



Большая
иллюстрированная
энциклопедия
живописи

Большая
иллюстрированная
энциклопедия
живописи



ОЛМА Медиа Групп
Москва
2011

УДК 75
ББК 85.14
Б 799

Исключительное право публикации
«Большой иллюстрированной энциклопедии живописи»
принадлежит ЗАО «ОЛМА Медиа Групп».

Выпуск произведения без разрешения издателя считается противоправным и преследуется по закону.

Текст статей по русской живописи *Е. В. Ивановой*
Текст статей по зарубежной живописи *Н. Ю. Николаева*

Главный консультант *А. А. Красновский*

Оформление переплета *А. С. Козаченко*

Разработка макета и компьютерный дизайн *О. Ю. Филатовой*

Б 799 **Большая иллюстрированная энциклопедия живописи** / Текст *Е. В. Ивановой*
и *Н. Ю. Николаева*. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. — 632 с.: ил.

ISBN 978-5-373-03516-3

В энциклопедии представлены сведения о жизни и творчестве европейских мастеров, художников России, США, Мексики и Японии (всего более 350 имен). Широкий хронологический охват (XIII — середина XX в.) дает возможность проследить историю развития мирового изобразительного искусства во всем многообразии жанров и направлений.

Для широкого круга читателей.

УДК 75
ББК 85.14

MirKnig.com

ISBN 978-5-373-03516-3

© ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», издание и оформление, 2011

© Alexandre Benois, ADAGP-RAO, 2010
© Carlo Carra, SIAE-RAO, 2010
© Marc Chagall, ADAGP-RAO, 2010
© Giorgi Chirico, SIAE -RAO, 2010
© Salvador Dali, VEGAP-RAO, 2010
© Paul Delvaux, SABAM-RAO, 2010
© Andre Derain, ADAGP-RAO, 2010
© Marcel Duchamp, ADAGP-RAO, 2010

© James Ensor, SABAM-RAO, 2010
© Max Ernst, ADAGP-RAO, 2010
© Natalja Goncharova, ADAGP-RAO, 2010
© Igor Grabar, RAO, 2010
© Konstantin Juon, RAO, 2009
© Wassily Kandinsky, ADAGP-RAO, 2010
© Oskar Kokoschka, Prolitteris-RAO, 2010
© Michel Larionov, ADAGP-RAO, 2010

© Rene Magritte, ADAGP-RAO, 2010
© Joan Miro, ADAGP-RAO, 2010
© Aleksander Osmerkin, RAO, 2010
© Diego Rivera, VEGAP -RAO, 2010
© Aleksander Rodchenko, RAO, 2010
© Zenaide Serebriakova, ADAGP-RAO, 2010
© Maurice Utrillo, ADAGP-RAO, 2010
© Maurice de Vlaminck, ADAGP-RAO, 2010

От издателя

При подготовке энциклопедии большое внимание было уделено созданию обширного визуального ряда с учетом показа эволюции художественного стиля того или иного мастера. Мы целенаправленно отдали иллюстрациям значительную часть книжного пространства (в издание вошло более 2300 репродукций), поскольку считаем, что даже подробный рассказ о творчестве художника не может дать полного представления об особенностях его манеры письма. Уверены, что данная энциклопедия позволит читателям самим оценить стилистические особенности произведений мастеров живописи.

Еще одним неоспоримым достоинством книги издатель полагает уточненные по последним, заслуживающим доверия источникам сведения об авторстве картин, дате их создания, а также о местах хранения. Известно, что работа по атрибуции произведений искусства ведется специалистами и сегодня. Кроме того, продолжается «миграция» картин из частных собраний и небольших хранилищ в крупные музеи — последние стремятся пополнить свои фонды, а многие частные коллекционеры передают свои собрания в дар музеям. Вот почему в работе над энциклопедией этому вопросу было уделено столь пристальное внимание.

Надеемся, что наша энциклопедия подарит вам приятное и полезное путешествие в мир изобразительного искусства!

Айвазовский Иван Константинович (Феодосия, 1817 — Феодосия, 1900) — живописец-маринист и график, художник романтического направления.

Главная тема полотен Айвазовского — море в разных его состояниях. Увлечение морским пейзажем началось у художника еще в детстве: он родился и вырос у берегов Черного моря, в Феодосии. Морская стихия поразила воображение талантливого мальчика. Нетрудно догадаться, что уже первые рисунки, сделанные им углем на беленых стенах дома, изображали играющее волнами море и парусники. Эти рисунки были замечены феодосийским градоначальником А. И. Казначеевым, и с его помощью Ваня, сын разорившегося купца-армянина, поступил в симферопольскую гимназию, а в 1833 г. — в петербургскую Академию художеств, где учился под руководством профессора пейзажного класса М. Н. Воробьева и французского мастера морского пейзажа Ф. Таннера.

Осенью 1836 г. на академической выставке впервые были представлены пять полотен молодого художника, написанные им после похода Балтийской эскадры, в котором он принимал участие для изучения действия боевых кораблей. И хотя в картинах еще было заметно подражание старым голландским мастерам, знатоки отмечали незаурядное дарование и самобытность их автора. Наибольшее внимание публики привлекла картина Айвазовского «Большой рейд в Кронштадте» (1836).

В 1837 г. Айвазовский окончил Академию художеств с большой золотой медалью, дающей право на пенсионерские поездки для дальнейшего обучения. Сначала художник едет в Крым, где много пишет с натуры, а в 1840 г. отправляется в Италию, в которой проведет четыре года. Молодой художник посетил также Германию, Францию, Испанию. Его выставки везде имели шумный успех, особенно во Франции, где в 1843 г. совет парижской Академии живописи и скульптуры присуждает ему золотую медаль и редкую тогда для иностранцев награду — орден Почетного легиона. Особенно покоряло зрителей приподнято-поэтическое настроение его пейзажей. В этом Айвазовского можно назвать последователем Сильв. Ф. Щедрина, еще в 1820-х гг. отказавшегося от академической традиции канонизированных композиций.

В 1844 г. Айвазовский по дороге на родину заезжает в Голландию и устраивает там выставку своих картин. И опять ошеломляющий успех: амстердамская Академия художеств присваивает ему звание академика. Такого же звания он был удостоен в России. Кроме того, царским указом художник причисляется к Главному морскому штабу в качестве его живописца и сразу же получает большой заказ: написать виды приморских городов и местностей на Балтийском побережье. В течение зимы Айвазовский блестяще справляется с заказом.



▲ **Вид Одессы в лунную ночь.** 1846. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Чесменский бой 25–26 июня 1770 года.** 1848. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия



▲ **Вид Константинополя при лунном освещении.** 1846. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Бой в Хиосском проливе 24 июня 1770 года.** 1848. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия





◀ **Буря на Ледовитом океане. 1864.** Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

▼ **Девятый вал. 1850.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



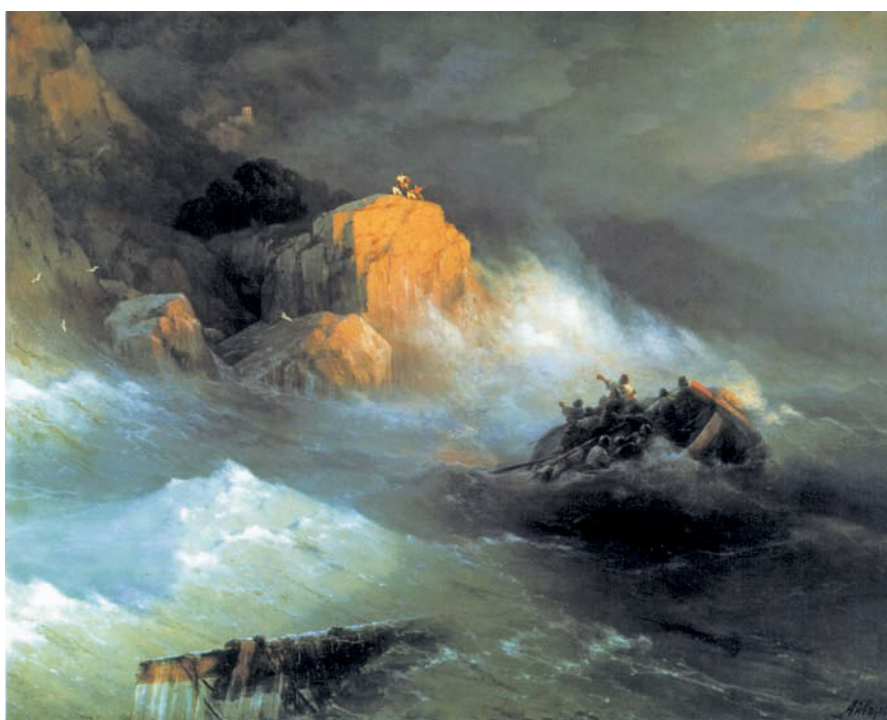
Важным этапом творчества художника становятся 1845–1846 гг., когда он возвращается в Крым после путешествия к берегам Малой Азии и островам Греческого архипелага под начальством основателя Русского географического общества адмирала Ф. П. Литке. В Крыму Айвазовский пишет замечательные виды Константинополя и Одессы («Вид Одессы в лунную ночь», 1846), воплощающие мечту о прекрасном юге, которая так близка была А. С. Пушкину. Айвазовский преклонялся перед творчеством поэта и свое отношение к нему выразил в картине, написанной в 1887 г. в соавторстве с И. Е. Репиным («Прощание А. С. Пушкина с морем»).

В середине 1840-х гг. Айвазовский отказывается от карьеры придворного живописца и навсегда поселяется в Феодосии. Он много путешествует по Рос-

сии и за ее пределами, но всегда возвращается в родной город. Здесь в 1846–1848 гг. он пишет несколько выдающихся полотен на сюжеты морских сражений («Наваринский бой», «Бриг "Меркурий" после победы над двумя турецкими судами встречается с русской эскадрой», оба — 1848).

Мастерство Айвазовского в передаче световых эффектов наиболее ярко проявилось в картине ночного Чесменского сражения («Чесменский бой 25–26 июня 1770 года», 1848): отсвет пламени на облаках перекликается с сиянием выглядывающей из-за туч луны, черный дым смешивается с багровым цветом отражающихся в воде всполохов пожара.

К 1850-м гг. романтические черты в творчестве Айвазовского усиливаются. Особенно ярко это проявилось в его знаменитой картине «Девятый вал»



▲ **Ледяные горы в Антарктиде. 1870.** Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

◀ **Кораблекрушение. 1876.** Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия



▼ **Буря у мыса Айя.** 1875. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Море.**
Коктебель.
1853. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

► **Радуга.**
1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

►► **Наполеон на острове Святой Елены.** 1897. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия



(1850). После того как во время Крымской войны 1853–1856 гг. Айвазовский побывал в осажденном Севастополе, у него стали появляться картины «сухопутной» тематики — бескрайняя степь, тянущиеся по ней чумацкие обозы, украинские хутора, — но в них ему так и не удалось подняться до уровня своих морских пейзажей.

В 1860-е гг. Айвазовский пишет несколько картин с видами Кавказа, в которых также заметно близкое сердцу художника романтическое начало. В этот период он создает ряд своих наиболее поэтических картин («Лунная ночь. В ок-

рестностях Ялты», 1863; «Море», 1864; «Ледяные горы в Антарктиде», 1870; «На острове Крит», 1876). В 1870 гг. в творчестве Айвазовского начинает все ярче давить о себе знать реалистическое видение мира. Романтическая приподнятость не исчезает, но живопись становится более строгой и сдержанной. Яркие тому примеры — полотна «Радуга» (1873), «Кораблекрушение» (1876), «Восход солнца у берегов Ялты», «Морской вид при луне» (оба — 1878).

Высшим достижением этого периода стала картина «Черное море» (1881). Написанная в сдержанной колористической гамме, она обладает огромной



▲ Бриг «Меркурий», атакованный двумя турецкими кораблями. 1892. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия



▼ Черное море (На Черном море начинает разыгрываться буря). 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



эмоциональной силой воздействия: движущиеся прямо на зрителя ритмично чередующиеся изумрудно-синие морские волны вызывают чувство восхищения перед торжественным величием морской стихии. Тему, начатую художником в «Черном море», продолжило полотно «Среди волн» (1898). Но если в первой картине мы видим взволнованное море, то во второй перед нами предстает грозная, неукротимая стихия.

Огромный интерес представляют рисунки Айвазовского, занимающие большое место в его творческом наследии. Художник очень точно передает

объемы и пространство с помощью одних только линий, почти не используя светотень, карандаш и перо как будто едва касаются листа.

Айвазовский, создатель более 6000 картин и множества рисунков, сохранял работоспособность до последнего дня жизни. Художник скончался, не успев закончить новую, только что начатую работу («Взрыв корабля», 1900). Иван Константинович Айвазовский, почетный член петербургской, амстердамской, парижской, римской, флорентийской и штургартской Академий художеств, похоронен в родной Феодосии, на берегу столь любимого им Черного моря. ■

**Алексеев Федор Яковлевич**

(Санкт-Петербург, 1753 или 1754 — Санкт-Петербург, 1824) — живописец, один из основоположников русского городского пейзажа.

Учился в Императорской Академии художеств (1766–1773), получил золотую медаль, дававшую право на пенсионерское продолжение образования за рубежом. В 1773–1777 гг. жил в Венеции, где совершенствовался в работе над театральными декорациями и писал пейзажи («Набережная Скъявони в Венеции», 1775; «Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции», 1776). По возвращении в Россию работал декоратором Императорских театров (1779–1786). Но работа декоратора не увлекает художника, и все свободное время он посвящает копированию произведений итальянских мастеров городского пейзажа Дж. А. Каналетто, Б. Беллотто, К. Ж. Верне в Эрмитаже. Эти копии принесли живописцу успех и известность, благодаря чему он смог

ло создано множество акварелей и картин, изображающих улицы и окрестности города, монастыри и церкви. Написанные с присущей Алексееву почти документальной точностью, эти произведения принесли мастеру популярность и заказы от русской знати, в том числе от членов императорской семьи. Наиболее значимые работы «московского цикла» хранятся в Третьяковской галерее («Красная площадь в Москве», 1801; «Вид на Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве», 1811) и в Государственном Историческом музее («Вид в Кремле у Спасских ворот, 1800-е гг.»; «Вид на Московский Кремль со стороны Каменного моста», 1815 г., первый вариант — в Русском музее, Санкт-Петербург).

Несколько пересмотрев и обогатив в Москве свою художественную манеру, Алексеев возвращается в Северную столицу и продолжает главное дело своей жизни — написание петербургских город-



◀ **Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости.**

1810. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Вид на Московский Кремль со стороны Каменного моста.**

1800-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ских пейзажей. Первой такой картиной на новом этапе его творчества стал «Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости» (местонахождение первого варианта неизвестно, повторение 1810 г. — в Третьяковской галерее, Москва). Построенное в 1805–1810 гг. архитектором Ж. Тома де Томоном (автором также ростральных колонн) здание Биржи стало центром и логическим завершением возводившегося в течение столетия центрального архитектурного ансамбля столицы, и в его изображении художник выразил гордость за Петербург. Как и в прежних городских пейзажах, на полотне Алексеева конкретное архитектурное сооружение стало образом, воплощающим в себе весь город. От более ранних работ эта картина отлича-



оставить работу над театральными декорациями и заняться любимым делом — пейзажем.

Одна из самых известных его первых работ — «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794). Гладь закованной в гранит Невы, которую слегка тревожат лодки, плывущие по реке; величественные здания на противоположном берегу, отражающиеся в воде; высокое небо с белоснежными облаками — все придает пейзажу поистине царственный вид. И в то же время это живой и эмоциональный образ северного города, неповторимого, особого, прекрасного. За эту работу Алексеев был удостоен звания академика перспективной живописи.

Как правило, Алексеев работал над своими городскими пейзажами в два этапа: сначала он выполнял акварельные этюды, очень точные, не упускавшие ни одной важной детали, а затем по ним писал пейзажные полотна. Так было и в Петербурге, и во время дальних поездок, например в Крым, где Алексееву поручалось писать виды Николаева, Херсона, Бахчисарая — мест, которые посещала Екатерина II.

В 1800 г. Алексеев уезжает в Москву — писать по заказу императора Павла I виды древней русской столицы. За год пребывания в Москве им бы-





◀ Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ Красная площадь в Москве. 1801. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Вид города Николаева. 1799. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ется тем, что на ней архитектура играет основополагающую роль. Показанное в наилучшем ракурсе, здание служит смысловым центром всей картины. В композиционном построении полотна чувствуется свойственная классицизму торжественная барельефность.

В 1810-х гг. Алексеев пишет еще несколько величественных видов Петербурга. Живопись этого периода отличается более теплыми оттенками красок и плотной фактурой («Вид на Стрелку Васильевского острова от Петропавловской крепости», 1810). Кроме того, художник отводит на своих полотнах больше места человеку («Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова», «Вид на

Адмиралтейство и Дворцовую набережную от Первого кадетского корпуса», оба — 1810-е гг.): передать «пеструю» жизнь Северной столицы, не «впустив» в пейзажи ее жителей, невозможно.

Помимо живописи Алексеев занимался и педагогической деятельностью. С 1803 г. и до конца жизни художник преподавал в пейзажном классе Академии художеств перспективную живопись. Его учениками были известные русские живописцы Сильв. Ф. Щедрин и М. Н. Воробьев.

Шло время. Интерес к стареющему певцу державной столицы ослабевал, пока и вовсе не угас. Федор Яковлевич Алексеев умер всеми забытый, в глубокой бедности. ■

▶ Соборная площадь в Московском Кремле. 1810-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова. 1810-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Альтдорфер, Альбрехт (Регенсбург, ок. 1480 — Регенсбург, 1538) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения, глава дунайской школы живописи.

Учился у своего отца — художника Ульриха Альтдорфера. В молодые годы много ездил по Баварии, путешествовал по Дунаю. Работал в Южной Германии и Австрии. В 1517 г. избирается членом городского совета Регенсбурга, а в 1526 г. получает должность главного архитектора города.

Становление художника произошло под влиянием искусства Кранаха Старшего и мастеров круга Дюрера. Однако уже ранние работы Альтдорфера отмечены яркими самобытными чертами. Его живописная манера отличается легким динамичным рисунком, тщательной, почти миниатюрной техникой наложения красок с использованием мелких и подвижных мазков, светлым, насыщенным и очень разнообразным — от нарядного, празднично-яркого до сдержанно-приглушенного — колоритом.

Основными темами его произведений были религиозные сюжеты, которые в трактовке художника воспринимаются как бытовые жанровые сцены, наполненные множеством деталей из повседневной жизни («Алтарь св. Флориана», ок. 1518; серия из 7 картин «Легенда о св. Флориане», ок. 1520–1530). Алтарная работа в монастыре в Санкт-Флориане близ Линца наиболее полно выражает особенности дарования художника — драматическое восприятие мира, напряженное изображение, богатство колорита. Интересно разработана тема призрачного освещения в «Рождестве Христа» (ок. 1520–1525). Сложная, представленная в угловом ракурсе архитектур-

ная декорация отличает композиции «Рождество Богоматери» (1525) и «Сусанна и старцы» (1526).

Излюбленный мотив творчества Альтдорфера — поэтическое изображение природы, пронизанное ощущением безграничности пространства и глубоким чувством восхищения грандиозным великолепием окружающего мира. В его ранних работах величественные ландшафты представляют собой фон, на котором разворачиваются религиозные сцены («Святое семейство у фонтана» («Отдых на пути в Египет»), 1510; «Святая ночь» («Рождество Христово»), «Лесной пейзаж с битвой св. Георгия с драконом», 1510). В поздних работах Альтдорфер часто отводит пейзажу главную роль («Пейзаж с мостиком», ок. 1520). Он одним из первых при написании пейзажа отказывается от стаффажа («Вид в Дунайской долине», ок. 1520–1525). Берега Дуная воплощены Альтдорфером с такой степенью реальности, что узнаваемы и по сей день. Великолепные лирические пейзажи мастер воплощает также в рисунке и офорте, расширяя технику последнего использованием медных пластин вместо железных.

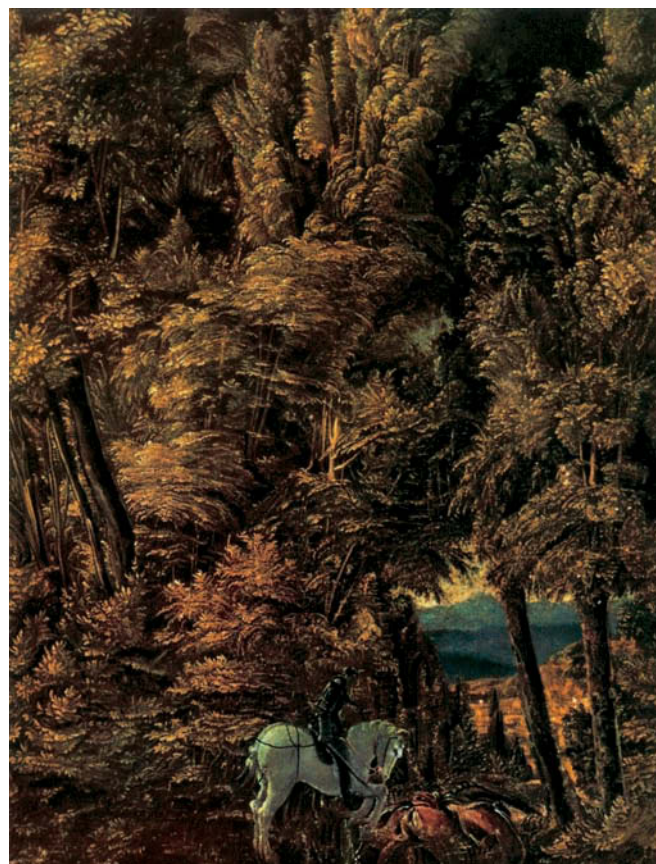
Вершина творческого наследия Альтдорфера — «Битва Александра Македонского с Дарием III при Иссе» (1529), первое в живописи Северного Возрождения полотно с исторической тематикой. Битва греческих и персидских воинов представлена достоверно и вместе с тем наполнена поистине вселенским обобщающим смыслом. Это отражено и огромным количеством персонажей, и величественным ландшафтом, в котором читается фантастическое восприятие художником могучих сил природы. Ярко-красная надпись, уточняющая суть происходящего события, воспринимается как послание свыше, из иного времени. ■



▲ Святое семейство у фонтана (Отдых на пути в Египет). 1510. Государственные музеи, Берлин

◀ Лесной пейзаж с битвой св. Георгия с драконом. 1510. Старая пинакотека, Мюнхен

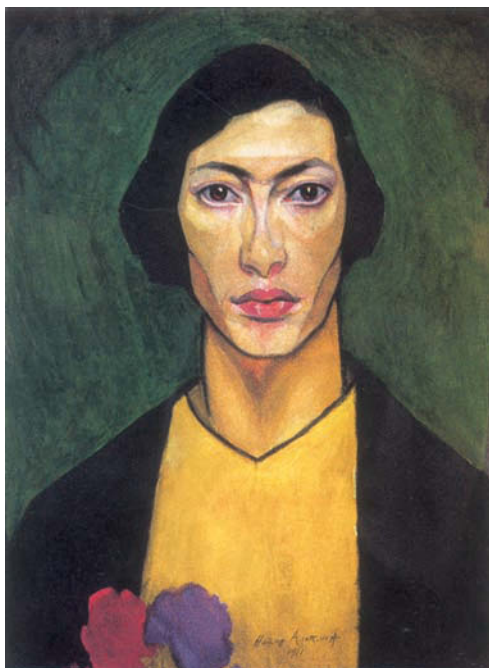
◀◀ Битва Александра Македонского с Дарием III при Иссе. 1529. Старая пинакотека, Мюнхен



Альтман Натан Исаевич (Винница, 1889 — Ленинград, 1970) — живописец, график, сценограф, художник книги, скульптор.

Первоначальное художественное образование Альтман получил в Одессе, с 1903 г. одновременно занимаясь на живописном и скульптурном отделениях художественного училища. В 1907 г. оставил учебу и работал самостоятельно, а в 1910 г. уехал в Париж, где в течение года посещал Свободную русскую академию А. К. Васильевой. Пребывание во Франции оказало на молодого художника немалое воздействие — в его работах последующих лет заметно влияние кубизма. Наиболее известны из них два автопортрета (1911), «Портрет Н. Е. Добычиной» (1913) и «Портрет поэтессы А. А. Ахматовой» (1914). Эффектность композиции сочетается в этих живописных работах Альтмана с отточенной графикой и сложной цветовой палитрой, построенной на изысканно-тонких тональных соотношениях.

Начав участвовать в выставках еще в студенческие годы, Альтман показывает свои произведения на экспозициях Товарищества южнорусских художников в Одессе, на Салоне Национального общества изящных искусств в Париже. Затем наступает очередь выставок объединений Союз молодежи, «Мир искусства», «0,10», «Бубновый валет». После революции художник участвует в праздничном оформлении Петрограда и Москвы, создает барельеф «Портрет А. В. Луначарского» и его бюст (оба — 1920). Тогда же Альтман выполняет с натуры серию карандашных зарисовок, изображающих В. И. Ленина за работой, и лепит его бюст — первый скульптурный портрет вождя революции (1920). К этому же времени относятся первые сценографические работы Альтмана — постанов-



ка «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского в Московском цирке (1921) и спектакль Еврейского камерного театра «Уриэль Акоста» по трагедии К. Гуцкова (1922).

В 1928 г. Альтман, находившийся с театром на зарубежных гастролях, остался во Франции. Там он много работал, часто выставлялся (на экспозициях группы «Паук», общества «Молодая Европа», Ассоциации революционных писателей и художников). В 1935 г. возвращается в Советский Союз.

Жесткие рамки соцреализма, единственного официально признанного властью творческого ме-



▲ **Автопортрет. 1911.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Портрет поэтессы А. А. Ахматовой. 1914.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Синагога. Эскиз декорации. Начало 1910-х гг.**
Частное собрание

тогда, не позволяют художнику реализовать себя в станковой живописи. В последующие десятилетия он работает в основном как сценограф, оформляет постановки «Мать» К. Чапека (1939), «Король Лир» (1940), «Отелло» (1944) и «Гамлет» (1954) У. Шекспира, оперу П. А. Бородина «Князь Игорь» и балет А. И. Хачатуряна «Гаянэ» (обе постановки — 1942), «Ночь в Толедо» Лопе де Веги (1959–1960) и др. До последних лет жизни Натан Исаевич Альтман сотрудничал также со многими издательствами как иллюстратор произведений Н. В. Гоголя, Шолом-Алейхема, Э. Золя и др.



▲ **Дама у рояля. 1914.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Преображение.** 1440–1441.
Монастырь Сан-Марко, Флоренция

▼ **Страшный суд.** Ок. 1432–1435.
Музей Сан-Марко, Флоренция



Анджелико, Фра Джованни (собств. Фра (брат) Джованни да Фьезоле, называемый Беато (блаженный); в миру Гвидо ди Пьетро; Виккьо ди Муджелло (?), ок. 1400 — Рим, 1455) — итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения.

По утверждению Вазари, стал живописцем еще в миру, до того, как девятнадцатилетним постригся в монахи доминиканского монастыря во Фьезоле (близ Флоренции). Ранние работы Фра Анджелико выполнены в стиле поздней готики, в них заметно влияние Джотто и Мазолино. В дальнейшем в его живописи все яснее видны достижения проторенессансного искусства, в частности в области перспективы. Искусствоведы считают, что для фресковой росписи «Распятие» (ок. 1430), в которой мастер использовал центральную перспективу, образцом могла послужить «Троица» Мазаччо.

Представление о Фра Анджелико как художнике глубочайшей веры обязано тому проникновенному чувству, с которым он языком чистых форм и сияющих красок передает духовную красоту Богоматери и благочестие христианских святых. Именно этим чувством исполнены его «Коронавание Девы Марии» (ок. 1450–1453) и «Снятие с креста» (1437–1440).

В 1447 г. папа Евгений IV пригласил Фра Анджелико в Рим. В 1448 г. после назначения приором монастыря Сан-Марко он вернулся во Флоренцию.



▲ Распятие.
Ок. 1435.
Лувр, Париж



▲ Снятие с креста.
1437–1440.
Музей Сан-Марко, Флоренция

◀ Благовещение.
1430–1432.
Прадо, Мадрид

В 1452 г. художник снова едет в Рим — по вызову нового папы, Николая V. Для фресок, выполненных тогда в Ватикане, характерна монументальность в передаче фигур и архитектурных форм на дальнем плане композиции. Эти фрески завершили творчество мастера, которому принадлежит особое место в религиозной живописи. Похоронен Фра Беато Анжелико в римской церкви Санта-Мария sopra Минерва.

Антропов Алексей Петрович

(Санкт-Петербург, 1716 — Санкт-Петербург, 1795) — живописец, мастер портретного жанра, декоратор-монументалист.

Родился в семье потомственных «мастеровых людей» (дед был слесарем Оружейной палаты, отец после солдатчины в лейб-гвардии Семеновском полку служил инструментальным мастером в петербургском Оружейном дворе, а затем в Канцелярии от строений). Рано проявил склонность к рисованию и в 1732 г. поступил учеником в Живописную команду при Канцелярии от строений. Учился у А. М. Матвеева, Л. Каравака, М. А. Захарова, И. Я. Вишнякова.

Как и многие мастера Живописной команды, Антропов отличался универсализмом. Он принимал участие в декоративных росписях Зимнего, нового Летнего и Аничкова дворцов, нового Оперного дома, в оформлении празднеств (в частности, по случаю коронации в 1742 г. императрицы Елизаветы Петровны в Москве). Антропов писал иконы для Троицкого собора в Петербурге (1745); выполнил плафон в царскосельской церкви (1749); более трех лет (1752–1756) возглавлял живописные работы в киевской церкви Андрея Первозванного (построенной по проекту Ф. Б. Растрелли), причем образа для иконостаса, роспись купола и стен были выполнены им са-



▲ Портрет статс-дамы А. М. Измайловой. 1759. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Портрет Петра III. 1762. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ Портрет Екатерины II. 1766. Областная картинная галерея, Тверь

▼ Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны. 1750. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов





мим (сохранились до наших дней). Но в историю русского изобразительного искусства Антропов вошел прежде всего как портретист.

Первые портреты были написаны Антроповым в 1750-х гг. Официальные, парадные портреты августейших особ писались тогда в основном «по образцам». Таковы выполненные Антроповым портреты императрицы Елизаветы Петровны (1751), парные портреты великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны (оба — 1750). Следуя «образцам», живописец мало что мог себе позволить, тем не менее этот этап в творчестве Антропова важен как время поиска собственной концепции портрета, в которой главное — точная передача внешности модели, без прикрас, «без холопьяго трепета».

В 1750-х гг. Антропов, увлеченный искусством приехавшего в Россию П. Ротари, берет уроки у этого художника, и тот считает его лучшим среди российских живописцев.

И начальный опыт портретных работ, и, возможно, уроки Ротари скажутся на последующих портретах кисти Антропова, в которых уже отчетливо заметно проникновение в психологию своей модели. Это портреты А. М. Измайловой (1759), Т. А. Трубецкой, походного атамана Войска Донского Ф. И. Краснощечкова (оба — 1761), А. В. Бутурлиной (1763), М. А. Румянцевой (1764). Даже в портрете императора Петра III (1762) художнику, вынужденному соблюдать каноны парадного портрета, удалось точно передать не слишком привлекательные черты и показать психологию своей царственной модели.

В 1758 г. Антропова пригласили в Москву, где ему прочили должность профессора факультета искусств Московского университета, но факультет так и не был открыт. В 1760 г. Антропов был аттестован как «мастер», с 1761 г. и до конца своих дней он занимал должность надзирателя за иконописцами и живописцами в Святейшем синоде, в 1762–1763 гг. принимал учас-



▲ Портрет коллежского асессора Д. И. Бутурлина. 1763. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Портрет статс-дамы графини М. А. Румянцевой. 1764. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



тие в оформлении коронационных торжеств Екатерины II в Москве. Немало внимания маститый живописец-портретист уделял подготовке молодых художников, в Петербурге у него была своя частная школа.

Среди учеников Алексея Петровича Антропова первое место, безусловно, занимает Д. Г. Левицкий, проявивший, как и его наставник, великолепное живописное мастерство во всех видах портретного жанра. ■

Аргунов Иван Петрович

(?, 1729 — Москва, 1802) — живописец-портретист.

Родился в семье крепостных князя А. М. Черкасского, которая как часть приданого княжны В. А. Черкасской перешла во владение ее мужа графа П. Б. Шереметева. Первые навыки в «художестве», возможно, получил от двоюродного брата Ф. Л. Аргунова, затем учился у Г. Х. Гроота, придворного художника императрицы Елизаветы Петровны, вместе с ним



▲ Портрет графа Н. П. Шереметева в детстве. 1750-е гг. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», Москва



► Портрет графа П. Б. Шереметева. 1760. Музей-усадьба «Останкино», Москва

писал в 1749 г. иконы для Воскресенской церкви Царскосельского дворца. В образах Аргунова заметны две тенденции: тяготение к древнерусской иконописной традиции и использование элементов современной художнику светской живописи. Из ранних работ художника известна «Умиряющая Клеопатра» (1750), написанная в стиле академического рококо и под впечатлением увиденных картин западноевропейских художников (в частности, Гвидо Рени). Дальнейшие работы Аргунова будут совсем другими.

В 1750 г. молодой художник пишет парадный «Портрет князя И. И. Лобанова-Ростовского», а в 1754 г. — парный к нему «Портрет княгини Е. А. Лобановой-Ростовской». Главное внимание Аргунов уделял лицам моделей; их фигуры в детально проработанных и декоративно-нарядных одеждах еще оставались статичными и плоскостными. В 1757 г., выполняя портреты близких к Шереметевым супругов Хрипуновых, Аргунов создает первые в русском изобразительном искусстве образцы камерного портрета. Очень скоро Аргунов становится известным мастером, к нему, крепостному человеку, по распоряжению Елизаветы Петровны поступают на обучение молодые художники К. И. Головачевский, А. П. Лосенко, И. С. Саблуков — будущие академики живописи.

Расцвет творчества Аргунова приходится на 1760–1770-е гг., когда он создает множество портретов парадного, полупарадного и камерного типов. Это предполагаемый «Автопортрет» и «Портрет жены художника» (конец 1750-х гг.), «Портрет графа



П. Б. Шереметева» (1760), «Портрет калмычки Аннушки» (1767), «Портрет Б. В. Шереметева в конногвардейском мундире» (1775). В них органично сочетаются идущая от старинной парсуны статичность позы и необычные ракурсы, рокайльная ритмическая грация и психологический подход к образу модели в духе реалистического искусства.

Особое место в наследии Аргунова занимают четыре ретроспективных портрета — родителей П. Б. Шереметева и родителей его жены, урожденной княжны Черкасской. Написанные в 1760-х гг., они выполнены в барочном стиле, прекрасно отразившем героику ушедшей Петровской эпохи. Новое направление в русском портретном искусстве, родоначальником которого стал Аргунов, — ретроспективные портреты предков — привлекло внимание многих санови-



◀ **Автопортрет (?)**.
Конец
1750-х гг.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



▶ **Портрет Т. А. Ветошниковой**.
1786.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



▲ **Портрет неизвестной крестьянки в русском costume**.
1784.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

◀ **Портрет Екатерины II**. 1762.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



◀◀ **Портрет княгини Е. А. Лобановой-Ростовской**.
1754. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

тых людей России, и не только из числа столичной знати, но и среди родовитых провинциальных дворян.

У Аргунова, назначенного управляющим имуществом Шереметевых, остается все меньше времени для творчества. Но вплоть до конца 1780-х гг. он продолжает заниматься живописью и создает ряд замечательных портретов («Портрет Т. А. Ветошниковой», 1786; «Портрет М. Н. Ветошниковой», 1787), среди которых — самое выдающееся произведение Аргунова, «Портрет неизвестной крестьянки в русском costume» (1784). Это полотно — первое в русском портретном жанре изображение женщины «подлого сословия». Оно предвосхитило литературные образы сентименталистов, открывших в крестьянках способность к высоким чувствам. Плавные формы фигуры модели и ее лица, словно светящегося изнутри, написаны чуткой, нежной и мудрой кистью. Царственная осанка, гордая шея, исполненный достоинства взгляд, праздничный сарафан и высящийся над светлым лбом подобно короне кокошник делают «Неизвестную крестьянку» Аргунова идеальным образом русской женщины.

В последние годы жизни Аргунов живописью почти не занимался. Он обучал искусству своих сыновей — Якова, Николая (будущих живописцев) и Павла (будущего архитектора). Иван Петрович никогда не нуждался, жил в достатке, окружающие относились к нему с почтением. Но вольную грамоту замечательный художник так и не получил. Он умер в 1802 г., когда до освобождения крестьян от крепостной зависимости оставалось почти 60 лет. ■

► **На Волге. 1889.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Архипов Абрам Ефимович (деревня Егорово Рязанской губернии, 1862 — Москва, 1930) — художник-жанрист.

Родился в бедной крестьянской семье. Рисовать начал в детском возрасте. «Жили грязно, бедно; ели бедно... рисовал везде, всегда, всюду. Где только мог», — вспоминал художник. Отец, видя страстное, неутолимое желание сына, купил ему лубки и самые дешевые краски.

Первыми профессиональными учителями Архипова были иконописцы. Один из них, мастер Зайков, оказался вольнослушателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Оценив способности Архипова, он не только посоветовал ему поступить в училище, но и подготовил к экзамену. С 1877 по 1888 г. Архипов учился в МУЖВЗ, где его педагогами были В. Г. Перов, В. Д. Polenov, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов, В. Е. Маковский. Прервав на два года (1884–1886) обучение в Училище, занимался в петербургской Академии художеств (мастерская Б. П. Виллевалде). Затем вернулся в МУЖВЗ и за конкурсную



работу (тему которой подсказал Архипову его учитель В. Г. Перов) «Посещение больной» (другие названия «Две старушки», «Подруги», 1887) получил большую серебряную медаль и звание классного художника.

Дух картины «Посещение больной», близкий идеям передвижничества, был присущ и более ранним ученическим работам Архипова — «В лавке старьевщика» (1882), «Пьяница (Шинок)», «Слепой старик» (обе — 1883). В этих картинах проявилась творческая установка начинающего художника — стремление разглядеть и показать зрителю общечеловеческое содержание в обыденных, столь привычных всем моментах жизни. Одновременно живописец много работал над колористическим решением своих полотен. Эти поиски не остались тщетными, и картина «По реке Оке» (1889) стала этапной в творчестве Архипова. Обыденную сцену из жизни крестьян — переправу на лодке через реку — художник наполнил такой удивительно правдиво переданной воздушной средой, что полотно сразу же купил П. М. Третьяков. Органичное сочетание настроения пейзажа и эмоционального



◀ **По реке Оке. 1889.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Радоница (Перед обедней). 1892.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ **Лед прошел. 1895.** Государственный областной художественный музей им. И. П. Пожарского, Рязань





▼ **Девушка, заплетающая косу.** 1919.
Государственный художественный музей,
Нижний Новгород



▲ **Обратный.**
1896. Государственная Третьяковская галерея,
Москва



► **Девушка с кувшином.**
1927. Государственная Третьяковская галерея,
Москва



▼ **В гостях.**
1915. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

◀ **Прачки.**
Конец 1890-х гг.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



состояния персонажей отличает его последующие полотна — «Радолица (Перед обедней)» (1892), «Обратный» (1896). А в картине «Прачки» (конец 1890-х гг.) не сюжет, не действие, даже не мастерски переданная душная атмосфера подвала со скользким полом, где работают женщины, а сама экспрессивно-выразительная живопись берет на себя основную содержательную функцию.

В начале XX в. и позднее, в 1912 г., Архипов совершает поездки на Русский Север, где неустанно пишет этюды, совершенствуя технику широкого, экспрессивного мазка. Добиваясь непосредственности восприятия запечатленного пейзажного мотива, живописец использует импрессионистические приемы. На северных полотнах Архипова («Северная деревня», 1902; «Лодочная пристань на Севере», 1903; «На Севере», 1912) перед зрителем предстает величавая природа с ее особыми, приглушенными красками. Но, всмотревшись, можно увидеть, что в сероватой гамме этих пейзажей заключено удивительное цветовое богатство, торжественный и звучный колорит.

В 1914 г. художник пишет одну из лучших своих работ «Гости» (вариант — «В гостях», 1915). Она произвела на публику огромное впечатление, и прежде всего — живописным совершенством. Освещение, солнечный луч переданы с удивительным мастерством. «До сих пор я не видел ни в русской, ни в иностранной живописи ничего подобного», — писал К. А. Коровин, сам виртуозный мастер цвета и света. Картина «Гости» положила начало знаменитой серии «красивых крестьянок». Архипов писал их до конца жизни («Девушка в красном», 1919; «Молодая крестьянка в красном», 1925 и др.), передавая декоративно яркой, светоносной живописью жизнеутверждающую радость бытия своих моделей, красоту и обаяние простых русских женщин.

Архипов был членом Товарищества передвижных художественных выставок (1891), одним из членов-основателей Союза русских художников (1904), членом Ассоциации художников революционной России (1924) В 1916 г. он был избран действительным членом Академии художеств, а в 1927 г. удостоен звания народного художника РСФСР. С 1894 по 1918 г. Архипов возглавлял натурный класс МУЖВЗ, в 1922–1924 гг. преподавал во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские). Многие известные русские художники первой половины XX в. — С. В. Герасимов, Б. В. Иогансон, М. С. Сарьян и ряд других — гордились тем, что были учениками Абрама Ефимовича Архипова. ■

Базиль, Фредерик (Монпелье, 1841 — погиб в бою при Бон-ла-Роланд, 1870) — французский художник-импрессионист.

Сын состоятельного винодела, Базиль получил хорошее образование — окончил лицей, изучал медицину. Однако свое истинное призвание он нашел еще в лицейские годы, когда посещал Музей Фабра, а также познакомился у своего соседа, владельца богатой коллекции живописи, с современ-

ным искусством, в частности с произведениями Делакруа и Курбе. В 1862 г. Базиль отправляется в Париж, где, продолжая занятия медициной, посещает Лувр и поступает в студию Ш. Глейра. Он дружит с Моне, Ренуаром, Сислеем, вместе с ними оспаривает академические принципы, увлекается художниками барбизонской школы. Затем следует знакомство с Сезанном и Писсарро. Так Базиль входит в группу молодых художников-бунтарей,

большой частью оказавшихся вне официальных Салонов. Его мастерская становится центром притяжения для многих единомышленников — живописцев, поэтов, журналистов.

Художник современный в своих устремлениях, но традиционный по сути, Базиль пишет картины то для Салона, то для семейного поместья в окрестностях Монпелье («Розовое платье», ок. 1864; «Семья художника на террасе близ Монпелье», 1867; «Вид на деревню», 1868). По поводу картины «Вид на деревню», выставленной на Салоне 1869 г., Берта Моризо написала: «...Базиль создал нечто, что я нахожу превосходным... Он стремится к тому, к чему так часто стремились и мы, — поместить фигуру в пленэр...»

Коллебаясь в своей живописной технике, Базиль использовал приемы то Делакруа, то Мане, то Коро. При этом, по словам самого художника, он неизменно стремился «вернуть каждой вещи ее вес и объем, а не только изобразить видимость вещей». Это свое устремление Базиль воплотил и в портретах («Альфонс Тисье в мундире кирасира», 1869), и в натюрмортах («Негритянка с пионами», 1870), и в жанровых композициях («Карточная гадалка», 1867).

Во время Франко-прусской войны (1870–1871) Базиль ушел добровольцем на фронт и погиб в бою. Творческое наследие художника, не дожившего до 30 лет, составляет 50 живописных полотен. Пять из них хранятся в парижском Музее д'Орсэ и девять — в Музее Фабра в Монпелье. ■



▲ Мастерская художника. 1870. Музей д'Орсэ, Париж

► Вид на деревню. 1868. Музей Фабра, Монпелье

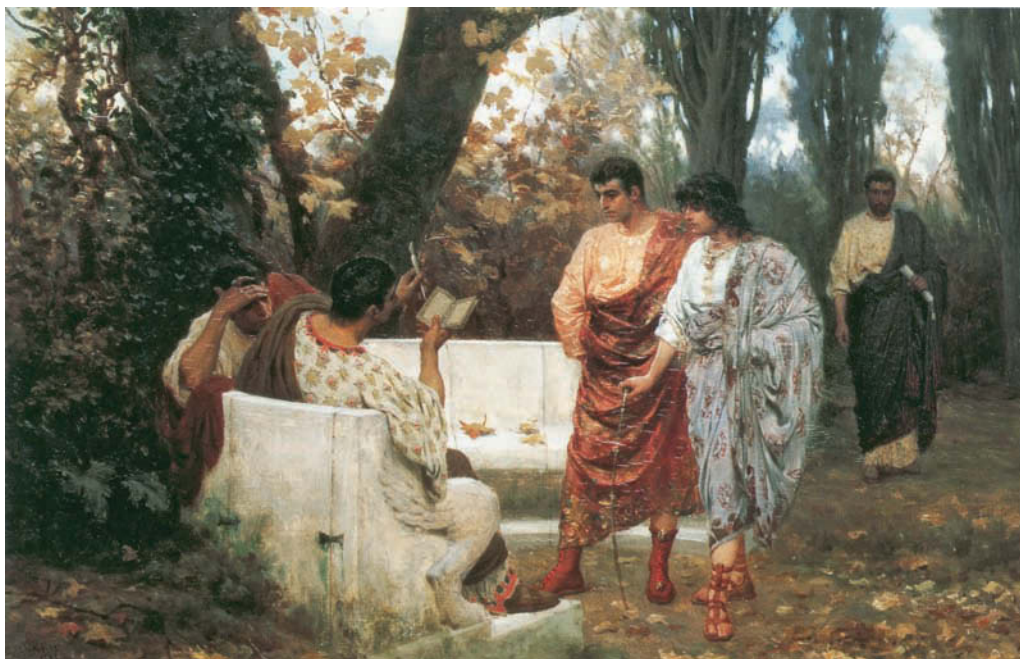
▼ Семья художника на террасе близ Монпелье. 1867. Музей д'Орсэ, Париж



Бакалович Степан Влади-славович

(Варшава, 1857 — Рим, не ранее 1936) — живописец, представитель так называемого «позднего академизма».

Родился в семье художника и известной драматической актрисы. Первоначальное художественное образование получил у отца и в Варшавской рисовальной школе (у В. Гедеона и А. Каменского). В 1876 г. поступает в петербургскую Академию художеств, которую окончил в 1881 г. с большой золотой медалью за картину «Святой Сергий благословляет Дмитрия Донского на битву и отпускает с ним двух иноков» и правом на пенсионерскую поездку за границу. Художник едет в Краков к Я. Матейко, затем в Париж, посещает Алжир, в 1883 г. добирается до Рима, где, пораженный красотой античных древностей, остается навсегда. Он изучает историю и археологию, немало времени проводит в Помпеях. Много пишет, в основном на сюжеты из древнеримской и древнегреческой жизни, и регулярно посылает свои полотна на выставки в Россию. Работает



▲ Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения. 1885. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Бакалович в салонно-классицистической манере с романтическим оттенком, мастерски и исторически точно передавая детали интерьера и костюмов. Его картины, как правило небольшого размера, отличающиеся ясным колоритом и прекрасным чистым рисунком, активно покупаются и в Италии, и в России (в том числе членами императорской фамилии). Наиболее интересными работами Бакаловича этого периода исследователи считают композиции «Кассандра предвещает гибель Трои» (1884), «Соседки. Сцена из римской жизни», «Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения» (обе — 1885), «В приемной у Мecenата» (1887, повторение — 1890), «Торжество в Помпеях» (1888), «Ода» (1890).

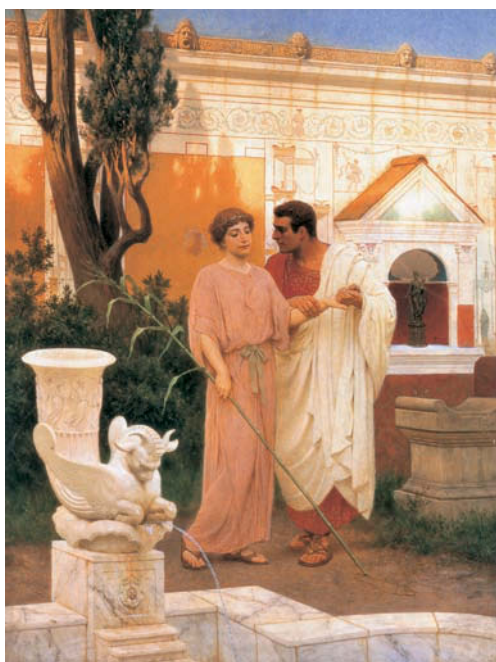
После поездки в Египет (1903) в творчестве Бакаловича появляются новые — древнеегипет-

ские — мотивы («Моление Ххонсу», 1905; «Амент, великая жрица Хатор, выходящая из святыни святых после моления богине», 1906).

В 1886 г. Бакалович удостоивается звания академика исторической живописи. А в 1913 г. Академия художеств отказывает художнику в его просьбе об устройстве персональной выставки. На следующий год он представляет в Петербурге картину «Последние лучи». Символичное название: с того момента связь Степана Владиславовича Бакаловича с Россией обрывается.



▲ Октябрь. 1889. Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома



▲ Вопрос и ответ. 1900. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► В приемной у Мecenата. 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Бакст Лев Самойлович (наст. фамилия и имя — Розенберг Лейб-Хаим Израйлевич; Гродно, 1866 — Париж, 1924) — живописец, график, сценограф.

Детство и юность провел в Петербурге у своего деда по линии матери, обстановка в доме которого способствовала развитию у мальчика острого интереса к искусству. (Забегая вперед, скажем, что, отдавая должное этим годам в выборе им жизненного пути, художник сделает своим псевдонимом сокращенную фамилию деда: Бакст — от Бакстер). Окончив гимназию, будущий художник по совету друга дома скульптора М. М. Антокольского в 1883 г. поступает вольнослушателем в петербургскую Академию художеств, которую, не окончив, оставляет в 1887 г. Затем, работая в мастерской учебных пособий и иллюстрируя

детские книги, он ищет свой путь в искусстве. Первые Бакст представил свои работы на выставке в 1889 г. Сохранились сведения, что в его ранних живописных произведениях «Философ (Пьяный факельщик)», «Супруги (Мезальянс)», «Старуха еврейка» заметны традиции передвижников, влияние И. Н. Крамского, братьев В. Е. и К. Е. Маковских, Н. Н. Ге.

Несколько раз в 1890-х гг. Бакст ездил в Париж, где провел в общей сложности шесть лет, занимался в Академии Р. Жюлиана, в студиях Ж. Л. Жерома и А. Эдельфельда, познакомился с работами импрессионистов и символистов. Мастерство Бакста-живописца заметно растет. В его пейзажах («Двор музея Клуни в Париже», 1891; «Улица в дождь. Франция», 1893 (?)) заметны интерес к переходным состояниям природы, умение работать на пленэре. Пишет он и портреты, в лучших из которых предстает настоящим мастером передачи артистических качеств моделей («Автопортрет», 1893; «Портрет А. Н. Бенуа», 1898).

Полотно Бакста «Ужин» (1902) было в штыки принято публикой, воспитанной на реалистических работах русских художников (в противовес «Девочке с персиками» В. А. Серова эту работу иронично называли «Дама с апельсинами»). Художник явно не стремится к портретному сходству (моделью была А. К. Бенуа), его внимание сосредоточено на выразительности жеста и позы. Особое внимание к жесту и позе заметно и в редком по психологической глубине «Портрете С. П. Дягилева с няней» (1906), и в «Автопортрете» (оба — 1906), и в портретах представителей культуры Серебряного века — прозаика А. Белого (1905) и поэтессы З. Н. Гиппиус (1906).

Графика — важная часть творчества Бакста. В 1898 г. он стал главным оформителем только что созданного журнала «Мир искусства», постоянно сотрудничал в других очень популярных тогда изданиях — альманахах «Золотое руно», «Аполлон», «Весы». В 1903 г. Бакст оформил свой первый балет «Фея кукол» И. Байера в Мариинском театре, в 1908 г. — два спектакля по произведениям античных авторов для антрепризы С. П. Дягилева; в его



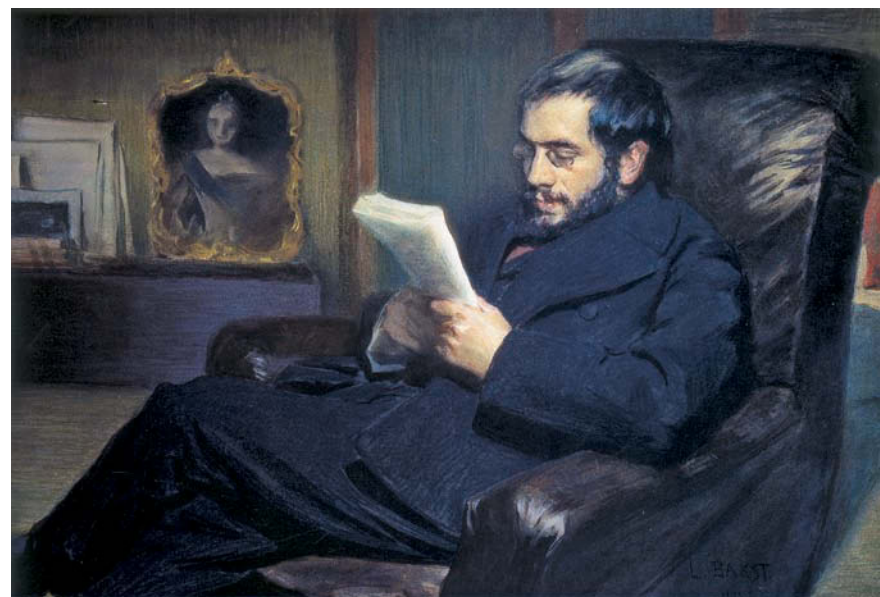
декорациях шла большая часть балетных спектаклей Русских сезонов в Париже (1909–1912).

Под влиянием философа В. В. Розанова Бакст увлекается эллинской культурой, зажигает своей страстью В. А. Серова, друга со времен учебы в Академии художеств, и они вместе в 1907 г. отправляются в путешествие по Греции. Копируя древние произведения (в том числе недавно открытые и еще не «освоенные» европейскими мастерами), художники искали такую манеру их изображения, которая позволила бы донести красоту архаического искусства до современного зрителя. В творчестве Бакста эти поиски отразились не только в упомянутой выше



◀ **Портрет графини М. А. Келлер.** 1902. Государственный историко-архитектурный, художественный и археологический музей «Зарайский кремль», Московская область

▶ **Портрет А. Н. Бенуа.** 1898. Бумага, акварель, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



сценографии двух спектаклей на античные сюжеты, но и в стилистике панно «Древний ужас (Terro Antiquus)» (1908), на котором фигура богини в голубом символизирует Вечную Красоту.

С 1909 г. Бакст жил в основном во Франции. Русские сезоны покорили Париж, общепризнанную «художественную столицу мира». Имя Бакста, ведущего художника Сезонов, сценографа таких балетов, как «Клеопатра» (1909), «Шехерезада» и «Карнавал» (1910), «Видение Розы» и «Нарцисс» (1911), «Дафнис и Хлоя» и «Послеполуденный отдых Фавна» (1912) было не менее известно, чем имена ведущих исполнителей и балетмейстеров. А знатоки искусства помнили и о том, что именно Бакст осуществил общее оформление выставки русских художников, органи-



◀ **Портрет З. Н. Гипсиус.** 1906. Бумага, сангина, карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ **Ужин. 1902.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀◀ **Автопортрет.** 1893. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

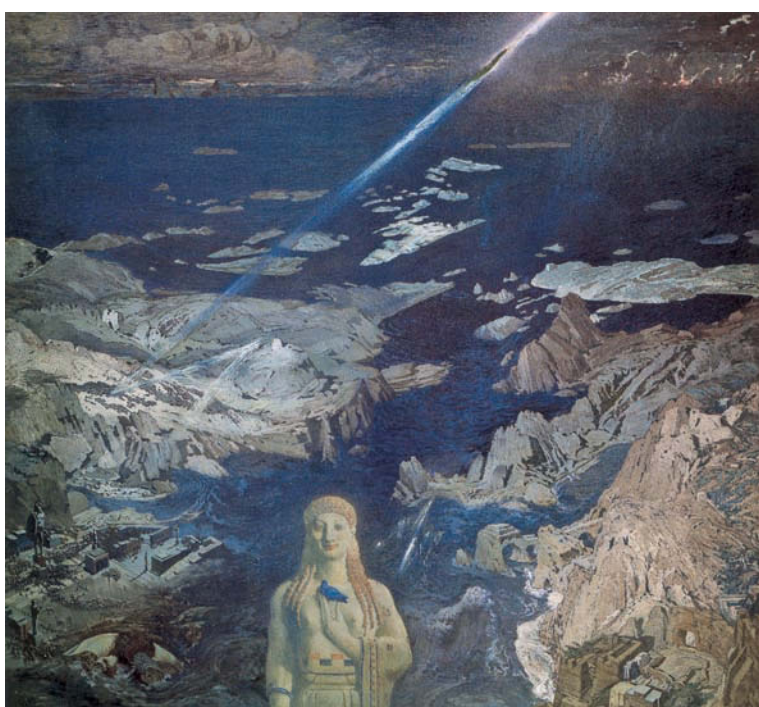
◀ **Ливень. 1906.** Бумага, акварель, тушь, карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Древний ужас (Terro Antiquus).** 1908. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Портрет С. П. Дягилева с няней.** 1906. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

зованной тем же С. П. Дягилевым на парижском Осеннем салоне 1906 г. Бакст вошел в историю как выдающийся театральный художник Серебряного века. В 1914 г. его избирают членом петербургской Академии художеств. А в 1924 г., незадолго до смерти, Лев Самойлович Бакст был удостоен высшей награды Франции — ордена Почетного легиона. ■



Б



Б

Бальдунг, Ханс (прозв. Грин; Гмюнд, Швабия (?), ок. 1484/1485 — Страсбург, 1545) — немецкий живописец и гравер.

В 1502–1504 гг. Бальдунг, родившийся в аристократической семье, работал в мастерской Дюрера. Он пользовался особым расположением учителя, который поручал ему выполнение важных заказов — картины для витражей в монастыре кармелитов (1505, ныне — в церкви в Гросгрюндлахе), для капеллы церкви Св. Лаврентия в Нюрнберге



▲ **Три возраста человека и Смерть.**
Ок. 1541–1544. Прадо, Мадрид

► **Алтарь трех волхвов. 1507.**
Государственные музеи, Берлин

(1506) и для церкви Святого Креста в Гмюнде (1506). Большое влияние на его творчество оказали также Грюневальд, Шонгауэр и Кранх Старший.

Многие работы Бальдунга посвящены обреченности бренной, земной жизни. В картинах, рисунках и гравюрах радости бытия противопоставляется предощущение неизбежной кончины человека («Три возраста человека и Смерть», ок. 1541–1544).

Для искусства Бальдунга характерен органический синтез элементов мистики и рационализма, возвышенных аллегорий и жесткого сарказма, соединение обобщенной пластики с прерывистыми ритмами («Две ведьмы погоды», 1523; «Геркулес и Антей», 1531). Он — талантливый мастер портрета («Портрет Л. Лёвенштейна», 1513; «Портрет Якоба фон Морсперга», 1525). Гравюры и рисунки художника отличаются особыми светотеневыми переходами, которые создаются при помощи контрастных бликов (гравюра на дереве «Колдуньи», 1510).

В последние годы жизни Бальдунг словно подводит итог своему творчеству и своим духовным исканиям (он примкнул к движению Реформации с его иконоборчеством).

Картины «Дорога к смерти» (1521) и «Семь возрастов женщины» (1544) отличаются беспощадной, даже несколько желчной правдивостью. ■



▲ **Портрет маркграфа Кристофа Баденского.**
1515. Старая пинакотекка, Мюнхен



Басин Петр Васильевич

(Санкт-Петербург, 1793 — Санкт-Петербург, 1877) — художник, мастер исторической, портретной и религиозной живописи.

В 1811 г. поступил вольнослушателем в рисовальные классы Академии художеств, затем учился в классе профессора исторической живописи В. К. Шебуева. За программную картину «Христос изгоняет из храма торгующих» в 1818 г. получил большую золотую медаль и право на пенсионерское пребывание за границей на средства Академии. В 1819–1830 гг. Басин жил в Италии. Важной работой художника в Риме было копирование ватиканских фресок Рафаэля («Изведение апостола Павла из темницы», 1827; «Большесенская меса», 1828). В самостоятельных композициях пенсионерского периода Басин проявляет себя как приверженец классицистической эстетики, не отвергает он, однако, характерных для русской живописи 1820-х гг. оттенков романтического характера. Это можно видеть и в полотнах на мифологические и библейские сюжеты («Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели», 1821; «Сусанна, застигнутая старцами в купальне», 1822), и в портретах («Неизвестная с девочкой», «Сильв. Ф. Щедрин», оба — 1822), и в жанровых композициях («Итальянский разбойник», 1822; «Землетрясение в Рокка ди Папа, близ Рима», 1830). Романтический оттенок характерен и для пейзажей Басина («Вид в Субиако», «Пирамидальные тополя», «Вечерний пейзаж», все — 1820-е гг.).

В 1826–1828 гг. Басин пишет картину «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада», снискавшую среди его произведений наибольшую известность. После успешного показа в Риме в российскую

столицу художник отправил картину морем, судно потерпело крушение, и холст оказался сильно испорченным. По возвращении на родину Басин ее отреставрировал и подарил Академии художеств. В 1831 г. художник был за это полотно избран академиком.



▲ **Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели. 1821. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**

▶ **Портрет О. В. Басиной, жены художника. Между 1838 и 1841. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**

В 1836 г. он, уже преподававший в Академии, получает звание профессора I степени. 1830-е гг. — время интенсивной работы Петра Басина в портретном жанре. Художник все больше внимания уделяет передаче свойств характера своих моделей («Портрет неизвестной в белом платье у рояля», 1836; «Портрет О. В. Басиной, жены художника, между 1838 и 1841; «Портрет графини Ю. П. Самойловой, 1839). Очень интересна серия рисунков Басина, изображающая известную французскую балерину М. Тальони.

В 1830–1850-х гг. Басин выполняет многочисленные работы монументального характера, в частности пишет 40 мифологических фигур, украшающих Зимний дворец. Но самое значительное его монументальное творение — роспись Исаакиевского собора в Петербурге. В убранстве храма принимали участие многие известные мастера, но на долю Басина пришелся наибольший объем работ. Это приделы святых Александра Невского и великомученицы Екатерины, огромная композиция «Нагорная проповедь» над южны-



ми дверями храма, а также плафон главного купола. Роспись плафона начал К. П. Брюллов, но заболел, и работу завершил Басин — в большей степени по эскизам и картонам великого живописца, а также создал две композиции самостоятельно. В 1860-х гг. история повторилась. На этот раз Басин исполнил картоны для росписи храма Христа Спасителя в Москве, но непосредственно в соборе из-за ухудшившегося зрения осуществить их не смог. Под его руководством эту работу проделал Н. А. Кошелев.

В Академии художеств Басин преподавал почти четыре десятилетия, с 1831 по 1869 г. Среди его учеников — целое созвездие известных мастеров: Н. Н. Ге, К. Ф. Гунн, К. Е. Маковский, Г. И. Семирадский, П. П. Чистяков. В 1869 г. Петр Васильевич Басин по причине прогрессирующей болезни глаз вышел в отставку и последние годы жизни провел в домашнем кругу, среди самых близких ему людей. ■



▲ **Чердак здания Академии художеств. Ок. 1831. Государственная Третьяковская галерея, Москва**



Бассано, Якопо (собств. Якопо да Понте; Бассано, ок. 1517 — Бассано, 1592) — итальянский художник эпохи Возрождения, представитель венецианской школы живописи.

Создавал в основном многофигурные полотна на библейские темы. Однако религиозная суть сюжетов не мешала художнику включать в свои композиции сцены из крестьянской жизни, изображения животных, различных предметов быта и т. п. Эта черта творчества Бассано наглядно проступает в таких картинах разных лет, как «Отдых на пути в Египет» (1540-е гг.), «Израильтяне утоляют жажду водой, иссеченной из скалы» (1563–1568), «Благовещение пастухам» (1565–1568), «Рождество» (1568).



▲ **Израильтяне утоляют жажду водой, иссеченной из скалы.** 1563–1568. Прадо, Мадрид

◀ **Несение креста.** Ок. 1546. Национальная галерея, Лондон

Демократическая трактовка сюжета, осязаемая материальность образов и сочная звучность цвета (на колористические приемы Бассано заметное влияние оказала живопись Тициана) удачно сочетаются в его произведениях с чертами, присущими художникам-маньеристам, — ритмическим построением сложной композиции с большим количеством фигур, изображенных в разных ракурсах, и напряженным контрастом света и тени («Мученичество св. Екатерины», 1540-е гг.; «Сельская сцена», ок. 1560; «Добрый самаритянин», 1561–1563; «Изгнание торгующих из храма», ок. 1580(?)).

Многие художники — назовем одно, но очень значительное имя: Эль Греко — учились у Якопо Бассано и мощной звучности цветовой палитры, и его поистине волшебным, магическим эффектам света. Достичь таких высот удалось немногим. Особенно ценил творчество Бассано другой замечательный мастер венецианской школы живописи — Веронезе.



▲ **Изгнание торгующих из храма.** Ок. 1580(?). Национальная галерея, Лондон

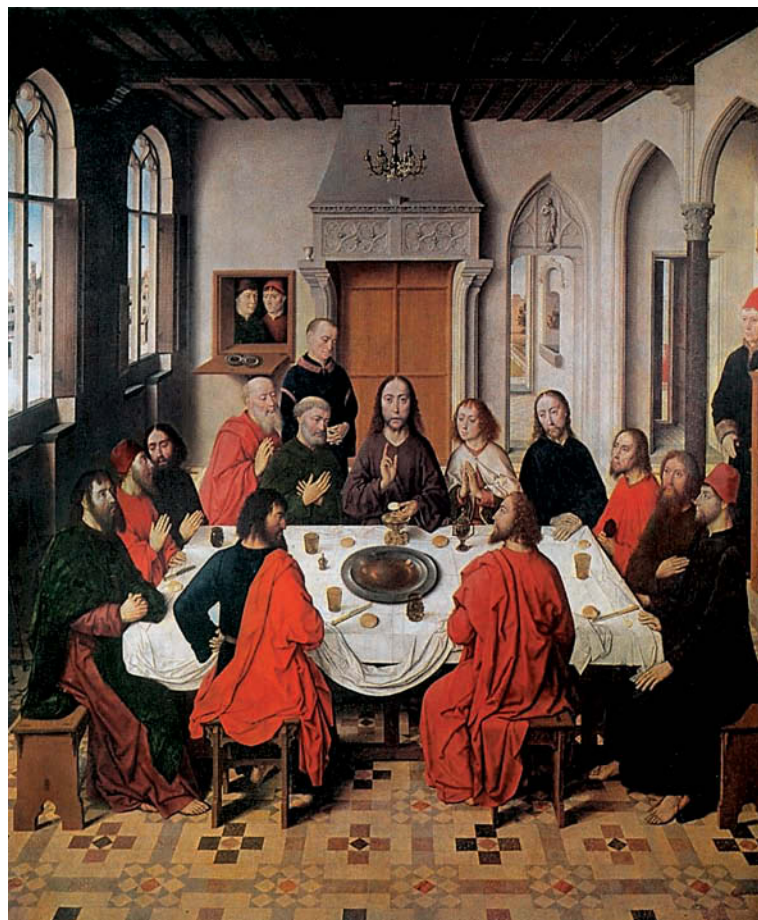
► **Мадонна с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем.** Ок. 1545. Галерея Уффици, Флоренция



Баутс (Боутс), Дирк (Харлем, ок. 1415 — Левен, 1475) — нидерландский художник.

Испытывал влияние живописи Ван дер Вейдена и Ван Эйка. С 1440 по 1444 г. работал в Харлеме, затем до 1448 г. — в южной части Нидерландов; в 1448 г. он снова в Харлеме, а в 1457 г. переезжает в Левен, где живет до конца своих дней. Большую часть творческого наследия художника составляют картины на религиозные сюжеты с использованием в них жанровых элементов. Они отличаются большим количеством персонажей (алтарь «Таинство Причастия», 1464–1467), изображенных реалистически и прозаично. На центральной композиции алтаря, «Тайной вечери», лица Христа и апостолов очень спокойны, их внутреннее состояние выражено лишь скупыми жестами. На створках алтаря расположены «Встреча Авраама и Мельхиседека» и «Сбор манны» — для них, как и для композиции всего алтаря в целом, характерно правильно построенное пространство. Сцены мученичества святых в некоторых своих работах («Мучение св. Эразма», до 1466; «Мучение св. Ипполита», ок. 1470) мастер передает с поистине стоическим бесстрашием.

Наследие Баутса дополняют картины, выполненные для ратуши в Левене, в основе которых лежат исторические сюжеты. Таков «Суд императора Оттона III» («Испытание огнем») (1475). Здесь персонажи совсем другие: фигуры, написанные с четко выраженной пластичностью, наделены необыкновенной живостью и своеобразными жестами, а лица с грубоватыми чертами — яркой физиономической характеристикой. В живописи Баутса естественно сочетаются декоративность и точное, реалистическое воспроизведение деталей.



▲ **Тайная вечеря.**
1464–1467.
Центральная часть алтаря «Таинство Причастия». Церковь Св. Петра, Левен

◀ **Мадонна с Младенцем на троне со святыми Петром и Павлом.**
Ок. 1460-х гг.
Национальная галерея, Лондон

▶ **Мужской портрет.** 1462.
Национальная галерея, Лондон





Беггров Александр Карло-ВИЧ

(Санкт-Петербург, 1841 — Гатчина, 1914) — художник-маринист, живописец и акварелист.

Родился в семье К. П. Беггрова, литографии которого с видами Петербурга были очень популярны. Еще в детстве обнаружил способности к изобразительному искусству. Но, воплощая возникшую с юных лет мечту о море, стал морским офицером, окончив Инженерное училище Морской академии. Совершил несколько дальних морских походов, в том числе кругосветное путешествие в свите великого князя Алексея Александровича, и, уже в качестве командира фрегата «Светлана», поход вокруг Европы (Кронштадт–Греция–Кронштадт).

Во время морских путешествий Беггров все чаще уделяет свободное время карандашу и краскам. А потом тяга к рисованию и живописи берет верх, и в 1870 г. он становится вольнослушателем Академии художеств, где занимается в классе М. К. Клодта. Художественное образование было продолжено Беггровым в Париже — у А. П. Боголюбова и Ж. Ф. Бонна. Работы, присланные им в Академию художеств («Вид города Канеи на острове Кандии», «Императорская яхта "Держава"» и др.) были



► Вид на Неву и Адмиралтейскую набережную в лунную ночь. Начало 1880-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ Набережная Невы. 1876. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



в 1873 г. отмечены серебряной медалью. С 1874 г. Беггров участвует в экспозициях Товарищества передвижных художественных выставок, а в 1876 г. становится полноправным членом ТПХВ. В середине 1870-х и в 1880-х гг. круг его живописных интересов расширяется — к видам моря, морских портов прибавляются виды городов («Набережная Невы», 1876; «Вид на Неву от Зимнего дворца», «Рыбный канал в Дортрехте», обе — 1881; «С Мытного перевоза на Биржу», 1883; «Адмиралтейская набережная», 1886). Городские виды Беггров часто оживлял жанровыми сценами, органично вписывая их в общую композицию пейзажей («Схевенинген. Починка рыбацких судов», 1877; «Утром на Невском проспекте», 1880; «Лунная ночь на Неве», 1882; «Пристань в Севастополе. Этюд», 1886).



- ◀ **Схевенинген. Починка рыбацких судов.** 1877. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов
- ▼ **Петербургская Биржа.** 1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Бегров писал не только масляными красками, он много работал акварелью. Именно в этой сложной технике выполнены многие виды Венеции, Нормандии, Петербурга. В 1885 г. художник стал одним из учредителей Общества русских акварелистов.

Морское ведомство часто привлекало Бегрова, признанного живописца и отставного морского офицера, к работам в качестве историографа российского флота. Он изображал официальные морские торжества («Царский смотр на Трапезундском рейде в 1873 году», 1878), выполнял «портреты» особо отличившихся судов («Олаф», «Арктика»). Работы Бегрова были очень популярны, чему способствовали многочисленные публикации их репродукций в таких многотиражных журналах, как «Нива», «Север», «Всемирная иллюстрация». В 1899 г. Бегров был удостоен звания академика, а в 1912 г. избран почетным членом Императорской Академии художеств.



- ◀ **Вид Невы и Стрелки Васильевского острова с Фондовой Биржей.** 1879. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Последние двадцать лет художник жил в Гатчине. Построил здесь просторный светлый дом, вырастил сад, за которым любил ухаживать сам. Его крыжовник, малина, смородина славились своими размерами и вкусом, а розами приходили любоваться соседи. Но это увлечение не мешало художественному творчеству мастера. Только на XVII выставке передвижников в 1899 г. он экспонировал пять работ — «Вид на Петербург со стороны Невы», «Гатчинский дворец. Сирень», «Гатчина. Приоратский дворец», «Огород», «Нормандия. Этрета», все — конец 1890-х гг.

За два года до смерти, в 1912 г., Александр Карлович Бегров пожертвовал крупную сумму Академии художеств — в фонд помощи бедным художникам, их вдовам и сиротам.

За два года до смерти, в 1912 г., Александр Карлович Бегров пожертвовал крупную сумму Академии художеств — в фонд помощи бедным художникам, их вдовам и сиротам.

- ▶ **Корабли, построенные в 1883–1896 годах на Балтийском судостроительном и механическом заводе в Санкт-Петербурге корабельным инженером Н. Е. Титовым.** 1896. Бумага, гуашь, акварель. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург
- ▼ **Берег в окрестностях Гапсаля.** 1897. Художественный музей, Ярославль





Бёклин, Арнольд (Базель, 1827 — Фьезоле, 1901) — швейцарский художник-символист.

Обучался живописи в Дюссельдорфе (1845–1847), работал в Швейцарии и Германии, а также в Италии. Испытал влияние позднего немецкого и французского романтизма, особенно искусства Делакруа и Жерико.

Бёклин писал в основном вымышленные пейзажи и фантастические сцены, действующими лицами которых были мифологические персонажи, нимфы и морские чудовища («Пан, пугающий пастуха в тростнике», 1859; «Битва кентавров», 1873). Эти полотна

► **Автопортрет со смертью, играющей на скрипке.** 1872. Государственные музеи, Берлин

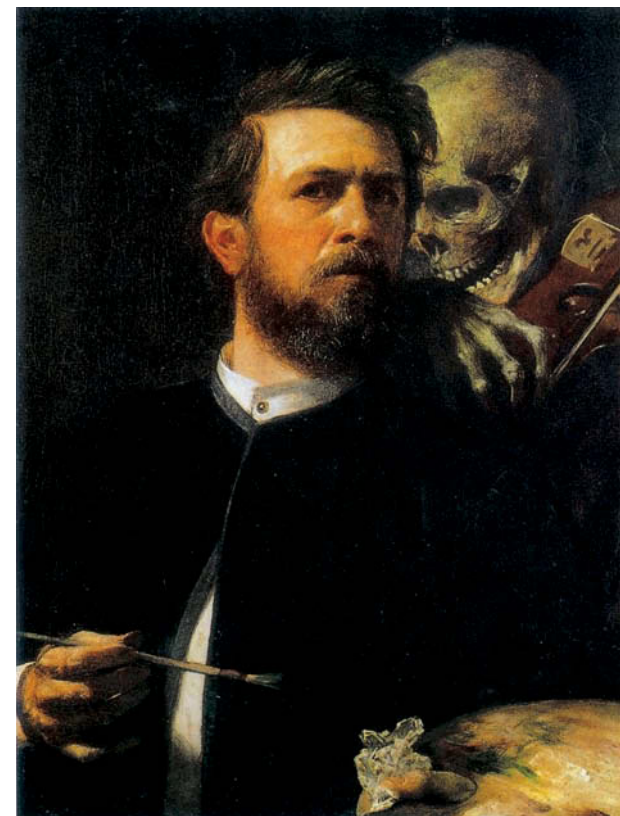
объединены ощущением ужаса. В «Битве кентавров» драматичность и напряженность композиции подчеркнуты выразительной мимикой кентавров, насыщенным колоритом и интересными ракурсами.

Поздние работы Бёклина отмечены сочетанием реалистического изображения деталей с мистической таинственностью символов («Остров мертвых», 1880; «Одиссей и Калипсо», 1882; «Чума», 1890). О популярности Бёклина говорит тот факт,



► **Остров мертвых.** 1880.

Художественный музей, Базель



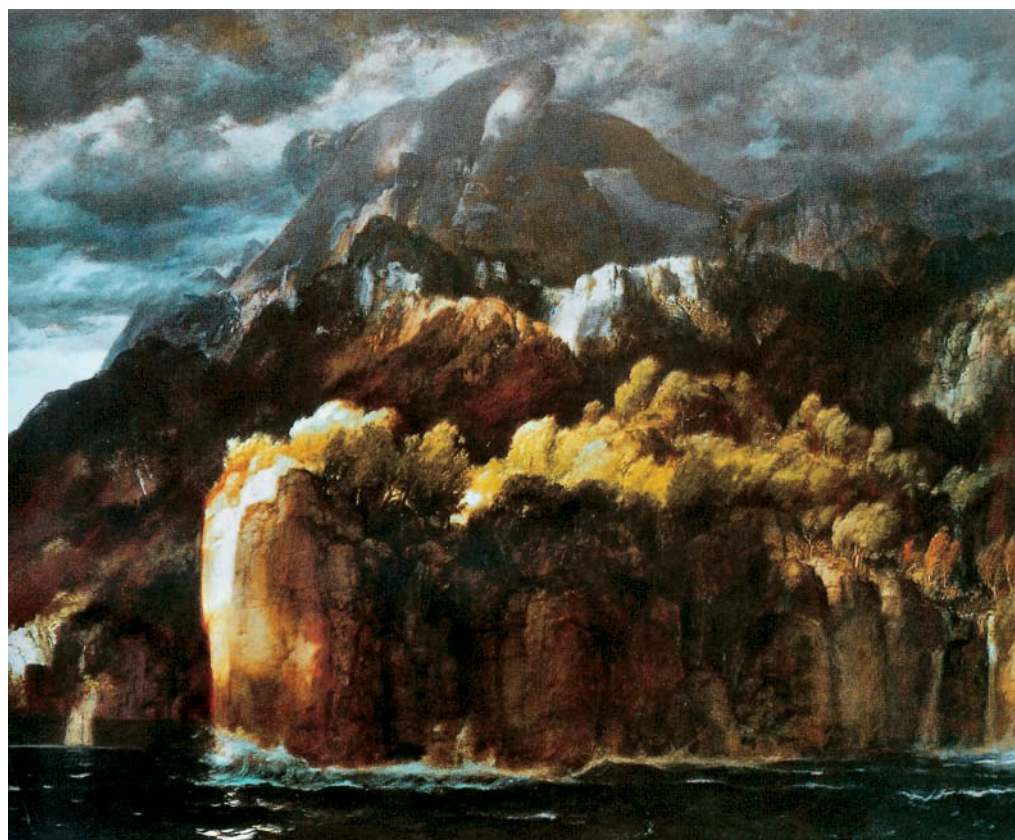
что картину «Остров мертвых» художник пять раз повторил по заказам.

Творчество Бёклина, отмеченное мрачным колоритом, глубокой и яркой эмоциональностью, оказало влияние на зарождение символизма во Франции и стиля модерн в Германии.



▲ **Весна (Песни Весны).** 1876. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

► **Прометей.** 1882. Собрание Барилла, Парма



Беллини, Джентиле (Венеция, ок. 1429 — Венеция, 1507) — итальянский художник, представитель венецианской школы.

Члены семьи Беллини справедливо считаются основоположниками искусства Возрождения в Венеции. Ее глава Якопо Беллини (Венеция, ок. 1400 — Венеция, 1470/1471) в своем творчестве сохранил связь с традициями готики, наполнив создаваемые образы лиризмом.

Старший сын Якопо, Джентиле, стоял у истоков формирования жанрово-исторической картины. Его полотна с изображением городской жизни отличаются тонкой продуманностью композиции и прекрасным колористическим строем. А его талант портретиста высоко оценили император Фридрих III, венецианские дожи и турецкий султан Мухаммед II. Работая в 1479–1480 гг. при его дворе в Стамбуле, художник испытал влияние классической персидской миниатюры. Конечно, не были чужды Джентиле Беллини и евангельские сюжеты («Мадонна с Младенцем на троне», 1475–1485).



▲ Портрет патриция. Б. г. Фрагмент (?). Музей западного и восточного искусства им. Б. и В. Ханенко, Киев

▶ Чудо обретения Креста на мосту Сан-Лоренцо. 1500. Галерея Академии, Венеция



◀ Мадонна с Младенцем на троне. 1475–1485. Национальная галерея, Лондон



▲ Портрет султана Мухаммеда II. 1480. Национальная галерея, Лондон





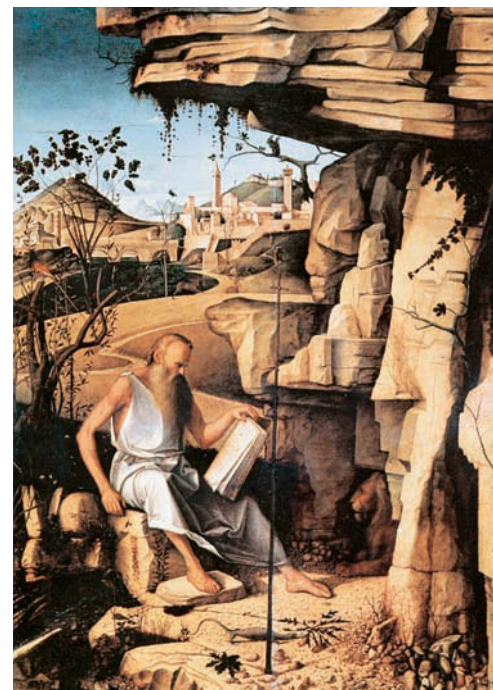
▲ **Дож Леонардо Лоредан. 1501–1502.**
Национальная галерея, Лондон

Беллини, Джованни (Венеция, ок. 1433 — Венеция, 1516) — представитель венецианской школы живописи, один из величайших итальянских художников эпохи Раннего Ренессанса.

Внебрачный сын Якопо Беллини, он учился вместе со сводным братом Джентиле в мастерской отца.

Ранние работы художника отмечены драматической заостренностью композиции и холодной цветовой гаммой («Моление о чаше», ок. 1465; «Оплакивание Христа», ок. 1470). Постепенно под влиянием творчества итальянских живописцев делла Франчески и да Мессины композиции его картин становятся более спокойными, а величавые и одухотворенные образы персонажей предстают в удивительной гармонии с окружающим их пейзажем («Св. Иероним в пустыне», ок. 1480; «Священная аллегория» («Озерная Мадонна»), 1490–1500; «Мадонна в лугах», ок. 1505). Художник все более умело рассчитывает пространство своих живописных творений («Триптих Фрари», 1488).

«Мадонны» Джованни Беллини несут отпечаток творческих поисков мастера в области передачи цвета: постепенный переход от света к тени, яркие насыщенные цвета, изысканная гармония их сочетаний («Мадон-

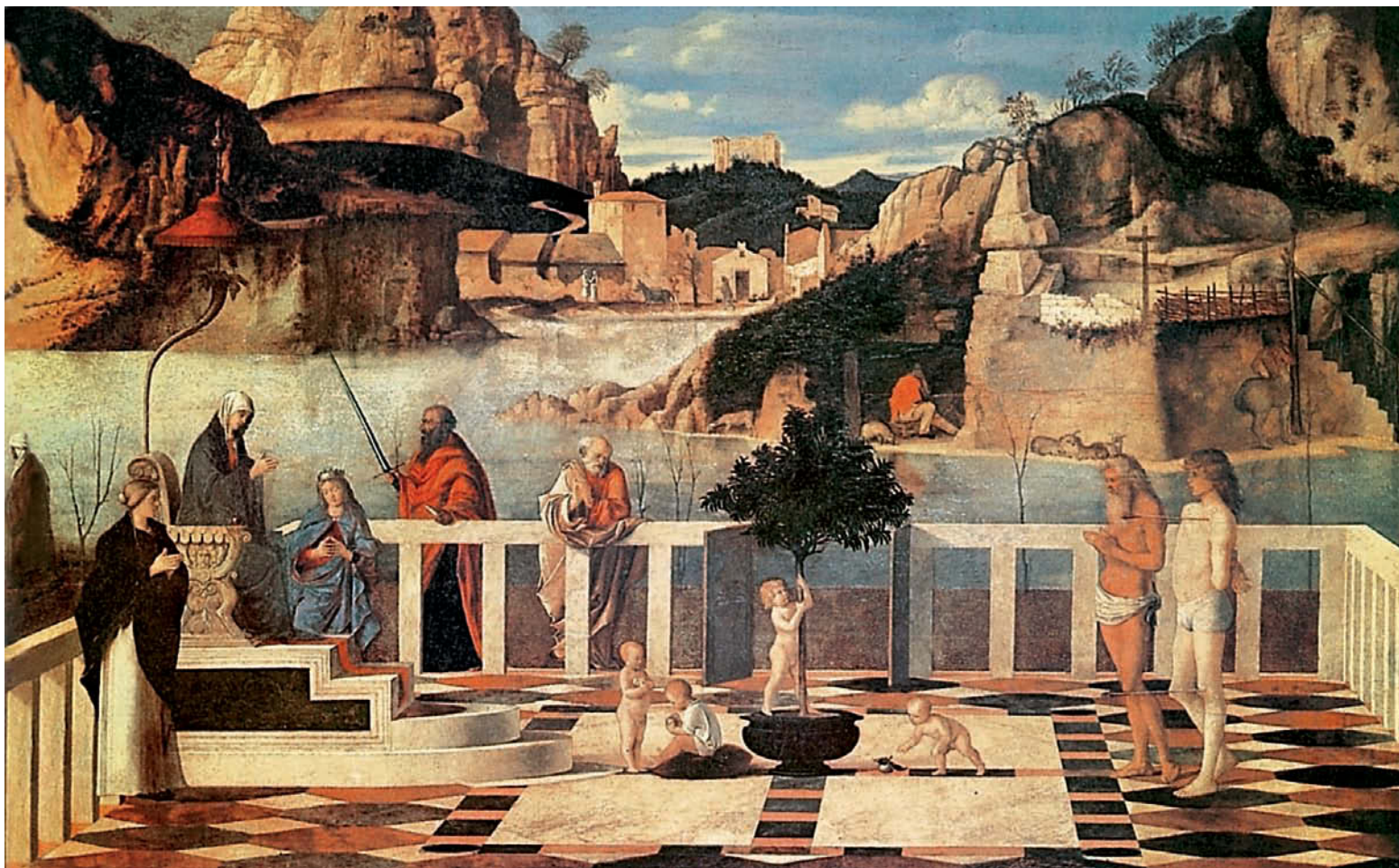


▲ **Св. Иероним в пустыне. Ок. 1480.**
Галерея Уффици, Флоренция

▶ **Священная аллегория (Озерная Мадонна).**
1490–1500. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Триптих Фрари (Мадонна с Младенцем, святыми Николаем, Петром, Марком и Бенедиктом).** 1488. Сакристия церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари, Венеция





▲ **Мадонна на лугу.** Ок. 1500. Национальная галерея, Лондон
◀ **Моление о чаше.** Ок. 1465. Национальная галерея, Лондон

на с деревцами», 1487; «Мадонна», 1488). Его алтарные картины отличает классическая упорядоченность композиции («Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми», 1505), а в портретах на первый план выступает интерес их создателя к духовной жизни личности современной ему эпохи (портрет дожа Леонардо Лоредана, 1502–1503). Учениками Джованни Беллини были Джорджоне и Тициан. ■

Б

Бенуа Александр Николаевич (Санкт-Петербург, 1870 — Париж, 1960) — живописец, график и сценограф, историк искусства, художественный критик.

Родился в семье известного архитектора Н. Л. Бенуа, занимался рисованием с самого раннего детства. Во время учебы на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета самостоятельно занимался живописью, изучал коллекцию Эрмитажа, посещал архитектурно-парковые ансамбли в пригородах российской столицы (Петергоф, Павловск, Царское Село), во время многочисленных зарубежных поездок знакомился с работами великих мастеров прошлого в музеях и галереях Франции, Германии, Италии. Был потрясен изысканным великолепием Версаля, который назвал «исполиным храмом под открытым небом». Знакомство с «Мемуарами» герцога Луи де Сен-Симона, придворного Людовика XIV, усиливает это впечатление, и Бенуа начинает писать серию картин, посвященную эпохе «короля-солнца», самому пышному и великолепному времени в истории мировой культуры Нового времени.

Центральное место в «Версальской серии» (некоторые исследователи делят ее на два цикла — 1897 и 1905–1907 гг.) занимает композиция «Прогулка короля» (1906), в которой король и его придворные предстают тенями ушедших времен. Даже бронзовые фигурки амуров, веселящихся над зеркальной гладью водоема, кажутся более живыми, чем главные персонажи картины. Все эфе-



▲ **Маскарад при Людовике XIV.** 1898. Бумага, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

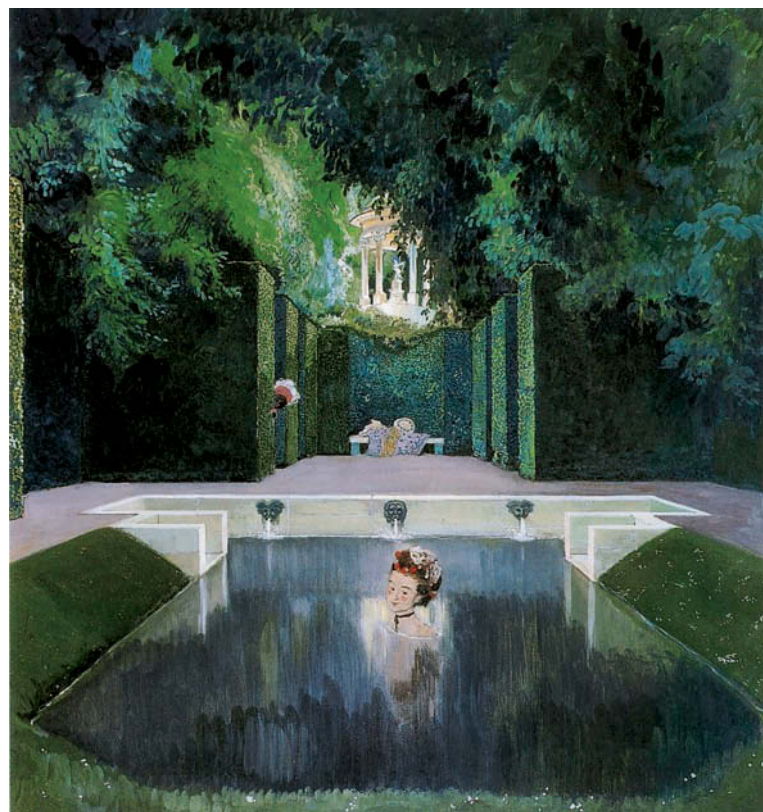
◀ **Прогулка короля.** 1906. Картон, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Купальня маркизы.** 1906. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

мерно, все — воспоминание о давно минувшей эпохе французского рококо и в изысканной сцене «Купальня маркизы» (1906). Тем же настроением проникнуты полотна «Кормление рыб», «Прогулка в кресле», «У бассейна Цереры», «У Курция» (все — 1897). Пейзаж, играющий важную роль во всех картинах «Версальской серии», подчеркивает грусть о прекрасном и навсегда ушедшем прошлом: природа и творения рук людских — вечны, жизнь человеческая — мимолетна и преходяща. Особенно сильно этот мотив выражен в полотне «Вод-



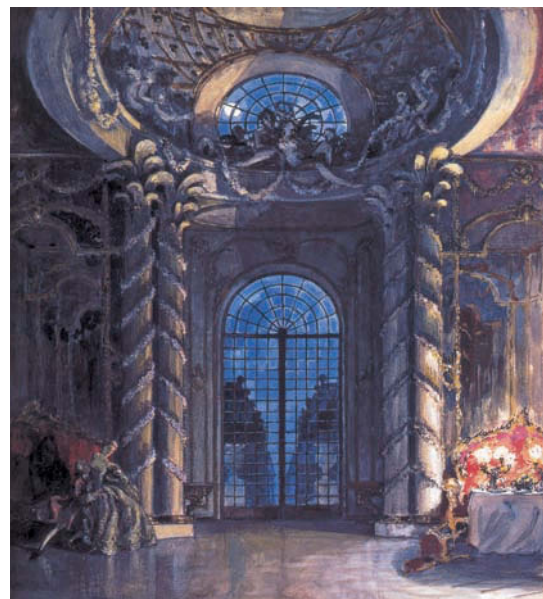
▲ **Итальянская комедия.** 1905. Областной художественный музей, Иваново





◀ **Парад при Павле I. 1907.** Картон, гуашь, белла. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Павильон. 1906.** Бумага на картоне, гуашь, бронзовая краска, тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ный партер в Версале. Осень» (1905). А картина «Парад при Павле I» (1907) проникнута другим настроением. Громада недостроенного дворца на заднем плане, низкое северное небо, крупные хлопья снега подчеркивают мрачность эпохи недолгого и неудачного царствования этого российского самодержца.

На рубеже XIX–XX вв. в России было создано общество «Мир искусства» и начал выходить журнал под тем же названием. Одним из «застрельщиков» этих начинаний был Бенуа. Главный пафос деятельности и творчества «мирискусников» он образно определил как «пиетет к самой идее культурности», а цель — как стремление уйти «подальше от беспомощного дилетантизма квазиноваторов, подальше от нашего упадочного академизма».

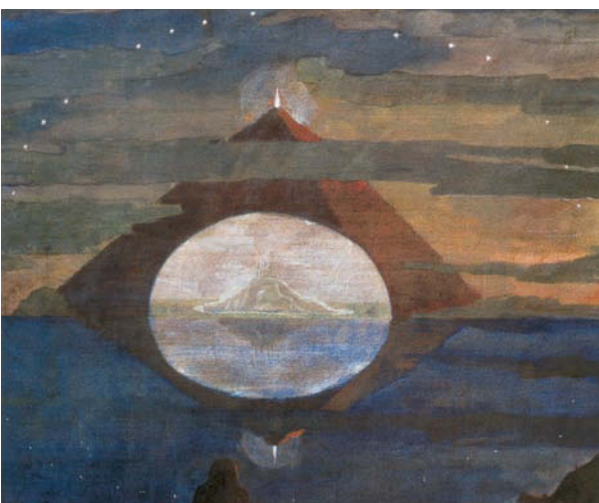
Бенуа серьезно занимался искусствоведческой деятельностью, пропагандировал русское искусство XVIII–XIX вв. После революции принимал активное участие в организации охраны памятников истории и культуры, в 1918–1926 гг. заведовал картинной галереей Эрмитажа. Он был также прекрасным иллюстратором. «Азбуку в картинках Александра Бенуа» (1905) стремилась приобрести

для своих детей каждая российская интеллигентная семья. Глубоким проникновением в суть литературного произведения и тонкостью исполнения отличаются иллюстрации Бенуа к сочинениям А. С. Пушкина — поэме «Медный всадник», повестям «Капитанская дочка» и «Пиковая дама». Много сил и времени Бенуа отдавал сценографической работе в театре. В 1902 г. он оформил оперу Р. Вагнера «Гибель богов» в Мариинском театре, в 1903 г. — балет «Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина, либретто которого сочинил сам.

Эскизы декораций, костюмов, бутафории, созданные Бенуа, отличаются удивительным чувством стиля и художественной цельностью.

С 1908 г. художник оформлял спектакли Русских сезонов С. П. Дягилева в Париже. В 1911 г. он создал сценографию балета И. Ф. Стравинского «Петрушка». После эмиграции во Францию (1926) Бенуа в основном работал в театрах — парижской Гранд-опера, миланском Ла-Скала, театрах Лондона, Нью-Йорка, Вены.

Александр Николаевич Бенуа прожил большую, долгую, сложную жизнь, встречался с множеством интереснейших творческих людей разных стран и, можно сказать, разных эпох. Ему было что вспомнить. И последние годы жизни, отойдя от активного художественного творчества, он посвятил мемуарам. ■



▲ **Фантастический пейзаж с пирамидой. Ок. 1921.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Аполлон и Дафна. 1908.** Картон, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Бермехо, Бартоломе (Кордова, ок. 1430 — Каталония, ок. 1498) — испанский художник.

О жизни Бермехо, в том числе о его ученичестве, почти ничего не известно. По своему стилю Бермехо близок к мастерам арагонской школы (в Арагоне он работал в 1474, 1486 и 1495 гг.),

сии и реалистичности в передаче фигур может быть отнесена к зрелому периоду творчества мастера. Пейзаж здесь — одно из достижений художника в этом жанре, в котором испанские мастера мало работали. В натуралистической манере исполнен и пейзаж в «Мадонне Монтсеррат» (ок. 1485) из собора в Акви Терме



▲ **Мадонна Монтсеррат.** Заалтарный образ. Ок. 1485. Кафедральный собор, Акви Терме
▶ **Св. Доминик Силосский.** 1474–1477. Прадо, Мадрид



и некоторые историки искусства даже считают именно его основоположником этой школы; другие, напротив, полагают, что странствующий художник был всего лишь преемником арагонских мастеров. Творчество Бермехо исполнено глубиной силы, выражающей его эстетическую концепцию. В портретах, стремясь к монументальности и выразительности, мастер обращает внимание на конкретность и точность изображения. В пейзаже он выступает как наблюдательный натуралист, но при этом тонко передает светотеневые эффекты. Отказываясь от подчеркнуто арагонских типажей, художник обращается к более патетической трактовке фигур. Архивные документы позволили датировать некоторые из сохранившихся произведений Бермехо. В 1474–1477 гг. он создает композицию «Св. Доминик Силосский», используя пирамидальную композицию и фронтальное расположение величественной фигуры святого. «Пьета» (1490) из кафедрального собора в Барселоне по драматизму, колориту, экспрес-



▶ **Пьета каноника Луиса Деспла.** 1490. Кафедральный собор, Барселона

Бёрн-Джонс, Эдуард Коли

(Бирмингем, 1833 — Лондон, 1898) — английский живописец и график, представитель второго поколения прерафаэлитов.

Учился у Россетти. Работал в стиле итальянских художников XV в., пытаясь выразить в своем творчестве идеалы искусства и уходящего в историю Средневековья, и Раннего Возрождения.

Использовал в картинах мифологические и религиозные сюжеты («Золотая лестница», 1880;



▲ **Мартовские цветы.** Ок. 1870.

Пикадилли-галерея, Лондон

◀ **Зловещая голова.** 1886–1887.

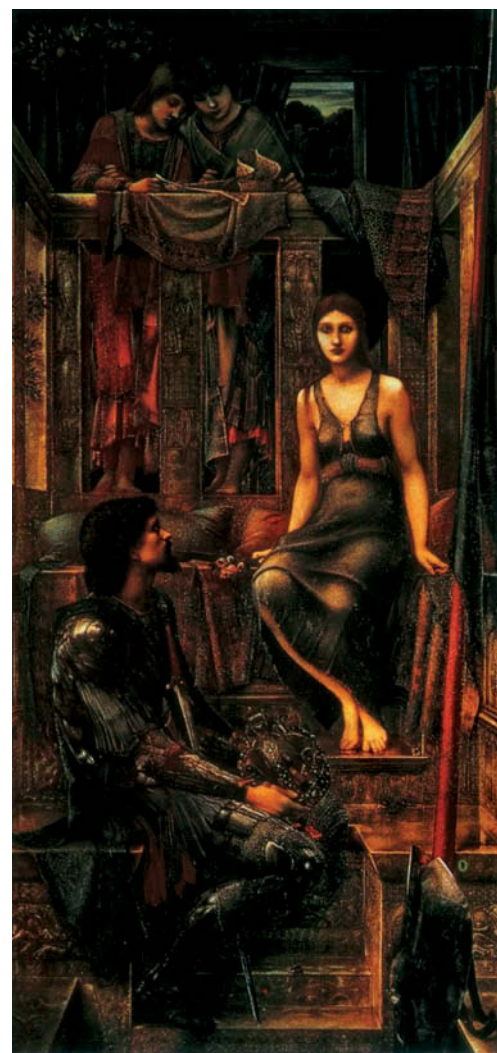
Государственная галерея, Штутгарт

▶ **Король Кофетуга и девушка-нищенка.**

1884. Галерея Тейт, Лондон

«Король Кофетуга и девушка-нищенка», 1884). Для произведений этого художника характерны романтическая идеализация образов, гибкая ритмичная пластика и причудливая орнаментальность изображения.

Бёрн-Джонс много работал над эскизами для витражей, ковров, гобеленов, мозаик и предметов декоративно-прикладного искусства. Помимо этого его наследие включает работы в области книжной иллюстрации. ■



Б



▶ **Рыцари и шиповник.** 1869. Маас-галерея, Лондон



Блейк, Уильям (Лондон, 1757 — Лондон, 1827) — английский живописец, гравер, философ, поэт, представитель романтизма.

Учиться начал в девять лет — сначала в лондонской школе рисования, затем у гравера Безайра. Здесь он рисовал и гравировал средневековые скульптуры, что пробудило интерес к готическому искусству. В 1778 г. поступил в Королевскую академию художеств, а в 1780 г. состоялась его первая выставка, за которой вскоре последовали другие. Первые работы Блейка — офорты к собственным поэмам, раскрашенные вручную. Он и позднее иллюстрировал

собственные литературные произведения, но самые значительные его работы восходят к сюжетам традиционных источников («Сотворение Адама», «Навуходоносор», «Жалость» по мотивам шекспировского «Макбета», «Дом смерти» по мотивам «Потерянного рая» Мильтона и др.). В мощных, свободных по фактуре и ярких по цвету гравюрах, выполненных в подчеркнуто индивидуальной манере, просматривается влияние Микеланджело. Все эти произведения созданы в Ламбете, куда художник переселился из лондонского Сохо в 1790 г. (т. н. «ламбетский период»). Около 1805 г. Блейк создает серию акварелей к ветхозаветной «Кни-



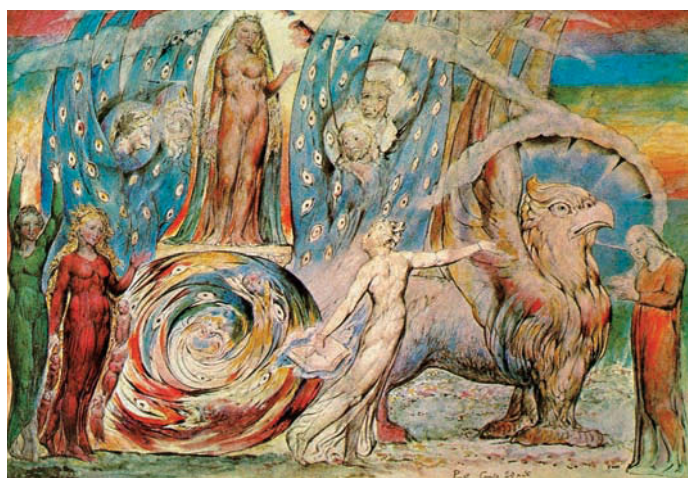
▲ **Творец Вселенной.** 1794. Фронтиспис к поэме «Европа». Гравюра, ручная раскраска, чернила, акварель. Британский музей, Лондон

ге Иова», эмоционально-философский стержень которых — идея всепрощения. В 1824 г. художник начинает работать над иллюстрациями к «Божественной комедии» Данте, оставшимися незаконченными.

В целом творчество Блейка — важная составляющая романтического направления в английском искусстве на рубеже XVIII–XIX вв. Его романтизм выражается в аллегорических и мистических символах и фантастичности сюжетов, а бунтарский дух — не только в образах, но и в своеобразии композиционного построения гравюр, акварелей, картин. ■

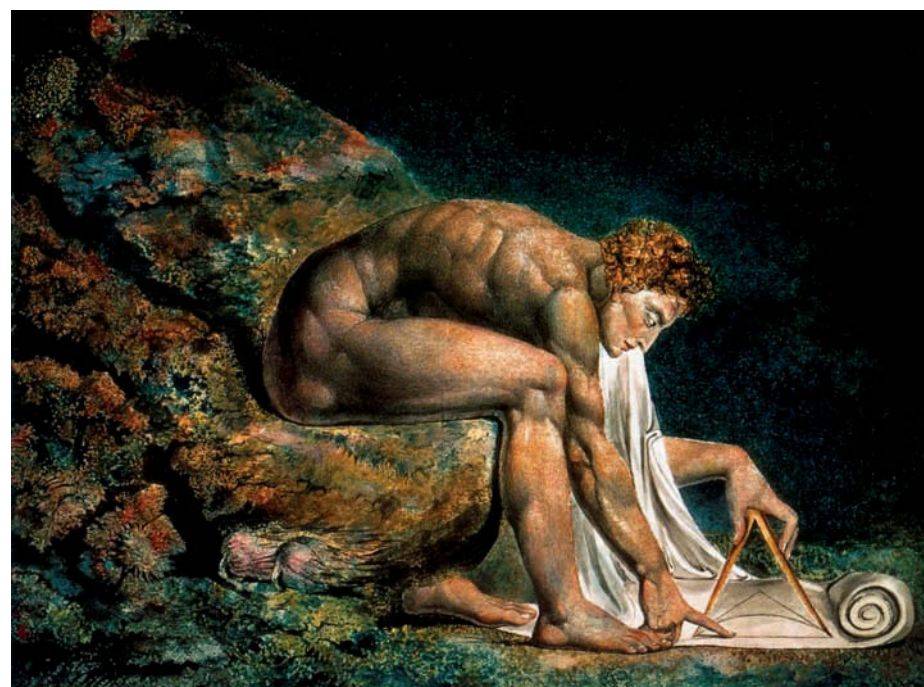


▲ **Сотворение Адама (Элоим создает Адама).** Ок. 1795. Гравюра, ручная раскраска, чернила, акварель. Галерея Тейт, Лондон



▲ **Беатриче на колеснице.** 1824–1827. Акварель. Галерея Тейт, Лондон

▶ **Ньютон.** 1795. Гравюра, ручная раскраска, чернила, акварель. Галерея Тейт, Лондон



Богаевский Константин Федорович

(Феодосия, 1872 — Феодосия, 1943) — живописец и график, мастер пейзажа.

Родился в семье мелкого служащего феодосийской городской управы. Рисовать начал в раннем детстве, копируя пейзажи со старых олеографий. В гимназическом возрасте посещал мастерскую И. К. Айвазовского, где копировал картины знаменитого мариниста, брал также уроки рисунка у его ученика А. И. Фесслера. В 1891–1897 гг. (с перерывом) учился в петербургской Академии художеств, в основном у А. И. Куинджи. Вместе с учителем и соучениками в 1897 г. совершил путешествие по Европе, где особенно сильное впечатление на него произвели работы представителей стиля модерн А. Бёклина, Ф. Штука и склонного к мистике М. Клингера. Во время последующих поездок в Европу Богаевский открывает для себя К. Лоррена, А. Мантенью, Н. Пуссена и испытает их влияние.



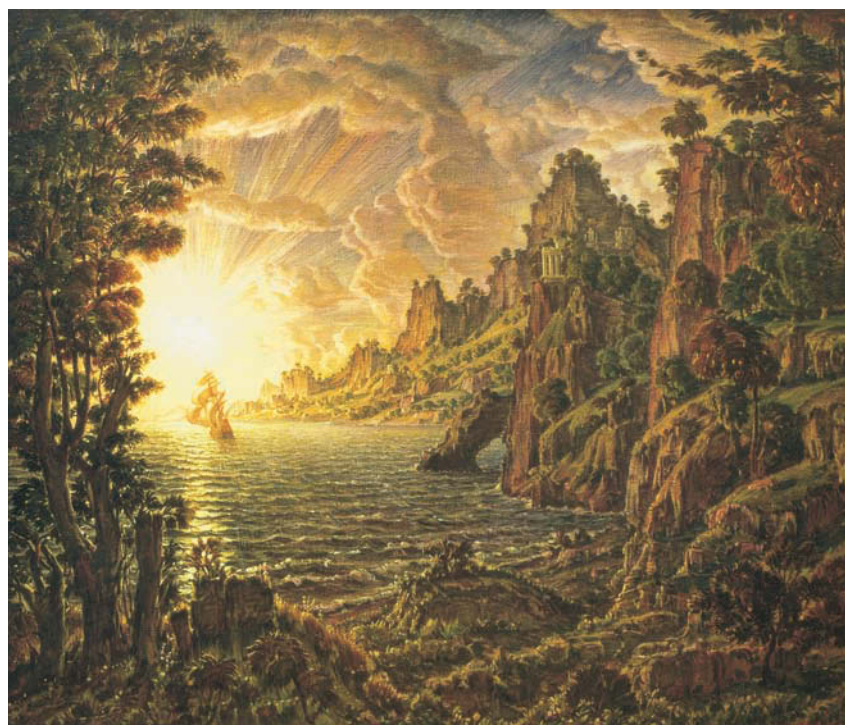
◀ **Старый Крым.** 1902. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Корабли. Вечернее солнце.** 1912. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **После дождя. Берег моря.** 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Жертвенники.** 1907. Художественный музей, Ярославль



Ранние работы Богаевского, вернувшегося по окончании Академии в близкую его сердцу Феодосию, отличаются темной цветовой гаммой и несут в себе элементы трагедийности («Древняя крепость», «Старый Крым», обе — 1902). Чуть позже наступает время картин апокалиптического настроения — это «Звезда Полюнь» (1906, не сохранилась), «Солнце» (1906), «Генуэзская крепость» (1907).

В 1907 г. творческий почерк Богаевского меняется, палитра становится светлее, полотна дышат покоем, будто Крым повернулся к нему другой стороной: «Пейзаж со скалами. Старый Крым», «Южная страна. Пещерный город», «Поток. Фантастический пейзаж» (все — 1907, 1908) отличаются гармонией и воплощают представления художника не о мире, наказанном роком космического масштаба, а о поистине райской земле, о которой так хорошо мечталось в новой, недавно обустроенной просторной мастерской живописца. Его друг, поэт



◀ **Крымский пейзаж.** 1930. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

▼ **Пейзаж с деревьями.** 1927. Государственная Третьяковская галерея, Москва



и художник М. А. Волошин назвал этот цикл картин «Золотым веком Богаевского».

Вторая поездка Богаевского в Италию (1908–1909) укрепила новые черты его творчества и породила образы, в которых слышны отзвуки произведений мастеров эпохи Возрождения («Воспоминания о Мантенье», «Классический пейзаж», обе — 1910; «Корабли», первоначальное название «Вечернее облако», 1912).

В первое десятилетие XX в. художник активно экспонирует свои произведения на выставках объединений «Мир искусства» и Союз русских художников, членом которых он состоял. В 1906 г. его картины увидели парижане — на выставке русского искусства, устроенной во французской столице С. П. Дягилевым.

Во время Первой мировой войны Богаевский был мобилизован в рабочую роту, служил под Се-

вастополем. Не имея возможности работать на пленэре, в короткие минуты отдыха рисовал — по памяти или созданные воображением композиции. После революции живописец, выполняя поручения Общества охраны памятников искусства, делает зарисовки многочисленных объектов в Крыму, хранящих память о тысячелетней истории. В 1923 г. он создает четыре больших панно для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, проходившей в Москве.

Существенное место в творчестве Богаевского этого периода занимают акварели, не уступающие по мастерству живописным работам («Морской берег. Крепость», «Радуга», обе — 1926; «Старый Крым», 1928; «Порт», 1934). А этюды, написанные

▼ **Феодосия.** 1930. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

Богаевским в 1920–1930-х гг., позднее легли в основу его картин «Феодосия» (1930), «Старая гавань» (1931), «Тавроскифия» (1937), «Вечер у моря» (1941).

О том, что началась война, феодосийцы узнали еще до официального объявления по радио о нападении фашистской Германии на Советский Союз. Уже в предутренние часы до них донеслась весть о ночной бомбардировке Севастополя. Крым стал ареной кровопролитных сражений. Написанный в 1940-е гг. «Романтический пейзаж. Солнце» — самое экспрессивное произведение Богаевского. Вновь возродившее апокалиптический мотив безжалостного, всежигающего солнца его ранних полотен, оно демонстрирует ощущение мира, близкого к катастрофическому концу. Мир устоял, выжил. А певец Крыма Константин Федорович Богаевский 17 февраля 1943 г. погиб при бомбардировке оккупированной фашистами Феодосии. ■



Богданов-Бельский Николай Петрович

(село Шопотово Смоленской губернии, 1868 — Берлин, 1945) — живописец, мастер бытового жанра.

Внебрачный сын батрачки, будущий художник получил фамилию Богданов от крестившего его священника («Богом данный»). Бельским он стал позднее, присоединив к фамилии название уезда, в котором находилась родная деревня. Учился в церковно-приходской школе, затем в народной школе для талантливых крестьянских детей, которую меценат С. А. Рачинский организовал в селе Татево Смоленской губернии. Заметив способности мальчика к рисованию, Рачинский в 1882 г. отдает его в иконописную мастерскую Троице-Сергиевой лавры. В 1884 г. тот же Рачинский устраивает его в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учителями юного художника были В. Е. Маковский, В. Д. Polenov, И. М. Прянишников. Выпускная работа «Будущий инок» (1889), оцененная большой серебряной медалью, дала Богданову-Бельскому



► **Мальчики.** 1910-е гг. Областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону

звание классного художника. На выставке передвижников 1891 г. картина имела большой успех, была куплена собирателем К. Т. Солдатенковым, затем уступлена императрице Марии Федоровне.

Молодой живописец много работает, пишет жанровые картины («Устный счет. В народной школе С. А. Рачинского», «Воскресное чтение в школе», обе — 1895), портреты («Педагог С. А. Рачинский», 1890). Однако стремление совершенствовать свое мастерство не оставляет его, и он в 1894–1895 гг. занимается в Академии художеств у И. Е. Репина, потом едет в Париж, где посещает студии Ф. Коларосси и Ф. Кормона, работает в Мюнхене и Италии. Очевидно, в этих поездках у Богданова-Бельского возникает интерес к пленэрной живописи, к натюрморту, но он



▲ **Визитеры.** 1913. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

◀ **Виртуоз.** 1891. Государственный музей искусств Грузии им. Ш. Я. Амиранашвили, Тбилиси

► **Устный счет. В народной школе С. А. Рачинского.** 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва

остается прежде всего жанристом. Это высоко ценили его друзья-передвижники, в Товарищество которых художник вступил в 1895 г.

Работы портретного жанра, выполненные художником в конце 1890-х гг. («Портрет художницы Е. М. Бём», «Портрет графини Е. П. Шереметевой»), были высоко оценены публикой, и в последующие годы Богданов-Бельский получает весьма выгодные заказы на портреты — от великого князя Дмитрия Павловича (1902), императора Николая II (1904–1908), князя Ф. Ф. Юсупова (1911), Ф. И. Шаляпина (1916) и многих других.

Растущей славе художника способствуют и публикации репродукций его полотен такими популярными журналами тех лет, как «Нива», «Столица и усадьба», «Художественные сокровища России». В 1903 г. Богданов-Бельский получает звание академика, а в 1914 г. избирается действительным членом Академии художеств.

После революции художник вынужден был покинуть родину. Отъезд из России не ослабил твор-



ческого запала художника, и если на двух первых его выставках в Риге были представлены в основном полотна дореволюционного периода, то на третьей экспонировались исключительно картины, написанные в Латвии. Не перестает маститый художник радовать и о пропаганде русского искусства. По его инициативе и при поддержке И. Е. Репина по всей Европе прошли выставки русской живописи, на которых представили свои картины И. Я. Билибин, К. А. Коровин, Ф. А. Малявин и другие известные мастера.

В 1944 г. художник тяжело заболел. Нужна была операция, и жена доставила его в берлинскую клинику. 19 февраля 1945 г., после операции, во время бомбежки Николай Петрович Богданов-Бельский скончался. Он похоронен там же, в Берлине, на русском православном кладбище Тегель. ■

Боголюбов Алексей Петрович (село Померанье Новгородской губернии, 1824 — Париж, 1896) — живописец-пейзажист, рисовальщик, офортист.

Родился в семье ветерана Отечественной войны 1812 г.; его мать была дочерью известного революционера-демократа XVIII в. А. Н. Радищева. Восьми лет был отдан на воспитание в Александровский малолетний кадетский корпус, а спустя два года переведен в Морской кадетский корпус. В годы учебы проявил страсть к рисованию, чему отдавал почти все свободное время. По окончании курса Боголюбов в звании мичмана начинает военно-морскую службу, ходит в заграничные плавания. В 1847 г. посещает художественные галереи Лондона, где его особый восторг вызывают работы английских мастеров пейзажа, в частности Дж. У. Тёрнера, затем — музеи Харлема, Роттердама и Амстердама.

Страсть к рисованию не ослабевает, а морские походы дают молодому впечатлительному офицеру богатейший материал. Сохранилось несколько картин и рисунков Боголюбова периода 1840-х гг., когда он плавал на фрегате «Усердный» и пароходе «Камчатка». Эти произведения далеки от профессиональных, в них сильно чувствуется влияние марин И. К. Айвазовского, находившегося тогда в зените славы. Однако уже в этих первых работах заметно внимательное и глубокое изучение природы, ставшее характерной чертой всего творчества Боголюбова.

В том же 1847 г. на острове Мадейра Боголюбову посчастливилось встретиться с К. П. Брюлловым. Великий живописец, посмотрев папку с рисунками и этюдами начинающего художника, оставил весьма лестные замечания.

Спустя год, во время повторного плавания «Камчатки» на остров Мадейра, на борту корабля находился совершавший путешествие президент петербургской Императорской Академии художеств герцог Максимилиан Лейхтенбергский. Он за-



▲ Вид на Смольный монастырь с Большой Охты. 1851 (?).

Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Первое сражение русского корабельного флота под командой Н. А. Синявина около острова Эзель со шведским флотом. 1866.

Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

интересовался рисунками молодого лейтенанта и спустя некоторое время получил у императора Николая I разрешение о принятии Боголюбова в Академию художеств, но с условием «не оставления службы на флоте», так как офицер не имел других средств к существованию.

Учителями Боголюбова в Академии художеств, которую он начал посещать с осени 1849 г., были профессора пейзажного и баталического классов М. Н. Воробьев и Б. П. Виллевалде. Первые его самостоятельные картины («Бой брига „Меркурий“ с двумя турецкими кораблями», «Вид на Смольный монастырь с Большой Охты» и «Отбытие герцога Максимилиана Лейхтенбергского из Лиссабона», все — 1851) были не слишком удачными, хоть и удостоились золотой медали. Они представляли собой типичные образцы видовой живописи, характерные для середины XIX в.: композиции несли на себе черты надуманности, а творческая фантазия художника имела явный налет академического романтизма.



▲ Кронштадтский рейд с кораблями вечером. 1855. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург



► **Устье Невы.**
1872. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

▼ **Ипатьевский мона-
стырь близ Костромы.**
1861. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

▼ **Лунная ночь на море.**
1871. Государственный
Русский музей, Санкт-
Петербург



В годы учебы у Боголюбова проявилась склонность к еще одному жанру живописи — морским баталиям. К столетию Морского корпуса художник создал одну из первых своих баталий — «Афонское сражение 19 июля 1807 года» (1852).

В 1853 г. Боголюбов по программе, предложенной ему Академией, исполнил три вида Ревеля и «Вид Санкт-Петербурга от взморья». За эти работы молодой художник получил большую золотую медаль, дававшую право на пенсионерскую поездку за границу. Она была отложена из-за Крымской войны, на события которой выпускник Академии отозвался изданием «Альбома подвигов Черноморского флота в 1853 и 1854 гг.». Тогда же он получил заказ императора Николая I на семь батальных картин. Для выполнения монаршего заказа офицера флота уволили со службы и назначили художником Главного морского штаба.

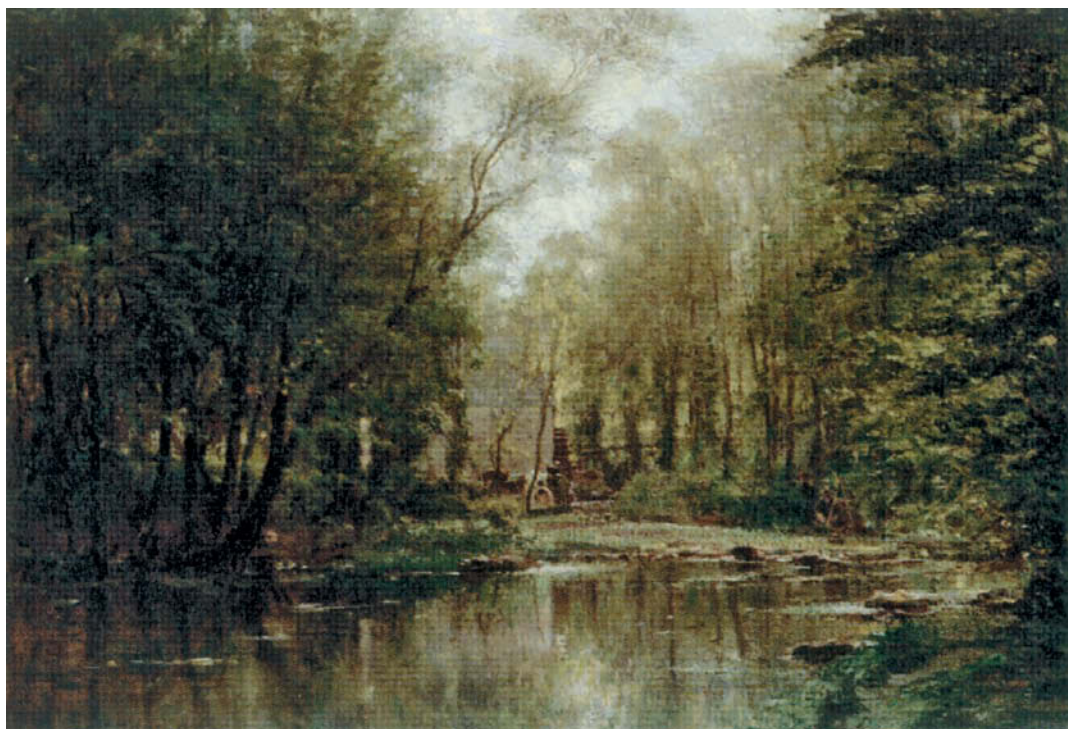
В 1854 г. Боголюбов отправился в творческую заграничную командировку. Во время путешествий сделал множество зарисовок с природы, писал этюды. Несколько месяцев художник провел в Италии. Результатом поездки стали картины «Окрестности Константинополя», «Римская ночь», «Бурный вид острова Капри», «Вечер в Неаполе», «Ночь в Венеции» (все — середина 1850-х гг.).

За границей Боголюбов продолжал учиться. В Женеве он пользовался советами романтика А. Калама, в Париже — мариниста Э. Изабе, в Дюссельдорфе



◀ **Вход рыбацкого судна в бурю в гавань Сен-Валери в Ко (Франция).** Ок. 1859. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Лес в Вёле. Нормандия.** 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Б

в течение двух лет брал уроки у А. Ахенбаха. В Риме Боголюбов познакомился с А. А. Ивановым, который дал ему ряд ценных советов.

В 1856 г. художник отправляется в Турцию — писать с натуры этюды, необходимые для выполнения императорского заказа. В 1857 г., посетив Грецию, возвращается в Париж и до 1860 г. работает над полотнами, посвященными Крымской войне. Настоящий знаток кораблей, Боголюбов достоверно воспроизводит морские баталии. Но в отличие от поэтичных сражений Айвазовского работы Боголюбова отличает трезвый реализм, они, скорее, напоминают документальный отчет о военных действиях («Истребление турецкой эскадры при Синопском рейде», «Бой парохода „Владимир“ с турецким пароходом „Перваз-Бахри“», обе — 1856–1860; «Синопское сражение 18 ноября 1753 года», 1857–1859). От императора — уже Александра II — Боголюбов получил новый заказ — написать историю морских сражений Петра I.

В 1861 г. Боголюбов стал профессором «живописи морских видов» в Академии художеств. В том же году вместе с братом он совершил путешествие по Волге, спустя два года — еще одно на Волгу, а затем на Дон и в Крым. Полученные впечатления отразились в таких известных его работах, как «Ипатьевский монастырь близ Костромы», «Закат солнца в Нижнем» (обе — 1861), «Крестный ход в Ярославле», «Крым. Буюк Ламбат» (обе — 1863). Черты романтического искусства, харак-



терные для раннего творчества живописца, в этих работах почти исчезают.

В 1865 г. Боголюбов уезжает в Швейцарию, а оттуда — в Дюссельдорф, где приступает к работе над изображениями морских сражений петровской эпохи («Сражение русского флота со шведским в 1790 году вблизи Кронштадта при Красной Горке», 1866; «Бой у острова Эзель 24 мая 1719 года», 1866–1872). Ху-

▲ **Летняя ночь на Неве у взморья.** 1875. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Атака катером «Шутка» турецкого парохода на Дунае 14 мая 1877 года.** 1882. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург



дожник виртуозно передает воздушную среду, выразительно использует светотеневые эффекты. Хотя его марины несколько консервативны по форме, они пронизаны глубоким лиризмом и тонким поэтическим чувством. В 1869 г. в Петербурге проходила выставка произведений Алексея Боголюбова. На ней была представлена одна из лучших его больших композиций — «Крушение фрегата „Александр Невский“» (1868). С 1873 г. Боголюбов, страдавший болезнью сердца, зимой живет в Париже, возвращаясь на родину в теплое время года. И во Франции, и в России он продолжает плодотворно работать, создавая лиричные пейзажи и марины («Лес в Вёле. Нормандия», 1871; «Суда в гавани Дьепп», «Пруд в Петровском-Разумовском», обе — 1870-е гг; «Вид Саратова с Соколовой горы», «Москва-река у Звенигорода», обе — 1880-е гг.).

Патриот России и человек, глубоко преданный искусству, Боголюбов не чуждался и общественных дел. В 1877 г. в Париже по его инициативе было создано Общество взаимного вспоможения и благотворительности русских художников. Он активно участвует в работе Товарищества передвижных художественных выставок. В 1885 г. Боголюбов создает в Саратове первый в России провинциальный художественный музей и дает ему имя своего деда, автора «Путешествия из Петербурга в Москву» (добиться позволения на это стоило ему огромных усилий). В основу собрания музея легла собственная коллекция Боголюбова, собравшего много картин русских и зарубежных художников. Саратовскому музею и Рисовальной школе при нем (разрешение на ее создание художник выхлопотал, но открылась она уже после его смерти) Алексей Петрович Боголюбов завещал все свое имущество и состояние. ■



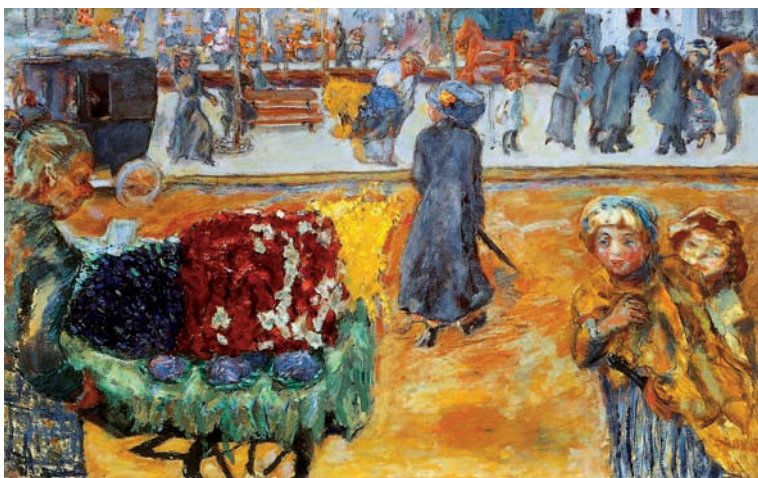
▲ **Взрыв турецкого броненосца «Люфти-Джелль» на Дунае 29 апреля 1877 года.** 1877. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Боннар Пьер (Фонтене-о-Роз, 1867 — Ле-Канне, 1947) — французский живописец и график.

Учился в академии Жюлиана в Париже, где в 1888 г. познакомился с будущими членами группы «Наби»: Дени, Вюйаром, Рансоном. Значительное влияние на него оказали работы Гогена и искусство японской гравюры.

Главные темы живописи Боннара — поэтические виды природы («Ранняя весна» («Маленькие фавны»), 1909; панно «У Средиземного моря», 1911), обнаженное женское тело, растворяющееся в окружающем пространстве («Обнаженная в ванной», 1937), а также дети и животные. С 1916 г., после поездки на юг, палитра художника становится более насыщенной, а мазок — более энергичным.

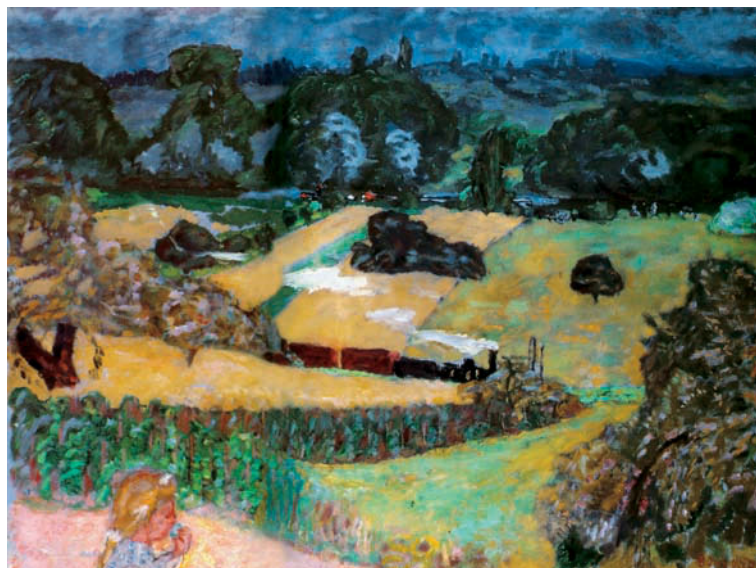
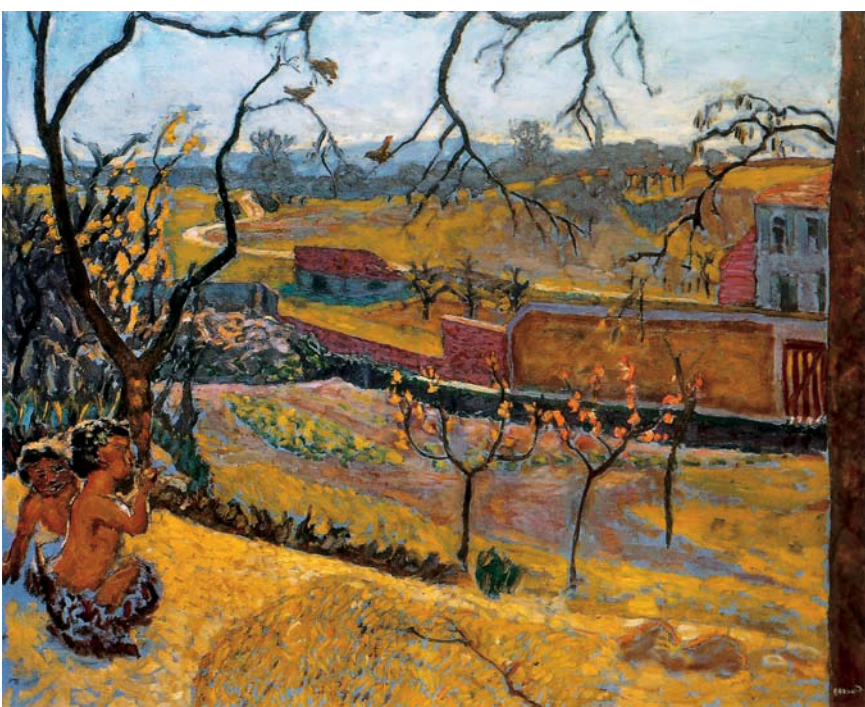
В последних работах Боннара («Сад», ок. 1937) вновь заметно изменение живописной манеры. Например, изображая зелень деревьев, он использует только чистые цвета. Боннара часто называют последним французским импрессионистом. ■



▲ **Вечер в Париже.** 1911. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

► **Лето в Нормандии.** 1908 (?). Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

▼ **Ранняя весна (Маленькие фавны).** 1909. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▲ **Поезд и шаланды (Пейзаж с товарным поездом).** 1909. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▲ **У Средиземного моря.** Триптих. 1911. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович

(Саратов, 1870 — Таруса, 1905) — живописец-новатор, открывший новое направление в пейзажном жанре — декоративный пленэр.

Родился в семье железнодорожного служащего. С самого раннего детства увлекался рисованием. В три года, упав со скамейки, повредил позвоночник. Увечье наложило отпечаток на характер будущего художника. Склонность к одиночеству, мечтательность, самоуглубленность, однако, не сделали его ни пессимистом, ни мизантропом: до конца дней он оставался человеком деятельным и открытым. Первоначальные профессиональные знания и навыки получил от преподавателя рисования реального училища Ф. А. Васильева и в студии саратовского Общества изящных искусств от В. В. Коновалова, выпускника Академии художеств. В эти годы Виктор много рисует, пылливо вглядываясь в окружающий мир, пишет картину «Окно» (1886), почти иллюзорно изображающую уголок сада.

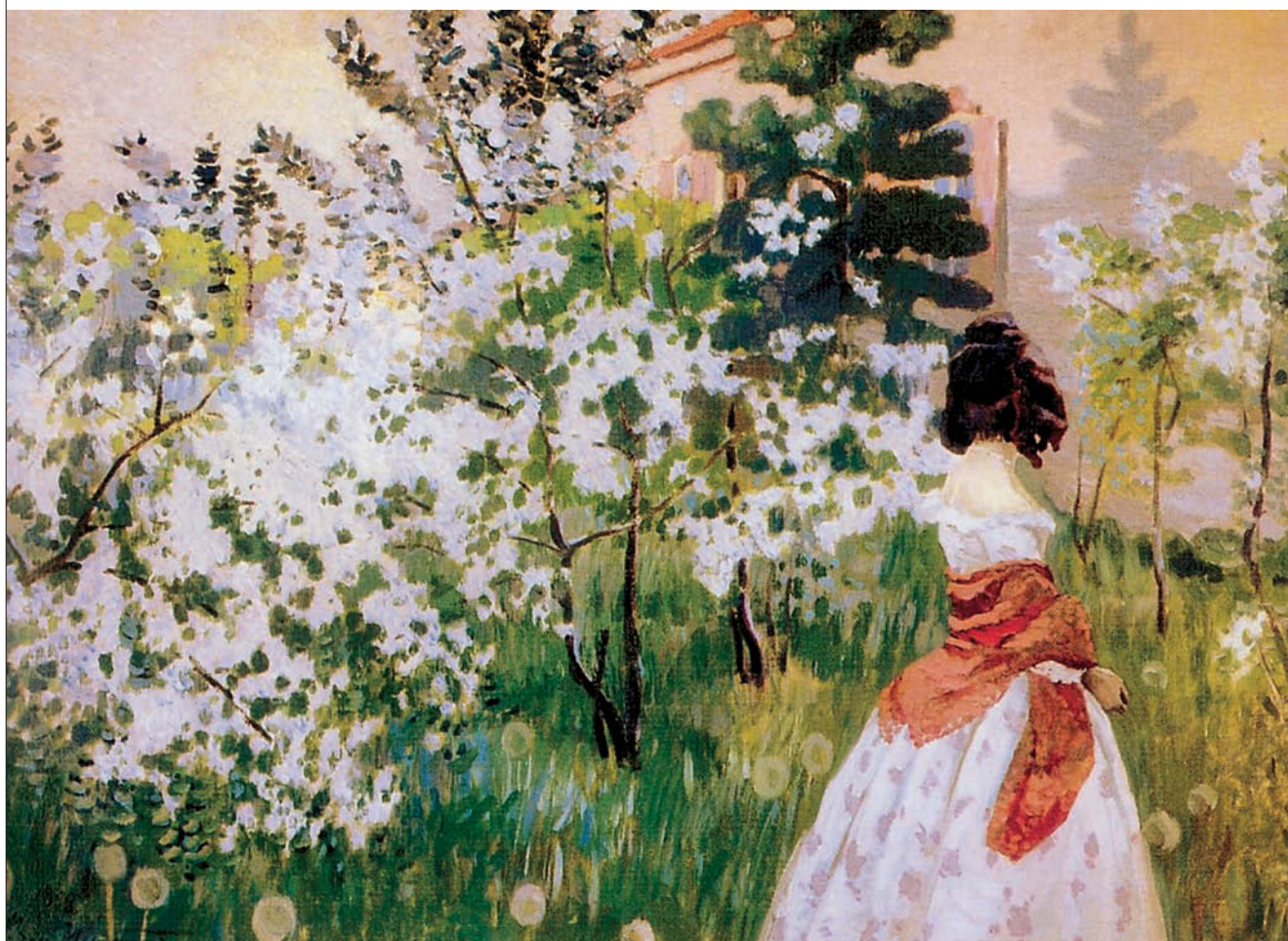
► **Агава.**
1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ **Весна.**
1898–1901. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В 1890 г. начинающий художник поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, в 1891 г. уезжает в столицу и начинает в качестве вольнослушателя посещать Академию художеств (класс П. П. Чистякова), но, вынужденный после операции в 1893 г. покинуть влажный Петербург, возвращается к учебе в МУЖВЗ. Самая значительная работа Борисова-Мусатова в ученическую пору — «Майские цветы» (1894). В 1895 г., после путешествия по Крыму и Кавказу, он отправляется в Париж, где до 1898 г. занимается в студии Ф. Кормона, посещает Лувр, знакомится с творчеством импрессионистов, Ван Гога, Гогена, художников группы «Наби». Оценивая эти годы, Борисов-Мусатов напишет: «Мои художественные горизонты расширились, я получил возможность резить глубже, идти дальше». Задумав композицию «Maternite» («Материнство»)



◀ **Автопортрет с сестрой.** 1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



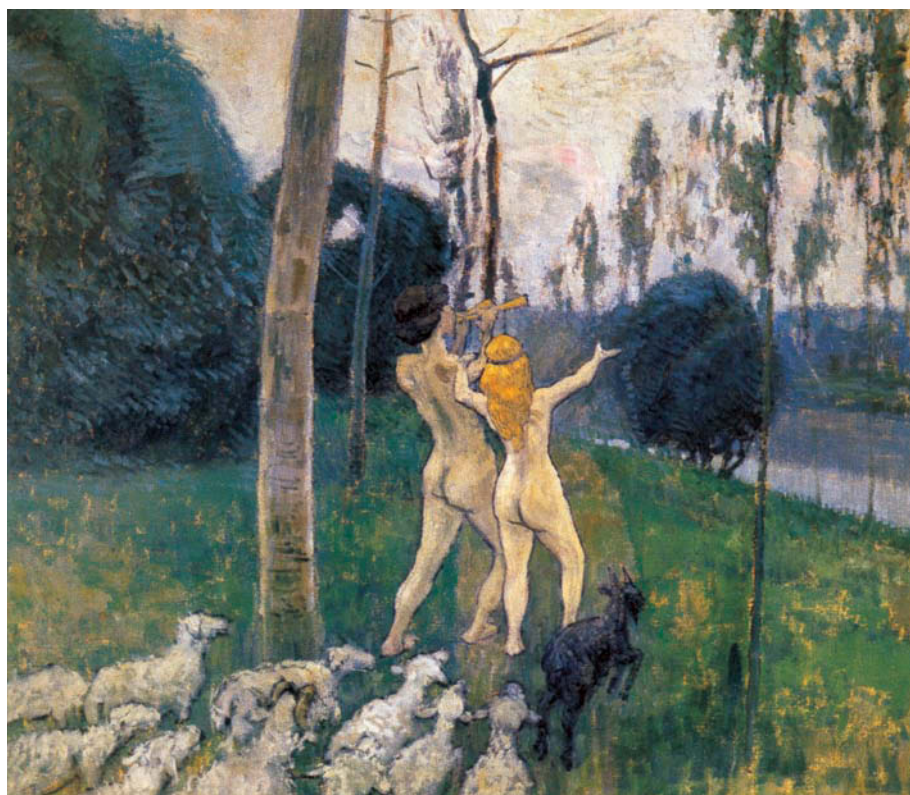
▶ **Натюрморт. Цветы.** 1902. Национальная картинная галерея Армении, Ереван

в символистско-декоративном духе П. Пюви де Шаванна, он в 1897 г. пишет подготовительные к ней работы «Девушка с агавой», «В парке», «Дама на качелях», «Агава» (композиция осталась недописанной).

В 1898 г. Борисов-Мусатов возвращается в Россию, в Саратов. Творческие поиски художника все больше выявляют его заветные мечты о гармоничном, совершенном мире, стремление уйти от неустроенности окружающего в созданную фантазией идеальную страну. Зачастую это «страна прошлого», но не конкретный период, а, по словам самого живописца, «просто красивая эпоха». Так рождаются композиции «Автопортрет с сестрой» (1898), «Осенний мотив» (1899), «Мотив без слов» (1900), «Гобелен» (1901). В 1902 г. Борисов-Мусатов создает свое, пожалуй, главное произведение — полотно «Водоем». Этот год был счастливым в жизни мастера. Прерванные когда-то отношения с любимой девушкой, Еленой Александровой, возобновились (в следующем году они поженятся). На картине она изображена вместе с другой бесконечно дорогой автору женщиной — сестрой, тоже Еленой.



▼ **Деревце.** 1896–1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Дафнис и Хлоя.** 1901. Частное собрание

◀ **Водоем.** 1902. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Каждая деталь композиции, каждый мазок кисти кажутся на этом полотне глубоко прочувствованными, призванными лирически выразить душевное умиротворение художника. В 1903–1904 гг. Борисов-Мусатов впервые написал многофигурные композиции «Изумрудное ожерелье» и «Призраки». Они очень разные по настроению. Если первая передает ощущение ясной, спокойной естественности бытия, то вторая наполнена внутренней напряженностью и щемящим чувством невысказанной тоски.

Изысканно-декоративные картины Борисова-Мусатова начала 1900-х гг. явились событием в русском искусстве. Стало очевидным, что в художественную культуру вошел замечательный мастер. Его работы успешно экспонируются не только в России, но и на выставках Германии и Франции.

В 1903 г. художник с семьей переезжает в Подольск, поближе к Москве и Петербургу. Борисов-Мусатов вступает в Союз русских художников, организованный в Москве, работает по двум заказам, государственному и частному, над эскизами к монументальным декоративным росписям. Особенно удачным



◀ **Реквием.** 1905. Аква-рель, черный карандаш, сангина. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Женщина в голубом платье.** 1905. Национальная картинная галерея Армении, Ереван

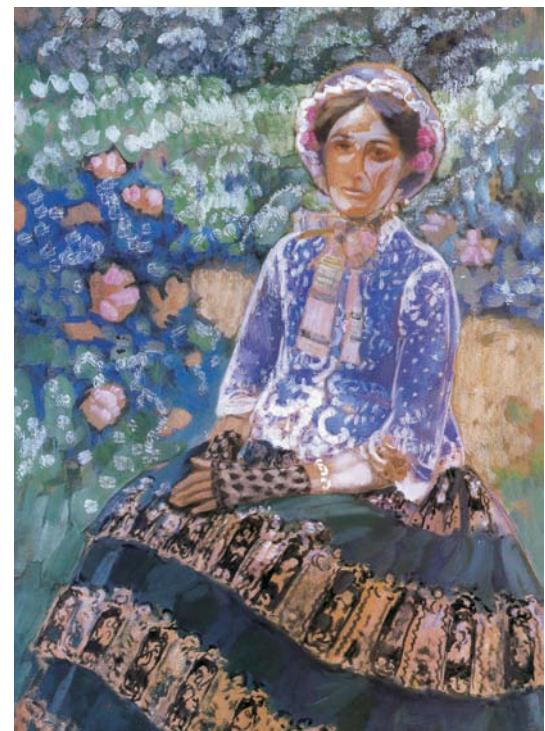
▼ **Изумрудное ожерелье.** 1903–1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ **Прогулка при закате.** 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

в этом жанре был цикл «Времена года» (1904–1905), включающий композиции «Весенняя сказка», «Летняя мелодия», «Осенний вечер» и «Сон божества». К сожалению, росписи осуществлены не были.

Весной 1905 г. семья Борисовых-Мусатовых переселяется в Тарусе, где художнику суждено провести последние месяцы жизни. Здесь он пишет пейзажи «На балконе. Таруса», «Куст орешника», «Осенняя песнь» и последнее произведение — большую акварель «Реквием». Посвященный памяти безвременно скончавшейся Н. Ю. Станюкович, большого друга художника, «Реквием» звучит торжественно и печально. Во время работы над этой картиной Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов умер. Он похоронен на высоком берегу, над Окой. ■



Боровиковский Владимир Лукич (Миргород, 1757 — Санкт-Петербург, 1825) — живописец, мастер портрета, миниатюрист, иконописец.

Родился в семье казачьего старшины, получившего дворянство и занимавшегося, как и его отец, писанием икон. Вместе с братьями учился у отца мастерству религиозной живописи. Отбыв военную службу, в 1783 г. вышел в отставку и занялся иконописью (большинство созданных им икон и иконостасов не сохранилось). Тогда же им был написан первый из известных сейчас портретов — полковника П. Я. Руденко (1780-е гг.). В 1786–1787 гг. участвовал в украшении дворца, в котором Екатерина II предполагала остановиться во время своего путешествия по югу России. Императрица высоко оценила работу провинциального художника. Особенно ей понравились две картины, аллегорически изображавшие ее саму: на одной она давала наказ греческим мудрецам, на другой представляла в образе сеятельницы рядом с пахарем — Петром I. Екатерина II пожелала видеть автора и в беседе с ним посоветовала художнику ехать в столицу в Академию художеств. В 1788 г. Боровиковский приехал в Петербург, где в течение первых восьми лет жил в доме Н. А. Львова — архитектора, поэта, ученого. У Львова часто собирался кружок просветителей, в который входили поэт Г. Р. Державин, драматург-сатирик В. В. Капнист, художник Д. Г. Левицкий, баснописец И. И. Хемницер и др. Общение с этими выдающимися людьми оказало воздействие на мировоззрение и эстетические взгляды Боровиковского.

По возрасту Боровиковский не мог стать слушателем Академии художеств и в течение нескольких лет систематически занимался живописью у И. Б. Лампи, австрийского художника, работавшего при русском дворе и славившегося «нежностью кисти». Много полезных советов Боровиковский почерпнул в беседах и занятиях с выдающимся мастером портрета Д. Г. Левицким.

Первыми опытами Боровиковского-портретиста в петербургский период стали «Портрет О. К. Филипповой» (1790) и «Портрет Е. М. Олениной» (1791). Он занимался также миниатюрными портретами и писал их на разной основе



▲ Екатерина II на прогулке в Царскомельском парке. 1794. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Портрет Муртазы Кулихана. 1796. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ Портрет Г. Р. Державина. 1795. Государственная Третьяковская галерея, Москва

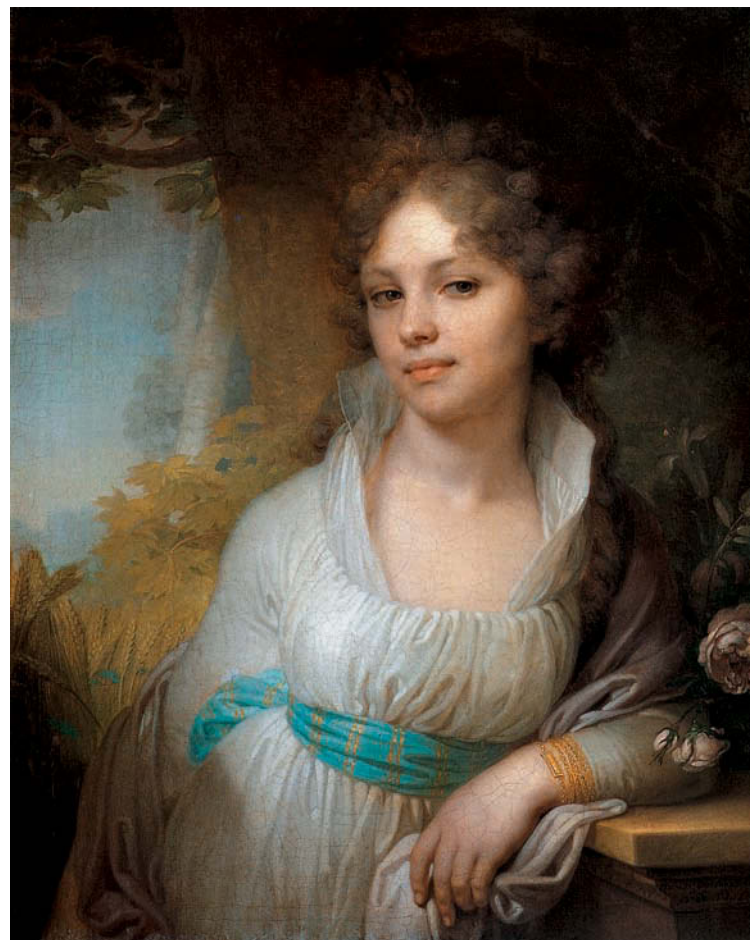




(на кости, картоне, меди) и в разной технике (гуашью, акварелью, маслом). Одна из лучших его работ этого времени — «Портрет В. В. Капниста» (1790-е гг.). Продолжал художник заниматься и иконописью. Так, он пишет образа для храмов, архитектором которых был Львов, — собора Борисоглебского монастыря в Торжке (1790–1792) и Иосифовского собора в Могилеве (1793–1794). В этих иконах (сохранившихся, как и миргородские, лишь частично) прежняя барочная эмоциональность форм и колорита сочетается с классицистичностью более строгой композиции.

За полотно «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (1794), представленное в Академию художеств, Боровиковский был признан назначенным в академики. На этом необычном для того времени портрете императрица изображена без парадных регалий, величественной и доброй «государыней-матушкой». Через год за портрет великого князя Константина Павловича художник был удостоен звания академика, а в 1803 г. стал советником Академии художеств.

Высокие звания не внесли перемен в жизнь и творчество художника. Он никогда не был связан государственной службой, работал в основном по заказам. Это в значительной мере способствовало тому, что Боровиковский открыл новую страницу в истории русского искусства, став создателем сентиментального портрета «частного» человека. Внимание мастера было устремлено в душевный мир, в «жизнь сердца» его моделей. Опыт работы в миниатюре позволил ему находить средства для передачи чувств модели даже в небольших живописных формах



(«Портрет архитектора А. А. Менеласа», «Портрет Н. А. Львова», оба — начало 1790-х; «Лизынька и Дашинька», 1794).

В женских портретах привычных размеров Боровиковский выработал нечто вроде канона, служившего средством убедительной передачи на холсте телесной и духовной красоты моделей. Поясное (редко поколенное) изображение фигуры художник размещал на грани темного и светлого фонов; модель либо что-то держит в руке, либо опирается ею на стол, тумбу и т. п. К числу лучших работ Боровиковского 1790-х гг. относятся «Портрет Е. Н. Арсеньевой» (середина 1790-х),

▲ Портрет
М. И. Лопухиной.
1797. Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

◀ Портрет
Павла I в белом
далматике.
1799–1800.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

► Портрет
генерал-майора
Ф. А. Боровского.
1799. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



«Портрет торжковской крестьянки Христины» (ок. 1795) и, конечно, «Портрет М. И. Лопухиной» (1797), самое одухотворенное полотно этого мастера.

Прежде всего зрителя этой картины поражает пронизанный светом воздух, из глубины которого возникает цвет — смягченный, лишенный открытой яркости. Скользящий по юному лицу свет будто любит вместе со зрителем летучими кудрями и нежно очерченными губами (вот-вот дрогнут в улыбке!). Героиня кокетлива, смотрит с некоторым вызовом, что не лишает ее лицо лиризма и доверчивости. Но стоит заглянуть ей в глаза, и ощущение доверия исчезает: там преграда отчужденности, независимости, суверенности. А за ней — глубинное переживание, суть которого, наверное, никому и никогда не разгадать. Благодаря художника, сохранившего для людей образ этой прекрасной женщины, Я. П. Полонский писал: «...И будет этот взгляд и эта нежность тела / К ней равнодушно потомство привлекать, / Уча его любить, страдать, прощать, молчать».

Во второй половине 1790-х гг. слава Боровиковского достигает вершины. Ему позируют не только поклонники и друзья («Портрет Г. Р. Державина», 1795), но и члены императорской фамилии («Портрет Павла I», 1796). Мастер находит и умело передает индивидуальное и типичное портретируемых, использует богатый «мир вещей» своих полотен для выявления их психологических характеристик. К числу лучших произведений этого ряда можно отнести портрет суворовского генерала Ф. А. Боровского (1799) и князя А. Б. Куракина на фоне Михайловского замка (1801–1802).

Двойным «Портретом сестер княжон А. Г. и В. Г. Гагариных» (1802), как считают многие исследователи, сентиментальный период творчества Боровиковского заканчивается, уступая место ампиру периоду. В картинах 1800 — 1810-х гг. оду-



▲ **Портрет сестер княжон А. Г. и В. Г. Гагариных.** 1802. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Портрет князя А. Б. Куракина.** 1801–1802. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой.** 1803. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



хотворенная эмоциональность сменяется назидательностью, пропагандируемый художником культ семьи обретает философско-просветительский аспект, подчеркнутая скульптурная пластика фигур придает портретируемым незыблемую значительность. Среди лучших полотен этого направления — «Портрет графа Г. Г. Кушелева с детьми» (1801), «Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой», «Портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой» (оба — 1803), «Портрет княгини М. И. Долгорукой» (ок. 1811), «Портрет Д. П. Трошинского» (1819).

В конце жизни Боровиковский почти не получает заказов, да и не хочет их получать: он занимается только религиозной живописью. Это иконы для Казанского собора в Петербурге, иконостас для Покровской церкви в селе Романовка Черниговской губернии. Последней работой Владимира Лукича Боровиковского был иконостас для церкви на петербургском Смоленском кладбище. ■



Б

Босх, Иероним (собств. Иеронимус ван Акен; Хертогенбос, ок. 1460 — Хертогенбос, 1516) — нидерландский живописец, один из крупнейших мастеров Раннего нидерландского Возрождения.

Родился и всю жизнь прожил в Хертогенбосе (провинция Северный Брабант). И дед, и отец его были художниками. Хотя Босха часто называют последним художником Средневековья, он прекрасно передал тревоги и разочарования человека своего времени — эпохи великих географических открытий и набирающей силу Реформации. Босх писал картины на темы народных притч, а также на религиозные сюжеты («Искушение св. Антония», ок. 1510; «Сад земных наслаждений», ок. 1510; «Поклонение волхвов», ок. 1510; «Корабль дураков», ок. 1500; «Коронование терновым венцом», 1508–1510).

Несмотря на обычные для искусства XV–XVI вв. сюжеты, творчество Босха выходит за его рамки. В картинах ощущается особое мировосприятие художника, они наполнены созданными изощренной фантазией живописца фантастическими



◀ Удаление камня глупости. До 1500. Прадо, Мадрид

◀◀ Корабль дураков. Ок. 1500. Лувр, Париж

▼ Семь смертных грехов. Между 1475 и 1480. Прадо, Мадрид





◀ **Страшный суд.** После 1505. Триптих. Собрание Академии изобразительных искусств, Вена

▼ **Воз сена.** Ок. 1500. Триптих. Прадо, Мадрид



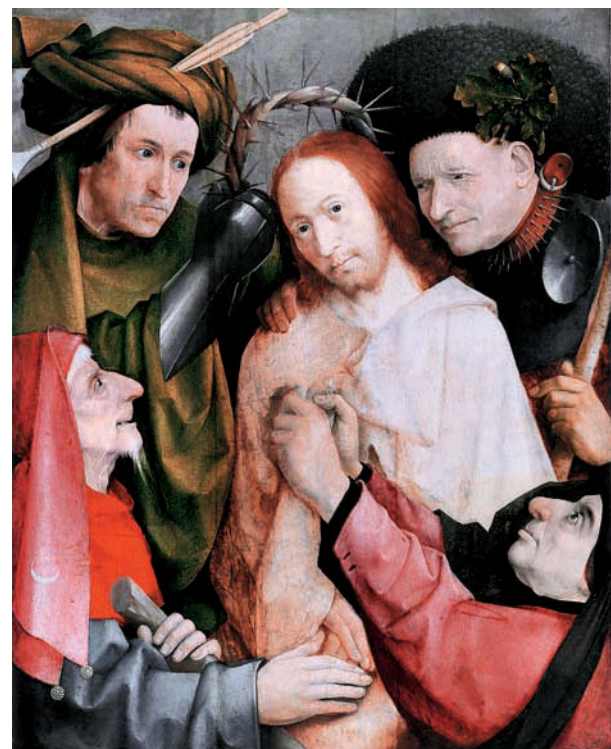
Б



▲ **Искушение св. Антония.** Ок. 1510. Триптих. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон

◀ **Поклонение волхвов.** Ок. 1510. Триптих. Прадо, Мадрид

▼ **Коронавание терновым венцом.** 1508–1510. Национальная галерея, Лондон





▲ Сад земных наслаждений.
Ок. 1510. Триптих.
Прадо, Мадрид

▶ Странник (Блудный сын).
Ок. 1510. Музей Бойманса —
ван Бейнингена, Роттердам

◀ Несение креста.
1515— 1516. Музей изящных
искусств, Гент



образами демонов, гротескными фигурами полулюдей и необычных животных, располагающихся на причудливом пейзажном фоне в окружении необыкновенных строений. И при всем том художник умело заставляет зрителя поверить в глубинную достоверность изображенных на его картинах событий. Или, по крайней мере, в их идею — идею извечного противостояния Добра и Зла, светлого и темного начал, идею греховности человека в земной жизни, идею неизбежности расплаты за эту греховность.

Небольшое количество сохранившихся документов относительно жизни этого мастера и его странное, своеобразное искусство породили множество домыслов о нем. Одни связывали особенности его творчества с увлечением алхимией и астрологией, другие — с галлюцинациями, якобы постоянно преследующими художника, его считали то ревностным католиком, то связанным с тайными сектами еретиком. Но очевидно одно: Босх получил хорошее образование и владел обширнейшими познаниями в богословии. Разнообразная, полная иронии и иносказания символика картин, порой очень трудно поддающаяся расшифровке, указывает на философский характер и глубокое содержание каждой его живописной работы.

Несомненно также, что Босх был прекрасно знаком с нидерландским фольклором и национальными традициями. Его бытовые сцены и народные образы, удивительно достоверные и сегодня, с энтузиазмом воспринимались современниками. В этой части творчество Босха безусловно подготовило почву для становления бытового жанра в нидерландской живописи.

Искусство Иеронима Босха оказало большое влияние на художников последующих эпох. Но особенно много самобытный и причудливый мир его живописи, безусловно, дал сюрреализму.

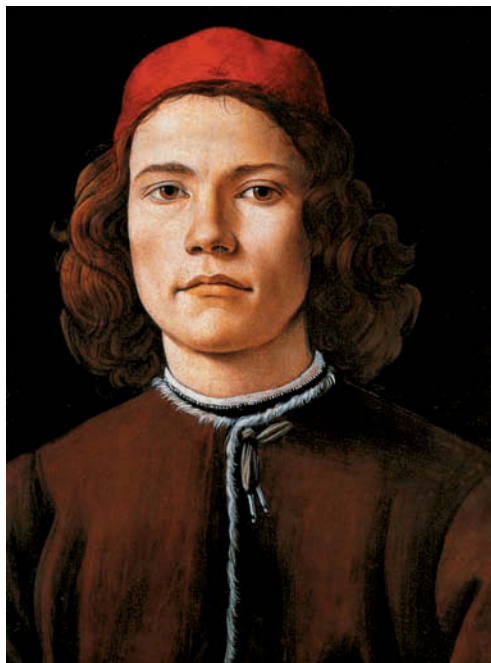


Боттичелли, Сандро (собств. Алессандро ди Мариано Филлипепи; Флоренция, 1444/1445 — Флоренция, 1510) — итальянский живописец Раннего Возрождения, мастер флорентийской школы.

Родился в зажиточной флорентийской семье, получил хорошее образование — в мастерской Фра Филиппо Липпи, а затем у известного скульптора и живописца Верроккьо. В 1470 г. организовал собственную мастерскую.

Основные черты стиля художника прослеживаются уже в его ранних работах — «Сила» (1470), «Возвращение Юдифи с головой Олоферна» (1472–1473), «Мадонна Евхаристии» (1472). Они отмечены архаичной символикой и вместе с тем большой эмоциональностью и фантазией. Произведения «Нахождение тела Олоферна» (1472–1473), «Мадонна с Младенцем и ангелами» (ок. 1470), при некоторой схожести с искусством Верроккьо, Филиппо Липпи и Поллайоло, отмечены самобытным дарованием мастера, своеобразным пониманием формы, цвета и линии. Изящная декоративность создается едва ощутимыми тенями силуэтов, отточенные линии своей чистой способностью оживить модель, придать ее жестам разнообразные оттенки чувств.

► **Портрет мужчины с медалью Козимо Медичи.** Ок. 1474. Галерея Уффици, Флоренция



1470–1480-е гг. — период наивысших достижений Боттичелли. В 1469 г. власть во Флоренции принимает внук Козимо Старшего — Лоренцо Медичи, получивший прозвище Великолепный. Его двор становится центром флорентийской культуры, а Боттичелли, любимый художник Медичи, — главой этого центра. Многие работы мастера выполнены по заказу Лоренцо. Это отражается в деталях картины: в «Поклонении волхвов» (ок. 1475) Козимо Медичи предстает в облике евангельского волхва, который вместе с остальными членами семьи поклоняется Младенцу Христу. Тогда же Боттичелли пишет ряд картин с мифологической тематикой («Весна», между 1485 и 1487; «Паллада и Кентавр», 1482; «Венера и Марс», 1485), а также парные фрески на вилле Лемми («Джованна дельи Альбицци и Добродетели», «Лоренцо Торнабуони и Свободные искусства», 1486). Работы отмечены поэтическим восприятием античности.

▲ **Портрет молодого человека.** 1480-е гг. Национальная галерея, Лондон

◀ **Мадонна с Младенцем и св. Иоанном Крестителем.** 1468–1472. Лувр, Париж





▲ **Весна.** Между 1485 и 1487.
Галерея Уффици, Флоренция

Музыки, поэзии и грации полна композиция «Рождение Венеры» (1482–1483), где любимый Боттичелли образ трактуется как воплощение духовной связи между миром земным и небесным. «Весна», написанная по заказу родственника Лоренцо Великолепного, представляет собой аллегория царства Венеры — царства любви, радости и красоты. Исполненная легкой поэтической грусти композиция изобилует символами и намеками, ее персонажи словно чужды друг другу, но струящиеся плавные контуры их фигур создают единый ритм.

В 1470–1480-х гг. самостоятельным жанром в творчестве Боттичелли становится портрет («Портрет мужчины с медалью Козимо Медичи», ок. 1474; «Джулиано Медичи», ок. 1478; «Портрет молодого



▼ **Венера и Марс.** 1485.
Национальная галерея, Лондон

▼ **Паллада и Кентавр.** 1482. Галерея Уффици, Флоренция



▲ **Мадонна дель Магнификат.** Между 1483 и 1485. Галерея Уффици, Флоренция

человека», 1480-е гг.). Художник выбирает различные ракурсы лица (фас, трехчетвертной поворот, профиль), всегда стремясь передать ее внутреннее состояние в созвучии с фоном, будь то пейзаж, интерьер или просто цвет.



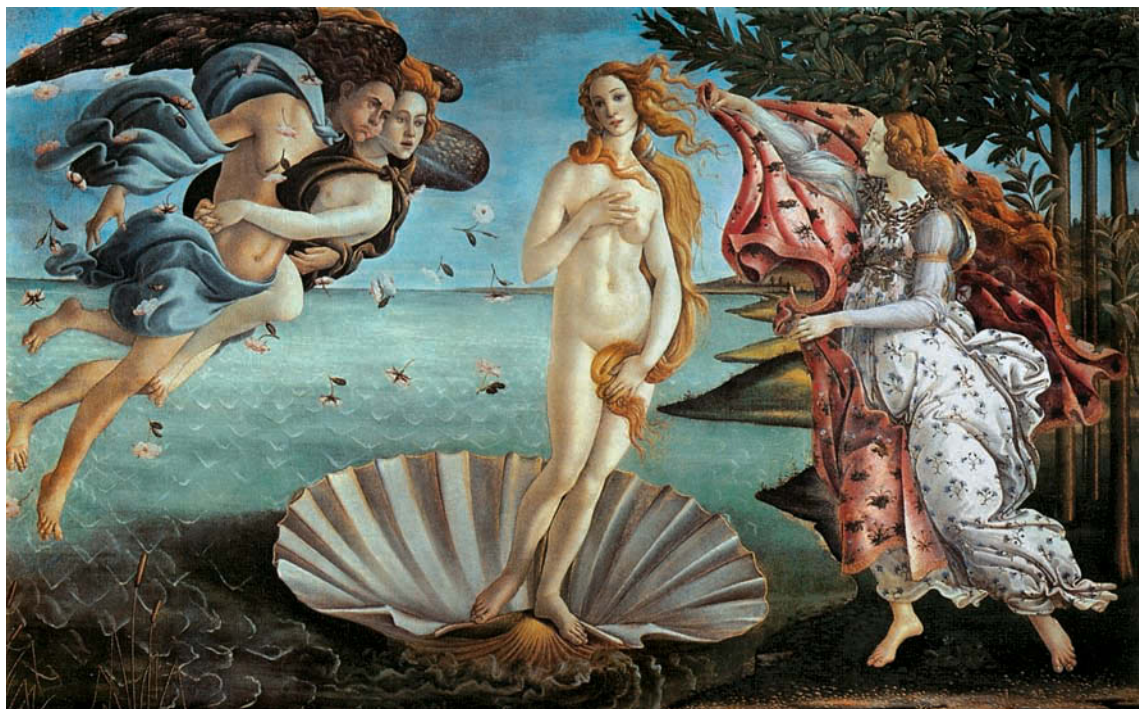
Б



Б

В это же время Боттичелли создает картины круглого формата (т. н. тондо), по стилистике близкие к работам с мифологической тематикой. На тондо «Мадонна дель Магнификат» (между 1483 и 1485) хрупкость, нежность и печальную красоту Мадонны охраняют грациозные ангелы. Плавные линии фигур очень органично вписываются в изгибы композиции картины.

В 1481–1482 г. Боттичелли в Риме вместе с Росселли, Перуджино и Гирландайо оформляет фресками стены ватиканской Сикстинской капеллы. Выполненные Боттичелли многофигурные, полные величавой гармонии «Наказание Корея, Дафана и Авирона», «Сцены из жизни Моисея», «Исцеление прокаженного и искушение Христа» отмечены стройной организованной композицией, где основной эпизод сочетается с эмоциональным восприятием происходящего свидетелями. Период со второй половины 1480-х до начала 1500-х гг. ознаменован усилением драматизма в работах Боттичелли, что связано с общественными потрясениями, вызванными смертью Лоренцо Великолепного. Для композиции «Алтарь Сан-Барнаба» (ок. 1488–1489) и «Оплакивание Христа»



▲ **Рождение Венеры.** Ок. 1482–1483. Галерея Уффици, Флоренция



▲ **Поклонение волхвов.** Ок. 1475. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Мистическое Рождество.** 1500. Национальная галерея, Лондон

(конец 1490-х гг.) характерны напряжение ритма и хрупкость линий. Картины «Благовещение» (ок. 1490), «Аллегория Клеветы» (ок. 1495), части из серии «Чудеса св. Зиновия» (ок. 1500), «Положение во гроб», помимо драматичности, отмечены также усложнением композиции.

Одна из последних работ Боттичелли «Мистическое Рождество» (1500) — свидетельство разочарования мастера в идеях и достижениях Ренессанса (художнически выраженное, прежде всего, в нарушении всех законов перспективы). В этот период мастер создает также серию иллюстраций пером к «Божественной комедии» Данте (ок. 1485–1490), занявших особое место в мировом художественном наследии. Как, впрочем, и все творчество Боттичелли в целом. ■

Боччони, Умберто (Реджо-ди-Калабрия, 1882 — Верона, 1916) — итальянский художник, скульптор и теоретик искусства, один из лидеров футуризма.

В первые годы XX в. Боччони учился в Риме (студия Баллы), побывал в Венеции и Париже, путешествовал по России. В 1906 г. поселился в Милане.



◀ **Симультанное зрение.**

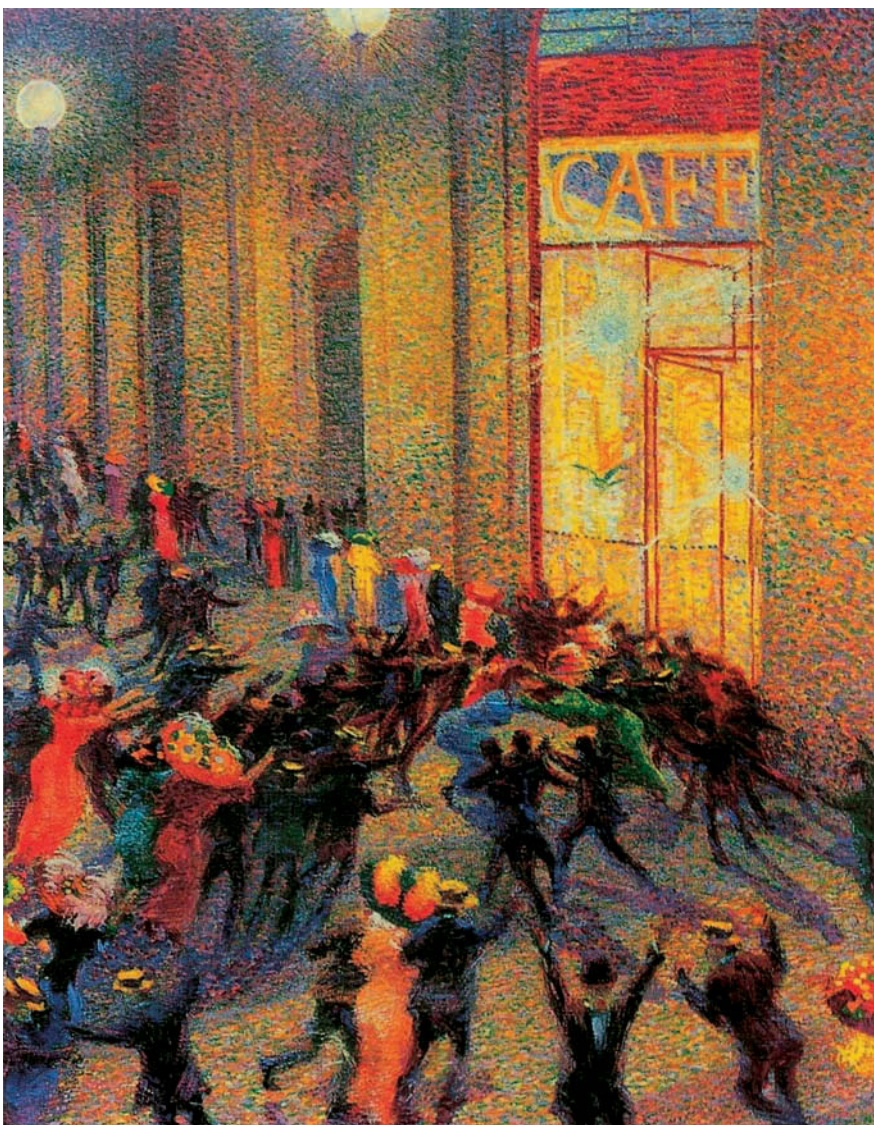
Ок. 1911.
Музей фон дер Хейдта,
Вупперталь

▶ **Материя.**

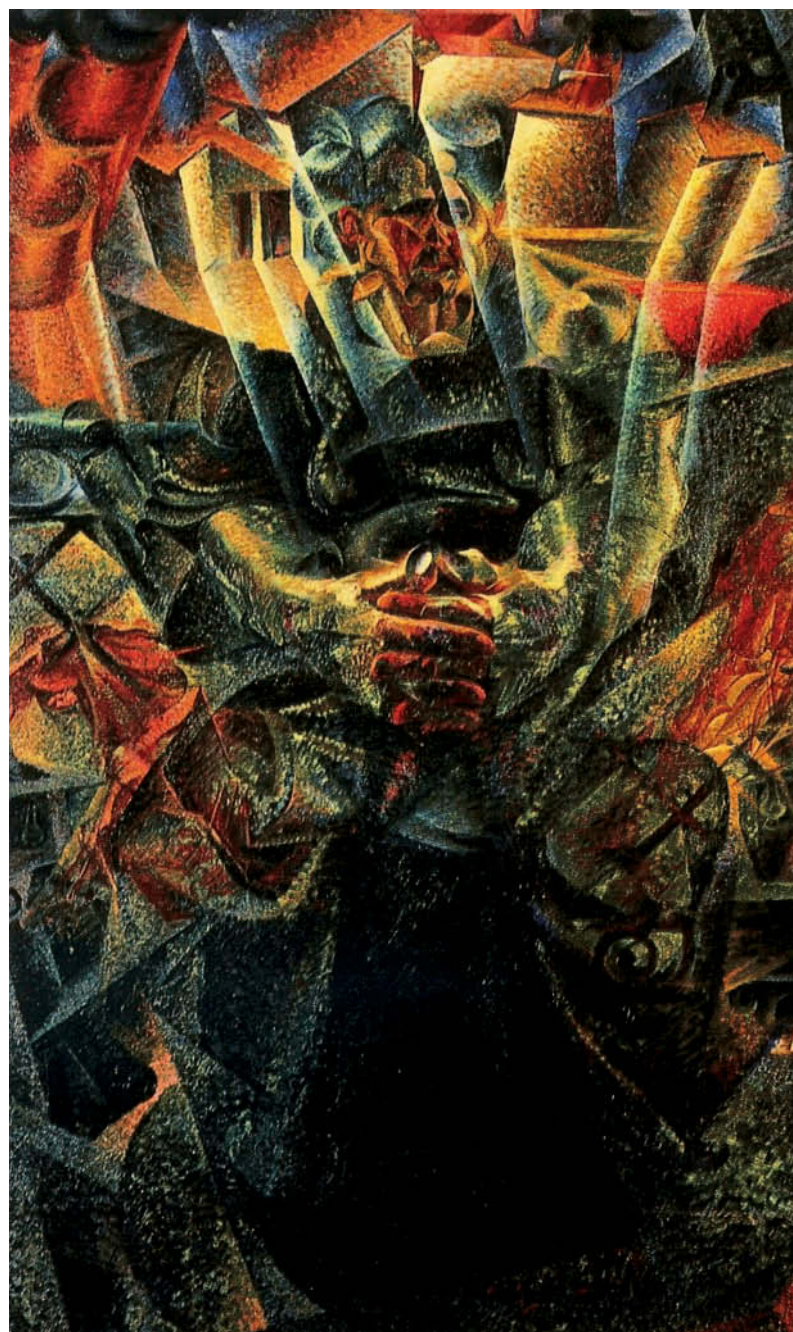
1912. Собрание
Маттиоли,
Милан

▼ **Драка в пассаже.**

1910.
Пинакотека
Брера, Милан



На раннем творческом этапе писал в реалистической манере, увлекался идеями дивизионизма и проявлял повышенный интерес к цветовой выразительности своих композиций. Встреча Боччони с Маринетти, вызывающе авангардистским поэтом, определила дальнейший творческий путь художника и положила начало созданию и деятельности одной из самых инициативных футуристических групп в Европе. Футуризм («искусство будущего») считал своей социальной целью участие в развитии общества по новому пути, поддержке научно-технического прогресса. Тематику и эстетику футуристов определяло движение, движение во всех его проявлениях.



В творчестве Боччони наступил перелом. Предметная статичность сменилась на его полотнах вихрем ритмично расположенных и вызывающе ярких пятен и линий. Именно в это время Боччони пишет несколько теоретических работ, в которых формулируются и обосновываются художественные принципы футуризма.

Начало Первой мировой войны (на которую Боччони ушел добровольцем и с которой ему не суждено было вернуться) отмечено изменением живописного стиля художника. Бурное красочное и композиционное неистовство сменяется более «рассудительной» манерой.

Браз Осип (Иосиф) Эммануилович (Одесса, 1872 — Лис-Шантильи близ Парижа, 1936) — живописец и график, мастер портретного и натюрмортого жанров.

Учился в Одесской рисовальной школе (в классе К. К. Костанди), затем (1891–1894) в частной школе знаменитого венгерского художника Ш. Холлоши и в классе рисунка Академии художеств в Мюнхене. В течение года изучал работы старых мастеров и современных художников в Париже, Гааге, Амстердаме. В 1895 г. поступил в петербургскую Академию художеств, где занимался в мастерской И. Е. Репина, и в 1897 г. получил звание классного художника за серию портретов. Один из них, «Портрет художницы Е. М. Мартыновой» (1896), приобрел П. М. Третьяков, который тут же заказал Бразу портрет А. П. Чехова. Этот портрет, законченный в 1898 г., критика сочла излишне «будничным», но А. Н. Бенуа предсказал, что грядущие поколения будут благодарить художника за объективность. В конце 1890-х — начале 1900-х гг. Браз создает целую серию портретов своих собратьев по искусству — А. П. Соколова, Л. О. Пастернака, К. К. Первухина, И. Я. Гинцбурга, М. В. Добужинского, К. А. Сомова, И. А. Фомина. В этот период он выполняет много заказов, особенно на женские портреты модного салонного типа (один из лучших — «Портрет графини Е. М. Толстой», 1900).

Знакомство с А. Н. Бенуа привело художника в объединение «Мир искусства», где он состоял членом комитета и казначеем. Под влиянием «мирискусников» Браз увлекается офортом и литографией, исполняет в этих техниках пейзажи и портреты (в частности, литографический портрет великой русской актрисы М. Г. Савиной, 1900). Известность художника растет; в 1900–1905 гг. за частными уроками в его мастерскую приходит немало учеников (среди них — З. Е. Серебрякова). Преподавал Браз также в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1902–1904), а после революции, в 1920-х гг., в петроградском Вхутеине (Высший художественно-технический институт).

В 1907–1911 гг. Браз жил во Франции. Знакомство с новейшими достижениями французских живописцев проявилось в яркости палитры и декоративности его пейзажей, написанных в Бретани, Крыму (1913), а затем и в Финляндии (1915–1917).

В 1914 г. Академия художеств удостоивает Бразу звания академика.

Художественное творчество и преподавательскую деятельность Осип Браз совмещал с упорным собирательством. У него была обширная коллекция работ голландских художников XVII в., которыми он восхищался смолоду, а также бронзы эпохи Ренессанса. Эта страсть нашла отражение в творчестве художника. Так, в картине «Интерьер» (1905) изображен кабинет коллекционера-знатока, полный вещей ушедших эпох и произведений искусства. Блестящее знание работ голландских мастеров было оценено. Художника назначают ученым хранителем и за-



ведующим отделом голландской живописи Эрмитажа (1918–1924). Занимался он и реставрацией полотен из фондов этого музея. Одним из своих шедевров, картиной Ж. Б. Шардена «Натюрморт с атрибутами искусств» (1766), Эрмитаж вообще обязан Бразу, который обнаружил полотно в комиссионном магазине, определил авторство и отреставрировал.

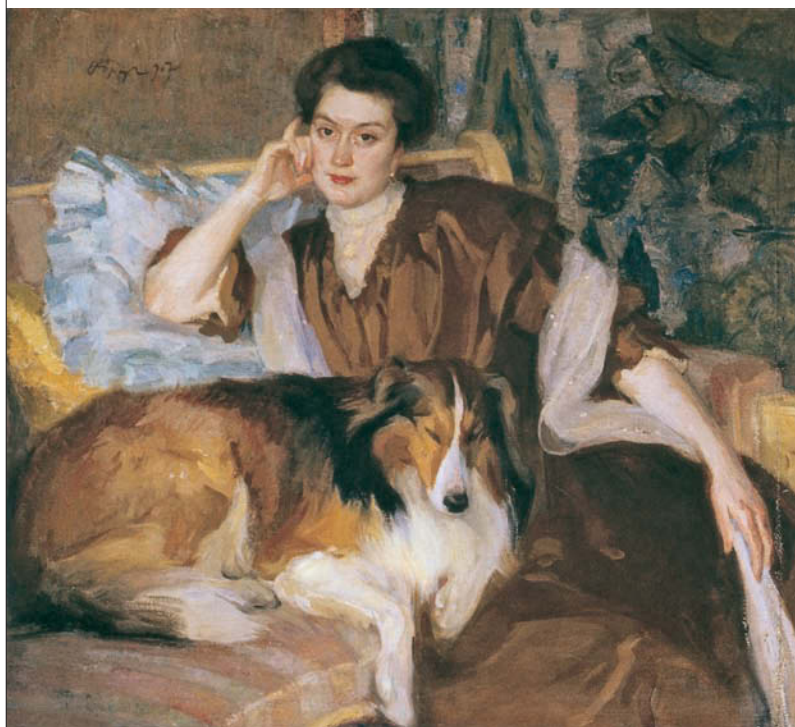
В эти же годы давнее увлечение голландской живописью и постоянная работа с ней по службе в Эрмитаже сказались на собственном творчестве художника. В 1920–1922 гг. он пишет цикл «кухонных» натюрмортов в духе «малых голландцев» — «Натюрморт с медной ступкой» (1920), «Натюрморт с голубым кувшином» (1921), «Натюрморт с белой салфеткой» (1922).

В 1924 г. Браз был арестован по обвинению в шпионаже, а также в покупке картин с целью их вывоза за рубеж, осужден и отправлен в лагерь на Соловки. В 1926 г. по ходатайству ленинградских художественных обществ лагерное заключение заменили ссылкой в Новгород. Здесь художник занимался реставраторством в фонде губернского музея. Положение ссылного было ненадежным, и Браз решился: в 1928 г. он уезжает в Германию, куда к тому времени перебралась его семья. Затем художник поселился в Париже, где уже в 1930 г. прошла его персональная выставка, благосклонно принятая публикой и критикой. В «художественной столице мира» Осип Эммануилович Браз до конца своих дней беспрепятственно занимался торговлей антиквариатом. ■

▲ **Интерьер.**
1905.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

◀ **Портрет жены.**
1907. Музей
изобразительных
искусств
Республики
Карелия,
Петрозаводск

► **Портрет
А. П. Чехова.** 1898.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



Брак, Жорж (Аржантёй, 1882 — Париж, 1963) — французский живописец и график, один из основоположников кубизма.

Учился в гаврской Школе изящных искусств, продолжил учебу в Париже (академия Эмбера и Школа изящных искусств). В 1905–1907 гг. примыкает к группе фовистов и пишет пейзажи, одна из отличительных черт которых — цветовая гармония при обобщенности форм («Пейзаж в Эстаке», 1906). В 1907 г. сближается с Пикассо и вместе с ним разрабатывает новый художественный метод, положивший начало кубизму.

В период «аналитического кубизма» (1909–1911) создает картины («Скрипка и палитра», 1910), в которых естественные формы делятся на призматические грани. Период «синтетического кубизма» (1912–1914) отмечен появлением работ, выполненных с помощью разнородных средств: добавления в краски опилок, песка или металлической стружки, внесения в изображение графических знаков (букв, цифр, нот) и т. п. («Ария Баха», 1912–1914).

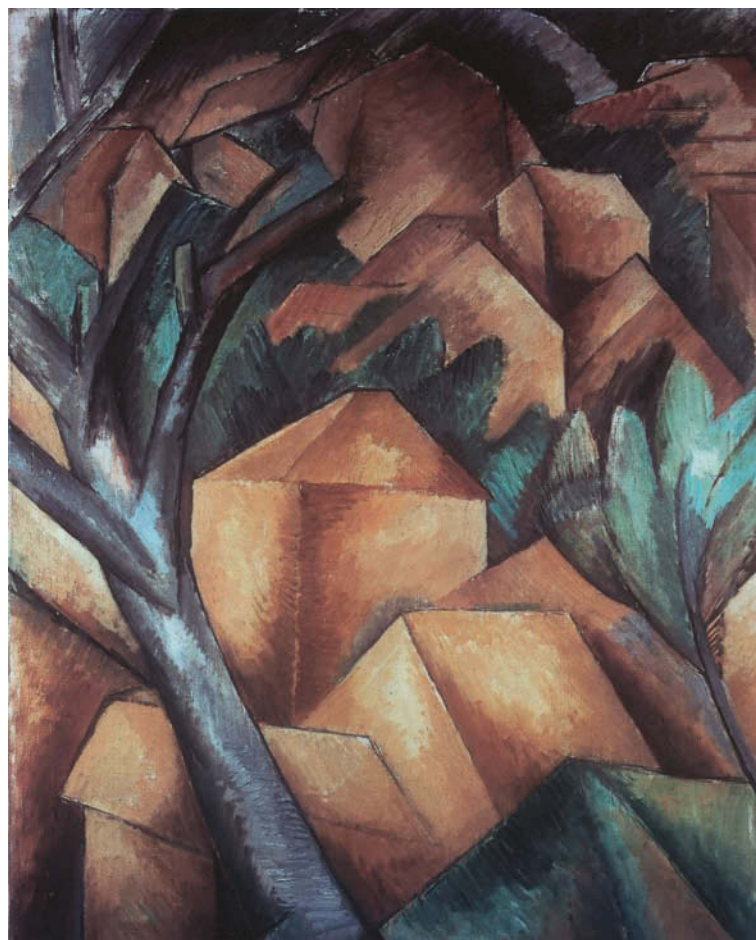
В начале Первой мировой войны художника мобилизуют, к живописи он возвращается только в 1917 г., после операции, вызванной тяжелым ранением. Экспериментируя с пластическими возможностями, заложенными в одном и том же мотиве, художник выполняет несколько серий картин. Серия «Круглый стол» (1922) интересна прежде всего композицией: предметы, расположенные на сильно приближенных планах, производят впечатление реально существующих вещей. В 1930-е гг. Брак увлекается изображением

►► Дома в Эстаке. 1908. Художественный музей, Берн



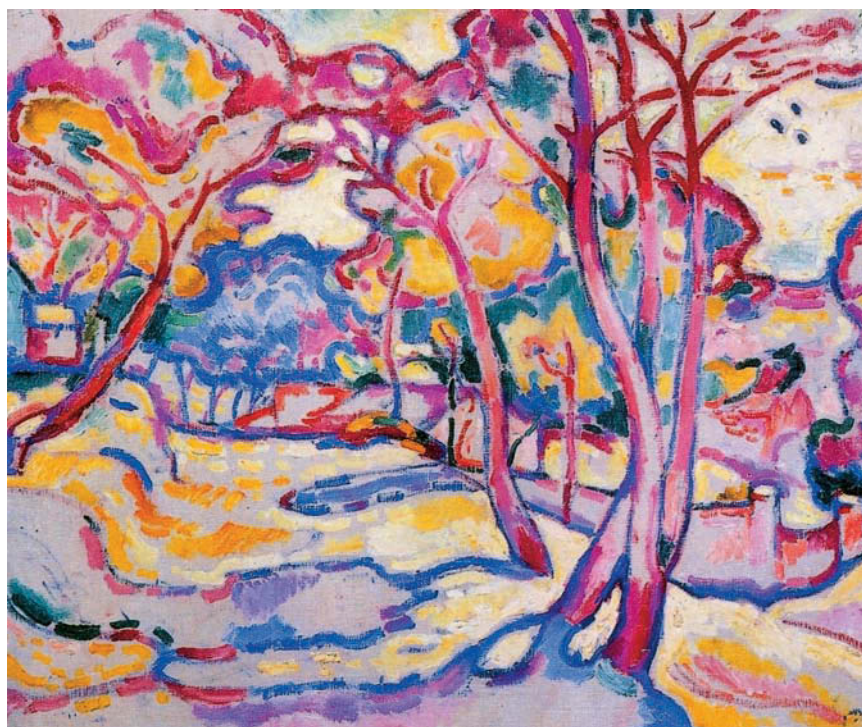
► Скрипка и палитра. 1910. Музей С. Гугенхайма, Нью-Йорк

►► Пейзаж в Эстаке. 1906. Музей современного искусства, Париж



человеческих фигур в интерьере («Женщина с мандолиной», 1937). Позднее творчество художника — это прежде всего пейзажи («Морской пляж. Варавиль», 1952; «Большой плуг», 1960), изображенные с подчеркнутой печальной монотонностью.

Брак проявил себя как даровитый мастер также в скульптуре, книжной иллюстрации и сценографии. ■



Браувер (Броувер), Адриан

(Оуденарде, 1605/1606 — Антверпен, 1638) — фламандский живописец, жанрист.

Родился во Фландрии, ок. 1621 г. приехал в Голландию. В 1623–1624 гг. работал в мастерской Халса в Харлеме, затем в Амстердаме, а с 1631 г. — снова во Фландрии, в Антверпене, где был принят в гильдию Св. Луки. Большое воздействие на Браувера оказали крестьянские сюжеты Питера Брейгеля Старшего. Помимо сцен из крестьянской жизни, писал «людей дна» — завсегдаев трактиров, картежников, курильщиков. И при этом можно утверждать, что художник стремился прежде всего показать скрывающиеся за внешней непривлекательностью своих персонажей черты человека-труженика, даже если он живет скверной, «неправильной» жизнью.

Для ранних работ художника характерны гротескность образов, динамичность композиционного построения. В картинах зрелого Браувера композиция становится более четкой и ясной, а персонажи изображаются не только с искренним сочувствием, но и с глубоким лиризмом. Меняется и палитра художника. Она обогащается теплыми полутонами, пе-

редающими тончайшие нюансы воздушного пространства («Сцена в кабачке», ок. 1632; «Драка крестьян при игре в карты», 1627–1631). Свойственные молодому Брауверу сатирические ноты в изображении персонажей в поздних работах сменяются добродушным юмором («Спящий трактирщик», 1630; «Курильщики», 1636–1638). Браувер — замечательный мастер пейзажа. Написанные им поэтичные виды сельской природы наполнены легкой грустью и лиризмом. Особая техника передачи света и тени приводит к появлению в зрелых пейзажах Браувера напряженного драматизма («Лунный свет», 1635–1637). Творчество Браувера высоко оценили уже его современники. И не только коллекционеры, платившие за небольшие работы мастера немалые деньги, но и такие признанные авторитеты, как Рубенс и Рембрандт. В личной коллекции Рубенса было 17 картин Браувера. Популярность Браувера проявилась и в том, что еще при жизни художника (а умер он совсем молодым, тридцати с небольшим лет) появилось много подделок его произведений. ■

► **Спящий трактирщик.** 1630.
Старая пинакотекка, Мюнхен



▲ **Драка**
крестьян при
игре в карты.
1627–1631.
Картинная
галерея, Дрезден

◀ **Курильщики.**
1636–1638.
Метрополитен-
музей, Нью-Йорк

► **Операция на**
спине. 1634.
Штеделевский
художественный
институт,
Франкфурт-
на-Майне



Браун, Форд Мэдокс (Кале, 1821 — Лондон, 1893) — английский живописец.

Творчество Брауна оказало серьезное воздействие на развитие изобразительного искусства середины XIX в., хотя сам он никогда полностью не принадлежал ни одному художественному объединению.



▲ **Манфред на вершине Юнгфрау.** 1842.

Городская художественная галерея, Манчестер

Учился он на континенте, в частности в Антверпене, у Вагнера. В 1840 г. в Париже молодой художник знакомится с творчеством Делакруа, произведшим на него сильное впечатление, а в Риме (1845–1846) попадает под влияние назарейцев, проявившееся, в частности, в картине «Чосер при дворе Эдуарда III» (1851). В 1846 г. Браун возвращается в Англию, где его творчество привлекает внимание Россетти, который в 1848 г. становится его учеником и другом. Заметим, что Браун не был членом Братства прерафаэлитов, хотя его работы во многом согласуются с целями этого созданного Россетти творческого объединения.

Тяга художника к реалистическому отображению действительности приводит его к пленэрной живописи («Английский осенний полдень», 1853) и к сюжетам таких картин, как «Труд» (1852–1865) и «Прощание с Англией» (1852–1855), а также к участию в движении «Искусств и ремесел». При этом Брауна, как и Россетти, привлекает чувственный романтизм, что наглядно проявляется в его работе (1875–1892) над фресками в ратуше Манчестера с изображением сцен из истории города.



▲ **Прощание с Англией.** 1852–1855. Музей и художественная галерея, Бирмингем



◀ **Труд.** 1852–1865.

Городская художественная галерея, Манчестер

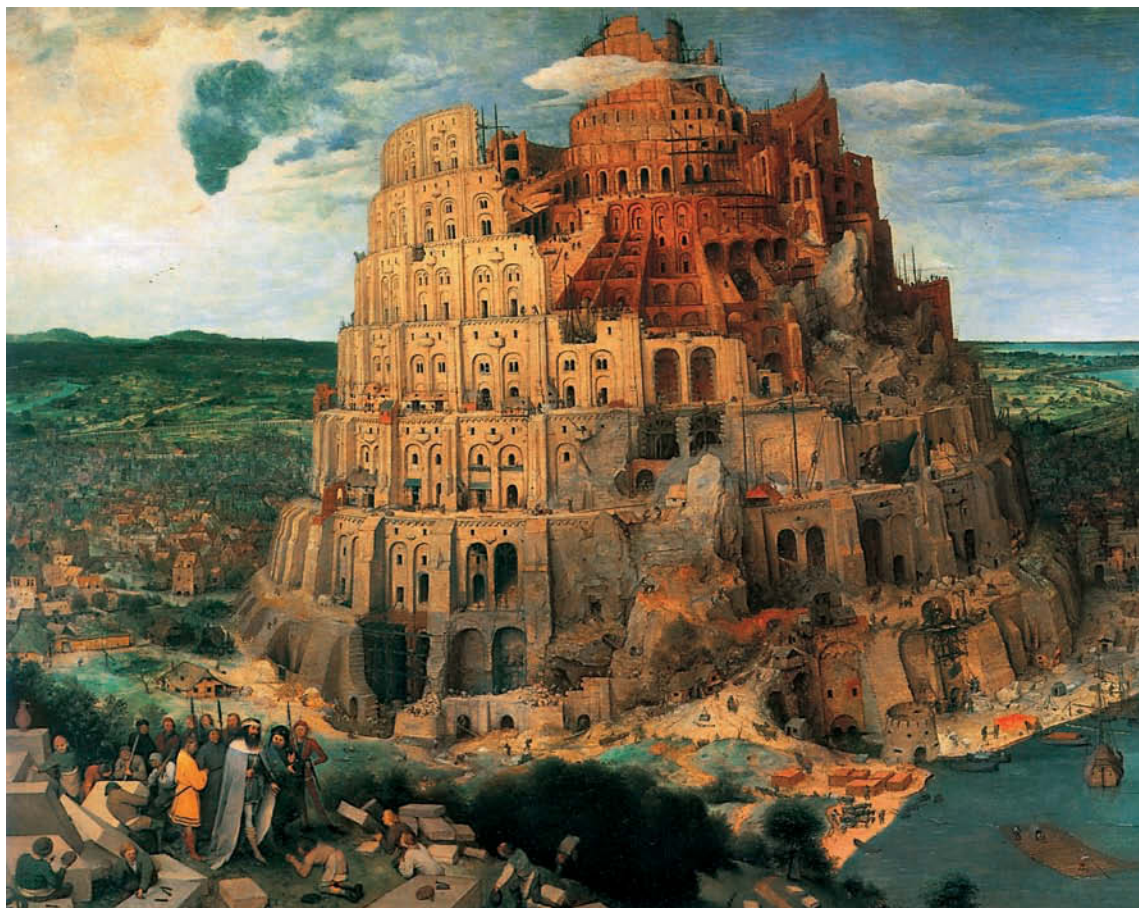
Брейгель Старший, Питер

(прозв. Мужичий; Брейгель, между 1525 и 1530 — Брюссель, 1569) — нидерландский живописец, график и рисовальщик.

Посетил Италию, работал в Антверпене, а затем в Брюсселе. В своем творчестве с особой мощью передал народные настроения накануне Нидерландской буржуазной революции.

Художественный метод Брейгеля, сформировавшийся под сильным влиянием итальянской живописи Высокого Возрождения, сохранил национальный дух, впитав в себя традиции народного творчества, характерные для нидерландских пословиц и поговорок, лубочных рисунков и гравюр. На полотнах художника представлен органический синтез грубоватого простонародного юмора и сложного философского иносказания, тонкого лиризма и резкой трагедийности, подчеркнутой правдивости и фантастической ирреальности, обилия бытовых деталей и попытки создания обобщенной картины всего мироздания.

Ранние работы Брейгеля Старшего представляют собой в основном сатирические нравоучительные рисунки и живописные композиции, фантастические персонажи которых напоминают причудливые образы Босха («Битва Масленицы и Поста», 1559). С середины 1560-х гг. Брейгель начинает писать более сдержанные по колориту и более цельные по композиции монументальные картины, представляющие сцены из крестьянской жизни. В изображениях движущейся человеческой толпы



◀ Битва Масленицы и Поста. 1559. Музей истории искусства, Вена

◀ Вавилонская башня. 1563. Музей истории искусства, Вена

▶ Несение креста. 1564. Музей истории искусства, Вена



▲ Лихигия (Сладострастие). 1557. Рисунок пером. Королевская библиотека, Брюссель

▶ Триумф Смерти. Ок. 1562. Прадо, Мадрид





▼ Охотники на снегу. 1565. Музей истории искусства, Вена



художник в первую очередь стремится подчеркнуть ее мощную жизненную силу и жизнелюбие отдельных ее представителей («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец» («Ярмарка») — обе ок. 1567).

Переживания живописца по поводу бедственного положения соотечественников, изнывавших под испанским игом, привели к созданию аллегорических картин, пронизанных глубокой скорбью и отчая-

нием («Избиение младенцев», ок. 1565; «Перепись в Вифлееме», 1566; «Сорока на виселице», «Притча о слепых», «Калеки» — все 1568).

В зрелых работах Брейгеля со множеством фигур и деталей четко очерченные контуры, экс-



▼ Зимний пейзаж с ловушкой для птиц. 1565. Королевский музей изящных искусств, Брюссель





▲ Притча о слепых. 1568.
Национальные музей и галерея
Каподимонте, Неаполь

◀ Сорока на виселице.
1568. Музей земли Гессен,
Дармштадт



▲ Страна лентяев.
1567.
Старая пинакотекка,
Мюнхен

прессивность образов и сочность локальных цвет-
товых пятен удивительным образом гармонируют
с широким пространством композиции и однород-
ностью тонального решения.

Его картины, изображающие природу, сыграли
большую роль в становлении жанра национально-
го нидерландского пейзажа. Написанные в сдер-
жанной манере с использованием землистых, се-
ро-зеленых, желтовато-коричневых оттенков, они
представляют бескрайние равнины, живописные
речные долины, поросшие лесом холмы, на фоне
которых естественно и непринужденно выглядят
обобщенные изображения населяющих их людей
(«Зимний пейзаж с ловушкой для птиц», «Охотники
на снегу», «Возвращение стада», «Жатва», «Сено-
кос» — все 1565).

Брейгель начал многое из того, что стало акту-
альным для художников следующих эпох. Его творче-
ство — первый живописный опыт в постижении
смысла перехода от уходящей тысячелетней эпохи
Средневековья к Новому времени. ■



◀ Крестьянский
танец (Ярмарка).
Ок. 1567. Музей
истории искусства,
Вена





Б

Брейгель, Ян (прозв. Бархатный; Брюссель, 1568 — Антверпен, 1625) — фламандский художник.

Прозвище Бархатный второй сын Питера Брейгеля Старшего Ян получил от современников за нежную прелесть его палитры. Он писал ровными мелкими мазками, превращая свои полотна в подобие тонко вытканых гобеленов, их действительно почти физически тянет погладить, как мягкий бархат. Самый талантливый из потомков Пите-



▲ **Малый букет цветов.** Ок. 1607. Музей истории искусства, Вена



ра Брейгеля Старшего, он был очень популярен, а в таких работах, как «Битва при Иссе» (1602) и «Опушка леса» («Бегство в Египет») (1610), достиг подлинного величия.

Поначалу он работал в мастерской антверпенца Гукиндта, затем (1590) едет в Италию, а по возвращении (1596) становится мастером. В 1609 г., после посещения Праги и Нюрнберга, Ян Брейгель получает звание придворного художника эрцгерцога Альберта и принцессы Изабеллы, однако остается в Антверпене. Мастерство живописца про-

явилось во всех жанрах, но больше всего он преуспел в пейзажах, особенно после того, как в сотрудничестве с Рубенсом создал новый тип пейзажа, одновременно простого и лиричного. Порой животных и людей на его пейзажных картинах писали другие художники.

Известно также, что Ян Брейгель окружал рубенсовских «Мадонн» гирляндами цветов. Что неудивительно: он славился своими цветочными натюрмортами. Как неудивительно и то, что у Яна Брейгеля Бархатного было много последователей. ■



▲ **Опушка леса (Бегство в Египет).** 1610. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Битва при Иссе.** 1602. Лувр, Париж

Бронзино, Аньоло (собств. Аньоло ди Козимо ди Мариано; Монтичелли, 1503 — Флоренция, 1572) — итальянский художник-маньерист, представитель флорентийской школы живописи.

Учился у Понтормо, однако стиль зрелого Бронзино сформировался под влиянием творчества Микеланджело. С 1540 г. работал при дворе флорентийского герцога Козимо I Медичи. Писал парадно-аристократические портреты. Для них характерна статичность композиции, подчеркнутая четкими линиями рисунка и холодными тонами колорита, высокомерная отчужденность образов, а также почти фотографическая точность в изображении деталей и интерьеров («Портрет Лукреции Панчиатики», ок. 1540; «Портрет дамы с собачкой», до 1536). Мотивы большинства картин Бронзино — это религиозные и мифологические сюжеты («Святое семейство с Иоанном Крестителем», ок. 1540; «Аллегория триумфа Венеры», ок. 1545). Его кисти принадлежат также фрески в палаццо Веккьо во Флоренции.

В последние годы жизни Бронзино был окружен всеобщим уважением. Фреска «Мученичество св. Лаврентия» в церкви Сан-Лоренцо, открытая для обозрения 10 августа 1569 г., в день праздника



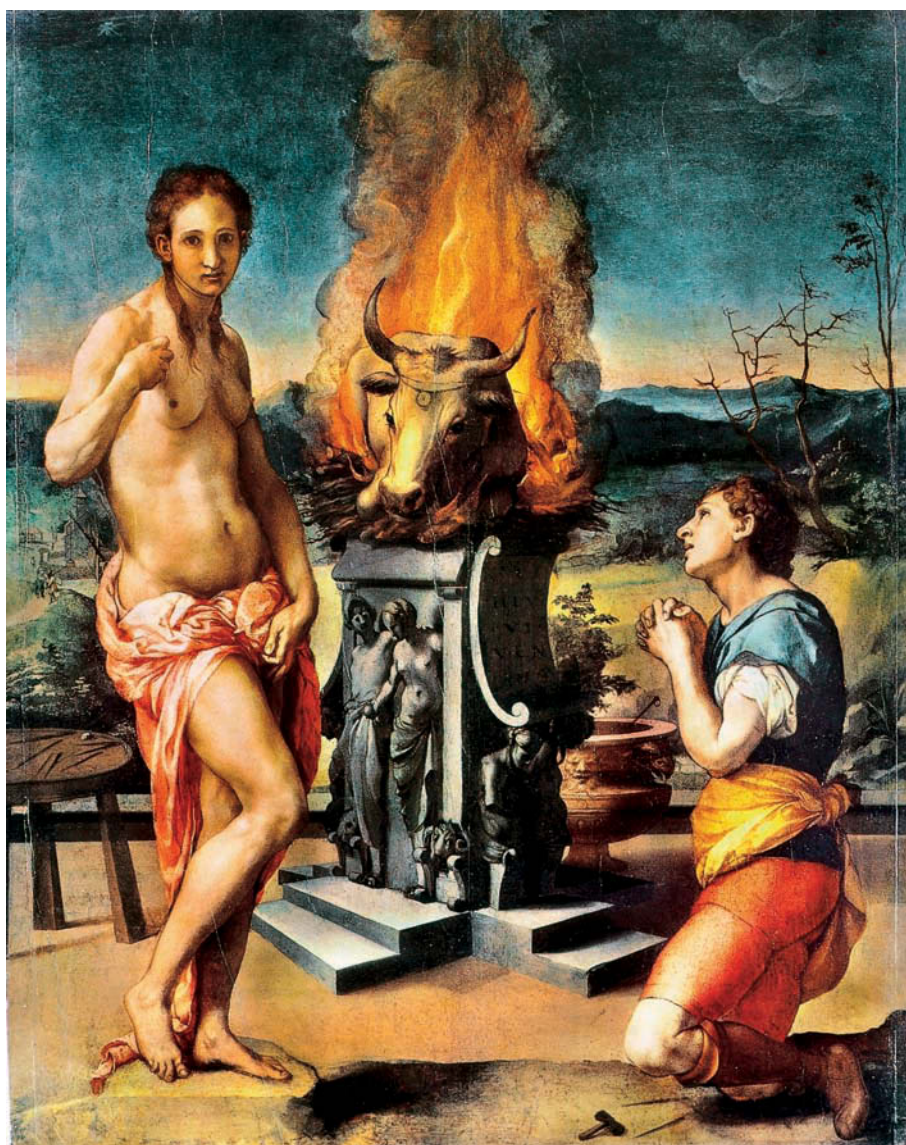
▲ Портрет Гвидобальдо делья Ровере. Ок. 1531–1532. Палаццо Питти, Флоренция

▼ Портрет Лукреции Панчиатики. Ок. 1540. Галерея Уффици, Флоренция



▲ Аллегория триумфа Венеры. Ок. 1545. Национальная галерея, Лондон

▶ Пигмалион и Галатея. 1529. Галерея Уффици, Флоренция

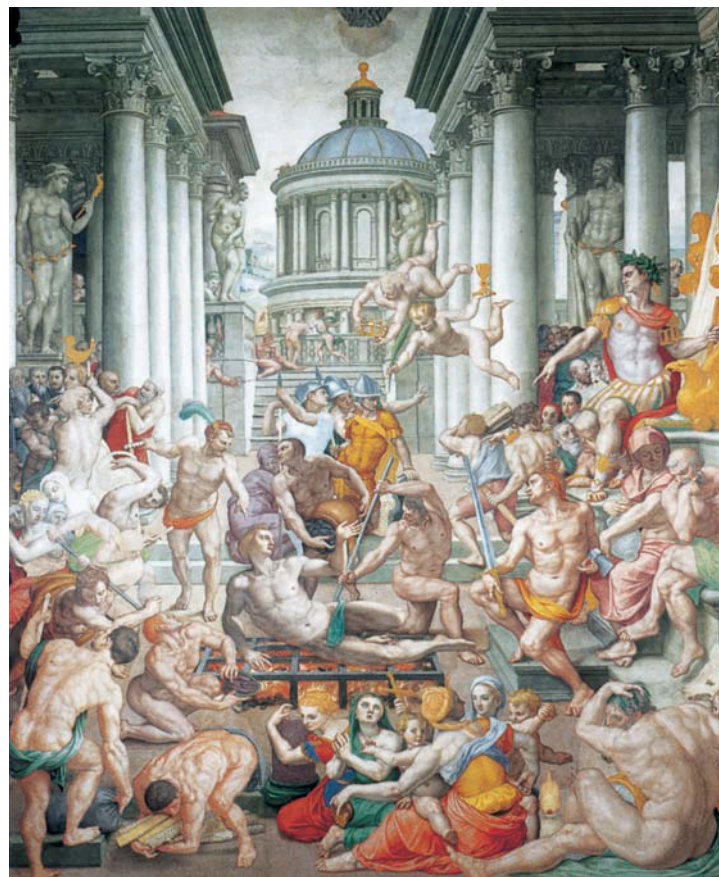




▲ **Переход через Красное море.** 1541–1542. Фреска. Палаццо Веккьо, Флоренция



◀ **Иосиф, узнаваемый братьями.** 1545–1553. Палаццо Веккьо, Флоренция



▲ **Мученичество св. Лаврентия.** 1569. Фреска. Церковь Сан-Лоренцо, Флоренция



◀ **Портрет Элеоноры Толедской с сыном Джованни.** 1544–1545. Галерея Уффици, Флоренция

◀◀ **Портрет Козимо I Медичи.** 1545. Галерея Уффици, Флоренция



этого святого, стала творческим завещанием мастера: в ней он изобразил себя под статуей Меркурия, покровителя художников. Эта фреска, а еще больше рисунки, сделанные Бронзино при разработке ее композиции, позволяют высоко оценить талант художника, до конца жизни сохранившего

мастерство и твердую, уверенную руку. Похороны Бронзино были скромными, как и пожелал мастер, всегда сторонившийся роскоши. А в эпитафии на его могиле есть такие слова: «Не умирает тот, кто живет так, как жил Бронзино...»

Бруни Федор (Фиделио) Антонович

(Милан, 1799 — Санкт-Петербург, 1875) — живописец, оказавший большое влияние на становление романтизма в русском изобразительном искусстве.

Сын Антонио Бруни, итальянца, переселившегося в Россию, Фиделио сначала учился у своего отца, живописца плафонов и реставратора. Одиннадцать лет был отдан в Воспитательное училище Академии художеств, затем учился в Академии, где его наставниками были А. И. Иванов, И. П. Мартос, В. К. Шебуев. Получив звание классного художника, уехал в Италию для дальнейшего совершенствования мастерства. Здесь молодой художник изучал античное искусство и творчество мастеров Возрождения, познакомился с произведениями поэтов-романтиков, которые оказали большое влияние на формирование у него романтического отношения к собственному творчеству, заставившего потесниться воспринятые в Академии принципы классицизма. Предпосылка к этому была: уже в «Автопортрете», написанном в 1813–1814 гг., видны зарождающиеся в творчестве художника признаки романтизма.

Бруни не был пенсионером Академии и зарабатывал в Италии на жизнь, выполняя заказы. Одной из первых заказных работ стал романтический мечтательный портрет княгини З. А. Волконской в костюме Танкреда, героя одноименной оперы



▲ **Смерть Камиллы, сестры Горация.** 1824. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Д. Россини и поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (не ранее 1820). А вот написанное по заказу князя Барятинского полотно «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824) исполнено в безупречно классицистической манере. Эта картина принесла Бруни славу сначала в Италии, а затем и в России. Присланная в 1834 г. в Академию художеств, она снискала Бруни звание академика. В тот же период художник создает еще несколько значительных работ — «Девушка с бубном» (1827), «Милосердие» (1820-е гг.), «Вакханка, поящая Амура» (1828), «Моление о чаше» (середина 1830-х гг.) и др. Кроме того, Бруни по заказу Николая I исполняет копии фресок Рафаэля, а также серию офортов на темы из русской истории по заказу Общества поощрения художников.



▲ **Моление о чаше.** Середина 1830-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Богородица с Младенцем в розах.** 1843. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет Н. А. Ф. Бруни в детстве.** Конец 1840-х гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

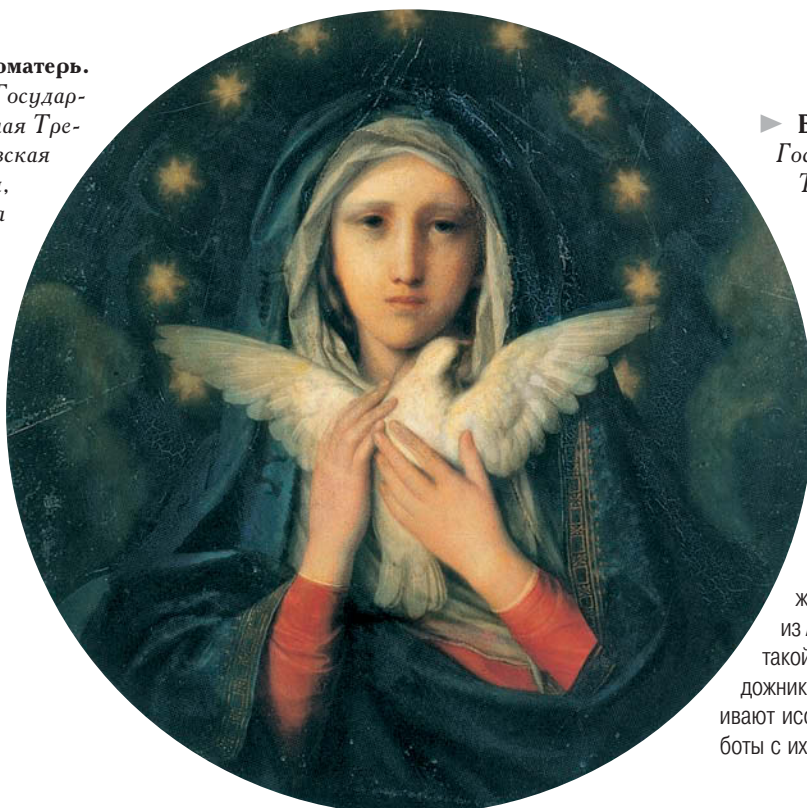
▼ **Богоматерь с Младенцем. 1858.**
Областной художественный музей, Иваново



В 1836 г. Бруни вызывают в Петербург и поручают исполнение живописных работ в Исаакиевском соборе. В Академии художеств он получает звание профессора и должность преподавателя. В 1838 г. Бруни опять уезжает в Италию и спустя три года выставляет в Риме картину «Медный змий» (1841), которая производит, без преувеличения, фурор. Огромный успех ждал ее и в России, где она была выставлена в Эрмитаже в 1841 г. Росписи Исаакиевского собора, выполненные Бруни в течение девяти лет, поражают мощным размахом и эмоциональной напряженностью («Всемирный потоп», 1847; «Видение пророку Иезекиилю», 1854 и др.).

Заняв в 1855 г. должность ректора Академии художеств по живописи и ваянию, Бруни после смерти его наставника В. К. Шебуева в 1866 г. принимает в свое ве-

► **Богоматерь. 1862.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Медный змий. 1841.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Вакхант. 1858.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



дение и мозаичное отделение. Много сделал Бруни и для собирания картинной галереи Эрмитажа, хранителем которой он состоял в 1849–1864 гг. Эти занятия оставляют все меньше времени для собственного творчества, но Бруни пишет «Вакханта» (1858), а также картоны, по которым другими художниками исполнено несколько росписей в храме Христа Спасителя.

В Академии художеств Бруни добивался самого строгого подчинения академическим канонам, это отрывало искусство от реальной жизни, препятствовало творческим поискам молодых живописцев. Выход из Академии художеств четырнадцати будущих передвижников — следствие такой позиции. Критика академизма и самого Бруни новым поколением художников, безусловно, имела основание. И все же... Не будем забывать, настаивают исследователи творчества Федора Антоновича Бруни, что лучшие его работы с их возвышенным пафосом оказались преддверием символизма. ■

Брюллов Александр Павлович (Санкт-Петербург, 1798 — Санкт-Петербург, 1877) — архитектор, художник-акварелист, график.

Как и его брат Карл, первые навыки в рисовании Александр воспринял от отца, мастера декоративной резьбы, академика орнаментальной скульптуры. В 1810–1821 гг. учился в Академии художеств, на отделении архитектуры. Вошедший в историю русской культуры прежде всего как зодчий, он известен также как прекрасный художник-акварелист и график.

В 1822 г. братья Брюлловы, выпускники Академии художеств, были на шесть лет отправлены за границу как пенсионеры Общества поощрения художников. Именно в этот период у Александра, совершенствовавшегося в архитектурном деле (в 1822–1826 гг. — в Италии, в 1826–1830 гг. — во Франции), и возникло серьезное увлечение акварелью и рисунком. Художник изображал романтические пейзажи, но в основном занимался портретами. Они имели огромный успех, из-за многочисленных заказов (среди заказчиков были неаполитанский король и члены его семьи) Брюллову даже пришлось на некоторое время отложить отъезд из Италии во Францию.

Среди акварельных портретов, созданных художником в пенсионерский период, прежде всего надо назвать такие шедевры, как «Портрет В. А. Перовского» (1824), «Портрет Е. П. Полторацкой», портреты князя Г. Г. Гагарина и членов его семьи (все — 1827).

По возвращении в Петербург Брюллов получает звание академика (1831) и профессора Академии художеств (1832), занимается преподавательской деятельностью и многочисленными архитектурными проектами. Но увлечение акварелью и рисунком не оставляет его, и художник создает портреты Е. П. Бакуниной (1830–1832), президента Академии художеств А. Н. Оленина (1831), Н. Н. Пушкиной (1831–1832), видного политического деятеля М. М. Сперанского (1833). Портрет жены А. С. Пушкина, с которым Брюллов дружил, — единственный, написанный при жизни поэта. И мы сегодня видим эту прелестную молодую женщину такой, какой ее видел влюбленный супруг — «чистой прелести чистой образец». Добавим, что 1833 г. датируются рисунки Брюллова к поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне», 1839 г. — иллюстрации к «Каменному гостю».

Александр Павлович Брюллов не достиг славы своего младшего брата, «великого Карла», но его вклад в русскую культуру, причем не только в градостроительство, но и в изобразительное искусство, весьма значителен.



▲ Портрет Е. П. Бакуниной. 1830–1832. Картон, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Портрет Н. Н. Пушкиной. 1831–1832. Бумага, акварель. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург



► Портрет молодой женщины с книгой. 1839. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск



Брюллов Карл Павлович (Санкт-Петербург, 1799 — Манциана близ Рима, 1852) — художник-романтик, мастер живописного портрета, автор жанровых и исторических полотен.

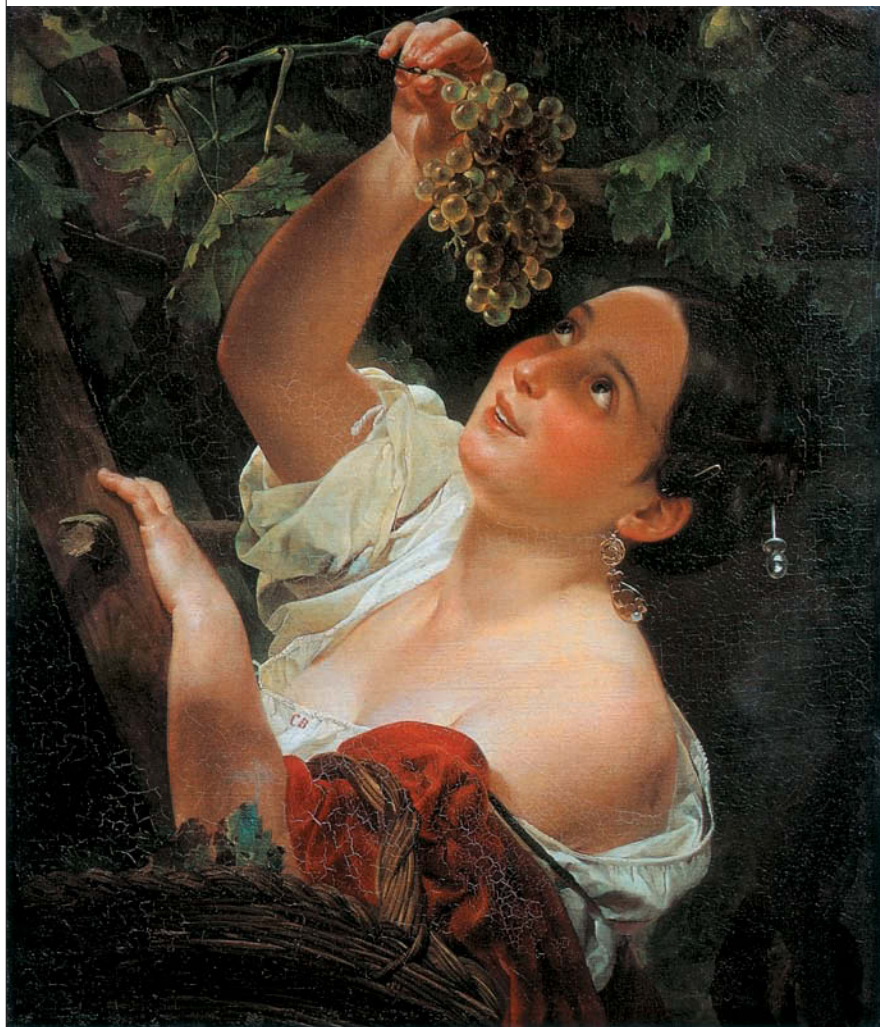
Родился в семье потомственных художников. Первым его учителем был отец, скульптор-орнаменталист. В петербургской Академии художеств, куда он поступил в 1809 г., мальчик сразу же обратил на себя внимание редкой одаренностью и хорошей домашней подготовкой. Именно там в художнике проявился большой интерес к живой натуре, который нашел свое воплощение в программной работе «Нарцисс, смотрящий в воду» (1819).

Выпускная работа Брюллова «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» (1821) была отмечена золотой медалью. Однако публичная ссора с президентом Академии (Брюллов наотрез отказался стажироваться у художника, к которому был не расположен) помешала ему поехать в Европу для продолжения учебы в качестве пенсионера Академии. Поездку в Италию, куда Карл отправился с братом Александром, удалось осуществить на средства Общества поощрения художников. Хранящийся в Третьяковской галерее «Портрет М. А. Кикиной» (1821) — знак искренней благодарности художника: Мария Ардалыоновна была супругой П. А. Кикина, одного из основателей ОПХ. В этой работе уже начинает чувствоваться дыхание романтизма, зарождавшегося в рамках господствовавшего тогда классицизма.

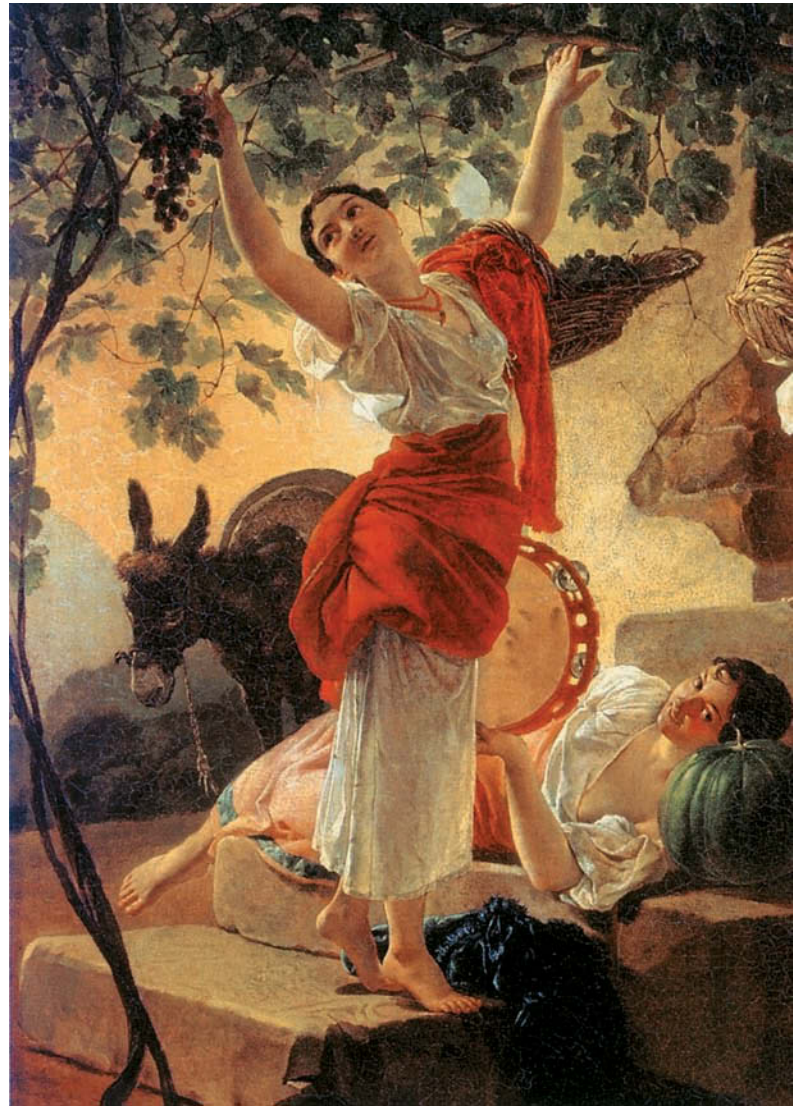
По дороге в Рим Брюллов посещает музеи Берлина, Дрездена, Мюнхена, Венеции, Флоренции, Вероны. Знакомство с творчеством великих мастеров прошлого помогает молодому художнику совершенствовать технику письма и достичь позднее больших высот мастерства, особенно в портретах-картинах и камерных портретах: по своей природе близкие европейской живописи, они напоминают творения Ван Дейка, Рубенса, Рембрандта, Веласкеса.



▲ **Нарцисс, смотрящий в воду.** 1819. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Итальянский полдень.** 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Яркий пример работ этих двух типов — «Всадница» (1832), «Портрет графини Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини» (1839–1840), портреты скульптора И. П. Витали (1836–1837), писателя Н. В. Кукольника (1836) и несколько автопортретов.

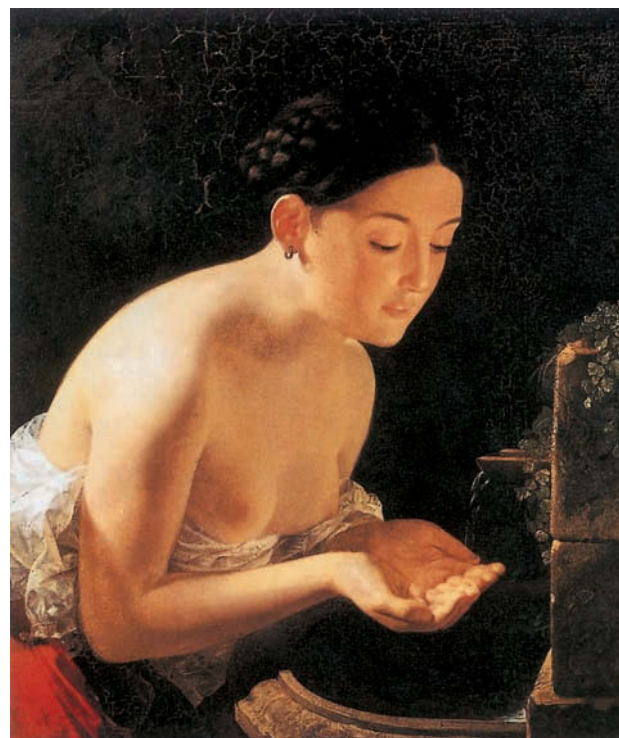
В портретах-картинах отразились особенности понимания художником задач этого жанра: несложное сюжетное действие в сочетании с бурным движением и яркая зрелищность. Люди, детали их костюмов и окружающая обстановка не просто воспроизводятся — они находятся в тесной взаимосвязи. Брюллов пристрастен к ярким тонам — синим, алым, зеленым, желтым, белым, особенно его волнуют все оттенки красного цвета.

Камерные портреты Брюллова написаны под явным влиянием романтизма с его интересом к неповторимому внутреннему миру отдельной личности. В автопортретах Брюллов представляет разные грани своей внутренней сущности, разные состояния духа (сравните, например, автопортреты 1833–1834 г. и 1848 г.).

Еще одна из особенностей творчества, связывающая Брюллова с традициями романтизма, — обращение к внутреннему миру детской и юношеской души. Особенно показательны с этой точки зрения карандашный портрет брата Александра (1826) и образ очаровательной маленькой девочки на картине «Всадница».

Находясь в Италии, Брюллов попал под влияние идеи сопряжения периодов человеческой жизни с течением дня или с временами года. Эта мысль о слиянии человека с природой характерна для романтического направления. В 1823 г. он пишет картину «Итальянское утро», на которой воздушно-легкая, пронизанная солнечными лучами девушка, умывающаяся под стружкой фонтана, олицетворяет собой утро восходящего дня. Картина имела огромный успех и была преподнесена в дар Александру I, который заказал к ней пару. Сначала Брюллов пишет «Девушку,

► **Итальянский полдень.** 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ **Последний день Помпеи.** 1830–1833. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя.** 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



собирающую виноград в окрестностях Неаполя» (1827), но примитивно-бытовой характер сопоставления сюжетов (утром люди умываются, а в полдень работают) заставляет его создать принципиально новое полотно — «Итальянский полдень» (1827), которое с поразительной достоверностью изображает зрелую красоту героини в гармонии с налитой солнцем и соками земли гроздью винограда. Однако картина не вызвала восторга ни у членов Общества поощрения художников, ни у широкой публики: пышнотелая красавица показалась им «более приятной, нежели изящной» и слишком чувственной.

В мае 1829 г. Брюллов отказывается от пенсионера Общества и приступает к осуществлению своего давнего замысла — написанию монументальной исторической картины, — который овладел им после посещения раскопок Помпей. В своей работе Брюллов опирался на «Афинскую школу» Рафаэля, перед живописью которого преклонялся. Именно этот шедевр великого итальянца, наряду с полотнами мастеров болонской школы, во многом определил композиционный и пластический строй будущей картины.

«Последний день Помпеи» был завершён в 1833 г. На картине Брюллова, как в Судный день, обнажается суть человеческой души. Среди обезумевшей толпы лишь один человек сохраняет спокойствие — художник, ловящий на лицах людей отражение постигшей их

трагедии. Эта сопричастность артиста к событиям, происходящим вокруг него, выразившаяся в «эффекте присутствия», характерна для творчества художников романтического направления. Доминирующий цвет на полотне — красный, он служит фоном и подчеркивает холодный свет молнии и голубоватые, зеленоватые и желтоватые цвета центральной части многофигурной композиции. В Италии картина была принята с нескрываемым энтузиазмом — по настрою она соответствовала духу освободительного движения за воссоединение страны. Картина экспонируется на выставках в Милане и Риме, а Брюллова избирают почетным членом Академий Милана, Болоньи, Пармы, Флоренции. В 1834 г. Брюллов привозит картину в Париж и выставляет ее на Салоне, проводимом французской Академией художеств. Там знаменитое полотно подвергается серьезной критике, усмотревшей в нем компромисс между новым и старым методом, выразившийся в явном смягчении трагизма происходящего, в любовании идеально прекрасными героями. Тем не менее, отдавая дань мастерству художника, жюри Салона присвоило ему золотую медаль.

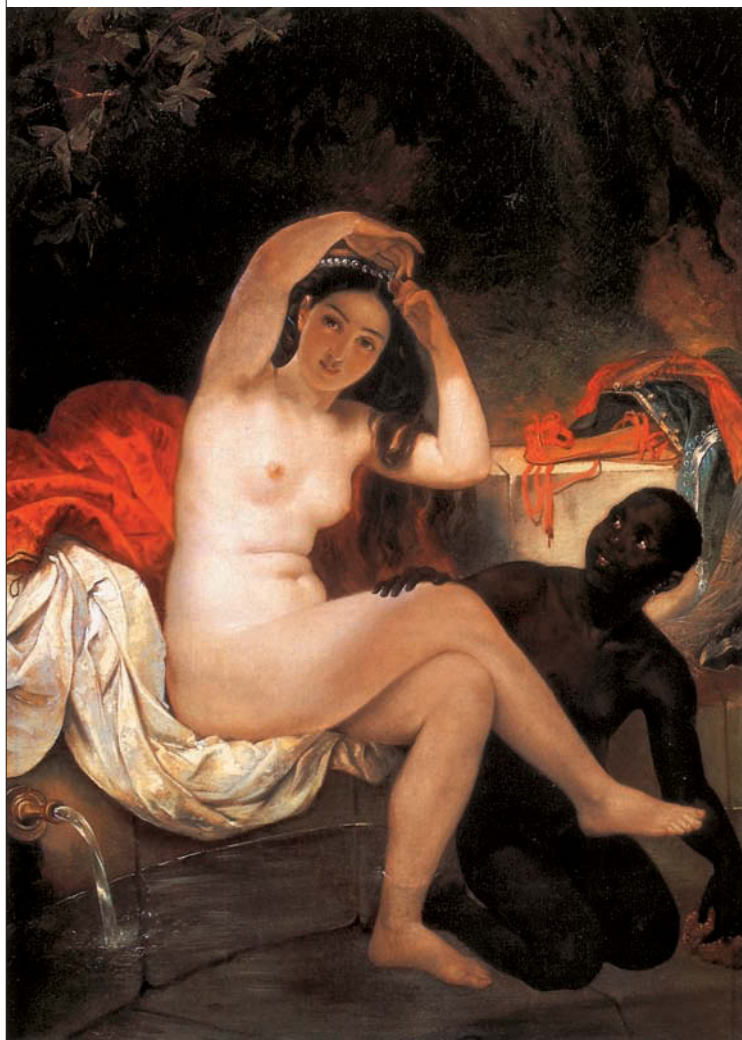
Из Франции Брюллов опять уезжает в Италию, а «Помпею» отправляет на родину, где она становится явлением в культурной жизни российского общества.

В декабре 1835 г. Брюллов впервые в жизни приезжает в Москву, где создает ряд интересных



▲ Гадающая Светлана. 1836.

Государственный художественный музей, Нижний Новгород



◀ **Вирсавия.** 1832. Государственная Третьяковская галерея, Москва

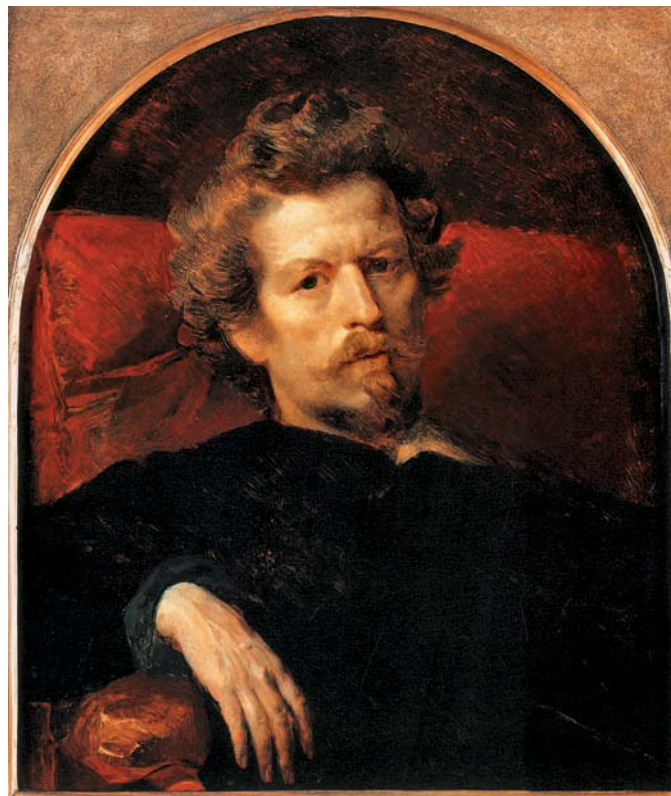
▶ **Всадница.** 1832. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶▶ **Портрет писателя Н. В. Кукольника.** 1836. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ Портрет графини Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилей Пачини. 1839–1840. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Автопортрет. 1848. Государственная Третьяковская галерея, Москва

портретов: графа А. А. Перовского, молодого писателя графа А. К. Толстого. Здесь он знакомится с А. С. Пушкиным и прославленным портретистом В. А. Тропининым, оказавшим впоследствии большое влияние на его творчество.

В Москве, а затем в Петербурге, куда вскоре переезжает, Брюллов окончательно утверждается в портретном жанре. Портреты И. А. Крылова (1839), писателя А. Н. Струговщикова (1840), профессора Медико-хирургической академии К. А. Яниша (1841) и др. отмечены глубиной передачи неповторимого в своей индивидуальности характера человека. Они естественно вписались в национальную традицию русского психологического портрета, идущую от И. Н. Никитина, Д. Г. Левицкого, О. А. Кипренского, и оказали большое влияние на развитие этого жанра в России.

После тяжелой болезни в 1849 г. Брюллов вновь уезжает за границу, где много работает, создавая в основном картины в своем любимом портретном жанре и большие жанровые акварели. Среди последних особое место занимает созданная на Мадейре акварель «Всадники» (1849) — двойной конный портрет Эмилии и Евгения Мюссар, в котором передача материальности доходит до почти полной иллюзорной натуралистичности.



▲ Портрет И. А. Крылова. 1839. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Побывав в Германии, Англии, Испании и на острове Мадейра, Брюллов приехал в милый его сердцу Рим. Он продолжал трудиться, но со здоровьем становилось все хуже. 23 июня 1852 г. Карл Павлович Брюллов скончался в селении Манциана близ Рима, где находился на лечении. Похоронен он на римском кладбище Тестаччо. ■



Б

Буден, Эжен (Онфлёр, 1824 — Довиль, 1898) — французский живописец и график.

Сын моряка, Буден рано увлекся живописью, но специального художественного образования не получил. В 20-летнем возрасте открыл в Гавре собственную мастерскую, в которой поначалу в основном демонстрировал картины приезжих французских мастеров (Милле, Труайона, Кутюра и др.). Они-то и подтолкнули Будена к серьезным занятиям живописью.

В 1847 г. Буден переезжает в столицу, где не только копирует находящиеся в Лувре работы фламандских и голландских художников, но и пишет пейзажи окрестностей Парижа. Два из них, представленные в 1850 г. на выставке «Друзей искусства» в Гавре, приносят автору трехлетнюю стипендию муниципалитета. Молодой художник сближается с Курбе, дружит с поэтом Бодлером.

С 1859 г. он постоянный участник Салонов. Излюбленный объект его творчества — пейзажи Нормандии и Бретани. В своем убеждении, что точно передать

▶ **Пляж в Трувиле.**
1865.
Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Порт Бордо.**
1874.
Музей д'Орсэ, Париж



▼ **Порт Гавр (Док Ла Барр).** 1888.
Музей д'Орсэ, Париж



в пейзаже нюансы освещения и движение воздушной среды можно только при работе на открытом воздухе, Буден опережает импрессионистов, на первой выставке которых (1874) художник представляет свои работы.

Картины «Пляж в Трувиле», «Порт Камаре», «Порт Бордо» (соответственно 1865, 1872 и 1874) исполнены лиричности и красоты. Неяркий, но чистый и прозрачный колорит делает пейзажи Будена очень естественными и живыми.



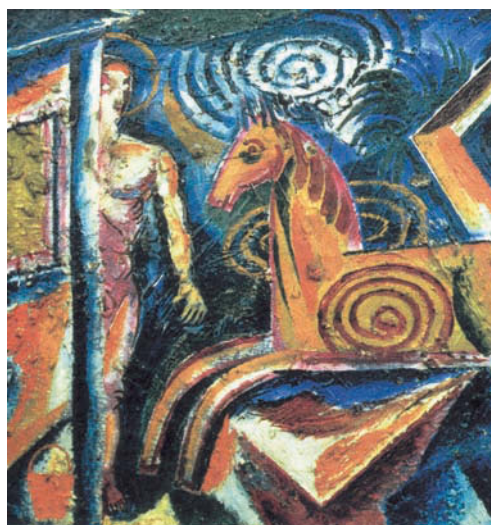
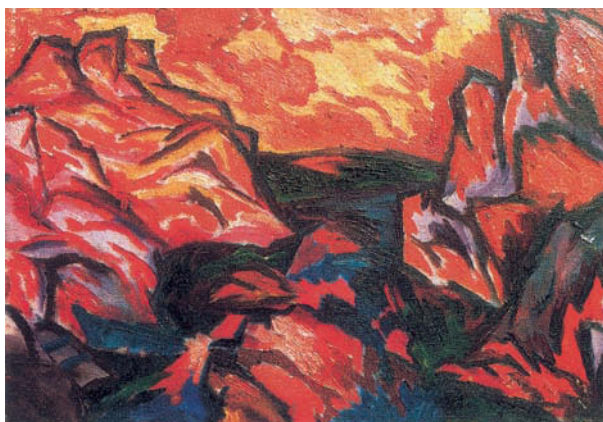
▲ **Пляж в Трувиле.** Ок. 1863. Музей изобразительных искусств, Гавр
▶ **Порт Камаре.** 1872. Музей д'Орсэ, Париж



Бурлюк Давид Давидович

(хутор Семиратовщина Харьковской губернии, 1882 — Нью-Йорк, 1967) — живописец и график, поэт, теоретик искусства.

С детства увлекался рисованием и после окончания гимназии в 1898 г. поступил в художественное училище (сначала в казанское, затем перевелся в одесское, где занимался до 1900 г.). После неудачной попытки попасть в петербургскую Академию художеств в 1902 г. уехал в Мюнхен. Учился там до 1904 г. — в Академии художеств у В. фон Дица и в школе А. Ашбе. В 1904 г. переехал в Париж, где посещал студию Ф. Кормона. По возвращении в Россию (1905) молодой художник пишет пейзажи, портреты, постепенно переходя от позднеакадемического стиля к импрессионизму, участвует в работе художественных объединений в Харькове, Одессе, Петербурге. В 1911 г. поступа-



▲ **Карусель.**
1921.

Национальный художественный музей Украины, Киев

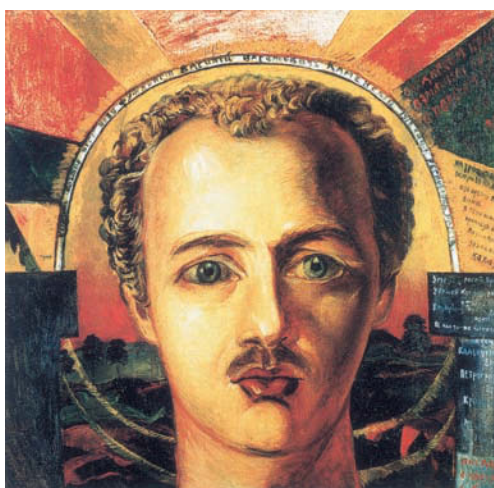
◀ **Днепровские пороги.** 1910-е гг.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▶ **Деревня вечером.** Областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск

ет в натурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где его учителями становятся Л. О. Пастернак и А. Е. Архипов.

В 1914 г. Бурлюк, как и В. В. Маяковский, был исключен из Училища за пропаганду футуризма: в 1912 г. он совместно с В. В. Маяковским, А. Е. Крученых, В. В. Хлебниковым и В. В. Каменским выпустил программный манифест футуристов «Пощечина общественному вкусу», в 1913–1914 гг. организовал наделавшее много шума турне футуристов по городам России, в 1914 г. стал редактором «Первого футуристического журнала». Бурлюк не просто увлекся идеями футуризма, многие из



◀ **Портрет поэта-футуриста В. В. Каменского.** 1917. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

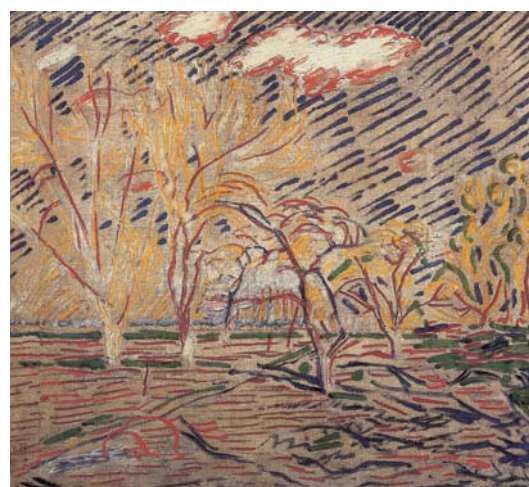
▶ **Пейзаж.** 1910-е гг.
Частное собрание, Москва

к постимпрессионизму, от сезаннизма к кубизму и футуризму. Он был ярким противником и изящного стилизма «Мира искусства», и утонченного психологизма романтиков из «Голубой розы».

В 1915 г. Бурлюк с семьей поселился в Башкирии, близ Уфы, где прожил до начала 1918 г. За два года им было написано более 200 картин — портретов, натюрмортов, пейзажей, кубофутуристических композиций. В 1919 г. Бурлюк ездил с лекциями о новом искусстве по Уралу, Сибири и Дальнему Востоку. Отсюда он в 1920 г. выехал в Японию, а в 1922 г. переехал в США, где продолжал активно работать, участвовал в различных выставках, а в 1950-х гг. открыл собственную галерею.

Трижды Бурлюк обращался к советским властям: накануне Великой Отечественной войны — о разрешении вернуться на родину, после войны — о принятии в дар картины «Непобедимая Россия»,

в 1965 г. — о передаче ему нескольких ранних работ из музеев СССР (ими художник мечтал пополнить свою галерею) в обмен на любые его полотна более позднего периода. И во всех трех случаях получил отказ. Увидеть родину Давиду Давидовичу Бурлюку все же довелось — во время поездок в СССР в 1956 и 1965 гг. ■

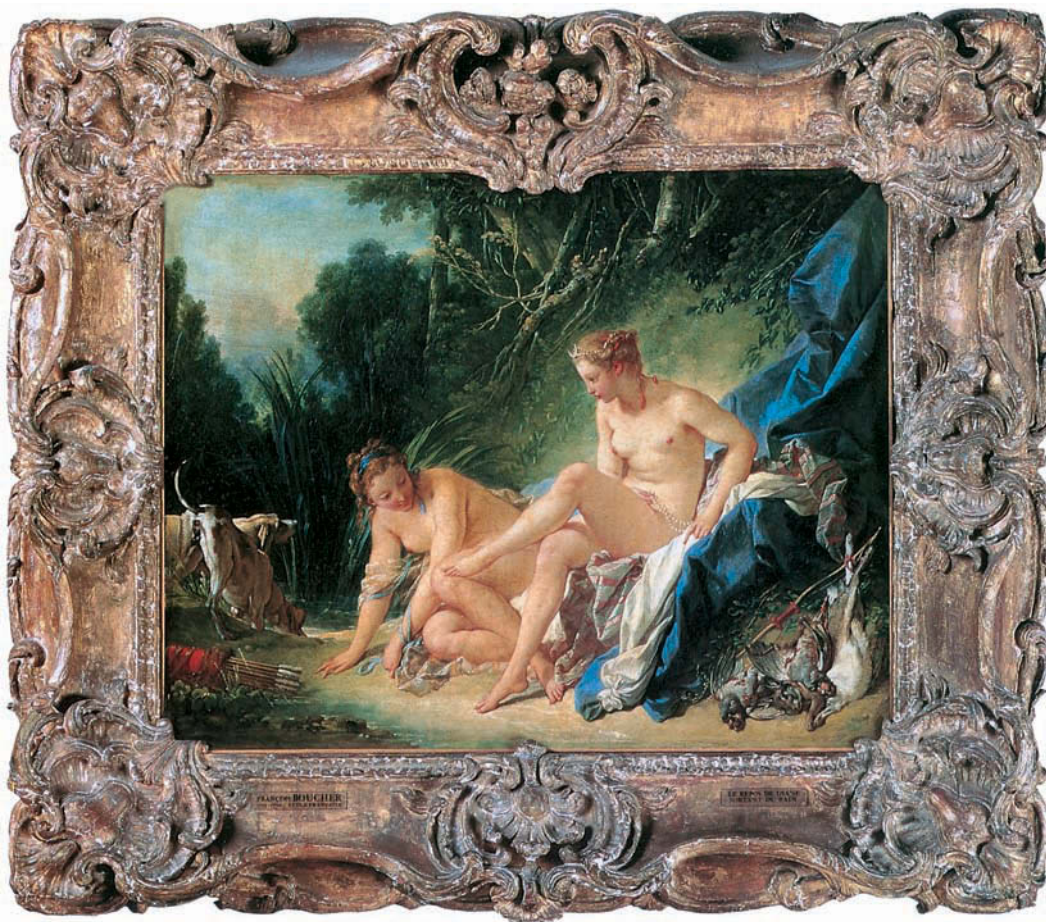




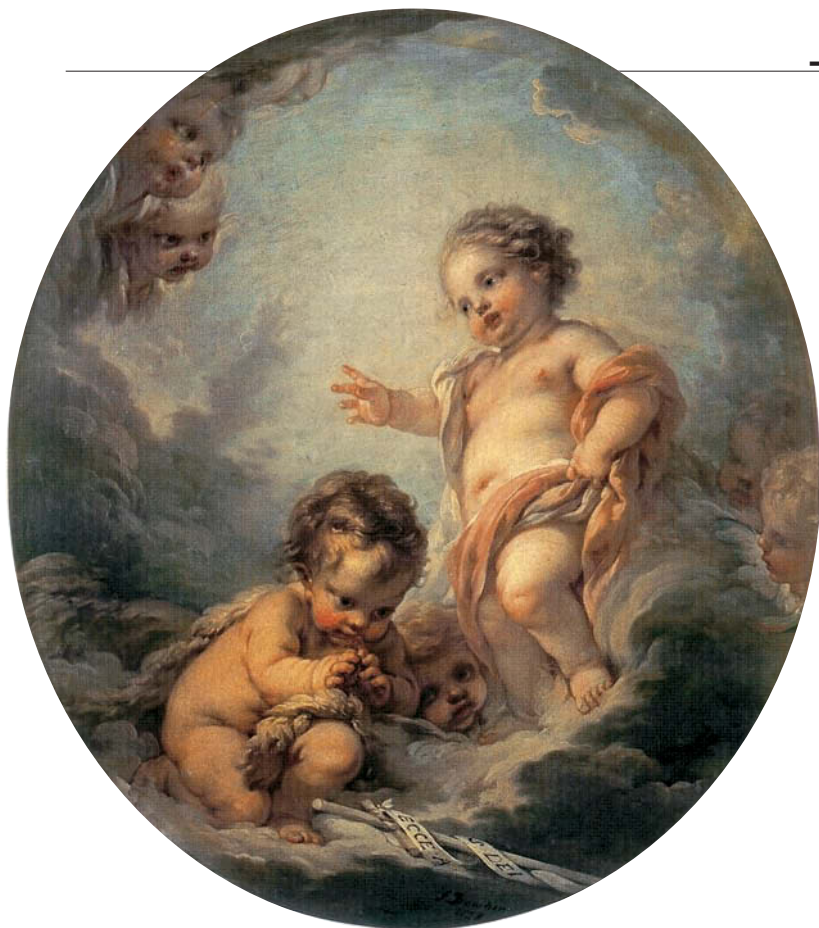
Буше, Франсуа (Париж, 1703 — Париж, 1770) — французский живописец, декоратор, рисовальщик и гравёр, крупнейший представитель рококо.

Первые уроки рисования получил у отца, учителя живописи и художника, создававшего узоры для вышивания, затем у живописца Лемуана и гравёра Карса. В 1723 г. удостоился премии парижской Королевской академии живописи и ваяния и как ее стажер отправился в Италию. По возвращении быстро приобрел популярность. В 1734 г. стал академиком. С 1746 г., обретя могущественную покровительницу в лице фаворитки короля мадам Помпадур, начал работать в Версале. Возглавлял Королевскую мануфактуру гобеленов. В 1765 г., завоевав благосклонность не только фаворитки Людовика XV, но и самого монарха, Буше получает звание «первого живописца короля» и должность директора Королевской академии живописи и ваяния.

В раннем творчестве Буше чувствуется влияние Ватто, чьи картины послужили моделями для его гравюр. Позднее писал нарядные портреты, панно для интерьеров, плафоны, создавал эскизы костюмов и декораций для Парижской оперы, иллюстрировал книги Мольера. Использовал в своих картинах пасторальные, аллегорические и мифологические мотивы, писал жанровые сцены, идиллические пейзажи («Пастушеская сцена» и «Пейзаж в окрестностях Бове» — обе 1742). В некоторых работах прослеживается влияние фламандской живописи («Геркулес и Омфала», 1735; «Триумф Венеры»,



- ▲ Завтрак. 1739. Лувр, Париж
- ▲ Купание Дианы. 1742. Лувр, Париж
- ▶ Пейзаж в окрестностях Бове. 1742. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ **Триумф Венеры.**
1740. Национальный музей,
Стокгольм

▲ **Младенец Христос
и маленький Иоанн Креститель.**
1758. Галерея Уффици, Флоренция



▲ **Туалет Венеры.**
1751. Метрополитен-музей,
Нью-Йорк



1740). Персонажи картин на мифологические и аллегорические сюжеты написаны в нежных розовых тонах, художник удачно использует для фона различные драпировки, цветы и гирлянды, легкие облака. Эти полотна отличает сложное композиционное построение, созданное при помощи вычурных переплетенных линий и фигур, что подчеркивает чувственную сентиментальность и декоративность рококо («Купание Дианы», 1742; «Туалет Венеры», 1751). Предназначенные для украшения интерьеров дворцов, картины Буше по своему настроению должны были отвечать и отвечали гедоническим вкусам заказчиков.

Буше не часто обращался к библейским сюжетам. А если и брался за них, то решал в светском духе. В картине «Младенец Христос и маленький Иоанн Креститель» (1758) его поистине виртуозная кисть запечатлела не грустных младенцев из Нового Завета, а лукавых, даже шаловливых мальчишек, которые к тому же весьма напоминают купидонов. Даже выбор Буше для этого полотна формы тондо не случаен: круговая композиция подчеркивает его декоративность. Что касается «Триумфа Венеры», пропитанного ароматом утонченной эротичности, исполненного яркой праздничности и изящества, то это, образно говоря, еще и триумф короля рококо Франсуа Буше. ■

Ван Гог, Винсент (Винсент Виллем; Грот-Зюндерт, 1853 — Овер-сюр-Уаз, 1890) — голландский художник-постимпрессионист.

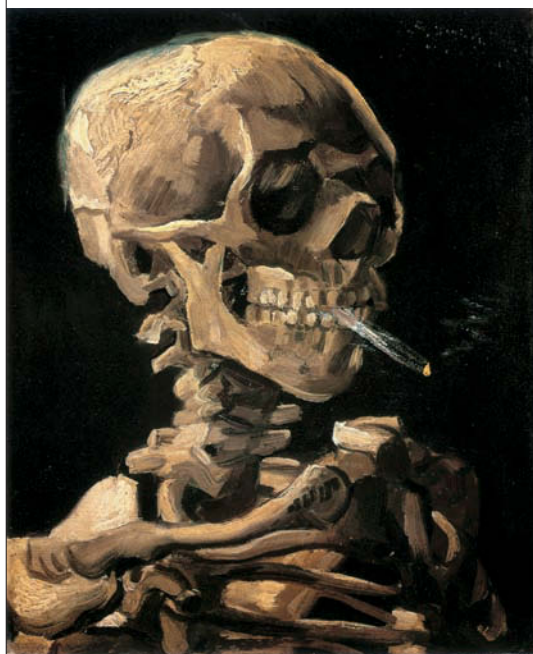
Работал комиссионером художественно-торговой фирмы в Гааге, Брюсселе, Лондоне, Париже (1869–1876), в 1876 г. был учителем в Англии. В 1878 г., после занятий теологией, в качестве проповедника уехал на юг Бельгии в небольшой поселок Боринаж, где в течение трех лет защищал интересы местных шахтеров.

Столкнувшись с беспросветной нищетой и полным безразличием к этому церковных властей, на-



▲ **Стул Ван Гога.** 1888. Национальная галерея, Лондон

▼ **Череп с сигаретой.** 1886. Национальный музей Винсента Ван Гога, Амстердам



всегда порывает с официальной религией. В Боринаже впервые в полной мере ощущает в себе призвание художника. Искусству живописи учится сначала в брюссельской Академии художеств (1880–1881), затем в Антверпене (1885–1886), берет уроки у голландского художника Мауве в Гааге.

Ранние работы Ван Гога посвящены жизни крестьян, шахтеров, ремесленников («Крестьянка», «Едо-

ки картофеля», обе — 1885). С болезненной остротой и чувством подавленности воспроизводит художник страдания простого народа и гнетущую атмосферу окружающей его обстановки, используя при этом исключительно темную гамму, напоминающую цвет обрабатываемой земли.

Находясь в Париже (1886–1888), Ван Гог посещает частную художественную школу, знакомится



▲ **Едоки картофеля.** 1885. Национальный музей Винсента Ван Гога, Амстердам

◀ **Красные виноградники в Арле. 1888.**

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

▶ **Сеятель. 1888.** Музей Крёллер-Мюллера, Оттерло

▼ **Подсолнухи. 1888.**

Национальная галерея, Лондон



▶ **Деревья в цвету. Памяти Мауве. 1888.**

Музей Крёллер-Мюллера, Оттерло

▼ **Морской пейзаж в Сент-Мари. 1888.**

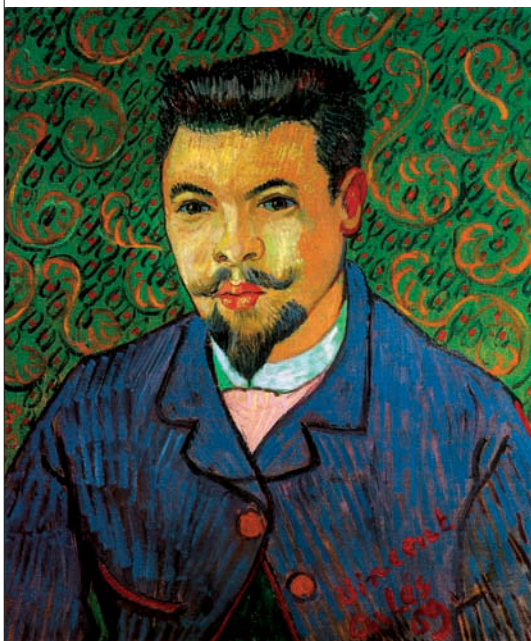
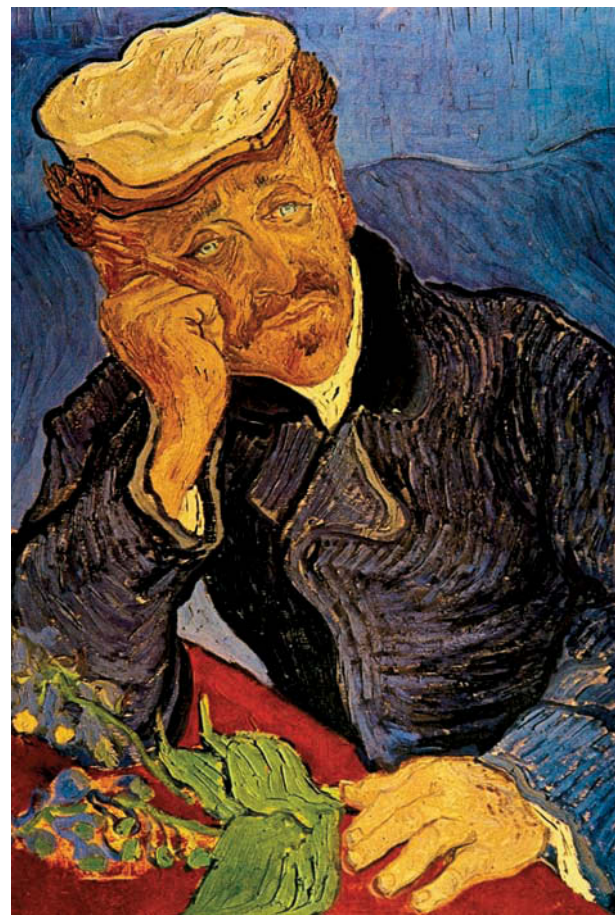
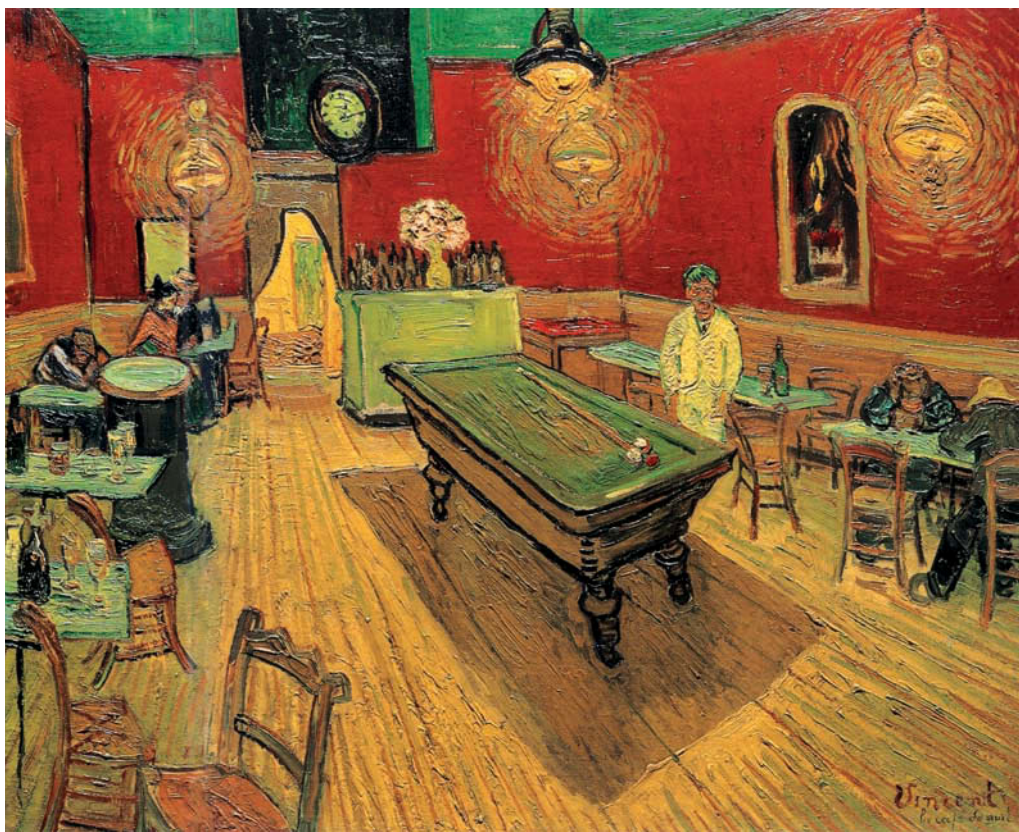
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



с искусством импрессионистов, изучает технику японской гравюры и «синтетические» полотна Гогена. Все это оказало большое влияние на окончательное формирование его творческой манеры. Колорит его картин становится заметно светлее: темные землистые цвета уступают место чистым голубым, золотисто-желтым, красным тонам, появляется присущий



► Портрет доктора Гаше. 1890. Музей д'Орсэ, Париж



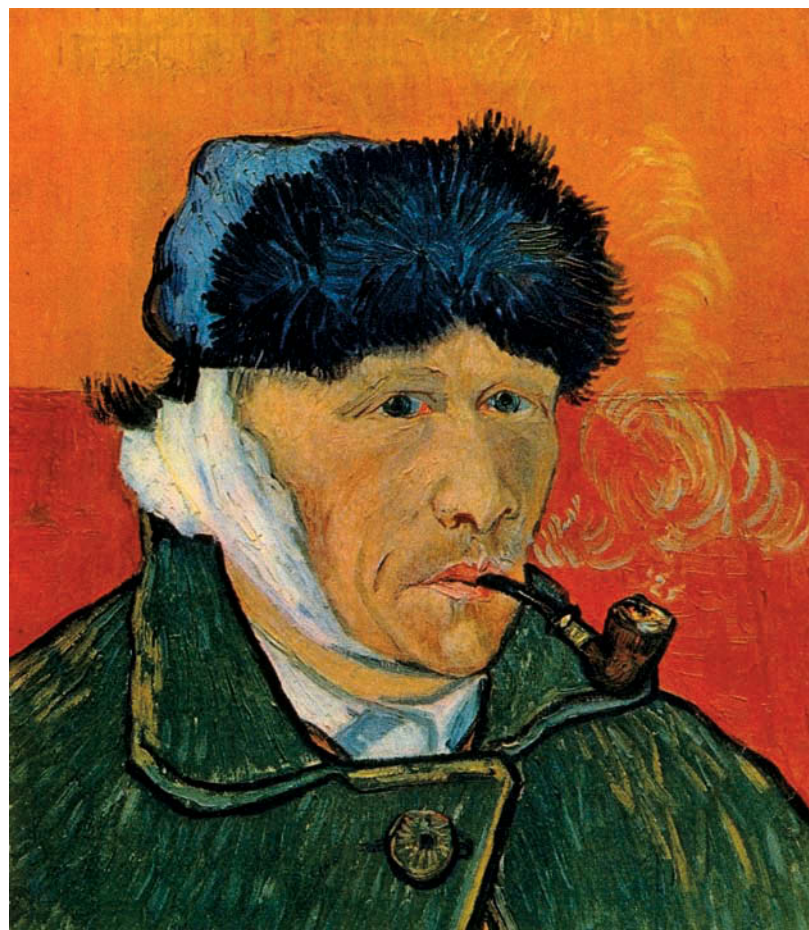
▲ Ночное кафе в Арле. 1888.

Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хевен

◀ Портрет доктора Рея. 1889.

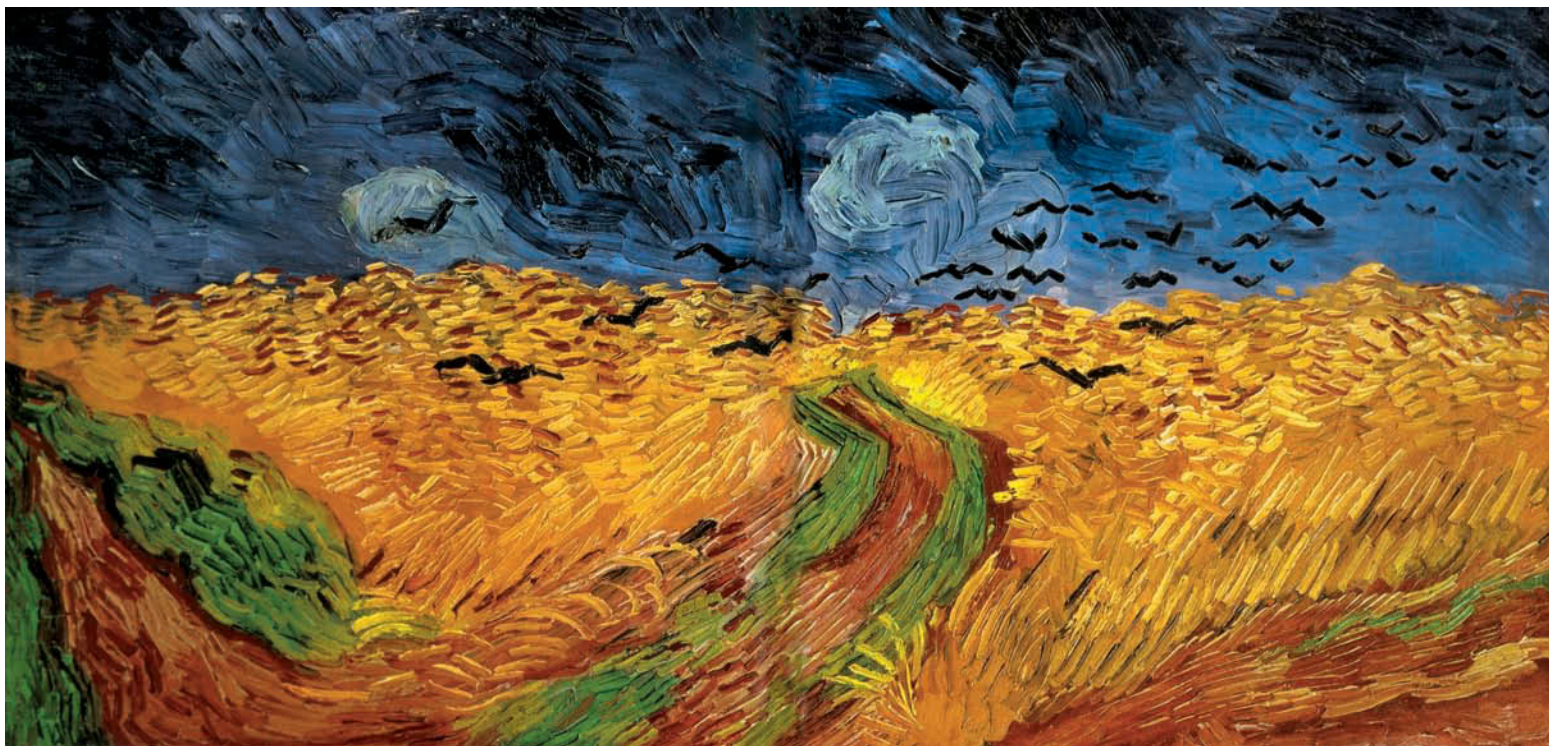
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

► Автопортрет с отрезанным ухом и трубкой. 1889. Частная коллекция



ему одному как бы струящийся мазок («Мост через Сену», «Папаша Танги», обе — 1887). Художник писал тогда своему брату Тео: «Цвет сам по себе выражает нечто. Цвет... напряженный, выражающий какое-либо движение пылающего чувства... создает мистическое впечатление... как звезда в голубой лазури».

Поздние работы художника, написанные после переезда в Арль (1888), — вершина его живописного искусства. Неуголимая жажда творчества, страстное стремление к совершенству и вместе с тем живущий в художнике страх перед таинственными и враждебными силами природы находят свое отражение в ярких, заполненных жарким солнцем юга пейзажах («Жатва. Долина Ла-Кро»,



▲ **Хлебное поле с воронами.** 1890. Национальный музей Винсента Ван Гога, Амстердам

► **Ирисы в Сен-Реми.** 1889. Частное собрание

▼ **Звездная ночь.** 1889. Музей современного искусства, Нью-Йорк

1888) или в напоминающих ночной кошмар картинах («Ночное кафе в Арле», 1888). Благодаря оригинальной манере живописца, особой одухотворенностью отмечены не только изображения людей и окружающей их природы («Красные виноградники в Арле», 1888), но и неодушевленные предметы, будто оживающие на его полотнах («Спальня Ван Гога в Арле», 1889). В последние годы жизни художник страдает психическим расстройством, что вынуждает его нахо-



диться в больнице для душевнобольных сначала в Арле, а затем в Сен-Реми (1889–1890) и в Ове-сюр-Уаз, где он и кончает жизнь самоубийством. Уже будучи больным, Ван Гог не прекращал свои занятия живописью, создавая контрастные по настроению картины, отмеченные обостренностью цветовых сочетаний. Среди них пронизанная чувством иступленного отчаяния «Дорога с кипарисами и звездой» (1890) и просветленный, полный радостного мироощущения «Пейзаж в Овере после дождя» (1890).

В «Портрете доктора Гаше» (1890) колористический строй очень естественно согласуется со спокойной композицией, подчеркнутой гаммой голубых оттенков. Образ умудренного жизнью и опытом своей работы, печального человека пронизан добротой. Еще более печальным предстает перед нами сам художник на «Автопортрете с отрезанным ухом и трубкой» (1889).

Творчество Ван Гога занимает особое место в истории постимпрессионизма. Его работы, отмеченные повышенным эмоциональным восприятием, предвосхищают многие художественные поиски мастеров двадцатого столетия. ■



Ван Гойен, Ян (Лейден, 1596 — Гаага, 1656) — голландский художник-пейзажист.

Один из создателей «реалистического» голландского пейзажа Ван Гойен учился у Шилперорта, Ван Сваненбурга и де Манна, затем работал в мастерской Герритса в Хоорне, год провел во Франции (1615). По возвращении в Лейден год работал в мастерской Ван де Велде в Харлеме, что сыграло огромную роль в его творчестве и проявилось уже в ранних работах. С 1620 г. и до самой смерти художник датировал все свои произведения, благодаря чему мы легко можем проследить эволюцию его стиля. Пейзажи Ван Гойена 1620–1626 гг. включают архитектурные сооружения и группы персонажей. В эти годы художник создает множество небольших тондо на тему «Времена года», в связи с которыми можно говорить о влиянии Яна Брейгеля Бархатного. Затем его манера меняется. Колористическое разнообразие сменяет монохромная палитра, композиция упрощается. Ван Гойен постепенно приобретает самообытность письма. Детализация и маньеристический динамизм, характерные для работ 1620–1626 гг., к 1630 г. уступают место экономной и ясной структуре. Его мазки всегда видимы (как у Халса), что оживляет живопись. В поздних работах композиции еще более упрощаются. Все это заметно в таких картинах, как «Два дуба» (1641) и «Рейнский вид» (1646). С 1631 г. и до самой смерти Ван Гойен жил в Гааге. Слава к нему пришла еще при жизни, о чем свидетельствуют и подражатели, и многочисленные заказы. Однако в XVIII в. художник был практически забыт. Лишь в эпоху импрессионизма он, как и Халс, был «открыт» вновь и назван одним из крупнейших голландских мастеров XVII в. ■



▲ Мельница у реки. 1642. Национальная галерея, Лондон



▲ Рыбак, тянущий сеть. 1640–1645. Национальная галерея, Лондон

◀ Пейзаж с дубом. 1632. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Ван Дейк, Антонис (Антверпен, 1599 — Лондон, 1641) — фламандский живописец, рисовальщик и гравер, представитель эпохи барокко.

Родился во Фландрии, с 1609 г. учился у Ван Балена в Амстердаме. В 1618-1620 гг. обучался в мастерской Рубенса, воспринял многое из манеры письма этого выдающегося художника, использовал в своем творчестве разработанные им приемы и образы. Со временем персонажи картин Ван Дейка потеряли полнокровность, свойственную образам Рубенса, и в то же время приобрели изысканность и почти портретную индивидуальность («Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист», 1618).

С конца 1620 г. художник работает при дворе английского короля Якова I, а в 1621 г. возвращается в Антверпен. Он создает новый тип аристократического портрета, в котором проявляется интерес живописца к внутреннему миру и эмоциональной жизни его моделей («Семейный портрет», 1621).

В 1621–1627 гг. Ван Дейк живет и работает в Генуе, где пишет в свойственном ему стиле множество парадных портретов итальянской аристократии. При этом он, совершенствуя свой метод, усложняет композицию, вводит фон с архитектурными и пейзажными элементами. Особое внимание художник уделяет позе и жестам моделей («Портрет кардинала Гвидо Бентивольо», 1623).



▲ Автопортрет. Ок. 1622–1623. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Огромное влияние на живописную манеру Ван Дейка оказала венецианская живопись, с которой художник познакомился в Италии. Цветовая гамма его полотен становится более гармоничной и сдержанной, но в то же время приобретает большую тональную насыщенность и выразительность.

В 1627 г. Ван Дейк возвращается в Антверпен, а в 1630 г. становится придворным художником эрцгерцогини Изабеллы. В парадных портретах



▶ Джордж Гейдж с двумя помощниками. 1622–1623. Национальная галерея, Лондон



▲ Семейный портрет. 1621. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▶ Коронавание терновым венцом. Ок. 1618. Прадо, Мадрид



▲ Лорд Джон Стюарт и лорд Бернард Стюарт. Ок. 1638. Национальная галерея, Лондон

► Карл I, король Англии, на охоте. Ок. 1635. Лувр, Париж

этого периода сквозь внешнюю торжественность просматриваются индивидуальные черты, раскрывающие внутренний мир человека («Портрет Марии Луизы де Тассис», между 1627 и 1632). С большим мастерством художник исполняет и композиции на мифологические и религиозные сюжеты («Отдых на пути в Египет», 1630).

С 1632 г. Ван Дейк снова в Англии, он придворный художник короля Карла I. Мастер пишет многочисленные портреты короля и его семьи, английской аристократии. Эти произведения художника отличаются большим изяществом, романтизмом и утонченностью образов, тщательной продуманностью и изысканностью композиции.

Портреты Ван Дейка — это целая галерея образов его современников. Живописцы и ученые, аристократы и разбогатевшие буржуа, священнослужители и короли, дети и светские красавицы запечатлены не только мастером живописи, но и знатоком человеческих душ.



▲ Портрет кардинала Гвидо Бентивольо. 1623. Галерея Уффици, Флоренция

► Портрет Маргариты Лотарингской, герцогини Орлеанской. Ок. 1634. Галерея Уффици, Флоренция





Ван Эйк, Ян (Маасейк (?), ок. 1390/1400 — Брюгге, 1441) — нидерландский живописец, яркий представитель Раннего Возрождения.

В 1422–1424 гг. Ван Эйк работал над росписью графского замка в Гааге. С 1425 г. он в Лилле как придворный живописец бургундского герцога Филиппа Доброго. В 1430 г. поселился в Брюгге, где жил и работал до конца жизни.

Одно из самых известных произведений Ван Эйка — «Гентский алтарь» (полиптих в соборе Св. Бавона в Генте). Работать над ним он начал вместе с братом Губертом. После его смерти (1426) Ван Эйк продолжил работу над алтарем самостоятельно.

На внешних створках алтаря, наряду с религиозными персонажами, изображены и донаторы, заказчики алтаря, — Иосиф Вейдт и Изабелла Борлют. В их образах поражает убедительная, почти осязаемая материальность изображения и пластика форм — в отличие от традиционного воплощения образов

святых. В изображениях каменных статуй Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова художник подчеркивает иллюзорность передачи объемов и фактур. При рассмотрении фигур архангела Гавриила и Мадонны взгляд зрителя невольно задерживается на красивых складках их одежды. Чистоту непорочной Девы Марии живописно подчеркивают светящиеся поверхности медных кувшина и таза и гладкая белизна полотенца. Божественное присутствие на картине воплощает написанный художником как вполне реальное физическое явление свет, который, будто извне проникая в алтарь, отбрасывает глубокие тени.

Общая тональность створок, несколько приглушенная, как бы хранит в себе некую недосказанность, намекающую на скрытую за ней тайну. В центре верхнего ряда — фигура Бога Отца, слева и справа от него — Дева Мария и Иоанн Креститель в окружении ангелов, а по краям — обнаженные Адам и Ева, явно написанные с натурщиков. Поместив их рядом с божест-

« Портрет молодого человека (Тимофей). 1432. Национальная галерея, Лондон

▼ Гентский алтарь. Раскрытый праздничный вид. Ок. 1425–1432. Собор Св. Бавона, Гент

В





◀ **Гентский алтарь.** *Закрытый будничный вид.*
Ок. 1425–1432. Собор Св. Бавона, Гент

▶ **Алтарный триптих.** *Закрытые створки.*
1437. Картинная галерея, Дрезден



▲ **Портрет четы Арнольфини.** 1434.
Национальная галерея, Лондон

◀ **Мадонна канцлера Ролена.**
Ок. 1436.
Лувр, Париж

▶ **Алтарный триптих.**
Открытые створки. 1437.
Картинная галерея, Дрезден

венными персонажами, Ван Эйк продемонстрировал новое отношение к человеку, родившееся в эпоху Возрождения. Нижние пять створок, прославляющие искупительную жертву Спасителя, символизируют духовное единство всех людей на земле в гармонии со вселенной. Этот торжественный гимн красоте живописно воплощается в легкости композиции и ликующем сиянии цвета и света. Используя специальную технику нанесения масляных красок, художник достигает необычайной глубины и силы колористической гаммы, состоящей из трех главных цветов — огненно-красного, синего и зеленого.

Еще два значительных творения художника — алтарные композиции «Мадонна канцлера Ролена» (ок. 1436) и «Мадонна каноника Ван дер Пале» (1436). Величие образов в «Мадонне канцлера Ролена» представлено в неразрывной связи с величием окружающей их вселенной, воплощенной в прекрасном ландшафте, открываемом с лоджии. Этот пейзаж, представляющий многообразие жизни на земле во всех ее проявлениях, первый панорамный пейзаж в европейской живописи. Религиозный сюжет, используемый многими художниками, в компо-





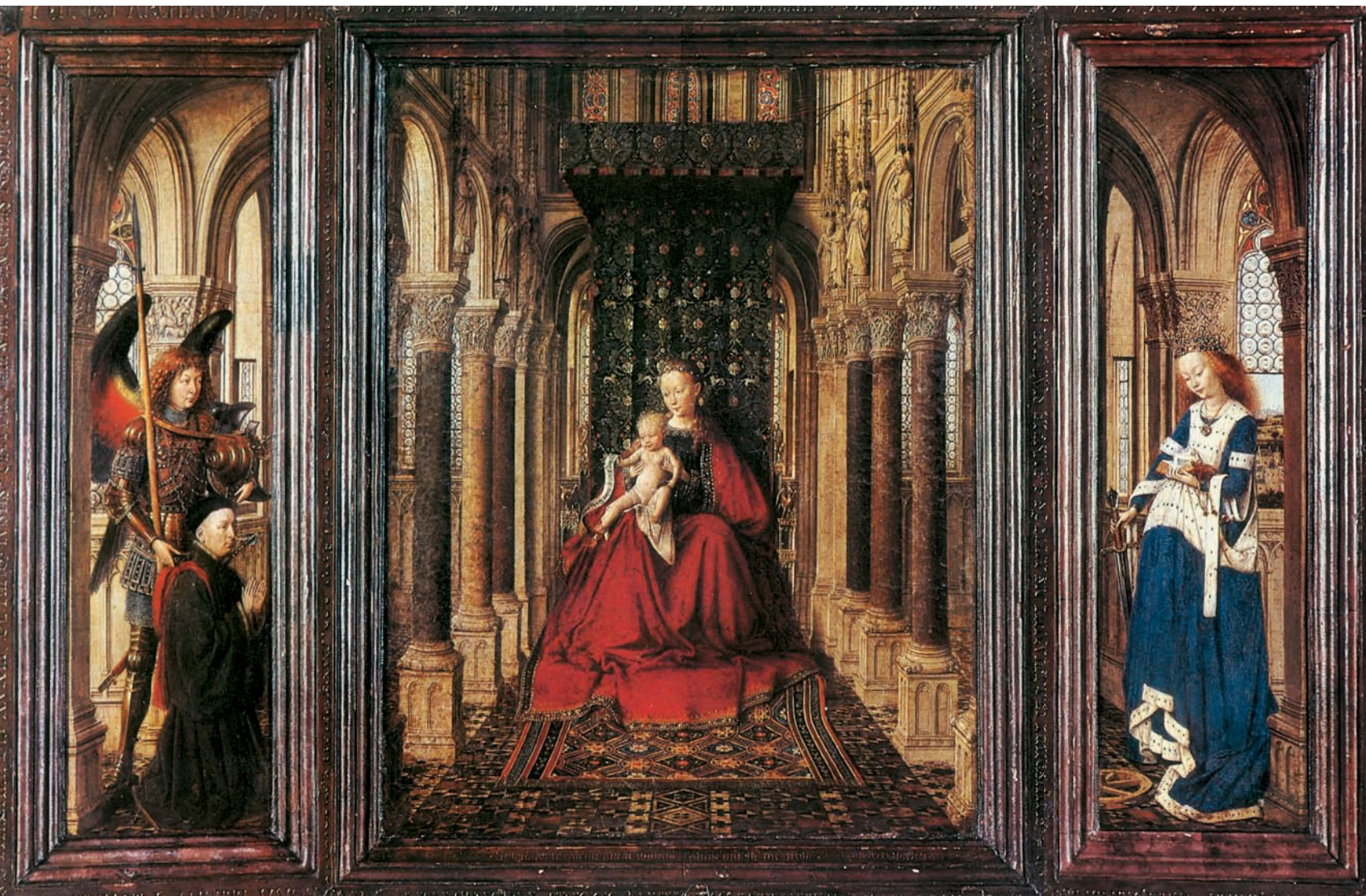
▲ Портрет человека в красном тюрбане.
1433. Национальная галерея, Лондон

зиции Ван Эйка гармонично вписывается в изображение реально существующего мира.

Ван Эйк был одним из первых живописцев, кто, создавая портреты, стремился провести тщательный анализ отличительных черт и особенностей человека и во всех деталях передать его индивидуальный образ. Трепетным уважением к модели отличаются самые совершенные его работы в этом жанре: «Портрет молодого человека» («Тимофей») (1432), «Портрет человека в красном тюрбане» (1433), «Портрет жены, Маргариты ван Эйка» (1439).

Первым двойным портретом в европейской живописи явилось изображение четы Арнольфини (1434), написанное Ван Эйком по случаю брака близкого друга художника. Супруги, дающие клятву верности в спальне своего дома, окружены многочисленными предметами-символами, олицетворяющими блаженство (апельсины), супружескую верность (домашние туфли), благополучные роды (статуэтка св. Маргариты), осеняющий таинство брачного обряда Божественный свет (горящая свеча).

Своим творчеством Ван Эйк ознаменовал свойственные Ренессансу отказ от мрачного средневекового аскетизма и обращение к природе и человеку как к истинным и непреходящим ценностям. ■



Варнек (Варник) Александр Григорьевич

(Санкт-Петербург, 1782 — Санкт-Петербург, 1843) — живописец, один из основоположников романтизма в русском изобразительном искусстве, мастер портретного жанра.

Сын мебельщика-краснодеревщика, в 1795–1803 гг. учился в Академии художеств у Г. Ф. Дуайена, Д. Г. Левицкого и С. С. Щукина. Во время учебы дважды выполнил заказы на портреты императора Александра I (не сохранились). Одна из наиболее значительных его ранних работ, дошедшая до наших дней, — «Портрет Е. И. Колосовой в costume Артемиды» (ок. 1802). Хотя знаменитая в то время петербургская драматическая актриса и танцовщица изображена по сложившемуся канону «актер в роли», Варнек вносит в образ романтические элементы.

После окончания Академии Варнек был оставлен при ней пенсионером, а в 1804 г. уехал в Италию и вскоре создал свое первое программное произведение — «Автопортрет с палитрой и кистями в руке» (1805–1806). Избрав пейзажный фон, художник подчеркивает свое романтическое отношение к человеку и миру, утверждает возвышенную природу искусства, способствующую творческому развитию личности. В 1810–1830-х гг. Варнек неоднократно писал автопортреты, как правило, в особо значимые моменты своей судьбы, стремясь отразить перемены в состоянии души. Повторение автопортретных образов — черта, характерная для многих художников романтического направления.

С 1810 г. Варнек, получивший звание академика, преподавал в Академии художеств портретную живопись; в 1832 г. его избирают профессором; с 1824 г. он хранитель рисунков и эстампов в Эрмитаже. Однако все это не мешает художнику активно работать в жанре портрета. От многочисленных заказов буквально не было отбоя — современники считали Варнека лучшим портретистом. Невозможно перечислить все портреты его работы — их десятки. Назовем некоторые: «Портрет дочерей скульптора И. П. Мартоса» (1810-е гг.), «Портрет президента Академии художеств графа А. С. Строганова» (1814), «Портрет скульптора И. П. Мартоса» (1819), «Портрет М. С. Хатовой» (1824), три портрета дочерей А. Р. Томилова (все — 1825). Писал Варнек и жанровые портреты («Скрипач», начало 1810-х гг.; «Мальчик с болонкой», 1810-е гг.). Кроме того, для домового церкви Академии художеств он выполнил образа с четырьмя евангелистами и икону «Благовещение».

К сожалению, слава «русского Ван Дейка» оказалась недолговечной. К концу XIX в. имя Александра Григорьевича Варнека было почти забыто — думается, несправедливо. ■



▲ Портрет действительного тайного советника президента Академии художеств графа А. С. Строганова. 1814. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Пейзаж в окрестностях Рима. 1809. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ Портрет президента Академии художеств А. Н. Оленина. Не ранее 1824. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

► Автопортрет с палитрой и кистями в руке. 1805–1806. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Васильев Федор Александрович (Гатчина, 1850 — Ялта, 1873) — художник-пейзажист, живописец и график.

В 13 лет мальчика, мечтавшего стать художником и много рисовавшего, родители отдали в Рисовальную школу при Обществе поощрения художников в Петербурге. Его талант вскоре был замечен, большую роль в становлении юного живописца сыграла дружба с И. Н. Крамским и И. И. Шишкиным.

Летом и осенью 1867 г. Васильев вместе с Шишкиным, который опекал его и учил азам мастерства, работает на острове Валаам. Множество сделанных там набросков и этюдов, а также законченные позднее картины («После дождя», «Деревенский двор» и «В церковной ограде. Валаам», все — 1867) выявляют свойственное Васильеву лирическое восприятие русской природы.

Уже в этих работах проявляется и особый художественный стиль Васильева. Он заключается в разработке соседних тонов цветовой гаммы, за счет чего достигался яркий колорит картин. Целостности произведения художник достигал с помощью единого цветового рефлекса. Такой подход, близкий методу А. И. Куинджи, отличал Васильева от большинства художников-передвижников, борющихся с «искусственной пестротой» и добивавшихся зрительного единства картины при помощи разработки светотени и подчеркнутой сдержанности общей цве-



товой гаммы. Выразительный пример использования Васильевым одного тона для объединяющего палитру картины единого цветового рефлекса — полотно «Иллюминация в Петербурге» (1869), где отблески красного света рефлексировали на снегу в затененных местах. В свое творчество, по сути реалистическое, Васильев вносил романтическое отношение к цвету, проникновенный лиризм.

1868–1869 гг. — это время уже вполне зрелых работ Васильева. Среди них прежде всего надо назвать «Деревенскую улицу», «После грозы» и «Возвращение стада» (все — 1868) и полотна «Деревня» и «После дождя. Проселок» (обе — 1869).

В 1870 г. молодой художник вместе с И. Е. Репиным отправляется в поездку по Волге. Из этого путешествия Васильев привез множество зарисовок и две незавершенные картины: «Вид на Волге. Барки» и «Волжские лагуны» (обе — 1870). В этих работах в полной мере проявились блестящее восприятие цвета живописцем, богатство его палитры.

Для ранних работ Васильева характерно трехплановое композиционное построение, подчеркнутое цветом и освещенностью. Затененные передний и задний планы разделяются высветленным средним. В своем шедевре «Оттепель» (1871) Васильев отходит от романтической трехплановой схемы. Он зрительно углубляет пространство объемной прорисовкой нависшей над полем свинцовой тучи и отсутствием единой замыкающей плоскости на заднем плане: между темными массами деревьев высоко в небе зияет глубокий прорыв.

«Оттепель» была высоко оценена современниками. Эта эмоциональная картина, пронизанная настроением тревоги и безнадежности, сразу же привлекла внимание



▲ **Дорога в лесу.** 1867–1869. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **В церковной ограде. Валаам.** 1867. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Деревня.** 1869. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **После грозы.** 1868. Государственная Третьяковская галерея, Москва





В



◀ **Вид на Волге. Барки.** 1870.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и публики, и специалистов. Живописец получил за нее первую премию от Общества поощрения художников.

В этом же 1871 г. Васильев поступил в Академию художеств, но, заболев туберкулезом, был вынужден покинуть Петербург и уехать сначала в Харьковскую губернию, а потом и в более теплые края, в Крым.

Последние два года жизни Васильев провел в Ялте. Он не сразу проникся красотой крымских ландшафтов. Тоскуя по родным местам, художник на основе ранее сделанных зарисовок и этюдов пишет картину «Мокрый луг» (1872). Под кистью Васильева скромный уголок русской земли превращается в собирательный образ милой сердцу живописца природы средней полосы России с ее бескрайними просторами.

Картина «Мокрый луг», отличающаяся экспрессивностью и свежестью красок, стала новым словом в русской живописи. В ней впервые столь мастерски переданы влажность воздуха и травы, движение по земле тени от облака, подчинение всех деталей композиционному единству при тщательной разработке



▲ **Кучевое облако.**
1869–1871.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

▲ **Утро.** 1869–1871.
Государственный
Русский музей, Санкт-
Петербург

◀ **Волжские лагуны.**
1870. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

▶ **Оттепель.** 1871.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



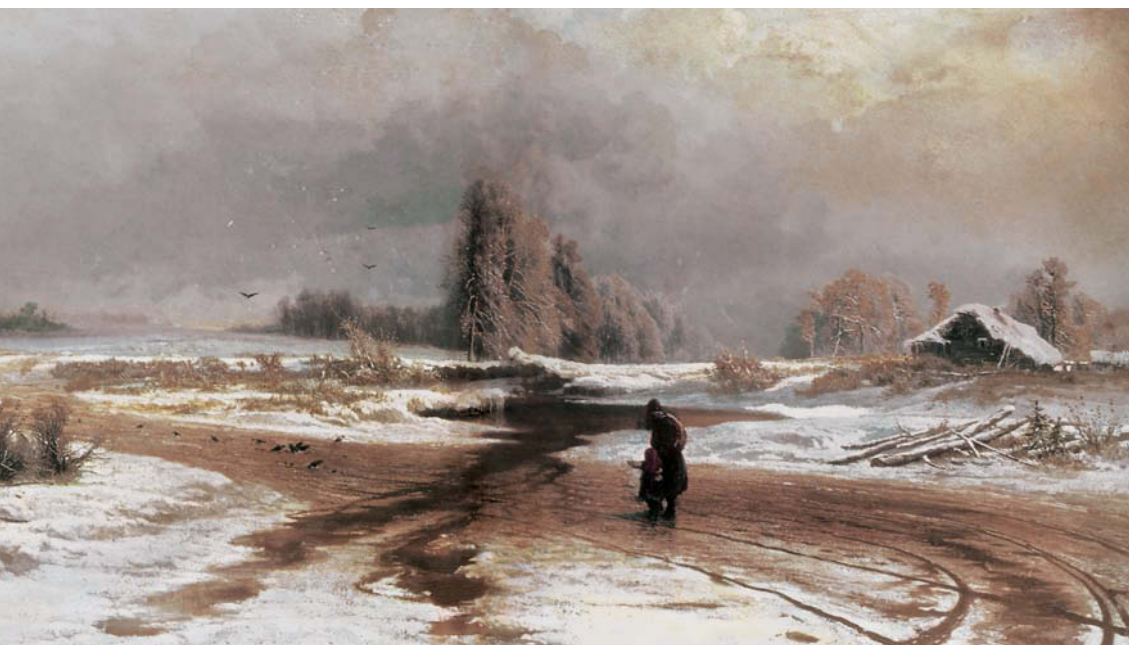


▲ **Мокрый луг.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◄ **В Крымских горах.** 1873. Государственная

Третьяковская галерея, Москва

▼ **Болото в лесу. Осень.** 1872. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



подробностей. Композиция проста и строга, пространство картины развернуто в глубину тремя планами. В пространстве пейзажа доминирует купа деревьев, расположенная немного правее центра полотна. Это смещение уравнивается цветовым построением: здесь центр зрительно смещен влево, к сверкающей яркими бликами воде, отражающей небо. Колорит основан на синем и зеленом цветах, но каждый тон богат оттенками и нюансами.

Первые опыты Васильева в живописании крымских мотивов («Эриклик. Фонтан», «Прибой волн», обе — 1872) были не слишком удачными. Но после мучительного творческого поиска мастер начал обретать свое видение южной природы. Его пейзажи стали глубоко лиричными и поэтичными («В крымских горах», 1873).

Тяжелая болезнь рано оборвала жизнь Васильева. Но талантливый живописец оставил после себя значительное творческое наследие. Им восхищались такие известные художники, как И. Е. Репин и И. И. Шишкин, а И. И. Левитан, выдающийся мастер русского лирического «пейзажа настроения», называл Федора Александровича Васильева своим учителем. ■

Васнецов Аполлинарий Михайлович (село Рябово Вятской губернии, 1856 — Москва, 1933) — живописец и график, мастер исторического пейзажа.

Родился в семье сельского священника, во время учебы в семинарии увлекся рисованием. Систематического художественного образования не получил. Его первыми учителями были старший брат Виктор и польский художник М. Э. Андриолли, сосланный в Вятку за участие в восстании 1863 г. После окончания семинарии (1872) Васнецов оставил занятия живописью и под влиянием идей народничества стал готовить себя к поприщу сельского учителя. Получил звание народного учителя (1877) и год проработал в сельской школе. Приехав к брату в Москву, Аполлинарий познакомился с его друзьями — членами знаменитого Абрамцевского кружка и, что не менее серьезно сказалось на его дальнейшей судьбе, — со старой русской столицей, которую художник полюбил на всю жизнь. Он продол-



▲ **Родина. 1886.** Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ◀ **На рассвете у Воскресенского моста. Конец XVII века. 1900.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Книжные лавки на Спаском мосту в XVII веке. 1902.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Всехсвятский каменный мост. Москва конца XVII века. 1901.** Государственный музей, Ярославль



жил занятия живописью, пользовался советами И. Е. Репина и В. Д. Поленова. Василий Дмитриевич первым оценил талант Аполлинария, помогал молодому художнику осваивать работу на пленэре и благожелательно отнесся к его пейзажам «Серенький день» (1883) и «Сумерки» (1889). Эти полотна Васнецова, представленные на выставке передвижников 1889 г., приобрел П. М. Третьяков.

В первые годы пребывания в Москве Аполлинарий, еще полный воспоминаний о родной Вятской земле, пишет несколько пейзажей («Пасека», «Вятский пейзаж», «Старая дорога», «Цветущий луг»). Он увлекается творчеством знаменитого пейзажиста И. И. Шишкина, не раз обращается к нему за советом и под его влиянием пишет пейзажи Украины, Крыма и особенно Урала. Картины, посвященные тайге, позднее получили определение «эпические» («Тайга на Урале. Синяя гора», 1891; «Кама», 1895; «Северный край», 1899).

В 1898 г. Аполлинарий Васнецов совершил поездку в Германию, Францию, Италию. Пребывание за границей расширило кругозор художника, а также прибавило ему самостоятельности в определении творческой позиции. Он даже принял предложение участвовать в выставке объединения «Мир искусства» 1899 г. Поступок «бунтаря» возмутил многих передвижников (Васнецов был принят в члены Товарищества передвижных художественных выставок еще в 1888 г.), но тот заявил, что он враг декадентства, но не новых веяний в искусстве. Впрочем, творческий союз с петербургскими художниками у него не состоялся. Но Аполлинарий Васнецов принял активное участие в создании Союза русских художников, с основания (1903) и до конца существования (1923) которого непременно представлял свои работы на выставки этого творческого объединения.



▲ **Основание Москвы. Постройка первых стен Кремля Юрием Долгоруким в 1156 году.** 1917. Акварель, уголь, карандаш. Музей истории и реконструкции Москвы

◀ **Гонцы. Ранним утром в Кремле.** 1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Шум старого парка.** 1926. Мемориальный музей-квартира А. М. Васнецова, Москва

▼ **Новодевичий монастырь. Башни.** 1926. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В 1900-х гг. Аполлинарий Васнецов обращается к теме архитектурного исторического пейзажа Москвы. Он работает в Комиссии по изучению старой Москвы, его избирают членом-корреспондентом (1903), а затем действительным членом (1906) Московского археологического общества, в которое входили такие видные деятели русской науки, как И. Е. Забелин, В. О. Ключевский, Н. П. Кондаков. При написании исторических пейзажей девизом художника служит формула: «Заручившись документально, дать художественный образ». Этому вполне отвечают такие его работы, как «Московский Кремль. Соборы» (1894), «На рассвете у Воскресенского моста. Конец XVII века», «Улица в Китай-городе. Начало XVII века» (обе — 1900). Особенной достоверности в восприятии зрителей художник добивается введением в композиции элементов жанра, благодаря чему многие уже не существующие уголки перестроенной Москвы выглядят «как живые» («Москворецкий мост и Водяные ворота. Середина XVII века», 1901; «Базар. XVII век», 1903).

Помимо исторического городского пейзажа Аполлинарий Васнецов продолжает писать и пейзажи природные (цикл «Времена года» — в России, «Юнгфрау» и «В снегах Зильберхорна» — в Швейцарии, во время зарубежного путешествия 1912 г.). Он также занимается сценографией (оформляет оперные спектакли для Мариинского и Большого театров), ведет педагогическую работу (с 1901 по 1918 г. возглавляет пейзажный класс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества). После революции 1917 г. художник постепенно отходит от активной общественной жизни и полностью посвящает себя искусству. Работы 1920-х гг. («Новодевичий монастырь. Башни», 1926; «Коломенское. Вид на Дьяково с ходовой паперти церкви Вознесения», 1927) еще раз подтверждают, что в лице Аполлинария Михайловича Васнецова, истинного знатока русской истории и русского зодчества, мы обрели, кроме того, и выдающегося художника-патриота. ■



Васнецов Виктор Михайлович (село Лопьял Вятской губернии, 1848 — Москва, 1926) — живописец-жанрист, автор картин на исторические и сказочные сюжеты.

Родился в семье священника. Первые художественные навыки получил в родном городе: будучи учеником местной духовной семинарии, брал уроки рисования, помогал своему учителю художнику М. Э. Андриолли в росписи вятского собора. В 1868–1875 гг. учился в Академии художеств у П. В. Басина, В. В. Верещагина и П. П. Чистякова. Во время обучения Васнецов работал художником в картографическом заведении А. А. Ильина, сотрудничал с журналами «Семья и школа», «Будильник», иллюстрировал книги.

Васнецов не принял условностей академического искусства и в 1875 г. ушел из Академии. Он испытывал в то время сильное влияние передвижников, был лично знаком с И. Н. Крамским, одним из осно-



◀ **Книжная лавочка.** 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

вателей нового художественного направления. К середине 1870-х гг. относится создание Васнецовым первых жанровых полотен, наиболее известными из которых являются картины «С квартиры на квартиру», «Книжная лавочка» (обе — 1876).

В конце 1870-х гг. Васнецов побывал за границей, но быстро вернулся на родину. В 1878 г. живописец переехал в Москву, где еще больше сблизился с художниками-передвижниками, стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. В Москве художник вошел в кружок мецената С. И. Мамонтова, собравшего вокруг себя многих выдающихся русских художников, музыкантов и артистов. Пребывание в мамонтовском кружке способствовало становлению Васнецова как художника.



В это время произошел значительный перелом в творчестве живописца. Написанная в 1879 г. картина «Преферанс» стала последним обращением Васнецова к традиционному бытовому жанру. Художник отдает свою кисть исторической тематике. Понятие «история» художник трактует широко, включая в него и русскую фольклорную, былинно-сказочную историю. На этом пути он надеется в «истинно национальном отразить вечное, непреходящее».



▲ **Иван-царевич на Сером Волке.** 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Витязь на распутье.** 1882. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Преферанс.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ Авто-портрет. 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ Аленушка. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Битва скифов со славянами. 1881. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

на на сказочные и былинные сюжеты: «Ковер-самолет» (1880), «Аленушка», «Три царевны подземного царства» (обе — 1881), «Витязь на распутье» (1882), «Иван Царевич на Сером Волке» (1889).

На перечисленных картинах немаловажное место занимает пейзаж. Например, в «Аленушке» природа, грустно прощающаяся с летом, служит средством раскрытия настроения изображенной на картине девушки. А в картине «Ковер-самолет» Васнецов



Меняется и художественная манера Васнецова. От написания маленьких картин он переходит к созданию больших, монументальных полотен с фигурами персонажей в натуральную величину или даже больше. Живописец стал работать широкими, свободными мазками. Изменился и колорит — на смену серо-коричневым оттенкам пришли яркие и сочные цвета.

Полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880) написано на сюжет «Слова о полку Игореве». На картине изображено реальное событие, произошедшее в 1185 г., когда князь Игорь выступил в поход против кочевников, но другие князья не присоединились к его войску, и он был разбит.

Необычно изобразил живописец погибших — кажется, что они прилегли отдохнуть. Богатыри изображены на фоне мастерски выполненного пейзажа. При взгляде на полотно вспоминаются строчки из «Слова о полку Игореве»: «Никнет трава от жалости, деревья в горе к земле склонились».

Картины исторической тематики (еще одна — «Битва скифов со славянами», 1881) сменяют полот-

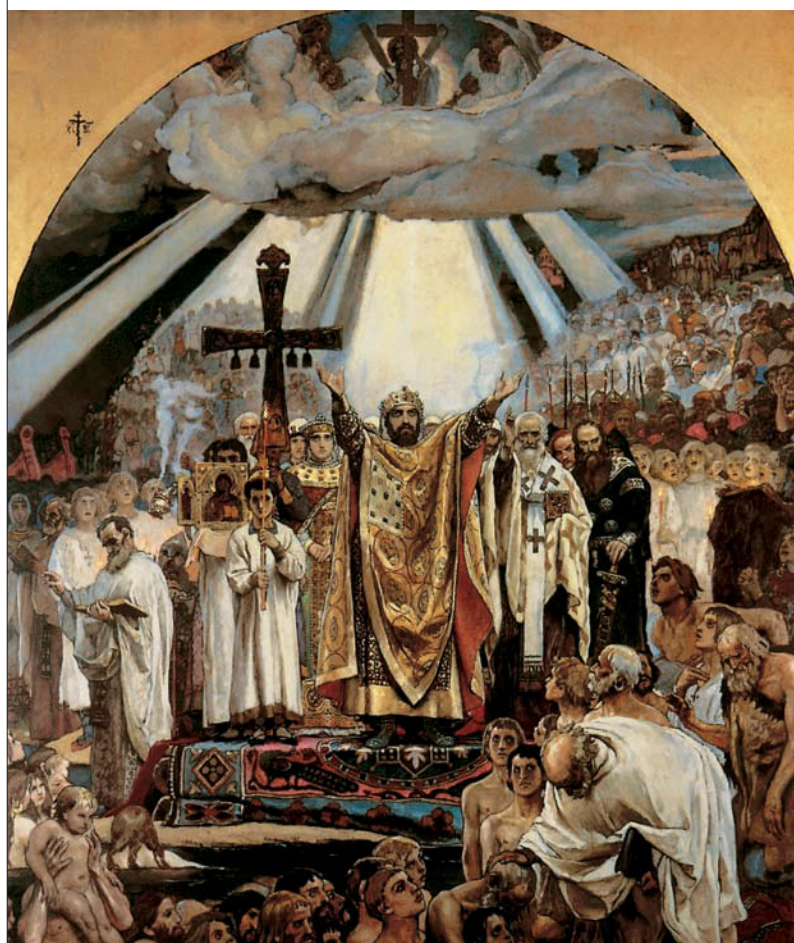




◀ **Богатыри.** 1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет Е. А. Праховой.** 1894. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶▶ **Царь Иван Васильевич Грозный.** 1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Крещение Руси.** Подготовительная композиция росписи Владимирского собора в Киеве. 1885—1896. Государственная Третьяковская галерея, Москва

словно взглянул на русскую землю с высоты птичьего полета. Перелески и озера, пронсящиеся под ковром, на котором летит Иванушка, освещены лучами молодого месяца.

В работе «Витязь на распутье» художник в эпическом образе русского богатыря, выбирающего дорогу, показал судьбу целого народа. Серьезность выбора пути подчеркнута суровым видом степи, усы-



панной каменными глыбами. Лицо и поза воина выражают глубокую задумчивость; даже его верный конь поник головой, словно тоже погрузился в нелегкую думу.

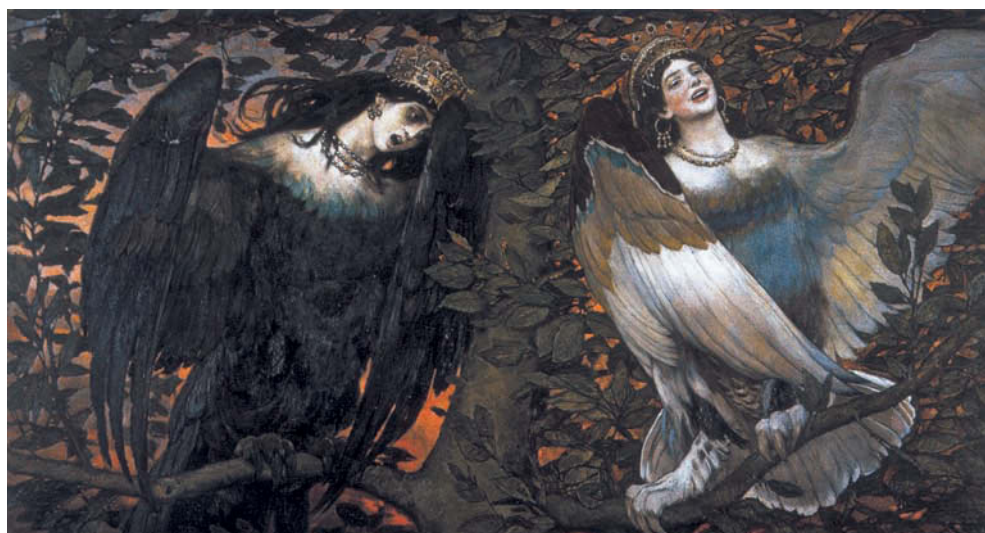
На знаменитом полотне «Богатыри» (1898) широкая холмистая, заросшая ковылем степь с виднеющимися валунами подчеркивает мужество героев и их суровую решимость защищать родную землю и родной народ. Художник так пояснил свой сюжет: «Добрыня, Илья и Алеша Попович примечают в поле, нет ли где врага, не обижают ли где кого».

Художественные интересы Васнецова были широки. Помимо станковых полотен он писал эскизы костюмов и театральных декораций к спектаклю по пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» (1882), участвовал в оформлении опер Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и А. С. Даргомыжского «Русалка» (обе — 1885), создал панно «Каменный век» (1884) для Исторического музея в Москве. Прекрасны иллюстрации Васнецова к поэме М. Ю. Лермонтова «Песнь о купце Калашникове». В Абрамцево у С. И. Мамонтова по эскизам Васнецова была построена церковь Спаса Нерукотворного в неорусском



стиле. В последние годы XIX в. архитектурный талант художника расцвел. В 1900–1901 гг. он исполнил проекты фасада здания Третьяковской галереи и ряда других сооружений в Москве.

Огромно значение творчества этого многогранного мастера для русской культуры. Искусство Виктора Михайловича Васнецова, основанное на народных представлениях о добре, красоте и правде, пользуется неизменной любовью.



▲ **Сирин и Алконост.** Песнь радости и печали. 1896.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Баян.** 1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Спящая царевна.** 1900–1926. Дом-музей В. М. Васнецова, Москва



Ватто, Жан Антуан (Валансьен, 1684 — Ножан-сюр-Марн, 1721) — французский художник, мастер жанровой живописи.

Приехав в Париж (1702), Ватто совершенствует свой талант, усердно и тщательно выполняя копии работ великих мастеров. Окончательно определиться с художественным выбором ему помогает учеба у живописцев К. Жилло (1703–1707/1708) и К. Одрана (1708–1709), которые пробудили в нем, в частности, интерес к театральной сценографии и декоративному искусству. Безусловно, он испытал влияние Рубенса, изучая произведения великого фламандца, хранившиеся в Люксембургском дворце в Париже. В 1717 г. Ватто было присвоено почетное звание академика. В 1719–1720 гг. художник посетил Англию.

Хранящаяся в Эрмитаже картина «Актёры театра Комеди Франсез» (ок. 1712), относящаяся к раннему периоду творчества художника, предвосхищает мотивы, характерные для зрелого Ватто. Здесь нет действия: художник показывает известных актёров — своих современников так, будто они вышли к зрителям на поклон после того, как театральный занавес опустили в последний раз. Мир театра в изображении Ватто одновременно прост и многозначен, реален и призрачен — перед нами и живые человеческие характеры, и маски-амплуа.

Взволнованностью и мягким лиризмом пронизаны картины Ватто, изображающие сцены современной ему жизни («Выступление войск», ок. 1709; «Бивуак», ок. 1710; «Савойяр с сурком», 1716).



▲ **Затруднительное предложение.**
Ок. 1716.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

◀ **Общество в парке.**
1718–1719.
Картинная галерея,
Дрезден

▶▶ **Савойяр с сурком.** 1716.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▲ **Чувствительность (Финетта).**
1716–1717. Лувр, Париж

▼ **Праздник в парке.** Ок. 1716. Прадо, Мадрид

В историю живописи художник вошел, прежде всего, как мастер сюжетов, представляющих театральные сцены и галантные празднества («Затруднительное предложение», ок. 1716; «Капризница», ок. 1718 г. «Паломничество на остров Киферу», 1717; «Мецетен», ок. 1720). В них светскими развлечениями и любовной игрой заняты как бы одни и те же персонажи. Но за общностью образов, как и за масками актеров, зритель легко обнаруживает бесконечный мир тончайших оттенков переживаний, зачастую окрашенных легкой иронией или горечью, вызванной столкновением мира возвышенных фантазий с реалиями жизни. Настроение своих героев Ватто подчеркивает соответствующим состоянием пейзажа, выразительностью поз и жестов, изысканной нежностью колористических сочетаний, причудливой игрой цветовых оттенков и трепетностью как бы вибрирующих мазков.

Одна из лучших работ Ватто, «Жиль» (1717–1719), принадлежит к числу шедевров мировой живописи. Она создана в поздний период творчества художника и предположительно была написана в качестве вывески для труппы бродячих комедиантов. Поэтому главный персонаж изображен крупным планом и обращен к зрителю. Возможно, так и было, но Ватто превратил эту свою работу в психологически тонкую новеллу об усталом паяце. Неподвижно стоящий и будто потерянный комедиант словно ищет у зрителя поддержки. Конечно, грустное лицо актера — часть его игры, однако

▼ **Равнодушный (Случайный любовник).** 1716–1717. Лувр, Париж



В



◀ **Капризница.**
Ок. 1718.
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург



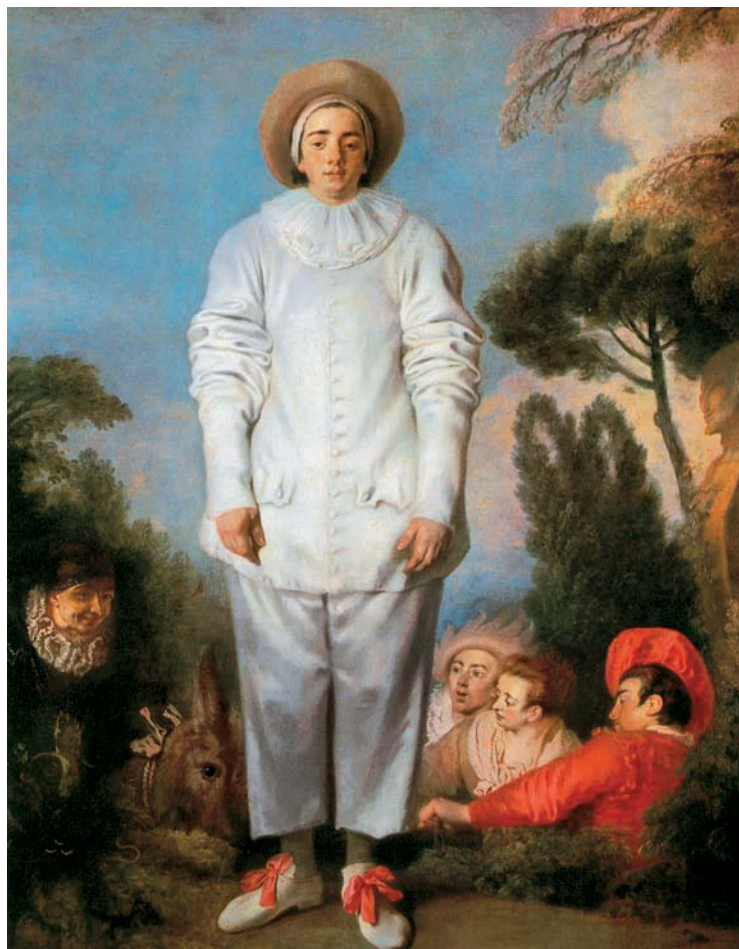
▶ **Мецген.**
Ок. 1720.
Метрополитен-
музей, Нью-Йорк





▲ **Вывеска лавки Жерсена. 1720.**
Государственные музеи, Берлин

► **Жиль. 1717–1719.**
Лувр, Париж



◀ **Паломничество на остров Киферу. 1717.** Лувр, Париж

художник угадывает ноту горестной печали не в персонаже, а в человеке, исполнителе роли, сквозящую в его невеселой улыбке.

Размышления мастера об истинной сущности искусства и положении художника в обществе нашли отражение в картине «Вывеска лавки Жерсена» (1720). Любопытная деталь: в левой части полотна в ящик с соломой укладывают портрет Людовика XIV, скончавшегося в 1715 г. Образ «короля-солнца» «вышел из моды» — прозрачный, понятный современникам намек живописца на перемены и в истории Франции, и во вкусах публики.

Рисунки Ватто, выполненные сангиной или в три цвета (мел, сангина, итальянский карандаш), представляют галерею образов французского общества начала XVIII в. Поэтическое очарование всем этим работам придает гармоничное сочетание легких штрихов и волнистых линий, создающее особую пластику форм и едва уловимое движение света и воздуха.

Пленительная декоративность творчества Ватто во многом определила основные черты стиля рококо, хотя его творческий метод и все его художественное наследие далеко выходят за рамки этого направления. Поэтические открытия живописца были подхвачены французскими художниками второй половины XVIII в. — Шарденом, Фрагонараром и др.

Всю жизнь этого хрупкого здоровья человека сопровождали недуги, он часто хворал, и век его оказался коротким. Жан Антуан Ватто умер, не дожив до сорока лет. ■

Вейден, Рогир ван дер (Турне, 1399/1400 — Брюссель, 1464) — нидерландский художник.

Скупые сведения о жизни этого художника стали причиной множества предположений и дискуссий, которые ведутся и сейчас. Так, не все исследователи согласны с утверждением, что Рогир ван дер Вейден — это нидерландский вариант имени валлонского живописца Роже де ла Пастюра, ученика Мастера из Флемаля (Робера Кампена). Но есть все же и надежные сведения, которые позволяют, например, считать, что этот младший современник Ван Эйка во время пребывания в Италии ознакомил местных художников с секретами масляной живописи и что именно он ввел в нидерландскую живопись итальянское новшество — крупные фигуры в религиозных композициях.

Точная датировка возможна только для некоторых произведений Ван дер Вейдена. К ранним его работам с условной степенью вероятности относят небольшое панно «Мадонна с Младенцем» и диптих «Мадонна с Младенцем и св. Екатериной», утонченность и элегантность которых вызывают в памяти искусство Ван Эйка. Удивительной пластической выразительностью и гармоничностью композиции отличается написанный ок. 1437–1438 г. для лувенской гильдии стрелков алтарный образ «Снятие со креста».

В знаменитой «Читающей Марии Магдалине» (созданной предположительно до 1438 г.) мастер достигает замечательной торжественности. Эту святую, первую в истории христианства раскаявшуюся грешницу, обычно так и изображали — кающейся. Ван дер

Вейден находит иное решение образа: его Магдалина изображена с книгой в руках. Однако это несколько не нарушает канона, поскольку книга в символике христианства — атрибут отшельничества.

Работая над «Св. Лукой, рисующим Мадонну» (между 1435 и 1440 гг.), Ван дер Вейден, возможно, вдохновлялся композицией Ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена», но придал своей картине большую реалистическую основательность. Исполняя между 1445 и 1450 гг. по заказу того же канцлера Ролена большой полиптих «Страшный суд» для капеллы госпиталя в Боне (Бургундия), художник вносит изменение в традиционную иконографию этого излюбленного сюжета средневековой живописи.

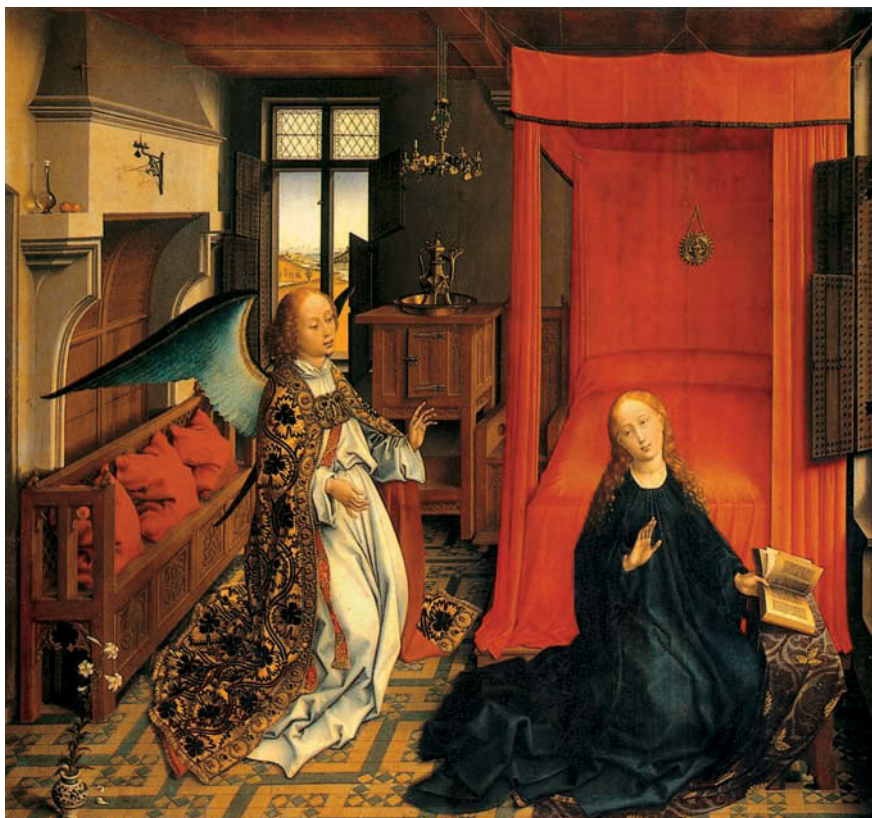
После путешествия в Италию, куда Ван дер Вейден едет в 1450 г., он пишет одно из самых чистых по стилю произведений — «Христос Искупитель, Богоматерь и св. Иоанн Евангелист со святыми Иоанном Крестителем и Марией Магдалиной» (на боковых створках), известное также как «Триптих семьи Брак».



▲ Св. Лука, рисующий Мадонну. 1435–1440. Музей изящных искусств, Бостон

▼ Снятие со креста. 1437–1438. Прадо, Мадрид





▲ **Благовещение.** Центральная часть триптиха. Ок. 1440. Лувр, Париж

▼ **Поклонение волхвов (Алтарь св. Колумбы).** Ок. 1450–1456. Старая пинакотека, Мюнхен

Портретам работы Ван дер Вейдена присуща особая черта — сочетание плоскостности фигур с полными драматизма, «нервными» контурами. Таков написанный в 1461–1462 гг. «Портрет Антуана Бургундского» («Портрет рыцаря ордена Золотого Руна со стрелой»).

▼ **Читающая Мария Магдалина.** До 1438. Сохранившийся фрагмент алтаря. Национальная галерея, Лондон



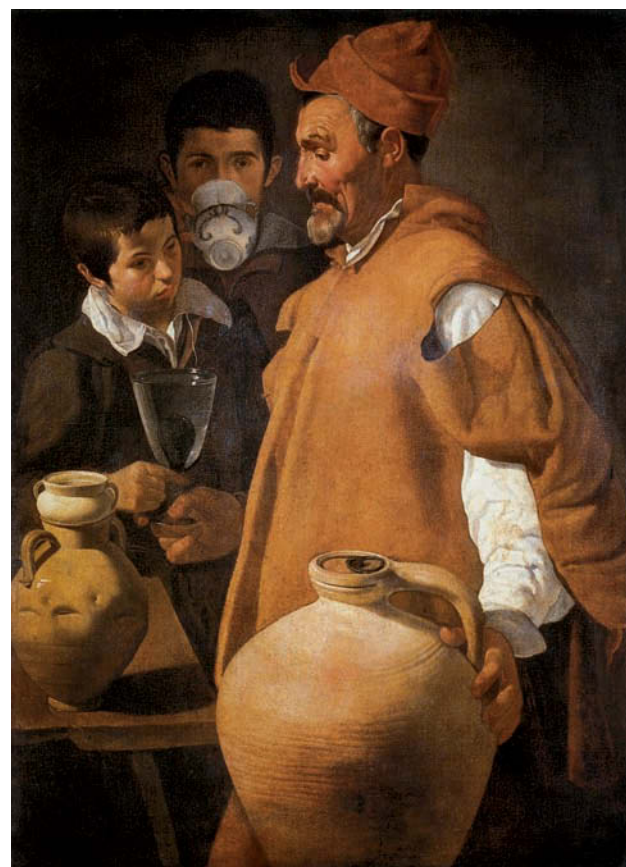
▲ **Христос Испушитель, Богоматерь и св. Иоанн Евангелист со святыми Иоанном Крестителем и Марией Магдалиной (на боковых створках) (Триптих семьи Брак).** После 1450. Лувр, Париж

Веласкес, Диего (собств. Диего Родригес де Сильва Веласкес; Севилья, 1599 — Мадрид, 1660) — крупнейший испанский живописец XVII в.

Учился в Севилье у Эрреры Старшего и Пачеко (1611–1617), в 1617 г. получил звание мастера. Работал в Севилье (до 1623), затем переехал в Мадрид. В раннем творчестве одним из первых среди испанских художников стал изображать жизнь бодегонес (от исп. *bodegon* — «харчевня»), создав целый ряд ярких народных образов («Завтрак», ок. 1617–1618; «Севильский водонос», ок. 1616), написанных под сильным влиянием Караваджо, что проявляется в контрастном освещении фигур переднего плана и в плотной манере письма.

Дальнейшее совершенствование художественной манеры Веласкеса проходило уже в Мадриде. Как придворный живописец он получил доступ к королевскому собранию картин, что дало ему возможность изучить творчество великих итальянских мастеров, в том числе Тициана.

Большое впечатление на Веласкеса произвели его встреча с Рубенсом, посетившим Испанию в конце 1628 — начале 1629 гг., и поездка в Италию (1629–1631). Изучение шедевров европейской живописи и пристальное внимание к окружающей действительности привели Веласкеса к созданию полотен широкого обобщающего смысла, в которых рядом с мифологическими героями представлены нарочито приземленные образы людей, взятые из ре-



▲ Севильский водонос. Ок. 1616.

Галерея Уффици, Флоренция

◀ Завтрак. Ок. 1617–1618. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ Триумф Вакха (Пьяницы). 1628. Прадо, Мадрид

◀ Конный портрет короля. 1634–1635. Галерея Уффици, Флоренция

▶ Портрет карлика Себастьяна де Морра. Ок. 1646. Прадо, Мадрид

▼ Сдача Бреды. Ок. 1634–1635. Прадо, Мадрид



альной жизни («Триумф Вакха» («Пьяницы»), 1628; «В кузнице Вулкана», ок. 1630). Около 1634–1635 гг. Веласкес пишет историческое полотно «Сдача Бреды», в основе которого лежит реальный эпизод испанонидерландской войны. Картина глубоко психологична: изображая событие, художник утверждает за побежденными право на уважение.

Жизнь при дворе научила Веласкеса-портретиста угадывать истинные черты человеческого характера, скрытые под маской дворцового этикета. В парадных конных портретах королевских особ (инфанта Балтасара Карлоса, 1625–1628; короля Филиппа IV, 1634–1635) их бесстрастно-холодному выражению лиц соответствуют величавые позы и сдержанное изображение одежд, коней и пейзажа. В многочисленных поясных или погрудных портретах, где внимание автора сосредоточено на ровно освещенном лице модели, он создает неповторимые в своей индивидуальности образы (портрет Хуана Матеоса, ок. 1632; портрет герцога Оливареса, ок. 1638).

Доброжелательностью и человеческой мудростью отмечены его портреты королевских шутов и карликов (Эль Бобо из Кории, Эль Примо, прозванного Хуаном Австрийским, Себастьяна де Морра и др. — все 1631–1648).

Во время своей второй поездки в Италию (1648–1651) Веласкес написал портрет папы Иннокентия X (1650). Цветовое решение, основанное на тонком использовании красных и розовых оттенков, помогает понять этот жесткий и правдивый образ. К итальянскому периоду относится также

▼ **Портрет Филиппа IV в серебристо-розовом.** 1644. *Собрание Фрик, Нью-Йорк*

«Венера перед зеркалом» (1647–1651). Оригинальный композиционный прием с зеркалом придает изображению гибкого, стройного, полного жизненных сил тела молодой женщины особую прелесть и свежесть.

К позднему периоду творчества относятся два самых значительных произведения Веласкеса —



▲ **В кузнице Вулкана.**
Ок. 1630. *Прадо, Мадрид*

«Менины» (1656) и «Пряхи» (ок. 1657). Располагая в «Менинах» на первом плане рядом инфанту и карлицу, венценосных супругов и их придворных, себя и гофмаршала, Веласкес как бы намеренно стирает грань между парадной и повседневной жизнью.



▲ **Портрет инфанты Маргариты в возрасте восьми лет.** 1659. *Музей истории искусства, Вена*

◀ **Пряхи (Миф об Арахне).**
Ок. 1657. *Прадо, Мадрид*



◀ **Венера перед зеркалом.** 1647–1651.
Национальная галерея, Лондон

▼ **Портрет инфанта Филиппа Просперо.**
1660. Музей истории искусства, Вена



◀ **Менины (Семья Фелиппа IV).**
Ок. 1656. Прадо, Мадрид

В «Пряхах» Веласкес сумел показать и работу в мастерской (пряжи за работой — на переднем плане), и сцену из придворной жизни (дамы рассматривают гобелен — на заднем плане), и мифологические персонажи (Афина и ткачиха Арахна на гобелене — на дальнем плане). В этих работах особенно ярко проявляется сущность реализма Веласкеса: умение художника разглядеть прекрасное в повседневности. ■



▲ **Портрет папы Иннокентия X.** 1650.
Галерея Дориа-Памфили, Рим

Венецианов Алексей Гаврилович

(Москва, 1780 — село Поддубье Тверской губернии, 1847) — живописец и график, один из основоположников реалистического бытового жанра в русском изобразительном искусстве.

Родился в небогатой купеческой семье. Профессионального художественного образования не получил. В 1800-х гг. начал самостоятельно заниматься живописью, писал портреты близких людей. После переезда в Петербург (1802), где поступил на службу в Канцелярию директора почт, копировал картины в Эрмитаже. Брал уроки у В. Л. Боровиковского. Подготовил четыре офорта для предпринятого им «Журнала карикатур в лицах», но издание этого первого в России юмористического листка было запрещено по указанию Александра I. Пытался зарабатывать как профессиональный портретист, однако безуспешно.

Первые работы Венецианова носят черты романтизма, но в 1811 г. он пишет автопортрет — полотно, которое говорит об обращении художника к реализму. «Автопортрет» (Третьяковская галерея, Москва; варианты в Русском музее и Музее Академии художеств, Санкт-Петербург) выполнен в сдержанной и строгой манере, с подчеркнутым отказом от какой-либо идеализации и воспроизведением природы с безжалостной точностью. Работа была высоко оценена

современниками, в том числе и маститыми академиками. Вскоре за портрет инспектора Академии художеств К. И. Головачевского с учениками (1811) Алексей Венецианов был удостоен звания академика.

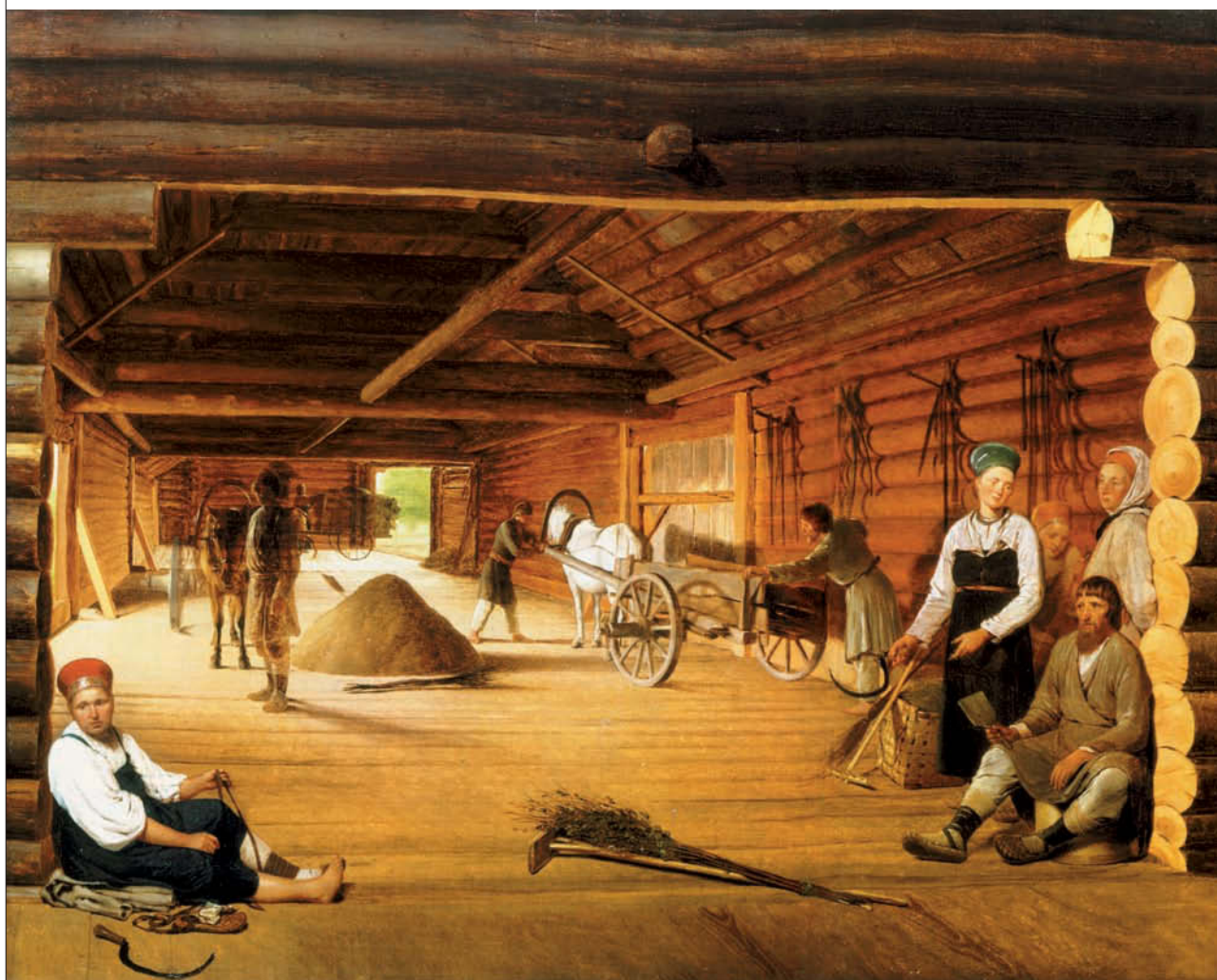
Обретя общественное признание, художник еще несколько лет прожил в столице, а в 1819 г. неожиданно оставил службу и уехал в купленное им имение Сафонково Тверской губернии. В написанных там работах Венецианова, как считает ряд исследователей, сложился русский бытовой жанр (а многие специалисты весомо добавляют: «и русский пейзаж тоже»). Эти работы — следствие сделанного художником вывода: ничего в живописи не нужно «изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной» («Гумно», 1821–1823; «Очищение свеклы», до 1822; «На пашне. Весна», «На жатве. Лето», обе — 1820-е гг.).

Венецианов далек от свойственного романтизму изображения «высоких и бурных страстей», но его картины полны скрытого за обыденностью лиризма. Этого нельзя не почувствовать, глядя на такие его полотна, как «Захарка» (1825), «Спящий пастушок» (между 1823 и 1826), «Жнецы» (конец 1820-х гг.), «Девушка с васильками», «Девушка в платке», «Дети в поле» (все — 1830-е гг.).

Тишиной и покоем дышит воссозданный Венециановым на картине «Утро помещицы» (1823) уют-



▲ Автопортрет. 1811. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Гумно. 1821 (?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Утро помещицы. 1823. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





▲ **На пашне.**
Весна. Первая
половина
1820-х гг.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



► **Спящий
пастушок.**
Между 1823
и 1826. Госу-
дарственный
Русский музей,
Санкт-
Петербург

ный мирок небогатой помещичьей усадьбы. В небольшой комнате господского дома молодая помещица, еще одетая в утреннее платье, задает работу дворовым девушкам. Колорит композиции построен

▼ **Портрет К. И. Головачевского, инспектора Академии художеств, с тремя воспитанниками Академии. 1811.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



на сочетании теплых оттенков. Льющийся из окна свет объединяет трех персонажей в единую, занятую одним общим делом группу. Но работая над передачей освещения, живописец решает и чисто профессиональную, художническую задачу: по словам самого Венецианова, он хотел «всмотреться в отношение одной части к другой как в линиях, так и в свете и тени с самим светом».



В



В

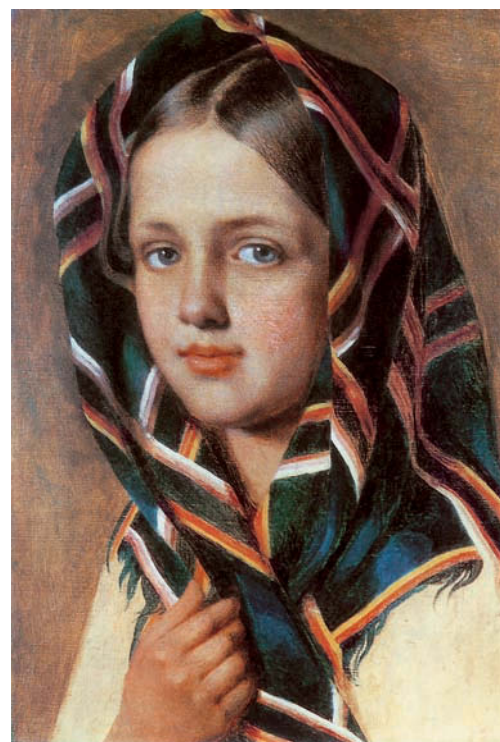


«Утро помещицы» Венецианов преподнес в дар Александру I. Но императорский двор по достоинству оценил замечательного отечественного художника позднее: в 1830 г. указом Николая I Венецианов был назначен придворным живописцем с жалованьем 3000 рублей в год.

Дважды — в 1820-х и 1830-х гг. — Венецианов пытался добиться места преподавателя Академии художеств. Обе попытки оказались безрезультатными. В академических кругах даже к знаменитым живописцам, не имеющим специального художественного образования, относились предвзято. Между тем Венецианов уже в середине 1820-х гг. собрал вокруг себя несколько учеников, при обучении которых особое значение придавал работе на пленэре и основной упор делал на требовании художественной передачи реаль-

ной действительности. Учениками Венецианова были С. К. Зарянка, Л. К. Плахов, Г. В. Сорока, А. А. Алексеев, Е. Ф. Крендовский и др. Они составили так называемую школу Венецианова, которая просуществовала более двух десятилетий. Как и их учитель, ученики и последователи Венецианова стремились в силу своего таланта создавать индивидуальные и одновременно узнаваемо типовые образы простых русских людей, всегда подчеркивая их нравственные достоинства — эмоциональную открытость, наивность, душевную чистоту. Их, как и самого Венецианова, это порой приводило к сентиментальной пасторальности в изображении крестьянской жизни, а стремление «точно следовать натуре» — к некоторой этнографичности.

Венецианов не стремился отразить жизнь во всех ее проявлениях. В его работах нет места драме



▲ **Девушка в платке.** 1830-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **На жатве. Лето.** Середина 1820-х гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Захарка.** 1825. Государственная Третьяковская галерея, Москва



и конфликту, неутешному горю и трагической случайности. Но в реальной жизни все это бывает. Алексей Гаврилович Венецианов погиб в результате несчастного случая. ■

► **Гадание на картах.**
1842. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Крестьянка с васильками.**
1830-е гг.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Жнецы.**
Конец 1820-х гг.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **«Вот-те и батькин обед».**
1824. Государственная Третьяковская галерея, Москва



В

Верещагин Василий Васильевич (Череповец, 1842 — Порт-Артур, 1904) — живописец и график, мастер батального жанра, автор картин на историческую и этнографическую тематику.

Воспитывался в Морском кадетском корпусе в Петербурге (1853–1860). Одновременно с 1858 г. посещал Рисовальную школу Общества поощрения художников. С отличием окончив корпус, отказался от военной карьеры и продолжил художественное образование — в Академии художеств в классе исторической живописи у А. Т. Маркова, затем, в 1863–1864 гг., в Париже, в мастерской Ж. Л. Жерома.

Верещагин вел очень активную жизнь. В 1863 и 1865 гг. из странствий по Кавказу художник привез ряд интереснейших жанровых зарисовок, посвященных нравам и обычаям горцев. Дважды он побывал в Индии — в 1874–1876 и 1882–1883 гг. И снова возвращается из поездок с зарисовками и живописными этюдами, которые затем использует при написании монументальных полотен. 1883–1885 гг. — время пребывания Верещагина в Сирии и Палестине и создания художником мрачной серии картин с изображением различных видов казни, а также цикла картин на библейские сюжеты. Побывал Верещагин также во многих странах Западной Европы, в США и Японии. Он активно пропагандировал свое искусство, устраивая выставки в России и за рубежом, которые везде и неизменно пользовались огромным интересом публики. Что вполне объяснимо: например, в его документально-этнографических полотнах достоверная точность изображения естественно сочетается с тщательно разработанной



▲ **Апофеоз войны.** 1871.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



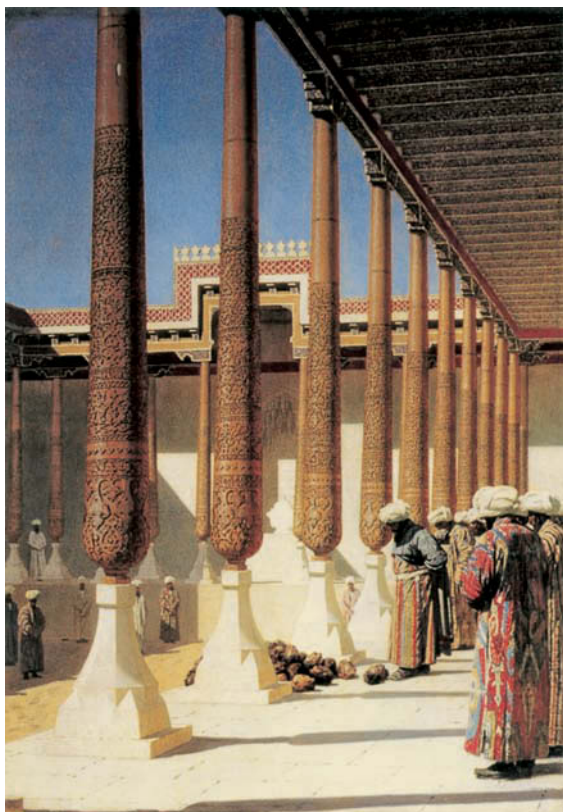
◀ **Смертельно раненный.** 1873.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



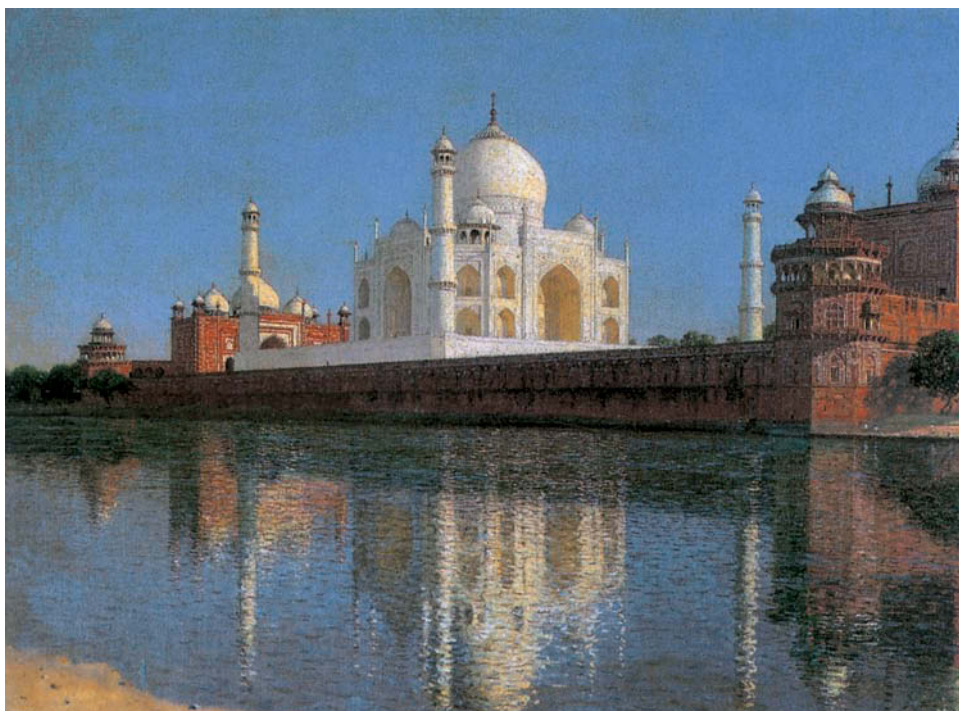
▲ **Торжествуют.** 1871–1872.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Нападают врасплох.** 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ **Представляют трофеи.** 1871–1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ▼ **Мавзолей Тадж-Махал в Агре.** 1874–1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

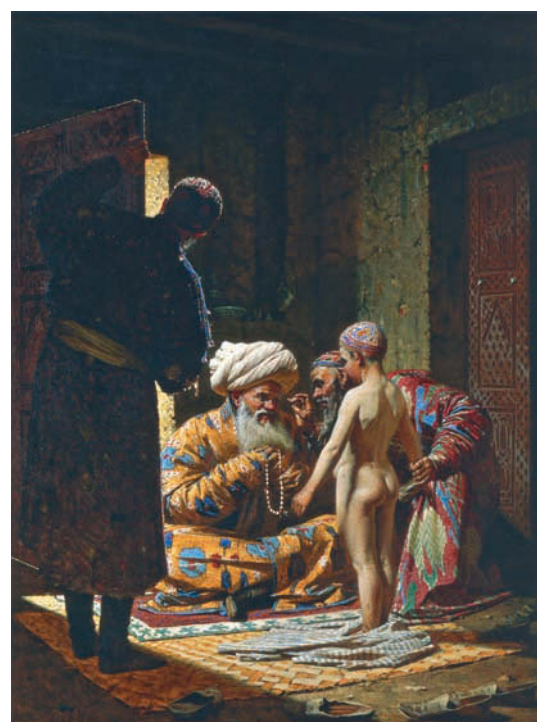


композицией, четкостью рисунка и яркой красочностью живописных решений, все дальше уходящих от академической условности. Иными словами, познавательная составляющая его картин, рассказывающих «о дальних странах», дополняется (а точнее сказать: умножается) эмоциональностью высокочлассной

живописи. Таковы его индийские «трофеи» («Мавзолей Тадж-Махал в Агре», 1874–1876; «Всадник-воин в Джайпуре», 1881) и историческая картина «Двери Тимура (Тамерлана)» (1871–1872). Это полотно примыкает к туркестанской серии, написанной после участия художника в военных действиях в Средней Азии (к ней мы еще вернемся), но представляет собой произведение, не имевшее аналогов среди картин на исторические темы. Образ прошлого создается в нем без описания событий, активных действий. На холсте изображен вход во дворец великого владыки, жестокого завоевателя, разгромившего Золотую Орду, совершившего победоносные походы в Иран, Индию, Малую Азию, на Кавказ и в другие страны. У входа замерли стражники, их внимание приковано



◀ **Двери Тимура (Тамерлана).** 1871–1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ **Продажа ребенка-невольника.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В



► **«С оружием в руках — расстрелять!».** 1887–1895. Государственный Исторический музей, Москва

►► **В покоренной Москве.** 1897–1898. Государственный Исторический музей, Москва

▲ **Перед атакой. Под Плевной.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

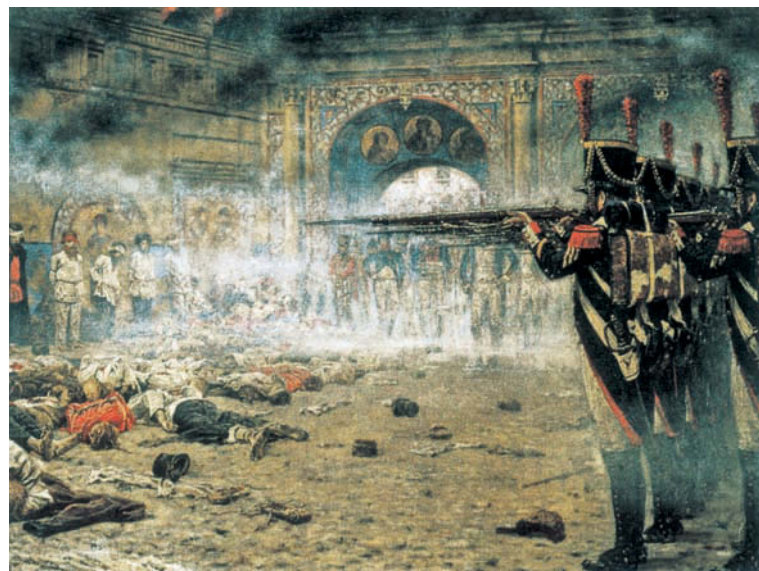
► **Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой.** 1878–1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Побежденные. Панихида.** 1878–1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва



к узорчатым вратам, из которых в любой момент может выйти «повелитель половины мира», и это чувство напряженного, тревожного ожидания волшебным образом передается зрителю.

И все же главное в наследии Верещагина, который справедливо считается прежде всего мастером батального жанра, — это картины на темы войны. Первая серия таких его произведений — результат наблюдений художника во время завоевания Россией Средней Азии. Верещагин пытается сохранить эпическое спокойствие, детально изображая происходящее. Однако живописное великолепие его полотен превращает «хронику событий» в нечто большее, в обобщенный символический образ. Таковы его картины «Пусть войдут» (1871), «Торжествуют» (1871–1872), «Смертельно раненный», «Парламентеры» (обе — 1873). Прежде всего это, конечно, гимн славы русскому солдату, но и сожаление о тысячах загубленных жизней. Во входящем в туркестанскую серию знаменитом полотне «Апофеоз войны» (1871) эта нота превалирует над всеми другими чувствами. Туркестанская



В

▼ «Не замай! Дай подойти!». 1887–1895. Государственный Исторический музей, Москва

серия принесла Верещагину огромный успех и в то же время вызвала злобную травлю мастера: определенным кругам российского общества неоднозначное отношение художника к войне как части политики явно не понравилось.

Картины балканской военной серии Верещагина, результата двухгодичного пребывания художника на русско-турецком фронте, имеют, пожалуй, другой эмоциональный окрас. Спасение



◀ «В штыки! Ура! Ура!». 1887–1895. Государственный Исторический музей, Москва



▲ Всадник-воин в Джайпуре. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



болгар, православных братьев-славян, от турецкого ига воспринималось в России как безусловно благая цель. И в полотнах этой серии жестокие будни войны подчас окрашены трагическим романтизмом (триптих «На Шипке все спокойно», 1878–1879; «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной», 1881).

С таким же настроением Верещагин в 1887 г. задумывает серию картин, посвященных Отечественной войне 1812 г. К этому циклу относятся полотна «Не замай! Дай подойти!», «На большой дороге. Отступление. Бегство» (оба — 1887–1895). В серии должны были быть показаны батальные

эпизоды, прославляющие русского солдата, образ М. И. Кутузова и ряда других военачальников и героев войны. К сожалению, различные жизненные обстоятельства помешали живописцу выполнить свой замысел. Он не оставлял надежды вернуться к этой работе, но в 1804 г. началась новая война, Русско-японская, и Верещагин вновь отправляется на театр военных действий. 31 марта 1904 г. близ Порт-Артура подорвался на минах и затонул флагман 1-й Тихоокеанской эскадры русского военно-морского флота эскадренный броненосец «Петропавловск». Среди погибших был художник Василий Васильевич Верещагин. ■

Вермер Делфтский, Ян

(Делфт, 1632 — Делфт, 1675) — голландский художник, крупнейший представитель жанровой, портретной и пейзажной живописи.

В раннем творчестве заметно стремление художника к монументальности и величественности («Христос у Марфы и Марии», 1566). А большое крупнофигурное полотно «У сводни» (1656) отличается смелым колоритом и гармоничным художественным строем композиции.



▲ **Молочница.** Ок. 1660. Рейксмузеум, Амстердам



▲ **Улочка.** Ок. 1657–1658. Рейксмузеум, Амстердам



◀ **У сводни.** 1656. Картинная галерея, Дрезден



▶ **Девушка с письмом.** Ок. 1657. Картинная галерея, Дрезден



▲ Вид Делфта.
Ок. 1660–1661.
Королевский
кабинет картин (Маурицхейс), Гаага



Начиная с середины 1650-х гг. Вермер пишет большей частью небольшие малофигурные картины («Девушка с письмом», ок. 1657; «Молочница», ок. 1660).

Картины просты по композиции, образы поражают своей естественностью.

Огромное мастерство художника проявляется и в его пейзажной живописи. Простая и четкая композиция «Улочка» (ок. 1657–1658), одухотворенная реальность каждой детали участка улицы, изображенной в пасмурный серый день, создают ощущение удивительной достоверности. На картине «Вид Делфта» (ок. 1660–1661) город изображен после дождя, в лучах солнца, пробивающихся сквозь серебристые облака. Тонкий колорит картины и световые блики придают изображению города цельность и гармонию.

С 1660 г. характер живописи Вермера меняется, она становится более изысканной, в палитре доминируют холодные оттенки («Любовное письмо», 1669–1670; «Кружевница», ок. 1665; «Мастерская художника» («Аллегория Живописи»), ок. 1675). ■

▼ Мастерская художника (Аллегория Живописи).
Ок. 1665–1667. Музей истории искусства, Вена



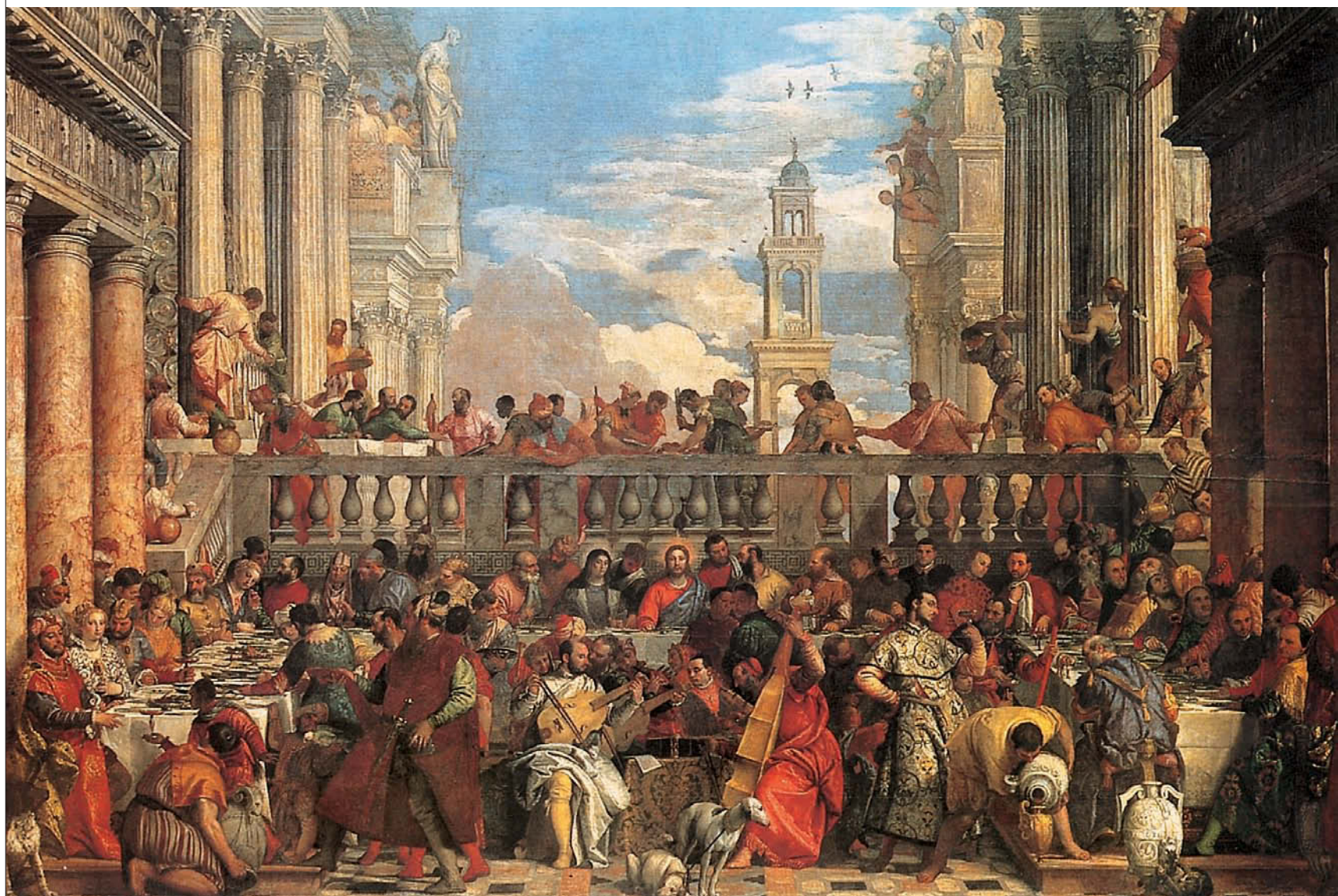
▲ Кружевница. Ок. 1665. Лувр, Париж
◀ Девушка с жемчужной сережкой.
1664–1665. Королевский кабинет картин
(Маурицхейс), Гаага



Веронезе, Паоло (собств. Паоло Кальяри; Верона, 1528 — Венеция, 1588) — итальянский художник эпохи Позднего Возрождения, представитель венецианской школы живописи.

Учился у веронского художника Бадиле, работать начал в Вероне и Мантуе. Основы живописной системы Веронезе закладываются в 1540-е гг., на формирование его творчества оказывает влияние искусство Северной Италии. Первые фрески, написанные на вилле Саранцо, несут черты росписей Романо. Выполнение заказа на декоративное оформление Дворца дождей в Венеции (плафоны Зала Десяти, 1553; «Триумф Венеции», 1578–1585) ставит его в один ряд с ведущими венецианскими художниками Тицианом и Тинторетто. В это же время Веронезе работает над живописным убранством церкви Сан-Себастьяно. В этих ярких многофигурных композициях мало героики, они праздничны и жизнерадостны. Мотив, объединяющий все сюжеты, — прославление Венеции, которая предстает в виде прекрасной женщины с золотыми волосами.

Примерно в 1560 г. художник посещает Рим, где занимается росписью виллы в селении Мазер близ Виченцы (ок. 1565). Архитектор Палладио, скульптор Витториа и живописец Веронезе превращают виллу в замечательный памятник эпохи Позднего Возрождения. Многофигурные композиции Веронезе («Принесение во храм», конец 1550-х гг.; «Пир в доме Левия», 1573; «Семья Дария перед Александром Великим», 1565–1567 и др.) отличаются мощным звучанием колористической гаммы, создающим ощущение полноты жизни. Очень интересна «Мадона семейства Куччина» (ок. 1571). Картина условно разделена колоннами на две части. Слева — Мадона с Младенцем среди святых, справа — патриархальное се-





▲ Семья Дария перед Александром Великим. 1565–1567. Национальная галерея, Лондон

◀ Брак в Кане. 1562–1563. Лувр, Париж

▶ Поклонение волхвов. 1573. Национальная галерея, Лондон

▼ Мадонна семейства Куччина (Представление семейства Куччина Деве Марии). Ок. 1571. Картинная галерея, Дрезден



В





В



▲ Пир в доме Левия. 1573. Галерея Академии, Венеция

▶ Оплакивание Христа. 1576–1582. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ Христос в Эммаусе. Ок. 1780. Лувр, Париж



мейство и аллегорические фигуры добродетелей — Веры, Надежды, Любви, изображенные так же реально, как и члены семьи.

В 1560–1570-е гг. основной темой Веронезе становятся пиры и празднества, герои которых — простые венецианцы. Особым великолепием и масштабностью отмечена грандиозная (6,6×9,9 м) композиция «Брак в Кане» (1562–1563), насчитывающая 138 фигур, среди которых есть и современники мастера. А самая гармоничная из этих работ — также колоссальная (5,3×13 м) картина «Пир в доме Левия»; первое ее название «Тайная вечеря» Веронезе вынужден изменить после вызова в трибунал инквизиции, обвинивший его в чрезмерно светской трактовке религиозной темы.

Немногочисленные портреты кисти Веронезе отличаются большим сходством с оригиналом при некоторой идеализации образов. Художник не стремился к раскрытию характеров своих моделей, но прекрасная живопись, великоле-

пие деталей одежды и интерьера, непринужденность поз придают этим его полотнам особую выразительность («Граф де Порто с сыном Адриано», 1556; «Женский портрет», ок. 1560).

В поздних картинах Веронезе (с середины 1570-х гг.) появляются пессимистические настроения, отражающие общие кризисные явления в ренессансном искусстве. Эти чувства художника особенно сильно воплощаются в полотнах «Оплакивание Христа» (1576–1582) и «Похищение Европы» (1580), написанных в приглушенной, более холодной колористической гамме. Многофигурные композиции этой поры также полны драматизма («Луcreция», ок. 1580–1585).

В искусстве Веронезе, «творца вечного праздника жизни», отражаются лучшие черты венецианской живописи: легкость линий, великолепные ракурсы, пластичность форм, смелость композиционных решений и цветовых сочетаний. Великого художника похоронили в церкви Сан-Себастьяно. ■

Верроккьо, Андреа дель (собств. Андреа ди Микеле Чо-ни; Флоренция, 1435 — Венеция, 1488) — итальянский живописец и скульптор, представитель Раннего Возрождения.

Вклад Верроккьо в итальянское ренессансное искусство весьма значителен. Известный больше как скульптор (статуя «Давид», 1473–1475; конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони, 1479–1496), он оставил также значительное живописное наследие. Прославлен Верроккьо и тем, что был учителем Боттичини, Креди, Перуджино и великого Леонардо да Винчи. Известно, что он поручил Леонардо закончить фигуру ангела на своей картине «Крещение Христа» (1470–1475). Как свидетельствует Вазари, Верроккьо так восхитился работой своего ученика, что решил навсегда оставить кисти и краски и посвятить свои дни исключительно скульптуре. На самом деле ваияние, дело очень трудоемкое, не оставляло ему много времени для живописи. Участие же учеников в выполнении заказа, полученного главой мастерской, было в то время вполне обычным делом. В том же «Крещении Христа» кисти Леонардо принадлежит и пейзаж слева, а благословляющие руки Бога Отца написаны другим, менее известным учеником Верроккьо.

В мастерской Верроккьо начинающие живописцы учились обращению с линией и цветом, вниманию к деталям и драпировкам, отношению к эскизам обнаженной и одетой натуры как к необходимой части написания будущей картины, осваивали приемы работы с масляными красками, исследовали возможности перспективы, учились композиционному построению сюжетов. А еще они занимались математикой и музицировали. Такова была обстановка флорентийской художественной мастерской в эпоху Раннего Возрождения.



▲ Андреа дель Верроккьо и его мастерская. **Крещение Христа.** 1470–1475. Галерея Уффици, Флоренция

► **Конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони.** 1479–1496. Бронза. Площадь Санти-Джованни э Паоло, Венеция



▲ **Неверие апостола Фомы.** 1470-е гг. Мрамор, порфир, бронза. Фасад церкви Орсанмикеле, Флоренция

◀ **Давид.** 1473–1475. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция



Виллевальде Богдан (Готфрид) Павлович

(Павловск, 1818 — Дрезден, 1903) — художник, мастер батальной живописи.

В первой половине XIX в., после Отечественной войны 1812 г. и триумфального похода русских войск в Европу, картины на батальную тему были в России очень популярны. Поэтому неудивительно, что Богдан Виллевальде, поступив в 1833 г. в Академию художеств, постарался попасть в класс А. И. Зауервейда, основателя школы отечественной батальной живописи. Еще одним его учителем был К. П. Брюллов. Учился Богдан успешно, получал различные награды и завершил курс с большой золотой медалью за картину «Сражение при Фершампенуазе» (1842), написанную под руководством А. И. Зауервейда. Это позволило ему в качестве пенсионера Академии поехать за границу, в Дрезден, для дальнейшего совершенствования живописного мастерства. Однако зарубежное пенсионерство оказалось недолгим: уже в 1844 г. Николай I вызвал Виллевальде в Петербург и поручил ему завершить картины «Битва при Кульме» и «Битва под Лейпцигом», не законченные скончавшимся А. И. Зауервейдом, а также назначил его учителем рисования великих князей Николая и Михаила. В 1845 г. художник получает звание академика, в 1848 г. — профессора и с этого момента больше пяти десятилетий возглавляет класс батальной живописи Академии художеств.

Работал Виллевальде много и плодотворно, часто бывал на театрах военных действий, стал очевидцем событий венгерской кампании 1849 г., Крымской войны 1854–1855 гг., в 1860 г. ездил на Кавказ, где шла война с руководимыми имамом Шамилем горцами, в Малую Азию и на Дунай — в ходе русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Уже



▲ Сражение при Париже 17 марта 1814 года. 1834. Центральный военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Санкт-Петербург

в первых самостоятельных работах художник достиг поистине виртуозного изображения лошадей и всадников во всевозможных движениях, а также нашел такую степень удаленности батального действия от зрителя, при которой фигуры участников сражения на первом и втором планах изображались и воспринимались как живые действующие лица («Сражение при Париже 17 марта 1914 года», 1834; «Сражение при Гисгюбиле 16 августа 1813 года», 1847–1848; «Сражение при Башкадыкларе 19 ноября 1853 года», 1855 и др.).



▲ Открытие памятника «Тысячелетие России» в Новгороде в 1862 году. 1864. Государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород

- ▶ Николай I с цесаревичем Александром Николаевичем в мастерской художника в 1854 году. 1884. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





◀ **Здравствуй, любимая Франция.** 1898. Государственный музей искусств Грузии им. Ш. Я. Амиранашвили, Тбилиси

▼ **Они попали в плен в 1814 году.** 1885. Картинная галерея, Таганрог



▼ **Блюхер и казаки в Бауцене.** 1885. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник, Алупка

В последние десятилетия творчества Виллевальде работал в основном над батально-жанровыми сюжетами, используя для этого рассказы очевидцев и мемуары участников военных событий («Русские войска на Монмартре», «Эпизод из 1813 года в Дрездене. Конногвардейские трубачи и школьники», «Казачи на Рейне в 1814 году», «Башкиры во Франции в 1814 году», «„Не бойся, мы казаки“. Саксония, 1813 год» и др.).

Все эти картины, отличающиеся тщательностью исполнения, изысканным колоритом и тонким изящным рисунком, интересны еще и тем, что Виллевальде, как отмечают исследователи творчества художника, выдвигает на первый план человеческую личность.

Особняком в творчестве Богдана Виллевальде стоят две написанные в 1880-х гг. по личным вос-



▲ **Переправа через Березину.** 1891. Областной художественный музей им. В. П. Сукачева, Иркутск

поминаниям картины, далекие от батального жанра, — «Николай I с цесаревичем Александром Николаевичем в мастерской художника в 1850 году» и «Николай I с цесаревичем Александром Николаевичем в мастерской художника в 1854 году». Как и два полотна, отражающие современные художнику события, — «Открытие памятника „Тысячелетие России“ в Новгороде в 1864 году», а также «Торжественный въезд императора Александра II в Москву для коронации в 1856 году». Эти работы интересны прежде всего как близкие к документу свидетельства эпохи.

Богдан Павлович Виллевальде был прекрасным педагогом, подготовившим к самостоятельному творчеству много учеников.



Виноградов Сергей Арсеньевич (село Большие Соли Костромской губернии, 1869 — Рига, 1938) — художник, мастер пленэрной живописи.

Сын сельского священника, он после приходской школы продолжил образование в костромской гимназии, где пристрастился к рисованию. В 1880 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества; здесь его учителями были Е. С. Сорокин, В. Е. Маковский, В. Д. Поленов, занятия с которым позволили начинающему художнику найти в пейзаже собственную линию — пленэр с эффектами освещения (как правило, закатного). Восхищался творчеством А. Е. Архипова, и на первых работах Виноградова сказывалось подражание этому мастеру. В 1888 г. получил звание классного художника. Недолго учился в классе Б. П. Виллевалде Академии художеств (1889). Тогда же вступил в Товарищество передвижных художественных выставок.



► **У корчмы.**
1887. Картинная галерея, Таганрог



Картины Виноградова конца 1880-х гг. («Лошадиный барышник», «Починка барки») написаны в манере, характерной для русской живописи второй половины XIX в. В работах начала 1890-х гг. все более и более заметным становится интерес художника к пейзажу («Обед работников», 1890; «Бабы», 1893). Постепенно Виноградов от серо-охристой гаммы переходит к чистым, открытым цветам и начинает работать широкой кистью («Плоты на Оке около Каширы», 1892; «Деревня Мартьяново», 1902 и др.). Особенно ярко талант колориста проявился у Виноградова в эпохах, написанных на Русском Севере, куда художник направился в начале 1900-х гг., следуя примеру глубоко чтимого им А. Е. Архипова.

В 1901–1902 гг. Виноградов выступил одним из инициаторов выставки «36-ти художников», а в 1903 г. стал членом-учредителем Союза русских художников, который ставил своей целью обращение к художественным достижениям современных западных мастеров при сохранении демократических традиций передвижников.

◀ **В доме.** 1910.
Областной художественный музей, Калуга

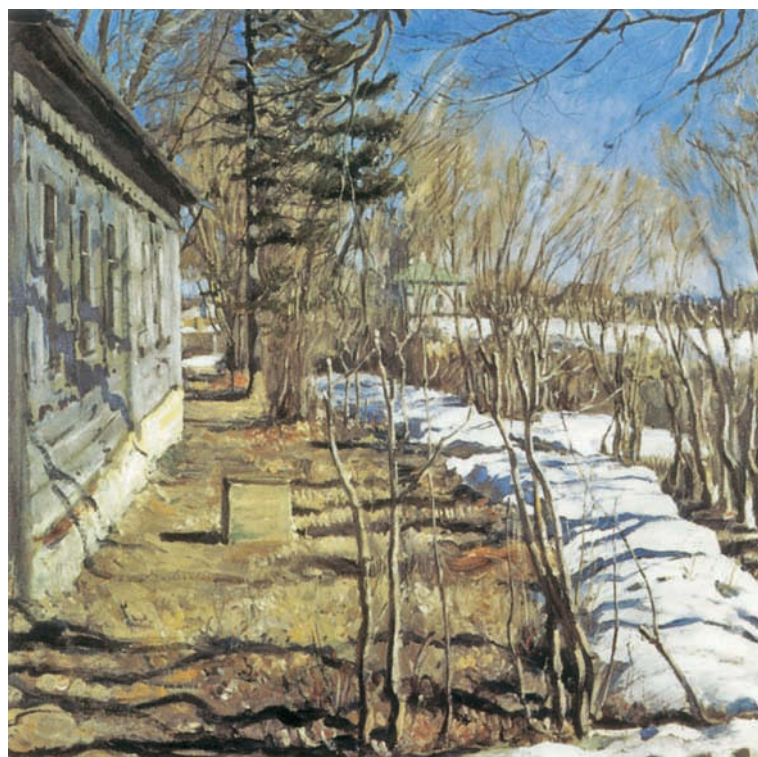


▲ **Летом.** 1908. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **На работу.** 1895. Художественный музей, Харьков



▲ **У часовни.** 1914. Государственная Третьяковская галерея, Москва

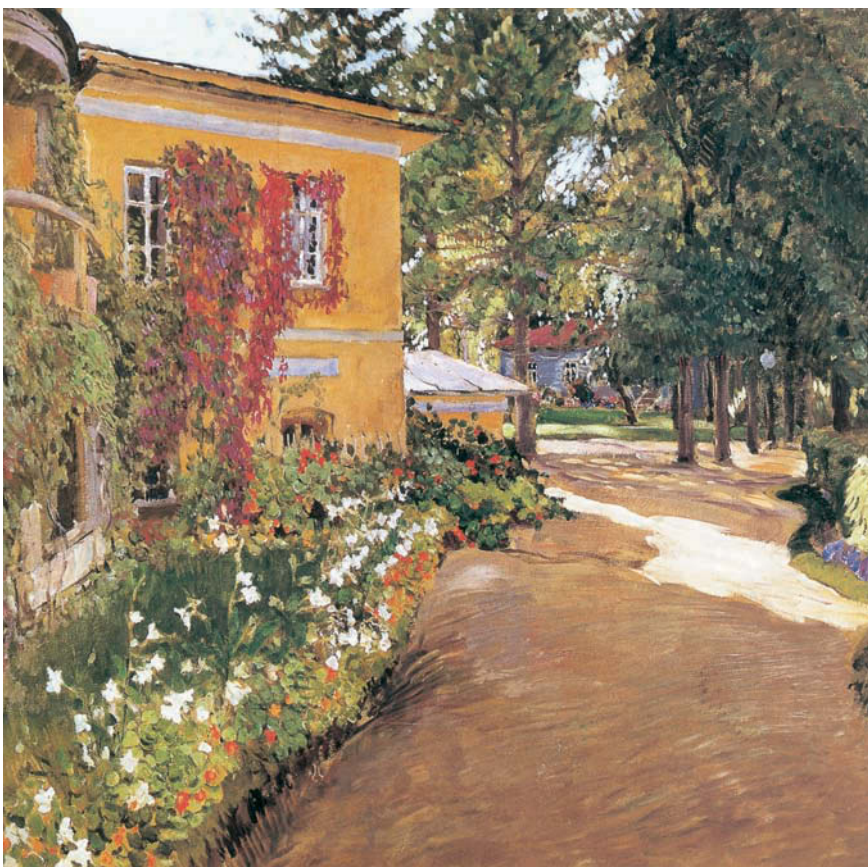


Участвовал Виноградов также и в выставках объединения «Мир искусства», и в художественных экспозициях за рубежом (Дюссельдорф, Париж, Берлин, Мюнхен и др.)

В конце 1900-х гг., как и многие его товарищи по Союзу русских художников, Виноградов увлекся темой старой русской дворянской усадьбы. Однако старина в его «усадьбах», представленная предметами убранства интерьеров, не столь выразительна, как пленэрные мотивы парков («В усадьбе осенью», 1907; «В усадьбе», 1910; «Весна идет», 1911; «В доме», 1914). Да и сам интерьер у Виноградова, как правило, подчеркнута разомкнут и связан с внешним миром, с садом, в котором стоит старый дом.

В 1897–1913 гг. Виноградов преподавал в московском Строгановском художественно-промышленном училище. В 1912 г. он становится академиком, а в 1916 г. избирается действительным членом Академии художеств.

С 1923 г. художник жил за границей. В 1924–1925 гг. он возглавлял оргкомитет Выставки русского искусства в США. Оттуда по приглашению пейзажиста Н. П. Богданова-Бельского уехал в Латвию, поселился в Риге и остался там до конца своих дней. Здесь в 1925–1937 гг. прошли четыре персональные выставки «мастера солнечного света», прекрасного русского живописца Сергея Арсеньевича Виноградова. ■



▲ **Весна.** 1911. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **В усадьбе.** 1910. Государственный музей искусств Казахстана им. А. Кастеева, Алма-Ата

▶ **Пруд.** 1913. Государственная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева, Астрахань



Виц, Конрад (Ротвейль, 1400–1410 — Базель (?) ок. 1445) — швейцарский живописец.

Творчество Вица представляет собой переходный этап от готики к искусству Возрождения. Изображения человеческих фигур у Вица отмечены естественной пластикой, а представленные в его композициях городские и альпийские пейзажи с достоверностью и лиризмом передают красоту природы. Это можно видеть и на ныне разрозненных частях алтаря-полиптиха «Зерцало искупления человечества», написанного для собора в Базеле (ок. 1435), и «Алтаря св. Петра», исполненного для собора Сан-Пьер в Женеве (1444).



В



▲ Хождение по водам и чудесный улов рыбы. Створка «Алтаря св. Петра». 1444. Музей искусства и истории, Женева

▲ Завада и Ваня (Воины приносят питье Давиду).

Створка полиптиха «Зерцало искупления человечества». Ок. 1435. Художественный музей, Базель

► Святые Магдалина и Екатерина. Музей Эр Нотр-Дам, Страсбург

►► Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Художественный музей, Базель



Вишняков Иван Яковлевич

(Москва, 1699 — Санкт-Петербург, 1761) — живописец, мастер портретного жанра, декоратор.

Родился в семье «шахтерных дел мастера». В раннем детстве Ваня проявил любовь к рисованию, что, видимо, заставило его отца отправить пятнадцатилетнего сына к родственнику в Петербург с просьбой пристроить к какому-нибудь художественному мастерству — столица давала в этом большие возможности. Сначала Иван оказался «учеником лакового дела» в Адмиралтейств-коллегии. В документах 1721 г., связанных с работами в Москве, он упоминается как ученик Л. Каравака в Канцелярии от строений, а в 1731 г. Каравак рапортует о его «склонности писать персоны» и «добром происхождении в науке». Будущий художник осваивает основы живописного мастерства, знакомится с традициями русского изобразительного искусства допетровской эпохи, с образцами европейской живописи в стиле барокко и рококо. У него хорошие наставники — Каравак, французский живописец, приглашенный в Россию Петром I, и А. М. Матвеев, один из зачинателей новой русской живописи, подмастерьем которого в Живописной команде Канцелярии от строе-

ний трудится Вишняков. Матвеев на год-два моложе его, но успел поучиться в Италии и считался в Петербурге мастером «писания портретов». После ранней смерти Матвеева (1739) Вишняков по рекомендации Каравака возглавил Живописную команду и в этом качестве принимал участие в работах по декоративно-живописному убранству Зимнего, Петергофского, Летнего и Аничкова дворцов, церкви Зимнего дворца, Петропавловского собора и других парадных интерьеров Северной столицы и ее пригородов. Живописную команду Вишняков возглавлял более двух десятков лет, до самой своей смерти, что говорит не только о его таланте художника, но и об организаторских способностях.

Помимо декоративных работ, Вишняков занимался миниатюрой, писал иконы и портреты. По свидетельству современника, этот жанр художник предпочитал другим и в нем преуспел больше всего: «Наипаче может писать персоны с натурального», — отзывался о Вишнякове Каравак. Время жестоко обошлось с творческим наследием Вишнякова: до нас дошло лишь несколько портретов его работы. Причем только два портрета (владельца поместья Тихвино-Никольское под Рыбинском Н. И. Тишина



▲ Портрет К. И. Тишиной. 1755.

Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Рыбинск



▲ Портрет С. Э. Фермор. Ок. 1750.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▲ Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1743. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► Портрет
М. С. Бегичева. 1757.
Музей
В. А. Тропинина и
московских
художников
его времени,
Москва



▼ Портрет
князя
Ф. Н. Голицына в детстве. 1760.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



► Портрет
В. Г. Фермора.
Вторая половина
1750-х гг.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



▼ Портрет
Н. И. Тишинина.
1755. Государственный
историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Рыбинск



и его супруги К. И. Тишиной, 1755) имеют подпись мастера; именно они служат эталоном при атрибуции других его работ.

В период работы в Живописной команде Вишняков не только писал портреты императриц и высшей знати, но, несмотря на занятость по службе, выполнял и частные заказы. Безусловный интерес представляют и ранние работы Вишнякова «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» (1743); «Портрет Анны Леопольдовны» (1741–1746). Но подлинными жемчужинами русской живописи XVIII в. — детские образы, написанные мастером в 1750-х гг. Это портреты детей начальника Канцелярии отстроений Фермора — Сарры Элеоноры (ок. 1750) и Вильгельма Георга (вторая половина 1750-х гг.),

а также «Портрет князя Ф. Н. Голицына в детстве» (1760). Как гласит надпись пером на подрамнике, наследник княжеского рода изображен «на девятом году своего возраста».

В портретах работы Вишнякова проявляется двойность его школы: первоначальное обучение парсунному письму и иконописи — и более позднее обращение к искусству рококо. Отсюда, с одной стороны, некоторая условность позы модели и плоскостное решение задников, а с другой — аристократическое по духу колористическое решение и выразительность лиц, в которых раскрывается психологический тип и индивидуальность портретируемых.

Немало внимания Вишняков как глава Живописной команды уделял педагогической деятельности. Он разработал собственную систему обучения изобразительно-художественному мастерству. А. Н. Антропов, братья Бельские, И. И. Фирсов и другие живописцы, оставившие значительный след в русском искусстве века Просвещения, стали мастерами под руководством Ивана Яковлевича Вишнякова. ■

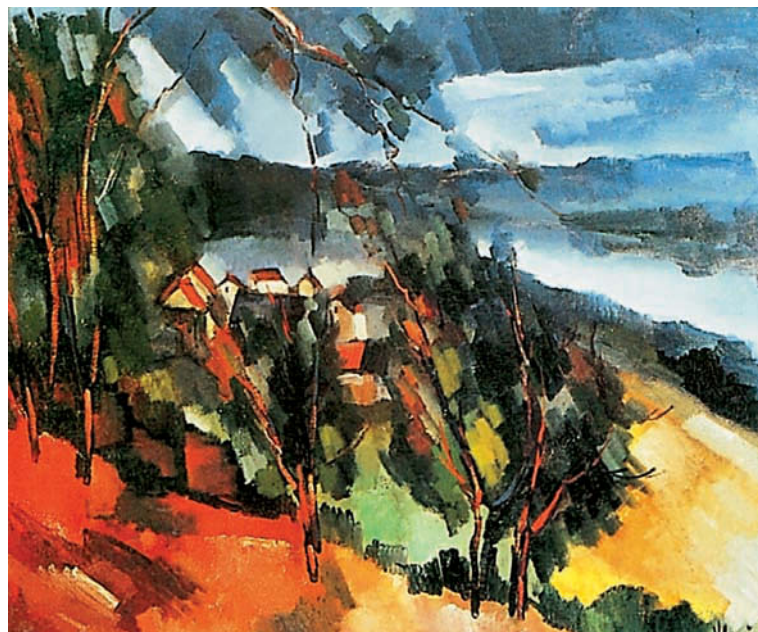
Вламинк, Морис де (Париж, 1876 — Рюэй-ля-Гадельер, 1958) — французский художник-фовист.

Волею судьбы Вламинк, родившийся в семье музыкантов, был смолodu вынужден зарабатывать себе на жизнь и потому не получил специального художественного образования. Мотив одной из его первых работ типично импрессионистический, в духе Моне и Сислея: полоска зеленой травы, далее река и противоположный ее берег с вытянувшейся линией домов («Набережная в Буживале», 1900). Но уже в ней «впечатленческому» восприятию мира импрессионистов Вламинк противопоставляет свое, материальное и чувственное, ощущение природы.

В 1901 г. Вламинк посещает ретроспективную выставку работ Ван Гога, впечатление от которой было так сильно, что последующий период в творчестве художника проходит под знаком этого мастера. В своеобразном ваноговском варианте приходит к Вламинку и его увлечение фовизмом, когда пространство вовлекается в яростный водоворот красок и превращается в декоративные плоскости («Дома в Шату», 1904; «Баржи на Сене», 1905–1906).



► **Натюрморт с апельсинами.**
Ок. 1907. Собрание фонда Е. Г. Бюрле, Цюрих



Влиянием другого постимпрессиониста, Сезанна, отмечен конец 1900-х гг., когда, в частности, на смену стремительным энергичным мазкам приходят медлительные и тугие («Шату. Остров Флэри», 1907; «Дом с навесом», 1908). В пейзажах Вламинка появляются романтические черты. Таков «Тауэрский мост» (1911), где отражение прибрежных строений словно всплывает из таинственных водных глубин. Ощущение тревоги характерно и для поздних работ художника («Гроза над хлебным полем», 1946). Передача состояния души через изображение природы сближает Вламинка с творчеством экспрессионистов.



▲ **Берег реки.**
1910.
Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

◀ **Ресторан «Ла Машин» в Буживале.**
Ок. 1905.
Музей д'Орсэ, Париж

Воробьев Максим Никифорович (Псков, 1787 — Санкт-Петербург, 1855) — живописец-пейзажист.

Отец будущего художника, отставной унтер-офицер, служивший в Академии художеств вахтером, сумел упрямить начальство принять сына в Академию, где тот учился с 1798 по 1809 г. — сначала в архитектурном классе Ж. Тома де Томона, а затем в классе перспективной живописи Ф. Я. Алексеева. Окончив учебу с золотой медалью, Воробьев был определен в помощники Алексеева для писания видов русских городов. Три года увлекательного труда, проба сил в разной технике — рисунке, акварели, масляной живописи, работа с натуры в Орле, Воронеже, Москве, оказали влияние на становление мастерства художника. В Москве он запечатлел лишь часть объектов — началась Отечественная война 1812 г., и многие так и не нарисованные дома и памятники сгорели при пожаре в захваченной Наполеоном Первопрестольной.

В 1813–1814 г., прикомандированный к русской армии, Воробьев побывал в Германии и Франции. За картину «Торжественное молебствие, совершаемое русским духовенством на площади Людовика XV» (1814) Воробьев получил звание академика и личное дворянство. Работа над этим полотном оказалась необыкновенно сложной. Изображение огромного пространства и происходящего на нем события исторического значения требовало высочайшей четкости в построении композиции. Воробьев справился, проявив себя отменным мастером перспективной живописи: сказалась великолепная выучка в классах де Томона и Алексеева.

Забегая вперед, скажем, что Воробьев совершил еще несколько зарубежных поездок. В 1820–1821 гг. он путешествует по Ближнему Востоку, в 1828 г. в составе свиты Николая I едет на Балканы, к месту ожесточенных сражений русско-турецкой войны, в 1844–1845 гг. посещает Италию.

Если в одной из первых картин Воробьева — «Вид на Казанский собор» (1810-е гг.) — еще заметно влияние Алексеева, то картина «Парад на Дворцовой площади в Петербурге» (1817), как и парижское полотно, вполне самостоятельна. В ней прослеживается рационализм мышления, присущий раннему классицизму. То же можно сказать о «Виде Дворцовой набережной в Санкт-Петербурге» (1817), «Виде летних гор на Крестовском острове» (1819) и о двух картинах, написанных по наброскам и эскизам, сделанным во время второй поездки в Москву в 1817–1818 гг., — «Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста» (1818) и «Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста» (1819).

А вот некоторые творческие итоги других путешествий Воробьева. По эскизам, сделанным в 1820–1821 гг. в Палестине, он написал «Вход в храм Воскресения Христова в Иерусалиме» (1822), «Внутренний вид церкви на Голгофе в Иерусалиме» (1824), «Внутренний вид Армянской церкви в Иерусалиме», «Иерусалим ночью» (обе — 1820-е гг.), «Мертвое море» (1827) и др. Наброски и зарисовки, выполненные на балканском театре военных действий в 1828 г., дали

► **Осенняя ночь в Петербурге (Пристань с египетскими сфинксами на Неве ночью.)** 1835. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Босфор.** 1829. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



жизнь картинам «Берег моря близ Варны», «Взрыв Варны», «Буря на Черном море». Наконец, результатом работы в Италии в 1844–1845 гг. явились многочисленные рисунки и пейзажные мотивы, выполненные сепией и акварелью, и написанные уже по возвращении на родину великолепные полотна «Итальянский вид ночью» и «Приморский вид в Италии» (оба — 1840-е гг.).

В начале 1840-х гг., после смерти жены, Воробьев пережил серьезный жизненный и творческий кризис. Он забросил работу, впал в хандру; спасала только скрипка (Воробьев был талантливым музыкантом). Однажды ночью раз-



▼ **Итальянский пейзаж.** 1847. Государственный историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим», Истра



◀ **Вид Московского Кремля со стороны Устиньского моста.** 1818. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Исаакиевский собор и памятник Петру I.** 1844. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



нах, написанных в строгой классицистической манере, город предстает столицей великой, могущественной державы. Но при этом Петербург Воробьева, живущий в гармонии с окружающей его природой, всегда романтичен («Восход солнца над Невой», 1830; «Осенняя ночь в Петербурге (Пристань с египетскими сфинксами на Неве ночью)», «Набережная Невы у Академии художеств (Вид пристани с египетскими сфинксами днем)», обе — 1835; «Лунная ночь в Петербурге», 1839).

Воробьев был не только живописцем, он пробовал себя в скульптуре, занимался гравюрой. С 1815 г. преподавал в живописном классе Академии художеств, его предметами были перспектива и теория теней — эти курсы заслуженно считаются самыми важными и самыми сложными для пейзажистов. И нет сомнения, что преподавал хорошо: такие выдающиеся мастера живописи, как И. К. Айвазовский, А. П. Боголюбов, М. П. Клодт, Л. Ф. Лагорио, М. И. Лебедев и др., — ученики Максима Никифоровича Воробьева. ■

▼ **Дуб, раздробленный молнией.** Аллегория на смерть жены художника. 1842. Государственная Третьяковская галерея, Москва



разилась ужасная гроза, художник увидел в окно молнию, ударившую в старый дуб, стоявший совсем рядом. Нервная встряска заставила его взять в руки кисть — и была написана картина «Дуб, раздробленный молнией» (1842), в которой выразилось все его отчаяние. Художник показал картину на очередной выставке Академии художеств. Так началось преодоление кризиса. Два года спустя Воробьев нашел в себе силы поехать в Италию, где тогда находился его сын Сократ, тоже художник. И все же главной любовью этого хорошо знавшего Россию, повидавшего мир живописца оставался Петербург. На его карти-

Врубель Михаил Александрович (Омск, 1856 — Санкт-Петербург, 1910) — живописец и график, самоубытный художник, опередивший свое время.

Рисовать начал в раннем детстве. В 1864–1868 гг. учился в Рисовальной школе Общества поощрения художников, в 1880 г. поступил в петербургскую Академию художеств, где обучался в классе П. П. Чистякова, брал уроки акварели у И. Е. Репина. Окончив в 1884 г. академический курс, уехал в Киев, где оставался до 1889 г. Там окончательно сформировались основные стилистические черты и мотивы его живописи.

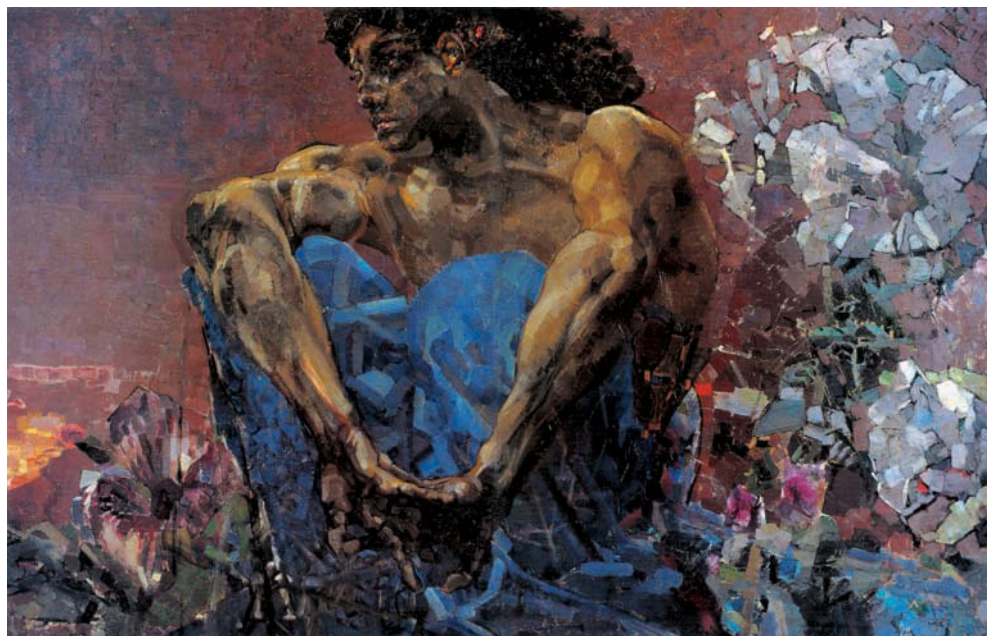
В ранний период творчества Врубель много писал с натуры (акварели «Автопортрет», 1882; «Старушка Кнорре за вязанием», 1883). В это же время художник начал успешно работать в области монументальной живописи. В 1884–1885 гг. Врубелем были созданы фресковые росписи и иконостас Кирилловской церкви в Киеве.

Излюбленной темой художника еще со студенческих лет был образ Демона, художественной трактовке которого живописец посвятил много полотен. В этих картинах отразилось напряженное отношение Врубеля к окружающему миру. О том же свидетельствует и манера письма художника — резкий, как бы ломающийся штрих, совмещение нескольких планов в изображении предметов, расчленение объема на множество пересекающихся граней и плоскостей, мозаичный мазок: «Демон» (1885, не сохранилась), «Демон сидящий» (1890), «Демон летящий» (1899), «Демон поверженный» (1902). Образ Демона художник пытался воплотить практически всю жизнь, в посвященных этой теме работах выразился весь драматизм мироощущения Врубеля. Есть свидетельства, что несохранившаяся картина 1885 г. изображала Демона сидящим со скрещенными на коленях руками на фоне пейзажа, написанного с перевернутой фотографии гор. Фон представлял собой сложный и загадочный узор, напоминавший лунный пейзаж. Впоследствии этот мотив продолжал развиваться в других работах художника: Врубель в многочисленных эскизах изображал Демона на фоне заснеженных вершин, бездонного неба на краю пропасти.

В окончательном варианте картины «Демон сидящий» фигура мощно вылеплена и существует как бы в единстве с фантастическими цветами из драгоценных камней. Пейзаж зрительно соединяется с фигурой падающего ангела, но при этом



◀ **Гадалка. 1895.**
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



◀ **Богоматерь с Младенцем. 1884–1885.**

Образ в иконостасе Кирилловской церкви, Киев

▶ **Пан.** 1899. Государственная Третьяковская галерея, Москва

находится с ней в смысловом и эмоциональном противостоянии: красота окружающего контрастирует с печалью персонажа.

На неоконченной картине «Демон летящий» Врубель изобразил своего героя пролетающим над горным пейзажем. В некоторых набросках полет Демона становится похожим на падение, и в итоге Врубель приходит к созданию «Демона поверженного». На картине сильно заметна изломанность линий и условность формы. Надломленность падшего ангела подчеркивается разорванностью пейзажа, написанного хаотичными мазками. Фигура персонажа полностью слилась с пейзажем, в этой картине нет контраста и противопоставления: поверженный Демон как бы поглощен той реальностью, против которой извечно бунтовал.

В Москве Врубель создает также свои знаменитые картины «Гадалка» (1895), «Богатырь» (1898), «Пан» (1899) и др., панно на темы «Фауста»; увлеченно зани-



▲ **Тамара и Демон. 1890–1891. Акварель.**

Государственная Третьяковская галерея, Москва

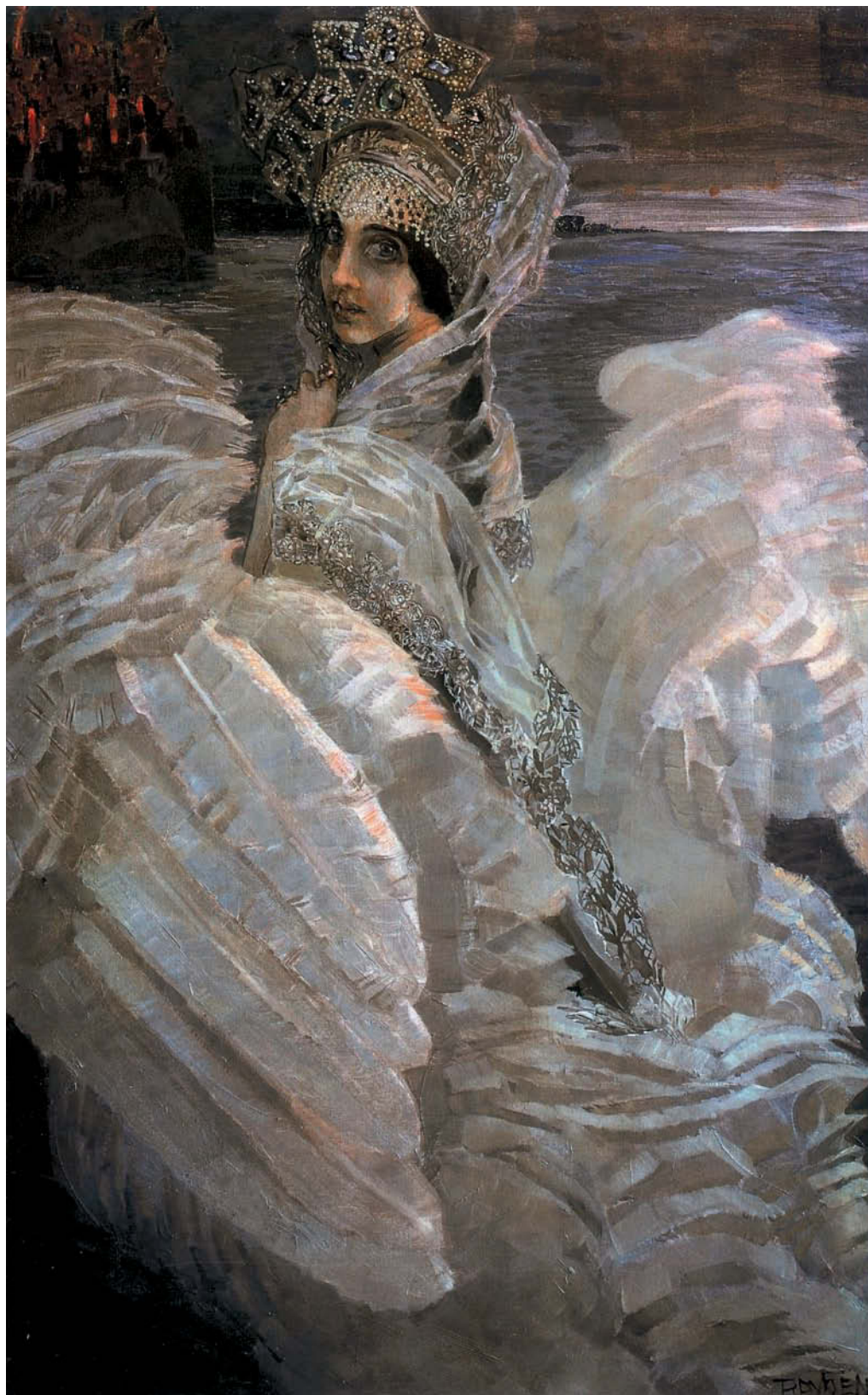
◀ **Демон сидящий. 1890. Государственная**

Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет С. И. Мамонтова. 1897. Не окончен.**

Государственная Третьяковская галерея, Москва





мается скульптурой и декоративной керамикой, работает над эскизами театральных декораций.

Налет таинственности и загадочности в творениях Врубеля сближает его творчество с установками представителей символизма; с другой стороны, поиски высокого монументального стиля, приверженность к ритмически усложненным решениям

композиций придают его произведениям черты стиля модерн. Однако самобытное творчество Врубеля выходит за рамки и символизма и модерна. В произведениях художника происходит органическое слияние мира человеческих чувств и мира природы.

К поздним шедеврам Врубеля, помимо «Демона поверженного», относятся картины «Царевна-

◀ **Царевна-Лебедь.** 1900.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Жемчужина.** 1904. Картон, пастель, гуашь, уголь.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Сирень.** 1900.
Государственная Третьяковская галерея, Москва





Лебедь», «Сирень» (обе — 1900), «Шестикрылый серафим», «Жемчужина» (обе — 1904), акварели «Иоанн Креститель», «Автопортрет с раковиной» (обе — 1905). Последняя работа Врубеля — «Портрет В. Я. Брюсова» (1906) — осталась неоконченной.

▲ **Портрет Н. И. Забелы-Врубеля на фоне березок. 1904. Акварель, пастель, карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**

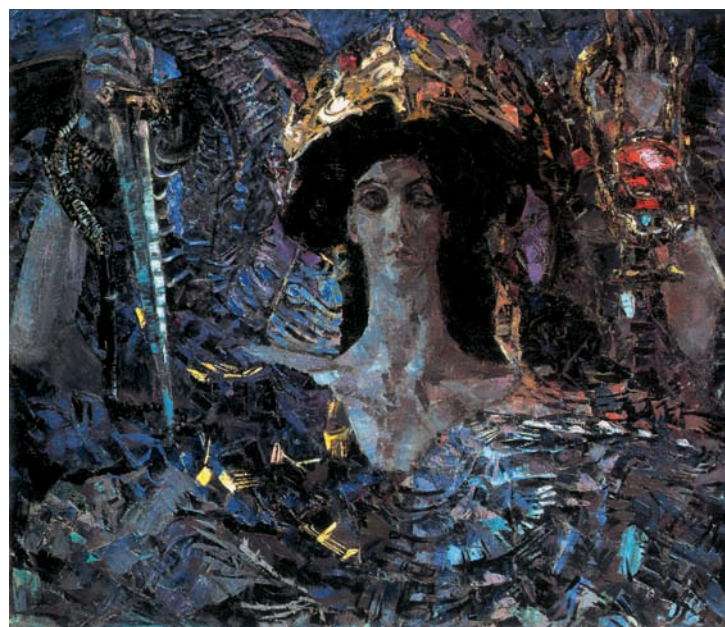
▶ **Шестикрылый серафим. 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**

▼ **Автопортрет. 1904. Бумага, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва**



С 1902 г. Врубель после сильного приступа психического расстройства находился под наблюдением врачей. За четыре года до смерти художник ослеп. В этот же период публика, долгое время отказывавшая самобытному живописцу в признании, начинает все благосклоннее относиться на выставках к его работам. В 1906 г. Академия художеств утверждает Врубеля в звании академика «за известность на художественном поприще». Михаил Александрович Врубель скончался 14 апреля 1910 г., был отпет в храме Академии художеств и погребен на петербургском Новодевичьем кладбище.

С годами провидческий дар и уникальный талант этого замечательного мастера, поначалу показавшиеся современникам вызывающе преждевременными, стали очевидны всем. Творчество Врубеля открыло пути для самых дерзких экспериментов в изобразительном искусстве. ■



Гварди, Франческо (Венеция, 1712 — Венеция, 1793) — итальянский живописец-ведутист, разработавший новый тип городского пейзажного жанра, основанный на непосредственных впечатлениях.

Создавая свои знаменитые ведуты (документально-точные городские пейзажи) и каприччо (фантастические городские пейзажи), Гварди отказывается от традиционного кулисного построения и пишет простые по композиции ландшафты с изображением залитых светом живописных двориков, каналов и лагун («Венецианский дворик», 1770-е гг.; «Вид острова Сан-Джорджо Маджоре в Венеции», 1770-е гг.). Примерами поистине виртуозного мастерства могут служить отличающиеся тонкой градацией светотени поздние работы художника, в которых он легкими мазками воспроизводит наполненный светом влажный воздух, тающие в дымке очертания зданий и бесконечное движение цветовых бликов на поверхности воды. Во многом предвосхитивший творческие поиски пейзажистов XIX в. в области пленэра, венецианец Франческо Гварди не был по достоинству оценен своими современниками. ■



▲ **Коронация дожа на Лестнице гигантов во Дворце дождей.** Вторая половина 1760-х гг. Лувр, Париж

◀ **Венецианский дворик.** 1770-е гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

◀◀ **Монастырский двор в Венеции.** Вторая половина XVIII в. Галерея Академии Каррара, Бергамо

▼ **Большой канал в Венеции.** Вторая половина XVIII в. Художественный музей, Одесса



▼ **Вид острова Сан-Джорджо Маджоре в Венеции.** 1770-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Гверчино, Франческо (собств. Джованни Франческо Барбьери; Ченто ди Феррара, 1591 — Болонья, 1666) — итальянский живописец, представитель болонской школы.

Был учеником Л. Карраччи, работал в Болонье, Венеции, Риме. В творчестве художника можно выделить два периода. Поначалу в произведениях Гверчино наблюдаются черты, выходящие за пределы строгих академических принципов. Композиции «Вознесение Мадонны» (1623), «Неверие св. Фомы» (1621), «Св. Иероним и ангел» (1620-е гг.), плафон «Аврора» (1621) отличаются экспрессивной насыщенностью, динамикой, четко выраженным контрастом света и тени, эффектными ракурсами. После возвращения в Болонью, где Гверчино заменяет умершего Рени (1642) на посту главы Академии художеств, он пишет в строгом соответствии с академическими канонами. Таковы, например, еще достаточно динамичная «Герсилия, разнимающая Ромула и Тита Тация» (ок. 1645), а также мастерски исполненные, но, несмотря на светотеневые контрасты, холодноватые «Мученичество св. Екатерины» (1653) и «Явление ангела Агари и Измаилу» (1652–1653). ■



▲ **Вознесение Мадонны. 1623.**
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

► **Мученичество св. Екатерины. 1653.**
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▲ **Явление ангела Агари и Измаилу. 1652–1653.**
Национальная галерея, Лондон



► **Герсилия, разнимающая Ромула и Тита Тация. Ок. 1645.**
Лувр, Париж

Ге Николай Николаевич (Воронеж, 1831 — хутор Ивановский Черниговской губернии, 1894) — живописец, автор картин на исторические и библейские темы, портретов и пейзажей.

В 1847–1849 гг. учился на физико-математическом факультете Киевского и Петербургского университетов, одновременно занимался рисованием. В 1850 г. поступил в петербургскую Академию художеств, в класс П. В. Басина. За программу «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила (Саул у Аэндорской волшебницы)» (1856) получил золотую медаль и как пенсионер Академии художеств уехал

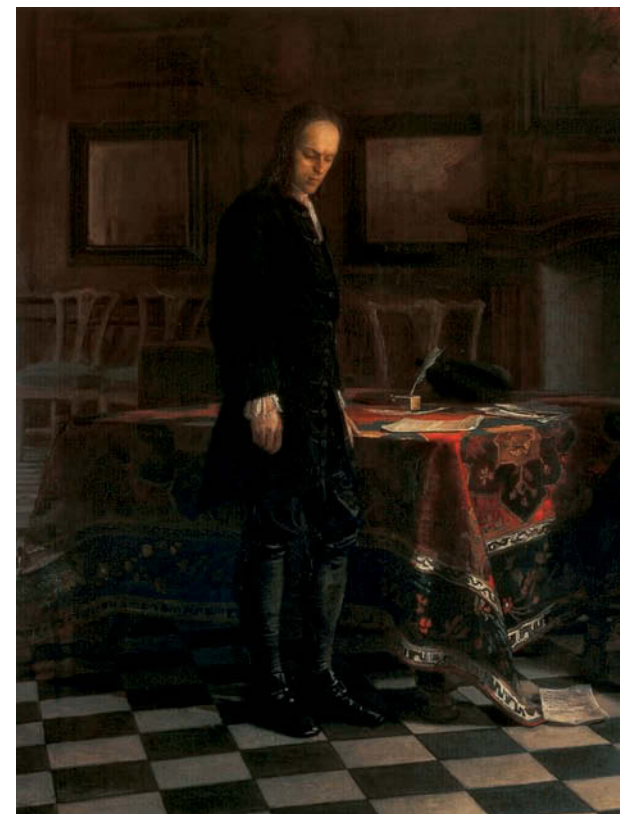
за границу для дальнейшего совершенствования в мастерстве. Посетил Германию, Швейцарию, Францию, работал в Риме и Флоренции (до 1869). Под влиянием творчества К. П. Брюллова обращается к исторической тематике («Любовь весталки», 1857–1858; «Разрушение Иерусалимского храма», 1859), пишет пейзажи («Мост в Вико», 1858; «Горный ручей», 1859 и др.). Некоторые исследователи усматривают в видах морских заливов Ге, где ощущается движение цвета, воздействие пейзажной составляющей творчества А. А. Иванова. И уж, бесспорно, под влиянием этого мастера Ге пишет свою первую картину на евангельскую тему — «Тайную вечерю» (1863, Русский музей, Санкт-Петербург; уменьшенные повторения — 1864, Художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов; 1866, Третьяковская галерея, Москва). На выставке в Петербурге это полотно произвело огромное впечатление, и хотя не все из академических светил одобрили его (за недостаточность сакрально-догматического подхода к теме), Ге получил звание профессора исторической и портретной живописи, а сама работа экспонировалась на Всемирной выставке в Париже 1867 г.

Возвратившись в Россию, художник становится членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок (1870). Социальная направ-

▶ **Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе.** 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Портрет А. И. Герцена.** 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Тайная вечеря.** 1863. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ленность этого объединения находит в душе Ге глубокий отклик. Но в то же время она его не удовлетворяет полностью: приверженность к обыденным сюжетам, как ему кажется, мешает художнику ставить и решать вопросы бытия человека во всей их глубине. Ге выбирает исторические сюжеты и уже на Первой выставке передвижников экспонирует картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петерго-



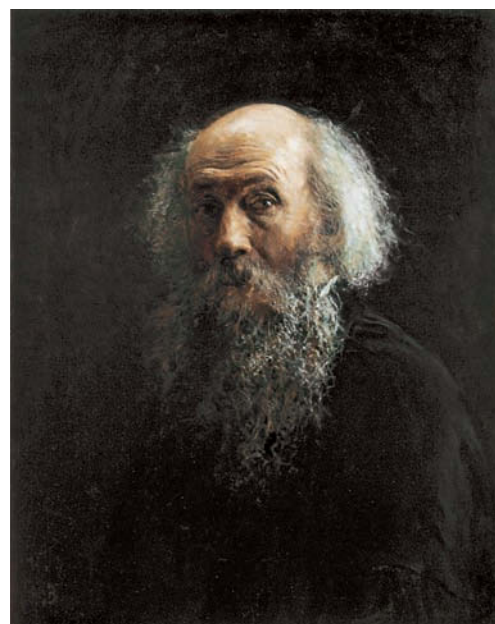
▲ **«Что есть истина?».** Христос и Пилат. 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Портрет Н. И. Петрункевича.** 1892–1893. Государственная Третьяковская галерея, Москва



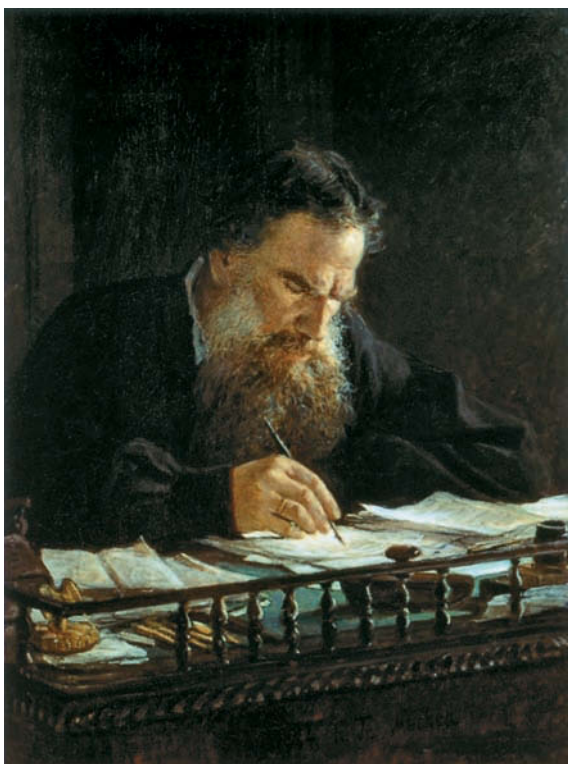
▼ **Автопортрет.** 1893. Музей русского искусства, Киев



вечери в Гефсиманский сад» (1889), сюжет которой — прямое продолжение «Тайной вечери» еще флорентийского периода творчества художника.

Следующая работа — «Что есть истина?» (первоначальное название «Христос и Пилат», 1890). По замыслу художника, суть картины — извечный конфликт: «Пилат боготворил силу, — писал Ге, — Христос же есть существо убеждений». По требованию Святейшего синода эта картина была снята с выставки. Отправленное при содействии Л. Н. Толстого за рубеж, полотно имело огромный успех в Германии и США.

Затем Ге пишет картины «Совесть (Иуда)» (1891), «Суд Синедриона» (1892) и «Голгофа» (1893). Завершается цикл «Распятием» (1894). Это подлинный крик души, истомившейся в поисках добра, истины, справедливости. Полотно осталось неоконченным — работу остановила смерть художника. ■



▲ **Портрет Л. Н. Толстого.** 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Голгофа.** 1893. Государственная Третьяковская галерея, Москва

фе» (1871, Третьяковская галерея, Москва; повторение — 1872, Русский музей, Санкт-Петербург). Полотно вызвало споры: В. В. Стасов осуждал позицию автора, М. Е. Салтыков-Щедрин одобрял. П. М. Третьяков сразу же приобрел картину для своего собрания.

Последующие картины Ге на исторические темы успеха не имели. Главное место художник отводит работе над портретами. Этому жанру он всегда придавал большое значение. Еще в 1867 г., в Италии, он написал портрет А. И. Герцена; эта картина затем была тайно ввезена в Россию. В 1870-х — начале 1890-х гг. Ге создает портреты деятелей русской культуры и членов их семей — М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. А. Некрасова (оба — 1872), А. А. Потехина (1876), Л. Н. Толстого (1884, Третьяковская галерея, Москва; повторение — 1884, Русский музей, Санкт-Петербург), М. Л. Толстой (1891), Е. О. Лихачевой (1892), Н. И. Петрункевич (1892–1893). Завершает эту галерею «Автопортрет», написанный мастером за год до смерти (1893). Ге создал также скульптурные портреты своего сына П. Н. Ге (1863), В. Г. Белинского (1871), Л. Н. Толстого (1890).

Что заставило художника вернуться к более активной творческой позиции, к поиску ответов на нравственные, философские и социальные вопросы? Возможно, как и многих в России, страстное толстовское «Не могу молчать!».

В конце 1880-х гг. Ге начинает работать над серией полотен на тему Страстей Христовых. Ее открывает картина «Выход Христа с учениками с Тайной



Гейнсборо, Томас (Садбери, 1727 — Лондон, 1788) — английский художник, рисовальщик, мастер английской школы портретной живописи.

Родился в семье торговца сукном. В 10 лет сделал первые пейзажные зарисовки родных мест. В начале 1740-х гг. обучался в Лондоне в мастерской Гравло, известного гравера. Становление Гейнсборо происходит под влиянием творчества таких художников, как Рейсдал, Буше, Ватто, Лоррен, Пуссен, Мурильо, а также поздних работ Рубенса. На формирование портретного жанра в творчестве Гейнсборо воздействуют Хогарт и Ремзи. При этом воспринятые художником различные эстетические воззрения, принципы и школы, пройдя через его личность, неизменно превращаются в нечто индивидуальное и неповторимое.

В 1746 г. Гейнсборо возвращается из Лондона в родные места, где начинает писать портреты членов своей семьи и обитателей маленького городка Ипсвич в Саффолке. Неподдельной непосредственностью отмечены изображения его дочерей («Портрет дочерей художника с бабочкой», 1755–1756; «Портрет дочерей художника с кошкой», ок. 1760–1761(?) и др.). Жители английского поместья, как правило представленные у Гейнсборо на фоне сада, парка или поля («Супруги Эндрюс», ок. 1750; «Портрет Хинига Ллойда с сестрой», 1750), искренни, просты, полны сердечности. Персонажи и природа, объединенные внутренним светом палитры, гармонично сочетаются друг с другом.

В это же время художник разрабатывает жанр пейзажа («Корнардский лес» («Лес Гейнсборо»), 1748; «Вид на Дедэм», ок. 1750). В этих работах чувствуется влияние голландской живописи XVII в., выражен-

ное в несколько условных очертаниях крон деревьев, кустов, травянистых неровностей почвы.

Популярность Гейнсборо растет после его переезда в курортный городок Бат (1759), где он проявляет себя в основном как портретист. Выполняя заказы аристократов, требующих от своих портретных изображений парадной представительности, художник обращается к живописи Ватто и Ван Дейка. Выходя за рамки традиционного парадного портрета, Гейнсборо усиливает одухотворенность



▲ Портрет дочерей художника с кошкой. Ок. 1760–1761(?). Национальная галерея, Лондон



▲ Корнардский лес (Лес Гейнсборо). 1748. Национальная галерея, Лондон



► Супруги Эндрюс. Ок. 1750. Национальная галерея, Лондон



◀ Портрет леди Олстон. 1760–1765. Лувр, Париж



▶ Портрет Маргарет Гейнсборо, жены художника. 1778. Галерея Института Курто, Лондон



▲ Портрет Джонатана Баттла (Мальчик в голубом). 1770. Галерея Хантингтона, Сан-Марино



▶ Портрет Мэри Грэм. 1775–1777. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

образов, а состоянием окружающей модель природы подчеркивает ее душевный настрой. Особым лиризмом и теплотой проникнуты женские и юношеские портреты («Портрет Джонатана Баттла» («Мальчик в голубом»), 1770). Почти все портреты выполнены в гамме холодных серебристо-голубых, жемчужных и оливковых тонов. Очертания предметов чуть затуманены слегка рассеянным светом и движением воздуха.

После представления работ Гейнсборо на лондонских выставках Общества художников он в 1768 г. становится членом-основателем Королевской академии художеств (в 1784 г. из-за постоянных стычек с президентом Академии Рейнольдсом он выйдет из ее состава).

В 1774 г. Гейнсборо приезжает в Лондон, где продолжает работу над портретами. Его моделями становятся король Георг III, королева Шарлотта, а также многие деятели искусства, политики, аристократы. Особой эффектностью отличаются женские портреты — актрисы Сары Сиддонс (1785), красавицы с холодноватым бесстрашием во взгляде; обворожительной барышни Мэри Грэм (1775–1777), которой было суждено умереть совсем молодой; «Дамы в голубом» (конец 1770 — начало 1780 гг.), трепетный и одухотворенный образ которой художник пишет в излюбленных жемчужно-серых и голубоватых тонах; куртизанки мисс Эллиот (1778). Поэт А. Поп, увидев это творение Гейнсборо, посвятил ему такие строки: «Пускай ее винят в погрешностях иных, взглядишь в лицо — и позабудешь их».



▲ Портрет дамы в голубом. Конец 1770 — начало 1780 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ Портрет Джованни Баччелли. 1782. Галерея Тейт, Лондон

▼ Девочка с поросятами. 1782. Частное собрание



▼ Рыночный воз. 1786. Галерея Тейт, Лондон



► Мистер и миссис Уильям Хэллет (Утренняя прогулка). 1785. Национальная галерея, Лондон

С таким же мастерством написаны групповые и парные портреты. Среди них выделяется особенно удачный портрет Уильяма Хэллета с женой Элизабет, получивший название «Утренняя прогулка» (1785). Чувства, связывающие эту семейную пару, переданы во взглядах, жестах, в выражениях лиц. Теплоту их отношений подчеркивает и приглушенная игра красок полотна.

В пейзажах Гейнсборо привлекают различные состояния сельской природы. При этом его интересует не столько сама натура, в ее непосредственных деталях, сколько впечатление, производимое ею на людей, и их связь между собой. Гармоничное и глубоко естественное сочетание человека и природы убедительно показано, например, в изображении крестьян на фоне ландшафта («Пейзаж с крестьянином, двумя лошадьми и возом сена вдаль», ок. 1755; «Рыночный воз», 1786).

Музыкант, профессионально владевший виолой-да-гамба, Гейнсборо все свое творчество буквально пронизывал музыкальной гармонией. Это выражается и в ритмичной композиции, и в сложных закономерностях изменений цветовой гаммы на его полотнах. При этом техника живописи Гейнсборо со временем приобретает все большую свободу, колорит освежается и обогащается различными вариантами белого цвета, нежным зеленым тоном, бархатистой охристо-коричневой гаммой. Главным для живописца становится передача в картинах чувства, впечатления, а не холодной логики разума.

Многогранное творчество Томаса Гейнсборо прославило английскую школу портретной живописи и, что не менее важно, оказало огромное влияние на европейских художников-пейзажистов XIX в. ■



◀ Портрет Сары Сиддонс. 1785. Национальная галерея, Лондон



Гирландайо, Доменико

(собств. Доменико ди Томмазо Бигорди; Флоренция, 1449 — Флоренция, 1494) — итальянский художник Раннего Возрождения, представитель флорентийской школы живописи.

Творческий метод Гирландайо, как и других итальянских мастеров живописи того времени, сформировался под воздействием интереса к памятникам античного искусства. Определенное влияние на стилистику его произведений оказали достижения художников так называемого Северного Возрождения, нидерландских живописцев XV в.

Во время пребывания в Риме (1481–1482) художник участвовал в росписи Сикстинской капеллы Ватикана. Зрелые работы мастера отличает стройность



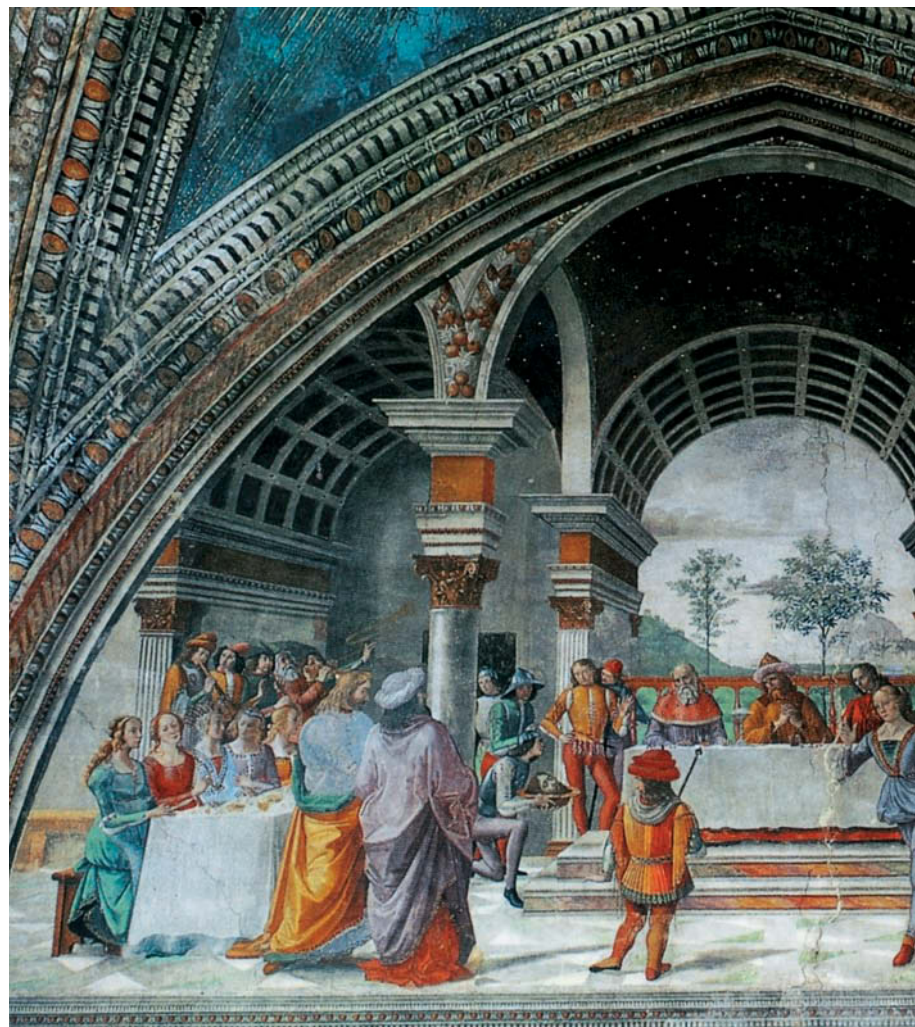
▲ Старик с ребенком.
Ок. 1490.
Лувр, Париж



► Поклонение волхвов.
1488.
Музей Ospedale della
Инноченци,
Флоренция



▲ Призвание апостолов Петра и Андрея.
1481–1482.
Фреска.
Сикстинская капелла,
Ватикан, Рим





▲ **Тайная вечеря.**
1480. Фреска.
Церковь
Онъисанти,
Флоренция



◀ **История Иоанна Крестителя. Танец Саломеи и поднесение Ироду головы Иоанна Крестителя.**
1485–1490. Фреска. Капелла Торнабуони, церковь Санта-Мария Новелла, Флоренция

▶ **Поклонение пастухов.**
1485. Капелла Сассетти, церковь Санта-Тринита, Флоренция



и ясность композиции, торжественность повествования, множество жанровых деталей, связанных с городским бытом, использование зданий и площадей Флоренции в качестве фона, на котором развивается действие картин с евангельскими эпизодами. Для портретов Гирландайо характерно сочетание непосредственности наблюдения с глубоким проникно-

вением в характер изображаемого человека. Этим отличаются и образы персонажей библейских сюжетов, в которых художник часто изображал своих современников — заказчиков и друзей. Рассказывают, что перед тем как покинуть Флоренцию Леонардо да Винчи подолгу любовался фреской Гирландайо «Тайная вечеря» в церкви Всех Святых (Онъисанти). ■

Гоген, Поль (собств. Поль Эжен Анри Гоген; Париж, 1848 — Атуона, Маркизские острова, 1903) — французский художник-постимпрессионист.

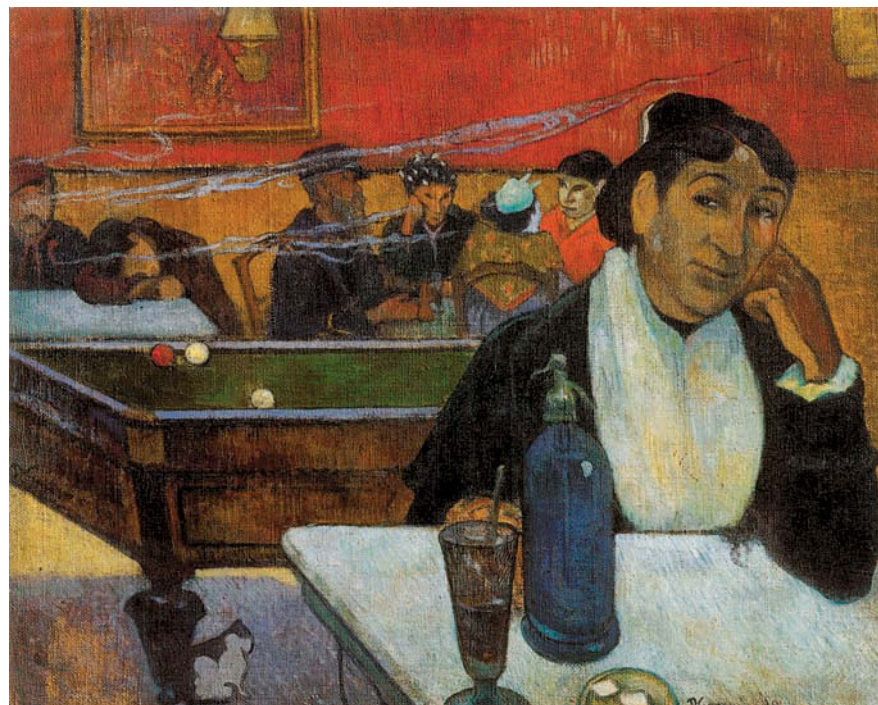
Роль этого человека не ограничивается кратким определением. Особое место Гогена в бурном мире искусства конца XIX в. обусловлено и его повышенным интересом к культурам чуждого (но очень любопытного) мира «заморских» народов, и его теоретическими разработками по созданию живописной системы «синтетизма», и его необычной, чтобы не сказать большего, судьбой.

В молодости он был моряком, затем биржевым маклером. Став достаточно состоятельным человеком, увлекся искусством — как коллекционер художников барбизонской школы. Но со временем у Гогена рождается тяга к личному художественному творчеству. Эта тяга, превратившись во всепоглощающую страсть (ради которой он позднее пожертвует всем), и определила его дальнейший жизненный и творческий путь.

Живописью Гоген начал заниматься в 1870-е гг., учился в академии Ф. Коларосси. И уже в 1876 г. его пейзажи были приняты на парижском Салоне, а с 1879 г. Гогена приглашают к участию в выставках импрессионистов.

В 1886 г. в небольшом провинциальном городке Понт-Авен Гоген пишет цикл работ, воспевающих природу побережья Бретани. В апреле 1887 г. в поисках заработка уезжает на Мартинику, затем работает на строительстве Панамского канала. Несколько месяцев, заболев болотной лихорадкой, проводит на Антильских островах. В этот период он отходит от импрессионизма. Только что взломавшее каноны классического подхода к живописному творчеству течение становится ему тесным. В работах художника появляются подчеркнутая яркость колорита, большая декоративность, склонность к упрощенности форм и линий.

В 1888 г., вернувшись в Понт-Авен, Гоген оказывается во главе группы художников, объединившихся в рамках «клуазонизма», или «цветного синтетизма» (понт-авенская школа). Характерной чертой их живописи были упрощенные и обобщенные формы. Четкой синей или черной линией на холст наносился контур, который заполнялся ровным цветовым пятном. Такой метод делал работы Гогена очень яркими, выразительными и декоративными («Видение после проповеди» («Борьба Иакова с ангелом»), 1888; «Кафе в Арле», 1888).



После провала выставки импрессионистов и «синтетиков» в кафе Вольпини, организованной Гогеном и его последователями в 1889 г., он уезжает на острова Океании. Период, проведенный Гогеном на Таити (1891–1893 и 1895–1901) и на острове Доминик (1901–1903), стал самым плодотворным в творчестве художника, который наконец оказался в реальности своей мечты об ином, отличном от европейской цивилизации мире. К этому времени относятся многочисленные работы, передающие своеобразие Полинезии. Открытые цвета создают на



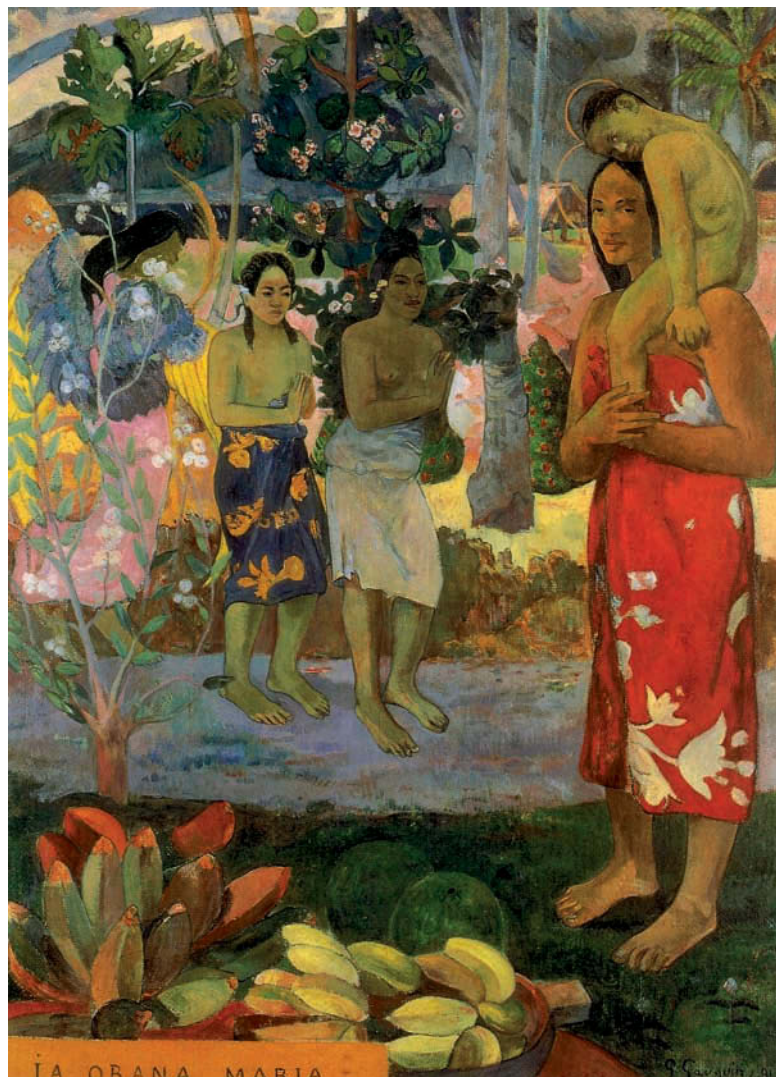
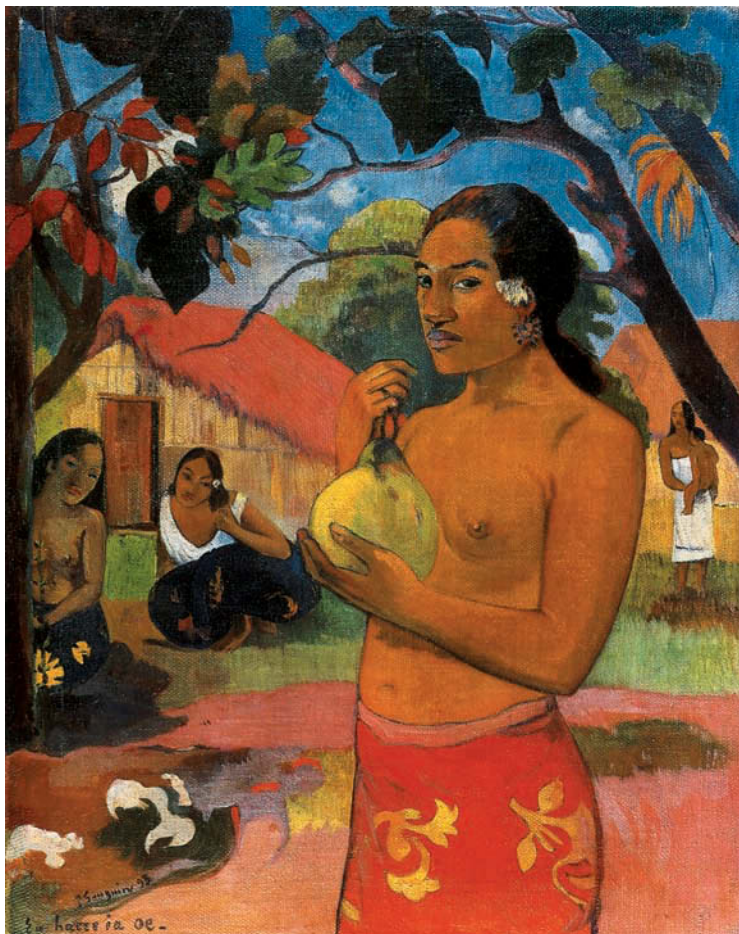
▲ **Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом).** 1888.
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



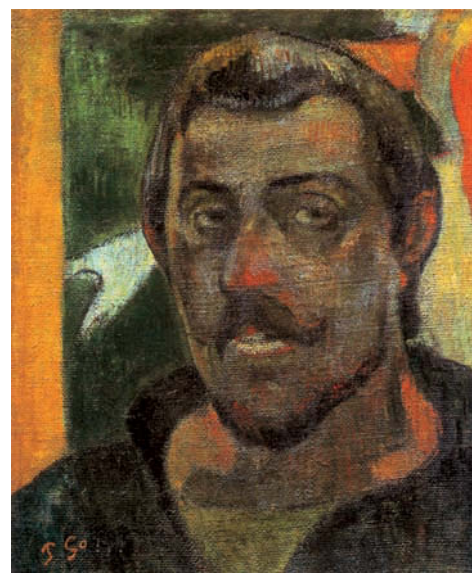
► **Зеленый Христос (Бретонская Голгофа).** 1889. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

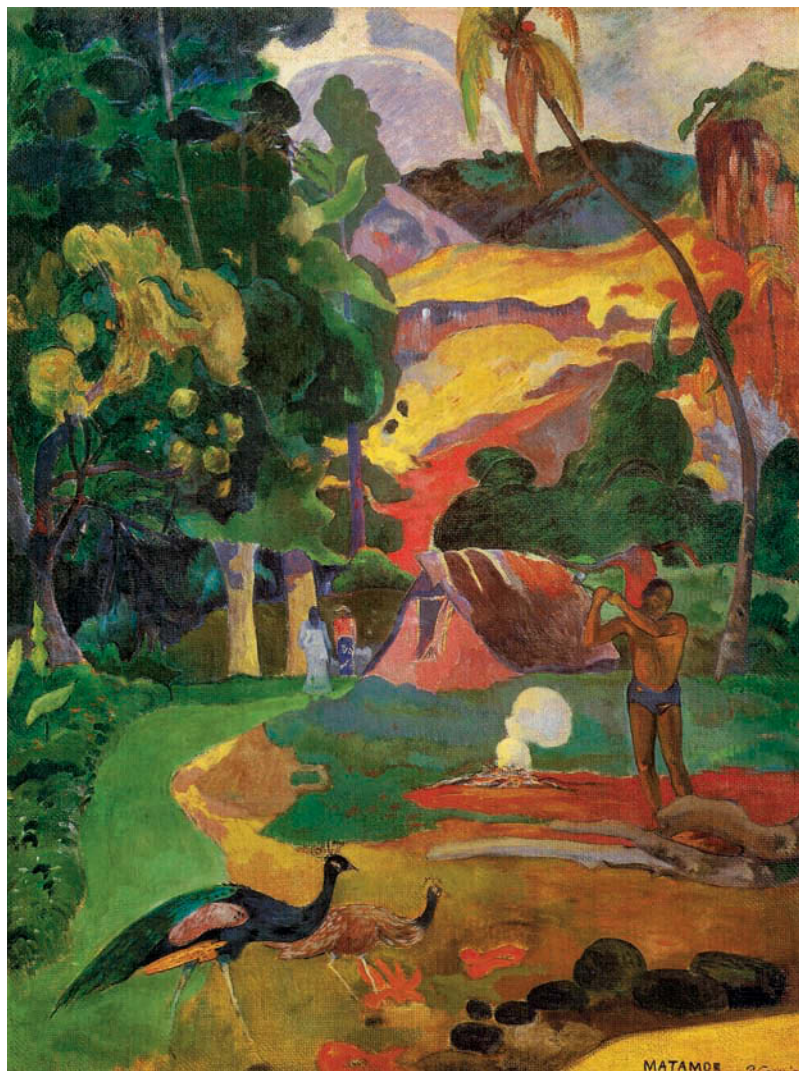
◀ **Кафе в Арле.** 1888. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

▼ **Женщина, держащая плод.** 1893. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

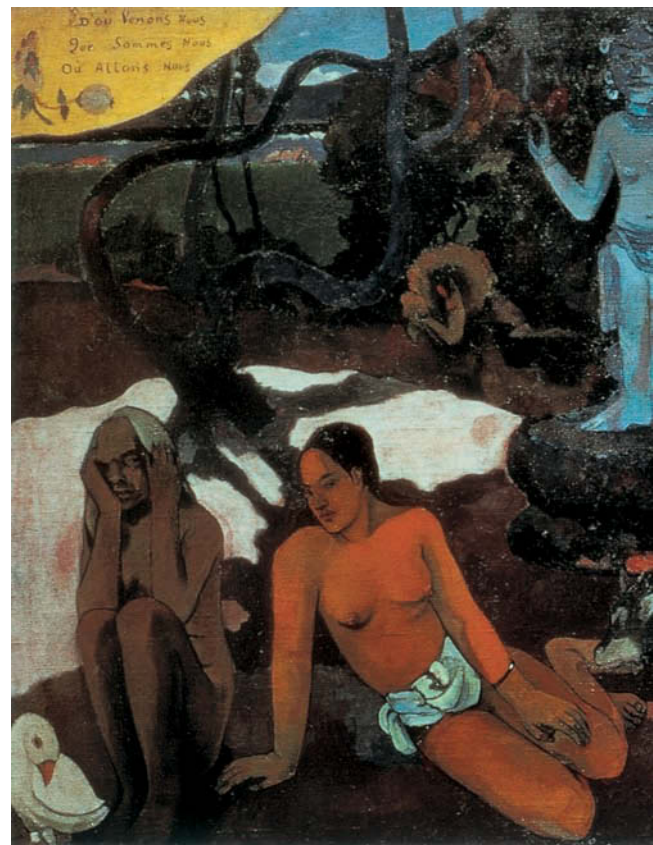


▲ **Аве Мария.** 1891. Метрополитен-музей, Нью-Йорк
 ◀ **Сиеста.** 1894. Частное собрание
 ▼ **Автопортрет.** 1893. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

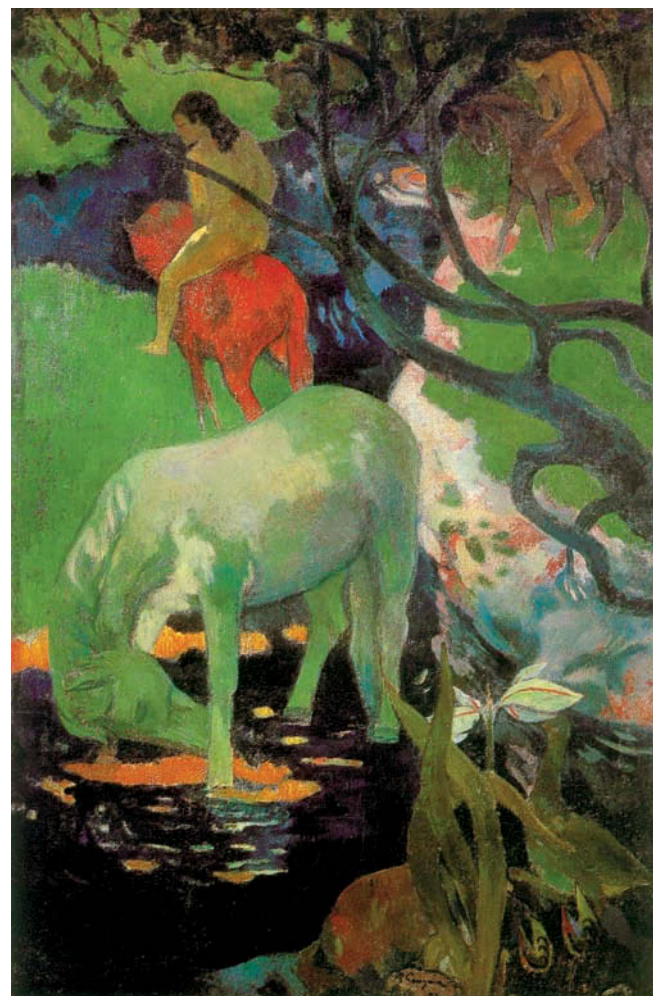
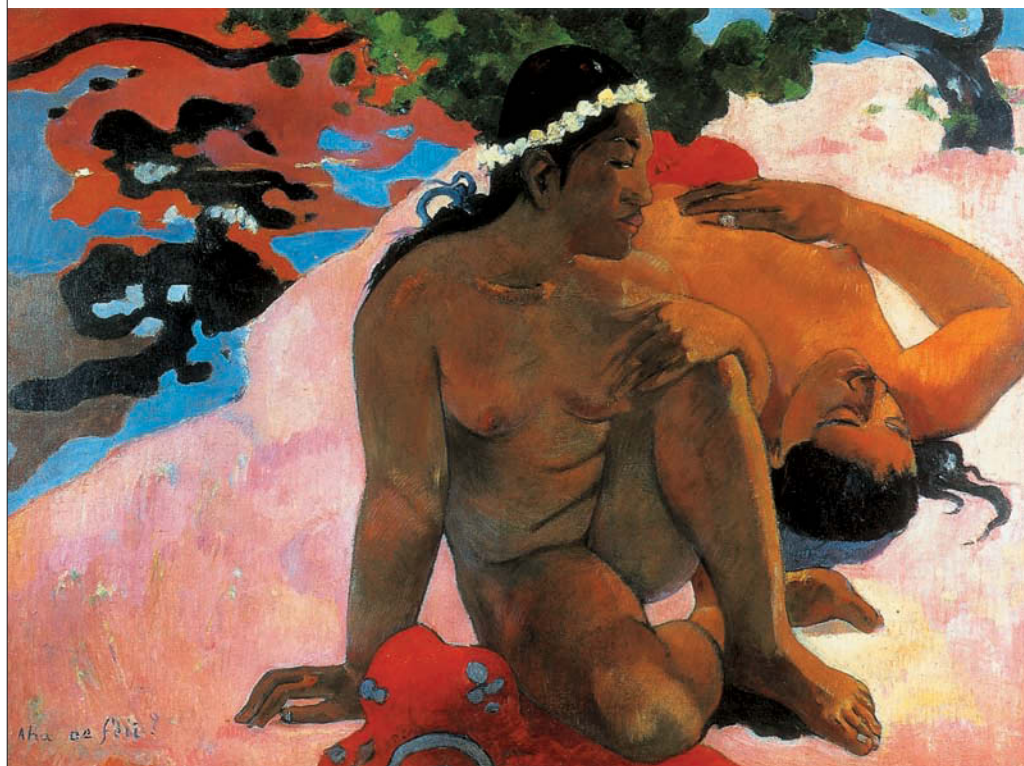


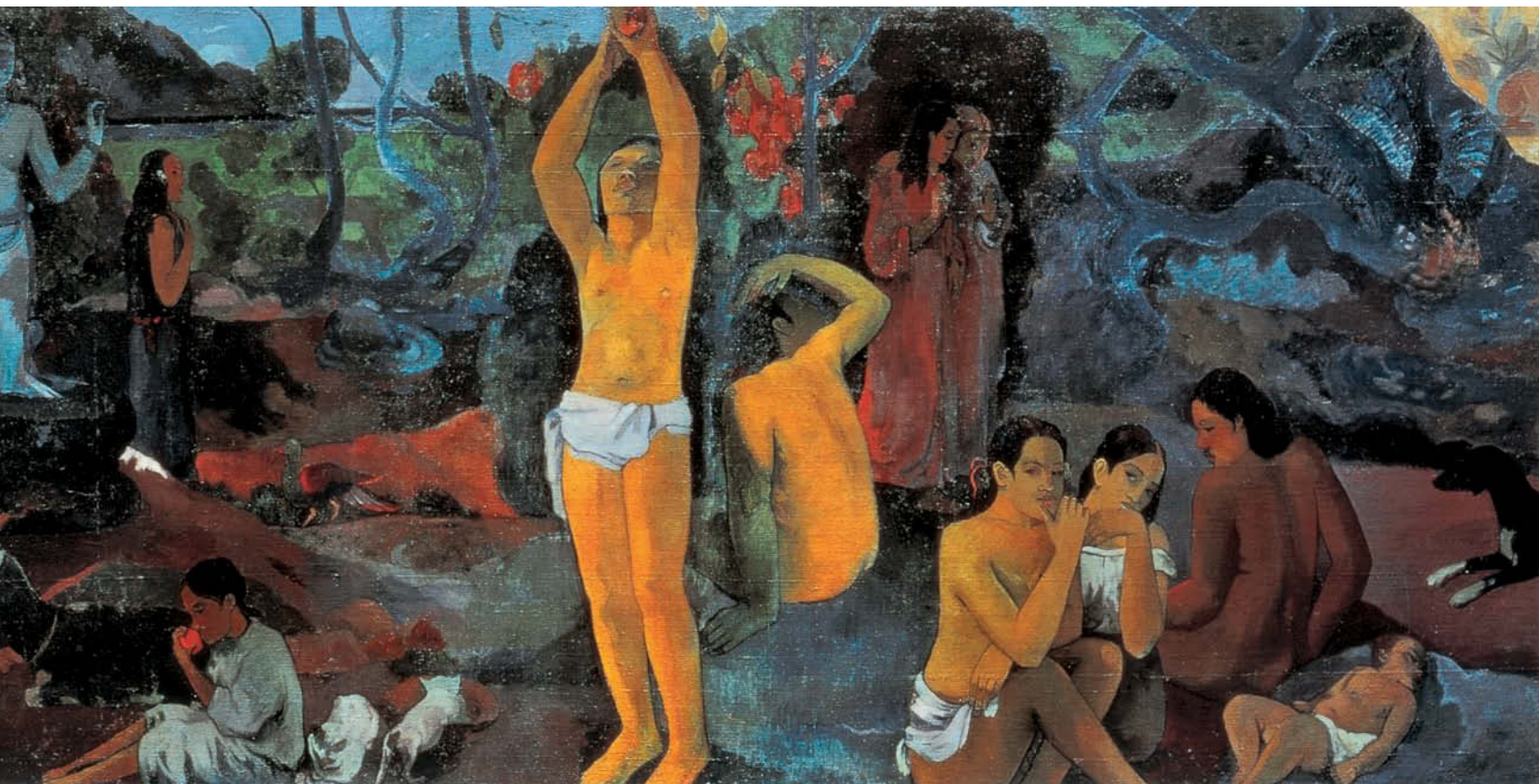


◀ **Пейзаж с павлинами.**
1892. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



▼ **А, ты ревнуешь?**
1892. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва





картина ощущение яркого солнечного света. Полу-обнаженные (а то и совсем обнаженные) жители Полинезии изображены в непринужденных и естественных позах («А, ты ревнуешь?», 1892). Многие работы отличаются стилизацией и упрощенностью, фигуры персонажей располагаются на плоском цветовом фоне, что придает живописным композициям Гогена вид монументальных декоративных панно («Женщина, держащая плод», 1893).

На Таити доведенный до отчаяния бедственным положением Гоген создает свои лучшие работы: «Жена короля» (1896), «Никогда» (1897), «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1897). В этих картинах художник воплотил свою мечту о прекрасном первозданном мире, не похожем на мир современной ему Европы, погрязшей в пороках, несправедливости, войнах и революциях.

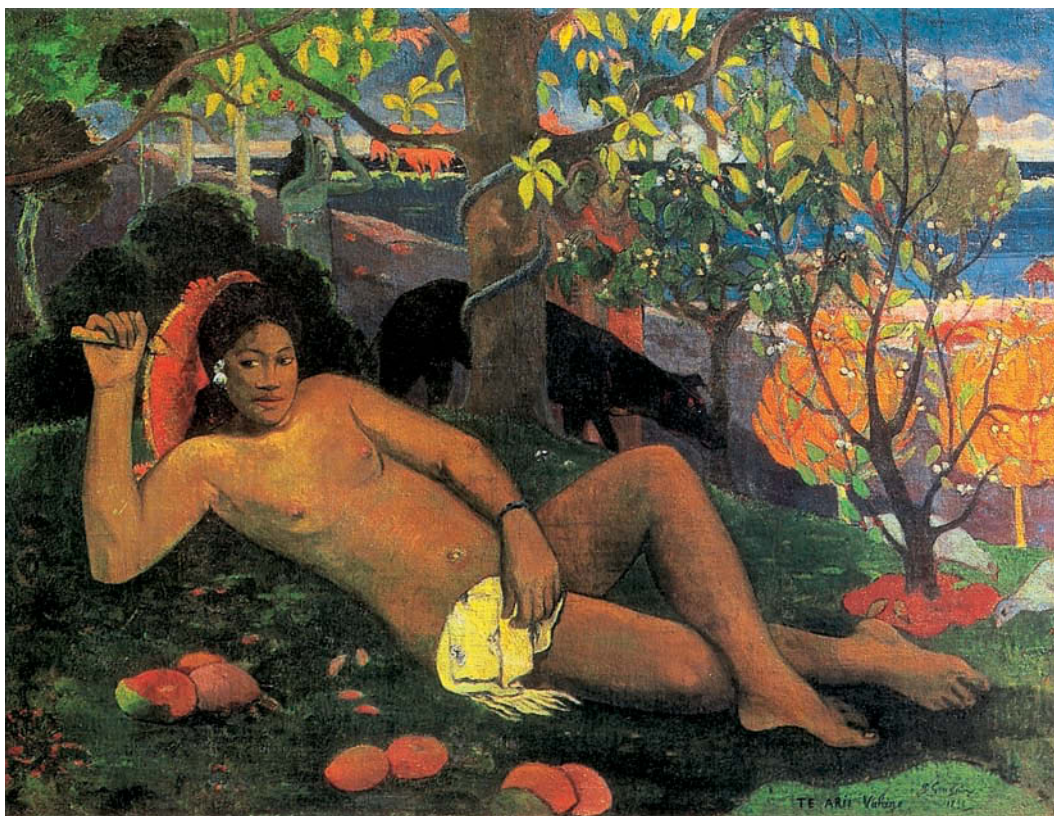
Монументальность композиции, стилизованность рисунка и декоративность цветовой палитры роднят живопись Гогена с появившимся в это время стилем модерн. Его творчество повлияло на многих мастеров живописи начала (и не только начала) XX в. Целью Гогена, как и других постимпрессионистов, было раскрытие родовых возможностей живописи как таковой, ее освобождение от иллюстрирования текстов (любых текстов, даже Священного писания). А параллельно решалась и чисто профессиональная задача: поиск замены традиционной живописной композиции, которая нацелена лишь на «замещение» визуально воспринимаемого мира.

Во всех своих живописных и эстетических поисках и открытиях, во всех свершениях и ошибках Поль Гоген, скончавшийся 8 мая 1903 г., предстает художником двадцатого столетия. ■

▲ **Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?** 1897. Музей изящных искусств, Бостон

◀ **Белая лошадь.** 1898. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Жена короля.** 1896. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



Гойя, Франсиско де (собств. Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес; Фуэндетодос, 1746 — Бордо, 1828) — выдающийся испанский живописец, рисовальщик, гравер.

Учился в Сарагосе у Лусана-и-Мартинеса (с 1759), в 1770–1771 г. путешествовал по Италии. Вернувшись в Сарагосу, выполнил фрески для бокового нефа церкви Нуэстра Сеньора дель Пилар (1771–1772), отмеченные сильным влиянием итальянского барокко. С 1774 г. работал в Мадриде. В течение нескольких лет (1775–1780 и 1786–1791) художник выполнил около 50 картонов для гобеленов, выпускавшихся Королевской мануфактурой Санта-Барбара. Насыщенные по цвету и простые по композиции, они изображали бытовые сценки из сельской жизни, народные празднества, светские развлечения («Зеленый зонтик», «Танец на берегах Мансанареса», обе — 1777; «Игра в пелле», 1791–1792).

Подлинная известность приходит к художнику в начале 1780-х гг. Этому он во многом обязан своим портретам, написанным в утонченно-изысканной гамме, создающей легкую дымку, в которой как бы тают очертания изображаемых фигур и предметов («Портрет маркизы Анны Понтехос», ок. 1786; «Семья герцога Осуны», 1788).



▲ **Зеленый зонтик.** 1777. Прадо, Мадрид

◀ **Фердинанд Гиймарде, французский посол в Испании.** 1798–1800. Лувр, Париж

▼ **Семья Карла IV.** 1800–1801. Прадо, Мадрид



В 1780 г. Гойя становится членом мадридской Королевской академии художеств Сан-Фернандо, в 1785 г. — вице-директором по живописи, а в 1795 г. — директором. Он получает звание придворного художника (1786), а позднее (1799) — «первого живописца короля». Несмотря на блестящую карьеру, в творчестве Гойи появляются трагические настроения, связанные с неприятием феодально-клерикального устройства современной ему Испании. Свое отрицательное отношение к бесчеловечным моральным и политическим основам государства он выразил в большой серии офортов «Капричос» (1799). Гротескно-трагическая форма работ, впитавшая в себя традиции испанского фольклора, ощущение тягостного беспокойства, рождаемого резкостью линий, светотеневыми контрастами и причудливым соединением правды и вымысла, аллегории

► **Портрет графини де Чинчон. 1797.**
Галерея Уффици, Флоренция

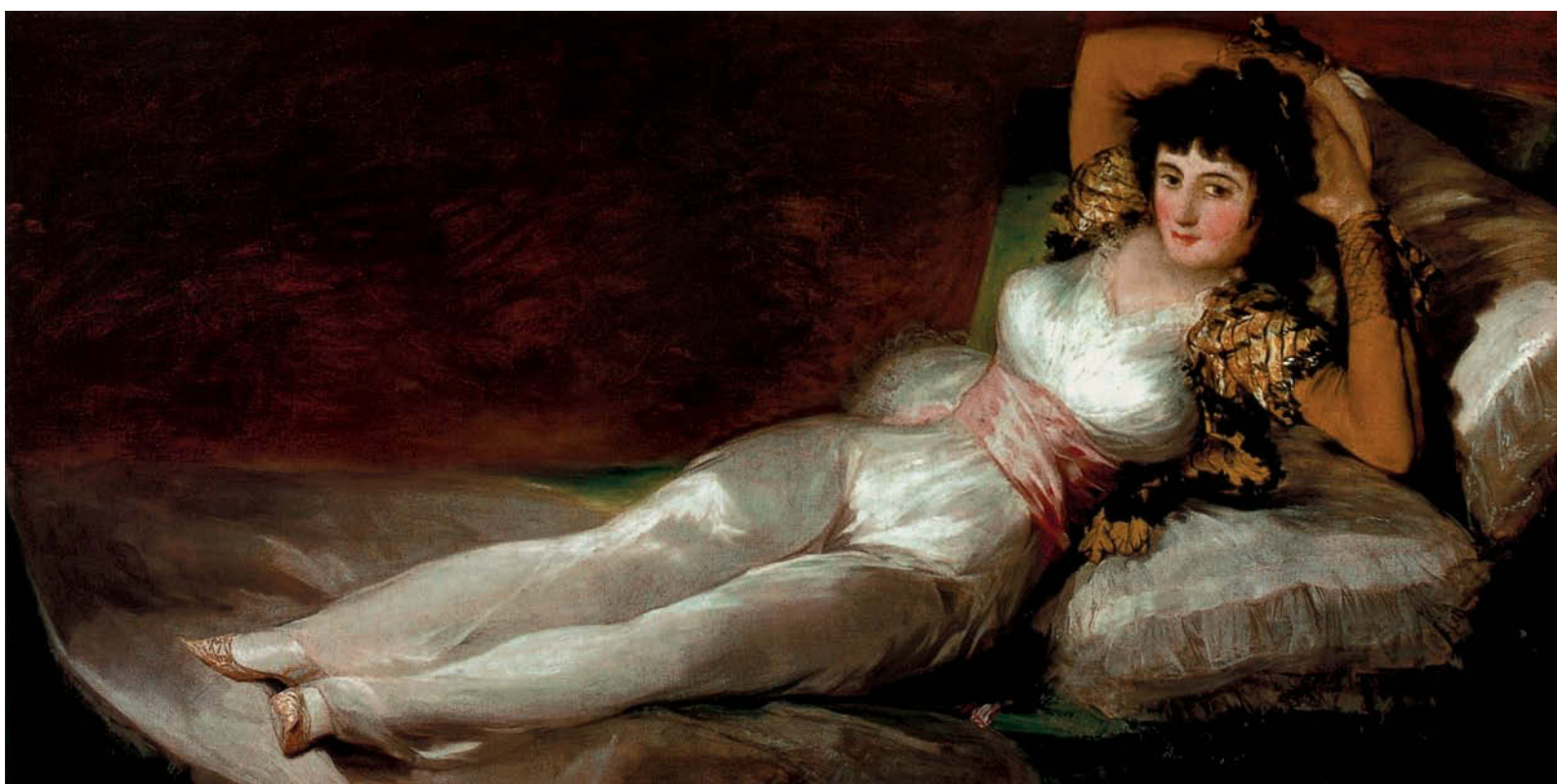
и фантастики, а также явная социальная направленность и беспристрастный взгляд на происходящие события не могли не повлиять на дальнейшие пути развития искусства европейской гравюры.

В последнее десятилетие XVIII в. портретное искусство Гойи достигает своего апогея. С одинаковым мастерством передает он и щемящее чувство трогательной беззащитности (портрет графини де Чинчон, 1800), и ярко выраженный испанский народный характер (портрет Исабелы Кобос де Порсель, 1800–1805), и влекущую своим пряным ароматом чувственность («Маха одетая»; «Маха обнаженная» — обе ок. 1802).



◀ **Маха обнаженная.**
Ок. 1802. Прадо, Мадрид

▼ **Маха одетая.**
Ок. 1802. Прадо, Мадрид





▲ Исабель Кобос де Порсель. 1800–1805.
Национальная галерея, Лондон



▲ Восстание
2 мая 1808 года
в Мадриде. 1814.
Прадо, Мадрид



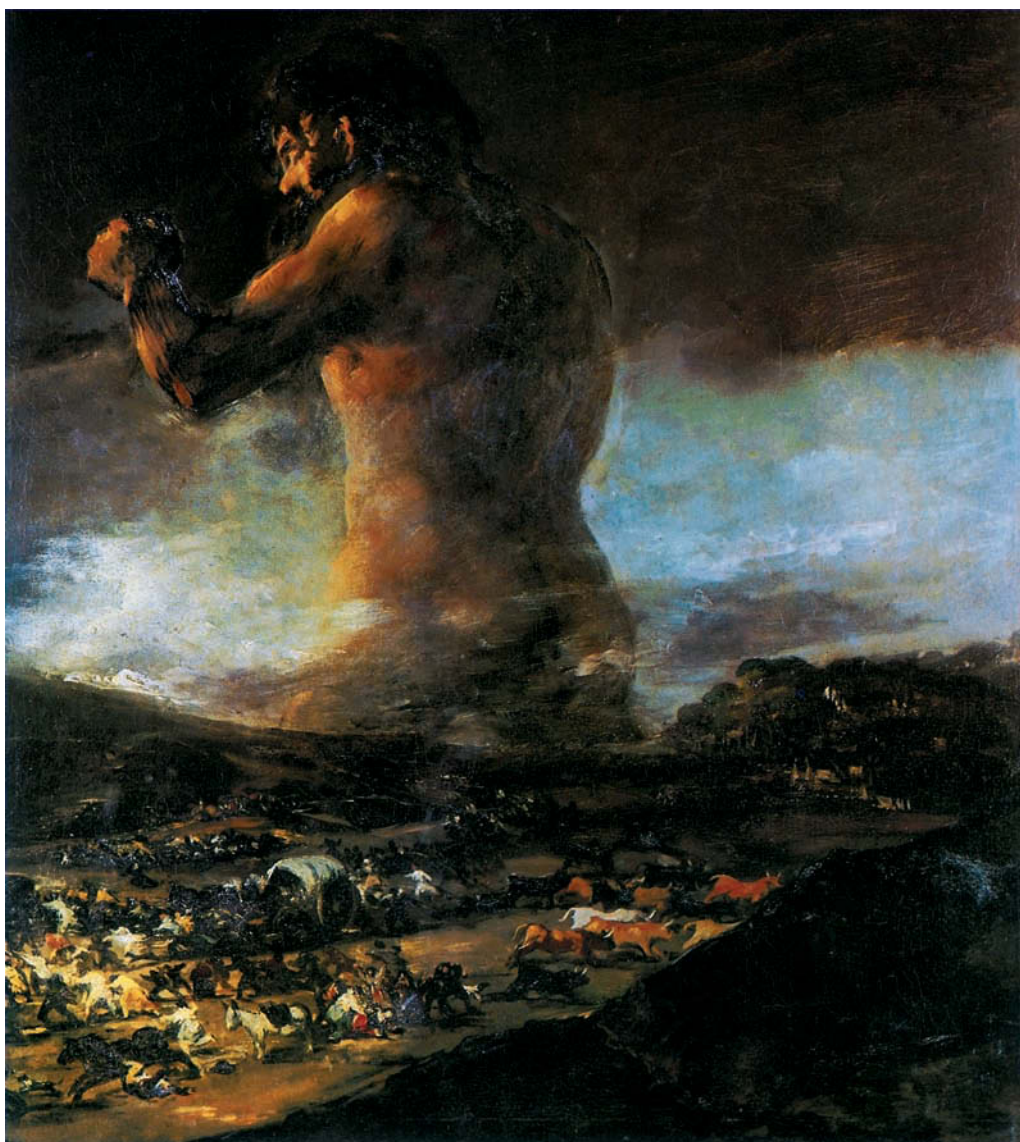
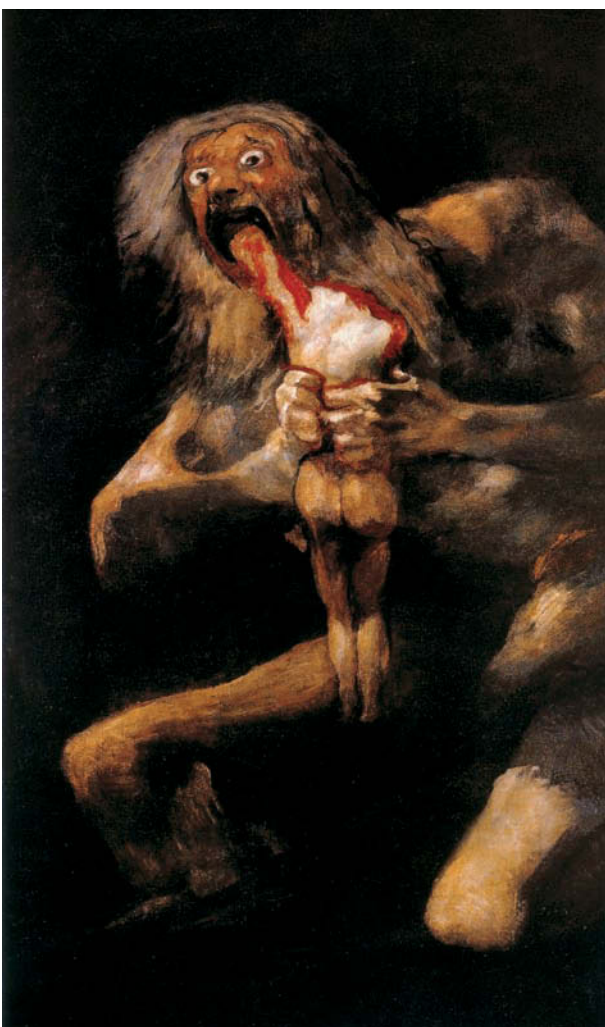
◀ Расстрел
повстанцев в ночь
на 3 мая 1808 года.
1814. Прадо, Мадрид

► **Колосс.** Ок. 1810. Прадо, Мадрид

▼ **Сатурн, пожирающий своих детей.**
Ок. 1820–1823. Прадо, Мадрид

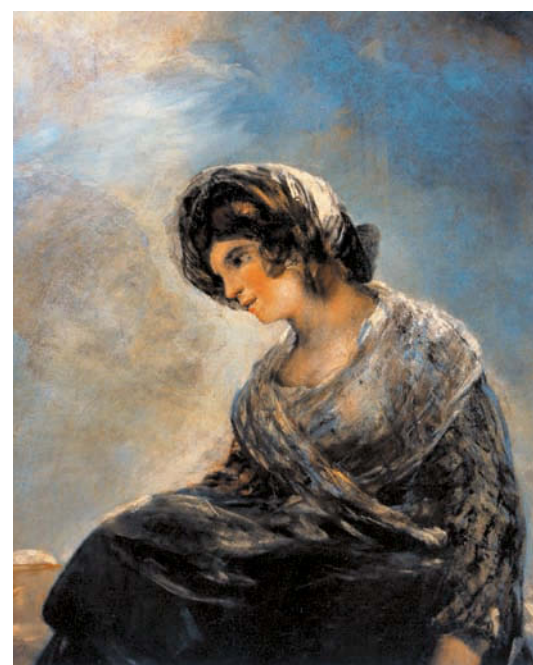
В знаменитом групповом портрете «Семья Карла IV» (1800–1801) художник с поразительной силой подчеркивает и надменность членов королевской семьи, и явные следы вырождения на лицах тех, кому судьбой предоставлено право решать судьбу Испании и ее народа. В левом углу картины, на заднем плане, Гойя изобразил себя за мольбертом. Эта идея явно позаимствована у Веласкеса, который включил свой автопортрет в знаменитое полотно «Менины».

Верностью исторической правде и страстным протестом проникнуты полотна Гойи, посвященные борьбе испанцев против французских интервентов («Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде»; «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» — оба 1814). В первой картине, показывающей сцену уличного боя, убедительно и правдоподобно передана ярость схватки. И одновременно картина Гойи — протест против бессмысленности и безнравственности убийства людей. Во второй картине этот протест еще более гневен и откровенен.



В начале 1790-х гг. Гойя после тяжелой болезни потерял слух. Последствия перенесенного недуга позднее нашли отражение в росписи стен в его загородном доме ла Кинта дель Сордо («Дом глухого»), где он жил затворником с 1821 г. Кисть художника породила поразительные по своей смелости и динамической остроте изображения реальных человеческих масс в сочетании с устрашающими символами и образами, взятыми из мифологии. Художественными средствами живописец стремился передать идеи противостояния дряхлого, но жестокого прошлого, сопоставляющегося приходящему ему на смену настоящему («Сатурн, пожирающий своих детей», ок. 1820–1823). Еще большей мрачностью и сложностью ярких гротескных образов отмечена серия офортов «Диспаратес» («Нелепицы») (1815–1820).

Последние четыре года жизни (с 1824) Гойя провел во Франции в пригороде Бордо. Он продолжает работать, пишет портреты друзей, занимается литографией. На полотне «Молочница из Бордо» (1827) Гойя создал один из самых обаятельных женских простонародных образов в европейской живописи всех времен и народов. ■



▲ **Молочница из Бордо.** 1827, Прадо, Мадрид

Головин Александр Яковлевич (Москва, 1863 — Детское Село, ныне Пушкин, 1930) — живописец, график, театральный художник.

Родился и вырос в семье, где очень любили театр, музыку, литературу. С детства обнаружил абсолютный музыкальный слух, серьезно занимался игрой на рояле и пением. Увлечение изобразительным искусством проявилось позже, лишь в старших классах гимназии. Забегая вперед, скажем, что музыкальность, музыкальная образованность самым серьезным образом скажутся в художнических работах Головина, живописные полотна которого современники выразительно охарактеризовали как «музыку для глаз».

В 1881 г. Александр Головин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества на архитектурное отделение, затем перевелся на живописное. Учился у И. М. Прянишникова, В. Е. Маковского, В. Д. Поленова. В 1884–1885 гг. посещал знаменитые рисовальные и акварельные вечера в доме Поленова, который ввел его в Абрамцевский кружок С. И. Мамонтова. В 1889 г. уехал в Париж, где брал уроки в мастерской Ф. Коларосси. Написанная по возвращении в 1890 г. дипломная работа «Снятие с креста» была оценена в МУЖВЗ как подверженная слишком сильному «французскому влиянию» и не принесла ни звания художника, ни медали, ни, следовательно, права на пенсионерство.



Зарабатывая на жизнь росписью стен и плафонов в церквях, Головин самостоятельно продолжал заниматься живописью и акварелью в разных жанрах. В 1897 г. вновь побывал во Франции, где очень заинтересовался творчеством художников группы «Наби», посетил Италию и Испанию. Вернувшись в Россию, Головин по приглашению М. А. Врубеля, талант которого очень ценил, участвует в создании майоликовых панно для фасадов гостиницы «Метрополь» в Москве; совместно со своим другом К. А. Коровиным оформляет павильон русских кустарных промыслов на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. Этот год — важная веха в творчестве Головина: по приглашению главы Дирекции Императорских театров В. А. Теляковского он оформляет спектакль в Большом театре — оперу А. Н. Корещенко «Ледяной дом». За этим последовали оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова (1901), «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1904), балет «Волшебное зеркало» А. Н. Корещенко (1903), драматические спектакли «Дочь моря» Г. Ибсена (1905), «Антигона» Софокла (1906) и снова опера — «Кармен» Ж. Бизе (1908). Оформление уже двух первых спектаклей было настолько удачным, что в 1902 г. Головин получает должность главного декоратора Императорских театров, которую занимает до 1917 г.

Сценография Головина внесла существенный вклад в огромный успех спектаклей организованных С. П. Дягилевым Русских сезонов у парижской и, шире, взыскательной европейской публики. Очень плодотворно Головин работал с выдающимся режиссером-новатором В. Э. Мейерхольдом, который оценивал его сценографические работы как наиболее полно выражающие принцип «чистой театральности». Венцом их творческого содружества стал спектакль Мариинского театра по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», над которым оба мастера трудились несколько лет. Сложная, роскошная сценография была органической частью полужанрового театрального действия. Символическим совпадением кажется то, что премьера этого спектакля, торжественного и пугающего, состоялась 25 февраля 1917 г., в дни Февральской революции.



▲ Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна. 1908. Пастель, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Улица Севилья. Эскиз декорации I действия оперы Ж. Бизе «Кармен». 1908. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Работу в театре Головин совмещал со станковой живописью — в жанре портрета, пейзажа, натюрморта. Очень интересны своей театральной яркостью созданные им портреты Ф. И. Шаляпина. Знаменитого певца художник писал в ролях Мефистофеля (1905), Олоферна (1908), Бориса Годунова (1912). Более точны в передаче реального облика модели портрет поэта М. А. Кузмина (1910), автотопортрет (1912), портрет В. Э. Мейерхольда (1917).

В пейзажных полотнах Головина проявляются два направления, два подхода художника к изображению. Так, в 1909 г. он пишет два лирических, полных созерцательной задумчивости пейзажа — «Ветлы» и «Пруд» и два пейзажа, где природа представлена как декорация, — «Пруд в чаще» и «Лесной пруд». К первому направлению можно отнести также его «Нескучный сад» (1910-е гг.), ко второму — многие декоративные по цветовому решению пейзажи Павловска и Царского Села.



▲ Нескучный сад. 1910-е гг. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов



▶ **Девочка и фарфор (Фрося).**
1916. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

▼ **Портрет В. Э. Мейерхольда.**
1917. Государственный музей
театрального и музыкального
искусства, Санкт-Петербург



◀ **Портрет
Ф. И. Шаляпина
в роли Бориса
Годунова в одно-
именной опере
М. П. Мусоргско-
го.** 1912. Клеевая
краска, гуашь,
пастель, мел,
золото, серебряная
фольга. Государст-
венный Русский
музей, Санкт-
Петербург



◀ **Автопортрет.**
1912. Государствен-
ная Третьяковская
галерея, Москва



▲ **Натюрморт. Фарфор и цветы.** 1915.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Особое место в творчестве Головина занимал натюрморт. Мастер любил композиции из пышных букетов и фарфоровых статуэток. Причем цветы писал только живые и всегда с почти ботанической точностью. Роспись на фарфоре художник воспроизводил с не меньшей тщательностью, будто желая подчеркнуть, что творения рук человеческих могут быть столь же совершенны, как творения природы.

После революции Головина почти не привлекают к сценографической работе. Последний его успех в театре — спектакль МХАТа по пьесе П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1926). Судьба еще одной постановки в том же театре сложилась неудачно: спектакль вышел после смерти художника в сильно искаженном оформлении.

Сценография, живопись, графика Александра Яковлевича Головина, все его работы, большие и малые, эпохально-громкие и личные, интимные, исполнены красоты и глубокого человеческого чувства. ■

Гончарова Наталия Сергеевна (село Ладыжное Тульской губернии, 1881 — Париж, 1962) — живописец, график, театральный художник.

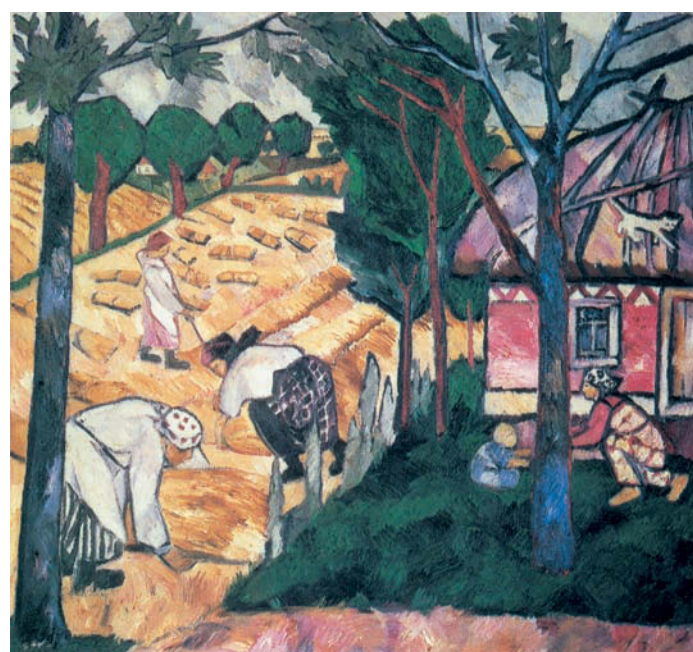
Принадлежала к дворянскому роду «пушкинских» Гончаровых: ее прадед был братом жены великого поэта. Детство прошло в имении бабушки, где любознательная девочка постоянно общалась с крестьянами; это отразилось в творчестве Гончаровой интересом к крестьянской теме, увлечением народным творчеством. В 1892 г. переехала к отцу, в Москву. Окончила гимназию. Недолго училась на медицинских курсах, на историко-филологическом факультете Высших женских курсов и, наконец, в 1901–1904 гг. — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Но и здесь она не сразу нашла себя, первоначально избрав отделение скульптуры (занималась у С. М. Волнухина и П. П. Трубецкого). Переломным моментом в ее биографии стало знакомство с М. Ф. Ларионовым, тоже учившимся в МУЖВЗ. «У вас глаза на цвет, а вы заняты формой!» — укорил девушку ее поклонник (впоследствии они на долгие годы стали неразлучны). Гончарова перешла в мастерскую живописи и вскоре получила серебряную медаль за этюды. Однако курса она не закончила, вынужденная оставить учебу из-за нездоровья.

1903–1906 гг. — время увлеченности Гончаровой импрессионизмом. Ее крымские акварели и пастели, пронизанные южным солнцем, охотно покупали московские собиратели нового искусства (А. И. Морозов, Н. П. Рябушинский и др.). Затем она отошла от импрессионистического течения, экспериментировала с приемами кубизма; эти эксперименты вылились в синтез кубизма с примитивом, в котором Гончарова обращается к традиции лубка, старой русской

иконы. Для своих работ художница избирает крестьянскую и религиозную тематику («Уборка хлеба», 1907; «Рыбная ловля», 1908; «Мытье холста», 1910; «Бабы с граблями», 1910-е гг.; «Крестьяне, собирающие яблоки», живописные циклы «Евангелисты», «Сбор винограда», «Жатва», все — 1911). В 1910-х гг. Гончарова ненадолго обращается к новому направлению в изобразительном искусстве — лучизму, пионером которого был М. Ф. Ларионов. Лучшие из таких ее работ — «Кошка (лучистое восприятие розовое, черное и желтое)», «Лучистые лилии», «Лес» (все — 1913). Однако вскоре она возвращается к примитиву, занимается декоративной скульптурой,



- ▲ **Автопортрет с желтыми лилиями.** 1907. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ◀ **Сирень.** 1906. Государственный художественный музей, Нижний Новгород
- ▼ **Уборка хлеба.** 1907. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Московская зима.** 1900-е гг. Областной художественный музей, Ульяновск

► **Бабы с граблями.** 1910-е гг. Историко-художественный музей, Серпухов



◀ **Сбор плодов. 1908.**
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

исполняет лубочные графические листы, посвященные христианским святым («Жизнь великомученицы Варвары», «Житие святых Флора и Лавра» и др.).

В первой половине 1910-х гг. Гончарова принимает участие в организации авангардистских выставок в Москве — «Бубновый валет» (1910–1911), «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «№ 4. Футуристы, лучисты, примитив» (1914). Выставляется она и на экспозициях возрожденного объединения «Мир искусства» в 1911–1913 гг., на мюнхенском «Синем всаднике» (1912).

В ее книжной графике тех лет заметно сочетание основных принципов лучизма и кубофутуризма. Именно в этом ключе Гончарова проиллюстрировала

▲ **Фабрика. 1912.**
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



▶ **Велосипедист. 1913.**
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



▲ **Крестьяне. 1911.** Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

ла поэтические сборники футуристов В. В. Хлебникова, А. Е. Крученых, К. А. Большакова.

В 1914 г. Гончарова оформила оперно-балетный спектакль «Золотой петушок» на музыку Н. А. Римского-Корсакова для антрепризы С. П. Дягилева в Париже и «Веер» К. Гольдони на сцене московского Камерного театра. Ведущий русский сценограф того времени, тонкий театальный художник К. А. Сомов очень одобрительно отзывался об этих работах. В 1915 г. С. П. Дягилев приглашает Гончарову на постоянную работу со своей антрепризой, и она вместе с М. Ф. Ларионовым уезжает из России. Побывав в Швейцарии, Италии и Испании, она в 1918 г. поселилась в Париже (французское гражданство Гончарова получила в 1939 г.). С этого времени и до смерти С. П. Дягилева в 1929 г. Гончарова — один из ведущих художников дягилевских спектаклей («Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского, «Свадебка» и «Жарптица» И. Ф. Стравинского и др.).

В 1921–1923 гг. художница исполняет иллюстрации к немецким изданиям «Сказки о царе Салтане»

А. С. Пушкина и «Слова о полку Игореве». В 1930–1940-х гг. Гончарова сотрудничает с балетными антрепризами последягилевского периода — «Русским балетом Монте-Карло», «Русским балетом полковника де Базиля», «Балетом Б. Князева» и др.

При всей насыщенности сценографического творчества художница интенсивно работает как живописец. Ее творческая манера, базирующаяся на русском примитиве, обогащается родственными чертами фовизма А. Матисса и экспрессионизма. В последний период творчества каждую тему она решала в формате живописных циклов — «Орхидеи», «Магнолии», «Испанки». Уже только это перечисление говорит о том, что в эмиграции Гончарова работала чрезвычайно много. Однако едва ли половина станковых живописных творений замечательного мастера оказалась востребованной. Большинство работ Наталии Сергеевны Гончаровой парижского периода было экспонировано в 2000 г. на персональной, совместно с М. Ф. Ларионовым, выставке в Государственной Третьяковской галерее (Москва). По окончании выставки все эти картины стали собственностью галереи как дар наследников художницы. ■

Горбатов Константин Иванович (Ставрополь Самарской губернии, 1876 — Берлин, 1945) — живописец и график.

Начальное художественное образование получил в Самаре в школе живописца Ф. Е. Бурова, которую посещал одновременно с реальным училищем. В 1896–1903 гг. также совмещал учебу в Рижском политехникуме и в местной школе рисования и живописи Д. Кларка. В 1904 г. поступил на архитектурное отделение петербургской Академии художеств. Через год перевелся на живописное отделение, которое и окончил в 1911 г., получив звание художника и право на зарубежное пенсионерство за картину «Приплыли», отмеченную золотой медалью на международной выставке в Мюнхене 1911 г. В Италии (1912–1913) писал в основном пейзажи — в Риме, Венеции и на Капри, куда приехал по приглашению Максима Горького. Работы той поры отличаются особым вниманием к цвету и фактуре, что естественно для художника, испытавшего влияние постимпрессионизма.

Объездив после Италии всю Европу, Горбатов возвратился в Россию. В петербургские модные кружки и объединения художник не вошел. Он стал членом Общества им. А. И. Куинджи, участвовал в поздних выставках передвижников и Общества русских акварелистов. И вновь обратился к теме Русского Севера, которой увлекался еще в академические годы («Рыбный базар в Пскове», 1908; «Старый двор. Псков», 1909). Его «северные» полотна, пронизанные патриотическим настроением, очень нравятся публике и быстро раскупаются («Невидимый град Китеж», «Старый Псков», оба — 1913; «Первый снег в лавре», 1915). После революции 1917 г. круг поклонников художника из средних слоев российского общества, а значит, и возможных покупателей его произведений, как нетрудно понять, распался.



▲ **Старый Псков. 1913.** Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

Новые работы живописца («Пристань в Пскове», 1919; «Сумерки», 1922 и др.) оказываются никому на его родине не нужными. И в 1922 г. Горбатов с женой покидают СССР, едут в Италию, на остров Капри, а в 1926 г. поселяются в Берлине.

Поначалу жизнь в Германии складывалась хорошо. Экзотические для западного обывателя «русские картины» Горбатова быстро раскупались, чему способствовало активное участие художника в выставках (Берлин, Гамбург, Мюнхен, Дрезден, Копенгаген, Гаага, Лондон). С приходом к власти нацистов положение изменилось: русская тематика оказалась несовместимой с идеологией Третьего рейха. А после нападения гитлеровской Германии на СССР Горбатовы, имевшие советские паспорта, должны были дважды в неделю отмечаться в полиции и потеряли возможность покинуть страну.

В завещании, найденном после смерти художника, говорится: «После войны прошу все мои картины отправить в Академию художеств в Ленинграде, пусть она поступит так, как найдет нужным». Воля завещателя была выполнена. В 1960 г. архив и сохранившиеся произведения Константина Ивановича Горбатова, вывезенные ранее в СССР, были переданы на хранение Историко-архитектурному и художественному музею «Новый Иерусалим» в Истре.



▲ **Улица провинциального города. 1920.** Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Владимир



▲ **Уголок музея. 1916.** Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск



▶ **Весна в березовой роще. 1932.** Государственный историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим», Истра

Гоццоли, Беноццо (Флоренция, 1420 — Пистойя, 1497) — итальянский художник эпохи Возрождения.

Ученик и помощник Фра Анджелико, Гоццоли последовал за своим учителем в Рим (1449), затем работал над фресками церкви Сан-Фортунато и Сан-Франческо (1450–1460) в Монтефалько и капеллы Санта-Роза в Витербо (1453, не сохранилась). Вернувшись во Флоренцию, он получает заказ на фрески капеллы во дворце Медичи-Риккардо («Шествие царей-волхвов», 1459–1462). Среди всадников великолепной кавалькады, направляющейся поклониться Младенцу Христу, современники без труда узнавали Козимо Медичи Старшего и его родственников.



▲ **Воскрешение Лазаря.** Середина 1490-х гг.
Национальная галерея искусства, Вашингтон

Затем Гоццоли работает в Сан-Джиминго, где в церкви Сан-Агостино пишет фрески из жизни св. Августина. Последнюю свою значительную работу, фресковые росписи в Кампосанто (Пиза, 1468–1484), художник выполняет с многочисленными помощниками.

Представитель Раннего Возрождения, Гоццоли наполняет свои творения готическими реминисценциями, что не мешает ему создавать живописные произведения с поэтически-сказочной и одновременно светской трактовкой религиозных сюжетов. Вазари охарактеризовал его как художника «опытного, обладающего огромной выдумкой и весьма щедрого в изображении животных, перспектив, пейзажей и всяческих деталей».

▲ **Шествие царей-волхвов.**
Свита царя-волхва Гаспара.
1459–1460.
Фреска.
Палаццо Медичи,
Флоренция

▶ **Снятие с креста.**
Вторая половина XV в.
Музей Хорн,
Флоренция



Грабарь Игорь Эммануилович (Будапешт, 1871 — Москва, 1960) — живописец, искусствовед.

Родился в семье юриста, учился на юридическом и историко-филологическом факультетах Санкт-Петербургского университета, одновременно самостоятельно изучая историю искусства. Поступил в Академию художеств (1894), занимался в мастерской И. Е. Репина. Посетив в 1895 г. Германию, Францию, Италию, Грабарь решил продолжить образование в Европе. Учился в частной художественной школе А. Ашбе в Мюнхене (1896–1898), где с успехом освоил курсы рисунка и живописи. По возвращении в Россию писал пейзажи родной природы в духе импрессионизма и постимпрессионизма. Прием дивизионизма (письмо раздельными мазками чистого цвета) позволил ему с удивительной красочностью передать очарование привычных, обыденных ландшафтов. Глядя на картину «Февральская лазурь» (1904), зритель почти физически ощущает чистоту зимнего воздуха и солнечный свет, пробивающийся сквозь паутину оголенных деревьев под синим февральским небом. Восхищением русской зимой исполнены и картины



▲ **Хризантемы.** 1905. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Лучезарное утро.** 1922. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»



«Мартовский снег» (1904), «Морозное утро. Розовые лучи» (1906), «Зимнее утро» (1907).

Существенное место в наследии Грабаря занимают натюрморты, которые считаются образцами этого жанра в начале XX в. Написанные в манере, близкой к неоимпрессионистической, они свидетельствуют о повышенном интересе автора к материальной стороне предметов («За самоваром», 1905). При этом его натюрморты того периода всегда гармонично сочетаются либо с пейзажем, либо с интерьером, составляющими неотъемлемую часть композиции («Хризантемы», 1905; «Неприбранный стол», 1907; «Дельфиниум», 1908).

Помимо занятий живописью Грабарь вел большую общественную и научную работу: как член объединений «Мир искусства» и Союз русских художников; как попечитель, а затем директор Третьяковской галереи (1913–1925), где перестроил экспозицию по историко-художественному принципу и издал каталог (1917); как редактор и автор первой научной «Истории русского искусства» (в шести томах, 1909–1916) и 13-томной «Истории русского искусства» (1953–1969), последние тома которой вышли в свет уже после его смерти; как исследователь творчества Андрея Рублева, Феофана Грека, И. И. Левитана, И. Е. Репина, В. А. Серова и автор научных монографий о них.

Научно-исследовательская и организаторская деятельность порой заставляла Грабаря на время прерывать работу живописца. Но он неизменно возобновлял ее и всегда продолжал свои художнические поиски. Так, в 1914 г., после шестилетнего перерыва, он возвращается к натюрморту. Но теперь в его работах заметно стремление к декоративности, и он отказывается от значимого фона в виде интерьера или пейзажа («Груши на синей скатерти», 1915) и от построения пространства с помощью разложения цвета («Красные яблоки на синей скатерти», 1920).

1920–1930-е гг. — время, когда художник отдавал предпочтение портретному жанру. Он пишет своих близких, известных музыкантов, ученых («За чтением. Портрет В. М. Грабарь, жены художника»,



▲ **Февральская лазурь.** 1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Московский дворик.** 1930. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

1928; «Портрет С. С. Прокофьева», 1934; «Портрет М. И. Грабаря, сына художника», «Портрет академика С. А. Чаплыгина», оба — 1935).

Серия пленительных пейзажей, передающих красоту природы средней полосы России («Березовая аллея», 1940; «Зимний пейзаж», 1954 и др.) — последний дар зрителям Игоря Эммануиловича Грабаря, скончавшегося 16 мая 1960 г. ■



Гро, Жан Антуан (Париж, 1771 — Медон, 1835) — французский живописец и график.

Учился у своего отца, художника-миниатюриста, а с 1785 г. — у Ж. Л. Давида; один из лучших учеников замечательного художника-классициста, он позднее отказался от принципов этого направления в пользу романтизма. В 1787 г. Гро поступил в Королевскую академию живописи и ваяния в Париже. С 1793 по 1801 г. работал в Италии, затем в Париже, где был придворным живописцем Наполеона I (эту должность он принял от Ж. Л. Давида). Творчество



◀ **Зачумленные в Яффе** (Бонапарт посещает чумной госпиталь в Яффе 11 марта 1799 г.). 1804. Лувр, Париж

Гро этого периода отмечено героическим пафосом («Бонапарт на Аркольском мосту 17 ноября 1796 г.», 1796; «Зачумленные в Яффе» («Бонапарт посещает чумной госпиталь в Яффе 11 марта 1799 г.»), 1804; «Наполеон в битве под Эйлау 9 февраля 1807 г.», 1808). В таком же стиле выполнены парадные портреты (князя Б. Н. Юсупова в татарском costume, 1809; полковника Ф. Фурнье-Сарловеза, 1812). насыщенность колористической гаммы, острота наблюдений и динамизм картин Гро ломали установки

классицистического направления в живописи. Присутствующие в творчестве художника черты романтизма (а точнее — предромантизма) предвосхитили живопись Жерико и Делакруа.

Бурные, переломные, судьбоносные для общества исторические периоды (а именно таким был рубеж XVIII–XIX вв.) всегда порождают поиски новых изобразительных средств и методов в искусстве. Гро одним из первых французских художников почувствовал в этом необходимость. ■

▲ **Бонапарт на Аркольском мосту 17 ноября 1796 г.** 1796. Лувр, Париж



▶ **Наполеон в битве под Эйлау 9 февраля 1807 г.** 1808. Лувр, Париж

Грюневальд, Маттиас (собств. Матис Готхарт-Нитхарт; Вюрцбург, между 1475 и 1480 — Галле, 1528) — немецкий живописец эпохи Возрождения.

Был придворным живописцем (1508–1525/1526), художественным советником и специалистом по гидротехнике на службе у майнцских архиепископов. За сочувствие воюющим крестьянам (Крестьянская война 1524–1526 гг.), а возможно, и за участие в ней на стороне восставших подвергался преследованиям. Не укладывающееся в рамки ренессансного искусства творчество Грюне-

вальда было основано на идеологии народных низов и мистических ересях позднего Средневековья, которые приобрели откровенно антифеодальное звучание в канун Реформации в Германии. Центральная фигура всех полотен художника — замученный Христос.

Характерно, что у окружающих Спасителя святых — грубоватые черты простолюдинов. В выражениях их лиц, проникнутых духом яростного протеста, художник пытался отразить свое отношение к эпохе, к трагическому накалу страстей, царившему в окружающем его мире.

Главное и самое знаменитое произведение мастера — Изенгеймский алтарь, состоящий из 9 частей (1512–1515). Сцены страдания Христа («Распятие»), наполненные глубоким чувством отчаяния, чередуются со светлыми, отмеченными ликующей радостью и пантеистическим отношением к природе композициями («Рождество»). Мистический, отрешенный от всего земного образ воскресшего Спасителя словно растворяется в огненном круге («Воскресение»), а рядом с ним — озаренный внутренним светом, глубоко человеческий св. Себастьян.

▼ **Изенгеймский алтарь.**

Первое раскрытие. Центральная часть: «Рождество».
1512–1515. Музей Унтерлинден, Кольмар

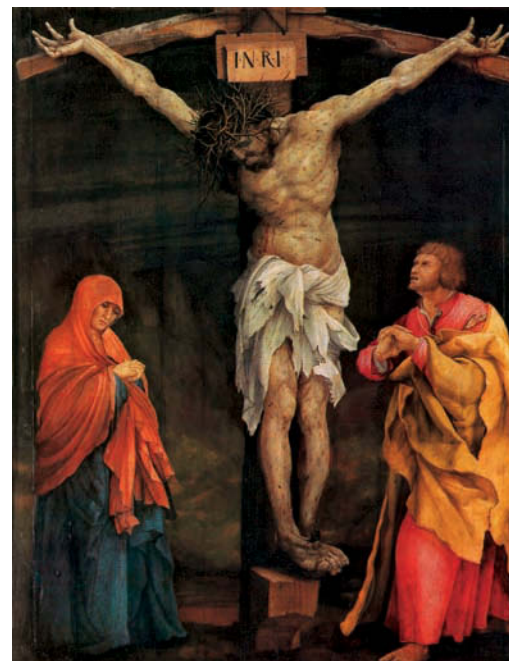


► **Осмеяние Христа. 1503–1504.**
Старая пинакотекка, Мюнхен

Зрелые работы мастера написаны под ощутимым влиянием живописи итальянского Возрождения («Мадонна в саду» («Штуппахская Мадонна»), 1517–1519; «Встреча святых Эразма и Маврикия», начало 1520-х гг.).

В поздний период творчества Грюневальд вновь обращается к теме Страстей Господних, используя выразительный и напряженный в своем драматизме язык позднеготической живописи («Таубербишофсхаймский алтарь», 1523–1524; «Оплакивание Христа», 1523–1524).

В 1526 г. Грюневальд неожиданно покидает Майнц и поселяется во Франкфурте-на-Майне. Он прекращает занятия живописью, по не известной причине предпочтя этому делу торговлю красками и мылом. А в 1528 г., приняв приглашение переехать в Магдебург, где ему предложили должность инженера-строителя, умирает по дороге, не доехав до места назначения.



▲ **Распятие. 1523–1524.**
Сохранившаяся панель
«Таубербишофсхаймского алтаря».
Кунстхалле, Карлсруэ



◀ **Изенгеймский алтарь. Первое раскрытие.**
Левая створка: «Благовещение». Правая створка: «Воскресение». 1512–1515. Музей Унтерлинден, Кольмар



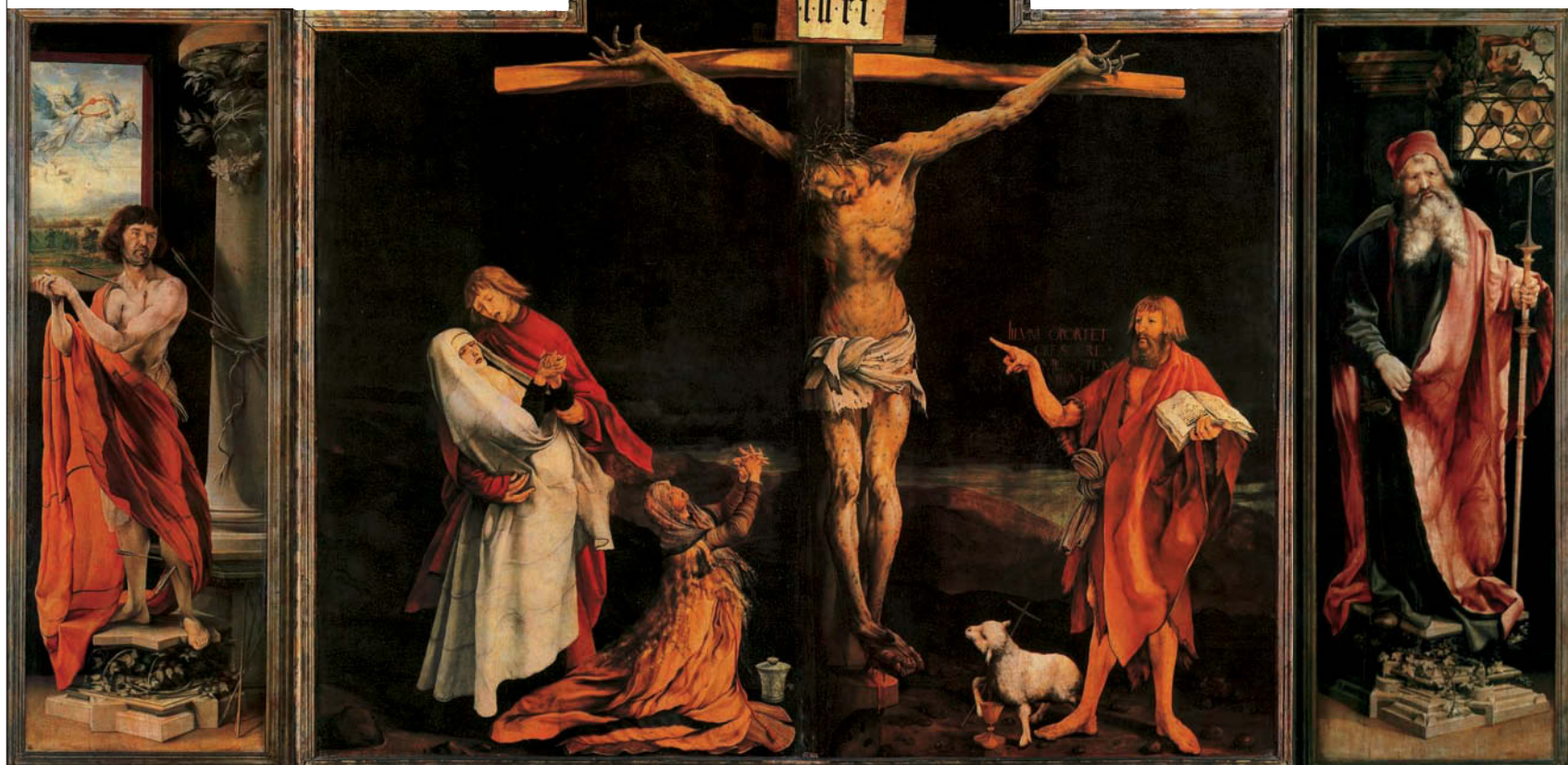
◀ **Мадонна в саду (Штуппахская Мадонна).** 1517–1519. Сохранившийся фрагмент «Алтаря Снежной Марии». Церковь Вознесения Богоматери, Штуппах

▼ **Изенгеймский алтарь.** Вид в закрытом состоянии. Центральная часть: «Распятие»; боковые створки: «Св. Себастьян» и «Св. Антоний Аббат». 1512–1515. Музей Унтерлинден, Кольмар

В творчестве Грюневальда отразились религиозные и социальные потрясения эпохи, породившие в его композициях фантастические и почти болезненно экзальтированные образы. Однако подчеркнута реалистическая трактовка деталей и напряженный колористический строй работ Грюневальда и по сей день усиливают их воздействие на зрителей. ■



▲ **Встреча святых Эразма и Маврикия.** Начало 1520-х гг. Старая пинакотекка, Мюнхен



Гус, Хуго ван дер (Гент (?), 1435–1440 — монастырь Родендале близ Брюсселя, 1482) — нидерландский живописец эпохи Возрождения.

Работал в Генте, а позднее — в Родендальском монастыре. Его полотна отличает удивительная свобода в передаче пространства, действие в котором происходит не только на плоскости, параллельной плоскости картины, как было принято раньше, но и вглубь, развиваясь и продолжаясь на втором и последующих планах.

Примерно в 1475 г. Ван дер Гуса поражает душевный недуг, и, стремясь отгородиться от мира, он принимает монашеский сан. Но, несмотря на болезнь, художник сохранил способность к творчеству и в монастыре Родендале близ Брюсселя продолжил работу над заказами высокопоставленных особ.

Алтарные картины Ван дер Гуса поражают своей недостижимой монументальностью, а его известный «Алтарь Портинари» (ок. 1476–1478), вершина творчества живописца, не уступает лучшим итальянским фрескам Кватроченто. Огромный триптих представляет собой сцену поклонения Младенцу Христу, объединяющую жителей земли и обитателей рая, охваченных чувством трепетного благоговения. Лица персонажей не идеализированы, но отразившиеся на них душевные переживания делают их значительными и притягательными. Материальная сторона предметов передана с удивительным правдоподобием. С одинаковым тщанием художником выписаны фигуры и лица людей, фактура тканей их одежды, улочки северного города, цветочный натюрморт, в котором букеты из ирисов, лилий и колокольчиков символизируют будущие страдания Христа.



В картинах Ван дер Гуса, в отличие от работ его предшественников, впервые появляется и полноправно занимает свое законное место рядом с тра-

диционным изображением святых и влиятельных особ обыкновенный человек из народа, современник художника.



▲ **Рождество.**
Центральная часть «Алтаря Портинари». Ок. 1476–1478. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Поклонение волхвов.**
Триптих. Вторая половина XV в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Давид, Герард (Аудеватер, между 1460 и 1470 — Брюгге, 1523) — нидерландский живописец.

Где и у кого учился художник, неизвестно. Бесспорно, однако, то, что он был хорошо знаком с творчеством харлемских живописцев (в частности, Гертгена тот Синт-Янса, влияние которого заметно по торжественным и могучим фигурам, характерным для ранних работ Давида).

В списке от 1484 г. имя Давида упомянуто как одного из членов гильдии живописцев Брюгге. Хорошо принятый в этом городе, художник имел много заказов. В 1498 г. он закончил работу над диптихом «Суд Камбиза» для ратуши Брюгге. В этой и других его работах привлекает очень торжественное, но при этом вполне естественное расположение фигур. Специалисты считают, что при изображении женских лиц сама манера письма Давида становится мягче. Позднее в композициях Давида появляются широкие, просторные пейзажи («Крещение Христа» («Триптих Тромпа»), ок. 1505).

В 1506 г. Давид получил заказ от монастыря Червара в Лигурии и, вероятно, совершил путешествие в Италию; он создал алтарь итальянского типа, однако с подчеркнуто крупными фигурами.

В поздний период творчества Давид исполнил множество композиций на популярные и несколько сентиментальные темы. Эти картины многократно копировались как самим Давидом, так и художниками его мастерской. Картина «Кормящая Мадонна» вполне адекватна традициям голландского бытового жанра. Принято считать, что Давид исполнил и ряд миниатюр, однако с полной уверенностью приписывать ему можно лишь немногие («Часослов Изабеллы Испанской»; «Часослов»).



▲ Поклонение волхвов. Ок. 1515. Национальная галерея, Лондон



▲ Каноник Бернардино Сальвиати со святыми Мартином, Бенардином и Донацианом. 1501–1505. Национальная галерея, Лондон

► Мадонна с Младенцем, святыми и донатором (Мистическое обручение св. Екатерины). Ок. 1510(?). Национальная галерея, Лондон



Давид, Жак Луи (Париж, 1748 — Брюссель, 1825) — французский живописец-классицист.

Учился в парижской Королевской академии живописи и ваяния у исторического живописца Вьена (1766–1774), изучал памятники античного искусства в Риме (1775–1780). Сюжеты для многих своих работ Давид брал в античной истории и мифологии, но наполнял их новым гражданским содержанием. Величие и благородство чувств, торжественность и монументальность композиции, подчеркнутое использование светотени, сдержанная цветовая гамма, свойственные всем таким картинам, в полной мере проявились в «Клятве Горациев» (1784). Современники



▲ **Смерть Марата.** 1793. Музей современного искусства, Брюссель



▲ **Клятва Горациев.** 1784. Лувр, Париж

восприняли это полотно как непосредственный призыв к революционной борьбе. Черты, присущие портретному и историческому жанрам, мастерски сочетаются в картине «Смерть Марата» (1793).

В период революции Давид активно занимался общественной деятельностью: был членом Конвента (1789–1794), организатором народных революционных празднеств в Париже и создателем Наци-

онального музея в Лувре. Позднее, став в 1804 г. «первым художником» Наполеона I, пишет парадные портреты и картины в стиле ампира, характеризующемся театральной патетикой и обилием декоративных эффектов.

Последние годы жизни художник провел в Брюсселе (с 1816), куда вынужден был уехать после реставрации Бурбонов. Здесь им создано полотно «Голова старика» (после 1816), отмеченное необыкновенной реалистичностью и выразительностью. ■



► **Посвящение Наполеона I в императоры и коронация императрицы Жозефины в соборе Нотр-Дам в Париже 2 декабря 1804 г.** 1806–1807. Лувр, Париж

Дали, Сальвадор (собств. Сальвадор Хасинто Фелипе Фарес Дали-и-Доменеч; Фигерас, 1904 — Барселона, 1983) — выдающийся испанский художник-сюрреалист.

Рано начав рисовать, Дали уже в 1918 г. выставил две свои картины на выставке каталонских художников в Фигерасе. В 15 лет опубликовал очерки о Гойе, Эль Греко, Леонардо и др. живописцах. Учился в мадридской Академии изящных искусств Сан-Фернандо (1921–1922, 1925–1926). В становле-

нии художника огромную роль сыграли его интерес к искусству итальянского художника «метафизической школы» Де Кирико и изучение работ австрийского врача-психиатра, основателя психоанализа Фрейда. В 1929 г. Дали сближается в Париже с сюрреалистами.

В 1920-е гг. формируется характерный для мастера «параноидально-критический метод», который сам Дали определяет как «спонтанный метод иррационального познания, основанный на критической и систематической объективации бредовых ассоциаций и интерпретаций». По его мнению, расстроенная психика рождает необыкновенные сны и фантазии, которые воплощаются на полотне с такой достоверностью, что у зрителя создается ощущение их реального существования. Действительно фигуры-гибриды из композиции «Мрачная игра» (1929) поражают и одновременно пугают своей абсурдной «реальностью». А в картине «Великий мастурбатор» (1929) закрытые глаза центральной фигуры переносят зрителя в область подсознательного, где кузнечик — это уже не просто насекомое, а воплощение действительных страхов ребенка быть съеденным и ранняя озабоченность проблемами секса.

В работах «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны» (1935–1936), «Осенний канибализм» (1936), «Сотворение чудовищ» (1937) мотивы беспощадной агрессии, сексуальных извращений, органического распада создают мир болезненного страха и эротики, который порой превращается в предчувствие войны и социальных потрясений.

Картины «Постоянство памяти» (1931), «Женщины с цветочными головами, обнаруживающие на пляже останки рояля» (1936), «Сон» (1937) демонстрируют ряд интригующих символов и деталей, связанных с личной жизнью художника, его интимными переживаниями. В 1930-х гг. художник создает картины, отмеченные непривычными, противоречивы-

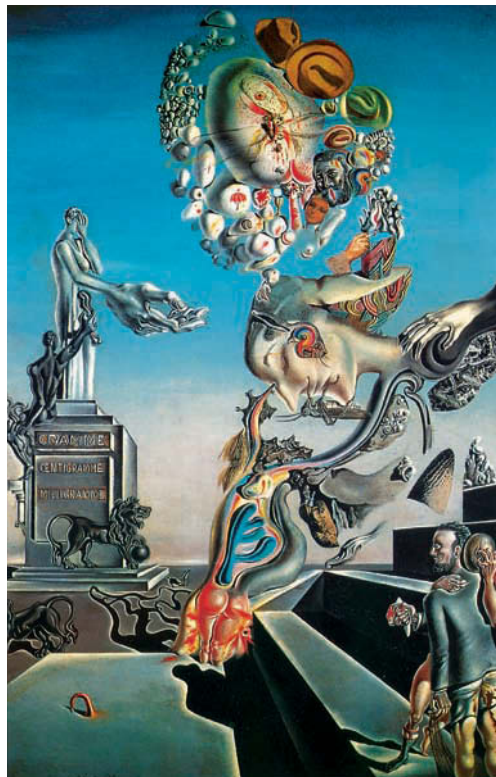


▲ **Постоянство памяти.** 1931.

Музей современного искусства, Нью-Йорк

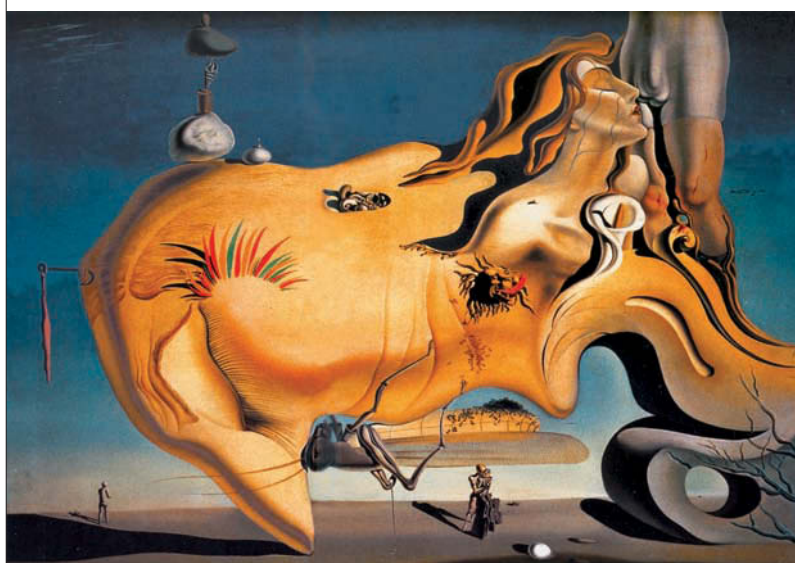
▶ **Призрак Вермера Делфтского, способный послужить и столом (Феноменологическая формула «мебели-корма»).** 1934.

Музей Сальвадора Дали, Благотворительный фонд Морзов, Сент-Питерсберг



▲ **Мрачная игра (Игра втемную).** 1929.

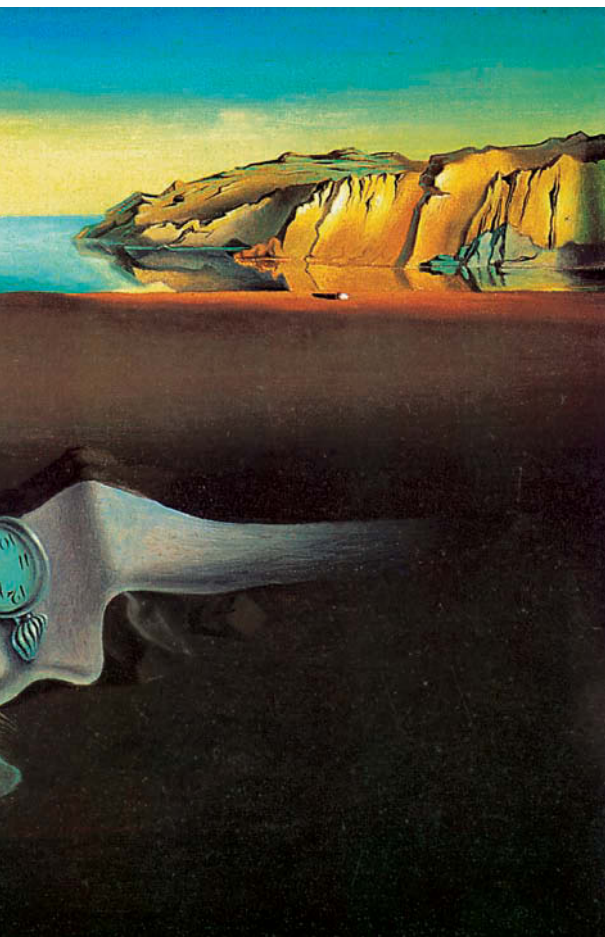
Частное собрание



▲ **Великий мастурбатор.** 1929. Частное собрание

▶ **Археологическая реминисценция «Анжелюса» Милле.** 1935. Музей Сальвадора Дали, Благотворительный фонд Морзов, Сент-Питерсберг





▲ Сон. 1937. Частное собрание
 ▼ Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны. 1935–1936. Музей искусства, Филадельфия



ми образами: фигуры, наслаиваясь друг на друга, вызывают несколько изобразительных толкований («Метаморфозы Нарцисса», ок. 1936–1937; «Явление лица и вазы с фруктами на берегу моря», 1938; «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера», 1940).

Картины «Призрак Вермера Делфтского, способный послужить и столом» («Феноменологичес-



Д



▲ Геополитический младенец, наблюдающий рождение нового человека. 1943. Музей Сальвадора Дали, Благотворительный фонд Морзов, Сент-Питерсберг



◀ Христос св. Хуана де ла Круса. 1951. Художественная галерея и музей, Глазго

◀ **Атомная Леда.**
1949. Фонд
Гала—Сальвадор
Дали, Фигерас

▶ **Тайная вечеря.**
1955. Национальная
галерея искусства,
Вашингтон

▼ **Открытие
Америки (Мечта
Христофора
Колумба).**
1958—1959. Музей
Сальвадора Дали,
Благотворитель-
ный фонд Морзов,
Сент-Питерсберг

кая формула „мебели-корма“) (1934), «Археологическая реминисценция „Анжелюса“ Милле» (1935) создаются в результате переосмысления классических тем сообразно учению Фрейда и согласно собственному пониманию художником бессознательного. К 1934 г. отношения между Дали и объединением сюрреалистов осложняются тем, что члены общества не принимают политических взглядов

▶ **Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера.** 1940. Музей Сальвадора Дали, Благотворительный фонд Морзов, Сент-Питерсберг

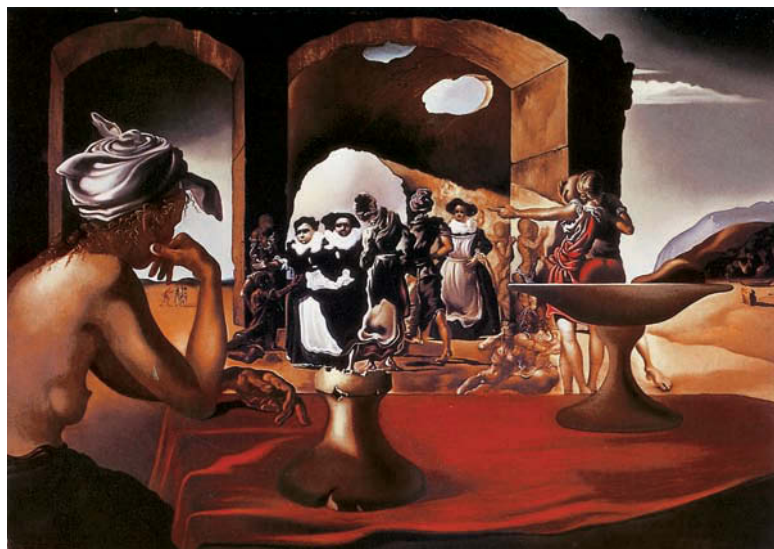
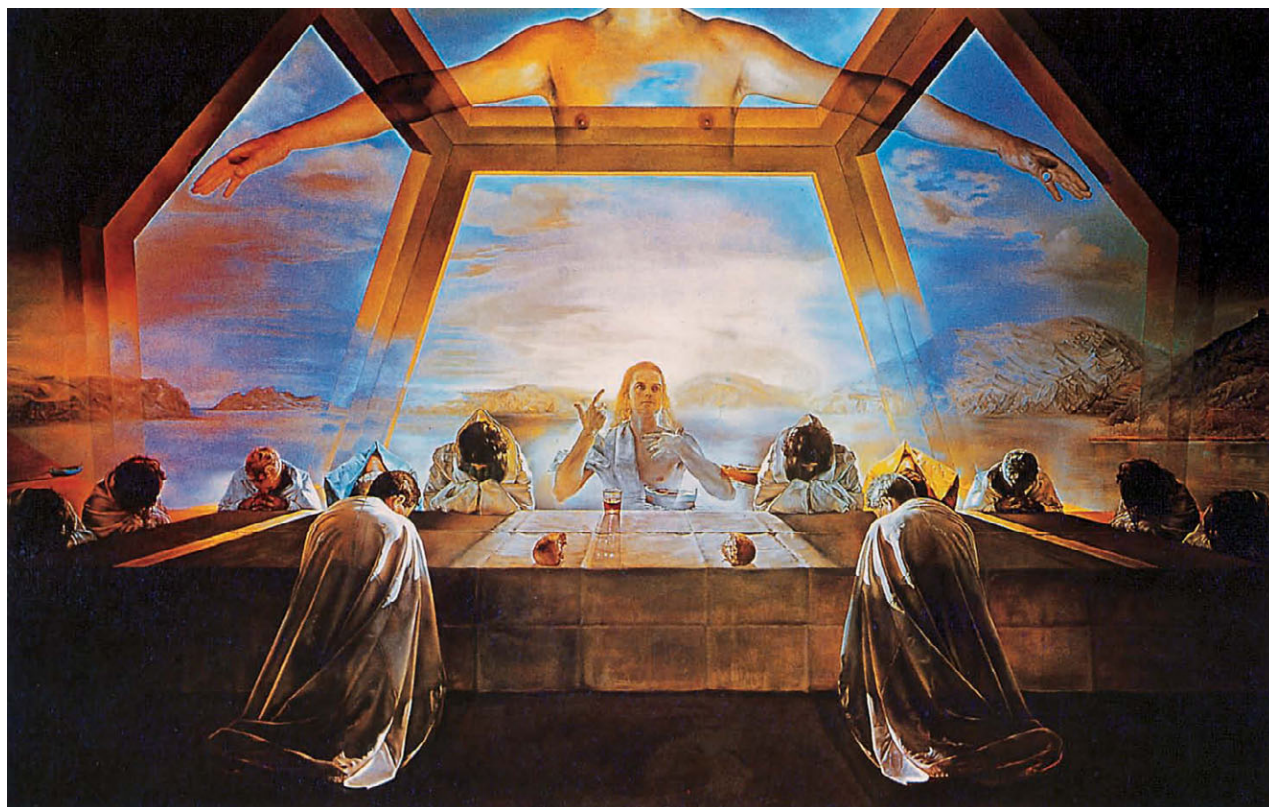
◀◀ **Явление лица и вазы с фруктами на берегу моря.** 1938. Уордсворт Атенеум, Хартвуд

художника, его увлечения монархизмом, интереса к вождям тоталитарных режимов, упрощенного представления об эстетических взглядах движения. Но, несмотря на разрыв с сюрреалистами (1939) и выход из группы Бретона (1940), Дали считает себя истинным сюрреалистом. В 1940 г. Дали на восемь лет поселяется в США, где плодотворно сотрудничает с кинорежиссером и продюсером Хичкоком. Возвратившись в 1949 г. в Испанию, увлекшийся католицизмом Дали выполняет ряд картин религиозно-мистической тематики, творчески перерабатывая барочную стилистику и иконографию («Мадонна Порт-Льигата», 1950; «Христос св. Хуана де ла Круса», 1951; «Тайная вечеря», 1955). Сходная манера характерна также и для мифологических и исторических полотен этого периода («Атом-

ная Леда», 1949; «Открытие Америки» («Мечта Христофора Колумба»), 1958—1959).

Моделью многих произведений становится жена мастера Гала (наст. имя Элен Элюар, до первого замужества Елена Дьяконова-Девулина). В 1974 г. художник создал у себя на родине Театр-музей Дали, который он назвал «последним мавзолеем старой Испании» и в который помещает большую часть своих работ. Здесь Дали, скончавшийся 23 января 1989 г., и был похоронен.

Экстравагантное творческое наследие Дали, проявившего себя необычно даровитым мастером не только в живописи, но и в области скульптуры, графики, кино, театра, прикладного искусства, литературы, еще долго будет объектом неиссякаемого интереса специалистов и зрителей. ■



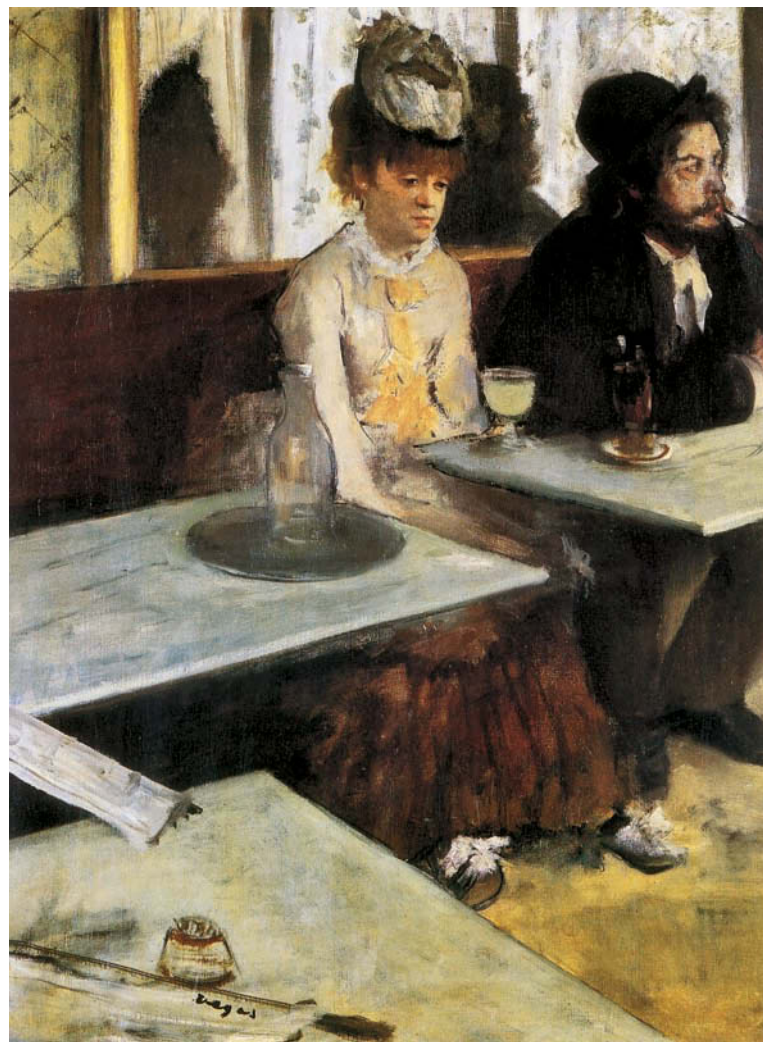
Дега, Эдгар (собств. Эдгар Илер Жермен Дега; Париж, 1834 — Париж, 1917) — французский живописец, график, скульптор, виднейший представитель импрессионизма.

С 1855 г. учился в Школе изящных искусств в Париже, в классе живописца Ламота. Большое влияние в этот период на него оказала живопись Энгра. С 1856 г. в течение двух лет жил в Италии, где изучал работы великих мастеров Возрождения, особенно увлекался живописью Мантеньи и Веронезе.

Ранние работы художника отличаются чрезвычайно четким и точным рисунком, большой наблюдательностью, сдержанной манерой письма и реалистической правдивостью исполнения (зарисовки брата, 1856–1857; рисунок головы баронессы Беллели, 1859; портрет итальянской нищенки, 1857).

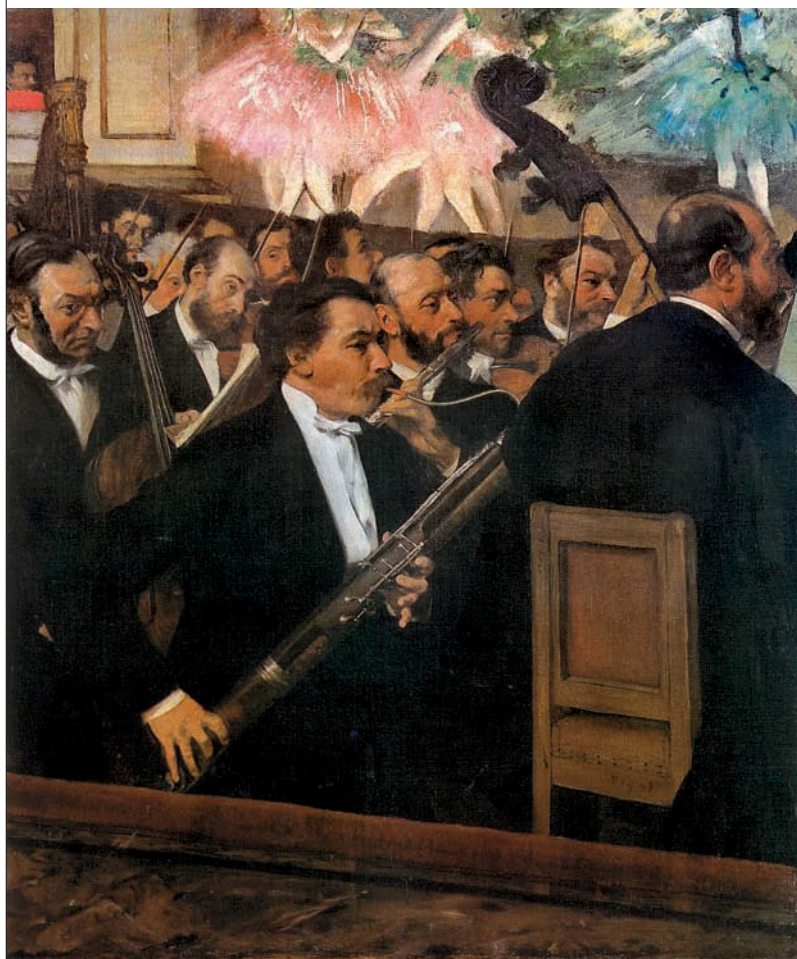
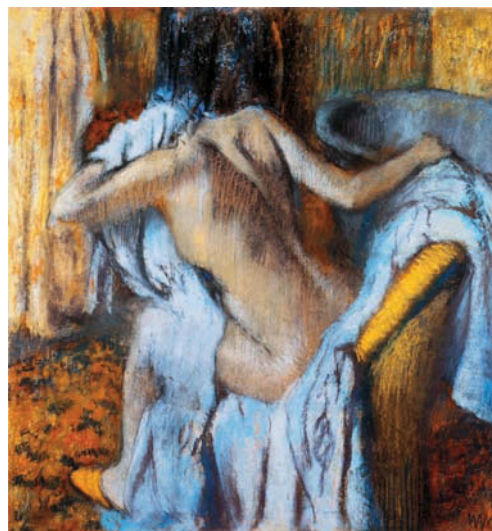
В 1860-х гг. Дега выполнил несколько картин, посвященных исторической теме. В них он отказывается от идеализации античной жизни, как того требовала салонная живопись, и изображает ее такой, какой она, по его представлениям, могла быть в реальности. Фигуры на полотне «Спартанские девушки вызывают на состязание юношей» (1860) лишены грациозной утонченности, их позы и движения угловаты, фоном действия служит обычный пейзаж.

Интересуясь современной жизнью во всех ее проявлениях, Дега ищет новые темы для картин («Абсент», ок. 1876; «Женщины на террасе кафе», 1877; «Гладильщицы», 1884–1886), использует в композициях оригинальные ракурсы, крупные планы. Внутренний драматизм на его полотнах часто возникает из резкого движения линий, особого построения изображения, похожего на фотографию, где часть объекта осталась за кадром, фигуры сдвинуты по диагонали в угол, а центральная часть композиции представляет собой свободное пространство («Оркестр Оперы», ок. 1869; «Две танцовщицы на сцене», 1874). Напряженность действия подчеркивается особыми светотеневыми эффектами, например, когда лица как бы разделяются светом прожектора на две части — освещенную и затемненную («Кафе-концерт в Амбассадёр», 1876–1877; «Певница с перчаткой», 1878). Такой прием в дальнейшем применял в афишах для кабаре Мулен-Руж Тулуз-Лотрек.



▲ **Абсент.** Ок. 1876. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **После купания.** Ок. 1890–1895. Национальная галерея, Лондон

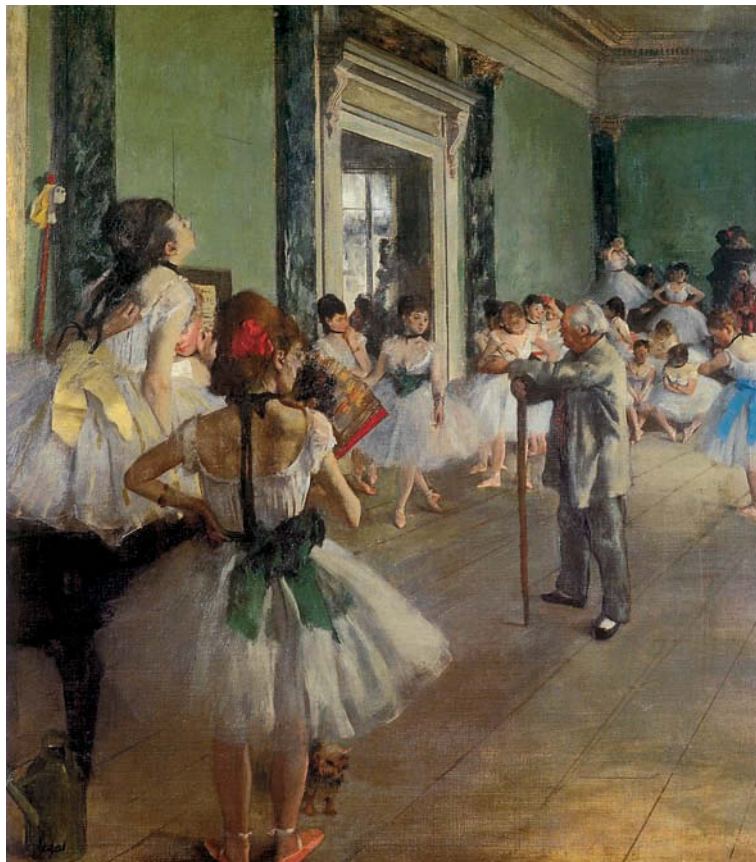


▲ **Оркестр оперы.** Ок. 1869. Музей д'Орсэ, Париж



◀ **Гладиальщицы.** 1884–1886. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Урок танца.** Между 1873 и 1876. Музей д'Орсэ, Париж



В поисках новых тем Дега посещал танцевальные классы в Парижской опере, где наблюдал за балеринами беспристрастными глазами художника. Воздушные и хрупкие фигурки балерин на его картинах возникают то в полумраке танцевального класса, то в ярком свете софитов на сцене, то в минуты отдыха. Простота композиции и авторская позиция стороннего наблюдателя создают впечатление случайно подсмотренной чужой жизни («Урок танца», между 1873 и 1876; «Звезда балета», ок. 1878). В этом ряду выделяется полотно «Голубые танцовщицы» (ок. 1899). Вся магия танца запечатлена в пластике фигур, подчиненной идее гармонично слаженного движения. Этой же цели служит и колористическое решение картины: цвета, нанесенные мелкими мазками, как бы вибрируют, усиливая ощущение внутренней музыкальности движений балерин.



◀ **Голубые танцовщицы.**
Ок. 1899. Государственный музей
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина, Москва

▶ **Скаковые лошади перед
трибуной.** Между 1866 и 1868.
Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Автопортрет.** 1854–1855.
Музей д'Орсэ, Париж



Определенная отстраненность характерна и для большой серии пастелей (эта техника занимает значительное место в творчестве Дега) с изображением обнаженных женщин за туалетом («После ванны», 1885). Художника прежде всего интересуют цвет и пластика женского тела, жесты и движения.

Еще одна тема, занимающая значительное место в творчестве художника, — скачки. В его картинах «Скаковые лошади перед трибуной» (между 1866 и 1868), «Жокеи перед скачками» (1881) и др. очень точно и реалистично передаются волнение и нервное напряжение людей и животных перед стартом.



Делакруа, Эжен (собств. Фердинанд Виктор Эжен Делакруа; Сен-Морис, 1798 — Париж, 1863) — французский живописец, график, представитель романтизма.

С 1816 по 1822 г. учился в мастерской классициста Герена в Париже. Изучал искусство старых мастеров в Лувре, увлекался английской живописью, особенно творчеством Констебла. Полотно «Данте и Вергилий» («Ладья Данте») (1822), написанное на сюжет «Божественной комедии», отличается напряженностью и драматизмом, контрастностью цветовой гаммы, мощной пластикой фигур. Глубокого эмоционального воздействия этой работы Делакруа добивается нетрадиционным использованием цвета. Расходясь с канонами классицистической живописи, определявшей цвет как выразительное средство второе место после рисунка, Делакруа считал цвет наиболее значимым живописным элементом. Выразительность картины подчеркивается использованием тональных контрастов: ярко-красные и ярко-синие цвета в одеждах героев и светлые тона обнаженных тел противопоставлены коричневым и зелено-синим оттенкам фона.

Ощущение трагизма характерно для картин «Резня на Хиосе» (1824), отклика художника на события борьбы Греции против турецкого владычества, и «Смерть Сарданапала» (1827), сюжет которой навеян поэзией Байрона. Одним из самых значительных творений Делакруа стала картина «Свобода на баррикадах» («28 июля 1830 года») (1830–1831). В ней революционная символика, выраженная аллегорической фигурой Свободы, гармонично соединилась с реальными событиями французского революционного движения.

Работы, созданные художником после посещения Северной Африки, интересны не только красочностью и экзотичной необычностью, но и той точностью, с которой Делакруа воспроизводит элементы быта и характеры своих персонажей («Алжирские женщины», 1834; «Еврейская свадьба в Марокко», 1841; «Львиная охота в Марокко», 1854).



▲ Данте и Вергилий (Ладья Данте). 1822. Лувр, Париж

▼ Свобода на баррикадах (28 июля 1830 года). 1830–1831. Лувр, Париж



► **Борьба Иакова с ангелом.** Фреска. 1861. Церковь Сен-Сюльпис, Париж

▼ **Смерть Сарданапала.** 1827. Лувр, Париж



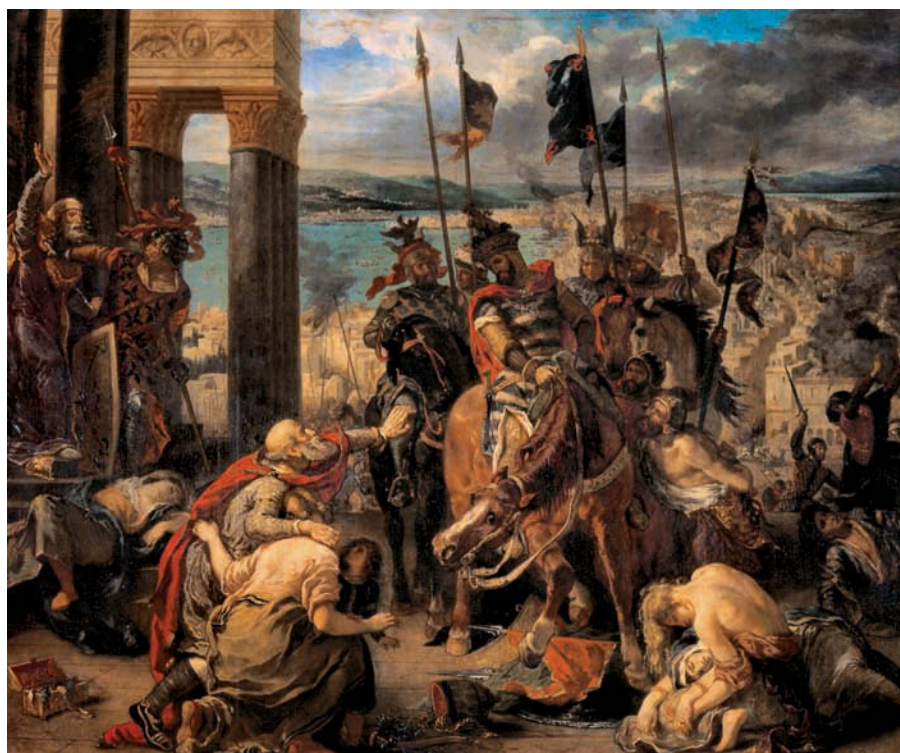
В позднем творчестве Делакруа преобладают работы на исторические и мифологические сюжеты («Взятие крестоносцами Константинополя в 1204 году», 1840; «Битва св. Георгия с драконом», ок. 1854).

Среди его графических работ большое место занимают иллюстрации к произведениям Гёте, Байрона, Шекспира.

Делакруа вошел в историю мирового искусства как один из величайших мастеров цвета, он первым из художников выдвинул проблему цвета и научно обосновал ее. Бунтарская эмоциональность его романтической живописи, богатство красочной палитры предвосхитили творчество импрессионистов. ■

◀ **Сирота на кладбище.** 1824. Лувр, Париж

▼ **Алжирские женщины.** 1834. Лувр, Париж



◀ **Взятие крестоносцами Константинополя в 1204 году.** 1840. Лувр, Париж

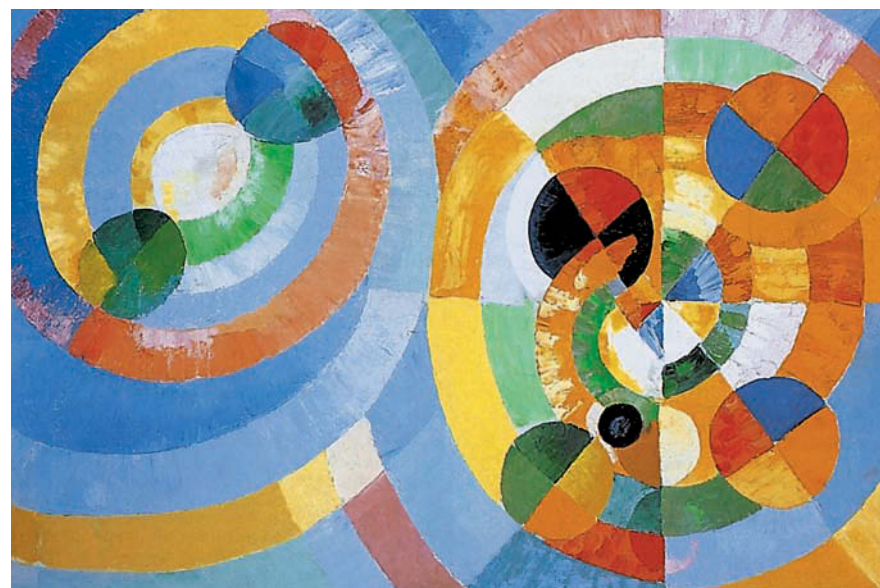


Делоне, Робер (собств. Робер Виктор Феликс Делоне; Париж, 1885 — Монпелье, 1941) — французский живописец и график, один из основоположников абстракционизма.

Специального художественного образования Делоне не получил. В ранний период творчества (с 1905) пишет картины, отмеченные влиянием Гогена, Сезанна и Сёра. В 1908 г. увлекается кубизмом, становится членом группы «Золотое сечение». Пишет несколько серий городских пейзажей, представляющих собой экспрессивные композиции, составленные из кубистически расчлененных форм («Город № 2», 1910; «Красная Эйфелева башня», 1911–1912).

В 1911 г. Делоне принимает участие в выставке группы «Синий всадник» в Мюнхене, а в следующем году порывает с кубизмом и обращается к беспредметной живописи. Он творчески переосмысливает достижения импрессионистов, фовистов, кубистов, неоимпрессионистов и вырабатывает свой собственный стиль, в основе которого лежит изображение силуэтов невидимых предметов, создающее иллюзию движения, и «цветовые конструкции», состоящие из простых фигур (кругов), окрашенных в семь основных цветов. Такие конструкции художник называет «симультанными», то есть основанными на одновременном цветовом контрасте. Делоне создает несколько серий композиций («Окна», 1912; «Солнце № 2», 1912–1913). В картинах, посвященных авиации, отвлеченные формы даны в сочетании с отдельными фигуративными деталями («Команда Кардиффа», 1912–1913).

1914–1920 гг. Делоне проводит в Португалии и Испании, где работает с балетной труппой С. П. Дягилева. В 1921 г. возвращается в Париж, сближается с дадаистами. В это время он выполняет ряд реалистических портретов своих друзей



▲ **Круглые формы.** 1930. Музей С. Гуггенхейма, Нью-Йорк

▼ **Эйфелева башня.** 1910. Собрание П. Гуггенхейм, Венеция



▲ **Команда Кардиффа.** 1912–1913.
Музей Стеделик ван Аббе, Эйндховен



(Арагона, Маяковского, Бретона). В 1920–1930-х гг. наряду с абстрактными живописными композициями, в основе которых лежат вращающиеся радужные окружности разных размеров («Ритм, радость жизни», 1930; «Ритм II», 1938), увлекается печатной графикой, плакатом, прикладным искусством. ■

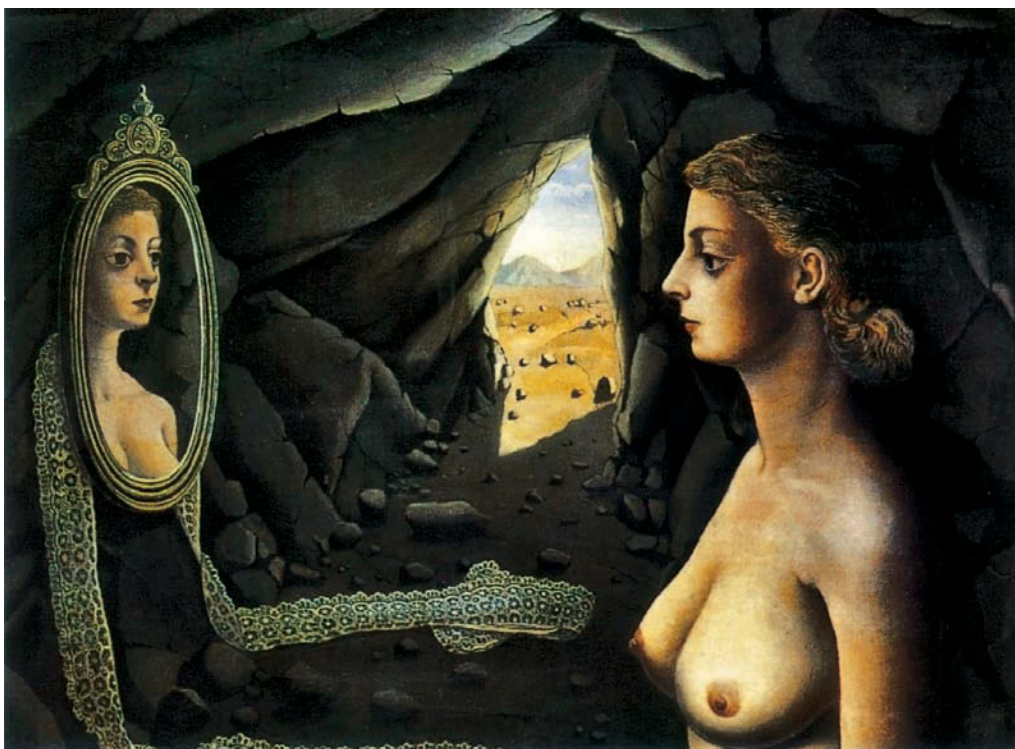
Дельво, Поль (Антхейт, 1897 — Кнокке-Хейст, 1994) — бельгийский художник-сюрреалист.

Посещая в 1920–1924 гг. курсы Академии изящных искусств в Брюсселе, Дельво испытал влияние фламандского экспрессионизма, в особенности творчества Де Смета с его особой концепцией обна-

женного тела и атмосферы молчания и сдержанности. Обнаженная модель и ее откровения стали главной темой творчества Дельво. А Де Кирико и Магритту художник обязан специфической трактовкой пространства, выраженной посредством подчеркнуто яркого освещения и несообразности положения

фигур. С 1937 г. стиль Дельво обретает устойчивость, о чем наглядно свидетельствует полотно «Розовые узлы». В строго определенной раме изображения, где сад, городской пейзаж, руины или античные постройки (в 1938 г. он впервые посетил Италию) составляют главный мотив картины, обнаженные женщины словно ожидают мужчин, которые придут и наконец выведут их из кажущейся летаргии. Подобные сексуальные намеки, порой явные, но чаще скрытые, завуалированные, присутствуют во многих картинах Дельво («Женщина перед зеркалом», 1936; «Лестница» («Обнаженная на лестнице»), 1942–1946).

А вот изображение ночного вокзала, провинциального, обветшалого, в который не осмеливается проникнуть девочка, наполнено поэтической добротелью («Вечерние поезда», 1957). «Я любил поезда, и тоска по ним остается во мне, как память юности. Я пишу поезда моего детства... — и само это детство», — сказал однажды Дельво. Художественное наследие художника широко представлено в музеях Бельгии, а также в Лондоне (галерея Тейт), Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), Мадриде (собрание Тиссен-Борнемиса). В 1982 г. в Сент-Идесбальде был открыт Музей Поля Дельво.



◀ **Женщина перед зеркалом.**

1936. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид



▲ **Лестница (Обнаженная на лестнице).**

1942–1946. Музей изящных искусств, Гент



▶ **Вестница вечера. 1980.**

Музей Поля Дельво, Сент-Идесбальд

Дени, Морис (Гранвиль, 1870 — Сен-Жермен-ан-Ле, 1943) — французский художник, историк искусства.

В 18 лет, еще готовясь в академии Жюлиана к поступлению в парижскую Школу изящных искусств, Дени принимает участие в создании группы «Наби» («Пророки»), ведущей свой генезис от понт-авенской школы, которая сформировалась под влиянием Гогена. Именно перу Дени, самого молодого в группе, энергичного и весьма одаренного, принадлежит первый манифест «Наби» — опубликованная в августе 1890 г. статья «Определение неотрадиционализма».

Увлекавшийся историей искусства, философией и теологией, Дени получил прозвище «Наби красивых икон» — за восторженное отношение к христианству и слегка архаичный характер живописного почерка («Пасхальное утро», 1893; «Паломники из Эммауса», 1895). После путешествий в Италию (1895–1897 и 1907) преклонение перед искусством мастеров Ренессанса постепенно лишает его живопись присущих «набистам» черт модерна, которые сменяются в его произведениях чертами традиционно-классического характера («Поздравление Сезанна», 1900).

Дени прославился также своими многочисленными росписями — в церквях, общественных зданиях, особняках (в их числе выполненная в 1908 г. для особняка И. А. Морозова в Москве «История Психеи»). Очень интересны его литографии символического характера — иллюстрации к «Мудрости» П. Верлена, «Путешествию Уриана» А. Жида и др.

В 1980 г. в приорате в Сен-Жермен-ан-Ле был открыт музей произведений Дени, переданных его детьми. Здесь представлены, в частности, его полотна с изображением членов семьи («Марта за пианино», 1891). Пронизанные умиротворением, часто окрашенные нежным юмором, эти картины — одни из самых счастливых и светлых творений Мориса Дени.



▲ **Зеленый берег моря. Перро Гирек. 1909.** Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



▲ **Музы. 1893.** Музей д'Орсэ, Париж



◀ **Игра в бадминтон. 1900.** Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Рай. 1912.** Музей д'Орсэ, Париж

◀ **Поздравление Сезанна. 1900.** Музей д'Орсэ, Париж

Дерен, Андре (Шату, 1880 — Гарш, 1954) — французский живописец, театральный художник, скульптор, керамист, гравер, один из основателей фовизма.

Первые живописные навыки Дерен получает в Шату в 1895 г. у местного художника Жакомена. Учится в Париже (академия Каррьеера, 1898–1900), где сближается с Матиссом, Пюи и Марке. Изучает картины старых мастеров в Лувре, восхищается творчеством Ван Гога, Сезанна, Гогена. В 1900 г. вместе с Вламинком создает пейзажи окрестностей Шату, несущие на себе явный отпечаток фовизма. Пейзажи, написанные Дереном в 1900-х гг., отмечены экзальтацией цвета, в котором буквально растворяются очертания реально существующих предметов («Порт в Гавре»; «Две шляпки»; «Виноградники весной»). В лон-

донских пейзажах этого периода («Темза»; «Вестминстерский мост») преобладает изысканная гармония синих и зеленых тонов.

В 1907 г. Дерен знакомится с Пикассо и художниками из его окружения, что в значительной степени воздействует на его живописную манеру. В лаконичных формах пейзажей, портретов и натюрмортов этого периода творчества Дерена прослеживается влияние раннего кубизма («Старый мост в Кане», 1910; «Натюрморт на столе», 1910).

После окончания Первой мировой войны, в которой он принимал участие, Дерен сотрудничает с балетной труппой С. П. Дягилева. В 1921 г. посещает Рим. В 1920-х гг. становится одним из ведущих художников-неоклассицистов («Обнаженная с кошкой», 1923; «Обнаженная с кувшином», 1923–1924).

С 1935 г. художник жил в Шамбурси, где увлекался печатной графикой и выполнял иллюстрации к произведениям Петрония, Овидия, Рабле, Лафонтена. ■



◀ **Мост Черинг-Кросс. 1906.** Музей д'Орсэ, Париж

▶ **Девушка в черном. 1913.** Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ **Натюрморт. Корзина с хлебом, кувшин и бокал с красным вином. Ок. 1913.** Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▶ **Рожа. 1912.** Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Джорджоне (собств. Джорджо Барбарелли да Кастельфранко; Кастельфранко, Венеция, 1477/1478 — Венеция, 1510) — венецианский художник, один из основоположников живописи Высокого Возрождения.

Учился Джорджоне, предположительно, у Джованни Беллини. Значительное влияние на становление художника оказало знакомство с Леонардо да Винчи, побывавшим в Венеции в начале 1500-х гг. Среди его окружения — известные венецианские гуманисты, поэты, музыканты, сам он ценится современниками не только как живописец, но и как незаурядный музыкант и певец.

Из достоверно принадлежащих Джорджоне работ нужно отметить алтарный образ «Мадонна Кастельфранко» (ок. 1504–1505), отличающийся классически упорядоченной композицией. В четкий ритм горизонтальных и вертикальных линий плавно и гармонично вписывается треугольник, объединяющий центральную фигуру Мадонны с Младенцем и образы святых Франциска и Георгия у подножия трона. Несмотря на большие паузы пространства между персонажами, их надежно объединяет общее эмоциональное состояние, полное грустного созерцания. Отказавшись от характерных для этого евангельского сюжета элементов празднества и торжества, художник наполняет произведение тишиной, усиливающейся спокойным лучезарным пейзажем, который, раскрываясь за темно-красными стенами, подчеркивает живописную выразительность и гармоничность образов.

В своих ранних картинах Джорджоне использует библейские и мифологические сюжеты («Святое семейство», до 1504; «Юдифь», 1504; «Поклонение пастухов», начало 1500-х гг.), воплощение которых несет черты Раннего Возрождения. Традиционная тема «Юдифи» (спасительницы своего народа, очаровавшей и убившей предводителя вражеского войска Олоферна) у Джорджоне отличается ориги-



▲ **Поклонение пастухов.** Начало 1500-х гг. Национальная галерея искусства, Вашингтон

▶ **Три философа.** Ок. 1509. Музей истории искусства, Вена

▼ **Святое семейство.** До 1504. Национальная галерея искусства, Вашингтон

нальной трактовкой. На фоне утреннего пейзажа перед зрителем предстает задумавшаяся Юдифь, полная женственной мягкости и обаяния. Ее нога, поставленная на отрубленную голову ассирийского полководца, — лишь напоминание зрителю о сути ветхозаветного сюжета. Легкая светотень придает грустному лицу Юдифи одухотворенность. Она погружена в раздумья о содеянном.

Большое внимание Джорджоне уделял пейзажу. Единство человека и природы прослеживается почти в каждой его работе. Тонким лиризмом и созерцательностью наполнена картина «Гроза» (между 1506–1510), в которой единство объема и простран-



▲ **Портрет рыцаря с пажом (Гаттамелата).** Начало 1500-х гг. Галерея Уффици, Флоренция





ва удивительно точно создается с помощью разнообразия оттенков и полутонов. «Гроза» становится первой в истории европейской живописи картиной, в которой природа диктует образный строй и поэзию всего произведения в целом. Женщина, кормящая грудью ребенка, и стоящий в сторонке мужчина словно прислушиваются к состоянию окружающего их мира.

Работы Джорджоне последних лет жизни наиболее полно отмечены гуманистическим началом в его творчестве, главная константа которого — показать красоту человека и мира («Три философа», ок. 1509; «Сельский концерт», 1510(?); «Спящая Венера», ок. 1510). В «Трех философах» изображение старца, человека средних лет в восточном тюрбане и юноши как бы представляет разные стадии познания мира. Компози-

цию объединяет заря на бледном небе над горной долиной. Идея единства природы и человека находит выражение и в самом прославленном произведении Джорджоне «Спящая Венера». Божественная нагота погруженной в сон Венеры, исполненная одновременно целомудрия и чувственной прелести, подчеркивается поэтичным, прекрасным и вместе с тем простым итальянским пейзажем, золотистые тона которого вторят теплomu сиянию золотистого женского тела. В дальнейшем мотив «Спящей Венеры» будут ис-

▼ **Мадонна с Младенцем, святыми Франциском и Георгием (Мадонна Кастельфранко). Ок. 1504–1505.**

Церковь Сан-Либерале, Кастельфранко

пользовать многие европейские мастера — Тициан («Венера Урбинская»), Веласкес («Венера перед зеркалом»), Гойя («Маха обнаженная»), Мане («Олимпия»). «Сельский концерт» Джорджоне тоже послужил началом нового жанра — сельской идиллии.

Жизнь Джорджоне оказалась короткой — он умер молодым, тридцати четырех лет от роду, от чумы. Это случилось, когда мастер работал над «Спящей Венерой». Картина осталась незавершенной, и правую часть пейзажа на дальнем плане дописывал Тициан. Смерть этого прекрасного человека и великого художника оплакивала вся Венеция. И еще долго в городе царил культ Джорджоне...

По своей значимости в развитии венецианской живописи творчество Джорджоне, сформулировавшего свой живописный язык, близко к влиянию искусства Леонардо да Винчи на художественную школу Средней Италии. Его работы, относящиеся к первому этапу венецианского Высокого Возрождения, становятся началом живописи с новым мировоспри-



▲ **Поклонение волхвов. 1506–1507.**

Национальная галерея, Лондон





▲ **Спящая Венера.** Ок. 1510.
Картинная галерея, Дрезден

▶ **Гроза.** Между 1506 и 1510.
Галерея Академии, Венеция



▲ **Сельский концерт.** 1510(?). Лувр, Париж
◀ **Юдифь.** 1504. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ятием, в котором главное — созерцательное начало и идиллический образ слитых воедино природы и человека, неповторимость и самоценность человеческой личности.

Говоря о наследии такого замечательного мастера, как Джорджоне, нельзя, конечно, обойтись без характеристики его живописной, профессионально-художественной манеры. Но вряд ли это кто-

нибудь может сделать лучше, чем Вазари: «Природа наделила его талантом столь легким и счастливым, его колорит в масле и фреске, то живой и яркий, то иногда мягкий и ровный, был настолько растушеванным в переходах от света к тени, что многие из тогдашних лучших мастеров признавали в нем художника, рожденного для того, чтобы вдохнуть жизнь в фигуры».

Джотто ди Бондоне (Колле-ди-Веспиньяно, 1266/1267 — Флоренция, 1337) — итальянский художник, скульптор и архитектор, представитель флорентийской школы в период Проторенессанса.

Учился, скорее всего, у Чимабуэ. Работал во Флоренции и в Парме. С 1334 г. возглавлял строительство флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре. Посетил Рим (ок. 1280).

Творчество Джотто, утверждающее ценность человеческой личности, его стремление возможно точно изображать окружающий мир способствовало отходу итальянской живописи от так называемой «греческой манеры», заимствованной итальянцами у византийского искусства. Одно из самых знаменитых творений Джотто — роспись Капеллы дель Арена в Падуе (между 1303 и 1305). Стены небольшой капеллы расписаны изображениями, повествующими о жизни Марии и Христа. На стене перед входом — сцена «Страшный суд», на противоположной — «Благовещение», остальные фрески занимают боковые стены, располагаясь в три яруса. Джотто недаром считают великим преобразователем искусства. Художник придал религиозным мотивам совершенно новое, непривычное звучание, превратив библейские сюжеты в реальные события. Фрески поражают жизненной убедительностью, смелостью композиционного построения, гармоничностью образов, естественностью и выразительностью пластики, богатством цветовой гаммы, состоящей из теплых желтых, розовых и холодных голубых оттенков. Используя



◀ **Рождество.** Между 1303 и 1305. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя



▲ **Оплакивание Христа.** Между 1303 и 1305. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя

◀ **Бегство в Египет.** Между 1303 и 1305. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя

традиционную для своего времени композиционную схему, Джотто отбрасывает все второстепенное и располагает фигуры таким образом, чтобы драматическая напряженность изображения усилилась («Мадонна на троне», ок. 1310).

Объективное отношение к действительности и драматическая выразительность образов отличают и другие работы Джотто, среди которых росписи капелл Перуцци (ок. 1320) и Барди (1320–1325) в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Среди архитектурных творений Джотто — кампанила (колокольня) Флорентийского собора.

Однажды Чимабуэ, рассказывает Вазари, увидел маленького пастушка, увлеченно рисовавшего мелом на камне одну из своих подопечных овец. Художника поразило мастерство мальчика, и он предложил ему поступить учеником в свою мастерскую. Пастушка звали Джотто. Так Италия обрела одного из величайших своих живописцев.

Творчество Джотто оказало огромное влияние на искусство Раннего и Высокого Возрождения, его творения высоко ценили такие мастера эпохи Возрождения, как Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Леонардо, Рафаэль, Микеланджело. ■



▲ Поцелуй Иуды. Между 1303 и 1305.

Фреска. Капелла дель Арена, Падуя

▼ Сошествие Святого Духа на апостолов.

Между 1303 и 1305. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя



▲ Мадонна

на троне.

Ок. 1310.

Галерея

Уффици,

Флоренция



◀ Капелла

дель Арена,

Падуя. Вну-

тренний вид

Дионисий (ок. 1440 — по одним источникам, после 1503, по другим — после 1507) — мастер фресковой живописи и иконописец.

Ученичество прошел в среде московских живописцев, его учителем называют старца Симонова монастыря в Москве Митрофана. В письменных источниках имя Дионисия впервые упоминается в связи с Пафнутьево-Боровским монастырем под Калугой. Здесь по приглашению преподобного Пафнутия, основателя монастыря, Дионисий в дружине Митрофана между 1467 и 1477 гг. украшал фресками и иконами церковь Рождества Богородицы (иконы и фрески перестроенного собора не сохранились, отдельные небольшие фрагменты настенной росписи хранятся в Центральном музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (Москва) и в музее монастыря. В 1480 г. в монастыре останавливался великий князь Иван III Васильевич, возвращавшийся в Москву после победного «стояния на Угре». В «Житии Пафнутия Боровского», составленном архиепископом Ростовским Вассианом, упоминается о том, что убранство храма восхитило «самодержца Русской земли». Это способствовало известности артели и ее мастеров. И в 1481 г. Дионисий с дружиной (Митрофан к тому времени уже, видимо, скончался), в которую входили Коня, Тимофей и Ярец, был приглашен для работ в главной святыне Московской Руси — кремлевском Успенском соборе, освященном в 1479 г. Мастера написали иконы деисусного, праздничного и пророческого чинов иконостаса. Полагают, что самую ответственную часть, деисусный ряд, выполнил Дионисий и что ему же принадлежат изображения преподобных на алтарной преграде. «Чюдно вельми» написанные иконы Успенского собора, к сожалению, до нас не дошедшие, сделали Дионисия носителем официальной, великокняжеской традиции в искусстве, его имя стало олицетворять московскую школу живописи.

У мирянина Дионисия было три сына, двое, Владимир и Феодосий, стали живописцами, учились у отца и работали в его мастерской (о третьем сыне, Андрее, сведений нет). Мастерская была большая, учеников и последователей мастера — множество. Дионисий слыл не только «живописцем, превосходящим всех в письме», но и «философом мудрым». Он входил в круг образованных, «книжных» людей своего времени, состоял в переписке с Иосифом Волоцким, писателем и теологом, автором «Просветителя», ему была близка идея поисков духовно-нравственного идеала как необходимой части государственного переустройства.



◀ **Распятие.** Ок. 1500.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

▲ **Мастерская Дионисия. Митрополит Алексей с житием.** 1480-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Богоматерь Одигитрия 1482.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Дионисий и его мастерская. Уверение Фомы.** Ок. 1500. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В 1482 г. Дионисию поручили обновить образ Богоматери Одигитрии из Вознесенского монастыря Московского Кремля, высокочитимую русскую копию древней иконы константинопольского письма, красочный слой которой сильно обгорел во время пожара. При этом Богоматерь с Младенцем должна была быть написана точно «в тот же образ». Дионисий с этим заданием справился блестяще. Образ Богоматери вообще в творчестве Дионисия занимает особое место, изображений Марии с Младенцем больше всего среди написанных им икон.

В 1484 г. Дионисий отправился со своей живописной дружиной в Иосифо-Волоколамский монастырь для украшения росписями и иконами Успенского собора.

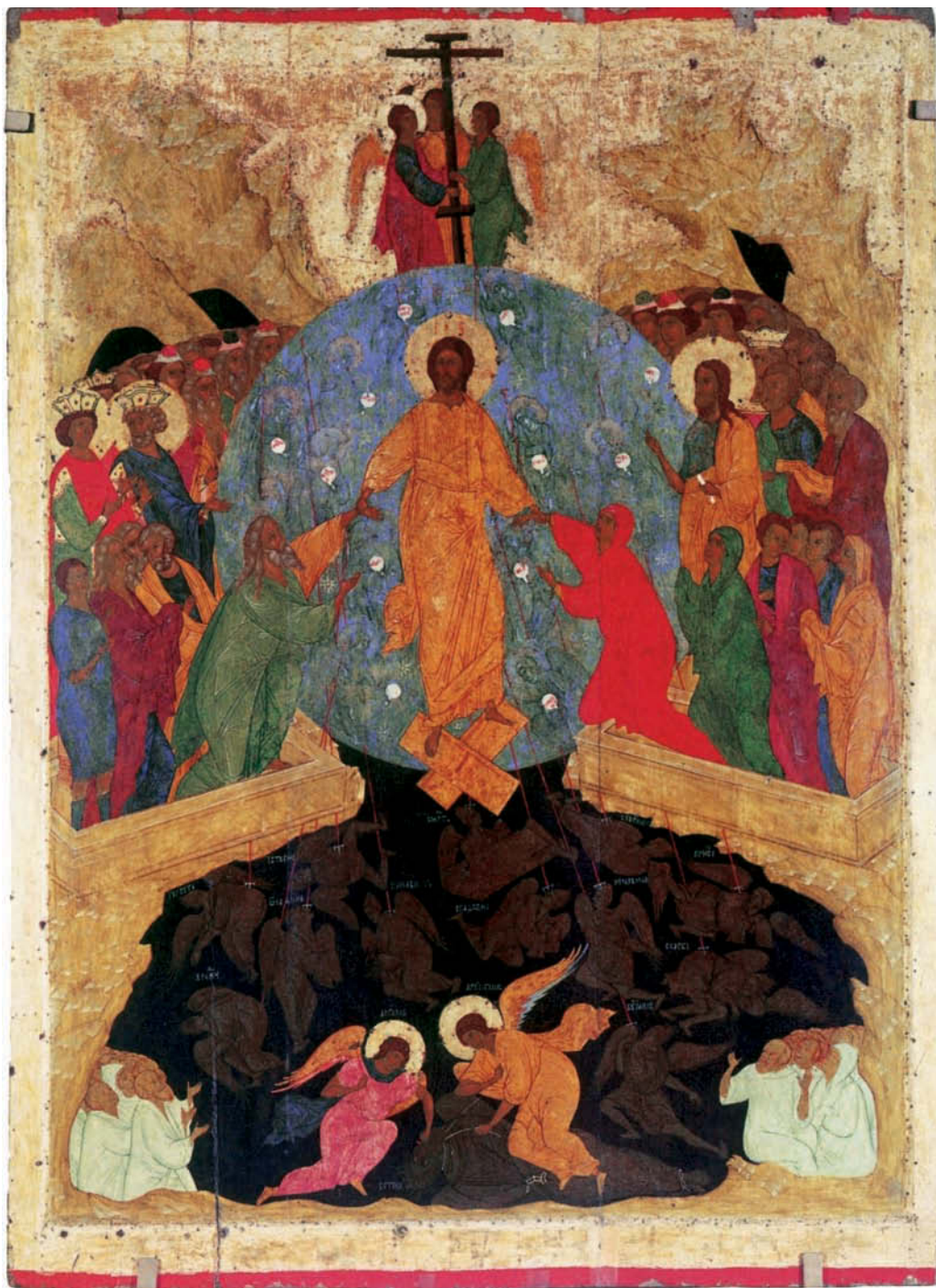
Вместе с Дионисием в Волоколамске работали его сыновья Владимир и Феодосий и старцы Паисий, Досифей и Вассиан. Фрески и иконы Успенского собора не сохранились.

Во второй половине 1490-х гг. Дионисий с сыновьями едет в Белозерский край, где тогда в ранее основанных монастырях велось обширное каменное строительство. Известно, что в 1500 г. для Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря близ Вологды он написал иконостас. Из него сохранились четыре образа — «Распятие», «Спас в Силах», «Уверение Фомы» и «Успение». На оборотной стороне доски «Спаса в Силах» имеется надпись, возможно сделанная самим мастером: «...Писан диясус, праздники и пророци Денисьева письмени».

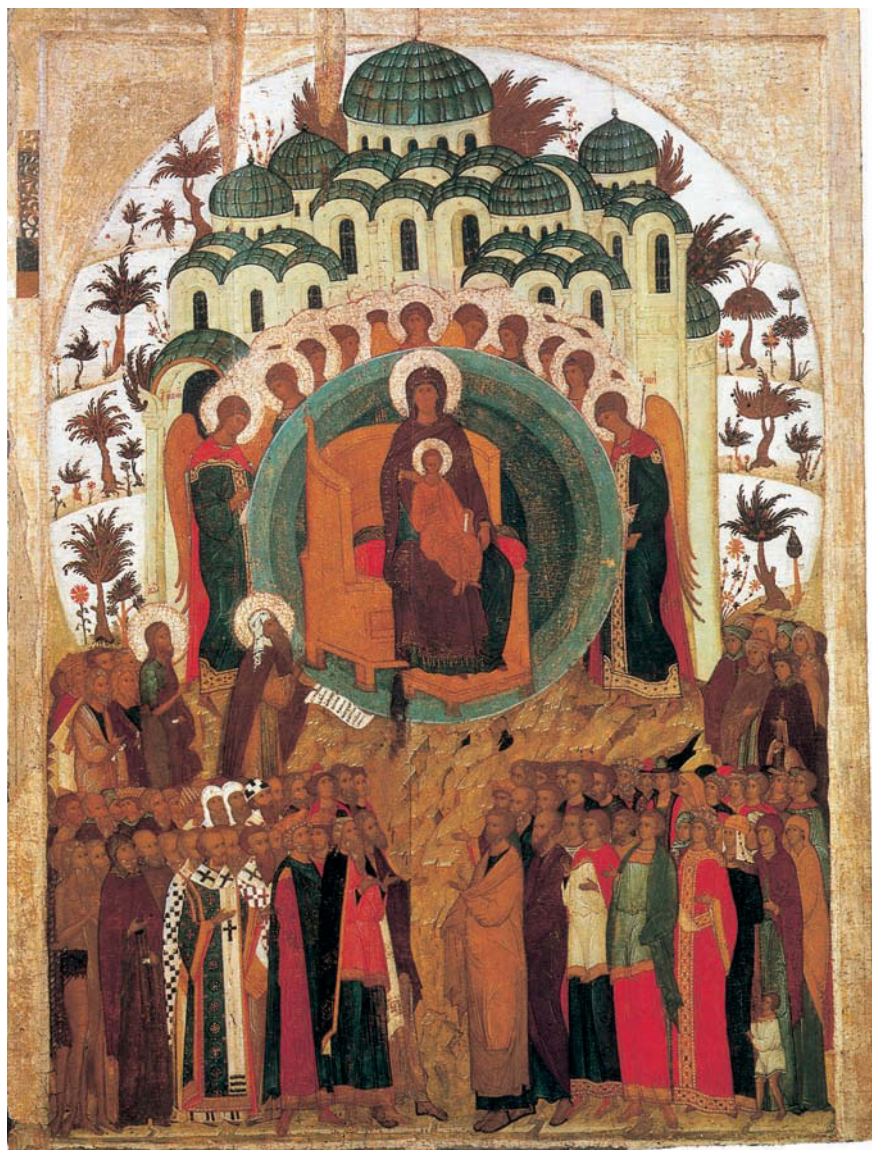


◀ Школа Дионисия. Сошествие во ад. 1502. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Мастерская Дионисия. Кирилл Белозерский. Начало XVI в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Дионисий и его мастерская. Богоматерь Одигитрия.**
1502–1503. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲▶ **Дионисий и его мастерская.**
1502–1503.
Фрагменты росписи церкви Рождества Богородицы. Ферапонтов монастырь

◀ **Мастерская Дионисия. О Тебе радуется.** Начало XVI в. Государственная Третьяковская галерея, Москва



В тот же период Дионисий с сыновьями и подмастерьями работал в Ферапонтовом монастыре. Самое значительное из созданного ими здесь — фрески собора Рождества Богородицы. Программу росписи, главная тема которой — прославление Богоматери, заступницы за людей перед Господом, исследователи приписывают Дионисию, как и сцены рождества и детства Марии, расположенные на наружной стене западного портала.

Колорит росписей, в котором преобладают зеленые и золотистые тона, великолепно гармонирует с эмоциональным настроением образов.

Иконы, созданные Дионисием с дружиной для храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, безусловно, относятся к выдающимся образцам древнерусского искусства. Они хранятся сейчас в музеях страны: в Русском музее (Санкт-Петербург) — «Богоматерь Одигитрия» и «Сошествие во ад» из местного ряда, образы архангела Гавриила, святых Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Симеона Столпника и Георгия из ростового

деисуса; в Третьяковской галерее (Москва) — деисусные образы апостолов Петра и Павла, архангела Михаила, Иоанна Предтечи и Дмитрия Солунского; в Кирилловском музее (Вологодская область) — образы апостолов Андрея и Иоанна Богослова, святых Николая Чудотворца, Даниила Столпника и Василия Великого из деисуса, а также иконы пророческого чина (средник приписывают Дионисию, остальные — другим мастерам).

После возвращения из Белозерья в 1502 г. (?) Дионисий работал в Волоколамске, у игумена монастыря Иосифа Волоцкого.

Особого упоминания в творческом наследии Дионисия заслуживают его житийные иконы. Около 1503 г. в его мастерской для Спасо-Прилуцкого монастыря под Вологдой был написан образ «Дмитрий Прилуцкий с житием». Некоторые исследователи предполагают, что средник иконы писал сам Дионисий, поручив клейма сыновьям или ученикам. Это одна из целого ряда икон работы Дионисия, в которых он стремился воплотить собирательный

идеальный образ «ангела среди людей», святого подвижника. К тому же ряду относятся образа «Кирилл Белозерский» и «Кирилл Белозерский с житием» и парные иконы митрополитов Петра и Алексия, выполненные для Успенского собора в Московском Кремле, — «Митрополит Петр с житием» и «Митрополит Алексий с житием». Время их создания исследователи определяют по-разному: одни — около 1481 г., другие — после 1503 г.

Из Синодика (списка умерших для поминовения) Кирилло-Белозерского монастыря, датированного XVII в., мы узнаем, что род «иконника Дионисия» ведет свое начало от царевича ордынского Петра (легендарной фигуры XIII в.). А вот точная дата кончины и место погребения великого мастера нам не известны. ■



Д

Добужинский Мстислав Валерианович (Великий Новгород, 1875 — Нью-Йорк, 1957) — график, акварелист, живописец, театральный художник.

Воспитанием Мстислава занимался его отец, генерал-лейтенант артиллерии: мать оставила семью ради успешной карьеры певицы. Он сумел заметить способности сына и всячески поощрял его склонность к искусству. С 1884 г. генерал служил в Петербурге, и Мстислав одновременно с гимназией посещал Рисовальную школу для вольноприходящих при Обществе поощрения художеств. Попытка попасть в Академию художеств в 1893 г. оказалась безуспешной, и Добужинский, окончив гимназию (1895), поступил на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, но все свободное время посвящал изучению истории искусства и занятиям в студии Л. Е. Дмитриева-Кавказского. Художественное образование он продолжил в Мюнхене, в школе А. Ашбе (1899–1901), летом брал дополнительные уроки у Ш. Холлоши, который работал с учениками только на открытом воздухе. От этого замечательного пленэриста Добужинский воспринял интерес к импрессионизму, о чем говорят написанные тогда полотна «Автопортрет» (1899–1900), «Мюнхен. Мастерская школы Ашбе» (1900), «Неизвестная в красном» (1901) и др.

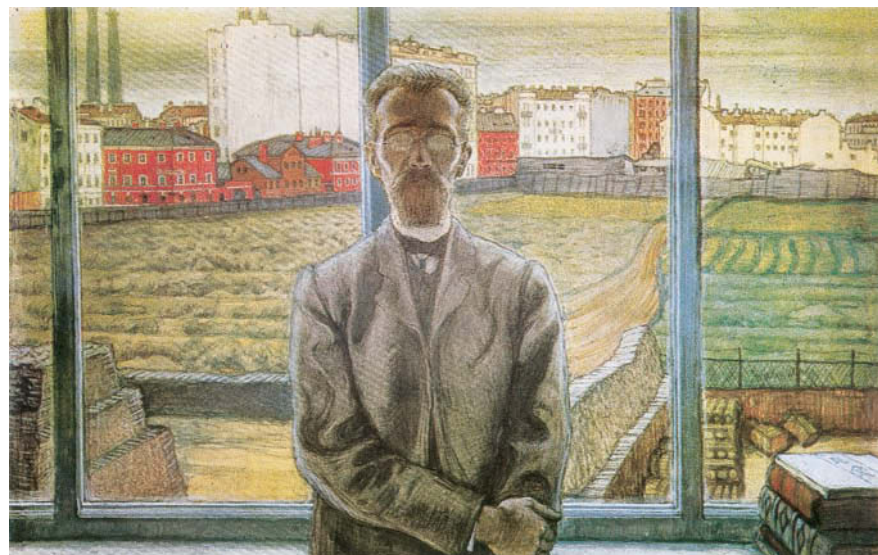
Не оставляя он и графики. В 1901 г. художник послал на экспозицию объединения «Мир искусства» офорт «Крыши домов», сразу обративший на него внимание, а с 1902 г. начал постоянно сотрудничать с «мирискусниками». Тема города стала одной из главных в его творчестве.

Как сценограф Мстислав Добужинский дебютировал в 1907 г., оформив для Старинного театра в Санкт-Петербурге постановку средневековой пьесы «Игра о Робене и Марион», затем последовали другие работы для разных театров.

С 1905 по 1914 г. Добужинский активно занимался также станковой акварелью и живописью.

Книжная иллюстрация — еще одно важнейшее направление в творчестве Добужинского. Начатое в 1906 г. иллюстрациями к повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель», оно продолжалось и после революции 1917 г. («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, «Белые ночи» Ф. М. Достоевского, «Примус» О. Э. Мандельштама, «Бармалей» К. И. Чуковского).

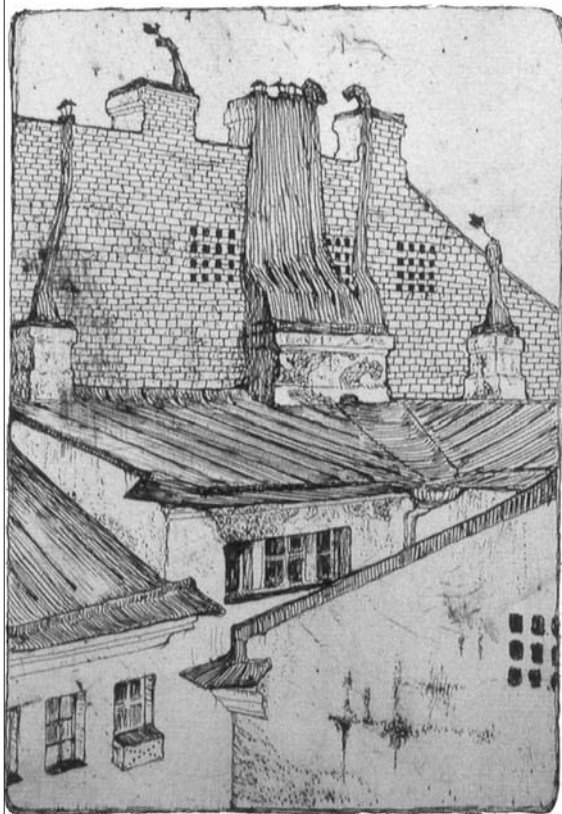
Призванный в годы войны в армию, Добужинский, полный фронтовых впечатлений, приветствовал Октябрьскую революцию. Принял от новых властей должность ученого хранителя Эрмитажа, создавал Художественно-практический ин-



▲ **Человек в очках (Портрет поэта и художественного критика К. А. Сюннерберга).** 1905–1906. Бумага на картоне, акварель, уголь, белла. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ститут в Витебске, участвовал в организации Большого оперного театра в Петрограде и возглавил его художественную часть. Но затем здравая оценка реальных событий в послереволюционной России привела его к мысли об эмиграции. В 1924 г. он уехал в Литву, откуда происходил род Добужинских, поселился в Каунасе. Однако местные националисты приняли его в штыки, исключением был лишь Каунасский театр, где Добужинский оформлял спектакли. В 1938 г. художник выехал в Лондон по приглашению актера и режиссера М. А. Чехова, а в 1939 г. со спектаклем его школы-студии — в США, на гастроли. Сначала война, а потом и послевоенные события помешали ему вернуться в Литву.

До конца жизни Мстислав Валерианович Добужинский оставался в Америке, общался в основном с русскими эмигрантами и старался при малейшей возможности выбраться в Старый Свет, поближе к Литве и России.



◀ **Крыши домов.** 1901. Офорт. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Неизвестная в красном.** 1901. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Ф. М. Достоевский. Белые ночи.** 1922. Иллюстрация



▲ **А. С. Пушкин. Барышня-крестьянка.** 1919. Иллюстрация

Домье, Оноре (Марсель, 1808 — Вальмондуа, 1879) — французский живописец, рисовальщик, карикатурист, скульптор.

Прославился как замечательный карикатурист. Ранние работы Домье несколько перегружены деталями, но с течением времени они становятся более лаконичными. В 1830–1832 гг. художник создает скульптурные сатирические портреты видных политических деятелей, на основе которых затем выполняет серию литографий «Знаменитости золотой середины». В 1832 г. за карикатуру на Луи Филиппа, изображающую короля в виде Гаргантюа, Домье попадает на полгода в тюрьму.

После запрещения политической карикатуры в 1835 г. Домье обращается к бытовому жанру, высмеивая тщеславие, трусость, лицемерие, лживость и стяжательство парижских обывателей (серии «Супружеские нравы», 1839–1842; «Добрые буржуа», 1846–1849). В период революции 1848–1849 гг. Домье вновь обращается к политической карикатуре, а также начинает с увлечением зани-



▲ **Дон Кихот и Санчо Панса.** Ок. 1855. Национальная галерея, Лондон



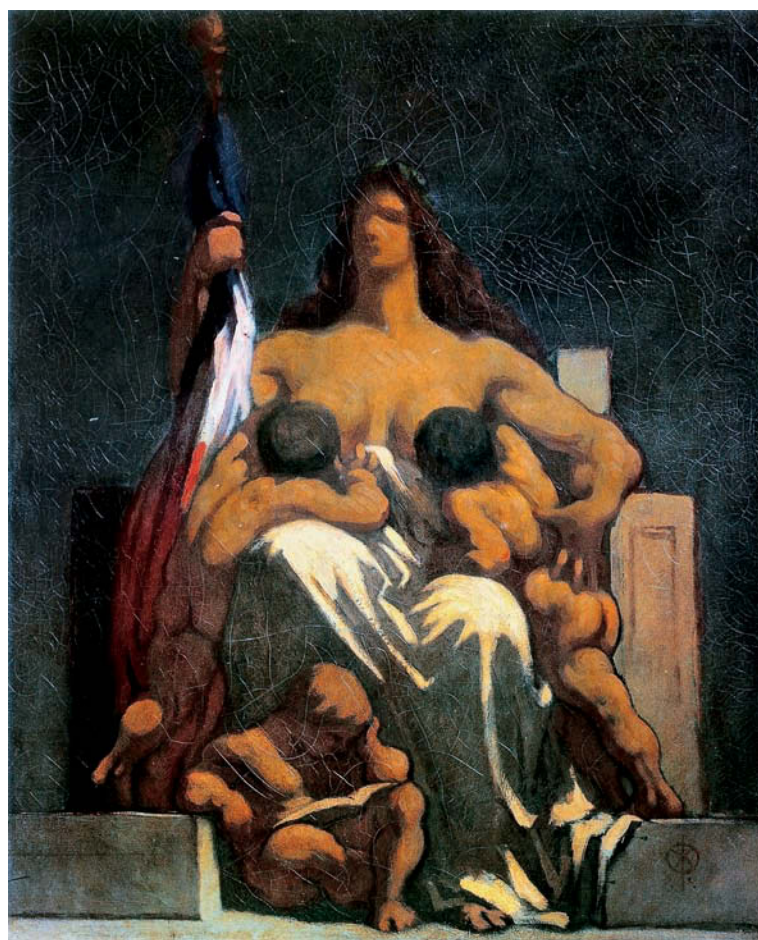
▼ **Криспин и Скапен (Скапен и Сильвестр).** Ок. 1858–1860. Музей д'Орсэ, Париж



◀ **Прачка.** Ок. 1863. Музей д'Орсэ, Париж

маться живописью. Наблюдая за жизнью рабочих, мелких служащих, ремесленников, художник создает картины, в которых героическое и возвышенное органично соединяется с гротескным («Прачка», 1860–1862).

Живопись и графика Домье с новыми образами, выхваченными художником из жизни, сыграли огромную роль в развитии реалистического искусства. ■



▼ **Республика. 1848.** Музей д'Орсэ, Париж



Доу, Герард (собств. Геррит Доу; Лейден, 1613 — Лейден, 1675) — голландский художник-жанрист.

После обучения у гравера Долендо и художника по стеклу Каувенхорна Доу работал со своим отцом, также художником по стеклу. В 15 лет он поступил в мастерскую жившего по соседству Рембрандта, где оставался до 1831 г., когда мастер переехал из Лейдена в Амстердам. Поначалу он буквально копирует картины учителя: те же позы моделей, то же очарование светотени, та же тщательность исполнения. В этих работах, написанных в реалистичной манере, Доу с удивительным совершенством изображает аксессуары и детали.

Большую известность Доу приносят жанровые картины, написанные с особой тщательностью. В 1848 г. художника принимают в лейденскую гильдию св. Луки; в 1660 г. голландское правительство покупает у него три картины (одна из них, «Молодая мать», хранится в гаагском Маурицхейсе). Слава Доу еще более возросла после выставки (1665) двадцати девяти его картин, принадлежавших знаменитому коллекционеру Яну де Бейе.

Для работ Доу этого второго периода характерна более живая полихромная и удивительно чистая фактура. Излюбленный прием художника — использование ниши, в которую он помещает своих персонажей («Враг», 1653; «У торговки дичью», ок. 1670). Такие композиции служат Доу еще и предлогом для создания прекрасных натюрмортов, в которых особенно ярко раскрывается талант художника. Доу великолепно работает со светотенью, фактура его полотен удивительно тонка, иллюзионистская техника очень искусна.

У мастера было много учеников и подражателей, и его по праву можно назвать основателем лейденской школы живописи. Хотя Доу, пользовавшийся при жизни огромной популярностью, был надолго несправедливо забыт, его полотна можно увидеть в самых известных музеях. ■



▲ **Художник в мастерской.** 1647.
Картинная галерея, Дрезден

◀ **Молодая мать.** 1658.
Маурицхейс, Гаага

▶ **У торговки дичью.** Ок. 1670.
Национальная галерея, Лондон



Дубовской (Дубовский) Николай Никанорович

(Новочеркасск, 1859 — Петроград, 1918) — живописец, пейзажист. Родился в семье казачьего старшины Войска Донского. Рисовать начал в детстве, копируя видовые репродукции в журналах «Нива», «Всемирная иллюстрация». В киевской Владимирской военной гимназии (1872–1877) не оставил своего увлечения, рисование было его любимым предметом. В 1877 г. в качестве стипендиата Войска Донского поступил в Академию художеств, в класс пейзажной живописи М. К. Клодта. Учился успешно, получил четыре золотые медали, но в 1881 г. отказался писать работу на заданную тему и покинул Академию. В 1882 г. на экспозиции Общества поощрения художеств выставил свои первые работы «Перед грозой» и «После дождя», тут же нашедшие покупателей. А в 1884 г. его полотно «Зима» приобрел П. М. Третьяков.

Дубовской много путешествовал, объездил всю Россию, побывал во многих странах Западной и Южной Европы, на островах Греческого архипелага и на Ближнем Востоке. Всего им написано свыше 1000 этюдов и около 400 картин. Больше всего художника привлекали зимние и весенние пейзажи России



▲ **Притихло.** 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Сумерки.** 1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и Швейцарии, а также виды Балтийского взморья. В 1890 г. Дубовской, ставший к тому времени постоянным членом правления Товарищества передвижных художественных выставок, представил публике свое знаменитое полотно «Притихло», имевшее огромный успех. Картину хотел купить П. М. Третьяков, но его опередил Александр III, и для галереи Третьякова художник выполнил вариант (с некоторыми изменениями). Пейзаж, буквально пронизанный «тишиной перед грозой», высоко оценил мастер пейзажа И. И. Левитан, подчеркнувший, что Дубовскому удалось передать не свое настроение, а состояние природы: «не автора, а саму стихию». Особого упоминания заслуживает картина «Родина» (ок. 1903–1905), которой художник придал национально-романтический оттенок. Представленная на Всемирной выставке в Риме, она получила восторженную оценку И. Е. Репина.

В 1898 г. Дубовской был удостоен звания академика пейзажной живописи, с 1900 г. он действительный член Академии художеств, а в 1908 г. — член Совета Академии. С 1910 г. художник активно работает в Обществе им. А. И. Куинджи, а в 1911 г. становится профессором-руководителем пейзажной мастерской Академии художеств. За год до смерти, в грозном 1917-м, Дубовской выступает одним из организаторов Союза деятелей искусств Петрограда.

Большое количество собственных работ, а также собранную им обширную коллекцию произведений русских мастеров Николай Никанорович Дубовской завещал родному городу Новочеркасску. ■



▲ **Родина.** Ок. 1903–1905. Областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск
▶ **Дача в Силламягах.** 1907. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), Якутск



Дуччо ди Буонинсенья (Сиена, ок. 1260 — Сиена, 1318/1319) — итальянский художник, основоположник сиенской школы готики.

Сведения о происхождении, ранних годах жизни и учении Дуччо не сохранились. Впервые его имя упоминается в документе, датированном 1278 г., где го-

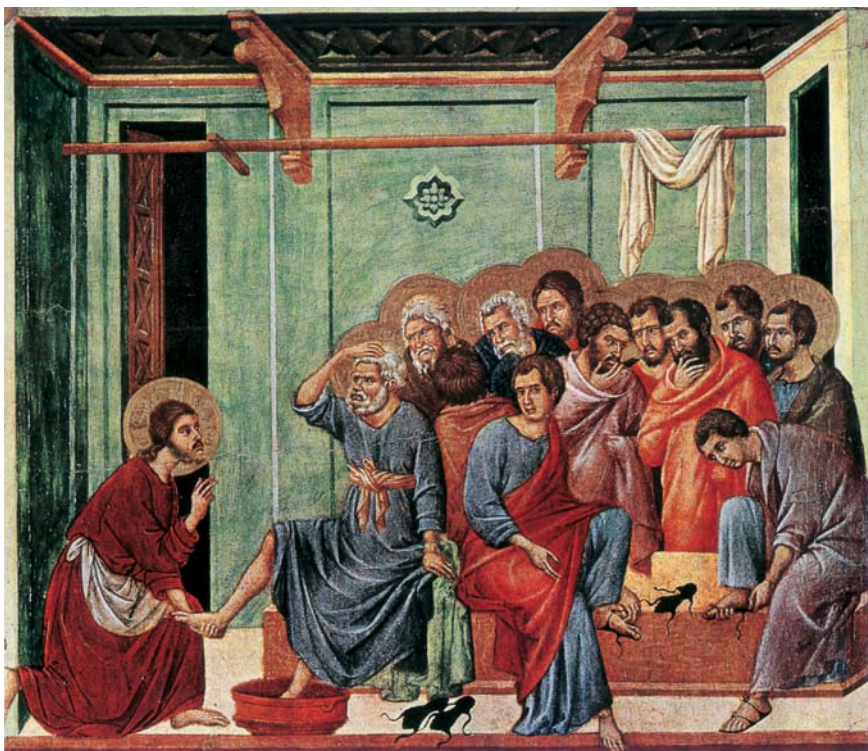


▲ **Исцеление слепого.** 1308–1311. Панель из пределлы оборотной стороны «Масты». Национальная галерея, Лондон

► **Мадонна Ручеллан.** Ок. 1285. Галерея Уффици, Флоренция

▼ **Маста.** 1308–1311. Музей собора, Сиена





▲ **Омовение ног.** Деталь оборотной стороны «Маэсты». 1308–1311. Музей собора, Сиена

ворится о росписи 12 ларцов для сиенского братства. В «Мадонне Ручеллаи» (ок. 1285), заказанной Дуччо братством лаудистов для флорентийской церкви Санта-Мария Новелла, еще сильны традиции византийского толка. Этот полный благородной патетики образ считается одним из шедевров живописи XIII века. Привлекает внимание удивительная по тонкости гамма переходов тонов от розового до голубовато-зеленого в изображении сидящего на руках Мадонны Младенца. А утонченная моделировка лиц и складок одежды подтверждает предположение о влиянии на молодого Дуччо искусства Чимабуэ, с которым он познакомился во время пребывания во Флоренции.

В 1308 г. доказавший свое мастерство художник получает заказ на «Маэсту». Здесь византийские традиции заметны куда меньше, иконописная схема трактуется с мощной вибрирующей концентрацией, придающей «Маэсте», при всей ее готической эlegantности, ощущение живого, почти чувственного восприятия святого образа. Фактически этой работой Дуччо положил начало совершенно новой живописной традиции, которая составляет суть того, что мы называем Проторенессансом, подготовившим почву для эпохи Возрождения. На подножии трона, на котором восседает Богоматерь, Дуччо сделал надпись «Поскольку он так написал ее, пусть Мадонна поможет Сиене и Дуччо».

9 июня 1311 г. «Маэста» была торжественно перенесена из мастерской в собор. Первоначально она состояла из трех ярусов — центрального, верхнего и нижней пределлы и была двусторонней (на оборотной стороне Дуччо изобразил сцены «Страстей Христовых»). В 1506 г. ее сняли с главного алтаря, а позже разделили стороны. Сейчас несколько панелей находятся в частных собраниях и музеях.

До конца дней Дуччо колеблется между вкусом к оживленному повествованию и прежней духовной традицией. Единственная дошедшая до нас работа Дуччо позднего периода творчества — полиптих «Мадонна со святыми», хранящийся в сиенской Национальной пинакотеке. В ней мастер демонстрирует живой интерес к новой культуре. Заложенная при его участии, эта культура ушла дальше, но неизменно воздавала Дуччо должное.



▲ **Благовещение.** 1308–1311. Панель из пределлы лицевой стороны «Маэсты». Национальная галерея, Лондон



► **Сцены из «Страстей Христовых».** Детали с оборотной стороны «Маэсты» (всего 26 сцен). 1308–1311. Музей собора, Сиена

Дюрер, Альбрехт (Нюрнберг, 1471 — Нюрнберг, 1528) — немецкий живописец, гравер, рисовальщик, теоретик искусства эпохи Возрождения.

Родился в семье ювелира. Интерес к рисунку зародил в нем отец, обучивший сына основным приемам гравировки на металле. С 1486 по 1489 г. учителем Дюрера был нюрнбергский гравер и живописец Вольгемут. Значительное влияние на творческое становление мастера оказало путешествие по городам Германии (Франкфурт-на-Майне, Кольмар, Страсбург, Базель), где он знакомится с гуманистами и издателями, книгопечатниками и граверами, с работами живописца и графика Шонгауэра.

В 1494 г. Дюрер возвращается на родину, открывает свою мастерскую и начинает творить самостоятельно. В 1494–1495 гг. мастер посещает Италию, где изучает работы Мантеньи и Беллини. В 1505 г. он вновь едет в Италию, много работает, путешествует, встречается с Рафаэлем. В 1520–1521 гг. совершает поездку в Нидерланды, впечатления от которой дали новый толчок к развитию его творчества. Умер Альбрехт Дюрер в 1528 г. от тяжелой болезни печени.

Развитие искусства Дюрера происходит на завершающем этапе немецкого Возрождения. С одной стороны, расцвет науки, с другой — драматический обществственный накал, связанный со ставшей началом Реформации церковной реформой Мартина Лютера, и Крестьянская война (1524–1525) отражаются на характере его творчества.

Образы Дюрера, далекие от классического идеала красоты, воплощают в себе богатство и характерные черты немецких художественных традиций. Значительное место в живописном наследии художника занимают портреты. В своих работах Дюрер стремится не только к внешнему сходству с портретируемыми, главным для него становится выявление отличительных черт характера моделей и отражение их внутренней энергии.

Особая роль в творчестве Дюрера принадлежит автопортретам, первый из которых он создает в 13-летнем возрасте. В них, как и в портретах других людей, он стремится утвердить самоценность человеческой личности. Самый знаменитый его автопортрет написан в 1498 г.

В творческом наследии мастера насчитывается около 900 листов рисунков, по своему характеру и многообразию приближающихся к искусству великого



▲ Автопортрет с остролистом. 1493. Лувр, Париж

► Праздник четок. 1506.

Национальная галерея, Прага

▼ Паумгартнеровский алтарь. Ок. 1498–1503.

Старая пинакотекка, Мюнхен





гармоничное равновесие форм, цвета и света («Паумгартнеровский алтарь», ок. 1498–1503; «Поклонение волхвов», 1504). Особенной выразительностью и гармонией отличаются многофигурные композиции, созданные для одной из венецианских церквей («Праздник четок», 1506).

Важнейшее место в творчестве Дюрера занимают гравюры, в которых художник наиболее полно выразил мятующийся дух немецкого Возрождения. Высшее творческое достижение мастера в этой области — серия из 15 гравюр на дереве «Апокалипсис» (1498), созвучная передовым идеям Германии кон-



▲ Адам и Ева.
Диптих. 1507. Прадо,
Мадрид

◀ Портрет молодого
человека. 1521.
Картинная галерея,
Дрезден

▶ Портрет
Виллибальда
Пиркгеймера. 1524.
Гравюра

▶▶ Автопортрет.
1500. Старая
пинакотекка, Мюнхен



◀ **Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513.**

Гравюра на меди

▼ **Портрет неизвестного. 1524. Прадо, Мадрид**



ца XV в. По изобразительным приемам гравюры значительно отличаются от живописных работ: усиливается экспрессия образов, подчеркивается жесткость форм и угловатость движений. Очень популярными среди современников были так называемые «мастерские гравюры» на меди 1513–1514 гг. («Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Меланхолия I», «Св. Иероним в келье»). Они символичны: в образе Рыцаря воплощена готовность смело идти по избранному пути; ве-

личественная Меланхолия, окруженная символами созидания и науки, олицетворяет неутолимое желание постичь истину; св. Иероним, изображенный за учеными занятиями, представляет одухотворенную красоту созерцания жизни.

После творческого спада (1514–1519), когда мастер работал только над заказами императора Максимилиана I, наступает подъем, связанный с его посещением Нидерландов. Этому периоду принадлежит целый ряд графических портретов, выполненных углем, серебряным и металлическим карандашом («Эразм Роттердамский», 1520; «Лука Лейден-

ский»), живописных работ («Портрет молодого человека», 1521; «Портрет неизвестного», 1524), а также гравюр («Портрет Виллибальда Пиркгеймера», 1524; «Портрет Филиппа Меланхтона», 1526). Работа над портретами приводит к созданию живописного диптиха «Четыре апостола» (1526). Фигуры апостолов Петра, Павла, Иоанна и Марка, символизирующих четыре человеческих темперамента, характеризуются мощью и монументальностью.

Искусство Альбрехта Дюрера повлияло не только на творчество современных ему европейских мастеров, но и на развитие искусства в целом. ■



▲ **Четыре апостола. 1526. Диптих. Старая пинакотекка, Мюнхен**

▲ **Св. Иероним в келье. 1514. Гравюра на меди**



Дюшан, Марсель (Бленвиль, 1887 — Нейи-сюр-Сен, 1968) — французский художник-сюрреалист.

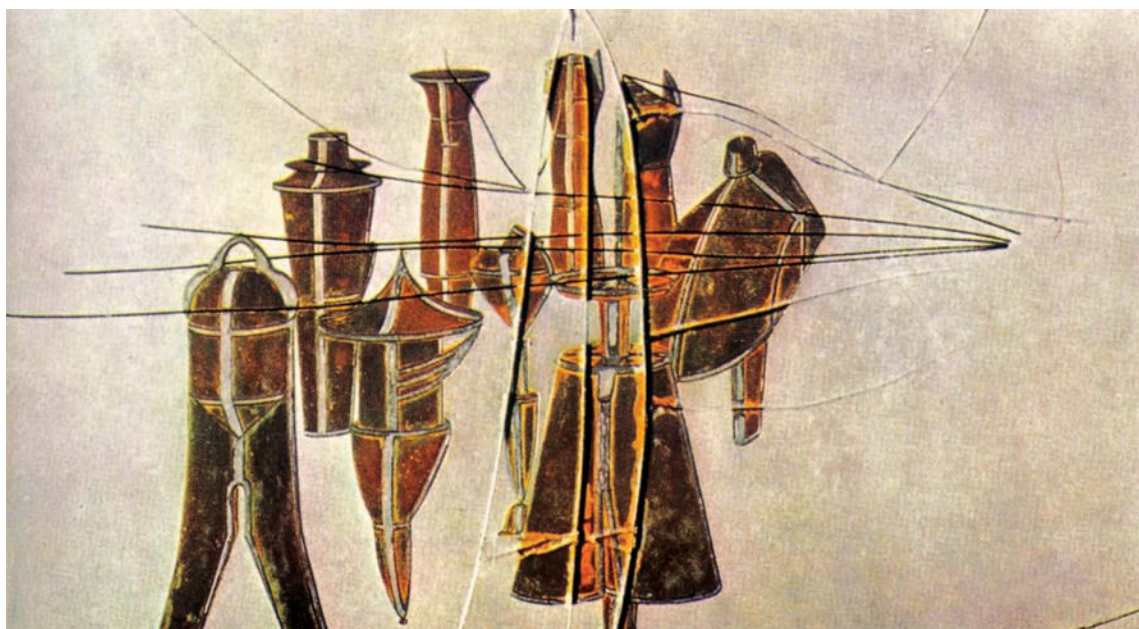
Родился в семье нотариуса. В 15 лет написал свою первую картину «Капелла в Бленвиле». Учился в академии Жюлиана, писал портреты и пейзажи, в которых чувствуется влияние группы «Наби» («Красный дом в яблоневом саду», 1908).

Заинтересовавшись кубизмом, создает произведения (1911), в которых кубические приемы дополнены поиском выражения и передачи движения («Игроки в шахматы»; «Обнаженная, спускающаяся по лестнице»).

В 1913 г. Дюшан начинает поиски новой творческой системы. По его мнению, сама вещь, которую художник выбирает для представления в выставочном пространстве, превращается в произведение искусства. Посыл Дюшана зрителю — вне категорий смысла, морали и вкуса — многим представляется самым откровенным в авангардизме. Тогда же Дюшан обращается к живописи на стекле. Его композиция «Большое стекло» (1915–1923), в которой художник изобразил свое понимание любви и желания, получает скандальную славу совершенно непристойного произведения. Как, впрочем, и последняя живописная работа Дюшана «Ты меня...» (1918). Это полотно стало его многозначительным «прощай» искусству. Сюрреалисты одобряли отказ Дюшана от искусства ради «живых экспериментов».

Марсель Дюшан жил и творил в соответствии с важнейшей заповедью художника — свободой.

Однако в отличие от творчества его личная жизнь, по свидетельству хорошо знавших Дюшана современников, была примером строгой морали и добродетели. ■



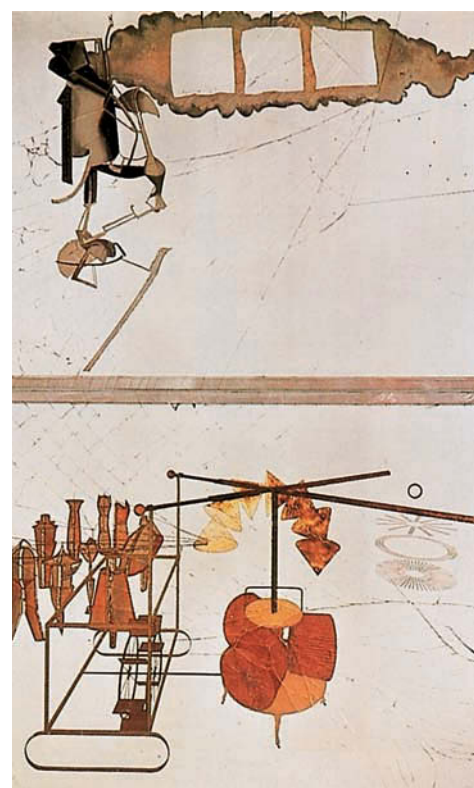
▲ **Девять матриц в мужском роде.** 1914–1915. Частное собрание



◀ **L.H.O.O.Q. (Мона Лиза с усами).** 1930. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

▶ **Большое стекло: Новобрачная, раздеваемая своими холостяками.** 1915–1923. Стекло, масло, бумага, фольга, проволока. Музей искусства, Филадельфия

◀ **Обнаженная, спускающаяся по лестнице. № 2.** 1912. Музей искусства, Филадельфия



Егоров Алексей Егорович

(?, 1776 — Санкт-Петербург, 1851) — живописец и график, представитель классицизма.

Калмык по происхождению, он малым ребенком был подобран казаками во время похода против одного из калмыцких улусов, взбунтовавшегося и решившего откочевать за пределы Российской империи, в Китай. Мальчика определили в московский Воспитательный дом, где он был крещен в православие и получил русское имя, а в 1782 г., заметив его способности к рисованию, отправили в Воспитательное училище Академии художеств в Петербурге. В 1797 г. молодой художник окончил Академию с правом на пенсионерскую поездку за границу. Однако, он был оставлен при Академии как учитель рисования — редкая честь для вчерашнего выпускника.

В 1803 г. Егоров все же уезжает в Италию, изучает искусство эпохи Возрождения. Скоро замечательное мастерство художника приносит ему в Италии столь большую популярность, что папа Пий VII приглашает его остаться в Риме в качестве придворного живописца. Егоров этим предложением не воспользовался и в 1807 г. возвратился в Петербург, где сразу же был определен в должность адъюнкт-профессора исторической живописи Академии художеств и в том же году получил звание академика за эскиз композиции



▲ **Отдых на пути в Египет.** 1830-е гг.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

«Положение во гроб» для Казанского собора. Так началась более чем тридцатилетняя преподавательская деятельность Егорова (в 1812 г. он станет профессором исторической живописи, в 1832-м — заслуженным профессором). Среди его учеников были П. В. Басин, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов, А. Т. Марков и др.

Основная часть произведений Егорова написана на религиозные сюжеты. Много работал Егоров и как иконописец, создав образа для Казанского и Троицкого соборов и других петербургских храмов, а также для Сионского собора в Тифлисе. Именно на этом поприще Егорова ждал жестокий удар, к которому всеми признанный живописец не был готов. Императору Николаю I, считавшему себя большим знатоком искусств, не понравились образа для собора Пресвятой Троицы лейб-гвардии Измайловского полка (среди их авторов был и Егоров), а спустя некоторое время — иконы, написанные Егоровым для церкви в Царском Селе. Несмотря на заступничество Совета Академии художеств, император в 1840 г. «повелеть изволил: в пример другим уволить его вовсе от службы».

Художник мужественно перенес и отставку, и опалу царского двора и продолжал работать до последних лет жизни. В этом он получал поддержку от многих современников и особенно от своих преданных учеников.



▲ **Портрет В. П. Суханова.** 1812 (?). Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Сошествие Святого Духа на апостолов.** Эскиз для Казанского собора в Санкт-Петербурге. 1811. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Голгофа.** 1810-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Жуковский Станислав Юлианович (село Ендриховцы Гродненской губернии, 1875 — Прушков близ Варшавы, 1944) — живописец, мастер пейзажа.

Родился в семье шляхтича, лишённого всех сословных и имущественных прав за участие в польском восстании 1863 г. Учился в варшавской гимназии, затем в белостокском реальном училище. Увлёкся рисованием; в этом его поддержал преподаватель училища С. Н. Южанин, художник-пейзажист, что сказалось на выборе Жуковским основного жанра творчества. В 1892 г. поступил вольнослушателем в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где его учителями были С. А. Коровин, Л. О. Пастернак, А. Е. Архипов и В. Д. Поленов. О том, что на становлении его художественного почерка сказалось знакомство с лирическими «пейзажами настроения» И. И. Левитана, говорят такие полотна, как «Закат. Верховья Волги» (1897), «Весенняя вода» (1898), «Ясная осень. Бабье лето» (1899). Уже в 1895 г. Жуковский смог жить на средства, вырученные продажей своих картин. Так, в 1899 г. его ученическая работа «Лунная ночь» была приобретена Третьяковской галереей.

Жуковский завершил обучение в МУЖВЗ в 1901 г. с большой серебряной медалью и званием классного художника. В начале 1900-х гг. в пейзажных полотнах Жуковского становится заметен интерес художника к архитектурным памятникам и дворянским усадьбам. «Я большой любитель старины, — писал он, — в особен-



▲ **Весенняя вода.** 1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Под вечер.** 1910. Областная картинная галерея, Вологда

◀ **Ранняя весна (Беседка в парке).** 1910. Областная картинная галерея им. А. А. Дейнеки, Курск



ности пушкинского времени». Поэтическую взаимосвязь восприятия Жуковским старинных усадеб и природы подчеркивают его работы начала 1910-х гг., объединённые темой «подснежники на окне» («Первые предвестники весны», 1910; «Подснежники», «Праздник весны, обе — 1911). Многие исследователи отмечали родство ряда полотен Жуковского с мотивами русской поэтической лирики («Под весенним солнцем», 1909; «В старой аллее», 1913). Особенно наглядно прослеживается созвучие картины «Увядающие астры» (1910) со стихотворением И. А. Бунина «Осыпаются астры в садах...»

Любование природой сближало Жуковского с Союзом русских художников, членом которого он состоял, а культ прошлого — с объединением «Мир искусства», в выставках которого он участвовал. Однако живописец не следовал ни одной из общих творческих программ, сохраняя самобытную индивидуальность. То же можно сказать о художественном почерке Жуковского. Да, он многому научился у В. Д. Поленова и И. И. Левитана, использовал пленэрные открытия импрессионистов, однако всегда и во всем оставался самим собой.

Все без исключения полотна Жуковского написаны с натуры. Работая быстро и вдохновенно, он стремился уловить и передать зрителю мельчайшие детали живого, изменчивого мира, исполненного романтикой, поэзией, красотой. Даже когда художник писал интерьеры усадеб, он оставался пейзажистом. Основную роль в интерьерных композициях Жуковского играют окна, открытые в окружающий мир («Радостный май», «Поэзия старого дворянского гнезда», обе — 1912; «Весенние лучи. Интерьер», 1913 и др.).



▲ **Старая усадьба. Май.** 1910. Национальный художественный музей Белоруссии, Минск



▲ Комната в доме имения Брасово. 1916.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Усадьба. Отблески вечерней зари. 1912. Художественный музей, Ярославль



◀ Интерьер библиотеки помещичьего дома. 1910-е гг. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

После революции 1917 г. Жуковский, не оставляя живописи, занимался общественно-культурной деятельностью. Он был членом Комиссии по охране памятников искусства и старины, Комиссии «Красота Москвы», вошел в коллегиию художников при Третьяковской галерее. В 1921 г. состоялась первая и единственная персональная выставка Жуковского в России, на которой было представле-

▲ Брошенная терраса. 1911. Музей изобразительных искусств, Тула
▼ В старом доме. 1912–1913. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов



но 74 его работы. У зрителей она имела большой успех, а критика обрушилась на нее с резкими нападениями: авангардистская — за приверженность автора к старым методам и старым, давно отжившим темам, политически ангажированная — за «идейную вредность», проявившуюся в «воспевании помещичьих гнезд».

В 1923 г. Жуковский уехал в Польшу. Продолжал писать пейзажи, работал много и успешно. В 1929 г. прошли персональные выставки мастера в Варшаве и Кракове, в 1925 и 1930 гг. — в Париже. В 1930-е гг., во время тяжелейшего экономического кризиса практически никто в Польше картины не покупал, и художник испытал все тяготы этого времени. А вскоре нападением нацистской Германии на Польшу началась Вторая мировая война.

Во время оккупации Жуковский оставался в Варшаве. После жестокого подавления Варшавского восстания 1944 г. (во время которого погибли многие картины художника) он был отправлен гитлеровцами в концлагерь в Прушкуве. Там осенью 1944 г. Станислав Юлианович Жуковский скончался и был похоронен в общей могиле.

Жерико, Теодор (Руан, 1791 — Париж, 1824) — французский живописец, график и скульптор, один из основоположников романтизма.

Родился в состоятельной семье, учился в Императорском лицее в Париже, с детства увлекался рисованием, живописи обучался у Верне и Герена. Ранние рисунки с натуры выдают художника, превосходно знающего анатомию, имеющего необыкновенное воображение и крепкую руку («Натурщик», 1810-е гг.). Копируя в Лувре произведения старых мастеров, особый интерес Жерико проявлял к искусству Рубенса.

Как и многие его современники, Жерико стремится передать в своем искусстве романтические чувства, воодушевлявшие молодых людей Европы на рубеже столетий («Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку», 1812). Энергия движения и патетика, характерные для этой картины, позднее станут отличительными чертами художественных принципов романтиков. Однако после разгрома Наполеона в России Жерико пишет картину «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814), в которой война — это уже далеко не праздник. Пейзаж с низкими свинцовыми тучами усиливает тревогу и мрачные предчувствия.

Вершина творчества Жерико — грандиозная композиция (ок. 37 кв. м) «Плот „Медузы“» (1819), посвященная трагическому событию: по вине некомпетентного капитана в 1816 г. произошло крушение фрегата «Медуза», в результате которого в живых остались только 11 человек из 149. Художник изображает напряженный момент — на горизонте появляется парус и люди с надеждой на спасение смотрят вдаль. Зритель с особой силой втягивается в происходящее тем, что плот изображен как бы вплотную к нему, на всей площади полотна. Впервые термин «романтизм» по отношению к произведениям живописи встречается в некрологе, посвященном Теодору Жерико, умершему совсем молодым, в возрасте 33 лет. ■



▲ Плот «Медузы». 1819. Лувр, Париж



► Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку. 1812. Лувр, Париж



◀ Портрет душевнобольной (патологическая зависть). 1822. Музей изящных искусств, Лион

Журавлев Фирс Сергеевич

(Саратов, 1836 — Санкт-Петербург, 1901) — живописец, мастер бытового жанра.

Родился и вырос в мещанской семье, до 19 лет занимался портновским ремеслом. О том, когда у него появилась тяга к изобразительному искусству, не известно. Но она наверняка была, если, оказавшись в Петербурге, Фирс в 1855 г. начинает посещать Академию художеств сначала в качестве вольноприходящего, затем постоянного ученика класса исторической живописи. Социальным протестом исполнены уже первые жанровые картины Журавлева «Кредитор описывает имущество вдовы» (1862), «Дети-нищие» (1860-е гг.).

В 1863 г. в числе участников «бунта четырнадцати» он оставляет Академию и становится одним из членов-учредителей Артели художников, в среде которых зародились идеи, позднее положенные в основу устава Товарищества передвижных художественных выставок. Забегая вперед, скажем, что в 1868 г. Журавлеву все же присвоили звание классного художника I степени, а в 1874 г. он был удостоен звания академика.

Картины бытового жанра живописец строил подобно рассказу, насыщая композицию характерными деталями, вводя в нее персонажей второго плана, и все это работало на главную идею картины. Таково, например, полное драматизма полотно «Перед венцом» (1874). Отец равнодушен к слезам насильно выдаваемой замуж дочери, мать не решается вмешаться, хотя и явно ей сочувствует. Сходна по критическому накалу композиция «Купеческие поминки» (1876). Метко и образно художник определяет каждого персонажа, но все они подчинены всеисильной власти де-



нег, которая определяет их образ жизни и поступки. Журавлеву прекрасно удавались картины «малого жанра», в которых он создавал образы, будто выхваченные из действительности — индивидуально точные и в то же время характерно-собираательные («Приезд извозчика на речку», 1868; «Мачеха», 1874). Писал художник и портреты. Нельзя не упомянуть об участии Журавлева в росписи православных церквей в Петербурге, Риге и других городах, принимал участие и в росписи храма Христа Спасителя в Москве.

▲ **Купеческие поминки.** 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1860–1870-е гг. за социально-критические высказывания в демократическом духе Фирс Сергеевич Журавлев состоял под гласным полицейским надзором. Возможно, с этим связаны перерывы в его преподавательской работе в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. ■



▲ **Дети-нищие.** 1860-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Перед венцом.** 1874. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Заряно Сергей Константинович (местечко Ляды Могилевской губернии, 1818 — Москва, 1870) — живописец, мастер портретного жанра.

Родился в семье крепостного. Откупившись от крепостной зависимости, семья прислуживала в петербургском доме князя А. Н. Голицына. С 1829 г. по проекции князя Сергей учился в гимназии на правах вольноприходящего. Первым его учителем рисования был В. М. Аврорин, ученик и подражатель А. Г. Венецианова. В 1834 г. Общество поощрения художников — предположительно по ходатайству Венецианова — выделило Заряно 30 рублей на приобретение билетов для посещения классов Академии художеств в качестве «постороннего» ученика «под наблюдением А. Г. Венецианова». В первых работах («Фельдмаршальский зал Зимнего дворца», 1838; «Зал Училища правоведения с группами учителей и воспитанников», 1840 (?)) молодой художник проявляет точность и осязаемую материальность письма, свойственную венециановской школе. Вторая из названных картин, редкого в то время жанра многофигурного портрета, принесла художнику известность. А за написанную в 1843 г. композицию «Внутренний вид Никольского собора в Петербурге» художник был удостоен звания академика.

► **Портрет художника и скульптора Ф. П. Толстого, вице-президента Академии художеств. 1850.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



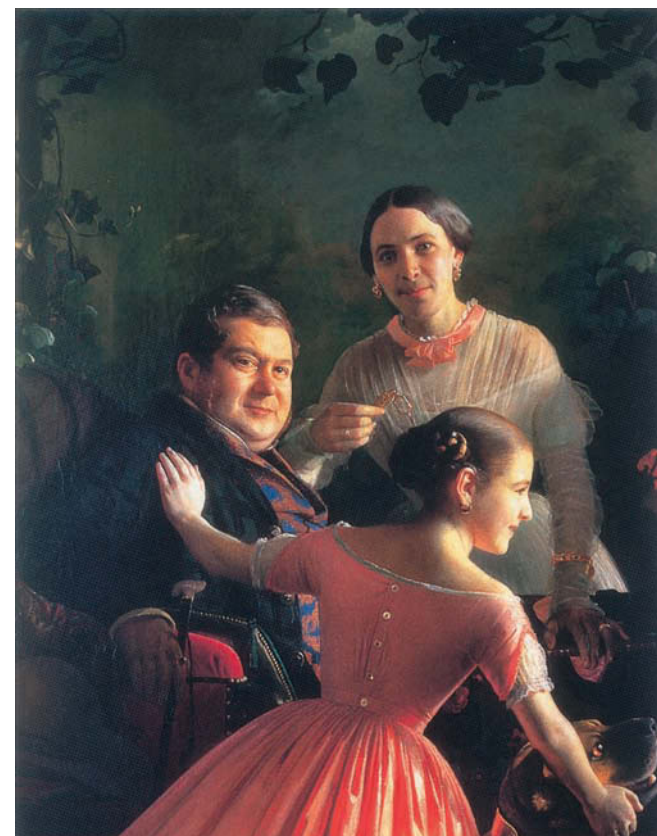
◀ **Девочка в голубом платье. Портрет Н. С. Заряно, дочери художника. 1870.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Портрет княгини М. В. Воронцовой. 1851.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



►► **Портрет семьи Турчаниновых. 1848.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ Портрет княгини Е. Х. Абамелек-Лазаревой. 1854. Государственный художественный музей, Нижний Новгород

▶ Портрет великого князя Николая Александровича в казачьем костюме. 1865(?). Областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону

▼ Портрет поручика лейб-гвардии Гусарского полка А. Д. Пономарева. 1855. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Переехав в Москву, молодой академик до 1846 г. служил учителем рисования в Александринском сиротском институте и Московском архитектурном училище, затем был переведен по службе в военно-учебное заведение петербургского Дворянского полка (с 1855 г. — Константиновский кадетский корпус). В 1853 г. Зарянку было присвоено звание профессора, и с 1856 г. он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; желанного права преподавать в Академии художеств ему добиться не удалось. Среди его многочисленных учеников прежде всего надо назвать В. Г. Перова и В. Е. Маковского.

После первых опытов перспективной интерьерной живописи Зарянку обращает к жанру портрета, в котором и работает до конца жизни. Для портретов его кисти характерны интимная трактовка образов, в которых главное внимание художник уделяет лицу модели, почти полное отсутствие деталей и аксессуаров, точная и сдержанная материальность письма. Лучшими из написанных Зарянку считаются портреты владельца богатого собрания картин Ф. И. Прянишникова (1844), оперного певца О. А. Петрова (1849), действительного тайного советника А. С. Танеева (1853), петербургского городского головы И. П. Лесникова, Н. В. Сокуровой (оба — 1854). В поздних портретах свойственная Зарянку «венециановская» непосредственность живописи сменяется иллюзионистскими приемами («Портрет поручика лейб-гвардии Гусарского полка А. Д. Пономарева», 1855). Всего им было написано почти 100 портретов.

Последние годы жизни Сергей Константинович Зарянка посвятил педагогической деятельности, оставив поучительные записки «Руководство к живописи». ■

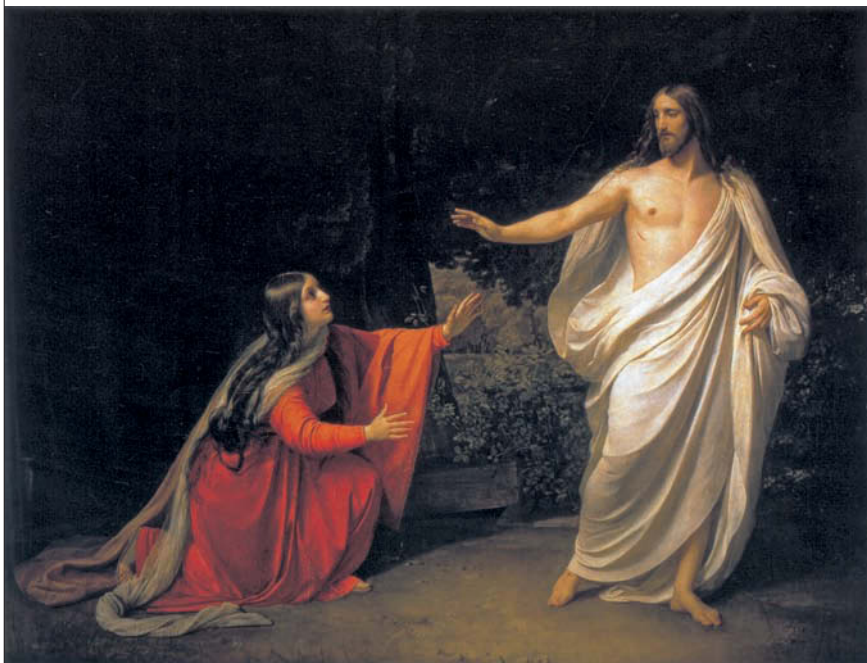
Иванов Александр Андреевич (Санкт-Петербург, 1806 — Санкт-Петербург, 1858) — живописец и график, мастер исторического жанра.

С 11 лет в качестве «постороннего» ученика учился в Академии художеств у своего отца академика живописи А. И. Иванова, а также в классах А. Е. Егорова и В. К. Шебуева. За программное произведение «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» и рисунок скульптурной группы «Лаокоон с детьми» (оба — 1827) выпускник Академии получает большую золотую медаль, дающую право на пенсионерскую поездку для совершенствования мастерства в Италию. Но в картине нашли намек на сочувствие декабристам, и художник за границу не был выпущен.

Все же в 1830 г., уже как пенсионер Общества поощрения художников, Иванов отправляется в долгожданную поездку. Он посетил Германию, Австрию, побывал в Венеции и Неаполе и в 1831 г. поселился в Риме, где и прожил почти до самой смерти.

► **Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора.** 1824. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Явление Христа Марии Магдалине после воскресения.** 1835. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Картины Иванова раннего периода отмечены чертами классицизма. Его полотнам свойственна композиционная уравновешенность, четкая компоновка фигур и предметов, локальный колорит и плавные линии. Используя традиционные для искусства классицизма мифологические и религиозные мотивы, художник стремится добиться эмоциональной выразительности образов («Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора», 1824; «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением», 1831–1834). За картину «Явление Христа

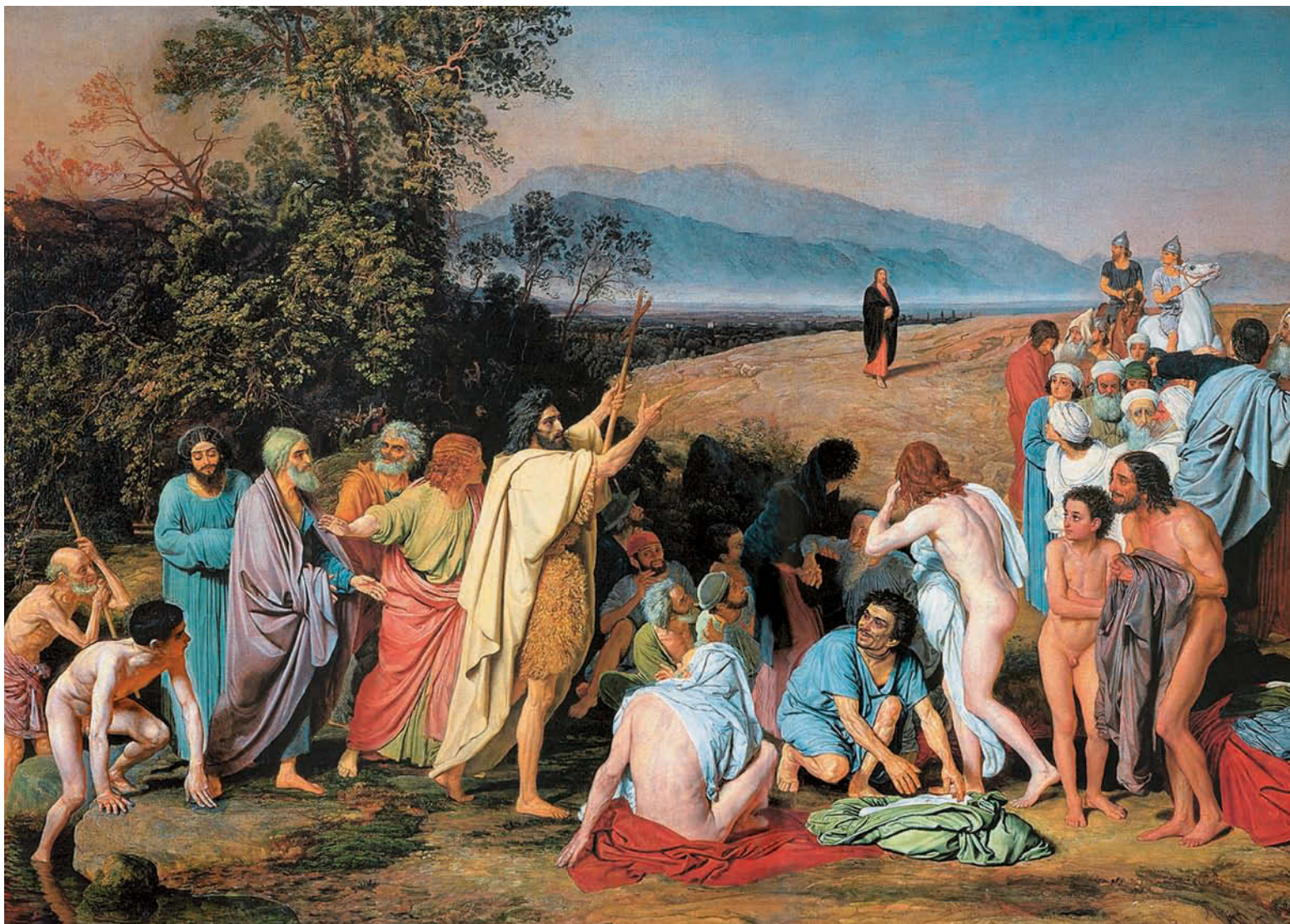
Марии Магдалине после воскресения» (1835), посланную из Италии в качестве отчета за работу в пенсионерской поездке, молодой художник был удостоен звания академика.

Существенное место в наследии Иванова занимает пейзажная живопись. Но и в этюдах, написанных им на пленэре и посвященных восхитительной природе Италии, неотделимой от сохранившихся памятников античности, заметно стремление воссоздать вечное («Аппиева дорога при закате солнца», 1845; «Неаполитанский залив

▲ **Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару.** 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

у Каstellамаре», 1846; «Вода и камни под Палаццола (монастырь близ озера Альбано)», начало 1850-х гг.; «Пейзаж с дорогой в окрестностях Неаполя», 1850-е гг.).

От старых деревьев, камней, несущих на себе следы времени, веет вечностью не меньше, чем



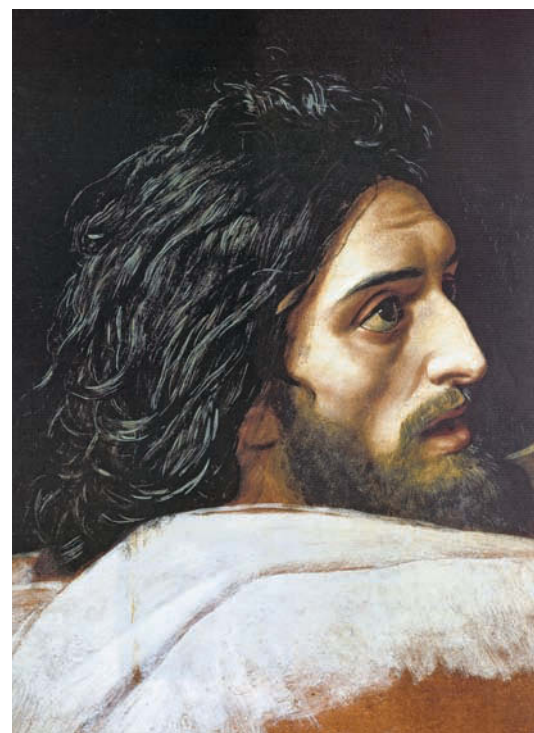
от античных руин, и сама природа от этого в пейзажах Иванова кажется чуждой сиюминутности.

Творческий арсенал, используемый художником в различных работах, в том числе и при исполнении пейзажных этюдов, опережал уровень отечественной живописи того времени. Иванов был одним из первых русских художников, кто детально сформулировал задачи пленэра и блистательно эти задачи решал. Характерный тому пример — картина «Ветка» (конец 1840-х — 1850-е гг.). Полотно пронизано ощущением наполненного светом воздушного пространства, проглядывающего сквозь ветви на переднем плане, что убедительно

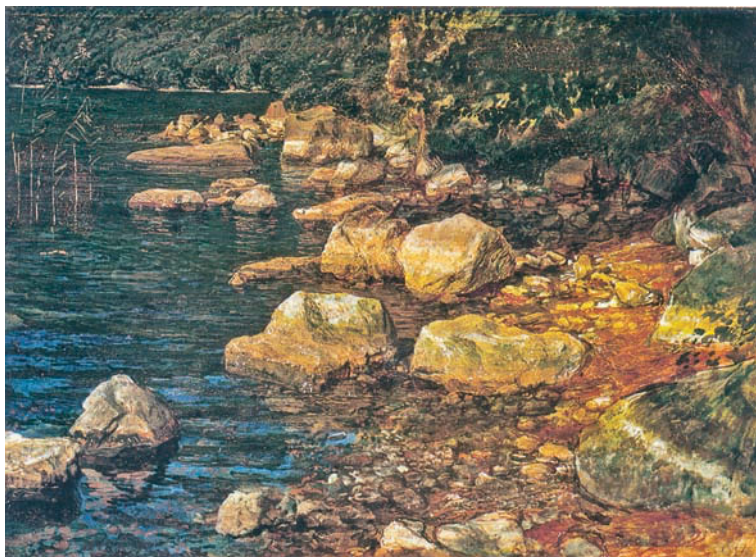
▲ **Явление Христа народу (Явление Мессии).** 1837–1857. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Голова Иоанна Крестителя.** Этюд к картине «Явление Христа народу». Конец 1830-х — 1840-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Подножие Виковары. Камни на берегу реки.** 1840-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ **Вода и камни под Палаццуола (монастырь близ озера Альбано).**
Начало 1850-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



передается точным соотношением темной зелени листвы, чистой голубизны неба и виднеющихся вдаль голубовато-сизых склонов, покрытых виноградниками. Наиболее полно пленэрные искания Иванова отразились в более поздней серии этюдов, посвященной изображению обнаженных мальчиков на траве, под открытым небом. Его достижения в этой области позволяют многим исследователям небезосновательно называть Иванова предшественником русского импрессионизма.

И все же главным в жизни этого фантастически преданного своему делу художника была работа над монументальным полотном «Явление Христа народу» («Явление Мессии») (1837–1857). Одни только многочисленные этюды к этой картине составляют целую галерею замечательных и самоценных произведений. Иванов работал самозабвенно, отказываясь от заказов, хотя был очень стеснен в средствах. В письме из Италии Н. В. Гоголь сообщал: «Иванов не только не ищет житейских выгод, но даже просто ничего не ищет, потому что он давно уже умер для всего остального мира, кроме своей работы». В его отношении к «Явлению Мессии» лежало преклонение перед Спасителем, преобра-



▲ **Апшиева дорога при закате солнца.** 1845. Государственная Третьяковская галерея, Москва

жившим человечество, и убеждение, что искусство, одухотворенное светом Добра, способно возвысить человека. Художественно-философские идеи Иванова нашли отражение в творчестве многих русских живописцев — Ге, Крамского, Сурикова, Поленова, Нестерова и др.

После 20 лет работы мастер охладел к этой картине, которую продолжал считать неоконченной. Им овладела идея возведения «Храма человечества», для росписей стен которого художник намеревался выполнить более 500 акварельных эскизов (так называемые «Библиейские эскизы») на ветхозаветные и евангельские темы. Из них Иванов, помимо подготовительных альбомных рисунков, успел написать более 200 акварелей.

В 1858 г. художник вернулся в Петербург и впервые представил «Явление Христа народу» на обозрение публики. Спустя несколько месяцев Александр Андреевич Иванов скончался. ■



▲ **Ветка.** Конец 1840-х — 1850-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Семь мальчиков.** 1840–1850-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Йорданс, Якоб (Антверпен, 1593 — Антверпен, 1678) — фламандский живописец, график, офортист.

Родился в семье торговца тканями, получил хорошее образование, живописи (с 1607) учился в Антверпене у Ван Норта, наставника Рубенса, в 1615 г. стал членом антверпенской гильдии. К этому времени относится картина «Пиррушка», уже содержащая черты, характерные для зрелых работ мастера: изображение фигур крупным планом, контраст света и тени, мягкость красок. В других ранних работах Йорданса заметно влияние Рубенса, Янсенса и Караваджо. «Поклонение пастухов» (1616) и «Четыре евангелиста» (1620–1625), ночные сцены с искусственным освещением отличаются крупномасштабной композицией и малым количеством персонажей, изображенных в натуральную величину. Весомые, сильные типы представлены и в работах на мифологические сюжеты («Сатир в гостях у крестьянина», ок. 1620).

Большим мастерством отмечены жанровые работы, сюжеты для которых Йорданс берет из пословиц и традиционных народных обрядов. Так, сюжет картины «Бобовый король» Йорданс неоднократно варьировал.

В своих портретах Йорданс не стремился глубоко проникнуть в духовный мир модели. Максимально приближенные к его картинам, портреты отличаются парадностью изображения («Семейный портрет», ок. 1615).



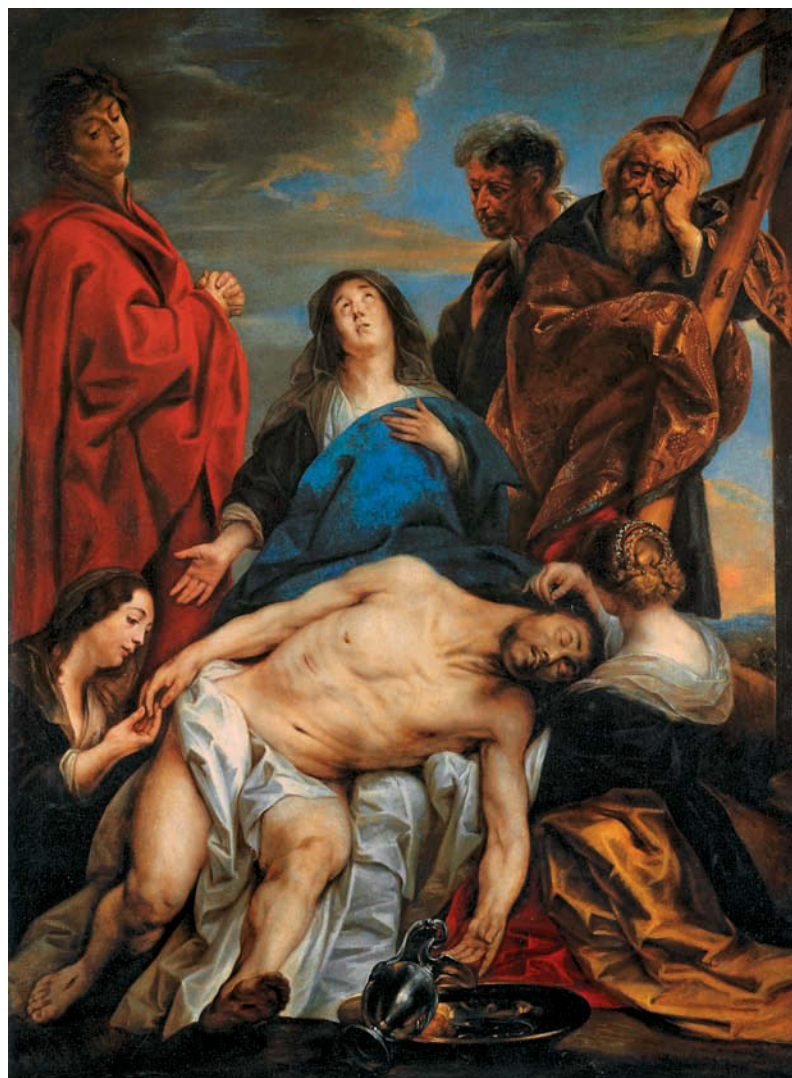
▲ Сатир в гостях у крестьянина. Ок. 1620. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



▲ Бобовый король. Ок. 1638. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▶ Четыре евангелиста. 1620–1625. Лувр, Париж

▶ Оплата Христу. 1650–1660. Прадо, Мадрид



Популярность Йорданса быстро растет, он получает много заказов, у него появляются ученики. Ряд декоративных работ по заданию антверпенских властей он выполняет вместе с Рубенсом. После смерти Рубенса и Ван Дейка Йорданса единодушно провозглашают ведущим живописцем Фландрии. ■

Кайботт, Гюстав (Париж, 1848 — Женвилье, 1894) — французский художник и коллекционер.

Формальное энциклопедическое определение «художник и коллекционер» не в полной мере отвечает той роли, которую Кайботт сыграл в художественной жизни своей эпохи. Подчеркнем: полученные в наследство от отца средства он щедро тратил на поддержку своих непризнанных друзей импрессионистов, покупая их картины, и завещал свою коллекцию Люксембургскому музею.



▲ **Апельсиновые деревья.** 1878. Музей изящных искусств, Хьюстон
 ► **Автопортрет.** 1889. Музей д'Орсэ, Париж
 ▼ **Циклевщики.** 1875. Музей д'Орсэ, Париж



Живописи Кайботт учился в парижской Школе изящных искусств, сблизился с импрессионистами, принимал участие в их выставках, но при этом во многом был своеобразен. В его наследии привлекает написанная с огромным знанием практической стороны дела картина «Циклевщики» (1875). Но ярче всего дарование Кайботта раскрылось в изображениях Парижа («Парижская улица в дождь», 1877). Его «Апельсиновые деревья» (1878) также говорят о том, насколько этот собрат импрессионистов стремился к отточенной завершенности форм.



▲ **Парижская улица в дождь.** 1877. Художественный институт, Чикаго

▼ **Парусники в Аржанжете.** Ок. 1888. Музей д'Орсэ, Париж



Калф, Виллем (Роттердам, 1619 — Амстердам, 1693) — голландский живописец, мастер натюрмортов.

Учился у Пота и Рейкхалса, жил в Париже (1642–1646), где посещал фламандскую колонию в Сен-Жермен-де-Пре; сдружился с Бурдоном, мастером «уличных сцен», много почерпнувшим от римских «бамбоччанти». Побывал в Италии. В 1646 г. возвратился на родину, писал пейзажи, охотничьи трофеи, бытовые сценки, а также натюрморты, поначалу суховато-сдержанные.

Стиль Калфа, отмеченный благородной изысканностью великолепных натюрмортов, формируется к 1650-м гг., на которые приходится расцвет творчества мастера. Под влиянием искусства Рембрандта Калф на темном фоне золотисто-красными оттенками виртуозно высвечивает прекрасные формы высоко ценимых художником предметов — древней китайской чаши, серебряной посуды, делфтского фаянса с сине-белым орнаментом, бокала венецианского стекла в виде цветка водосбора, а также лимона с изящно срезанной кожицей и румяных персиков («Натюрморт с кубком из перламутровой раковины», ок. 1655–1660; «Десерт», после 1653). А рядом с этим изобилием и великолепием написанные мастером в разное время (с 1644 по 1670 г.) скудные кухонные крестьянские интерьеры («Уголок кухни»; «Кухня»; «Двор крестьянского дома»). Не принесшие автору



▲ Натюрморт с рогом гильдии стрелков св. Себастьяна, раком и стаканами. Ок. 1653. Национальная галерея, Лондон



▲ Натюрморт с китайским кувшином эпохи Мин и фарфоровой чашей. Ок. 1660.

Лувр, Париж

◀ Десерт. После 1653.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



славы и богатства, эти работы помогают более полно понять разностороннее дарование мастера.

Однако главный пафос творчества Калфа все же заключен в другом. Оно стало как бы ответом на строгие и почти монохромные натюрморты (Класа, Хеды и некоторых других голландских мастеров) и предложило голландскому искусству иной путь — к жизнеутверждающей, хотя порой и чрезмерной пышности барокко. ■

Каменев Лев Львович (Рыльск Курской губернии, 1833 — Саввинская слобода Московской губернии, 1886) — живописец-пейзажист.

Родился в семье небогатого торговца. Увлекался рисованием. После переезда семьи Каменевых в Астрахань торговые дела у Льва Каменева-старшего пошли плохо, сыну пришлось оставить гимназию и поступить на службу. По воспоминаниям К. А. Коровина, его дед, увидев, что служивший в его конторе Каменев питает страсть к живописи, дал молодому человеку денег на учебу в петербургской Академии художеств. Неизвестно, пробовал ли Каменев поступить в Академию, но в 1854 г. он посещает занятия в пейзажном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Здесь его педагогами были К. И. Рабус, а с 1857 г. — А. К. Саврасов, отношения с которым переросли в многолетнюю дружбу. В 1858 г. Каменев получает звание классного художника III степени; в его первых работах конца 1850-х гг. («Пейзаж с рекой», «Пейзаж с избушкой») еще заметны следы ученичества. В 1862 г. Московское общество любителей художеств выделяет средства на поездку молодого живописца за границу для знакомства с произведениями западных художников и совершенствования в мастерстве. Каменев побывал в Швейцарии и Германии, где летом 1865 г. жил вместе с И. И. Шишкиным. По признанию художника, он все время тосковал по родине: «Я и во сне вижу наше русское раздолье с золотой рожью, реками, рощами и русской далью».

Вернувшись в Россию, Каменев пишет в 1866 г. полотно «Сенокос», за которое получает первую премию на конкурсе Общества любителей художеств, и одну из лучших своих работ — «Зимняя дорога». Пейзаж, по-саврасовски проникнутый печальной задумчивостью, изображает утопающую в снегу деревушку; на первом плане — двое крестьян на дровнях,



которые явно шагом влечет усталая лошадь; вдаль — окутанные туманной пеленой очертания леса. Грустное настроение картины подчеркивает тонкая гармония ее палитры, состоящей из холодных голубоватосерых и теплых, чуть рыжеватых тонов.

За картины конца 1860-х гг. «Зимний вид из окрестностей Москвы» и «Вид из окрестностей села Поречья» Каменев был в 1869 г. удостоен звания академика Академии художеств. А в 1871 г. он становится членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок. Под уставом Товарищества Каменев ставит подпись третьим, после В. Г. Перова и Г. Г. Мясоедова. На первую выставку передвижников он представляет две картины — «Туман. Красный пруд в Москве осенью» и «Летняя ночь» (обе — 1871), имевшие большой успех у публики и критики и приоб-

▲ **Зимняя дорога.**
1866.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

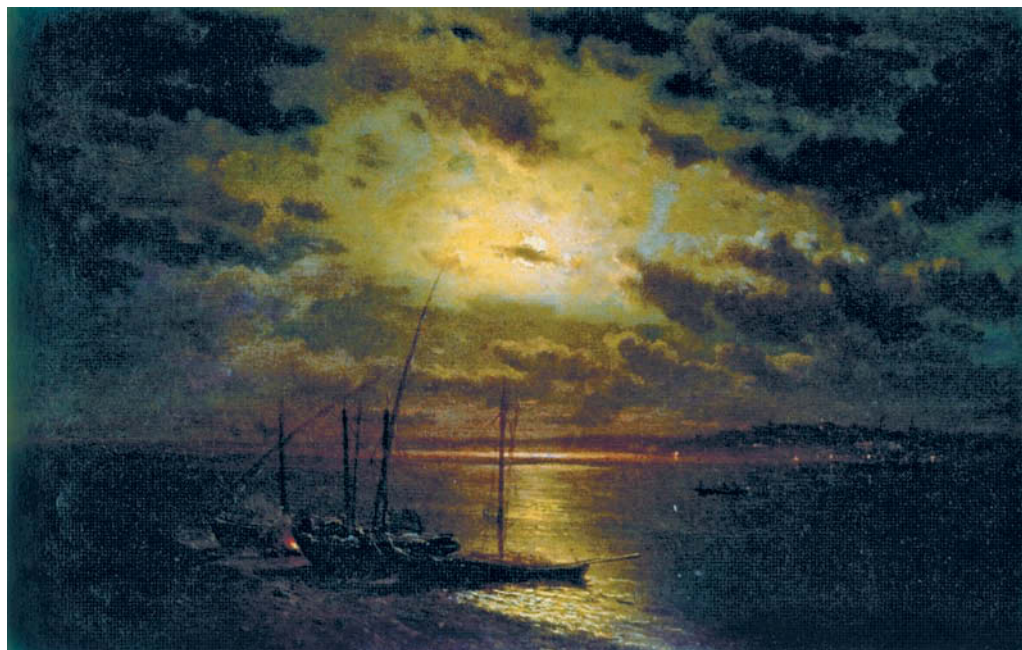
▼ **Саввино-Сторожевский монастырь под Звенигородом.**
1860-е гг. *Музей В. А. Тropicина и московских художников его времени, Москва*



ретенные П. М. Третьяковым. В 1870-е гг. Каменев много путешествует по России, пишет поволжские, украинские и подмосковные пейзажи. Наиболее интересные его работы этого периода — «Летний пейзаж с рекой», «Лунная ночь на реке» (обе — 1870-е гг.), «Жатва (Пейзаж со стогами)», «Пейзаж с рекой» (обе — 1872) — отличаются одухотворенной лиричностью и тонкостью цветового решения.

Последние годы жизни Каменев почти безвыездно живет в Саввинской слободе под Звенигородом. Здесь он похоронил жену и двух детей. Его работы почти не появляются на выставках, а имя упоминается в газетах с большим сожалением о «болезни художника — пагубном пристрастии многих мастеров мировой живописи». И все же в 1884 г. его лирический пейзаж «Ручей» отмечается первой премией Общества поощрения художеств.

В последних этюдных работах Льва Львовича Каменева, по оценке навестившего его К. А. Коровина, «сквозила какая-то неземная поэзия русских лесов, дорог, холмов, покрытых кустами, и освещенных вечерним солнцем деревень».



◀ **Туман.
Красный пруд
в Москве осе-
нью. 1871.**
*Государствен-
ная Третья-
ковская гале-
рея, Москва*

▼ **Летний
пейзаж
с рекой.
1870-е гг.** Об-
ластная кар-
тинная гале-
рея, Вологда



▲ **Лунная
ночь на реке.
1870-е гг.**
*Государственная
Третьяковская
галерея, Москва*

◀ **Старый
дуб. 1859.**
*Национальный
художественный
музей Латвии,
Рига*

▼ **Вид из
окрестностей
села Поречье.
1869.** *Государ-
ственный
Русский музей,
Санкт-
Петербург*



Кампен, Робер (Турне (?), ок. 1378 — Турне, 1444) — один из первых представителей нидерландского раннего Возрождения (отождествляемый с Мастером из Флемаля).

Работал в собственной большой мастерской в Турне, имел много учеников, среди которых наиболее известен Ван дер Вейден. После участия в восстании против патрициата становится членом нового управления города. Основу творческого наследия Кампена составляют алтарные работы и портреты современников. Писал Мастер из Флемаля масляными красками на дереве.



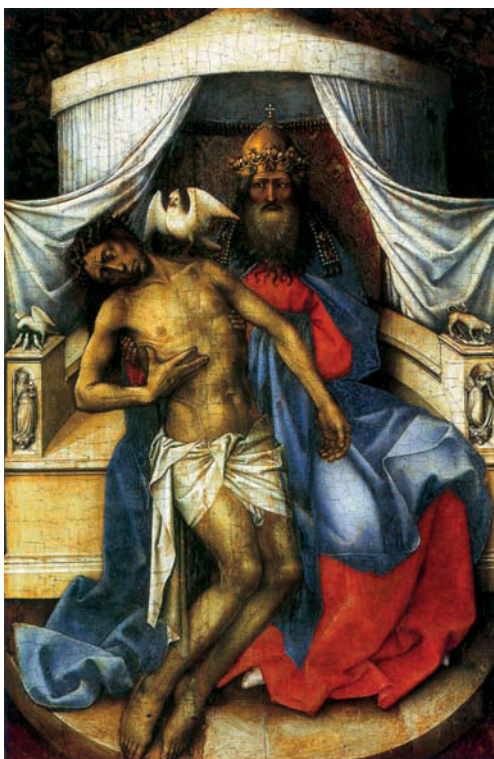
▲ **Троица. Св. Вероника. Мария с Младенцем** (т. н. **Флемальский алтарь**). Ок. 1430–1432. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне
◀ **Женский портрет**. Ок. 1435. Национальная галерея, Лондон

Ранние композиции имеют готические черты. Так, в «Рождестве» (ок. 1425) некоторые сюжетные линии разъясняются в надписях на длинных лентах, обрамляющих героев. Но уже в этой работе появляются признаки нового искусства — например, представление реального пространства в виде уходящего вдаль ландшафта.

Позднее Кампен вносит в свои работы изображение некоторых бытовых элементов. Так, персонажи на триптихе «Алтарь Мероде» (ок. 1440) и диптихе «Троица. Мадонна с Младенцем у камня» (ок. 1433–1435) представлены в интерьерах, где каждый предмет выписан детально. Через несущие религиозную символику детали художник стремится выразить взаимосвязь между Божественным и человеческим.

Для портретов Кампена («Мужской портрет», «Женский портрет» — оба ок. 1435) характерно точное изображение моделей, которые, как правило, максимально погружены в себя. Такие работы Кампен выполнял в нарядном колорите, основанном на контрасте мягких тонов.

Творчество Кампена сыграло значительную роль в формировании художественной манеры нидерландских живописцев последующих поколений. ■



◀ **Троица. Мадонна с Младенцем у камня**. Диптих. Ок. 1433–1435. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Каналетто (собств. Джованни Антонио Каналь; Венеция, 1697 — Венеция, 1768) — итальянский живописец, рисовальщик и гравер.

Первые художественные навыки получил, помогая отцу оформлять спектакли в театрах родного города. Помимо Венеции работал в Риме (1717–1720 и начало 1740-х) и Лондоне (1746–1750 и 1751–1756). Основа его творчества — веды (городские пейзажи), как правило очень точные. Однако иллюзорное изображение дополняется у Каналетто эмоциональной насыщенностью («Прием французского посла в Венеции», 1725–1726; «Возвращение буцентавра к молу у Дворца дожей», 1727–1729) или лиризмом («Лагуна у площади Сан-Марко», ок. 1738).

В английский период художник по заказу британской знати с документальной точностью запечатлевает внутреннее убранство капелл, а также лондонские панорамы, берега Темзы («Итонский колледж», ок. 1754; «Лондон: интерьер ротонды в Рейнлафе», 1754), пронизанные элегическими нотками.



▼ **Буцентавр, причаливающий к молу в день Вознесения. 1730–1735.** Королевские собрания, Виндзор

▲ **Острова Сан-Кристофоро, Сан-Микеле и Мурано. 1730-е гг.** Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Лондон: интерьер ротонды в Рейнлафе. 1754.** Национальная галерея, Лондон

▼ **Интерьер собора Сан-Марко. 1766.** Кунстхалле, Гамбург



Поздние работы художника — вариации старых тем («Каприччо с классическими мотивами», 1756; «Палаццо Grimani», 1756; «Каприччо с колоннадой», 1765). Они очень наглядно демонстрируют мастерство Каналетто в передаче перспективы и световоздушной среды.

Создав классический тип городского пейзажа, в котором гармонично сочетаются опыт тональной живописи XVIII в. и документальная точность и лиричность, Каналетто внес огромный вклад в развитие жанра европейского пейзажа XVIII–XIX вв. ■



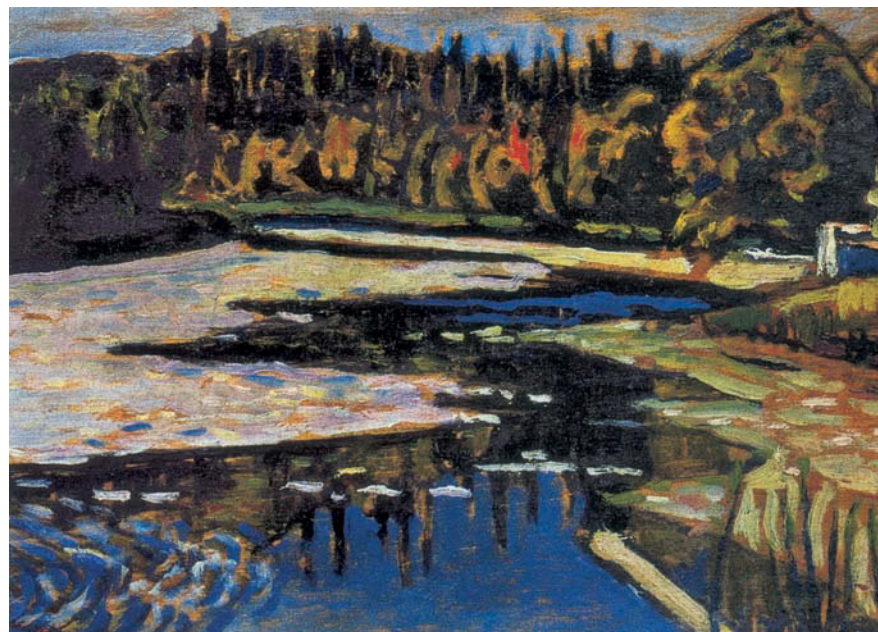
Кандинский Василий Васильевич (Москва, 1866 — Нёйи-сюр-Сен, Франция, 1944) — живописец, график, теоретик искусства, один из основоположников абстракционизма.

Родился в состоятельной семье. В 1871 г. Кандинские переехали в Одессу, здесь Василий учился в гимназии, занимался музыкой и живописью. Окончив юридический факультет Московского университета (1893), остался на кафедре для защиты диссертации, но не завершил ее и отправился в Мюнхен, в знаменитую художественную школу А. Ашбе; затем учился в Мюнхенской академии художеств у Ф. Штука. Во время учебы основал художественное общество символистов «Фаланга», преподавал в школе при этом обществе, с 1902 г. вел в петербургском журнале «Мир искусства» постоянную страничку «Письма из Мюнхена», посвященную художественной жизни Германии.

Это было время расцвета направления «югендстиль», немецкого искусства модерн, и в гравюрах на дереве 1900-х гг. Кандинский следовал его эстетике («Ночь», «Певница», «Прощание», все — 1903; «Зеркало», 1907; «Скала», 1908–1909). Данью «югендстилю» стала и картина «Синий всадник» (1903).

В 1903–1907 гг. художник путешествовал по Европе, побывал в Тунисе. Пробовал себя в различных творческих направлениях. Писал пейзажи с натуры («Пляжные кресла в Голландии», «Каллмунц», обе — 1904), уделяя наибольшее внимание цвету. Для некоторых картин избирал мотивы из древнерусской жизни («Русская красавица в пейзаже», 1904; «Песнь волжского челна», 1906; «Влюбленная пара (Двое на лошади)», 1906–1907), а также салонные сюжеты («Дамы в кринолинах», 1909).

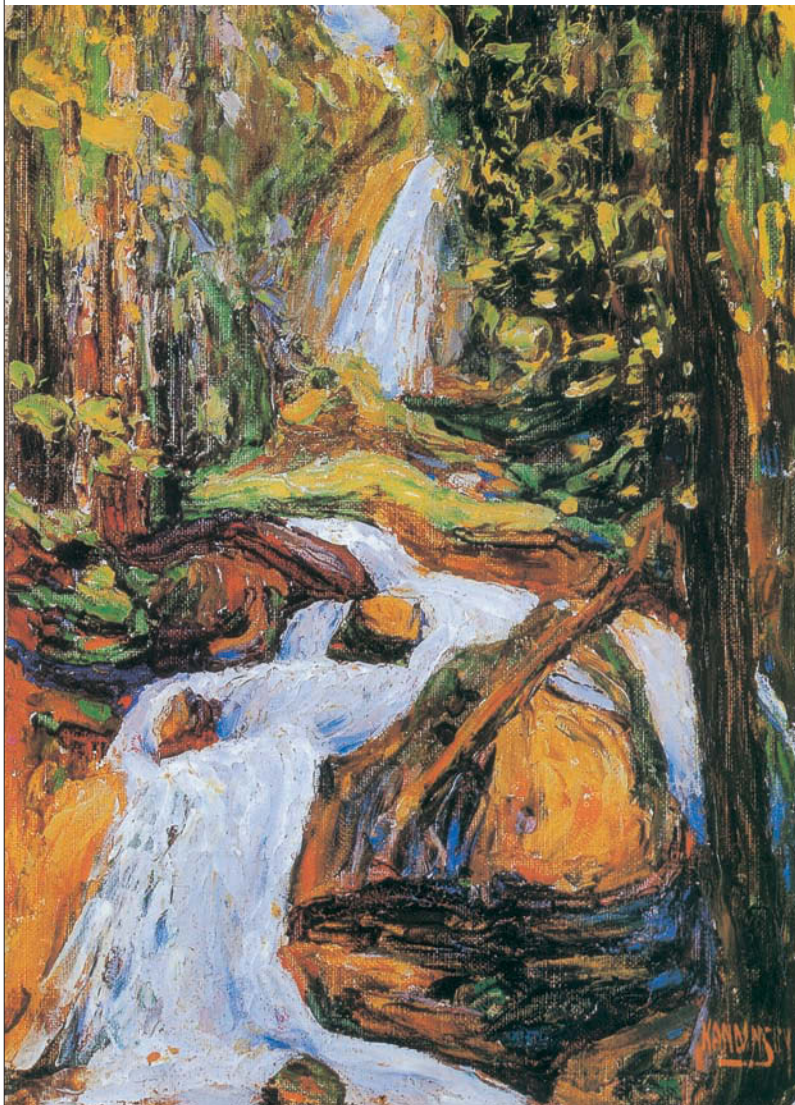
Свои произведения Кандинский с успехом показывает на выставках — Осеннем салоне и Салоне Независимых в Париже, на Национальной француз-



▲ **Река осенью.** Этюд. 1900-е гг. или 1917 (?).
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Кехель. Водопад I.** 1900. Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен

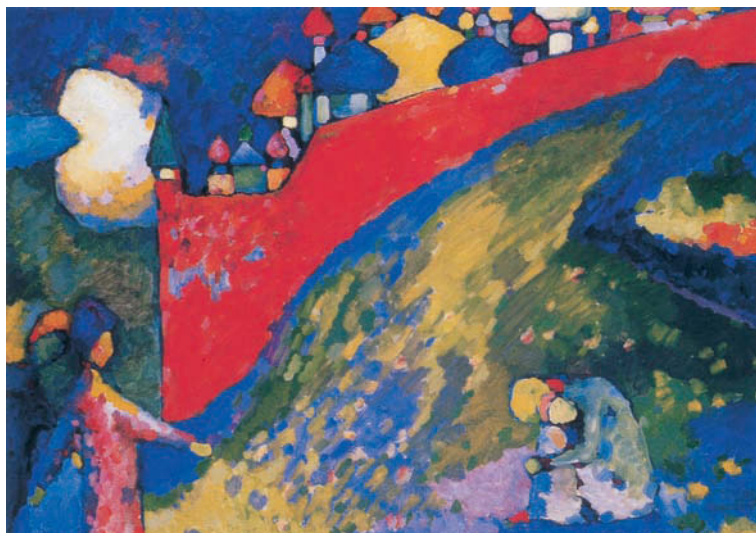
▼ **Влюбленная пара (Двое на лошади).** 1906–1907.
Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен





◀ **Композиция с красным пятном.** 1914. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

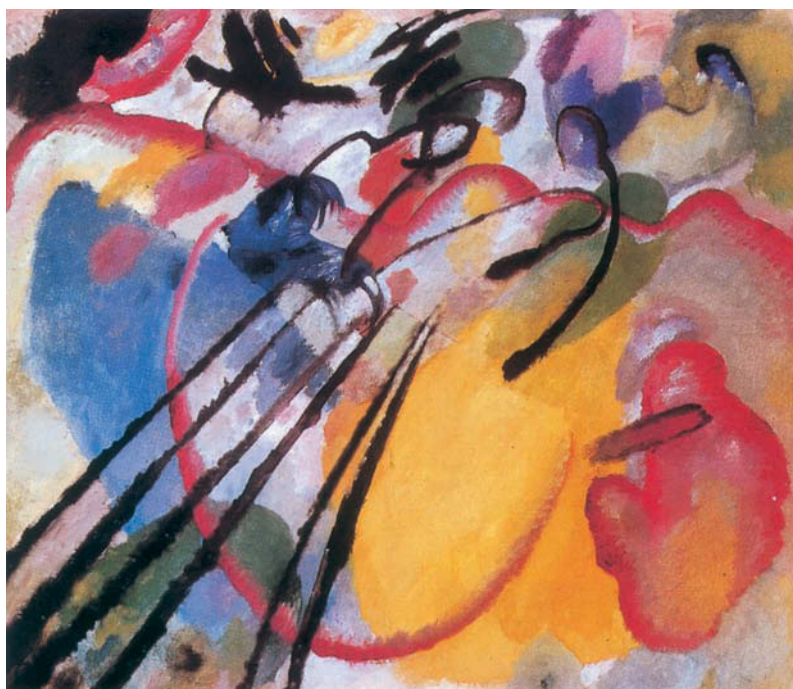
▼ **Рок. Красная стена.** 1909. Государственная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева, Астрахань



ской выставке изящных искусств (где в 1906 г. он получил Гран-при) и др. Однако все это время художник продолжал искать новые формы, и эти поиски дали результат. В 1908 г., поселившись в маленьком альпийском городке Мурнау, он начинает писать пейзажи, в которых отголоски реальности звучат все слабее и слабее. Работая над теоретической основой беспредметного искус-

ства, Кандинский в цветовой композиции отдает главную роль пятну. Свою теорию художник изложил в книге «О духовном в искусстве» (1910), где, в частности, показал разработанную им систему ассоциативных образов, которые у зрителя вызывают разные цвета (голубой — небесное спокойствие, красный — энергия, желтый — безумие и т. д.). Эти идеи нашли художественное воплощение в ряде произведений Кандинского 1910-х гг. («Импровизация 7», 1910; «Композиция VI», «Черные линии 1», оба — 1913; «Композиция с красным пятном», 1914; «Белый овал», «В сером», оба — 1919).

В 1914 г. Кандинский вернулся в Россию. В 1918–1921 гг. преподавал в московских Государственных художественных свободных мастерских.



▲ **Импровизация 26 (Гребец).** 1912. Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен

◀ **Амазонка в горах.** 1919 (?). Стекло, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Несколько кругов.** 1926. Музей С. Гуггенхейма, Нью-Йорк

В 1921 г. по заданию Российской Академии художественных наук едет в Германию для установления культурных связей — и на родину не возвращается. Знаменитый архитектор-новатор В. Гропиус приглашает Кандинского на преподавательскую работу в «Баухауз» — Высшую школу строительства и художественного конструирования, где тот ведет класс аналитического рисунка, руководит мастерской стенной живописи. В 1928 г. Кандинский принимает германское гражданство, однако после прихода к власти нацистов, объявивших всякое авангардное искусство «дегенеративным», сжигавших картины на площадях, закрывших «Баухауз», он в 1933 г. уезжает во Францию, где шесть лет спустя получает французское гражданство.

Все эти годы художник продолжает заниматься беспредметным искусством («В синем», 1925; «Разные круги», 1926; «Доминирующая кривая», 1936; «Двой-



▲ **На белом.** 1920. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Взгляд назад.** 1924. Художественный музей, Берн

▼ **Белое облако.** 1918 (?). Стекло, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ной аккорд», 1942). В своих абстрактных композициях Кандинский остается верен выработанной им формуле: «Гармония цвета и формы должна базироваться только на принципе тесного контакта с душой человека».

В 1944 г. Василий Васильевич Кандинский скончался в Нейи-сюр-Сен. ■



Караваджо (собств. Микеланджело Меризи да Караваджо; Караваджо или Милан, 1573 — Порто-Эрколе, 1610) — итальянский художник раннего барокко, основоположник реалистического направления в живописи.

Начальное обучение Караваджо получает в Милане у Петерцано, около 1592 г. переезжает в Рим, где его учителем становится д'Арпино. Интерес художника к простонародным персонажам, его подчеркнуто реалистическая трактовка классических сюжетов вызывают постоянные нападки со стороны приверженцев маньеризма, который к тому времени фактически уже изжил себя. От его работ отказываются заказчики — по причине, например, «слишком грубого изображения Пресвятой Девы». Все это порождает у темпераментного Караваджо яростный отпор, приводит к бесконечным стычкам и ссорам.

В мае 1606 г. одна такая стычка переросла в дуэль, на которой Караваджо был ранен, а его противник убит. Раненый Караваджо вынужден бежать сначала в Неаполь, затем на Мальту, откуда очень скоро перебирается на Сицилию.



▲ **Лютнист.**
Ок. 1595.
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▶ **Вакх.**
Ок. 1594.
Галерея
Уффици,
Флоренция



◀ **Юноша с корзиной
фруктов.**
Ок. 1593. Галерея
Боргезе, Рим

▼ **Гадалка.**
Ок. 1594. Лувр,
Париж

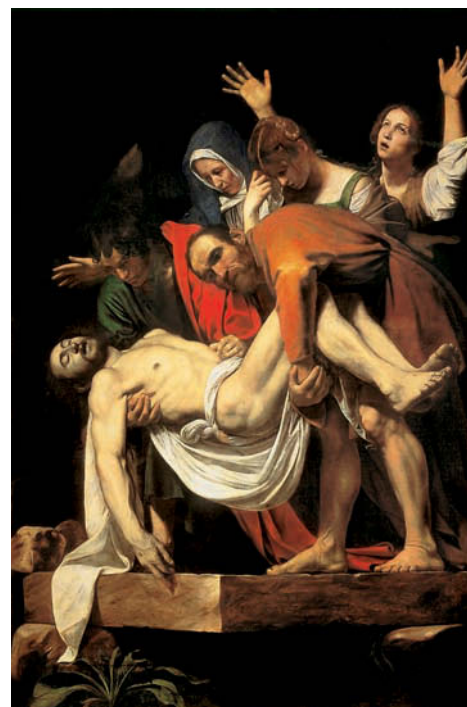


▲ **Больной Вакх.** Ок. 1593. Галерея Боргезе, Рим



◀ Мученичество апостола Матфея. 1599–1600. Церковь Сан-Луджи деи Франчези, Рим

▼ Положение во гроб. 1602–1604. Пинакотека, Ватикан, Рим



В 1608–1609 гг. он скитается по городам Южной Италии. В 1610 г. решает вернуться в Рим в надежде добиться у папы прощения, однако по дороге, в местечке Порто-Эрколе, его настигает приступ лихорадки, оказавшийся смертельным для тридца-

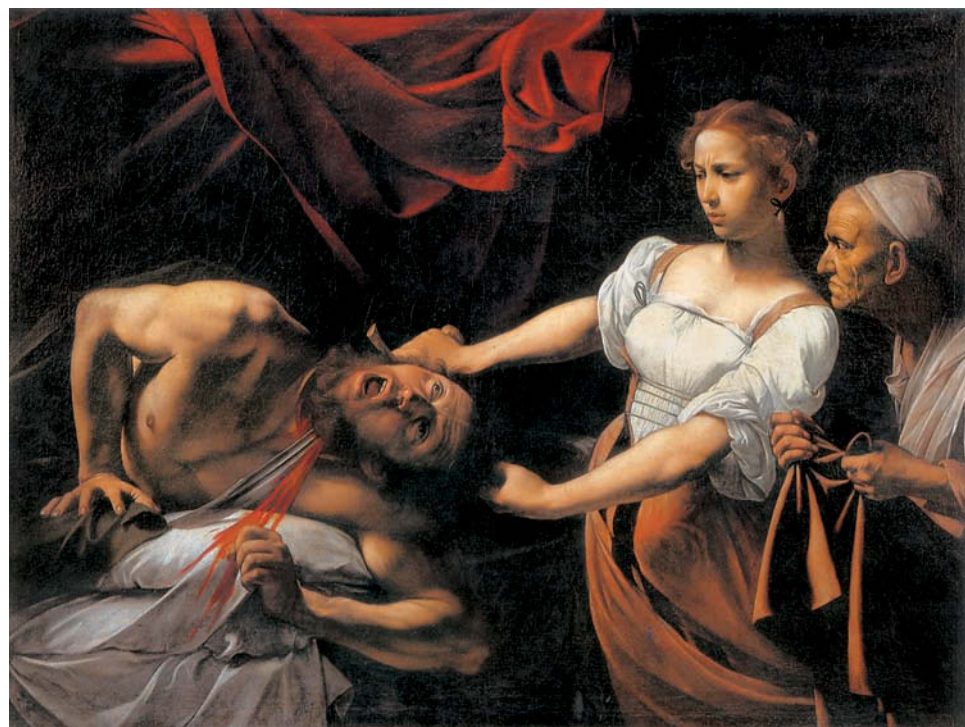
тисемилетнего художника. Новаторские черты прослеживаются уже в ранних произведениях Караваджо («Больной Вах», «Юноша с корзиной фруктов» — оба ок. 1593; «Вах», «Гадалка» — оба ок. 1594; «Лютнист», ок. 1595). На полотнах преоб-

ладают золотистые цвета, особая роль в фигурных композициях отводится плотным, словно вылепленным предметам. В середине 1590-х гг. Караваджо создает один из первых в истории искусства натюрмортов («Корзина с фруктами»).



▲ Корзина с фруктами. Ок. 1595–1596. Пинакотека Амброзиана, Милан

► Юдифь и Олоферн. До 1600. Национальная галерея старого искусства, Рим





◀ Трапеза в Эммаусе. 1601.
Национальная галерея, Лондон
▼ Смерть Марии. 1605–1606.
Лувр, Париж



▲ Поклонение пастухов. 1609. Национальный музей Сицилии, Мессина

► Голова Медузы. 1600–1601.
Галерея Уффици, Флоренция

Истоки творчества Караваджо берут свое начало в североитальянской школе живописи, но молодой художник, отвергая эстетическую моду современной ему эпохи, провозглашает художественную самоценность природы как таковой. В его работах реальность жизненной среды, радость и трагизм бытия становятся почти осязаемыми.

Примерно со второй половины 1590-х гг. в произведениях Караваджо появляются сцены насилия, жестокости и смерти («Жертвоприношение Авраама», ок. 1599; «Юдифь и Олоферн», до 1600; «Голова Медузы», 1600–1601). Драматичность изображаемого усиливают темные тона и резкие световые акценты.

В этом отношении особенно интересно «Призвание апостола Матфея» (1599–1600). Полутемное помещение, где, кажется, собрались «люди с улицы», преображается при вторжении света Истины, внесенного Христом и св. Петром.

Наиболее полно стиль и манера Караваджо отражаются в работах, созданных в 1600–1606 гг. («Трапеза в Эммаусе»; «Положение во гроб»; «Смерть Марии»; «Неверие апостола Фомы»). В них пробуждение искренних чувств, чудесно преображающее действительность, сочетается с беспощадной и грубой правдой жизни. И эта правда жизни, пожалуй, главное в том направлении в искусстве, что позднее получит название «караваджизм».

Последние свои годы Караваджо в основном проводит в работе над созданием монументальных

алтарей («Семь дел милосердия», 1607; «Поклонение пастухов», 1609). Персонажи «Поклонения пастухов», выхваченные пятнами света из ночного пространства, кажутся безнадежно одинокими и обреченными на скорбь. Таким, наверное, ощущал себя тогда этот вечно бунтующий художник-скиталец.

Влияние реформаторских методов Караваджо испытали на себе крупнейшие художники XVII в. — Рубенс, Рибера, Веласкес, Рембрандт и многие другие.



Карпаччо, Витторе (Венеция, ок. 1455 — Венеция, ок. 1526) — итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения, представитель венецианской школы.

Учился у Джентиле Беллини. Работал в Венеции. Первый цикл написанных им работ, состоявший из восьми картин с эпизодами из жизни св. Урсулы (1490–1496), предназначался для Скуола ди Санта-Орсола. На огромных полотнах, наряду с персонажами, представлены пейзажи Венеции и ее окрестностей, написанные с большой любовью и наблюдательностью.

В 1501–1507 гг. Карпаччо работает над вторым циклом картин — для Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони, посвященным жизнеописанию святых Георгия, Иеронима и Трифона. Центральная картина цикла — «Видение св. Августина». На лице святого печать высоких мыслей и жизненного опыта. Его жилище изображено с неукоснительным соблюдением законов перспективы, находящиеся в келье предметы почти осязаемы.

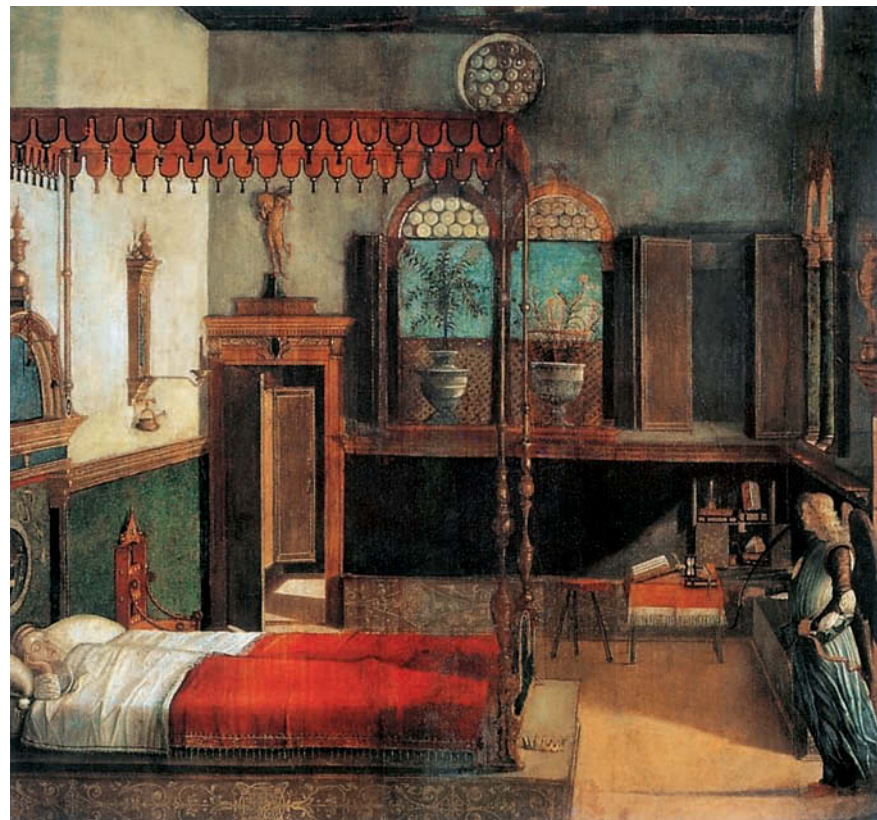
Интерес Карпаччо к окружающему человека предметному миру проявился в «Двух венецианках». Внимание зрителя сосредоточивается в первую очередь не на несколько застывших фигурах, а на деталях обстановки, одежды, переданных с удивительной точностью. В 1510-х гг. Карпаччо много работает, число художников в его мастерской растет. Но произведения самого мастера, сохраняющего верность раз и навсегда выбранной манере, уже начинают восприниматься как анахронизм на фоне работ представителей нового поколения — уже скончавшегося к тому времени Джорджоне и Тициана, открывших период Высокого Возрождения в Венеции. ■



▲ **Отплытие Кайка (Прощание с родителями).**
Из цикла «Легенда о св. Урсуле».
Ок. 1495.
Национальная галерея, Лондон



◀ **Две венецианки (Дамы на балконе).**
Ок. 1490. Музей Коррер, Венеция



▶ **Сон св. Урсулы.**
Из цикла «Легенда о св. Урсуле». 1495.
Галерея Академии, Венеция

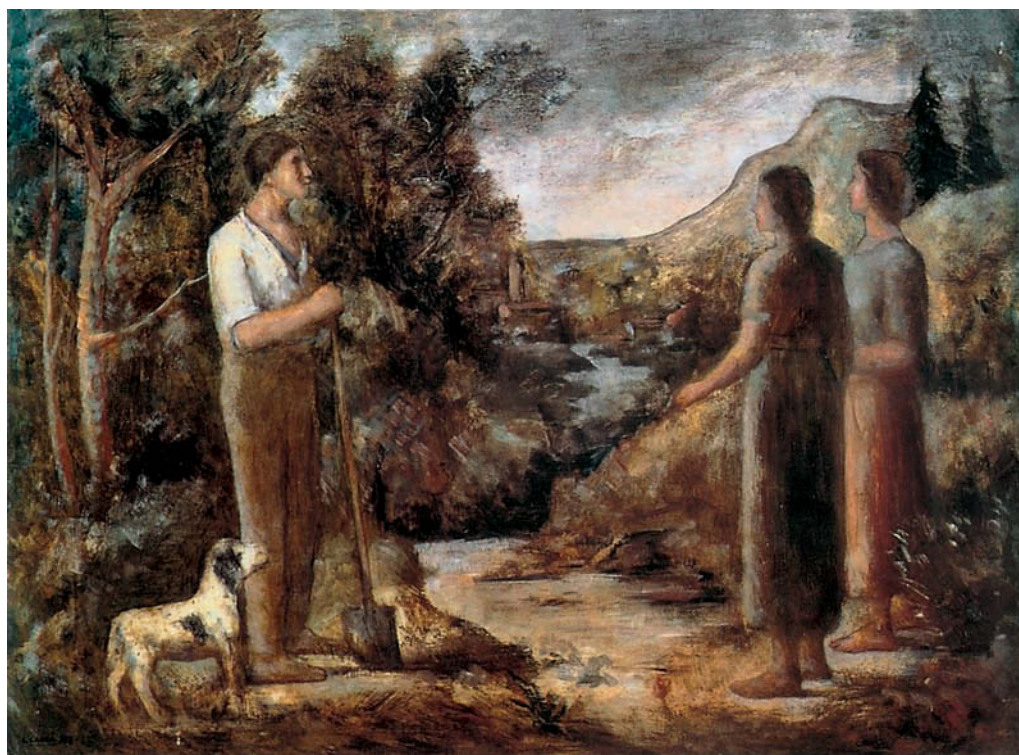
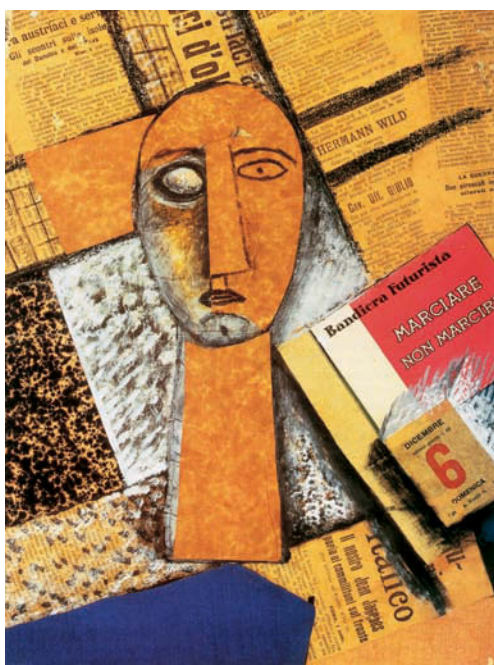
Карра, Карло (Кварньенто, 1881 — Милан, 1966) — итальянский художник и критик.

Творчество Карры нельзя замыкать в рамках одного течения: в разные периоды оно было связано и с футуризмом, и с метафизической живописью, и с неоклассицистической тенденцией. Он был самоучкой, работал декоратором (в Милане, Париже и Лондоне) и только в 1906 г. поступил в миланскую академию Брера. В 1908 г. Карра выставляет серию пейзажей, созданных в традиции XIX в., а в 1910 г. подписывает (вместе с Баллой, Боччони и др.) «Манифест художников-футуристов».



▲ **Дочери Лота.** 1919. Музей Людвиг, Кёльн

▼ **Композиция с женской головой.**
После 1915. Коллаж. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



▲ **Крестьяне из Версили.**
1936–1938. Частное собрание

◀ **Антиграциозо.** 1916. Частное собрание



Во время Первой мировой войны волею судьбы Карра встречается в госпитале с братьями Де Кирико и Де Писисом. Они организуют группу метафизического искусства, одна из основополагающих черт которого — принципиальный отказ художника что-либо объяснять зрителю. Типичный пример работ Карры в этом ключе — «Видения в овале» (1918).

Позднее Карра избирает другой путь в искусстве — работает в стиле итальянской неоклассики, который обращался к искусству Античности и Ренессанса с целью использования их достижений в современной художественной практике. В небольшом по формату холсте Карры «Крестьяне из Версили» (1936–1938) слышны отголоски лаконичного стиля тосканских живописцев Джотто и Мазаччо. ■



▲ **Видения в овале.**
1918. Национальная галерея современного искусства, Рим

Карраччи, Аннибале (Болонья, 1560 — Рим, 1609) — итальянский живописец, гравер, представитель болонской школы.

Его учителями были Фонтана и старший брат Агостино, работал в Болонье и Риме. Вместе с Агостино и двоюродным братом Лодовико Карраччи создал «Академию вставших на правильный путь», оказавшую значительное влияние на формирование итальянской академической живописи XVII в.

В своем творчестве Карраччи стремится разработать новые художественные пути, отличные от позднего маньеризма с его нарочитой вычурностью и условностью. Ориентируясь на работы мастеров Античности и Высокого Возрождения, художник видит основой высокого искусства природу, которую необходимо тщательно изучать и реалистически изображать. В своих беглых зарисовках Карраччи выхватывает один миг из жизни природы, что придает некоторым его рисункам оттенок гротеска.

Эта черта присуща и его жанровым композициям 1580-х гг. («Портрет юноши с обезьянкой»; «Лавка мясника»). Произведения 1590-х гг. отмечены гармоничным сочетанием академических традиций Высокого Возрождения с динамичностью и эмоциональной насыщенностью (алтарные полотна («Св. Рох, раздающий милостью»; «Мадонна со святыми»), мифологические сцены («Ваханка с сатиром и двумя амурами»)).



▲ **Отдых Святого семейства на пути в Египет.** Ок. 1604.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Триумф Вакха и Ариадны.** Ок. 1600. Фреска.

Палаццо Фарнезе, Рим

Вершиной творчества Карраччи становятся произведения римского периода (1595–1609). Это прежде всего фресковые росписи галереи палаццо Фарнезе, а также станковые работы «Бегство в Египет» и «Отдых Святого семейства на пути в Египет».



▲ **Портрет юноши с обезьянкой.** Концы 1580-х гг. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Приношение Диане.** 1597–1602. Фреска. Палаццо Фарнезе, Рим

▶ **Автопортрет на палитре.** Ок. 1604. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Кипренский Орест Адамович (мыза Нежинская близ Копорья Санкт-Петербургской губернии, 1782 — Рим, 1836) — художник-романтик, мастер живописных и графических портретов.

Родился на мызе Нежинской близ Копорья, древнего городка (ныне село), ведущего свою историю с XIII в. Внебрачный сын помещика А. С. Дьяконова, по документам он был записан в семью его крепостного А. К. Швальбе. Свою фамилию Орест получил вместе с вольной в 1788 г. Обнаружив у мальчика недюжинные способности к рисованию, Дьяконов в шесть лет определил его в Воспитательное училище петербургской Академии художеств. В 1797 г. он был принят воспитанником в Академию художеств, которую успешно закончил в 1803 г. Учился в классе исторической живописи. Его учителями были Г. И. Угрюмов и французский живописец Г. Ф. Дуайен.

После окончания Академии Кипренский в течение трех лет (до 1805 г.) работал над программным произведением; за выполненную им композицию в классицистском стиле «Дмитрий Донской на Куликовом поле» молодой живописец был удостоен большой золотой медали.

В 1806 г. Кипренский активно работает над созданием образов для Казанского собора в Петербурге. Следующий год он посвящает тщательному изучению и копированию работ Корреджо и Ван Дейка, которые произвели на него сильное впечатление. В 1809 г. живописец едет в качестве помощника скульптора И. П. Мартоса в Москву, где остается до 1811 г.

При всем разнообразии интересов и занятий молодого художника очень скоро определяется основной жанр творчества Кипренского — портрет. На этой стезе он показал себя талантливым последователем таких русских мастеров портретного жанра, как Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский. Уже в 1804 г. он пишет портрет своего приемного отца А. К. Швальбе, на котором перед нами предстает решенный в романтическом духе образ седовласого старца, сжимающего в руке посох. Этот портрет, представленный художником на выставку Академии художеств, получил высокую оценку.

Один из лучших портретов работы Кипренского — созданный им в 1809 г., во время пребывания в Москве, образ молодого гусара Евграфа Давыдова (родственника Дениса Давыдова, которому предстоит стать героем Отечественной войны 1812 г.). В «Портрете лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова» нет бравурности, свойственной работам многих художников-романтиков. Кипренский создает лирически-философский образ задумавшегося героя. Резкие перепады светотени создают напряжение, они загадочно-тревожны.



► **Портрет А. К. Швальбе. 1804.**
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▼ **Портрет А. А. Челищева. Ок. 1809.**
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



▲ **Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова. 1809.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
▼ **Портрет графини Е. П. Ростопчиной. 1809.** Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ **Портрет В. А. Жуковского. 1816.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча). 1819.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

Герой же погружен в себя, он уже многое повидал и предвидит, что впереди его ждут еще большие испытания. Оресту Кипренскому удалось выразить в этом произведении самую патриотическую идею той героико-драматической эпохи.

Очень удачно Кипренский-романтик проявил себя как рисовальщик. Он разработал индивидуальный графический стиль, отличающийся свободным и стремительным штрихом. В 1812–1813 гг. художник выполнил целую галерею карандашных портретов героев Отечественной войны: М. П. Ланского, А. П. Ланского, А. Р. Томилова, П. А. Оленина, Е. Н. Чижикова, Е. И. Чаплица.

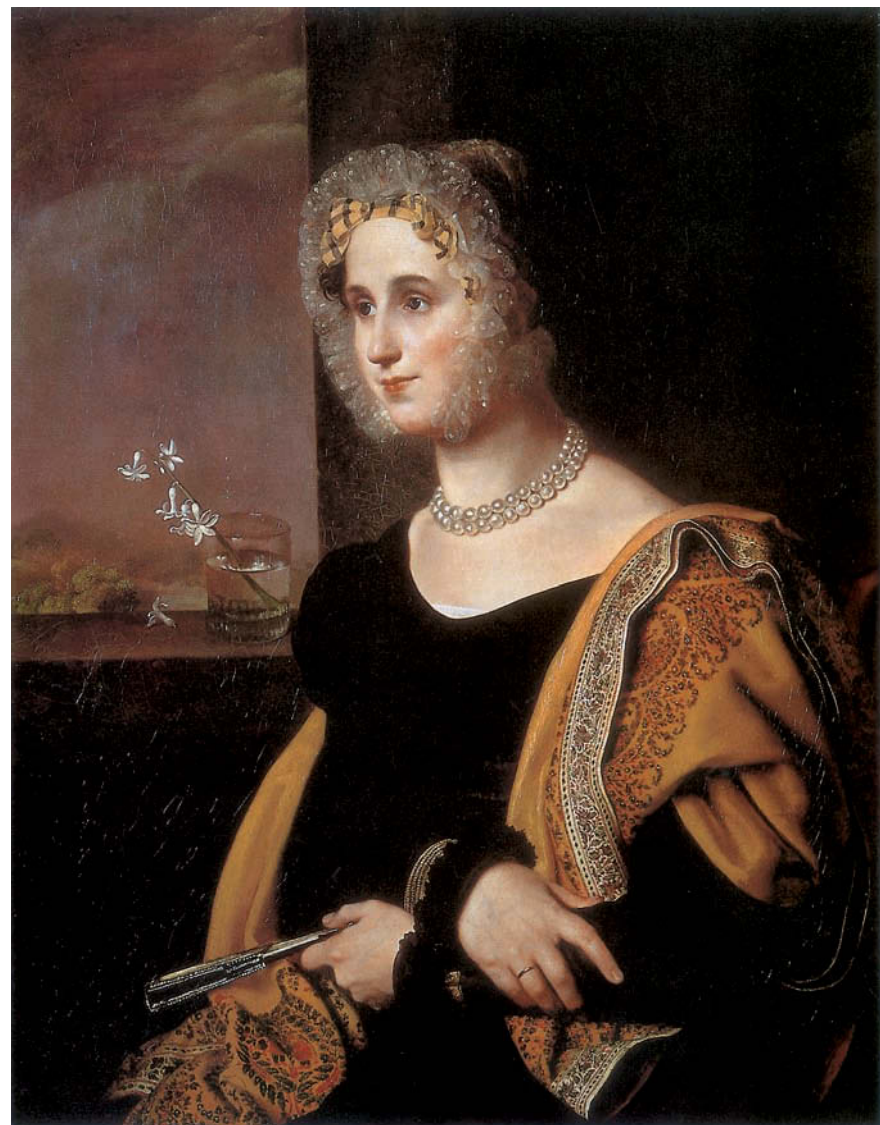
Много времени художник уделяет и живописному портрету. В строгом «Портрете графини Е. П. Ростопчиной» (1809) Кипренскому удалось передать удивительную впечатлительность и ранимость этой женщины, одной из самых знатных и бо-

гатых в России того времени. Очень интересны и по глубине психологических характеристик, и по живописному решению «Портрет Д. Н. Хвостовой» (1814), «Портрет С. С. Уварова» (1815), «Портрет В. А. Жуковского» (1816).

На выставку, организованную Академией художеств в 1814 г., Кипренский представил несколько карандашных и живописных работ. Успех портретиста был несомненным: восторги публики и похвалы профессиональной критики звучали в унисон.

С 1816 по 1823 г. Кипренский жил в Швейцарии, Германии, Италии, Франции. В 1817 г. за карандашные и живописные портреты он был избран членом Женевского Общества любителей искусств.

► **Портрет княгини С. С. Щербатовой. 1819.** Бумага, итальянский карандаш, сангина. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Портрет Е. С. Авдулиной. 1822 (3?).**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



► **Портрет А. С. Пушкина.**
1827. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

▼ **Автопортрет.** 1828. Государственная
Третьяковская галерея, Москва



ва. В Италии живописец знакомится с творчеством Рафаэля и других итальянских мастеров, под влиянием которых его творческая манера несколько меняется. Это видно по его работам тех лет — «Портрету князя А. М. Голицына» (1819) и особенно по «Портрету Е. С. Авдулиной» (1822 (?)). За всеми особенностями этого удивительного образа проглядывает душевная гармония модели — нежная, чуткая и потому особенно ранимая и неустойчивая. И то, что женщина чуть отвернулась в сторону, словно оберегая свой внутренний мир от непрошеного проникновения извне, и пелена туманного пейзажа, и стебелек уже опадающего левкоя в стакане с водой — все подчинено художником единой цели: созданию поэтичного, полного романтики женского образа.

В 1822 г. Кипренский выставил несколько своих картин на парижском Салоне, в 1823 г. вернулся в Россию и жил в Петербурге до 1828 г. Именно к этому времени относится создание им портрета великого русского поэта А. С. Пушкина (1827). Пушкин тогда только что вернулся из ссылки. Портрет, заказанный его другом А. А. Дельвигом, сразу же превратился в знаменательное явление культурной и общественной жизни России, в предмет огромного интереса и жарких споров. Романтические черты — плед на плече, скрещенные на груди руки, статуэтка Эрато, музы поэзии, — естественно сочетаются с классической строгостью образа и сдержанностью письма. Поэт так отзывался на творение Кипренского:

*«Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз, —
И я смеюся над могилой,
Ушед навек от смертных уз».*



► **Портрет датского скульптора
Б. Торвальдсена.** 1833. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

После смерти Дельвига в 1831 г. А. С. Пушкин выкупил у наследников этот портрет и повесил на стене своего кабинета.

В 1828 г. Кипренский вновь отправился в Италию, в следующем году по заказу короля Обеих Сицилий написал картину «Неаполитанские мальчишки-рыбаки», в 1831 г. стал членом неаполитанской Академии художеств по классу рисунка, в 1833 г. представил несколько своих полотен на выставке итальянских и иностранных художников во Флоренции. Наиболее удачной работой Кипренского этого периода считается портрет датского скульптора Б. Торвальдсена (1833).

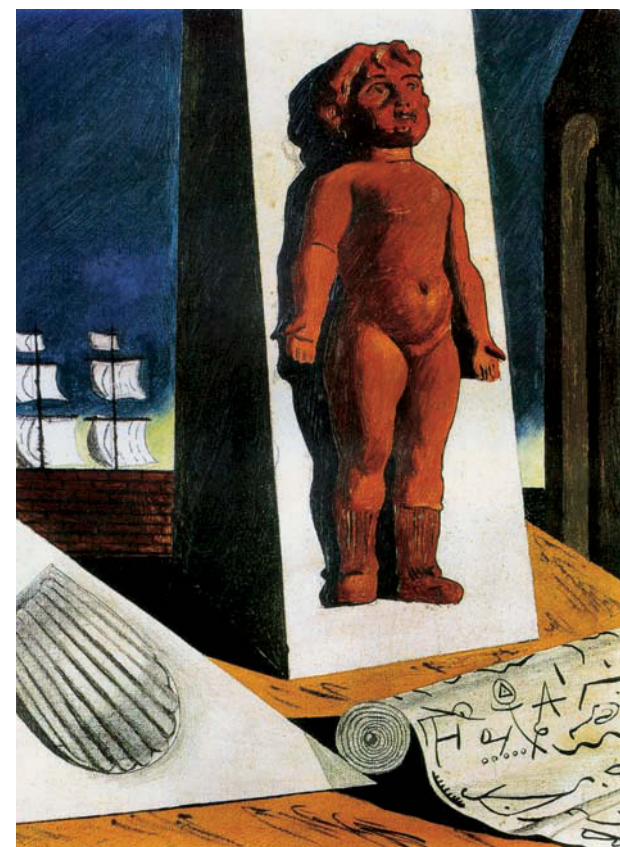
Художник много работает, сохраняя, несмотря на отсутствие больших успехов, веру в себя. И все же с горечью надо признать, что Орест Адамович Кипренский, «несравненный Орест», «волшебник милый», умер на чужбине нищим и всеми забытым. ■



Кирико, Джорджо де (Волос, Греция, 1888 — Рим, 1978) — итальянский художник и теоретик искусства, глава метафизической школы.

Родившийся в итальянской семье, проживавшей в Греции, Де Кирико и учиться живописи начал (до 1905 г.) в этой стране в афинской Высшей художественной школе. В 1907–1908 гг. он посещает Академию художеств в Мюнхене. Здесь он испытывает влияние Бёклина и Клингера, в работах которых его привлекает вневременная и холодновато-отстраненная атмосфера. Затем он живет в Париже, где знакомится с Пикассо, а через него — со всеми авангардными течениями в изобразительном искусстве. Де Кирико последовательно движется к тому, что он позднее назовет метафизической живописью. Название не случайное: работы Де Кирико и его соратников Карры, Де Писиса и Моранди отражали окружающий мир столь же отличный от реального, как сновидение, мир, в который разумом человек проникнуть не может. Яркие примеры таких полотен Де Кирико — «Гектор и Андромаха» (1917) и «Тревожащие музы» (1918).

► Весна. 1914. Частное собрание



▲ Гектор и Андромаха. 1917. Частное собрание

Группа метафизического искусства перестает существовать на рубеже 1919–1920 гг. Сам Де Кирико меняет живописный стиль, все чаще прибегая в своих произведениях к приемам классического искусства («Римская площадь», 1921).

◀ Тревожащие музы. 1918. Частное собрание

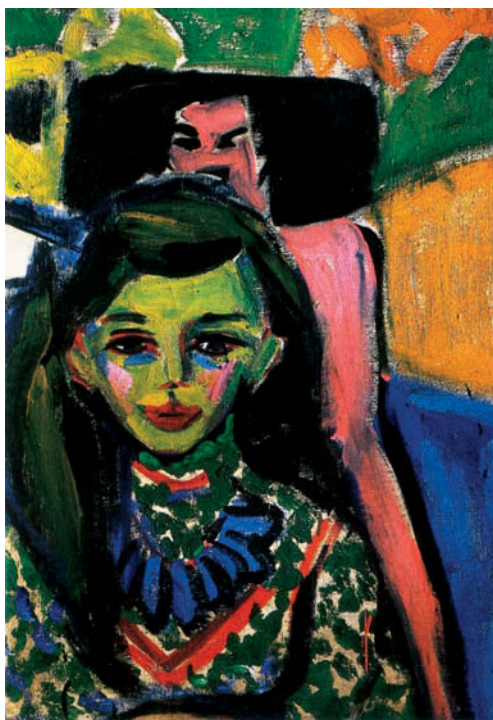
В поздних работах художник вновь обращается к мотивам метафизической живописи, нередко принимавшим у него сюрреалистический оттенок и некоторую отчужденность. ■



▲ Римская площадь. 1921. Частное собрание

Кирхнер, Эрнст Людвиг

(Ашаффенбург, 1880 — Фрауэнкирх близ Давоса, 1938) — немецкий живописец и график, один из основоположников немецкого экспрессионизма.



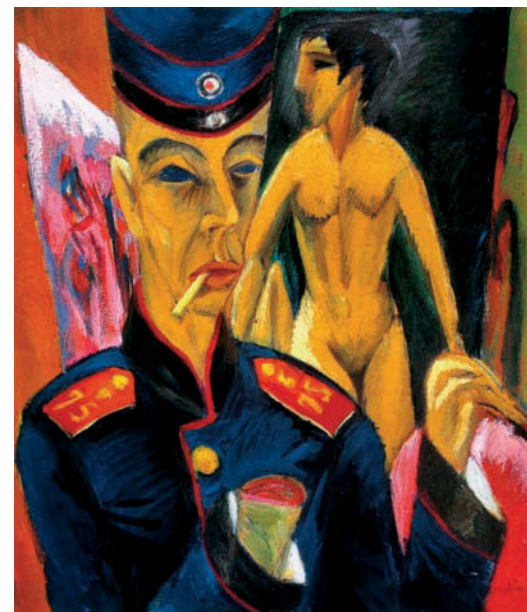
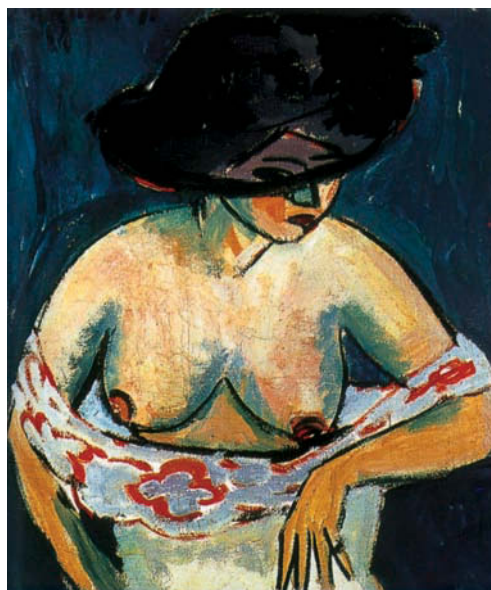
Живописи Кирхнер обучался в Художественной школе Обриста в Мюнхене (1903-1904). В 1905 г. вместе с Блейлем, Хеккелем и др. организует общество «Мост», положившее начало немецкому экспрессионизму. На формирование живописной манеры Кирхнера оказывает влияние искусство французского постимпрессионизма, в частности работы Ван Гога. Композиции «Обнаженная перед зеркалом» (1910) и «Обнаженная в шляпе» (1911) обнаруживают интерес автора к искусству Африки и Океании. В полотнах, написанных после переез-



да в Берлин (1911), основным мотивом становятся городские виды и уличные сцены. Интересны портреты этого периода, в которых напряженную внутреннюю жизнь модели художник передает через хрупкие угловатые контуры и всплески насыщенного цвета («Автопортрет в солдатской форме», 1915). На фронте Первой мировой войны художник

▶ **Автопортрет в солдатской форме.**
1915. Мемориальный художественный музей Аллена, Оберлин

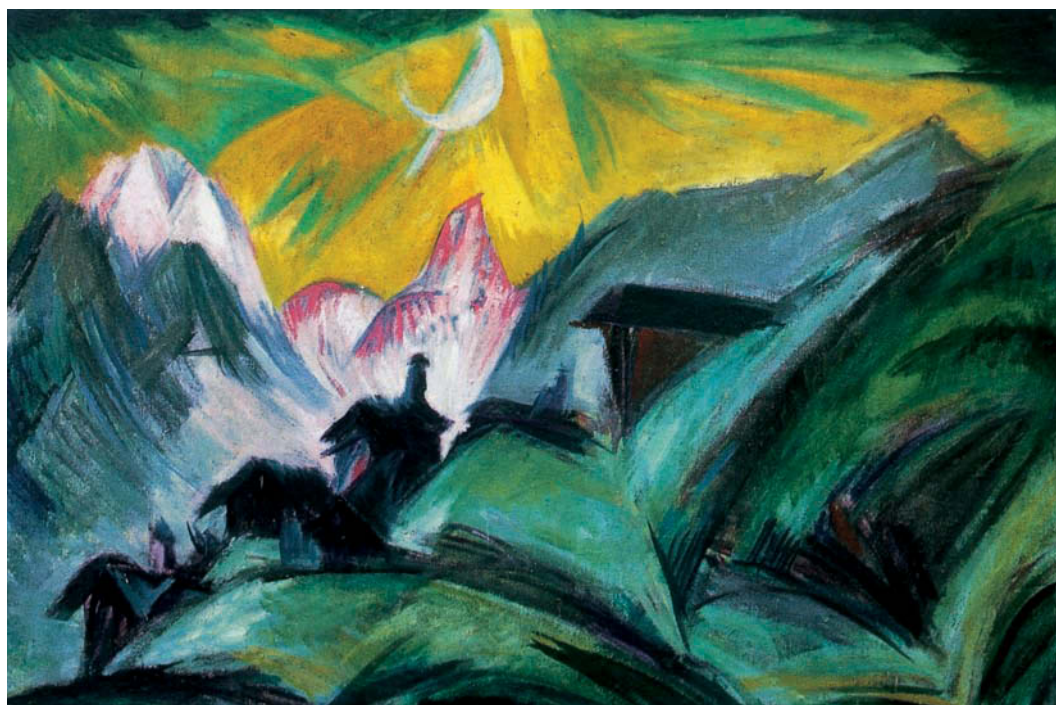
◀ **Фрэнци в резном кресле.** 1910.
Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид



◀ **Обнаженная в шляпе.**
1911. Музей Людвига, Кёльн

был недолго: после серьезной травмы, приведшей к частичному параличу, он демобилизуется, а в 1917 г. для восстановления здоровья уезжает в Швейцарию, в Давос. Созданные здесь работы посвящены сельскому быту и городским пейзажным мотивам («Давос в снегу», 1921).

В 1937 г. нацисты в ходе борьбы с «выродившимся» искусством уничтожают несколько сотен работ художника. Это подталкивает Эрнста Людвиг Кирхнера к самоубийству. ■



▲ **Вершина горы Штафель в лунном свете.** 1911. Музей «Ам Остваль», Дортмунд

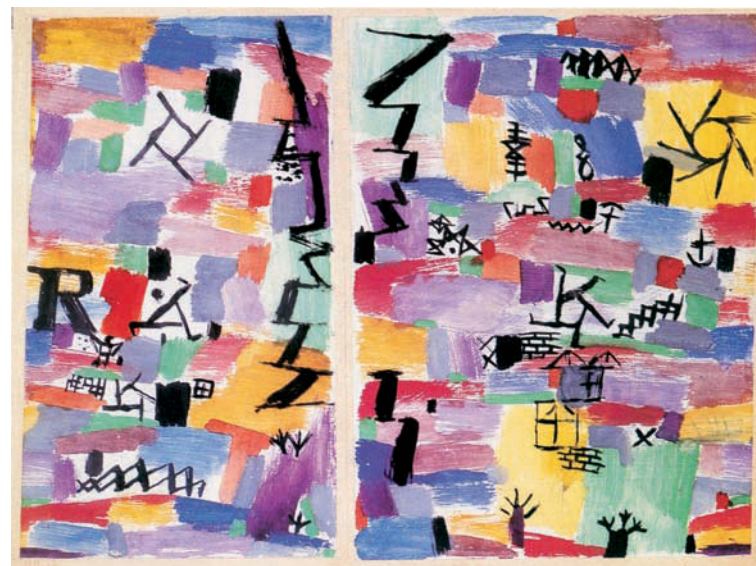
◀ **Уличная сцена в Берлине.** 1913. Музей «Моста», Берлин

Клее, Пауль (Мюнхенбужее близ Берна, 1879 — Муральто близ Локкарно, 1940) — швейцарский живописец, график, теоретик искусства.

Учился в Мюнхене — в частной художественной школе, затем в Академии художеств (1898–1901). В 1902 г., после путешествия по Италии, возвращается в Берн, где с увлечением занимается офортом.

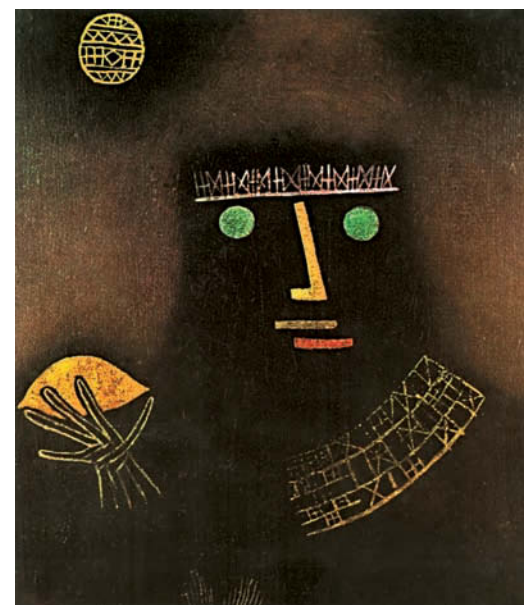
Позднее, уже в Германии, большое влияние на Клее оказывает его знакомство с ведущими художниками группы «Синий всадник» — Кандинским, Макке, Марком, определявшими в качестве главной задачи своего творчества изображение скрытой за внешней оболочкой подлинной сущности вещей и явлений. А поездка в солнечный Тунис (1914) помогает художнику найти ставший характерным для него особый «африканский» колорит.

1920–1930-е гг. — период творческого взлета мастера. Абстрактная композиция, движение тонов, кристаллоподобные фигуры активизируют воображение, из-за чего у зрителя возникает мгновенный образ («Вид города с красно-зелеными акцентами», «Город-мечта» — обе 1921).



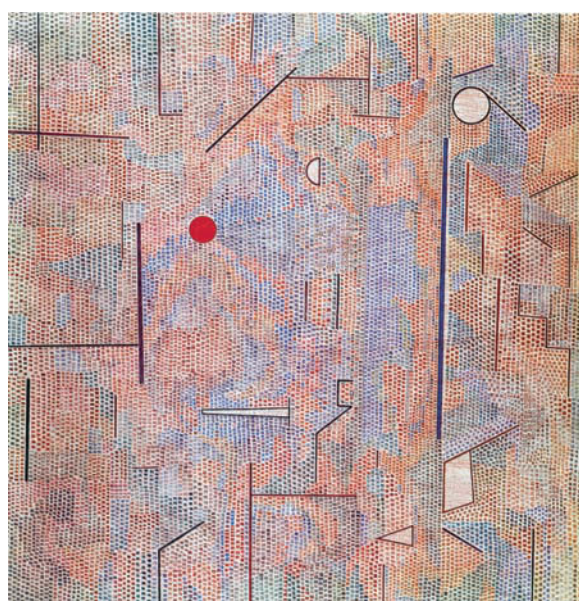
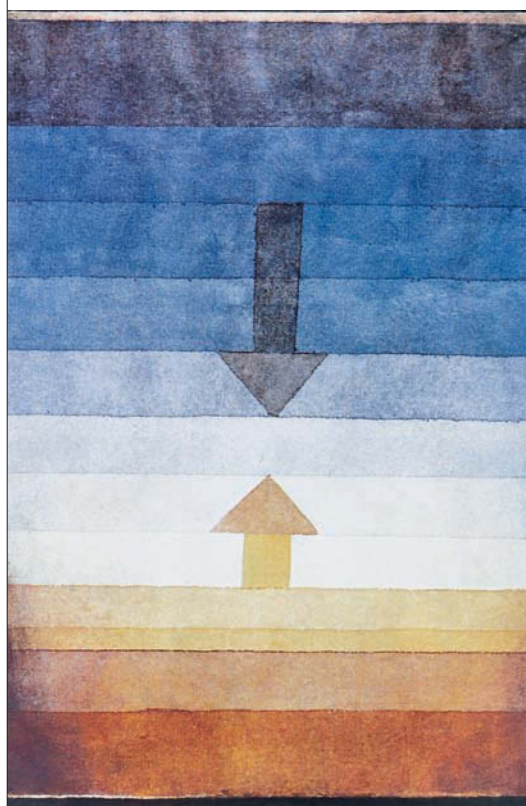
▲ Цветная конструкция с черными графическими элементами. 1919. Собрание Берггрюен, Женева

◀ Сен-Жермен близ Туниса. 1914. Частное собрание



▲ Черный князь. 1927. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф

◀ Свет и другое. 1931. Частное собрание



◀ Разделение вечера. 1929. Частное собрание

После прихода к власти нацистов, насаждавших повсюду псевдоклассическое искусство, художник был вынужден покинуть Германию: в 1933 г. он переезжает в Берн. В 1937 г. Клее узнает, что 17 его картин демонстрировались на выставке «дегенеративного» искусства в Берлине, а из музеев Германии конфискованы 102 работы. Творчество Клее приобретает трагический характер: «Смерть и пламя», «Раненый», «Играющий на литаврах» (все — 1940).

Климт, Густав (Вена, 1862 — Вена, 1918) — австрийский живописец, график, основоположник австрийского модерна.

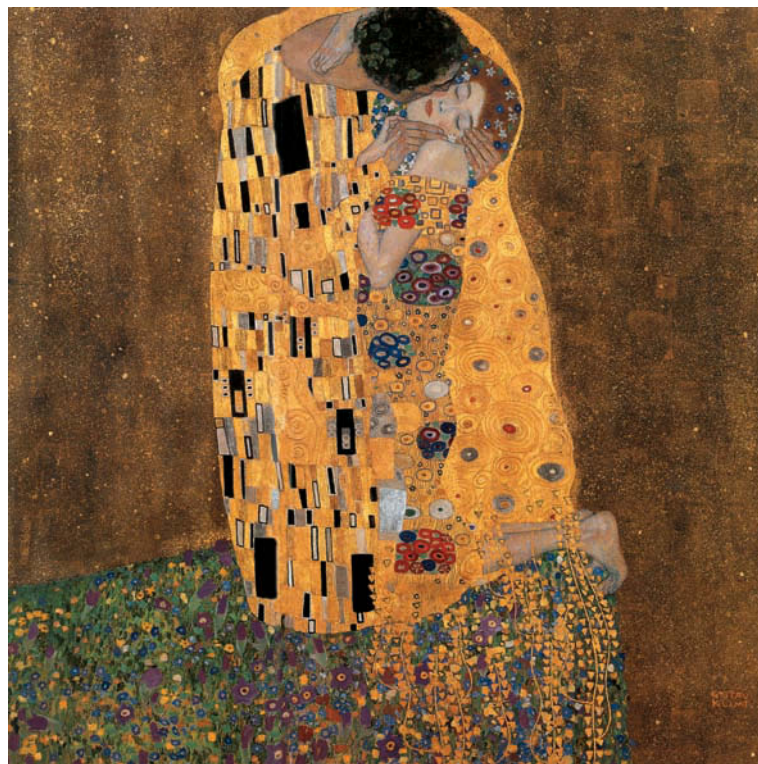
Учился в венской Школе декоративного искусства по классу живописи. Занимался декоративным оформлением (монументальное панно на лестнице Музея истории искусства в Вене, 1890–1891), в котором, как и в небольших по формату аллегориях 1890-х гг. («Любовь», 1895), наблюдаются черты символизма. Образование «Сецессиона», общества художников и архитекторов, во главе которого в 1897 г. встает Климт, сыграло огромную роль в формировании венского модерна (югендстиля). В творчестве Климта модернистские черты проявляются уже в монументальных панно начала 1900-х гг., выполненных для актового зала университета («Философия», 1900; «Медицина», 1901; «Юриспруденция», 1903 — все погибли в 1945). Уже сформировавшаяся живописная манера художника четко выражена в работе 1902 г. — монументально-пластическом ансамбле «Сецессиона» «Бетховенский фриз». Четким акцентированным контуром (в традиции греческой архаики и Византии) Климт придал изображению мелодичность и чувственную выразительность.



► **Поцелуй.**
1907–1908.
Австрийская галерея Бельведер, Вена

◄ **Даная.**
1907–1908.
Частное собрание

▼ **Жизнь и смерть.**
1908–1912.
Частное собрание



Для портретов работы Климта, особенно поздних, характерна насыщенная экспрессия («Портрет Фритцы Ридлер», 1906; «Невеста», 1917–1918). Дарование мастера проявилось и в пейзажном жанре: его ранние полотна несут черты неомпрессионизма, а более поздние отличаются модернистической декоративностью («Аллея в парке», 1912).



► **Портрет Фритцы Ридлер.** 1906. Австрийская галерея Бельведер, Вена



Клодт фон Юргенбург Михаил Константинович

(Санкт-Петербург, 1832 — Санкт-Петербург, 1902) — живописец, мастер пейзажного жанра.

Родился в семье, известной талантами в искусстве: отец, генерал-майор артиллерии, занимался гравюрой на дереве и, выйдя в отставку, преподавал ксилографию в Академии художеств; дядя был знаменитым скульптором, двоюродный брат — художником. Михаил Клодт рисовал с детства, учился в Горном институте, где преподавали и рисование. В 1851 г. поступил в Академию художеств и окончил ее (1858) по пейзажному классу М. Н. Воробьева с большой золотой медалью за конкурсную работу «Вид в имении Загезаль близ Риги», дававшей право на пенсионерскую поездку за рубеж. В течение трех лет работал во Франции и Швейцарии, затем испросил разрешения вернуться на родину и использовать пенсионерство для длительной поездки по России, которую и совершил в 1861 г.

Клодт одним из первых воспел русскую дорогу, ее поистине эпическое значение, ее поэзию и грусть. «Большая дорога осенью» (1863) — наиболее значительное его полотно 1860-х гг. Хмурый осенний день, низкий горизонт, свинцово-серые тучи и донельзя изъезженная дорога, в глубоких колеях которой застрял крестьянский воз. Безрадостная картина безрадостной жизни российской крестьянской глубинки. И нет ничего удивительного, что автор этого полотна стал одним из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.



▲ **Коровы на водопое.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Дубовая роща.** 1863. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Волга у Жигулей.** 1879. Государственная картинная галерея им. А. А. Дейнеки, Курск

◀ **Долина реки Аа в Лифляндии.** 1862. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Вид на острове Валааме. 1857.** Областной художественный музей, Томск

▶ **Лесная даль в полдень. 1876–1878.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Художник писал, конечно, и пейзажи с другим настроением. Интересна картина «Долина реки Аа в Лифляндии» (1862). За эту работу и за привезенную из зарубежной пенсионерской поездки «Ночь в Нормандии. Рыбаки у костра» (1862) Клодт получил звание академика.

Время наивысшего творческого расцвета Клодта приходится на 1870-е гг. «Коровы» (1870), «Лесная дорога в полдень» (1873), «Вечерний вид в деревне. Орловская губерния» (1874), «Лесная даль в полдень» (1878) — все эти картины привлекали интерес публики и критики, вызывали споры. Но лучшая картина Клодта, бесспорно, «На пашне» (1872). Горизонтальная вытянутость полотна дает возможность панорамного разворота композиции и придает ей эпический характер. Ритм удаляющихся борозд вспаханной земли как бы затягивает зрителя в пространство картины, приковывая его внимание к органично вписанным в пейзаж фигурам крестьян. Нелегко крестьянский труд, но ясное голубое весеннее небо создает ощущение спокойной радости, умиротворения, тихой надежды на будущий урожай. Художник считал эту свою картину удавшейся, сделал несколько ее повторений и вариантов.

Клодт был человеком принципиальным, твердым в отстаивании своих убеждений, что не раз приводило к конфликтам с коллегами. Став профессором Академии в 1871 г., он продолжал участвовать в выставках передвижников, вызывая нескрываемое неодобрение художников-академиков. А передвижники косились на него из-за академического профессорства и подчас весьма резких отзывов на работы молодых членов ТПХВ. Раскритиковав картины А. И. Куинджи, Клодт вышел из Товарищества (1880), а Академия довольно рано, сославшись на его слабеющее зрение, отправила профессора в отставку (1886).

Больной, слепнувший, барон Клодт фон Юргенсбург Михаил Константинович умер в одиночестве и бедности. Но созданное его кистью справедливо считается заметным вкладом в русское изобразительное искусство XIX в.

▲ **Возвращение стада.**
1870. Частное собрание

▶ **На пашне. 1872.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



Клуэ, Жан (Брюссель, ок. 1475 — Париж, 1540/1541) — французский живописец эпохи Возрождения.

Впервые имя Жана Клуэ упоминается в поэме, написанной Лемером Бельгийским в 1509 г., в которой автор сравнивает его с итальянскими мастерами. Примерно с 1516 г. он работает при французском дворе.

Среди несомненно принадлежащих художнику работ можно назвать серию рисунков, ныне хранящихся в Музее Конде в Шантильи, несколько живописных произведений, по преимуществу портретов (герцога де Гиза, первая

► **Портрет Гийома Бюде.** Ок. 1536. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



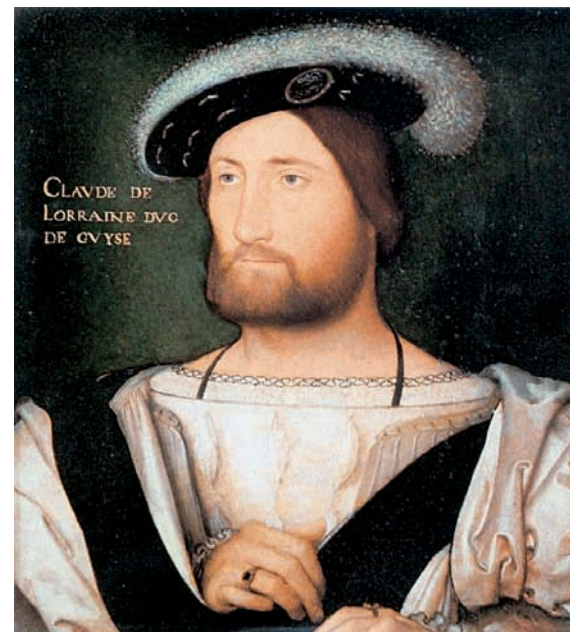
▼ **Портрет Гийома де Монморанси.** Ок. 1525–1530. Музей изящных искусств, Лион



половина XVI в.; Гийома де Монморанси, Франциска I — оба ок. 1525–1530), а также миниатюры в рукописи «Комментарии к Галльской войне».

Заметим, что если в живописи Жан Клуэ во многом следовал старым традициям нидерландской школы, то в его рисунках более заметен интерес к человеческой личности, характерный для эпохи Высокого Возрождения. ■

▲ **Франциск I, король Франции.** 1525–1530. Лувр, Париж



► **Портрет Клода Лотарингского, герцога де Гиза.** Первая половина XVI в. Галерея Уффици, Флоренция

Клуэ, Франсуа (Тур, между 1505 и 1510 — Париж, 1572) — французский живописец-портретист, график эпохи Возрождения.

Первые художественные навыки приобрел при работе со своим отцом Жаном Клуэ (возможно, принимал участие в выполнении портрета Франциска I).



▲ Елизавета Австрийская, королева Франции. Ок. 1571. Лувр, Париж



▲ Купающаяся дама. Ок. 1570. Национальная галерея искусства, Вашингтон

► Пьер Кюот. 1562. Лувр, Париж

◀ Портрет Маргариты Валуа, дочери Генриха II. Бумага, карандаш. Ок. 1560. Музей Конде, Шантильи

После смерти отца унаследовал должность «живописца короля», возглавлял большую мастерскую.

Франсуа Клуэ писал в основном портреты, в которых стремился не только передать внешнее сходство, но и выразить внутреннее состояние, индивидуальные особенности модели. Так, в портрете Елизаветы Австрийской (ок. 1571) строгая прелесть женского образа контрастно подчеркивается великолепными драгоценностями и роскошным платьем. А в портрете друга художника фармацевта Пьера Кюота (1562) мы ясно видим полного чувства собственного достоинства человека новой эпохи. Стоящая несколько особняком в творчестве Франсуа Клуэ работа «Купающаяся дама» (ок. 1570) — изящно написанная «картина из жизни» французской аристократии. ■

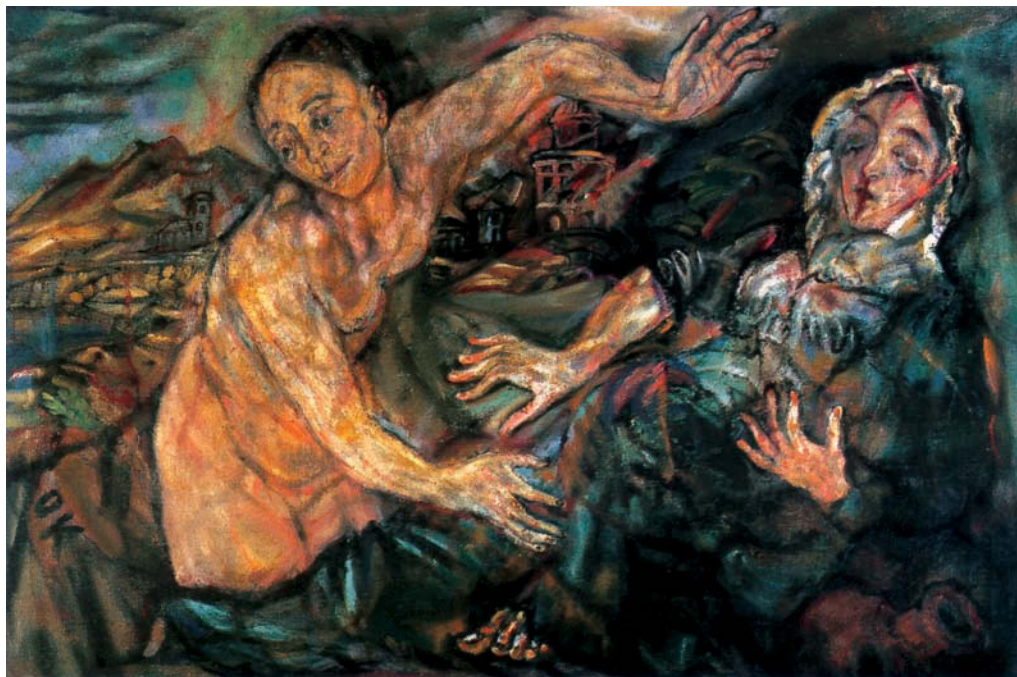


Кокошка, Оскар (Пёхларн, 1886 — Монрё, 1980) — австрийский живописец, график, книжный иллюстратор, поэт и драматург.



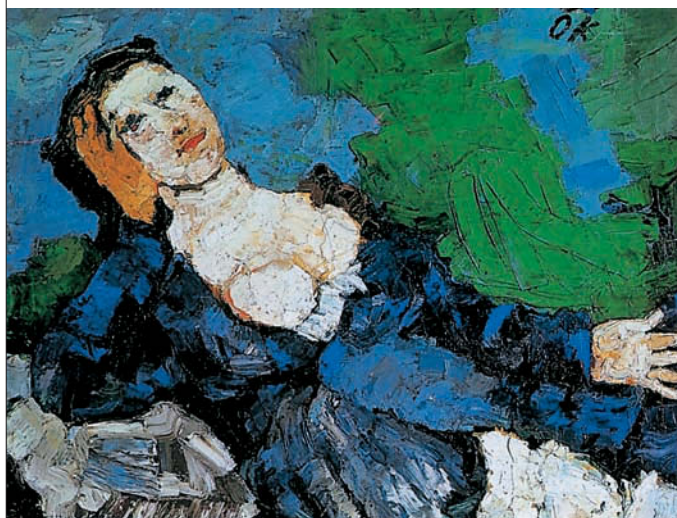
◀ **Буря (Невеста ветра). 1914.**
Художественный музей, Базель

◀◀ **Портрет Макса Шмидта. 1914.** Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид



Один из самых ярких представителей экспрессионизма, Кокошка начинал как последователь создателя «Сецессиона» Климта. При поддержке выдающегося венского архитектора Лооса сблизился с авангардными столичными творческими кругами, что ускорило процесс формирования его своеобразного экспрессивного стиля. В 1910-х гг. Кокошка пишет полотна на библейские и мифологические темы, а также серию портретов представителей венской интеллигенции, в которых тонкий психологизм сочетается с вызывающе острым колоритом. Участие в Первой мировой войне и тяжелое ранение не могли не сказаться на мировоззрении живописца: послевоенные работы полны экспрессии и драматизма.

С 1939 г. художник жил в Англии, а с 1954 г. и до конца дней — в Швейцарии. ■



▲ **Благовещение. Ок. 1911.**
Музей «Остваль»,
Дортмунд

◀ **Дама в голубом. 1919.**
Государственная галерея,
Штутгарт

▶ **Портрет Адольфа Лооса. 1909.** Государственные музеи, Берлин



Констебл, Джон (Ист-Бергхолт, Суффолк, 1776 — Лондон, 1837) — выдающийся английский художник-пейзажист.

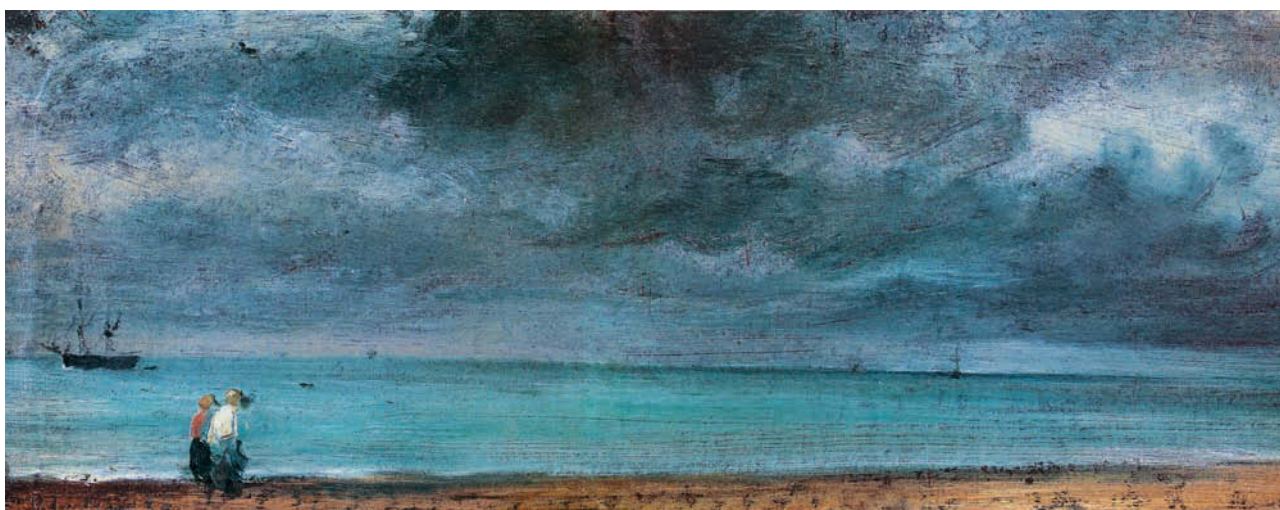
Учился в лондонской Королевской академии художеств, но формирование художественной манеры происходило самостоятельно под влиянием живописи Лоррена, Гейнсборо.

Главным мотивом пейзажной живописи Констебла стали английские ландшафты, отмеченные стремлением художника выразить свои чувства к родной земле. Почти все его пейзажи, даже самые ранние, написаны под впечатлением от непосредственного наблюдения за природой.

К 1810–1820-м гг. относятся прекрасные пейзажи с видами городка Солсбери, реки Стур, моря в Брайтоне и др. («Флэтфордская мельница», 1817). Каждое полотно отличается особым настроением, а в целом они дают типичную картину природы Англии с ее влажным воздухом, сильными морскими ветрами и холодным небом, часто затянутым облаками. Многие пейзажи отличаются величественностью композиции («Собор Солсбери из епископского сада», 1823; «Кукурузное поле», 1826). Светлое и праздничное «Кукурузное поле» своим настроени-



▲ **Телега для сена.**
1821. Национальная галерея, Лондон



◀ **Побережье Брайтона.** Этюд.
1824. Музей Виктории и Альберта, Лондон

▼ **Залив Веймут с горой Джордан.**
1816–1817.
Национальная галерея, Лондон



◀ **Прыгающая лошадь.** 1825.
Королевская академия художеств, Лондон



ем отразило убеждение художника, что труд на природе должен приносить человеку чувство счастья. Гармоничность и свежесть английской природы Констебл передавал в своих пейзажах с помощью живых и естественных оттенков колорита, точных светотеневых контрастов и зыбкой изменчивости световоздушной среды («Телега для сена», 1821).

Свободная манера небольших картин сближает пейзажи Констебла с его этюдами, написанными с натуры («Хижина среди хлебного поля», ок. 1832; «Вид на Хайгет с Хемптедских холмов», ок. 1834). Художник придавал своим этюдным работам огромное значение, считая, что написанные на них отдельные явления или предметы в совокупности помогают создать на картинах целостное изображение различных состояний природы, делая его при этом более динамичным (этюды «Побережье Брайтона», 1824; «Морской берег. Бурная погода», 1827; «Пруд у хол-

ма Бранч. Хемпстед», 1828). С увлечением наблюдал художник за небом, отражая свои впечатления в этюдах под названием «скайинг» (от англ. sky — «небо»). Уголки своей «любимой старой зеленой Англии» (которую художник никогда не покидал) Кон-

▲ **Собор Солсбери из епископского сада.**

1823. Музей Виктории и Альберта, Лондон

▶ **Водяная мельница в Гиллингеме.** 1827.

Музей Виктории и Альберта, Лондон

▼ **Стоунхендж.** 1835.

Акварель. Музей Виктории и Альберта, Лондон



▼ **Заливные луга в Солсбери.** 1820-е гг.

Музей Виктории и Альберта, Лондон



стебл пишет так, что зритель ощущает свежесть ветра, тепло залитых солнцем долин и прохладу тенистых рощ. «Мое скромное искусство, — говорил живописец, — можно обнаружить в любой тропинке».

Работы Констебла, не получившего должного признания на родине, явились откровением для французских романтиков, которые увидели их на парижских Салонах в 1824 и 1825 гг. Его творчество оказало влияние на художников барбизонской школы, а позднее — на импрессионистов, восхищавшихся умением Констебла передавать неуловимую изменчивость состояний природы. ■



Кончаловский Петр Петрович (Славянск Харьковской губернии, 1876 — Москва, 1956) — живописец и график, автор натюрмортов, портретов, театральных декораций.

Будучи гимназистом, посещал Харьковскую рисовальную школу М. Д. Раевской-Ивановой, а после переезда семьи Кончаловских в Москву — вечерние классы Строгановского центрального училища технического рисования. В доме Кончаловских тогда бывали многие художники — В. М. и А. М. Васнецовы, М. А. Врубель, К. А. Коровин, И. И. Левитан, И. Е. Репин, В. А. Серов, В. И. Суриков. Мастера видели работы Петра, одобряли их. Коровин подарил ему ящик с масляными красками, Суриков, высоко оценивший «горячий колорит» ранних работ юного художника, давал ему уроки. В 1897–1898 гг. Кончаловский учился в парижской Академии Р. Жюлиана, а в 1898–1907 гг. — в петербургской Академии художеств. В годы учебы в Академии он принял участие в подготовке юбилейного собрания сочинений А. С. Пушкина (в издательстве Прянишникова, где служил его отец), начал работать как театральный



▲ **Сухие краски. 1912.**
Холст, масло, бумажные наклейки, печатные ярлыки. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Портрет художника Г. Б. Якулова. 1910.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Агава. 1916.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

художник (для народного театра в селе Рождествено под Петербургом). И все это время пытался найти собственный творческий путь, постоянно бывал в Эрмитаже, несколько раз ездил в Париж и Рим. Свою конкурсную работу «Рыбаки тянут сети» (1905) Кончаловский писал в Кандалякше (в 1907 г. получил за нее звание художника).

После окончания Академии молодой художник на год уезжает во Францию, где серьезно увлекается искусством В. Ван Гога и П. Сезанна, интересуется работами фовистов, кубистов, примитивистов. В 1910 г. Кончаловский отправляется в Испанию. Впечатления от этой поездки отражены в работах «Бой быков» и «Матадор Мануэль Гарта». В этом же году вместе с Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионовым,



▲ **Портрет художника Г. Б. Якулова. 1910.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Персики. 1913.** Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

◀◀ **Портрет в Сиене. 1912.** Областной художественный музей, Иваново

дожника тех лет. Краски его натюрмортов, праздничные и яркие, передают не столько поверхностную окраску предметов, сколько их форму и массу («Натюрморт с красным подносом», первая половина 1910-х гг.; «Сухие краски», 1912), портреты написаны в манере кубизма («Портрет художника Г. Б. Якулова», 1910; «Семейный портрет», 1912).

Петр Кончаловский участвовал в Первой мировой войне, был ранен, а затем откомандирован в Школу военной маскировки. Он продолжал плодотворно заниматься живописью, проявляя в ту пору особый интерес к фактуре красочного мазка («Агава», 1916; «Озеро Ильмень», 1925; «Облетевшая липа», 1930-е гг.; «Сумерки», 1939). Как и в пейзажах, в портретах («Портрет скульптора П. И. Бромирского», 1919; «Автопортрет с женой», 1923) художник считает работу с цветом и его тончайшими оттенками важнейшей живописной задачей.



► **Полотер.** 1946. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Сирень.** 1933. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Оказавшись в 1924 г. в Италии в связи с Венецианской международной выставкой, Кончаловский пишет на пленэре пейзажи Сорренто («Сорренто. Везувий утром») и античные памятники («Рим. Колонна Траяна», «Рим. Цирк Нерона»). Не менее плодотворными оказались летние поездки художника в Новгород в 1925, 1926 и 1928 гг., в которых он пишет пейзажи с древнерусской архитектурой («Новгород. Детинец», «Новгород. Собор Св. Софии») и жанровые сцены с историческими мотивами («Новгородцы», «Возвращение с ярмарки»).

В 1930–1940-е гг., как и в течение всей своей жизни, Кончаловский остается многогранным художником с множеством творческих интересов. Он пишет натюрморты «Виноград в корзине» и «Сирень» (оба — 1933), а также работы, в которых цветовое богатство создается сочетанием различных материалов («Хрусталь и лимон», 1930; «Зеленая рюмка», 1933). В это же время им создан «Портрет В. Э. Мейерхольда» (1938); на узорном фоне среднеазиатской вышивки лицо режиссера,

опального, загнанного в тупик, ждущего гибели, звучит трагическим диссонансом. А образ А. Н. Толстого (1940 (?)) почти пародийен в своем барском самодовольстве. Спокойный академизм позднего Кончаловского (виды Крыма, пейзажи Москвы и Ленинграда, декорации к спектаклям Большого театра) порой нарушается вспышками прежней, «молодой» экспрессии художника («Полотер», 1946).

Занимался Кончаловский и педагогической работой. В 1918–1921 гг. преподавал в Государственных свободных художественных мастерских (с 1920 г. Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские), в 1926–1929 гг. — в Вхутеине (Высший художественно-технический институт). Однако его влияние на мир русского художественного творчества не ограничивается собственно преподавательской деятельностью. Вся советская живопись, как официальная, так и неофициальная, авангардно-андеграундная, испытала заметное воздействие творчества Петра Петровича Кончаловского. ■



◀ **А. Н. Толстой в гостях у художника.** 1940 (?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Портрет В. Э. Мейерхольда.** 1938. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Корин Алексей Михайлович (село Палех Владимирской губернии, 1865 — деревня Марино Тверской губернии, 1923) — живописец, пейзажист и портретист.

Отец не поощрял интереса Алексея к рисованию, но унаследованный от деда, иконописца и художника-миниатюриста, талант оказался сильнее родительских запретов. А в родном селе, жившем народным живописным промыслом, палешанину было у кого учиться. В 1884 г., против воли отца, Корин поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (его учителями становятся братья Е. и П. Сорокины, В. Е. Маковский, И. М. Прянишников), которое оканчивает в 1889 г. с большой серебряной медалью и званием классного художника.

Начинается активная творческая деятельность молодого живописца. Он создает жанровые картины, портреты, пейзажи (в том числе и в поволжском городке Плесе, куда Корин впервые приехал в группе художников, среди которых был И. И. Левитан). Успешно участвует в выставках (в 1891 г. впервые — в выставке передвижников). Его работы нравятся публике, их одобряет критика, о них с похвалой отзываются И. Е. Репин и В. В. Стасов, картину «Больной художник» (1892) покупает П. М. Третьяков. В 1894 г. Корин вступает в Товарищество передвижных художественных выставок, становится преподавателем головного класса МУЖВЗ. Помимо станковой живописи художник занимается росписью право-



▲ **Больной художник.** 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва

холста «У открытого окна» — дети художника. Тем не менее во многих жанровых работах Корин отдает важную роль пейзажу («Цыганский табор», 1902; «Плесь. Невод», 1903). Но лучшие творения художника, больше всего любившего работать на природе, это, по мнению специалистов, пейзаж как таковой («Плесь. Красная мельница», 1896; «Поле ромашек», 1909; «Плетень», 1915). Писал Корин и отличные натюрморты («Сирень», 1920).

До 1922 г. художник постоянно участвовал в выставках передвижников. А в 1923 г., на последней выставке Товарищества, была создана специальная экспозиция произведений Алексея Михайловича Корина, уже посмертная. ■



▲ **Бурлаки.** 1897. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», Ростов Великий

◀ **За книгой.** 1900. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск

▶ **Опять провалился.** 1891. Областной художественный музей, Калуга



славных храмов, в частности участвует в украшении собора Св. Александра Невского в Софии, болгарской столице. Но главным в его творчестве всегда были два жанра — портрет и пейзаж.

Портреты его кисти отражают стремление живописца уловить тонкие движения души моделей. Это относится не только к образам близких ему людей («Портрет дочери М. Кориной», 1905), но и к заказным работам («Портрет коллекционера Н. В. Медынцева», 1895). Пожалуй, лучший в этом ряду — «Автопортрет» (1915). Портретное начало заметно и в жанровых композициях Корина. Так, для картины «Опять провалился» (1891) ему позировала жена, героиня жанрового

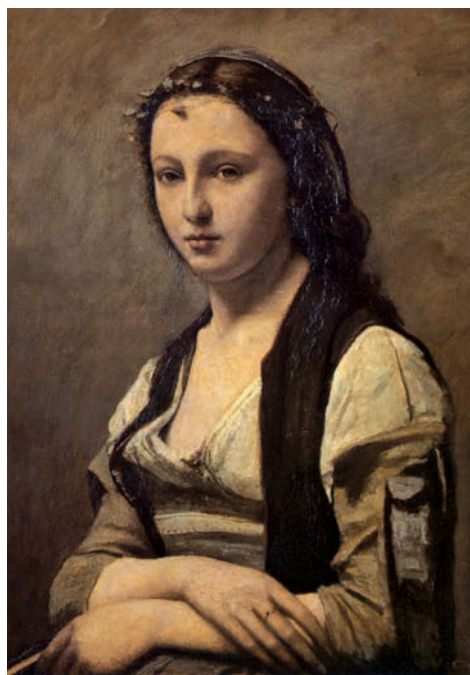


Коро, Камиль (собств. Жан Батист Камиль Коро; Париж, 1796 — Париж, 1875) — французский живописец, один из основоположников французской школы пейзажа XIX в.

Учился у художников-академистов Мишаллона и Бертена. Посетил Италию, Англию, Голландию, Бельгию, Швейцарию.

Его творчество — будь то пейзажи или портреты — отражает присущее классицизму стремление к ясности композиции и четкости форм. В то же время лирическая одухотворенность, пронизывающая полотна Коро, роднит его с представителями романтизма, а интерес к природе и работа на природе — с художниками-барбизонцами. Но при этом живописный стиль Коро всегда остается оригинальным и самобытным.

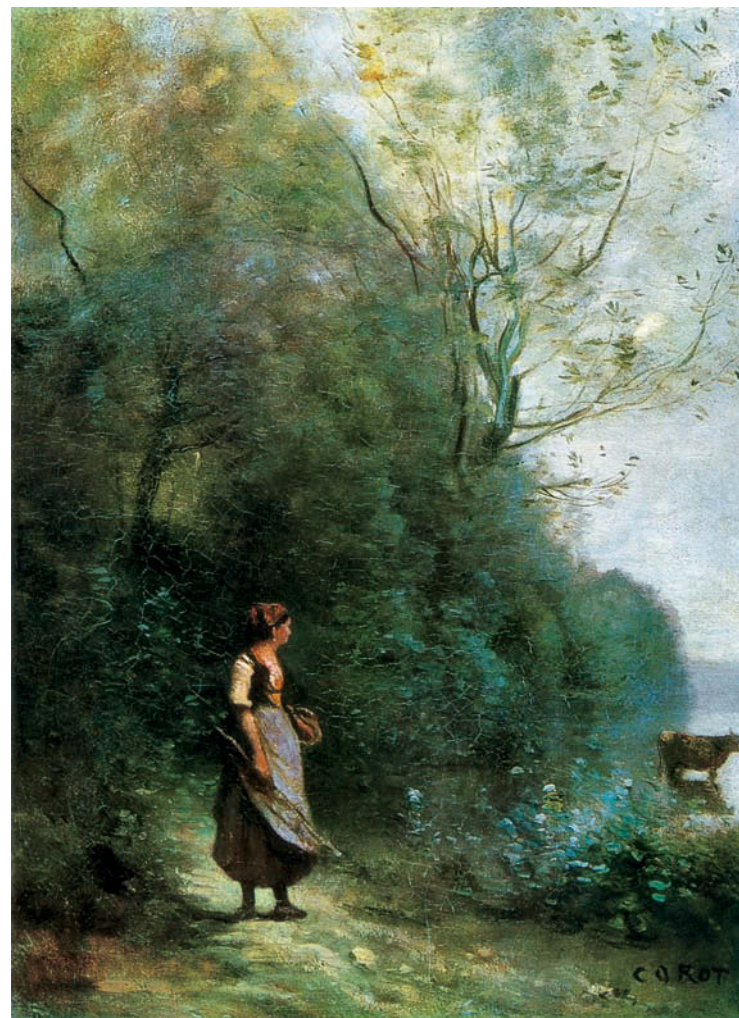
Пространство его ранних пейзажей заполнено легкой и удивительно живой световоздушной средой, композиционная стройность и почти скульптурная четкость форм придают им гармоничность и целостность («Вид Форума от садов Фарнезе», 1826). В дальнейшем цветовая гамма в картинах Коро становится более изысканной и сложной, архитектурные композиции и городские виды сменяются природными мотивами, более отвечающими чувствам живописца.



◀ **Женщина с жемчугом.**
1869. Лувр, Париж

▶ **Крестьянка, пасущая корову у опушки леса.**
Между 1865 и 1870.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ **Пейзаж в Арледю-Нор.** 1871–1874.
Национальная галерея, Лондон



▼ **Вид Колизея от садов Фарнезе.** 1826. Лувр, Париж



С помощью множества оттенков одного и того же цвета Коро придает изображениям природы настроение мечтательности и покоя («Колокольня в Аржантёе», середина 1850-х гг.; «Воз сена», 1865–1870).

С глубоким лиризмом выполнены портреты кисти Коро, зачастую несущие в себе жанровые черты. Модели, изображенные в привычной для них обстановке, погружены в чтение или мечты («Прерванное чтение», 1968). Очарование и выразительность женских образов подчеркиваются утонченной колористической гаммой («Женщина с жемчугом», 1869).

Коровин Константин Алексеевич (Москва, 1861 — Париж, 1939) — живописец и театральный художник, один из основоположников русского импрессионизма.

В 1875 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества на архитектурное отделение; в 1876 г. перешел на живописное отделение, где занимался у В. Г. Перова и А. К. Саврасова. Постепенно у него сформировалась манера письма, в основе которой — намеренное преображение увиденного, стремление к декоративности. В годы учебы Коровин много работал на пленэре в московских пригородах и, свободный от каких-либо ограничений, пытался в красках передать переполнявшую его радость восприятия жизни, солнца, света. Этим чувством пронизана его «Ранняя весна» (1870-е гг). Увидев ее, И. Э. Грабарь сказал, что, написав «Весну», Коровин «исчерпал возможности саврасовского лирического пейзажа».

После неудачной попытки продолжить образование в петербургской Академии художеств Коровин возвратился в Училище. Здесь тогда (1882) появился новый преподаватель — первый русский пленэрист В. Д. Поленов, познакомивший своих учеников с творчеством импрессионистов и их предшественников барбизонцев. И написанный в 1883 г. «Портрет хористки» стал первой по-настоящему импрессионистической работой не только в творчестве Коровина, но и во всем русском изобразительном искусстве. Рождение прекрасного образа здесь обязано исключительно выразительным средствам новой живописной манеры.

Поездка в Париж, которую Коровин совершил в 1880-х гг., позволила ему ближе познакомиться с работами импрессионистов и утвердиться в избранном творческом направлении. Впечатления от этого путешествия выливаются в целый ряд картин, в которых художник последовательно развивает свой живописный метод («За чайным столом», «В лодке», обе — 1888). Его краски становятся чище и светлее, композиция — более свободной, асимметричной, ракурсы — острее и смелее. Коровин вводит в пейзаж современного городского человека, который смотрит на природу глазами горожанина, приехавшего отдохнуть и развлечься.

В 1888 г. Коровин совершает еще одну поездку в Европу — в Италию, а затем в Испанию. В Италии он впервые обращается к жанру городского пейзажа,



▲ **Зимой. 1894.**

Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

► **Портрет**

Т. С. Любатович.
1880-е гг.

Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



▲ **Портрет хористки. 1883.**

Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

◀ **У балкона.**

Испанки Леонора и Ампара. 1888—1889. Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

воплотившегося в тонких по цвету этюдах, написанных мелким мазком («Улица во Флоренции в дождь», 1888). Знакомство с картинами старых испанских мастеров приводит художника к открытию новых красочных гармоний, заставляет по-другому взглянуть на черный цвет и оттенки серого («У балкона. Испанки Леонора и Ампара», 1888–1889; «Портрет О. Н. Алябьевой», 1889).

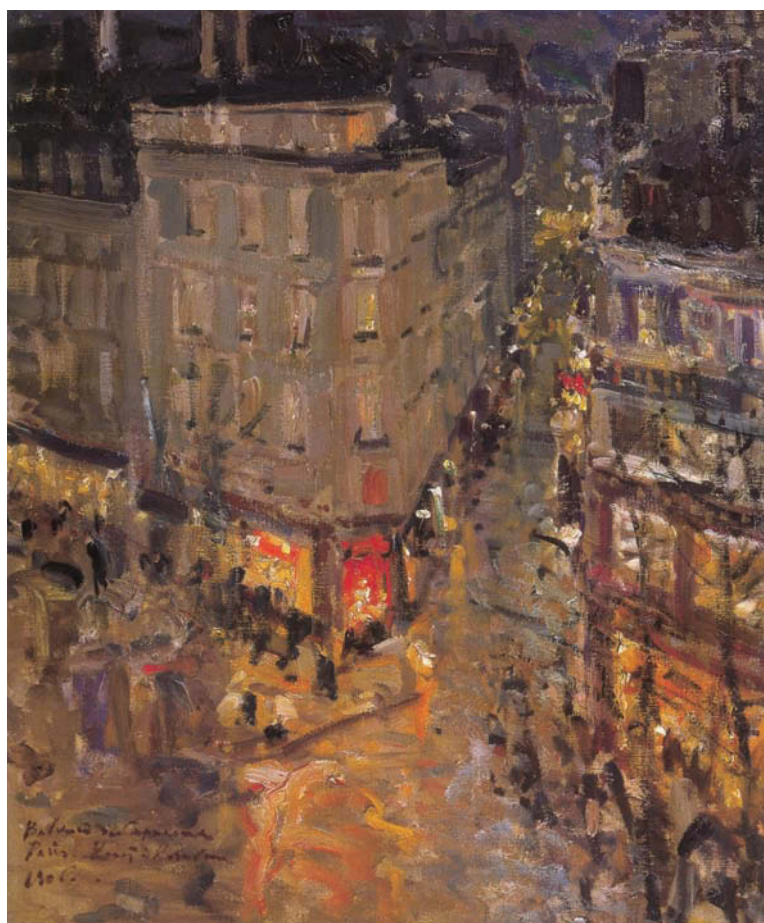
К середине 1890-х гг. период художественных поисков Коровина заканчивается, что ознаменовалось появлением картины «Зимой» (1894) и этюдов, написанных во время поездки на Север («Гаммерфест. Северное сияние», 1894–1895). Большое место в его мотивах начинает занимать урбанистический пейзаж. Подобно импрессионистам, он воспринимает город как новую природу, как некий источник особых воздушных и колористических эффектов. В 1890-е гг. он предпочитает пейзажи, где



К

► **Белая ночь в Северной Норвегии.**
1890-е гг. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

город сливается с природой — горами, морем, рекой. Его любимые мотивы — таинственные силуэты кораблей, черные контуры гондол, подчеркивающие сияние вызолоченных солнцем венецианских дворцов, пестрые рынки у пристани и на площадях. Самая большая и интересная в художественном отношении серия — цикл картин, посвященных Парижу («Парижское кафе», 1890-е гг.; «Ночная улица. Париж», 1902; «Париж. Кафе де ля Пэ», «Париж. Бульвар Капуцинок», обе — 1906; «Париж ночью. Итальянский бульвар», 1908; «Париж ночью», 1911). Изображений московских городских пейзажей у москвича Коровина очень мало, среди них выделяется драматический по настроению



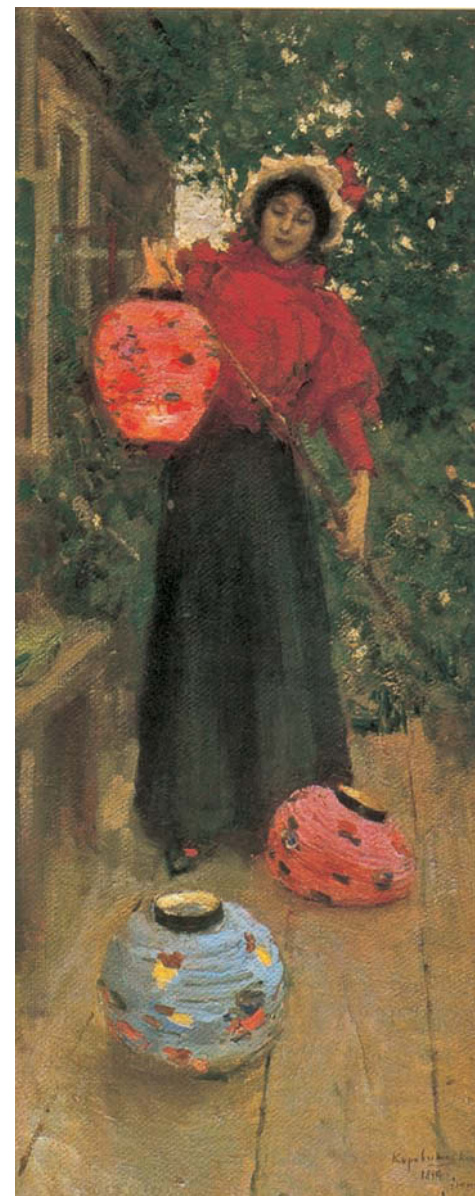
нию и антиурбанистический по своей социальной направленности этюд «Пейзаж с фабричными строениями. Москва» (1908). Художник чаще обращается к теме русской деревни, но звучание сельских пейзажей не достигает той силы, которая свойственна его предыдущим работам. Он часто повторяет мотивы, найденные им в ранний период творчества, — лошадь у дома, задворки, овины, сараи, мостики и т. д. («Сарай», 1900; «Двор», 1904). В 1900–1910-е гг. декоративизм деревенских пейзажей Коровина усиливается («Вид поселка. Кемь», 1905).

1900-е гг. — время появления лучших портретов Коровина. Лишенные глубокой психологической характеристики, они тонко передают духовное начало

▲ **Париж.**
Бульвар Капуцинок. 1906.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

► **На берегу моря**
в Крыму.
Этюд. 1909.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

► **Бумажные фонари.**
1898. Государственная
Третьяковская галерея, Москва
▼ **В лодке (Автопортрет**
и портрет М. В. Якуниной).
1888. Государственная
Третьяковская галерея, Москва





◀ **Портрет Ф. И. Шаляпина.** 1911. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Пристань в Гурзуфе.** 1914. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



изображенного человека через мгновенное впечатление от жеста или движения модели («Портрет Н. Д. Чичагова», 1902; «Портрет И. А. Морозова», 1903; «Натюрморт с портретом Перцевой», 1916).

Владение кистью становится все более виртуозным, что позволяет Коровину создать поистине живописнейшие полотна с изображениями пейзажных видов, в которых проявляется почти языческое преклонение художника перед природой. Особенно выделяются пейзажи Крыма и юга Франции, при написании которых были использованы некоторые приемы художественной манеры постимпрессионистов. Почти одинаковые короткие мазки трех основных оттенков — зеленого, голубого и сиренево-розового — образуют динамическую фактуру с плавно перетекающими друг в друга цветовыми зонами в картине «На

юге Франции» (1908), праздничным ликованием наполнена сине-оранжевая гамма красок крымских пейзажей («Гурзуф», «Пристань в Гурзуфе», оба — 1914).

Гимном жизни звучат выполненные в декоративно-импрессионистическом духе натюрморты Коровина с их буйством красок и живописной композиционной импровизацией («Розы», 1910-е гг.; «Розы и фиалки», 1912; «Рыбы», 1916; «Розы в голубых кувшинах», 1917).

Коровин — человек широких творческих интересов. С его участием был организован журнал «Мир искусства». Он плодотворно работал для театра, создав совершенно новый тип декораций, ярких и красочных (к операм «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, 1907; «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, 1909), выполнил циклы монументальных панно для нижегородской Всероссийской

художественно-промышленной выставки (1896) и Всемирной выставки 1900 г. в Париже. Много сил художник отдавал преподавательской работе — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1901–1918) и в Государственных свободных художественных мастерских (1918–1919). Поначалу после революции Коровин активно участвует в преобразованиях, однако вскоре отходит от культурной жизни страны и в 1922 г. покидает родину. Но служить ей остаются ученики мастера — Павел Кузнецов, Илья Машков, Мартирос Сарьян, Роберт Фальк, Константин Юон и др.

Последние годы жизни Константин Алексеевич Коровин провел в Париже, где работал для театра, писал картины на прежние темы и занимался литературной деятельностью. ■



▲ **Розы. Вечер.** 1908. Национальная картинная галерея Армении, Ереван

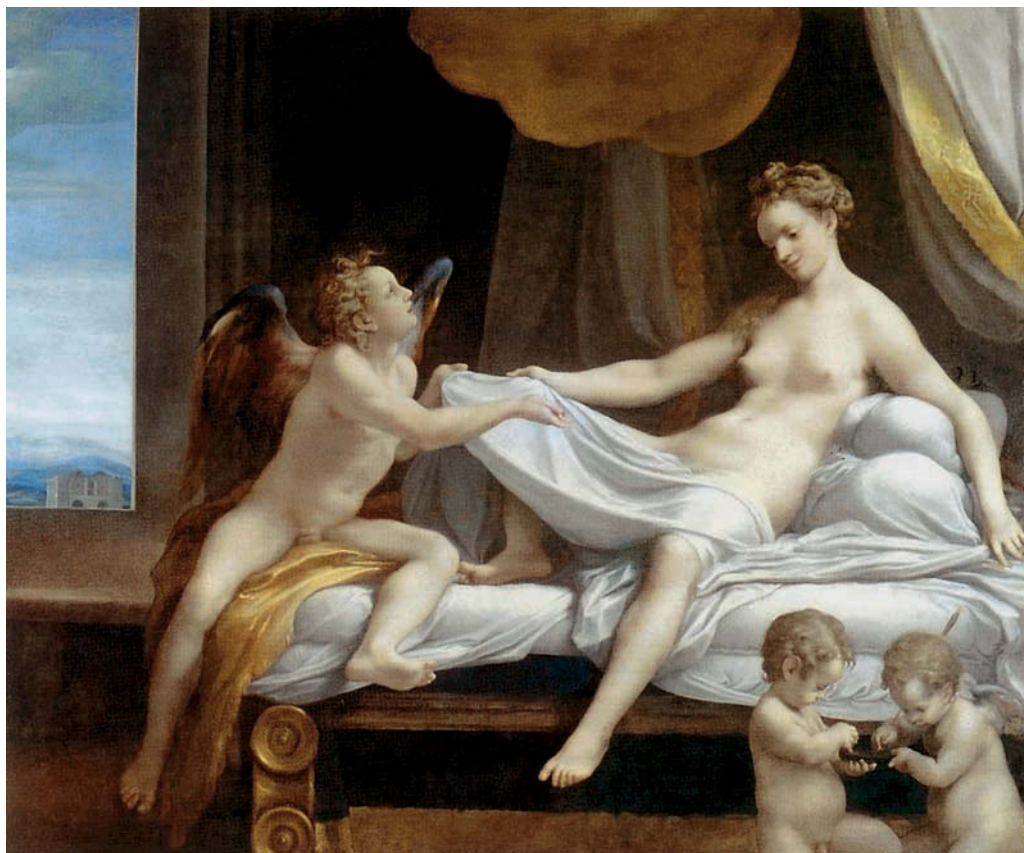
► **Москворецкий мост.** 1914. Государственный Исторический музей, Москва



Корреджо, Антонио (собств. Антонио Аллегри; Корреджо (близ Пармы), ок. 1489 — Корреджо, 1534) — итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения.

Выходец из провинциальной художественной среды. Работал в Парме. Живописная манера сложилась под влиянием Мантеньи и знакомства с живописными школами Высокого Возрождения — флорентийской, римской и ломбардских последователей Леонардо да Винчи. При этом творчество Корреджо, выходящее за ставшие тогда привычными рамки Высокого Возрождения, не имеет никакого сходства с маньеристическими течениями в изобразительном искусстве начала XVI столетия.

Основу наследия Корреджо составляют серии алтарных композиций («Мадонна со св. Франциском», 1514; «Мадонна со св. Себастьяном», ок. 1525; «Мадонна со св. Иеронимом» («День»), ок. 1528; «Рождество» («Ночь»), между 1527 и 1530; «Мадонна со св. Георгием», ок. 1532). В первых работах заметны традиционные для итальянского искусства XVI в. черты — торжественность композиции, плавность линий и эмоциональная насыщенность, объединяющая персонажи. Более поздние композиции, где художник разрабатывает новые темы — явление Мадонны взволнованным святым, отдых Святого семейства на пути в Египет, — отличаются большей театральностью в выражении религиозной эмоциональности. Высокие и камерные мотивы сочетаются с нежностью и ли-



▲ **Даная.**
1531.
Галерея
Боргезе,
Рим



▲ **Мадонна со св. Иеронимом (День).** Ок. 1528.
Национальная галерея, Парма

◀ **Мадонна со св. Франциском.** 1514. Картинная галерея, Дрезден



◀ **Похищение Ганимеда. 1530.**
Музей истории искусства, Вена
▶ **Мадонна со св. Георгием.**
Ок. 1532. Картинная галерея, Дрезден
▼ **Юпитер и Ио. Ок. 1531.**
Музей истории искусства, Вена



◀ **Мадонна делла Честа (Мадонна с корзиной).**
Ок. 1525.
Национальная галерея, Лондон

▶ **Рождество (Ночь).** Между 1527 и 1530.
Картинная галерея, Дрезден

ричностью. Небольшие по размеру работы на религиозные сюжеты и мифологические темы («Отдых на пути в Египет», ок. 1517; «Мадонна делла Честа» («Мадонна с корзиной»), ок. 1525; «Похищение Ганимеда», 1530; «Юпитер и Ио», ок. 1531; «Леда», ок. 1530) отличаются утонченно-чувственным изображением персонажей, сложностью композиционного построения.

Настенные росписи Корреджо отмечены новаторскими решениями. В композиции Камера ди Сан-Паоло (1519) художник применил изысканные эффекты: свод расписан виноградными лозами, сцены на мифологические сюжеты помещены в иллюзорных арочных проемах и будто бы происходят одновременно с прочим действием. А в оформлении купола церкви Сан-Джованни Эвангелиста в Парме (1520–1521) впервые в искусстве XVI в. пространство расширяется за счет изображения парящих над облаками Христа и апостолов, представленных в ракурсе снизу. Этот эффект усиливается в росписи купола Пармского собора (1524–1530), где на восьми его гранях изображено облачное небо со многими парящими фигурами, а небесный свод в центре разрывается сиянием, из которого со стремительной силой вылетает Христос (или архангел Гавриил) для принятия души усопшей Богородицы. Позднее эта роспись станет образцом художественного оформления куполов живописцами маньеризма и барокко.

Художественный дар Корреджо, одновременно мощный и утонченный, его стремление найти новые образно-эмоциональные и изобразительные пути в живописи стали той основой, на которой возникло итальянское барокко XVII в.



Крамской Иван Николаевич (Острогжск Воронежской губернии, 1837 — Санкт-Петербург, 1887) — живописец и график, художественный критик.

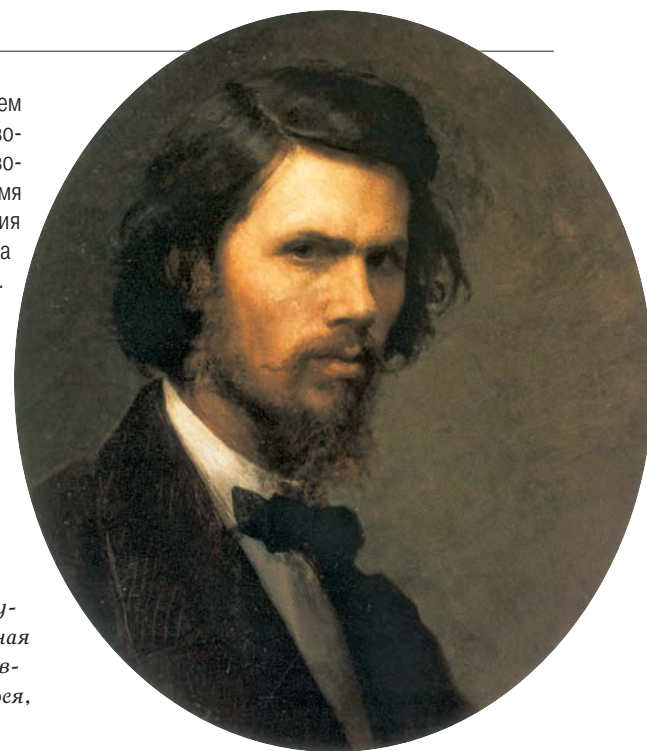
Родился в семье писаря городской думы. Увлекался рисованием, пятнадцати лет поступил учеником к иконописцу. Вскоре после приезда в Петербург в 1857 г. был зачислен в Академию художеств. Считался одним из лучших студентов тех лет, однако тяготился рамками академических программ.

▼ **Христос в пустыне.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Крамской отличался широтой взглядов, отрицанием догматизма в искусстве, вниманием ко всему новому. В стремлении к идейно-содержательной живописи, отражающей реалии жизни (а это было время важных общественных событий — поражения в Крымской войне, отмена крепостного права и др.), стал инициатором «бунта четырнадцати». В 1863 г. группа молодых художников отказалась писать дипломные работы на заданный сюжет из скандинавской мифологии и покинула Академию. Крамской создал из них и возглавил Артель художников. В 1870 г. группа петербургских живописцев объединилась с московскими колле-

► **Автопортрет.** 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва



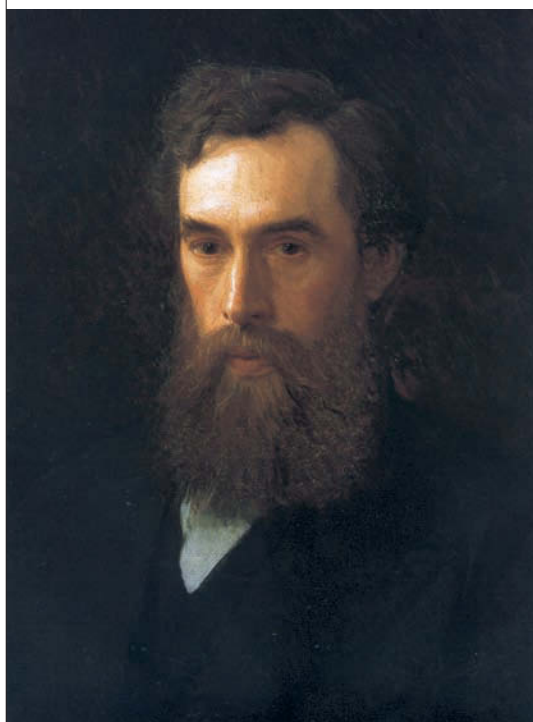
гами — так было организовано Товарищество передвижных художественных выставок, одним из создателей и идеологов которого был Крамской.

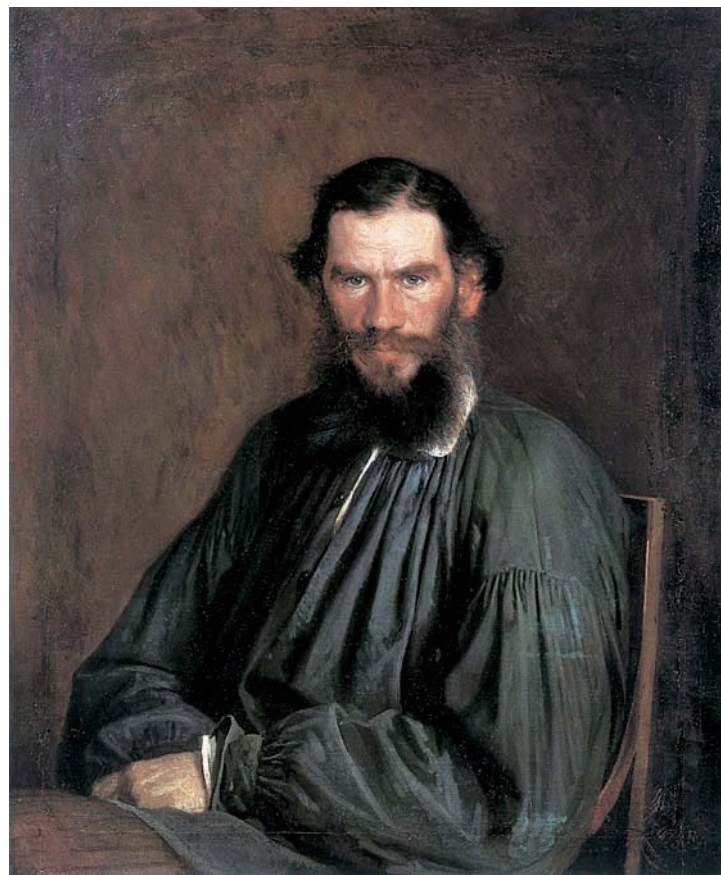
Наиболее ярко талант Крамского проявился в портретном жанре. Однако им созданы и произведения иного рода. На Первой передвижной выставке художник экспонировал полотно «Русалки» (1871), написанное по мотивам повести «Майская ночь» Н. В. Гоголя. Многие русские художники обращались к библейским сюжетам, ища в них ответы на извечные вопросы о добре и зле, о нравственной позиции человека и гражданина, о свободе выбора и следовании по избранному пути. Не обошел вниманием евангельскую тему и Крамской. Его картина «Христос в пустыне» (1872) изображает Спасителя не только в глубоком раздумье

▼ **Русалки.** 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Портрет П. М. Третьякова.** 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ **Портрет Л. Н. Толстого.** 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Портрет В. Н. Третьяков.** 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

о своей судьбе, но и готовящимся пойти до конца в борьбе со злом. Многозначителен фон композиции: мрачный ландшафт каменистой пустыни — и дарящие надежду нежные краски наступающего утра.

Из всех творений Крамского наибольший интерес у широкой публики вызывало и по сей день неизменно вызывает полотно «Неизвестная» (1883). Живописное мастерство художника буквально расцветает, вдохновенное женской красотой. Вызывающая надменность изысканно одетой молодой женщины не отталкивает — героине Крамского есть чем гордиться. Образ таинственной красавицы, едущей в открытой коляске по утреннему Невскому проспекту, чарует тонким вкусом живописца.

И все же главная заслуга Ивана Крамского как художника — создание галереи портретов деятелей русской культуры. Это писатели (Л. Н. Толстой и М. Е. Салтыков-Щедрин), художники (И. И. Шишкин и В. Г. Перов, И. Е. Репин и А. И. Куинджи), издатель А. С. Суворин, меценат и собиратель П. М. Третьяков, философ В. С. Соловьев и др.

«Портрет Л. Н. Толстого» (1873) — первое живописное изображение писателя. Крамскому пришлось долго уговаривать Толстого на позирование. Но согласие это он использовал в полной мере, написав два полотна — одно для хозяина Ясной Поляны, другое для П. М. Третьякова. Портрет строг, даже аскетичен, краски сдержанны. Сидящая фигура написана в трехчетвертном развороте. Просторная блуза создает округло-мягкий силуэт. Все внимание — на предельно сосредоточенном лице великого писателя.

В воспоминаниях Крамской писал, что ничто другое не способно «...так цельно раскрыть человеческой физиономии, как ее изображение». Следует добавить, что для достижения этой цели необходимо еще и умение понять, почувствовать и отразить характер, душу своего героя. С каждым годом глубокий психологизм портретов работы Крамского становил-

► **Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ся все заметнее и убедительнее. Большой поколений «Портрет И. И. Шишкина» (1880) запечатлел друга и собрата Крамского по Товариществу передвижников, творчество которого он высоко ценил. Образ получился ярким, запоминающийся. Мы видим сильного и красивого человека, зрелого, уверенного в себе. Монументальность и значительность фигуры подчеркивает то, что она написана (и смотрится зрителем) с низкой точки зрения. Грива непослушных волос дополняет образ этого художника и демократа.

По сравнению с ранними мужскими образами, строгими и сдержанными, портрет философа, поэта





▲ **Букет цветов. Флоксы.** 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Неизвестная.** 1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва

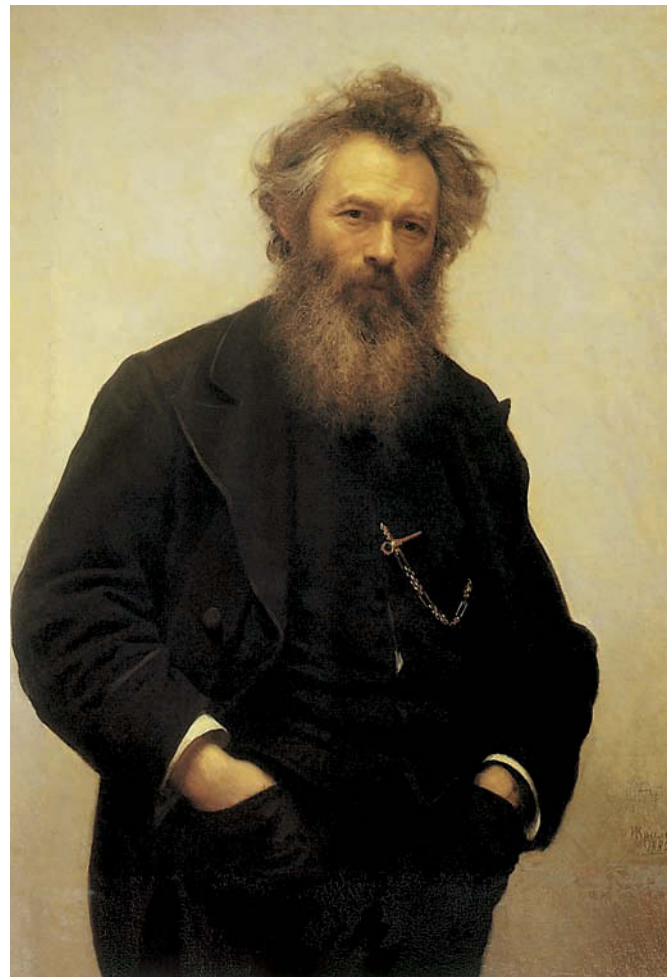
▶▶ **Портрет философа В. С. Соловьева.** 1885. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

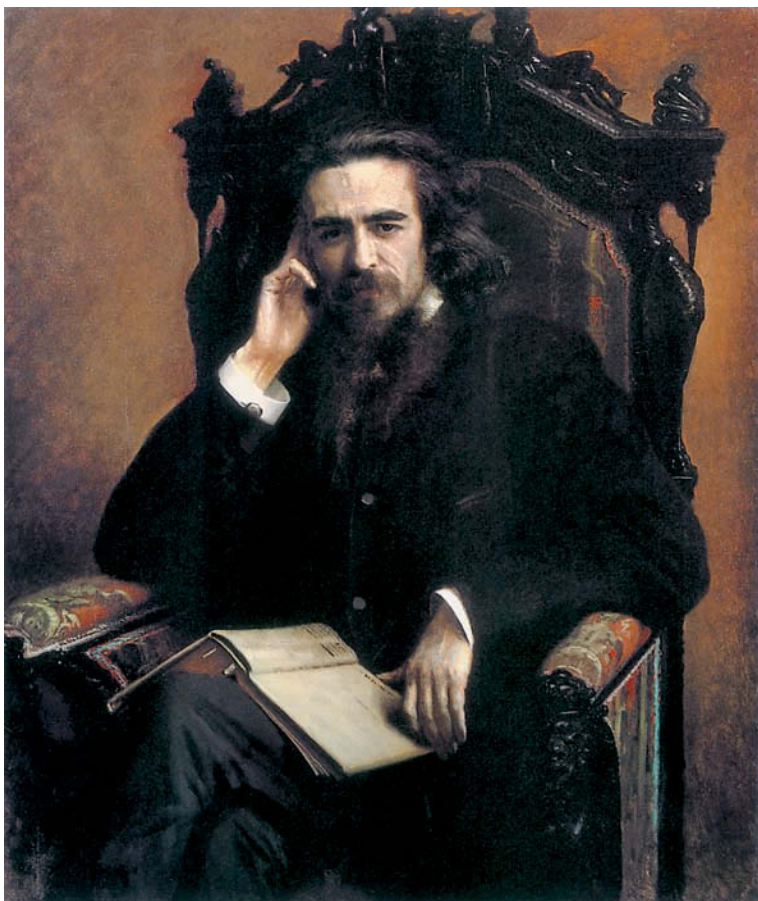


◀ **Лунная ночь.** 1880. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ **Портрет И. И. Шишкина.** 1880. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





► **Портрет Александра III. 1886.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Неутешное горе. 1884.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Мина Моисеев. 1882.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



и публициста В. С. Соловьева (1885) более сложен и наряден. Сохраняя характерную для него общую темную гамму, художник придает ей многоголосое звучание. Он помещает фигуру Соловьева, известного своим поистине «гипнотическим» обаянием, в кресло с высокой резной спинкой, что придает образу дополнительную монументальность и значительность. Но, как всегда у Крамского, главное — лицо портретируемого. Оно подкупает живой мимикой, выражающей вдумчивость и доброжелательность.

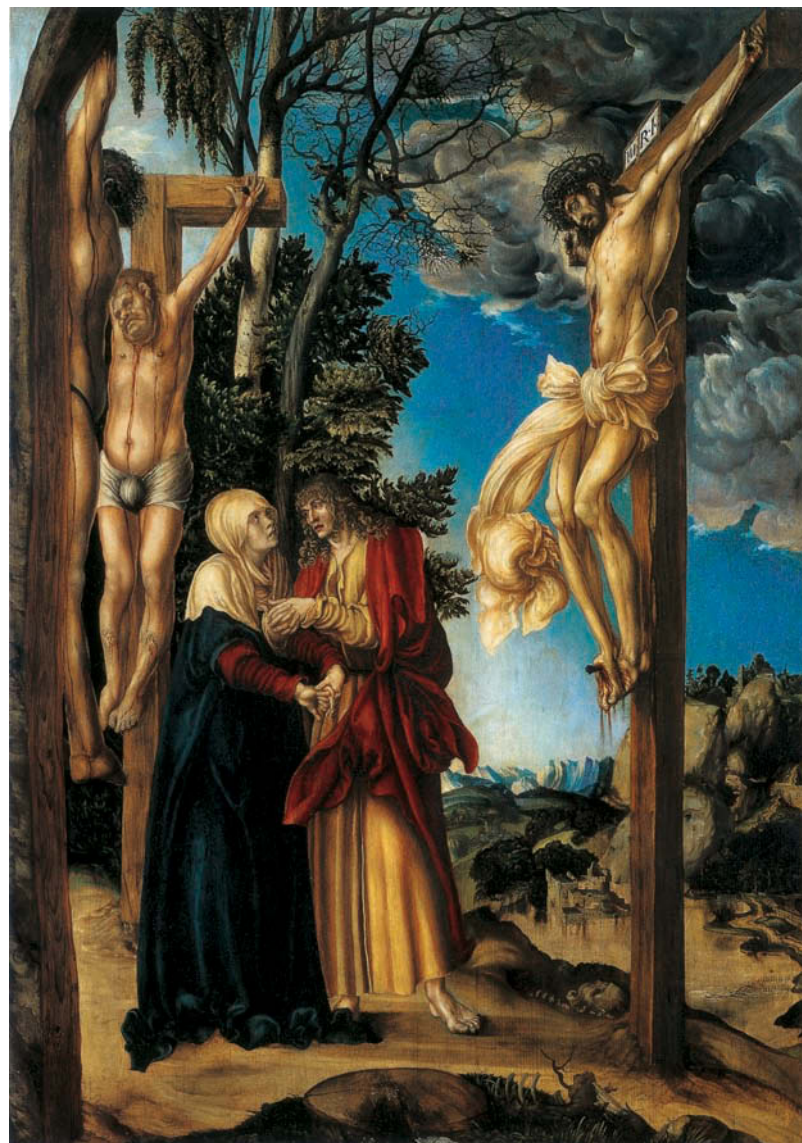
Портретную галерею Крамского дополняют образы русских крестьян — «Созерцатель» (1876), «Мина Моисеев» (1882) и др. Популярность Крамского-портретиста росла, у него становилось все больше заказчиков (в том числе и среди членов императорской фамилии), что обеспечило художнику безбедное существование. Всего им написано более 700 полотен в этом жанре. Не все они удачны, особенно созданные в последние годы жизни, когда художник переживал духовный кризис. Но лучшие, бесспорно, стали классической школой портретного мастерства для всего поколения художников пореформенной России. Недаром вспоминая об Иване Николаевиче Крамском, И. Е. Репин писал: «Главный и самый большой труд его — портреты, портреты, портреты...»

Кранах Старший, Лукас (собств. Лукас Зундер; Кранах, ныне Кронах, Верхняя Франкония, 1472 — Веймар, 1553) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения.

Живописи учился у отца, работал в Вене (1501–1504) и при дворе саксонских курфюрстов в Виттенберге (1505–1550), где имел большую мастерскую и много учеников, копировавших работы своего учителя или писавших в его манере. Избирался членом городского совета и бургомистром. В 1520 г. сблизился с реформатором церкви Мартином Лютером. Последние годы жизни провел в Аугсбурге, Инсбурге и Веймаре.

Творческая эволюция Кранаха отражает развитие искусства немецкого Возрождения в целом. Его ранние работы (1500-х гг.) с их свободной композицией и в ясных образах передают идею гармонии человека и природы. Так, в первой картине «Голгофа» (две картины на тему «Голгофа» — ок. 1501 и ок. 1503) наблюдаются готические черты: в гротесковом изображении палачей, в экспрессивном наполнении образов умирающих. Но уже во второй «Голгофе» заметно стремление художника по-новому подойти к иконографии. Оно выражено и в увеличении роли природного фона, и в асимметричном расположении крестов.

Тогда же, в начале 1500-х гг., портреты художник выполняет на фоне ландшафта (портрет гуманиста Куспиниана и его жены). В этих реалистически точно изображающих персонажи работах пейзажный фон при некоторой своей декоративности все же помогает глубже понять внутреннюю суть личности эпохи Ренессанса. Портреты Кранах писал и позже, однако достоверное фиксирование физиономических черт его, пожалуй, интересовало больше, нежели передача духовного состояния модели. Добавим, что во многих работах различного жанра одежду и аксессуары писали его сын Лукас Кранах Младший или помощники мастера.



▲ **Голгофа.**
Ок. 1503. Старая
пинакотекa,
Мюнхен



◀ **Портрет
Иоганна
Куспиниана.**
1502–1503.
Частное собрание

◀◀ **Отдых на
пути в Египет.**
1504.
Государственные
музеи, Берлин





◀ Портрет герцога Генриха Благочестивого. 1514. Картинная галерея, Дрезден

◀ Портрет герцогини Екатерины Мекленбургской. 1514. Картинная галерея, Дрезден



◀ Портрет Мартина Лютера. 1521. Кунстзамmlung, Веймар

▼ Венера и Амур. 1509. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



► Кардинал Альбрехт Бранденбургский перед Распятием. Ок. 1525. Старая пинакотека, Мюнхен



◀ Женский портрет. 1526. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Немаловажную роль природный фон играет в картинах Кранаха на евангельскую тематику. На лужайке между елями и березами располагается Святое семейство, их одежда разных оттенков красного цвета естественно гармонирует с зелеными тонами идиллического ландшафтного уголка («Отдых на пути в Египет», 1504). Сходное мироощущение заметно в композициях «Мадонна с Младенцем» (ок. 1520) и «Мадонна с Младенцем под яблоней» (1530). Их четко построенные композиции подчеркивают спокойствие и умиротворенность, которыми исполнены образы Девы Марии и Младенца Иисуса.

К концу 1500-х гг. Кранах обращается к античной мифологии. В «Венере и Амуре» (1509) обнаженное тело богини словно светится на темном фоне. Идеальные пропорции, плавные линии, естественность позы напоминают манеру итальянских мастеров. В своей дальнейшей работе художник неоднократно обращается к изображениям обнаженной природы, но в них уже нет былой естественности, простоту сменяет некоторая жеманность и отстраненность. Таковы, например, «Венера и Амур» (1530) и «Нимфа источника» (1530-е (?) гг.). Будто чувствуя это, Кранах снабжает «Нимфу» надписью вполне ренессансного характера: «Здесь вкушаю покой я, нимфа священного источника», как бы призывая зрителя не нарушать покой и уединение этого прекрасного персонажа античного мифа.

В конце жизни 78-летний мастер был вынужден покинуть ставший ему родным Виттенберг и вслед за попавшим в императорскую опалу саксонским курфюрстом отправиться в Веймар, где он и скончался через три года.

Творческое наследие Лукаса Кранаха Старшего, включающее кроме картин замечательные гравюры на дереве по сюжетам античных мифов и Священного Писания, навсегда вошло в историю мирового изобразительного искусства. ■



▲ **Адам. Ева.** Диптих. 1528. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Венера и Амур.** Ок. 1525. Национальная галерея, Лондон

▼ **Нимфа источника.** 1530-е (?) гг. Музей изобразительного искусства, Безансон



Кривелли, Карло (Венеция, ок. 1430 — Асколи, ок. 1493) — итальянский художник эпохи Раннего Возрождения.

О том, где и у кого Кривелли получил образование, и первых его работах ничего не известно. Его имя впервые упоминается в документе 1457 г. — судебном приговоре по обвинению в прелюбодеянии. Несмотря на культурную изоляцию, которую испытал на себе этот художник, в его работах ощущаются и отблески феррарской школы живописи, и эхо нидерландского влияния, привнесенного в придворные круги герцогов д'Эсте Ван дер Вейденом. Кривелли исполнил многочисленные полиптихи, части которых сегодня хранятся в музеях Лондона, Вашингтона, Бостона. Готическая структура и золотой фон сочетаются в них с эстетикой Возрождения.

Из произведений второй половины творческой деятельности Кривелли следует прежде всего назвать знаменитое «Благовещение», написанное для

► **Муж скорбей.** Ок. 1473.

Национальная галерея, Лондон

► **Видение блаженного Габриэле Ферретти.** Ок. 1489. Национальная галерея, Лондон



церкви Сан-Аннуциата в Асколи (1486), «Видение блаженного Габриэле Ферретти», «Мадонну с ласточкой» и «Передачу ключей апостолу Петру» (1488). ■

▼ **Благовещение.**

1486. Национальная галерея, Лондон



▲ **Мадонна с ласточкой.** Ок. 1492. Национальная галерея, Лондон



Крыжицкий Константин Яковлевич (Киев, 1858 — Санкт-Петербург, 1911) — живописец-пейзажист.

Рисовать любил с детства. Одновременно с киевским реальным училищем посещал рисовальную школу Н. И. Мурашко, чего отец, мечтавший видеть сына продолжателем фамильного торгового дела, не одобрял. Когда Константин все же поступил в петербургскую Академию художеств, отец лишил его материальной поддержки. Зарабатывая на жизнь уроками рисования и росписью вееров, молодой художник учился в Академии с 1877 по 1884 г., в мастерской профессора пейзажной живописи М. К. Клодта. Заспорив однажды с учителем о творчестве А. И. Куинджи, перед талантом которого он преклонялся, Крыжицкий был исключен из Академии, потом прощен и окончил ее с малой золотой медалью и званием классного художника I степени. От своей оценки искусства А. И. Куинджи он не отказался, и в манере исполнения некоторых ранних работ Крыжицкого («Вечер на Украине», 1882; «Гроза собирается», 1885) заметно влияние этого выдающегося мастера пейзажа.

Постепенно молодой живописец обретает собственный творческий почерк, его произведения получают одобрительную оценку таких разных художников, как, например, И. Е. Репин и К. А. Сомов. Полотна Крыжицкого ежегодно экспонируются на академических выставках, а акварели — на вернисажах Общества русских акварелистов. Лучшими его живописными работами специалисты считают картины «Хутор в Малороссии» (1884), «Перед полуднем» (1885), «Майский вечер», «Лесные дали» (обе — 1886), «Зеленая улица» (1887), «Аллея в саду» (1901), «Лето. У околицы» (1903), «Ранняя весна» (1905) и др.

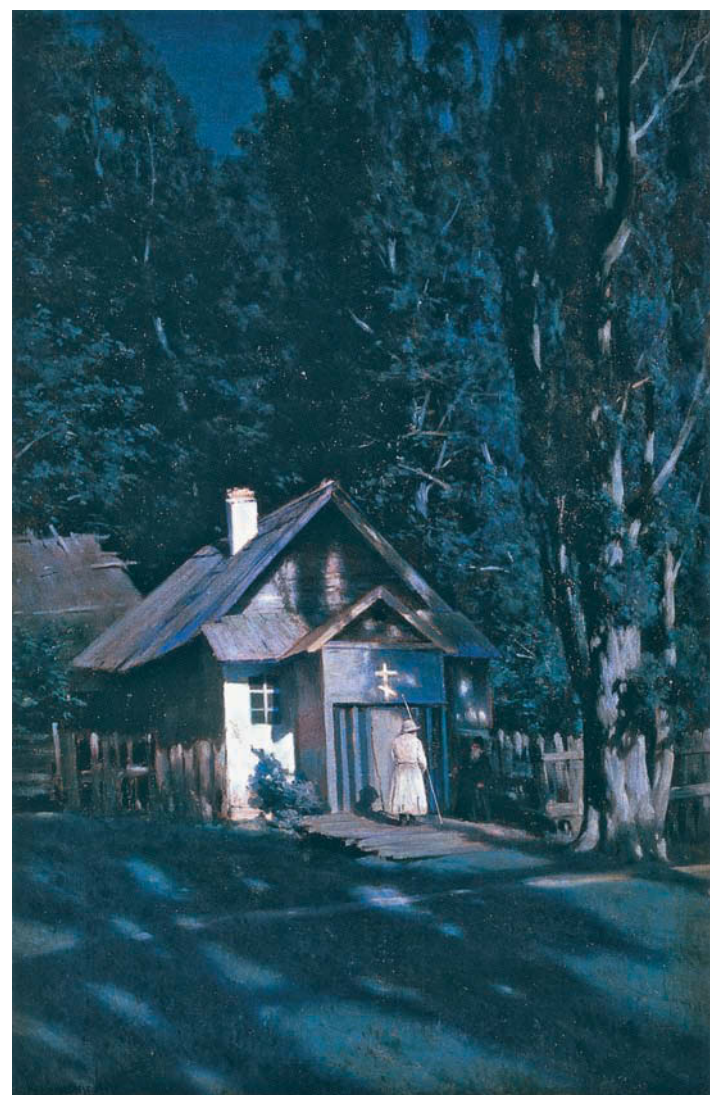
В 1889 г. Крыжицкий был удостоен звания академика, а в 1900 г. избран действительным членом Академии художеств. Возможно, память о трудных годах академического учения подвигла Крыжицкого в 1909 г. принять участие в создании Общества им. А. И. Куинджи, которое ставило одной из своих задач «материальную и иную поддержку художников». (Общество, в котором Крыжицкий стал первым председателем, работало до 1931 г.).

А в 1911 г. произошла трагедия. На весеннюю выставку Академии художеств Крыжицкий представил полотно «Повеяло весной». Критика обвинила автора в плагиате, усмотрев в нем повторение некоторых композиционных элементов картины Я. Бровара.

Позднее выяснилось, что оба живописца воспользовались одной фотографией при изображении стволов деревьев (пейзажисты-академисты, и не только они, с конца XIX в. часто применяли такую практику). Но выяснилось это уже после того, как Константин Яковлевич Крыжицкий, не перенесший публичных оскорблений, покончил с собой.



▲ **Гроза собирается.** 1885. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Скит в лунную ночь.** 1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Повеяло весной.** 1910. Художественный музей, Харьков

Крымов Николай Петрович (Москва, 1884 — Москва, 1958) — живописец, мастер пейзажного жанра, сценограф.

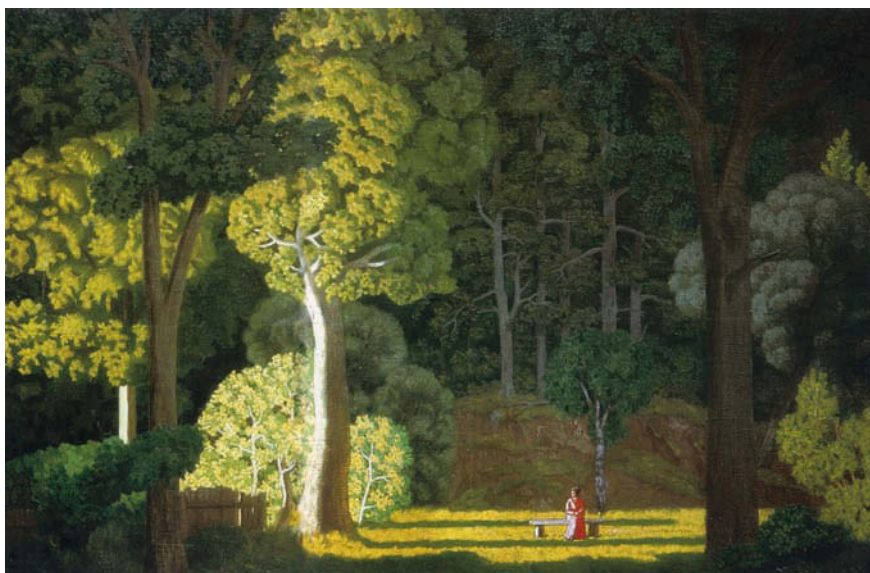
Сын художника П. А. Крымова, он в детские и гимназические годы получил основополагающие художественные навыки и знания от отца. Так что в Московское училище живописи, ваяния и зодчества Крымов-младший поступил, уже имея серьезную практическую и теоретическую подготовку. Его педагогами были Н. А. Касаткин, Л. О. Пастернак и В. А. Серов, учился он (1904–1911) трудолюбиво, успешно, и не удивительно, что его небольшой этюд «Крыши под снегом» (1906) был с ученической выставки куплен А. М. Васнецовым, который затем уступил его В. А. Серову для Третьяковской галереи.

Ранним работам Крымова, написанным под влиянием постимпрессионизма («Лунная ночь», 1905; «Солнечный день», 1906), присущи условность цветовой гаммы и декоративность, но эти пейзажи сохраняют реальную красоту русской природы. Позднее, увлекшись идеями художников-символистов и экспонируясь на выставках объединений «Голубая роза» и «Венок», Крымов придает некоторым своим композициям дух сказочности, волшебства. Он «конструирует» композиции-воображения, подбирая из своих этюдов элементы, нужные для выражения главной идеи полотна. Такова картина «К весне» (1907), первая крупная работа мастера, где состояние природы передают нарочито



▲ **К весне.** 1907. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Пейзаж с женской фигурой в красном.** 1910-е гг. Музей изобразительных искусств, Тула



◀ **Московский пейзаж. Радуга.** 1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Ветренный день. Бык.** 1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва

подчеркнутые признаки весны. Пространство, построенное слоями, лишено глубины, что стилистически сближает живописный холст с гобеленом. Традиционные для русской пейзажной живописи мотивы художник решает по-своему, придавая реальному миру фантастические черты («Гроза», 1908; «Ветренный день. Бык», 1908; «Желтый сарай», 1909).

Пейзажи Крымова всегда поэтичны, но порой он вводит в них жанровые элементы почти лубочного характера («Пейзаж с грозой», «Московский пейзаж. Радуга», оба — 1908). Художник не любил экспериментировать в новаторском духе, но и не придерживался строгих канонов. Так, в картине «После весеннего дождя» (1908) он использует для передачи бликов живописный метод, близкий к пуантилизму.

В работах начала 1910-х гг. Крымов стремился сочетать обобщенность форм с тонкостью живописного исполнения, а декоративность — с непосредственностью впечатления от изображаемого пейзажа («Туча», 1910; «Розовая зима», 1912; «К вечеру», 1913). Во второй половине того же десятилетия художник еще дальше уходит от придуманного, условного пейзажа, приближаясь к реалистической передаче и элементов композиции, и всего образа в целом. То, что художник стремился найти в романтических пейзажах-фантазиях, ему дала реальная природа.

Первая сценографическая работа Крымова относится к 1910 г., когда он оформил для частного театра К. Н. Незлобина спектакль «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Мещанский мир героев пьесы А. Н. Островского художник очень тонко и оригинально передал в декорациях (их эскизы хранятся в Третьяковской галерее), избрав для них наивно-примитивистский стиль при мастерски точно продуманной уравновешенности композиций. В 1920–1930-х гг. Крымов продолжил сценографические работы, оформив для Московского художественного академичес-



кого театра спектакли «Горячее сердце» (1926), «Таланты и поклонники» (1933) по пьесам А. Н. Островского и «Унтиловск» (1928) по пьесе Л. М. Леонова.

Новый этап в живописном творчестве Крымова, начавшийся в 1920-х гг. и продолжавшийся до конца жизни художника, отмечен прежде всего его новым отношением к цвету. Понятие тона как основы живописности становится для Кры-



◀ **Утро. 1918.**
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



▶ **Зимний пейзаж. 1919.** Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

мова основополагающим. В этом он исходит из «системы тона», разработанной художником А. В. Куприным. Тот писал: «Основной задачей я считаю верную передачу тона картины... степень общей ее светлоты или темноты. Хорошего живописного произведения не может получиться, если художник ошибется в определении общего тона». Познакомившись с теоретическими выкладками Куприна, Крымов, применяя его теорию на практике, развивая этот метод, сумел придать своим произведениям большую лиричность, более совершенную гармонию и особую своеобразность, которую можно смело назвать музыкальностью.

Революционные события февраля и октября 1917 г. художник, как и многие представители передовой русской интеллигенции, принял с одобрением: перед Россией, казалось не ему одному, открылись пути к более справедливой жизни. Но в отличие от литераторов и художников футуристического толка, Крымов вовсе не считает, что старое искусство надлежит выбросить за борт «парохода современности». Наоборот, он уверен, что без опоры на классическое наследие новую культуру создать нельзя. И Крымов, работая в Московском совете по делам искусств и в Комиссии ИЗО при Наркомпросе, горячо старался привить это и своим ученикам, преподавая во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские) (1920–1922) и Московском областном художественном училище памяти 1905 года.

Творчество Крымова и в поздний период было далеко от «единственного идеологически верного» социалистического реализма. Даже такая его работа, как «Утро в парке культуры и отдыха имени Максима Горького» (1937), напоминающая своим названием о социалистической действительности, это прежде всего панорамная художественная композиция, в которой живописец хотел показать зрителю широко расстилающийся городской пейзаж. Он остается верен себе, своему пониманию миссии художника, своим творческим пристрастиям. Для примера возьмем одну из любимых тем Крымова, тему зимы. В 1906 и в 1912 гг. он пишет уже упоминавшиеся полотна «Крыши под снегом» и «Розовая зима», в 1919 г. — «Зимний пейзаж» и «Зимний вечер», в 1933 гг. — картины «Зима» и «Зимой в провинции», в 1934 г. — «Зима. Крыши», в 1937 г. — «Крыши зимой», в 1947 г. — «Зимний вечер» и «Зимний день», в 1952 г. — «Крыши». Никакой идеологии, никакой пропаганды, разве что стремление усилить у зрителя чувство прекрасного и любовь к родной земле.

Но аполитичность художника-пейзажиста не слишком раздражала власти, а талант его был столь очевиден, что в 1954 г. в залах Академии художеств СССР состоялась персональная выставка, приуроченная к 70-летию Николая Петровича Крымова, а в 1956 г. мастеру было присвоено звание народного художника РСФСР. ■



▲ **Осень. 1918.** Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков

▶ **Пейзаж с прудом. 1918.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Кузнецов Николай Дмитриевич (помесье Степановка Херсонской губернии, 1850 — Сараево, Югославия, 1929) — живописец.

Родился в семье богатого помещика, учился в одесской гимназии. По настоянию матери в течение года брал уроки у Ф. Д. Мальмана, преподавателя рисовальной школы, проявил при этом завидные способности, но изобразительным искусством тогда не увлекся. В родительском имении вел жизнь беззаботного барчука, ничем, кроме охоты, не занимался. Будучи сыном отставного офицера, решил определиться в лейб-гвардии Уланский полк, для чего отправился в Петербург. И неожиданно для всех вместо военной службы поступил вольнослушателем в Академию художеств, в мастерскую П. П. Чистякова (1876–1880). К концу учебы уже показывал весьма зрелые работы — яркое мажорное полотно «В праздник», обличительную, в духе передвижников, картину «Объезд владения» (обе — 1879).



◀ **Портрет В. М. Васнецова.** 1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **После обеда.** 1888. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **В отпуску.** 1882. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Портрет П. И. Чайковского.** 1893. Государственная Третьяковская галерея, Москва

С 1881 г. Кузнецов представлял свои работы на экспозициях Товарищества передвижных художественных выставок, в 1883 г. стал членом этого объединения. В 1885 г. художник начал преподавать в Академии художеств, в 1895 г. получил звание академика и должность профессора по классу батальной живописи. «За заслуги в изобразительном искусстве» в 1900 г. Кузнецова избирают действительным членом Академии художеств.

К тому времени Кузнецов был хорошо известным художником. Этому способствовало его постоянное участие в выставках передвижников, а также Товарищества южнорусских художников, членом-основателем которого он стал в 1890 г. Круг интересов живописца был весьма широк. Его привлекали жанровые сцены с социальной направленностью («На заработки», 1882; «Ключница», 1887; «Мировой посредник», 1888), уделял внимание жанру натюрморта («Полевые цветы», 1885; «Гроздь винограда», 1905), порой давал волю присущему ему чувству юмора («Прогулка на селе», 1885; «После обеда», 1888). Его кисти принадлежит целая галерея портретов видных деятелей русской культуры (некоторые из них были написаны по заказу П. М. Третьякова) — И. И. Мечникова (1886), В. М. Васнецова (1891), П. И. Чайковского (1893) и многих других.

Революцию Николай Кузнецов не принял, места для себя в постреволюционной России не видел и в 1920 г. эмигрировал. Поселился художник в Югославии, где осела тогда значительная часть российских эмигрантов. Продолжал заниматься живописью, писал в основном заказные портреты. Участвовал в Выставке русской живописи и скульптуры в Бруклинском музее изобразительных искусств (США, 1923). В 1928 г., за год до смерти, Николай Дмитриевич Кузнецов в последний раз показал публике свои работы на экспозиции Объединения русских художников в Югославии.



Куинджи Архип Иванович (поселок Карасевка близ Мариуполя, 1841 (2?) — Санкт-Петербург, 1910) — художник, самообытный живописец-пейзажист.

Учился рисованию и живописи самостоятельно. В 15 лет отправился в Феодосию, где брал уроки у И. К. Айвазовского. Маститый художник относился к ученику очень требовательно и большинство работ юного Куинджи подвергал резкой критике. На протяжении нескольких последующих лет Куинджи, пробуя себя в различных сферах деятельности, не оставил занятий живописью и продолжал мечтать об Академии художеств. После нескольких неудачных попыток, представив на суд академической коллегии полотно «Татарская деревня при лунном освещении на южном берегу Крыма», был в 1868 г. зачислен в студенты Академии. Уже на следующий год он начал выставлять свои работы в лучших галереях столицы, в том же 1869 г. состоялась его первая выставка при Академии. Представленные там работы «Вид Исаакиевского собора при лунном освещении» и «Буря на Черном море при закате солнца» (обе — 1869), навеянная, по признанию Куинджи, мотивами картин Айвазовского, поразили зрителей мастерской передачей словно вибрирующей водной поверхности, почти физически ощутимой световоздушной среды, особенностей ночного освещения.

К этому времени вокруг Куинджи собралось сообщество таких же молодых и одаренных живописцев (среди них были И. Е. Репин, В. М. Васнецов). Они часто выезжали на пленэр в поисках новых приемов иллюзорной передачи различных



▲ Вид Исаакиевского собора при лунном освещении. 1869.

Государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник, Смоленск

состояний природы. В 1872 г. Куинджи выставляет «Осеннюю распутицу», удостоившуюся единодушных похвал критиков за «тонкое чутье к явлениям северной природы». Не менее выразительно особенности северной русской природы предстают перед зрителями на полотне «На острове Валааме» (1873). И. Е. Репин так отзывался об этой работе Куинджи в письме П. М. Третьякову: «Картина представляет суровую северную природу. Замечательна она еще удивительным серебристым тоном (он прожил лето на Валааме, и это плод его впечатлений)».

В 1874 г. картиной «Забывтая деревня» Куинджи дебютирует на выставке передвижников (спустя год он становится постоянным членом Товарищества передвижных художественных выставок). Полотно буквально дышит той болью, которую художник испытывал при виде ужасающей бедности некоторых российских селений. Горечью и сочувствием наполнен и «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875). Раскрытию замысла и передаче эмоций художника способствует не только выбор героев полотна, но и используемая палитра: написанная в темных и блеклых тонах, картина создает у зрителя чувство безысходности и тоски.

После поездок за границу, где Куинджи познакомился с современным западноевропейским искусством, его живописная манера существенно меняется. Она становится более декоративной, художника увлекают эффекты освещения. Написанные Куинджи пейзажи, не теряя характерной для этого мастера поэтичности,



▲ На острове Валааме. 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Чумацкий тракт в Мариуполе. 1875. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ **Березовая роща.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Север.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Лунная ночь на Днепре.** 1880. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



обретают удивительно яркую зрелищность. Такова его «Украинская ночь» (1876), после экспозиции которой, вызвавшей ажиотаж в столичных художественных кругах, к Куинджи пришла настоящая слава. После закрытия выставки «Украинскую ночь» приобрел для своего собрания П. М. Третьяков. В 1878 г. эта картина Куинджи и полотна «На острове Валааме» и «Чумацкий тракт в Мариуполе» были удостоены показа на Всемирной выставке в Париже.

Большой интерес представляет работа Куинджи «Березовая роща» (1879), а также его полотна с заметной импрессионистической направленностью («Север», 1879; «Днепр утром», 1881). А в 1880 г. состоялась самая «звездная» выставка Куинджи, на которой он представил «Лунную ночь на Днепре» (1880, Русский музей, Санкт-Петербург; в Третьяковской галерее в Москве хранится вариант этой картины «Ночь на Днепре», 1882). Живописец настоял на том, чтобы его полотна экспонировались в темном зале и освещались лишь специально направленными лампами. Это создавало у зрителя ощущение, что водная гладь реки в буквальном

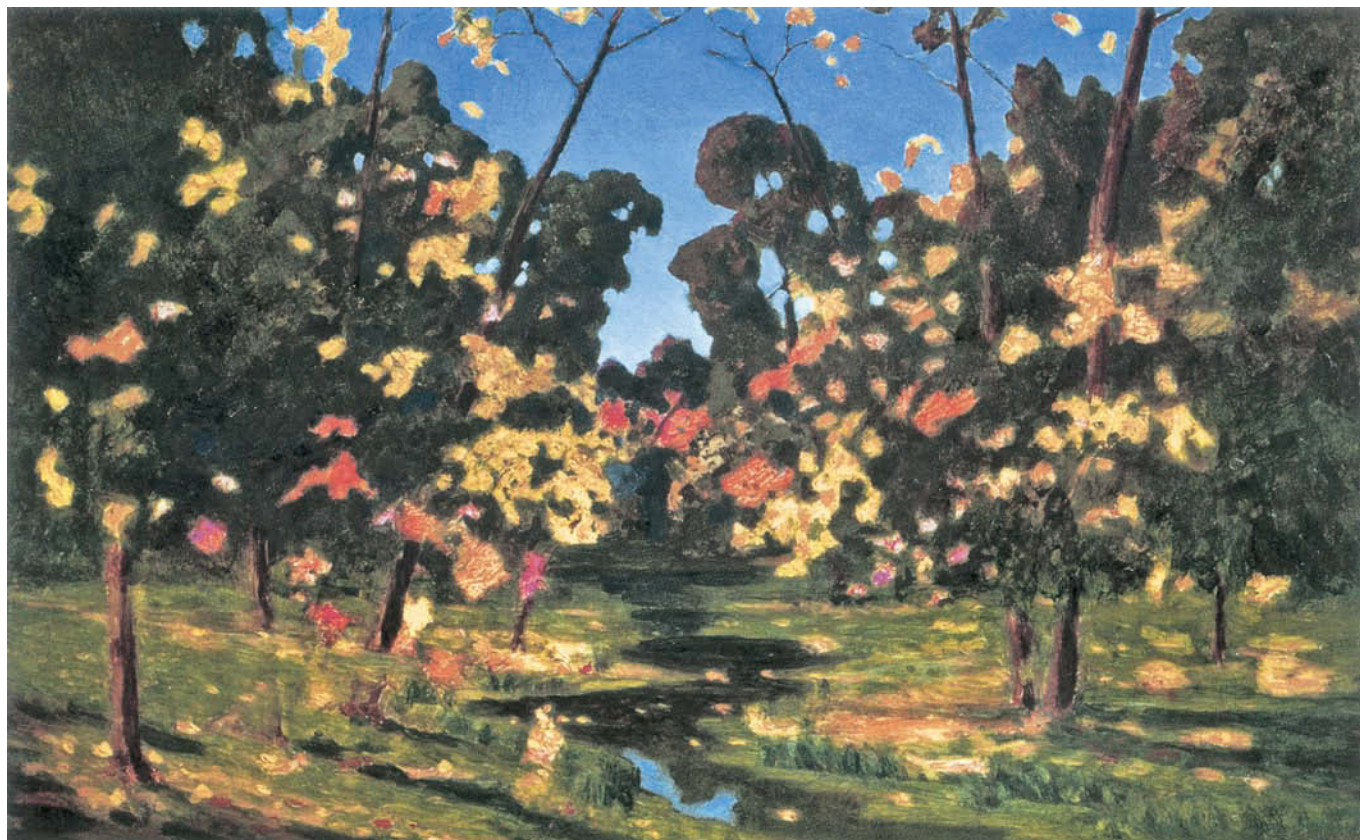


▲ **Украинская ночь.** 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **После дождя.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Осень.**
1890–1895.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ **Эльбрус вечером.**
1898–1908.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ **Березовая роща.** 1901. Национальный художественный музей Белоруссии, Минск



смысле светится над луной. Получивший широкую известность художник неожиданно перестает выставлять свои картины, объясняя это тем, что хочет расстаться с публикой не тогда, когда его слава померкнет, а теперь, в полном расцвете творческих способностей. Куинджи по-прежнему много работает, но показывает свои картины лишь друзьям и близким. К числу последних его работ относятся картины «Сумерки», «Эльбрус. Лунная ночь» (обе — 1890–1895), «Облака» (1900–1905), «Ночное», «Красный закат» (обе — 1905–1908).

С 1892 по 1897 г. Куинджи преподавал в Академии художеств, а в 1897 г. возглавил собственную пейзажную мастерскую. В числе его учеников были такие известные живописцы, как К. Ф. Богаевский, Н. К. Рерих, А. А. Рылов.

В 1909 г. по инициативе Куинджи было создано Общество художников (позднее — Общество им. А. И. Куинджи). Объединение, согласно завещанию Архипа Ивановича, унаследовало все его состояние, включая творческое наследие. ■

Куприн Александр Васильевич (Борисоглебск Тамбовской губернии, 1880 — Москва, 1960) — живописец, мастер натюрморта и пейзажного жанра.



◀ **Сельский домик. Село Зюзино. 1918.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Родился в семье педагога, преподававшего историю и географию в уездном училище. В 1889 г. поступил в гимназию, где учителем рисования был Н. А. Евсеев. Его уроки, беседы с ним пробудили у Александра глубокий интерес к изобразительному искусству. В 1896 г., уже после переезда семьи в Воронеж, Куприн, работавший конторщиком на железной дороге, начинает посещать вечерние классы рисования при местном отделении Общества любителей художеств. В 1902 г. он уезжает в Петербург и учится в частной художественной школе академика живописи Л. Е. Дмитриева-Кавказского, изучая мозаичное дело; переехав в Москву, занимается в школе К. Ф. Юона и И. О. Дудина (1905–1906). Все это послужило хорошей подготовкой к поступлению в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где в 1906–1910 гг. Куприн учится у А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина, К. А. Коровина, Л. О. Пастернака. Еще во время обучения в МУЖВЗ он показывает свои первые работы на выставках Московского товарищества художников и на салонах журнала «Золотое руно».

В 1910 г. Куприн, испытавший, как и многие его современники, влияние постимпрессионистского искусства и кубизма, участвует в создании объединения «Бубновый валет». (Позднее он перешел в обновленный «Мир искусства»,



▲ **Кактус и фрукты. 1918.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

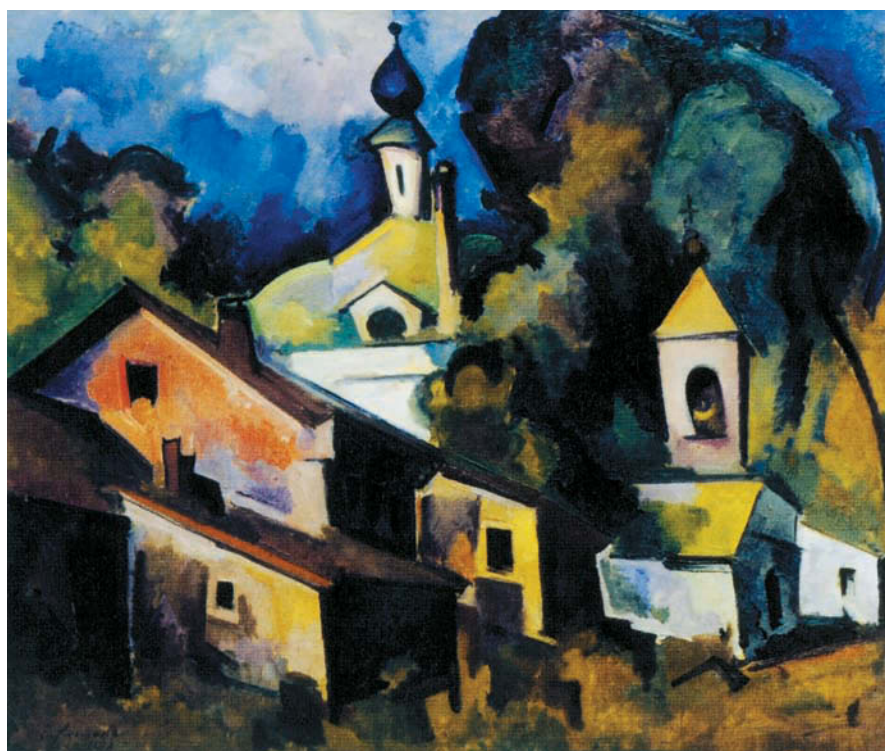


◀ **Натюрморт с синим подносом. 1914.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Натюрморт с тыквой. 1912.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Москва. Пейзаж с церковью. 1918.** Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань





а в 1920-х гг. — в объединение «Бытие».) В 1913–1914 гг. художник совершил свою первую поездку в Европу, укрепившую его интерес к авангардистским течениям в изобразительном искусстве. Однако Куприн, будучи лириком по мироощущению и творческому темпераменту, избегает намеренного упрощения и тем более искажения форм. Свое особое, по сути аналитическое отношение к предметам природы художник живописно передает с изысканной красочной гармонией.

Работая в излюбленном жанре натюрморта, Куприн чаще всего избирает либо рукотворную природу, либо природу, не подверженную зрительным изменениям («Натюрморт с тыквой», 1912; «Натюрморт с кактусом и конским черепом», 1917; «Натюрморт со статуэткой», 1919). Живые цветы появляются в натюрмортах много позже, в 1930-х гг. В пейзажах 1910-х гг. художник органично соеди-

▲ **Беасальская долина. Крым. 1937.**

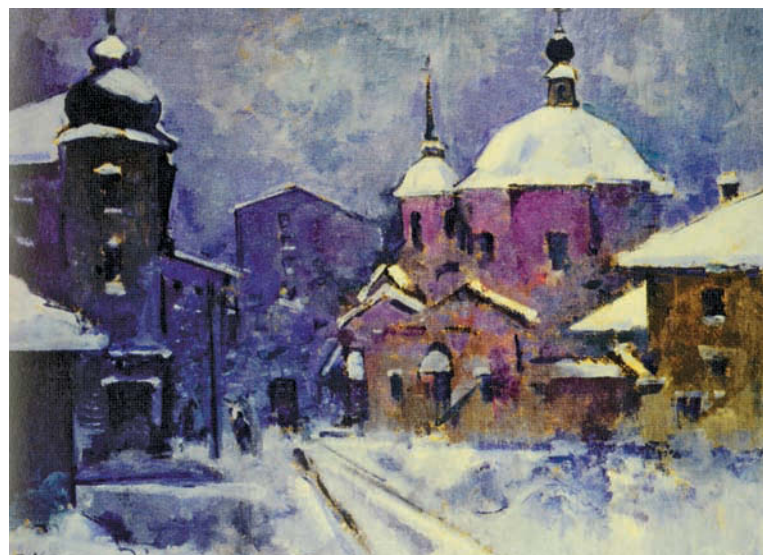
Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Городской пейзаж с розовой церковью. Сумерки. 1924.**

Частное собрание

▼ **Крымский пейзаж. Бахчисарай. Вечер. Река Чурук-Су. 1930.**

Государственная Третьяковская галерея, Москва



няет динамичные кубистические приемы в композиции и построении формы с импрессионистской живописной методой письма («Москва. Пейзаж с церковью», 1918).

С начала 1920-х гг. пейзажи все больше и больше привлекают Куприна, поездки на природу становятся регулярными. Он стремится передать не просто красоту природы, но живую изменчивость этой красоты, что особенно ему удается в крымских пейзажах («Тополя. Бахчисарай», 1927; «Беасальская долина. Крым», 1937). Обратившись, как и многие живописцы страны, к индустриальному пейзажу, Куприн добивается в полотнах этого плана органического слияния промышленных мотивов с ландшафтом («Баку. Нефтяные промыслы. Биби-Эйбат», 1931).

Увлечение индустриальным пейзажем не мешает художнику постоянно работать с пейзажем природным. Это уже упоминавшаяся «Беасальская долина», «Пейзаж с луной» (1944) и ряд дру-

гих ландшафтных композиций. Звучные, насыщенные краски, светотеневые контрасты во всех полотнах такого рода используются художником не только для передачи объема и формы объектов, но и для показа состояния природной и рукотворной среды. Разработанную в 1930-х гг. Куприным-живописцем «систему тона и освещенности» многие художники, его современники и последователи, взяли на вооружение.

Немало времени Куприн отдавал преподавательской работе. Он начал ее еще в 1918 г. в Государственных свободных художественных мастерских Москвы, Нижнего Новгорода и продолжал до 1952 г. в Московском высшем художественно-промышленном училище, в других художественных вузах. В 1954 г. Куприн был избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР.

Таким был долгий и непростой творческий путь Александра Васильевича Куприна. Но в сознании большинства любителей изобразительного искусства его имя ассоциируется прежде всего с такими понятиями, как «Серебряный век» и «ранний русский авангард». ■

Курбе, Гюстав (Орнан, 1819 — Ла-Тур-де-Пельс, 1877) — французский художник-реалист.

Учился в Париже в частных мастерских. Испытал влияние Веласкеса, Рембрандта, Халса. Ранние работы Курбе отмечены чертами романтизма («Автопортрет с черной собакой», 1842; «Влюбленные в деревне», 1844), но очень скоро, влекомый интересом к повседневной действительности, художник обращается к реалистической живописи («Послеобеденный отдых в Орнате», 1849; «Похороны в Орнате», 1849–1850).

Большую роль в творчестве Курбе играла социальная тематика. Образы рабочих в «Дробильщиках камня» (1849, погибла во время Второй мировой войны) художник написал с уважением и даже нескрываемым пафосом. А в картинах



▲ **Шторм на море (Волна).** 1869. Музей д'Орсэ, Париж



◀ **Источник.** 1868. Музей д'Орсэ, Париж

▶ **Косули у ручья Плезир-Фонтэн.** 1866. Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Раненый.** Между 1844 и 1854. Музей д'Орсэ, Париж

«Веяльщицы» (1855) и «Возвращение кюре с приходской конференции» (не сохранилась, эскиз 1862 г.) заметна сатирическая направленность. Материальность фигур и характерность образов Курбе мастерски подчеркивает с помощью резких светотеневых контрастов, интенсивности плотного мазка. Свое восприятие реальности во всех ее проявлениях художник передает и в работах других жанров — пейзажах, натюрмортах и портретах. Его портреты с точным показом среды (пейзажа или интерьера) напоминают жанровые картины. Таковы портреты поэта Бодлера (1848) и композитора Берлиоза (1850).

В конце 1850-х гг. сдержанная и строгая палитра Курбе под влиянием работы на пленэре становится более светлой и насыщенной. Но отличительной чертой его живописи остается материальность и осязаемость форм («Косули у ручья Плезир-Фонтэн», 1866; «Шторм на море» («Волна»), 1869; «Натюрморт с яблоками и гранатом», 1871–1872).

Курбе принял активное участие в Парижской коммуне 1871 г. как художник и политический деятель. После поражения Коммуны, преследуемый властями, он уехал в Швейцарию, где провел последние годы жизни. ■



Кустодиев Борис Михайлович (Астрахань, 1878 — Ленинград, 1927) — живописец и график, театралный художник.

Родился в небогатой, образованной, по местным меркам, семье. Отец умер, когда мальчику было полтора года, и воспитывала его мать. Она зарабатывала на жизнь вышиванием на заказ, играла на рояле в домах местных купцов по праздникам. В 1887 г. Борис был принят в духовное училище, а по его окончании, в 1892 г., — в семинарию. В эти годы он уже рисовал портреты близких. В 1893–1896 гг. Кустодиев учился у П. А. Власова, местного живописца с академическим художественным образованием. Еще в детстве, в 1887 г., на него произвела огромное впечатление выставка Товарищества передвижников в Астрахани, а когда в 1895 г. Кустодиев побывал в Эрмитаже, он принял окончательное решение стать художником и в 1896 г. поступил в Академию художеств.

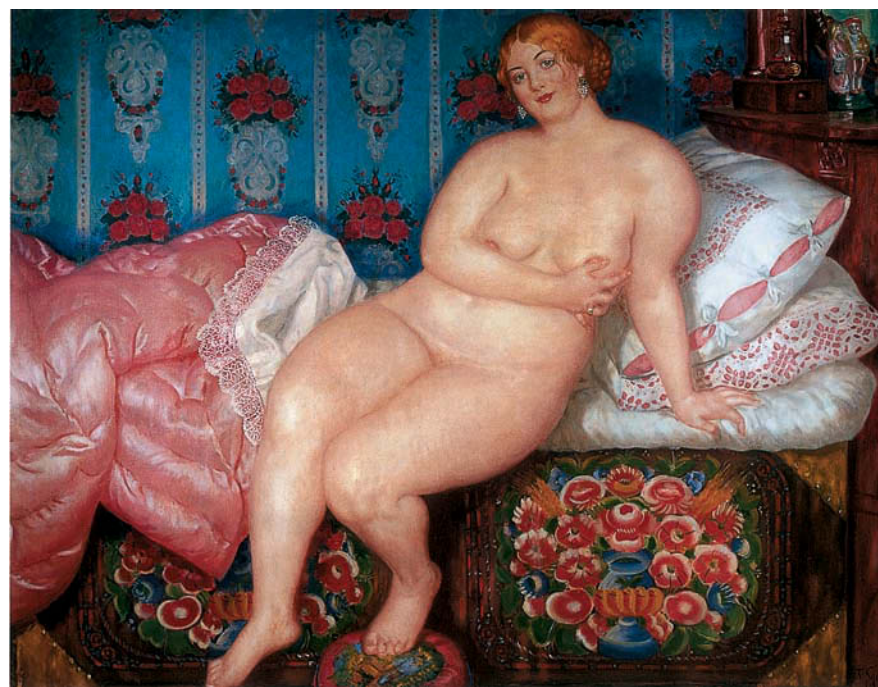
Его учителем был И. Е. Репин. Он высоко ценил способности своего ученика и привлек молодого живописца к работе над официальным заказом — полотном «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день сто-



► **Красавица. 1915.**
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

◀ **Автопортрет. 1912.**
Галерея Уффици,
Флоренция

▼ **На террасе. 1906.**
Государственный
художественный музей,
Нижний Новгород



▲ **Утро. 1904.**
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

► **Натюрморт
с фазанами. 1914.**
Государственная
картинная галерея
им. Б. М. Кустодиева,
Астрахань



- ▶ Лето. 1922. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- ▼ Масленица (Масленичное катание). 1919. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург



летнего юбилея со дня его учреждения». Кустодиев писал фигуры правой части огромной композиции, где всего изображена 81 конкретная историческая персона. За два года работы над этим произведением молодой художник становится настоящим мастером портретной живописи («Портрет И. Я. Билибина», 1901).

Несмотря на занятость напряженной творческой работой Кустодиев скучал по Волге, по Астрахани и свою дипломную работу «Базар в деревне» (1903, не сохранилась) посвятил родному городу. Посетив после окончания Академии художеств в качестве ее пенсионера Францию (поездка была недолгой — всего

пять месяцев), Кустодиев едет в родные места, где в имении под Астраханью пишет «Портрет семьи Поленовых» (1904–1905).

В 1905–1907 гг. художник интенсивно сотрудничает в периодических изданиях (журналах «Жупел» и «Адская почта»), много занимается книжной графикой (иллюстрации к рассказам Л. Н. Толстого, к повести «Шинель» Н. В. Гоголя). В 1907 г. Кустодиев снова едет за границу, в Италию, и снова ненадолго. По возвращении художник пишет портреты близких («Портрет И. Кустодиевой с собакой Шумкой», 1907) и портреты-типы («Монахиня», 1908), увлекается лепкой («И. В. Ершов», «А. С. Пушкин», оба — 1909).

Кустодиев активно участвует в культурной жизни России. Он представляет свои работы на выставках, становится членом влиятельных творческих объединений (Союза русских художников — 1907, «Мира искусства» — 1911, Ассоциации художников революционной России — 1923), занимается преподавательской деятельностью, оформляет спектакли (его сценографическая работа способствует шумному успеху пьесы «Блоха» Е. И. Замятина, поставленной в 1925 г. Вторым МХАТом и тут же повторенная ленинградским ГБДТ), принимает участие в праздничном оформлении Петрограда к 1-й годовщине Октябрьской революции. Однако живопись всегда оставалась главным увлечением Кустодиева и делом его жизни.

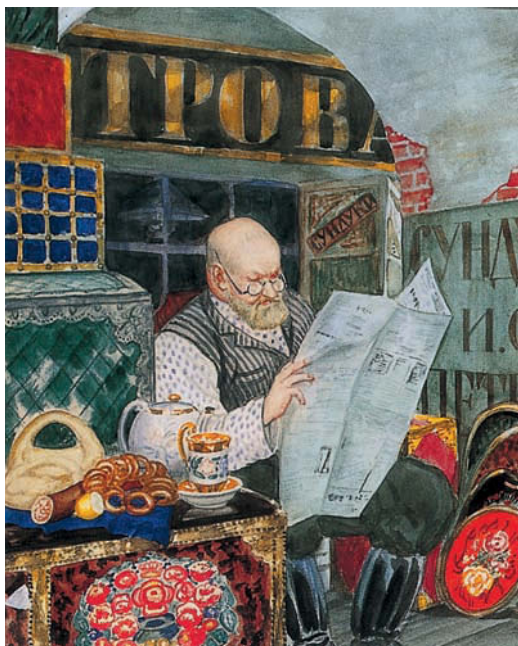
Внимательно глядяваясь в окружающий мир, Кустодиев из года в год умножает свою картинную галерею, изображающую жизнь России. Личные пристраст-



◀ Купчиха за чаем. 1918. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ Троицын день. 1920. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов





◀ **Сундучник.**
Серия «Русские
типы», 1920.
Бумага, акварель.
Музей-квартира
И. И. Бродского,
Санкт-Петербург



▶ **Большевик.**
1920. Государствен-
ная Третьяковская
галерея, Москва

тия, особенности художественного видения и отображения окружающей среды, подкрепленные внимательным изучением русского фольклора, обрядов, традиционных костюмов, позволяют художнику создать тот своеобразный, яркий, как правило, радостно-приподнятый образ, который справедливо называют «кустодиевской Россией».

В картине «На ярмарке» (1906) нет главных героев, нет доминирующего события, зато есть тонко схваченная атмосфера деревенского торжища. Персонажи прохаживаются по рынку, присматриваются, прицениваются. Будто слышишь гул голосов, призывные крики торговцев, переборы трехрядки.

Бурным движением пронизаны «Масленицы» Кустодиева 1916 г. Написанные в разном колористическом решении, они представляют волшебный мир зимы с пышными белыми снегами и кружевным инеем, на фоне которого развернулась стихия исконно русского праздника с его самозабвенным весельем, лихими тройками, ярмарочными балаганами, с бородатыми стариками, румяными красавицами, торговцами снедью и воздушными шарами. В этом праздничном мире все пронизано движением.

Совсем в ином эмоциональном ключе написаны две жанровые картины «Московский трактир» (1916) и «Яблоневый сад» (1918). Первое полотно уравновешенно по композиции и степенно по настрою — как степенны чинные бо-



▲ **Московский трактир.** 1916.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



◀ **Масленица.**
1916. Государствен-
ный Русский музей,
Санкт-Петербург

▶ **Яблоневый сад.**
1918. Областной
художественный
музей, Томск

▼ Голубой домик. 1920. Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Петергоф»



родатые, постриженные в кружок извозчики, группа которых пьет чай и наслаждается теплом и уютом гостеприимного трактира. Во второй работе чувствуется легкое влияние импрессионистов, здесь царит почти пасторальная гармония, которая объединяет молодую героиню и окружающий ее привычный теплый и уютный мир.

Собирательные образы Кустодиева, его портреты-типы — уже упоминавшаяся «Монахиня», «Купчихи» разных лет написания и особенно «Купчиха за чаем» (1918) и «Купчиха с зеркалом» (1920), «Девушка на Волге», «Красавица» (обе — 1915) — олицетворяющие русский характер, дополняют панораму «кустодиевской России». Свою лепту в это вносят и холсты его работы с изображением конкретных лиц («Портрет художника-гравера В. В. Матэ», 1902; «Портрет Ф. И. Шаляпина», 1922).



◀ Русская Венера. 1925–1926. Государственный художественный музей, Нижний Новгород

▼ Портрет Ф. И. Шаляпина. 1922. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

на», 1922). Особенно выразителен в этом смысле портрет Шаляпина — выбранный художником ярмарочный фон для великолепного образа могучего и вальяжно-барственного красавца призван подчеркнуть глубоко русский характер таланта и творчества великого артиста.

Говоря о творчестве Кустодиева, нельзя не упомянуть его серию акварелей «Русские типы» (1920) и серию «Автобиографические рисунки» (1923).

Своеобразным итогом исканий художником идеала красоты русской женщины стало большое полотно «Русская Венера», написанное Борисом Михайловичем Кустодиевым за год до смерти.



Лагорио Лев Феликсович (Феодосия, 1827 — Санкт-Петербург, 1905) — художник-пейзажист, живописец и акварелист.

Родился в семье итальянца, неаполитанского консула в Феодосии. Увлечение рисованием и любовь к морю определили его дальнейшую судьбу и главную тему творчества. В гимназические годы Лагорио посчастливилось брать уроки у феодосийской знаменитости, блистательного художника-мариниста И. К. Айвазовского. После окончания гимназии в 1843 г. Лагорио поступил в петербургскую Академию художеств, где его учителями были М. Н. Воробьев и Б. П. Виллевалде. В 1845 г. начинающий художник, совершая плавание на фрегате «Грозный», тщательно изучил устройство и оснащение военного корабля. Через год он предпринял путешествие на лодке вдоль берегов Финского залива и написал этюды, принесшие ему первые награды.

В 1847 г. Академия художеств направила Лагорио на три месяца в Выборг. За картину «Вид в окрестностях Выборга» (1848) он был награжден малой золотой медалью. Возможность продолжить обучение за границей и большую золотую медаль ему принесла картина «Вид болота на Лисьем носу» (1850). Это по-



▲ **Вид Кронштадтского рейда. 1876.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Багум. 1881.** Областной музей
изобразительных искусств, Оренбург

лотно, как и другие ранние работы Лагорио («Зимний вид бывшего Винного городка на Васильевском острове в Петербурге», 1849; «Вид в окрестностях Петербурга», 1850), отличается непосредственностью восприятия и говорит об умении писать с натуры.

Прежде чем отпустить Лагорио за границу, Академия командировала молодого художника на Кавказ, где он пробыл с 1850 по 1851 г. Только успешно сдав

творческий отчет по этой поездке, Лагорио уезжает в Париж, затем в Рим, путешествует по Швейцарии. В течение семи лет (1853–1860) он напряженно работает и по возвращении получает за высоко оцененные итальянские и французские этюды и картины звание профессора Академии художеств.

Среди привезенных на родину работ прежде всего следует назвать «Вид в окрестностях Рима», «Вид Капо ди Монте в Сорренто» (обе — 1850-е гг.), «На



▲ **Фонтан Аннибала в Рокка ди Папа близ Рима. 1857–1859.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Северный пейзаж. 1872.** Государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина, Рязань





▼ **Кавказское ущелье. 1893.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▲ **Отбитие штурма крепости Баязет 8 июня 1877 года. 1891.** Центральный военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Санкт-Петербург



◀ **Кавказский вид. 1889.**
Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Рыбинск

▼ **На берегу. 1899.**
Областной художественный музей, Калуга

острове Капри. Береговые утесы», «На острове Капри. Рыбацкий домик», «Нормандский берег» (все — 1859) и, конечно, самую значительную из них «Фонтан Аннибала в Рокка ди Папа близ Рима» (1857–1859). Для этой картины характерны удивительная для того времени естественность композиции, скромный пепельно-землистый колорит, тонкая передача световоздушной среды.

С 1860 г. Лагорио живет в Санкт-Петербурге, время от времени плодотворно работая на Кавказе и в Крыму (в Судаче у него собственная мастерская). Художник пишет любимые морские пейзажи, которые неизменно пользуются большим успехом.

В 1885 г. мастер получает высочайший заказ на картины, посвященные русско-турецкой войне 1877–1878 гг. Он совершает поездку в Турцию, напряженно работает и в 1891 г. представляет на высочайшее рассмотрение полотна «Взятие крепости и города Ловчи 22 августа 1877 года» и «Отбитие штурма крепости Баязет 8 июня 1877 года».

В последние годы жизни почетный член Академии художеств (с 1900 г.) Лев Феликсович Лагорио писал в основном близкие его сердцу морские виды, а также береговые ландшафты Финляндии и Норвегии. ■



Лансере Евгений Евгеньевич (Павловск, 1875 — Москва, 1946) — график и живописец.

Отец Лансере был известным скульптором, мать — дочерью академика архитектуры Н. Л. Бенуа, в доме которого, рано потеряв отца, воспитывался будущий художник. Большое влияние на Евгения оказало общение с дядей А. Н. Бенуа, известным художником, критиком, теоретиком искусства, публицистом.

Учился Лансере в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1892–1895). С 1896 г. в течение двух лет продолжал художественное образование в Париже, где постоянно работал на природе, приобщался к мировой художественной культуре. Во время поездки по Франции начал первую большую работу как иллюстратор (оформление книги Е. В. Балобановой «Легенды о старинных замках Бретани»), сочетая натурный опыт, знание исторических реалий, а также специфики «виньеточной деятельности», как он сам называл журнально-книжное оформление.

Тот же принцип был положен в основу работы Лансере в журнале «Мир искусства». Сотрудничал художник также с журналами «Художественные сокровища России», «Золотое руно», «Аполлон», создавал остросатирические



▲ **Петербург. Старый Никольский рынок (Барки).** 1901. Картон, гуашь, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



рисунки для журналов «Жупел», «Зритель», «Адская почта». В 1902 г. Лансере вместе с Л. С. Бакстом и А. Н. Бенуа проиллюстрировал и оформил завершающую книгу трехтомника Н. И. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси», а в 1910 г. — книгу А. Н. Бенуа «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны». Во всех этих работах Лансере, как и в более поздних циклах иллюстраций к «Хаджи-Мурату» (1912–1914 и 1937) и «Казакам» (1917) Л. Н. Толстого, проявилось его безукоризненное чувство плоскости листа, удивительное умение переводить живую пластику природы на язык рисунка.

Общепризнанные успехи в области прикладной графики не ослабили интереса художника к работе с натурой, к живописи. В начале 1900-х гг. Лансере побывал на русском Дальнем Востоке, в Маньчжурии и Японии. В результате этой поездки, из которой художник привез массу зарисовок бытовых сцен и характерных типов, был создан цикл станковых произведений. А еще художник открыл публике новую грань «портрета» Петербурга, разглядев красоту в его будничных пейзажах («Петербург. Старый Никольский рынок (Барки)», 1901). Лансере был влюблен в Петровскую эпоху, которую воспринимал как самый созидательный период в истории России. И эта романтическая увлеченность не могла не отразиться в его картинах («Ботик Петра I», 1903; «Петербург начала XVIII века», 1906; «Корабли времен Петра I», 1911).



▲ **Калинкин мост.** Литография. 1902. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий.** 1906. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Корабли времен Петра I.** 1911. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ **Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905.** Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Кавказский натюрморт. 1918.** Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань



В 1912 г. Лансере был удостоен звания академика, а в 1916 г. избран действительным членом Академии художеств. Он проявлял талант во всех сферах художественного творчества. После поездки в Италию, под огромным впечатлением от наследия мастеров Ренессанса, он в начале 1910-х гг. осуществил декоративную роспись особняка Тарасова в Москве, проявив себя мастером цвета и композиции. В 1912–1915 гг. Лансере успешно заведовал художественной частью гранитных фабрик и стекольных и фарфоровых заводов, находившихся в ведении Кабинета Его Величества.

В 1916 г. Лансере удалился в поместье Усть-Крестище, писал пейзажи; в 1917 г. из-за бытовых трудностей оставил поместье и вскоре уехал на Кавказ. Сначала жил в Дагестане, а с 1922 по 1934 г. — в Грузии, где возглавлял одну из кафедр Академии художеств. Пейзажные этюды, созданные им в те годы, наполнены живой, дышащей, пульсирующей световоздушной средой.

После переезда в Москву (1934) Лансере много работал в области монументальной живописи (плафоны в ресторане Казанского вокзала, гостинице «Москва»,

Большом театре), выполнял декорации для спектаклей Большого и Малого театров, писал портреты, преподавал в Московском архитектурном институте и Всероссийской Академии художеств в Ленинграде. Последняя большая графическая работа художника «Трофеи русского оружия», выполненная Евгением Евгеньевичем Лансере в грозные годы Великой Отечественной войны, убедительно-зримо выражает проникнутую духом патриотизма идею исторической преемственности. ■



▲ **Средневековый город.** Эскиз декорации к пьесе Н. Евреинова «Ярмарка на индикт св. Дениса». 1907. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Прогулка на молу. 1908.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ларионов Михаил Федорович

(Тирасполь, 1881 — Фонтенэ-о-Роз близ Парижа, 1964) — живописец, график, театральный художник.

Сын военного фармацевта. С 12 лет жил в Москве. В гимназические годы увлекся рисованием и в 1898 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, в пейзажный класс И. И. Левитана. Его учителями были также С. А. Коровин и В. А. Серов. Испытал влияние М. В. Нестерова и В. Э. Борисова-Мусатова, во время поездок в Париж (1900-е гг.) увлекся импрессионистами и постимпрессионистами. Для картин Ларионова 1904 г. («Куст сирени в цвету», «Розовый куст», «Весенний сад», «Рыбы при закате»), написанных в духе позднего импрессионизма, характерны разнообразие живописных фактур, повышенная напряженность цвета.

Училище он окончил только в 1910 г., после вынужденного многолетнего перерыва (в 1902 г. был исключен из МУЖВЗ за экспонирование на ученической выставке «картин непристойного содержания», а именно этюдов с обнаженными натурщицами). К тому времени Ларионов уже стал зрелым и общепризнанным художником, его работы пользовались успехом, их покупали такие собиратели современного искусства, как П. М. Третьяков, Н. П. Рябушинский, А. И. Морозов.

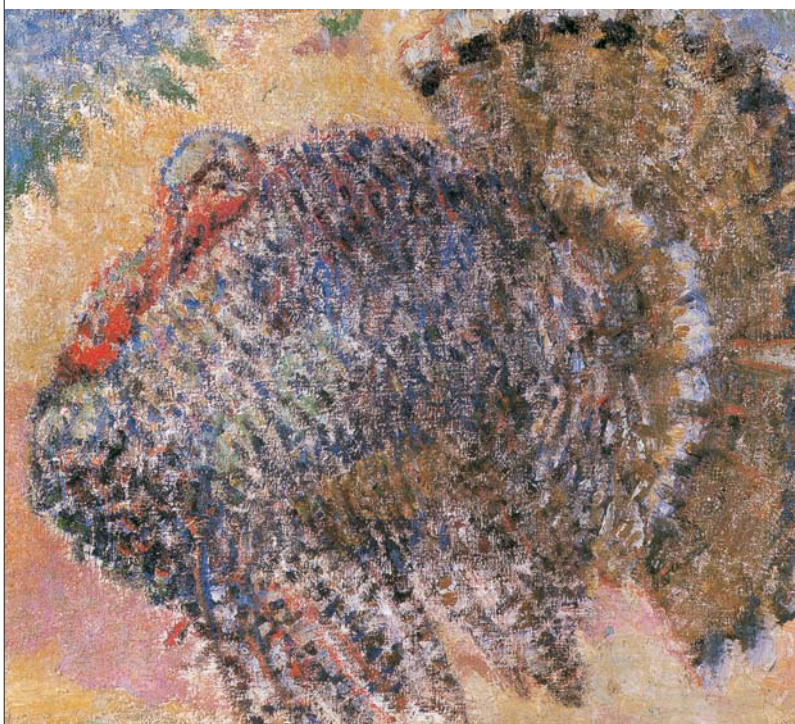
В 1906 г. Ларионов по приглашению С. П. Дягилева принял участие в русской секции парижского Осеннего салона. Его внимание тогда привлекли работы фо-

► **Площадь провинциального города.**
1907–1908.

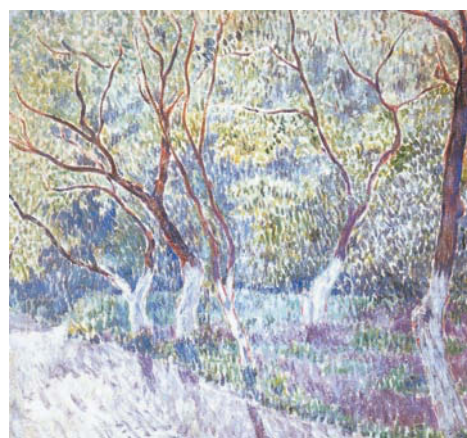
Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ **Индюк.**
1905. Художественный музей Республики Северная Осетия им. М. С. Туганова, Владикавказ



▲ **Рыбы при закате.**
1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Весенний сад.**
1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Розовый куст.**
1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



вистов, и по возвращении в Россию художник начал эксперименты в примитивистской манере, в духе русского «наивного» искусства (лубок, вывеска и т. п.). В 1907 г. Ларионов стал членом Общества свободной эстетики. Писал гротескные сцены из провинциального быта («Провинциальная франтиха», 1907), армейской жизни («Солдат на коне», 1910–1911; «Отдыхающий солдат», 1911) и другие жанровые эпизоды («Цирковая наездница», «Ссора в кабачке», обе — 1911).

В 1909 г. Ларионов выставил полотно «Стекло», положившее начало лучизму (так художник назвал первое в русском изобразительном искусстве абстрактное течение) — «искусству беспредметных образов... вызывающих ощущение динамики». В начале 1910-х гг. художник выступает одним из организаторов авангардистских выставок «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень». На выставке «Мишень» (1913) вместе с незавершенным циклом «Венеры» (две картины из этого цикла) и четырьмя холстами «Времена года» Ларионов выставил лучистские картины «Петух и курица», «Лучистая скумбрия и колбаса» (все — начало 1910-х гг.) и др. Критика восприняла его работы как вызов. Тот же вызов прозвучал и в опубликованном к выставке манифесте художника «Лучисты и будущники», и в произведениях, представленных на выставке «№ 4. Футуристы, лучисты и примитив» (1914), и в рисунках к изданиям поэтов-футуристов (В. В. Хлебникова, А. Е. Крученых и др.), которые Ларионов иллюстрировал совместно со своей женой Н. С. Гончаровой.

С началом Первой мировой войны Ларионов был призван на фронт, получил тяжелую контузию в Восточной Пруссии, несколько месяцев пролежал в госпитале. В 1915 г. его демобилизовали, и он по приглашению С. П. Дягилева вместе с Н. С. Гончаровой уехал в Швейцарию, а в 1919 г. — в Париж. Работал в тот период в основном как театральный художник для дягилевского Русского балета.

Продолжал Ларионов заниматься станковой живописью и графикой, хотя его произведения, созданные в эмиграции, отклика у европейской публики не нашли. Утратив прежний бунтарский дух, а с ним и стремление к новаторским экспериментам, художник возвратился к предметности, фигуративности и изысканной живописной манере. Писал натюрморты («Натюрморт с грушами», 1920-е гг.; «Весенний букет», 1930), картины по мотивам театральных спектаклей. Поздние работы Ларионова, проникнутые тонким лиризмом, совершенны по колористическому решению и композиции.

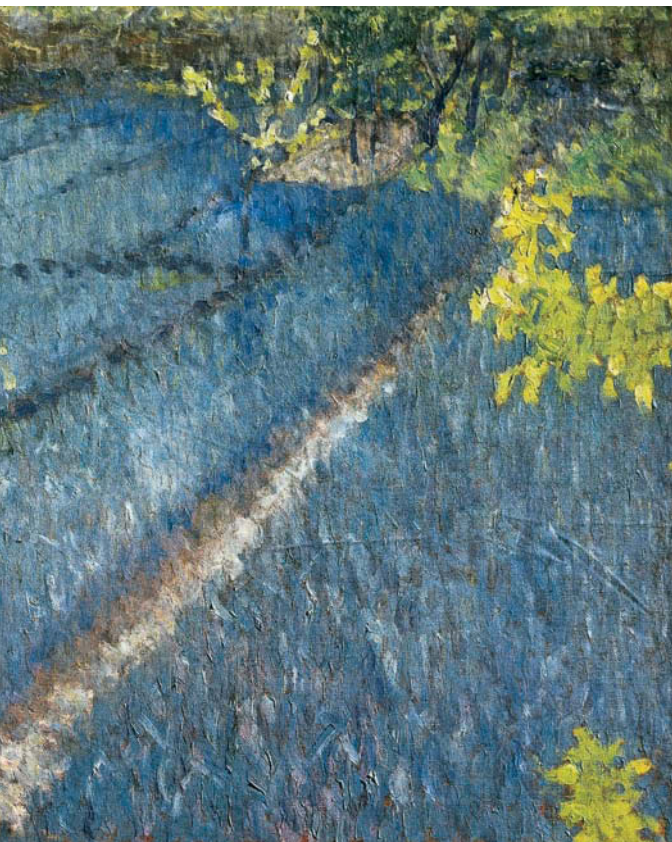
В последние годы жизни Михаил Федорович Ларионов занимался литературной деятельностью — писал статьи о русском искусстве, воспоминания. ■



▲ Отдыхающий солдат. 1911. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ Солдат на коне. 1910–1911. Галерея Тейт, Лондон



◀ Сад. 1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Венера. 1912. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Лучистый пейзаж. 1912. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Латур, Жорж де (Вик-сюр-Сей близ Нанси, 1593 — Люневиль, 1652) — французский живописец.

Родился в семье булочника. Сведения о годах учения и ранних работах отсутствуют. В 1617 г. после женитьбы Латур переезжает в Люневиль. В жизни художника было много тяжелых, трагических моментов, связанных с Тридцатилетней войной, чумой, голодом, пожаром, в котором погибли многие его полот-



▲ **Кающийся св. Иероним.**
Ок. 1620. Национальный музей, Стокгольм



▲ **Шулер с бубновым тузом.**
Ок. 1630.
Лувр, Париж



◀ **Новорожденный.**
Ок. 1648.
Музей изящных искусств, Ренн

◀ **Св. Иосиф-плотник.**
Ок. 1632–1635. Лувр, Париж

на, выполненные для жителей Люневилья. В 1639 г. Латур вынужден поселиться в столице, где он получает заказы от парижских вельмож, однако при первом же удобном случае возвращается в Люневиль.

В своем творчестве Латур совмещает позднеготические традиции с живописными приемами Караваджо. Герои его бытовых сцен — простые люди, написанные с почти жестокой правдивостью. Даже

апостолы на полотнах Латура схожи с бродячими нищими. При этом персонажи его картин исполнены духовности, выразившейся в почти гипнотизирующих жестах рук, мимике и позах.

В трагическое звучание многих своих работ Латур вносит светлые нотки сострадания и надежды. Таковы «Новорожденный» (ок. 1648) и «Поклонение пастухов» (ок. 1644). Персонажи этих картин внутренне общаются друг с другом, их молчаливый диалог воплощает человеческую сопричастность к жизни ближнего как антитезу одиночества. ■

Лебедев Клавдий Васильевич (? , 1852 — Москва, 1916) — художник, мастер исторической и жанровой живописи, рисовальщик-иллюстратор.

Родился в семье живописца церковных орнаментов, оставшегося в крестьянском сословии. Начальные уроки рисунка и живописи получил от отца. В начале 1870-х гг. был принят в Строгановское центральное училище технического рисования, затем перешел в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1881 г. Его учителями были В. Г. Перов и Е. С. Сорокин.

Любимым жанром Лебедева была историческая живопись, позволявшая обратиться к ярким личностям, значительным событиям, а также показать красоту обстановки, костюмов, особенности быта русских людей давно ушедших эпох. Он прекрасно знал историю родной страны и обладал каким-то особенно тонким чутьем. Все это позволило художнику создать интереснейшие многофигурные живописные полотна на историческую тематику, весьма благосклонно принятые публикой, критикой и собра-



▲ **Боярская свадьба.** 1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Освоение русскими новых земель.** 1904. Областная картинная галерея, Вологда



тиями по искусству (особенно В. Е. Маковским, с которым Лебедев близко дружил). «Боярская свадьба», демонстрировавшаяся на XII выставке Товарищества передвижников в 1884 г., имела особенно шумный успех у публики.

Одно из важнейших дел жизни Лебедева — роспись Вознесенского собора в Ельце (построенного по проекту К. А. Тона), продолжавшаяся несколько лет и законченная в 1887 г. Наследие Лебедева включает и великолепную книжную графику. Его цикл иллюстраций к «Запискам охотника» И. С. Тургенева

(1883–1884) имел такой успех у читающей публики, что был даже издан в виде альбома. Интересны лебедевские иллюстрации к историческим романам П. Н. Полевого («Избранник Божий» и др.).

В начале XX в. Лебедев был приглашен в группу известных русских художников, иллюстрировавших «Великокняжескую, царскую и императорскую охоту на Руси» Н. И. Кутепова.

В 1890-х гг. Лебедев начал преподавать в МУЖВЗ, затем был приглашен в Высшее художественное училище при Академии художеств (1894). За создание исторического полотна «Смерть царя Федора Алексеевича» (1897) художник был удостоен звания академика.

К сожалению, имя Клавдия Васильевича Лебедева оказалось незаслуженно и надолго забытым. ■



▲ **Пляска.** 1900. Государственный музей искусств Казахстана им. А. Кастеева, Алма-Ата

◀ **Марфа Посадница. Уничтожение Новгородского вече.** 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Левитан Исаак Ильич (Кибарты, ныне Кибартай, Литва, 1860 — Москва, 1900) — живописец, тонкий мастер лирического «пейзажа настроения».

Родился в семье железнодорожного служащего. После переезда семьи в 1870 г. в Москву в 13 лет начинает обучаться в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где его наставниками в пейзажном классе были А. К. Саврасов и В. Д. Поленов. Учителя отмечают проявившиеся уже в ранних его работах — этюде «Березовая роща» (1878) и композиции «Осенний день. Сокольники» (1879) — удивительное умение тонко чувствовать русскую природу, видеть ее сокровенные, «неповторимые черты». Левитан немало путешествовал по Европе, писал на пленэре виды Италии, Франции, Финляндии, Швейцарии, но впечатления от этих поездок немного привнесли в его творчество. Он до конца дней своих оставался певцом неброской природы средней полосы России и именно ее считал тем, что способен воссоздать на холсте.

Занятия в мастерской Саврасова научили Левитана видеть и передавать на холсте интимные и трогательные черты в самых простых и скромных уголках природы, что свойственно лучшим образцам русской пейзажной живописи.

Сюжетной основой для серии пейзажей 1884 г. послужили виды Саввинской слободы,



► **После дождя. Плёс.** 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Березовая роща.** 1885–1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Осенний день. Сокольники.** 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва



- ◀ **Вечерний звон.** 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ▼ **У омута.** 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва



- ▶ **Бурный день.** 1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва



- ▼ **Владимирка.** 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва



- ▲ **Тихая обитель.** 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва

- ◀ **Хмурый день.** 1895. Пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



расположенной недалеко от старинного монастыря, где Левитан провел одно лето. Глухое село с завалинками и покосившимися избами, крытыми соломой, изображено на картине «Мостик. Саввинская слобода» (1884). В отличие от более ранних работ художника, здесь отсутствует символика, сменившаяся вполне реальными уголками настоящей русской деревни.

С 1884 г. Левитан становится постоянным участником выставок передвижников, а в 1891 г. вступает в Товарищество передвижных художественных выставок.

Плодотворной была поездка художника в Крым в 1886 г. Свежая и яркая крымская природа, прозрачный воздух и очарование моря оказали большое влияние на живописца: его палитра стала более звучной, исчезли темные тона, свойственные его живописи до этой поездки.

Значительную роль в жизни Левитана сыграли его поездки на Волгу в 1887–1890 гг. Восхищенный широкими просторами могучей реки, он обратился к волжским мотивам.



Тонким лиризмом отмечена его картина «Вечер на Волге» (1887–1888). Проникновенно и эмоционально представляет жизнь природы полотно «После дождя. Плёс» (1889). В картине все живет и дышит: вода, покрытая легкой рябью и отражениями барж, облака, плывущие по высокому небу. Тонкий и гармоничный колорит произведения, основанный на коричневато-сиреневых и серо-голубых оттенках, придает изображению самого обыч-

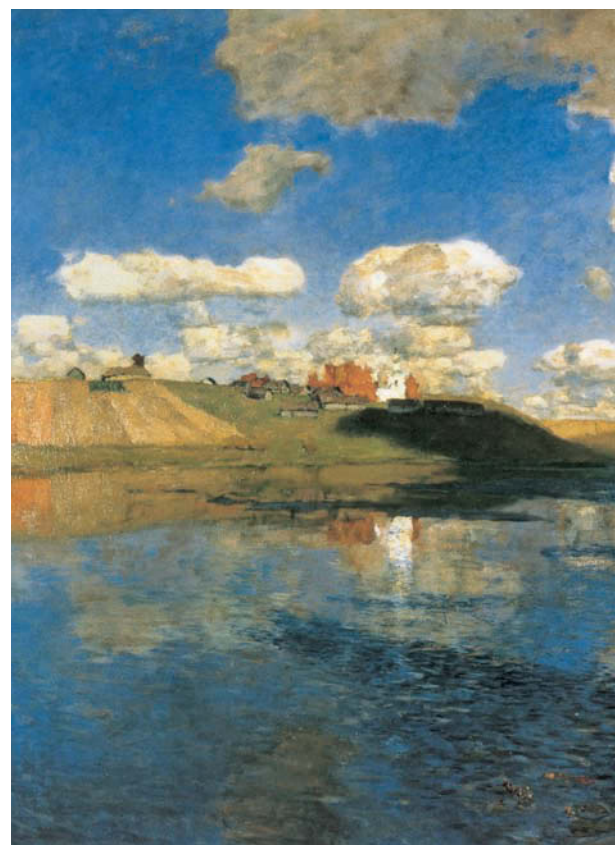
▲ **Золотая осень.** 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Март.** 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ного волжского вида удивительную прелесть и очарование. Такая любовь к родной природе пронизывает множество пленэрных пейзажей Левитана, посвященных темам воды («Заросший пруд», 1887; «У омута», 1892; «Свежий ветер. Волга», 1895; «Весна — большая вода», 1897; незаконченная картина «Озеро», 1899–1900).

От картины Левитана «Вечерний звон» (1892) исходит какая-то особая, просветленная, полная внутреннего покоя тишина. Ничто не тревожит этой



▼ **Над вечным покоем. 1894.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Весна — большая вода. 1897.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

благодати уголка русской земли. Будто слышишь напоминающие о вечном и высшем звуки колоколов, плывущие в прозрачном воздухе. А от полотна «Март» (1895) почти физически ощутимо веет еще

непобежденным холодком зимы, не желающей сдавать весне своих позиций. Но яркие, солнечные краски убедительно заявляют: природа просыпается от зимней спячки.

Две картины Левитана следует отметить особо. Первая из них — «Владимирка» (1892). Мотив дороги часто встречается в русском искусстве, воплощая мысль о долгом и трудном пути, по которому идет Русь. Едва заметная на полотне фигура странницы вызывает мысли о бесприютности человека в мире. Этот левитановский пейзаж имел для современников художника еще один, может быть — главный, смысл: Владимирская дорога была началом скорбного пути осужденных из Москвы на сибирскую каторгу.

О втором произведении, «Над вечным покоем» (1894), сам художник так отозвался в письме П. М. Третьякову: в этой картине он «весь, со всей своей психикой, со всем своим содержанием». Зрителей буквально потрясает в ней сопоставление маленького островка и холодноватого огромного мира неба, воды и земли. Край косогора с белой церквушкой и погостом предстает как край человеческой жизни, край бытия...

Исаак Ильич Левитан безвременно, в 40 лет, ушел из жизни, оставив обширное творческое наследие, включающее не менее тысячи картин, этюдов, эскизов, рисунков. Его искусство составило эпоху в развитии русской пейзажной живописи.

Этот замечательный художник был похоронен на кладбище, которое до наших дней не сохранилось; в апреле 1941 года его прах был перенесен на Новодевичье кладбище и погребен рядом с могилой его друга А. П. Чехова. ■



▲ **Летний вечер. 1900.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Озеро. 1899–1900.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Левицкий Дмитрий Григорьевич (Киев ?, 1735 — Санкт-Петербург, 1822) — живописец, мастер портретного жанра.

Родился в семье священника, который, не оставляя сана, занимался искусством гравюры (главным образом, для типографии Киево-Печерской лавры). От него будущий живописец получил первые уроки рисунка. В начале 1750-х гг. в Киев приехал известный художник А. П. Антропов с поручением выполнить стенные росписи в Андреевском соборе. Левицкому посчастливилось познакомиться с мастером и в качестве его ученика принять участие в работах. В 1758 г. он вслед за учителем уезжает в Петербург, поселяется в доме Антропова и под его руководством продолжает овладевать искусством живописи, одновременно посещая некоторые классы Академии художеств. В 1762 г. Левицкий в качестве подмастерья Антропова (а также И. Я. Вишнякова и И. И. Бельского) участвует в исполнении портретов для триумфальных ворот в Москве в честь коронации Екатерины II. В 1766–1768 гг. Левицкий пишет иконы для московских церквей — великомученицы Екатерины на Большой Ордынке и святых Кира и Иоанна на Солянке.

В 1769 г. представлением в Академию художеств двух своих полотен — портретов живописца Г. И. Козлова и архитектора А. Ф. Кокоринова — Левицкий выходит на самостоятельный путь. За вторую работу он был удостоен звания академика, и о ней следует сказать особо. Выдающийся зодчий, автор проекта здания Академии художеств, представлен на этом парадном портрете как истинный сын эпохи Просвещения. В его взгляде — мудрая гордость, но рождена она не блеском заслуженного роскошного мундира со шпагой, а удовлетворением архитектора плодом своих трудов: величавым жестом руки он указывает на архитектурные чертежи. Проявилась в этом полотне и замечательная черта таланта Левицкого — острое восприятие материальности аксессуаров, платья модели, окружающих героя предметов. Первые портреты Левицкого были высоко оценены обществом, и у новоиспеченного академика живописи появились солидные заказы — частных лиц,



▲ Портрет воспитаниц Императорского воспитательного общества благородных девиц Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской. 1773. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ Портрет П. А. Демидова. 1773. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ Портрет архитектора А. Ф. Кокоринова, директора и первого ректора Академии художеств. 1769. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Л



◀ **Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия.** Начало 1780-х гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ **Портрет флигель-адъютанта А. Д. Ланского.** 1782. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Портрет М. А. Дьяковой.** 1778. Государственная Третьяковская галерея, Москва

государственных учреждений, императорского двора. С 1771 по 1787 г. Левицкий руководил классом портретной живописи Академии художеств.

В 1770-х гг. Левицкий работает над заказанными ему портретами жертвователей московского Воспитательного дома. Первым был закончен «Портрет поселенца Никифора Артемьевича Сеземова» (1770), крепостного графов Шереметевых, пожертвовавшего на благое дело 20 000 рублей. Это полотно — одно из самых интересных творений Левицкого: решенное согласно канонам парадного портрета, оно представлено не приукрашено-благообразным, а глубоко реалистичным образом разбогатевшего крестьянина-откупщика. Не менее выдающимся стал и «Портрет П. А. Демидова» (1773), написанный также для галереи Воспитательного дома. Признанный эталоном русского парадного портрета, он глубоко и тонко передает сложную натуру модели. Потомок тульских кузнецов, неслыханно богатый владелец уральских заводов П. А. Демидов, слывший самодуром и деспотом, был в то же время весьма щедрым благотворителем.

В 1772–1776 гг. Левицкий исполнил семь портретов смолянок — воспитанниц Смольного института благородных девиц. Заказ художник получил от попечителя Смольного института И. И. Бецкого, но издавна считается, что тот выполнял поручение Екатерины II. В портреты смолянок Левицкий впервые в русской живописи внес сюжетное начало, показал модели в действии: воспитанницы танцуют, декламируют, играют на арфе и т. д. Во всем этом есть некая заученность, театральность («неправда маскарада», по словам А. Н. Бенуа), но они не скрывают веселого обаяния обворожительных девочек-подростков.



▲ **Автопортрет.** 1783 (?). Музей искусств, Челябинск



◀ **Портрет графини Урсулы Мнишек.** 1782. Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ Портрет великой княгини Елены Павловны в детстве. 1791. Музей русского искусства, Киев

◀ Портрет Агаши Левицкой, дочери художника. 1785. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Портрет графини А. А. Воронцовой в детстве. Конец 1780-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Один из самых замечательных женских образов Левицкого датируется 1778 г. — это «Портрет М. А. Дьяковой». На обороте холста художник написал: «В ней больше очарования, чем смогла передать кисть. И в сердце больше доброты, чем красоты в лице». «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия», написанный Левицким в начале 1780-х гг., считается одним из лучших русских парадных портретов. В нем сказывается влияние утвердившегося в то время классицизма — передачей идеи через сложную систему аллегорий, более локальным цветом, сглаженностью письма. Последним царским заказом Левицкому стали портреты дочерей Павла Петровича, Елены, Александры, Екатерины и Марии (все — 1790-е гг).

Особое место в наследии художника занимает «Портрет Агаши Левицкой, дочери художника» (1785). Он создавался накануне замужества Агафьи

и, возможно, имел назначение свадебного. На девушке наряд в русском стиле, окружающая обстановка проста и незатейлива — все свидетельствует о ее скромности и воспитании в патриархальном духе. Композиция полотна, отражающая как бы прерванное движение модели, несет в себе намек на будущее развитие бытового жанра.

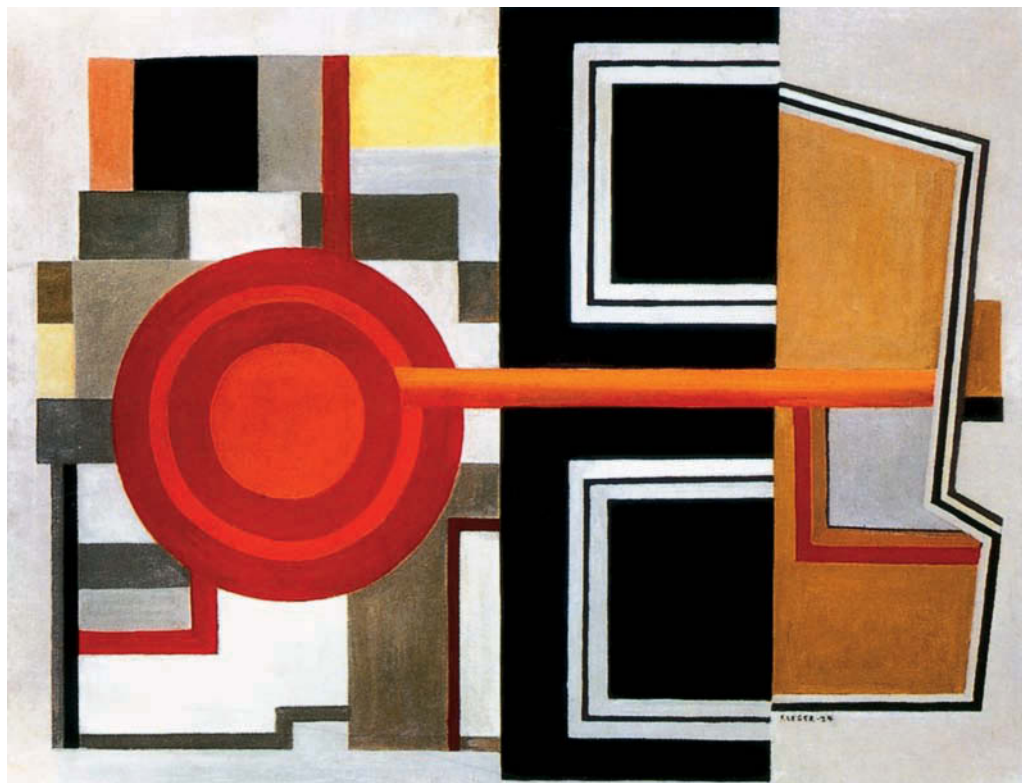
Последние годы жизни Левицкого были очень нелегкими. Он уже не мог трудиться как прежде продуктивно, а между тем на его попечении осталась овдовевшая в 1805 г. Агафья Дмитриевна с детьми. Художник по настоянию друзей вошел в Совет Академии художеств — это увеличило его доходы, — продолжая писать портреты, что становилось все более трудным из-за ослабевавшего зрения. В 1812 г. был написан «Портрет священника Петра Левицкого», брата живописца. Вскоре Дмитрий Григорьевич Левицкий ослеп. ■

Леже, Фернан (собств. Жюль Фернан Анри Леже; Аржантан, 1881 — Жиф-сюр-Ивет, 1955) — французский живописец и график.

По первоначальной профессии архитектор, Леже затем учится в парижской Школе декоративных искусств, в свободной студии Школы изящных искусств и в академии Жюлиана. В 1908 г. поселяется в интернациональной колонии художников «Улей», завязывает дружеские и творческие отношения с группой кубистов «Золотое сечение». Их влияние заметно, например, в картине «Свадьба» (1911), которую, как и многие другие формальные «ребусы» кубистов, нет возможности до конца разгадать.

В 1914–1916 гг. Леже служит в саперных войсках, при газовой атаке под Верденом получает серьезное отравление и вновь возвращается к занятиям живописью только после длительного лечения. Этот период отмечен увлечением абстракционизмом («Деревянная трубка», 1918; «Натюрморт с фруктовой вазой», 1923).

В 1930-х гг. художник выполняет несколько крупных монументальных работ в Париже, Брюсселе, Нью-Йорке. В станковых работах этого периода («Адам и Ева», 1935–1939) предметами изображения становятся люди и природа, чьи контуры соединяются в пластическую структуру с отдельными пят-



нами яркого цвета. С 1940 по 1945 г. Леже живет в США, где в основном занимается преподаванием. После окончания войны художник возвращается на родину. Его героями становятся люди труда («Строители», 1950). В это же время художник создает и масштабные монументальные работы (мозаика для крипты памятника американцам в Бастони, 1951, Бельгия; витражи в Каракасском университете, 1954, Венесуэла и др.).

◀ **Строители.**
1950.
Национальный музей Фернана Леже, Бюо

▶ **Свадьба.**
1911. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

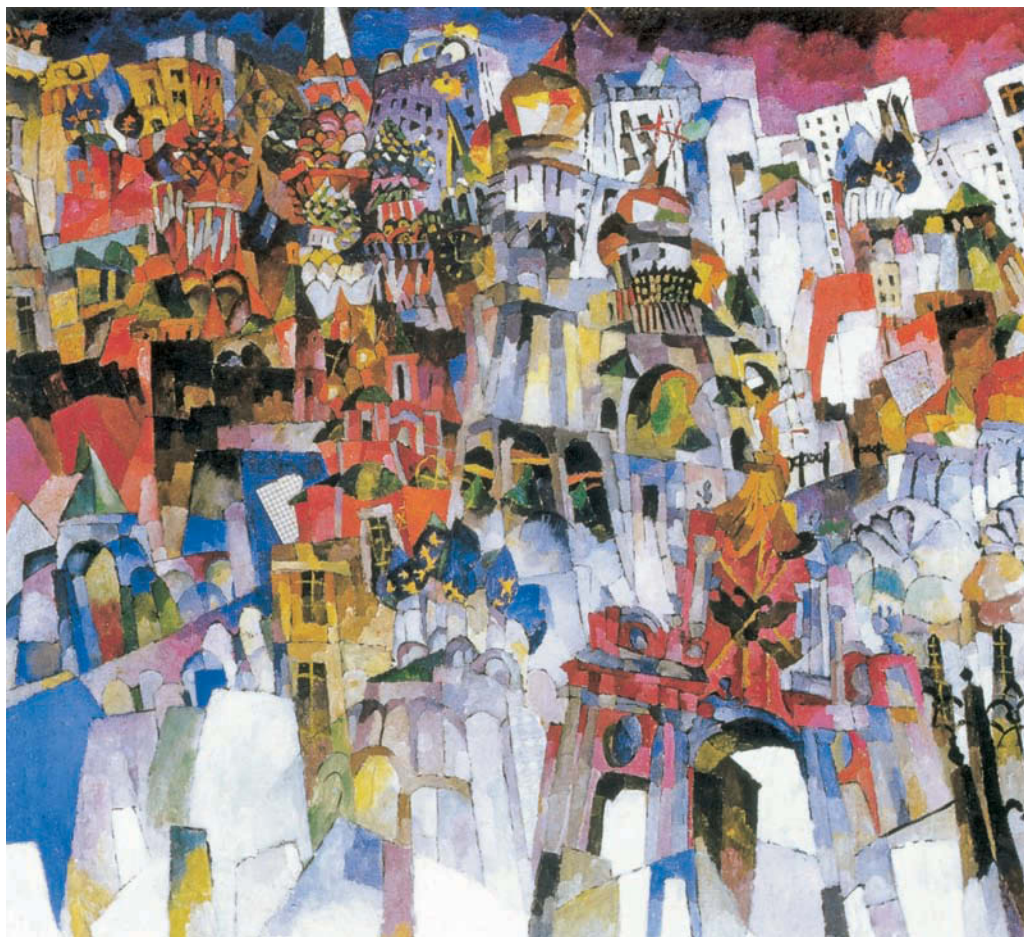


▲ **Композиция.**
1924.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Лентулов Аристарх Васильевич (село Нижнее Ломово Пензенской губернии, 1882 — Москва, 1943) — живописец-авангардист, театральный художник.

Сын священника, рано потерявший отца и получивший духовное образование (в училище и семинарии), Аристарх с детства увлекался рисованием. В 1898–1906 гг. учился в Пензенском и Киевском художественных училищах, а в 1907 г. — в студии петербургского живописца Д. Н. Кардовского, где прошел прекрасную школу работы с натурой. И все же предпринятая в 1908 г. попытка поступить в Академию художеств оказалась безуспешной. Молодой художник начал работать самостоятельно, много экспериментировал с методами и приемами различных течений современного искусства (первые полотна из серии «Купальщицы», 1908; «Автопортрет», 1908–1909, 1913; «Городской пейзаж», 1910; «Распятие», 1909).

В 1910 г. Лентулов участвует в создании группой молодых художников — поклонников П. Сезанна объединения «Бубновый валет», причем сам принимает Сезанна лишь поздней поры, на стадии кубизма, внося к тому же в кубистическую живопись подчеркнуто активный цвет (проблема цвета занимала его с первых шагов в искусстве). Художественные новации Лентулова не остались незамеченными, он получил выгодные заказы (в частности, на участие в оформлении Московского охотничьего клуба). Это позволило ему отправиться в 1911 г. в Париж для продолжения художественного образования. Там он познакомился с музейными собраниями и творчеством современных художников. Его наибольшее внимание привлек-



▲ **Москва.** 1913. Холст, масло, бумажные наклейки. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ли романтики Э. Делакруа и Т. Жерико, а из современников — А. Дерен, Ф. Леже и А. Ле Фоконье. С Леже, приверженцем кубизма, Лентулов подружился, а у Ле Фоконье занимался — в его мастерской и в академии Ла Палетт, где тот преподавал. Все это отразилось в полотнах «Автопортрет с женой» (1911–1912), «Аллегорическое изображение Отечественной войны 1812 года» (1912), «Пейзаж. Скалы (Композиция)» (1913). В «Аллегорическом изображении...» Лентулов вплотную подошел к кубофутуризму и к нему затем обращался во многих работах 1913 г. — натюрмортах «Самовар» и «Астры», портретах «Женщина с гармони-



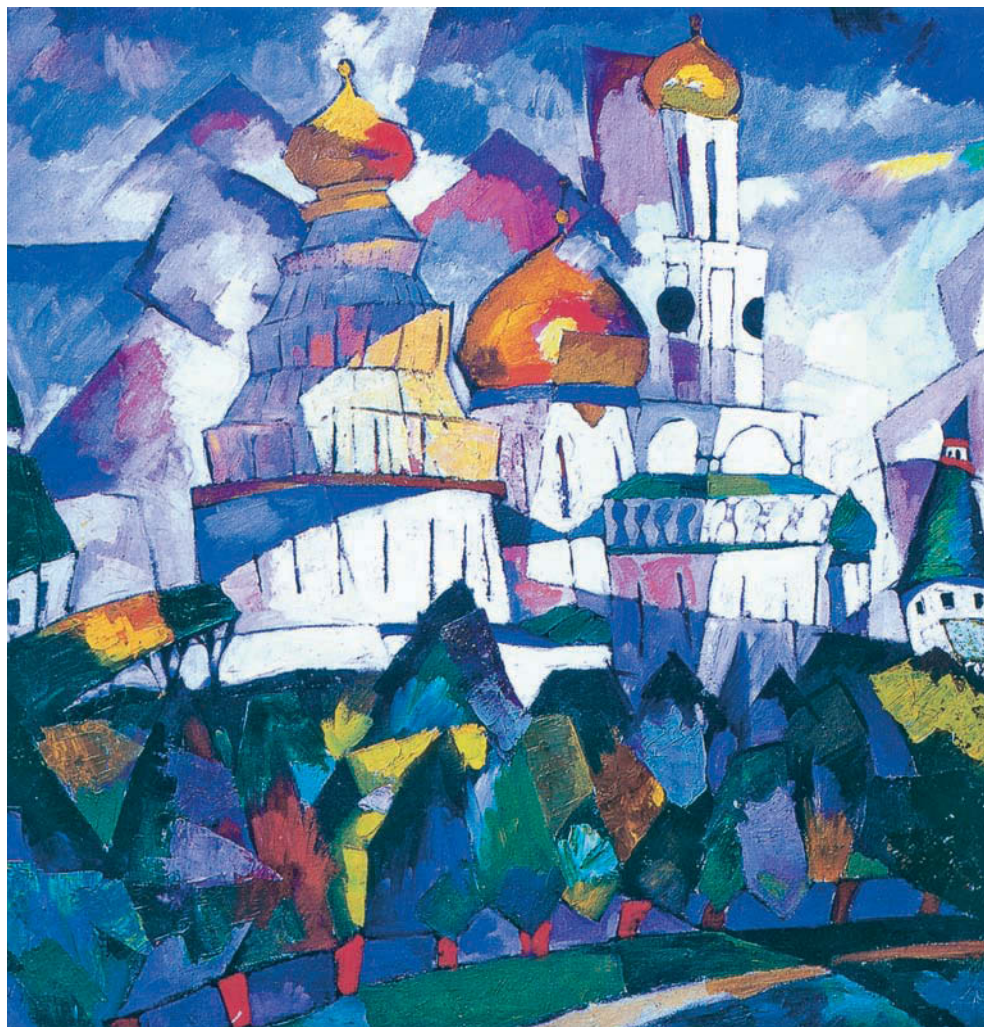
▲ **Василий Блаженный.** 1913. Холст, масло, наклейки из фольги. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ Автопортрет со скрипкой. 1919. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Пейзаж с сухими деревьями и высокими домами (Пейзаж с лаврой). 1920. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Церкви. Новый Иерусалим. 1917. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
◀ Ночь на Патриарших прудах. 1928. Государственная Третьяковская галерея, Москва

кой» и «Гитаристка», монументальных полотнах «Москва» и «Василий Блаженный» (активность цвета последних художник усилил наклейками из цветной бумаги и фольги).

Середина 1910-х гг. отмечена в творчестве Лентулова рядом работ, каждая из которых становилась событием. Это картины «Победный бой», «Звон. Колокольня „Иван Великий“», «Нижний Новгород», «Автопортрет (Великий художник)», «Пейзаж. Восточный город. Старый замок в Крыму. Алупка» и др. Тогда же он выполнил декорации спектакля по пьесе «Виндзорские проказницы» У. Шекспира в московском Камерном театре, а в 1918 г. выступил сценарием «Прометей» А. Н. Скрябина в Большом театре и «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха в Новом театре в 1919 г.

В конце 1910-х гг. в искусстве Лентулова становятся заметны реалистические тенденции, совмещающиеся с цветовыми фантазиями («Автопортрет со скрипкой», 1919; «Пейзаж с сухими деревьями и высокими домами (Пейзаж с лаврой)», 1920). Усиливается в его пейзажах и лирическая тенденция, которая окончательно побеждает к концу 1920-х гг. («Ночь на Бронной. Московский пейзаж», 1927; «Ночь на Патриарших прудах», 1928).

В 1933 г. в Москве с успехом прошла персональная выставка Лентулова, посвященная 25-летию его художественной деятельности.

Искусство этого самобытного художника не могло вписаться в рамки социалистического реализма, но все же Аристарх Васильевич Лентулов с 1937 г. и до конца своих дней занимал преподавательскую должность в Московском государственном художественном институте.



Л

Леонардо да Винчи (Винчи близ Флоренции, 1452 — замок Клу близ Амбуаза, Франция, 1519) — крупнейший итальянский живописец, скульптор, график и зодчий, ученый-экспериментатор и инженер эпохи Высокого Возрождения.

Учился во Флоренции (1467–1472) у Верроккьо, чей главный метод работы заключался в соединении художественной практики с техническим экспериментированием. Учеба в этой мастерской, а также сближение с математиком, врачом и астрономом Тосканелли способствовали появлению у молодого Леонардо интереса к науке.

Уже в своих ранних работах («Благовещение», ок. 1472; «Портрет Джиневры деи Бенчи», ок. 1475–1478; «Мадонна Бенуа», 1478) художник стремился показать душевное состояние человека, оживляя лица едва уловимой улыбкой. В многочисленных эскизах, набросках, натуральных штудиях, выполненных Леонардо в различных техниках (сангина, перо, итальянский и серебряный карандаши и др.), заметно его стремление уловить и передать мимику, отражающую перемены в настроении моделей.

В начале 1480-х гг. начинается новый период в жизни Леонардо: он поступает на службу к правителю Милана Лодовико Моро в качестве гидротехника, военного инженера, устроителя праздников. Но художник не оставляет живописи, наиболее известная работа той поры — «Мадонна в скалах». Сфумато (тончайшая светотень) выполняет в картине



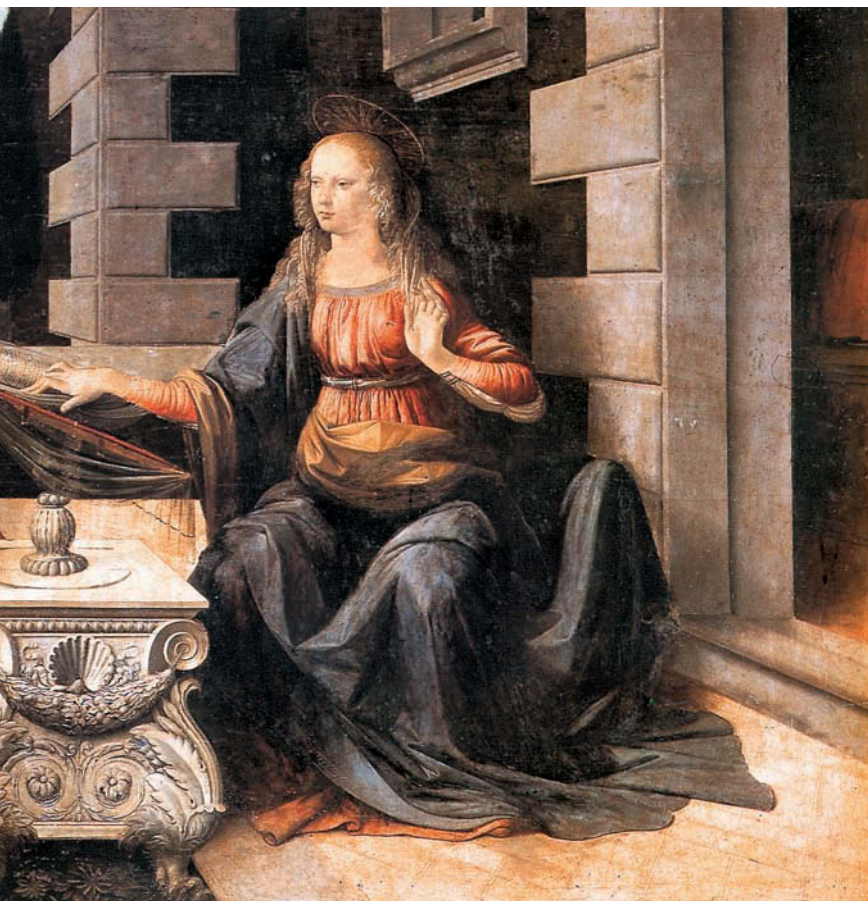
▲ **Благовещение.**
Ок. 1472.
Галерея Уффици,
Флоренция



◀ **Мадонна Бенуа (Мадонна с цветком).** 1478.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▶ **Мадонна Литта.**
Ок. 1490–1491.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



► **Мадонна в скалах.**
1483–1494.
Лувр, Париж



◄ **Дама с ферроньеркой.**
Ок. 1490–1495. Лувр, Париж



лась; в XX в. она была реставрирована). Математически выверенная композиция подчинена задаче показать высокое духовное и нравственное значение евангельского сюжета. Гармонично расположенные фигуры персонажей, их жесты и мимика четко и строго проработаны.

Работы в области архитектуры и градостроительства Леонардо (проекты «идеального города», центрально-купольного храма и др.) оказали благотворное влияние на современное ему зодчество. В миланский период мастер проявляет и свои дарования скульптора. Более 10 лет он разрабатывал конный монумент Франческо Сфорцы, отца Лодовико Моро (глиняная модель монумента в натуральную величину была разрушена в 1499 г. при нападении на Милан французов).

С 1500 г., после взятия Милана французами, в жизни Леонардо начинаются постоянные переезды. Венеция, Мантуя, Флоренция, Милан, Рим... В 1517 г. Леонардо по приглашению французского короля Франциска I, влюбленного в итальянское искусство и преклоняющегося перед гением да Винчи, уезжает во Францию, где получает титул «Первого художника, инженера и зодчего Короля». С собой он берет «Джоконду», «Св. Анну с Марией и Младенцем Христом» и «Св. Иоанна Крестителя», странную картину, загадки которой не разгаданы за пять прошедших с той поры веков.

▼ **Дама с горностаем.** Ок. 1483.
Музей Чарторьских, Краков

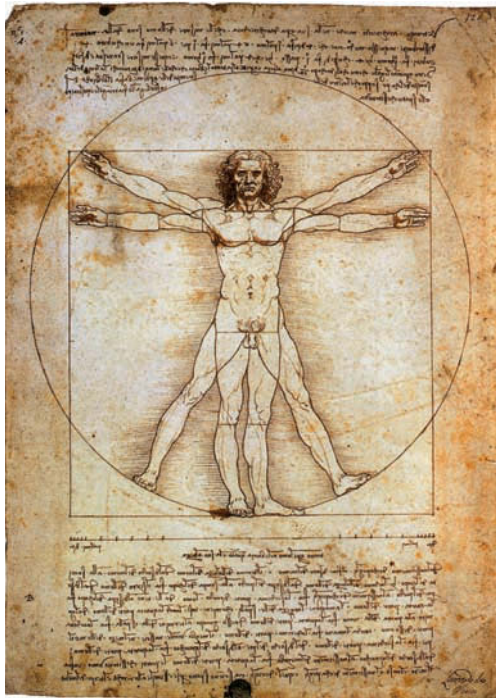


роль поистине духовного связующего начала. Духовностью пронизана и «Мадонна Литта» (1490–1491).

Одну из вершин европейской живописи представляет собой фреска Леонардо «Тайная вечеря» (1495–1498; стенная роспись в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие, Милан; из-за техники, использованной художником, фреска плохо сохрани-

► **Тайная вечеря.** 1495–1498. Фреска.
Монастырь Санта-Мария делле Грацие, Милан

▼ **Человек Витрувия.** Ок. 1490.
Бумага, карандаш, чернила, акварель.
Галерея Академии, Венеция

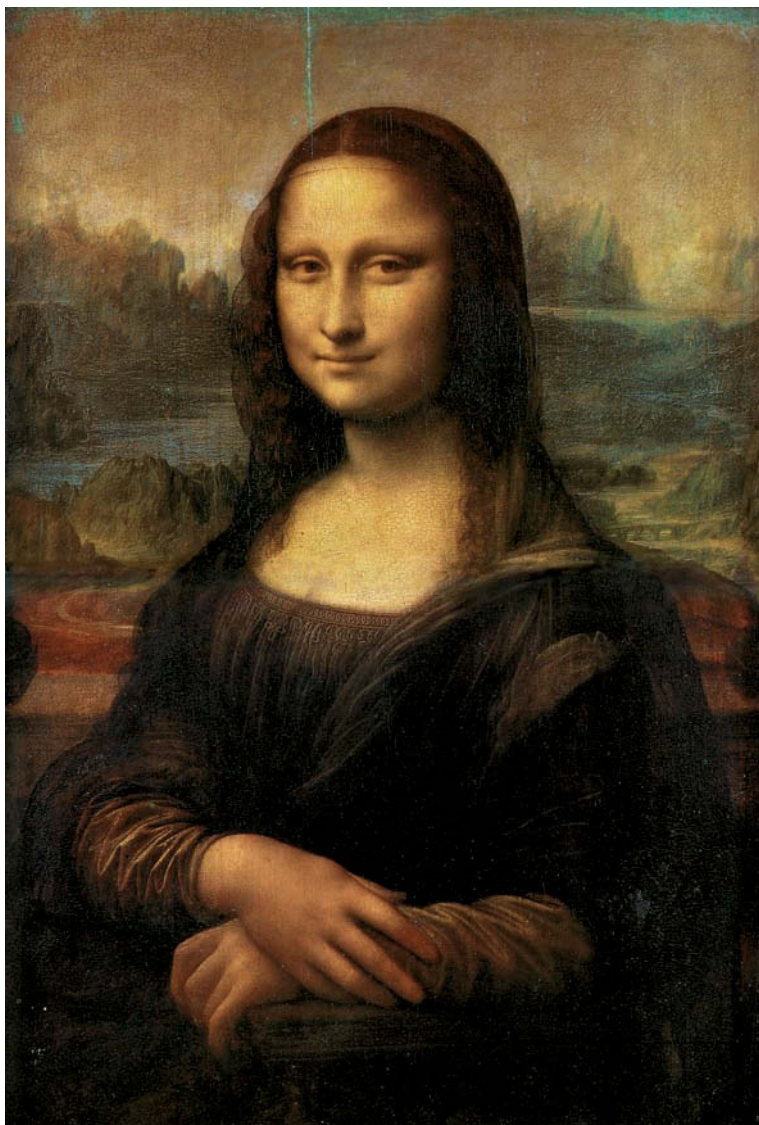


▲ **Портрет Джиневры деи Бенчи.**
Ок. 1475–1478. Национальная
галерея искусства, Вашингтон

▼ **Мадонна с Младенцем, святыми Анной и Иоанном Крестителем.** Ок. 1500.
Цветная бумага, угольный карандаш, белый и черный мел. Национальная галерея, Лондон



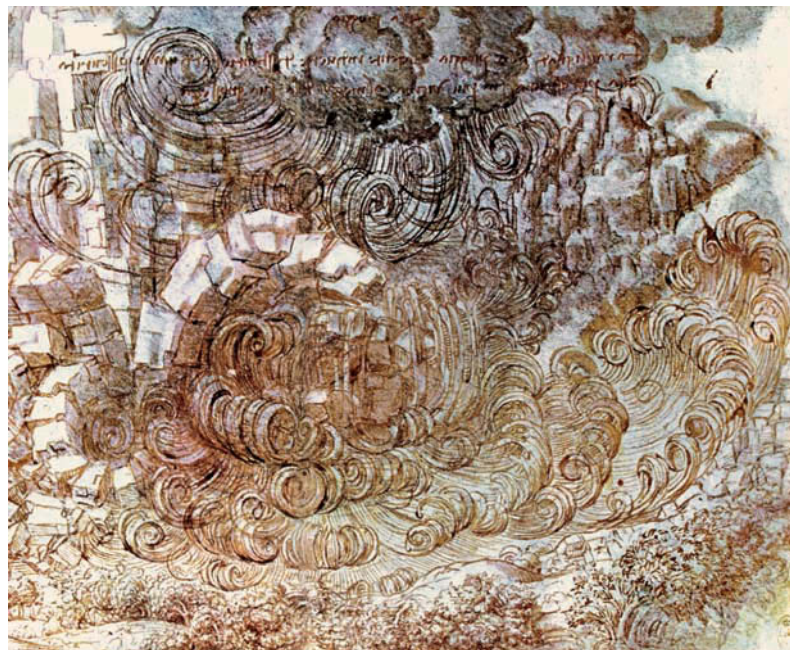
◀ **Св. Анна с Марией и Младенцем Христом.**
Ок. 1510. Лувр, Париж



▲ **Мона Лиза (Джоконда).**
Ок. 1503.
Лувр, Париж



◀ **Автопортрет.** После 1515. Сангина. Библиотека Реале, Турин



▼ **Потоп.**
Ок. 1515.
Этюд.
Бумага, черный мел.
Королевская библиотека, Виндзор



◀ **Св. Иоанн Креститель.**
1513–1516.
Лувр, Париж

Говоря о последних работах великого мастера, нельзя особо не отметить две из них. Апокалиптическая серия «Потоп» воспроизводит конец мира в буквальном смысле этих слов. Изображение «конца всего» приближается к абстракции. И, конечно, надо обратить внимание на «Автопортрет» художника. Леонардо изображает себя не просто глубоким стариком (а 63 года вовсе не такая уж глубокая старость), а старцем-патриархом. За пле-

чами его трудная жизнь, полная поисков, свершений, разочарований и утрат. Глядя на это лицо трагически одинокого человека, веришь в слова, которые Леонардо да Винчи записал однажды: «Мне казалось, что я учусь жить, но учился я умирать». А еще, глядя на это лицо, понимаешь, что Леонардо, всю жизнь верный девизу «ostinato rigore» — «упорная строгость», по праву считается символом эпохи Возрождения. ■



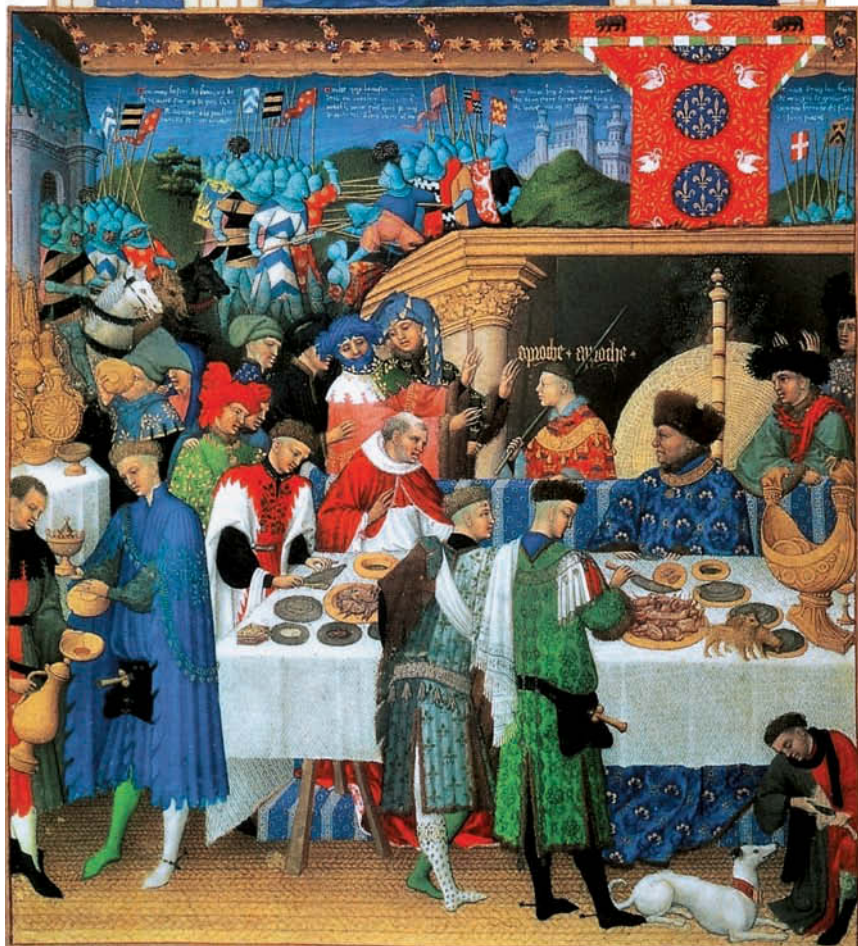
Лимбурги, братья, Поль, Эрман и Жеаннекен Малуэль (XIV в. — до 1416) — французские живописцы-миниатюристы.

В инвентарном списке (1416) коллекции герцога Беррийского упомянут знаменитый «Часослов» из музея Конде в Шантильи. И сказано о нем следующее: «Многие тетради великолепного часослова богато украсили узорами и миниатюрами Поль и его братья». После долгих споров большинство историков искусства сошлись во мнении, что речь идет о братьях Лимбургах. Родом они из Гельдерна, их отец был резчиком, а дядя, Жан Малуэль, — придворным живописцем герцога Бургундского. Учились братья у парижского ювелира; к 1402 г. их репутация была настолько прочна, что их пригласили к Бургундскому двору. С 1409 г. появляются упоминания о покровительстве Лимбургам со стороны герцога Беррийского. Эти милости продолжались до 1416 г., когда братья, а вскоре и их покровитель скончались. Для герцога Беррийского и выполнили братья «Прекрасный часослов» и «Роскошный часослов». Стиль их миниатюр глубоко оригинален. «Роскошный часослов» признан одним из самых утонченных памятников европейской живописи. ■



◀ Июль.
Миниатюра из
«Роскошного
часослова герцога
Беррийского».
1411–1416. Музей
Конде, Шантильи

▼ Февраль.
Миниатюра из
«Роскошного
часослова герцога
Беррийского».
1411–1416. Музей
Конде, Шантильи



▲ Январь. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского».
1411–1416. Музей Конде, Шантильи



Липпи, Фра Филиппо (Флоренция, ок. 1406 — Сполето, 1469) — итальянский художник, представитель флорентийской школы живописи.

Приняв постриг (1421) в монашеском ордене кармелитов и получив приставку к имени Фра (брат), Липпи не оставляет занятия живописью. Работает во Флоренции, Падуе, а с 1452 г. — в Прато, где назначается наставником женского монастыря. В 1461 г. освобождается от монашеского обета и женится на похищенной им послушнице Лукреции Бути; с 1466 по 1469 г. работает в Сполето.

На становление художественной манеры живописца влияет искусство Мазаччо, Мазолино, а также Фра Анджелико, от которого художник воспринимает поэтическое начало и религиозное мировосприятие. Своеобразие живописи Липпи проявляется в новой трактовке традиционных религиозных сюжетов, внесении в религиозные композиции мирских черт. Так, действие «Благове-



▲ **Мадонна с Младенцем в окружении ангелов, со святыми Фредяно и Августином (Алтарь Барбадори). 1437. Лувр, Париж**

щения» (1440) разворачивается на улице, а Дева Мария показана в облике юной грациозной флорентийки. А небесная сцена в «Короновании Марии» (ок. 1447) изображается художником как обычная праздничная церемония, на переднем плане которой он представляет рядовых горожан с простыми, даже грубоватыми лицами. Все перечисленные композиции пронизаны легкой поэзией, светлым холодным колоритом.

◀ **Благовещение. 1440. Церковь Сан-Лоренцо, Флоренция**



▲ **Мадонна с Младенцем и ангелами. Ок. 1465. Галерея Уффици, Флоренция**

◀ **Коронование Марии. Ок. 1447. Галерея Уффици, Флоренция**



► Видение блаженного Августина. Между 1452 и 1465. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▼ Мадонна с Младенцем и эпизоды из жизни св. Анны. Ок. 1452. Галерея Уффици, Флоренция

В 1450–1460-х гг. Липпи создает свои вершинные произведения («Мадонна с Младенцем и эпизоды из жизни св. Анны», ок. 1452; «Мадонна с Мла-

денцем и ангелами», ок. 1465; «Мадонна с Младенцем и святыми Иеронимом и Домеником», ок. 1458). В них образ Богоматери наделяется, помимо одухотворенности, удивительной нежностью, что впоследствии будет использовано Боттичелли, учеником Фра Филиппо Липпи.

Следует отметить, что даже для монументальных работ этого мастера («Сцены из жизни Иоанна Крестителя и св. Стефана», 1452–1464, собор, Прато) характерна удивительная легкость, простота образительной манеры в сложных многофигурных композициях и тонкий приглушенный колорит.



▲ Поклонение Младенцу со святыми Иосифом, Иеронимом, Марией Магдалиной и Илароном. 1453. Галерея Уффици, Флоренция

Лонги, Пьетро (собств. Пьетро Фалька; Венеция, 1702 — Венеция, 1785) — итальянский живописец и график, представитель венецианской школы.

Родился в семье серебряных дел мастера, у которого и обучался первым художественным навыкам. Позднее учился в Венеции у Балестры. В 1766 г. стал почетным членом венецианской Академии художеств. Его алтарные композиции («Св. Пеллегрино, ведомый на казнь», ок. 1729; «Поклонение волхвов», 1733) отмечены влиянием позднего барокко.

После посещения в 1734 г. Болоньи манера мастера видоизменяется под воздействием искусства Креспи, теперь художник стремится реально показать сцены народной жизни. Кажется, что живо и весело выписанные фигуры, подобно актерам разыгрывают некие комедийные сценки в духе Гольдони, в которых Лонги ощущает себя участником событий («Выставка носорога», ок. 1751).

В полотнах 1760-х гг. («Охота на уток в лагуне», «Приготовление к охоте») городские мотивы уступают место природе, где световоздушное пространство слегка размывает очертания пейзажа.

В наследии художника — также портреты, написанные в духе парадных работ стиля рококо. Поражающие зрителя великолепием цвета, орнаментальностью богатых нарядов и грациозностью поз («Молодая дама в треуголке», 1750-е гг.; «Молодой человек с астролябией», 1760-е гг. и др.), они в то же время отмечены иронией и правдивостью изображения. ■



▲ Охота на уток в лагуне. Ок. 1760. Фонд Кверини Стампаля, Венеция



▲ Туалет молодой дамы. Между 1755 и 1760. Музей Коррер, Венеция
 ▲ Выставка носорога. Ок. 1751. Национальная галерея, Лондон

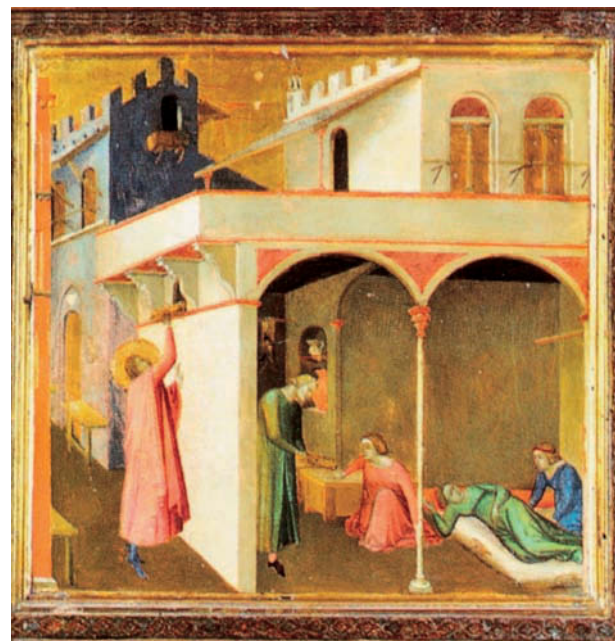
Лоренцетти, Амброджо (Сиена, ок. 1290 — Сиена, 1348 (?)) — итальянский живописец, видный представитель сиенской школы эпохи Треченто.

Для картин и фресок Амброджо Лоренцетти характерна лиричность. Она отличает и его ранние ра-

боты, и произведения позднего периода. Можно предположить, что учился Амброджо у своего старшего брата Пьетро. В его творческом почерке заметно воздействие Дуччо ди Буонинсенци; позднее видно явное влияние Джотто: контуры становятся более акцентированными, появляется эффект трехмерности изображаемого пространства.

Главное достижение Амброджо — фрески «Плоды доброго и дурного правления в городе», которые занимают три стены в Зале Мира сиенского палаццо Пубблико (1337–1339). Полные аллегорий, фрески показывают, как деяния власти сказываются на жизни людей. Представляющие право и порядок городские власти и воины заботятся о благоденствии народа и государства, дурные правители сеют раздоры и запустение. В этом цикле сказалось влияние аллегорического языка «Божественной комедии» Данте. Художник любит родную Сиену как бы с городской стеной и площадей. Когда в городе царят мир и благоденствие, это способствует расцвету искусств. Их символ — девять (по числу античных муз) танцующих девушек.

Из работ Амброджо Лоренцетти последних лет прежде всего надо назвать «Мадонну Каньола» и «Принесение во храм».



▲ Св. Николай дает приданое трем девушкам. До 1332. Галерея Уффици, Флоренция



▲ Св. Николай воскрешает мальчика. До 1332. Галерея Уффици, Флоренция



▲ Св. Николай избран епископом Мир Ликийских. До 1332. Галерея Уффици, Флоренция

► Св. Николай спасает Миры Ликийские от голода. До 1332. Галерея Уффици, Флоренция



▼ Плоды доброго правления в городе. 1337–1339. Фреска. Палаццо Пубблико, Сиена



Лоренцетти, Пьетро (Сиена, ок. 1280 — Сиена, 1348 (?)) — итальянский живописец, видный представитель сиенской школы эпохи Тренто.

В 1320 г. Пьетро Лоренцетти получает заказ епископа Тарлатти на полиптих для алтаря церкви Санта-Мария делла Пьеве в Аренцо. Это первое датированное произведение, принадлежащее художнику. В него входят «Мария с Младенцем и четырьмя святыми», «Благовещение», «Вознесение Марии» и «Двенадцать святых». Стиль Пьетро отличается ярко выраженным реализмом. Он строит иллюзорное пространство своих работ соразмерно фигурам и наполняет его подсмотренными в реальной жизни живыми сценами.

Как и его брат Амброджо, Пьетро не остается равнодушным к достижениям Джотто, что выражается в организации трехмерности композиций («Рождение Девы Марии», 1342, Музей собора, Сиена; полиптих «Блаженная Умильта и одиннадцать эпизодов из ее жизни», 1330-е — 1340-е гг. и «Мадонна с Младенцем на троне в окружении восьми ангелов», ок. 1340).



▲ Мадонна с Младенцем на троне в окружении восьми ангелов. Ок. 1340. Галерея Уффици, Флоренция



▲ Распятие. Ок. 1330. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ Рождение Девы Марии. Триптих. 1342. Музей собора, Сиена



▲ Блаженная Умильта и одиннадцать эпизодов из ее жизни. 1330-е — 1340-е гг. Центральная часть полиптиха. Галерея Уффици, Флоренция



Лоррен, Клод (собств. Клод Желле; Шамань, Вогезы, 1600 — Рим, 1682) — французский художник-пейзажист.

Осиротев в раннем возрасте, Лоррен был вынужден поступить слугой в дом римского художника Тасси, затем стал его учеником. С начала 1630-х гг. выполняет заказные работы, в том числе для папы Урбана VIII и кардинала Бентивольо; высоко ценится в кругу французских и римских ценителей живописи.

Излюбленные темы Лоррена — водопады и берега заливов с заброшенными кораблями, опас-

ные ущелья и таинственные сумрачные башни на скалах. Далекие от рационального расчета, полные поэзии композиции художник разрабатывает по всем правилам классических пейзажей (серия «Времена суток», 1651–1672; «Пейзаж с бегством в Египет», 1647; «Очарованный замок», 1664), выраженным в гармонично вписанных в пейзаж фигурах животных и людей, в строгих ритмичных архитектурных кулисах, в четко и детально переданном первом плане, в математически точно организованном перспективном пространстве.



▲ **Сельский праздник.** 1639. Лувр, Париж

▶ **Гаврская гавань при заходе солнца.**
1639. Лувр, Париж

▶▶ **Погребение св. Серафимы.**
Ок. 1639–1640. Прадо, Мадрид

▼ **Прибытие Клеопатры в Тарс.** 1640-е гг. Лувр, Париж





◀ **Похищение Европы.** Ок. 1655.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

◀◀ **Моисей, спасенный из вод Нила.**
1639–1640. Прадо, Мадрид

Картины Лоррена всегда удачны: каждое произведение мастер изначально тщательно продумывает, разрабатывает в подготовительных рисунках (всего на сегодня известно более 1200 рисунков). Самобытные черты творчества художника проявляются также в колорите, колеблющемся от золотистых до холодно-прозрачных цветов, в плавности поверхностей, образованной богатством красочных нюансов, в едва различимых тонких светотеневых переходах, вызывающих ощущение живого прозрачного воздуха.

Работы Лоррена, отмеченные всеми этими качествами, гармонично вписываются в изобразительное искусство XVII в. В то же время эти шедевры мировой живописи многие пейзажисты последующих поколений считали образцовыми. ■



▲ **Пейзаж с Энеем в Делосе.** 1672. Национальная галерея, Лондон
▼ **Пейзаж с Товием и ангелом (Вечер).** 1663. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Лосенко Антон Павлович (Глухов Черниговской губернии, 1737 — Санкт-Петербург, 1773) — живописец и график.

Родился в семье казака. В семь лет он был отобран для придворного хора и увезен в Петербург. Когда в 1753 г. подросток «спал с голоса», его, как проявившего склонность к рисованию, определили в мастерскую живописца И. П. Аргунова. Учился Антон прилежно и успешно, получил высокую оценку мастера, и в 1758 г. его приняли в Академию художеств. В 1760 г., после написания портретов президента Академии художеств И. И. Шувалова, а также поэта и драматурга А. П. Сумарокова и актера Я. Д. Шумского, Лосенко был отправлен в пенсионерскую поездку в столицу Франции, где совершенствовался в живописи в мастерской Ж. Рету.

В 1762 г. Лосенко отзывают в Россию и поручают написать портрет актера, основателя первого русского публичного театра Ф. Г. Волкова. Это полотно считается лучшим портретом работы Лосенко. Выполнив поручение, художник снова едет в Париж, поступает в мастерскую Ж. М. Вьена, где углубленно изучает законы перспективы, анатомию, пишет этюды обнаженного тела, создает собственные композиции на античные и библейские темы («Смерть Адониса», 1764; «Апостол Андрей Первозванный», ок. 1764). Его итоговая работа в мастер-

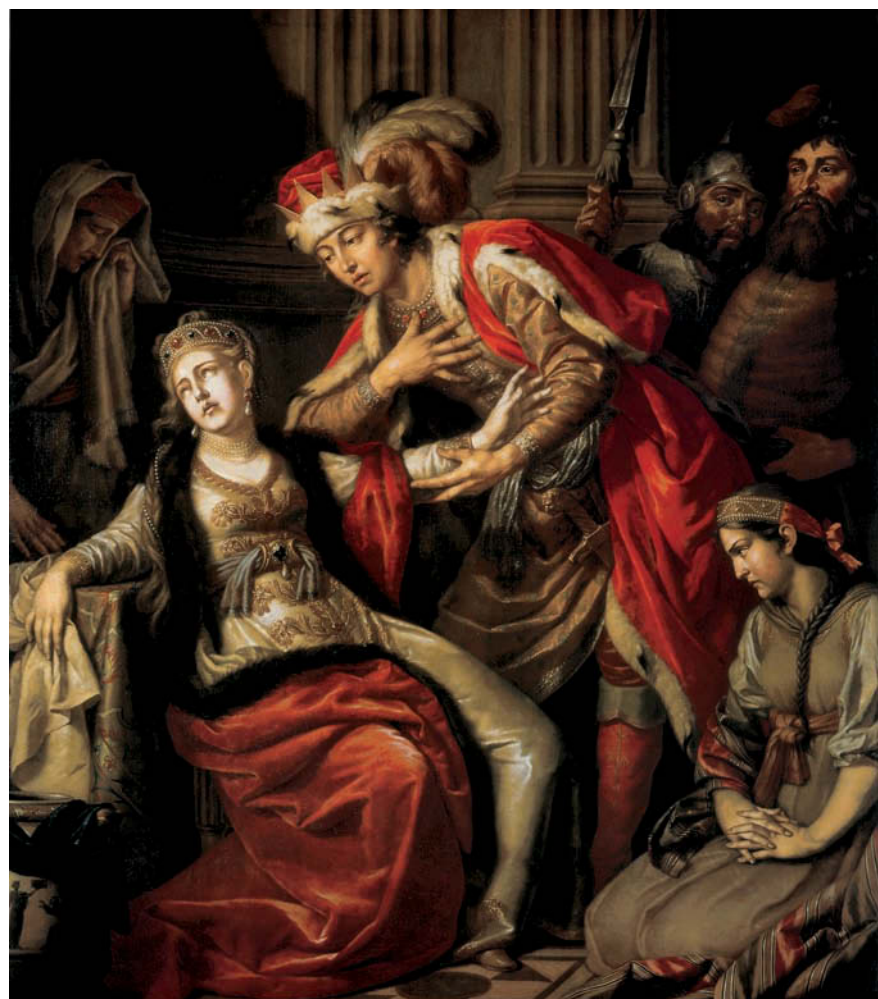
► **Портрет актера Ф. Г. Волкова, основателя первого русского публичного театра. 1763.**

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Авраам приносит в жертву сына своего Исаака. 1765.** *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

► **Владимир и Рогнеда. 1770.** *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*





▼ **Каин.** 1768. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Прощание Гектора с Андромахой.** 1773. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Зевс и Фетида.** 1769. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ской Вьена, «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака» (1765), была оценена французскими академиками первой золотой медалью. В этом произведении художник выразительно продемонстрировал основной принцип своего творчества — гармоничное сочетание кульминации «действия» с передачей «красоты природы».

С 1765 по 1769 г. Лосенко продолжал свое пенсионерское совершенствование в Риме. Последней его работой в Италии была картина «Зевс и Фетида» (1769). Это полотно, написанное по заказу И. И. Шувалова (но тайно от Академии) для графа К. Г. Разумовского, многие исследователи считают лучшим творением Лосенко, в котором он блестяще проявил себя как представитель академического классицизма.

Слава пришла к Лосенко через год после возвращения в Россию, когда он представил полотно «Владимир и Рогнеда» (1770). Написанная по утвержденной Академией теме и явившаяся первой крупной для русской живописи работой в историческом жанре, эта картина дала Лосенко звание академика и должность адъюнкт-профессора. Вскоре он стал профессором, а в 1772 г. — директором Академии художеств. Много сил и времени отдавал Лосенко преподавательской работе, написал учебное пособие «Изъяснение краткой пропорции человека, основанной на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй...» (им пользовались в Академии до середины XIX в.), до конца дней своих руководил классом исторической живописи.

Смерть настигла живописца на 37-м году жизни, во время работы над картиной «Прощание Гектора с Андромахой» (1773), проникнутой патриотической идеей, пафосом готовности к служению родине. И каждого, кто знаком с биографией и наследием Антона Павловича Лосенко, не покидает горькая мысль о том, что незавершенным осталось не только это полотно, но и весь творческий путь выдающегося русского художника. ■

Лоуренс (Лоренс), Томас (Бристоль, 1769 — Лондон, 1830) — английский живописец.

С 10-летнего возраста увлекается рисунком. В 1782 г. живет в Бате, рисует пастелью портреты отдыхающих. В 1787 г. уже сформировавшимся мастером поступает в классы Королевской академии художеств в Лондоне и начинает работать маслом. «Портрет королевы Шарлотты» (1789) приносит автору огромный успех и славу портретиста высшей аристократии, в 1792 г. он назна-

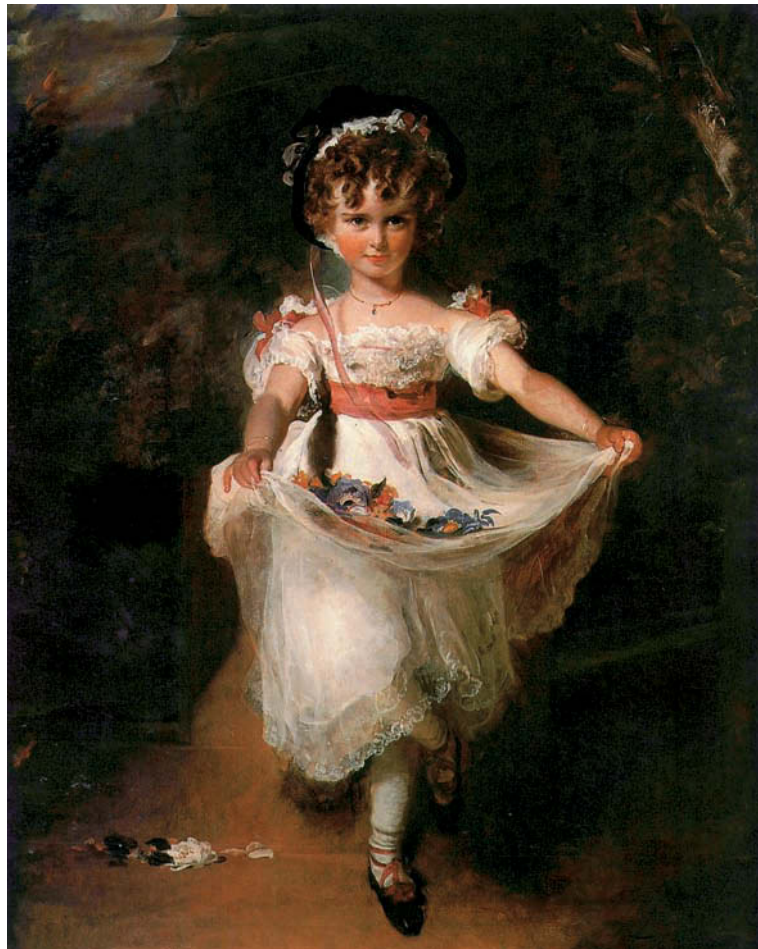


◀ Портрет княгини Д. Х. Ливен. 1820. Галерея Тейт, Лондон

▼ Портрет мисс Мюррей. 1825–1827. Галерея Кенвуд Хауса, Лондон



▲ Портрет королевы Шарлотты. 1789. Национальная галерея, Лондон



чается главным живописцем короля. В 1794 г. становится членом Королевской академии художеств, а в 1820 г. — ее президентом. В ранних работах он продолжает традиции Рейнолдса, однако, несмотря на естественность поз, богатство колорита и изящество линий, в его портретах отсутствует передача внутренней жизни модели. Свободная манера письма в некоторых случаях производит впечатление незавершенности («Портрет Дж. Ф. Карена», 1800; «Портрет герцога Веллингтона», ок. 1814). Это особенно характерно для набросков и портретов детей, молодых людей и девушек («Портрет Мэри Маултон Беррет», 1795). С 1800-х гг. художественная манера живописца становится более строгой, а колорит менее ярким и сочным.

В 1815 г. Лоуренс получает рыцарское звание, что способствует взлету его творчества. В 1818 г. он едет в Европу и пишет там портреты священнослужителей, военачальников, государственных деятелей, связанных с эпохой падения Наполеона (большая часть находится в галерее Ватерлоо, Виндзор).

Портреты Лоуренса принесли их автору мировую известность. И не случайно: будучи заключительным этапом развития английского портрета XVIII в., они несли в себе романтические черты, характерные для байронического духа посленаполеоновской Европы. ■

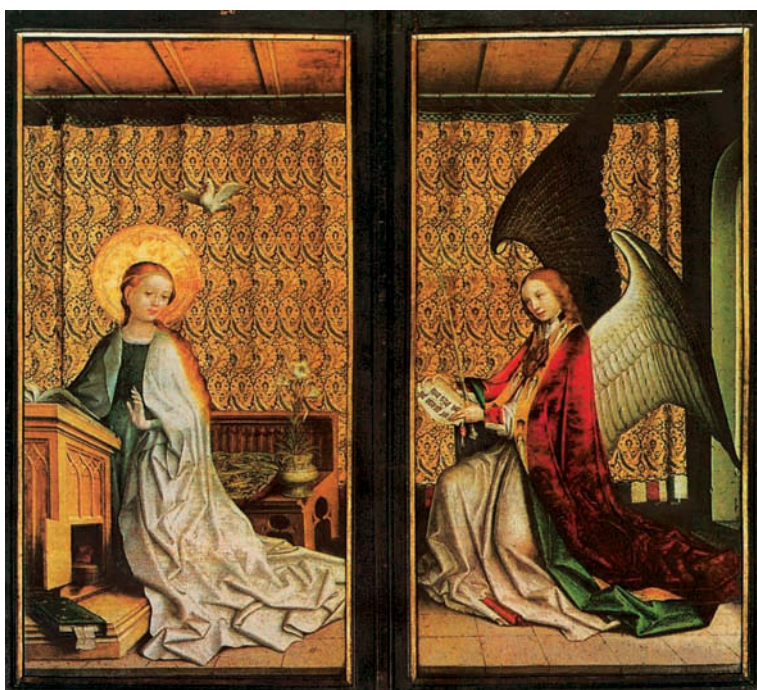
Лохнер, Стефан (Мерсбург или Констанц, между 1400 и 1415 — Кёльн, 1451/1452) — немецкий живописец, представитель кёльнской школы.

Становление художественной манеры Лохнера произошло под влиянием Кампена и, вероятно, Ван Эйка. С 1430-х гг. и до конца своих дней художник жил и работал в Кёльне. Основу творческого наследия живописца составляют картины религиозной тематики («Алтарь святых патронов Кёльна», ок. 1440–1445; «Принесение во храм», 1447; «Святые Матфей, Екатерина Александрийская и Иоанн», ок. 1445). Но главным образом Лохнера становится юная Мадонна с золотыми волосами, в облике которой живописец воплощает идеал грации, хрупкой, утонченной красоты («Мария в беседке из роз», ок. 1448). Относясь к числу самых изысканных немецких мастеров поздней готики первой половины XV в., художник стремится в своих работах воплотить черту, характерную для данного живописного творчества, — «реализм деталей», представленный великолепием узоров тканей, блеском драгоценностей, тонкой росписи цветов, окружающих облик Богоматери.

В полотнах Лохнера гармонично сочетаются равномерно построенная композиция, плавные линии, золотые, лазурные, красные, изумрудные тона. Одухотворенные, прекрасно выписанные образы Девы Марии часто повторяются, что придает им известную стереотипность. ■



▲ Мадонна в беседке из роз. Ок. 1450. Музей Вальраф-Рихард, Кёльн



◀ Алтарь святых патронов Кёльна. Благовещение. Ок. 1440–1445. Закрытое состояние. Капелла Св. Марии, Кафедральный собор, Кёльн

► Алтарь святых патронов Кёльна. Поклонение волхвов. Ок. 1440–1445. Раскрытое состояние. Капелла Св. Марии, Кафедральный собор, Кёльн



Магритт, Рене (Лессин, 1898 — Брюссель, 1967) — бельгийский художник-сurreалист.

В 1916 г. Магритт посещает Академию изящных искусств в Брюсселе, после войны работает на фабрике по производству обоев. Он открывает для себя Де Кирико и группу метафизического искусства и испытывает их влияние до середины 1930-х гг., что особенно заметно по его городским видам, в которых соседствуют несовместимые предметы. Живо-

писная техника Магритта современна и точна, цвета — сочны, а рисунок безупречен.

В том же ключе художник работает и позже, создавая совершенно неожиданные соотношения между предметами и деталями. Так, в картине «Ступени лета» (1938) небо превращается в подобие стены с нишами и трещинами, а на полотне «Балкон Мане» (1950) персонажи Мане становятся некими условными гробами, которым приданы «очеловечен-

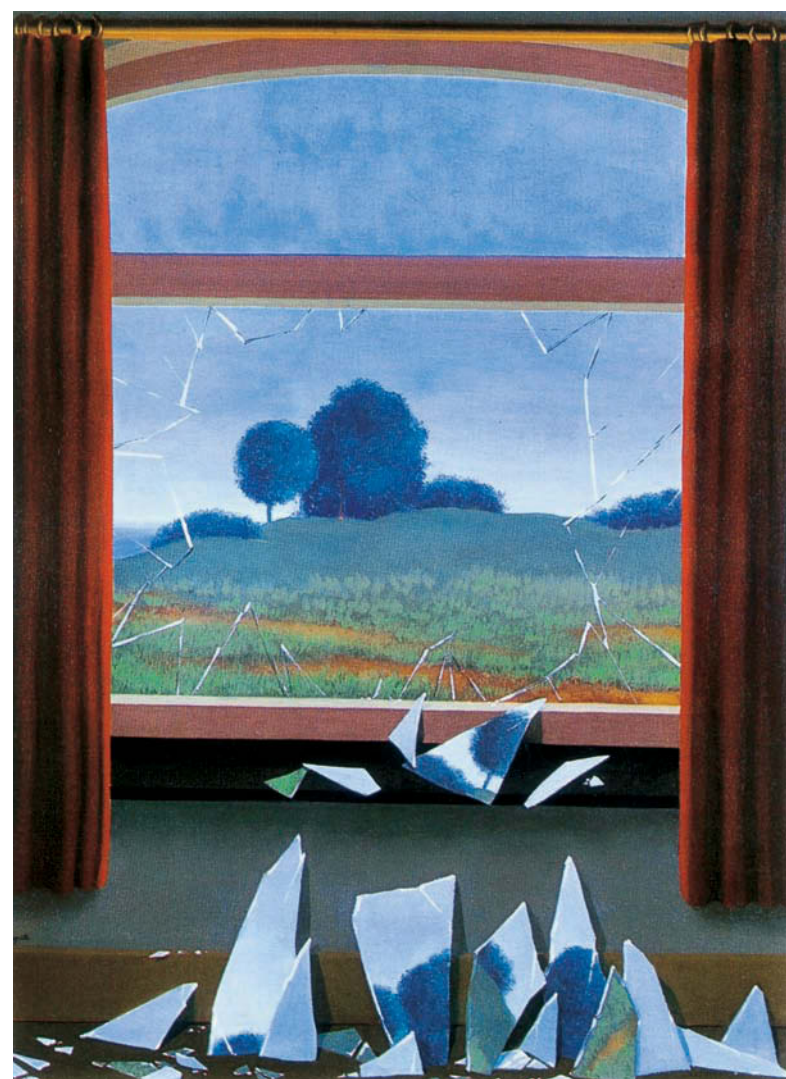
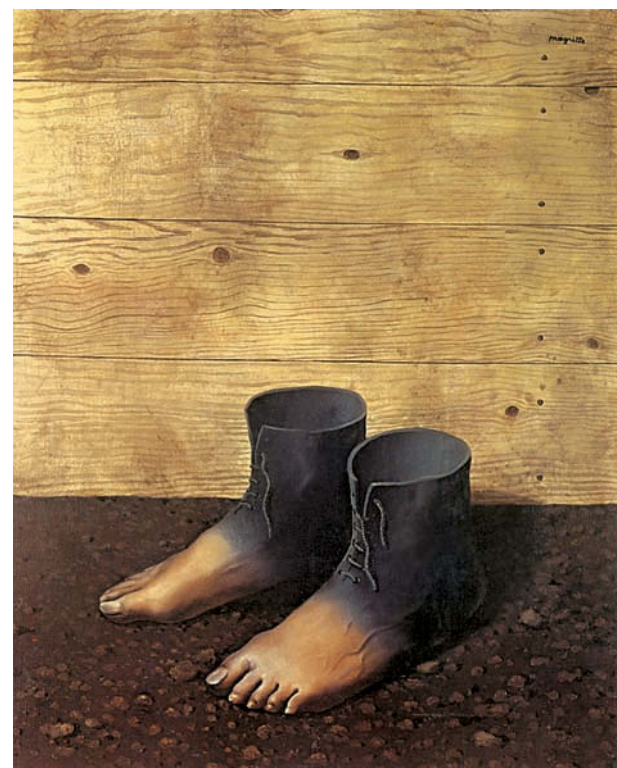
► **Тоска по родине.**
1940.
Частное собрание



►► **Ключ к полям.**
1936. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид

▼ **Голконда.**
1953.
Собрание Менил, Хьюстон

► **Красная модель.**
1935.
Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж





◀ Балкон Мане. 1950. Музей изящных искусств, Гент
▼ Прогулка Евклида. 1955. Институт искусств, Миннеаполис



► Большая семья. 1963. Частное собрание

▼ Шедевр (Мистерия горизонта). 1955. Частное собрание



ные» позы. Достаточно странны и работы Магритта «Голконда» (1953) и «Шедевр» («Мистерия горизонта») (1955). И все же во всех этих произведениях мы видим оригинальность таланта, которая проявляется в сочетании «черного юмора» с традиционным видением объектов в широком пространстве. ■

Мазаччо (собств. Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи; Сан-Джованни Вальдарно, 1401 — Рим, 1428) — итальянский живописец Раннего Возрождения, представитель флорентийской школы.



Сведений о жизни художника очень мало. Известно, что родился он в семье нотариуса. Человек, одержимый искусством, но беспечный, он получил прозвище Мазаччо из-за этих противоречивых свойств своего характера («massaccio» — по итал. «мазила»). В 1424 г. становится членом гильдии живописцев. Работает в основном во Флоренции. В 27-летнем возрасте отправляется в Рим, откуда вскоре приходит известие о его неожиданной смерти.

Формирование Мазаччо-художника проходило во времена мощного социально-культурного подъема во Флоренции, когда гуманистические идеи получили широкое распространение. Большое влияние на молодого живописца оказало искусство Джотто, работы современных ему скульпторов, архитектура Брунеллески, благодаря которой Мазаччо постигает основные принципы линейной перспективы. Среди сохранившегося наследия Мазаччо — «Мадонна с Младенцем и св. Анной в окружении пяти ангелов» (1424) (есть мнение, что эту работу Мазаччо выполнил совместно с Мазолино), на которой в полной мере представлено его умение построения сложной композиции.

Для алтарных работ Мазаччо характерна величественная простота персонажей, что было нети-

► **Мазаччо и Мазолино. Мадонна с Младенцем и св. Анной в окружении пяти ангелов. 1424. Галерея Уффици, Флоренция**

◀ **Мадонна с Младенцем и четырьмя ангелами. 1426. Центральная часть полиптиха. Национальная галерея, Лондон**

▼ **Чудо со статиром. 1427–1428. Фреска. Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине, Флоренция**



пично для итальянского искусства 1420-х гг., еще находившегося под влиянием поздней готики. Основное произведение художника — фрески в капелле Бранкаччи (1427–1428), тематика которых



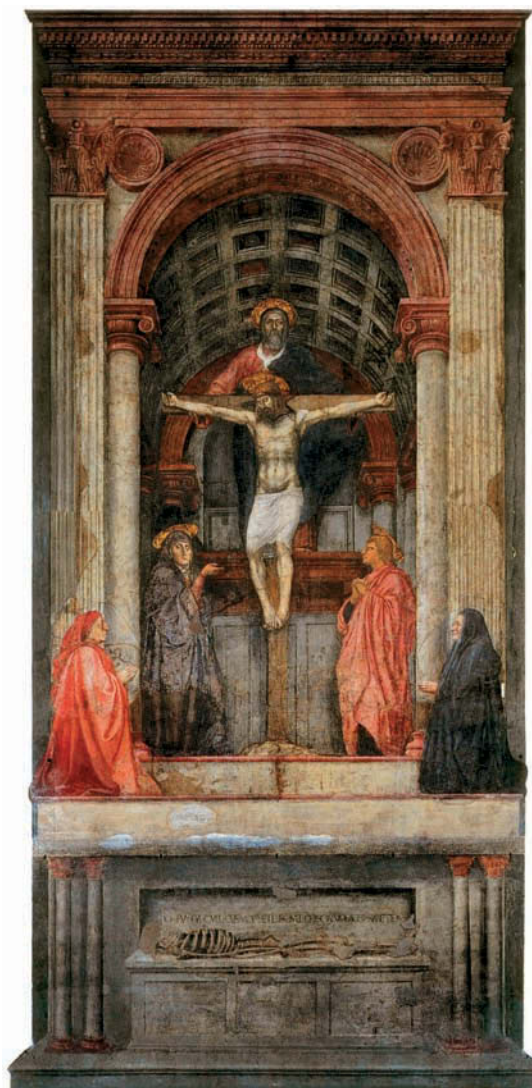


◀ **Поклонение волхвов. 1426.**
Центральная часть
пределлы полиптиха.
Государственные
музеи, Берлин

▼ **Св. Иероним
и Иоанн Креститель.**
Ок. 1428. Боковая
створка триптиха.
Национальная
галерея, Лондон

взята из жизнеописания апостола Петра. (Своими росписями мастер продолжил работу, начатую в 1424–1425 гг. Мазолино, а полностью завершить фрески предстоит еще одному итальянскому живо-

писцу, Филиппино Липпи.) Росписи представляют собой обобщенную картину мира, пронизанную могучим дыханием жизни. Самое полное выражение принципов, разработанных Мазаччо, наблюда-



▲ **Троица. Ок. 1427–1428. Фреска.**
Церковь Санта-Мария Новелла, Флоренция
◀ **Изгнание из рая. 1427–1428. Фреска.**
Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария
дель Кармине, Флоренция

ется в последней его росписи, «Троице» (ок. 1427–1428) — это классический пример ренессансной композиции. Крупные фигуры распятого Спасителя, Бога Отца, Мадонны и св. Иоанна, огромное обрамление аркой, пролет которой открывает капеллу, соединены линейной перспективой в единое целое.

Недолгая творческая жизнь Мазаччо дала толчок к развитию не только итальянской, но и всей западноевропейской живописи, внесла огромный вклад в становление искусства Раннего Возрождения. ■



Макаров Иван Кузьмич (Саранск Пензенской губернии, 1822 — Санкт-Петербург, 1897) — живописец, мастер портретного жанра.

Родился в семье художника, руководившего собственной рисовальной школой, в недавнем прошлом (до 1815) крепостного. Учился живописи у отца. В 1842 г., высоко оценив его работы (особенно картину «Две мордовки», 1841), Академия художеств добилась исключения Ивана Макарова из мещанского сословия города Саранска и выдала ему аттестат неклассного художника.

В 1845 г. Макаров-младший был принят в Академию художеств, где обучался в классе А. Т. Маркова. Окончил курс в 1852 г. с золотой медалью и правом на пенсионерское пребывание за границей для совершенствования в живописном мастерстве. Три года путешествовал по Германии, Франции, Италии; полтора года провел в Риме. За привезенные из этой творческой поездки работы получил в 1855 г. звание академика портретной живописи.

Главным жанром в наследии Макарова были портреты. Все они отличаются правильностью рисунка, легкостью письма, приятным колоритом. Возможно, не слишком глубокие по проникновению в психологию модели, портреты работы Макарова нравились и заказчикам, и публике, и критикам. Таковы ранний «Автопортрет» (1846), «Портрет Н. Н. Пушкиной-Ланской» (1849), «Портрет Н. А. Пушкиной» (1850-е гг.), «Портрет Н. П. Боголюбовой» (1860), «Портрет императрицы Марии Александровны» (1866), «Портрет архитектора И. С. Каминского» (1870-е гг.), «Портрет Лизы и Наташи Араповых (Девочки-сестры)» (1879) и др.

Писал Макаров также картины на религиозные темы и иконы. Особенно удачен его «Нерукотворный образ Спасителя», созданный для Александровского дворца в Царском Селе. В церковных кругах он был принят с одобрением, а широкой публикой — с восторгом. Видимо, Марков хорошо знал эту сторону творчества своего бывшего ученика и пригласил его к участию в создании живописного убранства московского храма Христа Спасителя.

Жил Макаров в основном в Петербурге, но часто наезжал в Пензу, где преподавал в рисовальной школе своего отца (пензенские жители называли ее теперь «живописной школой Макаровых»), участвовал в росписи Спасского собора. Возможно, увлечение иконописью, требующей особого отношения к создаваемому произведению, наложило отпечаток на отношение художника к публичной известности. Во всяком случае, в последние десятилетия своей жизни Иван Кузьмич Макаров практически нигде не выставлялся. ■

► **Портрет императрицы Марии Александровны.** 1866. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Девочка с собакой.** 1860-е (?) гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Портрет Н. Н. Пушкиной-Ланской.** 1849. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург

▼ **Портрет неизвестной.** 1885. Национальный музей изобразительных искусств Киргизии им. Г. Айтиева, Бишкек



M



Маковский Владимир Егорович (Москва, 1846 — Петроград, 1920) — живописец-жанрист и педагог.

Родился в семье, где все занимались изобразительным искусством. Художником были отец, сестра и братья Владимира, художником стал и его сын. В 1861–1866 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где его учителем был С. К. Зарянка. Написанная в 1866 г. картина «Литературное чтение» воссоздает обстановку в квартире отца Владимира, Егора Ивановича Маковского, одного из тех, кто стоял у истоков создания МУЖВЗ. Подобные встречи «любителей художеств» были тогда типичны для московской интеллигенции. За эту работу художнику была присуждена большая серебряная медаль. По окончании Училища Маковский поступил в петербургскую Академию художеств, которую окончил в 1869 г. с золотой медалью (за картину «Крестьянские мальчики в ночном стерегут лошадей»). Лейтмотив большинства полотен Владимира Маковского определен искренним интересом художника к «маленькому человеку» с его горестями и радостями. На протяжении всего творческого пути живописец неукоснительно следовал правилу, которое сформулировал так: «Правда и искренность — самое главное во всех родах искусства».



▲ **Варят варенье.** 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Его первым картина не чужд добрый юмор. Центральные фигуры композиции «В приемной у доктора» (1870) — женщина, жалующаяся на зубную боль, и священник, советующий ей, как избавиться от этого мучительного недуга. О картине «Любители соловьев» (1872–1873) Ф. М. Достоевский так отзывался в статье «По поводу выставки»: «Тут происходит что-то трогательное до глупости. Сидящий у окна... вслушивается, тает, в лице блаженная улыбка... Другой сидит... к нам почти спиной, но вы знаете, что он страдает не менее своего товарища. Перед ними хозяин, заставший их слушать... Он смотрит гордо (как будто это он сам поет)». А в композиции «Варят варенье» (1876) художник с симпатией запечатлел трогательную пару стариков, для которых, кажется, нет ничего более приятного и важного, чем это уютное занятие.

Постепенно в картинах Владимира Маковского все заметнее становятся тревожные ноты, все явственнее проявляется сочувствие к униженным и оскорбленным («Посещение бедных», 1874; «Ожидание. У острога», 1875; «Ночлежный дом», «В передней», обе — 1889). Во второй половине XIX в. Москва, становившаяся индустриальным центром, остро нуждалась в притоке рабочей силы, которую поставляла деревня. Но городской уклад жизни давался не всем вчерашним крепостным. Вот как отзывался на это Владимир Маковский. Картина «На бульваре»



▲ **Литературное чтение.** 1866. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **В приемной у доктора.** 1870.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Любители соловьев.** 1872–1873.

Государственная Третьяковская галерея, Москва





► **Осужденный.** 1879. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Свидание.** 1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ► **Без хозяина.** 1900-е гг. Художественный музей, Ярославль

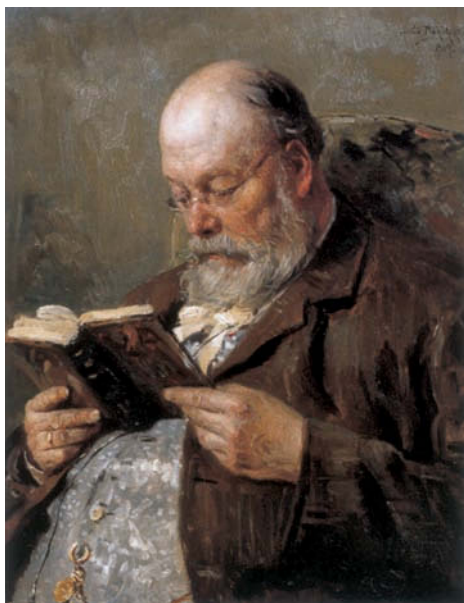


▲ **В передней.** 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Ночлежный дом.** 1889. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ На бульваре. 1886–1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Портрет Е. И. Маковского, отца художника. 1880. Государственная Третьяковская галерея, Москва
▶ Объяснение. 1889–1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Портрет академика И. И. Янжула. 1907. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Владимир



(1886–1887) показывает нам развалившегося на скамейке подвыпившего молодого мужика с гармошкой в руках. Ему, вкусившему «все прелести цивилизации», совершенно не интересна деревенская жена, которая, прижимая к себе грудного младенца, потерянно смотрит в одну точку. Блеклые тона осеннего пейзажа призваны усилить настроение обреченности, пронизывающее эту картину. Тем же чувством исполнено полотно «Свидание» (1883), показывающее бедно одетую деревенскую женщину, пришедшую провести отданного «в люди» сына-подростка.

В 1896 г. Владимир Маковский написал серию картин «На Волге», изображающих народные типы — грузчиков, бурлаков, просто босяков. Откликнулся он и на революционные события начала XX в. («Допрос революционерки», 1904; «9 января 1905 года на Васильевском острове», 1905). Однако социальная заостренность взгляда на окружающую действительность не мешала художнику видеть и другие стороны жизни. Глубоко лирично его полотно «Объяснение» (1889–1891), где молодой человек, студент в белом кителе, предлагает юной особе, сидящей за роялем, руку и сердце. А картина «Без хозяина» (1900-е гг.) полна свойственного Маковскому с молодых лет доброго юмора. Мальчишка-слуга, решившись в отсутствие хозяина сам побыть барином, сидит, развалившись в кресле. В правой руке он держит зажженную сигару, а в левой... привычную тряпку.

Владимир Маковский был уважаемой и авторитетной фигурой в российских творческих кругах. С 1872 г. он деятельно сотрудничал в Товариществе передвижных художественных выставок, в 1873 г. был удостоен звания академика. Необходимо упомянуть о его активном участии в росписи храма Христа Спасителя. Признанный педагог, Владимир Егорович много сил и времени отдавал преподавательской работе — в 1882–1894 гг. в МУЖВЗ, в 1894–1918 гг. в Академии художеств. Среди его учеников — А. Е. Архипов и В. Н. Бакшеев, впоследствии народные художники Советского Союза.

Маковский Константин Егорович

(Москва, 1839 — Санкт-Петербург, 1915) — живописец, жанрист и портретист.

Сын художника-любителя, Константин, как и его сестра и братья, начальные навыки рисования получил в семье. В 1851–1858 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у С. К. Зарянка. В 1858 г. поступил в петербургскую Академию художеств, но, не удовлетворенный консервативностью образования, примкнул к «бунту четырнадцати»,



▲ **Девушка в костюме Флоры.** 1870-е гг. Художественный музей им. В. И. Сурикова, Красноярск

▼ **Перенесение священного ковра в Каире.** 1876. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Народное гулянье во время Масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге.** 1869. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

покинул Академию, вступил в организованную И. Н. Крамским Артель художников, а впоследствии стал одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок. Однако несмотря на конфликт с руководством Академии Константин Маковский в 1867 г. получает звание академика, а в 1869 г., за картину «Народное гулянье во



▲ **Дети, бегущие от грозы.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва





время Масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге», — профессора Академии художеств. С середины 1880-х гг. художник жил в основном в Париже, где имел собственную мастерскую; был награжден орденом Почетного легиона.

В 1870-х гг. Константин Маковский пишет картины на темы сельской жизни, такие, как «Похороны в деревне» и «Дети, бегущие от грозы» (обе — 1872). Полотно «Болгарские мученицы» (1877) было откликом художника на события русско-турецкой войны.

▼ Портрет Ю. П. Маковской, жены художника. 1881. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Свадебный боярский пир в XVII веке. 1883. Музей Хиллвуд, Вашингтон

◀ В мастерской художника. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Русалки. 1879. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



► **Демон и Тамара.** 1889. Историко-художественный музей, Серпухов

▼ **Офелия.** 1884. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Сергея, который станет в будущем известным художественным критиком и книгоиздателем. Огромный породистый пес, мирно спящий на роскошном персидском ковре, дополняет эту удивительно красивую, и все же, надо признать, чуть слащавую композицию.

Особое место в творчестве Константина Маковского занимал портретный жанр. Его портреты нравились не только заказчикам, которых художник неизменно представлял в самом выигрышном свете, но и публике. Вникать в психологические характеристики портретируемых автор явно считал излишним. Но и здесь есть исключения. Это «Портрет старухи в чепце» (1874) и портрет-картина «Алексеич» (1881–1882), изображающая старика у кипящего самовара, которые свидетельствуют о большом таланте Константина Егоровича Маковского-портретиста. ■



▲ **Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованию.** 1896. Государственный художественный музей, Нижний Новгород
► **Цветы.** 1884. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В 1880—1890-х гг. он создает несколько картин исторического жанра: «Свадебный боярский пир в XVII веке» (1883), «Смерть Ивана Грозного» (1888), «Поцелуйный обряд» (1895), «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованиям» (1896), в которых подробно и с удивительной тщательностью изображает все материальные приметы времени — костюмы персонажей, детали быта и т. д.

Константина Маковского не без основания считают салонным художником. Ведь даже такая «крестьянская» картина, как «Дети, бегущие от грозы», явно предназначалась для просторного зала в барском поместье или богатом городском особняке. О таком предназначении работы говорят и размеры полотна, и сентиментальный облик детей, и приятный для глаз, очаровательный пейзаж. Еще более убедительно это подтверждает картина «В мастерской художника» (1881). На ней изображен интерьер творческой мастерской самого живописца, обильно украшенный антикварной мебелью и утварью, коврами, тканями, оружием. На столь роскошном фоне особенно трогательной выглядит фигурка мальчика в ночной рубашонке, тянущегося за лежащим на блюде среди других фруктов румяным яблоком. Это сын художника



▲ **Поцелуйный обряд.** 1895. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Максимов Василий Максимович (деревня Лопино Санкт-Петербургской губернии, 1844 — Санкт-Петербург, 1911) — живописец, мастер бытового жанра.

Родился в крестьянской семье. Рано осиротевшего мальчика в 1855 г. определили в иконописную мастерскую, где он получил первые уроки живописи и трудился до 1862 г. В 1863 г. поступил вольнослушателем в петербургскую Академию художеств. Был награжден золотой медалью за картину «Большое дитя» (1864). Академический курс осилил за три года, но исполнять конкурсное произведение за золотую медаль и пенсионерскую командировку отказался. «Я против заграничной поездки, потому что хочу изучить Россию и бедную русскую деревню, которую у нас никто не знает», — объяснил он свое решение друзьям.

Со званием классного художника III степени Максимов в 1866 г. уезжает в деревню Шубино Тверской губернии — домашним учителем рисования в семью помещиков Голенцевых-Кутузовых. Он внимательно вглядывается в повседневный кре-

стьянский труд; массу впечатлений привозит из путешествия по Волге. Его картина «Бабушкины сказки» (1867), показанная на выставке Общества поощрения художников, была тут же приобретена П. М. Третьяковым. Еще более ярко талант живописца раскрылся в большом многофигурном, эпическом по духу полотне «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875). Участник Первой выставки передвижников, Максимов в 1872 г. был единогласно принят в члены Товарищества передвижных художественных выставок.

В последующие годы Максимов создает серию картин, посвященных тяжелой крестьянской доле, являя зрителю не только растущее художественное мастерство, но и глубокое знание деревенской жизни, — «Семейный раздел» (1876), «Бедный ужин» (1879), «Заем хлеба» (1882), «Слепой хозяин» (1884), «У своей полосы» (1891), «Добредет ли?» (1897) и др. Особняком в его наследии стоят два полотна. Первое — это написанная в 1889 г. картина «Все в прошлом». Проникнутая ностальгической грустью, она продолжает тургеневскую тему ветшающих дворян-



ских гнезд. Работа имела огромный успех, и Максимов свыше 40 раз повторил ее на заказ.

Последние два десятилетия жизни Максимова прошли в нужде. Заказчиков и покупателей практически не было — у публики появились иные кумиры. Художник много болел, но продолжал работать. В 1911 г. он начал вторую «некрестьянскую» картину — «Прощеное воскресенье» — из купеческой жизни, в духе А. Н. Островского. Однако закончить ее Василий Максимович Максимов до своей кончины не успел.

►► После обеда. 1891.

Областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск



► Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875.

Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Бабушкины сказки. 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▲ Все в прошлом. 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

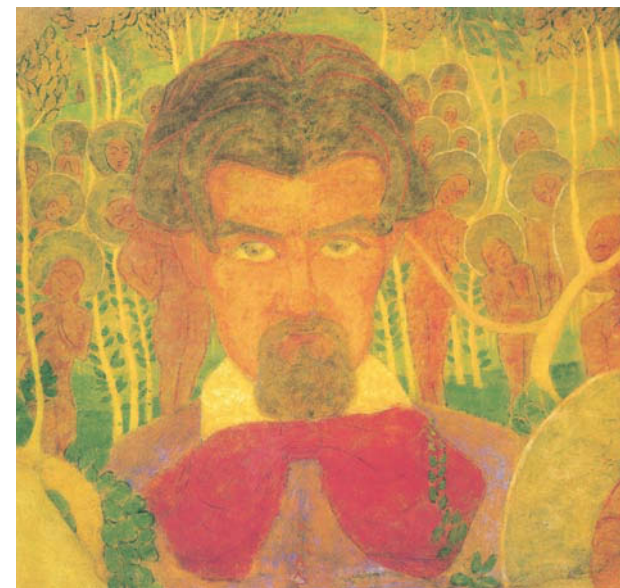
Малевич Казимир Северинович

(Киев, 1878 — Ленинград, 1935) — живописец, график, теоретик искусства, самобытный представитель русского авангарда.

В селе Пархомовке, где отец его работал на сахарном заводе, Казимир окончил сельскохозяйственное училище, приобщился к жизни крестьян и увлекся рисованием. В 1894–1896 гг. посещал Киевскую рисовальную школу Н. И. Мурашко, затем работал в Курске чертежником, чтобы скопить деньги на дальнейшее образование, участвовал в собраниях кружка любителей искусства. Занимался живописью на пленэре, в его работах 1903–1904 гг. («Цветочница», «На бульваре», «Цветущие яблони», «Весна — цветущий сад») заметно влияние импрессионистов. Неоднократно пытался поступить в Московское училище живописи, ваяния

и зодчества, но принят туда не был. (Некоторые исследователи считают, что сведения об учебе в МУЖВЗ Малевич вставил в автобиографию позднее, для солидности, перед одной из персональных выставок.) Занимался в частной студии Ф. И. Рерберга. Тот ввел Малевича в Московское товарищество художников, познакомил с живописцами — сторонниками обновления в искусстве (Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионовым, Д. Д. Бурлюком), и он решил работать самостоятельно.

В конце 1900-х гг. Малевич пробует себя в не-примитиве («Отдых. Общество в цилиндрах», «Дети», обе — 1908; «Косарь», «Жница», обе — 1912) и с этими работами участвует в выставках общества «Союз молодежи», вернисажах «Ослиный хвост», «Мишень». Затем Малевич обращается к кубизму, в котором видит абсолютно новый подход к художе-



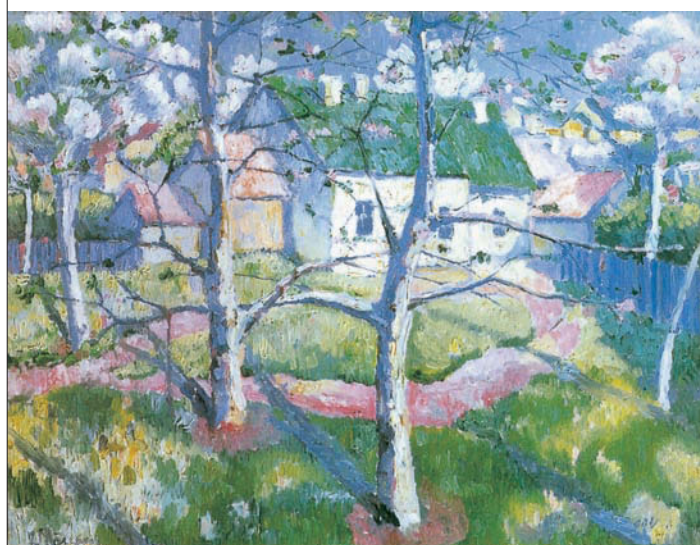
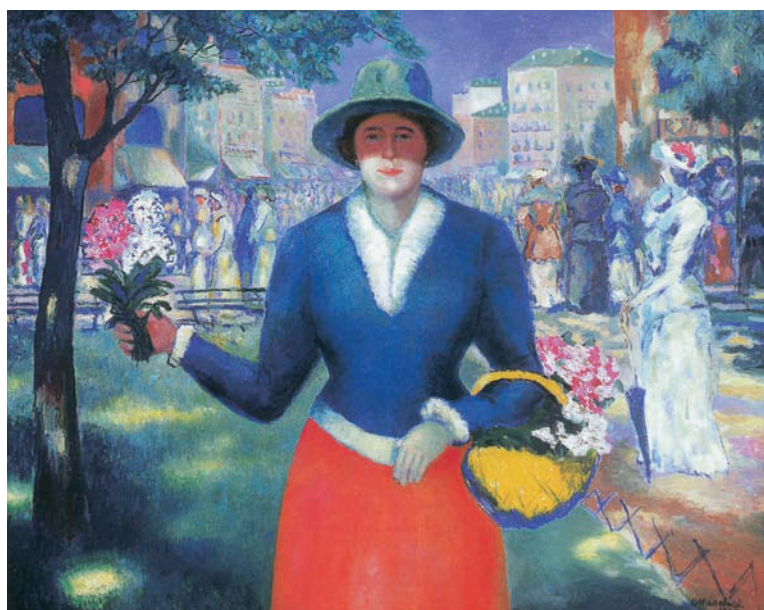
► **Автопортрет.**
Эскиз фресковой живописи. 1907. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

►► **Дети.** 1908. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

◀ **Цветочница.** 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ственному творчеству («Портрет художника М. В. Матюшина», «Станция без остановки. Кунцево», обе — 1913; «Авиатор», 1914 и др.).

В 1913 г. художник участвует в постановке футуристической оперы «Победа над солнцем» (музыка М. В. Матюшина, либретто А. Е. Крученых, пролог В. В. Хлебникова; Санкт-Петербург), выполняя эскизы декораций и костюмов. Максимальное упрощение и геометризация форм в этих эскизах окончательно подвели Малевича к новому художественному направлению — супрематизму (от лат. *supremus* — «высший»), о котором позднее, в 1920 г., он скажет: «О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита...» Свои новые произведения он показывает на «Последней кубофутуристической выставке картин 0,10» в 1915 г. Это знаменитые ныне работы «Красный квадрат». Живописный реализм крестьянки



▲ **Цветущие яблони.** 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **На бульваре.** 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





▲ **Отдых. Общество в цилиндрах.** 1908. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

проса, Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Он руководил мастерской в Государственных свободных художественных мастерских, а в 1919–1922 гг. преподавал (а затем и директорствовал) в Витебском народном художественном училище, основанном М. Э. Шагалом. Там же, в Витебске, Малевич учредил Уновис («Утвердители нового искусства») — объединение, призванное обучать художников на основе супрематизма и тем самым активно участвовать в обновлении мира.

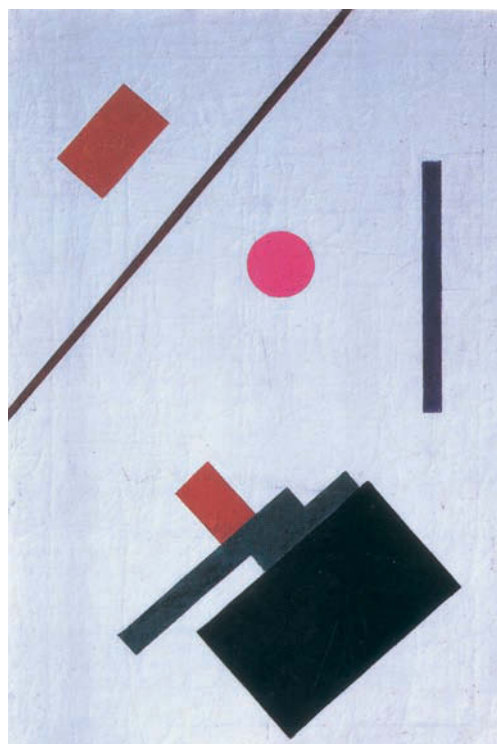
Вернувшись в Петроград, Малевич работает над созданием новых форм и эскизов росписей для фарфорового завода, выполняет рисунки для текстильной промышленности, изучает возможности применения супрематизма в зодчестве.

в двух измерениях» (1915), «Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях» (1915), целый ряд полотен под одинаковым названием «Супрематизм» и, конечно же, «Черный супрематический квадрат» (1915). Эту картину художник разместил в углу — как икону в русских домах. И сделана она была подобно иконе: на доске с ковчегом (углублением, где располагается изображение). Черная пустота, заполнившая поле ковчеха, символизировала,

в понимании художника, конец старого искусства, а значит — возможность начала искусства нового. Заботясь о внедрении нового направления в художественную практику, Малевич выпустил брошюру-манифест «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм».

После революции Малевич активно участвовал в общественной жизни — как член Художественной коллегии Отдела изобразительных искусств Нарком-

▼ **Косарь.** 1912. Государственный художественный музей, Нижний Новгород

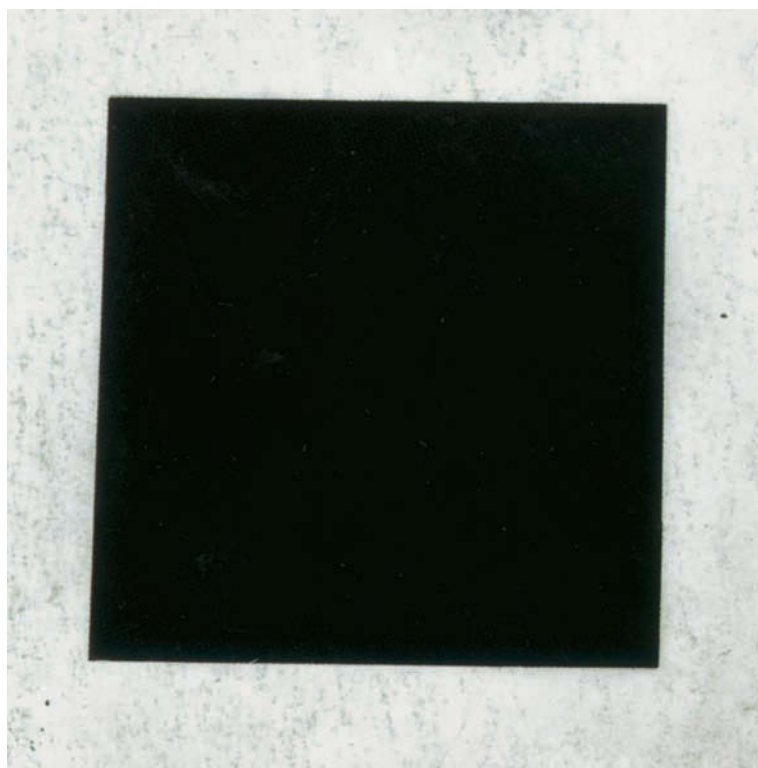


▲ **Сестры.** 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Супрематическая композиция.** 1915. Областной художественный музей, Тула

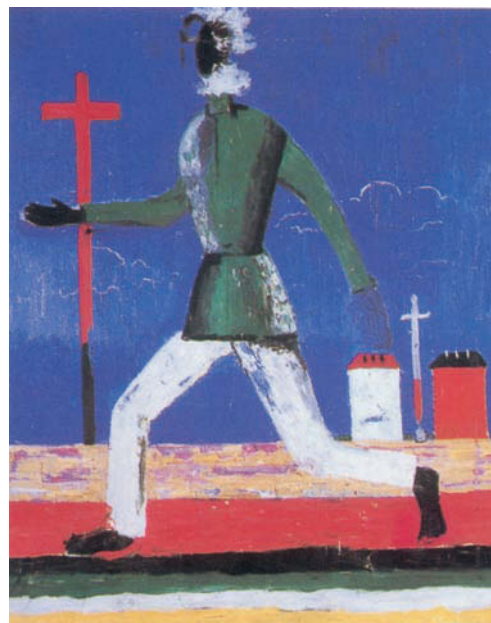
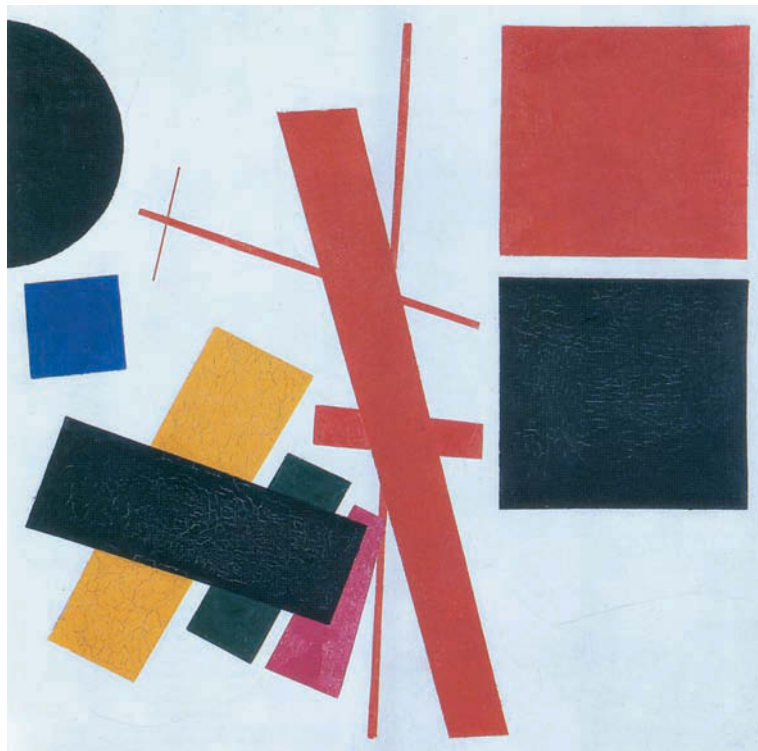
▼ Черный супрематический квадрат. 1915.

Государственная Третьяковская галерея, Москва



В 1923–1926 гг. он возглавляет Гинхук (Государственный институт художественной культуры), в 1927–1928 гг. едет в Германию с выставкой своих работ. В 1929 г. проходит обзорная выставка произведений Малевича в Третьяковской галерее, а в 1932 г. он заведует Экспериментально-исследовательской лабораторией в Русском музее.

В период 1928–1932 гг. художник возвращается к тематической живописи. При этом он как бы несколько отступает назад в своих формальных поисках, соединяя идеи супрематизма с чертами неопрimitивизма и кубофутуризма («Голо-



▲ Голова крестьянина. 1928–1932.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

ва крестьянина», «Девушки в поле», «Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке)», «Пейзаж с пятью домами»).

В 1935 г. Казимира Севериновича Малевича не стало. Урну с его прахом привезли из Ленинграда в Москву и захоронили в Немчиновке. На могиле художника был установлен памятник, спроектированный и исполненный его учеником Н. М. Суетиным: белый куб с черным квадратом.

▲ Бегущий человек. 1933–1934.

Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

◀ Супрематизм — абстрактная композиция. 1915.

Картинная галерея, Екатеринбург

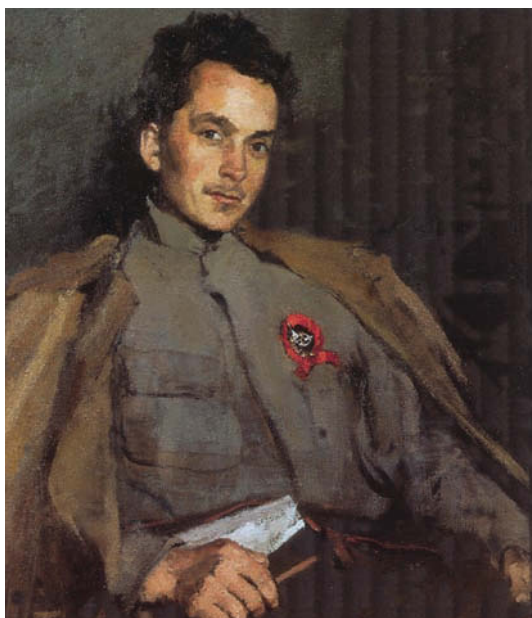
▶ Дама и рояль. 1913.
Художественный музей им. В. И. Сурикова, Красноярск



Малютин Сергей Васильевич (Москва, 1859 — Москва, 1937) — живописец, график, театральный художник.

Родился в купеческой семье. После реального училища окончил бухгалтерские курсы и служил конторщиком. В конце 1870-х гг. встретился с настоящим искусством — на одной из выставок передвижников, после чего неопределенные юношеские мечтания о чем-то прекрасном обрели реальный смысл: Малютин решил стать художником. В 1883 г. он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где его учителями были В. Е. Маковский, И. М. Прянишников, Е. С. Сорокин. Через три года Малютин окончил МУЖВЗ, получив звание свободного художника.

Сфера интересов Малютина в искусстве была очень обширной. Его жанровые картины, написанные в духе позднего передвижничества, лиричны и убедительны в своей образности («В гостях у соседки», 1892; «Подруги», 1893). Писал он и исторические картины («Нашествие татар», 1890-е гг.). В 1890-е гг. Малютин по приглашению С. И. Мамонтова выполняет декорации для его Нижегородской оперы, а затем работает как сценограф для Московской частной русской оперы. Крупные достижения художника связаны с книжной иллюстрацией. Его тонко исполненные акварели, в которых ощущается некоторое влияние стиля модерн, стали новой страницей в истории иллюстрирования произведений А. С. Пушкина («Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила» и др.). В начале 1900-х гг. Малютин поселился в Талашкине, смоленском имении княгини М. К. Тенишевой, которая создала центр по возрождению русских художественных ремесел, выполнял эскизы для обучавшихся там ткачих, резчиков, вышивальщиц и других мастеров. После возвращения в Москву в 1903 г. Малютин выполняет декоративные панно для доход-



◀ **Портрет Д. А. Фурманова. 1922.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Скульптурная мастерская. 1903.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Обед артели. 1934.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



ного дома П. Н. Перцова (1905–1907), который стал заметным явлением в русской архитектуре начала XX в. В 1914 г. Малютин был удостоен звания академика, в 1915 г. вступил в ТПХВ. После революции он преподавал во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские), писал портреты («Портрет Д. А. Фурманова», 1922), жанровые композиции («Обед артели», 1934). К сожалению, талант Сергея Васильевича Малютина как сценографа и иллюстратора в советское время был невоспринят.



▶ **Портрет художника В. В. Переплетчикова. 1912.**
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Малявин Филипп Андреевич

(село Казанка Самарской губернии, 1869 — Ницца, 1940) — живописец и график.

Родился в небогатой многодетной крестьянской семье, с детства любил лепить фигурки из глины и рисовать. Особенно ему нравилось срисовывать лики с образов, он мечтал стать иконописцем. В 1885 г. эта мечта привела Филиппа в Грецию, в афонский Свято-Пантелеймонов монастырь, где он, став послушником, шесть лет трудился в иконописной мастерской, расписал маленькую церковку. До того как она сгорела, в ней побывал путешествовавший по Греции скульптор В. А. Беклемишев. Он забрал Малявина в Петербург, поместил вольнослушателем в Академию художеств (1892). Там бывший послушник учился у П. П. Чистякова и В. П. Верещагина, а с 1894 г. — у И. Е. Репина.

Первые самостоятельные работы Малявина «За книгой» и «Крестьянская девушка с чулком», датированные 1895 г., с выставки Общества поощрения художеств были приобретены П. М. Третьяковым. В том же году художник пишет удивительный по глубине и живописному мастерству «Портрет отца» и портре-



▲ **Портрет художника И. Э. Грабаря.** 1895. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Вихрь.** 1906. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Портрет художника К. А. Сомова.** 1895. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ты своих соучеников по репинской мастерской И. Э. Грабаря и К. А. Сомова, также привлекавшие всеобщее внимание. Однако конкурсная работа Малявина «Смех» (1899) Советом Академии художеств была отвергнута, и только благодаря настоянию И. Е. Репина он получил звание художника. А через год это полотно, изображающее смеющихся русских крестьянок, в которой «малявинский красный цвет» обрел удивительную выразительность, была отмечена золотой медалью на Всемирной выставке в Париже, где ее приобрела итальянская галерея. Следующую большую картину Малявина «Три бабы» (1901–1902) также купил зарубежный музей — Люксембургский в Париже.

В 1900 г. художник поселился с семьей в приобретенной под Рязанью усадьбе, где создал свои лучшие работы — «Баба в желтом», «Девка» (обе — 1903), «Две бабы» (1905), «Вихрь» (1906). В 1906 г. тридцатисемилетний живописец был избран академиком и отправился на три года в Париж, где живописью не занимался. Написанный по французским впечатлениям «Автопортрет с женой и дочерью», в котором главное внимание художник уделил туалетам жены и дочери, на выставке Союза русских художников в 1911 г. был признан неудачей. Малявин почти перестал выставлять свои картины, но работал интенсивно, главным образом в области станковой графики, проявляя замечательный дар рисовальщика. В 1918–1920 гг. художник жил в Рязани, занимался преподаванием, затем переехал в Москву. По заданию Союза русских художников рисовал портреты В. И. Ленина и дру-

▶▶ **Бабы.** 1905. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



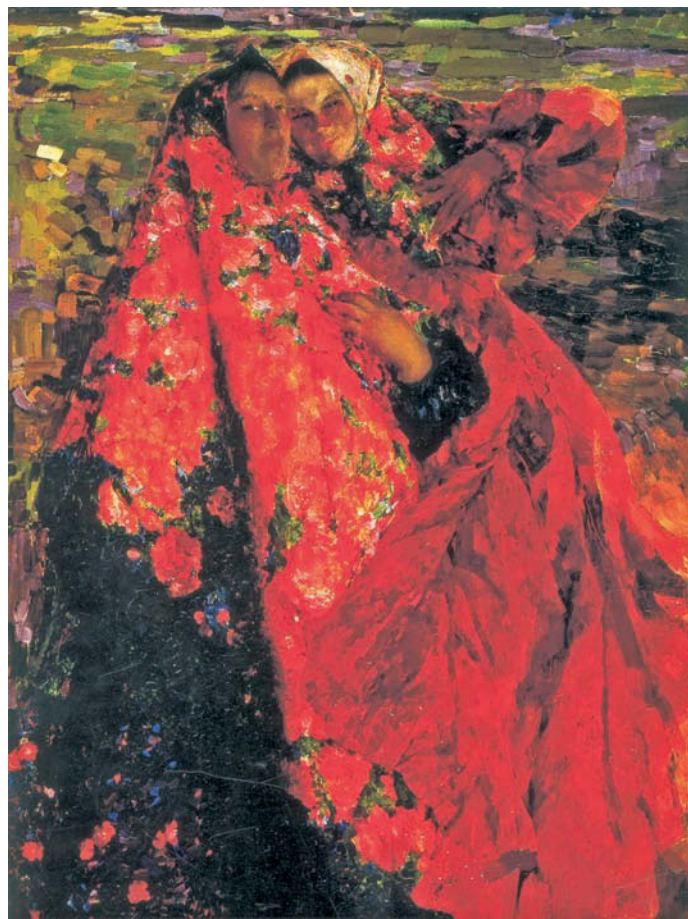
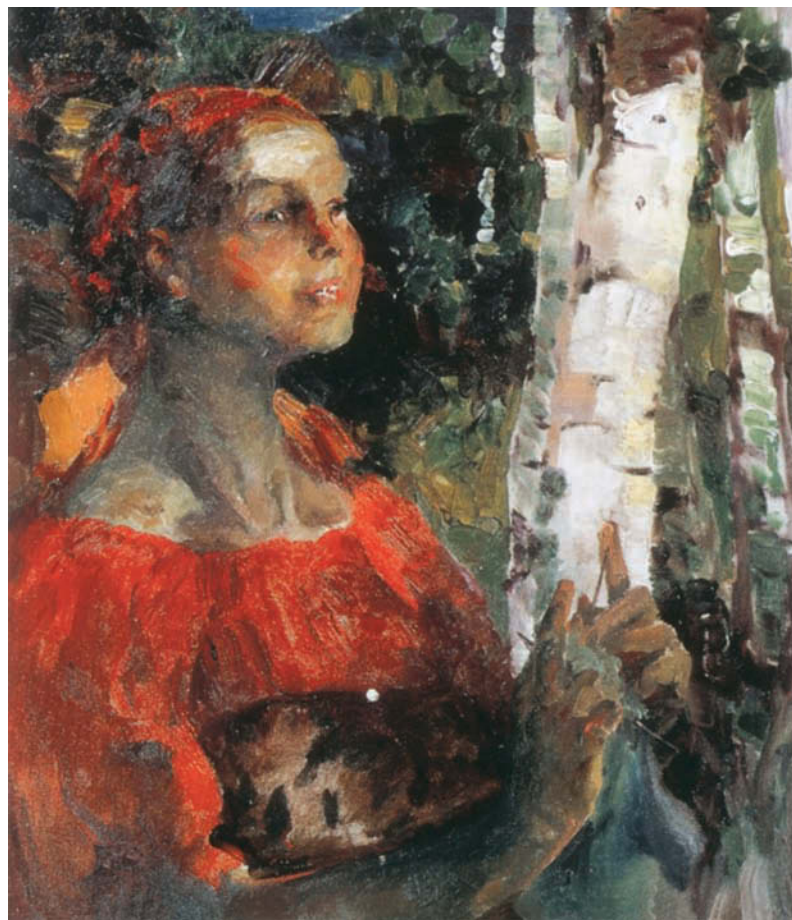
► **Девушка со спицами.** Конец 1910-х гг.
Художественный музей, Ярославль

▼ **Автопортрет с женой и дочерью.**
1911. Галерея искусств Фонда поколений
Ханты-Мансийского автономного округа,
Ханты-Мансийск

гих кремлевских обитателей. В 1922 г. уехал за границу для устройства своей выставки и на родину не вернулся.

Поселился Малявин в Париже, где в 1924 г. в галерее Шарпантье с шумным успехом прошла его персональная выставка. Затем обосновался в Ницце. Писал на заказ «русских баб», пейзажи, портреты (из них наиболее известны портреты балерины А. М. Балашовой 1924 г. и певицы Н. В. Плевницкой 1929 г.). На основе своих кремлевских рисунков создал серию злых гротескных карикатур на советских вождях. В 1930-х гг. активно занимался организацией собственных выставок во многих городах Европы.

В 1940 г. не владевший иностранными языками художник был задержан в Брюсселе гитлеровцами, захватившими Бельгию, как «иностранный шпион». После освобождения семидесятилетний Филипп Андреевич Малявин с трудом добрался до своего дома в Ницце, где вскоре скончался. ■



Мане, Эдуар (Париж, 1832 — Париж, 1883) — французский живописец, один из основоположников импрессионизма.

С 1850 по 1856 г. учился в Школе изящных искусств в Париже. Посетил Бразилию, Германию, Испанию, Великобританию и Голландию.

Мане решительно выступал против обветшавших к тому времени требований академизма в живописи. Однако его художественный стиль сформировался под воздействием творчества великих живописцев, работы которых он прекрасно знал. Прямое или опосредованное влияние Джорджоне и Тициана, Веласкеса и Гойи, Делакруа и Курбе заметно во многих его картинах («Лола из Валенсии», 1862; «Балкон», ок. 1868; «За кружкой пива», 1873). Стремление художника выйти в живописи за границы привычного и создать что-то новое и современное вылилось в создание картин, прозвучавших вызовом официальному искусству («Олимпия»; «Завтрак на траве» — обе 1863). В этих работах художник по-новому интерпретирует классические сюжеты, внося в них элементы современной ему — и зрителю — действительности, и, что особенно важно, исполняет их с помощью новаторского живописного языка. Сходны в этом смысле и его портретные полотна, в частности образ писателя Золя (1868), пример психологической характеристики модели с помощью различных натюрмортных элементов.

Мане справедливо считается духовным лидером импрессионистов, однако его искусство было гораздо шире этого направления. (Здесь уместно вспомнить, что Мане не участвовал ни в одной из восьми выставок импрессионистов.) Его стиль близок, например, к живописи японских мастеров с ее упро-

▼ **Флейтист.** 1866. Музей д'Орсэ, Париж

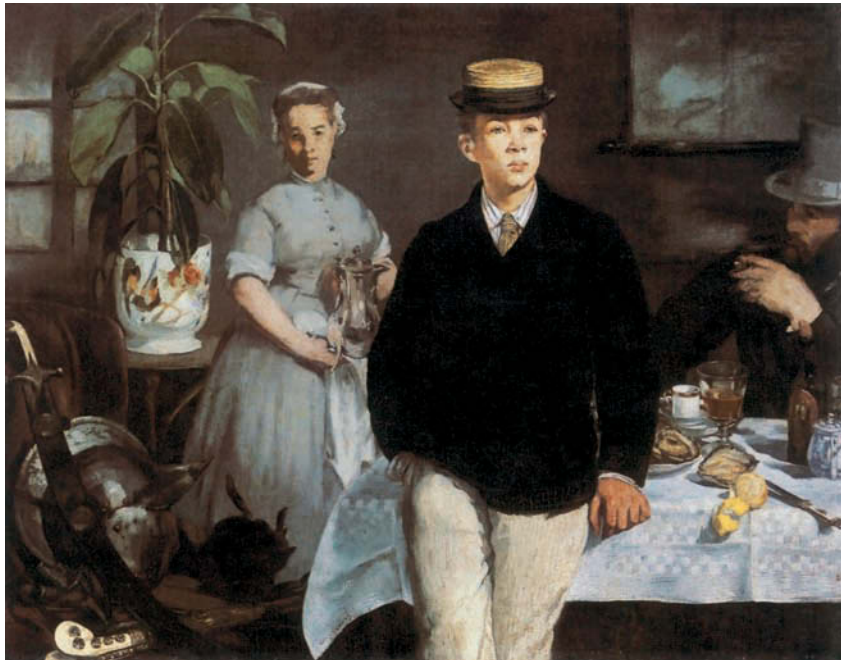


▶ **Балкон.** Ок. 1868. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Завтрак на траве.** 1863. Музей д'Орсэ, Париж



◀ Лола из Валенсии. 1862.
Музей д'Орсэ, Париж



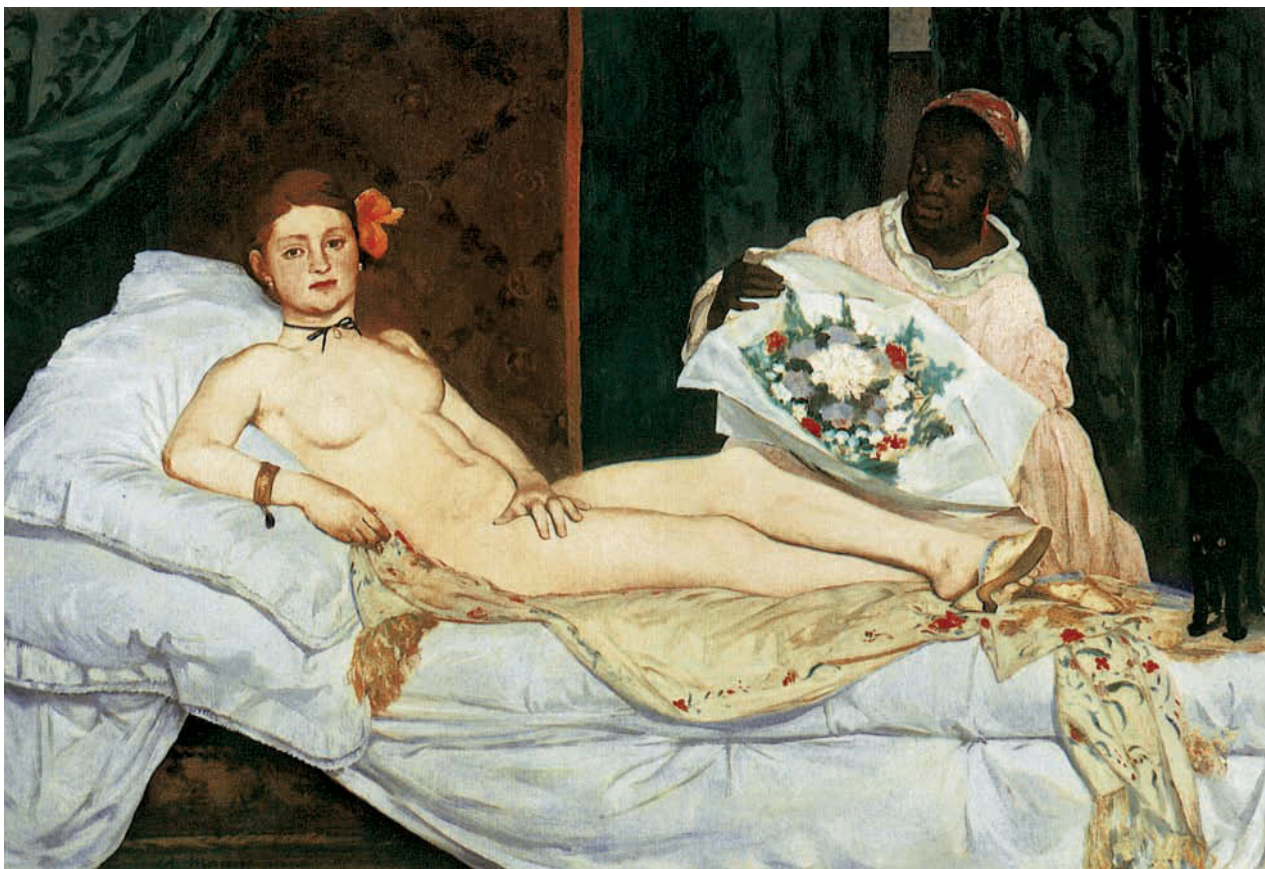
▲ Завтрак в мастерской. 1868. Новая пинакотекка, Мюнхен

щением мотивов и удивительной гармонией реальности и внешней декоративности.

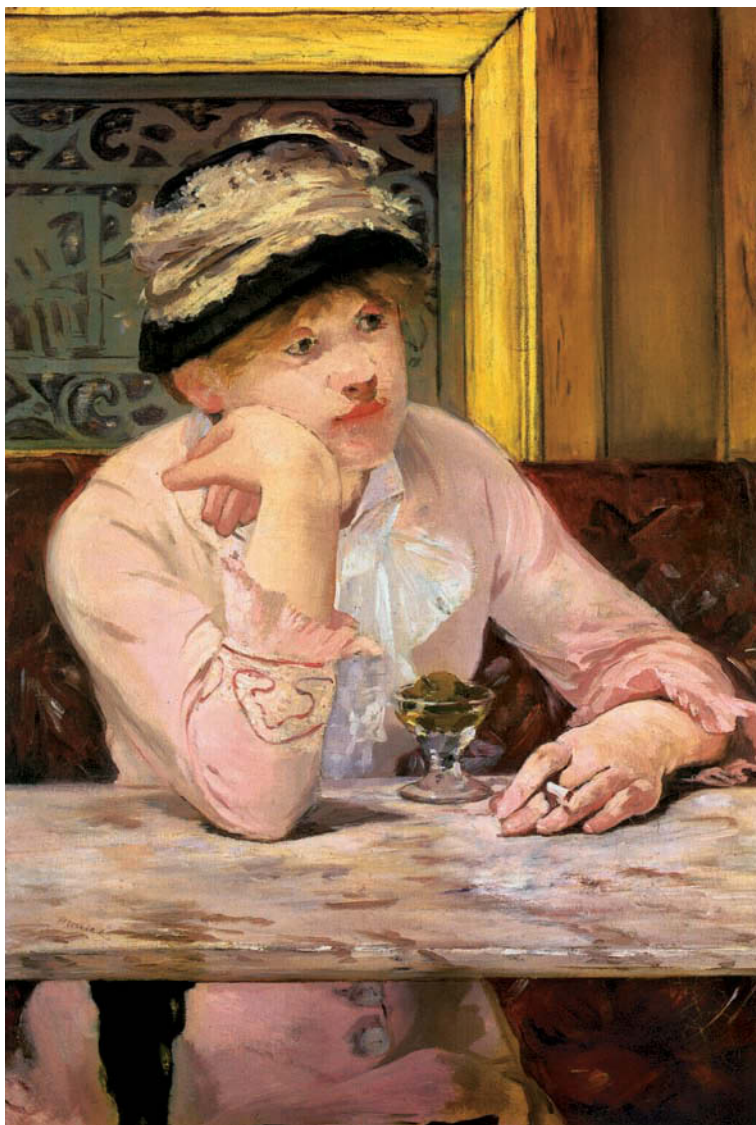
В 1870-е гг. Мане часто работал вместе с Ренуаром и Моне на пленэре на берегах Сены, что позволило ему существенно осветлить и расширить свою палитру («Аржантёй», «В лодке», обе — 1874). Мане заменил темные цвета в своих пейзажах



▲ Аржантёй. 1874. Музей изящных искусств, Турне



◀ Олимпия. 1863. Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Слива.** 1878.
Национальная
галерея искусства,
Вашингтон

◀ **Портрет Эмиля
Золя.** 1868. Музей
д'Орсэ, Париж

▶ **Моне с женой
в лодке-мастерской
на Сене.** 1874.
Новая пинакотека,
Мюнхен

▶▶ **Автопортрет
с палитрой.**
Ок. 1879. Частное
собрание



◀ Барменша в пивной. Ок. 1879. Национальная галерея, Лондон



▶ Бар в Фоли-Бержер. 1881–1882. Галерея Института Курто, Лондон



сочетанием красочных мазков светлых оттенков, и, благодаря этой импрессионистической манере, пространство в его картинах заполняется воздухом и светом. Используя дополнительные мазки желтого и синего цветов, художник добивается полной иллюзии вибрирующей динамики воды и воздуха («Мане с женой в лодке-мастерской на Сене», 1874). Люди на его картинах очень часто изображены на ландшафтном фоне, их жесты, поза, выражение лица помогают художнику передать очарование и прелесть природы, а пейзажное окружение — душевное состояние моделей.

С середины 1870-х гг. Мане с увлечением пишет пастелью, что позволяет ему, используя импрессионистическую светонасыщенность, сохранять собственную четкость рисунка и равновесие между объемом и силуэтом («У папаши Латюиля», 1879; «Женщина, подвязывающая чулок», 1880). В этот период главным для художника становится не пейзаж, а бытовой жанр. Одна из лучших живописных работ Мане — знаменитая картина «Бар в Фоли-Бержер» (1881–1882). В ней мимолетность и подвижность, присущие импрессионизму, гармонично соединились с постоянством и стабильностью классической живописи. Реальное и четкое изображение на переднем плане контрастирует с размытым и оттого как бы фантастичным задним планом картины. Это полотно соединило в себе все излюбленные жанры и приемы художника: портрет, натюрморт, бытовую сцену, динамичность толпы и разнообразные световые эффекты. ■



Мантенья, Андреа (Изола ди Картуро, Венето, ок. 1431 — Мантуя, 1506) — итальянский живописец и гравер.

Первые уроки живописи Андреа получил у своего приемного отца падуанского художника Скварчоне. В качестве самостоятельного живописца проявил себя в 1448 г. После женитьбы на дочери Якопо Беллини (1454) стал членом могущественной семьи художников, служил в Мантуе при дворе семьи Гонзага (ок. 1459–1460), в 1466 г. работал во Флоренции, а в 1489–1490 гг. — в Риме. Художественная среда крупнейших гуманистических центров Падуи и Мантуи, родство с Беллини,

а также искусство скульптора Донателло, нидерландских и флорентийских живописцев (Кастаньо, Уччелло) оказали огромное влияние на становление мастера. В произведениях Мантенья нашли отражение его увлечение историей, огромный интерес к античной архитектуре и скульптуре.

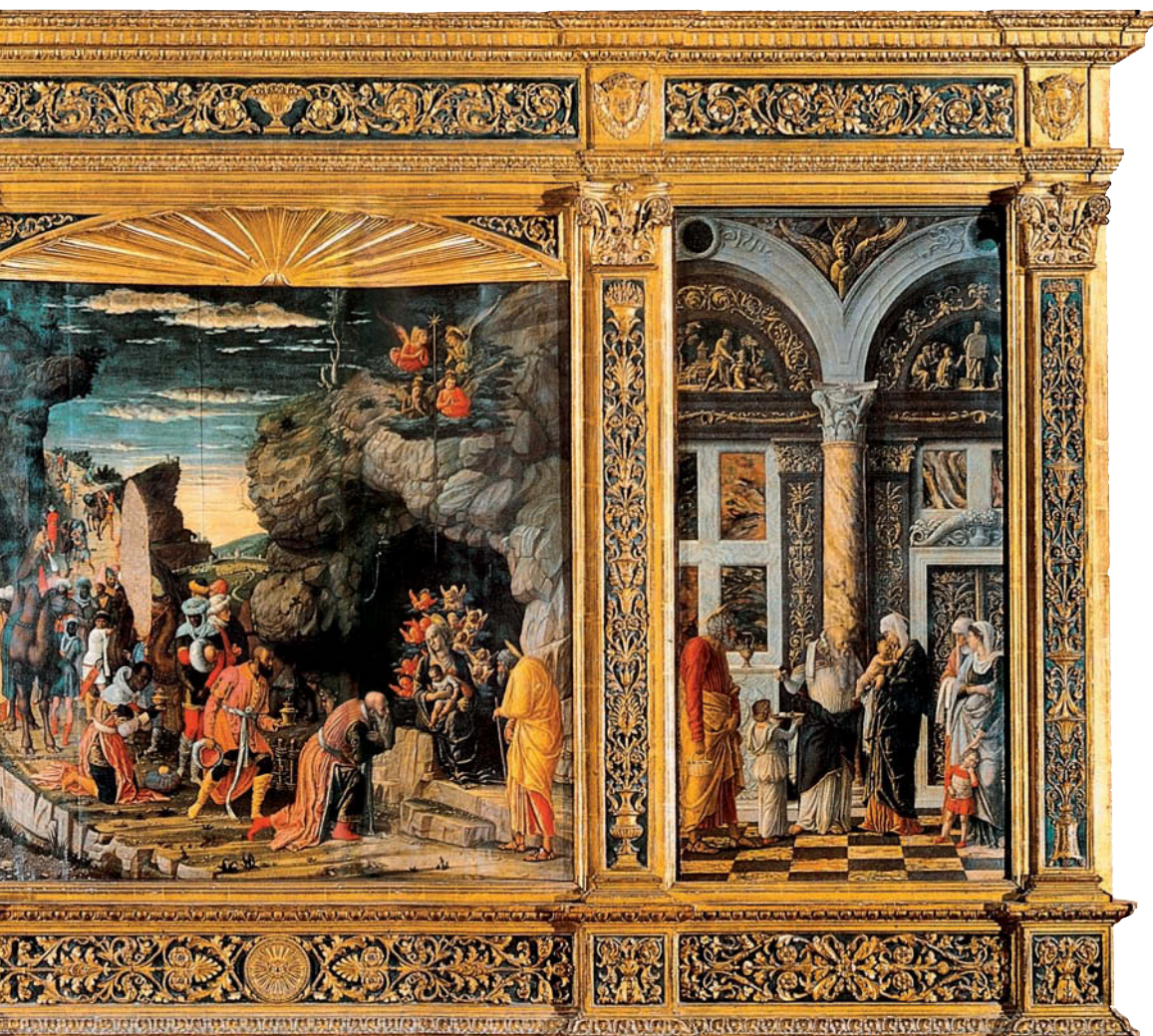
Уже в ранних работах (роспись капеллы Оветари, церкви Эремитани, Падуя, 1451–1457; две фрески не сохранились) Мантенья, исповедуя принципы ренессансного искусства, реформирует художественный метод североитальянской живописи. Его полотна отмечены суровой величественностью скалистых ландшафтов, лицам персонажей приданы жесткие власт-



◀ **Моление о каше.** Ок. 1458–1460.
Национальная галерея, Лондон



▲ **Парнас.** Ок. 1497. Лувр, Париж
◀ **Семейство Гонзага.** Ок. 1464–1474.
Фреска. Камера дельи Спозии, Мантуя



◀ Поклонение волхвов. Обрезание Христа. Вознесение Христа. Триптих. Ок. 1470. Галерея Уффици, Флоренция
▼ Мертвый Христос. 1500-е гг. Пинакотека Брера, Милан

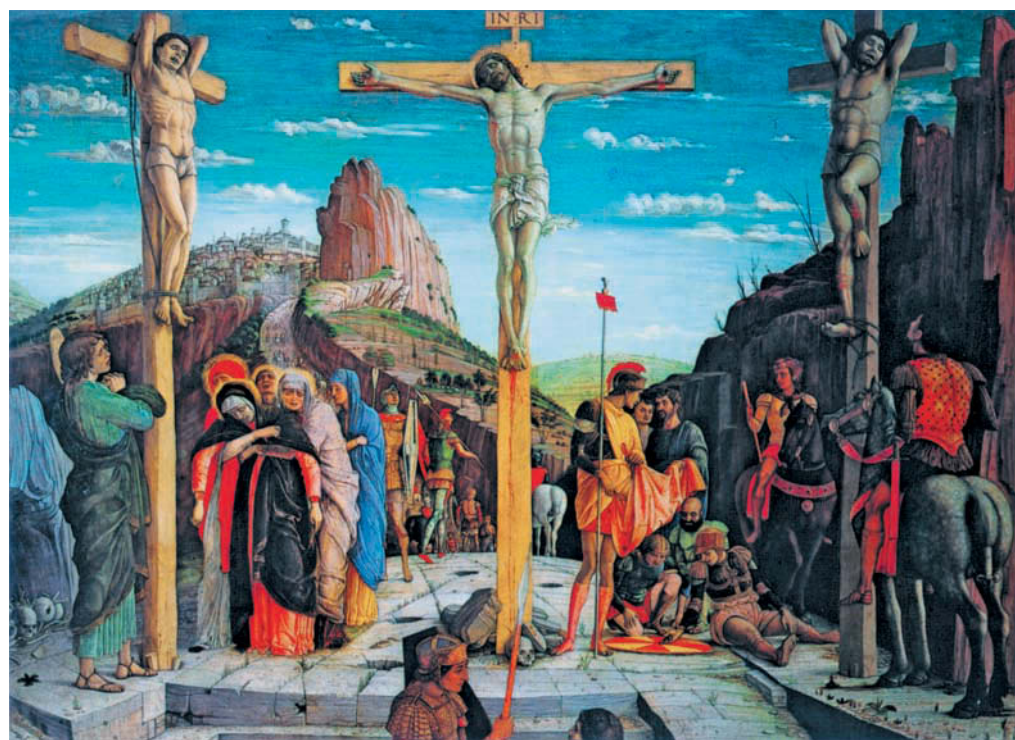


ные черты, позы и жесты их насыщены, необычные ракурсы усиливают драматическое, порой даже агрессивное начало. С другой стороны, художественный мир живописца полон эстетической самоценности каждой детали, подчеркнутой гармоничным сочетанием глубоких тонов первого плана с прозрачностью и тонкими цветовыми нюансами пейзажного фона (Триптих, ок. 1470). В миниатюрных работах («Св. Георгий», ок. 1467; «Св. Себастьян», ок. 1470; «Мадонна с Младенцем» («Мадонна в скалах»), ок. 1489) с необыкновенной тонкостью и четкостью проработана каждая живописная форма композиции.

Наиболее ярко мастерство Мантеньи проявилось в росписи Камеры дельи Спозы (1464–1474), где праздничная декоративность сочетается с иллюзией реального существования. Занятые беседой родственники словно приглашают зрителя принять участие в разговоре. Изображение каждого персонажа раскрывает талант Мантеньи-портретиста.

Особым мастерством отмечены гравюры Мантеньи на религиозную и мифологическую тематику. Для них характерны легкость рисунка, тональное богатство, изящность и гибкость формы.

Искусство Мантеньи повлияло на становление таких прославленных художественных школ, как венецианская, ломбардская и феррарская, а также на формирование творческой манеры Дюрера и других мастеров.



▲ Распятие Христа. 1457–1460. Центральная часть пределлы «Алтаря Сан-Дзено». Лувр, Париж

► Камера дельи Спозы, Мантуя. 1464–1474. Общий вид

Марке, Альбер (Бордо, 1875 — Париж, 1947) — французский живописец, рисовальщик, иллюстратор.



▲ **Дождливый день в Париже (Собор Парижской Богоматери).** 1910. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

► **Порт Онфлёр.** 1911. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

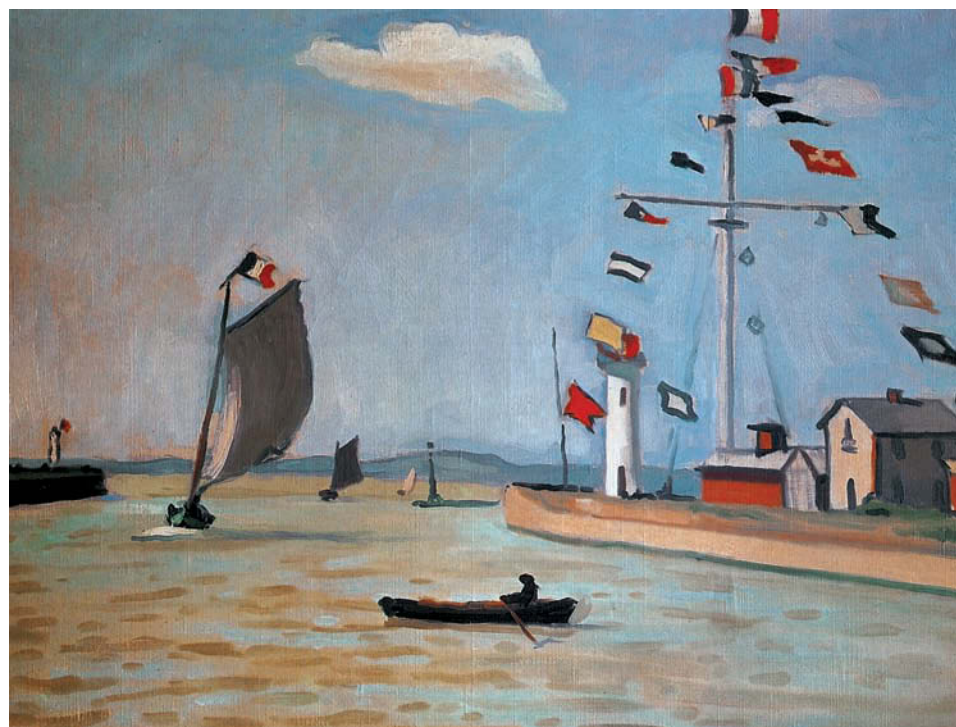
▼ **Гамбургский порт.** 1909. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▲ **Модистки.** Ок. 1901–1902. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Родился в семье железнодорожного служащего, учился в парижской Школе декоративных искусств и в Школе изящных искусств в мастерской Моро. Во время учебы сблизился с Матиссом, Руо, а позднее с Вламинком, Дюфи и Дереном. Пейзажи, написанные Марке в конце 1890-х – начале 1900-х гг., отмечены сильным влиянием импрессионистов. Уже в ранних произведениях проявляется характерное для художника стремление подчеркнуть контур предмета с помощью четко обозначенного мазка-штриха. В 1905 и 1906 гг. Марке представляет свои работы на выставках фовистов. Но в 1907 г. он отказывается от условной экспрессии фовистов, использует более сдержанные и тонкие цветовые сочетания.

Марке много путешествует, фиксируя свои впечатления на живописных полотнах («Везувий», 1909; «Гамбургский порт», 1909; «Алоэ в Сиди-Бу-Саиде», 1923; «Алжирский порт», 1943). В 1930-х гг. в творчестве Марке появляются романтические интонации («Новый мост ночью», «Ночной Париж», оба — 1937). ■



Марков Алексей Тарасович

(Новгород, 1802 — Санкт-Петербург, 1878) — живописец, график, выдающийся педагог.

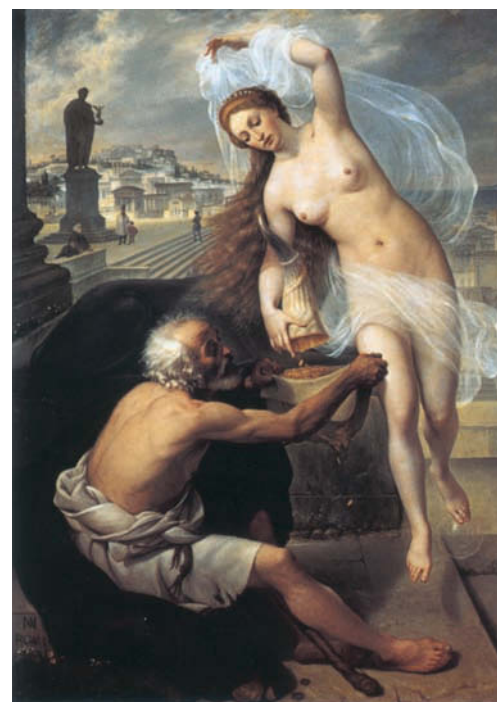
Родился в семье часовщика, очень рано проявил художественные способности, одиннадцати лет стал воспитанником Академии художеств. Среди его учителей были А. Е. Егоров, А. И. Иванов, В. К. Шебуев. В 1824 г. окончил академический курс с малой золотой медалью за картину «Приам спрашивает у Ахиллеса труп Гектора» и был оставлен при Академии для совершенствования мастерства. Удостоенный в 1830 г. большой золотой медали за полотно «Сократ беседует с учениками о бессмертии души», Марков получил право на пенсионерскую командировку за границу. Оттуда он привез великолепные копии работ старых мастеров и несколько собственных полотен. Одно из них, «Фортуна и нищий», принесло Маркову в 1836 г. звание академика.

Немало сделал Марков для украшения православных храмов. Его кисти принадлежат огромная композиция «Иосиф в Египте встречает своих братьев» в аттике Исаакиевского собора и два плафона в том же храме, а в московском храме Христа Спасителя по его эскизам была выполнена великолепная композиция, изображающая Триипостасного Бога. В 1842 г. Марков получает звание профессора исторической и портретной живописи. Много сил и времени, больше, пожалуй, чем собственному творчеству,



▲ Портрет

Н. В. Долгоруковой. 1840-е гг. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск



▲ **Фортуна и нищий.** 1836. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Апостол Петр.** 1849. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Богородица с Младенцем.** 1849. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Святой Григорий Богослов.** 1849. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

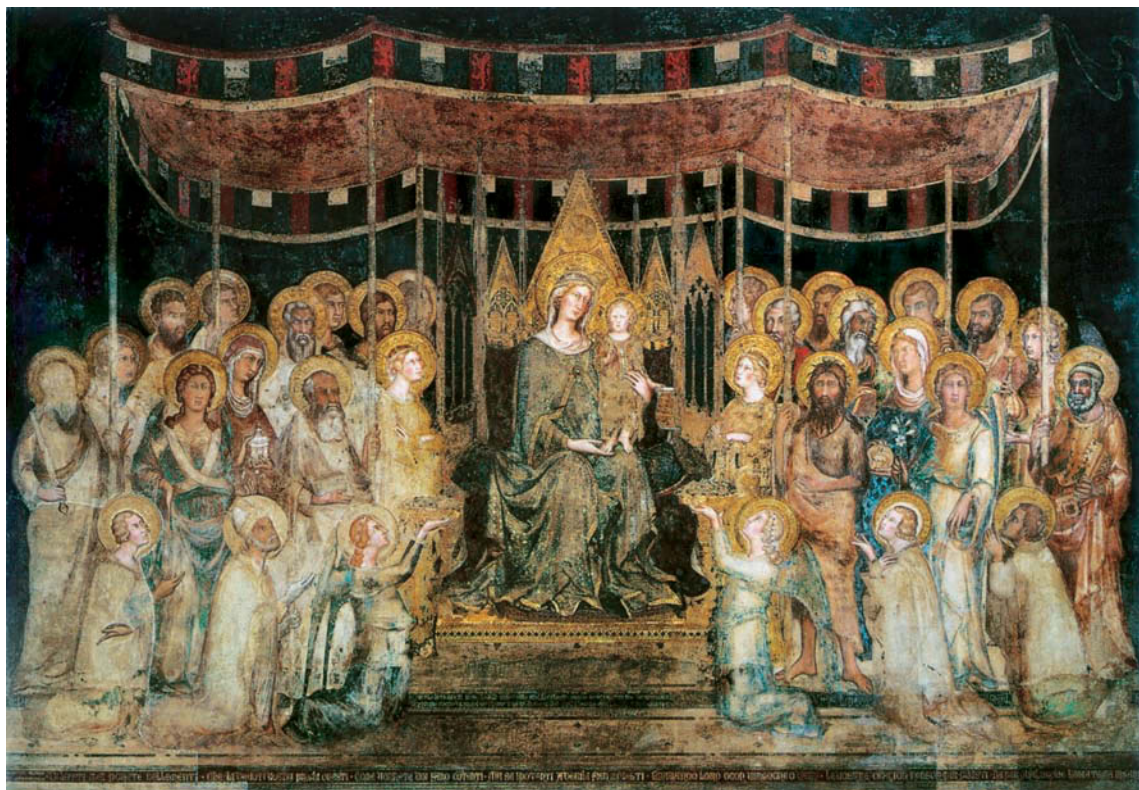


художник отдавал преподавательской работе, весьма плодотворно более трех десятилетий служа Академии художеств как педагог. И в этом главная заслуга Алексея Тарасовича Маркова перед русской национальной культурой. ■

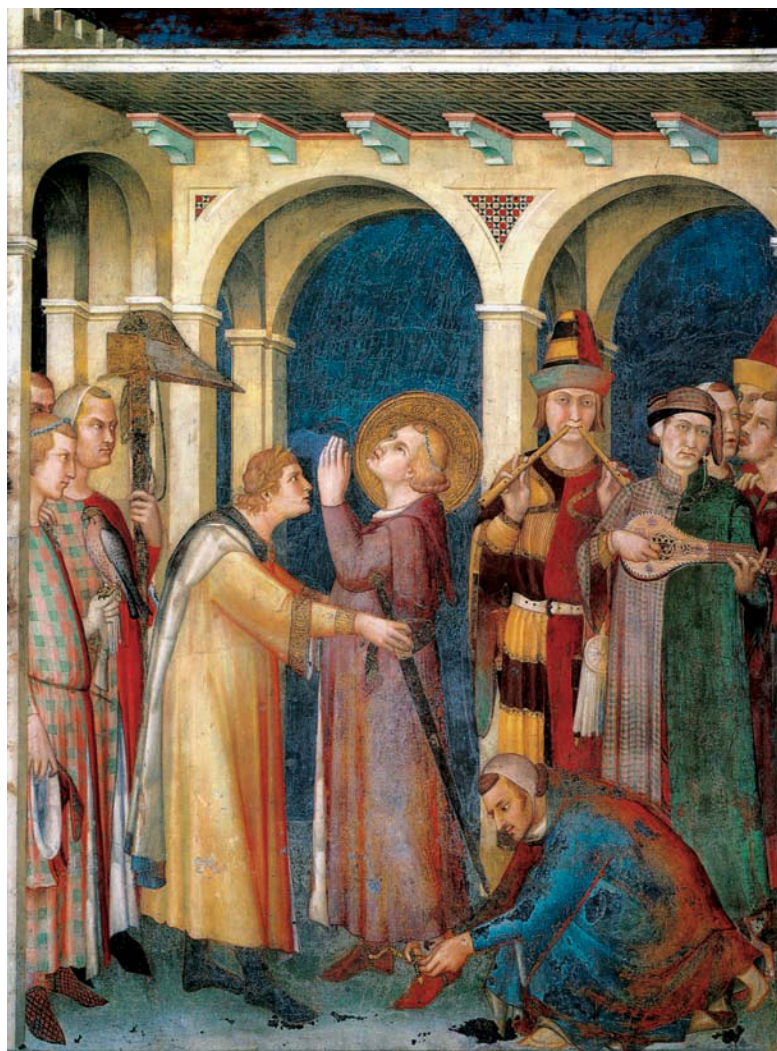
Мартини, Симоне (Сиена, ок. 1284 — Авиньон, 1344) — итальянский художник, представитель сиенской школы.

Мартини был учеником Дуччо, рядом с которым он постигал основы живописи. Тем не менее самое раннее подписанное произведение Мартини, фреска «Маэста» (1315), не несет в себе следов влияния Дуччо. Эта великолепная композиция отражает готическую сиенскую культуру и опирается на французские образцы. Группа ангелов и святых, собравшихся под чудесным балдахином вокруг драгоценного трона Богородицы, производит, скорее, впечатление королевской церемонии, а не мистической литургии. Обстоятельства, при которых Мартини познакомился с искусством Северного Возрождения, неизвестны, можно лишь предположить, что он был знаком с миниатюрами и ювелирными изделиями мастеров Иль-де-Франс (историческая область Франции), в ту эпоху широко распространенными в крупных итальянских городах.

Нужно отметить также, что некоторое время художник поддерживал контакты с неаполитанским двором, где в 1317 г. вместе с титулом рыцаря Роберт Неаполитанский пожаловал ему крупное состояние. Тогда же, видимо, была написана большая алтарная картина «Св. Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского». Пределла алтаря, представляющая пять сцен из жизни святого, свидетель-



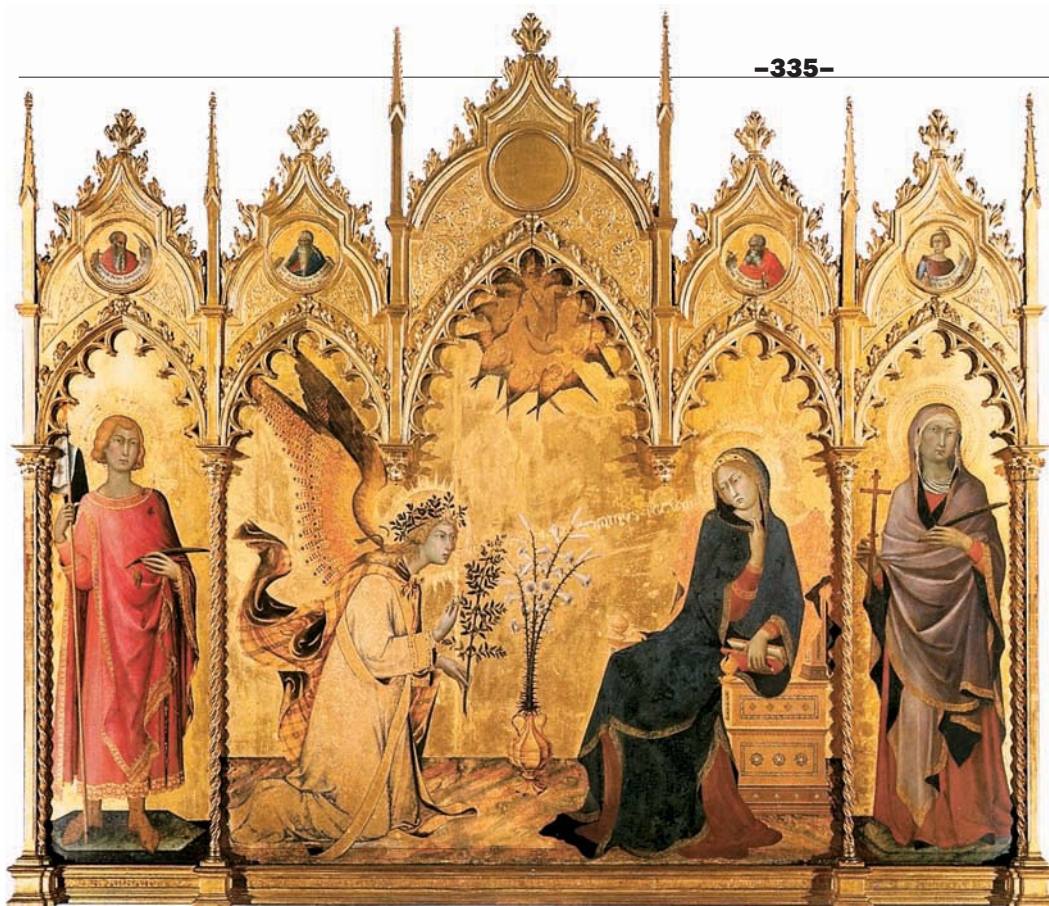
▲ **Маэста.**
1315. Фреска.
Палаццо
Пубблико,
Сиена



◀ **Посвящение
св. Мартина
в рыцари.**
Ок. 1317.
Фреска.
Церковь Сан-
Франческо,
Ассизи



▶ **Несение
креста.**
Ок. 1336/
1342 (?).
Лувр, Париж



◀ **Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение со святыми Ансаном, Маргаритой и четырьмя пророками. 1333. Галерея Уффици, Флоренция**

жении других сцен, напротив, заметно увлечение роскошью (в чем сказалось французское влияние), возводящее готический язык на невиданную прежде ступень оптической глубины и почти осязаемой красоты, предвещающее основные элементы «интернациональной готики».

Полиптих «Мадонна с Младенцем в окружении святых и пророков» (1319) и два полиптиха из Орвьето (1320) имеют точные датировки, подтверждающие раннюю зрелость стиля Мартини. Позднее (возможно, в 1326 г.) художник создал «Св. Владислава», — уникальный образец придворной роскоши той эпохи.

Следующее произведение Мартини — большая фреска с изображением кондотьера Гвидориччо да Фольяно (1328). Сцена носит откровенно светский, рыцарский характер, освещая мирское «лицо» общества того времени идеальным светом легенды.

В 1333 г. вместе со своим родственником Липпо Мемми Мартини исполняет главный алтарь «Благовещение со святыми Ансаном, Маргаритой и четырьмя пророками». Мемми обычно приписывают изображение двух святых на боковых створках, а Мартини —

▶ **Мария Магдалина. Начало 1320-х гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва**

▶▶ **Св. Августин. Ок. 1328. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва**

▼ **Св. Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского. Ок. 1317. Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь**



стует о живом внимании, которое художник проявлял к рациональной интерпретации тосканских открытий того времени, в частности Джотто, не забывая при этом о духе французской готики.

Подобный стиль характерен и для цикла фресок «История св. Мартина» (возможно, самое совершенное произведение художника и одна из вершин готического искусства в целом). Мартини придавал огромное значение организации пространства, архитектонике, спокойному и размеренному ритму некоторых композиций («Сон св. Мартина», «Размышления св. Мартина», «Освящение капеллы»). В изобра-

сцену самого Благовещения, изысканная ритмичная композиция которой стала образцом готической стилизации для нескольких поколений сиенских художников. И действительно, нельзя не восхититься утонченным аристократизмом образов, драгоценным сиянием красок на золотом фоне и певучестью рисунка этого алтаря. «Я знал двух художников — оба они талантливы и великолепны, — писал Петрарка. — Это Джотто во Флоренции и Симоне из Сиены».

Поэт попросил «друга Симоне» написать портрет своей возлюбленной Лауры. Мартини выполнил просьбу «друга Франческо».



Массейс, Квентин (Лёвен, 1465/1466 — Антверпен, 1530) — нидерландский живописец-портретист.

В юности вместе с отцом занимался кузнечным делом. Первые художественные навыки предположительно получил у Баутса. Работал в Антверпене (с 1491 г. — мастер гильдии живописцев).

К наиболее значительным работам художника исследователи относят «Триптих св. Анны» (между 1507 и 1509 гг.) и алтарь «Оплакивание Христа» (1509–1511), в которых обозначился разрыв с предшествующей готической традицией и которые свидетельствуют о влиянии на творчество Массейса художественных идей Ренессанса, выраженном прежде всего во внесении в традиционные алтарные композиции новых черт.

Женские и детские образы в его работах отличаются тонким лиризмом, непосредственностью, мягкостью, нежностью и гармонией. Мужские портреты работы Массейса тоже лиричны, но порой исполнены с элементами гротеска. Через характерные жесты и позы модели художник стремится как можно полнее передать образ портретируемого.

Творчество Массейса сыграло значительную роль в развитии нидерландской и немецкой живописи. ■

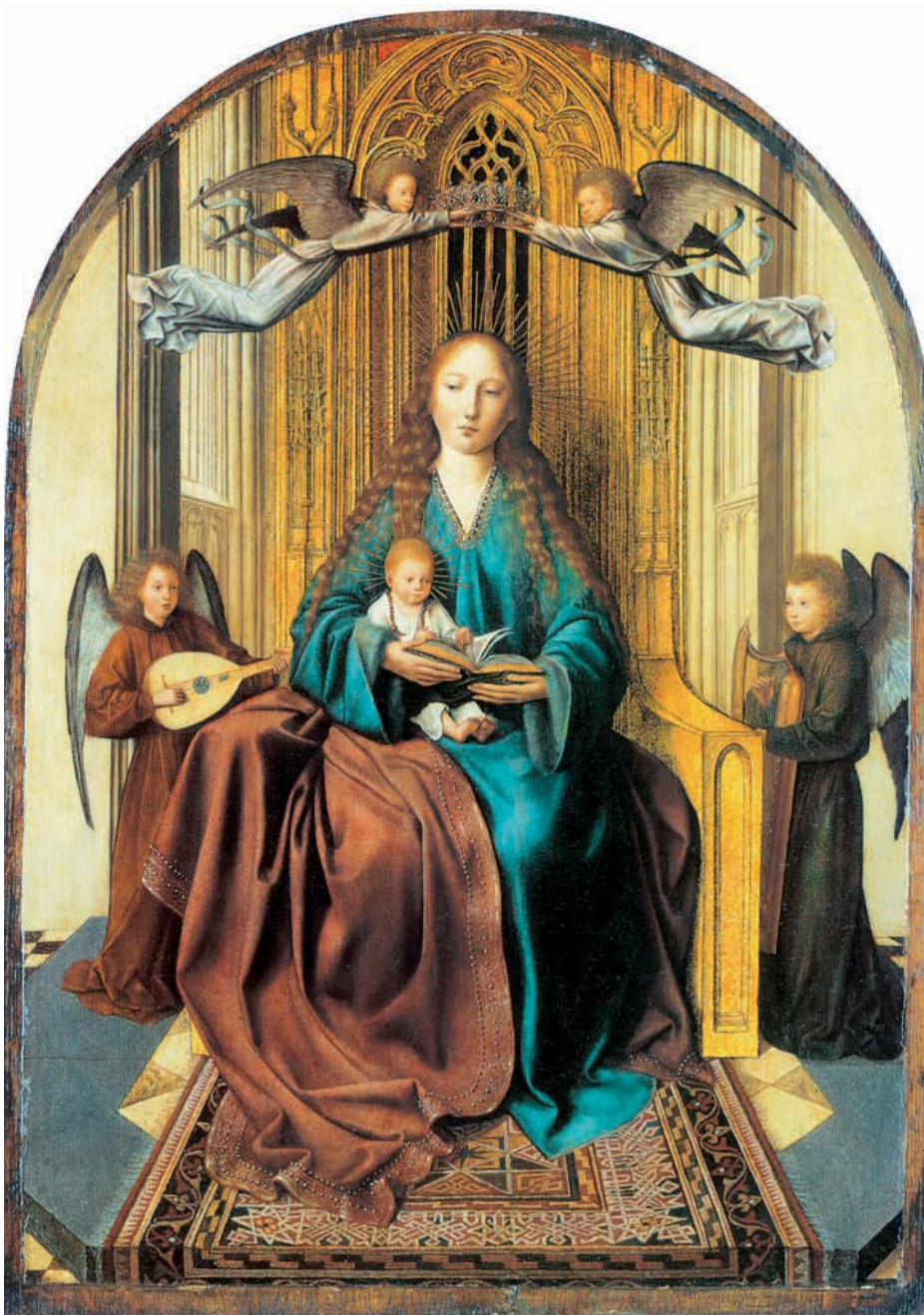


▲ Меня и его жена. 1514. Лувр, Париж

▲ Мадонна на троне с Младенцем и четырьмя

ангелами. Ок. 1495. Национальная галерея, Лондон

▼ Мария с Младенцем. 1529. Лувр, Париж



Матисс, Анри (собств. Анри Эмиль Бенуа Матисс; Ле-Като-Камбрези, 1869 — Ницца, 1954) — французский живописец, график и скульптор.

После получения диплома юриста работает адвокатом в Сен-Кантене, увлекается рисованием и в 1891 г. приезжает в Париж, где учится в академии Жюлиана, затем — в Школе декоративных искусств и в Школе изящных искусств (класс Моро). Совершенствует живописные приемы, копируя в Лувре работы старых мастеров.

После знакомства с творчеством импрессионистов, постимпрессионистов и английского живописца Тёрнера палитра Матисса приобретает более насыщенный колорит. Особенно большое влияние на раннее творчество художника оказало искусство Сезанна («Посуда на столе», 1900). Сближение Матисса с Синьяком послужило толчком к созданию нескольких работ в дивизионистической манере («Роскошь, покой и нега», 1904). В 1900-х гг. вокруг Матисса собирается группа художников-фовистов. Их работы отличаются намеренно ярким красочным фоном, на котором теряется отчетливость фигур и предметов («Вид Коллиура», 1906).

В формировании оригинального стиля Матисса немалую роль сыграло знакомство с африканской пластикой, увлечение восточным искусством при посе-

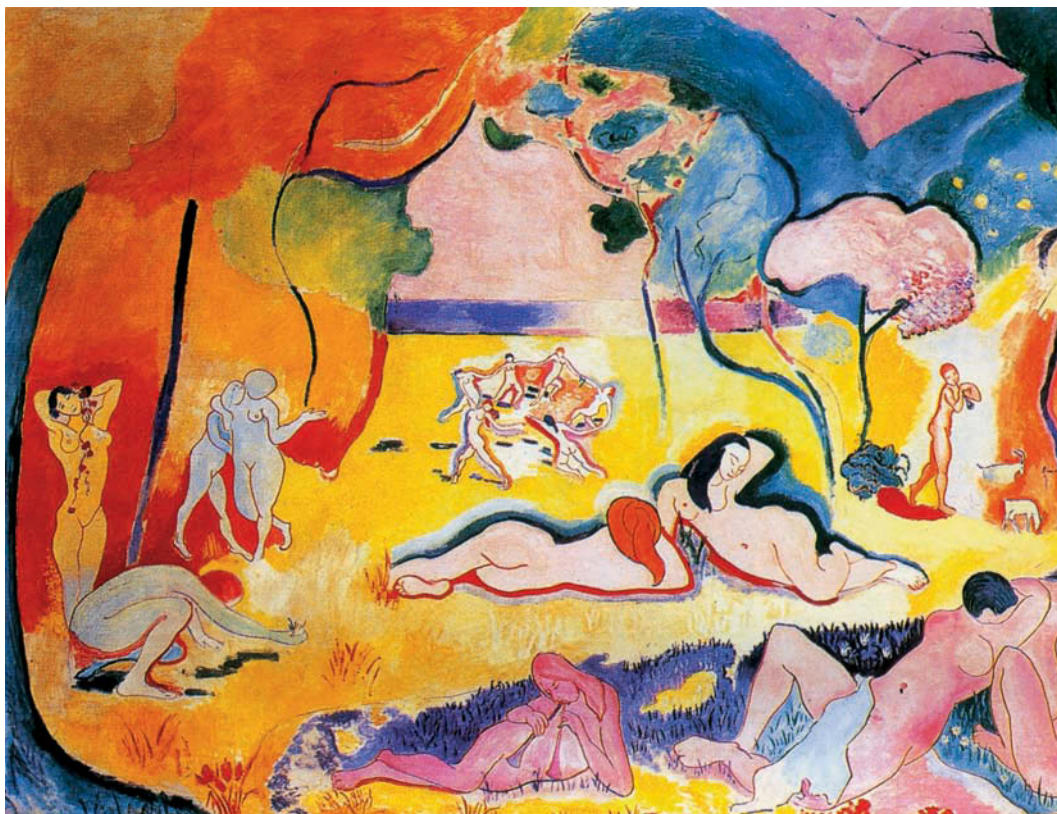


▲ **Красная комната.** 1908.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Музыка.** 1910. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

щении Алжира (1906) и мюнхенской выставки исламского искусства (1910). Одним из основных мотивов его картин становится изображение восточных ковров, ваз, танцовщиц в восточных одеждах. Матисс добивается гармоничной уравновешенности цвета и рисунка: на его полотнах цвета в четко очерченном контуре ложатся на обширные плоскости, линии, причудливо изгибаясь, образуют прихотливо извивающиеся ритмичные узоры. Чистыми цветами и четкими линиями он пишет фигуры и предметы, лишённые объема, тяжести и вещественности («Статуэтка и вазы на восточном ковре», 1908; «Красная комната»,



▲ **Женщина в шляпе.** 1905. Музей современного искусства, Сан-Франциско

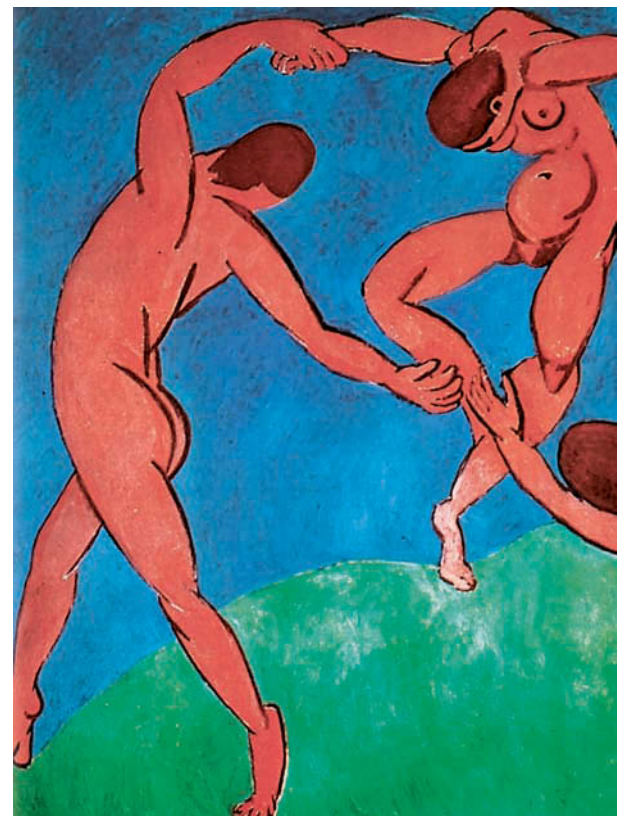
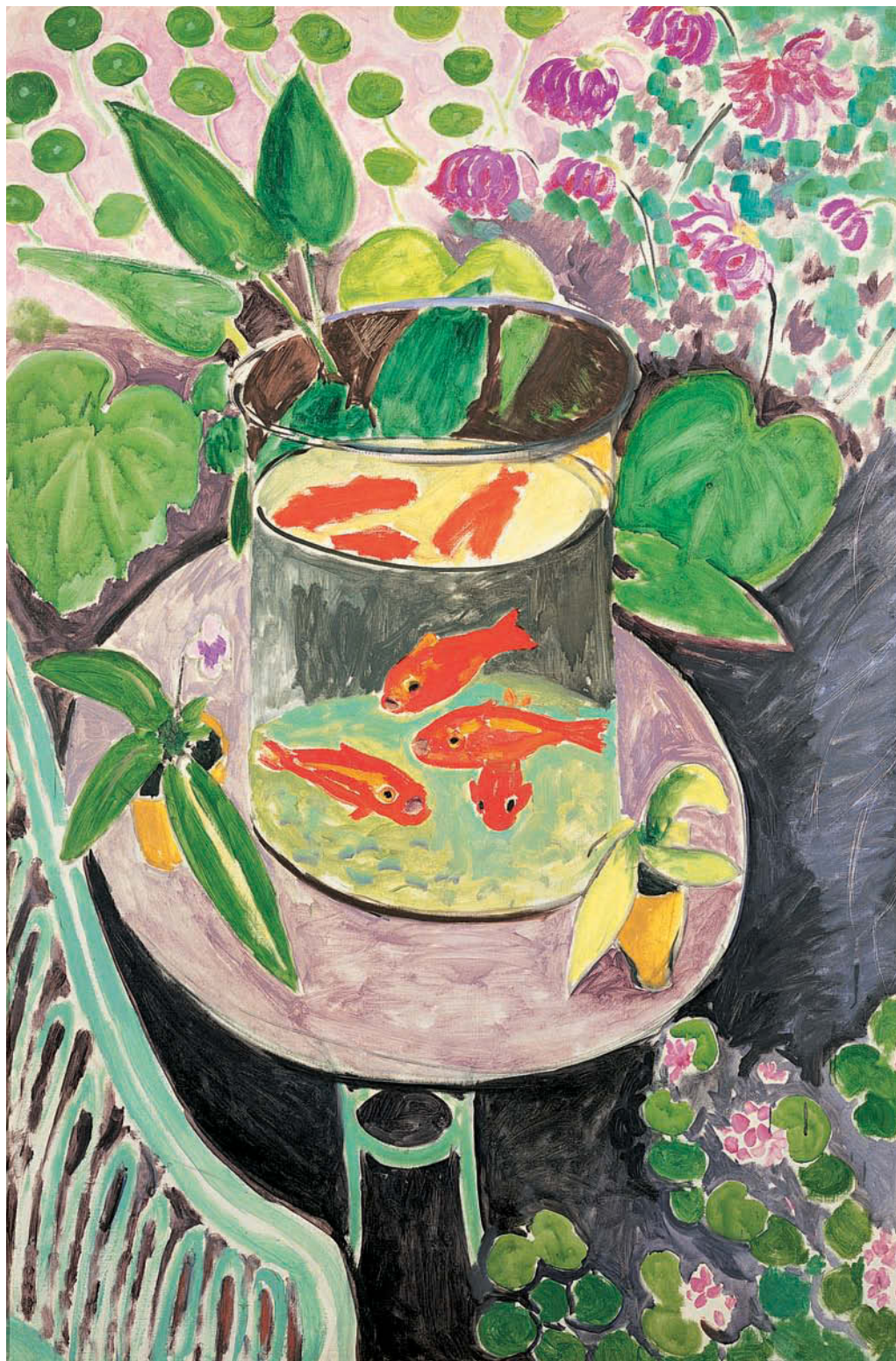
◀ **Радость жизни.** 1905–1906. Собрание Барнса, Мерион

1908; панно «Танец» и «Музыка» для московского особняка С. И. Щукина, 1909–1910).

В 1908 г. Матисс открывает учебную мастерскую и публикует свои творческие принципы «об искусстве уравновешенном, чистом, спокойном» в «Заметках живописца».

В 1909 г. художник поселяется в Иссиле-Мулино. В его картинах с изображением интерьера реальное тонко переплетается с фантастическим, все окружающее оживает и взаимодействует друг

с другом («Красная мастерская», 1911; «Мастерская художника» и «Настурции на фоне „Танца“» — обе 1912). После посещения Испании зимой 1910–1911 гг. в работах мастера появляются испанские мотивы («Испанский натюрморт», ок. 1911). Поездка в Марокко, Танжер (1912–1913) обогащает живопись Матисса национальными мотивами Магриба, а также новыми пространственными решениями (трехчастная сюита: «Вид из окна. Танжер», «Зора на террасе», «Вход в касба», 1912).



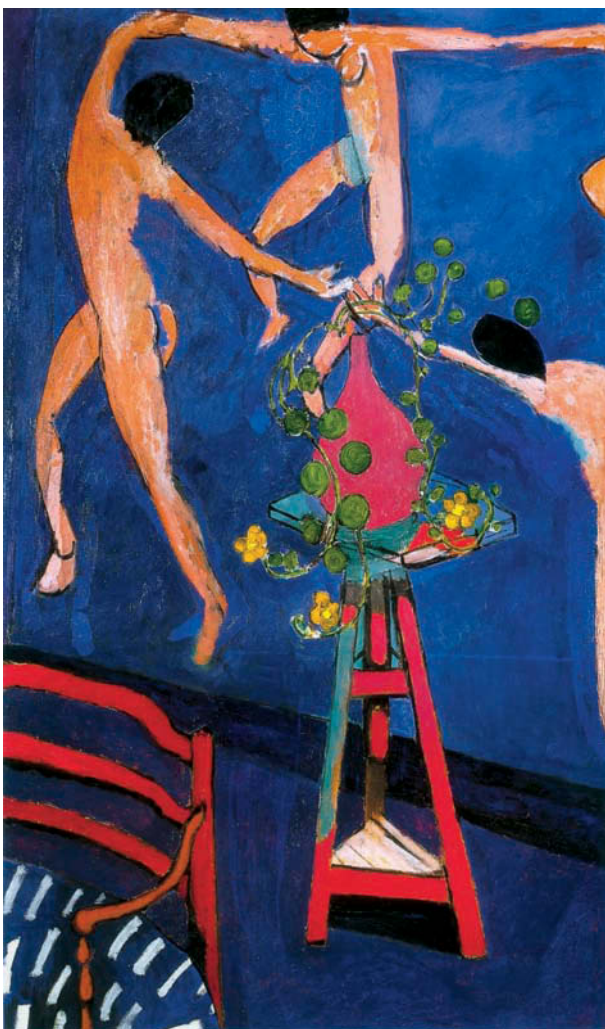
▲ **Танец.** 1909–1910. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Красные рыбки.** 1912. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Художник тяжело переживает Первую мировую войну. Его глубокая эмоциональная подавленность выразилась в сумрачных суровых картинах, отмеченных темной глухой палитрой и почти геометрическими формами («Вид на Нотр-Дам», 1914; «Балконная дверь в Коллиуре», 1914; «Окно. Интерьер с незабудками», 1916).

После войны большую часть времени Матисс проводит в Ницце, на его полотна возвращается радость жизни, воплощенная в залитых солнцем интерьерах, роскошных букетах и экзотических узорах. В 1920-х гг. он создает серию картин с изображением одалисок — обнаженных или в восточных одеждах — на фоне красочных ковров, занавесей, накидок с изображением причудливых орнаментов («Одалиска в красных шароварах», 1924–1925; «Одалиски», 1928). В 1930 г. Матисс едет в США, где ему заказывают декоративное панно «Танец» для фонда Барнса в Мерионе. В 1930-е гг. в творчестве мастера наблюдается интерес к рисунку пером, офорту, литографии. Усиливается графическое начало и в его живописи («Розовая обнаженная», 1935; «Дама в синем», 1937; «Румынская блуза», 1940).

В 1941 г. выздоровевший после тяжелой операции художник испытывает эмоциональный подъем. В его творчестве появляется новый тип изобрази-



▲ Декоративная статуэтка на орнаментальном фоне. 1925–1926. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

◀ Настурции на фоне «Танца». 1912. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

тельного искусства — композиции, образованные в результате наклеивания вырезанной и окрашенной гуашью бумаги. Из таких декупажей состоит альбом «Джаз», вышедший в свет в 1947 г. Среди

Т. н. «вырезанных картин» особым мастерством отличаются «Полинезия. Море» (1946), «Композиция» («Бархатные ткани») (1947), «Зульма» (1950).

Ансамбль Капеллы цветов в Вансе (1947–1951), воплощающий эстетические идеалы художника, стал для замечательного мастера своеобразным подведением итогов. На белой стене капеллы контурно изображены фигуры св. Доминика, Марии с Младенцем, сцены Страстей Христовых. Синезелтые витражи пропускают свет, который цветными пятнами попадает на стены и пол капеллы. Завершающую гармонию в ансамбль вносят легкие светильники и золотистый алтарь.



Мартынов Андрей Ефимович

(Санкт-Петербург, 1768 — Рим, 1826) — художник-пейзажист, график и живописец.

В 1770-х гг., ребенком, стал воспитанником Академии художеств, затем учился в ее ландшафтном классе у Сем. Ф. Щедрина, окончил академический курс в 1788 г. с золотой медалью и был отправлен в пенсионерскую командировку за границу для совершенствования мастерства. До 1794 г. жил и работал в Риме, изучал работы старых мастеров, писал пейзажи. Его живописные работы начала 1790-х гг. («Пейзаж», «Понте Лукано по дороге из Рима в Тиволи» и др.) были высоко оценены: в 1795 г. Мартынов был признан назначенным в академики, а три месяца спустя — академиком.

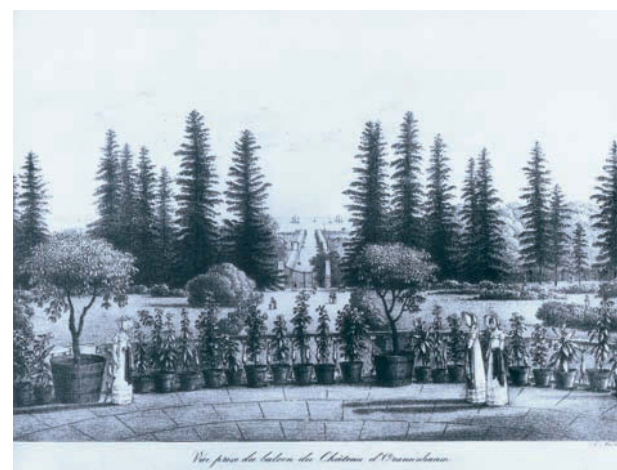
Высокие звания помогли художнику получить выгодные заказы двора и высокопоставленных вельмож. Вместе со своим учителем Сем. Ф. Щедриным он исполняет настенные панно и фресковые росписи во дворцах и усадьбах Павловска, Гатчины, Царского Села.

В 1800-х гг. в творческих предпочтениях художника происходит заметная перемена: он оставляет станковую и монументально-декоративную живопись и обращается к графике, позволявшей ему более оперативно отражать свои впечатления в многочисленных поездках. Мартынов создает несколько графических циклов — серию гравюр «Типы народов России и Монголии» (39 листов, 1808), серию акварелей «Виды России и Монголии» (23 листа, 1806–1810), серию гуашей «Пейзажи Прибалтики» (1810-е гг.), — частично вошедших в альбом офортов «Живописное путешествие от Москвы до китайской границы» (29 листов, 1814–1819). Он одним из первых среди русских художников освоил технику литографии и выполнил несколько серий — «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1821),



▲ Вид реки Селенги в Сибири. 1817. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Собрание русских костюмов» (1821–1822) и др. Постоянные утомительные путешествия и интенсивный труд (а Мартынов работал еще и декоратором Дирекции Императорских театров) подорвали здоровье художника. В 1824 г. Андрей Ефимович уехал для лечения в Италию, откуда ему не было суждено вернуться. ■



▲ Вид с балкона Ораниенбаумского дворца. 1821–1822. Литография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ Царскосельский парк. Бумага, акварель. 1821–1822. Государственный музей А. С. Пушкина, Москва

Матвеев Андрей Матвеевич

(Новгород, между 1701 и 1704 — Санкт-Петербург, 1739) — живописец, мастер портретного жанра и монументально-декоративного искусства, иконописец, первый русский художник, получивший профессиональное западноевропейское образование.

О жизни Матвеева до 1716 г. сведений почти нет. Мы знаем только, что его сестра состояла в штате императрицы Екатерины, которая, видимо, упросила мужа отправить талантливого подростка на учебу за границу (где он получил начальные художественные навыки, также неизвестно). Как пенсионер Петра I Матвеев учился в Академиях художеств Амстердама (1716–1725) и Антверпена (1725–1727).

Из сохранившихся работ Матвеева пенсионерского периода наиболее интересна композиция «Аллегория живописи» (1725). Написанная в манере фламандской академической школы, она изображает парящую богиню Минерву, в образе которой исследователи находят черты Екатерины I, возведенной гвардией на русский престол после кончины Петра I. Примерно к тому же времени относится портрет самого Петра с орденой лентой Святого Андрея Первозванного (1724–1725), который художник исполнил по личным воспоминаниям и известным ему портретам императора.

После смерти своей покровительницы в 1727 г. Матвеев возвратился в Петербург, был зачислен в штат Живописной команды Канцелярии от строений, а в 1730 г. возглавил ее. Большинство монументальных произведений Матвеева, исполненных в составе Живописной команды, не дошло до наших дней. Одно из чудом сохранившихся — плафон в Сенатской зале здания Двенадцати коллегий (ныне Петровский зал Санкт-Петербур-

ского государственного университета). Композиция, выполненная в начале 1730-х гг., аллегорически изображает идеи, лежащие в основе справедливого вершения дел в Российской империи, — Премудрость, Правду, Милосердие и Верность.

Но в историю отечественного искусства художник вошел прежде всего как портретист, обогативший русскую живопись достижениями западноевропейской школы. В 1728 г. он написал портреты И. А. Голицына и его жены А. П. Голицыной, отличающиеся выразительной психологической характеристикой моделей. Предположительно в 1729 г. Матвеев создал свое самое известное произведение — «Автопортрет с женой Ириной Степановной». Это



▲ Портрет княгини А. П. Голицыной. 1728. Частное собрание

◀ Портрет Петра I. 1724–1725. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▶ Автопортрет с женой Ириной Степановной. 1729 (?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Венера и Амур. 1726 (?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

первое в русской живописи полотно, соединяющее понятия «автопортрет» и «двойной портрет», — поэтическое воплощение мотива любовного союза двух сердец.

Андрей Матвеев много работал в церковной живописи и иконописи, создал школу, серьезно повлиявшую на русское религиозное искусство XVIII в. К сожалению, эта значительная часть наследия мастера пока мало изучена.



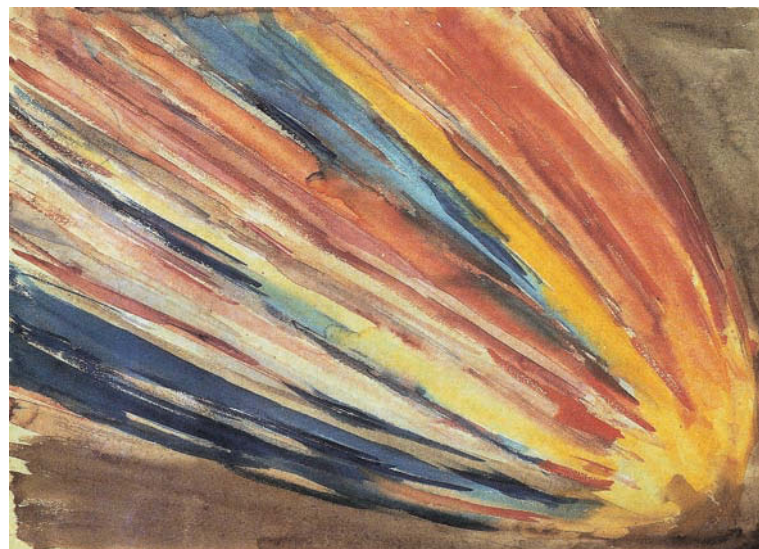
Матюшин Михаил Васильевич (Нижний Новгород, 1861 — Ленинград, 1934) — живописец, музыкант, теоретик искусства, один из лидеров русского авангарда.

С детства увлекался рисованием и музыкой. В 1874–1881 гг. учился в Московской консерватории по классу скрипки, находя время для самостоятельных занятий рисунком и копирования полотен старых мастеров. С 1882 по 1913 г. был «первой скрипкой» петербургского Придворного оркестра, но живопись не оставил: посещал Рисовальную школу Общества поощрения художеств (1894–1898), мастерскую Я. Ф. Ционглинского (1903–1905), частную школу Е. Н. Званцевой, где преподавали Л. С. Бакст и М. В. Добужинский (1906–1907).

Побывав еще в 1900 г. на Всемирной выставке в Париже и познакомившись там с новыми направлениями в искусстве, молодой живописец дебютировал в 1909 г. с работами, написанными в импрессионистской манере (на устроенной Н. И. Кульбиным выставке «Импрессионисты»). Но сформировался он как художник в русле футуризма — не без влияния Д. Д. Бурлюка, В. В. Каменского, В. В. Хлебникова, К. С. Малевича. Уже в 1909 г. Матюшин и его жена Е. Г. Гуро, поэтесса и художница, стали инициаторами создания петербургского «Союза молодежи», самого радикального художественного объединения тех лет, в выставках которого он активно участвовал в 1911–1914 гг. С того же 1909 г. начало выпускать книги организованное Гуро и Матюшиным издательство «Журавль» (футуристические сборники стихов «Садок судей», «Трое»; книги и брошюры В. В. Хлебникова, П. Н. Филонова, К. С. Малевича). А в 1913 г. в петербургском «Луна-парке» была поставлена футуристическая опера «Победа над солнцем» (либретто А. Е. Крученых, музыка М. В. Матюшина, пролог В. В. Хлебникова, сценография К. С. Малевича).

В историю русского искусства Матюшин-теоретик вошел как создатель концепции так называемого «расширенного смотрения», которое предполагало планетарное ощущение пространства, изучение его как высшей реальности комплексным методом, включавшим сознание и интуицию, новое понимание взаимоотношений цвета и среды, цвета и звука, формы и времени. Создание новых пространственных и цветовых образов, развитие более тонкого и целостного видения мира стало главной целью для общества «Зорвед» («Зрение и ведание», 1919–1932), куда вошли ученики Матюшина и сторонники его взглядов.

Теоретические разработки, начатые в 1910-х гг., нашли продолжение в статьях, докладах, лекциях 1920-х гг., когда Матюшин преподавал в Академии худо-



жеств, сотрудничал с Музеем художественной культуры и Государственным институтом художественной культуры. Свои теоретические построения Матюшин-живописец последовательно использовал в художественном творчестве. Среди его живописных произведений наиболее известны картины «Лакта» (1920), «Сток Лакта» (1921), «Движение в пространстве» (1922 ?).

Труды Михаила Васильевича Матюшина, человека широких интересов и разнообразных талантов, сделали его одной из ведущих фигур русского художественного авангарда.

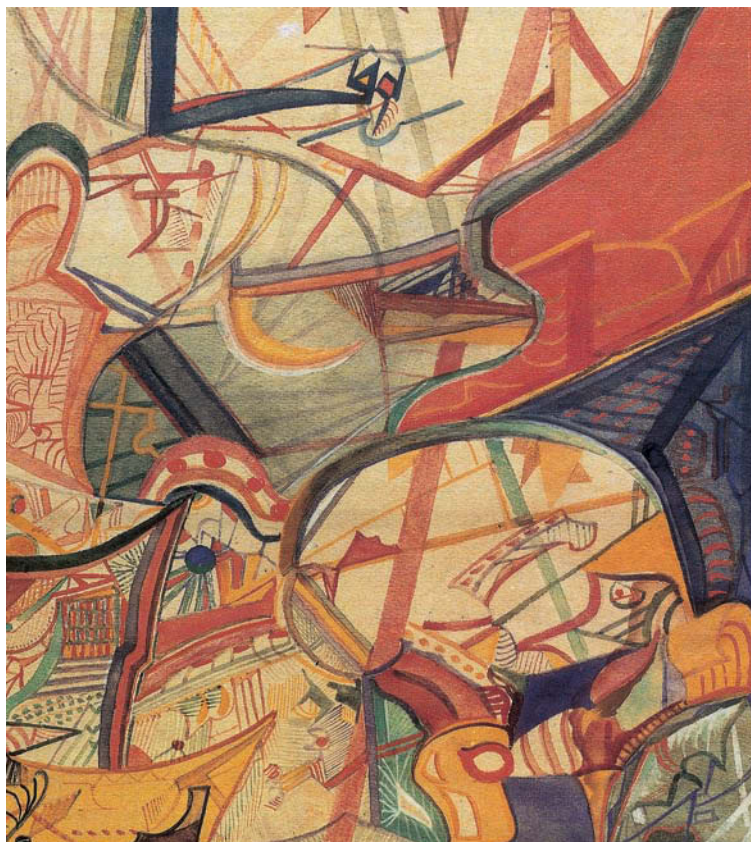
▲ **На смерть Елены Гуро.** 1918. Акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ **Движение в пространстве.** 1922 (?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▲ **Кристалл.** 1919–1920. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Цветок человека.** 1918. Акварель и цветные чернила. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Машков Илья Иванович (станция Михайловская области Войска Донского, 1881 — Москва, 1944) — живописец.

Родился в крестьянской семье. После обучения в приходской школе родители отдали сына «в люди». Увлекался рисованием и техникой. Познакомился с учителем рисования борисоглебской мужской гимназии, и тот, посмотрев его работы, посоветовал поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1900 г. Машкову это удалось; занимался у К. А. Коровина и В. А. Серова. В 1902 г. прервал учебу и открыл собственную частную студию, которая просуществовала до 1917 г. В 1908 г. Машков совершил первую поездку за границу; увиденные произведения импрессионистов и особенно постимпрессионистов оказали на молодого художника заметное влияние. По возвращении возобновил занятия в МУЖВЗ, но в 1909 г. был исключен за художественное вольнодумство. В своих ранних полотнах Машков свободно синтезировал самые различные художественные элементы — от лубка, расписного подноса и вывески и живописных приемов П. Сезанна и В. Ван Гога.

В 1911 г. Машков и его друг П. П. Кончаловский создали объединение «Бубновый валет». Художник был постоянным участником выставок этого объедине-

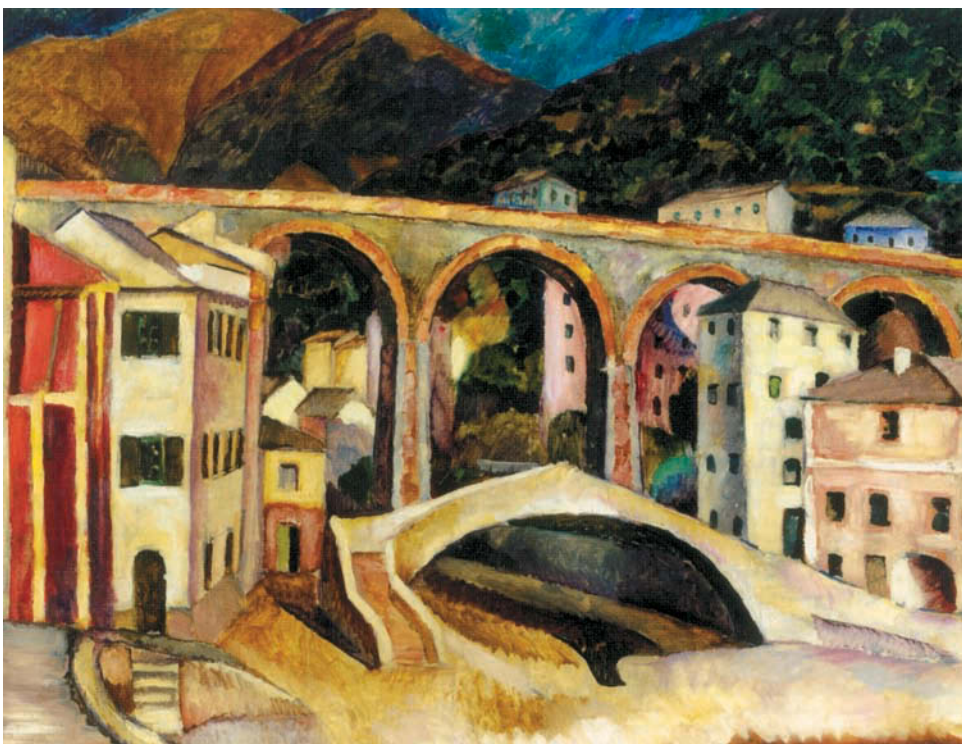


▲ Натюрморт. Фрукты на блюде. 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ния. Он состоял также в творческих союзах «Мир искусства», «Московские живописцы», в 1928 г. вступил в Ассоциацию художников революционной России.

С начала 1910-х гг. работы Машкова (натюрморты, портреты, пейзажи) отличаются пастозная манера письма, деформированность изображаемых объектов, грубоватая экспрессивность («Натюрморт. Фрукты на блюде», «Синие сливы», «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», все — 1910; «Портрет дамы с фазанами», 1911; «Камелия», 1913). В середине 1910-х гг. Машков переносит главный акцент в своих полотнах (как правило, большого размера) на передачу фактуры. Произведения отличаются пышными аксессуарами («Натюрморт с парчой», 1914; «Интерьер», 1918; «Натюрморт. Зеркало и череп», 1919). Начало 1920-х гг. — новый этап в творчестве Машкова, связанный с темой Москвы.



▲ Вид Москвы. Мясницкий район. 1912. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

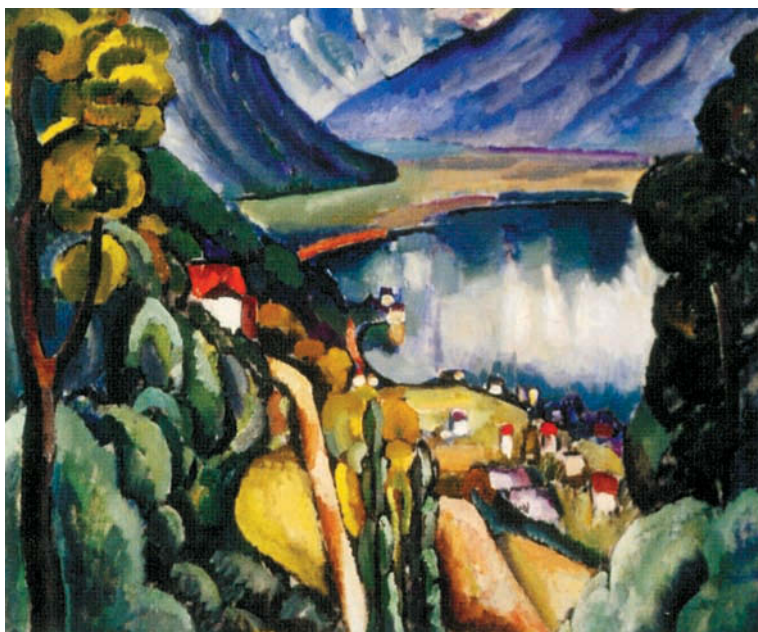
◀ Автопортрет. 1911. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Италия. Нерви. Пейзаж с акведуком. 1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва

- ▶ Портрет художника А. Б. Шимановского. 1922. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов
- ▼ Натюрморт. Виноград, лимон и рак. 1924. Государственная Третьяковская галерея, Москва



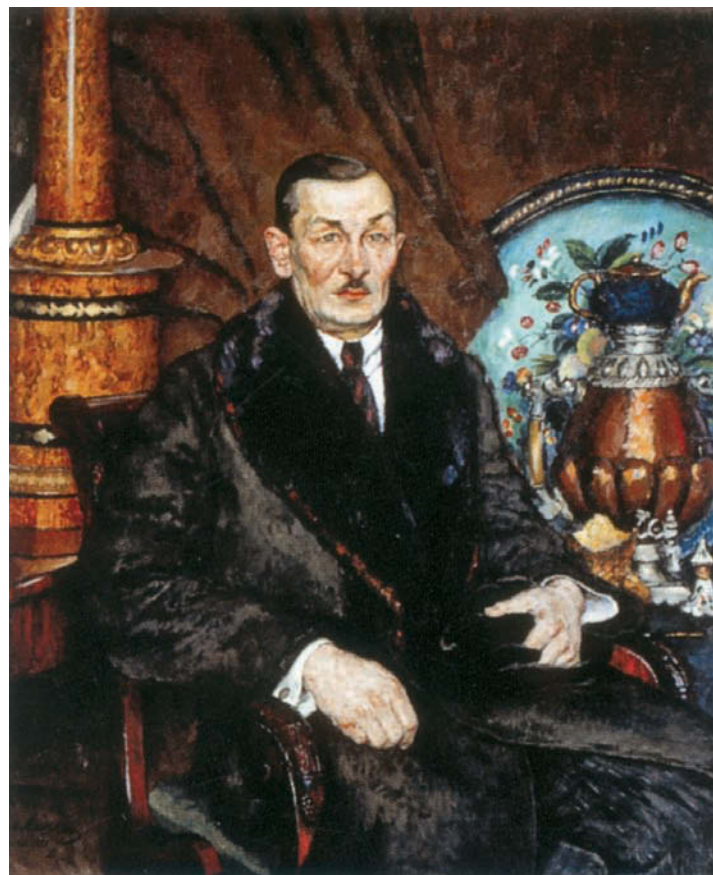
▼ Женевское озеро. Глион. 1914.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ Снедь московская. Хлебы. 1924.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Он создает несколько городских пейзажей, отличающихся контрастностью цветового решения и причудливостью силуэтов. За декоративность композиции и сказочно-фантастический характер изображенного Машков называл эти свои пейзажи не картинами, а «подносами». Не были забыты и натюрморты. В 1924 г. Машков пишет свои знаменитые полотна «Снедь московская. Хлебы» и «Снедь московская. Мясо, дичь». Особенно художник ценил первое из них. «„Хлебы“ — наша матушка Россия, — писал он, — ты моя родная, хлебная, оркестровая, органная, хоровая...»

Машков постоянно занимался преподаванием (до 1930 г. — в Государственных свободных художественных мастерских — Высшем художественно-техническом институте), не оставляя и живопись. Однако, по мнению специалистов, его



работы последних лет все же были несколько ниже возможностей художника («Ананасы и бананы», 1938; «Клубника и белый кувшин», 1943). Видимо, чувствуя это, Машков с середины 1930-х гг. избегает активного участия в художественной жизни Москвы, часто наезжает в родную станицу.

В истории искусства, в сознании потомков Илья Иванович Машков останется ярким представителем русского изобразительного искусства первой четверти XX столетия, мастером натюрморта, пейзажа и портрета. ■



Мелендес (Менендес), Луис (Неаполь, 1716 — Мадрид, 1780) — испанский живописец.

Сын художника, он получил первые навыки в рисунке и живописи от отца. По мнению специалистов, в его «Автопортрете с рисунком обнаженного натурщика» (1746) можно найти черты, позволяющие предположить, что учился Мелендес у Луи Мишеля Ванлоо. Однако и в этой работе художник, изображая себя с удивительным сочетанием гордой значительности и беспристрастности, предстает прежде всего испанцем. Окончив в 1747 г. учебу в Академии, Мелендес едет в Италию — сначала в Рим, затем в Неаполь, где ему покровительствует будущий король Карлос III. По возвращении в Мадрид (1755) он иллюстрирует несколько книг для королевской капеллы, делает безуспешные попытки добиться звания придворного живописца. Много работает, пишет тщательно и серьезно. Его натюрморты строгие и в то же время очень привлекательны.

В 1773 г. Мелендес преподносит королю собрание из 44 картин, изображающих, как он поясняет с горьким юмором, «всевозможную снедь, производимую испанским климатом... в то время как художник лишен средств пропитания». Это собрание было приобретено королевским двором, а впоследствии передано в Прадо.



► Натюрморт с картонкой для сладостей, кренделем и другими предметами. 1770. Прадо, Мадрид

▲ Натюрморт с огурцами и помидорами. 1772. Прадо, Мадрид

► Автопортрет с рисунком обнаженного натурщика. 1746. Лувр, Париж

▼ Натюрморт с апельсинами и орехами. 1772. Национальная галерея, Лондон

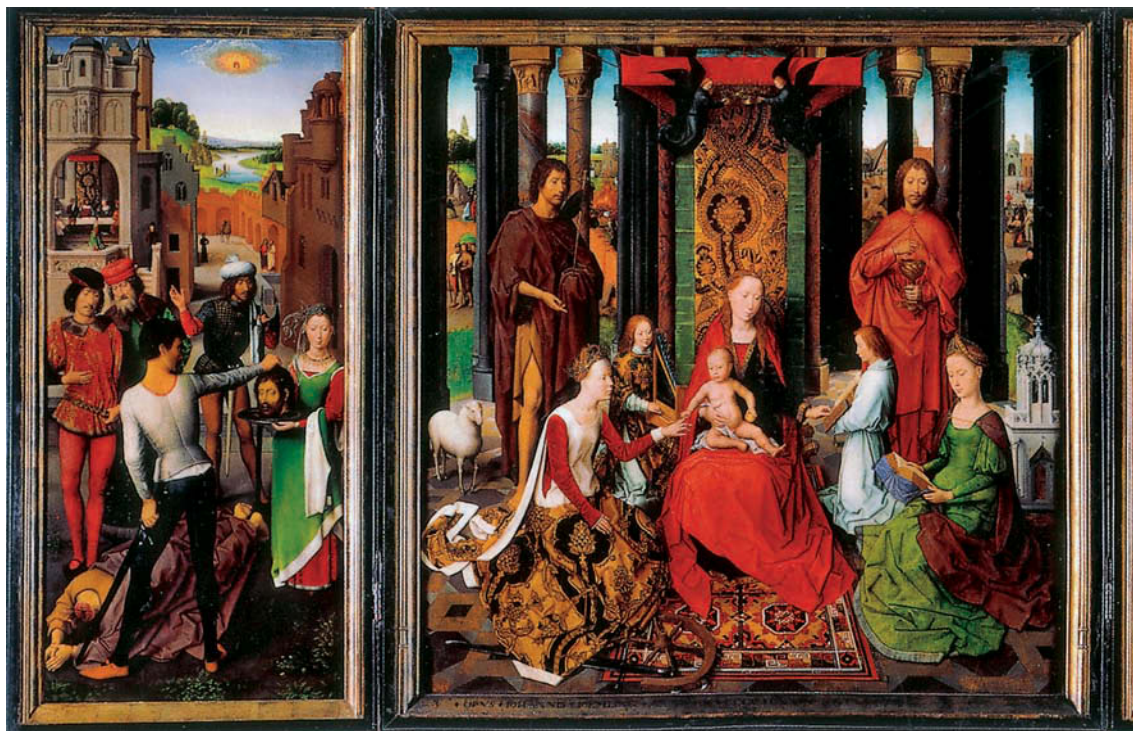


Мемлинг, Ганс (Зелигенштадт, между 1430 и 1440 — Брюгге, 1494) — нидерландский живописец эпохи Раннего Возрождения.

Немец по происхождению, художественное образование Мемлинг получает на родине (вероятно, в Кёльне, у Лохнера). В конце 1450-х гг. переезжает в Нидерланды, где его учителем, возможно, становится Ван дер Вейден. Работает в Брюгге, где в 1467 г. становится членом гильдии живописцев, а через год признается самым авторитетным художником города.

Среди ранних произведений Мемлинга наиболее интересен трехстворчатый алтарь «Страшный суд», выполненный по заказу Анджело Тани, бывшего управляющего банковского дома Медичи в Брюгге (1466–1467). В дальнейшем главной темой его работ становится изображение Богородицы («Триптих Донна», 1468; «Мистическое обручение св. Екатерины», 1479; «Мадонна на троне с Младенцем, ангелом и донатором», ок. 1485). Их композиции строятся по всем законам перспективы, удлинненные фигуры вырисовываются плавными линиями, радостные, яркие цвета с преобладанием алого перекликаются друг с другом.

Поздние работы Мемлинга («Семь радостей Марии», 1480; живопись Раки св. Урсулы, 1489)



▲ Алтарь двух Иоаннов. 1479. Музей Ханса Мемлинга, госпиталь Св. Иоанна, Брюгге





► **Св. Иоанн Креститель.** Ок. 1480. Национальная галерея, Лондон



◀ **Страшный суд.** 1466–1467. Триптих. Национальный музей, Гданьск

▼ **Семь радостей Марии.** 1480. Старая пинакотека, Мюнхен



▲ **Диптих Ньювенхове.** 1487. Музей Ханса Мемлинга, госпиталь Св. Иоанна, Брюгге
 ▲ **Св. Бенедикт.** 1487. Галерея Уффици, Флоренция



отмечены более обширным повествованием. Художник предстает в них как талантливый миниатюрист, детально, ювелирно тонко изображая как первые планы, так и дальние. Кисти живописца принадлежат также многочисленные портретные работы, среди которых наибольшей популярностью пользовались диптихи-складни: на одной стороне представлен облик Мадонны, на другой — образ заказчика («Диптих Ньювенхове», 1487). Гармонично соединяя в своем творчестве опыт предшественников и достижения современников, Мемлинг внес значительный вклад в развитие нидерландской живописи. ■



Менс, Антон Рафаэль (Аусиг, Богемия (ныне Усти, Чехия), 1728 — Рим, 1779) — немецкий художник и теоретик искусства.

После окончания учебы и посещения Рима Менс, вернувшись в Дрезден, назначается в 1745 г. придворным художником курфюрста Саксонского. Затем он вновь едет в Рим, где по заказу кардинала Альбани пишет фреску «Парнас» (1761).



▲ **Портрет Карлоса III.** 1761. Прадо, Мадрид

▼ **Суд Париса.** Ок. 1757. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



В 1761–1770 гг. художник работает при испанском дворе в Мадриде (пишет фрески для Королевского дворца, портреты монархов и других важных особ, завершает начатую еще в Дрездене большую картину «Вознесение»). В 1770–1774 гг. отправляется в Рим (фрески для Зала папирусов по заказу папы Климента IV), потом — снова Мадрид (фреска «Апофеоз Траяна» в Королевском дворце). Пошатнувшееся здоровье заставляет художника вернуться в столь любимый им Вечный город (1777), где он проводит последние два года своей жизни. Менс был другом и последователем знаменитого исследователя античного искусства Винкельмана, от которого перенял методы стилисти-

◀ **Автопортрет.** Ок. 1773–1775. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



ческого анализа художественных произведений. В интеллектуальной среде его называли «новым Рафаэлем». Это, конечно, было преувеличением, но блестящий рационализатор барокко и один из основателей неоклассицизма, Менс, несомненно, занимает достойное место в истории мирового искусства. ■

▲ **Аллегория Музея Пию-Климентино.** 1771–1772. Фреска. Музей Пию-Климентино (Зал папирусов), Рим

▶ **Персей и Андромеда.** Между 1774 и 1777. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Менцель, Адольф фон (собств. Адольф Фридрих Эрдман фон Менцель; Бреслау (ныне Вроцлав, Польша), 1815 — Берлин, 1905) — немецкий живописец и график.

Учился у своего отца, художника-литографа. Испытал влияние мастеров берлинской школы, а также французской и английской живописи.

Первый успех 18-летнего Менцеля — литографическая серия «Жизненный путь художника» (по мотивам стихотворения Гёте). В 24 года он получает заказ на выполнение иллюстраций для «Истории Фридриха Великого». В 1840-х гг. Менцель пишет жанровые картины и интерьеры («Комната с балко-

ном», 1845; «Интерьер с сестрой художника», 1847), сосредоточивая свое внимание на изображении предметов при разной степени освещения.

В 1849 г. он начинает т. н. «фридриховскую серию» (11 картин). Созданию цикла предшествовала огромная подготовительная работа: художник изучал историю, мельчайшие детали быта эпохи Фридриха Великого, делал множество этюдов, одевая натурщиков в старинные одежды («Концерт для флейты в честь Фридриха Великого в Сан-Суси», 1852).

1860-е гг. в биографии художника отмечены созданием «Детского альбома» — серии написан-



▲ **Комната с балконом. 1845.**
Государственные музеи, Берлин

ных им для племянников картинок гуашью с изображением бытовых сценок, животных, птиц.

В 1870-е гг. в Германии происходит бурное развитие промышленности. Свои впечатления от происходящих при этом в обществе процессов Менцель отразил в полотне «Железопрокатный завод» («Современные циклопы») (1875). Картина потрясла современников, увидевших в ней изображение ада наяву. Второе название картины — «Современные циклопы» — подчеркивает, что главное ее действующее лицо — человек, в его мужественном порыве подчиняющий своей воле античеловеческую стихию раскаленного металла.



▲ **Концерт для флейты в честь Фридриха Великого в Сан-Суси. 1852.**
Государственные музеи, Берлин



▶ **Железопрокатный завод (Современные циклопы). 1875.** Государственные музеи, Берлин



Мессина, Антонелло да

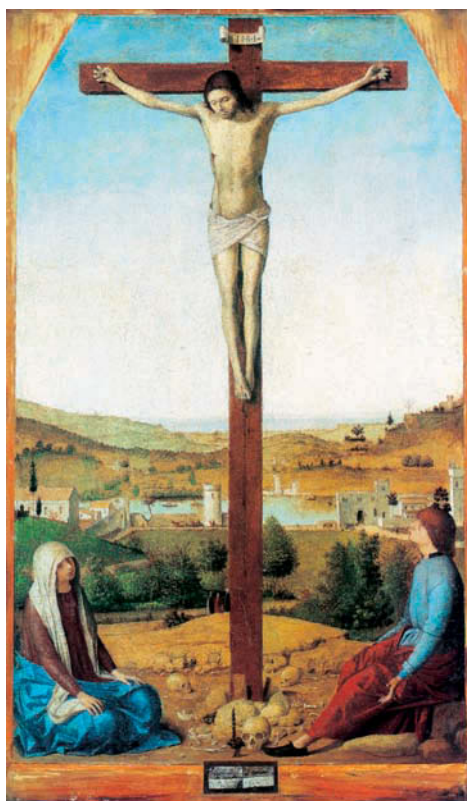
(Мессина, ок. 1430 — Венеция, 1479) — итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения.



▲ **Мертвый Христос, поддерживаемый ангелом.** Ок. 1476. Прадо, Мадрид

▶▶ **Св. Себастьян.** Ок. 1576. Картинная галерея, Дрезден

▶ **Св. Иероним в келье.** Между 1456 и 1474. Национальная галерея, Лондон



▲ **Распятие.** 1475. Национальная галерея, Лондон



Учился в Неаполе, который, будучи центром гуманистической мысли, оказал благотворное влияние на его становление как художника. Уже в ранних работах Мессина, используя иконографические схемы, овладевает техникой масляной живописи, свойственной северным мастерам. Он создает полотна, отличающиеся грандиозностью замысла, тонкой передачей световоздушного пространства и классическим величием образов. Эти черты характерны и для его зрелых работ («Св. Иероним в келье», между 1456 и 1474; «Св. Себастьян», ок. 1476). В 1470-е гг. значительное место в творчестве Мессины занимают портреты («Юноша», ок. 1470; «Автопортрет», ок. 1473; «Кондотьер», 1475). Они отмечены сочетанием цветовых акцентов одежды и лица с темными тонами.

Творчество Антонелло да Мессины естественно соединяет в себе опыт мастеров нидерландской школы и гуманистические тенденции итальянского Раннего Возрождения. ■

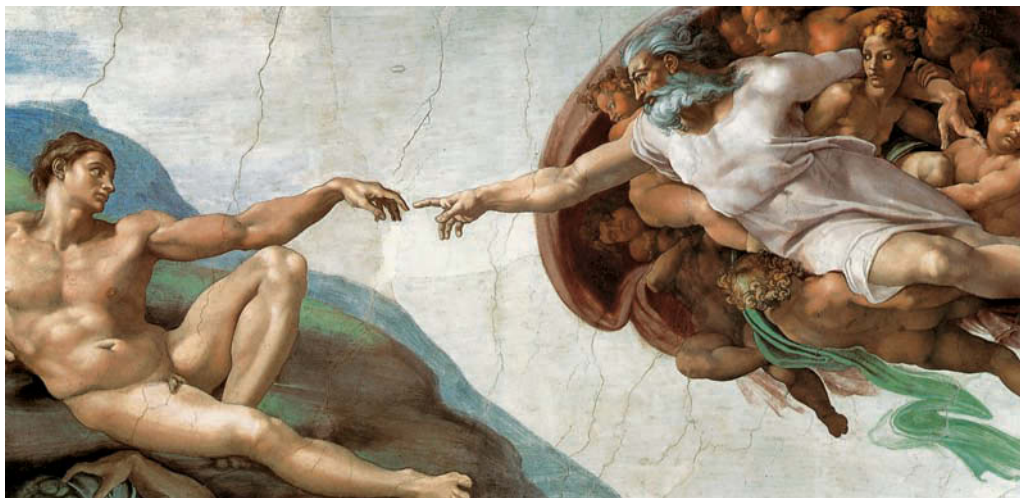
Микеланджело Буонарроти

(Капрезе, Тоскана, 1475 — Рим, 1564) — величайший итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт Высокого Возрождения.

Родился в знатной семье главы местного самоуправления. В 1489 г. обучался в мастерской флорентийского живописца Гирландайо, где выполнял рисунки с натуры и великолепно копировал произведения старых мастеров. Позднее Микеланджело

поворотов человеческого тела. Фигура человека, отмеченная четкими твердыми контурами, как бы вылепленными формами и локальными резкими красками, рельефно выступает на фоне нейтрального пространства, подчиненного ракурсам и движениям персонажа.

Уже в первых работах мастера (картон «Битва при Кашине», 1504–1505, исчезнувшая, но известная по копиям) наблюдаются черты, характерные



▲ **Сотворение Адама.** Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы

▼ **Изгнание из рая.** Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы



становится учеником Ди Джованни, привившего ему любовь к искусству древних и работам итальянских реалистов. На становление живописца повлияла не только художественная школа в Садах Медичи, но и творчество Мазаччо, Джотто, Синьорелли. Работал во Флоренции, Болонье (1494–1495), Риме (1496–1501, 1534–1564). Микеланджело считается прежде всего скульптором; самые грандиозные его замыслы нашли свое воплощение в живописи, однако и в ней чувствуется рука ваятеля.

Главный объект интереса Микеланджело — физически и духовно могучий человек-титан, в облике которого воплощаются совершенство и драма Мира. Величие духовной силы передается богатством пластики движений, сложностью поз и контрастными

► **Святое семейство (Тондо Дони).** 1504.

Галерея Уффици, Флоренция

для его дальнейшего творчества. В единственной сохранившейся станковой картине Микеланджело «Святое семейство» («Тондо Дони») (1504) персонажи переданы живописцем четкими линиями, с необыкновенной пластичностью.

В 1508 г. Микеланджело по заказу папы Юлия II начинает роспись потолка Сикстинской капеллы площадью более 500 кв. м. Зеркальный свод под кистью мастера превращается в огромный, стройный и организованный мир, полный мо-



▲ **Давид.** 1501–1504. Мрамор. Академия изящных искусств, Флоренция





▲ Гробница Джулиано Медичи со статуями «Ночь» и «День». 1526–1534. Церковь Сан-Лоренцо, Новая сакристия (Капелла Медичи), Флоренция

щи, величия и драматизма. В центре плафона представлено 9 композиций, основанных на библейских сюжетах. Они обрамлены сидящими на тронах пророками и прорицательницами. На свободном пространстве изображены простые люди в образе прекрасных юношей. Понимаемые художником как факты проявления творческой силы, главы Библии воплощены в титанических масштабах. Различные сюжетные композиции объедине-





▲ **Сикстинская капелла.** 1508–1512. Фреска. Общий вид росписи потолка. Ватикан, Рим

◀ **Всемирный потоп.** Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы

ны архитектурным каркасом из иллюзорных мраморных тяг и колонн. Общий для всей композиции ритм движений плавно и естественно переходит от одной фигуры к другой.

Позднее Микеланджело завершит художественное оформление Сикстинской капеллы созданием колоссальной алтарной фрески «Страшный суд» (1536–1541), отличающейся от росписи плафона более темными тонами. Отойдя от традиционной иконографии, мастер изображает начало суда: Христос в образе грозного судии стремительным жестом руки обрушивает Вселенную. Композиция представляет собой зловещий вихрь, приводящий в смутное движение грешников, святых и Богородицу, светом и тенью составляющих единое целое с темным небом и земной твердью.

Трагические мотивы еще более усиливаются во фресках капеллы Паолона («Распятие апостола Петра», «Падение Савла», 1542–1550).

Вклад Микеланджело в развитие мирового образительного искусства огромен. О нем мало сказать, что это разносторонний мастер. Он поистине титан творческого духа, который сам является символом Высокого Возрождения. ■



▲ **Страшный суд.** 1536–1541. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим



◀ **Пьета Бандини (Пьета с Никодимом).** Ок. 1547–1555. Мрамор. Собор Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция



Милле, Жан Франсуа (Грюши, 1814 — Барбизон, 1875) — французский живописец и график.

Родился в семье сельского органиста. С ранних лет приобщился к крестьянскому труду, что в дальнейшем сказалось на выборе центральной темы творчества Милле. Проявив еще в детстве способности к рисованию, постигал живописное ремесло у провинциальных художников, в 1837 г. поступил в Школу изящных искусств в Париже, но не окончил ее. После нескольких лет нищеты и неудачных попыток найти себя

► **Сборщицы колосьев.**
1857. Музей д'Орсе, Париж

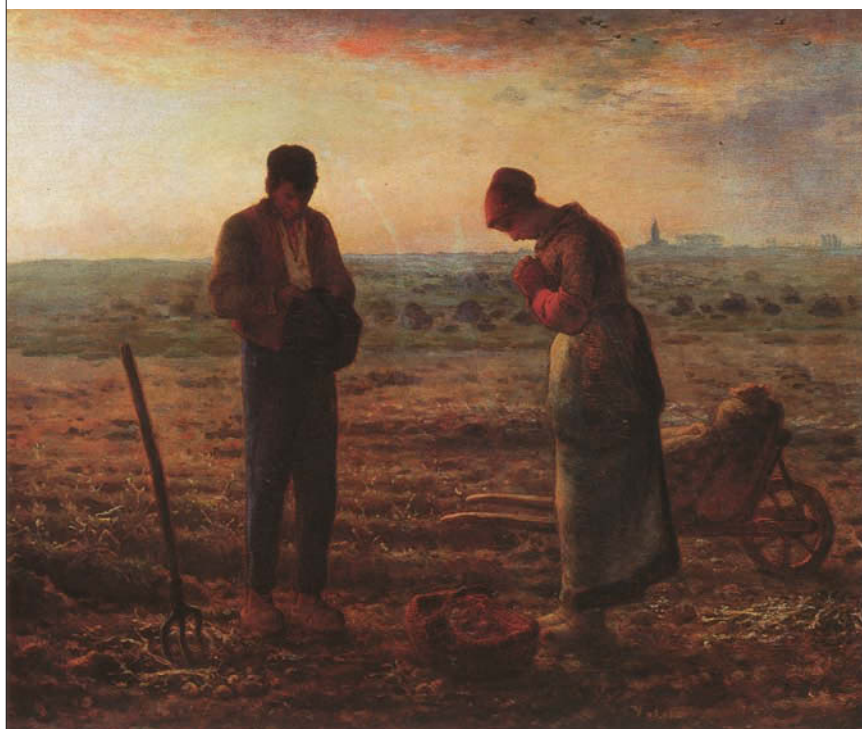
▼ **Большая пастушка.** 1868—1869.
Музей д'Орсе, Париж



в портретном, историческом и мифологическом жанрах Милле обращается к теме крестьянского быта, которая благодаря смене политического строя в стране и изменению общественных настроений принесла ему подлинный успех: его работы выставляются на Салоне, пользуются спросом у покупателей, он становится кавалером ордена Почетного легиона (1867).

Бытописание крестьянской жизни в исполнении Милле отмечено глубоким реализмом. В его картинах нет места пасторальным сельским сценкам с сентиментальными пастушками, присущих искусст-

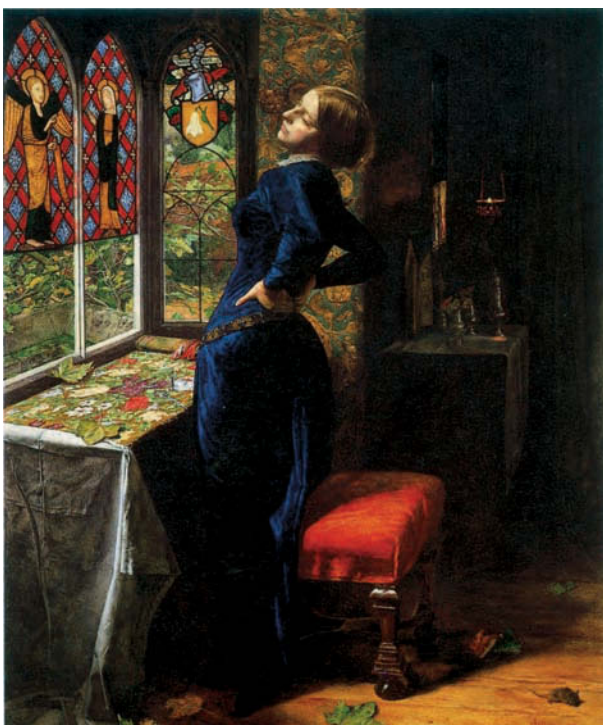
ву рококо. На его полотнах показан человек, который в окружении прекрасной природы вынужден много и тяжело работать, чтобы выжить. «Это трагедия среди великолепия...» — так обозначил лейтмотив своих произведений сам художник. Особенно показательна в этом отношении знаменитая картина «Сборщицы колосьев» (1857), в которой Милле показывает вопиющий контраст между богатством и нищетой во французской деревне. На фоне больших скирд хлеба на заднем плане бедняки собирают т. н. «бросовые» колосья, оставшиеся на поле. ■



▲ **Букет ромашек.** 1871. Музей д'Орсе, Париж

◀ **Анжелюс (Вечерняя молитва).** 1857—1859.
Музей д'Орсе, Париж

Миллес, Джон Эверетт (Саутгемптон, 1829 — Лондон, 1896) — английский живописец.



▲ **Мариана.** 1851. Галерея Тейт, Лондон

▼ **Слепая девушка.** 1854—1856. Музей и художественная галерея, Бирмингем



► **Офелия.** 1851—1852. Галерея Тейт, Лондон



▲ **Иисус в родительском доме (Мастерская плотника).** 1849—1850. Галерея Тейт, Лондон

Фундаментальное художественное образование получает в школе Королевской академии художеств, куда, проявив особую одаренность, был принят в 1840 г. После знакомства с Хантом и Россетти в 1848 г. вместе со своими сторонниками организует Братство прерафаэлитов. Интерес к искусству Раннего Возрождения вносит в работы Миллеса реалистическую трактовку изображения, тщательности вырисовки он отдает предпочтение перед построением композиции по строгим законам перспективы.

Яркость колорита его произведений зависит, прежде всего, от эмоционального настроения художника. Ранние картины отмечены искренностью, доходящей порой до сентиментальности («Лоренцо и Изабелла», 1849; «Иисус в родительском доме (Мастерская плотника)», 1849—1850).

Вершина творчества Миллеса в прерафаэлитический период — композиция «Офелия» (1851—1852). Стараясь передать образ героини в соответствии с текстом Шекспира, художник тщательно прописывает заросли на берегу Темзы, а натурщицу просит позировать в ванне с водой. Картина была представлена на Всемирной выставке в Париже в 1855 г. ■

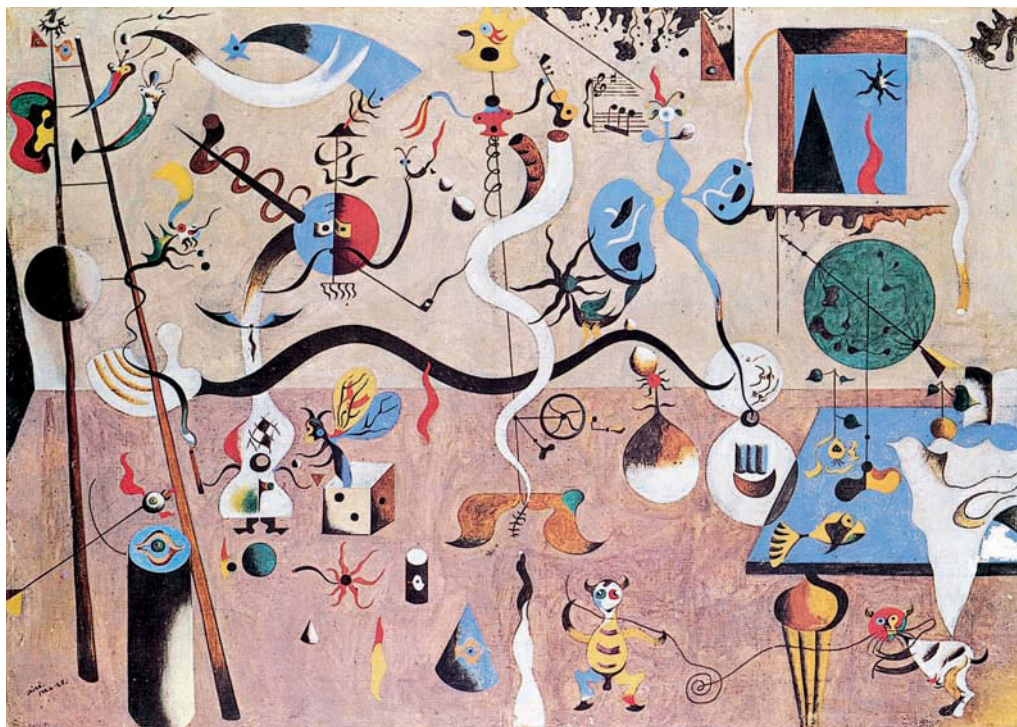


Миро, Жоан (Барселона, 1893 — Пальма де Мальорка, 1983) — испанский живописец, график, скульптор.

Учился в барселонской Академии художеств, затем в частной академии Гали. В 1913–1917 гг. под влиянием фовизма Миро создает картины («Сиурана, тропа»; «Прадес, деревня»), отмеченные переливом радужных цветов и стилизацией рисунка, переходящего в нарядный орнамент. Новый период творчества Миро, т. н. «поэтический реализм», начинается в 1918 г. картинами «Колея» и «Огород с ослом», где дальняя перспектива выписана тщательно и подробно. Этот прием будет использован в «Ферме» (1921–1922): в формат картины буквально вписан Космос с бесконечно малыми деталями. Первая картина, написанная Миро в сюрреалистической манере, — «Карнавал Арлекина» (1924–1925). К 1925 г.



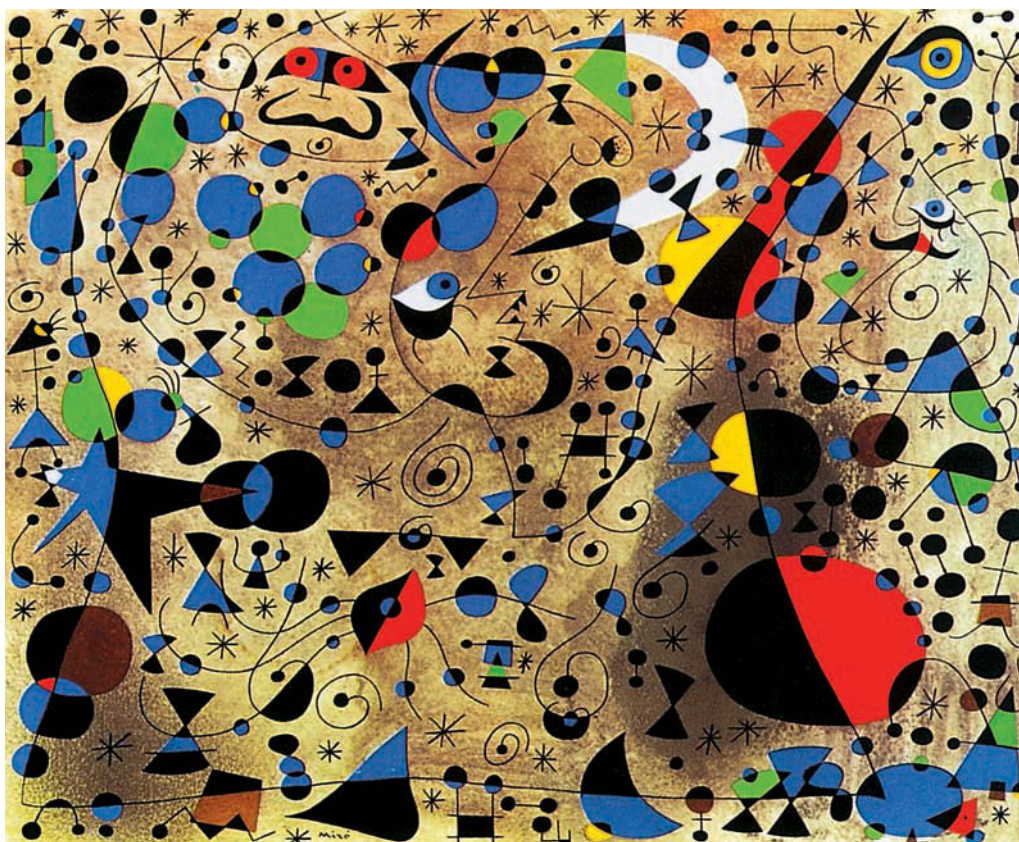
▲ **Некто, бросивший камень в птицу.** 1926. Музей современного искусства, Нью-Йорк
▼ **Поэтесса.** 1940. Частное собрание



в его искусстве появляются постоянно используемые идеограммы («Собака, лающая на луну», «Некто, бросивший камень в птицу», обе — 1926) — пространственные знаки (солнце, звезды, волны), символы, устанавливающие связь между различными сферами (летающая птица, бегущий кролик, лестница). Творчество Миро 1930-х гг. отмечено уходом от природы: на первый план выдвигается экспериментальное создание эскизов-коллажей («Живопись»,

▲ **Карнавал Арлекина.** 1924–1925. Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало

▼ **Вспаханное поле.** 1923–1924. Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк



1933) с их переходом предмета в абстракцию и абстракции в предмет. Вершина творчества Миро — выполненная под воздействием музыки Моцарта и Баха серия гуашей «Созвездия» («Полночная песнь соловья и утренний дождь», 1940; «Письмена и звезды, влюбленные в женщину», 1941).

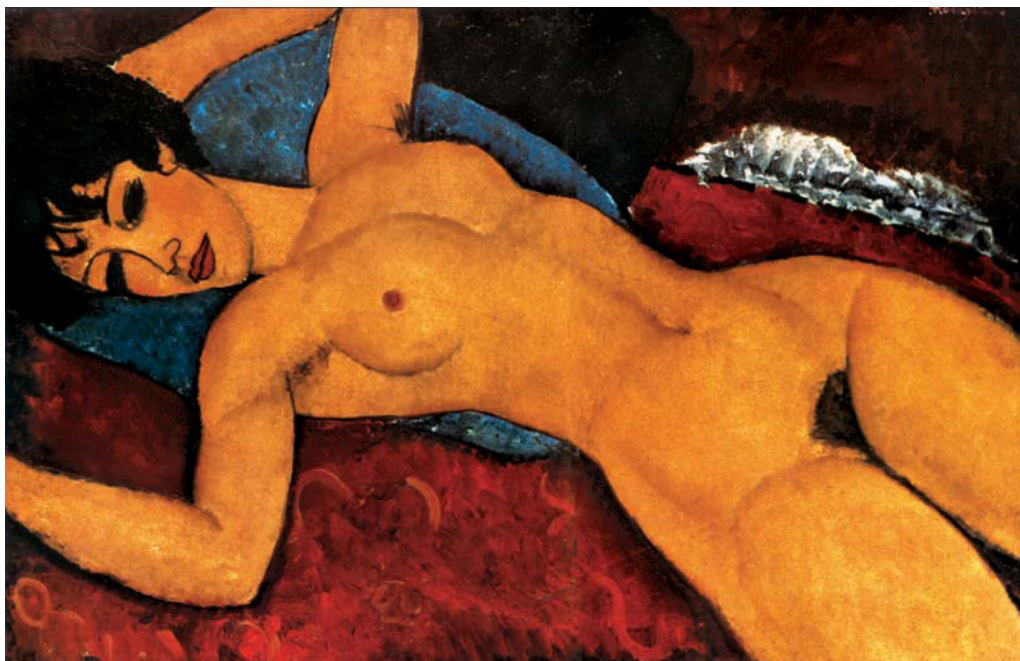
В 1940–1970-е гг. Миро создает монументальные работы, более доступные, по его мнению, массам (оформление двух стен комплекса ЮНЕСКО, 1956–1958, Париж; керамические панно для Стекланного павильона на Всемирной выставке в Осаке, 1970 и др.). В станковых работах 1950–1970-х гг. также наблюдается преобладание крупных обобщенных форм, напоминающих первобытное искусство или детский рисунок, органично соединяющие поэтическую энергию и лаконизм.

Модильяни, Амедео (Ливорно, 1884 — Париж, 1920) — французский живописец, график и скульптор итальянского происхождения.

Годы учебы (1899–1903) проходят в Ливорно, Флоренции и Венеции. С 1906 г. живет и работает в Париже. В его ранних работах чувствуется влияние творчества Сезанна, Тулуз-Лотрека и фовистов («Еврейка», 1908; «Виолончелист», 1909).

В 1914–1916 гг. Модильяни создает портреты, изображающие людей искусства, представителей мира богемы, ярких типов монмартрского и монпарнасского простонародья. Работая в экспрессивной манере, художник мастерски воспроизводит индивидуальные особенности своих моделей («Диего Ривера», 1914; «Пабло Пикассо», 1915), доводя, порой, остроту их социальной и психологической характеристик и лица до гротеска.

Во 2-й половине 1910-х гг. начинают формироваться характерные черты «модильяниевского» портрета. Фигуры и лица на его полотнах, очерченные плавно изогнутым контуром, приобретают причудливые вытянутые формы, колорит становится более сдержанным — это в основном сочетание охристых, серых и черных тонов с небольшим количеством голубого и зеленого («Портрет сидящего Сутина», 1917; «Жак Липшиц и его жена Берта», 1916; «Жак Кокто», 1917). Своеобразной визитной карточкой портретов

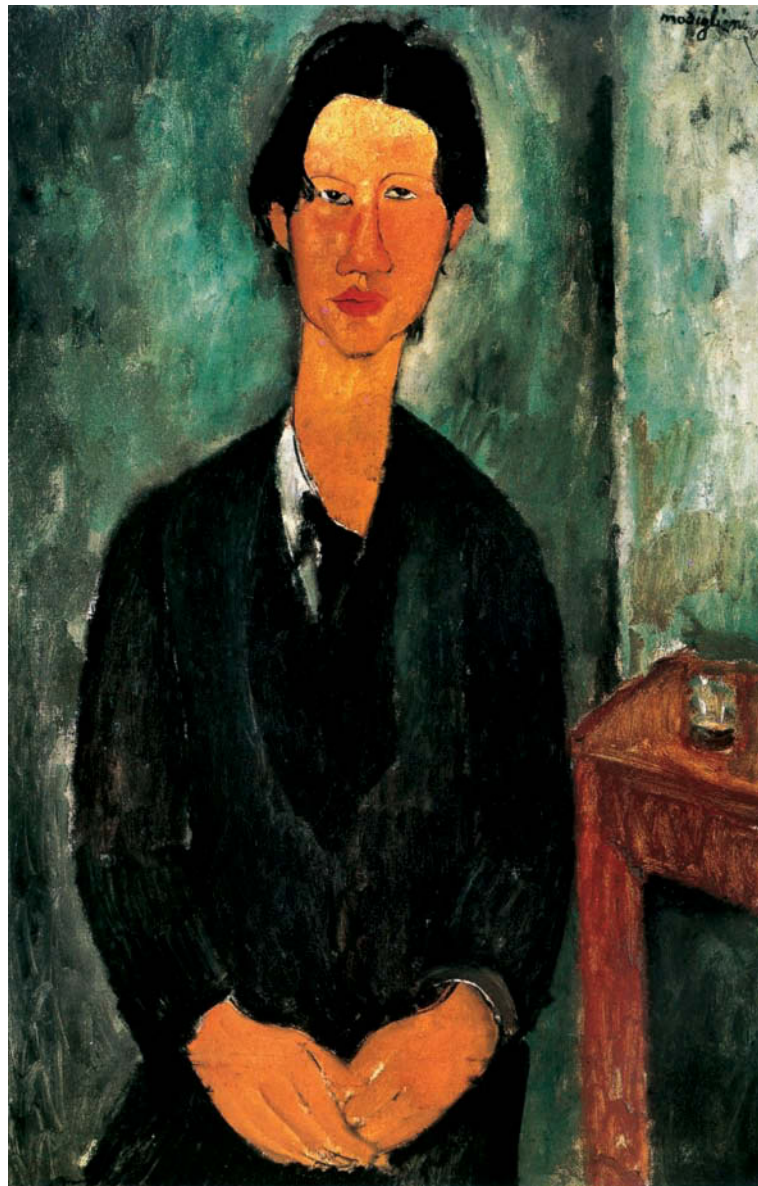


▲ **Лежащая обнаженная.** 1917.
Собрание
Маттиоли, Милан

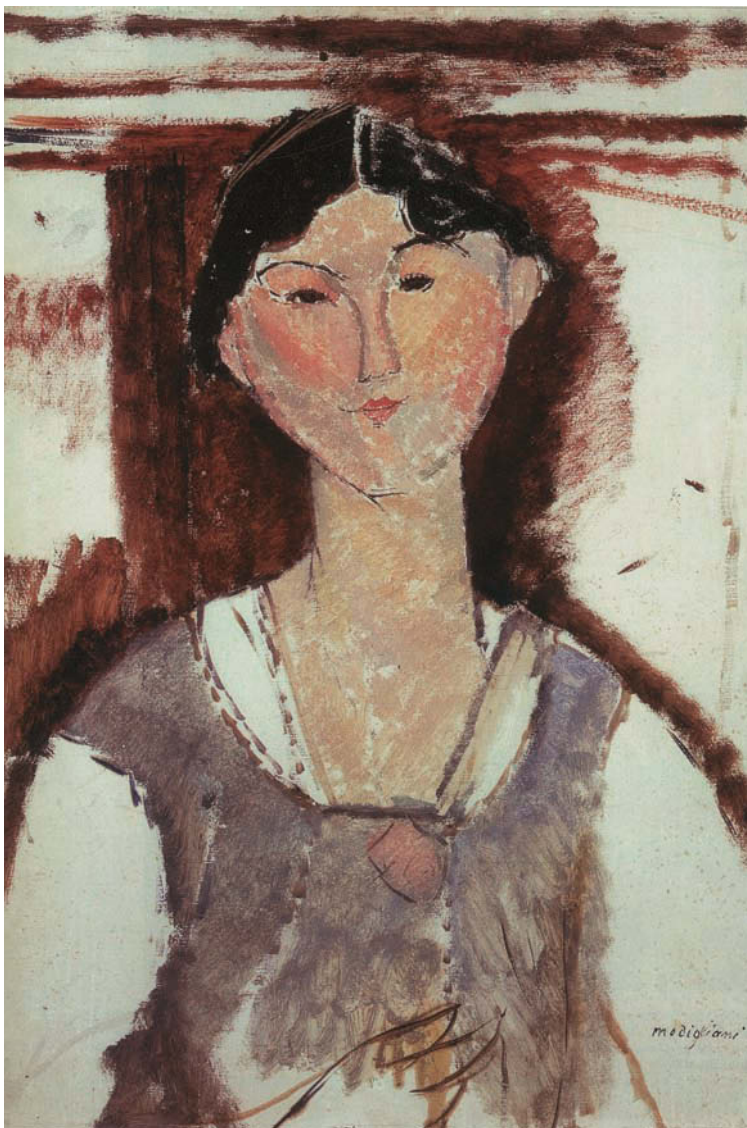


▲ **Портрет Макса Жакоба.** 1916. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф

► **Портрет сидящего Сутина.** 1917.
Национальная галерея искусства, Вашингтон

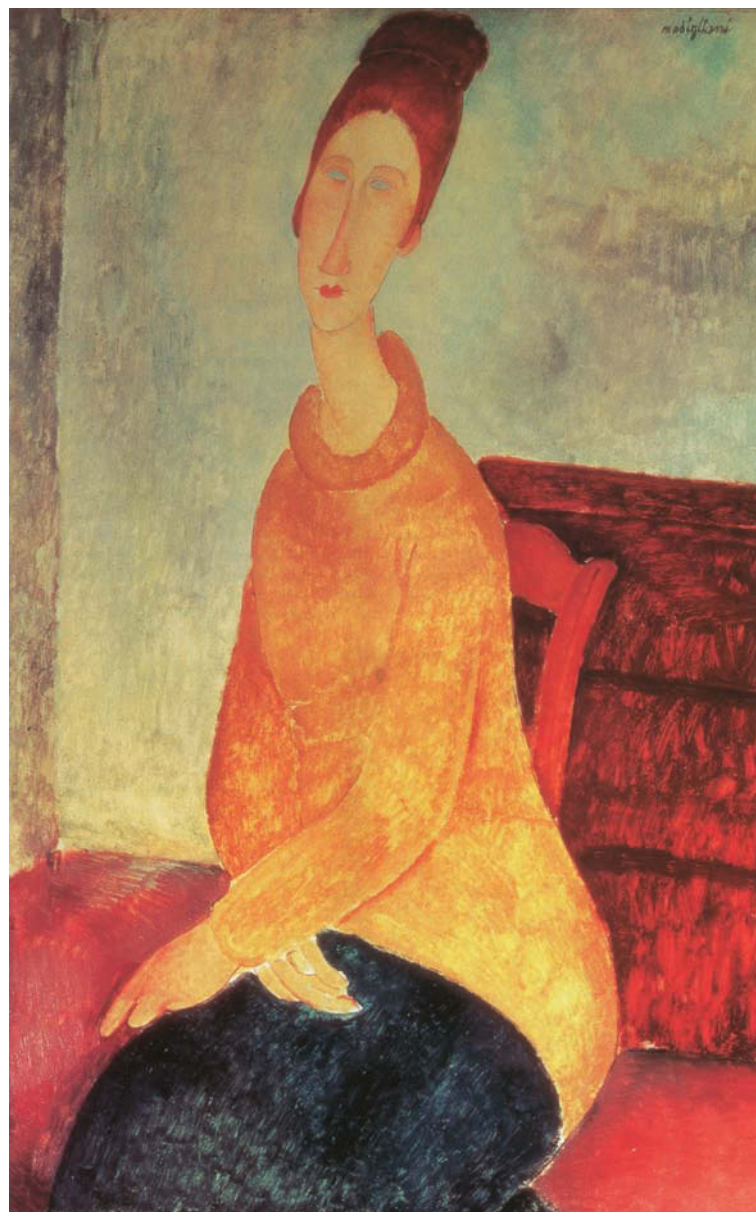


▼ Беатрис Хастингс. Ок. 1915–1916.
Галерея современного искусства, Болонья



◀ Портрет Поля Гийома.
1916. Городской музей
современного
искусства, Милан

▼ Жанна Эбютерн
в желтом свитере.
Ок. 1919. Музей
С. Гуггенхайма, Нью-Йорк



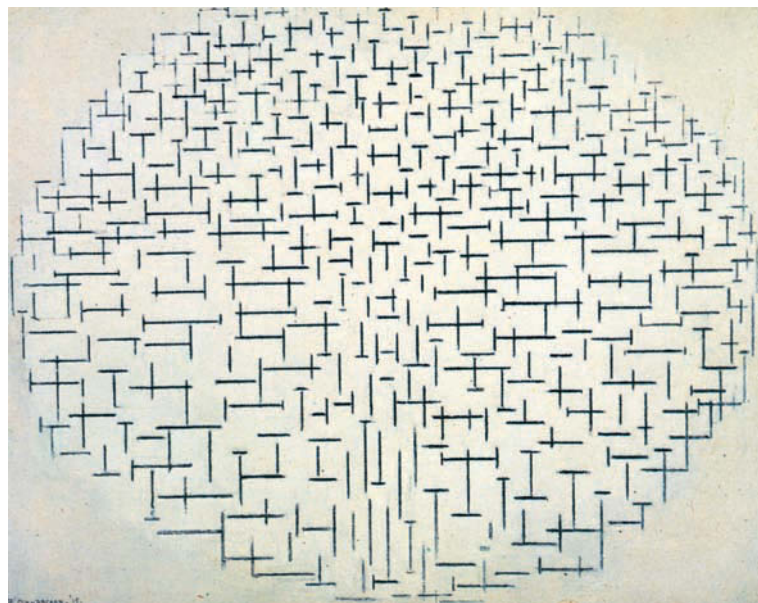
работы Модильяни становятся миндалевидные глаза, неуловимый взгляд которых говорит о скрытой от посторонних внутренней жизни их обладателя («Дама с черным галстуком», 1917; «Женский портрет», ок. 1918). На портретах Модильяни человек хрупок и беззащитен. Знакомство Модильяни с Жанной Эбютерн в 1917 г. сыграло важную роль как в личной жизни художника, так и в его творчестве. Работая над ее многочисленными портретами, живописец оттачивает свое мастерство, доводя принцип линейной стилизации до законченного совершенства и придавая ему четкость лаконичной формулы. Удлиненная фигура, представленная в спиралевидном развороте, очерчивается пересекающимися параболой и завершается наклонным овалом лица («Жанна Эбютерн в желтом свитере», ок. 1919; «Жанна Эбютерн в рубашке», 1919). Особое место в творчестве Модильяни занимают картины, написанные им в период увлечения искусством итальянского Возрождения, византийской и древнерусской иконописью («Жанна Эбютерн в шляпке», 1917–1918). Широко известны картины художника с обнаженными женскими фигурами. Они завораживают взгляд тугими формами и ритмичными изгибами тел («Большая обнаженная», 1913–1914; «Лежащая обнаженная», 1917).

1918–1919 гг. Модильяни проводит в Ницце и Каннах. Очарованный красотой людей и пышностью южной природы, он создает удивительные по эмоциональному накалу полотна («Маленький крестьянин», «Южный пейзаж», оба — 1918). Однако по возвращении в Париж с Лазурного берега состояние здоровья Амедео Модильяни резко ухудшается. В 1920 г. он умирает от туберкулеза. На похоронах художника присутствовала почти вся парижская интеллигенция. ■

Мондриан, Пит (собств. Питер Корнелис Мондриан; Амерсфорт, 1872 — Нью-Йорк, 1944) — голландский художник-абстракционист.

Первые навыки рисунка Мондриану преподавал дядя, художник-пейзажист, затем он учится в амстердамской Академии художеств, пишет пейзажи; в 1901 г. посещает Испанию. Со временем мотивы дерева, церкви, мельницы и др. достигают в его полотнах предельного схематизма («Маяк в Весткапелле», 1910; «Серебристое дерево», 1911).

В 1911 г. Мондриан переезжает в Париж, где под воздействием кубизма создает композиции в виде пересекающихся линий («Композиция с деревьями», ок. 1912; «Овальная композиция», 1913). По возвращении на родину вместе с архитектором и художником Ван Дусбургом организует (1915) художественную группу «Де Стейл» («Стиль») и выпускает журнал с одноименным названием, в первом же номере которого публикует статью «Неопластицизм в живописи». По его мнению, формы необходимо лишить кажущегося многообразия, что позволит раскрыть их изначальную схему. Уравновешенное расположение элементов в живописной композиции воплощает гармонию мирового устройства. Второй парижский период (1919–1938) ознаменован завершением развития системы геометрической абстракции. Работы «Композиция красного, желтого, синего и черного» (1921), «Композиция» (1935) и др. построены пересечением вертикалей и горизонталей, полученные в результате этого прямоугольники закрашиваются ярким цветом либо остаются белыми.



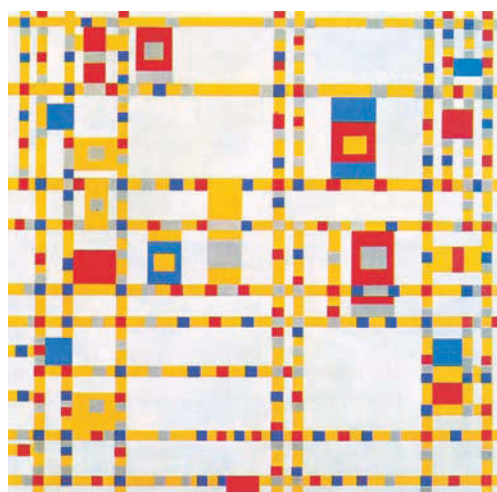
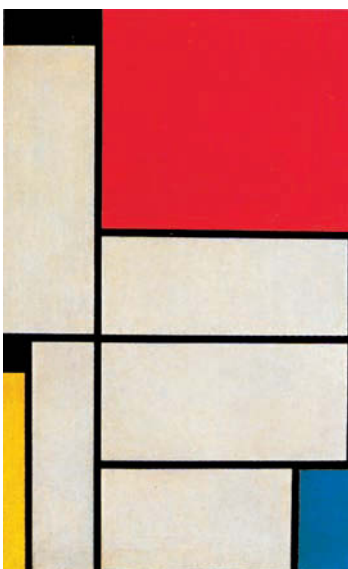
▲ Пирс в океане (Композиция № 10).

1915. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

◀ Буги-вуги на Бродвее. 1942–1943.

Музей современного искусства, Нью-Йорк

В 1924 г. художник выходит из группы «Де Стейл», в 1930-х гг. становится одним из лидеров обществ «Круг и квадрат» и «Абстракция — Творчество». В 1938 г. Мондриан переезжает в Лондон, а в 1940 г. — в США. Его система значительно изменяется, о чем можно судить по картинам «Нью-Йорк-Сити I» (1942), «Буги-вуги на Бродвее» (1942–1943).

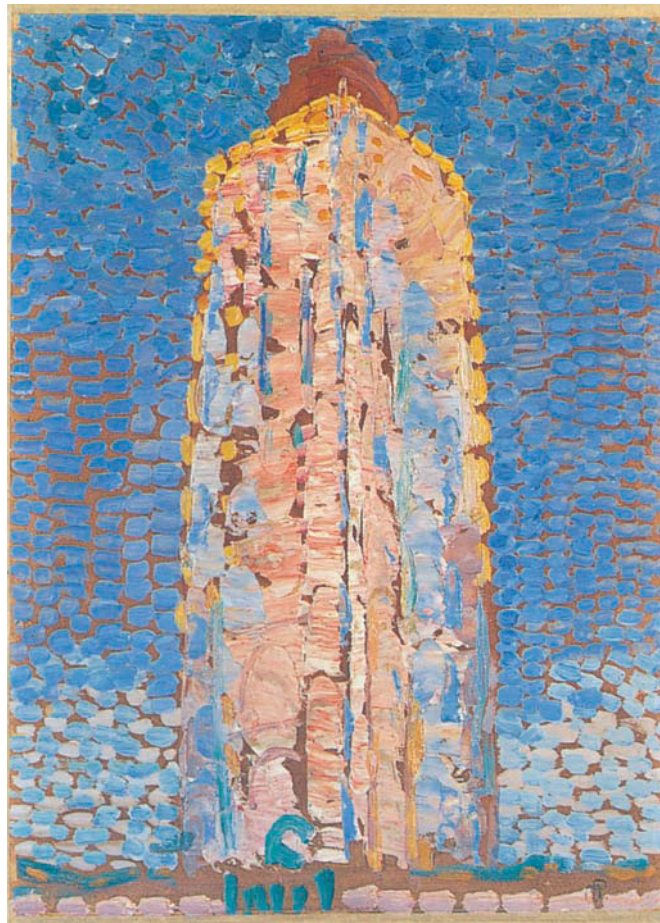


◀ Картина I. 1921. Частное собрание



▲ Вечер на берегу Гейна. 1906. Гемментеммузеум, Гаага

▶ Маяк в Весткапелле. 1910. Городской музей современного искусства, Милан



M

Моне, Клод Оскар (Париж, 1840 — Живерни, 1926) — французский живописец, один из основоположников импрессионизма.

Учился в частных парижских студиях. Под влиянием пейзажистов Будена и Йонгинда начал писать натурные этюды. Испытал влияние Коро, Курбе, мастеров барбизонской школы, Мане. Художественный стиль сформировался в совместной работе на пленэре с близкими по духу художниками — Сислеем, Ренуаром, Базилем.

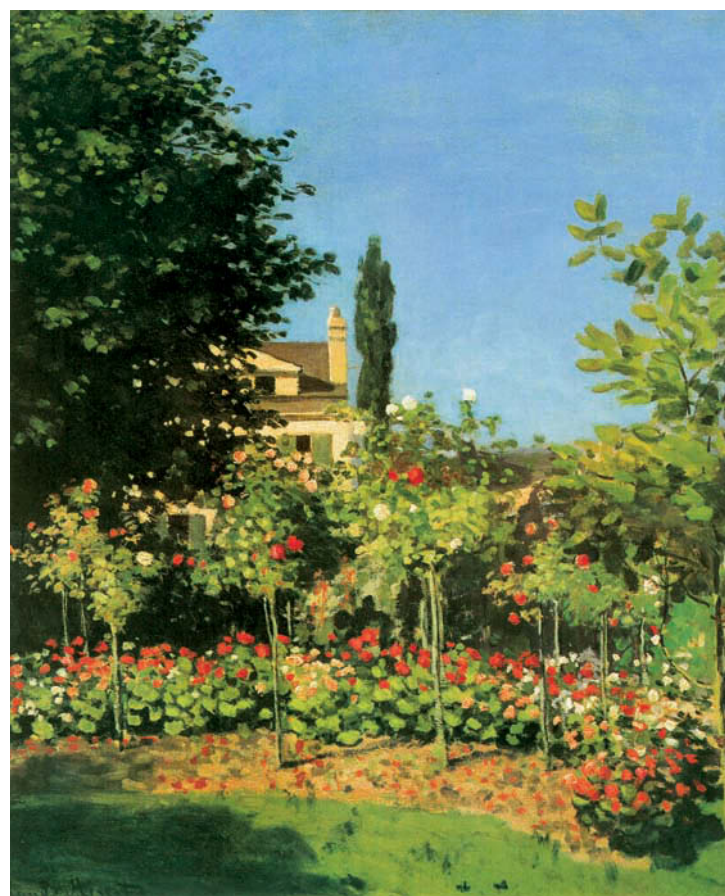
Первым значительным итогом творческих исканий Моне стали работы «Завтрак на траве» (1865–1866) и «Женщины в саду» (1867). В результате длительной работы на природе и благодаря особому взгляду на предметы у художника появился совершенно новый способ передачи световоздушной среды. Отказав-



▲ Темза. Вестминстер. 1870. Национальная галерея, Лондон



шись от основополагающего требования академической живописи о постепенном переходе от света к тени, Моне пишет картины, на которых контуры фигур и элементов пейзажа как бы смазаны потоком света и воздуха и составлены из отдельных световых пятен. Цвета и нюансы цветовых оттенков также зависят только от освещения, общая тональность картин и их фактура, состоящая из отдельных мазков, вызывает ощущение воздушности и легкости. Свой новый метод Моне совершенствует в последующих работах, среди которых этюды, напи-



▲ Цветущий сад в Сент-Адресс. Ок. 1866. Музей д'Орсэ, Париж

◀ Женщины в саду. 1866–1867. Музей д'Орсэ, Париж

- ◀ **Впечатление. Восход солнца.** 1872–1873. Музей Мармоттан, Париж
 - ▶ **Руанский собор на закате.** Ок. 1894. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
- ▼ **Дикие маки.** 1873. Музей д'Орсэ, Париж

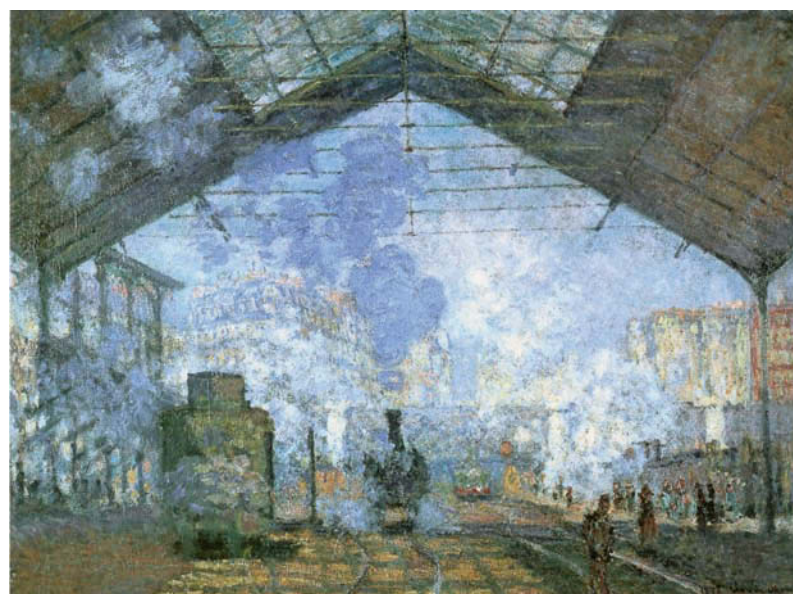
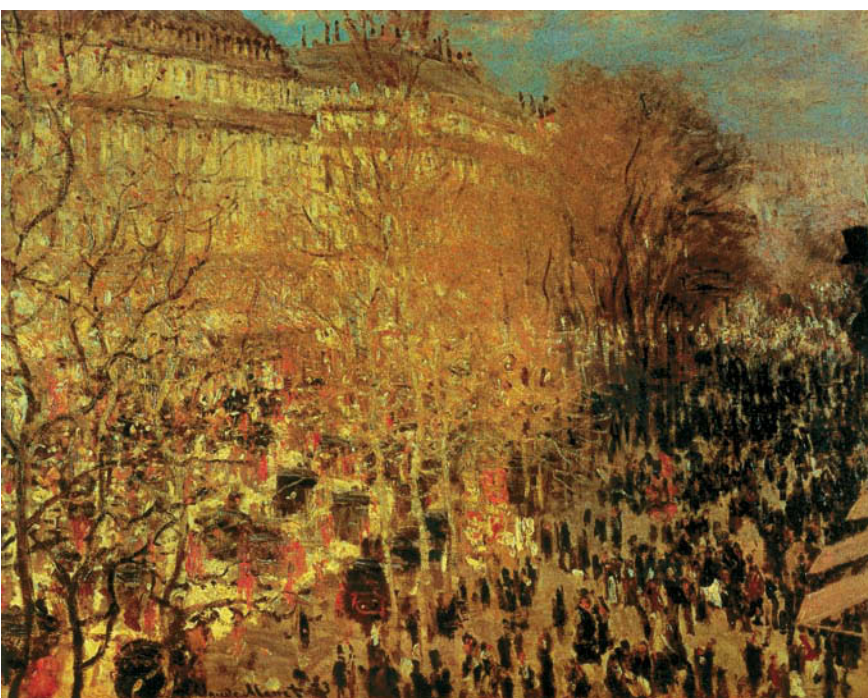


санные в любимом месте отдыха парижан «Лягушатнике», куда он отправляется вместе с Ренуаром. Пестрая и яркая толпа отдыхающих как бы растворяется в пейзаже, составляя единое целое с природой («Лягушатник», 1869).

В период с 1872 по 1878 г. Моне создает лучшие свои импрессионистические картины «Впечатление. Восход солнца» (1872–1873), «Сирень на солнце», два вида «Бульвара Капуцинок», «Дикие маки» (все — 1873), «Прогулка. Дама с зонтиком» (1875). Наполненные прозрачным воздухом, они создают удивительное ощущение реальности. От наименования первой картины Моне произошло название направления в искусстве — импрессионизма (от фр. *impression* — «впечатление»).



Пейзаж картин «Бульвар Капуцинок» написан с балкона того здания, где через несколько месяцев пройдет первая выставка «Акционерного общества художников, скульпторов, гравёров и пр.», т. е., попросту говоря, импрессионистов. Один из «Бульваров» тоже будет на ней показан (исследователями точно не установлено, какая из двух одноименных работ экспонировалась), и посетители, посмотрев на эту картину и наверняка узнав знакомый парижский вид, смогут взглянуть в окно и сравнить два городских пейзажа — реальный и рукотворный. Художник писал экипажи и фигурки прохожих отрывистыми мазками, придающими композиции эффект движения, который зритель не может не ощутить. Правда,



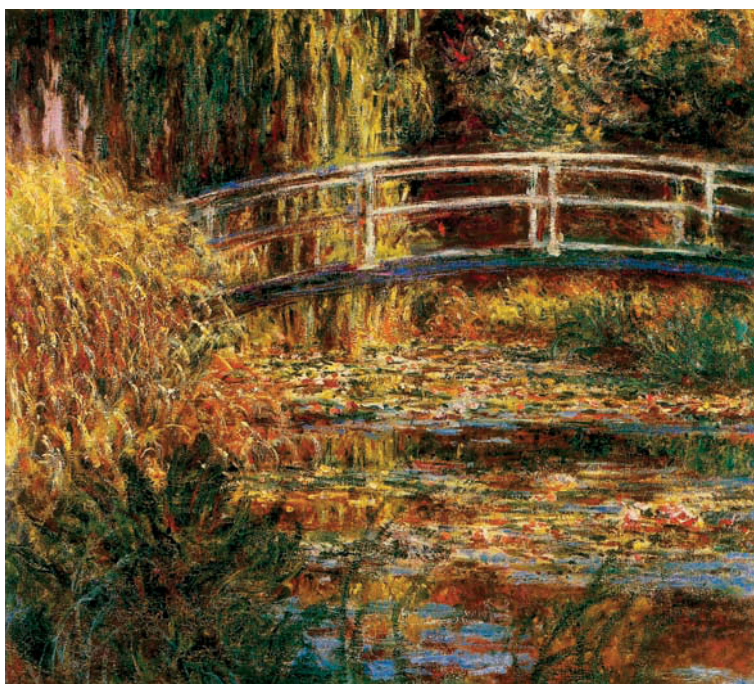
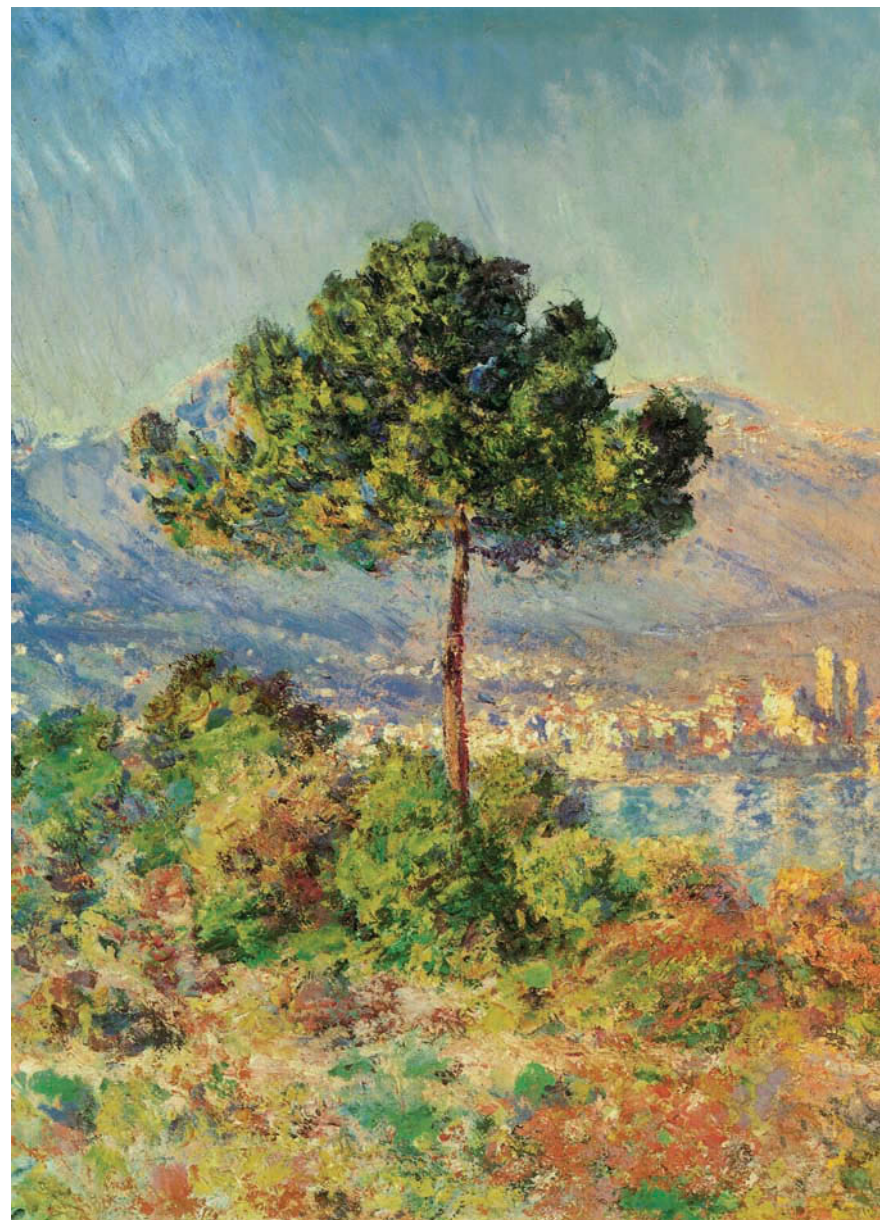
- ▲ **Вокзал Сен-Лазар.** 1877. Художественный институт, Чикаго
- ◀ **Бульвар Капуцинок.** 1873. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва





◀ Автопортрет
в берете. 1886.
Частное собрание

▶ Пиния
в Антибе.
1888. Музей
изящных
искусств,
Бостон



▲ Пруд с водяны-
ми лилиями.
Гармония розового.
1900. Музей
д'Орсэ, Париж

▶ Скалы
в Бель-Иле. 1884.
Государственный
музей изобрази-
тельных искусств
им. А. С. Пушкина,
Москва

не все тогда поняли и приняли художественные новации импрессионистов, и их творческий метод долгое время подвергался критике.

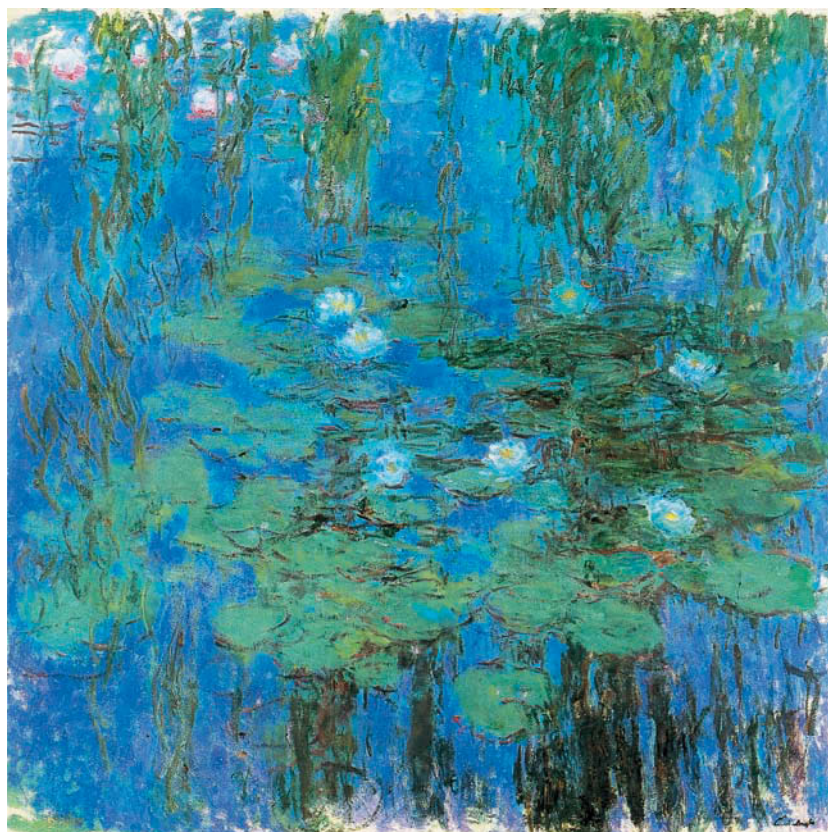
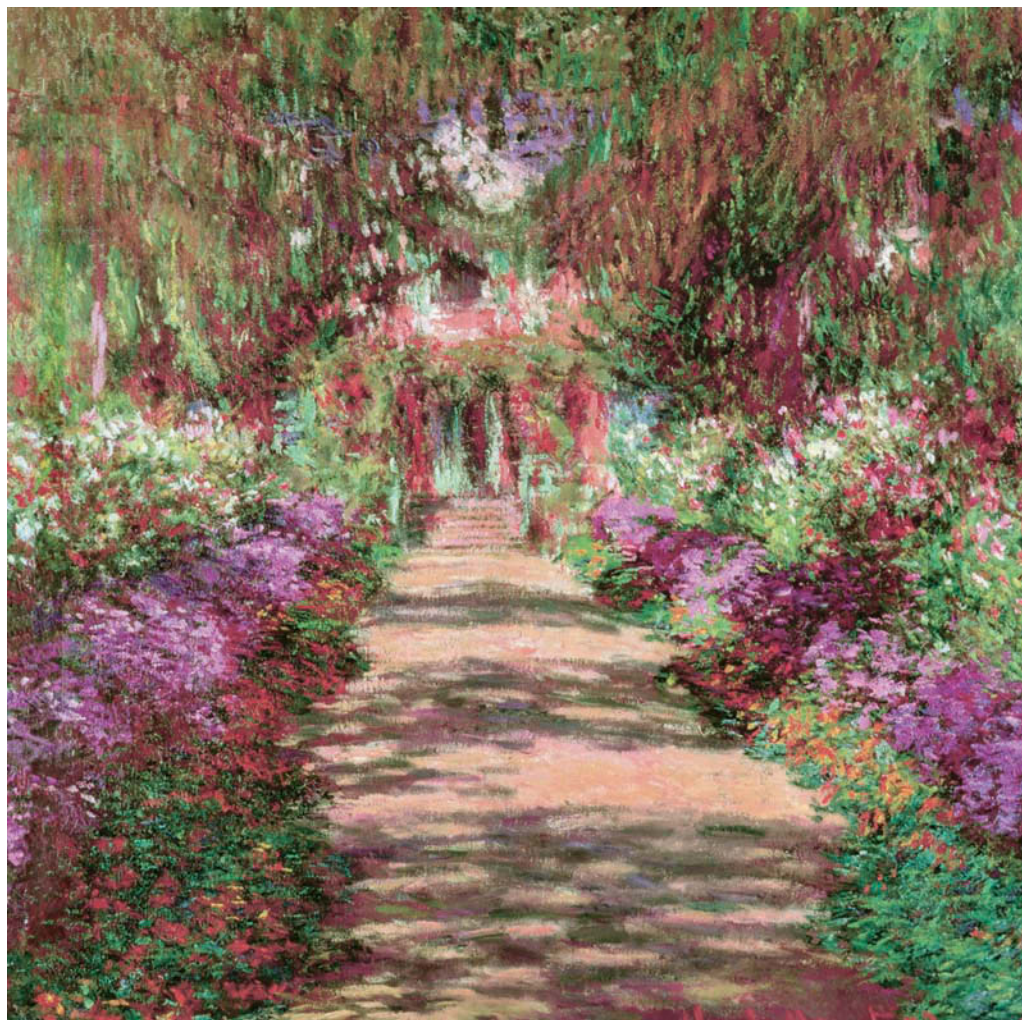
С 1877 г. в творчестве Моне намечился новый этап, художник постепенно отказывается от целостной концепции живописного полотна и начинает исповедовать аналитический подход к созданию картины. К этому периоду относится серия работ с видами вокзала Сен-Лазар. В 1880-х гг. Моне много путешествует в поисках новых мотивов. Так рождаются картины «Закат в Этрета» (1883), «Бордигера» (1884), «Скалы в Бель-Иле» (1886), «Антиб в послеполуденном солнце» (1888) и др. В 90-е гг. художника увлекают серийные циклы, среди которых стоит отметить «Стога» («Стог сена в снегу. Хмурый день»; «Стога. Конец дня. Осень» — обе 1891), «Руанский собор» («Руанский собор в пасмурный день», 1892; «Руанский собор на закате», 1894), виды Лондона («Туман в Лондоне», 1903). Следуя импрессионистической манере, Моне ста-





рается передать различную степень освещенности предметов в зависимости от погоды, нюансов атмосферных явлений и времени суток, используя для этого все богатство своей палитры.

В последний период творчества живописные искания приводят Моне к изменению своего художественного языка. Полностью сосредоточившись на выявлении взаимодействия цвета и света, он использует сюжетную линию картины как импульс для создания выразительных красочных мистерий, что придает многим работам декоративно-абстрактный характер; подобные произведения Моне получили название «лирической абстракции» («Кувшинки и отражение в воде ивы», 1916–1919; «Розы», 1925–1926). Моне посвящает свою кисть страстному увлечению последних лет жизни — своему саду в Живерни: таинственному декоративному миру пруда с японским мостиком и прекрасными нимфеям, пышным зарослям настурции и герани, красочным ирисам («Пруд с водяными лилиями: гармония розового», 1900; «Дорожка в саду Живерни», 1901–1902; «Желтые ирисы», 1924–1925).



▲ Дорожка в саду, Живерни. 1901–1902. Австрийская галерея Бельведер, Вена

◀ Голубые кувшинки. Ок. 1919. Музей д'Орсэ, Париж



Морицо, Берта (Бурж, 1841 — Париж, 1895) — французская художница, представительница импрессионизма.

Внучка Фрагонара, Берта брала уроки у Коро, работая с ним на пленэре. После знакомства с Мане примкнула к художникам-импрессионистам. На знаменитой выставке импрессионистов 1874 г. показала 9 своих работ, среди которых была одна из самых известных ее картин — «У колыбели» (1872). Проникающий сквозь легкие занавески голубовато-красный свет, окрашивающий полог детской кроватки в нежные тона, придает особую трогательность образам молодой женщины и ребенка.

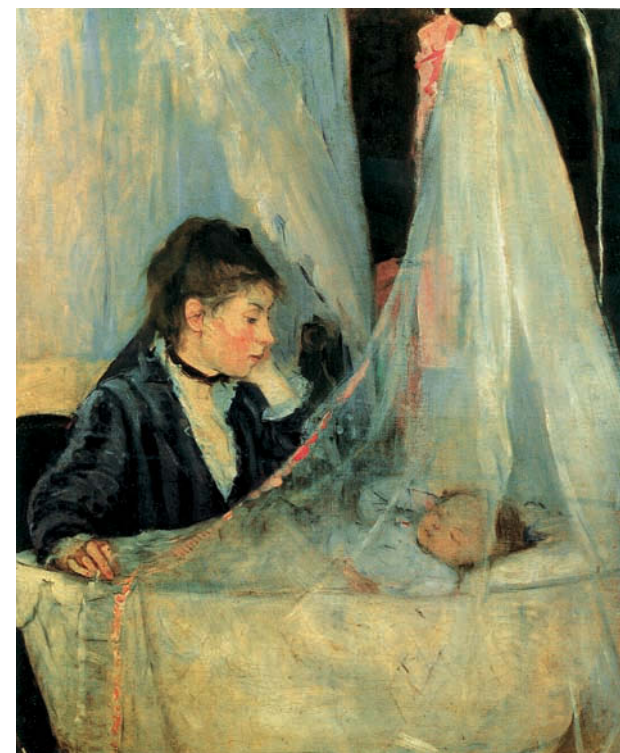


▲ **Гавань в Лорьене.** 1869. Национальная галерея искусства, Вашингтон

◀ **Психея.** 1876. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано

▶ **У колыбели.** 1872. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Ловля бабочек.** 1874. Музей д'Орсэ, Париж



Морицо никогда не использовала мотивы, которые интересовали других импрессионистов: шумная жизнь парижских улиц, театра и кафешантанов, обнаженная натура оставались вне ее интересов. Темы полотен Морицо были прогулки на природе, сад, деревня, тихие семейные радости, материнство («Игра в прятки», 1873; «Столовая», 1886).

В картинах, изображающих сцены из жизни обычных женщин, их чувственная красота подчеркивается художницей очень тонко и деликатно («Женщина за туалетом», ок. 1875; «Психея», 1876). Полная света и радости живопись Берты Морицо вызывает ощущение гармонии, красоты и счастья. ■



Моро, Гюстав (Париж, 1826 — Париж, 1898) — французский художник.

Проучившись два года у Пико, Моро порывает с академизмом и делает выбор в пользу романтизма в духе Делакруа. Немалое влияние на него оказал художник-романтик Шассерио с его поэтической элегантностью и любовью к изысканным арабескам. После 1856 г. Моро проводит два года в Италии, где его особенно привлекают нежность Перуджино, мощная гармония Микеланджело, очарование позднего Леонардо. По возвращении в Париж выставляет свои работы на Салоне, в том числе ныне знаменитое полотно «Орфей» (1865), показывает несколько картин на парижской Всемирной выставке 1878 г., в 1888 г. его избирают членом Академии живописи и ваяния.

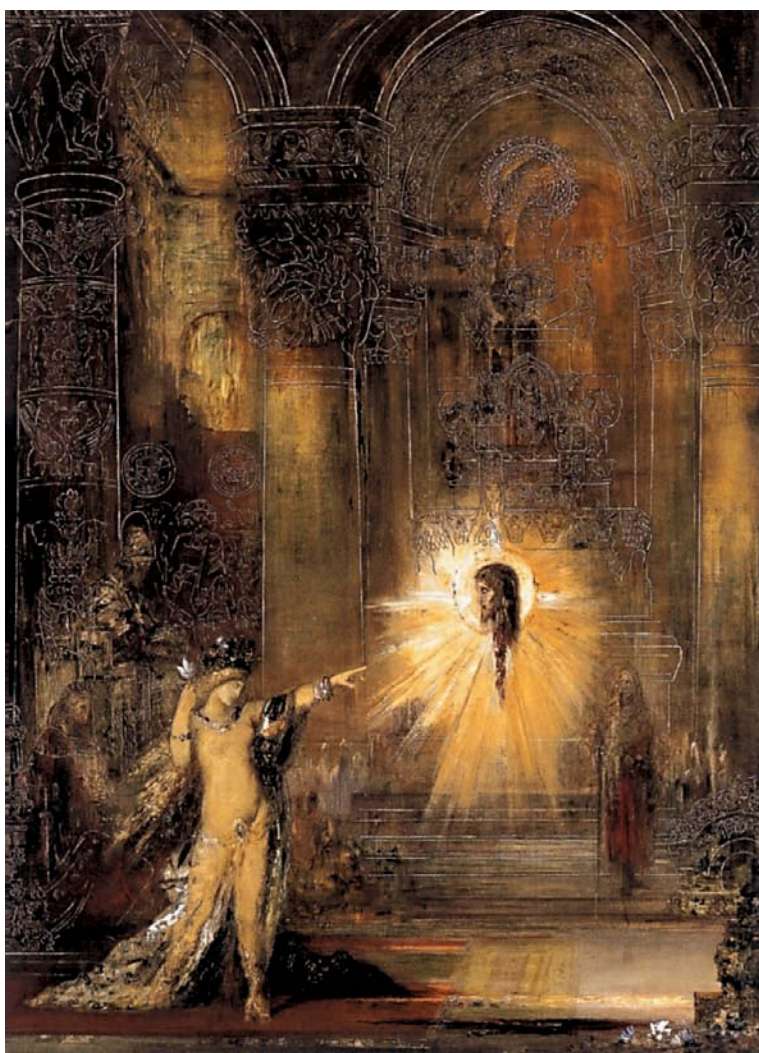
В своих композициях Моро воспевает героя и поэта — чистых, благородных, красивых и зачастую непонятных («Гесиод и Муза», 1891). Стремясь выразить невыразимое, он начинает много больших произведений, оставляет их, снова к ним возвращается, но так и не может завершить, разочарованный своим бессилием. Но созданные в ходе работы эскизы поистине прекрасны. Феерические фантазмагии Моро очаровывали символистов, а позднее и сюрреалистов, видевших в них экзальтированную индивидуальность чувствительной души этого мастера.



▲ **Орфей.** 1865.
Музей д'Орсэ,
Париж



▲ **Ясон.** 1865.
Музей д'Орсэ,
Париж



◀ **Явление.**
1876. Музей
Гюстава Моро,
Париж



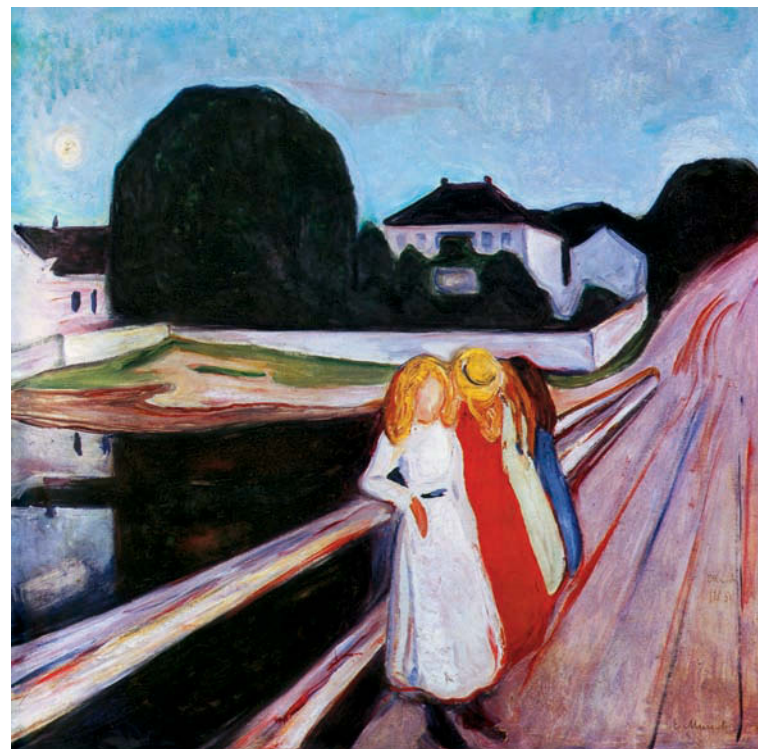
◀ **Св. Георгий
и дракон.**
1889–1890.
Национальная
галерея, Лондон

Художник завещал свой парижский дом, мастерскую и все находившиеся в ней незаконченные холсты, бесчисленные рисунки и утонченные акварели государству. Теперь там находится Музей Гюстава Моро. ■

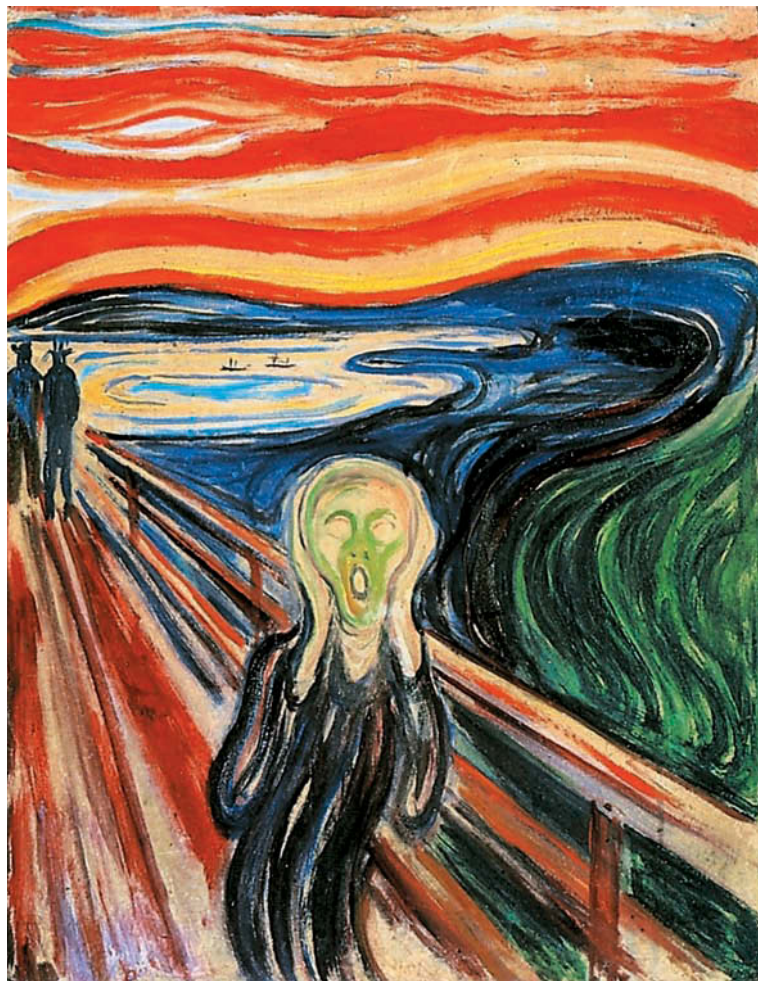
Мунк, Эдвард (Лётен, Хедмарк, 1863 — Экели близ Осло, 1944) — норвежский живописец, гравер и скульптор, яркий представитель экспрессионизма.

Художественное образование получил в Королевской школе рисования и «Академии свободного света» в Христиании (Осло), затем учился в парижской художественной школе Бонна. 1885–1909 гг. провел в путешествиях по Скандинавии, Франции и Германии.

В своих ранних произведениях Мунк реалистически воплотил яркие, наполненные трагизмом впечатления детства, связанные со смертью матери и сестры («Больной ребенок», 1885–1886; «Весна», 1889). Посещая Париж, увлекается импрессионизмом и постимпрессионизмом и к началу 1890-х гг. разрабатывает индивидуальный стиль. Произведения, выполненные художником в 1892–1902 гг., составляют цикл «Фриз жизни», по словам живописца, «поэму о жизни, любви и смерти». Личный жизненный опыт и впечатления художника получают в них



▲ Четыре девушки на мосту. 1905. Музей Вальраф-Рихард, Кёльн



обобщающий символический смысл. В основной композиции цикла «Танец жизни» (ок. 1900) изображены медленно передвигающиеся по роковому кругу фигуры, воплощающие разнообразные возрасты и типы существования. В других композициях мы видим лица людей в моменты эмоционального напряжения, это архетипы человеческой драмы («Ревность», 1895; «Дикий красный виноград», 1898–1900). Трагическое состояние персонажа передается и через окружающий его вихреобразный пейзаж («Крик», 1893; «Тоска», 1894).

Работы Мунка, буквально пронизанные напряженностью чувств, усиленной насыщенностью цветовой палитры и эмоциональными деформациями фигур и окружающего пространства, сделали его глашатаем экспрессионизма. ■



▲ Крик. 1893. Национальная галерея, Осло

◀ Ревность. 1895. Исторический музей, Берген

► Вампир. 1893–1894. Музей Мунка, Осло



Мурильо, Бартоломе Эстебан (Севилья, 1618 — Севилья, 1682) — испанский художник, представитель «золотого века» испанской живописи.

Живописные навыки Мурильо получил у севильского художника Кастильо. С увлечением изучал творчество Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Кано, Рубенса, Тициана, Ван Дейка, Корреджо. Жил и работал в Севилье, иногда посещал Мадрид (начало 1640-х, 1658). В 1660 г. возглавил созданную с его участием Академию живописи в Севилье.

Выполненные на заказ для церквей, монастырей и государственных учреждений работы Мурильо несут на себе отпечаток барочного церковного искусства, популярного в Испании 2-й половины XVII в. (композиции для монастыря францисканцев в Севилье: «Кухня ангелов», 1645–1646; «Св. Диего де Алькала раздаёт милостыню бедным», ок. 1646). Следуя демократическим принципам Риберы, Сурбарана и Веласкеса, а также стремясь работать с натуры, Мурильо наполняет религиозные сцены бытовыми и уличными событиями, вносит в них жанровые черты («Бегство в Египет», 1645; «Святое семейство с птичкой», ок. 1650). Интересны картины Мурильо на тему «Непорочного зачатия». Если в ранних работах Сурбарана и Веласкеса на ту же тему Мария представлена в виде угловатой некрасивой девочки, то у Мурильо образ Мадонны — феерически прекрасен («Непорочное зачатие» — 1652; 1670-е гг.; 1678). В картинах, изображающих Богоматер



▲ Отдых Святого семейства на пути в Египет. Ок. 1665. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▲ Святое семейство с птичкой. Ок. 1650. Прадо, Мадрид



◀ Добрый пастирь. Ок. 1660. Прадо, Мадрид

▼ Кухня ангелов. 1645–1646. Лувр, Париж





▲ **Мальчики с фруктами.**
Ок. 1670. Старая пинакотека, Мюнхен

◀ **Мальчик с собакой.**
Между 1655 и 1660 гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▶ **Благословение Иакова Исааком.**
Ок. 1660.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

с Младенцем («Мадонна с Младенцем», ок. 1655; «Мадонна с четками», ок. 1670) запечатлен идеал женской красоты, популярный в Андалусии.

Для поздних произведений живописца (1650–1670-е гг.) характерны утонченные сочетания прозрачных красок, миловидные черты и живая мимика лиц персонажей, особенно детей («Добрый пастырь», ок. 1660; «Мальчик с собакой», ок. 1650; «Мальчики с фруктами», ок. 1670). Многие работы Мурильо привлекают своей сюжетной занимательностью («Едоки дыни и винограда», ок. 1650, «Девушки в окне», ок. 1655–1660). Интересны они и использованным художником живописным приемом «вапоросо» — легкими, тающими световоздушными переходами. В изображениях детей бедняков художник вносит новые для испанской живописи черты — юмористическую трактовку события, более широкий показ окружающей среды за счет введения пейзажных мотивов.

Успех сопутствовал Мурильо на протяжении всей его жизни. Когда в 1600 г. умер Веласкес, король предложил Мурильо занять место первого живописца страны, но мастер предпочел родную Севилью роли придворного художника. ■



◀ **Девушки в окне.**
Ок. 1655–1660. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Мясоедов Григорий Григорьевич (село Паньково Тульской губернии, 1834 — Полтава, 1911) — живописец, мастер бытового жанра и исторической картины.

Родился в обедневшей дворянской семье. После окончания гимназии в Орле (рисование там преподавал профессиональный художник И. А. Волков) успешно сдал экзамены в петербургскую Академию художеств, где учился с 1853 по 1862 г. у Т. А. Неффа и А. Т. Маркова. Программная работа Мясоедова «Поздравление молодых в доме помещика» (1861) и историческое полотно «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862) были высоко оценены и академическим начальством, и критикой. С 1863 по 1868 г. молодой живописец в качестве пенсионера Академии живет в Европе (Берлин, Брюссель, Париж, города Италии и Испании).

Мясоедов был одним из инициаторов создания и руководителей Товарищества передвижных художественных выставок. С начала 1870-х гг. художник



▲ **Чтение Манифеста 19 февраля 1861 года.** 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Поздравление молодых в доме помещика.** 1861. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

определяет свой творческий путь как бытописателя русской деревни. Он продолжает работать и с историческими мотивами («Дедушка русского флота (Ботик Петра I)», 1871; «Опахивание», 1876), но главная его тема — жизнь крестьян после реформы 1861 г., которую он считал половинчатой, не принесшей «русскому крепостному мужику» подлинной свободы. Именно этим чувством исполнены его картины «Земство обедает» (1872) и «Чтение Манифеста 19 февраля 1861 года» (1873).

Писал Мясоедов и пейзажи («Дорога во ржи», 1881 и др.), но и они, безусловно, содержат в себе элементы бытового крестьянского жанра. В конце 1880-х — начале 1890-х гг. Мясоедов создает ряд монументальных полотен эпического содержания, утверждающих величие крестьянского труда и отражающих поиски художником положительного народного образа. Это «Страдная пора (Косцы)» (1887), «Сеятель» (1888), «Зреющие нивы» (1892). Живописный стиль Мясое-



◀ **Земство обедает.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Осиротевшие.** 1903. Муниципальный музей изобразительных искусств, Нижний Тагил



▲ **Страдная пора (Косцы).** 1887. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Опахивание.** 1876. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Дорога во ржи.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

едова, обычно несколько суховатый, в этих композициях богатством и тонкостью цветовых оттенков близок к пленэрной живописи.

Безусловный интерес представляют работы Мясоедова на историко-культурные темы. В картине «Чтение „Крейцеровой сонаты“ Л. Н. Толстого (Новые истины)» (1893) зритель находит написанные с замечательным портретным сходством образы выдающихся современников художника — Н. Н. Ге, И. И. Мечникова, В. В. Стасова.

Всю жизнь Григорий Григорьевич Мясоедов, художник-передвижник, певец крестьянской темы, убежденный толстовец, оставался верен идеалам, которые были ему дороги смолоду. ■



Неврев Николай Васильевич (Москва, 1830 — имение Лысковщина Витебской губернии, 1904) — мастер бытового и исторического жанров, портретист.

Первые уроки получил от отчима, преподавателя рисования, учился в Строгановском училище, а с 1851 г. — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (у обрусевшего итальянского художника М. И. Скотти). Получил звание «неклассного художника по живописи домашних сцен» (1855), писал в основном портреты на заказ и в 1859 г. за них был удостоен звания классного художника.

После знакомства с П. М. Третьяковым Неврев по его заказу исполняет портрет актера



◀ **Портрет М. С. Щепкина.** 1862. Музей Государственного академического Малого театра России, Москва

▶ **Торг. Сцена из крепостного быта.** Из недавнего прошлого. 1866. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Присяга Лжедмитрия I польскому королю Сигизмунду III на введение в России католицизма.** 1874. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

▲ **Воспитанница.** 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва



М. С. Щепкина (1862) и членов семьи основателя галереи М. И. Третьяковой и И. З. Третьяковой (оба — начало 1860-х гг.). В 1866 г. имя Неврева становится широко известным — после экспозиции на выставке Московского общества любителей художеств его жанровой картины «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого». За ней последовали «Протодьякон, провозглашающий многолетие на купеческих именинах» (1866) и «Воспитанница» (1867).

В 1880-е гг. художник пишет несколько полотен на темы из русской истории, подходя к сюжетам как бытописатель-психолог. Это прежде всего «Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 года» (1885), «Княжна П. Г. Юсупова перед пострижением» (1886).

С 1881 г., когда Неврев стал членом Товарищества передвижных художественных выставок, он постоянно участвует в экспозициях этого объединения. В последний период творчества вновь обращается к портретному жанру («Портрет неизвестной», 1892; «Женский портрет», 1897 и др.).

Последние годы жизни художник уединенно провел в имении Лысковщина. Он практически не работает, впадает в нужду, испытывает глубокую внутреннюю неудовлетворенность, порождающую у него симптомы нервного заболевания. В этом подавленном состоянии остро переживая одиночество и всеобщее забвение своего творчества, Николай Васильевич Неврев покончил с собой. ■



Нестеров Михаил Васильевич

(Уфа, 1862 — Москва, 1942) — живописец, мастер монументальных историко-философских картин, лирического пейзажа и психологического портрета.

Купеческая семья, в которой родился будущий художник, была патриархальной, но отец хотел, чтобы сын получил современное образование, и отправил Михаила учиться в Москву. Решающую роль в судьбе Нестерова сыграла развернутая в залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества выставка передвижников, которую в 1876 г. увидел увлекавшийся рисованием подросток. После долгих уговоров отец дал согласие на поступление сына в МУЖВЗ, где тот учился в 1877–1881 гг. у В. Г. Перова. Затем он поступает в Академию художеств в класс П. П. Чистякова (1881–1884), а в 1884 г. возвращается еще на три



◀ **Видение отроку Варфоломею.** 1889–1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Великий постриг.** 1897–1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

года в Училище. Первые работы Нестерова написаны вполне в духе передвижников. Это жанровые сцены («Знаток», 1884), портреты («Девушка в кокошнике», 1885), картины на исторические темы («Избрание Михаила Федоровича на царство», 1886). Будучи членом Товарищества передвижных художественных выставок, Нестеров в поисках «души народа» постепенно отходит от подчеркнутого передвижнического реализма к тому, что, по его же определению, можно назвать «опоэтизированным реализмом». Так рождаются полотна «Христова невеста» (1887) и «Пустынный»

◀ **Пустынный.** 1888–1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

(1888–1889). Художник ищет и находит воплощение просветленной душевной красоты в лицах тех, кто пренебрег мирской суетой. Незатейливый северный пейзаж, служащий фоном для образа пустытника, чутко откликается на благодное состояние души старого отшельника. Выражая единение человека и природы, живописец создает особый тип пейзажа, который по справедливости называют «нестеровским».

Весной 1889 г. Нестеров ненадолго уезжает в Европу. Современные европейские города ему не нравятся, наследие античности оставляет равнодушным, южная природа (как и позднее при поездке на Кавказ) души его не затрагивает. Зато он поражен «необычай-



▲ **За приворотным зельем.** 1888. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов





ными по духовной силе» творениями итальянских мастеров Раннего Возрождения, особенно Фра Анджелико, Сандро Боттичелли и Филиппо Липпи. Эти впечатления определенным образом сказались на первой же созданной Нестеровым по возвращении в Москву картине — «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890).

Пейзаж, написанный в окрестностях Троице-Сергиевой лавры, помогает художнику с особой полнотой и силой выразить то духовное озарение, которое испытывает деревенский пастушок, получивший благословение от незнакомого странника. Простой русский ландшафт в своем золотом осеннем убранстве предстает поистине райским видением. Мотиву гармонии человека, природы и православной веры посвящены многие картины Нестерова («Под благовест», 1895; «Великий постриг», 1897–1898). При этом религиозная сюжетная составляющая не мешает живописцу искать новые стилистические приемы и средства. Например, в его работах «Молчание» (1903) и «Зимой в скиту» (1904) заметно влияние модерна. Так что

▲ Труды преподобного Сергия. 1896–1897.

Триптих. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▶ Покров. 1914. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▲ Портрет О. М. Нестеровой («Амазонка»). 1906. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ На Руси (Душа народа). 1914–1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва



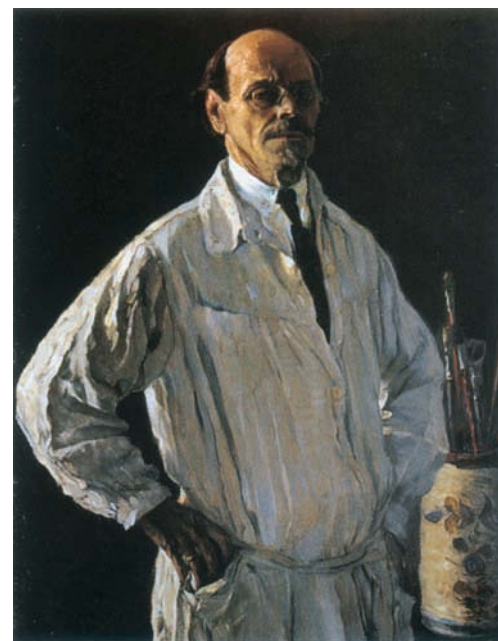


◀ **Девушка у пруда. Портрет Н. М. Нестеровой. 1923.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Молчание. 1903.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Автопортрет. 1928.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



только на первый взгляд может показаться странным, что Нестеров с первых дней основания петербургского художественного объединения «Мир искусства» участвовал в его выставках.

Много времени и труда Нестеров отдал выполнению церковных росписей (запрестольный образ «Рождество Христово» во Владимирском соборе в Киеве, 1893–1894; наружные мозаики петербургского храма Спаса на Крови (Воскресения Христова), 1894–1896; роспись церкви Александра Невского в Абастумани, Грузия, ок. 1894–1900; фрески в Марфо-Мариинской обители в Москве, 1907–1911

и др.). В 1892–1899 гг. он неоднократно обращается к личности Сергея Радонежского. Из этих работ наиболее удачной художник считал картину «Преподобный Сергей Радонежский» (1891–1899), в которой ему «удалось приблизиться» к задуманному образу.

Размышления о судьбе родной страны художник выразил в написанном в лихолетье Первой мировой войны полотне «На Руси (Душа народа)» (1914–1916), с которым перекликается послереволюционная картина «Мыслитель (Портрет философа И. А. Ильина)» (1921–1922).

Интерес Нестерова к внутреннему миру человека привел его к работе над портретами. Первые опыты в этом жанре стали полотна 1905 г. — «Портрет Е. П. Нестеровой», «Портрет княгини Н. Г. Яшвилъ» и написанный в 1906 г. «Портрет



▲ **Философы (С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский). 1917.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет скульптора В. И. Мухиной. 1940.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



О. М. Нестеровой («Амазонка»). Помимо этих женских портретов следует также отметить «Автопортрет» (1915) и знаменитое полотно «Философы (С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский)» (1917).

Интерес к портретному жанру оказался для живописца поистине спасительным в атеистическое советское время, когда Нестеров был вынужден отказаться от религиозной тематики. В продолжающихся поисках «духовного искусства» моделями художника становятся выдающиеся современники. В 1925 г. он пишет «Портрет П. Д. Корина» и «Портрет В. М. Васнецова». Наибольшей психологической глубиной отличаются те портреты, где внимание художника сосредоточено на неповторимой индивидуальности человеческой личности. Именно этим отличается портрет академика И. П. Павлова (1935), художницы Е. С. Кругликовой (1938) и скульптора В. И. Мухиной (1940), что позволяет причислить их к наиболее выдающимся произведениям русского портретного искусства всех времен. За эти работы Михаилу Васильевичу Нестерову в 1941 г., за год до смерти, была присуждена Государственная премия СССР. ■

Нефф Тимофей Андреевич

(усадьба Пюсси Эстляндской губернии, 1804 — Санкт-Петербург, 1876) — мастер портретного жанра и религиозной живописи.

Имя «Тимофей Андреевич» впервые было документально зафиксировано в 1844 г., когда Неффу было пожаловано дворянство, крещен же будущий художник был как Карл Тимолеон. Его мать приехала из Франции в Россию в надежде найти место гувернантки в богатой семье и, несмотря на уже заметную беременность, была принята на службу в семью Пауля фон Крюденера для обучения детей французскому языку. Влюбившийся в нее Генрих фон Мантейфель, сын соседа-помещика, не получив разрешения отца на брак с безродной француженкой, увез ее с сыном в город Вольск. Однако вскоре Филисите исчезла, оставив сына своему возлюбленному. Тот вернулся в отцовское имение, испросил у отца прощение, мальчика же усыновил. Мантейфели дали ему хорошее образование — в земской школе, а затем в Дрезденском университете. Все это время он брал частные уроки рисования и живописи, а потом был отправлен для совершенствования в художественном мастерстве в Италию.

В 1827 г. Нефф приехал в Петербург, где начал выполнять частные заказы. После исполнения группового портрета дочерей Николая I был назна-



▲ Портрет великих княжон Марии Николаевны и Ольги Николаевны. 1838. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► Мечтание. 1840-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ У источника. 1859. Частное собрание

чен придворным художником (1832) и учителем рисования дочерей императора. За написание образов для Готической капеллы (церковь Александра Невского) в Петергофе Нефф получил пожизненный пенсион и разрешение на поездки в Италию. В 1836–1837 гг. он копировал там картины старых мастеров, прежде всего Рафаэля. В 1837 г. Нефф получил повеление на работы в Малой церкви Зимнего дворца, пострадавшей от пожара (повреждение испорченных огнем образов и написание новых взамен полностью утраченных). В 1842–1844 гг. художник, ставший в 1839 г. академиком, выполнил более 20 образов и картин для Исаакиевского собора, за которые был удостоен звания профессора исторической и портретной живописи и приглашен преподавать в Академии художеств (1847). В 1850-х гг. Нефф пишет ставшие знаменитыми картины «Русалка», «Купальщица», «Итальянка» и еще несколько полотен на ита-

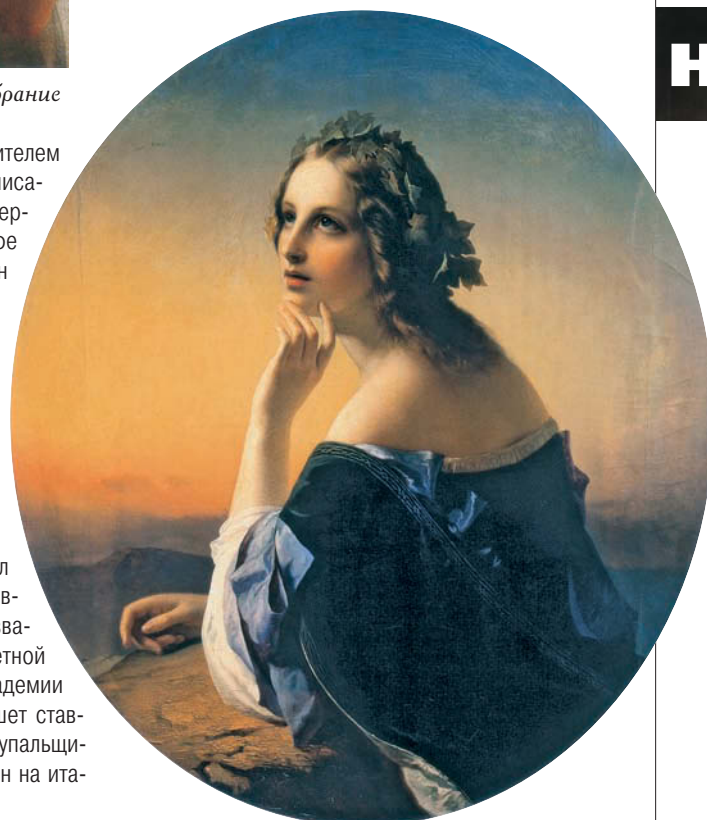
◀ Портрет П. Виардо. 1842. Государственный Литературный музей, Москва

▼ Портрет великой княгини Марии Николаевны. 1846. Государственная Третьяковская галерея, Москва



льянские темы. Не оставляет Нефф и религиозной живописи, вершиной которой стали более 30 образов для иконостаса храма Христа Спасителя в Москве. Это была последняя работа художника.

С 1864 г. Тимофей Андреевич Нефф состоял смотрителем живописной коллекции Эрмитажа. ■



Никитин Иван Никитич (Москва, ок. 1690 — ?, 1742) — живописец, мастер портретного жанра, один из основоположников русской светской живописи.

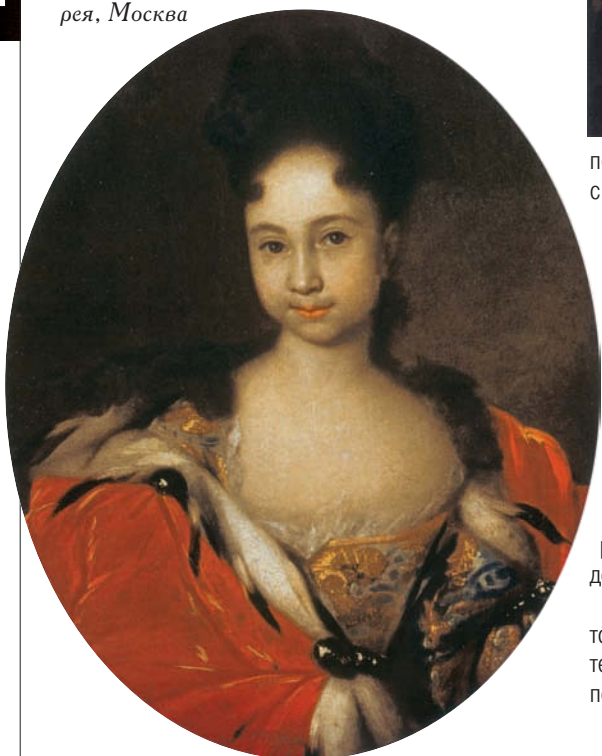
Сын священника, он получил основательное общее образование. Первоначальную художественную подготовку прошел в гравировальной мастерской типографии при Оружейной палате. В 1711 г. мастерская была переведена в Петербург. Петр I, узнав об увлечении Никитина живописью, поручил его обуче-



▲ **Петр I на смертном ложе.** 1725. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Портрет царевны Натальи Алексеевны, дочери Петра I.** Не позднее 1716. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Портрет царевны Анны Петровны, сестры Петра I.** Не позднее 1716. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ние недавно приехавшему в Россию немцу И. Г. Таннауэру. Обучение было успешным: талант и трудолюбие молодого художника позволили ему еще до пенсионерской поездки в Италию написать несколько портретов, автора которых никак нельзя назвать «самоучкой». В них еще ощущаются традиции парсунного письма, но совершенно очевидно и стремление художника выразить индивидуальность модели, очевидно также и умелое обращение с цветом («Портрет девочки», 1712–1713; «Портрет царевны Прасковьи Иоанновны», 1714; «Портрет царевны Анны Петровны», «Портрет царевны Натальи Алексеевны», оба — не позднее 1716 г.).

В 1716–1720 гг. Никитин с младшим братом Романом, тоже живописцем, совершенствуют свое мастерство — сначала в Венеции, а затем в флорентийской Академии художеств у Т. Реди. На родину Никитин вернулся уже настоящим мастером. Он избавился от условностей «парсунного наследия», но главные особенности своего письма, проявившиеся в ранних работах (реализм живописи, прямоту



психологических характеристик, темный колорит с преобладанием теплых тонов), сохранил.

Вокруг авторства работ Никитина ведется много споров. Подписал художник только три своих полотна. Безусловно выдающимися произведениями художника можно назвать два портрета царя-реформатора — «Портрет Петра I» (в круге, 1721) и «Петр I на смертном ложе» (1725). В живописном мастерстве им не уступают работы «Портрет напольного гетмана» и «Портрет государственного канцлера графа Г. И. Головкина» (оба — 1720-е гг.). Особняком в наследии Никитина стоит большое полотно «Родословное древо русских царей» (1731), сознательно написанное художником в традициях XVII в.

В начале 1730-х гг. братья Никитины были арестованы по делу о памфлете на вице-президента Святейшего синода, соратника Петра I Феофана Прокоповича. Более пяти лет они провели в застенках Пе-



▲ **Портрет государственного канцлера графа Г. И. Головкина.** 1720-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Портрет напольного гетмана.** 1720-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

тропавловской крепости, в 1737 г. биты плетью и сосланы в Тобольск «на вечное житье за караулом». Помилование художника, дарованное Анной Иоанновной в 1741 г. перед кончиной, было подтверждено указами Анны Леопольдовны, а затем Елизаветы Петровны. В феврале 1742 г. Иван Никитич Никитин покинул Тобольск, но до любимой Москвы, куда он переселился после смерти Петра I, не добрался, умерев где-то в пути. ■



Нольде, Эмиль (собств. Эмиль Хансен; Нольде, Шлезвиг, 1867 — Зебуль, Гольштейн, 1956) — немецкий живописец, график, представитель экспрессионизма.

Обучался в Школе художественной резьбы во Фленсбурге, художественной школе Фера в Мюнхене, академии Жюлиана в Париже. Посетил Вену, Швейцарию, Италию, Копенгаген. Нольде был творцом-одиночкой, избегавшим художественных групп, хотя некоторое время и входил в объединения «Мост» и «Синий всадник». Интенсивность переживаний, открытость в выражении чувств сделали его одним из самых ярких и самобытных представителей экспрес-

сионизма, хотя он не признавал этого термина и не любил, когда его называли экспрессионистом.

Большое место в работах художника занимают религиозные мотивы («Тайная вечеря», «Троицын день» («Сошествие Святого духа»), обе — 1909). Зрителя не оставляет ощущение, что герои картин реальны и находятся рядом, в этой жизни.

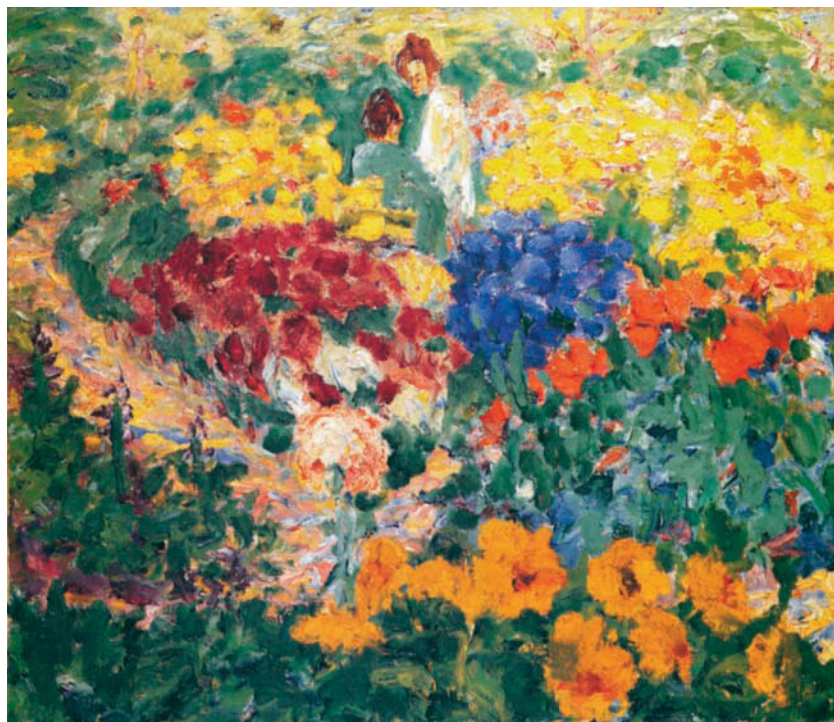
Главным выразительным средством в пейзажной живописи Нольде был цвет, взятый как бы из самой природы. Хотя краски яркие и интенсивны, это не создает жизнерадостного ощущения и не делает картины декоративными («Сад у Бурхарда», 1907; «Цветущий сад. Две женщины», 1908).



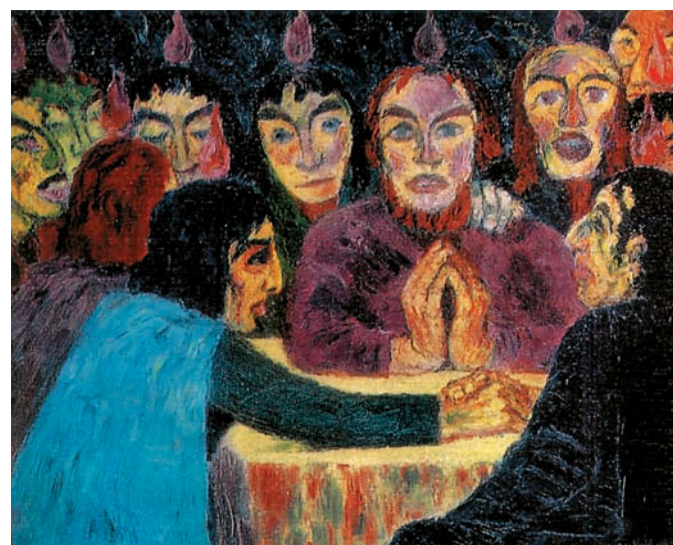
Множество работ художника посвящено теме «большого города», причем у Нольде этот образ всегда несет в себе таинственность, даже некую фантазмагорию («В ночном кафе»; «За столом с вином» — обе 1911). В поисках новых впечатлений он отправляется на Новую Гвинею, а по дороге посещает Россию, Японию, Китай. Его образ дальних стран, как и все творчество художника, своеобразен («Тропическое солнце», «Семья» — обе 1914; «Натюрморт», 1915).

С 1937 г., после запрета в нацистской Германии творчества художников-модернистов и конфискации множества работ самого Нольде, он пишет в основном натюрморты с цветами, пейзажи, исполненные в светлых и нежных тонах красочные акварели.

► **Маски и георгины.** 1919. Фонд Ады и Эмиля Нольде, Нойкирхен



► **Цветущий сад. Две женщины.** 1908. Художественный музей, Крефельд



▲ **Троицын день (Сошествие Святого духа).** 1909. Государственные музеи, Берлин

◀ **Свободный дух.** 1906. Фонд Ады и Эмиля Нольде, Нойкирхен

Овербек, Иоганн Фридрих

(Любек, 1789 — Рим, 1869) — немецкий художник, лидер назарейцев.

Учился в Любене, в мастерской Перукса, а затем в венской Академии художеств. Вместе со своим другом Пфорром и группой единомышленников основывает Лукасбунд (Союз св. Луки), который, в противовес академическому классицизму, берет за образец искусство Раннего немецкого Возрождения и творчество Дюрера.



▲ **Портрет Франца Пфорра. 1810.**
Государственные музеи, Берлин



▲ **Триумф религии в искусствах. 1831–1840.**

Штуделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне



◀ **Союз Италии и Германии. 1811–1828.**

Новая пинакотекка, Мюнхен

В 1810 г. члены Лукасбунда уезжают в Рим и поселяются в пустовавшем монастыре Сант-Исидоро на холме Пинчо. Они ведут почти монашеский образ жизни, не пишут на темы мифологии, не интересуются происходящими в мире событиями (хотя это было время потрясавших Европу антинаполеоновских войн, в которых немцы принимали самое активное участие). А еще члены «братства Сант-Исидоро» носят длинные волосы на манер их кумира Дюрера, как он изобразил себя на известном автопортрете. За эту прическу, «ал ла назарена», их стали называть назарейцами; под таким именем они и вошли в историю европейского искусства.

За исключением поездки на Рейн в 1831 г. Овербек оставался в Италии до самой смерти. Наиболее значительные его произведения — «Союз Италии и Германии» (1811–1828) и «Триумф религии в искусствах» (1831–1840). Его стиль, несколько однообразный, порой даже схематичный, все же близок манере Фра Анджелико и раннего Рафаэля.

Композиции Овербека на религиозные темы, написанные в разные годы («Уверение Фомы»; «Обращение Марии» и др.) оказали значительное влияние на развитие религиозной живописи во второй половине XIX в.

Орловский Александр Осипович

(Варшава, 1777 — Санкт-Петербург, 1832) — художник-романтик, живописец и график.

Как художник Орловский сформировался в Польше, в значительной мере под влиянием Я. П. Норблина, у которого он учился и с которым работал в 1793–1802 гг.

В 1802 г. Орловский переехал в Петербург, где прожил до конца жизни, покидая столицу только для путешествий. В том же году он пишет портрет своего покровителя великого князя Константина Павловича, исполненный духом романтизма, которому художник будет верен во всех портретных, пейзажных, батальных работах, отмеченных свободой живописной манеры. В 1809 г. за картину «Бивуак казаков» Орловский был удостоен звания академика батальной живописи.

Реалистически-правдивы и одновременно романтически-возвышенны написанные Орловским портреты героев Отечественной войны 1812 г. Характерный пример — «Портрет М. И. Платова» (1812–1813). В послевоенный период в настроениях русского общества превалировала патриотическая гордость, и Орловский явно не был чужд такого настроения.

Многие ранние пейзажи Орловского «бунтарского» романтического периода посвящены морской стихии, грозной, неподвластной человеку («Морской пейзаж с кораблями», «Парусная лодка», оба — 1810; «Сцена на взморье у избы», 1810–1812). Романтичны и большинство написанных Орловским портретов («Портрет неизвестного в кресле», «Портрет архитектора Ч. Камерона», оба — 1809 и др.). Но порой художник, считающийся одним из основоположников шаржа и карикатуры в русском изобразительном искусстве, позволяет себе и добрую улыбку по отношению к модели; таковы его шаржи «Портрет архитектора Д. Кваренги», «Заснувший часовой» (оба — 1811).



Орловский обладал острым и цепким взглядом наблюдателя. В его рисунках 1810-х гг., а позднее в литографиях (он одним из первых в России обратился к этой технике) отразились впечатления художника от различных сторон жизни — эпизодов веселых и зрелищных («Бега на Неве», «Лихач» и др.) и печальных, вызывающих острое чувство сострадания («Привал арестантов», «Нищие крестьяне у кареты»).

Орловского ценили многие выдающиеся люди той эпохи, своей дружбы его удостоили И. А. Крылов, П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов. Обращаясь к художнику-романтику в одном из стихотворений, А. С. Пушкин призывал его: «Бери свой быстрый карандаш, //Рисуй, Орловский, ночь и сечу!»

После кончины в 1831 г. великого князя Константина Павловича, у которого художник состоял на

◀ Портрет литератора К. И. Зейделя. 1820. Бумага, итальянский карандаш, сангина. Государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина, Рязань

▼ Портрет польского шляхтича. 1820. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



службе, он лишился материальной поддержки. Нужда и болезни, отсутствие каких-либо надежд на будущее очень скоро привели Александра Осиповича Орловского к смерти. ■



▲ Голова извозчика. 1820. Бумага, итальянский карандаш, сангина. Музей изобразительных искусств, Екатеринбург

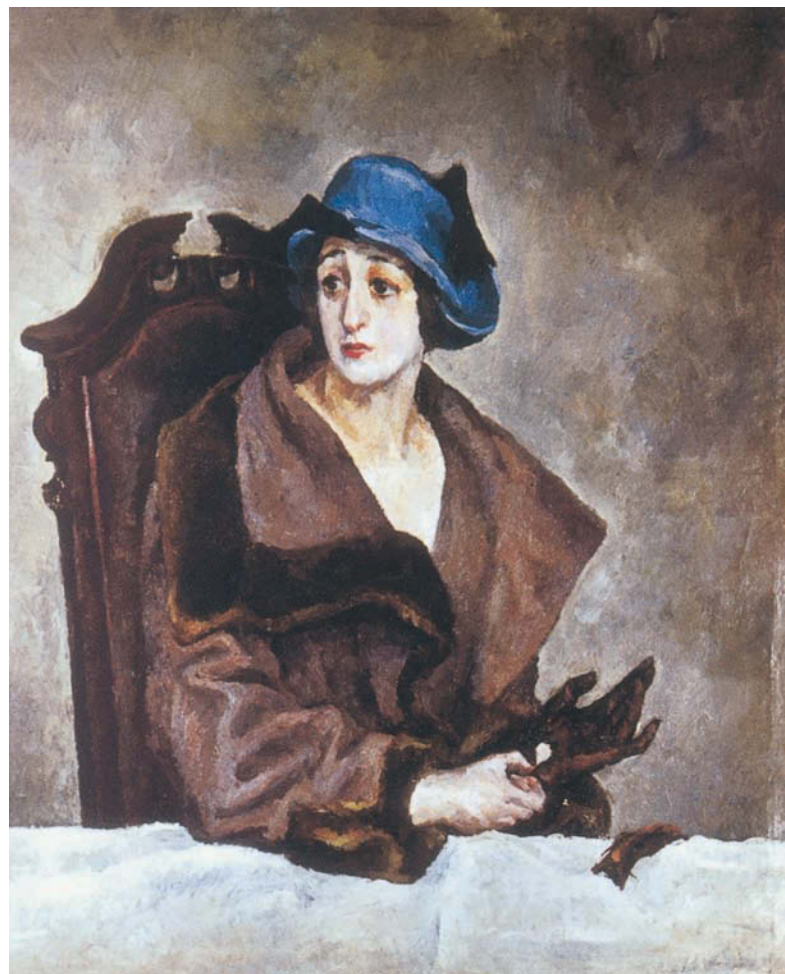
◀ Бивуак казаков. 1809. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Осмёркин Александр Александрович (Елисаветград Херсонской губернии, ныне Кировоград, 1892 — посёлок Плесково Московской области, 1953) — живописец, театральный художник, педагог.

Родился в семье землемера. С детства любил рисовать. Большое влияние на мальчика оказал его дядя по материнской линии архитектор Я. В. Паученко, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Учился в реальном училище и вечерних рисовальных классах при нем. В 1911 г. поступил в Киевское художественное училище, где проучился два года. На выставке в салоне художника В. А. Издебского увидел работы членов объединения «Бубновый валет», покорившие его новаторскими экспериментами с формой и цветом и окончательно оттолкнувшие от «провинциального академизма», царившего в училище. В 1913 г. Осмёркин уехал в Петербург, где недолгое время занимался у Н. К. Рериха, но и тут остался неудовлетворенным: его охватывала «смертная тоска от археологической мистики» учителя. Новый переезд — в Москву и два года занятий в мастерской И. И. Машкова (1913–1915), которые прерывает война (призванный в армию, Осмёркин был направлен в Чугуевское военное училище).

Приехав в 1917 г. в Москву, Осмёркин сближается с художниками разных направлений русского авангарда — Д. Д. Бурлюком, Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионовым, Г. Б. Якуловым, с В. В. Маяковским, вступает в объединение «Бубновый валет», становится одним из учредителей Общества московских художников. И активно работает как живописец. Уже в ранних работах он стремится преодолеть этюдность. Для его полотен характерны цветовая сдержанность, отточенность формы, ясность композиционных построений. Все это — в русле освоенных уроков кубизма и сезаннизма. Жанровые предпочтения, как и у многих московских «сезаннистов», — натюрморт, пейзаж, портрет. Натюрморты Осмёркина просты и понятны («Натюрморт с керосиновой банкой», начало 1920-х гг.; «Натюрморт с бандурой», 1921). Портреты сдержанны в передаче эмоций («Портрет Е. Т. Барковой», 1921; «Портрет художника М. Н. Аветова», 1924). Пейзажи просты по композиции, задумчиво-созерцательны («Москва. Тверская», 1924; «Ветлы у пруда», 1925). Содержательная и эмоциональная сдержанность композиций подчеркивает самоценность экспрессии цвета.

В произведениях Осмёркина второй половины 1920-х гг. начинается постепенное отступление от художественной системы кубизма и сезаннизма, обраще-



▲ Женский портрет. Вторая половина 1910-х гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Мойка. Белая ночь. 1927. Государственная Третьяковская галерея, Москва

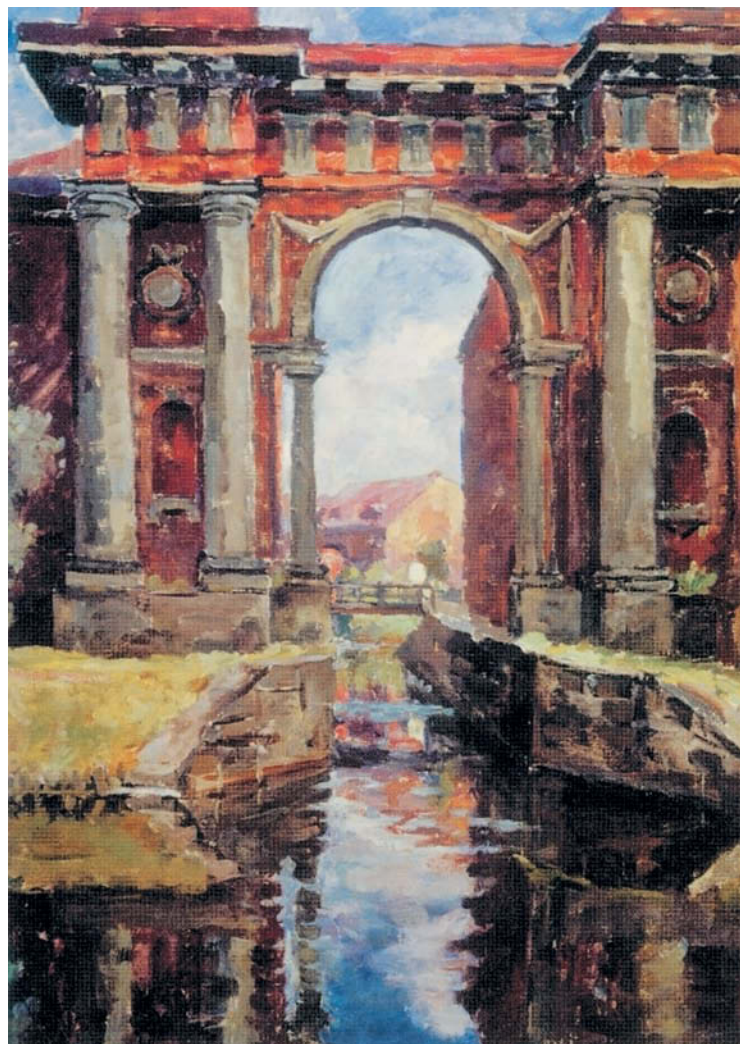
▶ Натюрморт с бандурой. 1921. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ние к наследию мастеров второй половины XIX в., к опыту А. А. Иванова, художника барбизонской школы, К. Коро (этот этап своего творчества художник впоследствии назовет «натуралистическим»). Больше внимание он уделяет светотеневой разработке, конкретности передаваемых образов. Характерный пример таких решений — серия крымских пейзажей.

В работах Осмёркина второй половины 1940-х — начала 1950-х гг. суммированы его поиски и находки разных этапов. Тональная живопись отступает на задний план, умелая передача световоздушной среды в сочетании с ярким многоцветьем — вот характерная особенность полотен Осмёркина в последнее десятилетие его жизни. Уже будучи очень большим человеком он пишет картины, исполненные поэтического настроения («Портрет Анны Ахматовой. Белая ночь», 1939–1940; «Новая Голландия», 1945; «Натюрморт с ходиками», 1952).

С 1918 г. Осмёркин работал как театральный художник («Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега в Вольном театре, 1919–1920, Москва). Больше всего эскизов декораций и костюмов он выполнил для инсценировки романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в Камерном театре (1936, Москва; постановка не была осуществлена). Тридцать лет художник отдал педагогической деятельности, преподавал в Государственных свободных художественных мастерских (с 1926 г. — Высший художественно-технический институт) в Москве, с 1932 по 1947 г. — в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова (1937–1948). Его система преподавания, ставившая целью не только профессиональную подготовку, но прежде всего воспитание людей с философией культуры, все меньше вписывалась в официальную идеологию. После войны руки власти дошли до многих деятелей советской культуры с «не совсем советскими устремлениями». Не пощадили они и Осмёркина. Его обвинили в формализме, отстранили от преподавания, запретили принимать заказы и продавать свои работы, затеяли против него судебное дело, которое тянулось до 1952 г. Однако Александр Александрович Осмёркин продолжал работать буквально до последних дней жизни. ■



▲ **Новая Голландия.** 1945. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Весна. Плотничья и Каличья башни Троице-Сергиевой лавры.** 1944. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Крым. Козы. Вечер. Тополя.** 1938. Частное собрание



Остаде, Адриан ван (Харлем, 1610 — Харлем, 1685) — голландский живописец и офортист, мастер крестьянского бытового жанра.

Учился у Халса, дальнейшее становление художника происходит под влиянием Браувера. В его ранних работах в гротесковой манере запечатлены грубые сцены драк и пьянок, участники которых как бы застыли в резких позах с устрашающими гримасами на лицах («Драка», 1637). В конце 1630-х гг. под воздействием работ Ван Гойена и Рейсдала начинает писать пейзажи. Изучение творчества Рембрандта вносит новые черты в жанровые картины Остаде («Мастерская», после 1640; «Сельская хижина», 1642;

▼ **Сцена в кабачке.** Вторая треть XVII в. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



▲ **Алхимик.** 1661. Национальная галерея, Лондон

«Деревенские музыканты», 1645; «В деревенском кабачке», 1660; «Алхимик», 1661; «Школьный учитель», 1662), делая их более гармоничными, усиливая светотеневую контрастность. Тональность становится теплее, произведения пронизаны спокойствием, умиротворенностью и мягким юмором. Но главным мотивом художника остается повседневная жизнь, протекающая, как правило, в нищих хижинах или в трактирах. Герои его картин, порой нескладные и непонятливые, как правило добродушные, вызывают у зрителя сочувствие. Некоторые персонажи Остаде обладают высокой творческой поэтической душой, самозабвенно служат искусству («Художник в мастерской» («Автопортрет»), 1663; «Флейтист», ок. 1660). Хотя передачей интерьера, освещенного боковым светом, легкой юмористической трактовкой образа эти портреты напоминают жанровые картины, достоверно изображенная бытовая обстановка в них удивительным образом гармонирует с человеком, создавая в едином целом поэтическую и чуть таинственную атмосферу творчества. ■

◀ **Художник в мастерской (Автопортрет).** 1663. Картинная галерея, Дрезден

▼ **Драка.** 1637. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



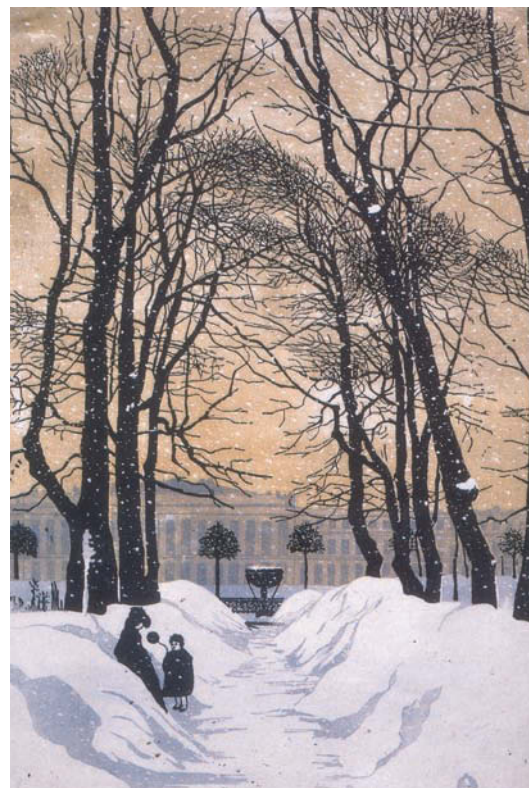
Остроумова-Лебедева Анна Петровна

(Санкт-Петербург, 1871 — Ленинград, 1955) — художник, мастер графической техники и акварели.

Дочь крупного столичного чиновника, она еще гимназисткой, несмотря на неодобрение родителей, начала посещать школу при Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, затем занималась в самом училище у В. В. Матэ, а в 1882–1900 гг. с перерывом училась в Академии художеств (у того же В. В. Матэ, К. А. Савицкого, П. П. Чистякова, И. Е. Репина). Сезон 1898–1899 гг. провела в Париже, где посещала мастерскую английского художника Дж. Уистлера, овладевая основами живописного ремесла — умением передавать фактуру, подбирать цвет, чувствовать и воспроизводить свет. Тогда же Остроумова окончательно убедилась, что масляная живопись — не для нее. Запах масляных красок неизменно вызывал у нее аллергическую реак-

цию в виде все более сильных приступов астмы. Она была близка к парижскому кругу русских художников «Мира искусства», и высоко оценивший способности художницы А. Н. Бенуа обратил ее интерес к занятию цветной ксилографией как самостоятельным видом художественного творчества (а не чисто репродукционной вспомогательной графической техникой).

Поворотным в судьбе Остроумовой оказался 1900 г.: она дебютировала со своими гравюрами на выставке объединения «Мир искусства» и, представив 14 гравюр, окончила Академию художеств со званием художника. В 1905 г. художница вышла замуж за известного ученого-химика С. В. Лебедева. Она жила в Петербурге и сумела в технике ксилографии и литографии запечатлеть строгую красоту российской столицы и ее пригородов (станковые циклы «Петербург», 1908–1910; «Павловск», 1922–1923; иллюстрации к книгам В. Я. Курбатова «Петербург», 1912 и Н. П. Анциферова «Душа Петербурга», 1920). Прекрасны ее акваре-



► **Летний сад.** 1902. Цветная ксилография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Дворец Бирона и барки.** 1916. Цветная ксилография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Петербург. Снасти.** 1917. Цветная ксилография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ли «Марсово поле» (1922) и «Инженерный замок» (1929), отличающиеся богатством и естественностью колорита, поэтичностью образа и четкостью композиции. Очень интересны акварельные портреты работы Остроумовой-Лебедевой («Портрет артиста И. В. Ершова», 1923; «Портрет Андрея Белого», 1924 и др.).

В 1917 г. Остроумова-Лебедева была избрана академиком Академии художеств, однако бурные события помешали тогда документальному оформлению этого почетного звания.

«Я начала рисовать, потому что какая-то сила толкала меня рисовать. Работаю, потому что не могу не работать», — писала Анна Петровна Остроумова-Лебедева в «Автобиографических записках», труд над третьим томом которых она завершала в блокадном Ленинграде. ■



◀ **Крюков канал.** 1910. Цветная ксилография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Остроухов Илья Семенович (Москва, 1858 — Москва, 1929) — живописец, мастер пейзажного жанра.

Сын крупного московского предпринимателя, Остроухов учился в Московской практической академии коммерческих наук (предполагалось, что со временем к нему перейдет управление делами отца). Лето семья проводила в своем имении на озере Сенеж, где Илья подростком и юношей серьезно занимался естествознанием (собранные им гербарии, коллекции насекомых, записи о повадках птиц свидетельствуют об удивительной для непрофессионала глубине знаний). В 1875 г. издатель А. И. Мамонтов, которому семнадцатилетний Остроухов принес подборку своих очерков о птицах средней полосы России, ввел его в Абрамцевский кружок своего брата, известного мецената С. И. Мамонтова. Именно тогда будущий художник заинтересовался живописью. Учитель рисования детей Саввы Ивановича А. А. Киселев стал его первым наставником, причем Остроухов сразу же взялся за масляную живопись, работая при этом на пленэре. Уже первые его живописные опыты оказались успешными, ему давали советы В. Д. Поленов, И. И. Шишкин, И. Е. Репин, который порекомендовал начинающему живописцу пройти систематический курс у П. П. Чистякова. После двух лет занятий у этого замечательного петербургского педагога (1882–1884) Остроухов пишет вполне профессионально и в 1886 г. дебютирует на выставке передвижников с картиной «Последний снег».

Последующие работы художника («Золотая осень», 1887; «Поздняя осень», «Первая зелень», обе – 1888; «Сиверко», 1890) подтверждают статус Остроухова как сложившегося, зрелого художника. Этому, безусловно, способствовали и посещение в 1886 г. вольнослушателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где он познакомился и сдружился с В. А. Серовым, и поездка в 1887 г. с ним и сыновьями С. И. Мамонтова в Италию. В привезенной из путешествия «Площади Св. Марка в Венеции» Остроухов показал себя прекрасным колористом, тонко чувствующим и мастерски использующим тональные оттенки. Если юношеское увлечение естествознанием способствовало умению Остроухова пристально наблюдать живую природу, то в этой картине, а также в городских пейзажах, написанных во время пребывания в Германии («Берлин. Дождь», «Нюрнберг. У городских ворот», оба — 1889), не меньшую художественную наблюдательность он проявил в отношении архитектурного облика городов.

Остроухов выставляет свои работы на экспозициях передвижников (член ТПХВ с 1891 г.), Союза русских художников (член СРХ с 1903 г.). В 1906 г. его из-

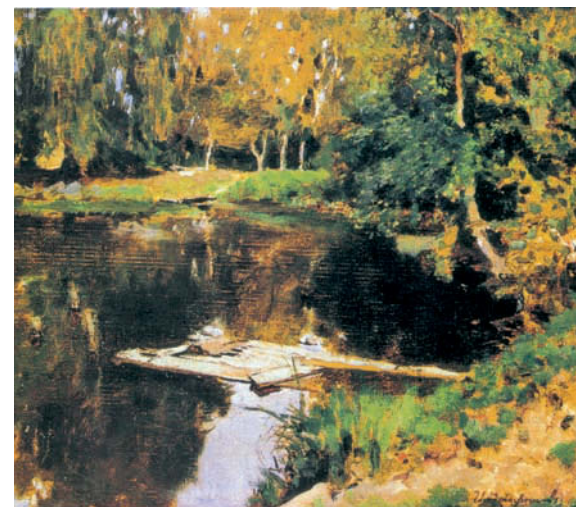
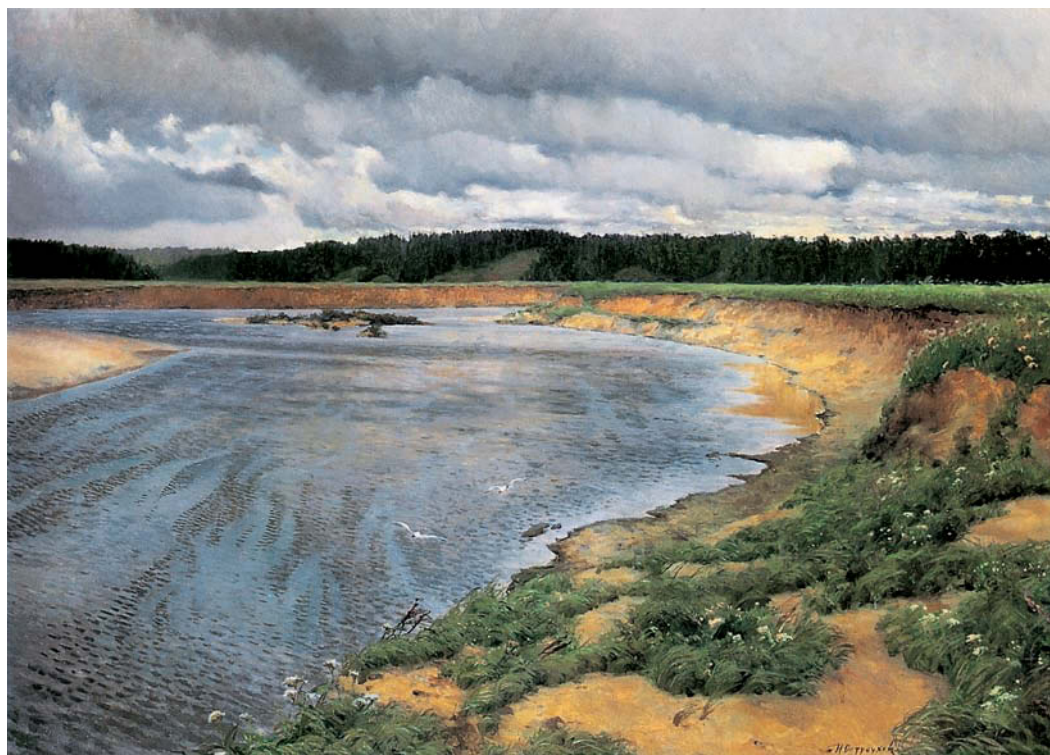


▲ **Золотая осень.** 1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва

бирают действительным членом Академии художеств. В 1905–1913 гг. Остроухов возглавляет Совет попечителей Третьяковской галереи.

В последние годы художник писал мало, отдавшись собирательству. В 1890 г. Остроухов открыл общедоступный частный музей. В 1918 г. музей был национализирован, получил статус филиала Третьяковской галереи, а Остроухова назначили его пожизненным хранителем. Заботы о музее — вот главное содержание деятельности Остроухова в 1920-е гг. Однако он находил время и для творчества («Березы», 1921).

После кончины Ильи Семеновича Остроухова музей, с 1920 г. носивший его имя, был ликвидирован. Собранный им богатая коллекция живописи разошлась по фондам Третьяковской галереи, Русского музея, Музея-заповедника В. Д. Поленова и других хранилищ.



▲ **Пруд в Абрамцеве.** 1886. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Сиверко.** 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пармиджанино (собств. Франческо Маццола; Парма, 1503 — Казальмаджоре, 1540) — итальянский живописец, график, яркий представитель маньеризма.

Работал в Парме, в надежде на выгодные заказы в 1524 г. приезжает в Рим, спустя три года отправляется в Болонью, а в 1530 г. возвращается на родину, в Парму. В ранних произведениях Пармиджанино заметно влияние художников Позднего Возрождения, особенно Корреджо. «Мадонна с розой» (1527–1531) свидетельствует о полном отказе от классических ренессансных образцов. Художник противопоставляет реальности мир аристократической красоты. Дева Мария здесь лишена человеческой теплоты, ее прекрасное холодное лицо выражает отчужденность, непричастность к земному миру. Эту отстраненность подчеркивает и колорит картины, построенный на сочетании холодных оттенков сине-зеленого и голубовато-сиреневого цветов. Еще более удалена от реальной жизни «Мадонна с длинной шеей» (ок. 1535), одно из центральных полотен маньеризма.

Портретные изображения начинают и завершают творчество Пармиджанино, создавая блестящий по своему художественному исполнению мир образов. Особое место среди них занимает «Портрет молодой женщины» («Антея») (1530-е гг.), представивший новый идеал женской красоты в итальянском искусстве. Вытянутые пропорции тела преувеличивают хрупкость молодой женщины, но в то же время



◀ **Мадонна с длинной шеей.** Ок. 1535. Галерея Уффици, Флоренция



▲ **Портрет молодой женщины (Антея).** 1530-е гг. Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь

◀ **Портрет коллекционера.** Ок. 1523. Национальная галерея, Лондон

◀ **Мадонна с розой.** 1527–1531. Картинная галерея, Дрезден

торжественность композиции и четкость очертаний придают образу очарование и жизненность.

Искусство Пармиджанино оказало большое влияние на европейскую живопись и явилось предпосылкой возникновения и последующего бурного развития стиля барокко. ■

Пахер, Михаэль (Брунек (?), ныне Брунико, Южный Тироль, ок. 1435 — Зальцбург (?), 1498) — австрийский живописец и скульптор.

Стилистические истоки творчества Пахера коренятся в искусстве его родной страны. Есть предположения, что отцом и первым учителем художника был Мастер из Уттенхайма. Но XV в. — время «интернациональной готики»: художники разных стран постоянно обменивались идеями. Вот и Пахер, оставаясь прежде всего мастером немецкого готического искусства, сумел воспринять тенденции южных школ (он совершил три путешествия в Италию) и опыт нидерландских мастеров, и достижения миниатюристов, среди кото-



◀ **Святой Августин освобождает узника.**
Центральная часть «Алтаря Отцов Церкви». Ок. 1482. Старая пинакотека, Мюнхен

рых наибольшей известностью пользовались тогда, пожалуй, французские. Это, однако, не сделало Пахера ни подражателем, ни приверженцем того или иного направления, а, напротив, благоприятствовало расцвету его творческой индивидуальности.

Наиболее известны из сохранившихся работ Пахера «Алтарь св. Вольфганга» (1477–1481) и «Алтарь Отцов Церкви» (ок. 1482). Острота рисунка выдает в авторе мастера готики, а передача перспективы и движения персонажей — его поиски новых приемов.

◀ **Молитва св. Вольфганга.** Верхняя часть правого наружного крыла «Алтаря Отцов Церкви». Ок. 1482. Старая пинакотека, Мюнхен

▼ **Попытка избияния Иисуса камнями.**
Панель «Алтаря св. Вольфганга». 1477–1481. Приходская церковь, Санкт-Вольфганг на Аберзее



▲ **Алтарь Отцов Церкви.** Внутренние створки. Ок. 1482. Старая пинакотека, Мюнхен

Перов Василий Григорьевич (Тобольск, 1834 — село Кузьминки, ныне — в черте Москвы, 1882) — живописец, один из основоположников жанровой картины в русском изобразительном искусстве, портретист.

В 1846–1849 гг. будущий художник учился в Арзамасской школе живописи А. В. Ступина. В 1853 г. был зачислен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его учителями здесь были М. И. Скотти, С. К. Заряно и А. Н. Мокрицкий. Дип-



▲ **Гитарист-боббль.** 1865. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **«Тройка». Ученики-мастеровые везут воду.** 1866. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ломная работа Перова «Проповедь в селе» (1861) получила большую золотую медаль. Это дало юному художнику право пенсионерской поездки во Францию.

В Париже молодой живописец прожил три года. Пребывание вдали от России тяготило его, и поэтому при первой же возможности он вернулся на родину. Но парижский период, конечно, не был напрасным: изучение работ старых мастеров, хранящихся в Лувре, повлияло на живописную манеру Перова. Картины, написанные худож-

▲ **Сельский крестный ход на Пасхе.** 1861. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Проводы покойника.** 1865. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ником после возвращения из Парижа на родину, отличались большим изяществом и мастерством, чем те, которые он создал в годы учебы.

Многие полотна, созданные Перовым, исследователи нередко сравнивали с поэзией Н. А. Некрасова — они проникнуты столь же искренним сочувствием тяжелой крестьянской доле, состраданием к «малым мира сего» («Проводы покойника», 1865; «„Тройка“». Ученики-мастеровые везут воду»,





► **Птицелов. 1870.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



1866; «Утопленница», 1867). Особенно сильное впечатление производит картина «Проводы покойника»: измученная женщина с согбенной спиной, попускающая лошадь, слишком взрослое выражение лиц детей, безучастно сидящих в санях и смотрящих в никуда. Унылый пейзаж усиливает чувство безысходности, которыми проникнута эта работа Перова.

Особого внимания заслуживает картина Перова «Последний каба́к у заставы» (1868). На полотне изображена уходящая вдаль дорога на фоне догорающего заката, в санях одиноко сидит женщина, по-видимому поджидая кого-то. Картина буквально излучает чувство уныния, печали, беспросветности. Анти-

▲ **Автопортрет. 1870.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Последний каба́к у заставы. 1868.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

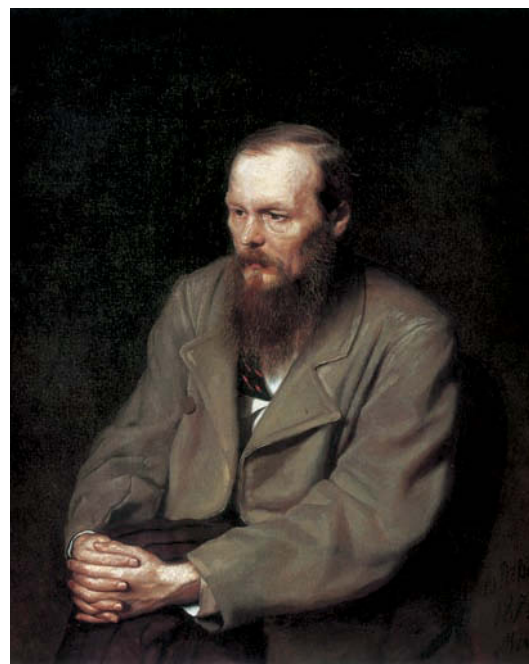


клерикальные мотивы заметны в картинах «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861) и «Чаепитие в Мытищах близ Москвы» (1862). Не веру подвергает Перов сомнению, но поведение нерадивых, бездушных и самодовольных священнослужителей. За «Тройку» и «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866) Перов получил звание академика живописи народных сцен, потом стал профессором и преподавателем в родном училище. Педагогом Василий Григорьевич был замечательным, он воспитал немало прекрасных художников — Н. А. Касаткина, К. А. Коровина, А. П. Рябушкина, А. Е. Архипова, М. В. Нестерова и др. В 1870-х гг. Василий Перов увлекся бытописательскими «охотничьими» сцена-

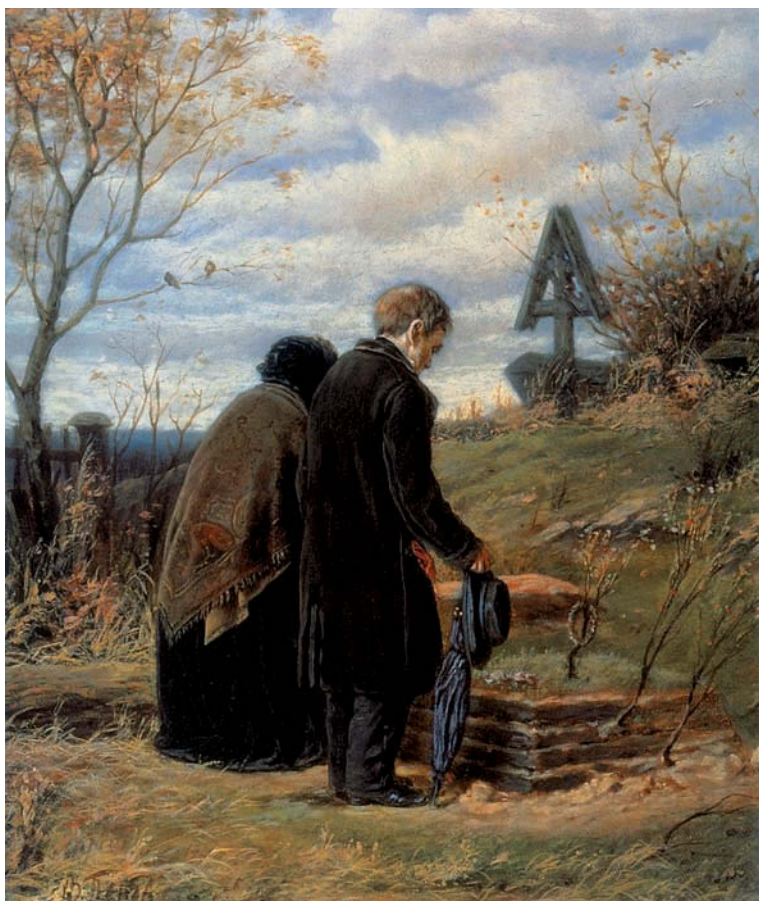




◀ Охотники на привале. 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Портрет Ф. М. Достоевского. 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Старики-родители на могиле сына. 1874. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Портрет А. Н. Островского. 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ми. Так появились картины «Птицелов» (1870), «Охотники на привале», «Рыболов» (обе — 1871) и др. Они пользовались благосклонным вниманием зрителей, известный критик В. В. Стасов сравнивал их с лучшими охотничьими рассказами И. С. Тургенева, однако ни одно из этих полотен не стало столь же значительным явлением общественной и культурной жизни России, какими были более ранние работы Перова. Лишь обратившись к портретному жанру, художник вновь смог добиться подлинного успеха. Он создал ряд превосходных изображений представителей русской интеллигенции (А. Н. Островского, В. И. Даля, Ф. М. Достоевского и др.). Портреты его работы отмечены точностью психологической и социальной характеристики модели.

Жил художник бедно, картины продавал недорого, за преподавание платили ему мало. Умер Василий Григорьевич Перов от чахотки на 49-м году жизни. ■



п

Перуджино, Пьетро (собств. Пьетро Ваннуччи; Читта дела Пьеве близ Перуджи, между 1445 и 1452 — Фонтиньяно Пьеве, 1523) — итальянский живописец.

На становление художника повлияло творчество дельла Франчески и Верроккьо, когда он вместе с Леонардо да Винчи работал в его мастерской. Произведения живописца, с одной стороны, продолжают традиции Раннего Возрождения, с другой — в них уже заметны те принципы, которые позднее будут продолжены в искусстве Высокого Возрождения.

Алтарные и станковые работы Перуджино 2-й половины 1480-х и 1490-х гг. говорят об уже сложившейся творческой манере мастера. Благочестивые мужчины, грациозные девушки, прекрасные пейзажи, соответствующие душевному состоянию героев полотен, гармоничная композиция придают им лиричность и естественность.

Мастерство художника в наибольшей степени проявилось в таких работах, как «Мадонна с Младенцем и ангелами, со святыми Розой и Екатериной» (ок. 1490), «Вознесение Девы Марии» (1500), фреска «Передача ключей апостолу Петру» (1481–1482) в Сикстинской капелле.

► **Мадонна с Младенцем и ангелами, со святыми Розой и Екатериной.** Ок. 1490. Лувр, Париж



► **Портрет молодого человека.** Ок. 1500. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▼ **Вознесение Девы Марии.** 1500. Галерея Академии, Флоренция



◀ **Архангел Михаил.** Ок. 1500. Левая панель триптиха из Павийской Чертозы. Национальная галерея, Лондон



▲ **Мадонна с Младенцем и ангелами.** Ок. 1500. Центральная панель триптиха из Павийской Чертозы. Национальная галерея, Лондон



Петров-Водкин Кузьма Сергеевич

(Хвалынский Саратовской губернии, 1878 — Ленинград, 1939) — живописец и график, автор портретов, жанровых картин, натюрмортов.

Родился в семье сапожника, окончил четырехклассную школу, работал в судовых ремонтных мастерских. После знакомства любознательного подростка с работой местных иконописцев им овладела мечта об учении. Пятнадцати лет он поступает в самарские Классы живописи и рисования Ф. Е. Бурова, в 1895 г. — в петербургское Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, а в 1897 г. — в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где становится учеником В. А. Серова. Поездка в Париж подарила молодому художнику знакомство с искусством П. Пюви де Шаванна, П. Гогена и других современных французских мастеров, оказавшим заметное воздействие на его творческий почерк. Не чужд Петров-Водкин и влияния русских живописцев — своего учителя В. А. Серова, В. Э. Борисова-Мусатова. Аллегорическая картина «Сон» (1910) явно навеяна символистскими мотивами де Шаванна и Борисова-Мусатова.

В 1911 г. «на русском небосклоне» появился оригинальный, самобытный художник, по-новому воспринимающий цвет (доводимый до яркой контрастности), пластику, движение. Свидетельство



◀ **Играющие мальчики.** 1911.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▶ **Мать.** 1913.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Купание красного коня.** 1912.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Богоматерь Умиление злых сердец.** 1914–1915.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▶ **Сон.** 1910.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



► **Утренний натюрморт.** 1918. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **На линии огня.** 1916. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



тарности, «Девушки на Волге» (1915), «Утро», в которой чувствуется влияние древнерусских фресок, «Полдень. Лето» (обе — 1917). Полотно «На линии огня», завершенное в 1916 г., но начатое двумя годами раньше, знаменует поворот в творчестве художника к реалиям времени.

После революции 1917 г. Петров-Водкин активно участвовал в культурно-просветительной работе, в 1918–1933 гг. преподавал в Петроградских государственных свободных художественных мастерских (с 1922 г. — Высший художественно-технический институт). И продолжал поиски в области цвета, в оптике, в жанре натюрморта, решал задачу изображения предметов разных форм, из самых разных мате-

риалов, с разных точек зрения («Селедка», «Утренний натюрморт», оба — 1918).

Одно из самых известных своих произведений «Смерть комиссара», хранящееся в Русском музее, Петров-Водкин пишет в 1928 г. Сферическое пространство и сдержанный темный колорит усиливают монументальность полотна, главный герой которого — смертельно раненный красный комиссар. В течение многих лет картины этого художника в советских музеях, за малым исключением, не экспонировались. Первая небольшая персональная выставка Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина состоялась в 1965 г., более чем через четверть века после его смерти. ■

◀ **Утро.** 1917. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

тому — холст «Играющие мальчики» (1911). А на следующий год Петров-Водкин представляет зрителю полотно «Купание красного коня» (1912). Эта картина, впервые показанная на выставке творческого объединения «Мир искусства», самое знаменитое произведение художника, была воспринята современниками как предчувствие грядущих революционных событий: Россия бурлила, ожидая перемен. Но позволительно трактовать ее куда шире и глубже. Это символ, в котором слились современное и вечное, реальное и фантастическое, мечта о красоте и ощущение близящегося пробуждения. Мотивы европейского символизма органично сочетаются в ней с классическими традициями русской иконописи.

Те же тенденции прослеживаются в картинах Петрова-Водкина «Мать» (1913) с ее ощущением плане-

► **Смерть комиссара.** 1928. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Пизанелло, Антонио (собств. Антонио ди Пуччо ди Черрето; Пиза (?), 1395 — Рим (?), 1455) — итальянский живописец, рисовальщик, медальер.

Детские и юношеские годы художника прошли в Вероне. Работал Пизанелло во многих городах



▲ **Джиневра д'Эсте (?).** Ок. 1435–1440. Лувр, Париж

▼ **Явление Мадонны с Младенцем св. Антонию аббату и св. Георгию.** Ок. 1435–1441. Национальная галерея, Лондон



Италии — в Венеции, в Мантуе при дворе маркиза Гонзаги, Вероне, Милане, Павии, в Ферраре при дворе Лионелло д'Эсте, в Неаполе при дворе короля Альфонса Арагонского.

Творчество Пизанелло, мастера переходной эпохи, сложилось под влиянием двух культур. С одной стороны, в его работах наблюдаются черты поздней готики, выраженные, в частности, в любовном вырисовывании деталей. С другой стороны, его интересует передача перспективы (особенно в композициях с высоко расположенной линией горизонта). Кроме того произведения художника отмечены влиянием новых ренессансных гуманистических идей. В работах 1420–1430-х гг. («Мадонна

с куропатками», ок. 1420; «Видение св. Евстафия», ок. 1438–1442) мир предстает во всем его многообразии. Композиция одной из поздних картин («Явление Мадонны с Младенцем св. Антонию аббату и св. Георгию», ок. 1435–1441) гармонично построена по классическому ренессансному принципу треугольника. Для рисунков Пизанелло (многие из них хранятся в Лувре) характерны энергичные и изысканные линии.

Мастерство художника проявилось и в медальерном искусстве. В портретах «Джиневра д'Эсте» (ок. 1435–1440), «Лионелло д'Эсте» (1441) прекрасно соединяются легкая стилизация, портретное сходство и образное обобщение.

▲ **Св. Георгий и принцесса.** Ок. 1435. Фреска. Капелла Пеллегрини, церковь Санта-Анастасия, Верона

▶ **Видение св. Евстафия.** Ок. 1438–1442. Национальная галерея, Лондон



Пикассо, Пабло (собств. Пабло Руис-и-Пикассо; Малага, 1881 — Мужен, 1973) — выдающийся французский живописец испанского происхождения, рисовальщик, гравер, скульптор, керамист, писатель.

Художественные навыки получил от отца, учителя рисования, затем учился в барселонской Академии художеств Ла Лонха и в Мадриде. С 1900 г. периодически посещает Париж, а в 1904 г. переселяется в этот город.

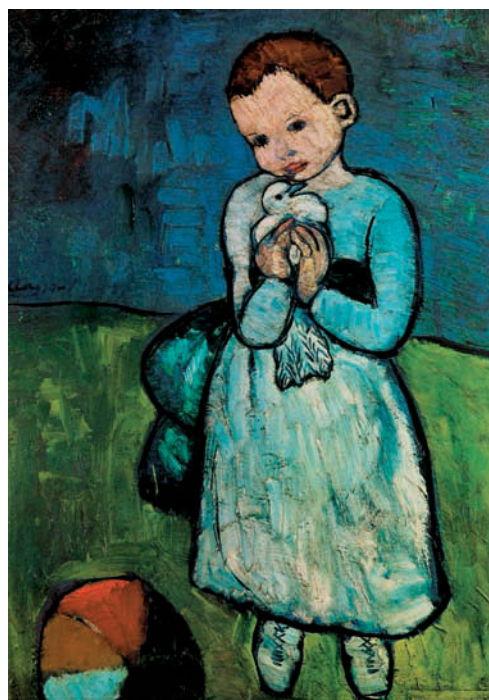
Время с 1901 по 1904 г. принято называть «голубым периодом» творчества Пикассо. В полотнах заметны влияния импрессионистов и постимпрессионистов (Сезанна, Боннара, Тулуз-Лотрека, Дега), но также и стремление найти свой путь в искусстве



▲ **Старый гитарист. 1903.**
Художественный институт, Чикаго

► **Семья комедиантов. 1905.**
Национальная галерея искусства, Вашингтон

►► **Трагедия. 1903.** Национальная галерея искусства, Вашингтон



▲ **Девочка с голубкой. 1901.**
Национальная галерея, Лондон

► **Мальчик с трубкой. 1905.**
Частное собрание

(«Странствующие гимнасты», 1901; «Старый гитарист», «Трагедия» — оба 1903). Вытянутые фигуры, вырисованные угловатыми ломкими линиями, выделяются на густом синем фоне. Угрюмые, обделенные жизнью персонажи всем своим видом выражают бесприютность и отрешенность от остального мира. Герои его работ 1904–1906 гг. («розовый период»), бродячие комедианты и акробаты, хрупкими прозрачными фигурами напоминают пламя свечи на ветру или надломленную ветку («Семья комедиантов», «Девочка на шаре» — обе 1905). С 1906 г. в творче-

стве Пикассо появляются новые формы, для которых характерна монументальная обобщенность («Сидящая обнаженная», «Портрет Гертруды Стайн» — оба 1906). Грубоватые, весомые фигуры из прямых линий со штриховой моделировкой («Бюст женщины», 1907) возникают на полотнах Пикассо после его знакомства с негритянской пластикой, а также под влиянием искусства Сезанна. Художник в стремлении передать собственное видение мира, а не слепок





◀◀ **Девочка на шаре.** 1905. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

◀ **Портрет Амбруаза Воллара.** 1909–1910. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

▼ **Авиньонские девицы.** 1907. Музей современного искусства, Нью-Йорк



кубизма («Три музыканта», 1921; «Танец», 1925). С другой стороны, после увлечения Пикассо балетом в его искусстве появляются классические черты и сюжеты. Портретные работы наполняются изяществом («Ольга Хохлова», 1917), имеют четкий рисунок. Однако и эти классические мотивы художник экспрессивно деформирует («Женщины, бегущие по пляжу», 1922).

Черты сюрреализма появляются у Пикассо в 1925–1926 гг. («Мастерская модистки», 1926) и вы-

с природы, раскладывает предметы и фигуры на составные части, а затем из них на плоскости картины образует новую изобразительную, «кристаллическую» структуру. Так была заложена основа кубизма.

Период кубизма в искусстве Пикассо (1908–1915) можно разделить на два этапа. Первый, «аналитический», отмечен развитием от простого разложения объектов на отдельные единицы и плоскости («Портрет Амбруаза Воллара», 1909–1910) к стереометрическим образованиям, которые практически

вытесняют облик природы («Гитарист», 1911–1913). На втором, «синтетическом», этапе появляются разнотипные знаки: ноты, буквы, цифры, коллажи из цветной бумаги, афиш, газет, представляющие в связанной сложной текстуре проблемные отношения между разными способами отражения реальности («Композиция с виноградной гроздью и грушей», 1914). К 1915 г. метод складывается в хорошо разработанную систему, элементы гармонически сливаются («Арлекин», 1915).

В конце 1910-х — начале 1920-х гг. творчество Пикассо развивается в двух противоположных направлениях. Художник продолжает разрабатывать приемы

▼ **Женщины, бегущие по пляжу.** 1922. Музей Пикассо, Париж



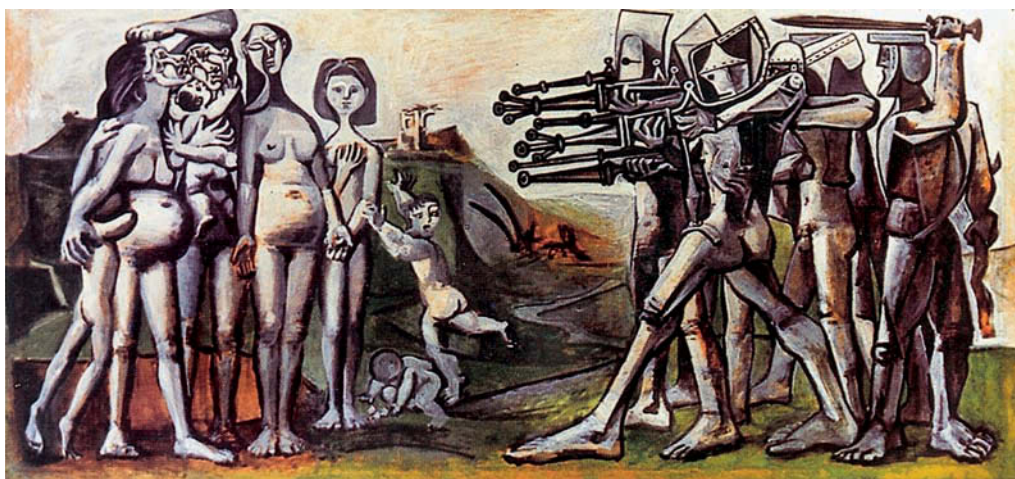
▲ **Три музыканта.** 1921. Музей современного искусства, Нью-Йорк



► **Герника. 1937.**
 Центр искусств
 королевы Софии,
 Мадрид



▼ **Резня в Корее.**
 1951. Музей Пикассо,
 Париж



В свои картины послевоенного периода художник вносит идиллические, радостные мотивы с чертами примитивизма. Вершиной работ этого времени стала пасторальная композиция «Радость жизни» (1946).

В конце 1940-х гг. творчество мастера становится более разноплановым. Это и импровизации на темы классических композиций («Алжирские женщины», 1954–1955, по Делакруа; «Менины», 1957, по Веласкесу), и пейзажи, портреты, совмещенные с вымыслом и фантазией на театральные и литературные темы («Весна», 1956; «Кавалер с трубкой», 1970).

Искусство Пабло Пикассо, не только открывшее столь много нового в искусстве, но и заложившее сами основы искусства и художественного мироощущения XX столетия, занимает особое место в художественной культуре Нового времени. ■



▲ **Портрет Ольги. 1923.** Национальная
 галерея искусства, Вашингтон

► **Портрет Поля в костюме Арлекина.**
 1924. Музей Пикассо, Париж

ражаются в «конвульсивной красоте». Линии свободно двигаются по полотну и, собираясь в сложные узлы, образуют непонятные конфигурации. Реальные фигуры появляются из этих сплетений, конфигураций и акцентов цвета.

В начале 1930-х гг. в творчестве Пикассо появляется целый ряд графических работ (рисунки к «Метаморфозам» Овидия; офорты «Сюита Воллара»), характеризующихся сочетанием фантастического и реального, мифического, исторического и частного.

В 1930-е гг. события европейской политики и неприятности в личной жизни вносят в творчество художника трагические черты («Коррида. Смерть тореро», 1933; офорты «Минотавромахия», 1935).

В 1937 г. для испанского павильона на Всемирной выставке в Париже Пикассо создает крупномасштабное произведение «Герника», в котором бомбардировку мирного испанского города самолетами гитлеровской Германии он представляет как апокалипсическую картину разрушения и смерти. Впечатления от испанской гражданской войны воплощены им в графической серии «Мечты и ложь генерала Франко», созданной в том же году, что и «Герника». Во время Второй мировой войны мастер находится в оккупированном Париже, где создает полотна с изображением насилия и образов смерти («Кошка с птицей», 1939; «Бойня», 1944–1945).



Писсарро, Камиль (Сен-Тома, Антильские острова, 1830 — Париж, 1903) — французский художник, представитель импрессионизма.

С 1842 по 1847 г. учился в парижской Школе изящных искусств, а в 1855–1861 гг. — в академии Сюиса. Ранний период творчества отмечен влиянием Курбе, Коро, Милле, Констебла. Много времени посвятил работе на пленэре. Особое значение Писсарро придавал цвету — уникальному изобразительному средству, способному передать не только материальную сущность предмета, но и его форму. Раскрывая очарование и прелесть французской природы, художник использует легкие чистые цвета, которые, взаимодействуя друг с другом, создают вибрирующую тональную гамму. («Фруктовый сад в Понтуазе. Весна», 1877).



Пейзажи Писсарро отличаются непосредственностью реалистического восприятия, однако в них видно тяготение к композиционной упорядоченности и весомой пластике форм («Въезд в деревню Вуазен», 1872; «Красные крыши», 1877). Ряд своих работ Писсарро посвятил городским видам, показывая город существом, живущим своей, особой жизнью («Итальянский бульвар», 1877; «Бульвар Монмартр в Париже», 1897; «Вид на Руан», 1898). Писсарро прежде всего пейзажист, жанровых картин у него немного. Работая над ними, художник, упорядочивая мазок, стремился придать импрессионистическим композициям большую монументальность («Кофе с молоком», «Девочка с прутиком», обе — 1881).

На первой выставке импрессионистов Камиль Писсарро показал пять своих полотен. И был верен этому движению до конца: на восьмую, последнюю выставку он представил 20 холстов. ■



▲ **Фруктовый сад в Понтуазе. Весна.** 1877. Музей д'Орсэ, Париж

◀ **Колледж в Далвиче.** 1871. Собрание Ошибаши, Токио

▶ **Улица Эрмитаж в Понтуазе.** 1867. Музей С. Гуггенхейма, Нью-Йорк



▲ **Красные крыши.** 1877. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Иней.** 1873. Музей д'Орсэ, Париж



Поленов Василий Дмитриевич (Санкт-Петербург, 1844 — усадьба Борки Тульской губернии, ныне Поленово, 1927) — живописец, мастер пейзажного жанра.

Родился в старинной дворянской семье, с детства увлекался рисованием, с 1859 г. брал уроки у П. П. Чистякова и Ф. И. Иордана. Поступил в 1863 г. на физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета, одновременно в качестве вольнослушателя посещал Академию художеств, где его учителями были Ф. А. Бруни и П. В. Басин. На выпускном курсе за картины «Иов и его друзья» (1869) и «Христос воскрешает дочь Иaira» (1871) получил малую и большую золотые медали, что давало ему право на зарубежную творческую поездку в качестве пенсионера Академии. Посетил Вену, Мюнхен, Венецию, Флоренцию, Неаполь. Затем довольно долго жил во Франции. За написанную там картину «Арест гугенотки Жакобин де Монтебель, графини д'Этремон» (1875) ему в 1876 г. было присвоено звание академика. Вместе с И. Е. Репиным Поленов работает в Нормандии, где пишет замечательные пленэрные пейзажи и марины («Отлив. Вёль»; «Нормандский берег»; «Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия»; «Пруд в Вёле», все — 1874). По возвращении в Россию художник в свите великого князя Александра Александровича (будущего императора Александра III) отправился на русско-турецкую войну для «рисования ее эпизодов».



Увлечшись русской стариной, Поленов пишет интерьеры теремов Московского Кремля, изучает народное искусство, принимает участие в росписи построенной по эскизу В. М. Васнецова церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево. В 1878 г. живописец вступает в Товарищество передвижных художественных выставок, и на первой же выставке передвижников, в которой он принял участие, всеобщее внимание привлекает его полотно «Московский дворик» (1878). Обыденный пейзаж, увиденный Поленовым в районе Арбата, в Трубниковском переулке, он пишет чистыми светлыми красками, почти исключив из палитры темные тона. В уютном мире обычного маленького дворика все согрето веселым солнцем и теплым летним воздухом. Вместе с Поленовым зритель воспринимает этот будничныи городской мотив поэтически — как нечто душевно очень близкое, родное.

Еще один московский пейзаж Поленова, «Бабушкин сад» (1878), также написан в районе Арбата, неподалеку от церкви Спаса на Песках. Полотно буквально пронизано чувством сожаления по некогда прекрасному, а ныне при-



▲ Ливень. 1874. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▲ Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия. 1874. Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ **Московский дворик.** 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Бабушкин сад.** 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Арест гугенотки Жакобин де Монтебель, графини д'Этремон.** 1875. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

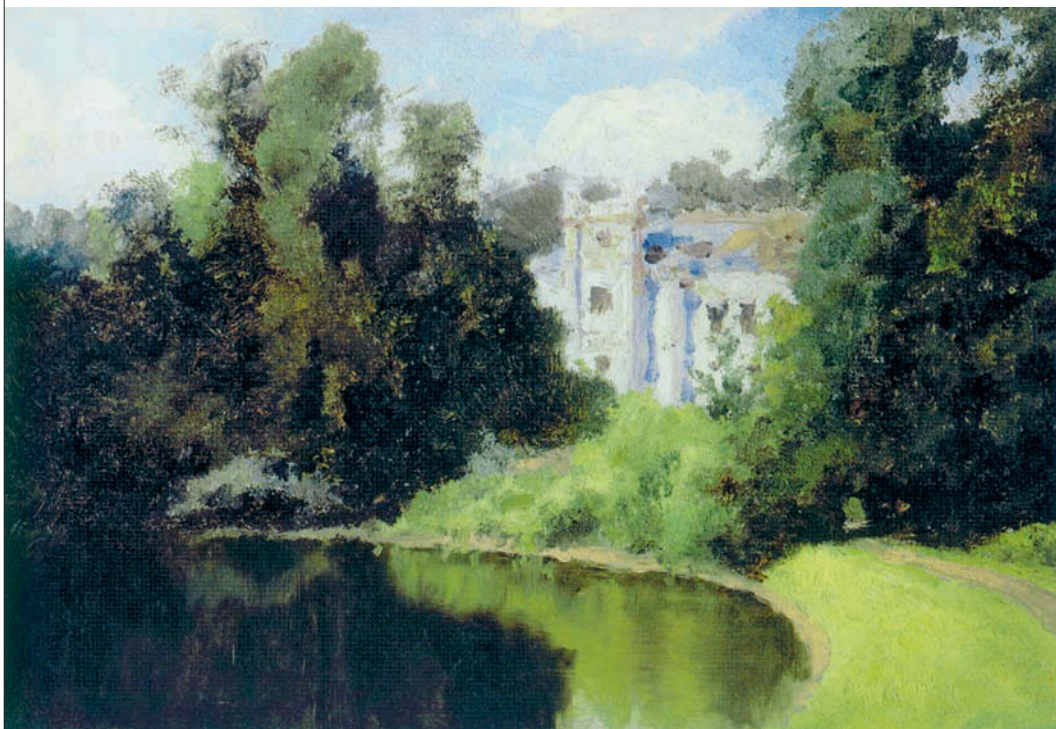


▲ **Одалиска.** 1875. Национальный художественный музей Белорусии, Минск

◀ **Стрекоза («Лето красное пропела...»).** 1875–1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀◀ **Право господина.** 1874. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ **Пруд в парке. Ольшанка. 1877.** Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ▶ **На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

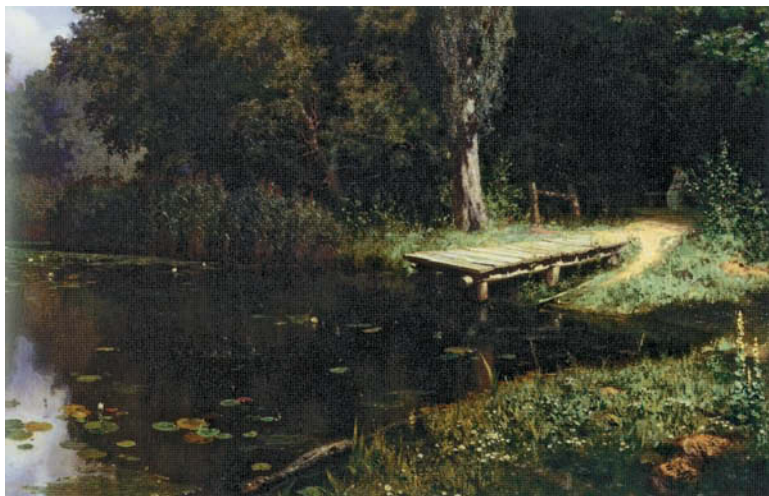
В 1881–1882 гг. Поленов совершает плодотворную поездку на Ближний Восток, в Египет и Грецию. Привезенные оттуда этюды послужили материалом к картинам «Христос и грешница» (1886–1887) и «На Тивериадском (Генисаретском) озере» (1888). Евангельские сюжеты Поленов решает в достоверно реалистическом ключе. Иисус Христос, в раздумьях идущий по берегу озера, в его изображении — молодой, крепкий, загорелый мужчина, напоминающий обычного странника. Духовная чистота Спасителя передается прежде всего тем, в чем Поленов был особенно силен, — пейзажем. Выбранный им удлиненный по горизонтали формат полотна позволил художнику показать широкую панораму природы Святой земли, прекрасной в своей суровой простоте.

Свою основную творческую работу Поленов совмещал с преподавательской деятельностью. С 1882 по 1894 г. он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В числе учени-

▶ **Старая мельница. 1880.** Историко-художественный музей, Серпухов
 ▼ **Заросший пруд. 1879.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

шедшему в запустение миру не столь уж далекой старины. Есть в нем и ностальгия по уходящей молодости. Она проявляется в сопоставлении юности и дряхлости двух гуляющих женщин, ветхости старого дома и молодой зелени сада.

Не менее проникновенны и лиричны пейзажи «Заросший пруд» (1879) и «Старая мельница» (1880). Зной летнего дня и прохлада воды под кистью Поленова становятся почти физически осязаемыми. Разрабатываемые художником принципы отношения к пейзажу (внесение в него жанрового составляющего как дополнительного средства передачи лирического начала, понимание этюда как самостоятельного живописного произведения) сыграли важную роль в дальнейшем развитии русского изобразительного искусства.





▼ **Монастырь над рекой.** 1898. Государственный музей им. М. П. Крошицкого, Севастополь

ков Поленова были И. И. Левитан, К. А. Коровин, А. Е. Архипов, А. Я. Головин. В 1892 г. он становится профессором, а в 1893 г. — действительным членом Академии художеств. В знак протеста против расстрела демонстрации 9 января 1905 г. Поленов вышел из состава Академии.

Работа в области театральной живописи — еще одна грань творчества Поленова. Театральная сфера связана также с его участием в общественной жизни Москвы. В 1910 г. им был организован народный театр, он ставил спектакли и готовил концерты с участием рабочих и беспризорных детей. На средства художника в 1915 г. был построен дом для Секции народных театров (с 1921 г. — Дом театрального просвещения им. академика В. Д. Поленова). В своей усадьбе Борок (ныне Поленово) в Тверской губернии мастер создал общедоступный художественный музей, где сейчас располагается Музей-усадьба В. Д. Поленова.

Таким вошел в историю Василий Дмитриевич Поленов, замечательный русский живописец, просветитель, человек большой души. ■

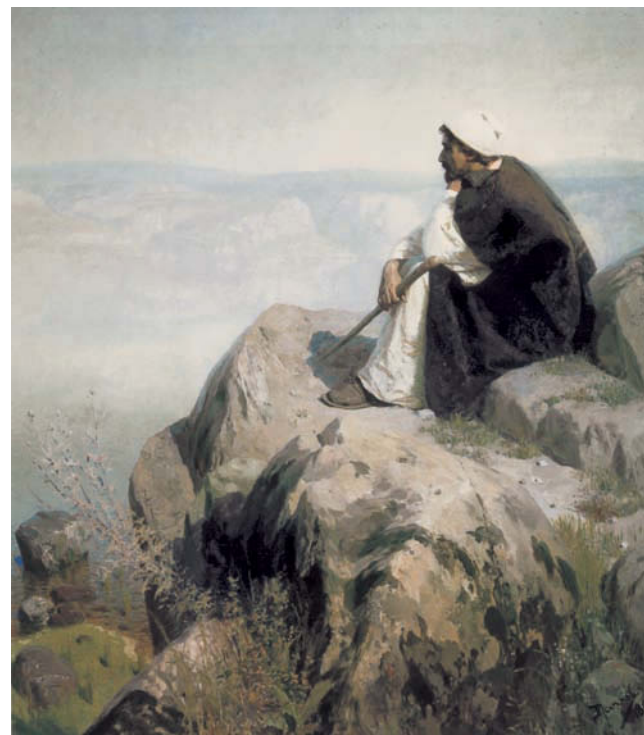


◀ **Большая.** 1881—1886. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Золотая осень.** 1893. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область

► **Мечты.** 1894. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

▼ **Христос и грешница (Кто без греха?).** 1888. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Поллок, Джексон (Коди, Вайоминг, 1912 — Спрингс, Лонг-Айленд, Нью-Йорк, 1956) — американский художник-абстракционист.

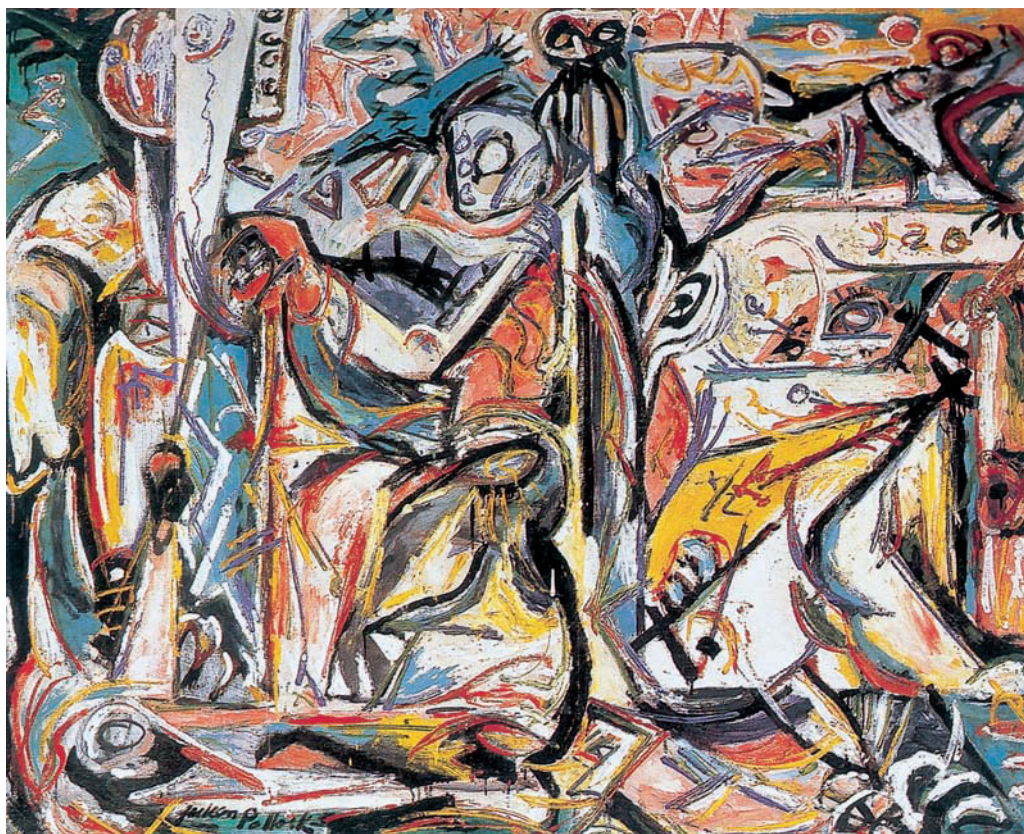
Учился в Высшей школе прикладного искусства (Лос-Анджелес, 1925–1929) и в нью-йоркской Лиге изучающих искусство (1930–1931). В молодости на него огромное впечатление произвели ритуальные рисунки на песке индейцев навахо, и Поллок сохранил интерес к искусству доколумбовской Америки на всю жизнь. При этом он серьезно изучал европейскую живопись, особенно современную. Отмеченная им свобода выражения, присущая авангардным направлениям живописи (в частности, стилю Жоана Миро), привлекала Поллока к идеям абстрактного искусства.

Исследуя символическое и сокровенное значение «жеста и знака» в изобразительном искусстве (от архаики до современности), Поллок избирает для себя «дриппинг» — новаторский метод, заключающийся в произвольном (но не случайном) разбрызгивании краски по положенному на пол холсту (впервые его применили немецкие сюрреалисты Эрнст и Массон).

Абстрактный экспрессионизм Джексона Поллока, означавший окончательный разрыв с классической живописью, имел огромный успех в мире. Однако, заметим, даже «полный разрыв», как и всякая новация, не вечен, о чем свидетельствует дальнейшее, постполлоковское развитие мирового изобразительного искусства. ■



▲ **Фреска.** 1943. Художественный музей Университета Айовы, Айова Сити



▲ **Обрезание Господне.** 1947. Собрание П. Гуггенхейм, Венеция

▼ **Синие шесты: номер 11.** 1952. Национальная галерея Австралии, Канберра



▲ **Волшебная роща.** 1947. Собрание П. Гуггенхейм, Венеция



Понтормо (собств. Якопо Каруччи; Понтормо близ Эмполи, 1494 — Флоренция, 1556) — итальянский художник флорентийской школы.

Ученик Андреа дель Сарто, Понтормо в своих ранних работах следует приемам учителя — повествовательной манере, упорядоченным ритмам композиции (фреска «Мадонна с четырьмя святыми», ок. 1514). В 1517–1518 гг. он пишет свой первый алтарный образ «Мадонна с пятью святыми» для флорентийской церкви Сан-Микеле Висдомини, не слишком придерживаясь привычных иконографических правил. В некоторых работах Понтормо заметно его увлечение творчеством Микеланджело («Изгнание Адама и Евы из рая», ок. 1509–1512) и Дюрера («Ужин в Эммаусе», 1525).

Очень интересен ансамбль Понтормо в капелле Каппони в церкви Санта-Феличита во Флоренции — алтарный образ «Положение во гроб» и фрески «Благовещение» и «Евангелисты» (1526–1527).



▲ **Фараон возвращает виночерпия и отдает приказ о казни хлебодача.** 1516–1517. Национальная галерея, Лондон

▼ **Братья Иосифа просят о помощи.** 1515–1516. Национальная галерея, Лондон

▼ **Иосиф с Иаковом в Египте.** 1517–1518. Национальная галерея, Лондон



▶ **Портрет Козимо Медичи Старшего.** Ок. 1519. Галерея Уффици, Флоренция
▶▶ **Св. Антоний аббат.** Конец 1520-х гг. Галерея Уффици, Флоренция





◀ Мученичество св. Маврикия и фиванских легионеров. Ок. 1529–1530.

Палаццо Питти, Флоренция

▼ Ужин в Эммаусе. Ок. 1525.

Галерея Уффици, Флоренция



▶ Мадонна с Младенцем, со святыми и городской процессией в Верцайо. До 1529. Лувр, Париж

▼ Изгнание Адама и Евы из рая. Ок. 1535. Галерея Уффици, Флоренция



Художник не изобразил в алтаре ни креста, ни гроба, боль утраты и преклонение перед Спасителем выражены в трепетном порыве и нежности, которыми исполнены персонажи.

Нельзя не отметить портреты, принадлежащие кисти Понтормо. Очень точные в передаче черт моделей, они интересны все же не столько этим внешним сходством, сколько проникновением художника в духовный мир и характеры персонажей («Портрет Козимо Медичи Старшего», ок. 1519; «Портрет Алессандро де Медичи», ок. 1525).

К сожалению, многие творения Понтормо не сохранились. О них мы можем судить лишь по подготовительным рисункам (росписи на виллах Кареджи, 1535–1536 и Кастелло, 1538–1534), по записям в дневнике, сделанном самим художником, и описаниям Вазари (фресковый ансамбль во флорентийской церкви Сан-Лоренцо, между 1546 и 1556, законченный Бронзино) или по копиям.

После отъезда Рафаэля и Микеланджело Понтормо играл ведущую роль в развитии флорентийской живописи.

Глубоко индивидуальный характер его творческих поисков и одинокий жизненный путь исключали создание собственной мастерской. Его единственным учеником был приемный сын Бронзино, однако многие художники (Поппи, Вазари, Сальвиати и др.) повторяли открытия Понтормо, продлевая век флорентийского маньеризма.

Попова Любовь Сергеевна

(село Ивановское Московской губернии, 1889 — Москва, 1924) — живописец, график, художник театра.

Родилась в состоятельной купеческой семье. Окончив в 1906 г. московскую гимназию, поступила на общеобразовательные курсы А. С. Алферовой. Увлекалась рисованием, с 1907 г. занималась в студии С. Ю. Жуковского, а с 1908 г. — в школе рисования и живописи К. Ф. Юона и И. О. Дудина. Писала пейзажи и жанровые сцены («Ивановское. Мост», «Пейзаж с красным домом и прачкой», обе — 1908). В 1910 г. побывала в Италии, где была восхищена живописью Раннего Возрождения, а вернувшись в Россию, отправилась в Новгород и Псков изучать древнерусскую иконопись. Увлекалась творчеством М. А. Врубеля. В 1912 г. начала посещать студию «Башня». Это была первая в России свободная коллективная мастерская, где натуру ставили сами художники. В том же году Попова и ее подруга Н. А. Удальцова побывали в Париже, откуда, позанимавшись в студии кубиста А. Ле Фоконье, вернулись в Москву убежденными кубистками. Именно они в студии В. Е. Татлина на Остоженке устраивали знаменитые среди московских художников-авангардистов «вечера кубизма» для работы с натуры.

Следующим шагом в творчестве Поповой было обращение к популярному тогда в России футуризму и выработка собственного варианта кубофутуризма («Человек + воздух + пространство», 1913; «Портрет философа», 1915; «Скрипка», 1915 и др.). В своих работах художница удивительно естественно соединяла методы кубофутуризма с такими принципами любимых ею раннеитальянской живописи и русской

иконописи, как плоскостность и линейность. Продолжая творческие поиски, Попова в 1916 г. входит в группу К. С. Малевича «Супремус» и создает серию беспредметных работ «Живописная архитектоника» (1916–1918). От строгого супрематизма полотно Малевича этот цикл отличает удивительное разнообразие красочных приемов и ритмов.

В 1918 г. Попова вышла замуж за историка искусства Б. Н. фон Эдинга, родила сына. Счастливый брак оказался недолгим: в 1919 г. муж художницы скончался от тифа.

В начале 1920-х гг. Попова сблизилась с конструктивистами, писала серии «Живописные конструкции» (1920) и «Пространственно-силовые построения» (1921), куда включала живописные и графические работы. Однако вскоре занятия конструктивизмом приводят Попову к отказу от станкового искусства. Она как декоратор много работает для театра (эскизы занавеса и кукол для спектакля в Первом гостеатре для детей «Сказка о попе и работнике его Балде» по А. С. Пушкину; оформление постановки пьесы А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь» в Театре комедии; сценография спектакля мастерской



▲ **Человек + воздух + пространство.** 1913. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Пространственно-силовое построение.** 1921. Фанера, масло, бронзовый порошок. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀◀ **Портрет философа.** 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Живописная архитектоника.** 1916–1917. Краевой художественный музей, Краснодар



В. Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка и др.). В 1924 г. художница начинает заниматься «производственным искусством», разрабатывая рисунки текстиля для ситценабивной фабрики.

А еще Попова успевала преподавать во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские), заниматься в руководимой В. В. Кандинским секции монументального искусства Инхука (Институт художественной культуры), участвовать в работе Левого фронта искусств, находя в этом, по словам ее товарищей по ЛЕФу В. В. Маяковского и О. М. Брика, подлинное удовлетворение...

В 1924 г. художница и ее сын заразились скарлатиной. Любовь Сергеевна пережила мальчика на три дня.



Прянишников Илларион Михайлович (село Тимашово Калужской губернии, 1840 — Москва, 1894) — живописец, мастер бытового жанра.

Сын небогатого купца, он мальчиком был отдан «в люди», работал в услужении у чаеоторговца Волкова в Москве. В 12 лет начал урывками посещать классы при Московском училище живописи, ваяния и зодчества; с 1856 г. учился там систематически (у С. К. Заряно и Е. С. Сорокина), испытал влияние старшего товарища по Училищу В. Г. Перова.

Уже в первых ученических работах «Чтение письма в овощной лавке» и «Мальчик-коробейник» (обе — 1864), удостоенных серебряных медалей, намечается художническое «амплуа» Прянишникова — наблюдательного бытописателя жизни городского люда разных сословий.

Известность Иллариону Прянишникову принесла картина, показанная в 1865 г. на академической выставке, — «Шутники. Гостиный двор в Москве».

► **Шутники. Гостиный двор в Москве. 1865.**

Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Ребятишки-рыбачки. 1882.** *Государственная*

Третьяковская галерея, Москва



В этом полотне, показывающем трагедию «маленького человека», важна каждая деталь. Порывший от времени, но опрятный костюм пляшущего отставного чиновника, украшенный медалью за двадцать лет беспорочной службы, создает образ человека, который всю жизнь честно трудился и которого пойти на унижение заставила беспросветная нужда. Полукружия досужих зрителей, забавляющихся чужой бедой, тяжелые фигуры купца и купчихи, на потребу которых за гроши унижается несчастный старик, — вот тот мир, где деньги служат единственным мериллом человеческой значимости. Картина удостоилась большой серебряной медали, а ее автор — звания классного художника III степени.

Прянишников был членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок и участником почти всех его экспозиций. Уже на первой из них он показал полотна «Погорельцы» (1871) и «Порожняки» (1872). Публика и критика высоко оценили работы Прянишникова, а М. Е. Салтыков-Щедрин назвал «Порожняки» лучшей картиной выставки. Главный герой полотна — юноша-семинарист, возвращающийся в деревню с обозом, идущим порожняком. Весь его багаж — книги. Пожалуй, это первый в русской живописи образ разночинца.

► **На тяге. 1881.**

Областная картинная галерея, Тверь



▲ **В 1812 году. 1874.** *Государственная Третьяковская галерея, Москва*



► **Спасов день на Севере. 1887.**
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



▼ **В мастерской художника. 1890.**
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



Образно говоря, вслед за порожним обозом Прянишников тоже отправился в деревню. Интересны его картины, главные герои которых — крестьянские дети: «Ребятишки в луже», «Ребятишки-рыбачки» (обе — 1882). Под впечатлением от романа Л. Н. Толстого «Война и мир» художник обращается к исторической теме и избирает героями полотна «В 1812 году» (1874) не легендарных героев Отечественной войны, а крестьян-партизан, ведущих по снежной равни-

▼ **Порожняки. 1872.** Государственная Третьяковская
галерея, Москва



не пленных французов. Художник проявил интерес и к эпическим картинам народной жизни, что было характерно для искусства того времени. После поездки на Север России он пишет большое полотно «Спасов день на Севере» (1887), изображающее молебствие с водосвятием в день первого Спаса — яркое многолюдное действо на фоне сурового пейзажа.

Но все же излюбленным «материалом» Прянишникова оставалась жизнь горожан — купечества, служилого люда, мещан: «Жестокие романсы» (1881), «В мастерской художника» (1890), «В ожидании шафера» (1891), «У тихой пристани» и «В провинции» (обе — 1893).

Добавим, что в середине 1870-х гг. Прянишников участвовал в росписях храма Христа Спасителя, в 1893 г. был избран действительным членом петербургской Академии художеств, а с 1873 г. и до конца жизни преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Н. П. Богданов-Бельский, В. К. Бялыницкий-Бируля, С. А. Коровин, М. В. Нестеров, Н. А. Касаткин, А. П. Рябушкин и многие другие талантливые русские живописцы в разное время были учениками Иллариона Михайловича Прянишникова. ■

Пукирев Василий Владимирович (село Лужники Тульской губернии, 1832 — Москва, 1890) — живописец, мастер бытового жанра.

Родившийся в крестьянской семье, он уже мальчиком был отдан в подручные иконописцу. В 1847 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, в класс С. К. Зарянка, от которого научился ювелирности письма, удивительной, детальной точности в изображении предметов. По окончании Училища (1858) зарабатывал на жизнь иконописью и исполнением портретов на заказ. В 1860 г. за портретный этюд «Девушка» Пукирев был удостоен звания академика.

В 1863 г. имя художника узнает вся Россия: его полотно «Неравный брак» (1862), представленное на академической выставке, вызвало бурную полемику среди критиков, в прессе. Это не удивляет: общество, осознанно или неосознанно, ожидало появления подобной картины. В. В. Стасов отозвался о ней так: «Наконец-то... Все русское общество горячо схватилось за эту картину и сразу горячо полюбило ее». Но, пожалуй, не все общество: по замечанию И. Е. Репина, «Неравный брак» испортил много крови не одному престарелому генералу.

Произведение Пукирева отличает классическая в своей простоте композиция, великолепный рисунок, доведенная почти до полной иллюзорности живопись. Следуя традиции, идущей от Ренессанса, художник включил и себя в круг действующих лиц изображенной сцены — в качестве одного из шаферов (справа), что было ново для русской живописи. Может быть, именно поэтому в мемуарной литературе не раз высказывалось мнение, что сюжет картины — отражение личной трагедии художника, пережившего сходную свадьбу-расставание. (Впрочем, существуют и другие версии возникновения идеи «Неравного брака».) Академия художеств присвоила Пукиреву за эту работу звание профессора живописи народных сцен (В. В. Стасов выразился иначе: «Академия вынуждена была присудить...»). Для своей галереи полотно приобрел П. М. Третьяков.

В следующих работах, показывающих жизнь пореформенной России, художник смог лишь больше или меньше приблизиться к художественно-эмоциональному уровню своего шедевра.

С 1861 г. Пукирев 12 лет успешно преподавал в МУЖВЗ, но в 1873 г. был вынужден по состоянию здоровья оставить педагогическую деятельность. В поздние годы, с усилением болезни, не мог он заниматься и живописным ремеслом, продал собранную им небольшую коллекцию картин, а когда вырученные за нее деньги кончились, буквально впал в нищету и скончался в чужом доме, где его приняли из сострадания.



▲ **Неравный брак.** 1862. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Прием приданого по росписи.** 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Игрок.** 1855. Художественный музей им. В. В. Верещагина, Николаев



Пуссен, Никола (Лез-Андели, 1594 — Рим, 1665) — французский живописец, один из основоположников классицизма, мастер исторического жанра.

Родился в маленьком нормандском городке, учился у странствующего художника, в 1612 г. сбежал в Париж, где получил по знакомству разрешение посещать Лувр. Образцы античной скульптуры, картины мастеров Возрождения пробудили интерес к Италии и античному наследию. В 1623 или 1624 г. Пуссен уехал в Рим. В 1640 г. по приглашению Людовика XIII живописец возвращается во Францию, но, не выдержав давления королевского двора, пытавшегося регламентировать его творчество, через два года возвращается в Италию, чтобы уже никогда не покидать ее.

Разум, считал исповедовавший принципы классицизма Пуссен, должен составлять основу всякого творчества, в том числе живописи, выражаясь в стройном и ясном композиционном построении произведения, в его обозримости, в четком ритме и строгом гармоничном чередовании цветовых пятен. По его мнению, содержание картины, ее художественные достоинства и гражданский пафос в полной мере выражаются только тогда, когда соблюдены все правила и законы творчества.

Самые первые работы Пуссена говорят о сильнейшем влиянии, которое оказали на него некоторые итальянские художники, даже те, чье творчество (Караваджо) он отрицал, — «Мученичество св. Эразма» (1628–1629), «Избиение младен-



▲ **Танкред и Эрминия.** 1630-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ **Царство Флоры.** Ок. 1631. Картинная галерея, Дрезден



▲ **Мученичество св. Эразма.** 1628–1629. Пинакотека, Ватикан, Рим

◀ **Аполлон и музы (Парнас).** 1630–1631. Прадо, Мадрид



- **Похищение сабинянок.**
1637–1638.
Лувр, Париж



- ▼ **Вдохновение эпического поэта.**
1630-е гг.
Лувр, Париж

цев» (1628), «Вдохновение эпического поэта» (1630-е гг.). Особенным лиризмом пронизаны произведения, сюжеты которых навеяны поэмой Тассо «Освобожденный Иерусалим» — «Ринальдо и Армида» (1625–1627), «Танкред и Эрминия» (1630-е гг.). Поступки героев, совершаемые в порыве благородных, возвышенных страстей, по замыслу автора, должны способствовать духовному очищению зрителя. Изображая на полотнах далекие исторические события («Похищение са-



- ▲ **Поклонение Золотому тельцу.** 1634–1635.
Национальная галерея, Лондон

бинянок», 1637–1638), Пуссен стремился воспитать в своих современниках вечные добродетели — патриотизм, верность долгу.

Мотив многих работ — гармония человека с природой («Вакханалия перед статуей Пана», 1631–1633; «Царство Флоры», ок. 1631). Мир пуссеновских картин полон красоты, благородства и возвышенных чувств, ничто не омрачает его.



◀ Автопортрет. 1650. Лувр, Париж
 ▼ Христос и грешница. 1653. Лувр, Париж



▶ Пейзаж с Полифемом. 1649.
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ Аркадские пастухи. 1649–1650. Лувр, Париж



▼ Зима (Потоп). 1660–1664. Лувр, Париж

Особую выразительность работам Пуссена придают четкость и завершенность композиционного построения, звучная красочная палитра, пластическая осязаемость фигур. Действующих лиц в своих композициях Пуссен всегда располагал в строгом соответствии с законами жанра, но при этом их позы и движения поражают необычайной естественностью. Работы 1640–1650-х гг. отличаются возрастающим лаконизмом в выборе художественных средств и сдержанностью в передаче чувств. На смену историческим полотнам приходит увлечение пейзажем, но и в изображениях природы Пуссен в первую очередь подчеркивает некое героическое начало и великую закономерность мироздания. Примеры блестящего воплощения всепобеждающей природы, возвышающей созидательный дух человека, — «Пейзаж с Полифемом» и «Пейзаж с Гераклесом и Какусом» (оба — 1649). Во второй картине звучит также излюбленный мотив Пуссена — победа разумной силы, олицетворяемой Гераклесом, над стихией, воплощенной в образе Какуса.

Среди творческого наследия Пуссена только два автопортрета. Гордый и суровый облик одного из основоположников классицизма удивительно гармонирует с системой его художественных принципов, основанной на сочетании рационализма с самой высокой поэзией. ■



Пьеро делла Франческа

(собств. Пьеро ди Бенедетто даль Борго; Борго Сан-Сеполькро, ок. 1420 — Борго Сан-Сеполькро, 1492) — итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения.

Большое воздействие на формирование стиля художника во время пребывания в 1439 г. во Флоренции оказало его знакомство с творчеством Джотто, Мазаччо, Донателло. Однако он сумел преодолеть жесткие рамки рационализма флорентийской школы и сформировать свой собст-

венный стиль. В этом ему помог Венециано, в мастерской которого Пьеро делла Франческо работал. Virtuозно владевший техникой светотени и цветовых сочетаний, Венециано передал свое мастерство способному ученику. С 1442 г. Пьеро делла Франческа работал во многих городах Италии — Борго, Сан-Сеполькро, Урбино, Ферраре, Риме, Ареццо, Римини.



► **Крещение Христа.** Ок. 1450. Центральная часть полиптиха. Национальная галерея, Лондон



▲ **Победа Ираклия над Хосроем.** 1452–1466. Фреска. Церковь Сан-Франческо, Ареццо

◀ **Бичевание Христа.** Ок. 1460. Национальная галерея делле Марке, Урбино

▼ **Поклонение царицы Савской священному дереву. Встреча царя Соломона и царицы Савской.** 1452–1466. Фреска. Церковь Сан-Франческо, Ареццо



Уже в ранних его работах видна необыкновенная способность к созданию гармонии формы и цвета («Крещение Христа», ок. 1450; «Мадонна делла Мизерикордия», 1450–1462). Благодаря этому полотну Пьеро делла Франчески, отличающиеся строгим композиционным порядком, не оставляют у зрителя ощущения математической сухости.

Огромное мастерство художника проявилось в серии монументальных фресок в церкви Сан-Франческо в Ареццо (1452–1466), для написания которых он использовал сюжеты «Истории Животворящего





▲ Парный портрет герцогини Баттисты Сфорца и герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро. Ок. 1472. Галерея Уффици, Флоренция



◀ Мадонна Сенигаллия. Ок. 1474. Национальная галерея делле Марке, Урбино

► Алтарь Монтефельтро. 1472–1474. Пинакотека Брера, Милан

▼ Архангел Михаил. Ок. 1470. Створка полиптиха «Св. Августина». Национальная галерея, Лондон



креста», изложенной в «Золотой легенде». Фрески включали в себя батальные сцены, эпизоды придворных церемоний и картины человеческого труда — все в этих композициях, выполненных в прозрачной колористической гамме с преобладанием нежно-розовых, красных, синих, фиолетовых тонов, подчинено единому закону пространства и пропорций.

Вершиной творчества художника стал двусторонний диптих с парадным портретом герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро (1472) и его супруги Баттисты Сфорца (1473). Монументальность образов здесь подчеркивается отдаленным пейзажным фоном.

Осмысливая накопленный опыт, Пьеро делла Франческа, которого называли «царем в живописи», пишет теоретические трактаты «О живописной перспективе» и «О пяти правильных телах». Передав многое из своих достижений последователям, он оказал большое влияние на развитие венецианской и флорентийской школ живописи. ■

Пьеро ди Козимо (собств. Пьеро ди Лоренцо; Флоренция, 1462 — Флоренция, 1521) — итальянский живописец, мастер флорентийской школы.

С 18 лет учился у Россели, вместе с ним занимался художественным оформлением Сикстинской капеллы в Ватиканском дворце (1481–1482). На становление художника большое влияние оказало творчество Леонардо да Винчи, Гирландайо и Синьорелли.

Работы Пьеро ди Козимо, близкие по темам художественному языку Раннего Возрождения, частично следуют принципам Высокого Возрождения, что особенно ярко проявляется в картинах религиозной тематики («Мадонна со святыми», ок. 1503; «Непорочное зачатие и шесть святых», ок. 1505). Чистотой форм отмечена мифологическая картина «Смерть Прокриды» (ок. 1495). В большинстве его композиций мир античных мифов изображен остро и динамично («Охота», ок. 1500; «Персей освобождает Андромеду», ок. 1513). В портрете Симонетты Веспуччи (ок. 1500), изображающем модель в профиль, ярко проявляются оригинальные черты творческой манеры художника.

У Пьеро ди Козимо было много талантливых учеников (назовем наиболее известных из них — Понтормо, дель Сарто) и последователей.



▲ **Непорочное зачатие и шесть святых.**
Ок. 1505. Галерея Уффици, Флоренция

▶ **Смерть Прокриды.**
Ок. 1495. Национальная галерея, Лондон



▲ **Вулкан и Дол.** Ок. 1485–1490. Национальная галерея Канады, Оттава

▼ **Персей освобождает Андромеду.** Ок. 1513. Галерея Уффици, Флоренция



Пьетро да Кортона (собств. Пьетро Берреттини; Кортона, 1596 — Рим, 1669) — итальянский живописец и архитектор, представитель барокко.

Учился в Кортоне у флорентийца Коммоди, в 1612 г. последовал за своим учителем в Рим. Там много рисует античные памятники, делает копии картин Рафаэля. В 1620-х гг., почувствовав происходящие в живописи перемены, увлекся барочным искусством («Триумф Бахуса», 1624; фрески «Сцены из жизни Соломона», до 1625), а его «Похищение сабинянок» (1627–1629) — подлинный манифест римского барокко. В 1633–1639 гг., находясь в апогее славы, Кортона создает фреску «Триумф божественного Провидения», прославляющую понтификат Урбана VIII. В 1640–1647 гг. художник жил во Флоренции, где написал аллегорические изображения планет в palazzo Питти. Самое важное произведение Кортона позднего периода живописного творчества — фреска «История Энея» на своде галереи palazzo Памфили (1651–1654) в Риме, в которой он сумел примирить свой стиль с чрезмерно пышной архитектурой.

В последние годы жизни Пьетро да Кортона уделяет живописи мало времени, посвятив себя зодчеству. Им построена церковь Санта-Мария ин виа Лата, создан фасад церкви Санта-Мария делла Паче и площадь перед ней. ■



▲ Похищение сабинянок. 1627–1629.

Капитолийские музеи, Рим

◀ Возвращение Агриппы. Ок. 1647. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

◀ Мученичество св. Стефана. Ок. 1660. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ История Ромула и Рема. 1643. Лувр, Париж



Рафаэль (собств. Раффаэлло Санти или Санцио; Урбино, 1483 — Рим, 1520) — крупнейший итальянский художник и архитектор.

Первые уроки живописи Рафаэль получил у своего отца, придворного живописца и поэта герцога Урбинского, и затем учился в Перудже у Перуджино (1500–1504). Для его ранних работ («Аллегория» («Сон рыцаря»), ок. 1503–1504; «Мадонна Конестабиле», ок. 1504) характерны лиризм, поэтичность, простота и ясность композиции. В 1504 г. Рафаэль приезжает во Флоренцию, где в то время работали Леонардо да Винчи и Микеланджело. Внимательное изучение их творческого метода способствовало становлению мастерства молодого художника: Рафаэль почерпнул у старших коллег новый репертуар композиционных схем, расширил свои познания в области передачи объемов, сложных ракурсов, естественных жестов и движений, отражающих эмоции персонажей. Здесь, во Флоренции, он создает несколько полотен с изображением Мадонны, которые прославили его на всю Италию («Мадонна в зелени», ок. 1505; «Мадонна со щегленком», 1506; «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем в пейзаже» («Прекрасная садовница»), 1508).

В 1508 г. по приглашению папы Юлия II Рафаэль приезжает в Рим. Это дает ему возможность принять участие в археологических раскопках, лучше узнать античные памятники. По заказу папы он начинает работу над росписью залов (т. н. станц) Ватиканского дворца, которая с перерывами продолжалась с 1509 по 1517 г. В создаваемых художественных образах Рафаэль мастерски воплотил магистральную ренессансную идею о безграничных духовных и физических возможностях человека. Особенно ярко дарование художника проявилось во фресках Станцы дел-

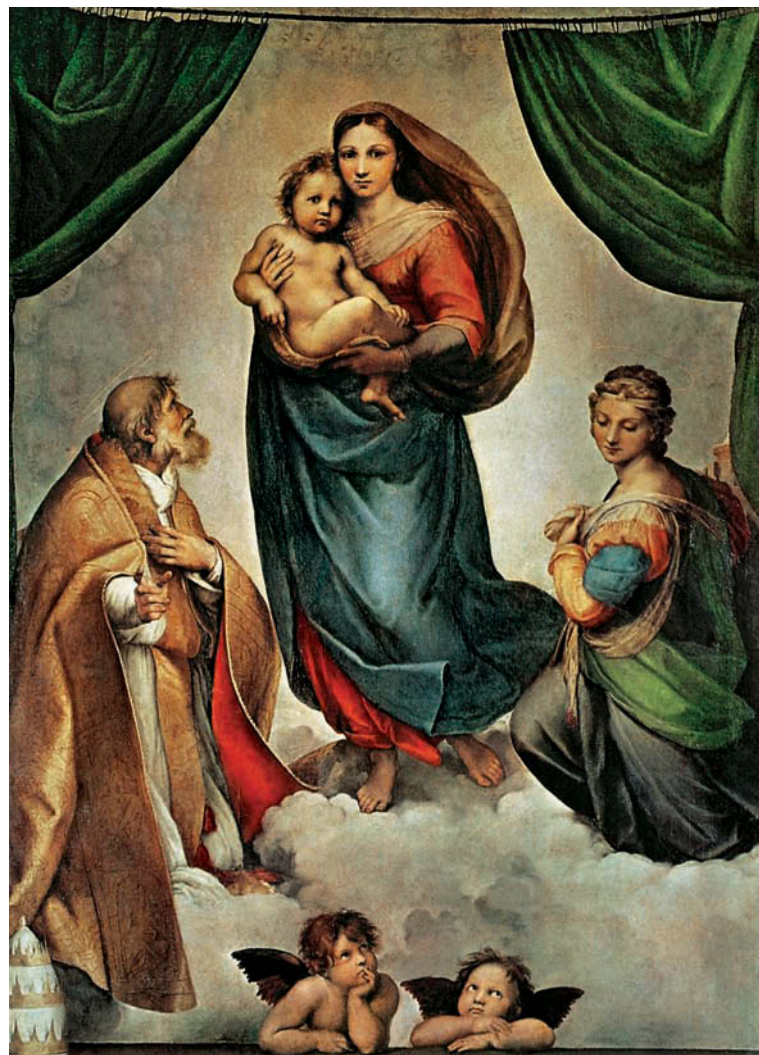


▲ **Аллегория (Сон рыцаря).**
Ок. 1503–1504.
Национальная галерея,
Лондон

◀ **Мадонна Конестабиле.**
Ок. 1504.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

▶ **Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем в пейзаже (Прекрасная садовница).**
1508. Лувр,
Париж





▲ Сикстинская Мадонна. 1514. Картинная галерея, Дрезден



▲ Обручение Марии. 1504. Пинакотека Брера, Милан

◀ Портрет Магдалены Дони. Ок. 1505. Палаццо Питти, Флоренция

▶ Автопортрет. Ок. 1506. Галерея Уффици, Флоренция

▶▶ Мадонна со щегленком. 1506. Галерея Уффици, Флоренция





▲ **Пожар в Борго. 1514. Фреска. Станца дель Инчендио, Ватикан, Рим**
 ▼ **Афинская школа. 1510–1511. Фреска. Станца делла Сеньятура, Ватиканский дворец, Рим**

ла Сеньятура («Афинская школа», «Диспута», «Парнас», «Главные добродетели правосудия: Сила, Благоразумие, Мера», 1509–1511), символизирующих собой четыре сферы духовной жизни человека: философию, богословие, поэзию и правосудие. Лучшей из фресок этой группы по праву считается «Афинская школа», прославляющая торжество идей гуманизма. А самая интересная по сюжету — фреска Станца дель Инчендио «Пожар в Борго» (1514), изображающая реальное историческое событие 847 г., когда огонь, охвативший римский квартал около папского дворца, был, согласно легенде, остановлен понтификом Львом IV.

Римский период отмечен также высокими достижениями Рафаэля в портретном жанре («Портрет графа Бальдассаре Кастильоне», 1514–1515; «Дама под покрывалом» («Донна Велата»), ок. 1516; «Портрет папы Льва X с кардиналами Джулиано Медичи и Луиджи Росси», 1517). Особое место в его творчестве, как и прежде, занимает образ Мадонны («Мадонна Альба», 1510; «Мадонна в кресле», ок. 1516). Вершиной воплощения образа Богородицы явилась «Сикстинская Мадонна», написанная Рафаэлем для церкви Св. Сикста в Пьяченце (1514), самое проникновенное в истории искусства воплощение темы материнства. Взгляд Марии, легко идущей по облакам с Младенцем на руках, выражает идеальную чистоту ее души и пророческую печаль



► Несение креста. 1517. Прадо, Мадрид



▲ Дама под покрывалом (Донна Велата).
Ок. 1516. Палаццо Питти, Флоренция



▲ Портрет папы Льва X с кардиналами
Джулиано Медичи и Луиджи Росси.
1517. Галерея Уффици, Флоренция

► Мадонна в кресле. Ок. 1516.
Палаццо Питти, Флоренция

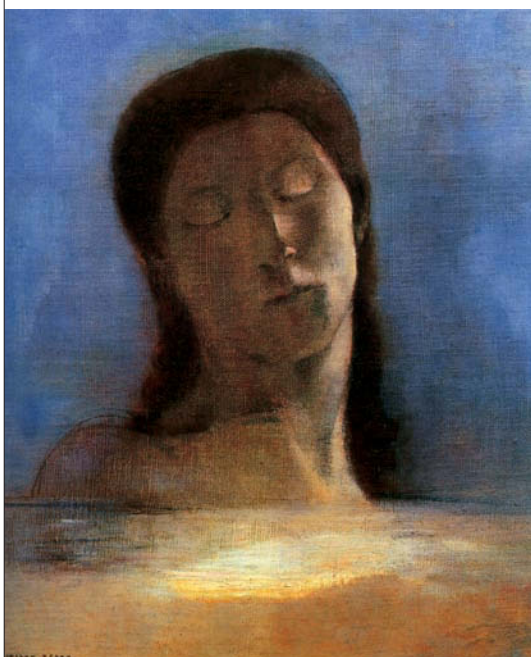
о трагическом будущем сына. Этот взгляд, обращенный за пределы картины и устанавливающий духовную связь зрителя с Богородицей, — отличительная черта знаменитой «Сикстинской Мадонны».

Рафаэль был одним из блестящих рисовальщиков своей эпохи. Его эскизы, натурные зарисовки, композиционные наброски отличаются легкостью, непринужденностью манеры, тенденцией к обобщению. В развитии графической манеры мастера наблюдается переход от прозрачного, легкого рисунка к изображению объемно-пластических, полновесных форм. Не оставил без внимания Рафаэль и архитектуру: после смерти Браманте он руководил строительством собора Св. Петра. В своем творчестве Рафаэль органично воплотил дух Высокого Возрождения.



Редон, Одилон (Бордо, 1840 — Париж, 1916) — французский художник-символист.

Учился в Бордо у Горина, а в начале 1860-х гг. — в Париже в мастерской Жерома. Решающее влияние на его становление оказали работы Леонардо да Винчи, которого он глубоко чтит, творчество Делакруа, Коро, Гойи, а также общение с известным графиком Бреденом (у него Редон брал уроки офорта и литографии). В 1870-е гг. Редон много рисует и пишет с натуры и в 1878 г., после возвращения из Бельгии и Голландии, где он открыл для себя Рембрандта, предстает уже зрелым мастером.



▲ **Офелия среди цветов.** Ок. 1905–1908. Национальная галерея, Лондон

◀ **С закрытыми глазами.** 1890. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Окно с витражом.** 1904. Картон, уголь, пастель. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Колесница Аполлона.** Между 1905 и 1914. Пастель, темпера, масло. Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Весна.** Ок. 1910. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Начиная с 1879 г. в течение 20 лет художник работает, по его собственному выражению, в «черной» манере, выполняя углем рисунки, отдельные литографии и целые литографические серии («В мире

«В честь Эдгара По», «Искушение св. Антония», «Апокалипсис»). Персонажи этих работ, с одной стороны, характерны для символического искусства конца века (скелеты, демоны, падшие ангелы, прекрасные женщины), а с другой — порождение фантазий самого художника: растения с головой или глазом человека, игрок, несущий на плечах огромную игральную кость, и др.

В начале XX в. Редон создает свои последние черно-белые произведения (портреты друзей, художников группы «Наби» — Боннара, Серюзье, Вюйара, Дени) и начинает писать пастелью и маслом. Самые характерные для творчества этого периода мотивы — изображения женщин среди цветов и многочисленные букеты в вазах. В них ярко проявилось обостренное чувство цвета Редона и присущая ему способность придавать реальному миру ирреальные черты. ■

Рейнолдс, Джошуа (Плимpton, Девоншир, 1723 — Лондон, 1792) — английский живописец, мастер портретного жанра.

Родился в семье священника, с 1740 по 1743 г. учился в Лондоне у художника-портретиста Хадсона. В 1749 г. на военном корабле Рейнолдс отправляется в путешествие вокруг Европы. Сойдя на берег в Италии, художник в течение почти трех лет изучает манеру мастеров итальянского Возрождения.

Человек общественно активный, член либеральной партии вигов, в 1764 г. Рейнолдс становится



▲ **Портрет Нелли О'Брайен.** Ок. 1763.

Собрание Уоллес, Лондон

▼ **Леди Кокберн с тремя сыновьями.** 1773.

Национальная галерея, Лондон



ся одним из учредителей Лондонского литературного клуба, членами которого были известные писатели Босуэлл, Джонсон, Голдсмит, знаменитый актер Гаррик. В 1768 г. Рейнолдс избирается первым президентом созданной при его участии Королевской академии художеств. На ежегодных торжественных актах Академии он читает лекции, которые позднее были собраны и изданы под названием «Речи». 15 «речей» Рейнолдса по теории искусства способствовали образованию молодых живописцев и воспитанию их художественного вкуса.

Рейнолдс — замечательный портретист. Его полотна отличаются тщательно продуманной композицией, в них заметно умение мастера удачно выбрать непринужденную позу для своей модели. К одной из лучших работ Рейнолдса относится «Портрет Нелли О'Брайен» (ок. 1763), в котором очарование красивой молодой женщины, изображенной уединившейся в тенистом парке, подчеркивается эффектной передачей света и тени.

Рейнолдс стремится внести в изобразительное искусство Англии темы и идеалы прекрасного, воспринятые им у старых мастеров. Традиции барочной живописи переплелись в творчестве Рейнолдса с веяниями классицизма и интонациями просветительского гуманизма. Нередко Рейнолдс изображает свои модели в образах аллегорических или античных персонажей («Гаррик между музами Трагедии и Комедии», ок. 1761; «Портрет Сары Сиддонс в образе музы Трагедии», 1784).

В отличие от своего современника Гейнсборо, который пишет портреты людей в основном на фоне природы, Рейнолдс часто вводит в свои картины атрибутику исторической живописи. Одна из таких работ — портрет адмирала лорда Хитфилда



▲ **Портрет капитана Роберта Орма.** 1756.

Национальная галерея, Лондон

▼ **Три девушки, украшающие герму Гименея (Сестры Монтгомери).** 1773. Галерея

Тейт, Лондон





▲ Портрет миссис Мастерс в образе Гебы. 1782. Галерея Кенвуд Хаус, Лондон

◀ Портрет полковника гренадеров Георга К. Х. Кусмейкера. 1782. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

▼ Автопортрет. 1776. Галерея Уффици, Флоренция



(1787–1788), изображенного в непринужденной позе на фоне сражения. Характерность образа сочетается с его величественностью и монументальностью, что подчеркивается красными тонами мундира адмирала, контрастирующими с серо-зелеными оттенками фона. В такой же манере выполнен и портрет полковника Тарлтона (1782).

Кроме портретов, художник пишет картины на исторические и мифологические сюжеты. В 1786–1788 гг. по заказу русской императрицы Екатерины II он создал большую композицию «Младенец Геракл, удушающий змей, подосланных Герой». Декоративно-патетический пафос работ Рейнолдса, его блестящее владение живописной техникой, сильная и яркая манера письма говорят о том, как глубоко воспринял художник искусство старых итальянских мастеров, а также искусство Рубенса и Рембрандта.

С 1784 г. Джошуа Рейнолдс — придворный художник короля. За свои достижения в искусстве он получает звание английского пэра и становится сэром Джошуа.



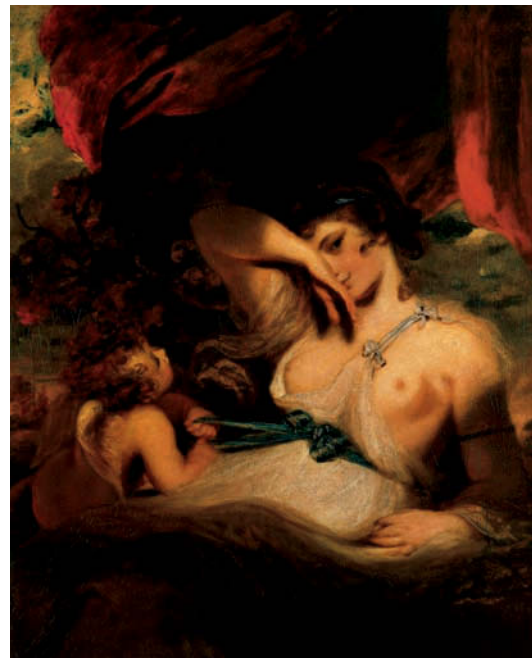


◀ Портрет полковника Бэнестра Тарлтона. 1782. Национальная галерея, Лондон



▲ Портрет Сары Сиддонс в образе музы Трагедии. 1784. Галерея Хантингтона, Сан-Марино

◀◀ Младенец Геракл, удушающий змея, подсланных Герой. 1786. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

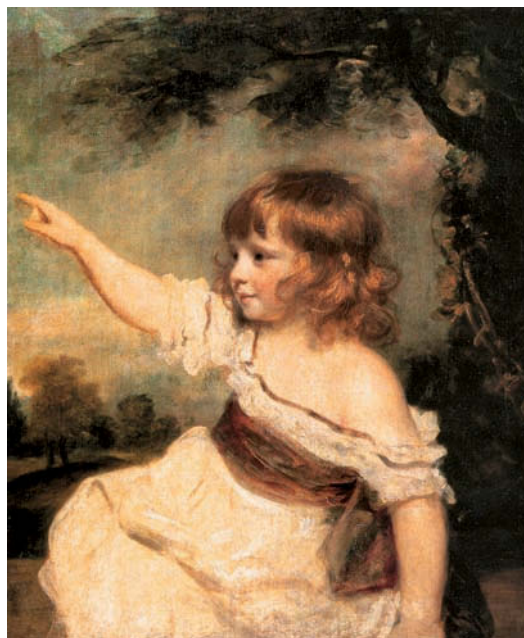


Рейнолдс был плодовитым художником. В иные годы он с помощниками успевал создать по 150 полотен (в основном портретов). Но мастер никогда не повторял свои композиции. По-светски представительные и парадные, портреты его работы отличаются психологическая достоверность изображения моделей. Известно, что ее особенно трудно добиться в портретах детей — Рейнолдсу это неизменно удавалось, он создал много прекрасных непосредственных детских портретов.

Современники высоко ценили искусство Рейнолдса. О нем говорили, что сэр Джошуа — первый англичанин, который к прочим триумфам Британии добавил ее славу как страны, где процветают изящные искусства. ■



▲ Амур развязывает пояс Венеры. 1788. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ Юный Хейр. 1788—1789. Лувр, Париж

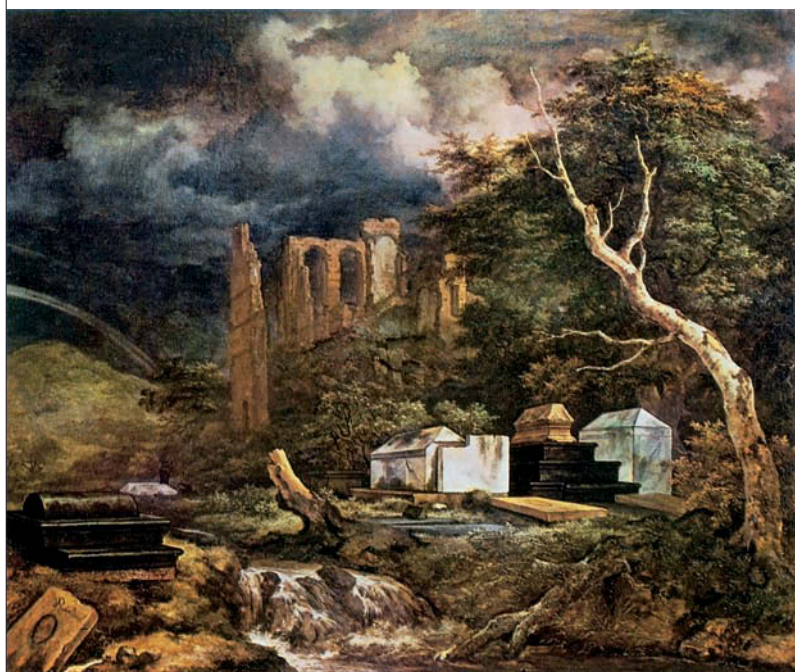
◀◀ Портрет детей Ангерстейн. 1782—1783. Галерея Кенвуд Хауса, Лондон



Рейсдал, Якоб ван (Харлем, 1628/1629 — Харлем, 1682) — голландский живописец-пейзажист, рисовальщик, офортист.

Родился в семье мастера рам, юношеские годы провел в родном городе, учился, вероятно, у своего дяди Саломона ван Рейсдала. Становление живописца произошло под влиянием харлемских художников Ван Гойена, Поттера, Сегерса. В конце 1640-х — начале 1650-х гг. совершил путешествие в Германию. С 1648 г. — член гильдии живописцев, в 1656 г. переехал в Амстердам.

Первые работы Ван Рейсдала, несущие черты традиционного голландского пейзажа 1-й половины XVII в. («Домик в роще», 1646; «Пейзаж с путниками», 1647), выражают непосредственные впечатления от скромных красот родной природы. 1650-е — конец 1660-х гг. — время обретения художником творческой зрелости. Природа, запечатленная на его полотнах, наполняется драматизмом и величием, движением света и воздуха. Тональные оттенки усиливают общее колористическое звучание композиций, формы становятся пластически осязаемыми. Это и суровый мощный замок на высоком холме («Замок Бентхейм», 1653), и заброшенные руины, освещенные мертвенным светом грозы («Еврейское кладбище», 1655–1660), и уголки природы, где с обреченным, уходящим соседствует нарождающееся, новое («Болото», ок. 1665). Вгля-



▲ Скалистый пейзаж с водопадом. 1660–1670. Национальная галерея, Лондон

◀ Еврейское кладбище. 1655–1660. Картинная галерея, Дрезден





▲ **Морской берег.** Конец 1660-х — начало 1670-х гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ **Эгмонт-аан-Зее.** 1670-е гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



▲ **Беление холстов в окрестностях Харлема.** Ок. 1670. Кунстхауз, Цюрих

дываясь в эти картины-образы, зритель понимает, что перед ним — творения живописца-мыслителя. Ван Рейсдал создавал свои произведения в период, когда в голландском искусстве главенствовали поиски идеализирующего и парадного стилей. Философское осмысление художником образов мира не было принято его современниками. Ван Рейсдал умер нищим, в больнице, куда его направили за казенный счет. Только в XVIII–XIX вв. творческое наследие голландского мастера получило достойную оценку.



◀◀ **Пейзаж с руинами.** 1665–1675 (?). Национальная галерея, Лондон

◀ **Болото.** Ок. 1665. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▶ **Мельница в Вейке близ Дурстеде.** Ок. 1670. Рейксмузеум, Амстердам



р

Рембрандт Харменс ван Рейн (Лейден, 1606 — Амстердам, 1669) — выдающийся голландский живописец, гравер.

Творческое наследие Рембрандта, отличающееся жанровым многообразием, поистине огромно — художник создал более четырехсот картин, около трехсот офортов, тысячи рисунков.

В 1620 г. Рембрандт, окончивший латинскую школу, поступает в Лейденский университет, но, страстно мечтая стать живописцем, вскоре бросает его и становится учеником художника Ван Сваненбурга, а с 1623 г. учится у Ластмана в Амстердаме. В 1624 г. он возвращается в Лейден, снимает (вместе с художником Ливенсом) мастерскую, много времени уделяет работе с натурой, рисует не только дома и в мастерской, но и на улице, на рынке. К концу 1620-х гг. Рембрандт обретает популярность среди жителей Лейдена, у него появляются не только заказы, но и ученик Г. Доу, впоследствии ставший довольно известным художником. Ранние работы Рембрандта, относящиеся к этому периоду, отличаются тщательным композиционным построением, точностью и добросовестностью выполнения, но в них еще есть некоторая скованность («Мученичество св. Себастьяна», 1625).

В 1631 г. Рембрандт переезжает в Амстердам, где вскоре получает признание горожан, а с ним и большое количество заказов. Огромное личное счастье

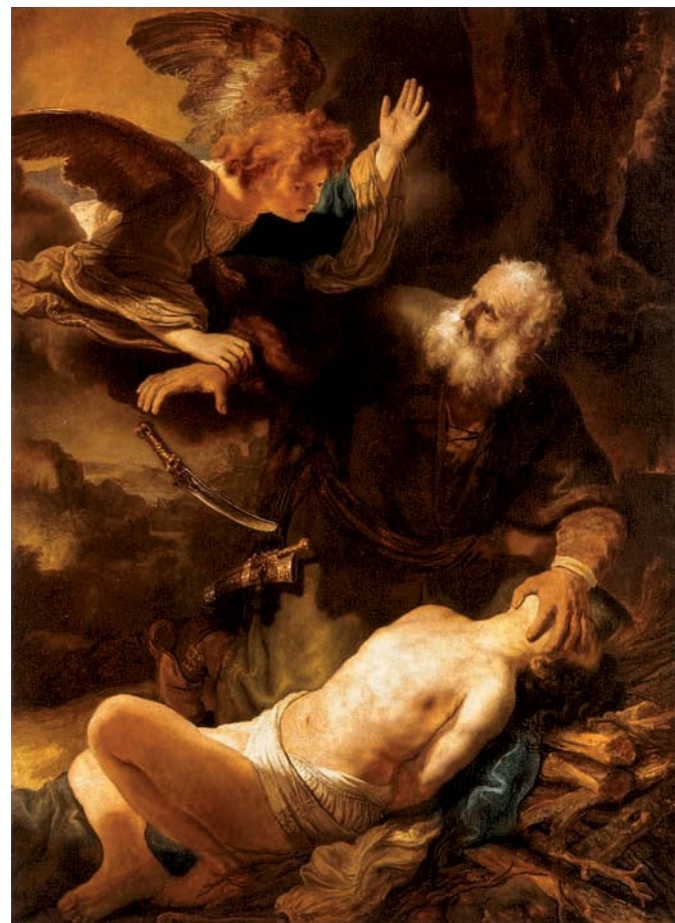
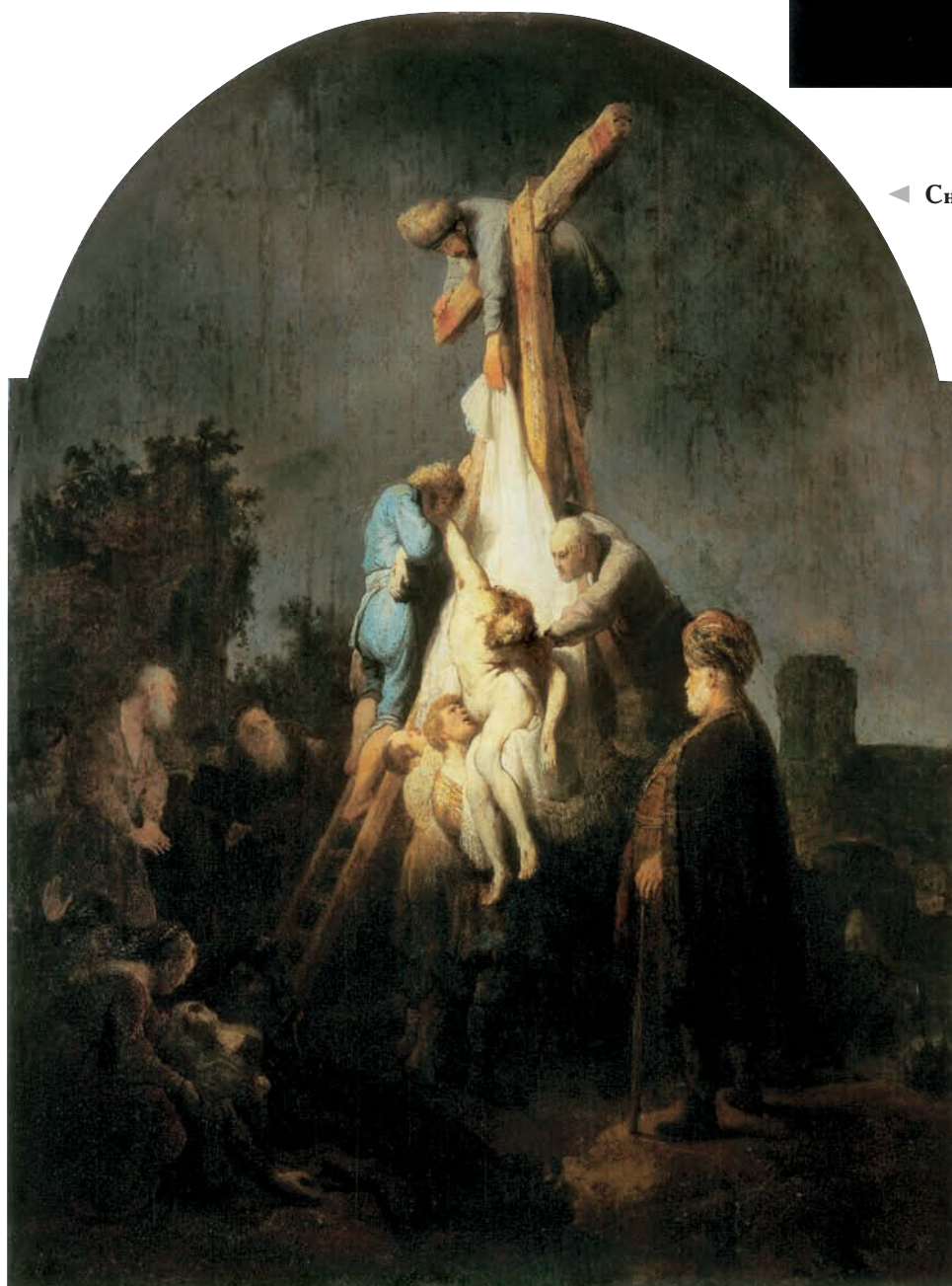


▲ **Анатомия доктора Тулпа.** 1632. Королевский кабинет картин (Маурицхейс), Гаага

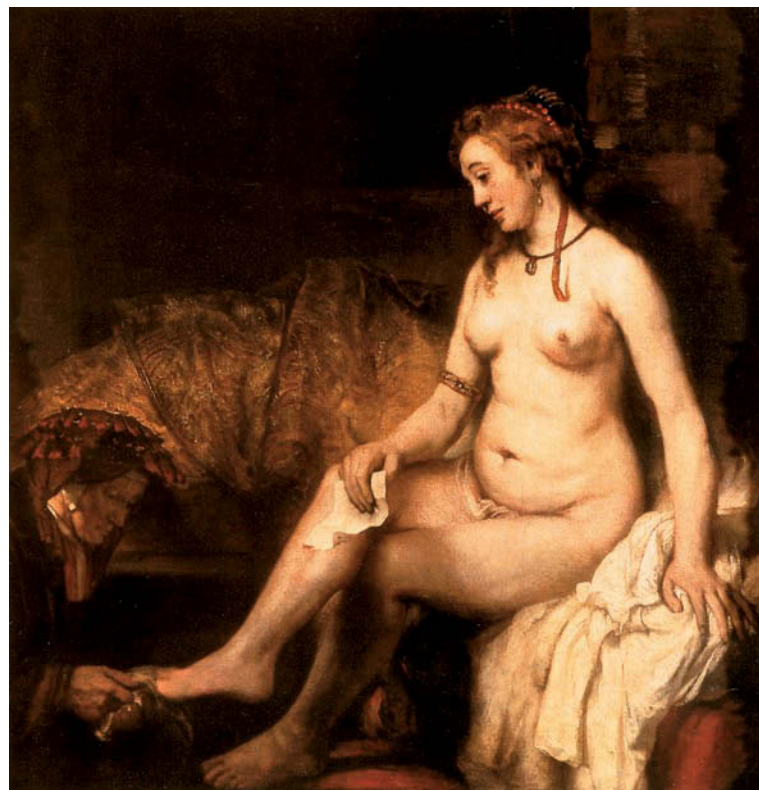
◀ **Снятие с креста.** 1633. Старая пинакотeka, Мюнхен

▶ **Автопортрет с Саскией на коленях.** 1635. Картинная галерея, Дрезден

▼ **Жертвоприношение Авраама.** 1635. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

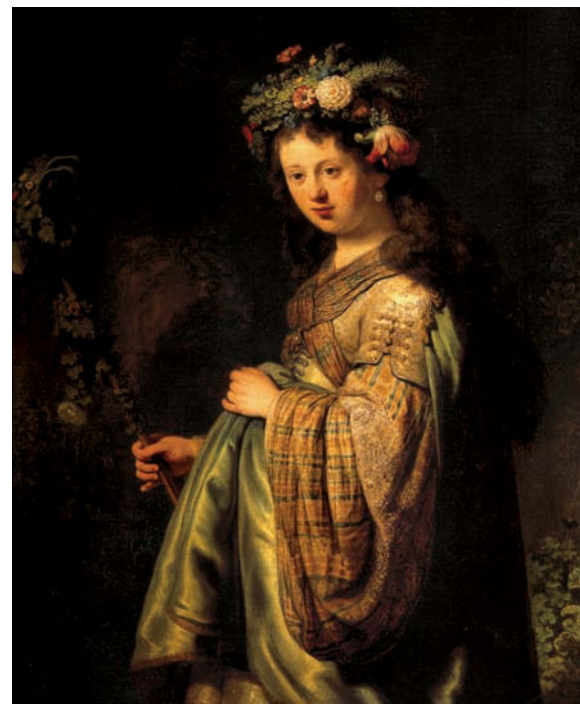
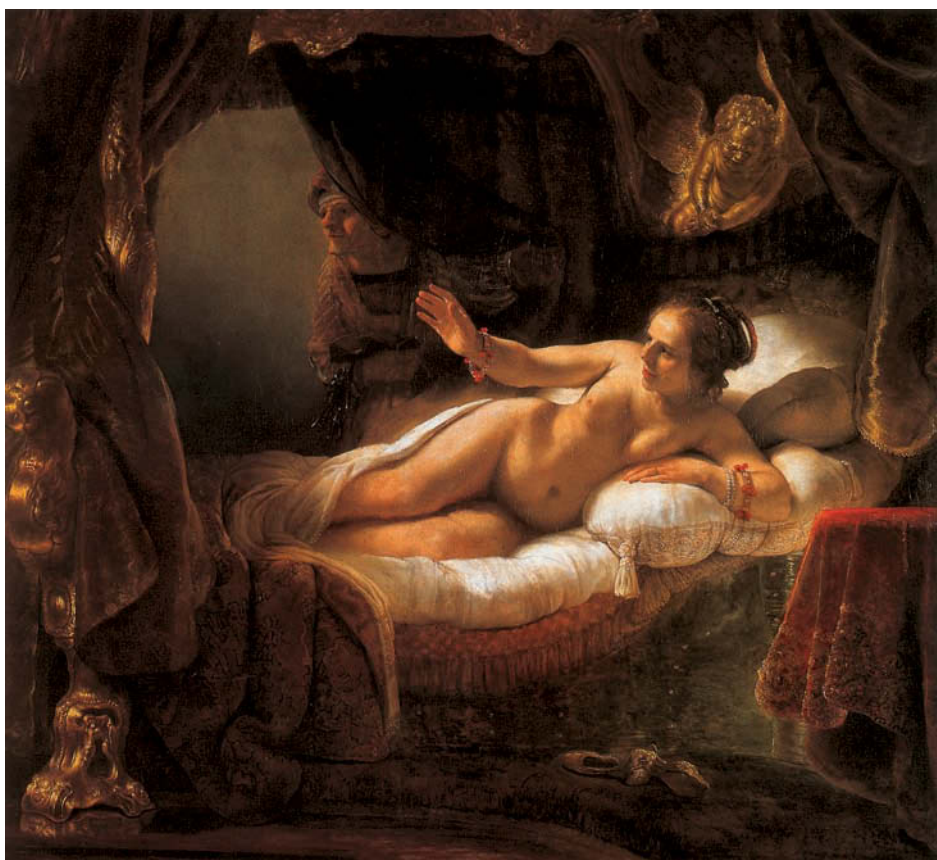


► **Вирсавия.** 1654. Лувр, Париж



принесла ему женитьба на Саскии ван Эйленбурх, девушке из богатой и уважаемой семьи. С любовью и восхищением Рембрандт множество раз изображает Саскию на портретах, она служит моделью для его картин с самой разнообразной тематикой («Флора», 1634; «Автопортрет с Саскией на коленях», 1635).

В конце 1630-х гг. Рембрандт — самый знаменитый живописец Голландии. К этому времени он создает одно из лучших своих полотен — «Даная» (1636).



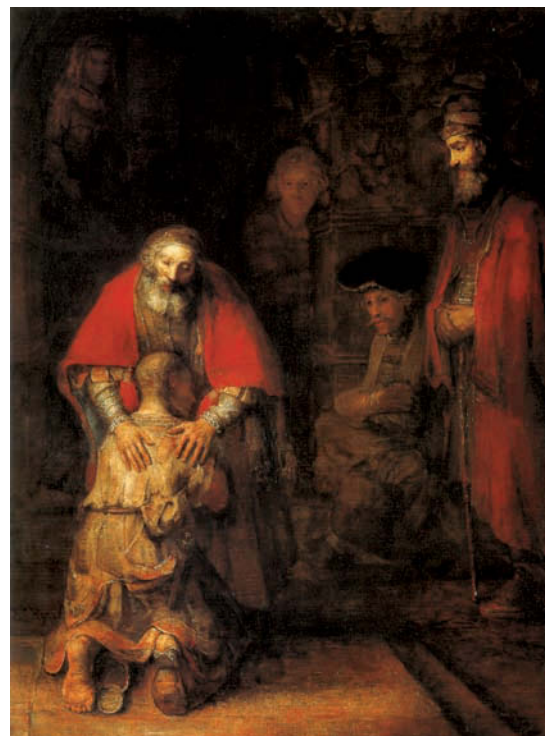
▲ **Флора.** 1634. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Даная.** 1636. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



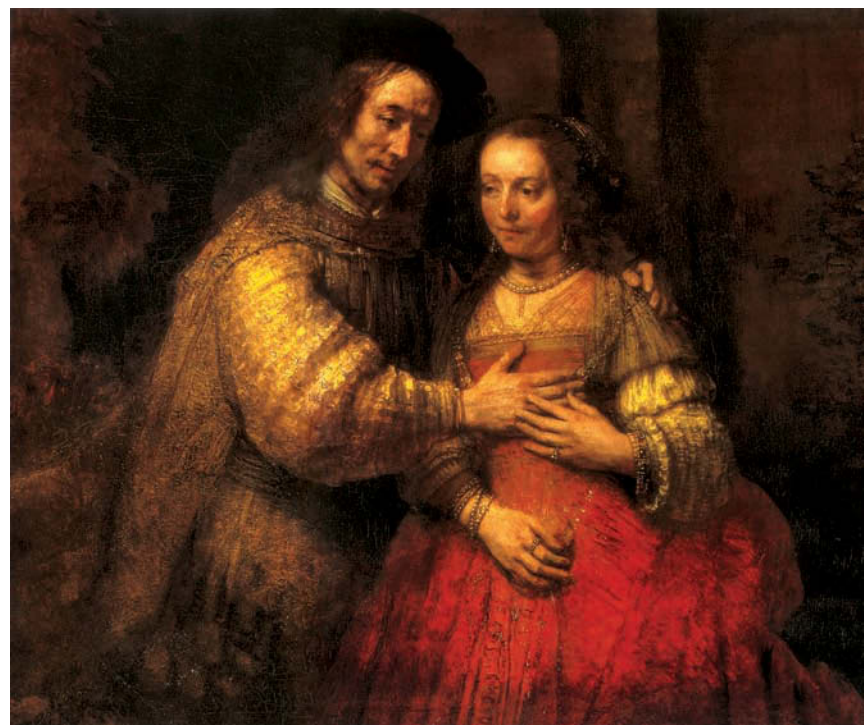
◀ **Ночной дозор.** 1642. Рейксмузеум, Амстердам

▼ **Возвращение блудного сына.** Ок. 1668. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ **Давид и Ионафан.** 1642. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Картину отличает совершенство колорита в золотистых тонах и композиции: в ней нет ничего лишнего, каждая ее деталь тщательно продумана. Вызывает восхищение грациозная пластика молодой обнаженной женщины, нежные и светлые полутона ее тела, красоту которого подчеркивают льющийся на нее свет и складки драпировок.





◀ **Купальщица.** 1654. Национальная галерея, Лондон

ция расположенных в ряд фигур заменена свободной их группировкой, что сделало изображение живым и достоверным. С неменьшим успехом Рембрандт работает и в других жанрах — натюрморта, пейзажа, а также в различных техниках рисунка и офорта.

После смерти жены в 1642 г. Рембрандт отдаляется от ее знатных родственников и своих знако-



▲ **Портрет сына Титуса за чтением.** 1656–1657. Музей истории искусства, Вена

▶ **Автопортрет за мольбертом.** 1660. Лувр, Париж

мых из аристократических кругов. Изменения происходят и в его живописной манере — она становится более сложной, обогащается палитра художника, свет и тень в его картинах наполняются цветом, большая роль отводится полутонам. Так, полотно «Давид и Ионафан» (1642) выполнено в золотисто-розовых и золотисто-голубых тонах и полутонах, которые придают картине необыкновенную выразительность и достоверность.

Меняется и духовное наполнение живописи Рембрандта: сомнение, тревога и беспокойство, сквозящие в его картинах, сменяют радостный и ровный настрой прежних работ. Эти новые настроения художника не нравятся его современникам. Так, его картина «Ночной дозор» (1642) вызвала протесты заказчиков, которые ожидали получить обычный парадный групповой портрет, а не



героико-историческую композицию. В 1650-х гг. количество заказов художнику резко уменьшилось, а в 1660-х гг. от бывлой популярности Рембрандта не осталось и следа.

Оказавшись почти без средств к существованию, Рембрандт продолжает упорно и много трудиться. Моделями ему служат близкие родственники и немногочисленные друзья. К этому периоду относятся «Портрет жены брата художника» (1654), «Портрет старушки» (1654), «Портрет сына Титуса за чтением» (1656–1657), «Портрет Хендрике Стоффельс у окна» (ок. 1659), «Автопортрет за мольбертом» (1660), отличающиеся глубоким психологизмом и характерностью.

От полного разорения художника спасает сын Титус, получивший состояние своей рано умершей матери, это дает Рембрандту возможность некоторое время спокойно работать. Но в 1663 г. умирает его вторая жена, Хендрике, а через пять лет — Титус. В этот трагичный период жизни Рембрандт Харменс ван Рейн создает такие художественно-философские шедевры, как «Давид и Урия» (1665–1666) и «Возвращение блудного сына» (ок. 1668). ■

Рембрандт — замечательный мастер портрета, при работе над которым художник уделяет большое внимание внутреннему миру изображаемого, его духовной жизни, чувствам и переживаниям. Огромный успех художнику принес групповой портрет «Анатомия доктора Тулла» (1632), где свойственная таким работам статичная компози-



◀ **Святое семейство.** 1645. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀◀ **Исаак и Ревекка (Еврейская невеста).** 1667. Рейксмузеум, Амстердам

Рени, Гвидо (Кальвенцано близ Болоньи, 1575 — Болонья, 1642) — итальянский художник, представитель болонской школы эпохи барокко.

Учился у художника Калварта, затем в Академии братьев Карраччи, стремившихся возродить традиции ренессансного монументализма и создать в живописи «большой стиль». Заметное влияние на формирование художественного метода Рени оказало и творчество соперника Карраччи — Караваджо. Особенно оно чувствуется в картинах Рени, написанных в Риме, куда его пригласили после окончания болонской Академии. Однако вскоре у него сложился свой собственный стиль.

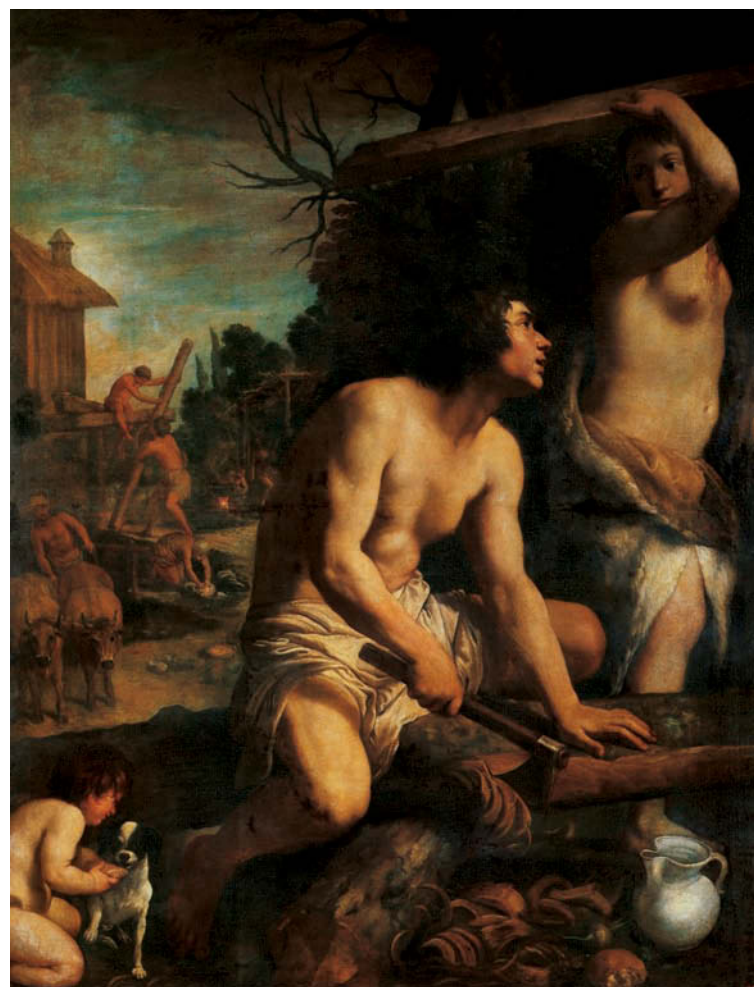
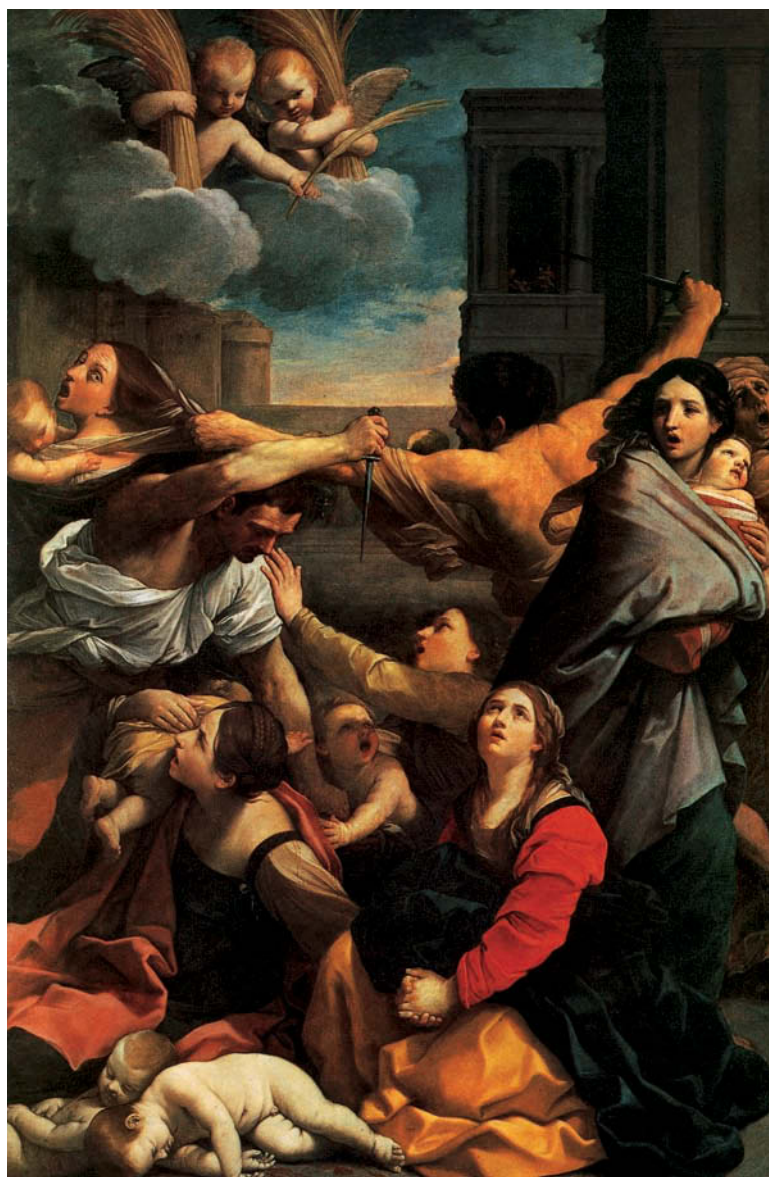
Одна из наиболее значительных работ художника — картина «Избиение младенцев» (ок. 1611). Ее отличает четкая компоновка и ритмические контрасты в расстановке фигур. Образы матерей выражают различные чувства — мольбу, отчаяние, горе, страх. Однако сочетание различных чувств не вызывает ощущения хаоса, все в картине упорядочено и подчинено композиционной гармонии. Знаменитая фреска «Аврора» (1612–1614) на плафоне палаццо Паллавичини-Роспильози в Риме характеризует Рени как



◀ **Избиение младенцев.**
Ок. 1611.
Национальная пинакотека,
Болонья

представителя классицизирующего направления раннего барокко. Мастерски построенная композиция фрески сдержанна, но в то же время динамична.

Большинство работ Рени посвящено традиционным для раннего барокко эффектным и ярким сюжетам из античной мифологии и Священного Писания





▶ **Самсон-победитель.** 1611–1612.
Национальная пинакотека, Болонья



◀ **Сусанна и старцы.** 1620–1625.
Национальная галерея, Лондон

◀◀ **Аврора.** 1612–1614.
Фреска. Палаццо Палла-
вичини-Роспильози, Рим

▼ **Аталанта и Гиппо-
мен.** Ок. 1618–1619.
Прадо, Мадрид

◀ **Постройка
Ноева ковчега.**
Ок. 1608. Государ-
ственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▼ **Самоубийство
Клеопатры.**
Ок. 1635. Прадо,
Мадрид



(«Оплакивание Христа», 1614–1618; «Аталанта и Гиппомен», 1618–1619). Однако художник использовал лиричные трактовки многих образов и смело вводил в картины реальные бытовые мотивы, что делало его произведения более выразительными и привлекательными для современников (например, в картине «Юность Девы Марии» (1610-е гг.) Мария изображена в окружении других девушек, занимающихся обычным шитьем).

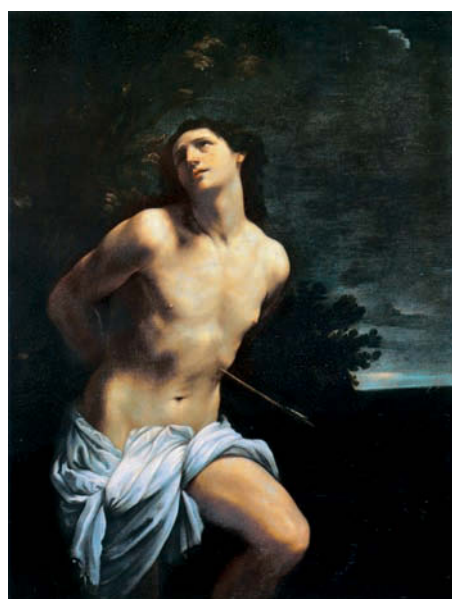
В 1619 г. Рени, находясь на вершине славы, занимает пост главы болонской Академии, а в 1629 г. возглавляет римскую Академию Св. Луки.

В последний период творчества в картинах Рени усиливается идеализация образов, увеличивается экзальтированность персонажей («Похищение Елены», 1631; «Самоубийство Клеопатры», ок. 1635).

Имевший огромный успех у современников, Гвидо Рени после смерти был поставлен на один уровень с великим Рафаэлем. Но с началом эпохи романтической культуры его имя стало символизировать манерный артистизм и академизм в искусстве, а лучшие творения этого художника были незащуженно забыты. ■



▶ **Св. Се-
бастьян.**
Ок. 1610.
Прадо,
Мадрид



Ренуар, Пьер Огюст (Лимож, 1841 — Кань-сюр-Мер, Приморские Альпы, 1919) — французский художник и скульптор, выдающийся представитель импрессионизма.

Работал художником по фарфору, учился в Париже в Школе изящных искусств и в мастерской Глейера, где познакомился с Сислеем, Базилем и Моне. В раннем творчестве Ренуара чувствуется влияние Курбе. Но уже в этот период проявилось мастерство живописца: более легкая цветовая гамма отличает его от предшественников, художников-реалистов («Трактир матушки Антони», 1866).

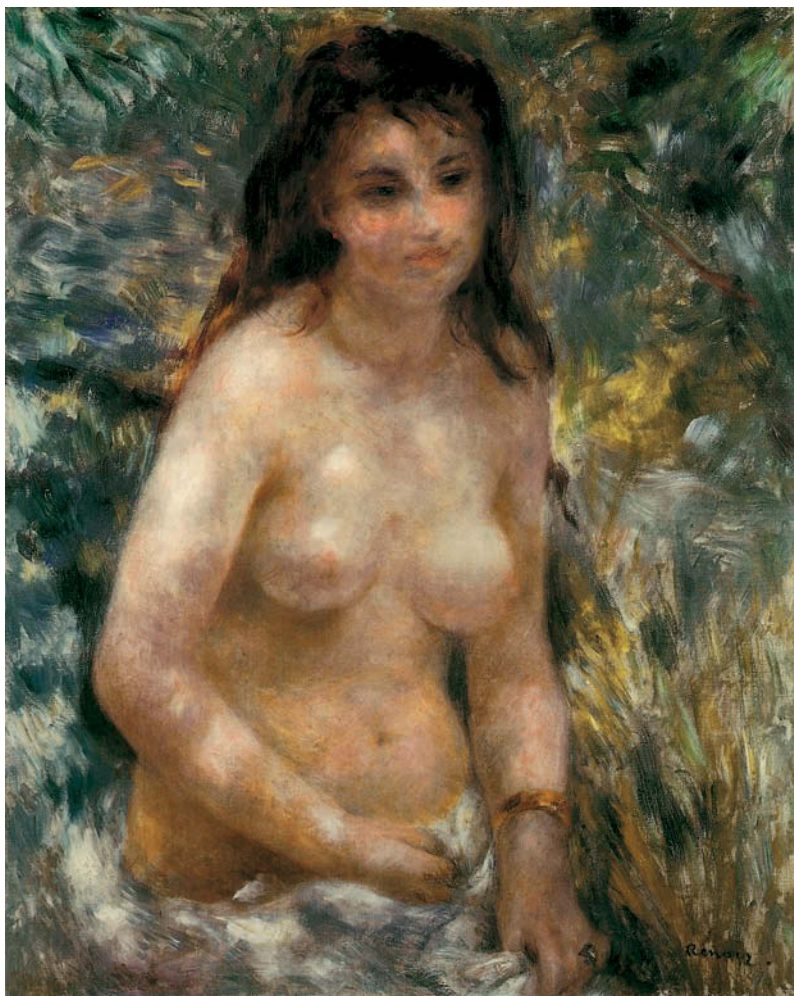
В конце 1860-х гг. Ренуар вместе с Моне часто работал на пленэре в излюбленном месте отдыха парижан, «Лягушатнике» — купальне на берегу Сены близ Буживаля («Лягушатник», 1868–1869). Совместная работа на пленэре взаимно обогатила творчество художников. Ренуар перенял у Моне технику изображения дали с помощью хроматического сопоставления чистых цветов.

Благодаря смелому использованию цветных теней и динамичному мазку изображение световоздушной атмосферы летнего дня приобретает у Ренуара удивительную реальность («Купание на Сене», ок. 1869; «В саду» («Столик под деревьями в Мулен де ла Галетт»), 1875; «Качели», «Сена в Аржантёе», обе — 1876; «Тропинка в высокой траве», между 1876 и 1877; «Эстак», 1882). После создания наполненного ощущением



▲ Тропинка в высокой траве. Между 1876 и 1877. Музей д'Орсэ, Париж
 ▲ Портрет Альфреда Сислея с женой. 1868. Музей Вальраф-Рикари, Кёльн





◀ **Обнаженная в солнечном свете.**
Этюд. Между 1875 и 1876. Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Ложа.** 1874. Галерея
Института Курто, Лондон

◀ **Бал в Мулен де ла Галетт.**
1876. Музей д'Орсэ, Париж

◀◀ **Качели.** 1876. Музей д'Орсэ, Париж



любви и счастья знаменитого «Бала в Мулен де ла Галетт» (1876) к художнику приходит настоящий успех.

Картины этого периода отличаются интересом Ренуара к жизненным ситуациям. Они как бы случайно подсмотрены художником. Для усиления этого впечатления живописец использует такой композиционный прием, как срезывание рамой пространства картины. Тем же приемом пользовался Дега, но, в отличие от его картин, работы Ренуара лишены неожиданных ракурсов, они созерцательны и спокойны («Ложа», 1874; «Конец завтрака», 1879; «Первый вечер в опере», 1880).

Ощущением покоя и непринужденного движения проникнуто известное полотно Ренуара «Завтрак гребцов» (1880), на котором выделяется очаровательная фигура молодой женщины с собачкой в руках, будущей жены художника.

Большое место в творчестве Ренуара занимает портретная живопись. Симпатия и теплота, с которыми написаны изображаемые на них люди, придают им выразительность и очарование («Клод Моне за чтением», 1872; «Мадам Шарпантье со своими детьми», 1878). Наиболее удачны женские и детские портреты





▲ Танец в деревне. 1883. Музей д'Орсэ, Париж

▼ Купальщица. 1882. Частное собрание



▲ Мадам Шарпантье со своими детьми. 1878. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

▶ Девочка с лейкой. 1876. Национальная галерея искусства, Вашингтон

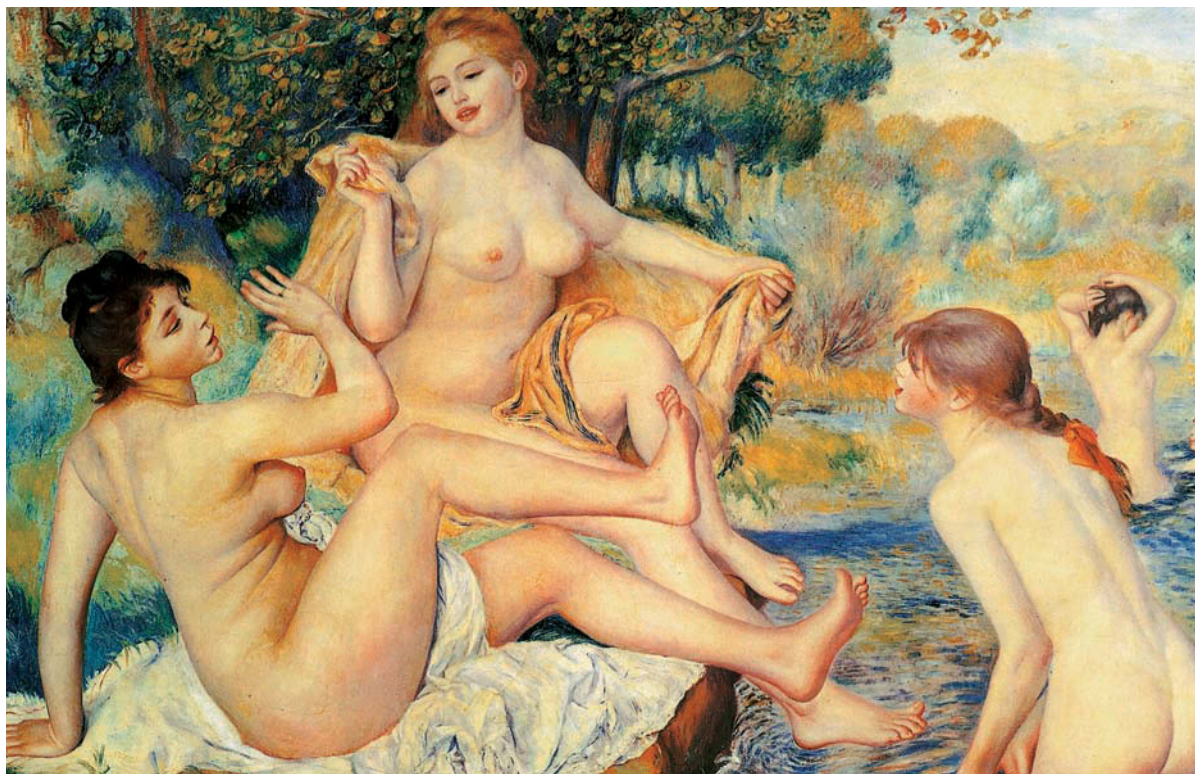
▶ Завтрак гребцов. 1880. Собрание Филлипса, Вашингтон

◀ Портрет Жанны Самари. 1877. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва





◀ Зон-
тики.
1881—
1885.
Нацио-
нальная
галерея,
Лондон



▶ Ку-
пальщи-
цы. 1887.
Музей
искусст-
ва, Филадельфия



(«Девочка с лейкой»; «Портрет мадам Анрио» — оба 1876; «На террасе», 1881; «Молодая женщина», 1900).
Игрой колорита, созданной легкими и звонкими мазками, завораживает портрет актрисы Самари (1877).

В начале 1880-х гг. художник посещает Алжир, затем Италию. Восхищение красотой Средиземноморья отразилось в завораживающих своей чувственной прелестью образах обнаженной женской натуры. Прозрачность и теплота кожи, пленительность плавных линий тела подчеркиваются тщательной продуманностью композиции и поразительно нежными оттенками богатой цветовой гаммы («Купальщица», 1882; «Купальщицы», 1887).



Репин Илья Ефимович (Чугуев Харьковской губернии, 1844 — Куоккала, ныне Репино, 1930) — художник-реалист, живописец и график.

Родился в семье военного поселенца. Поощряя интерес сына к рисованию, мать отдала его в местную школу топографов. Затем Илья учился у чугуевского иконописца и портретиста И. М. Бунакова; в 15 лет начал самостоятельно выполнять заказы на



▲ **Девочка-рыбачка. Вёль. 1874.**
Областной художественный музей им. В. П. Сукачева, Иркутск

► **Автопортрет. 1887.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



риспись церквей и иконы. В 1863 г. Репин приезжает в Петербург, поступает в Рисовальную школу Общества поощрения художников, 1 января 1864 г. сдает экзамен и становится вольнослушателем Академии художеств. Большое влияние на формировавшийся творческий метод Репина оказал И. Н. Крамской, проповедник идейного искусства, возглавивший Артель художников.

В 1871 г. Репин оканчивает Академию с большой золотой медалью за картину «Воскрешение дочери Иаира», дававшей право на заграничное пенсионерство на средства Академии. В качестве пенсионера он побывал в Италии и Франции (1873–1876), посетил Всемирную выставку в Вене. После возвращения из Парижа за картину «Садко» (1876) Репин был удостоен звания академика.

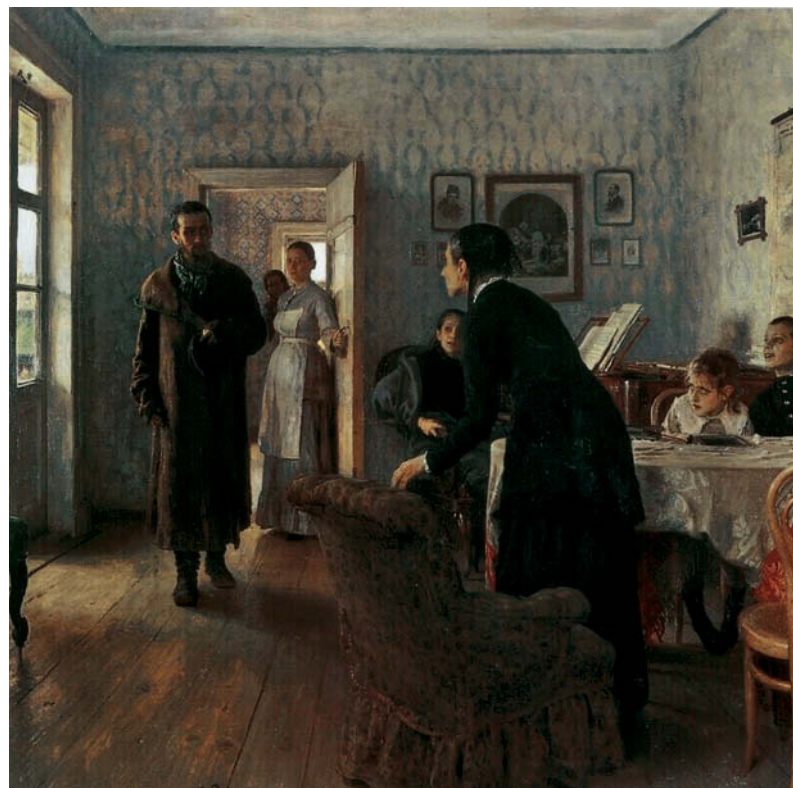
В Париж Репин приехал в дни работы первой выставки импрессионистов и высоко оценил их искусство. Уроки импрессионистов не прошли для него даром, прежде всего пробудив интерес к работе

▲ **Воскрешение дочери Иаира. 1871.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Бурлаки на Волге. 1870–1873.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Не ждали. 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880–1891. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



на пленэре. Об этом интересе, о стремлении Репина овладеть мастерством пленэрной живописи говорят его картины «На дерновой скамье» (1876), «На мостике в парке» (1879), а также пейзажный фон в таких репинских работах портретного жанра, как «Стрекоза» (1884) и «Осенний букет» (1892).

Но все это будет позже, а в 1870–1873 гг. Репин был занят прежде всего написанием картины «Бурлаки на Волге» (1873). Чтобы иметь возможность непосредственно наблюдать нелегкую жизнь простого поволжского люда, Репин в 1870 г. поехал в путешествие по Волге, где выполнил ряд этюдов к будущей работе. В том же году он сделал этюды композиции, представляющие собой два варианта решения, в основном отличающиеся друг от друга направлением движения бурлацкой команды. Художник остановился на том из них, согласно которому бурлаки располагались по диагонали, слева направо уходящей зрительно в глубину пространства.

В течение трех лет Репин работал над картиной, постоянно что-то дополняя и меняя. В широком, открытом пейзаже картины нашли отражение впечатления Репина от волжских просторов и далей. Этот открытый пейзаж, отличающийся свободной манерой письма, был для того времени большим достижением в передаче пространства, а также в применении гаммы, основанной на сочетании желтых и голубых цветов. Пейзаж способствовал созданию большого и свободного пространства картины, волжские дали придали ей эпическое звучание.

Картиной «Бурлаки на Волге» Репин начал осуществление той своей творческой программы, которую позднее, в 1890-е гг., сформулировал так: «Воскресить верно целую картину жизни с ее смыслом, с живыми типами, довести до полной гармонии отношения лиц и движение общего жизненного мо-





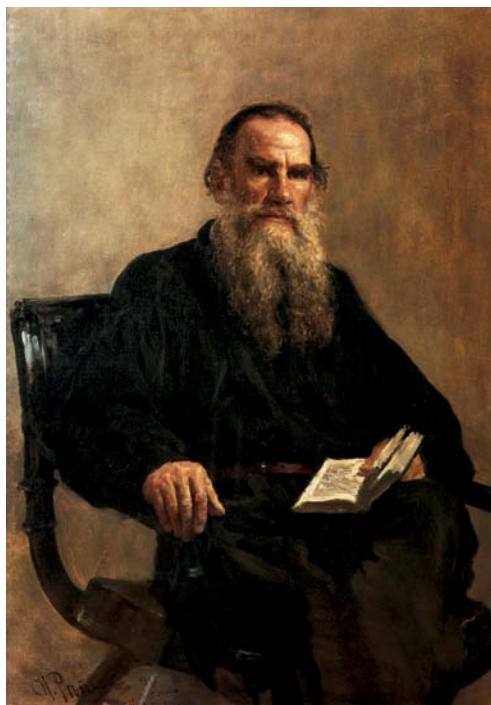
▲ **Стрекоза.** 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Портрет П. М. Третьякова.** 1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва

мента во всей картине...» Решение этой задачи удалось Репину практически во всех его больших, «хоровых» картинах. Яркий тому пример — полотно «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883). Нескончаемая, многолюдная процессия, следующая за чудотворной иконой, включает представителей разных сословий — от «чистой публики» до нищих и бродяг. Пыльная сельская дорога предстает как символ судьбоносного пути. У внимательно глядящего на картину зрителя возникает ощущение: это вся Россия движется куда-то в едином порыве. Ту же цель, «воскрешение целой картины» русской жизни,

преследуют и три другие, столь разные по стилю и эмоциональному настрою большие репинские картины, — «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880–1881), «Торжественное заседание Государственного Совета» (1903) и «17 октября 1905 года» (1907, 1911).

Нельзя не согласиться с известным критиком В. В. Стасовым, который назвал творчество Репина «энциклопедией пореформенной России». Заме-



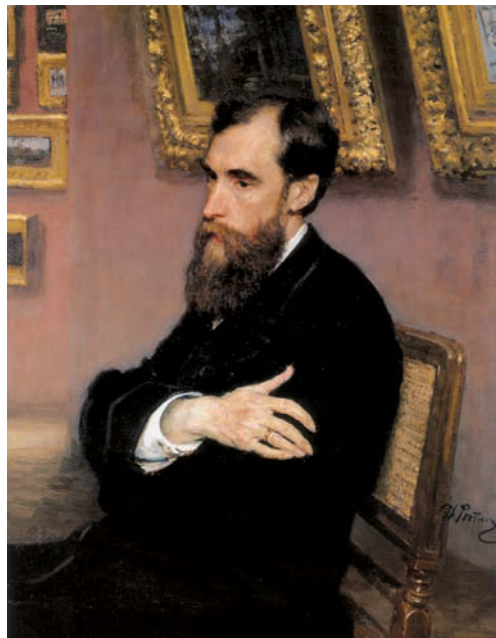
▲ **Портрет Л. Н. Толстого.** 1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Крестный ход в Курской губернии.**

1881–1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва

тим, что, конечно, не только «хоровые» полотна художника ложатся важными, яркими, насыщенными глубоким смыслом страницами этой великой «энциклопедии». Россию второй половины XIX в. не понять до конца без таких программных произведений Репина, как «Проводы новобранца» (1879), «Отказ от исповеди» (1879–1885), «Арест пропагандиста» (1880–1889), «Не ждали» (1884).

Творения Репина на сюжеты из русской истории и истории христианства — это тоже не только свидетельства событий давно минувших эпох. Говоря о работе над картиной «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (1885), художник заметил, его чувства тогда «были перегружены ужасами современности», имея в виду убийство императора Александра II Освободителя, потрясшее всю страну и всколыхнувшее в русском обществе историческую память.





◀ **Портрет М. П. Мусоргского.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ▼ **Осенний букет.** 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в честь столетнего юбилея со дня его учреждения.** 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года.** 1885. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картину жизни русского общества дополняет обширная репинская «портретная галерея». Репин — очень зоркий наблюдатель, точно определявший основные физиономические черты своих моделей. Вот почему так правдивы и привлекательны его портреты С. И. Мамонтова и А. Ф. Писемского (оба — 1880), Н. И. Пирогова и М. П. Мусоргского (оба — 1881), П. А. Стрепетовой (1882), П. М. Третьякова и В. В. Стасова (оба — 1883), Л. Н. Толстого (1887).

Интересные черты добавляет к образу России и портретная графика Репина — портреты Э. Дузе, Л. Н. Толстого за работой у круглого стола (оба — 1891), В. А. Серова (1897), композиция «М. Горький читает свою драму „Дети солнца“» (1905). Этот рису-

нок был сделан в имении «Пенаты», где Репин прожил последние 30 лет. После революции Финляндия обрела независимость, и Куоккала, где находились «Пенаты», стала «заграницей». Оторванный от родины, от друзей, Репин тяжело страдал от одиночества, но продолжал ежедневно работать. Значительных живописных произведений в последние годы он не создал, занимаясь в основном графикой, которая восхищает своим художественным качеством. 29 сентября 1930 г. Илья Ефимович Репин скончался. Согласно воле покойного, его похоронили в саду усадьбы. Позднее, в 1946 г., поселок Куоккала снова стал российским и сейчас носит имя художника. В 1962 г. музей-усадьба «Пенаты» открылся для посетителей. ■



Рерих Николай Константинович (Санкт-Петербург, 1874 — Нагар, долина Кулу, штат Пенджаб, Индия, 1947) — живописец, театральный художник, археолог, инициатор движения в защиту памятников истории и культуры.

В юности брал уроки рисования у художника и скульптора М. О. Микешина, автора памятника «Тысячелетие России» в Новгороде. В 1893 г. поступил одновременно в Петербургский университет и Академию художеств, где учился у А. И. Куинджи. В 1897 г. окончил Академию, получив звание художника за картину «Гонец. „Восста род на род“». При создании этого произведения молодой художник работает в размашистой манере письма, накладывая краски на полотно широкими, густыми мазками. В темно-зеленом колорите реки и неба, в сочных желтых красках небесных светил, в ярком наряде персонажей картины уже были намечены основные принципы использования цвета для наиболее полного выражения замысла, характерные для Рериха. Это полотно было успешно представлено на отчетной академической выставке, Рерих получил известность, чему немало способствовал тот факт, что вскоре после выставки картину приобрел П. М. Третьяков, сразу же включивший ее в экспозицию своей галереи.



Увлечение Рериха историей сказалось не только выбором тематики первых картин. Он занимается раскопками, публикует работы по археологии, преподает в Петербургском археологическом институте. В 1900–1901 гг. Рерих продолжил образование в Париже, где не только знакомится с творчеством современных мастеров живописи, но и изучает исторические и этнографические экспонаты парижских музеев. Его творческая манера несколько меняется: палитра становится ярче, элементы композиции — более обобщенными, предметы и персонажи обретают четкие силуэты («Красные паруса. (Поход Владимира на Корсунь)», 1900; «Заморские гости», 1901). По возвращении на родину Рерих много ездит по стране, изучает памятники

◀ **Ростов Великий.**
1903. Государственная Третьяковская галерея, Москва
▼ **Заморские гости.**
1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва

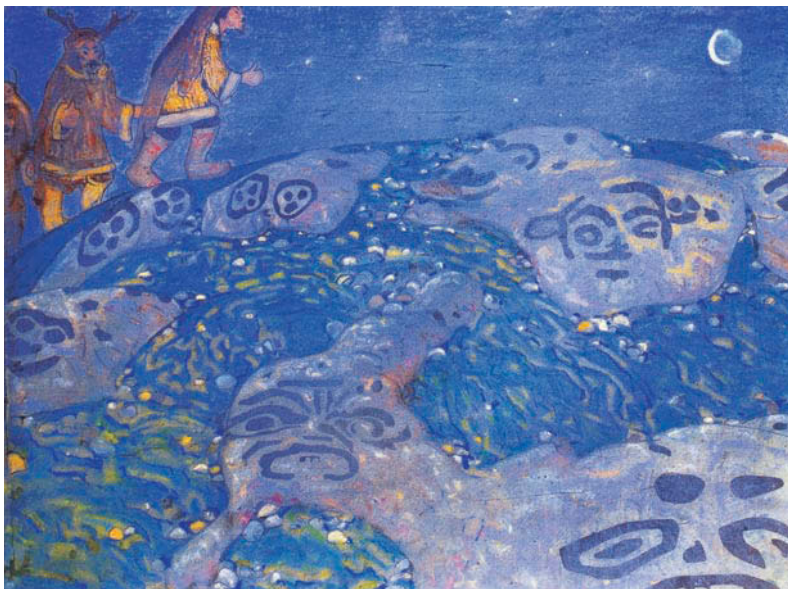




◀ **Дозор.** 1905. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀◀ **Гонец.** «Восста род на род». 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Заключение земное.** 1907. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



русской истории, иконопись, образцы народно-прикладного искусства. Впечатления, полученные в этих поездках, нашли отражение, в частности, в таких его полотнах, как «Ростов Великий» (1903), «Воскресенский монастырь в Угличе» (1904).

Весной 1906 г. художник отправился в путешествие по Италии, был восхищен величественной красотой архитектурных памятников этой страны, которую в дорожных заметках назвал «царицей мира». В Италии им были написаны прекрасные этюды с натуры («Долина Роны», «Chamossaire», «Красные горы», «Сан-Джеминиано», «Горы»), отличающиеся необычайным буйством красок, яркими, чистыми, открытыми цветами.

В картинах «Заключение земное» (1907), «Град обреченный» (1914), от которых веет таинственностью и мистицизмом, сказалось увлечение Рериха символизмом. В этот период художник от масляной живописи все чаще переходит к темпера, его картины обретают еще большую яркость, декоративность.

Мир Рериха — это всегда преображенный мир. Художника в первую очередь интересует не физическое бытие предметного окружения, а его духовная насы-

◀ **Баян.** 1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Идолы.** Эскиз. 1901. Картон, гуашь.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Микула Селянинович.** 1910. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург



щенность. Характерный пример — картина «Небесный бой» (1912). Это не просто суровый северный пейзаж под грозовым небом. На картине мы видим битву гигантов: грандиозные, фантастической окраски облака и яростные ветры ведут между собой поистине вселенское сражение стихий.

С 1901 г. Рерих, человек деятельный, общественно активный, работает секретарем Общества поощрения художеств, а затем — директором Рисовальной школы при нем. В 1910 г. он вступает в объединение «Мир искусства». С 1910 г. художник активно участвует в международной работе по охране памятников культуры. На основе разработанного им положения (так называемого «Пакта Рериха», 1935 г.) в 1954 г. в Гааге был сформулирован и подписан Заключительный акт Международной конвенции о защите культурных ценностей.

Огромную роль в жизни Рериха сыграло его увлечение Индией. Первая экспедиция семьи Рерихов в Индию состоялась в 1923–1928 гг., вторая — в 1933–1934 гг. Путь туда лежал через Забайкалье, Монголию, Тибет, Гималаи. Во время второго путешествия Рерих написал свыше 500 этюдов и картин. Почти



р

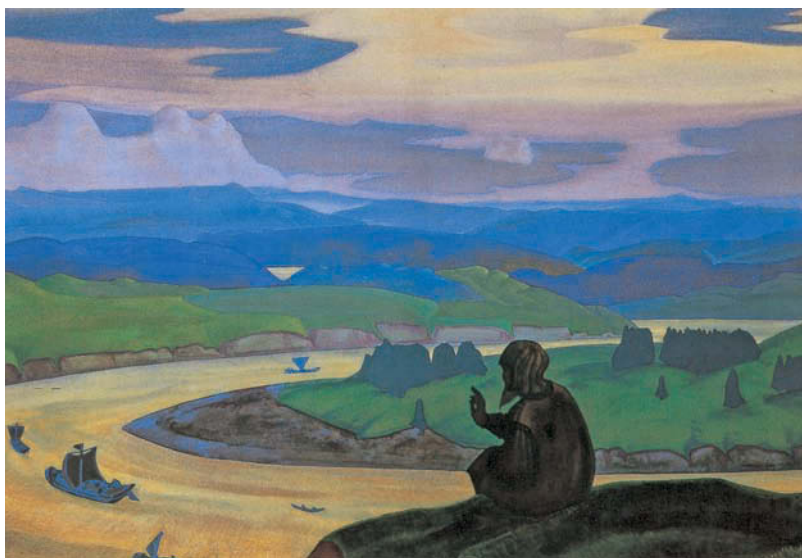
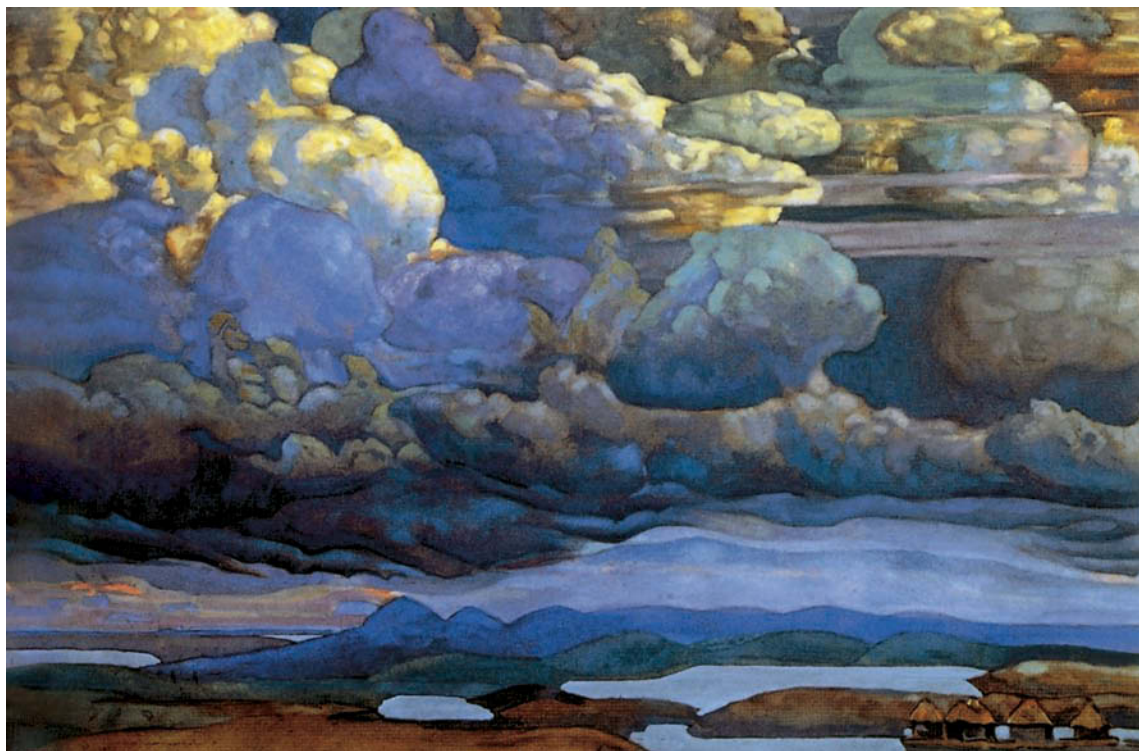
► **Небесный бой.** 1912. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится.** 1914. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

все его индийские работы выполнены темперой, в которой он достиг небывалой яркости колорита. Картины связаны единым замыслом; в основу их сюжетов были положены многочисленные легенды и предания, в том числе собранные Рерихом во время путешествий.

Особенность пространственного построения картин Рериха — стремление художника к бесконечности, к неограниченному простору. Ритмически выстраивая планы, он практически не использовал замкнутые линии. В случае, если по замыслу ему было необходимо показать закрытое пространство, живописец для контраста вводил в композицию прорыв в бесконечную глубину.

В 1917 г. Рерих покинул Россию, жил в Финляндии, Франции, Италии, США, Китае, Индии. В пользу последней и был сделан окончательный выбор семьи Рерихов. В 1930-х гг. они поселились на севере Индостана, в долине Кулу в предгорьях Гима-



▲ **Веления неба.** 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Тень учителя. Тибет.** 1932. Государственная Третьяковская галерея, Москва



лаев. Рерих продолжал заниматься живописью, вел большую общественную работу, плодотворно сотрудничал со многими культурными организациями мира. Немало времени он посвящал изучению восточной философии, буддизма, других мировых религий. В 1947 г. Николай Константинович Рерих скончался от тяжелой болезни сердца. Согласно воле покойного, его тело по местному обычаю было предано огню, а прах развеян. Все свое имущество великий художник завещал жене, а та — сыновьям Святославу и Юрию. Перешедшую к нему часть творческого наследия отца, а также собственные живописные работы С. Н. Рерих передал в созданный им в Москве Советский (ныне Международный) центр-музей имени Н. К. Рериха. ■

Рибера, Хусепе де (прозв. Спаньолетто; Хатива, Валенсия, 1591 — Неаполь, 1652) — испанский живописец, гравер, рисовальщик.

Учителем Риберы в Валенсии, возможно, был Рибальта. В 1612 или 1613 г. художник уезжает в Италию, где знакомится с живописными произведениями старых мастеров и своих современников. В Риме изучает искусство Рафаэля, болонских академиков, Караваджо, в Парме знакомится с творчеством Корреджо. С 1616 г. и до конца своих дней Рибера живет в Неаполе, работает при дворе испанских вице-королей; в 1626 г. входит в Академию Св. Луки в Риме.

В 1620-е гг. художник создает работы, близкие испанскому искусству, внося в них итальянские мотивы. Разнообразные по жанру и тематике картины (портреты, полотна на религиозные и мифологические сюжеты) отличаются эмоциональностью. Сюжеты Риберы — в духе итальянского барокко: покаяние, мученичество святых, состояние религиозного экстаза. Исполненные необыкновенной монументальности и материальности в трактовке деталей, они лишены мелодраматизма и представляют истинное страдание и стойкость человеческой души («Св. Иероним, внимающий звуку небесной трубы», 1626; «Мученичество св. Варфоломея», 1630).

► **Девушка с тамбурином (Аллегория слуха).**
1637. Частное собрание



▼ **Иаков со стадом Лавана.** Ок. 1638 (?).
Национальная галерея, Лондон

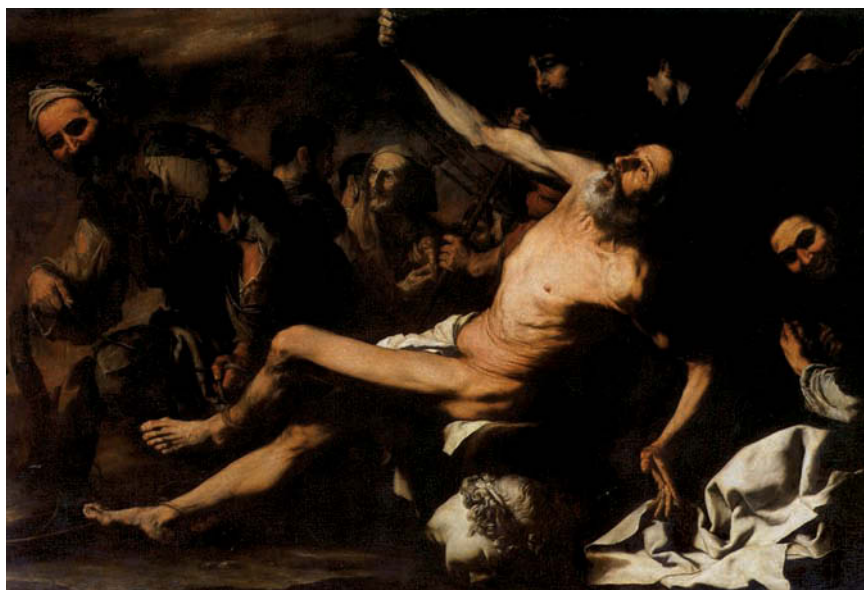


▲ **Пьяный Силен.**
1626. Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь



◀ **Св. Онуфрий.** 1637.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ **Мученичество св. Варфоломея.**
1628–1630. Палаццо Питти, Флоренция

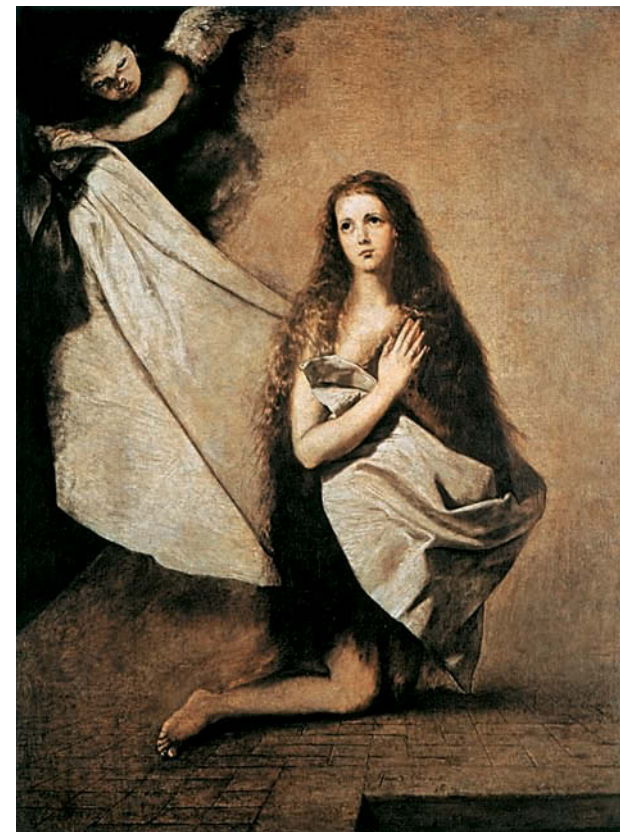




▲ Освобождение апостола Петра из темницы. 1639. Прадо, Мадрид

◀ Поклонение пастухов. 1650. Лувр, Париж

▶ Св. Инесса в темнице. 1641. Картинная галерея, Дрезден



◀ Хромоножка. 1642. Лувр, Париж
▶ Христос в терновом венце («Ессе Ното»). Ок. 1632–1634. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Позднее темные и тяжелые тона на полотнах Рибера уступают место серебристому и золотистому колориту. Изображения героев далеки от академических канонов и церковных установок. Так, в картине «Св. Инесса в темнице» (1641) трогательный образ христианской мученицы лишен какой-либо репрезентативности. Тональное единство композиции достигается энергичными, свободными мазками, что характерно и для картины «Сон Иакова» (1639), на которой в потоке рассеянного золотистого света представлен спящий усталый путник на фоне выжженного пейзажа.

Многие произведения художника раскрывают тему возрастных этапов жизни человеческой. «Обручение св. Екатерины» (1642–1644) и «Кающаяся Мария Магдалина» (1640–1641) напоминают: цветущая мо-

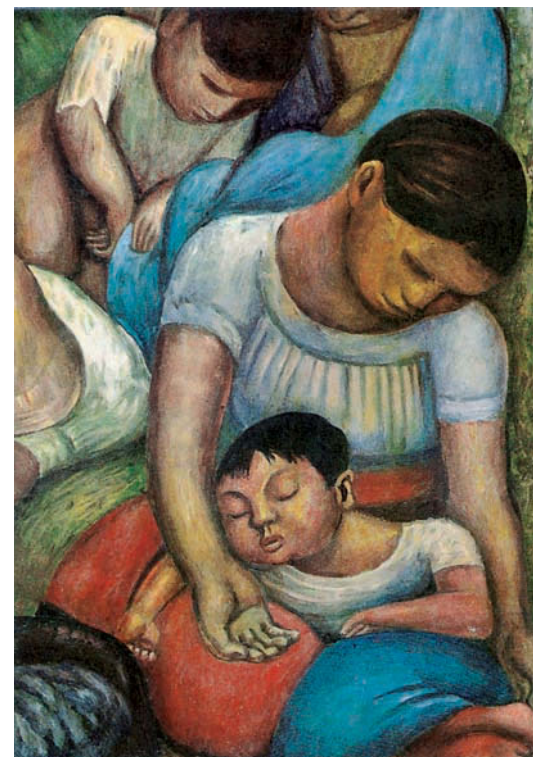
лодость — годы переходящей внешней красоты. А в образах отшельников и святых (серии «Апостолы», 1630–1640-е гг.; «Св. Онуфрий», 1637; «Павел Пустынный», 1652) угадывается мысль: старость разрушительна, но она не помеха ни духовной отрешенности, ни аскетическому подвигу. Картины на античные темы («Пьяный Силен», 1626; «Иксион», 1628; «Диоген», 1637) соответствуют традициям караванджизма, и вместе с тем Рибера усиливает социальные и национальные черты сюжетов. В целом искусство Хусепе де Рибера сыграло заметную роль в формировании многих живописцев XVII и XVIII вв. ■

Ривера, Диего (Гуанахуато, 1886 — Мехико, 1957) — мексиканский живописец, монументалист.

После первой персональной выставки (1907) в Мехико Ривера получает стипендию на завершение художественного образования в Европе, работает в Мадриде и Париже, увлекается импрессионизмом, кубизмом. В 1921 г. возвращается на родину. Первые работы художника воплощают его веру в возможность справедливого устройства мексиканского общества. После сделанных во время поездки по Мексике (1922) зарисовок из жизни крестьян и рабочих усиливается и национальный дух его работ, и их социальная составляющая (фрески «Рабочие, спускающиеся

в шахту», «Сахарный завод», «Сельская школа», 1923–1924). В свои композиции Ривера вводит большое количество персонажей. Так, на первом плане фрески «Сельская школа» — группа учеников, собравшихся около учительницы, на заднем — крестьяне, занятые пахотой, а идейный центр — фигура всадника, который обязан охранять жизнь крестьян и детей.

В работах 1930-х гг. Ривера не стремится выделить героическую личность, главной для него становится народная масса. 1940-е гг. отмечены усилением в творчестве декоративного начала, взятого из древнеиндейской живописи («Жизнь и быт Мексики», 1942–1946) и воплощенного им в подчеркнуто плоскостном изображении. Вершина живописи Ри-



▲ **Ночь бедняков.** 1926–1929. Фрагмент фрески. Темпера, воск. Министерство народного просвещения, Мехико

▼ **Женщина из Оахасы.** 1949. Частное собрание



веры — цикл фресковых росписей Национального дворца в Мехико (1929–1950-е гг.) с изображением истории древней Мексики и ее завоевания испанцами. Творчество Диего Риверы сделало мексиканское национальное искусство XX в. важной составляющей мировой культуры. ■

► **Рынок в Теночтитлане.** 1945. Фрагмент фрески из серии «История Мексики». Национальный дворец, Мехико



▼ **Конвейер на автомобильном заводе.** 1932. Фреска. Институт искусств, Детройт



Робер, Юбер (Париж, 1733 — Париж, 1808) — французский художник-пейзажист.

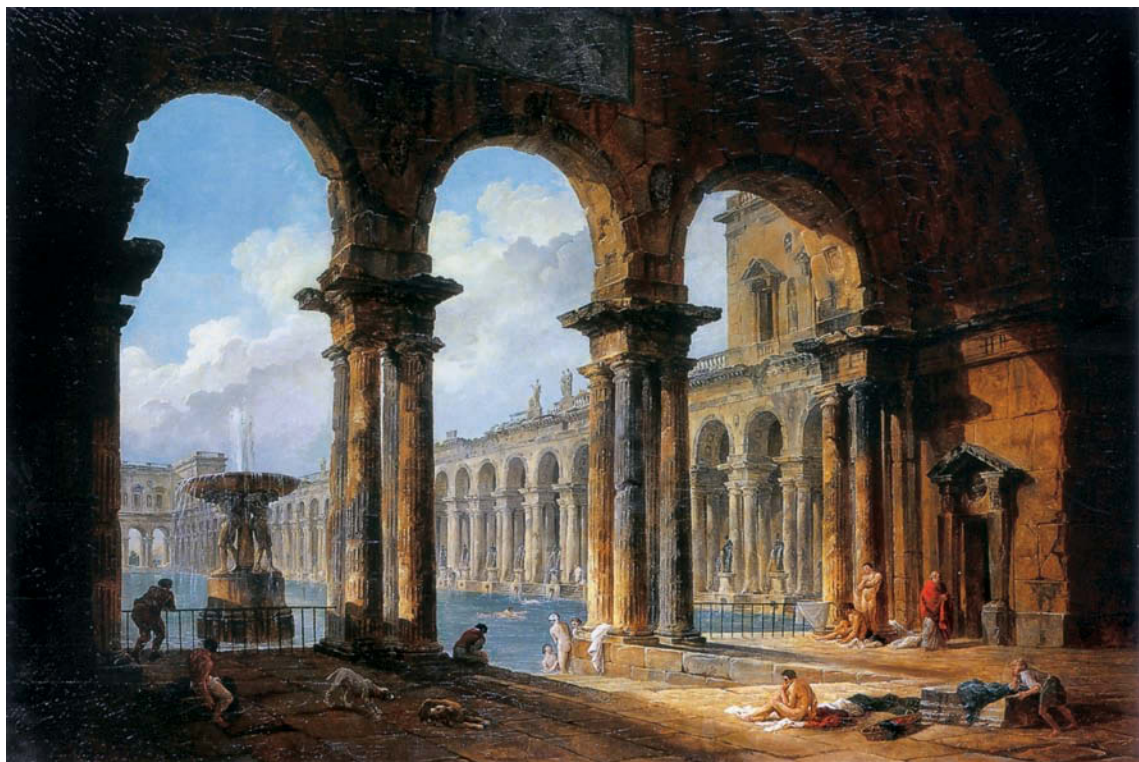
1754–1765 гг. Робер провел в Италии, сначала в свите французского посла, а затем как пенсионер французской Академии в Риме. В Париж он возвращается, уже имея солидную репутацию пейзажиста и декоратора, его картина «Римский порт» (1766) выставляется на Салоне 1767 г. с большим успехом. В дальнейших работах Робер как использует свои итальянские зарисовки, так и пишет виды Франции, порой бережно трансформируя их по своему желанию («Разрушение моста Нотр-Дам и Моста менял», 1786–1788; «Интерьер храма Дианы в Ниме» из серии «Древности Лангедока», 1787).



▲ **Пейзаж с террасой и каскадом.** 1802. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▶ **Триумфальная арка и амфитеатр в Оранже.** 1787. Лувр, Париж

▶▶ **Мэзон Карре в Ниме с амфитеатром и Большой башней.** 1787. Лувр, Париж



▲ **Античные развалины, служащие общественной купальней.** 1798. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Разорители гнезд.** 1780-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



В 1784 г. Робер был назначен хранителем собрания картин Лувра. Революцию художник поддерживал, но все же был заключен в тюрьму. После термидорианского переворота он вместе с Фрагонаром вошел в комиссию по охране памятников, а позднее — в комиссию музеев.

Один из последних европейских мастеров XVIII в., элегантность и чувственность которых почти не были затронуты новыми художественными веяниями, Юбер Робер был высоко оценен современниками. ■



Роза, Сальватор (Аренелла близ Неаполя, 1615 — Рим, 1673) — итальянский живописец и график, поэт и музыкант.

Учился у Фраканциано, до 1635 г. работал в Неаполе, затем в Риме и Флоренции. Творчество Розы начинается с пейзажей, которые он писал во время своих скитаний по горам или плавания на лодке вдоль Неаполитанского залива, а также картин с изображением бродяг, встреченных им на дорогах. В поисках признания художник покидает Неаполь

и переезжает сначала в Рим, а затем во Флоренцию, где в течение 10 лет состоит на службе у герцогов Медичи. Для его флорентийского периода показательно автопортреты, позволяющие лучше понять личность художника. Но истинным призванием Розы оставалось полное романтизма изображение бурных водопадов, диких скал и глухих ущелий. Романтический динамизм характерен и для батальных полотен Розы, т. н. «битв», столь модных и популярных в те воинственные для Италии дни.



◀ **Скала с водопадом.** Ок. 1640.
Музей изобразительных искусств, Будапешт

▶ **Автопортрет.** Ок. 1645.
Национальная галерея, Лондон



▼ **Блудный сын.** Первая половина 1650-х гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Устав от придворной службы, Роза уезжает в Рим и становится свободным художником. Несомненная удача живописца — картина «Блудный сын» (первая половина 1650-х гг.), которая своей демократической трактовкой библейского сюжета напоминает лучшие работы Караваджо.

Влияние Сальватора Розы на современную ему итальянскую живопись было очень значительным. ■



◀ **Мужской портрет (Портрет бандита).** 1640-е гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Родченко Александр Михайлович (Санкт-Петербург, 1891 — Москва, 1956) — живописец, график, мастер художественной фотографии и фотомонтажа, дизайнер.

Сын театрального бутафора, он провел детство в атмосфере кулис, любил рисовать, мечтал стать художником. В 1910–1914 гг. вольнослушателем посещал Казанскую художественную школу (класс Н. Н. Фешина), в 1914 г. — московское Строгановское центральное художественно-промышленное училище. Много занимался самостоятельно, освоил новые тенденции в живописи. От юношеского увлечения символизмом скоро перешел в творчестве к кубофутуризму; на выставке «Магазин» в 1916 г. показал геометрическую композицию «Проект проектированных плоскостей». С тех пор Родченко выставлялся постоянно.

Увлечшись идеями К. С. Малевича, в 1917 г. художник обратился к абстрактному искусству («Беспредметная композиция (на желтом фоне) № 47», 1917; серии «Концентрация света», 1918; «Плотность и вес», 1919; цикл «Конструкции», 1917–1920). Итог своих поисков художник подвел триптихом «Гладкий цвет», состоявшим из трех холстов, ровно окрашенных в синий, желтый и красный цвета. И объявил о переходе к «производственному искусству»: лучше не изображать реальность, а создавать ее как воплощение своих эстетических идеалов. Родченко принадлежит знаменитый лозунг конструктивистов 1920-х гг.: «Работать для жизни, а не для дворцов, храмов, кладбищ и музеев».

В выборе цели и места приложения своего творчества Родченко не знал ограничений. Он проектировал газетные киоски и исполнял выразительные по шрифту титры для немого кино, делал яркие цветные рекламы со стихами своего друга В. В. Маяковского, создавал рекламные плакаты самого разного толка — от Промбанка до «Броненосца „Потемкин“» С. М. Эйзенштейна, и обложки книг (поэтических, научно-технических и др.), тоже похожие на конструктивистские плака-



◀ **Беспредметная композиция.** 1918. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

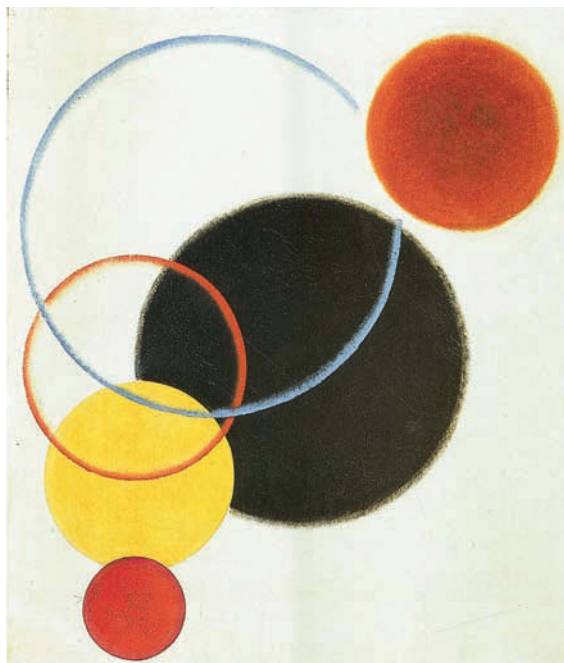
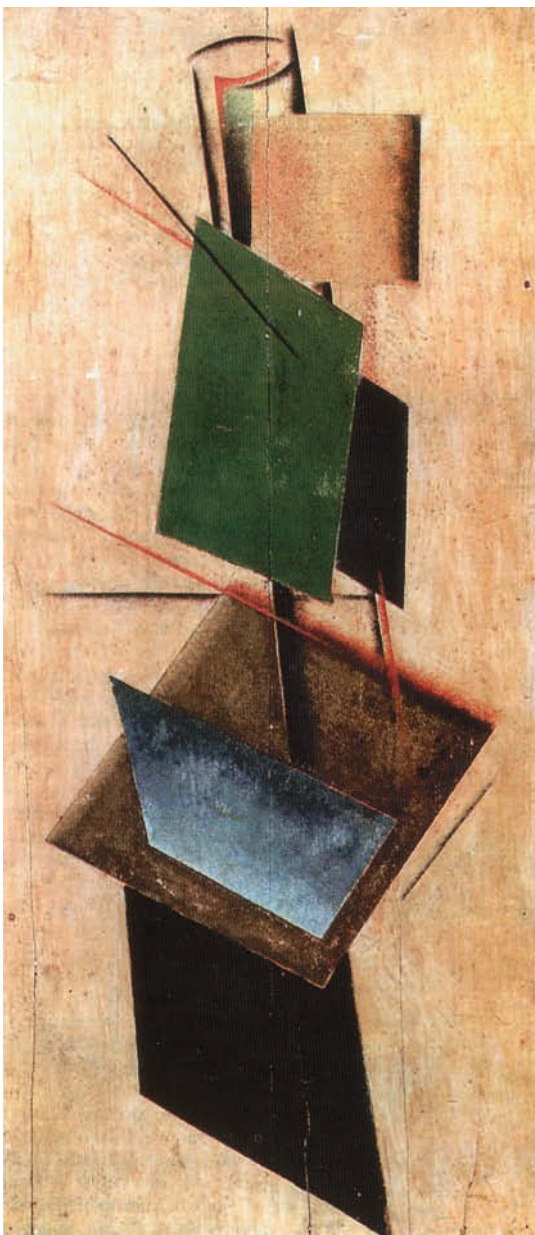
▼ **Беспредметная композиция.** 1917. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Беспредметная композиция.** 1919. Музей изобразительных искусств, Екатеринбург



◀ **Супрематизм.** 1918. Государственный художественный музей, Нижний Новгород



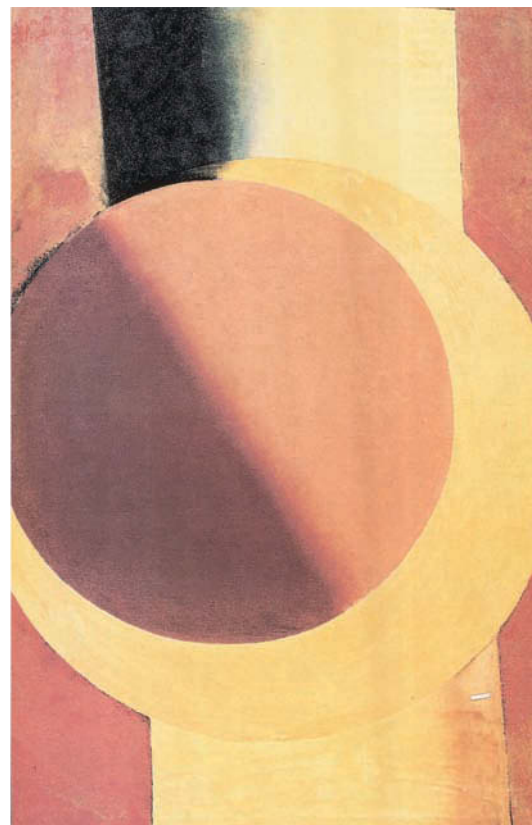
► **Беспредметная композиция. 1917.** Областной художественный музей, Иваново



◄ **Беспредметная композиция № 68 (Натюрморт). 1918.** Государственная художественная галерея, Пермь

◄◄ **Конструкция. 1917.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Красное и желтое. 1918 (?)**. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ты; конструировал новые, прекрасные в своей строгой рациональности формы мебели (интерьер Рабочего клуба для Международной выставки декоративного искусства 1925 г. в Париже).

Проявил себя Родченко и как оригинальный сценограф. Он выступил оформителем спектакля, поставленного В. Э. Мейерхольдом по пьесе «Клоп» В. В. Маяковского, разрабатывал декорации и костюмы для кинофильмов «Москва в Октябре», «Журналистка», «Кукла с миллионами» и др.

Еще в 1910-х гг. экспериментировавший с техникой коллажа («Натюрморт. Обои», 1915), Родченко теперь обращается к фотомонтажу и добивается в этом великолепных результатов. Его фотомонтажные композиции к поэме В. В. Маяковского «Про это» (1923), передающие не перипетии сюжета, а гротескные метафоры автора, справедливо считаются шедевром книжной иллюстрации. Сначала Родченко использовал для монтажа чужие фотографии, потом — собственные, а затем начал заниматься фотографией как самостоятельным искусством и вскоре стал одним из крупнейших в мире фотографов своего времени. Он искал небывалые ракурсы, добивался экспрессивности освещения. Такие художественные приемы позволяли по-новому остро видеть человека, предмет, окружающий мир. Это проявлялось и в выразительных репортажах с парадов, строев, празднеств, создававших эмоционально окрашенную «летопись великого перелома», и в таких «штучных» работах, как «Портрет матери», «Маяковский с псом Скотиком» (обе — 1924), и в циклах фотографий «Балконы» (1925), «Стекло и свет» (1926) и др.

После Октябрьской революции, которую Родченко расценил как социальный прорыв в будущее, созвучный футуристическим устремлениям авангарда в искусстве, он активно включился в общественную и преподавательскую работу — был одним из самых деятельных членов Левого фронта искусств (ЛЕФ), преподавал в Высших художественно-технических мастерских (с 1926 г. — Высший художественно-технический институт) (1920–1930), был членом президиума Института художественной культуры. Да и всем своим конструктивистским художественным творчеством Родченко служил строительству нового мира. Но в 1930-х гг. установки конструктивизма в искусстве теряют почву, вытесняемые социалистическим реализмом, а в 1940–1950-х гг. новаторское в своей основе искусство этого замечательного художника полностью отторгается официальной эстетикой.

В 1930-х гг. Родченко еще продолжал сотрудничать как фотограф с журналом «СССР на стройке». Но к концу десятилетия «остро» снимать военные парады стало опасно, и он выбирает «безобидные» сюжеты для своих фотоциклов — «Театр», «Зоопарк» и др. А затем, вытесненный из художественной жизни страны, начинает работать на себя и вновь обращается к живописи, в основном теперь фигуративной.

Однако художник не мог оставить направление, которое составляло основу его творчества и главное в котором было искусство композиции. И в 1943–1948 гг. Александр Михайлович создает последнее свое значительное произведение — серию живописных композиций на оргалите «Обтекаемый орнамент».

Розанова Ольга Владимировна (Меленки Владимирской губернии, 1886 — Москва, 1918) — живописец, график, теоретик авангардного искусства.

Родилась в семье уездного чиновника, начальное образование получила дома, у матери, затем окончила женскую гимназию во Владимире и уехала в Москву. В 1904–1910 гг. учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Строгановском художественно-промышленном училище, частной школе рисования и живописи К. Ф. Юона и И. О. Дудина, где одновременно с нею брали уроки известные в будущем художницы-авангардистки Л. С. Попова и Н. А. Удальцова и где она познакомилась с поэтом-футуристом А. Е. Крученых (с ним позднее будет связано очень многое в ее жизни). Ее ранним, написанным в ученические годы фовистским работам («Красный дом», 1910; «В кафе», 1912–1913) присущи яркие и декоративные цветовые контрасты.

► **Беспредметная композиция. 1916.**
Музей изобразительных искусств,
Екатеринбург



▼ **Беспредметная композиция (Полет аэроплана). 1915–1916.**
Областной художественный музей, Самара



В 1910 г. Розанова едет в Петербург, участвует в создании Союза молодежи, знакомится с В. В. Маяковским, В. Е. Татлиным, П. Н. Филоновым, К. С. Малевичем. В 1911 г. начинает заниматься в студии Е. Н. Званцевой. Увлекается импрессионизмом («Портрет А. В. Розановой», 1912), экспериментирует с композицией и цветом («Портрет дамы в зеленом (Е. В. Розановой)», «Натюрморт. Ваза», обе — 1912), участвует в выставках Союза молодежи, в московской выставке «Ослиный хвост» (с картинами «Автопортрет», 1911 и «Ресторан», 1912). Подобные вернисажи у многих вызвали негативную реакцию, членам Союза молодежи приходилось вести диспуты с противниками своих идей, и в этом проявился блестящий талант Розановой как полемиста и теоретика нового искусства. Именно она убедительно ответила на оскорбительную статью маститого А. Н. Бенуа «Кубизм или кукишизм?».

Сама Розанова в 1913–1914 гг. работала в стиле кубофутуризма («Постройка дома», 1913; «Пивная», 1914). Тогда же она и А. Е. Крученых и В. В. Хлебников выступили в роли создателей такого уникального явления авангардного искусства, каким, бесспорно, стала футуристическая книга. Началось все с того, что Крученых предложил художнице иллюстрировать два его сборника стихов — «Взорваль» и «Возропщем» (оба — 1913), а закончилось созданием более 20 книг, в которых все — буква, знак, смысл — сливалось в единый художественный образ.

В 1916 г. Розанова вернулась в Москву, вступила в группу К. С. Малевича «Супремус», работала в стиле супрематизма, но в полной мере последователем Малевича не стала. На выставку «Бубновый валет» (1916) она отдает серию «Игральные карты», созданную в виде современных лубков.

После революции 1917 г. Розанова работала в отделах ИЗО Наркомпроса и Пролеткульта, была одним из инициаторов организации Музея живописной культуры. И творчество, и организаторскую работу Ольги Владимировны Розановой на тридцать третьем году жизни оборвала смерть от дифтерии. ■

▲ **В кафе. 1912–1913.**
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



◀ **Беспредметная композиция. 1916.**
Музей изобразительных искусств,
Екатеринбург

Рокотов Федор Степанович (село Воронцово Московской губернии, ныне в черте Москвы, 1735 ? — Москва, 1808) — живописец, мастер портретного жанра.

О жизни этого художника, чье наследие занимает одно из самых значительных мест в русском изобразительном искусстве, известно очень мало. Весьма популярный при жизни, после смерти он был надолго забыт: в XIX в. имя его практически не упоминалось. Только в 1905 г. о Рокотове напомнила выставка объединения «Мир искусства». О нем стали писать, искать документы, связанные с его жизнью и творчеством, но многие факты биографии этого замечательного художника и по сей день служат поводами для споров специалистов. Если же говорить об общепризнанных положениях, то они сообщают следующее.

Рокотов был крепостным, рано получил вольную, в юности, вероятно, жил в Москве. О том, кто был его первым учителем живописи, неизвестно, но он этому мастерству, конечно, обучался. Иначе нельзя объяснить вызов Рокотова в 1750-х гг. в Петербург И. И. Шуваловым, всесильным фаворитом императрицы Елизаветы Петровны, покровителем просвещения, первым куратором Московского университета и президентом Академии художеств. Добавим, что в 1757 г. Рокотов исполняет свою единственную непортретную композицию «Кабинет И. И. Шувалова», известную по копии, хранящейся в Государственном Историческом музее. В том же 1757 г. М. В. Ломоносов письменно просит И. И. Шувалова поручить Рокотову скопировать портрет императрицы «с самого лучшего образца», а в 1758 г. Рокотов получает придворный заказ — на портрет великого князя Петра Федоровича. В 1760 г. Рокотова по указанию И. И. Шувалова зачислили

▶ **Портрет Екатерины II.** 1763.

Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ **Портрет графа А. И. Воронцова.** Не ранее 1765. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*



◀ **Портрет А. Г. Бобринского в детстве.** Середина 1760-х гг. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

▼ **Портрет поэта В. И. Майкова.** 1775. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*





▲ **Портрет В. Н. Суворцевой.** Вторая половина 1780-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Портрет А. П. Струйской.** 1772. Государственная Третьяковская галерея, Москва



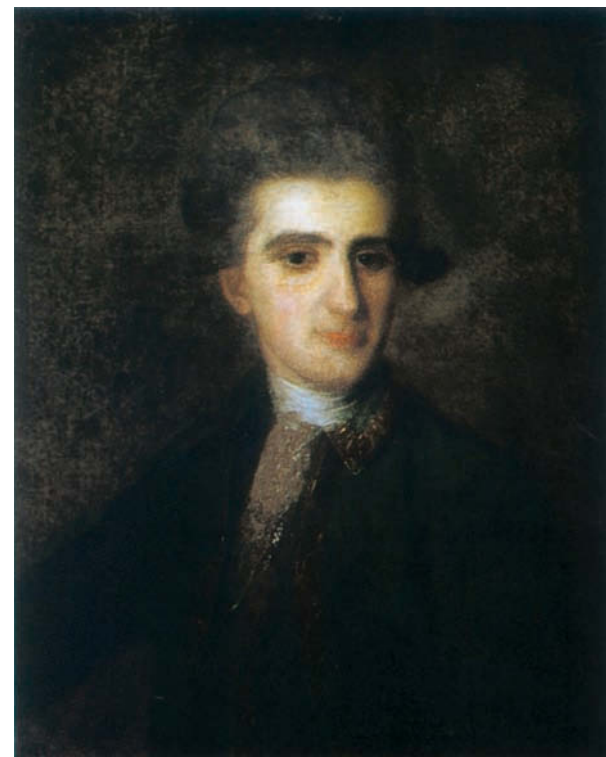
в Академию художеств, уже через год он получил звание художника III класса, а в январе 1762 г. за портрет Петра III его производят в адъюнкты (младшие преподаватели). Об учителях Рокотова в Академии художеств можно говорить только предположительно: Лоррен, Фонтебассо, Ротари, Токе.

В 1760-х гг., после написания парадного портрета Екатерины II (1763), Рокотов становится модным портретистом. Он едва справляется с потоком заказов, но при этом все больше совершенствуется в мастерстве. Если в портретах того периода слышны отголоски живописи П. Ротари («Портрет княгини Е. Б. Юсуповой»; «Портрет неизвестной в голубом платье с желтой отделкой»), то к концу 1760-х — началу 1770-х гг. его работы приближаются к тому, что можно назвать «рокотовским портретом». Образ на нем изменчив, всегда в движении настроения, форма создается гармонизированными тонами, для живописной манеры характерно сочетание мягкого письма со смелым, быстрым мазком («Портрет А. М. Римского-Корсакова», конец 1760-х гг.; «Портрет неизвестного в треуголке», начало 1770-х гг. «Портрет Н. Е. Струйского», «Портрет А. П. Струйской», оба — 1772).

В 1765 г. за программную работу — вольную копию с картины Л. Джордано «Венера и амур», исполненную по ее гравированному воспроизведению, Рокотов получает звание академика, однако вскоре оставляет и Академию, и Петербург и переезжает в Москву. Многие исследователи связывают этот отъезд с уходом И. И. Шувалова, давнего покровителя художника, из Академии и введенного там запрета на исполнение частных заказов. Так начался в творчестве Рокотова новый, московский период. Он проработал в родном городе почти четыре десятилетия, написал портреты «почти всей дворянской Москвы» и окончательно выработал свой портрет-тип — в соответствии с пониманием просвещенным дворянством таких нравственных категорий, как честь, душевное благородство, чувство собственного достоинства.

На рубеже 1770–1780-х гг. в творчестве Рокотова складывается особый тип женского портрета, который буквально пронизан настроением туманной мечтательности. Рокотовские образы женщин, сочетающие утонченную уверенность в себе и легкую грусть, полны очарования. Они, как и удивительная артистичность их художественного исполнения, неповторимы. Среди лучших работ Рокотова этого типа прежде всего надо назвать «Портрет В. Е. Новосильцевой» (1780), «Портрет графини Е. В. Санти» (1785), «Портрет В. Н. Суворцевой (вторая половина 1780-х гг.)».

О последних годах жизни Федора Степановича Рокотова почти никаких достоверных сведений не сохранилось.



▲ **Портрет Н. Е. Струйского.** 1772. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Портрет В. Е. Новосильцевой.** 1780. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Россетти, Данте Габриел

(Лондон, 1828 — Берчингтон, 1882) — английский художник, поэт.

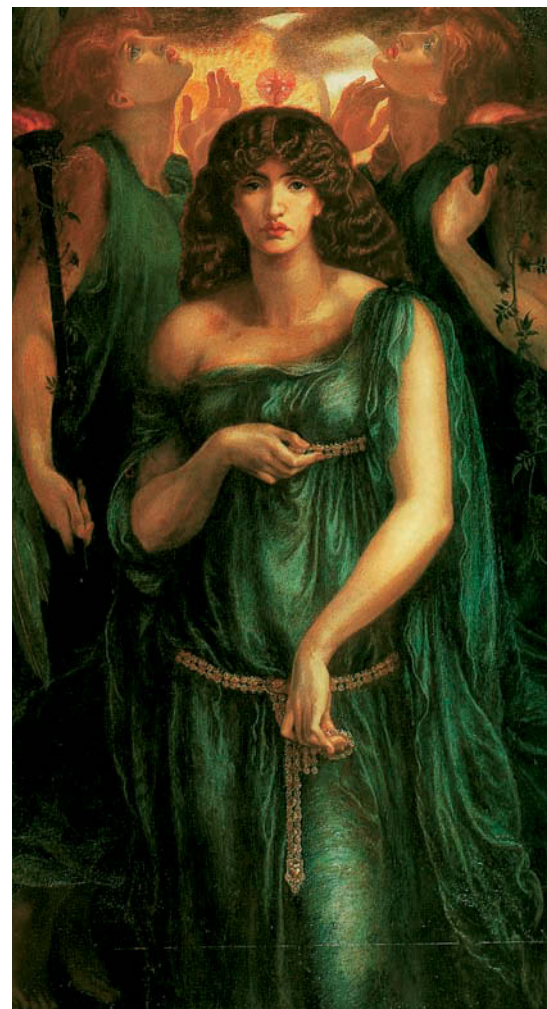
Сын итальянского профессора-эмигранта, Данте Габриел рано проявил свои способности (романтическая поэма «Избранница», 1847). Живописи он учился в школе Сэсса, а затем в Королевской академии искусств; в 1848 г. брал уроки у Брауна. Он работал в одной мастерской со своим соучеником и единомышленником Хантом, вместе с которым в 1848 г. учредил Братство прерафаэлитов. Первые картины Россетти, написанные в прерафаэлитском духе, — «Детство Марии» (1848–1849), «Благовещение» («Ecce ancilla Domini!») (1849–1850). После атак на Братство прерафаэлитов в 1850 г. Россетти перестал выставляться; он увлекся акварелью, создав в этой технике оригинальную иконографию произведений Данте и других литературных тем.

Особая роль в его работах принадлежала модели Элизабет Сиддал, с которой он познакомился в 1850 г. и которая спустя десять лет стала его женой. Когда она умерла, Россетти написал картину «Беата Беатрикс» (1863), где дантовский образ сочетается с действительным образом его жены.

Россетти руководил созданием фресковых росписей в духе Средневековья для Оксфордского общества в Лондоне (1858), затем принял участие в Движении искусств и ремесел, основанном



▲ **Благовещение**
(*Ecce ancilla Domini!*).
1849–1850. Галерея
Тейт, Лондон



▲ **Сирийская**
Астарта. 1877.
Городская
художественная
галерея, Манчестер



◀ **Возлюбленная**
(*Невеста*).
1865–1866.
Галерея Тейт,
Лондон



◀ **Фанни**
Корнфорт в синем
будуаре. 1865.
Галерея института
изящных искусств
Барбера, Бирмингем

Рубенс, Питер Пауль (Зиген, Вестфалия, 1577 — Антверпен, 1640) — выдающийся фламандский художник.

Учился в Антверпене у малоизвестного живописца Верхахта, затем у Ван Нор-та, но наибольшее влияние на Рубенса оказало обучение у Ван Веениуса, ориентировавшегося на идеалы итальянского маньеризма. Восемь лет (1600–1608) Рубенс жил в Италии. Изучал творения великих живописцев, служил придворным художником герцога Винченцо Гонзаги в Мантуе, затем поселился в Риме, где выполнил первый крупный заказ — алтарные картины для церкви Св. Креста Иерусалимского. Посетил Испанию, Венецию, Геную.

По возвращении во Фландрию Рубенс становится придворным художником инфанты Изабеллы, испанской наместницы Нидерландов. Живопись этого периода свидетельствует, что Рубенс уже преодолел влияние маньеризма. Его работы отличаются яркой выразительностью, динамичностью, монументальностью фигур и барочным пафосом («Воздвижение креста», ок. 1611; «Снятие с креста», 1612).

Открыв в 1608 г. в Антверпене собственную мастерскую, Рубенс становится главой художественной школы. К этому периоду относится замечательный «Автопортрет с Изабеллой Брандт» (1610). В лицах молодой пары, в расположении их рук сквозят любовь и нежность, сопровождавшие их супружество до самой смерти Изабеллы в 1626 г. Творчество Рубенса отличает способность живописца работать во всех жанрах, он создавал исторические и мифологические картины, портреты, бытовые произведения, лирические пейзажи. Интерес художника к архитектуре воплотился в альбоме гравюр «Дворцы Генуи» (1622).

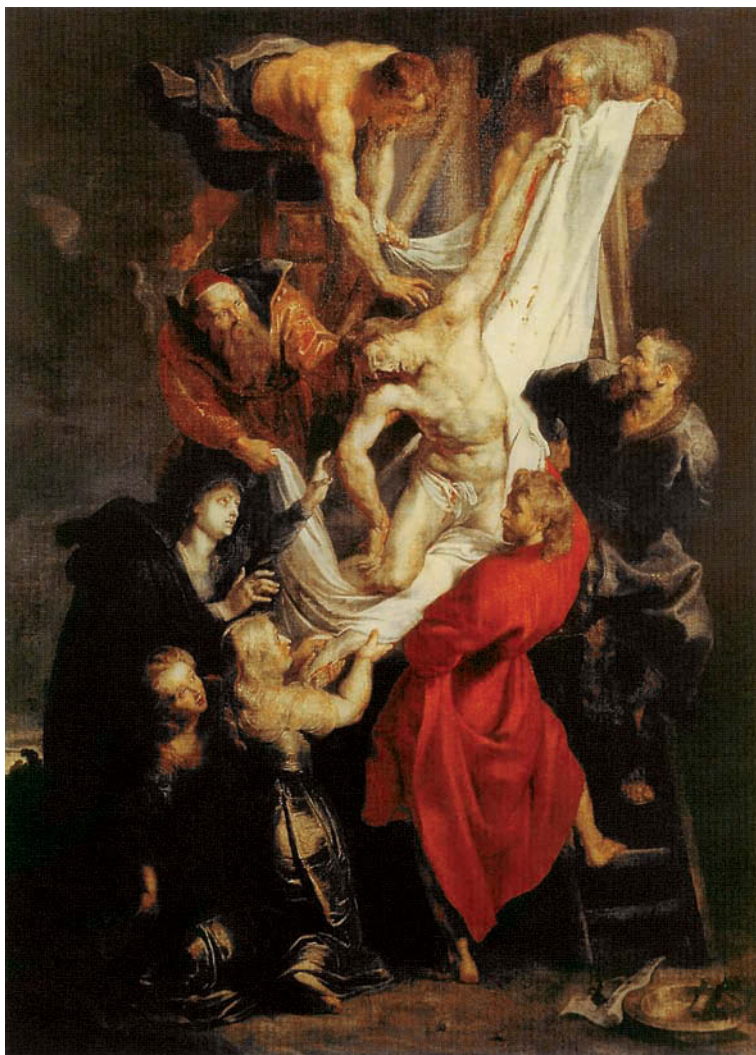
Энергичный и деятельный человек, Рубенс не только писал картины и обучал учеников, но и принимал активное участие в политической жизни Европы. Эти качества личности выразились и в его творчестве. Так, картина «Битва греков с амазонками» (ок. 1618–1620) наполнена динамикой движения, яростным пафосом борьбы. Мастерство в исполнении сложных динамичных композиций, убедительность

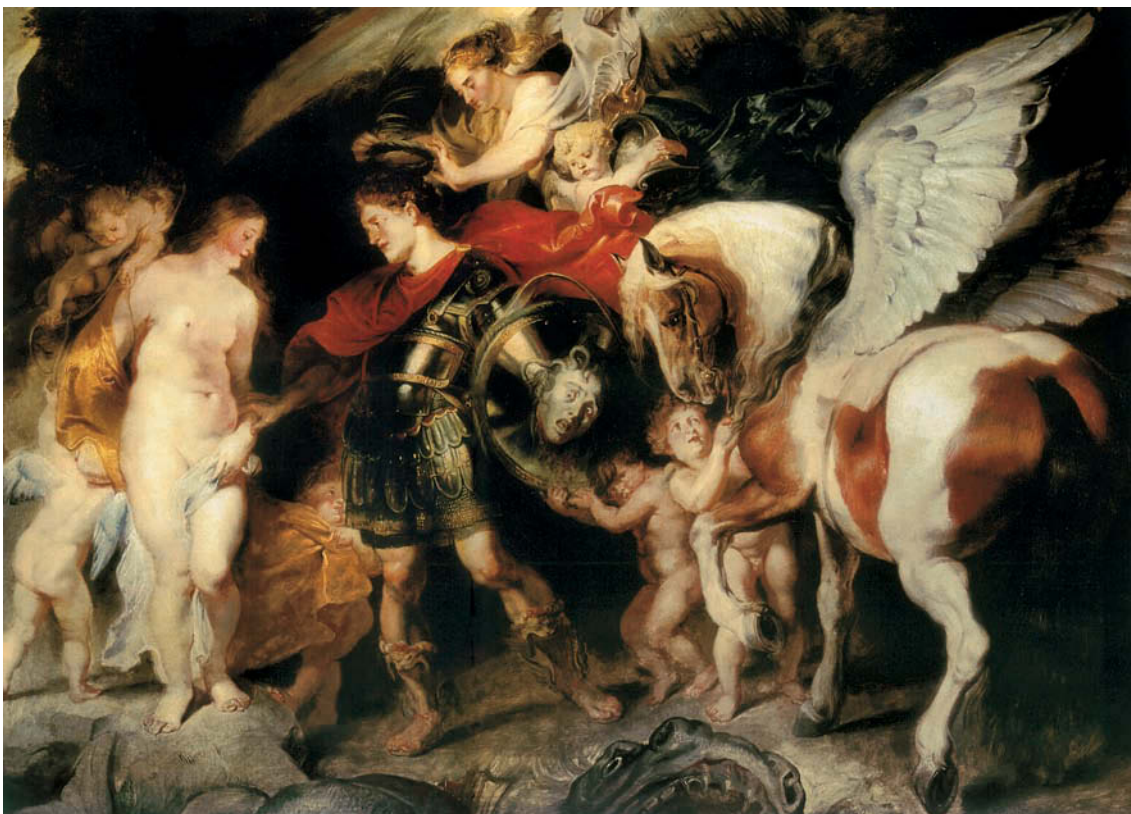


▲ Автопортрет с Изабеллой Брандт. 1610. Старая пинакотекка, Мюнхен

◀ Снятие с креста. 1612. Центральная часть триптиха. Собор Антверпенской Богородицы, Антверпен

▼ Охота на львов. Ок. 1618–1625. Старая пинакотекка, Мюнхен





▲ Рождение Марии Медичи. 1622–1625. Лувр, Париж
 ▼ Получение Генрихом IV портрета Марии Медичи. 1622–1625. Лувр, Париж

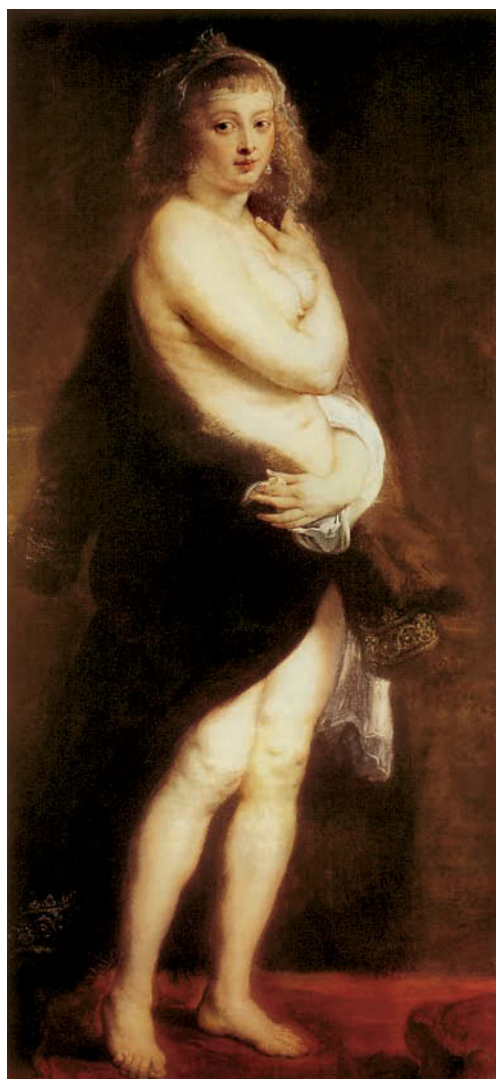
▲ Персей и Андромеда. 1620–1621. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ Похищение дочерей Левкиппа. Ок. 1618. Старая пинакотека, Мюнхен





▲ Портрет камеристки инфанты Изабеллы. 1623–1625. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ Шубка. 1638. Музей истории искусства, Вена

в изображении величайшего напряжения физических сил человека проявляются и в других творениях художника («Охота на львов», ок. 1618–1625; «Охота на кабана», 1618–1620).

Считая человека совершенным созданием природы, художник испытывал особый интерес к изоб-

ражению человеческого тела. Утверждением эстетического идеала чувственной красоты стали картины «Похищение дочерей Левкиппа», «Союз Земли и Воды» (обе — ок. 1618), «Персей и Андромеда» (1620–1621). К тому же периоду творчества Рубенса относится цикл композиций «Жизнь Марии Медичи» (1622–1625), выполненных для только что построенного Люксембургского дворца. Достоверность в изображении исторических персонажей и реаль-



▲ **Пейзаж с замком Стен.** 1635–1637. Национальная галерея, Лондон
 ◀ **Возчики камней.** Ок. 1620. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

► **Портрет Елены Фоурмен с детьми.** 1636–1637. Лувр, Париж

▼ **Союз Земли и Воды.** Ок. 1618. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



ной обстановки, окружающей их, сочетается, не нарушая гармонии и целостности композиции, с аллегорическими и мифологическими образами.

Продолжая традиции портретной живописи Высокого Возрождения, Рубенс создает раскрывающие внутреннее духовное состояние моделей глубоко лиричные и поэтические портреты, среди которых выделяется «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (1623–1625). Очарование девушки и жизненность образа подчеркивается вибрирующей легкостью мазка и прозрачностью золотистых рефлексов.



◀ **Крестьяне, возвращающиеся с полей.** После 1635. Палаццо Питти, Флоренция

Значительное место в творчестве Рубенса занимает пейзажная живопись, в которой также чувствуется свойственное художнику полнокровное и деятельное восприятие жизни. Убедительно выглядят и гармонично вписанные в пейзажи фигуры людей, занятых своими повседневными делами («Возчики камней», ок. 1620; «Крестьяне, возвращающиеся с полей», после 1635).

Большое счастье принесла художнику женитьба в 1630 г. на шестнадцатилетней Елене Фоурмен, молодая жена стала для него источником творческого вдохновения. Художник написал множество портретов Елены («Шубка», 1638). Не раз она служила ему моделью для картин разной тематики, одной из лучших таких работ, воспевающих женскую красоту и чувственность, стала написанная на сюжет из Ветхого Завета «Вирсавия у фонтана» (1635).

Искусство Питера Пауля Рубенса, излучающее радость бытия, оказало огромное влияние на развитие европейской живописи. Особенно сильное воздействие он оказал на творчество своих учеников Ван Дейка, Йорданса, Снейдерса, а также Ватто, Делакруа и многих других.



Рублев Андрей (? , ок. 1360 — Москва, 1430) — великий древнерусский художник, мастер иконописи и фресковой живописи.

Родился предположительно в Москве или неподалеку от нее, с этим регионом, а также городами и монастырями Северо-Восточной Руси была связана вся его дальнейшая жизнь. О родителях художника ничего не известно, но семейное прозвище Рублев (от рубеля, инструмента кожевенных дел мастеров) дает все основания предположить, что происходит он из ремесленной среды. Неизвестно нам и имя, данное ему при крещении: Андрей — второе имя, полученное при принятии монашеской схимы. Ок. 1370 г. мальчик поступает учеником в артель иконописцев. Обычно ученики сначала растирали краски и готовили доски, затем начинали выполнять мелкие поручения мастеров при писании образов. По окончании обучения они сами писали иконы, по которым судили об их готовности выполнять самостоятельную работу. Но и после этого молодой иконописец оставался в мастерской, набирался опыта, работая в дружине со старшими.

Становление как мастера для Рублева, начавшего свою работу среди московских великокняжеских мастеров, полагают исследователи, завершилось в 1390-х гг., в возрасте, считавшемся тогда порой

зрелости. То было время духовного подъема, связанного с победой русских войск над ордой на Куликовом поле (1380) и деятельностью просветителей Сергия Радонежского и Епифания Премудрого, время, когда лучшие люди Московской Руси пытались соединить поиски духовно-нравственного идеала со служением родной земле. И это нашло в лучших работах Рублева поистине гениальное воплощение.

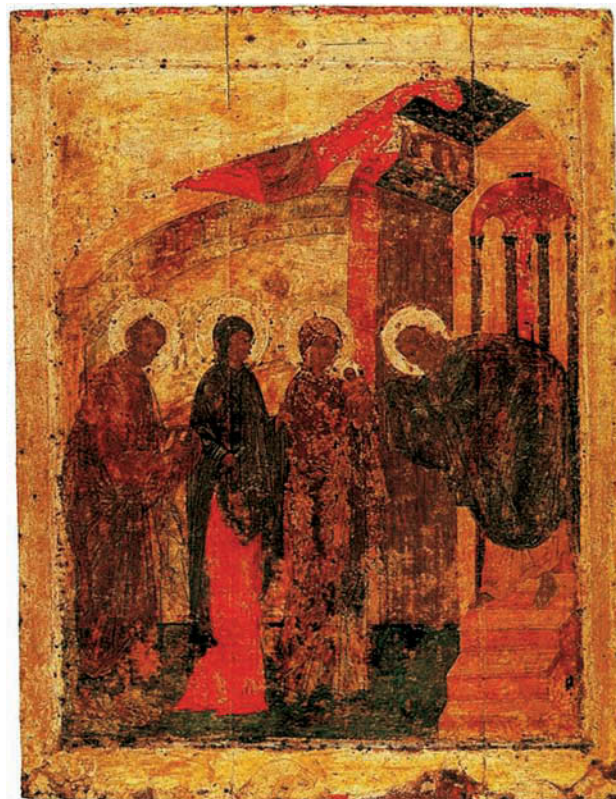
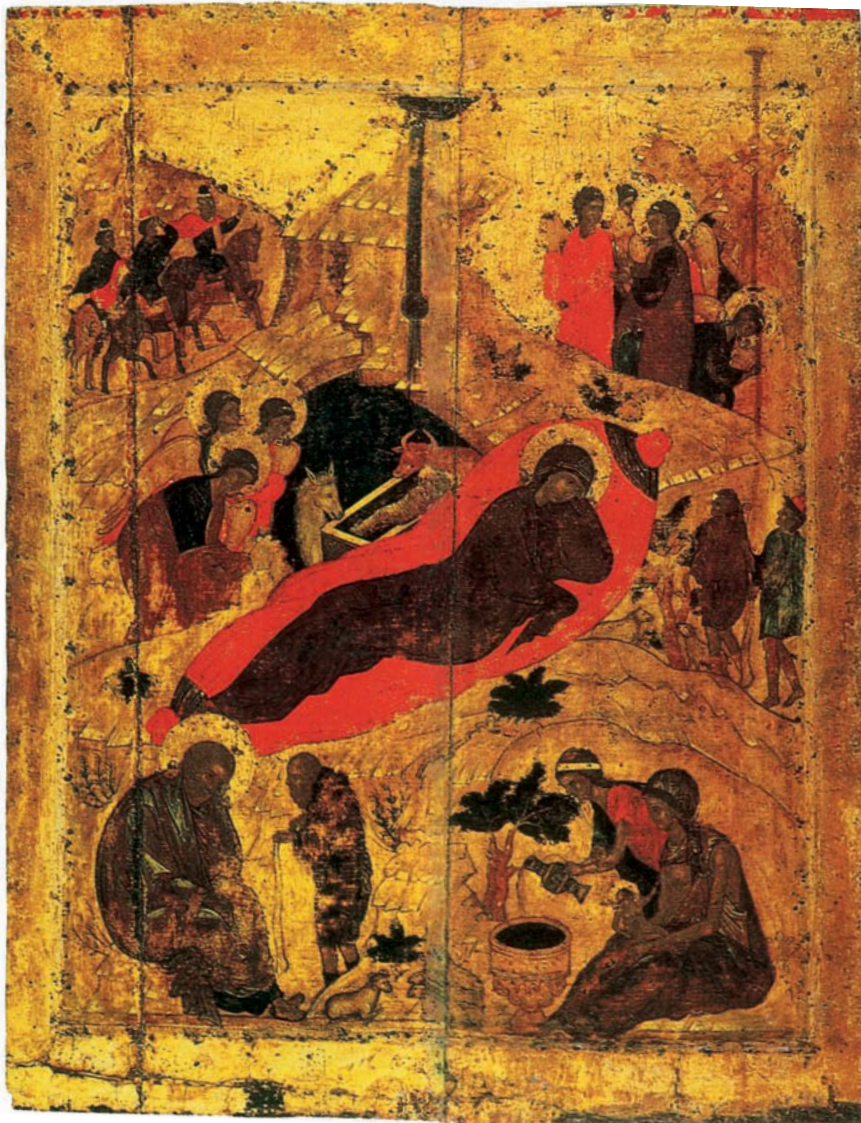
В середине 1390-х гг., вероятно, произошла встреча Рублева с Феофаном Греком, приехавшим в Москву из Новгорода. Возможно, они сотрудничали при росписях церкви Рождества Богородицы и Архангельского собора в Московском Кремле. Вместе с Феофаном Рублев украсил миниатюрами и буквицами «Евангелие Христово» (Российская государственная библиотека, Москва): ему приписывается изображение ангела — символа евангелиста Матфея, и некоторых буквиц в виде животных. Между 1380 и 1405 гг. в жизни Рублева происходит важное событие — пострижение в монахи (более точной общепризнанной даты его пострига нет).

В 1405 г. имя «чернеца Андрея» впервые упоминается в летописи, где говорится, что он вместе с Феофаном Греком и Прохором с Городца украсил фресками великокняжеский Благовещенский собор



► **Благовещение.**
1405. Благовещенский собор, Московский Кремль

в Московском Кремле. Указание имени художника в летописи — знак признания его зрелым, сложившимся мастером. Роспись собора не сохранилась, а в иконостасе исследователи выделяют группы работ, выполненных тремя различными иконописцами

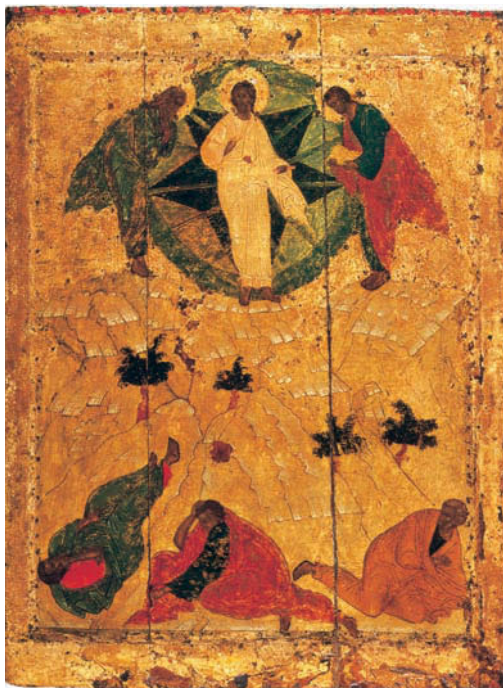
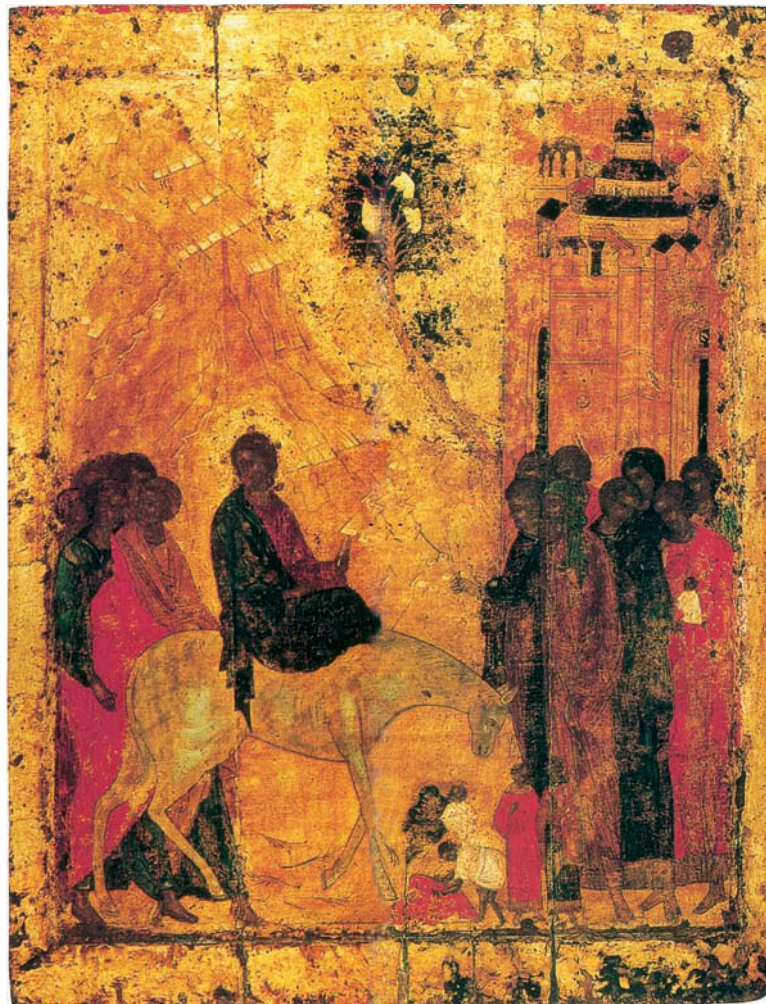


◄ **Рождество Христово. 1405.**
Благовещенский собор, Московский Кремль



◀ Крещение. 1405. Благовещенский собор, Московский Кремль

▼ Вход в Иерусалим. 1405. Благовещенский собор, Московский Кремль



◀ Преображение. 1405. Благовещенский собор, Московский Кремль

▶ Архангел Михаил. 1410-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Сретение Господне. 1405. Благовещенский собор, Московский Кремль

▶ Спас. 1410-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ Андрей Рублев с помощниками. Деисус. Апостол Петр, Богоматерь, Спас в Силах, Иоанн Креститель и апостол Павел. 1408.

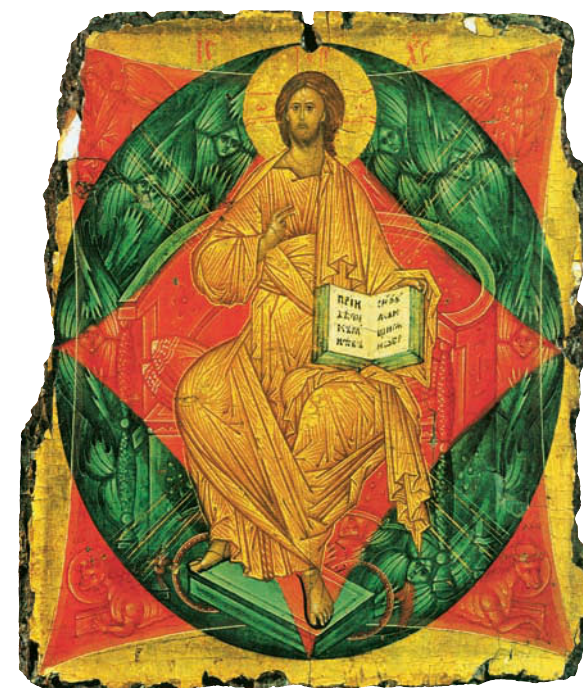
Государственная Третьяковская галерея, Москва (кроме икон апостолов Петра и Павла, хранящихся в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург)



► Вознесение. 1408. Государственная Третьяковская галерея, Москва

►► Спас в Силах. 1410-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

почерками. Деисусный чин (или по крайней мере восемь из девяти его полнофигурных икон) создан, бесспорно, Феофаном. Праздничный же ряд написан двумя русскими мастерами. Один из них явно тяготеет к искусству греческих мастеров XIV в., это «старец Прохор». В семи праздничных иконах второго мастера («Благовещение», «Рождество Христово», «Сретенье», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим») много нового, и их считают произведениями Рублева. Так, традиционный сюжет иконы «Благовещение» автор истолковывает в ключе религиозно-духовных исканий передовых людей своего времени и, как справедливо ут-





◀ **Троица.** Ок. 1411. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Апостол Павел.** 1410-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



стоятель которого Никон решил построить каменный собор над гробницей преподобного Сергия Радонежского. Строительство храма было закончено в 1426, а украшение — в 1427 г. Фрески не сохранились. Над иконостасом работали 10 мастеров под общим руководством Рублева. Но занят он был своим главным произведением, самым глубоким и цельным — «Троицей». Он как бы продолжил дело преподобного Сергия, который сам храм Троицы возвел в монастыре, чтобы «воззрением на Святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего» (писатель и теолог Епифаний Премудрый). И Рублеву это удалось. Его монументальная икона — первое художественное изображение Троицы вне контекста ветхозаветного сюжета «Гостеприимство Авраама». Художник оставляет на доске только трех ангелов, в тонкой символике отношений которых, в одеждах и жестах угадываются три личностные ипостаси Господа. Но кроме глубокого догматического и евхаристического смысла «Троица» исполнена идеей единения, за которую как спасительную для Руси неустанно ратовал Сергей Радонежский.

После возвращения в Спасо-Андроников монастырь Рублев и Даниил Черный принимали участие в строительстве и украшении фресками и иконами Спасского собора. Условное изображение изографа, пишущего образ Сохранившегося над порталом нового храма, сохранилось на миниатюре XVI в., само же это «последнее рукописание» мастера до нас не дошло.

29 января 1430 г. Андрей Рублев скончался в Спасо-Андрониковом монастыре и был погребен там же. В 1988 г. Русская православная церковь канонизировала великого иконописца. День его поминовения — 17 июля. ■

верждают исследователи, своих собственных. Эти иконы считаются произведениями Рублева.

Когда в 1408 г. князь московский Василий Дмитриевич повелел обновить Успенский собор во Владимире, сильно пострадавший от татарского разорения, дружину посланных туда мастеров возглавили Андрей Рублев и его «сопостник» Даниил Черный. В этой связи упоминается в летописи второй раз имя Рублева. В западной части храма московские мастера написали «Страшный суд», в который внесены новый мотив — всепрощения и радости. Очень интересен деисусный ряд иконостаса владимирского собора. Иконы этого чина должны быть хорошо видны уже при входе в храм, и Рублев это учитывает. Поверхность огромных икон (их высота 3,14 м) полностью занимают ростовые фигуры, которые исполнены лаконично и просто — с учетом дальности их восприятия посетителями собора.

Владимирским фрескам весьма близки изображения звенигородского поясного деисуса, из которого сохранились три иконы — «Спас в Силах», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел». Они были найдены в 1918 г. в деревянном сарае рядом с церковью Успения близ Звенигорода. Исследователи небезосновательно усматривают в них некоторые черты знаменитой «Троицы» Рублева. И не только чисто художественные, но и мировоззренческие — в частности, доверительную обращенность к человеку, соразмерность ему.

До 1422 г. имя Рублева в летописях не упоминается. Возможно, что эти 14 лет он вместе с Даниилом Черным жил в московском Спасо-Андрониковом монастыре, занимаясь поновлением старых и писанием новых икон. В различных монастырях сохранились свидетельства о полученных ими иконах «Рублева письма». А в 1422 г. он приглашается во главе дружины живописцев в Троице-Сергиев монастырь, на-



Рубо Франц Алексеевич

(Одесса, 1856 — Мюнхен, 1928) — живописец-баталист, мастер панорамного искусства.

Родился в семье французского коммерсанта, выходца из Марселя. Увлекавшийся с малых лет рисованием, он в 1865 г. был определен в Одесскую рисовальную школу. По ее окончании поступил в мюнхенскую Академию художеств, где учился у весьма известного тогда живописца Ю. Брандта. Все годы учебы (1877–1883) регулярно проводил каникулы в России — путешествовал по Украине, Средней Азии, Кавказу, рисовал, писал этюды, собирал материалы, которые затем использовал в своих живописных произведениях.

Впечатления от поездок на Кавказ, выполненные там зарисовки и этюды легли в основу первой большой батальной работы Рубо — цикла из 18 крупноформатных полотен, посвященного эпизодам войны на Кавказе и охватывающего более чем столетний исторический период. Рассматривая войну за присоединение Кавказа к Российской империи как дело по сво-



▲ Штурм аула Гимры.

1891. Музей изобразительных искусств Республики Дагестан, Махачкала

◀ Переход князя Аргутинского через Кавказский хребет.

1892. Музей изобразительных искусств Республики Дагестан, Махачкала

▼ Сражение при Бородине

26 августа 1812 года (Третья атака французов). 1913. Центральный военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Санкт-Петербург

ной реставрации и вновь открылась в 1954 г. Завершает панорамно-батальные труды Рубо величественная «Бородинская битва». Она была открыта в 1912 г. на Чистых прудах в Москве, в специальном павильоне (с 1962 г. панорама после детальной реставрации находится в новом здании на Кутузовском проспекте).

С 1903 по 1911 г. Рубо возглавлял батальную мастерскую петербургской Академии художеств. Среди его учеников были выдающиеся советские художники-баталисты М. Б. Греков, М. И. Авилов, П. С. Добрынин. В начале 1913 г. Рубо уехал в Мюнхен. Вернуться в Россию ему было не суждено. Сначала Первая мировая война, затем революции 1917 г. и последовавшая за ними Гражданская война заставили художника навсегда остаться в Германии. ■



им целям прогрессивное, художник показывает превосходство русской армии, но при этом отдает должное и свободолюбию горцев, их бесстрашие в бою. Уже в этой работе проявляется гуманизм художника, который прекрасно понимал, что любая война есть состояние, «противное человеческому естеству».

Работа над кавказским циклом, предназначенным для «Храма славы» в Тифлисе, длилась более 10 лет. Но и по ее завершении тема Кавказской войны продолжала волновать Рубо, о чем говорят его полотна 1890-х гг. — «Горцы», «Кавказская разведка», «Казачи у горной речки» и др. А в 1896 г. на нижегородской Всероссийской промышленно-художественной выставке российскому зрителю была представлена панорама «Штурм аула Ахульго», явившаяся закономерным этапом в развитии мастерства Рубо как художника-баталиста. Показанная также в Мюнхене и Париже, она принесла Рубо европейскую известность и звание профессора мюнхенской Академии художеств.

В 1902–1904 гг. в предместье Мюнхена группой немецких художников под началом Рубо была создана панорама «Оборона Севастополя». Размещенная в 1905 г. в специально построенном в этом городе русской славы здании, она сильно пострадала в годы Великой Отечественной войны, подверглась тщатель-

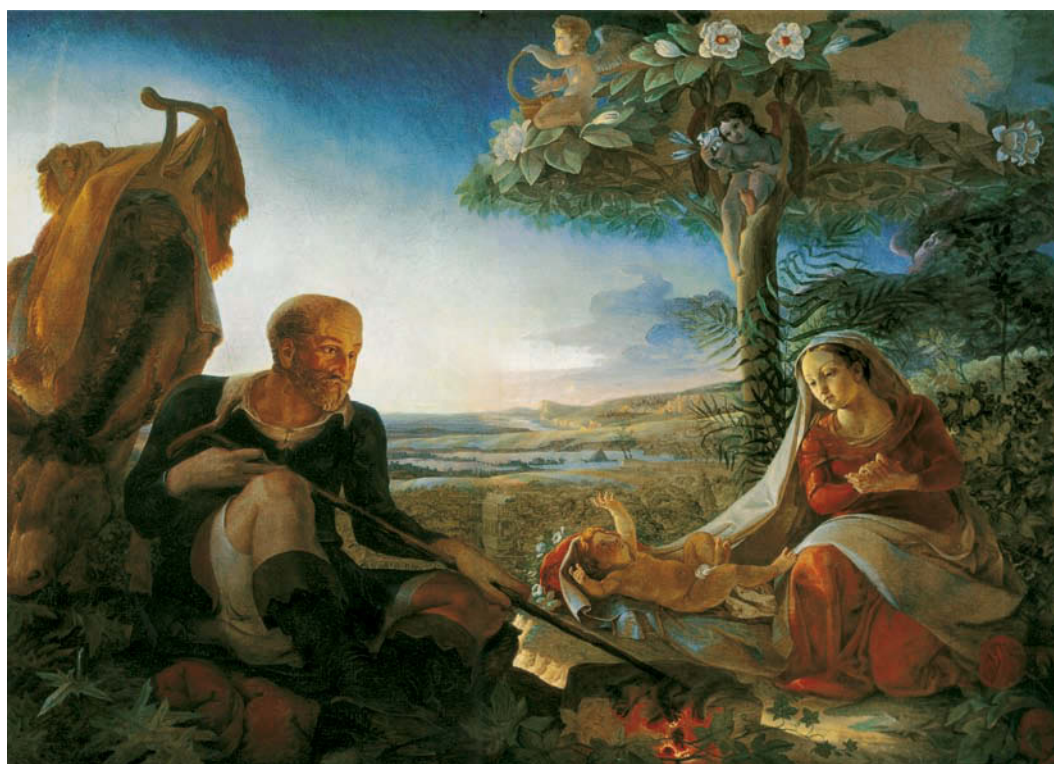


Рунге, Филипп Отто (Вольгаст, Померания, 1777 — Гамбург, 1810) — немецкий художник, поэт, теоретик искусства.

Учился в Академии художеств в Копенгагене и в Дрездене, работал в Гамбурге (с 1804). Писал



▲ Родители художника с внуками. 1806. Кунстхалле, Гамбург



▲ Отдых на пути в Египет. 1805–1806. Кунстхалле, Гамбург

► Утро (большой вариант). 1809–1810. Кунстхалле, Гамбург

портреты и композиции на религиозные темы. Изображая человека в различных душевных состояниях, художник подчеркивал настроение пейзажем. Непосредственность и реалистическое изображение моделей и пейзажного фона («Дети



► Дети Хюльзенбек. 1805. Кунстхалле, Гамбург



Хюльзенбек», 1805; «Родители художника с внуками», 1806) станут отличительными чертами немецкого и европейского реализма.

Не меньшим мастерством отличаются и работы, выполненные Рунге для немецких церквей («Отдых на пути в Египет», 1805–1806; «Христос, идущий по водам», 1806–1807). Детальное изображение пейзажа и плавные контуры фигур выдают влияние Дюрера. Для более поздних композиций характерны цветовая символика и гармония. В трактате «Круг цветов, или Конструкция отношений всех красок между собой» (1810) Рунге изложил свои взгляды по теории цвета в живописи. ■

Руссо, Анри (собств. Анри Жюльен Феликс Руссо, прозв. Таможенник; Лаваль, 1844 — Париж, 1910) — французский художник-примитивист.

Художественного образования не получил. Живописью увлекся в 1880-х гг., работая в парижской таможене. После участия в выставке Салон независимых (1886) становится неизменным участником выставок Общества независимых художников. На его наивное («примитивное») искусство оказали влияние, с одной стороны, низовая городская культура (трактирные вывески, афиши, лубок и т. д.), а с другой — стилистические черты официальной живописи, переложенные на «язык просторечия». Самобытность, выраженная в несовершенстве перспективы и моделировки, и колористический дар Руссо привлекли многих приверженцев французского авангарда, а после смерти художника-самоучки получили общее признание.



▲ **Заклинательница змей.**
1907. Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Поэт и Муза. Портрет поэта Гийома Аполлинера и художницы Мари Лорансен.**
1909. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
▼ **Тигр в тропическую бурю (Удивленный!).**
1891. Национальная галерея, Лондон

Творческое наследие Руссо включает в себя произведения, различные по жанрам и тематике: портреты и виды французской местности, семейные торжества и церемонии, военные битвы и парады. Никогда не покидавший Францию, Руссо мечтает об экзотических странах, и на его полотнах появляются свирепые хищники, тропические леса («Джунгли», 1909). Позднее такое воплощение воображаемого мира привлечет внимание сюрреалистов. ■



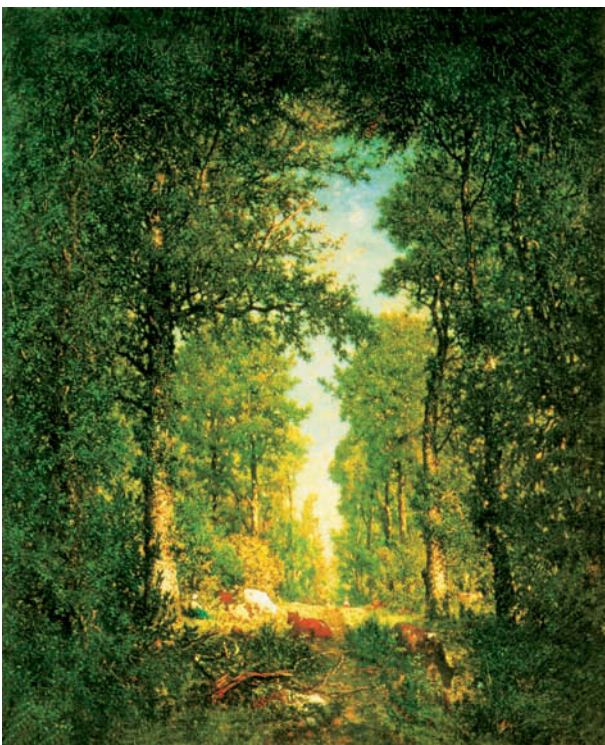
▲ **Война (Раздор).** 1894. Музей д'Орсэ, Париж

▼ **Нападение ягуара на лошадь.** 1910. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



Руссо, Теодор (Париж, 1812 — Барбизон, 1867) — французский пейзажист, представитель барбизонской школы живописи.

Подростком увлекся рисованием, первые пейзажи написал под руководством своего дяди де Сен-Мартена, затем учился в Школе изящных искусств в Париже. На становление художника также повлияло творчество Констебла и голландских живописцев XVII в. Путешествуя по Франции, Руссо пишет этюды с натуры, стремясь выразить чувства, вызываемые у него красотой первозданной природы.



▲ Вид в окрестностях Гранвиля. 1833. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ Просека. Лес л'Иль-Адам. 1849. Музей д'Орсэ, Париж

▼ Поляна в лесу Фонтенбло (Телега). До 1866. Музей д'Орсэ, Париж



▼ Дубы в Апре-моне. Ок. 1852. Лувр, Париж

В 1847 г. художник переезжает в селение Барбизон, где вокруг него собираются художники-реалисты Диаз, Добиньи, Дюпре, Тройон и др. Так было создано то, что позднее назвали «барбизонской школой».

До конца дней Руссо продолжал приобщать зрителя к своему умению видеть в обычном пейзаже величие мироустройства («Просека. Лес л'Иль-Адам», 1849; «Дубы в Апремоне», ок. 1852).



► Рынок в Апремоне. 1830-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



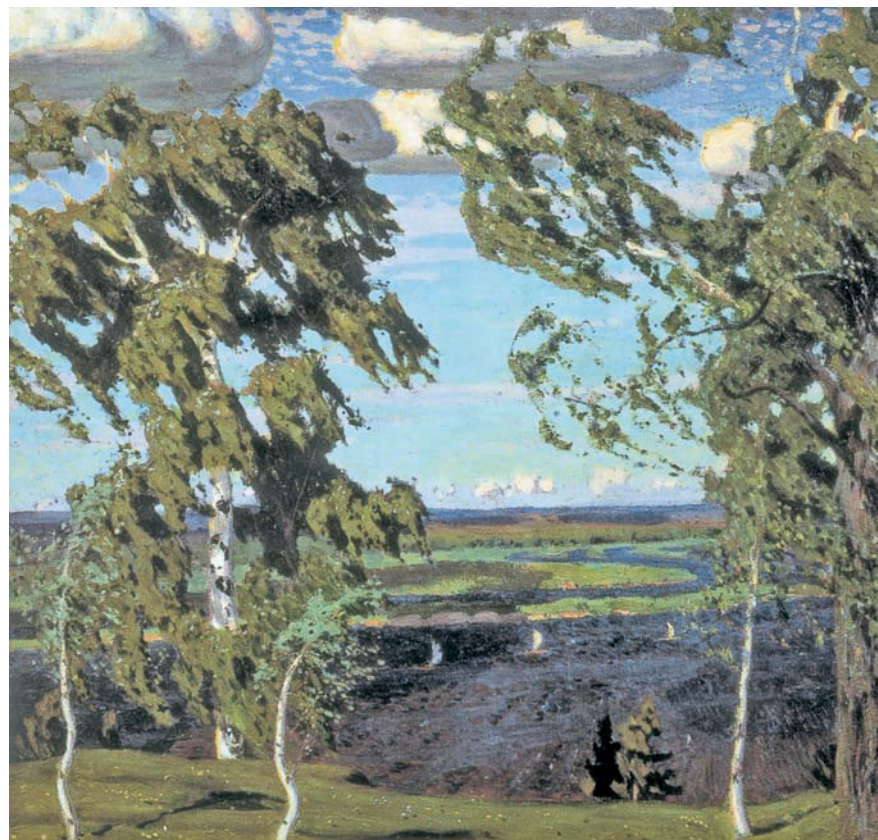
Рылов Аркадий Александрович

(село Истобенское Вятской губернии, 1870 — Ленинград, 1939) — живописец, мастер пейзажа.

С детства занимался рисованием, писал маленькие этюды маслом. Толчком к увлечению живописью послужили хранившиеся в семье любительские акварели рано умершего отца. Отчим поощрял занятия мальчика, а в реальном училище преподаватель рисования Н. Храмцов, выпускник петербургской Академии художеств, всегда ставил юному Рылову высший бал и демонстрировал его рисунки своим ученикам в качестве образца.

В 1888 г. будущий художник уезжает в Петербург, поступает в Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штигица, одновременно посещает Рисовальную школу Общества поощрения художеств. Рылов находит время и для посещения музеев и выставок, и для зарисовок с натуры. В 1891 г. его призывают на военную службу, но там он не бросает своего увлечения, рисует портреты товарищей по службе, пишет пейзажи.

В 1893 г. Рылов посылает два этюда на выставку Общества русских акварелистов. Картины были куплены в день открытия экспозиции, удостоились похвалы в журнале «Нива», и военное начальство разрешает рядовому Рылову до окончания службы сдать экзамены в петербургскую Академию художеств и стать ее вольнослушателем. Он прилежно посещает занятия, получает приглашение А. И. Куинджи поступить в его частную мастерскую, вскоре становится любимым учеником этого мастера. В 1897 г., после увольнения Куинджи из Академии, его



◀ Пейзаж с рекой. 1913. Частное собрание

▼ В лодке (Смельчаки). 1914. Областной художественный музей, Томск

вался на крупнейших выставках в Париже, Вене, Нью-Йорке, Венеции и др., везде имел большой успех и принес Аркадию Рылову поистине мировое признание.

В 1915 г. Рылов был избран членом Академии художеств. Известен он и как великолепный педагог. С 1906 г. Рылов преподавал в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств, а в 1918 г. его пригласили на должность профессора живописи Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (так тогда называлась Академия художеств). Он занимал эту должность до 1930 г.; к его советам прислушивались не только ученики, но и маститые живописцы.

На Первую государственную свободную выставку произведений искусства, открывшуюся в 1919 г. в Петрограде, Рылов представил одно из лучших своих полотен — «В голубом просторе» (1918). В композиции чувствуется напряженный ритм жизни. Огромные белоснежные птицы, синие волны моря, омывающие далекий скалистый берег, покачивающееся на его фоне хрупкое суденышко подчеркивают могучую силу природы. Картина была воспринята и по сей день воспринимается как оптимистическая поэма молодости, жизни, счастья.



ученики, в том числе и Рылов, решают в знак протеста писать дипломные работы вне академических стен и получают звания художник в мастерской своего учителя. Конкурсная работа Рылова «Набежали злы татаровья» (1897) была написана под большим влиянием творчества Куинджи.

Полотно «С берегов Вятки» (1901) завершает ранний этап творчества Рылова и открывает период зрелого мастерства. После показа картины в 1902 г. на Сессии в Мюнхене и в Вене и на выставке объединения «Мир искусства» в Петербурге художник обретает широкое признание.

Рылов не отстранялся от событий в мире русского изобразительного искусства. Он был членом объединения «Мир искусства» и Союза русских художников, а после революции — Ассоциации художников революционной России. Однако модных поветрий художнику удалось избежать. Он глубоко почитал творчество своих великих предшественников-пейзажистов А. К. Саврасова, И. И. Левитана, И. И. Шишкина, А. И. Куинджи.

В 1904 г. Рылов завершает двухлетнюю работу над своим программным произведением — картиной «Зеленый шум». Он писал ее не с натуры, а в мастерской, используя огромное количество этюдов. Композиция буквально пронизана свежим ветром, который гонит по небу облака, сверкающие на солнце. Художник передает ощущение простора, свежести холодного воздуха, обилия света. По-новаторски смела колористическая палитра полотна, сочетающая предельно интенсивную синеву воды с зеленью травы и листьев, с бирюзой неба. «Зеленый шум» экспониро-



◀ **Зеленый шум.** 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **В голубом просторе.** 1918. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Осень на реке Тосне.** 1920. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В начале 1920-х гг. Рылов создает знаменитые пейзажи «Осень на реке Тосне», «Глушь», «Островок», «Березовая роща». Эти работы отличаются многоплановой композицией и повышенной активностью цвета. Силой своего искусства художник как бы стремился остановить мгновение для того, чтобы зритель оказался наедине с природой, ее тишиной, которую нарушают лишь шепот листвы и негромкое журчание воды.

Пейзажная стихия Рылова, явление самодостаточное, плохо сопрягается с сюжетными мотивами. Недаром он был настолько недоволен своей ранней работой «Набежали злы татаровья», что даже хотел сжечь холст, и только Куинджи, любимому учителю, удалось уговорить молодого художника не делать этого. Можно сказать, что «тематические привязки» полотен Рылова 1930-х гг. не пошли на пользу его самобытному творчеству («Трактор на лесных работах», «Ленин в Разливе», оба — 1934; «Сверхмощный паровоз», 1935).

Рылов был прекрасным анималистом, что особенно проявилось в его графике, которой он занимался так же постоянно, как и живописью. О его люб-

▼ **Закат.** 1917. Государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник, Смоленск

ви к живому миру и умению отображать этот мир говорит и рисованный «Автопортрет с белкой» (1931), и иллюстрированный журнал «Чиж», и рисунки и акварели к сказкам В. В. Бианки «Оранжевое горлышко», «Теремок», к русским народным сказкам «Водяной конь», «Терентий-тетерев», и, наконец, написанная Рыловым и иллюстрированная собственными акварелями книга очерков «Когда это бывает» (1936; издана в 1946 г.). Добавим, что «Воспоминания» художника тоже долго ждали публикации и вышли в свет лишь во время хрущевской «оттепели» в 1960 г.

«Рыловых природой отпускается очень, очень скупно» — так отзывался М. В. Нестеров на печальное известие о смерти замечательного художника Аркадия Александровича Рылова. ■



Рябушкин Андрей Петрович

(село Станичная Слобода Тамбовской губернии, 1861 — усадьба Дидвино близ станции Любань Новгородской губернии, 1904) — живописец, график, мастер бытового и исторического жанров.

Родился в семье государственного крестьянина-иконописца, вместе со старшим братом помогал отцу, уже в детстве проявив художественные способности. После смерти родителей местное волостное управление направило четырнадцатилетнего сироту «к учению художественному искусству». Учился



в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Г. Перова и И. М. Прянишникова (1875–1882). Уже первые работы Рябушкина, написанные в период занятий в Училище, — «Крестьянская свадьба в Тамбовской губернии» (1880), «Масленичное гулянье», «Летний вечер в деревне» (обе — 1881), свидетельствуют об интересе художника к темам, связанным с жизнью русской деревни.

В 1882 г. Рябушкин продолжил обучение в петербургской Академии художеств, начал выполнять иллюстрации на сюжеты из русской истории для журналов «Нива», «Всемирная иллюстрация», «Исторический вестник». Конкурсная работа Рябушкина «Снятие с креста» (1890) была приобретена Третьяковым.

История написания этой картины много говорит о характере молодого художника. Разочаровавшись в ранее утвержденном эскизе, он представляет на суд академического начальства совершенно другую композицию. Это было нарушением правил, и Рябушкина лишают большой золотой медали. Право на пенсионерскую поездку, впрочем, за ним сохранили, как и звание классного художника I степени. Однако Рябушкин вновь проявляет характер и использует пенсионерские средства не на поездку за рубеж, а на путешествие по России.



▲ **Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате. 1893.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **В гости. 1896.** Государственный художественный музей, Нижний Новгород

▼ **Московская улица XVII века в праздничный день. 1895.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В Москве и Подмосковье, Угличе, Костроме, Нижнем Новгороде, Туле, Киеве художник пишет этюды церквей и монастырей, копирует фрагменты древних фресок, зарисовывает орнаменты, изучает историю Руси, посещая музеи, читая историческую литературу, летописи, народные сказания. (В Западной Европе Рябушкин побывал позднее, незадолго до смерти. По дороге на Женевское озеро, куда он ехал для лечения легких, пораженных туберкулезом, художник осмотрел Дрезденскую

и Мюнхенскую галереи, любовался древним Нюрнбергом, в облике которого, возможно, почувствовал отголоски московской старины.)

На выставке передвижников Рябушкин дебютировал в 1891 г. с жанровой картиной «Ожидание новобранцев от венца в Новгородской губернии» (1891). Год спустя он показывает историческое полотно «Потешные Петра I в кружале» (1892). В. В. Стасов отмечает «свежий, самобытный взгляд» Рябушкина на событие Петровской эпохи. Действительно, конфликт представителей старого войска, стрельцов, и потешных, солдат нового войска Петра I, приобрел у художника мирный, обыденный характер. А полотно «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» (1893) буквально пронизано ядовитой иронией: чопорная важность, скука и равнодушие написаны на лицах всех участников «сидения», обсуждающих важные государственные дела.





Во второй половине 1890-х гг. и начале XX в. Рябушкин создает свои лучшие картины. В 1896 г. он пишет три варианта композиции «Московская улица XVII века». Тем же столетием, которым художник тогда особенно увлекся, датируются сюжеты и других его полотен — «Семья купца в XVII веке» (1896), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899), «Свадебный

поезд в Москве (XVII столетие)», «Едут» (оба — 1901) и др. В декоративном решении этих произведений чувствуются традиции русской иконописи и храмовых росписей, живопись отличается плотностью, локальными цветовыми пятнами, четкостью рисунка. На Всемирной выставке в Париже 1900 г. «Московская улица», «Семья купца» и «Русские женщины» были отмечены почетными дипломами. Несмотря на специфичность излюбленной тематики Рябушкина, члены объединения «Мир искусства» высоко ценили его творчество, которое прекрасно дополняло ретроспективный репертуар стиля модерн. «Московская улица XVII века» (под названием «Московская улица до Петра I в праздничный день») впервые была показана публике на выставке «Мир искусства». Вместе с «мирискусниками» Рябушкин написал несколько акварелей к красивейшему изданию «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси» Н. И. Кутепова.

В последние годы жизни Рябушкин вновь обращается к деревенским темам («Втерся парень в хоровод...», «В деревне», обе — 1902; «В деревне. К обедне», «Чаепитие», обе — 1903). Живет он замкнуто, почти не выезжая из поместья Дидвино, принадлежащего его близкому приятелю В. В. Беляеву. С согласия хозяина поместья Рябушкин по собственному проекту построил мастерскую и небольшой дом. Он много рисует и пишет маслом, а на досуге музицирует (музыка была его страстным увлечением). Болезнь все усиливалась, поездка художника на настоянию врачей на курорт в Швейцарию в 1903 г. оказалась безрезультатной.

10 мая 1904 г. на сорок третьем году жизни Андрей Петрович Рябушкин скончался. Русское искусство потеряло очень большого и самобытного художника, который успел сделать немало, но — лишь часть того, что мог.



▲ **Свадебный поезд в Москве (XVII столетие).** 1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Московская девушка XVII века.** 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **«Втерся парень в хоровод, ну старуха охоть...».** 1902. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Савицкий Константин Аполлонович (Таганрог, 1844 — Пенза, 1905) — живописец-жанрист и график.

Интерес к живописи возник у Константина очень рано, в гимназии. В 1862 г. он поступил в Академию художеств, получил несколько серебряных и малую золотую медаль (за написанную в 1871 г. программную картину «Каин и Авель»). Окончил курс в 1873 г., однако к конкурсу на большую золотую медаль, дававшую право на пенсионерскую поездку за границу, допущен не был — за отстаивание идей передвижничества. Замысел одного из самых значительных его произведений — «Ремонтные работы на железной дороге» (1874) возник у Савицкого в 1873 г., во время пребывания на станции Козловка-Засека под Тулой. В мастерски организованной сложной композиции художнику удалось передать напряженный ритм труда большого количества рабочих-поденщиков, вчерашних крестьян.

Показанное на III передвижной выставке, полотно принесло Савицкому известность, а приобретение его П. М. Третьяковым позволило художнику уехать за границу, во Францию. Там он изучал творчество французских живописцев, осваивал приемы пленэрной живописи, тонкости передачи световоздушной среды («Море в Нормандии (Рыбак в беде)», 1875; «Путешественники в Оверни», 1876).

После двухлетнего пребывания во Франции художник возвращается на родину и полностью погружается в проблемы отечественной действительности. Его рисунки, переведенные в гравюры, воспроизводятся в популярных петербургских журналах «Всемирная иллюстрация», «Пчела», «Север» и др. В 1878 г. Савицкий экспонирует на VI передвижной выставке картину «Встреча иконы», которая, по словам В. В. Стасова, явилась «одним из самых значительных и важных созданий новой русской школы». Полотно построено на эмоциональном контрасте: наивной надежде на Божье заступничество устремившихся к иконе крестьян противопоставлено профессионально-деловое равнодушие священнослужителя.

В 1880 г. Савицкий пишет первый вариант картины «На войну», но затем разрезает холст на части. Во втором варианте этого сюжета (1888) живописец поднимается до эпического уровня. Последние минуты прощания семей с уходящими на войну кормильцами. Одни персонажи сдержанны, другие во власти эмоций. Но всех объединяет одна, поистине общенародная беда. Все персонажи этой композиции — крестьяне: судьбы русского крестьянства — вот главная тема творчества Савицкого, которого позднее справедливо назовут «Некрасовым в живописи». К числу лучших работ художника можно отнести также картины «Беглый» (1883), «Крючник» (1884), «Панихида на кладбище» (1885).

С 1874 г. Савицкий — член Товарищества передвижных художественных выставок, в деятельности которого он принимает самое активное участие. В 1897 г. Императорская Академия художеств, за двадцать с лишним лет пересмотревшая свое отношение к передвижникам, присваивает ему звание академика живописи.

Переехав в 1891 г. в Москву, Савицкий начал заниматься преподаванием в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1897 г. Константин Аполлонович Савицкий стал директором созданного его стараниями Пензенского художественного училища, которым руководил затем на протяжении многих лет. ■



▲ **Встреча иконы.** 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Инок.** 1897. Областная картинная галерея им. К. А. Савицкого, Пенза

▼ **На войну.** 1888. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Не сошлись характером.** 1890. Областная картинная галерея им. К. А. Савицкого, Пенза

Саврасов Алексей Кондратьевич (Москва, 1830 — Москва, 1897) — живописец, мастер пейзажного жанра.

Сын небогатого купца, он с детства увлекся рисованием, в 14 лет поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в класс К. И. Рабуса. По окончании курса в 1854 г. получил за картину «Вид в окрестностях Ораниенбаума» звание академика. В 1857–1882 гг. Саврасов руководил пейзажным классом в родном Училище, среди его учеников были И. И. Левитан и К. А. Коровин.

Работая над изображением ландшафтов родной земли, Саврасов все дальше уходит от академической традиции, все больше личного вкладывает в свои работы, органично соединяет в них реалистическое и романтическое начала, прокладывая дорогу лирическому пейзажу, который становится в середине XIX в. важнейшим направлением в русской пейзажной живописи.

Художник много пишет на открытом воздухе. Он стремится уловить изменчивое состояние природы в различное время суток и выразить его в своих работах с помощью красок, близких к естественным.

Одной из лучших работ Саврасова конца 1850-х гг. стала картина «Пейзаж с рекой и рыбаком» (1859), написанная по натурному этюду, созданному в окрестностях подмосковного села Архангельское. Картина выполнена в светлой гамме теплых оттенков, присущих летнему утру. Гармонично вписывается в пейзажную композицию фигура рыбака, идущего вдоль берега.



▲ Вид на Кремль от Крымского моста в ненастную погоду. 1851. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Посещение в 1862 г. Всемирной выставки в Лондоне позволило Саврасову глубже познакомиться с европейским искусством. Большое впечатление на него произвели работы английских пейзажистов. После Всемирной выставки художник отправился в Швейцарию, где много времени посвятил работе с натуры. Преклонение перед торжественной и строгой красотой Швейцарии отразилось в этюдах и картинах, среди которых одна из лучших — «Озеро. В горах Швейцарии» (1866). Величественным покоем проникнут пейзаж с зеленоватой гладью озера, окруженного светло-голубыми громадами гор.

Отправной точкой, с которой началось зрелое творчество Саврасова, можно считать написанный с удивительной проникновенностью «Лосиный остров в Сокольниках» (1869). Московские критики восторженно отметили умение мастера «поэтично перенести на полотно знакомый каждому из нас клочок природы».

В конце 1870 г. Саврасов на несколько месяцев оставил Москву и поселился в Ярославле. Его живопись заметно усложняется, она тяготеет к утонченной монохромности и становится более лиричной («Лунная ночь. Болото», 1870).



▲ Степь днем. 1852. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

- ▶ Лосиный остров в Сокольниках. 1869. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Вид в окрестностях Ораниенбаума. 1854. Государственная Третьяковская галерея, Москва





Тогда же Саврасов, открывший для себя красоту великой русской реки, обращается к волжским мотивам. Художник, увлеченный очарованием бескрайних просторов реки и ее живописных берегов, подолгу работает над этюдами возле Волги. Очень выразительны написанные легким и свободным мазком этю-

▲ **Грачи прилетели.** 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Дворик. Зима.** 1870-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ды «Волга близ Городца» (1870), «Волга» (1870-е гг.), а также картина «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» (1871), созданная на основе этюда. Величественные волжские просторы предстают перед зрителем на картине «Волга. Дали» (1870-е гг.).

В этот же период Саврасов начинает работу над самой знаменитой своей картиной «Грачи прилете-



▲ **Пейзаж с рекой и рыбаком.** 1859. Национальный художественный музей Латвии, Рига



◀ **Проселок.** 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Закат над болотом.** 1871. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ли» (1871). Для продолжения работы над полотном художник уезжает в глухое село Молвитино Костромской губернии. С помощью сдержанной и спокойной цветовой гаммы, передающей особенности русской весны, художник мастерски создает полный поэзии и очарования образ родной природы, пробуждающейся от долгого зимнего сна. Картина стала под-



◀ **Радуга.** 1875. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Разлив Волги под Ярославлем.** 1871. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



линой вершиной творчества художника и обесмертила имя Саврасова.

Второй после «Грачей» шедевр художника — полотно «Проселок» (1873). Простой мотив размытой дождем проселочной дороги приобретает особое звучание благодаря изображению неба, которому отведена в композиции решающая роль. Поразительно тонкая передача световоздушной среды и многообразие цветовых градаций вносят в пейзаж оптимистическое настроение.

А вот пейзаж «Могила на Волге. Окрестности Ярославля» (1874) пронизан совсем иным чувством. Почти монохромный колорит придает ему трагическое звучание. Одинокий холм с могильными крестами, свинцовые тучи, нависшие над водой, — все проникнуто тихой печалью. И все же теплый золотистый свет, мягко окрашивающий край неба и полосу воды у горизонта, и едва различимый силуэт парусника вносят в картину высокую ноту робкой надежды. Тем же настроением «надежды на лучшую долю» проникнуто полотно



▼ **Домик в провинции. Весна.** 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Сухарева башня.** 1872. Государственный Исторический музей, Москва



◀ **Рождь.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Саврасова «Радуга» (1875). Но надеждам мастера не суждено было сбыться.

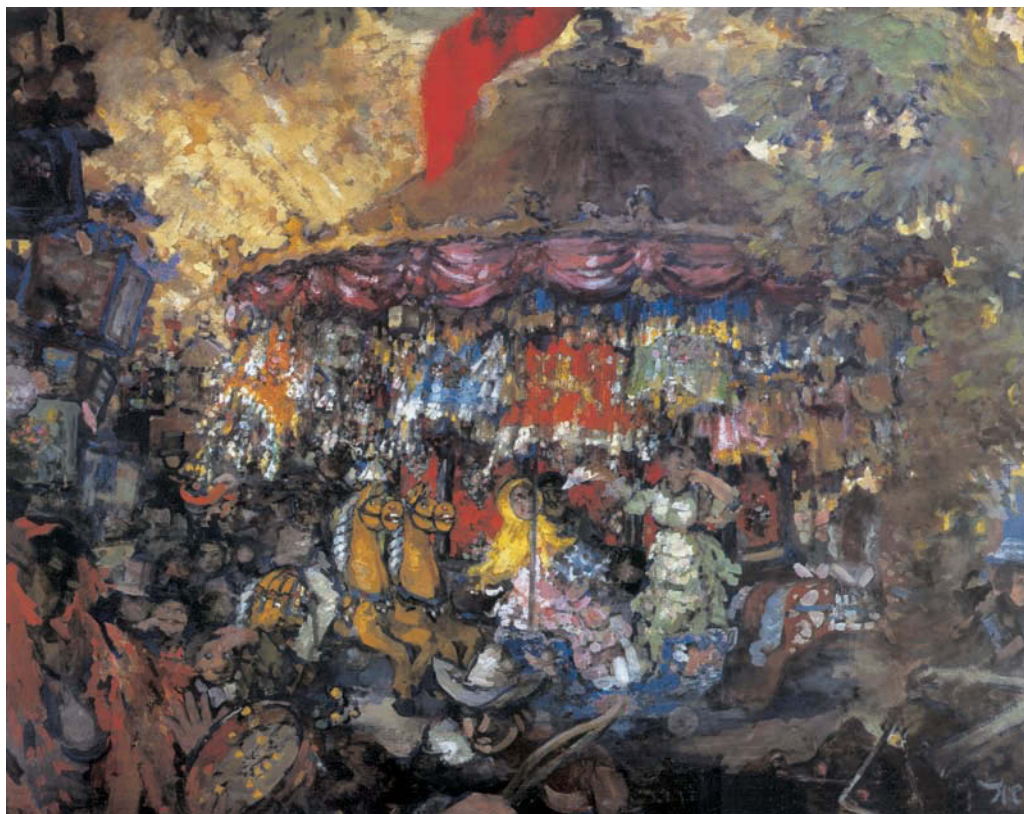
Последние два десятилетия оказались трудными в жизни Саврасова. Сразившая его тяжелая болезнь, материальная необеспеченность, разлад в семье, усугубленный трагедией — смертью дочери, привели художника к духовному кризису. Алексей Кондратьевич Саврасов продолжал много работать, но не создал ничего равноценного своим лучшим полотнам. Певец русской природы жил в нищете и одиночестве, воспроизводя и продавая копии своих знаменитых «Грачей».

Сапунов Николай Николаевич

(Москва, 1880 — Териоки близ Петрограда, ныне Зеленогорск Ленинградской области, 1912) — живописец, график, театральный художник.

С детства пристрастился к рисованию, в 13 лет, после смерти отца, начал самостоятельно зарабатывать на жизнь, устроившись подмастерьем в декорационные мастерские Большого театра. Тогда же поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1902 г. С 1898 г. стал посещать вновь организованную пейзажную мастерскую МУЖВЗ, которую возглавлял И. И. Левитан. После окончания МУЖВЗ Сапунов с Училищем не расстался и два года посещал портретно-жанровую мастерскую В. А. Серова и К. А. Коровина. Поездка в Италию дала возможность молодому художнику познакомиться не только с классическим изобразительным искусством, но и с современной живописью, что проявилось в привезенном из путешествия полотне «Ночной праздник» (1907–1908).

В 1904–1911 гг. Сапунов учился в Академии художеств, в мастерской А. А. Киселева, художника-пейзажиста строго реалистического направления. Однако в работах Сапунова академического периода заметны черты нового художественного метода, в частности, стремление преодолеть в своих композициях, даже пейзажных, впечатление, что они выполнены непосредственно с натуры, для чего он отказывается (или почти отказывается) от передачи в них пространства («Цветущие яблони», 1902; «Зима. Окраина деревни», 1904–1905; «Натюрморт с автопортретом», 1912). Смелая красочность как бы выталкивает пространство даже в жанровых произведениях Сапунова («Маскарад», 1907; «Карусель», 1908; «Чаепитие», 1912). Однако художник прекрасно владел методикой классической живописи. «Портрет актрисы М. Ф. Андреевой» (1905–1906) выполнен в традиционной манере, напоминающей творчество Ф. С. Рокотова. Основное внимание художник обращал на лицо модели



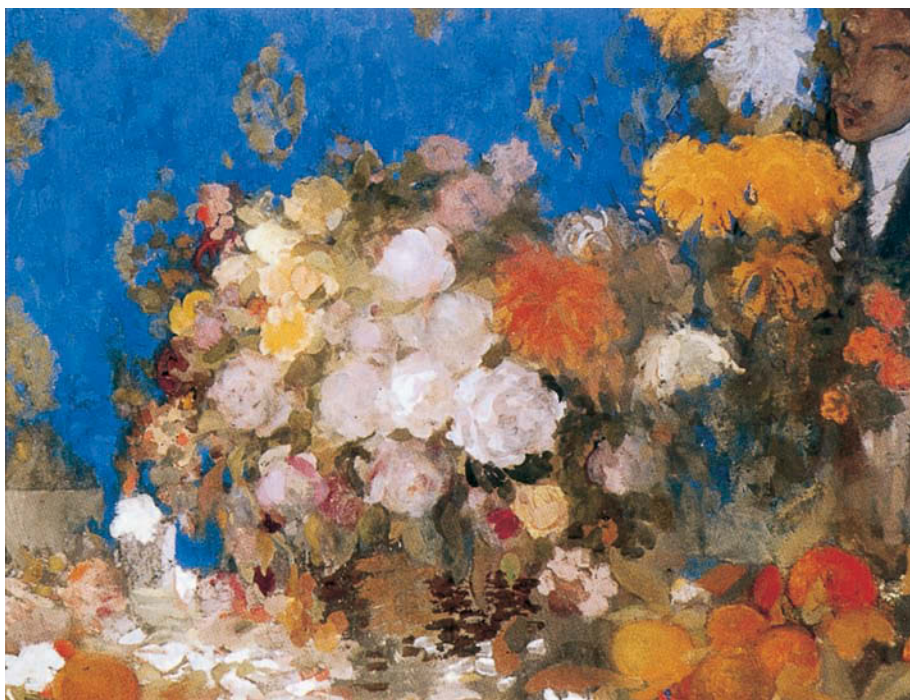
▲ **Карусель.** 1908. Холст, темпера, графит, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и всегда изображал человека в тот момент, когда он погружен в себя. («Портрет Н. Д. Милиоти», «Портрет неизвестной», оба — 1908).

В 1904 г. Сапунов стал участником выставки «Алая роза» в Саратове, явившейся вестником рождения в России символистского искусства, в 1907 г. принял активное участие в организации выставки

«Голубая роза», подтвердившей «наступление» символизма. Сапунов, начавший в ранней юности свой трудовой путь с работы подмастерьем в декорационных мастерских, прекрасно знал и любил театр. Его театральные работы на редкость декоративны и красочны, оформленные им сцены производили впечатление ожившей картины.

Жизнь этого выдающегося русского художника была недолгой и оборвалась нелепо. В 32 года Николай Николаевич Сапунов утонул в водах Финского залива, катаясь июньской белой ночью на лодке. ■



▲ **Набережная в Александрии.** Эскиз декорации к пьесе Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра». 1909 (?). Темпера, графит, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▲ **Натюрморт с автопортретом.** 1910–1911. Частное собрание

Сарджент, Джон Сингер

(Флоренция, 1856 — Лондон, 1925) — американский художник.

Учился живописи в Париже у мастера портрета Каролюс-Дюрана и в 1880–1890-х гг. сам стал



▲ **Карменсита. До 1892.**
Музей д'Орсэ, Париж

▶ **Портрет Эдуара Пейерона.**
1879. Музей д'Орсэ, Париж

одним из самых модных портретистов мира. Лучшие произведения Сарджента отличаются поэтичностью в передаче реалистически конкретных черт («Дочери Эдварда Д. Бойта», 1882; «Роберт Луис Стивенсон», 1884–1887; «Карменсита», до 1892). В число лучших работ художника входят и его этюды с натуры («Египетская девушка», 1891), написанные остро и живо.

В последние десятилетия своей жизни художник увлекается в основном акварелью и монументальной живописью, пишет красочные пейзажи по швейцарским и итальянским мотивам.

Творчество Джона Сингера Сарджента, в целом отмеченное резкими противоречиями, весьма скромно оценивается американскими художниками и историками искусства XX в. ■



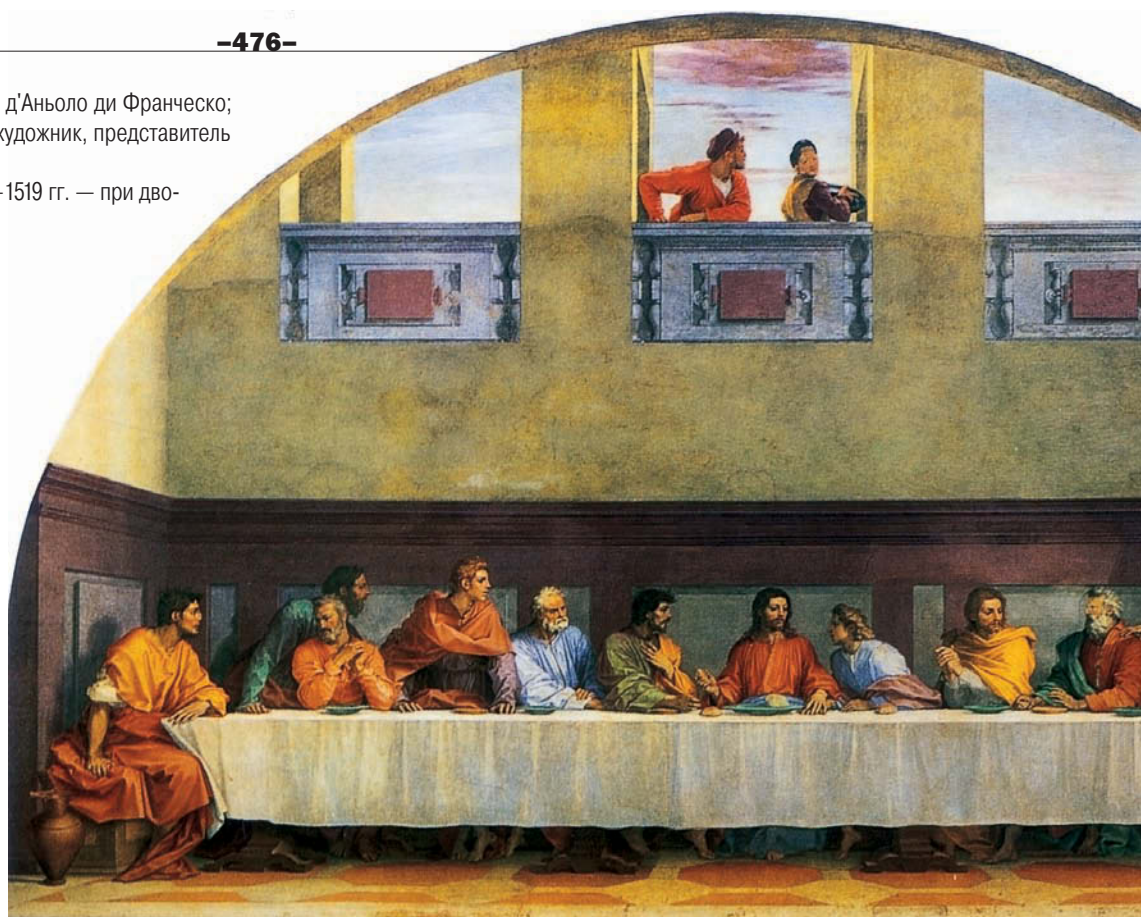
▲ **Дочери Эдварда Д. Бойта.**
1882. Музей изящных искусств, Бостон

▶ **Хильда Уэртгеймер. 1901.**
Галерея Тейт, Лондон



Сарто, Андреа дель (собств. Андреа д'Аньоло ди Франческо; Флоренция, 1486 — Флоренция, 1530) — итальянский художник, представитель флорентийской школы эпохи Высокого Возрождения.

Учился у ди Козимо. Работал во Флоренции, в 1518–1519 гг. — при дворе французского короля Франциска I.



◀ Портрет молодой женщины. Ок. 1514. Прадо, Мадрид



▲ Мадонна с гарпиями. 1515–1517. Галерея Уффици, Флоренция

Для его произведений начала XVI в. («Святое семейство», ок. 1507–1508; фрески «История св. Филиппа Беницци», 1509–1510) характерны черты Раннего Возрождения.

В своих работах дель Сарто стремился воплотить классическое начало эпохи Высокого Возрождения (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Фра Бартоломео), выраженное в гармоничном равновесии и величественной ясности торжественного стиля, в музыкальной пластичности поз и жестов, от которых веет спокойствием и свободой (алтарь «Благовещение», 1512–1514; фреска



► Портрет скульптора.
Ок. 1524. Национальная
галерея, Лондон



► Жертвоприношение Авраама.
Ок. 1529. Прадо, Мадрид

◀ Тайная вечеря. 1520-е гг. Фреска.
Монастырь Сан-Сальви, Флоренция



◀◀ Детство Иосифа. 1515. Галерея Палатина, Флоренция

◀ Мадонна у лестницы. Ок. 1522. Прадо, Мадрид



«Рождение Богородицы», 1513–1514; «Мадонна с гарпиями», 1515–1517; «Диспут» («Спор о Троице»), ок. 1519–1520). Формы и краски мастер связывает едва заметной светотенью, внося в свои произведения лирические печальные интонации.

Образы уравновешенных, спокойных композиций дель Сарто отмечены элегической одухотворенностью. Сами композиции отличаются разреженностью ритма и нейтральным фоном, заполняющимся благодаря светотеням, умело выписанным легкими, воздушными колебаниями (фресковая роспись «Тайная вечеря», 1520-е гг.).

Цикл фресок во дворе церкви Братства босоногих — Кьостро делло Скальцо, «История Иоанна Крестителя» (1515–1517) с преобладанием золотистой и оранжево-коричневой гризайли проникнут сдержанными эмоциями. С середины 1520-х гг. в работах дель Сарто усиливается драматическое начало («Ассунта Панчатики», ок. 1522–1523; «Ассунта Пассерини», ок. 1526; «Жертвоприношение Авраама», ок. 1529).

Удивительным мастерством отмечены портреты работы дель Сарто («Портрет жены художника Лукреции дель Феде», ок. 1515; «Портрет скульптора», 1524). Выполненные в динамичной, энергичной живописной манере, они полно отражают духовную жизнь моделей.



Сведомский Павел Александрович (Санкт-Петербург, 1849 — Рим, 1904) — живописец, мастер исторического и бытового жанра.

Родился в дворянской семье, корни которой связаны с Прикамьем. Там, в Осинском уезде (ныне Чайковский район Пермского края), находилось родовое имение Сведомских, названное по имени построившего его деда художника, Михаила Гавриловича, Михайловским Заводом.

В поместье были господский дом, охваченный просторными галереями в два этажа, прекрасная церковь Михаила Архангела и парк с прудом весьма романтического вида. (Неподалеку располагался прибыльный винокурный завод, известный своим высококачественным джином, который в России назывался «английской горькой».) Именно здесь прошло детство Павла Сведомского (как и его старшего брата Александра, впоследствии тоже ставшего художником).

С 1870 г. Сведомский учился в дюссельдорфской Академии художеств, а затем в Мюнхене, у М. Мункачи. Уже в 1873 г. за свои первые живописные работы, показанные в Петербурге на академической выставке, художник получил звание «почетного вольного общника» Академии художеств. В 1875 г. Сведомский поселился в Риме, на родине бывал лишь наездами, но связей с Россией не прерывал, присылая на выставки свои лучшие произведения. В 1879 г. его картины «Москва горит» и «Дочь Камелии» получили серебряные медали петербургской Академии художеств, а 10 лет спустя полотно Сведомского «1793 год. Жакерия» было отправлено на Всемирную выставку в Париже, где удостоилось золотой медали.

Из других работ художника надо назвать прежде всего картины «Юлия в ссылке», «Горгона Медуза» (обе — 1882), «Евое Vasche!» (1884), «Две римлянки с бубном и флейтой» (1880-е гг.), «Погребенные в цветах» (1886), «Две женщины у фонтана» (1889), «Казнь Ермака», «Мария Гамильтон перед казнью» (обе — 1904).

Особое место в наследии Сведомского занимают фрески, выполненные им на стенах боковых приделов Владимирского собора в Киеве. Они рассказывают о последних днях земной жизни Спасителя, его крестных муках, вознесении. («Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Христос перед Пилатом», «Шествие на Голгофу», «Распятие», «Вознесение»). Большая часть эскизов к этим росписям находится в Италии, «Шествие на Голгофу» хранится в Пермской художественной галерее.

Заброшенный, пришедший в полное запустение пионерский лагерь — вот чем стал к последним годам XX столетия Михайловский Завод, название которого помнили лишь несколько местных краеведов-энтузиастов. Общественность Пермского края, чтящая память своих талантливых земляков Павла Александровича Сведомского и его брата, художника-пейзажиста Александра Александровича, воодушевлена идеей создания здесь значительного культурно-художественного центра. ■



▲ **Погребенные в цветах.** 1886. Музей русского искусства, Киев



◀ **Горгона Медуза.** 1882. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **В гареме.** Эскиз. 1885. Национальный музей изобразительных искусств Киргизии им. Г. Айтиева, Бишкек



▶ **Мессалина.** 1900. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

Себастьяно дель Пьомбо (собств. Себастьяно Лучани; Венеция, ок. 1485 — Рим, 1547) — итальянский художник Высокого Возрождения.

По свидетельству Вазари, дель Пьомбо учился у Джованни Беллини и Джорджоне. Работал в Венеции, затем переехал в Рим.

В ранних произведениях, созданных в Венеции, дель Пьомбо продолжает традиции своих учителей. Росписи «Св. Людовик» и «Св. Синибальд» (ок. 1508–1509), «Святые Иоанн Златоуст, Иоанн Креститель, Либерале, Мария Магдалина, Агнесса и Екатерина» (ок. 1510) отличаются особой величавостью, усиленной пышным архитектурным фоном, богатым колоритом, тонкостью светотеневых переходов.

Творчество римского периода формируется под воздействием работ Микеланджело и Рафаэля. Мифологические сюжеты обогащаются пластичной лепкой фигур, активными позами и жестами («Смерть Адониса», ок. 1512–1513). Для алтарных работ («Оплакивание Христа», ок. 1517; «Воскрешение Лазаря», 1517–1519; «Встреча Марии и Елизаветы», 1521; «Несение креста», ок. 1528–1530; «Христос в Лимбе», ок. 1532) характерны резкие светотеневые переходы и темная тональность композиций.

Кисти художника принадлежат и портреты. Ранние отмечены влиянием Джорджоне («Юный скрипач», ок. 1515; «Юноша», ок. 1515–1517; «Молодой воин», ок. 1516). Официальные портреты 1520-х гг. более холодные («Генуэзский дож Андреа Дориа», «Папа Климент VII», оба — 1526).

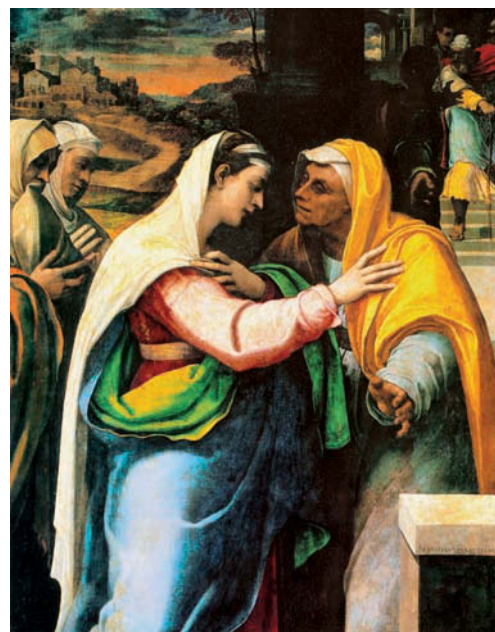
► **Саломея с головой Иоанна Крестителя.** 1510. Национальная галерея, Лондон



▼ **Смерть Адониса.** Ок. 1512–1513. Галерея Уффици, Флоренция



▲ **Воскрешение Лазаря.** Ок. 1517–1519. Национальная галерея, Лондон



▲ **Встреча Марии и Елизаветы.** 1521. Лувр, Париж

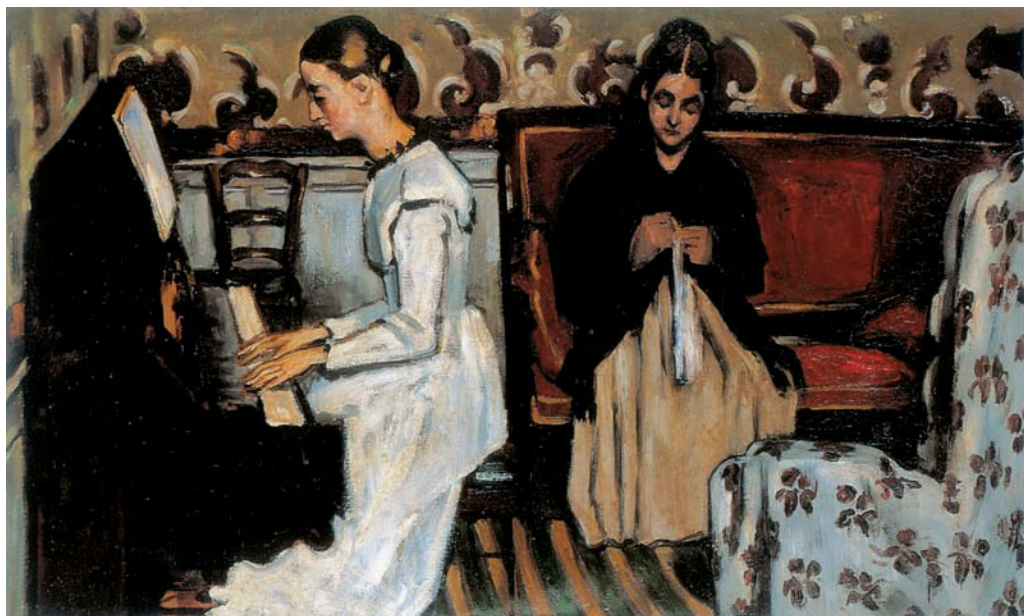


Сезанн, Поль (Экс-ан-Прованс, 1839 — Экс-ан-Прованс, 1906) — французский живописец, виднейший представитель постимпрессионизма.

Учился в рисовальной школе Ж. Жибера в Экс-ан-Провансе, затем в Париже, в Академии Ш. Сюиса. Был близок со многими импрессионистами, особенно с К. Писсарро. Но в отличие от созерцательной живописи импрессионистов фантастический живописный мир ранних произведений Сезанна наполнен витальной мощью, внутренним напряжением и яркими страстями. Работая в характерной для этого периода творчества фантазмагорической манере, он часто деформирует пространство, искажает пропорции, использует композиции с неустойчивым равновесием и глубокий плотный колорит («Оргия», 1864–1868; «Похищение», 1867; «Завтрак на траве», 1869–1870; «Сцена в интерьере» («В комнатах»), 1869–1871).

В 1870-е гг. Сезанн под влиянием Писсарро обращается к пленэрной живописи, что не замедлило сказаться на его живописной манере. Этот импрессионистический период творчества (1872–1879) характеризуется приближенной к реальности трактовкой образов, виртуозной передачей световоздушной среды и более светлым и богатым колоритом. В эти годы основным жанром для Сезанна становится пейзаж («Дом папаша Лакруа в Овере», «Вид на Оверсюр-Уаз. Забор» — обе 1873). Работая в Овере и Понтуазе, художник увлекается также натюрмортом. Его натюрморты с цветами выполнены в изумительной цветовой гамме, в основном с преобладанием оранжево-желтых и сизо-голубых оттенков («Георгины в большой делфтской вазе», ок. 1875).

Вершины мастерства Сезанн достигает в т. н. «конструктивный» период (1879–1888), когда главным в его искусстве становится не импрессионистская легкость световоздушной среды и цветовая изменчивость, а уравновешенное сочетание цветовой гаммы и весомых форм со стройным композиционным



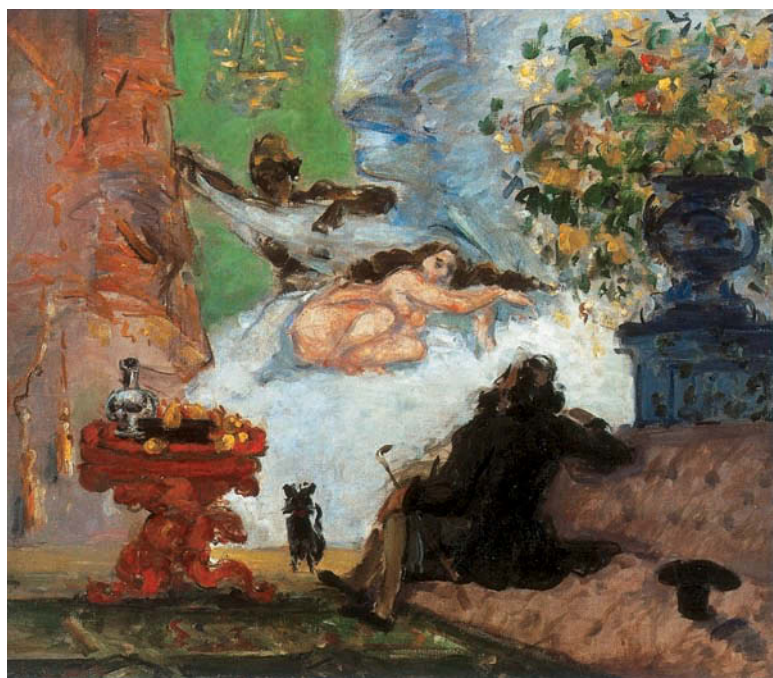
▲ **Девушка у пианино**
(Увертюра к «Гангейзеру»)
Ок. 1868. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



► **Масленица (Пьеро и Арлекин)**
1888. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

◄ **Дома в Провансе**. Ок. 1883.
Национальная галерея искусства, Вашингтон

▼ **Большие купальщицы**
1898–1905. Музей искусства, Филадельфия

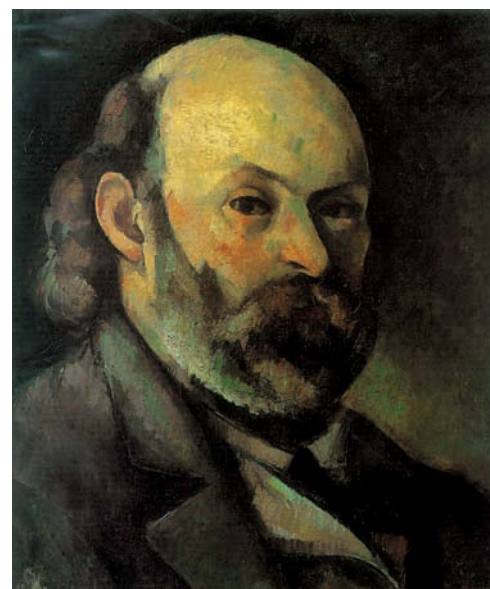
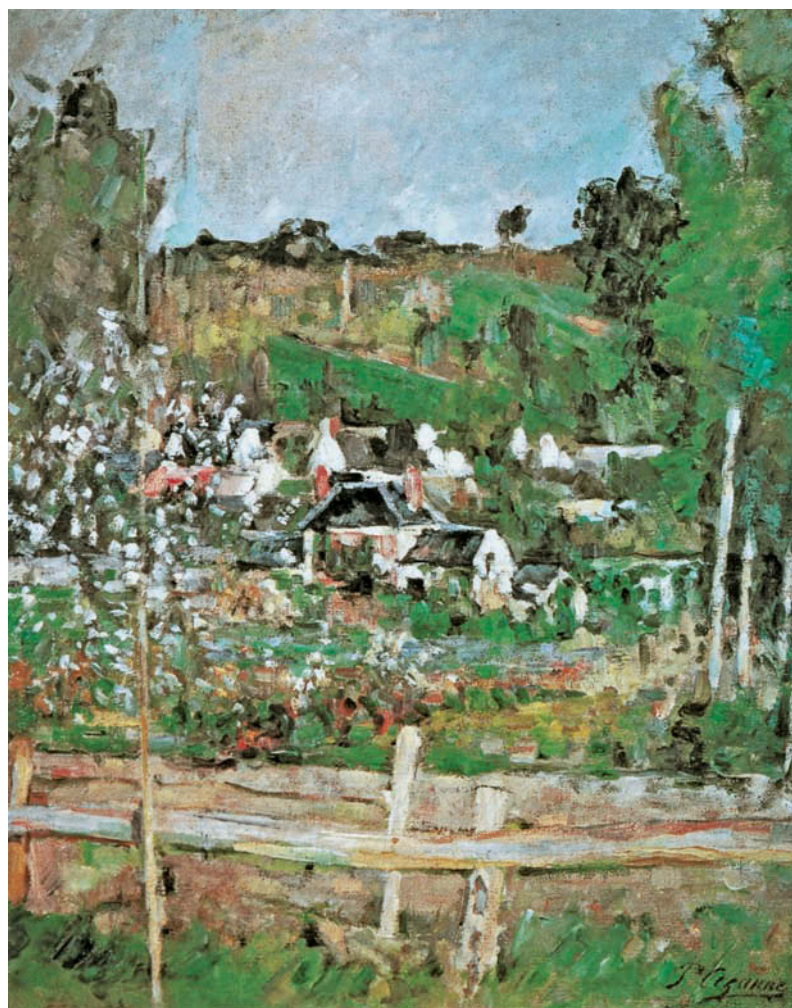


▲ **Новая Олимпия**. 1873–1874. Музей д'Орсэ, Париж





▼ Вид на Овер-сюр-Уаз. Забор. 1873. Частное собрание



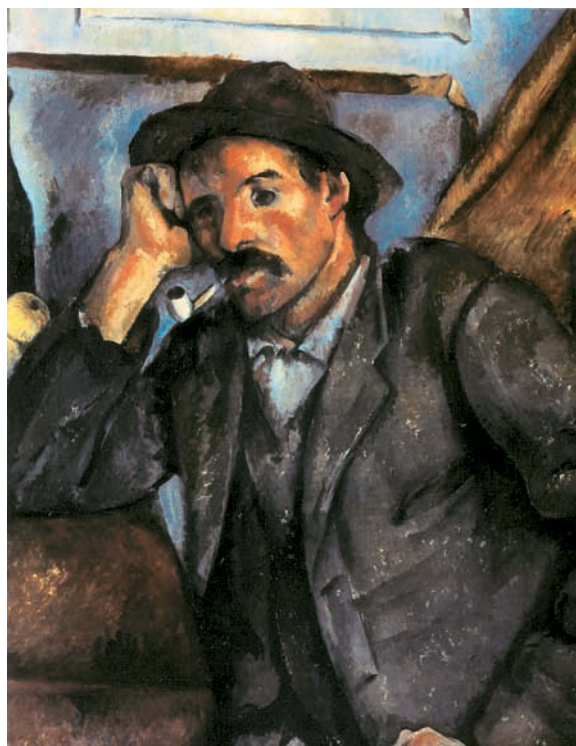
▲ Автопортрет. Ок. 1885. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

◀ Гора Сент-Виктуар. 1900. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

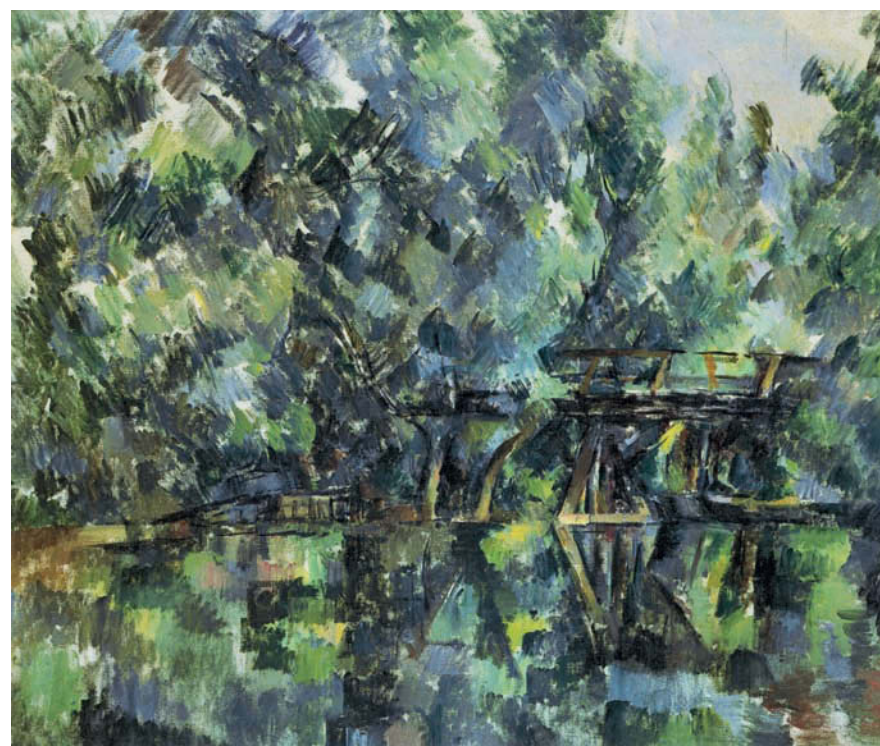


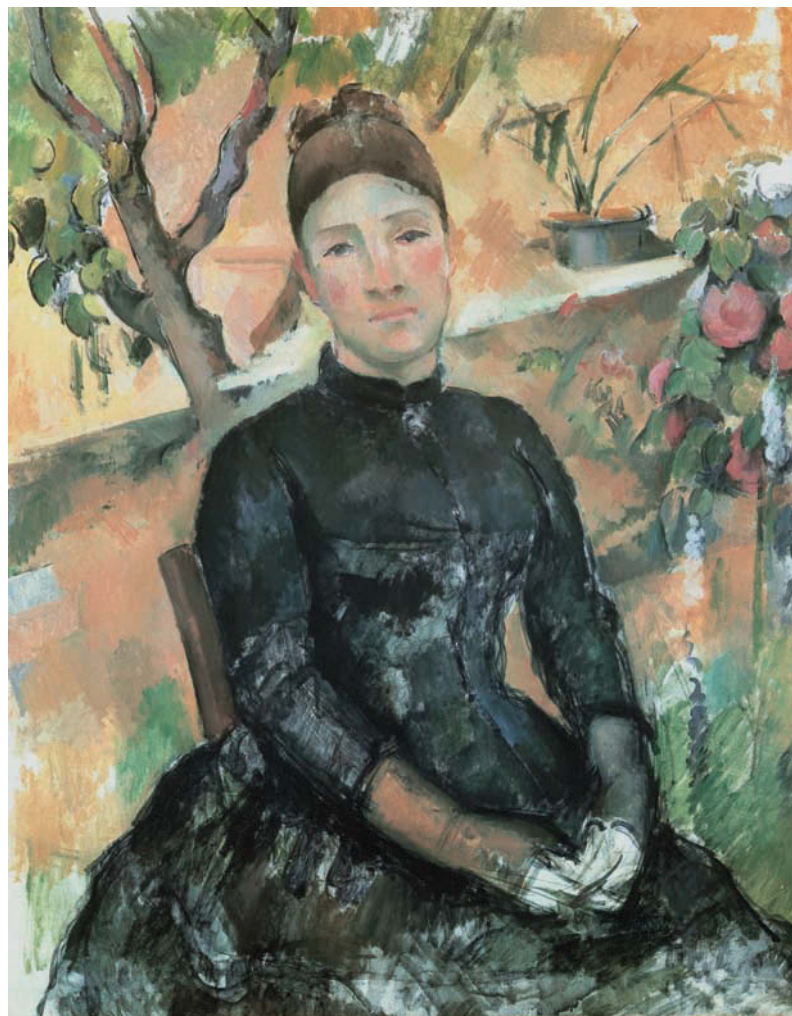
▲ Натюрморт с драпировкой. Ок. 1895. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▲ Игроки в карты. Ок. 1890–1895. Музей д'Орсэ, Париж

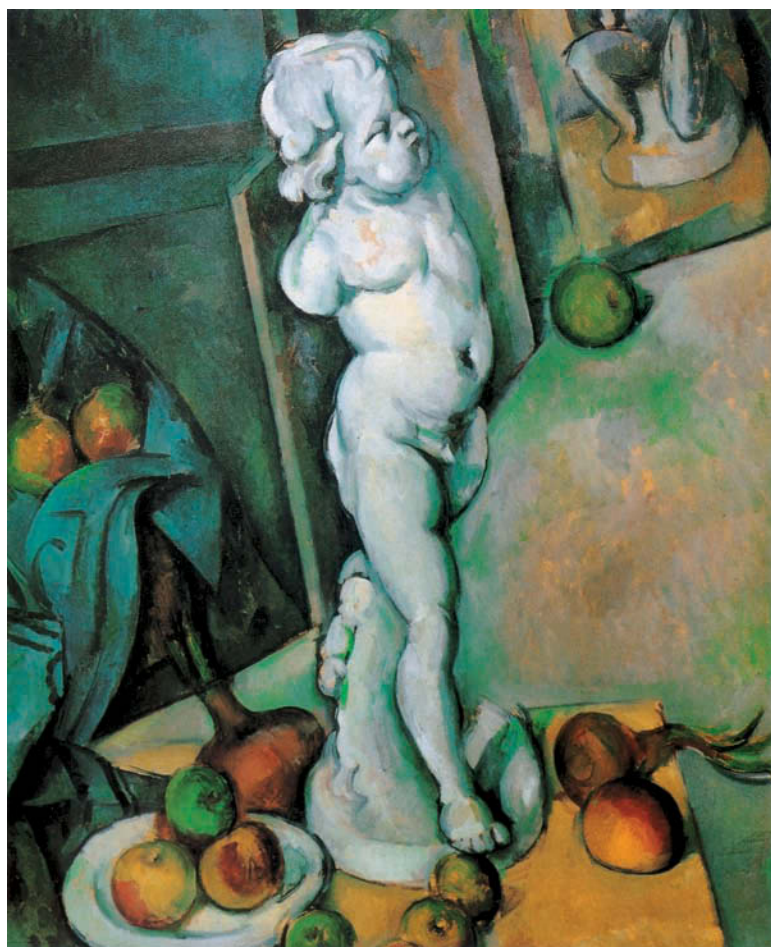


► Курильщик. 1890–1892. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





▲ **Мадам Сезанн в зимнем саду.** 1891. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



◀◀ **Мост над прудом.** Ок. 1898. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

◀ **Натюрморт с гипсовым купидоном.** Ок. 1894. Галерея Института Курто, Лондон

построением («Мост Майнси близ Мелена», ок. 1879; «Масленица» («Пьеро и Арлекин»), 1888).

В начале 1890-х гг. стиль Сезанна вновь претерпевает изменения. Гармония формы и пространства создается художником с помощью живого и пластичного мазка, человеческие фигуры органично вписываются в пронизанный воздухом и светом пейзаж («Большие купальщицы», 1898–1905). Интерес Сезанна к соотношениям изменчивости и постоянства вечного мира природы особенно ярко выразился в его пейзажах и поздних натюрмортах («Большая сосна близ Экса», 1895–1897; «Яблоки и апельсины», ок. 1899).

В 1900-е гг. в творчестве мастера сильнее проявляются элементы спонтанности, композиция картины не продумывается художником заранее, а как бы возникает в процессе работы. Суровая палитра живописца наполняется теплыми лирическими оттенками («Гора Сент-Виктуар», 1900; «Голубой пейзаж», 1904–1906).

Значительную часть в наследии Сезанна занимают портреты. Художник выполнил более 25 автопортретов, часто писал своих друзей, членов семьи, а также т. н. «крестьянские типы». Облику портретируемых присущи монументальность, скульптурная пластика, великолепно разработанный «сезанновский» колорит («Портрет Виктора Шоке», 1876–1877; «Мадам Сезанн в зимнем саду», 1891; «Курильщик», 1890–1892; «Женщина с кофейником», ок. 1895). ■

Семирадский Генрих (Хен- рык) Ипполитович

(село Новобелгород Херсонской губернии, ныне село Печенеги, Украина, 1843 — имение Стшалково, около Ченстохова, Польша, 1902) — живописец, мастер исторической живописи.

Родился в семье офицера, врача драгунского полка. Отец и мать были выходцами из принадлежавшей России части Польши. Художественное образование и становление как творческой личности проходило в атмосфере русской культуры, с которой и в последующие годы он был связан духовными узами. В харьковской гимназии, где учился Генрих, уроки рисования вел Д. И. Бесперчий, воспитанник К. П. Брюллова. Поступив по настоянию отца в Харьковский университет, Семирадский и в студенческие годы продолжал заниматься у Бесперчего. В 1864–1870 гг. учился в петербургской Академии художеств, которую окончил с большой золотой медалью за конкурсную картину «Доверие Александра Македонского

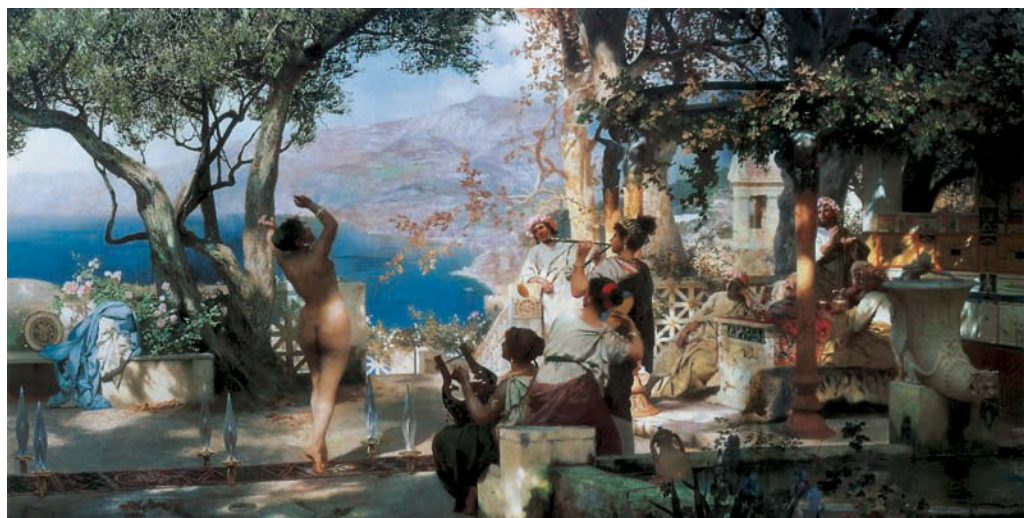


к врачу Филиппу во время тяжелой болезни» (1870), давшей ему звание классного художника I степени и право на шестилетнее пенсионерское пребывание за границей для совершенствования в мастерстве. Уехал в Мюнхен, где написал полотно «Римская оргия блестящих времен цезаризма» (1872). Картина имела успех в Мюнхене и Петербурге, была куплена Академией художеств, что позволило Семирадскому перебраться в Италию, которая стала его второй родиной. Но он не прерывает связей с Россией.

В 1873 г. за картину «Грешница», написанную по заказу великого князя Владимира Александровича, Семирадский был удостоен звания академика и на Всемирной выставке в Вене награжден медалью «За искусство». Это произведение стало этапным в его творчестве: оставаясь в рамках академической традиции, художник уже не следует театральности в композиции, освобождается от условности ранних работ, использует световоздушные эффекты. Пенсионерский период в жизни Семирадского завершила картина «Светочи христианства (Факелы Нерона)» (1876), где он использовал опыт итальянских мастеров в создании многофигурных монументальных композиций.

▲ **Светочи христианства (Факелы Нерона).** 1876. Национальный музей, Краков

▼ **Танец среди мечей.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



В том же 1876 г. Семирадский начинает работать над эскизами росписей храма Христа Спасителя в Москве («Александр Невский в Орде», «Александр Невский принимает папских легатов», «Кончина Александра Невского», «Погребение Александра Невского»), трактуя изображаемые события как историко-жанровые сцены. Одна из лучших картин Семирадского на евангельскую тему — «Христос у Марфы и Марии» (1886). Пейзажный фон, пронизанный теплым солнечным светом, мастерски объединяет все детали композиции в единое целое.

Много работ Семирадский посвятил античной тематике, наделяя древние мотивы трепетным дыханием жизни. Интерес к античности был тогда в моде, и картины Семирадского вызывали у публики искрен-

◀ **Грешница.** 1873. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Христос и самаритянка.** 1890. Государственная картинная галерея, Львов

▼ **Фрина на празднике Посейдона в Элевзине.** 1889. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Песня рабыни.** 1884. Историко-художественный музей, Серпухов

▼ **Христос у Марфы и Марии.** 1886. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ний интерес. Особенно горячо были приняты полотна «Танец среди мечей» (1881) и «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889). На выставке работ Семирадского 1889 г., часть выручки от сборов с которой художник пожертвовал на благотворительные цели, «Фрину» приобрел император Александр III.

Идеи передвижников не привлекали Семирадского, а те в свою очередь испытывали неприязнь к его живописи — и за академизм, и за тематику, оторванную от реальности современной жизни. Однако наиболее прозорливые из критиков увидели в неоакадемизме этого живописца один из истоков стиля модерн.

▲ **Отдых.** 1890. Государственная картинная галерея, Львов

▼ **Христианская Дирцея в цирке Нерона.** 1898. Национальная галерея, Варшава



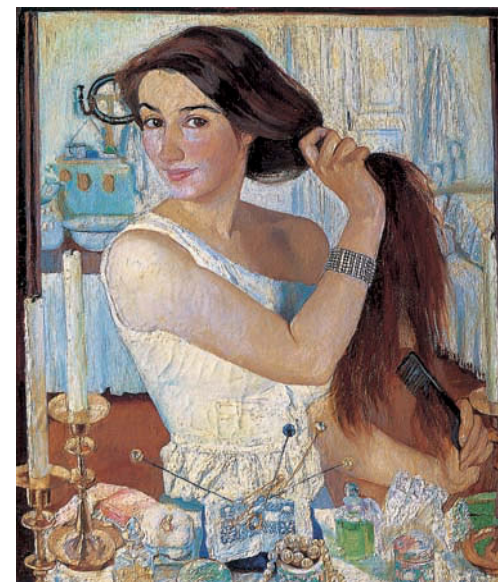
Серебрякова Зинаида Евгеньевна (село Нескучное Курской губернии, 1884 — Париж, 1967) — живописец и график, представитель неоклассического течения в русском модерне.

Дочь скульптора Е. А. Лансере, она после ранней смерти отца вместе с братом Евгением, будущим художником, и другими детьми воспитывалась в доме деда, академика архитектуры Н. Л. Бенуа, отца художника и художественного критика А. Н. Бенуа. Интерес к искусству и творческий дух, неотъемлемые черты жизни этой семьи, привели Зинаиду к выбору жизненного пути. Систематического художественного образования она не получила, занималась живописью и графикой сначала под руководством близких, потом училась в петербургских школе-мастерской княгини М. К. Тенишевой у И. Е. Репина (с 1901) и в мастерской О. Э. Браза (1903–1905); в 1905–1906 гг. посещала парижскую академию Гранд Шомьер. Немало дала начинающей художнице поездка вместе с семьей в Италию (1902–1903).



▲ **Беление холста.** 1917. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Баня.** 1913. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





◀ **Жатва.** 1915. Художественный музей, Одесса
▶ **Катя в голубом у елки.** 1922. Бумага на картоне, пастель. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

Член объединения «Мир искусства» с 1912 г., Серебрякова (она носила фамилию мужа, инженера-путейца) выдвинулась в число ведущих художников русского неоклассицизма. И критика, и широкая публика высоко оценивали ее гармоничные по композиции, правильные по рисунку, ясные по цветовой гамме портреты и жанровые картины («За туалетом. Автопортрет», 1909; «За завтраком», «Крестьяне», обе — 1914; «Жатва», 1915; «Беление холста», 1917). Ряду полотен Серебряковой свойствен полускрытый подтекст — поэтически созерцательный эротизм в «Бане» (1913), тревожное предчувствие неотвратимых перемен в «Карточном домике» (1919). Написанный после того как имение Нескучное, где семья Серебряковых жила после революции, было сожжено крестьянами вместе с мно-

◀ **За туалетом. Автопортрет.** 1909. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Карточный домик.** 1919. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Две одалиски. Турция.** Эскиз панно. 1916. Бумага, графит, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀◀ **За завтраком.** 1914. Государственная Третьяковская галерея, Москва



жеством рисунков и холстов, «Карточный домик» уже своим названием говорит о неустойчивости жизни. Острые углы карточного домика, который строят дети художницы, усиливают напряженность композиции. Так простая по сюжету картина обретает печальную тональность реквиема по Серебряному веку.

В 1915–1917 гг. Серебрякова работала над эскизами четырех круглых панно в люнетах интерьера Казанского вокзала в Москве. Со своей задачей — написать композиции, олицетворяющие четыре страны Востока (Турцию, Индию, Японию и Сиам), — Серебрякова справилась успешно, но в архитектуре замысел осуществлен не был. Монументально-декоративный дар этой миниатюрной, хрупкой женщины не нашел, к сожалению, на родине воплощения в жизнь. (Забегая вперед, скажем, что лишь много позже, в эмиграции, она вместе с сыном Александром выполнит большое красочное панно в усадьбе барона Ж. А. Брувера под Монсом в Бельгии).

В 1917 г. Серебрякова в числе нескольких женщин (А. П. Остроумовой-Лебедевой и др.) была выдвинута на соискание звания академика Академии художеств, но из-за революционных событий выборы не состоялись. В 1924 г. для устройства выставки художница уезжает в Париж и на родину не возвращается.

В эмиграции Серебрякова продолжает работать в том же ключе, что и прежде, без влияния современной французской живописи. Пишет портреты (наиболее удачные — близких ее сердцу выходцев из России), жанровые сцены парижской жизни, французских крестьян. В 1927 г. состоялась ее первая персональная выставка в Париже, в 1929, 1930, 1932 и 1938 гг. — последующие. В 1920–1930-х гг. Серебрякова участвует в выставках русского искусства в США и Японии, в Париже, Брюсселе, Берлине, Белграде, Праге, Риге. На родине она остается публике почти неизвестной — до 1965–1966 гг., когда ее персональная ретроспективная выставка с триумфом прошла в Москве, Ленинграде, Киеве, Новосибирске.

Умершая на 83-м году жизни Зинаида Евгеньевна Серебрякова похоронена на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем. Большая часть ее работ была передана наследниками в дар музеям на родине художницы. ■

Серов Валентин Александрович

(Санкт-Петербург, 1865 — Москва, 1911) — живописец и график, сотворивший в своих произведениях прекрасный мир, свободный от всего суетного.

Родился в музыкальной семье — отец был композитором, мать пианисткой, — и атмосфера искусства окружала будущего художника с детских лет. Способности к рисованию проявились у Валентина очень рано. В девятилетнем возрасте он обрел замечательного наставника — И. Е. Репина, обучение у которого началось в Париже и продолжилось в России. Пятнадцати лет Валентин поступает в Академию художеств, посещает не только класс, но и частную мастерскую талантливого педагога П. П. Чистякова.

Большую роль в жизни и становлении Серова сыграл Абрамцевский кружок мецената С. И. Мамонтова, куда его, совсем юного, ввела мать. В семье Мамонтовых он считался почти родственником. Здесь, в Абрамцеве, замкнутый подросток, рано потерявший отца, обрел и друзей — М. А. Врубеля и К. А. Коровина, и старших наставников — В. Д. Поленова и В. М. Васнецова. Здесь, в самый «отрадный» период его жизни, он сложился в самобытного художника и создал свой первый шедевр — знаменитую «Девочку с персиками» (1887). На картине изображена двенадцатилетняя дочь С. И. Мамонтова Верочка, но это больше чем портрет, это целая поэма о безмятежном детстве и отрадной красоте неискаженных человеческих чувств.

Такое ощущение мира роднило Серова с французскими импрессионистами. Те же звучные и неж-

ные цвета, импрессионистическая манера передачи света характерны и для другого выдающегося полотна Серова «Девушка, освещенная солнцем» (1888), моделью для которого послужила его двоюродная сестра — талантливая художница Маша Симонович.

Совершенство серовских пейзажей определяет особая созвучность природы и душевного состояния человека («Октябрь. Домотканово», 1895).

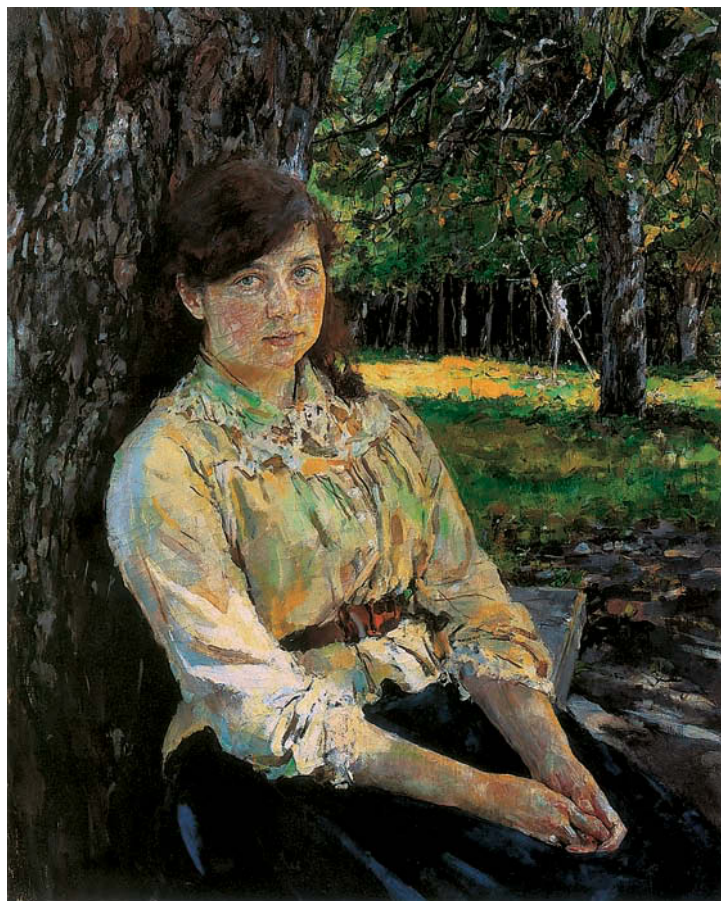
Творчески переработав опыт мастеров портретного жанра, Валентин Серов создает уникальную галерею образов своих современников. С особой любовью он пишет портреты людей, в которых предстает прекрасная сущность жизни: детей, красивых женщин и подлинных интеллигентов, стремящихся к усовершенствованию мира. Это портреты И. И. Левитана (1893), Н. С. Лескова (1894), Н. А. Римского-Корсакова (1898), И. Е. Репина (1901), С. П. Дягилева (1904), Максима Горького (1905), Л. Н. Андреева (1907), Иды Рубинштейн (1910), Г. Л. Гиришман и княгини О. К. Орловой (оба — 1911) и др.

Заказные портреты членов царской фамилии, аристократов и видных промышленников дополняют серовскую портретную «эпоху в лицах» («Портрет императора Николая II», «Портрет великого князя



► Девочка с персиками (Портрет В. С. Мамонтовой). 1887.

Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Девушка, освещенная солнцем (Портрет М. Я. Симонович). 1888. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Автопортрет. 1880-е гг. Частное собрание

◀ Мика Морозов. 1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Октябрь. Домотканово. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ Портрет М. Н. Ермоловой. 1905. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Зимой. 1898. Пастель, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Михаила Николаевича в тужурке», оба — 1900). Для них художник разработал свою систему приемов и средств насыщения изображения ассоциативно-образным смыслом, которая позволяла ему, создавая эффектные по художественному решению полотна, выражать свое, порой весьма негативное, отношение к изображенным моделям. Примером этому может служить портрет великого князя Павла

Александровича (1897). Принципиальная гражданская позиция Серова нашла свое выражение во время революционных событий 1905 г., когда он в знак протеста против расстрелов вышел из состава Академии художеств, возглавлявшейся тогда главнокомандующим петербургскими войсками. Творчески этот протест художник подкрепил рисунком «Солдатушки, бравы ребятушки...» (1905).





▲ **Дети (Саша и Юра Серовы).** 1899.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▶ **Петр I.** 1907. Государственная
Третьяковская галерея, Москва



▶ **Портрет И. А. Морозова.** 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Размышляя над судьбами своей родины и обладая удивительным чувством исторического стиля, Серов создает цикл картин, посвященных Петровской эпохе и эпохе преемников первого русского императора («Петр II и цесаревна Елизавета Петровна на псовой охоте», «Выезд Екатерины II на

▲ **Портрет И. И. Левитана.** 1893.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

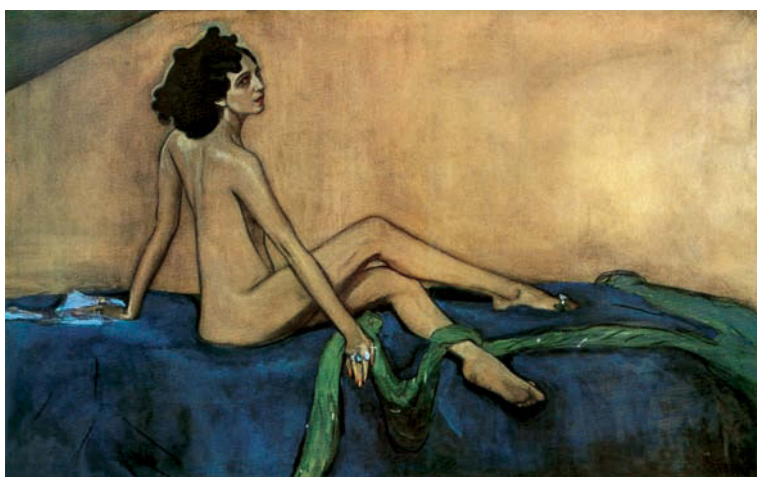
соколиную охоту», обе — 1900; «Петр I на псовой охоте», 1902; «Петр I», 1907).

Обращается он и к мифологическим сюжетам и с помощью символов и аллегорий пытается воплотить свою давнюю мечту о светлом согласии человека и окружающего его мироздания («Одиссей и Навзикая», 1909–1910; «Похищение Европы», 1910).

В период расцвета творческого мастерства основными средствами художественного выражения для живописца становятся линии контуров

▼ **Похищение Европы.** 1910.
Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ **Портрет Иды Рубинштейн.** 1910. Темпера, уголь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▶ **Портрет Ф. И. Шалыгина.** 1905. Уголь, мел. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет княгини О. К. Орловой.** 1911. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и цветовые силуэты, что заставляет говорить о его близости не к импрессионизму, а к постимпрессионизму с его плоскостным видением мира. Он отказывается от пространственности цвета, используя в основном некоторые оттенки серого, коричневого, черного и белого. Стремясь преодолеть импрессионистическое непостоянство формы, он иногда обводит глупим черным контуром основные цветовые пятна, как бы фиксируя, останавливая их и придавая им тем самым некое вневременное значение.

Серов всегда стремился совместить в своем творчестве непосредственное восприятие природы с объемно-пространственным решением своих произведений. Пространство в его поздних портретах, заключенное между двумя плоскостями, постепенно сужается («Портрет И. А. Морозова», 1910).

С 1900-х гг. Серов, член объединения «Мир искусства», сближается в своем творчестве со стилистикой модерна. Зрелые работы Серова имеют нема-

ло общего с работами Э. Дега и А. Тулуз-Лотрека. С Дега его роднит сходное понимание композиционных задач, пристрастие к ракурсам, точкам зрения с угла или сверху, иногда умышленная фрагментарность изображения, тенденция к обобщению линий контура, напряженно подчеркивающих большие плоскости. В картинах, написанных в 1905–1910 гг., можно видеть то же стремление распластать фигуру на фоне-экране, почти совпадающем с плоскостью холста, что и на полотнах Тулуз-Лотрека. Много общего у Серова и с последователями П. Гогена, в частности с группой «Наби».

Внезапная смерть 46-летнего Валентина Александровича Серова потрясла российское культурное общество. Поэт В. Я. Брюсов с неподдельной горечью и преклонением перед художественным талантом своего современника и соотечественника писал: «Серов... видел безошибочно тайную правду жизни, и то, что он писал, выявляло самую сущность явления, которую другие глаза видеть не умеют».



Сёра, Жорж (Париж, 1859 — Париж, 1891) — французский художник-неоимпрессионист, один из основоположников дивизионизма.

Учился в муниципальной школе рисунка, затем в Школе изящных искусств (мастерская Лемана, ученика Энгра). На формирование живописного стиля художника значительное влияние оказало творчество Делакруа, Коро, Кутюра, Писсарро, Моне. Сёра вошел в историю искусства как создатель новой живописной техники, которую называют пуантилизмом (от фр. *point* — «точка») и дивизионизмом (от фр. *division* — «разделение»). Отказавшись



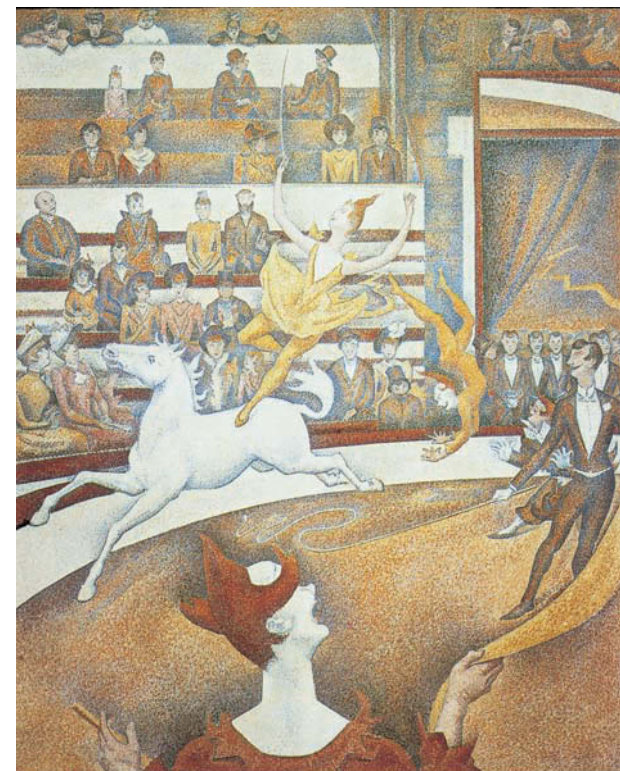
▲ **Крестьянский мальчик в голубом (Жокей)**. Ок. 1882.
Музей д'Орсэ, Париж



от смешения красок, художник пишет точечными мазками чистых цветов, нанося их очень близко друг к другу. При взгляде на картину с некоторого расстояния мазки сливаются и создают яркое целостное изображение.

Одно из самых значительных произведений Сёра — «Воскресная прогулка на острове Гран-Жатт» (1884–1886). Стремясь преодолеть свойственную импрессионизму композиционную случайность, художник возрождает принципы законченной монументальной композиции («Порт-ан-Бессен, внешняя гавань, прилив», 1888; «Цирк», 1891).

▲ **Воскресная прогулка на острове Гран-Жатт**. 1884–1886.
Художественный институт, Чикаго



▲ **Цирк**. 1891. Музей д'Орсэ, Париж

◀ **Купание в Аньере**. 1884. Национальная галерея, Лондон

Сикейрос, Давид (собств. Хосе Давид Альфаро Сикейрос; Чиуауа, 1896 — Куэрнавাকা, Морелос, 1974) — мексиканский живописец.

С юных лет и до конца своих дней Сикейрос участвует в политической жизни, сначала родной Мексики, а позднее — и в международном масштабе. После разгрома (1913) подпольной революционной организации, в которой он состоял, участь в художественной школе «Санта-Анита», молодой художник эмигрирует.

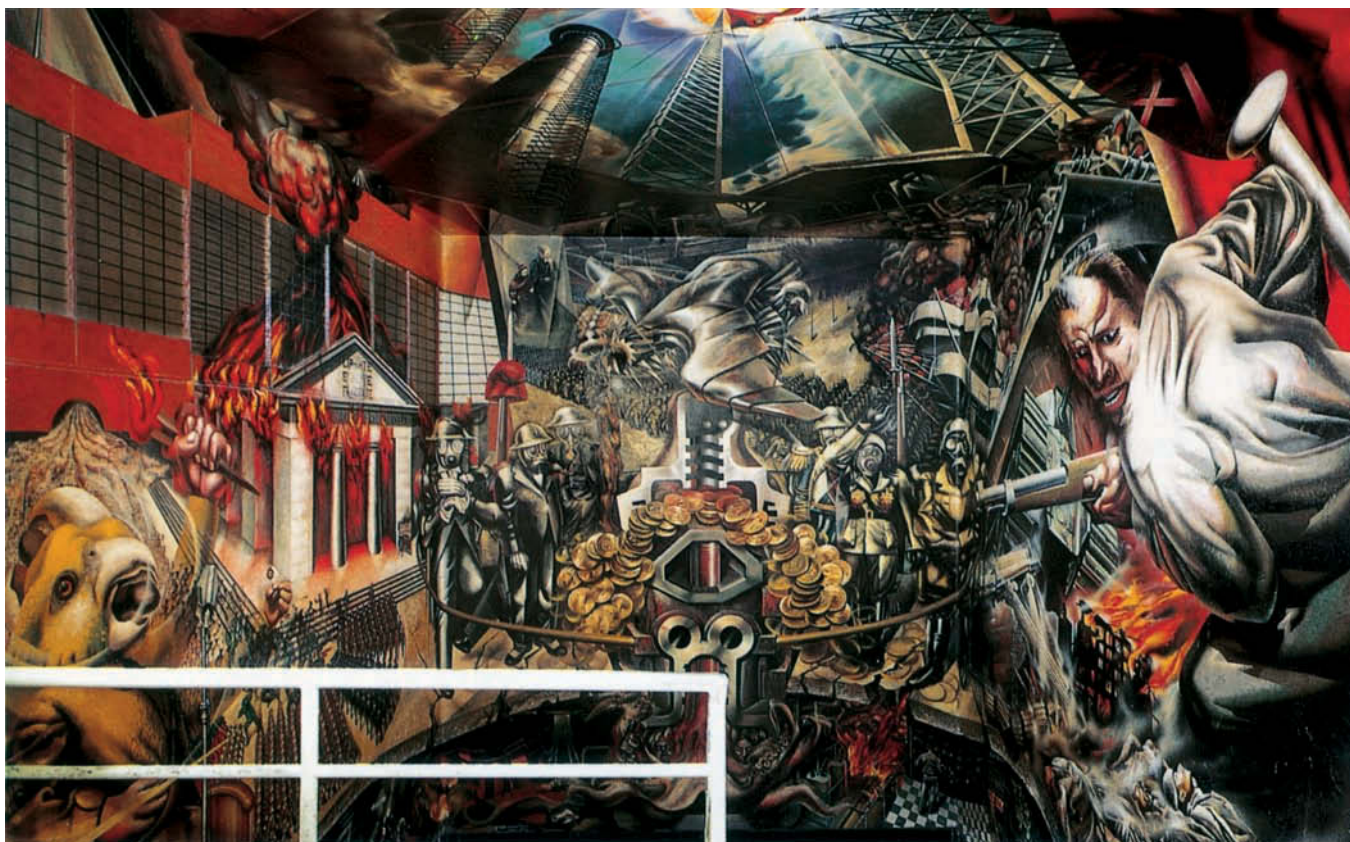
В Париже он увлекается кубизмом, но вскоре отходит от него в убеждении, что назначение искусства — способствовать справедливому переустройству общества. Возвратившись на родину (1920), Сикейрос вступает в коммунистическую партию. Вместе с Риверой и Ороско участвует в первой монументальной работе мексиканских художников — росписи Национальной подготовительной школы в Мехико (большая часть фресок была разрушена).

Гонение со стороны реакционных кругов вынуждают Сикейроса заняться станковой живописью («Крестьянская мать», «Пролетарская мать», обе — 1929–1930). В 1935–1936 гг. художник живет в Нью-Йорке, организует Экспериментальную мастерскую живописной техники. В 1936 г. участвует в гражданской войне в Испании. Вернувшись в Мексику, занимается росписью клуба профсоюза электриков («Портрет буржуазии», 1939–1940); он президент Национальной лиги борьбы против фашизма. Призыв к борьбе особенно яростно звучит в его «Автопортрете» (1943): увеличенная в размере рука своим движением вперед требует от зрителя активных действий.



В 1944–1950 гг. Сикейрос работает над фреской «Новая демократия», навеянной победой над фашизмом. За фреску «Трагедия», изображающую расправу над бастующими, попадает в тюрь-

му (1960). Одна из последних работ мастера, роспись зала в Союзе конгрессов «Поступь человечества» (1971–1972), поражает своей изобразительной мощью.



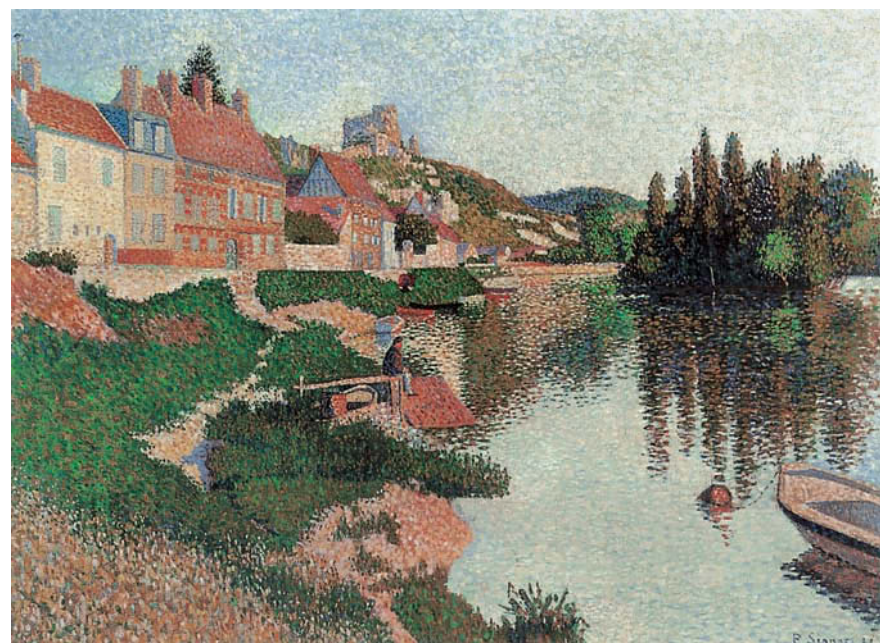
▲ Автопортрет. 1943. Музей современного искусства, Мехико

◀ Портрет буржуазии. 1939–1940. Фрагмент росписи. Клуб профсоюза электриков, Мехико

Синьяк, Поль (Париж, 1863 — Париж, 1935) — французский живописец, график, теоретик искусства и один из основоположников неоимпрессионизма.

Живописью начал заниматься после посещения четвертой выставки импрессионистов (1879) и в своих ранних произведениях стремился следовать их установкам. Вслед за Сёра Синьяк стремится сочетать в своем творчестве опыт импрессионистов и результаты научных исследований (Шеврёля, Гельмгольца и др.) взаимодействия света и цвета. Живописная техника неоимпрессионистов — наложение красок на полотно отдельными мазками или точками чистого цвета, которые, оптически сливаясь, дают необходимый тон. Другие названия этого течения — «дивизионизм» (от фр. *division* — «разделение») и «пуантилизм» (от фр. *point* — «точка»). На восьмую, последнюю, выставку импрессионистов (1886) Синьяк представляет 18 картин. Тогда же он начинает использовать пуантилистическую технику, внося в свои полотна, прежде всего пейзажи, свежесть цвета и трепет жизни («Набе-

▼ **Дамба в Портриё.** 1888. Музей Крёллер-Мюллера, Оттерло



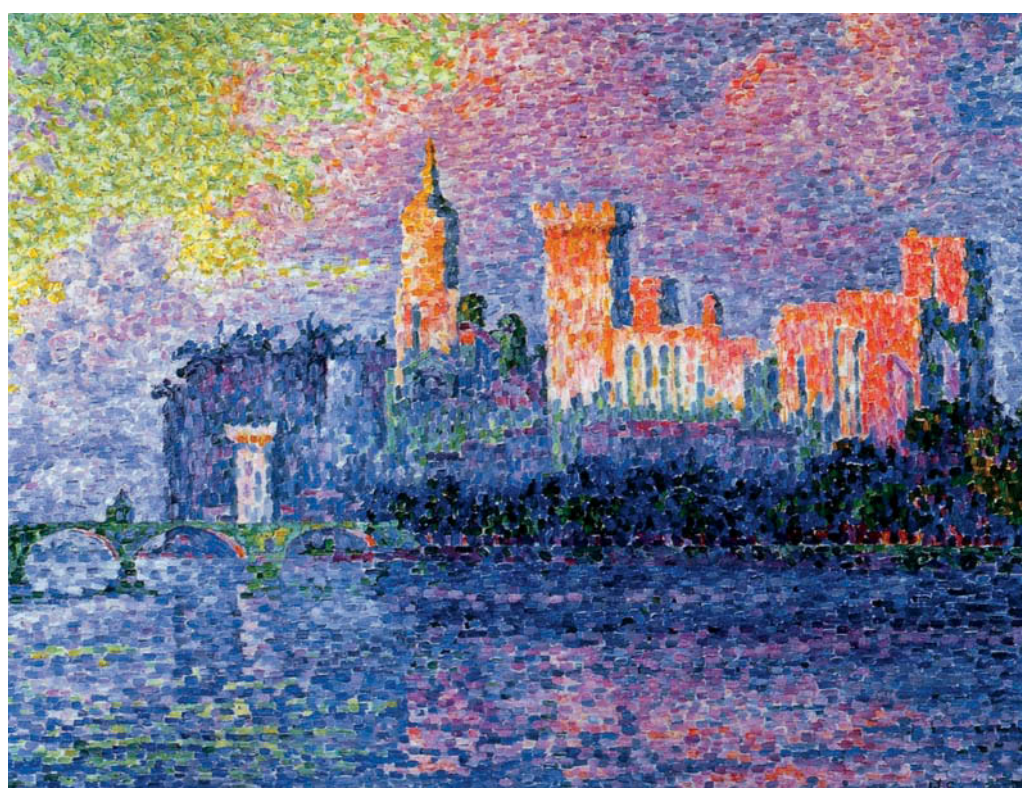
режная в Лез-Анделиз», 1886; «Дамба в Портриё», 1888). И в дальнейших работах он использует новую технику, придавая пейзажам прелесть и величелие («Папский дворец в Авиньоне», 1900; «Гавань в Марселе», 1906; «Порт Ла-Рошель», 1921). Менее удачны картины Синьяка с изображением людей. Человеческие фигуры кажутся на них несколько скованными («Провансальские женщины у колодца», 1892).

Живописное наследие и теоретические труды Синьяка (особенно книга «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму») оказали влияние не только на становление и развитие неоимпрессионизма, но и на творчество художников других авангардистских направлений.

▲ **Набережная в Лез-Анделиз.** 1886. Музей д'Орсэ, Париж



▲ **Провансальские женщины у колодца.** 1892. Музей д'Орсэ, Париж



◀ **Папский дворец в Авиньоне.** 1900. Музей д'Орсэ, Париж

Сислей, Альфред (Париж, 1839 — Море-сюр-Луэн, 1899) — французский художник-импрессионист английского происхождения.

Учась в лондонском коммерческом колледже, Сислей увлекся живописью Тёрнера и Констебла и решил стать художником. В 1862 г. он уезжает в Париж, поступает в мастерскую Ш. Глейра, где в лице Ренуара и Моне обретает единомышленников и друзей. Пейзаж становится главным жанром в творчестве Сислея. Уже в первых пейзажных композициях ощущаются тонкие лирические ноты и световоздушная прозрачность («Пешеходный мост в Аржантёе», 1872; «Наводнение в Пор-Марли», 1876; «Снег в Лувесьене», 1878).

Написанные с оттенками светлой грусти, пейзажи Сислея очаровывают и восхищают тонкой передачей настроения («Берег Сены у Буживаля», 1876). Художник не стремится к необычным эффектам, композиции его картин просты и ясны, цветовая гамма не отличается сложностью. С середины 1880-х гг. под влиянием Моне Сислей использует хроматические, мерцающие краски, что делает изображение на его полотнах как бы дематериализованным («Опушка леса в Фонтенбло», 1885).

Пейзажи Альфреда Сислея, свидетельствующие о его безошибочном чувстве цвета, буквально наполнены почти физически ощутимым прозрачным свежим воздухом. Они создают у зрителя чувство сопричастия преходящей конкретности жизни, тому прекрасному мгновению, которое люди редко замечают в своей повседневной бытовой суете.



▲ Баржи на канале Сен-Мартен в Париже. 1870.

Собрание
Рейнхарта,
Винтертур



▲ Пешеходный мост в Аржантёе. 1872.

Музей д'Орсэ, Париж

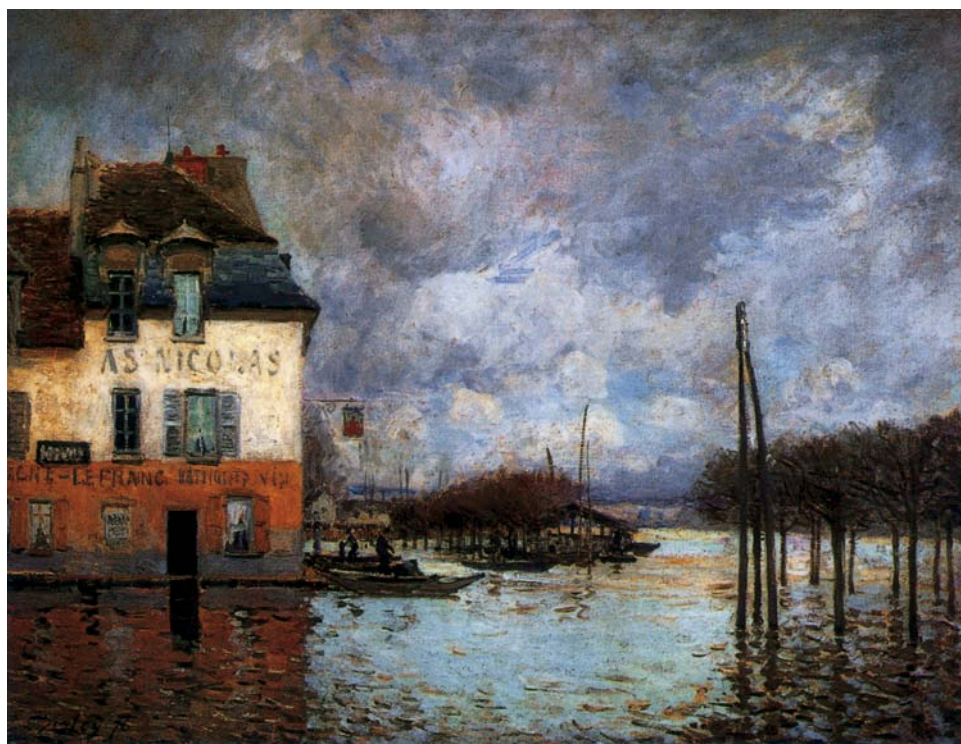


► Сен-Мамме.
Серенький
денек.
Ок. 1880.
Музей
изящных
искусств,
Бостон



▲ Церковь в Морэ. 1893. Музей изящных искусств, Руан

► Наводнение в Пор-Марли.
1876. Музей д'Орсэ, Париж



Снейдерс, Франс (Антверпен, 1579 — Антверпен, 1657) — фламандский художник-анималист, один из создателей западноевропейского натюрморта.

В 1592–1593 гг. учился у Питера Брейгеля Младшего и Ван Балена (учителя Ван Дейка). С 1602 г. — член гильдии св. Луки. В этот период Снейдерс пишет натюрморты с плодами и цветами, отмеченные влиянием мастера натюрморта Яна Брейгеля Бархатного, выраженным в точности и четкости изображения и ярком колорите. В 1609 г. Снейдерс работает в мастерской Рубенса, сближается с Ван Дейком и Йордансом. По просьбе Рубенса изображает в его картинах фрукты, цветы и животных.

► **Фруктовая лавка.**
Между 1618 и 1621. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ **Птичий концерт.** Ок. 1630–1640.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▲ **Охота на кабана.** 1649. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Рыбная лавка.** 1620-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рубенс оказал заметное воздействие на мировосприятие и творческий дух Снейдерса, на его предпочтение, отдаваемое жанру монументально-декоративного натюрморта («Натюрморт с битой дичью и омаром», «Лавка дичи», «Рыбная лавка», «Фруктовая лавка» — все 1618–1620-е гг.; данные работы исполнялись художником для огромных парадных помещений). Точность в изображении разнообразных фруктов и овощей, дичи и морских обитателей превращают его картины в своеобразные гимны плодородию и богатству земли. Художник оживляет свои натюрморты, внося в композиции изображения животных (лошадь ест овощи, обезьяна украдкой берет фрукты). Фигуры людей писал не сам Снейдерс, а его коллеги. В изображении живых тварей живописец отдавал предпочтение сценам охоты и птицам («Птичий концерт», ок. 1630–1640; «Охота на кабана», 1649).

Соколов Петр Федорович

(Москва, 1791 — село Старый Мерчик Харьковской губернии, 1848) — художник-романтик, мастер камерного акварельного портрета.

Образование получил в петербургской Академии художеств, куда был принят воспитанником девяти лет от роду. Учился Соколов в классе профессора исторической живописи В. К. Шебуева, но историческим живописцем не стал: с первых же лет самостоятельного творчества он нашел свое призвание в акварельном портрете. В ранних работах Соколова заметно влияние О. А. Кипренского, живописца-романтика, часто исполнявшего портреты также и в технике акварели.

В 1820-х гг. Соколов обретает всеобщее признание как тонкий портретист. А поскольку художник работал очень быстро, он успел запечатлеть очень многих своих современников — героев Отечественной войны 1812 г. и светских красавиц, политических деятелей и заезжих знаменитостей, известных людей «золотого века» русской культуры — поэтов, художников, артистов. Удивительной тонкостью и изяществом отличаются женские портреты работы Соколова («Портрет молодой дамы», 1817; «Портрет И. Г. Полетики», 1820-е гг.; «Портрет О. А. Витали, жены скульптора»,

1838; «Портрет И. И. Клодт», 1845 и др.). Все вместе эти образы, полные красоты и очарования, складываются в «акварельный гимн» русской женщине.

В 1839 г. Соколов был удостоен звания академика акварельной портретной живописи. В начале 1840-х гг. художник побывал в Париже, где имел очень много заказов. Зазывали его и в Лондон, но он отказался и в 1843 г. вернулся в Россию. Акварельные портреты Петра Федоровича Соколова — заметная страница в истории русского искусства. ■



▲ **Портрет И. Г. Полетики. 1820-е гг.**
Бумага, акварель. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

► **Портрет А. С. Пушкина. 1836.**
Бумага, акварель. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург



▲ **Портрет Н. А. Соллогуб. 1830-е гг.** Бумага, акварель. Музей изобразительных искусств, Тула

◀ **Портрет Анны и Екатерины Васильчиковых в маскарадных костюмах. 1830-е гг.** Бристольский картон, акварель, карандаш, лак. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва

Соломаткин Леонид Иванович

(Суржа Курской губернии ?, 1837 ? — Санкт-Петербург, 1883) — живописец-жанрист.

Сведения о социальном положении семьи и детских годах будущего художника до нас не дошли, да и год и место его рождения определены условно. Известно, что Леонид много занимался рисованием самостоятельно, в 1855 г. решился на вступительный экзамен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, выдержал его и учился там до 1860 г. в классе С. К. Заряно. Год спустя поступил в петербургскую Академию художеств в качестве вольноприходящего ученика и, хотя посещал занятия нерегулярно, в 1866 г. вышел из Академии со званием классного художника III степени.

На становление Соломаткина-живописца безусловное влияние оказало творчество В. Г. Перова и П. А. Федотова, а также голландских мастеров А. Остаде и А. Брауэра.

Соломаткин жил на петербургской окраине среди городских низов — мелких чиновников, мастеровых, бедноты, поэтому не удивительно, что люди, с которыми он изо дня в день делил невзгоды, становились героями его произведений. Одни из его картин добродушно юмористичны, как, например, «Именины дьячка» (1862), за которую художник полу-



▲ Утро у трактора. 1860-е гг. Областной художественный музей им. В. П. Сукачева, Иркутск

◀ В погребке. 1864. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ Пикник. 1882. Художественный музей, Одесса

чил малую серебряную медаль. Другие исполнены трагизма; таково полотно «В погребке» (1864), изображающее уличных музыкантов, старика и девочку, которые развлекают пьяного горохового. Одна из лучших работ Соломаткина — «Славильщики-городовые» (1864), о ней В. В. Стасов отозвался как о «чудесном свежем отпрыске федотовской школы». Это типичная для того времени сценка из купеческого быта: городовые пришли в дом купца «славить Христа» — и получить «по стопке водки и полтину серебра». Картина, удостоенная большой серебряной медали, была неоднократно повторена автором.

Леонид Иванович Соломаткин, художник, продолживший традиции мастеров-жанристов В. Г. Перова и П. А. Федотова, завершил свою жизнь в больнице для бедных. ■



◀ Славильщики-городовые. 1867. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Сомов Константин Андреевич (Санкт-Петербург, 1869 — Париж, 1939) — живописец и график, один из идеологов объединения «Мир искусства».



▲ **Автопортрет.** 1898. Акварель, пастель, графитный карандаш, белла. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



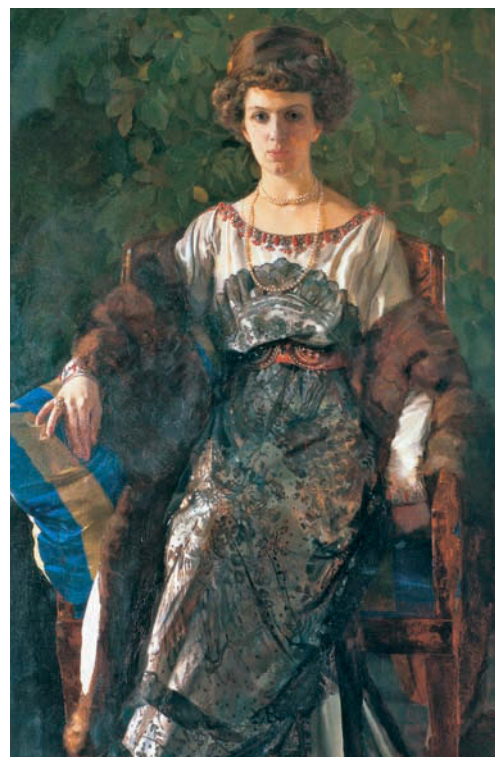
Родился в семье знатока искусства, хранителя картинной галереи Эрмитажа А. И. Сомова. В гимназии с близким другом Александром Бенуа и двумя другими одноклассниками организовал кружок самообразования; юноши готовили лекции по истории западноевропейского и русского изобразительного искусства, музыки, философии и на встре-

чах читали их друг другу. Можно сказать, что фактически этот гимназический кружок стал первоосновой будущего объединения «Мир искусства» (1898). В 1888 г. Сомов поступил в Академию художеств, прошел школу рисунка у П. П. Чистякова, занимался в мастерской И. Е. Репина. В его первых живописных работах (портреты матери, 1895 и отца, 1897) заметно влияние Репина, а в графическом портрете сестры (1895) — увлечение наследием французских графиков XVIII столетия, так называемого «галантного века», века рококо с его изящной интимностью и декоративной фантазией. Увлечение это было на-

▲ **Вечер.** 1900—1902. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Портрет Е. П. Носовой.** 1911. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Дама в голубом (Портрет художницы Е. М. Мартыновой).** 1897—1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Зима. Каток.** 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Портрет А. А. Блока.** 1907. Графитный карандаш, гуашь, цветной карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва

столько сильным, что в 1897 г. на выпускном экзамене вместо обязательной программной работы (обычно на мифологический, библейский или исторический сюжет) Сомов представил полотно «Прогулка после дождя» (1896), написанное в стиле рококо. Комиссия работу не приняла, и Сомов оставил Академию, так сказать, «без диплома».

Нисколько не смущенный этим обстоятельством, Сомов продолжил писать в том же духе. Картины «Две дамы на террасе» и «Дама у пруда» (обе — 1896), в которых мотивы XVIII в. перекликаются с символистской идеей вневременной красоты, а пышные платья дам как бы растворяются в нежных красках сумеречных пейзажей, принесли художнику славу в Европе (после выставок в Германии) и весьма резкую критику на родине. Интересен в этом отношении «ретроспективный» портрет «Дама в голубом (Портрет Е. М. Мартыновой)» (1897–1900). Художницу, свою современницу, Сомов изображает в платье XVIII в., ее поэтический образ соединяет ретроспекцию и театральность, почти болезненную утонченность и реальность — то, что было сутью и духом творчества «мирискусников». На этот раз критики были почти доброжелательны, картину сразу же приобрела Третьяковская галерея.

Особое место в наследии Сомова занимает графика. Его графические портреты — поэтов В. И. Иванова (1906), А. А. Блока (1907), М. А. Кузмина (1909), художников Е. Е. Лансере (1907), М. В. Добужинского (1910) и др. — отличаются виртуозной техникой, тонкостью цветового решения, лаконизмом композиции.

Занимался Сомов и книжной графикой, воплощая в своих работах принцип «единого целого», когда все составляющие книги — формат, шрифт, обрез, обложка, иллюстрации — должны гармонировать между собой.

В 1910-х гг. Сомов вновь более активно обращается к живописи. Он выполняет серию портретов представительниц высшей петербургской и московской знати («Портрет Г. Л. Гиришман, 1910–1911; «Портрет Е. П. Носовой», 1911; «Портрет Е. П. Олив», 1914). Записи в дневнике говорят о том, что больше всего в этих работах Сомова привлекало создание гармоничного цветового сочетания общего облика модели с деталями костюма и украшениями (жемчугом, кораллами, черными кружевами). Портреты работы Сомова вызывают всеобщий интерес, в 1914 г. он даже получает заказ от императорской семьи (которого живописец, впрочем, не принял).



◀ **Язычок Коломбины.** 1915. Бумага, акварель, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

После революции художник уже не мог работать по-прежнему. Заказов не было, продавать свои картины случайным людям он не хотел. Покинув Россию, Сомов обосновался в Париже, где и прожил до конца своих дней. В годы эмиграции он продолжает и работу в книжной графике, создавая иллюстрации к романам французского писателя XVIII в. А. Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» и греческого автора II–III вв. Лонга «Дафнис и Хлоя», произведению, которое оказало большое воздействие на развитие пасторальных мотивов в европейской литературе столь любимого Константином Андреевичем Сомовым XVIII столетия. ■

Сорока Григорий Васильевич (деревня Покровская Тверской губернии, 1823 — там же, 1864) — живописец.

Сын крепостного крестьянина, он в 18 лет был взят в барский дом в качестве дворового человека. Здесь, в имении Н. П. Милюкова Островки, Григорий впервые увидел живописные работы настоящих художников, стал рисовать, обнаружив недюжинные способности. Их оценил сосед Милюковых А. Г. Венецианов и начал давать юноше уроки. Становление молодого художника под руководством такого учителя было необычайно быстрым: картина «Гумно» (1843), несколько статичная, прекрасно передает реальное освещение, а «Кабинет дома в Островках, имении Н. П. Милюкова» (1844) — одно из самых поэтичных изображений интерьера в русской живописи.

Уже в ранних пейзажных видах Сороки сказывается венециановская идея внутренней гармонии живописного произведения («Вид на палисадник в Островках, имении Н. П. Милюкова», 1840-е гг.; «Вид на плотину в усадьбе Спасское



▲ **Рыбаки. Вид в усадьбе Спасское.** 1840-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Вид озера Молдино в Островках, имении Н. П. Милюкова.** Конец 1840-х — начало 1850-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Тамбовской губернии», до 1847). Определенная наивность композиционных решений в сочетании с ярко выраженным живописным талантом придает произведениям Сороки неповторимое своеобразие. Таков один из лучших его пейзажей «Рыбаки. Вид в усадьбе Спасское» (1840-е гг.), прекрасно передающий умиротворенность пребывающей в состоянии покоя природы.

Со смертью своего наставника Венецианова (1847) Сорока практически перестал заниматься живописью. Вольную он не получил, в 1850-х гг. был отослан из барского дома в деревню, женился, у него родились два сына и дочь. Крестьянской работы Сорока не знал, на жизнь зарабатывал писанием икон. Оказался причастным к волнениям, начавшимся после отмены крепостного права из-за несправедливых и непомерно тяжелых для крестьян условий выкупа земли у помещиков. Приговоренный властями к телесным наказаниям, Григорий Васильевич Сорока не снес позора и покончил с собой.



▲ **Кабинет дома в Островках, имении Н. П. Милюкова.** 1844. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Вид на усадьбу Спасское Тамбовской губернии.** 1840-е гг. Областная картинная галерея, Тверь



Стен, Ян (Лейден, между 1623 и 1626 — Лейден, 1679) — голландский художник, мастер бытового жанра.

Сын пивовара и сам пивовар, Стен отказался от наследственного и прибыльного дела ради живописи. Учился у Ван Остаде (Харлем) и Ван Гойена (Гаага). Его кисти принадлежат портреты, пейзажи, композиции на библейские сюжеты, но прославился он жанровыми картинами. Написанные с доброжелательной иронией, они породили у современников прозвище художника — «неугомонный насмешник Стен». Отметим, что Стен обращал свою насмешливость и против себя: его картина «Гуляки» (ок. 1660), по существу, автопортрет с женой Маргит. Эти веселые композиции отнюдь не поверхностны, в них всегда прослеживаются связывающие людей эмоциональные и психологические мотивы.

Основа творческого наследия художника (а всего он создал около 1000 картин) — изображение различных бытовых сцен: празднеств, азартных игр и попок, жизненные «уроки», «больной и врач», живописные иллюстрации к народным пословицам («Остерегайтесь невоздержанности», 1663; «Семья художника в веселом обществе», ок. 1663; «Урок музыки», 1660-е гг.; «Игра в кегли у гостиницы», 1660–1663; «Беседка у постоялого двора», ок. 1660). Добавим, что дух морализаторства Стена совсем ненавязчив, он часто отходит на второй план, уступив место искреннему любованию простыми человеческими радостями. ■



▲ **Остерегайтесь невоздержанности (Мир наизнанку).** 1663. Музей истории искусства, Вена



▶ **Автопортрет с лютней.** Ок. 1663–1665. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид



▲ **Гуляки.** Ок. 1660. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▶ **Больной и врач.** Ок. 1660. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Степанов Алексей Степанович (Симферополь, 1858 — Москва, 1923) — живописец, график.

Сын офицера, участника Севастопольской обороны, он рано стал сиротой — мать умерла при родах, отец — когда мальчику не было и пяти лет. Опекун генерал Мильгунов поместил Алексея в Разумовский филиал Николаевского сиротского института, а затем, заметив его художественные способности, — в гимназические классы Межевого института (где рисование было одним из главных предметов). По окончании этого заведения Степанов, получив сохраненное опекуну отцовское наследство, в 1880 г. поступил вольнослушателем в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учился у И. М. Прянишникова и В. Д. Поленова. Окончил Училище в 1884 г. с большой серебряной медалью.

Во второй половине 1880-х гг. Степанов писал картины природы под Звенигородом, потом на Волге, куда выезжал вместе с И. И. Левитаном, с которым делит честь зачинателя «пейзажа настроения». В 1891 г. после экспонирования картины «Журавли летят» его принимают в члены Товарищества передвижных художественных выставок. Эта работа Степанова, как и его полотна разных лет («Лося», 1889; «По волку с гончими», 1895.; «Вплыв через озеро», 1914 и др.) сочетают в себе два дара художника — пейзажиста и анималиста.

Любивший писать на пленэре, Степанов изучает особенности работы художника на открытом воздухе. Его картины написаны широким жидким мазком, очень мягко, немногими тонами («На паре в тележке», 1910-е гг.).

В 1905 г. Степанов был удостоен звания академика живописи. Он стал одним из членов-учредителей Союза русских художников. С 1899 по 1918 г. преподавал в МУЖВЗ, где руководил «классом животных». Его учениками были П. Д. Корин, А. А. Пластов, Л. В. Туржанский.



В 1920 г. художника постигла тяжелая болезнь, но он продолжал работать, завершив свое последнее произведение («Качели», 1923) в год смерти. После посмертной выставки Алексея Степановича Степанова его ученик П. Д. Корин сказал: «Словно я Пушкина стихи прочитал. Вот так же просто, просто, а высоко... Артистизм высокий, мастерство несравненное».



▲ **Дети на хворосте.** 1899. Областной художественный музей, Ульяновск

◀ **Лося.** 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Утренний привет.** 1897. Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков



▲ **Журавли летят.** 1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **По волку с гончими.** 1895. Областной музей изобразительных искусств, Тюмень



Строцци, Бернардо (прозв. Каппучино, а также Прете Дженовезе; Генуя, 1581 — Венеция, 1644) — итальянский художник, представитель генуэзской школы.

В семнадцать лет вступает в монашеский орден капуцинов. С 1610 г., сохраняя духовный сан, работает в Генуе инженером портовых сооружений и занимается живописью, а в 1630 г., чтобы не возвращаться в монастырь, бежит в Венецию.

Учился Строцци у маньериста Серри, становление живописца произошло под влиянием творчества ломбардских и фламандских художников, искусства Караваджо и его приверженцев.

Автор портретов, аллегорических, религиозных и жанровых картин, которые писал динамичными, широкими мазками. Типажи его картин, как правило, прозаичные, даже грубоватые, всегда наделены чертами, в которых чувствуется индивидуальный человеческий характер («Поклонение пастухов», ок. 1616–1618; «Кухарка», ок. 1625; «Музыканты», конец 1620-х гг.; «Иосиф, толкующий сны» и «Св. Иоанн Креститель» — обе 1626).

В венецианских работах Строцци (1630–1644) колорит становится более легким и богатым («Аллегория Славы», 1635–1636 (?); «Старая кокетка», после 1630; «Милосердие св. Лаврентия», 1630-е гг.; «Притча о не пришедшем на пир», эскиз плафона, 1636; «Дождь Франческо Эриццо», начало 1640-х гг.)



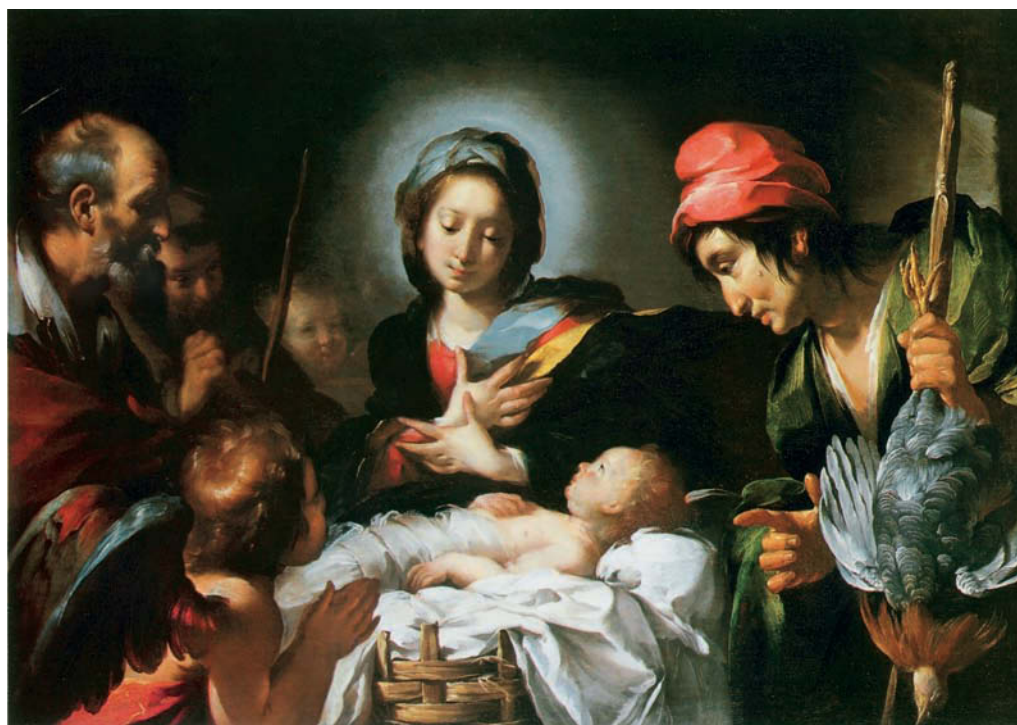
▲ **Кухарка.** Ок. 1625. Галерея палатцо Росси, Генуя

◀ **Аллегория Славы.** 1635–1636 (?). Национальная галерея, Лондон



▲ **Св. Цецилия.** Между 1620 и 1625. Музей искусств Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити

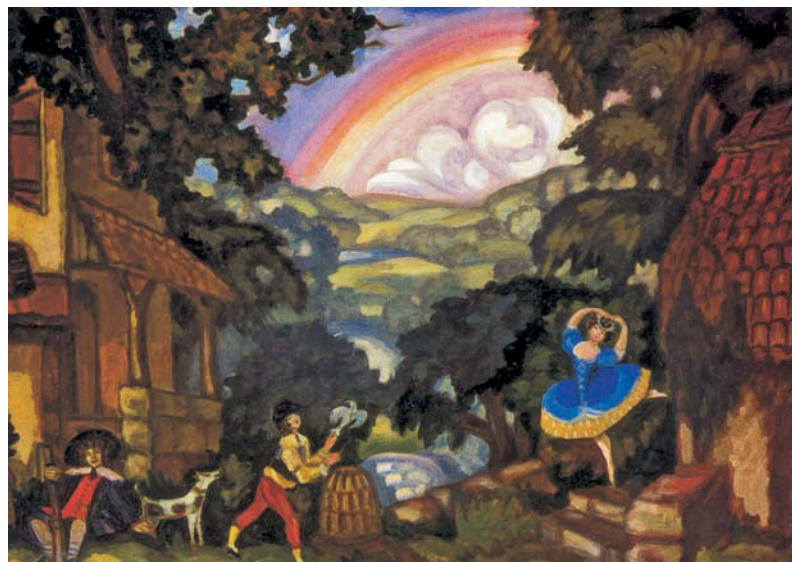
◀ **Поклонение пастухов.** Ок. 1616–1618. Художественный музей Уолтерса, Балтимор



Судейкин Сергей Юрьевич (Санкт-Петербург, 1882 — Найак, США, 1946) — живописец, график, театральный художник.

Сын жандармского полковника, он провел детство в столице. Увлекался рисованием. В 15 лет поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался в классе К. А. Коровина. В 1902 г. вместе с М. Ф. Ларионовым и А. В. Фонвизиным был исключен за демонстрацию на ученической выставке «непристойных картинок» (этюдов с обнаженными натурщицами). После вынужденного перерыва снова учился в МУЖВЗ, а в 1909–1911 гг. — в петербургской Академии художеств. Первые самостоятельные живописные работы близки по стилю художникам-символистам, однако нередко содержат элементы гротеска, пародии, театрализации («Пастораль», 1905; «Венеция», 1907; «Северный поэт», 1909 и др.). Активно работает Судейкин и как сценограф. По приглашению С. П. Дягилева Судейкин побывал в Париже, где принял участие в выставке русского искусства в рамках Осеннего салона (1906); с 1912 г. будет участвовать в парижских Русских сезонах С. П. Дягилева.

Увлечение художника театром не было случайным. В станковых работах Судейкина почти постоянно присутствует театральная тема («Балетная пастораль»,



▲ **Жизель.** Эскиз декорации к балету А. Адана «Жизель». 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

1906; «Петрушка», 1915). Даже его натюрморты по архитектонике напоминают сценические площадки («Саксонские фигурки», 1911).

Февральскую революцию 1917 г. Судейкин приветствовал плакатом-карикатурой на Николая II «Слетайтесь, вольные пахи...», но вскоре нервная болезнь (последствие фронтальной контузии) заставляет его отойти от активной общественной жизни. Он перебирается в Крым, затем в Тифлис, а в 1920 г. уезжает в Париж, работает для театров «Летучая мышь», «Балаганчик», для балетной труппы А. П. Павловой и Русской оперы М. Н. Кузнецовой.

Приехав в 1923 г. в Нью-Йорк, Судейкин продолжает творить в излюбленных направлениях и жанрах. В Метрополитен-опера художник оформляет балеты И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1924), «Соловей» (1925) и «Свадебка» (1929), оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (1926), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1929) и др.

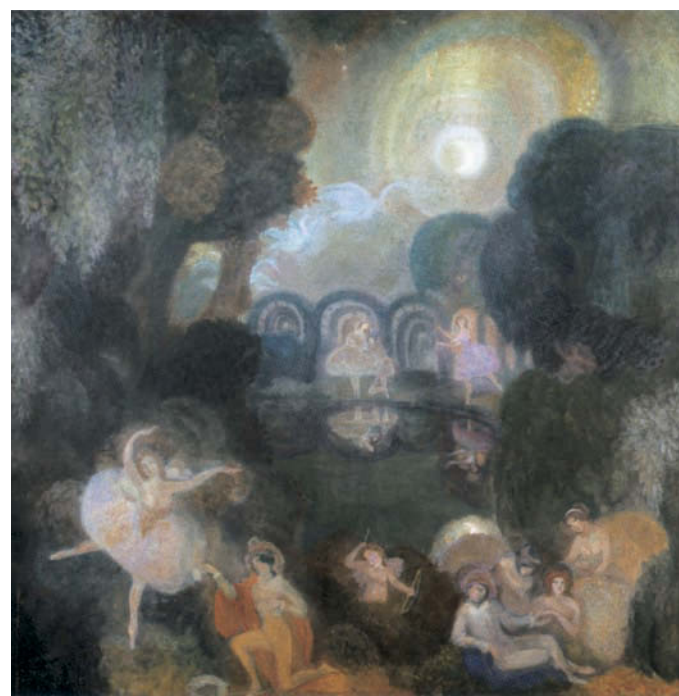
Станковые работы американского периода свидетельствуют о стремлении художника соединить традиции «мирискусников» с авангардистскими приемами. Успеха у американской публики эти картины не имели. Последние годы тяжелой болезнью Сергей Юрьевич Судейкин жил в нужде. ■



▲ **Саксонские фигурки.** 1911. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▲ **Бабье лето.** 1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Балет.** 1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Сурбаран, Франсиско де (Фуэнте-де-Кантос, Бадахос, 1598 — Мадрид, 1664) — выдающийся испанский художник, представитель севильской школы.

Учился у Вильянуэвы, мастера, специализировавшегося на раскраске деревянной скульптуры. (Вероятно, подобный опыт породил у Сурбарана ту особую пластику фигур, которая отмечает его живопись.) Был знаком с Веласкесом, увлекался искусством Караваджо. Работал в Льерне, затем в Севилье, в статусе городского живописца. Выполнял заказы монастырей Испании и испанских колоний. Участвовал в украшении мадридского дворца Буэн Ретиро, получив заказ на цикл картин о подвигах Геракла и историческое полотно «Оборона Кадиса» (1634). (Последнее не характерно для живописи Сурбарана почти полным отсутствием эмоциональности.) Позднее переехал из Севильи в столицу, надеясь на



▲ **Св. Бонавентура перед папской тиарой.** 1629. Картинная галерея, Дрезден

▶ **Явление св. апостола Петра св. Петру Ноласко.** 1629. Прадо, Мадрид

▶▶ **Св. Маргарита Антиохийская.** 1630—1634. Национальная галерея, Лондон



▲ **Погребение св. Бонавентуры.** 1629. Лувр, Париж





◀ **Св. Лаврентий.**
Ок. 1636. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

▶ **Оборона Кадиса.**
1634. Прадо, Мадрид

▼ **Натюрморт с четырьмя
сосудами.** Ок. 1660. Прадо,
Мадрид



ок. 1636). Композиции его работ просты, все в них подчинено главной задаче — передать атмосферу духовности, веры и благочестия.

Женские и детские образы на религиозных полотнах Сурбарана лишены аскетичности, в них к чувству набожности примешивается умиление («Непорочное зачатие», 1628–1630; «Св. Аполлония», 1630–1633; «Отрочество Девы Марии», ок. 1660). Натюрморты Сурбарана отличаются особым вниманием к атрибутике. Представленные в одной фронтальной плоскости предметы связываются в единое целое общим ритмом контуров, гармонией форм и сдержанного цвета («Натюрморт с четырьмя сосудами», ок. 1660).

поддержку Веласкеса и заказы придворных. Надежды не оправдались, и последние годы художник прожил в безвестности и нищете.

Монументальные работы Сурбарана, выполненные для монастырей, пронизаны духом экзальтированной религиозности, характерным для испанской Контрреформации («Св. Бонаventura перед папской тиарой», 1629; «Молитва св. Франциска», 1639; «Искушение св. Иеронима», 1638–1639; «Св. Лаврентий»,



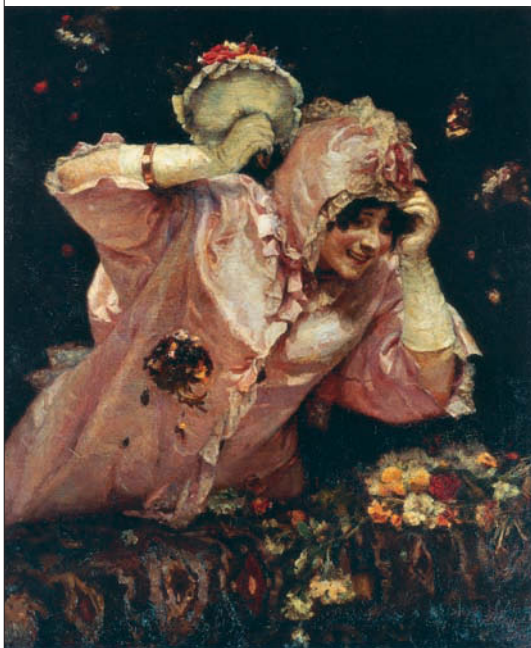
▲ **Искушение Св. Иеронима.** 1638–1639. Монастырь Св. Иеронима, Гваделупа
▲ **Отрочество Девы Марии.** Ок. 1660. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Суриков Василий Иванович

(Красноярск, 1848 — Москва, 1916) — живописец, мастер исторической картины.

Будущий знаменитый живописец, потомок донских казаков, в XVI в. ушедших в сибирский поход с отрядом Ермака, воспитывался в большой семье, где твердо соблюдались патриархальные традиции. Его отец, чиновник невысокого ранга, приобщил сына к русской старине, к сибирской природе, воспитывал в духе патриотизма. Детское восприятие арха-

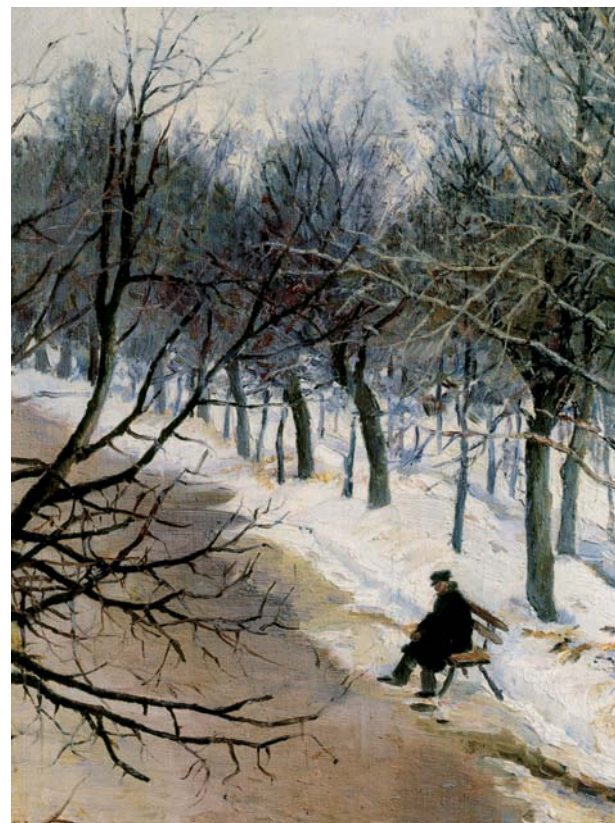


▲ **Утро стрелецкой казни.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Сцена из римского карнавала.** 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Зубовский бульвар зимой.** 1885–1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Меншиков в Березове.** 1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ичного сибирского быта, дополненное преданиями старины, стало для Сурикова основой творчества.

В 1869 г. Суриков приехал в Петербург, в следующем году поступил в Академию художеств, до 1875 г. занимался у П. П. Чистякова.

Лучшая работа раннего этапа творчества художника — «Милосердный самаритянин» (1874). На выпускном конкурсе автор «Милосердного самаритянина» получил малую золотую медаль.

После успешного окончания учебы Суриков уехал в Москву. В 1877 г. он вступил в Товарищество передвижных художественных выставок



► **Боярыня Морозова.** 1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ **Сибирская красавица (Портрет Е. А. Рачковской).** 1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и всегда оставался истовым адептом этого объединения. Суриков часто бывал в Сибири, в селениях казацкого Дона, путешествовал по Волге, Крыму и многим другим регионам России, посетил Германию, Францию, Австрию, Швейцарию, Италию и Испанию.

Уже в годы учебы обратившись к исторической живописи, Суриков стремился преодолеть условность академического искусства, вводя в композиции бытовые мотивы, добиваясь конкретной историчности архитектурного фона и деталей, убедительности свободной группировки фигур.

1880-е гг. — время создания Суриковым наиболее значительных произведений, монументальных исторических полотен «Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887). С глубиной и пронизательностью

истинного историка художник раскрыл в них истоки трагических противоречий в судьбе России.

Сурикова привлекали сильные, яркие личности, концентрирующие в себе бунтарский дух народа. Таковы исполненный яростной решимости и неукротимого духа сопротивления рыжебородый стрелец в картине «Утро стрелецкой казни», проникнутая фанатической страстью подвижничества боярыня Морозова в одноименной картине. Важным действующим лицом во многих его произведениях выступает народная масса, представленная разнообразными типами, раскрывающими грани русского национального характера. С большим мастерством и любовью ко всему, что создано народным гением, передает художник облик площадей и улиц старой Москвы, заполненных толпой народа, изображает одежду и утварь, вышивку, резьбу по дереву и т. п. В своих мо-

нументальных по форме картинах Суриков создал новаторский тип композиции, в которой движение людской массы, охваченной сложной гаммой переживаний, выражает глубокий внутренний смысл события. В его произведениях общий колорит, основанный на гармонии полнозвучных чистых красок, ритм цветовых пятен, фактура и манера наложения красочных мазков служат важным средством передачи как атмосферы изображаемого события, так и психологической характеристики персонажей.

Смерть жены в 1888 г. Суриков переживал очень глубоко. Он впал в острую депрессию, оставил живопись, но не был сломлен. Поездка в Сибирь помогла художнику преодолеть тяжелое душевное состояние. Созданное в 1891 г. полотно «Взятие снежного городка» запечатлело обобщенный образ русского народа, полный удачи, здоровья и веселья.



► **Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге.** 1870. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





▲ **Взятие снежного городка. 1891.**
Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

▶▶ **Степан Разин. 1906.**
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▶ **Портрет неизвестной на желтом фоне. 1911.** Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Переход Суворова через Альпы в 1799 году. 1899.** Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Покорение Сибири Ермаком. 1895.** Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург





◀ **Посещение царевны женского монастыря.** 1912. Государственная Третьяковская галерея, Москва
▼ **Автопортрет.** 1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва



В исторических картинах 1890-х гг. Суриков вновь обратился к национальной истории, останавливаясь на событиях, в которых проявлялись героический дух, единство и мощь русского народа. Картины «Покорение Сибири Ермаком» (1895) и «Переход Суворова через Альпы» (1899) воспевают смелость и мужество русских воинов разных эпох. Важной страницей отечественной истории посвящено и полотно «Степан Разин» (1906).

Кроме произведений, написанных на сюжеты истории, Суриков создавал портреты, в которых проявилось дарование мастера, его интерес к душевному миру человека (портреты С. А. Кропоткиной, 1882; Т. К. Доможиловой, 1891; А. П. Юргенсон, 1900-е; и др.).

Впечатления от поездки по странам Европы в 1880–1890-х гг. художник запечатлел в «пейзажах с затрагивающим смыслом», повторявших стиль жи-

вописцев эпохи Возрождения. Одна из работ Сурикова итальянского периода, картина под названием «Сцена из римского карнавала» (1884), была показана на передвижной выставке 1885 г. и заслужила особое внимание критики.

Творчество Василия Ивановича Сурикова, исполненное веры в духовные силы своего народа, вошло яркой страницей в историю не только русской, но и мировой живописи. ■



Сяраку, Тёсюсай (ориентировочно: 1770–1825) — японский художник и актер театра.

В середине XIX в. Европа «открыла» для себя японскую живопись. Среди художников, которыми восхищались импрессионисты, был и Сяраку, самый знаменитый в Японии мастер «театральной гравюры» (направления, избравшего объектом своих работ актеров классического театра кабуки). Для японца совершенно только то произведение искусства, которое обладает «ки ин» — «внутренним благородством». Европейские художники и любители изобразительного искусства сумели почувствовать это благородство в эстампах Сяраку и других японских мастеров цветной ксилографии стиля «укиё-э». Основной прием Сяраку — гротеск, преувеличение переживаемых человеком чувств, будет использоваться экспрессионистами, а тонкие и плавные линии, ограничивающие фигуры и лица моделей японских картин, возьмут на вооружение приверженцы стиля модерн.

Тёсюсай Сяраку — загадочная личность. О нем известно только, что он работал в Эдо 10 месяцев (1794–1795), создал 159 картин и исчез навсегда. ■



▲ Актеры театра кабуки Итикава Томидзаэмон в роли Сагисака Тома и Осагава Итимацу III в роли Онаэ из Гиона. Ок. 1794–1795. Цветная ксилография. Государственный музей искусства народов Востока, Москва

▶ Актер театра кабуки. Ок. 1794. Цветная ксилография. Частное собрание



◀ Актер театра кабуки Итикава Эбидзо. 1794. Цветная ксилография. Национальный музей, Токио



Татлин Владимир Евграфович (Москва, 1885 — Москва, 1953) — художник-конструктивист, живописец, график, сценограф.

Родился в семье инженера. Любил рисовать, но мечтал о море. В 14 лет сбежал из дома и год проплавал юнгой на Черном море (Одесса–Варна–Стамбул и другие маршруты). В 1902 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, занимался в портретно-жанровой мастерской В. А. Серова и К. А. Коровина. В 1903 г. был отчислен за неуспеваемость. В 1904 г. снова плавал, уже матросом, на Черном море. В 1905–1910 гг. занимался в Пензенском художественном училище, опять урывками. В 1911 г. посещал студию И. И. Машкова. В общем, законченного художественного образования не получил.

Как художник Татлин дебютировал на выставках 1908–1910 гг. с пейзажами и натюрмортами, в которых основное внимание автора было уделено цвету, а также пространственной характеристике объекта изображения («Огород», 1908–1909; «Листья ландыша в кувшине», ок. 1910 и др.). Сдружившись с М. Ф. Ларионовым, Д. Д. Бурлюком и другими авангардистами, участвовал в экспозициях «Мира искусства», Союза молодежи, в выставках «Бубновый валет», «Ослиный хвост». Отдал дань примитивизму и кубофутуризму («Матрос. Автопортрет»; «Лежащая натурщица», обе — 1911). В 1912 г. открыл в Москве собственную мастерскую-школу. В 1914 г. побывал в Германии и Франции, посетил студию П. Пикассо в Париже, более основательно изучил творчество П. Сезанна и А. Матисса. В первых сценографических опытах Татлин искусно совмещает черты стиля модерн и футуризма (народная драма «Царь Максемьян и его непокорный сын Одольфа» в Московском литературно-художественном кружке, 1911).

После картины «Натурщица» (1913), которой он дал второе название «Композиция из обнаженной натуры», Татлин перестает заниматься станковой живописью, целиком отдавшись своему собственному и абсолютно новому в искусстве «изобретению», которое он называет «живописным рельефом». Это объемно-пространственные абстракции из металла, дерева, стекла, штукатурки, бумаги (с включением элементов готовых вещей) и слегка обработанные живописными средствами. Показанные Татлиным в собственной студии (1914), а затем на выставках «Трамвай Б», «1915 год», «Магазин», они впервые представили обществу конструктивистское направление в изобразительном искусстве (название «конструктивизм» возникло много позже). Одна из работ такого рода — композиция 1916 г., хранящаяся в Третьяковской галерее (Москва).



После революции Татлин активно занимался общественной деятельностью (в отделе ИЗО Наркомпроса, комиссиях по охране памятников культуры, Музейном бюро, где, возглавляя закупочный отдел, приобретал произведения современного искусства для Музея живописной культуры), преподавал в московском Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские) и Вхутеине (Высший художественно-технический институт), в Киевском художественном институте.

Отношения Татлина, сторонника независимого искусства, с советскими властями не сложились. После уничтожения его «политически вредных» панно для сельскохозяйственной выставки 1938 г. художнику не оставалось ничего другого, как вернуться к занятиям живописью. Он писал подчеркнуто простые пейзажи («Тополя. Плёт», ок. 1946; «Ветки рябины в глиняном кувшине», 1948–1951). Все, что оставил миру Владимир Евграфович Татлин, даже самые спорные его творения, говорит об огромном таланте этого неумного и одаренного человека. ■



▲ **Матрос. Автопортрет.** 1911.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

◀◀ **Натурщица (Композиция из обнаженной натуры).** 1913.
Государственная Третьяковская
галерея, Москва

◀ **Венерин Задирщик.** Эскиз
костюма к народной драме «Царь
Максемьян и его непокорный сын
Одольфа». 1911. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

Тенирс Младший, Давид

(Антверпен, 1610 — Брюссель, 1690) — фламандский живописец.

Учился у своего отца, художника Давида Тенирса Старшего. Когда тот попал в долговую тюрьму, мальчик занимался копированием чужих картин, чтобы помочь матери прокормить большую семью. А заодно хорошо изучил живописную манеру многих художников. Жил в Антверпене (с 1632 г. — свободный мастер), женился на дочери Брейгеля Бархатного Анне. Он — декан антверпенской гильдии св. Луки (1645), а с 1647 г. — придворный художник эрцгерцога Леопольда Вильгельма, испанского наместника Нидерландов, и хранитель его художественной коллекции. Одним из первых поручений эрцгерцога было издание альбома, включающего 244 гравюры с итальян-

▲ **Деревенский праздник.**

1640-е гг. Прадо, Мадрид

◀ **Шут.** 1640-е гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

ских картин из его коллекции (был издан в 1658 г.). С 1651 г. переехал в Брюссель. В 1665 г. стал основателем антверпенской Академии искусств.

В своем творчестве Тенирс с поразительным чутьем отвечает на перемены общественного вкуса. В сочетании с профессиональным мастерством это



▲ **Пастушка.** 1666. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ **Обезьяны в кухне.** Середина 1640-х гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



► Галерея эрцгерцога Леопольда Вильгельма. Ок. 1650–1651. Прадо, Мадрид



▼ Старый крестьянин, ласкающий кухарку в сарае. Ок. 1650. Национальная галерея, Лондон

способствовало успеху художника, который сопутствовал ему до самой смерти. Значительная часть картин Тенирса рассчитана на украшение интерьеров аристократических домов и поместий. Важнейшая

черта его работ — занимательность. В отличие от пронизанных героическим пафосом полотен Рубенса и художников его круга произведения Тенирса, небольшие по размеру и скромные по цвету, выгля-

дят камерными. А фигуранты жанровых картин, написанных с пейзажным фоном (в этом талант художника проявился в полной мере), порой кажутся артистами, разыгрывающими веселое представление («Деревенский праздник», 1640-е гг.). Интересны и интерьерные сцены Тенирса («Кухня», 1646; «Старый крестьянин, ласкающий кухарку в сарае», ок. 1650). А еще он был первым художником, заменившим людей в интерьерных сценах обезьянами («Обезьяны в кухне», середина 1640-х гг.), это стилевое направление — «сенжери» — сохранило популярность до начала XVIII в.

Безусловный исторический интерес представляют собой мастерски выполненные композиции Тенирса «Галерея эрцгерцога Леопольда Вильгельма» (несколько вариантов) и «Групповой портрет членов антверпенского магистрата и старшин стрелковых гильдий» (1643). У него было немало подражателей (Ван Тилборх, Давид Рейкарт и др.).

В целом творчество Тенирса продолжило и обновило все направления фламандской живописи. Вершиной творчества художника считаются полотна, созданные в 1640-е и 1650-е гг. В этот период он пишет композиции в светлых и серебристых тонах, его краски словно искрятся. Позднее палитра Тенирса становится более темной, а фактура — тяжелее, плотнее, основательней.



Терборх, Герард (Зволле, 1617 — Девентер, 1681) — голландский живописец, жанрист, портретист.

Первые художественные навыки получил у своего отца, Герарда Терборха Старшего, проявив дарование живописца с самого раннего детства. В начале своего творчества был подвержен разным влияниям. В 1634 г. учился у Молейна в Харлеме. Увлекался творчеством Халса. Работал в Харлеме (где в 1635 г. стал членом гильдии художников), Амстердаме, Зволле, Девентере. В 1635 г. посетил Лондон, где на него большое впечатление произвели портреты кисти Ван Дейка, в 1640–1641 гг. — Италию и Испанию. Здесь он пишет портрет короля Филип-

► **Женщина, чистящая яблоко.** Ок. 1660.

Музей истории искусства, Вена

▼ **Мальчик с собакой.** Ок. 1665. *Старая пинакотека, Мюнхен*



па IV и знакомится с творчеством Веласкеса, влияние которого отразится в работах Терборха, написанных сразу после возвращения на родину. Основу наследия художника составляют портреты и многочисленные жанровые произведения.

В ранний период (1630-е — первая половина 1650-х гг.) в творчестве Терборха преобладают картины со сценами повседневного быта, в том числе армейского, и развлечений («Игра в триктрак»; «Солдаты, играющие в карты»; «Женщина, чистящая яблоко»; «Мальчик с собакой»). Поэтом обыденности часто называют Терборха историки европейского искусства.

Со второй половины 1650-х гг. предметом изображения живописца становится жизнь богатых слоев общества («Дама, читающая письмо», 1660-е гг.; «Бокал лимонада», ок. 1663–1664; «Концерт», ок. 1675). Обычно художник помещает двух-трех персонажей в простой интерьер, вырисованный, как и модели, с элегантной тщательностью. До него не было в голландской жанровой живописи картин, столь точно и тонко передающих атмосферу едва-едва проявленных чувств.





▲ Бокал лимонада.
Ок. 1663–1664.
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург



▲ Дама,
играющая на
теорбе двум
кавалерам.
Ок. 1667–
1668. Нацио-
нальная галерея,
Лондон



◀ Концерт.
Ок. 1675.
Государственные
музеи, Берлин



▶ Дама, моющая
руки. Ок. 1665.
Картинная галерея,
Дрезден

◀◀ Урок чтения.
1650-е гг. Лувр,
Париж

Заметное место в творчестве Терборха занимают портреты. Изображения, выполненные на заказ, подчеркивают прежде всего светскость модели («Портрет дамы», 1660-е гг.), что достигается изысканно-сдержанным колоритом с преобладанием черных и серебристо-серых тонов. Однако в некоторых его портретах парадность уступает место индивидуализации образа («Скрипач», ок. 1660). А в полотне «Мюнстерский мир» (1648), написанном в духе Веласкеса, Терборх гармонично сочетает приемы исторической композиции и группового портрета. ■

Тербрюгген, Хендрик (Девентер, 1588 — Утрехт, 1629) — голландский живописец, представитель утрехтского караваджизма.

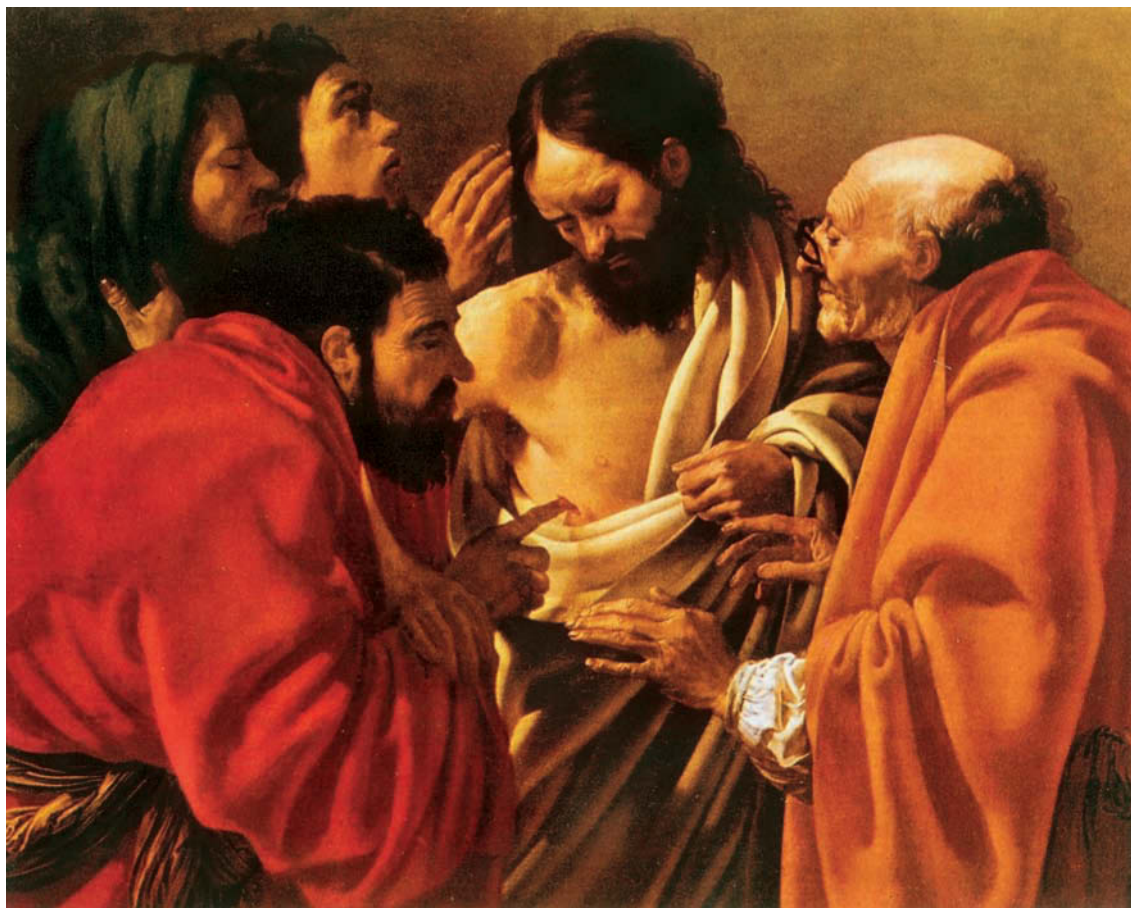
Учился у Блумарта в Утрехте. Работал в Утрехте и Италии, где познакомился с искусством Караваджо и его последователей. С 1616 г. — член гильдии живописцев.

Кисти Тербрюггена принадлежат полотна на античные и библейские сюжеты («Призвание апостола Матфея», ок. 1616; «Уверение апостола Фомы», 1621–1623; «Иаков, обвиняющий Лавана в том, что тот дал ему Лию вместо Рахили», 1627; «Демокрит», «Геракл», — обе 1628; «Заснувший Марс», 1629).

Жанровые картины Тербрюггена с их крупными полуфигурными изображениями персонажей («Вакханка с обезьяной», ок. 1627; «Флейтист», 1621; «Мальчик, прикуривающий трубку от свечи», ок. 1625; «Концерт», ок. 1628–1629) являют черты, характерные для караваджизма.

Полотна Тербрюггена полны жизнерадостности и оригинальности. Они отмечены преобладанием чистых белых, желтых и серебристых тонов, выразительностью мимики и жестов персонажей, ясной пластичностью фигур, выполненных тонкой светотеневой лепкой, как правило, при рассеянном дневном освещении. ■

► **Уверение апостола Фомы.**
Ок. 1621–1623. Рейксмузеум, Амстердам



▲ **Мальчик, прикуривающий трубку от свечи.**
Ок. 1625. Музей им. Иштвана Доби, Эгер



► **Вакханка с обезьяной.** Ок. 1627.
Музей П. Гетти, Лос-Анджелес

Тёрнер, Уильям (собств. Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер; Лондон, 1775 — Лондон, 1851) — английский живописец, рисовальщик и гравёр, крупнейший мастер английского романтического пейзажа.

С детства пристрастился к рисованию, в 1789–1793 г. учился в Королевской академии художеств в Лондоне. С 1802 г. — член Академии, а с 1807 г. — профессор в академических классах. Посетил Францию, Швейцарию, Голландию, Германию, Бельгию, Италию.

Творческий метод Тёрнера сформировался под влиянием Лоррена, Уилсона и голландских художников-маринистов. Поначалу пишет акварели, на рубеже XVIII—XIX вв. создает первые живописные пейзажи («Рыбаки в море», 1796; «Мол в Кале. Французские рыбаки выходят в море, прибывает английское пассажирское судно», 1803), изображающие борьбу людей с морской стихией. В отличие от живописи гол-



▲ **Эолова арфа Томсона. 1809.**

Городская художественная галерея, Манчестер

◀ **Рыбаки в море. 1796. Галерея Тейт, Лондон**

▼ **Переправа через ручей. 1815. Галерея Тейт, Лондон**

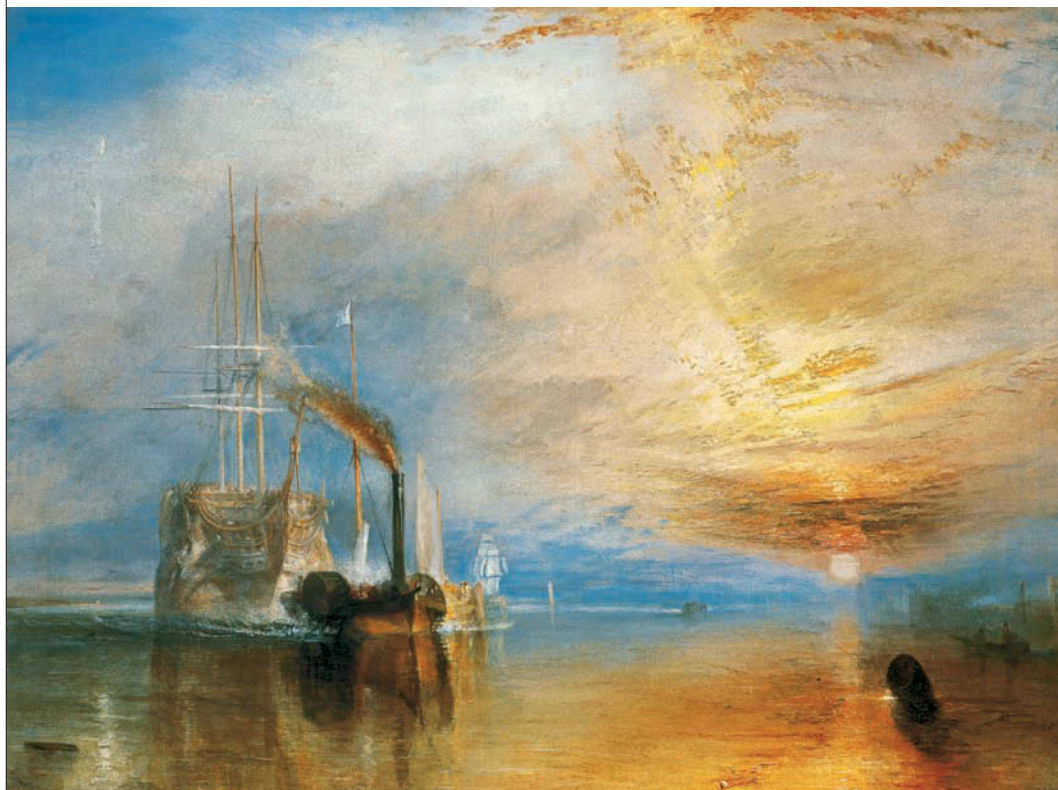
ландских мастеров картины Тёрнера характеризуются многообразием художественных приемов и богатством колористической гаммы, состоящей из чистых красных, белых, голубых цветов и сложных оттенков темно-коричневых и свинцово-серых тонов.

Глубоким драматизмом пронизана романтическая картина «Кораблекрушение» (1805). И здесь впечатляющее величие изображенного события подчеркивается колоритом полотна — резкими контрастами темных и светлых тонов, холодных изумрудных оттенков штормовых морских волн и теплых желтых и красных цветов, которыми написаны человеческие фигуры.



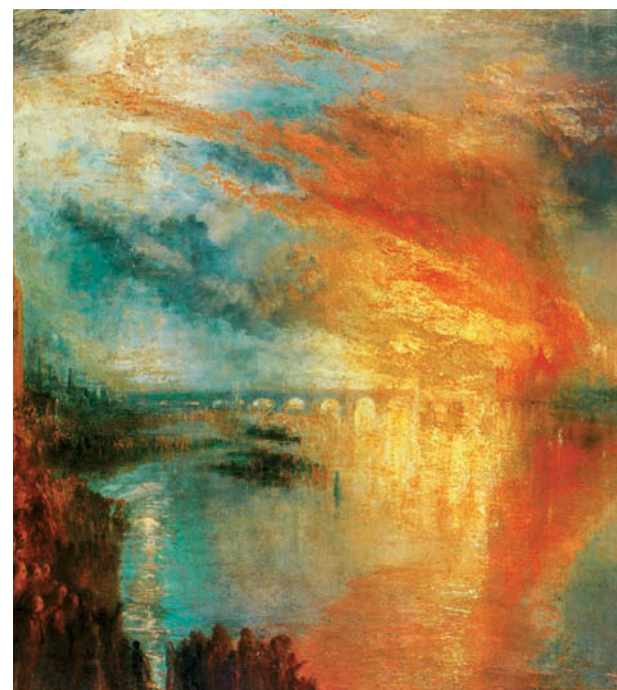
▲ **Мол в Кале. Французские рыбаки выходят в море, прибывает английское пассажирское судно. 1803. Национальная галерея, Лондон**





В пейзажах Тёрнера почти всегда присутствуют элементы противостояния, борьбы, они есть даже в тех картинах, которые передают спокойные состояния природы. В пейзаже «Морозное утро» (1813) ощущается торжественное величие стихий света и мрака. Свойственное Тёрнеру новаторское для его времени мировосприятие чувствуется и в классицистических пейзажах, ставших фоном для нескольких картин художника на исторические и мифологические сюжеты («Снежная буря: переход армии Ганнибала через Альпы», 1812; «Одиссей, насмехающийся над Полифемом», 1829).

Работы Тёрнера 1820–1840-х гг. отличаются поразительным богатством цветовой палитры («Пожар Парламента, 16 октября 1834 г.», 1835; «Последний рейс корабля „Отважный“», 1838; «Вечный покой. Похороны на море», 1842).



▲ **Последний рейс корабля «Отважный».** 1838. Национальная галерея, Лондон

► **Пожар Парламента, 16 октября 1834 г.** 1835. Музей искусств, Кливленд

▼ **Одиссей, насмехающийся над Полифемом.** 1829. Национальная галерея, Лондон



▲ **Догана, Сан-Джорджо, Сителла из отеля «Европа», Венеция.** 1842. Галерея Тейт, Лондон





▲ Свет и цвет (теория Гёте). Утро после Потопа. Моисей пишет Книгу Бытия. 1843. Галерея Тейт, Лондон



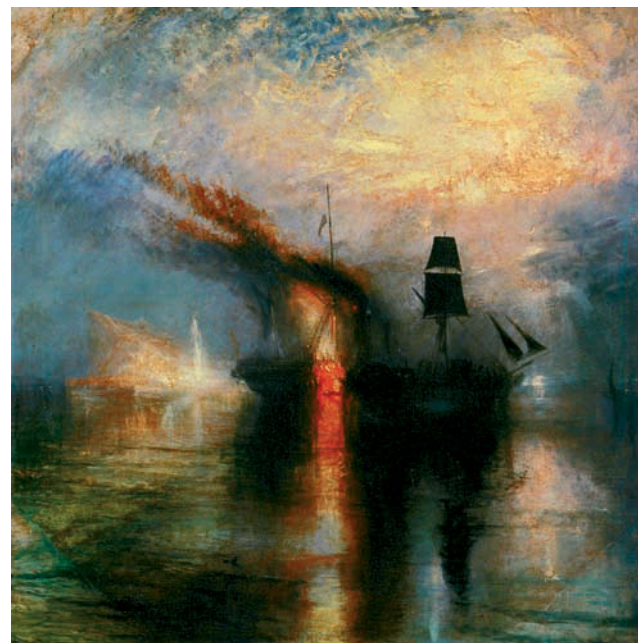
▲ Цюрих. 1842. Акварель. Британский музей, Лондон



► Война. Изгнание. Скала. Лимпет. 1842. Галерея Тейт, Лондон



◀ Руан, восточный фасад собора. 1832. Акварель, гуашь, перо, синяя бумага. Британский музей, Лондон



▲ Вечный покой. Похороны на море. 1842. Галерея Тейт, Лондон

В середине 1840-х гг. драматическая напряженность в работах художника спадает. Тёрнер пишет акварели, изображающие маленькие швейцарские городки и венецианские ландшафты, в которых формы становятся размытыми и неясными, что придает композициям вид зыбкого миража.

Очень интересны полотна Тёрнера позднего периода творчества, в которых живописец стремится передать движение и ускользающее впечатление («Дождь, пар и скорость. Большая Западная железная дорога», 1844; «Замок Норэм. Восход», 1845–1850). Живопись Тёрнера с ее богатством цветовых рефлексов, мастерством в передаче света и тени сыграла большую роль в формировании метода художников-импрессионистов.

► Дождь, пар и скорость. Большая Западная железная дорога. 1844. Национальная галерея, Лондон



Тинторетто (собств. Якопо Робусти; Венеция, 1518 — Венеция, 1594) — венецианский живописец эпохи Позднего Возрождения.

Родился в семье красильщика шелка (отсюда и прозвище «маленький красильщик»). Учился у Тициана, но большее влияние на становление Тинторетто оказало творчество Микеланджело. В отличие от мажорного Веронезе, Тинторетто передал в своей живописи драматизм эпохи, сплавив светоносность палитры венецианской школы с динамичностью форм, присущей работам тосканцев. Он наполняет свои огромные полотна движением и, отказавшись в построении композиции от уравновешенности, насыщает их напряжением, передающим душевное переживание персонажей и свое собственное. «Колорит — Тициана, форма — Микеланджело», таков его девиз. Творчеством Тинторетто завершается галерея великой живописи итальянского Возрождения, и его же называют провозвестником барокко. В 1540-е гг. художник создает ряд многофигурных



▲ **Афина и Арахна.** 1543–1544. Галерея Уффици, Флоренция

◀ **Освобождение Арсинон.** Ок. 1556. Картинная галерея, Дрезден

▼ **Чудо св. Марка (Чудо с рабом).** 1548. Галерея Академии, Венеция

▶ **Св. Георгий, принцесса и дракон.** Ок. 1555. Национальная галерея, Лондон

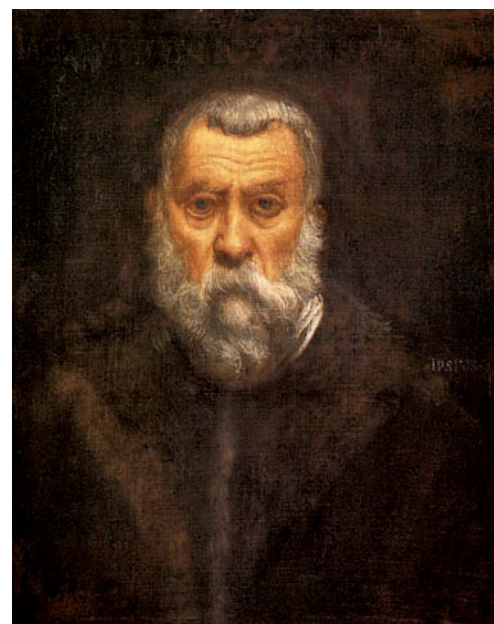
композиций, в том числе «Чудо св. Марка» («Чудо с рабом»), в котором со всей полнотой проявилось его мастерство и новаторство. Сильные, мускулистые тела персонажей представлены в непрерывном движении и необычных ракурсах.

Пик творческой активности Тинторетто приходится на 1560-е гг. Художник постоянно ищет новые пространственные и образные построения в рамках многофигурного живописного полотна («Брак в Кане», 1561). Тогда же он начинает работу над самым





▼ Автопортрет. 1588. Лувр, Париж



грандиозным своим творением — монументальными композициями в трех залах Скуола Гранде ди Сан-Рокко (1564–1588). Величественные и вместе с тем лично прочувствованные эпизоды из Ветхого и Нового Заветов, представленные не в хронологическом порядке, напоминают сцены подлинно народной жизни («Поклонение пастухов», между 1578 и 1581), а в композиции «Бегство в Египет» (между 1582 и 1587) на первый план выходит таинственная и тревожная природа.



▲ **Бегство в Египет.** Между 1582 и 1587. Фреска. Скуола Гранде ди Сан-Рокко, Венеция



▲ **Тайная вечеря.** Ок. 1593. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция

◀ **Поклонение пастухов.** Между 1578 и 1581. Скуола Гранде ди Сан-Рокко, Венеция

Для неофициальных работ художника позднего периода («Борьба архангела Михаила с сатаной», ок. 1590; «Тайная вечеря» и «Сбор манны» — обе ок. 1593) характерны прежние творческий взлет и фантазия мастера: обыденность жизни изменяется под влиянием чуда и духовного озарения.

Портретное искусство Тинторетто во многом сформировалось под влиянием Тициана, у которого он перенял величавую простоту, сдержанность в красках, малое количество атрибутов, а от себя внес духовную утонченность.

Тициан (собств. Тициано Вечеллио; Пьеве ди Кадоре, 1476/1477 или 1489/1490 — Венеция, 1576) — выдающийся итальянский живописец эпохи Возрождения.

Почти всю жизнь Тициан провел в Венеции, работал также в Падуе, Ферраре, Мантуе, Урбино, Риме, Аугсбурге. Учился у венецианских художников братьев Беллини одновременно с Джорджоне, оказавшим огромное влияние на его творчество.

Со временем влияние Джорджоне ослабевает. Хотя глубоким лиризмом, поэтичностью и созерцательностью тициановские полотна все еще напоминают работы Джорджоне, но образы его картин становятся более полнокровными, энергичными, чувственными. Вскоре у Тициана начинает складываться собственная, неповторимая манера письма. Главными в его живописи становятся не линии, а сочетания красок и цветовых пя-



▲ **Вакх и Ариадна.** Начало 1520-х гг. Национальная галерея, Лондон

◀ **Флора.** Ок. 1515. Галерея Уффици, Флоренция

▼ **Любовь земная и небесная.** Ок. 1515–1516. Галерея Боргезе, Рим

тен — именно это придает изображаемому необыкновенную жизненность и поразительную достоверность («Динарий кесаря», ок. 1516; «Мадонна дома Пезаро», 1519–1526).

Кисти Тициана принадлежит ряд прекрасных портретов. Если в мужских образах художник в первую очередь старается выделить характерность и индивидуальность моделей («Молодой человек



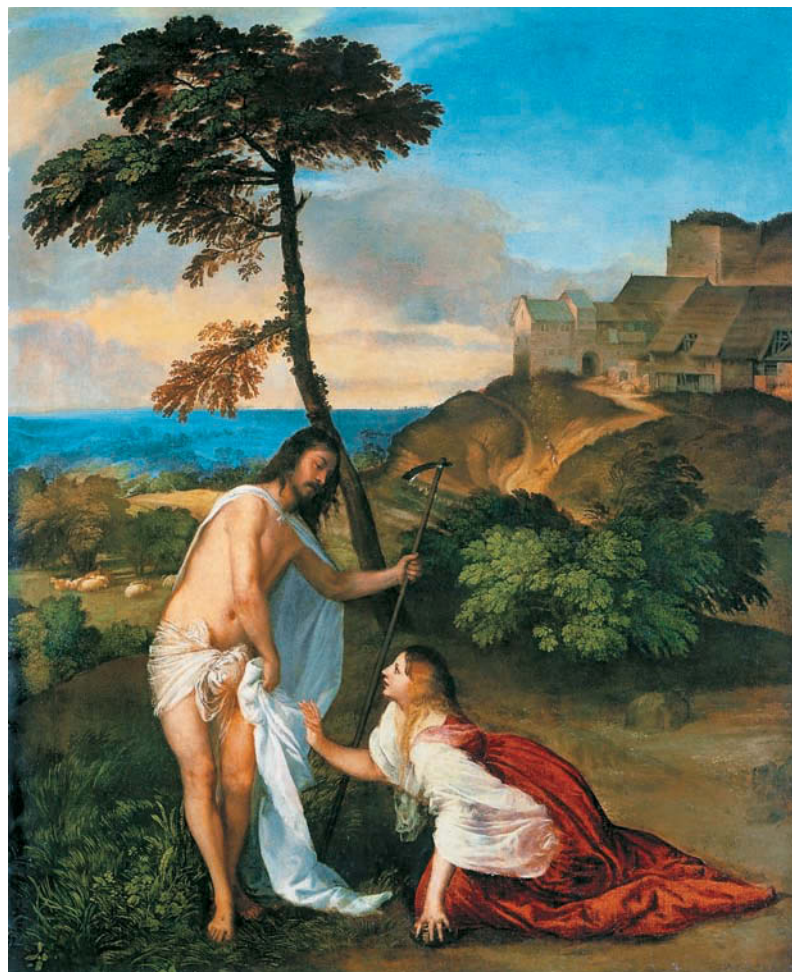


▲ Вознесение Марии (Ассунта). 1516–1518. Церковь Санта-Мария Глорियोза деи Фрари, Венеция



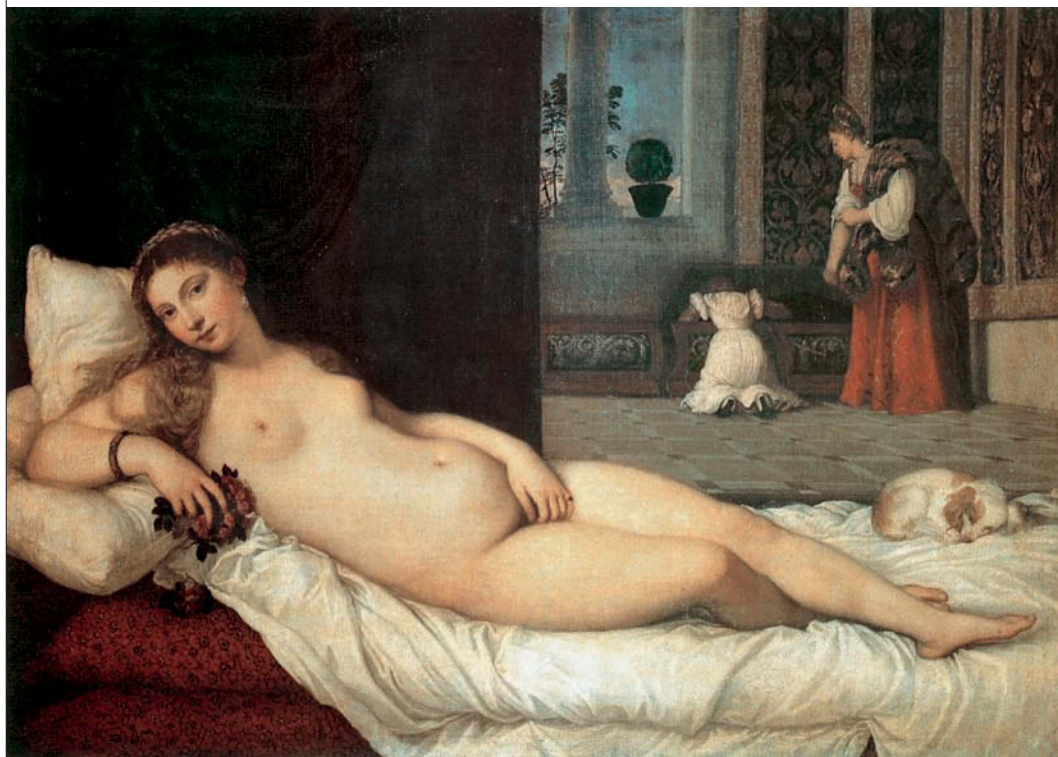
◀ Портрет Ипполито Риминальди. Ок. 1548. Палаццо Питти, Флоренция

▶ Динарий кесаря. Ок. 1516. Картинная галерея, Дрезден



▲ «Не прикасайся ко мне» («Noli me tangere»). Ок. 1516. Национальная галерея, Лондон





с перчаткой», 1520; «Портрет Ипполито Риминальди», ок. 1548), то в женских портретах главное — красота и чувственность («Портрет молодой женщины», 1530-е гг.; «Девушка с фруктами», 1555). Как истинно венецианский художник Тициан очень тщательно и мастерски выписывает в картинах драгоценности, предметы туалета, драпировки. В яркой реалистичной манере написаны групповой портрет папы Павла III с племянниками Алессандро и Оттавио Фарнезе (1545–1546) и конный портрет императора Карла V («Карл V в битве при Мюльберге», 1548). Прославлением женской красоты и чувственности стали воспевающие человеческие

▲ **Венера Урбинская.** До 1538.
Галерея Уффици, Флоренция



▶ **Коронавание терновым венцом.**
Ок. 1544. Лувр, Париж



▲ **Вакханалия.** 1520-е гг. Прадо, Мадрид



▶ **Венера и Адонис.** 1550-е гг. Прадо, Мадрид



▲ **Даная.** 1533–1554. Прадо, Мадрид

чувства и житейские радости полотна, изображающие обнаженное женское тело («Венера Урбинская», до 1538; «Даная», 1533–1554; «Венера перед зеркалом», ок. 1555). Их колористическая гамма отличается выразительностью и цветовой насыщенностью, точность светотеневого решения заставляют краски играть, переливаться и сверкать.

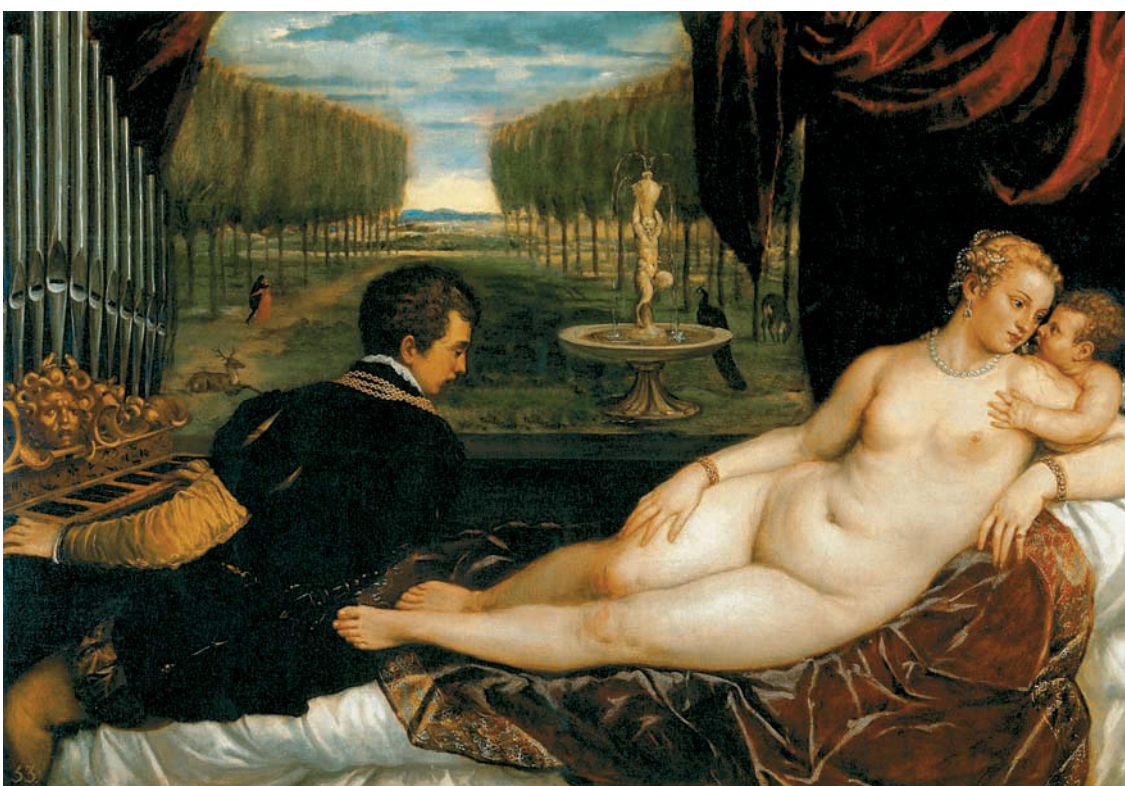
В последний период творчества в живописи великого художника появляются новые ноты. Его проникнутые глубокой верой картины, наполнен-

► **Автопортрет.** Ок. 1565. Прадо, Мадрид

▼ **Венера с органистом и купидоном.** 1547. Прадо, Мадрид



▲ **Карл V в битве при Мюльберге.** 1548. Прадо, Мадрид



ные огромной силой и энергией, вызывают ощущение реальности и неподдельного трагизма («Коронование терновым венцом», 1566; «Кающаяся Мария Магдалина», 1560-е гг.; «Св. Себастьян», ок. 1570; «Пьета», ок. 1575). Композиция этих полотен, соединяющая одну или несколько фигур с затемненным фоном, упрощается, яркий и радостный колорит постепенно сменяется золотисто-оливковой и золотисто-стальной цветовой гаммой, а сочетание тонких лессировок и густых пастозных мазков создает удивительное единство красочной поверхности полотна. ■



Тропинин Василий Андреевич (село Карпово Новгородской губернии, 1776 (?) — Москва, 1857) — художник-портретист, один из основоположников русской жанровой живописи.

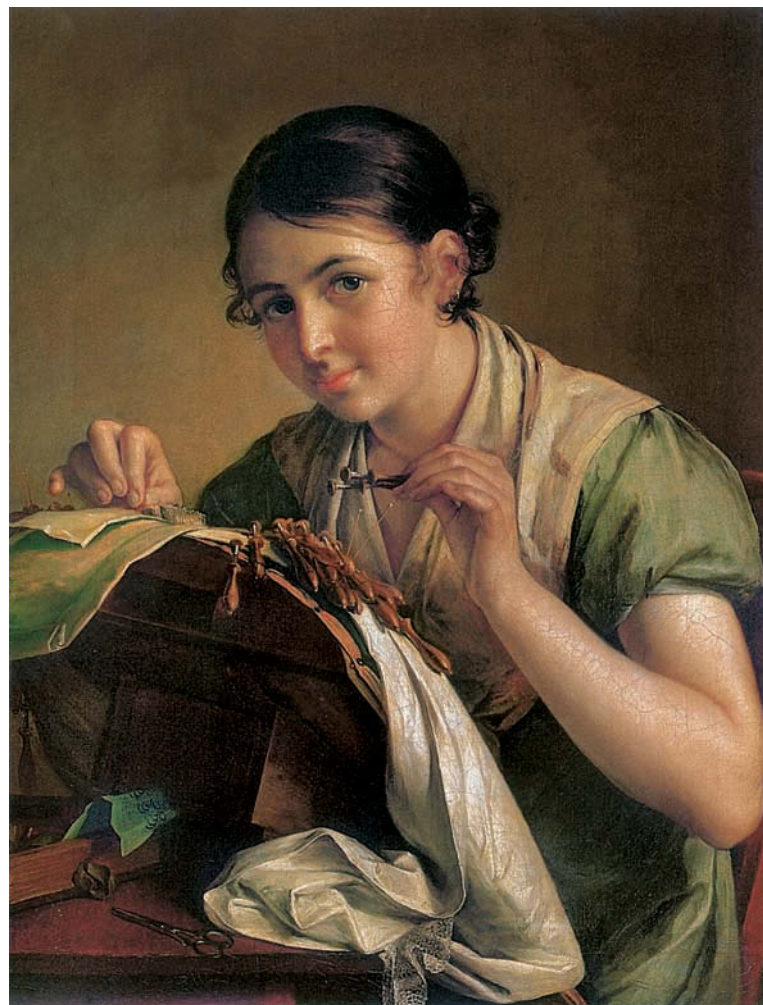
О ранних годах жизни Тропинина сохранилось мало сведений. Родился в семье крепостного крестьянина. Мальчиком его отдали в школу, которая находилась в Новгороде, а после окончания учебы взяли в господский дом казачком. Интерес к художественному творчеству проявился в старательном копировании юным Васей Тропининым лубочных картинок. Хозяева, семейство графа А. С. Миниха, никакой пользы в этом увлечении крепостного слуги не видели. В начале 1790-х гг. семья Тропининых как часть приданого дочери Миниха, выданной замуж за графа И. И. Моркова, перешла к новому хозяину и оказалась в Москве.

Вскоре Морков отправил мальчика в Санкт-Петербург для обучения кондитерскому мастерству. В доме кондитера, где поселился Василий, квартировал художник, который и стал его первым наставником, под его руководством Тропинин начал заниматься графикой.

В 1799 г. Тропинин поступил в Академию художеств в качестве «постороннего» ученика. Его учителем стал самобытный русский портретист С. С. Щукин. Талант Тропинина был замечен преподавателями Академии, он регулярно удостоивался медалей за выполненные рисунки.

«Посторонний» ученик в это время много работает с натуры («Лежащий натурщик со спины», «Сидящий натурщик со спины», оба — конец 1790-х гг.), выполняет копии с работ известных итальянских художников — с гравюры С. Розы «Посещение Диогена Александром Македонским» (1796), с «Преображения» Рафаэля (1798) и др. Нарисованный в эти годы «Дионис с козлом» (конец 1790-х гг.) свидетельствует о начале формирования у Тропинина собственной творческой манеры с характерным вниманием к атмосфере, к тонкой игре света и тени.

К сожалению, получить полного фундаментального художественного образования Тропинину не удалось. Морков отзывает своего крепостного из столицы и отправляет в одно из своих украинских поместий — к исполнению обязанностей домашнего портретиста и учителя рисования. Художник много работает, мастерство его растет, о чем свидетельствуют такие картины Тропинина начала 1800-х гг., как «Портрет Теодосия Бобчака, старосты села Кукавки», «Горбоносый украинец с палкой», «Украинская девушка с Подолья», «Портрет неизвестной в кружевном чепце» и ряд других.



▲ Кружевница. 1823. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Пряжа. Конец 1800-х — начало 1810-х гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

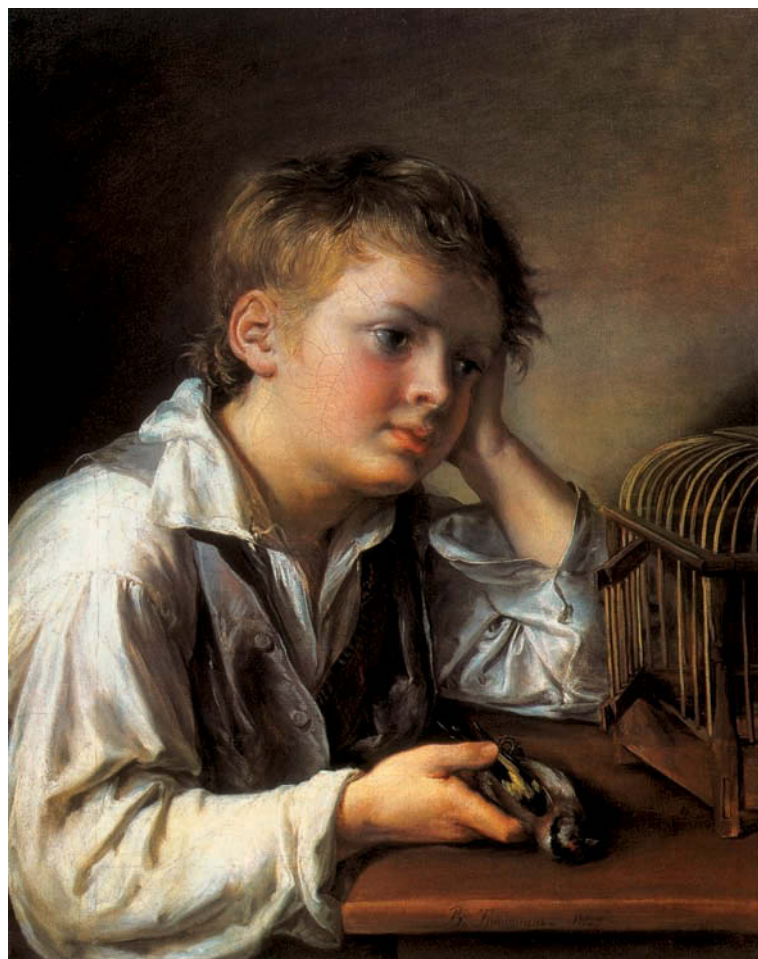


▲ Портрет А. В. Тропинина, сына художника. Ок. 1818. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Мальчик с жалейкой. 1810-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Продавец дров.** Середина 1820-х гг. Государственный Исторический музей, Москва



«Портрет А. В. Тропинина, сына художника» (ок. 1818), написанный Тропининым в теплой золотисто-коричневой колористической гамме, прекрасно передает не только внешний облик, но и внутренние ощущения, переживания жизнерадостного и одновременно склонного к самоанализу ребенка. Интересны и другие образы, созданные Тропининым, — «Девочка с яблоками» (до 1804), «Мальчик с жалейкой» (1810-е гг.), «Мальчик, выпускающий щегленка из клетки» (1825), «Мальчик с мертвым щегленком» (1829). Изображение птиц не случайно присутствует в ряде картин Тропинина. Он очень любил певчих птиц и, когда жил в Москве, часто покупал их на птичьем рынке, располагавшемся у стен Китай-города. Эту любовь Тропинин сохранил на всю жизнь. Уже на склоне лет художника его

сын, чтобы порадовать отца, приносил ему клетки с птицами. Только в 1823 г., после долгих и настоятельных просьб общественности, выдающийся русский живописец получает вольную. Тропинин переезжает в Москву. Здесь, в Первопрестольной, художник создал свои лучшие работы: «Портрет певца П. А. Булахова», «Портрет К. Г. Равича» (оба — 1823), «Портрет гравера Н. И. Уткина» (1824), «Пор-

▲ **Мальчик с мертвым щегленком.** 1829. Областной художественный музей, Иваново

◀ **Портрет А. С. Пушкина.** 1827. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург

▶ **Портрет К. П. Брюллова.** 1836. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ Девушка с горшком роз. 1850. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва

◀ Автопортрет на фоне окна, с видом на Кремль. 1846. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Женщина в окне (Казначейша). 1841. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Девушка с вальком (Прачка). 1856. Музей русского искусства, Киев

большого количества мелких бытовых деталей и аксессуаров. Таковы, например, «Портрет Д. П. Воейкова с дочерью и ее гувернанткой» (1842), «Автопортрет на фоне окна, с видом на Кремль» (1846).

Большой вклад художник внес в развитие национальной бытовой живописи. Им созданы такие широкоизвестные жанровые картины, как «Пряха» (конец 1800-х — начало 1810-х гг.), «Украинец с палкой», «Кружевница» (обе — 1823), «Золотошвейка» (1826).

трет А. С. Пушкина» (1827). Все портреты выполнены в сочной цветовой гамме, художник использовал при их написании яркие, насыщенные цвета.

В поздний период творчества художественная манера живописца изменилась: он выбирает для

▼ Гитарист. 1839. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



портретов более холодные цвета, техника исполнения становится намного жестче. Художник постепенно приходит к созданию совершенно нового типа портрета — поколенного портрета с использованием



На этих полотнах еще нет действия, динамики, которые проявятся у последователей Тропинина в области бытового жанра, но его опыты — это первый значительный шаг в развитии жанровой живописи в России.

В 1820-х гг. Василий Андреевич Тропинин, в недавнем прошлом крепостной графов Минихов и Морковых, самобытный русский художник, был удостоен звания академика.

Тулуз-Лотрек, Анри де (собств. Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа; Альби, 1864 — Мальроме, Жиронда, 1901) — французский живописец и график, представитель постимпрессионизма.

Учился у приверженцев академизма Бонна и Кормона. Большое влияние на него оказало творчество Дега и искусство японской гравюры. Живописная техника импрессионизма заметна уже в ран-

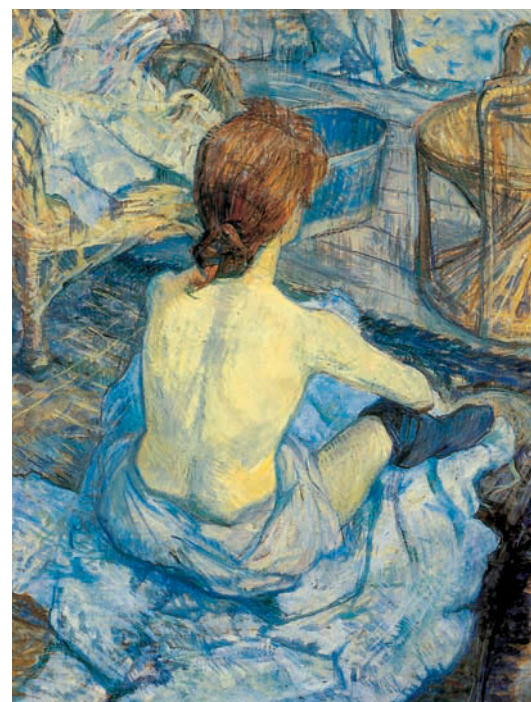


▼ **Прачка.** Ок. 1884–1888.
Частная коллекция



◀ **Жюстина Дьель в саду Фореста.** 1891.
Музей д'Орсэ, Париж

них работах художника («Мать художника за завтраком», 1883). В стремлении Тулуз-Лотрека правдиво передать индивидуальные черты модели сказывается принципиально новый подход к трактовке образов («Прачка», ок. 1886). Со временем художник совершенствует живописные способы передачи пси-



хологического состояния моделей, одновременно подчеркивая неповторимость каждого изображаемого («В кафе Ла Мие», 1891; «Ла Гулю, входящая в „Мулен Руж“ с сестрой и подружкой», 1891–1892).

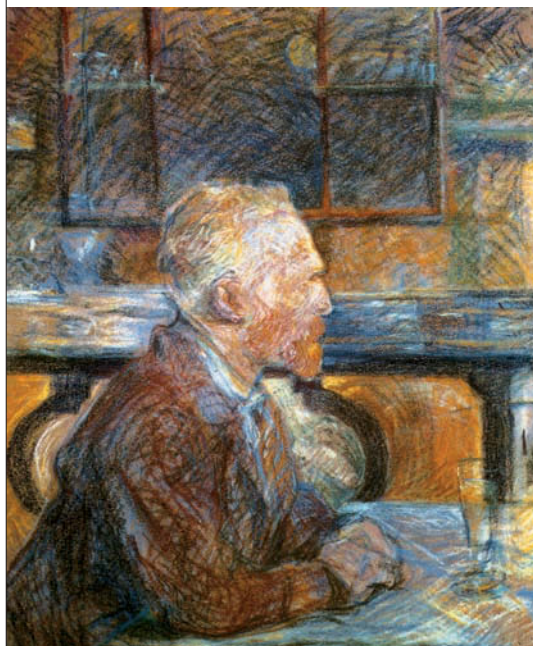
Для работ Тулуз-Лотрека, посвященных миру артистической богемы, кафе и притонов, характерна гротескность образов («Цирк Фернандо», 1888; «Танец в „Мулен Руж“», 1890), никогда не перерастающая в неприятие и отторжение.

Огромное мастерство художника проявилось в портретном жанре. Его портреты можно условно разделить на две основные группы. В первой из них модель устремляет свой взгляд прямо на зри-



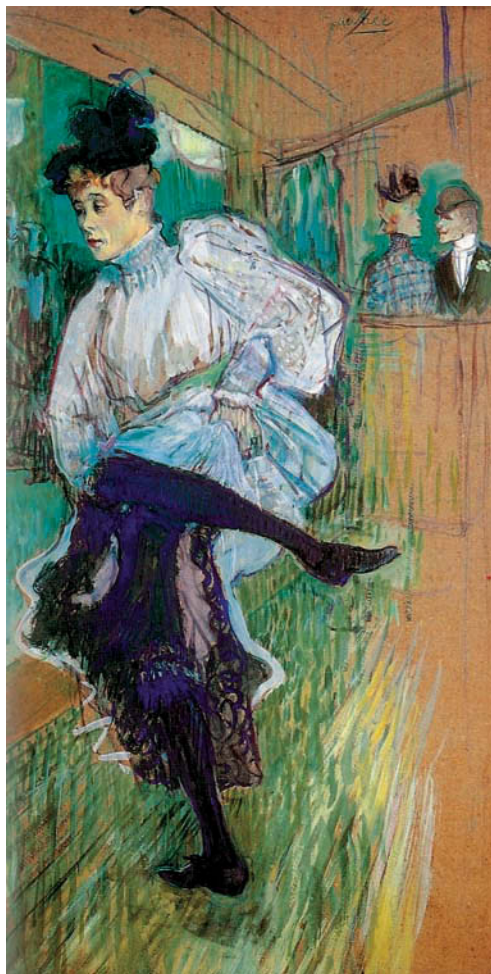
▲ **В кафе Ла Мие.** 1891. Музей изящных искусств, Бостон

◀ **Танец в «Мулен Руж».** 1890. Музей искусства, Филадельфия



◀ Портрет Ван Гога. 1887. Бумага, пастель. Национальный музей Винсента Ван Гога, Амстердам

▶ Салон заведения на улице де Мулен. 1894. Музей Тулуз-Лотрека, Альби

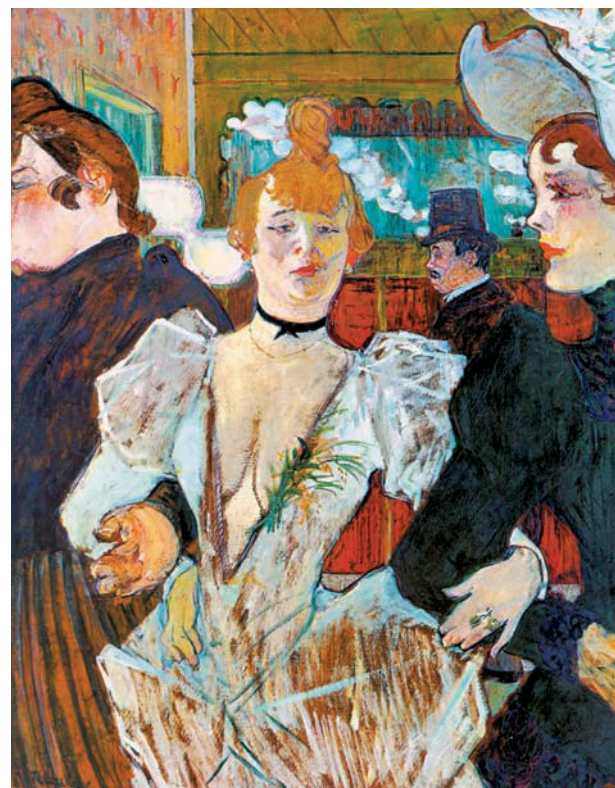


▼ Ла Гулю, входящая в «Мулен Руж» с сестрой и подругой. 1891–1892. Музей современного искусства, Нью-Йорк



▲ Танцующая Жанна Авриль. 1892. Музей д'Орсэ, Париж

◀ Клоунесса Ша-ю-Као. Ок. 1895. Собрание Рейнхарта, Винтертур



◀ Кровать. 1892. Музей д'Орсэ, Париж



теля, как бы противопоставляя ему себя и свой внутренний мир («Жюстина Дьель в саду Фореста», 1891). В портретах второй группы модель представлена за повседневным занятием («Гостиная в Шато де Мальроме», 1886–1887; «Дезире Дио» («Чтение газеты в саду»), 1890).

Но есть и третья группа — например, «Портрет Ван Гога» (1887), где этот гениальный художник и странный метущийся человек изображен сидящим за столиком в кафе «Тамбарин».

Графические работы Тулуз-Лотрека сыграли большую роль в становлении искусства афиши как самостоятельного жанра. Художник создал около 30 великолепных литографированных театральных афиш («Джейн Авриль в Жарден де Пари»; «Divan japonais» — обе 1893), свободных по рисунку, лаконичных и изысканно декоративных.

Туржанский Леонард (Леонид) Викторович

(Екатеринбург, 1875 — Москва, 1945) — живописец, мастер пейзажного жанра.

Родился в семье врача. С детства любил рисовать, учась в реальном училище, начал заниматься живописью. Не выдержав в 1895 г. экзаменов в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, поступил в петербургскую студию Л. Е. Дмитриева-Кавказского и одновременно в Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штигица; в 1896–1898 гг. занимался в московском Строгановском центральном училище технического рисования. В 1898 г. со второй попытки был принят в МУЖВЗ на правах вольнослушателя. Его преподавателями были А. М. Васнецов, А. С. Степанов; затем он занимался в мастерских К. А. Коровина и В. А. Серова.

Впервые Туржанский заявил о себе как о сложившемся мастере на выставке Союза русских художников в 1907 г., представив публике картины, написанные на Русском Севере в 1905–1906 гг. («Север. Тихий вечер», «Поморы на промыслах», «Северные олени», все — 1905 и др.). В этих работах, как и в более поздних пейзажах, художник утверждал эстетическую ценность ничем на первый взгляд не примечательных натуральных мотивов. Обладая богатым даром анималиста, многие пейзажные виды он «населяет» домашними животными («В степи. Весна», 1911; «Осень. Солнце», 1912; «Желтый жеребенок», 1914; «Телята», 1922).

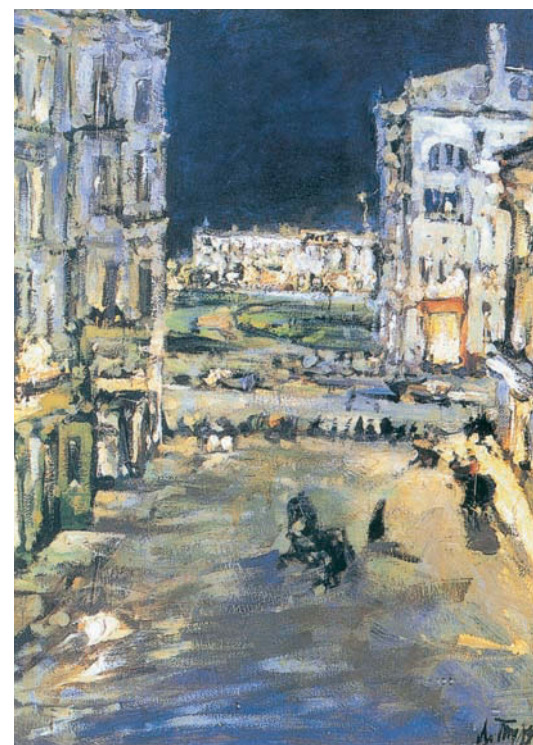
Туржанский увлекался проблемой света, решая ее в основном за счет насыщенных цветов своей палитры («Ранней весной», 1911; «Август. К осени», 1918). Опыты со светом и цветом, а также интерес к мотивам русской старины (характерный для многих членов СРХ) привели художника к жанру интерьера («Прошлое», 1911; «Интерьер. Красный ковер», 1921; «Интерьер. Большая Никитская», 1928).

В 1934 г. Туржанский выполнил декорации и эскизы костюмов для оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Занимался он и преподавательской работой (в художественном училище Екатеринбурга-Свердловска). Однако имя Леонарда Викторовича Туржанского в истории русской живописи связано прежде всего с пейзажным жанром, в котором он показал себя большим и своеобразным мастером. ■



▲ **Московский извозчик. 1911.**
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▼ **Весна в Западном крае. 1913.**
Областной художественный музей
им. В. П. Сукачева,
Иркутск

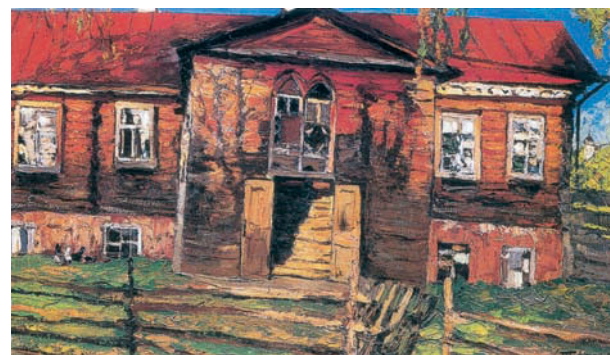


▲ **Москва. Вечер. 1913.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Последние дни. 1915.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Осень. Солнце. 1912.**
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Тьеполо, Джованни Баттиста (Венеция, 1696 — Мадрид, 1770) — итальянский художник, представитель венецианской школы эпохи позднего барокко.

Учился у Лаццарини, увлекался живописью Веронезе. Работал в Венеции и других городах Северной Италии, в Вюрцбурге и Мадриде. С 1756 по 1758 г. возглавлял венецианскую Академию художеств. Ран-



ние росписи Тьеполо в церквях Венеции («Мучение св. Варфоломея»; «Жертвоприношение Исаака») отличаются однотонным колоритом и диагональным построением. В алтарных композициях и станковых работах 1715–1720-х гг. заметно воздействие творчества Пьяццетты, выраженное, в частности, в моделировке фигур светотенью («Авраам и ангелы», «Агарь и Измаил», «Бегство в Египет», «Чудо с паралитиком»). В росписях Тьеполо церкви деи Скальци («Св. Тереза во славе», 1720-е гг.) и палаццо Санди («Сила красноречия», 1720-е гг.) в Венеции появляется типичный для Пьяццетты прием расположения фигур по краю плафона, уподобляющий их наблюдателям за происходящим в подкупольном пространстве.

Во время пребывания в Удине Тьеполо расписывает (1725–1728) собор и архиепископский дворец («Суд Соломона», «Агарь в пустыне», «Жертвоприношение Авраама», «Сон Иакова», «Рахиль пря-



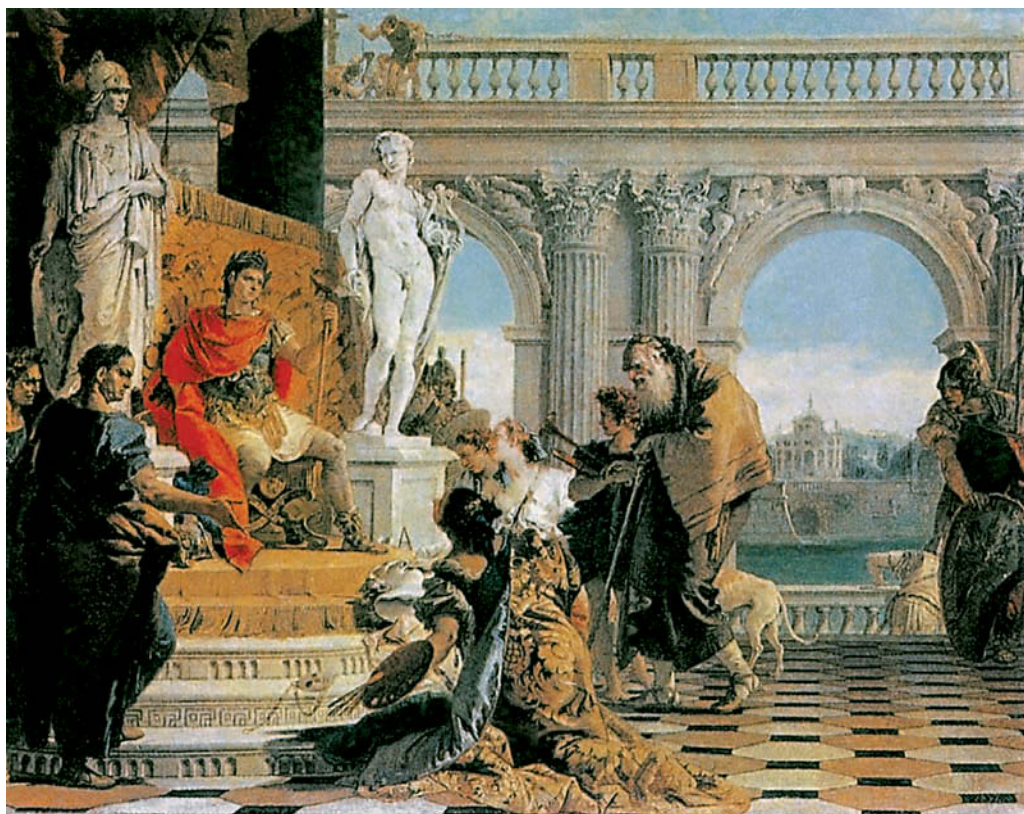
▲ **Рахиль прячет идолов.** Ок. 1725–1728.

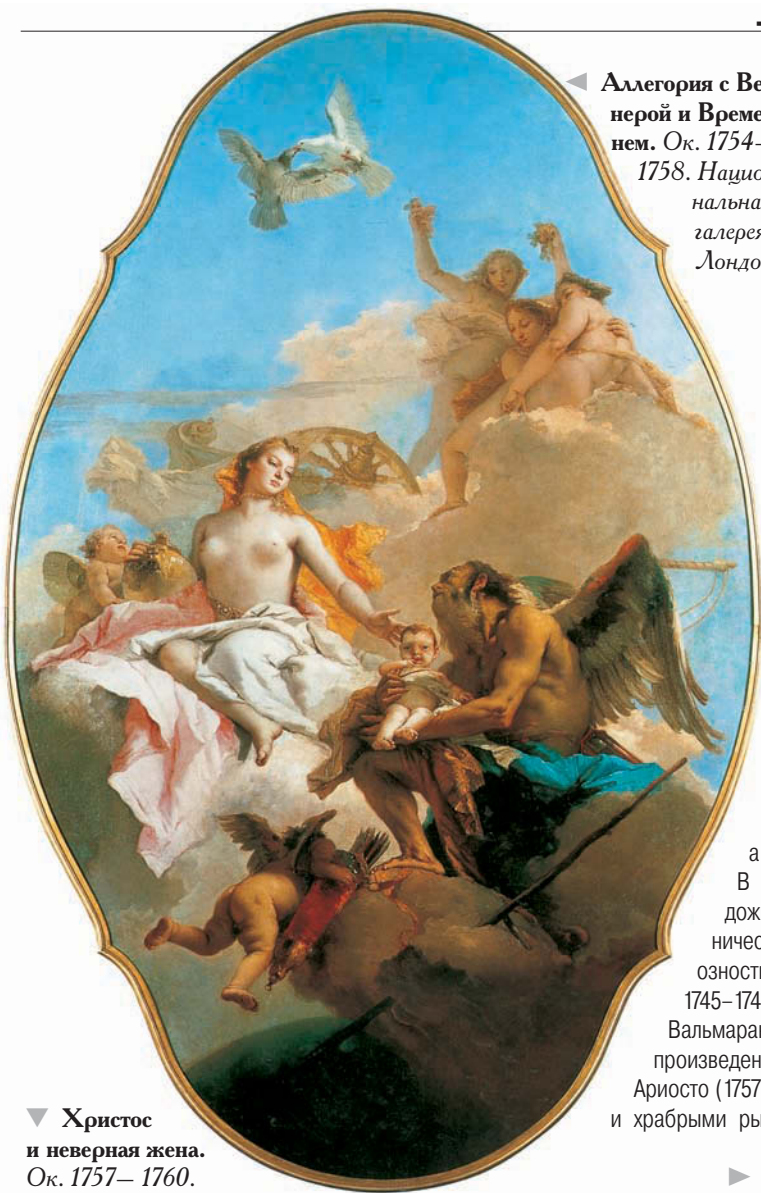
Фреска. *Архиепископский дворец, Удине*

▲ **Ганнибал, узнающий голову своего брата Газдрубала.** 1725–1730. *Музей истории искусства, Вена*

▼ **Меценат представляет императору Августу свободные искусства.** Ок. 1743. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

чет идолов», «Явление ангела Сарре», «Авраам и ангелы»). Неторопливое торжественное повествование, характерное для этих росписей, станет отличительной чертой дальнейшего творчества художника. В Милане и Венеции Тьеполо выполняет росписи (1730–1740-е гг.), отмеченные свободно разработанной линейной и воздушной перспективой. Движения мифологических и аллегорических фигур передают





▲ Аллегория с Венерой и Временем. Ок. 1754–1758. Национальная галерея, Лондон

▼ Христос и неверная жена. Ок. 1757–1760. Лувр, Париж

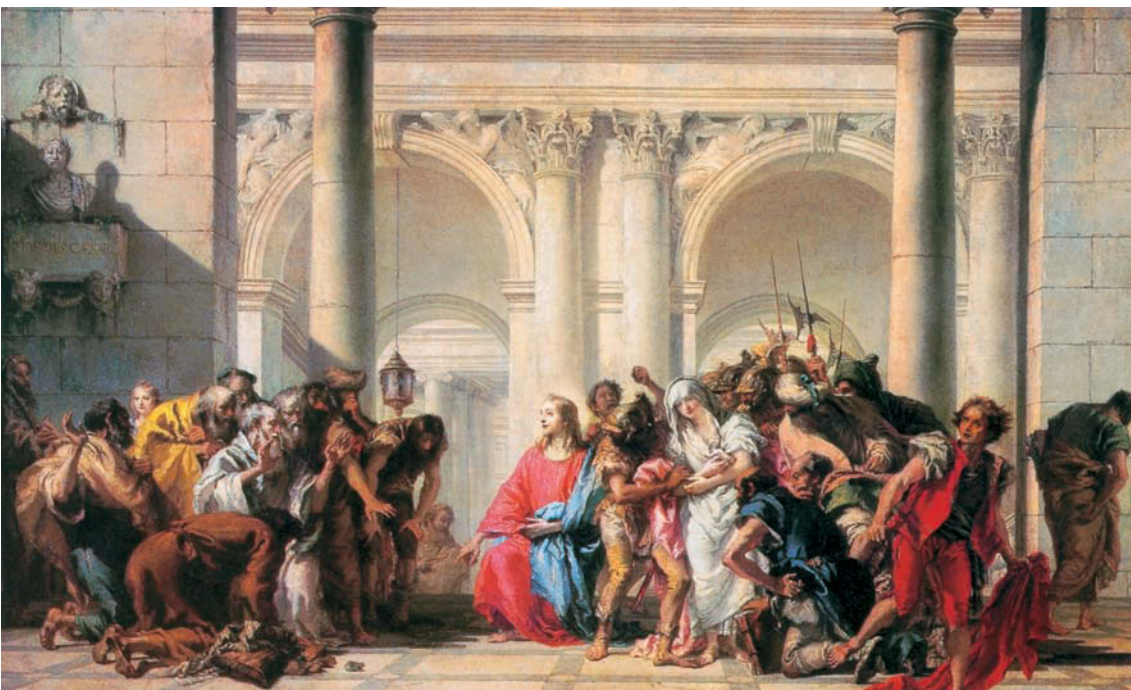


▲ Дафна и Аполлон. 1755–1760. Национальная галерея искусства, Вашингтон

здесь не религиозный экстаз, а праздничное настроение. В росписях палатцо Лабиа художник мастерски сочетает сценические приемы барокко с грациозностью рококо («Пир Клеопатры», 1745–1748), и в его фресках виллы Вальмарана близ Виченцы на сюжеты произведений Гомера, Вергилия, Тассо, Ариосто (1757) сцены с античными героями и храбрыми рыцарями разворачиваются на

фоне великолепных аркадийских пейзажей. Вершина мастерства Тьеполо-декоратора — росписи по заказу Карла III в мадридском Королевском дворце (1762–1767).

► Видение св. Анны. 1759. Картинная галерея, Дрезден



Угрюмов Григорий Иванович (Москва, 1764 — Санкт-Петербург, 1823) — живописец, мастер исторической картины.

Родился в купеческой семье, рано проявил художественные наклонности и в 1770 г. был определен в Воспитательное училище при петербургской Академии художеств. Затем будущего живописца приняли в саму Академию, где по классу исторической живописи его учителями были И. А. Акимов, Г. И. Козлов, П. И. Соколов. В 1785 г., получив за программную работу «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне» большую золотую медаль и звание классского художника I степени, Угрюмов был в качестве пенсионера Академии отправлен на четыре года в Италию. По возвращении на родину приглашен в Академию художеств в качестве преподавателя исторического класса, начал выполнять заказы.

За картину «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немецкими рыцарями» (1793 (4?)), центральным образом которой отличается близкой к иконописной традиции простотой трактовки, художник был признан назначенным в академики. В 1796–1797 гг. Угрюмов выполняет академическую программу — пишет картину по летописному рассказу (из времен великого князя киевского Владимира) «Испытание силы Яна Усмаря». Вы-

► **Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне.** 1785. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▼ **Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немецкими рыцарями.** 1793 (4?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Испытание силы Яна Усмаря.** 1796–1797. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

соко оцененная, она дает основание избрать художника академиком живописи. В 1810-х гг. художник больше внимания уделял жанру портрета. Им создана галерея портретных образов (лейб-медика И. К. Каменецкого, купца И. В. Водовозова, купца А. И. Серебрякова и его жены и др.) Выполнял Угрюмов и иконописные заказы; в 1807–1810 гг. он написал ряд образов для Казанского собора в Петербурге.

Преподавательская работа была для художника делом всей его жизни. В 1798 г. он получил звание адъюнкт-профессора, в 1800 г. — профессора исторической живописи, в 1820 г. стал ректором Академии художеств. Среди учеников Григория Ивановича Угрюмова были такие выдающиеся мастера XIX в., как А. Г. Варнек, А. И. Иванов, О. А. Кипренский, В. К. Шебуев. ■

► **Призвание Михаила Федоровича Романова на царство 14 марта 1613 года.** Не позднее 1800. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Уге, Хайме (Вальс, ок. 1415 — Барселона, 1492) — испанский художник каталонской школы.

Главный представитель испанской готической живописи, он работал в Сарагосе, Таррагоне и Барселоне, где после смерти Мартореля мастерская Уге становится центром художественной жизни города. Его работы исполнены мистицизма и постоянного религиозного волнения. Художника занимали проблемы освещения, использования пейзажных мотивов, организации пространства. Однако он сохраняет верность определенным канонам религиозной средневековой живописи, что придает его творениям некоторую архаичность. Так, в «Поклонении волхвов» (1464–1465) вполне реальные детали композиции контрастируют с условным изображением неба на заднем плане. Это произведение относится к зрелому периоду творчества Уге, как и «Бичевание Христа» (ок. 1455–1460) и сохранившаяся часть алтаря, изображающая архангела Михаила со св. Бернардином (1468).

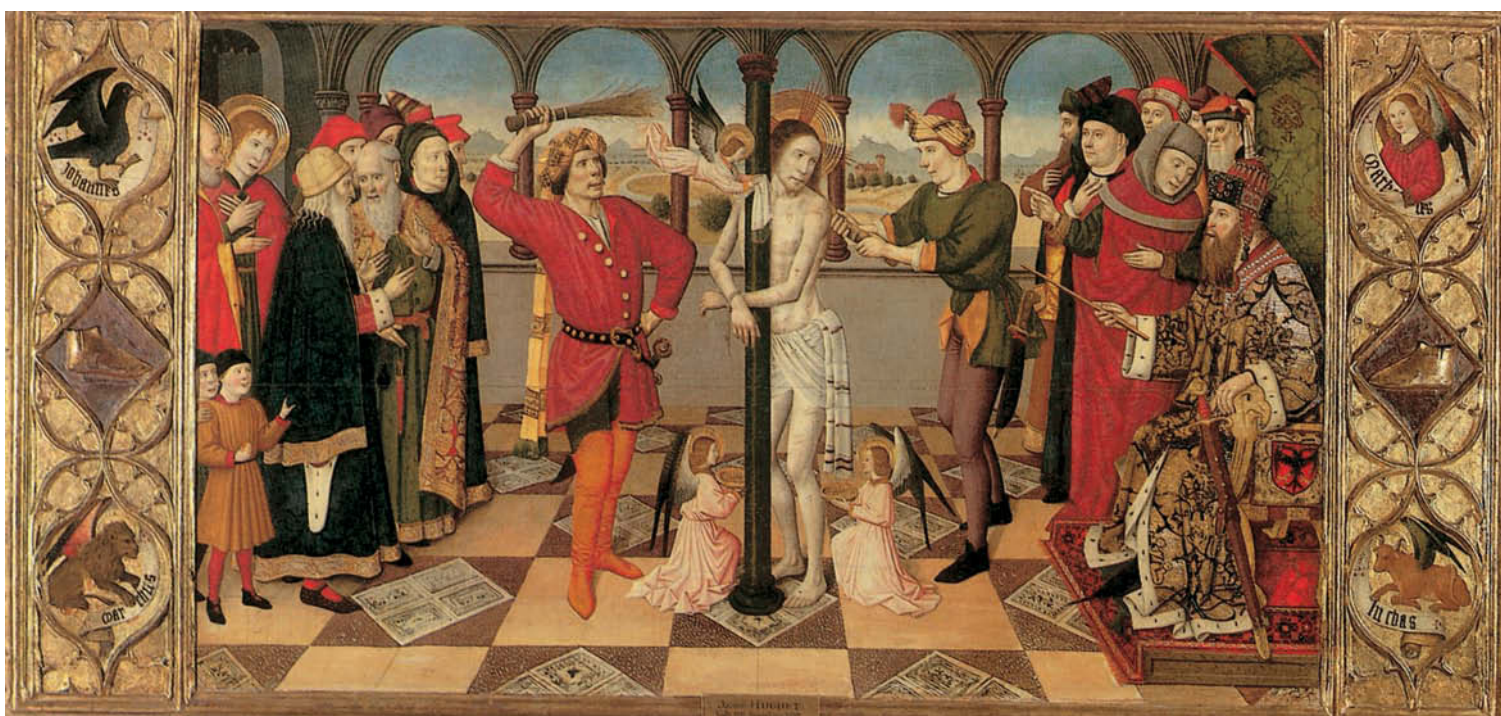
Роль Уге не ограничивается влиянием на развитие испанской живописи XV в. Можно говорить о европейской значимости его творчества, как бы «выплескивающегося» за рамки интернациональной готики.



◀ **Голова пророка.** Ок. 1435. Фрагмент утраченного алтаря. Прадо, Мадрид

▶ **Поклонение волхвов.** 1464–1465. Центральная часть «Алтаря Коннетабля Португальского». Капелла Санта Агеда, Барселона

▼ **Бичевание Христа.** Ок. 1455–1460. Панель алтаря. Лувр, Париж



Уистлер, Джеймс (собств. Джеймс Эббот Макнил Уистлер; Лоуэлл, США, 1834 — Лондон, 1903) — американский живописец и гравер.

В 1842 г. семья видного военного инженера Уистлера, приглашенного в Россию на строительство первой железной дороги, приезжает в Петербург. Здесь юный Джеймс посещает классы Академии художеств, но после смерти отца (1849) вместе с ма-

терью возвращается на родину. В 1855–1857 гг. Уистлер учился в мастерской Глейра в Париже, здесь он сблизился с Курбе, Мане, Дега и молодыми художниками, будущими импрессионистами. Его первая значительная работа «Симфония в белом № 1: Девушка в белом» (1862), представленная в 1863 г. на т. н. Салоне отверженных, вызвала нарекания со стороны парижской публики. С конца 1850-х гг. ху-

► **Симфония в белом № 1: Девушка в белом.** 1862. Национальная галерея искусства, Вашингтон

◀ **Ноктюрн: Синее и золотое — старый мост Баттерси.** 1872–1875. Галерея Тейт, Лондон

▼ **Мужчина с трубкой.** Ок. 1859. Музей д'Орсэ, Париж



► **Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета.** 1875. Институт искусств, Детройт

◀ **Аранжировка в сером и черном № 1: Портрет матери.** 1871. Музей д'Орсэ, Париж



дожник обосновался в Лондоне. Уистлер знаменит своими портретами («Аранжировка в сером и черном № 1: Портрет матери», 1871) и пейзажами-ноктюрнами («Ноктюрн: Синее и золотое — старый мост в Баттерси», 1872–1875). Во всех его творениях отражается сочетание острого и ясного ума с тонким чувством прекрасного.

Ульянов Николай Павлович

(Елец, 1875 — Москва, 1949) — живописец, график, театральный художник.

Родился в семье фельдшера, в прошлом крепостного, набравшегося медицинских навыков у своего бывшего барина-врача. С детства увлекался рисованием, и отец, страстно любивший искусство, на последние деньги покупал мальчику бумагу, карандаши, краски. А когда сын подрос, отвез его в Москву и определил учеником в иконописную мастерскую. Земляк Ульяновых художник В. Н. Мешков забрал подростка из мастерской и подготовил к поступлению в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Там Ульянов учился у Н. В. Неврева и И. М. Пряниш-



▲ К. С. Станиславский за работой. 1947.

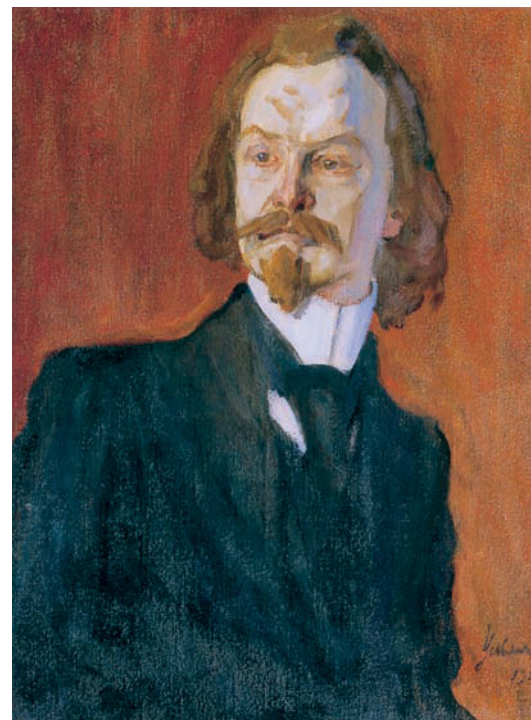
Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Портрет К. Д. Бальмонта. 1909.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

никова (1889–1901). На способного и старательного ученика обратил внимание Н. Н. Ге и нередко помогал ему советами. Неудивительно, что портрет знаменитого художника стал одной из первых работ Ульянова («Н. Н. Ге за работой», 1895). В 1897 г. в МУЖВЗ начал работать В. А. Серов, и в 1899–1902 гг. Ульянов занимался в его мастерской.

Особенно ярко школа В. А. Серова проявилась в портретных работах Ульянова, отличавшегося умением видеть главное в характере и внешности модели и передавать это сдержанными, почти скупыми живописными средствами («А. П. Чехов», 1904; «О. Л. Книппер в роли Раневской («Вишневый сад)», 1907; «Поэт В. И. Иванов», 1920 и др.). Под влиянием кубофутуризма он вырабатывает собственный кубистический стиль: дробит изображаемый объект на грани, но удерживает композицию в рамках традиционного видения мира («Автопортрет с парикмахером», 1914–1923; «Кафе», 1917). Однако в 1920-х гг. художник, оставив авангардистские поиски, возвращается к стилю модерн, постепенно сближая его с неоклассическим реализмом. Это и навеянные воспоминаниями о детских мечтах «Карусель» (1920), «Оркестр» и «Качели» (обе — 1921), и написанная в последний, победный год Великой Отечественной войны картина «Лористон в ставке у Кутузова».

В 1920–1930-е гг. Ульянов плодотворно работал как сценограф («Проделки Скапена» Ж. Б. Мольера, 1918; «Дни Турбиных», 1926 и «Кабала святош (Мольер)», 1936 М. А. Булгакова; «Кармен» Ж. Бизе, 1935



и др.). В 1930-х гг. Ульянов обратился к образу А. С. Пушкина и создал цикл живописных и графических работ, посвященных эпизодам из жизни поэта.

Можно сказать, что именно работа над образом А. С. Пушкина и театральными постановками помогла Николаю Павловичу Ульянову, ничем (или почти ничем) не поступившись, сохранить в советское время художественную органику своего творчества. ■



► Лористон в ставке Кутузова. 1944–1945.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Уорхол, Энди (Питсбург, Пенсильвания, 1928 — Нью-Йорк, 1987) — американский художник, скульптор, дизайнер, кинорежиссер.

В 1960-х гг. Уорхол, приобретший репутацию успешного дизайнера-рекламщика, обращается к живописи, которая в США тогда возвращалась к фигуративности.

Первые его живописные работы («Дик Трейси», 1960), экспрессионистские по трактовке пространства, в то же время образно связаны с быющими в глаза рекламными этикетками.

Затем его образы обретаю некую серийность, чему способствует ранее им освоенная техника механической аппликации с помощью трафарета («Двести банок супа „Кэмпбел“», «Мерилин х 100» — обе 1962). Все это напоминало веселые «дразнилки», которыми дадаисты изводили сытых француз-

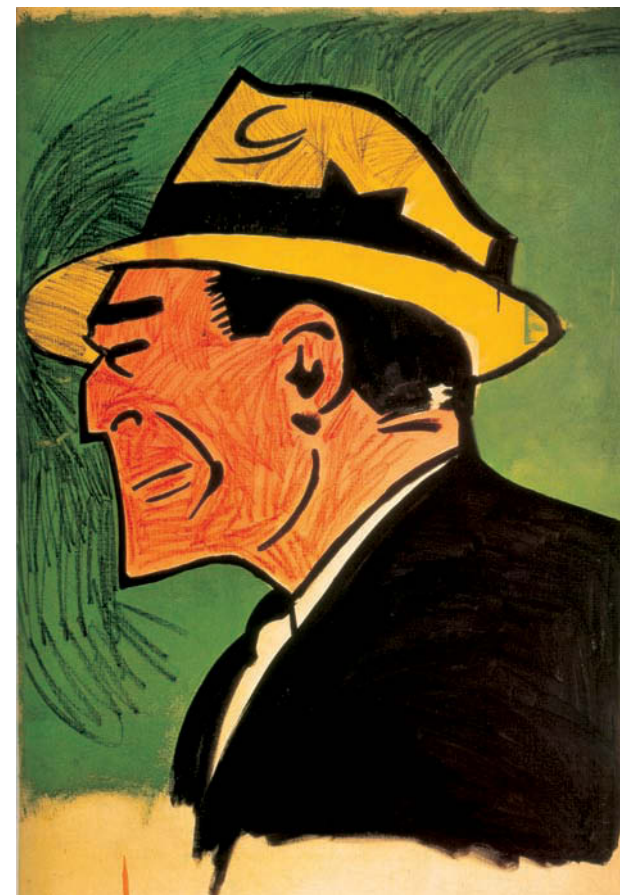
► **Дик Трейси.** 1960. Казеиновый клей, мел, холст. Фонд визуальных искусств Энди Уорхола, Нью-Йорк

▼ **Коробка «Брилло».** 1964. Синтетическая полимерная краска и шелкография на дереве. Фонд визуальных искусств Энди Уорхола, Нью-Йорк



◀ **Мифы: тетушка Джемима.** 1981. Синтетическая краска и шелкография тушью на холсте. Фонд визуальных искусств Энди Уорхола, Нью-Йорк

▼ **Мерилин х 100.** 1962. Холст, акрил, шелкография. Собрание Саачи, Лондон



ских буржуа, но американские представители течения поп-арт и самый яркий из них, Энди Уорхол, получили и мощную финансовую поддержку, и огромную популярность.

Поп-арт как бы шел навстречу широким слоям публики, испытывавшим потребность в общедоступном и общепонятом искусстве.

Энди Уорхол, творчество и жизнь которого олицетворяют собой постмодернистскую эпоху в искусстве, был одним из самых известных американских художников 2-й половины XX в.



Утамаро, Китагава (собств. Китагава; Кавагоэ, 1753 — Эдо, 1806) — японский гравёр и живописец школы «укиё-э».

Юношей Китагава (Утамаро — псевдоним, которым художник подписывал свои работы с 1781 г.) пришел в Эдо (нынешний Токио), где один издатель приютил его и помог напечатать гравюры. Так Страна восходящего солнца обрела мастера, который, найдя свою манеру, заслужил славу лучшего художника Японии, где он и сейчас популярен так же, как и при жизни.

Утамаро много рисовал с натуры, тщательно изучал свет. Его внимание привлекало все сущее — блеск солнца на лепестках цветов и мерцание светлячка в ночном мраке, изысканность кимоно и форма черепахового гребня. Но больше всего, пожалуй, —

красота японских женщин. Они во многом схожи — овалом лица, разрезом глаз, внутренней мягкостью, — но как по-разному они у Утамаро читают, музицируют, занимаются с детьми, склоняются к любимому («Красавицы на берегу реки», вторая половина XVIII в.; «Задумчивая любовь», ок. 1793–1794).

Создавал Утамаро и гравюры на театральные темы, и портреты гейш из «веселого квартала» Ёсивара («Ежегодник зеленых (веселых) домов Ёсивара», 1804), и книжные иллюстрации, во всех видах и жанрах добиваясь совершенства.

Изыскано-поэтические произведения Утамаро сыграли важную роль в пробуждении в конце XIX в. интереса европейцев к японскому искусству. ■



▲ Иллюстрация из «Книги о насекомых». 1788. Цветная ксилография, тиснение, посеребрение



▶ Красавицы, режущие доски для гравюр. Лист из серии «Знаменитые сувениры Эдо. Изготовление цветных гравюр». Вторая половина XVIII в. Цветная ксилография. Государственный музей искусства народов Востока, Москва



▲ Красавицы на берегу реки. Лист из серии «Шесть драгоценных рек. Река Нодзи в провинции Оми». Вторая половина XVIII в. Цветная ксилография. Государственный музей искусства народов Востока, Москва



▲ Задумчивая любовь. Ок. 1793–1794. Цветная ксилография. Частное собрание

◀ Иллюстрация из «Ежегодника зеленых (веселых) домов Ёсивара». 1804. Цветная ксилография

Уткин Петр Саввич (станция Тамбов близ Саратова, 1877 — Ленинград, 1934) — живописец и график, представитель символизма.

Родился в семье железнодорожного служащего. С детства любил рисовать. Помогал составлять орнаменты матери, которая, после того как отец оставил семью, подрабатывала вышиванием. Занимался в рисовальной школе при саратовском Обществе любителей изящных искусств, затем в Боголюбовском рисовальном училище. В 1897–1907 гг. учился в МУЖВЗ (у И. И. Левитана, В. А. Серова, К. А. Коровина). Уже в студенческие годы активно работал — писал пейзажи, натюрморты, расписывал саратовскую церковь Казанской Божьей Матери (1902), участвовал в организации первой в Саратове (и в России) выставки символистской живописи «Алая роза» (1904).

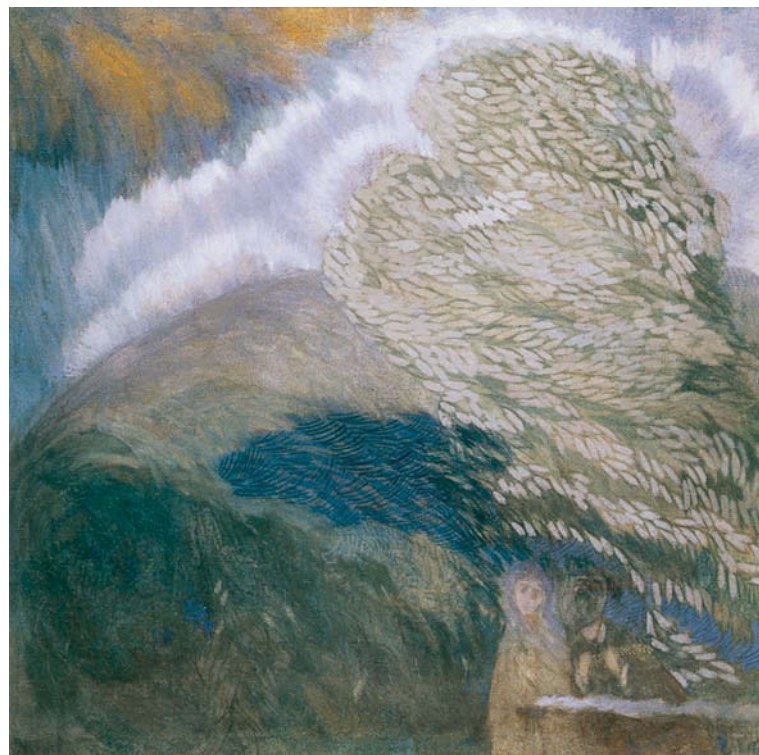
В дальнейшем Уткин становится одним из видных художников-символистов, «живописных мечтателей», показывая на различных выставках свои полотна, полные метафоричности и романтики («Здесь он живет, любит и умирает», 1905; «Любители бури», 1904 и др.). В 1907 г. вместе с П. В. Кузнецовым, М. С. Сарьяном, С. Ю. Судейкиным и другими художниками-символистами участвует в выставке «Голубая роза», название которой стало знаковым для всего символистского искусства в России начала XX в.



► **Любители бури.**
1904, 1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Натюрморт с белым кувшином.**
1923. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Ночь. Стога.**
1901. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Творчеству «голуборозовцев» свойственна музыкальность, мечтательность и некоторая декоративность. К работам Уткина это относится в полной мере. Его полотна, часто выдержанные в излюбленных символистами голубых и сине-лиловых тонах, его утонченно-причудливая живопись создали ему славу самого последовательного символиста.

С 1918 г. художник жил в Саратове. Преподавал в Рисовальном училище. В 1931 г. переехал в Ленинград по приглашению Института живописи, скульптуры и архитектуры при Академии художеств, где занял должность профессора.

Многие произведения Петра Саввича Уткина не сохранились: почти 50 полотен сгорело в 1914 г. при пожаре, немало работ погибло в 1942 г. под бомбежкой при попытке вывезти их из блокадного Ленинграда. ■



▲ **Цветы.** 1925. Областная картинная галерея, Вологда

Утрилло, Морис (Париж, 1883 — Дакс, 1955) — французский живописец-пейзажист, литограф.

Систематического образования Утрилло не получил. Его художественная манера сформировалась под влиянием импрессионистов, в частности Писсарро и Сислея, что особенно сильно ощущается в ранний период его творчества («Улица Мюллер», 1908). Однако несмотря на родство с импрессионистами, он во многом оказывается ближе Курбе и барбизонцам.

В истории мировой живописи имя художника неразрывно связано с Монмартром, обитатели которого часто видели его с куском картона на коленях. Но с 1909 г. Утрилло практически прекращает натурные студии, он пишет по памяти, стремясь не столько к документальной точности, сколько к передаче своих ощущений потаенной красоты милых



▲ **Церковь Сен-Пьер на Монмартре.**
Ок. 1914. Частное собрание

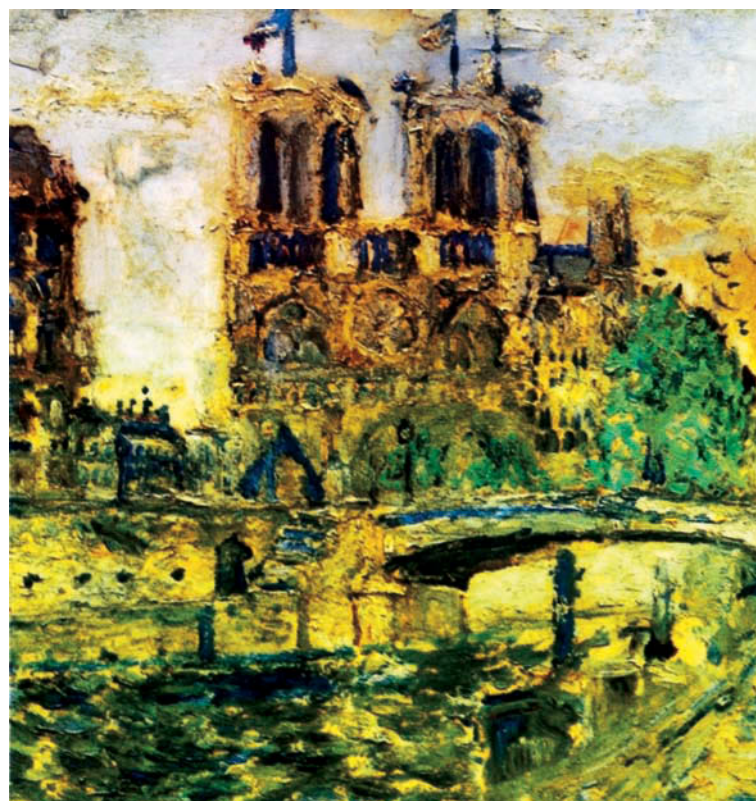
◀ **Белый дом. 1911–1912.**
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

сердцу кривых улочек («Белый дом», ок. 1912; «Церковь Сен-Пьер на Монмартре», ок. 1914; «Улица Мон-Сени на Монмартре», 1914–1919). Утрилло очень редко впускает людей в свои композиции: главный его герой — «гений места».

Известность и материальный достаток приходят к Утрилло только в 1920-е гг. Но к этому времени из-за беспорядочного образа жизни художник уже утрачивает творческую энергию. ■



▲ **Улица Мон-Сени на Монмартре. 1914–1919.** Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



► **Собор Нотр-Дам в Париже, украшенный флагами.**
1908. Частное собрание

Уччелло, Паоло (собств. Паоло ди Доно; Пратовеккьо близ Ареццо, 1397 — Флоренция, 1475) — итальянский художник.

За что Паоло ди Доно получил свое прозвище, точно не известно. Одна из версий — за пристрастие изображать животных и птиц (ит. *ucello* — «птица»). Более единогласны искусствоведы в другом вопросе: почему этот художник Раннего Возрождения не был по заслугам оценен современниками? Он опе-

редил свое время в тех поисках передачи перспективы, которые позволяют считать его одним из основоположников ренессансного искусства. На четыре столетия Уччелло был забыт, его заново «открыли» уже на рубеже XIX и XX вв. Один из приемов художника — стремление достичь идеала упрощением форм — очень полюбился кубистам, а сюрреалисты не без основания сочли, что его «конструктивизм освобождает... чувство, которое присуще лишь мечте».

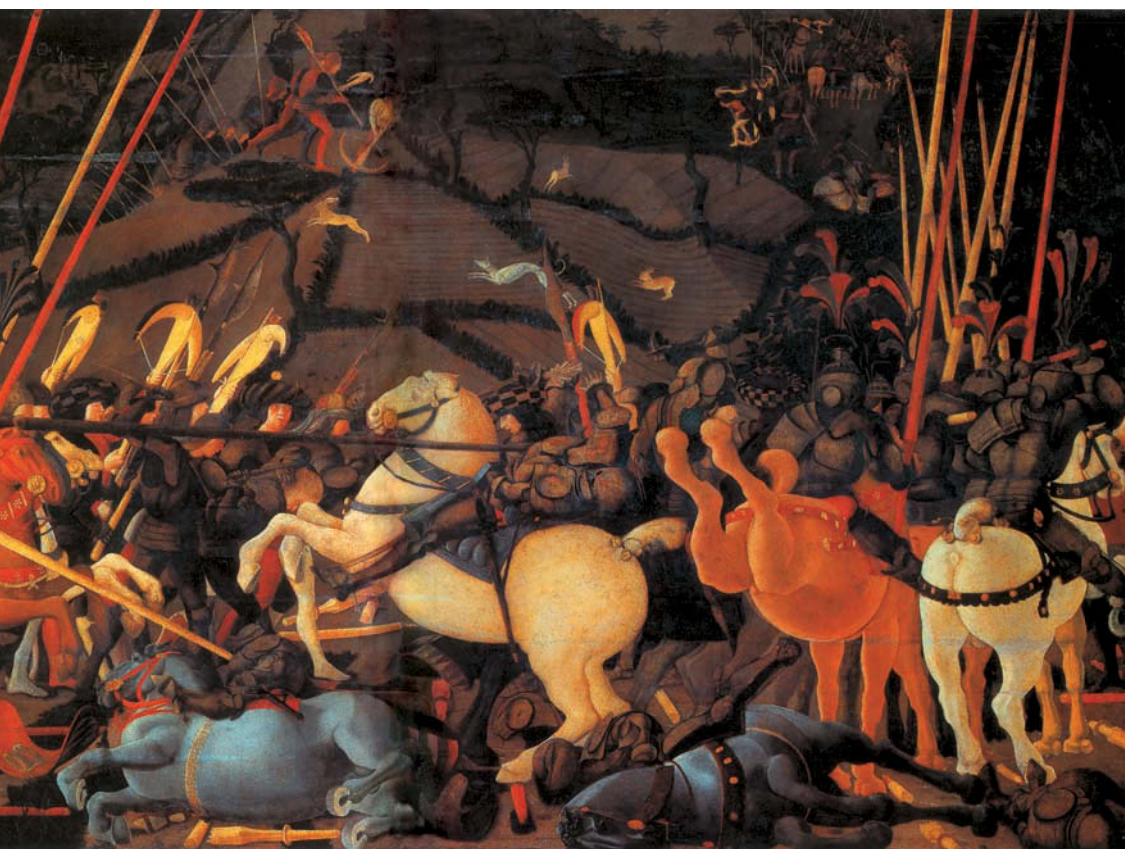


▲ Св. Георгий, принцесса и дракон. Ок. 1470. Национальная галерея, Лондон
▼ Битва при Сан-Романо. Ок. 1456—1460. Лувр, Париж



▲ Памятник кондотьеру Джону Хоквуду. 1436. Фреска, переведенная на холст. Собор Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция





▲ **Битва при Сан-Романо.** Ок. 1456–1460. Национальная галерея, Лондон

◀ **Битва при Сан-Романо.** Ок. 1456–1460. Галерея Уффици, Флоренция

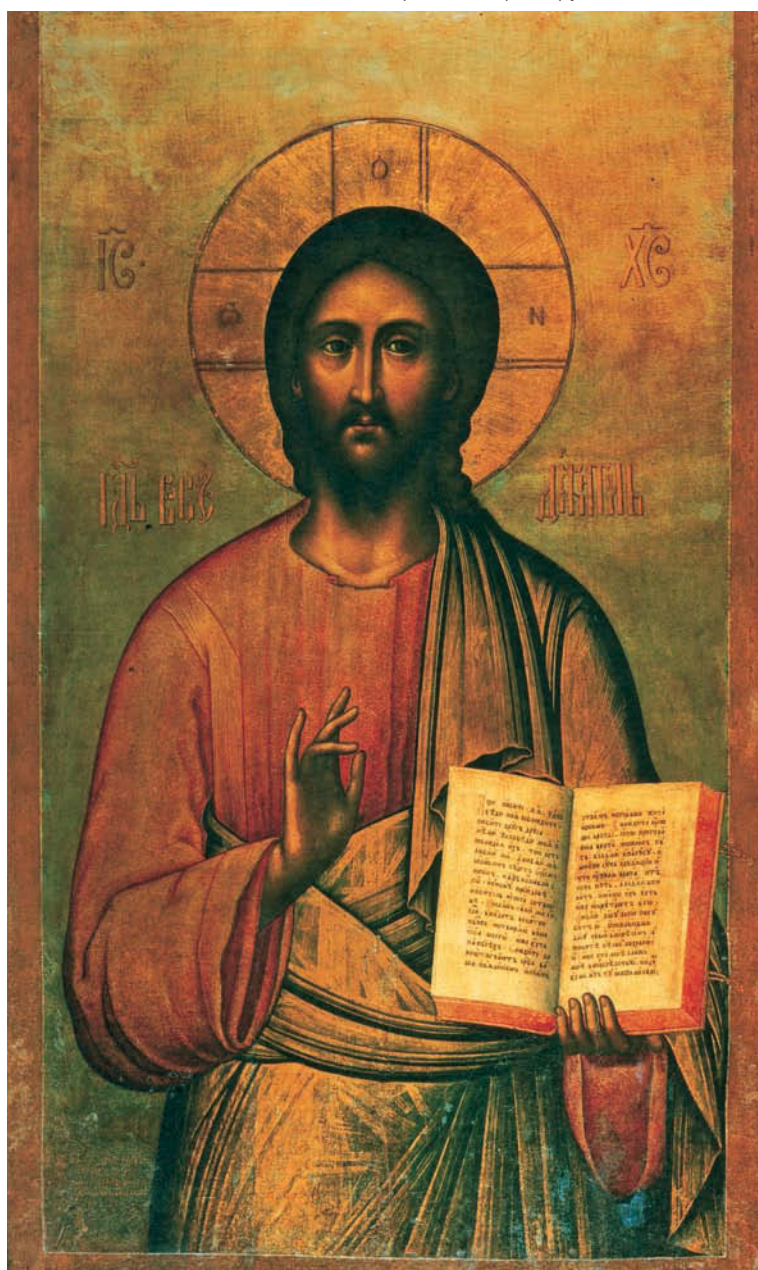
Большую часть жизни Уччелло провел во Флоренции, два года работал в Венеции, побывал в Падуе. Известно также, что в 1407 г. он работал в мастерской скульптора Гибerti. В 1431 г. Уччелло написал на сюжеты Книги Бытия («Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Грехопадение» и др.). К 1436 г. относится одна из самых известных работ Уччелло — фреска с изображением конного памятника кондотьеру Джону Хоквуду. Здесь в полной мере проявилось его стремление к передаче перспективы: композиция смотрится как реальный мемориальный монумент. То же можно сказать о трех картинах Уччелло, написанных ок. 1456–1460 гг., с эпизодами битвы при Сан-Романо (в ней флорентийцы одержали победу над сиенцами). В них художник (впервые в истории искусства) представил многочисленных персонажей в различных ракурсах, четко обозначив при этом планы. Следует упомянуть и картину «Св. Георгий, принцесса и дракон» (ок. 1470), свидетельство интереса Уччелло к сказочным фабулам и поэтически наивным образам.

Новатор в живописи, знаток философии и алхимии, Уччелло не был понят современниками и закончил жизнь в бедности и одиночестве. ■

Ушаков Симон (Пимен) Федорович (Москва, 1626 — Москва, 1686) — выдающийся живописец и график, представитель последнего периода искусства Московской Руси.

Его деятельность была многогранной: Ушаков писал иконы и парсуны, участвовал в росписях кремлевских соборов и Грановитой палаты, чертил географические карты, делал рисунки для знамен, монет, украшений на оружии, занимался офортом. Как самому авторитетному мастеру ему поручалось поновление чудотворных икон. С 1663 г. и до конца жизни он руководил иконописной мастерской, которая тогда находилась в ведомстве Оружейной палаты, был автором «Слова к люботщательному иконного писания» (ок. 1666).

У кого учился будущий «славный царский изограф» неизвестно. В 1648 г. Ушаков был принят на службу при дворе в качестве «жалованного иконописца». Первые иконы его письма («Богоматерь Владимирская» из московской церкви Архангела Михаила в Овчинниках, 1652 и «Митрополит Филипп» из Спасо-Преображенской церкви в Калуге, 1653) вполне традиционные по строю, еще остаются в пределах главного русла древнерусской иконописи. Но к концу 1650-х гг. Ушаков переходит к новому принципу иконописания — «живоподобному» письму ликов. Особенно ясно новаторство Ушакова заметно в иконе «Благовещение с акафистом» (1659). Написанные им на этой доске лики своей стилистической новизной резко контрастируют с остальной ча-



▲ **Богоматерь Елеуса-Киккская.** 1668. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ◀ **Спас Вседержитель.** 1668. Государственный Исторический музей, Москва

стью изображения, выполненной иконописцами Яковом Казанцем и Гавриилом Кондратьевым в традиционной манере.

Некоторые исследователи связывают новации Ушакова с тем, что он был хорошо знаком с «фряжской премудростью»: во второй половине XVII в. в Оружейной палате Московского Кремля работал не один десяток иноземных мастеров. При этом Ушаков в своем творчестве предпочитал обращаться к традиционной иконографии, апеллирующей к узнаваемым древним образам, в которую вносил изменения в духе своего «живописного» стиля. Такова, например, «Троица Ветхозаветная» (1671), восходящая, несомненно, к рублевской иконографии. А икону «Богоматерь Елеуса-Киккская» (1668) Ушаков списывал с образа конца XI — начала XII в. из монастыря, стоявшего на горе Киккос (остров Кипр). Композиция представляет собой традиционный тип так называемого «вызгания»: Младенец,



▲ **Иоанн Богослов.** 1673. Государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад
 ▶ **Троица Ветхозаветная.** 1671. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
 ▼ **Успение Богоматери.** 1671. Государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад



◀ **Спас Не-рукотворный.** 1674. Государственная Третьяковская галерея, Москва





◀ *Симон Ушаков, Михаил Милютин. Богоматерь Новоникитская. 1677–1678. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва*
 ▼ *Богоматерь Владимирская (Древо государства Московского). 1668. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

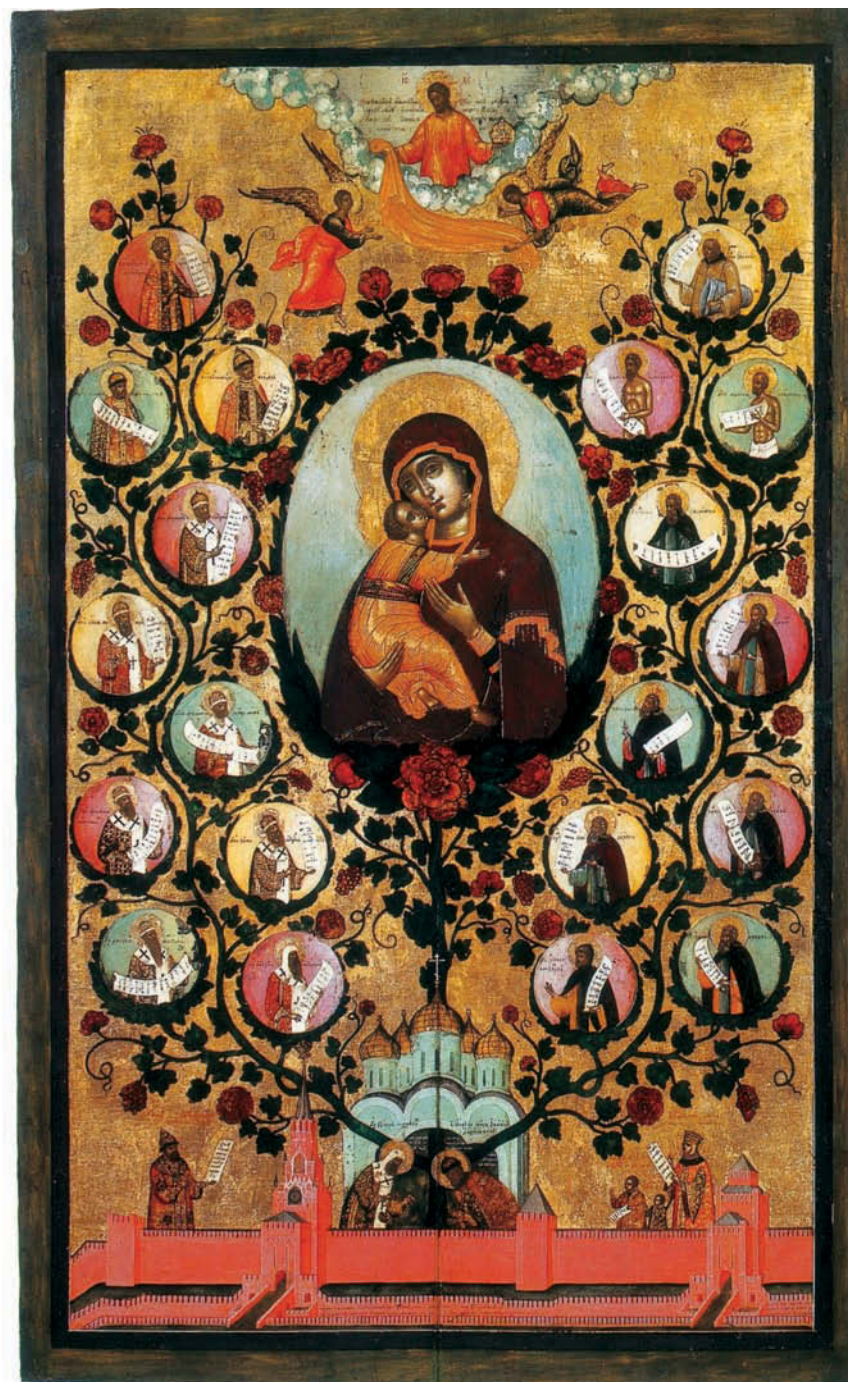
раскинувшись, резвится на руках Богоматери, которая печалится о будущих страданиях Сына. Но светотеневая моделировка объемов демонстрирует стилистические черты итальянской проторенессансной живописи.

К образу Спасителя Симон Ушаков обращался многократно («Спас Вседержитель», 1663; «Спас Вседержитель», 1668; «Спас Нерукотворный», 1674; «Спас на престоле», 1684). И всегда изограф стремился передать сложные эмоциональные состояния Иисуса Христа — грусть, пронизательность, благожелательность, доброту. Он как бы напоминает: Спаситель — Бог-Сын, но еще и Сын Человеческий.

Особое место в огромном творческом наследии Ушакова занимает написанная им в 1668 г. для церк-



◀ *Никон Радонежский. 1673. Государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад*



► **Тайная вечеря. 1685.**
Государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад



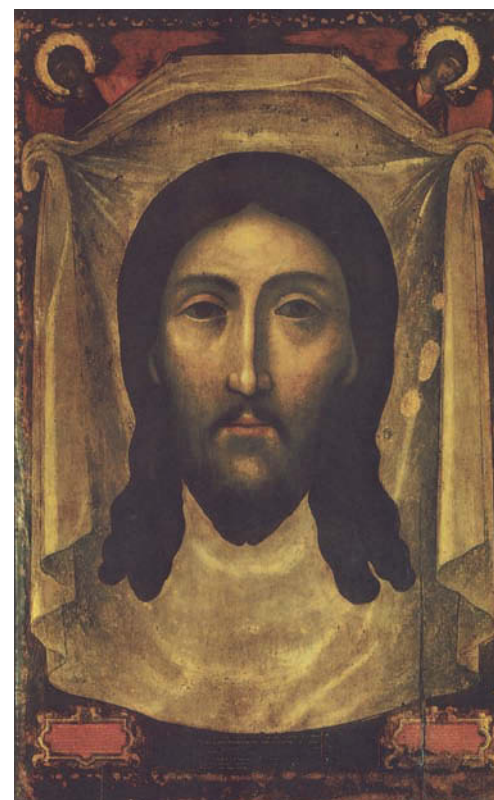
▼ **Спас на престоле. 1684.** Государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад

▼ **Спас Нерукотворный. 1674.** Государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад



ви Троицы в Никитниках и ныне хранящаяся в Третьяковской галерее икона «Богоматерь Владимирская (Дерево государства Московского)». Ее символично-аллегорическая композиция насыщена реальными подробностями. Высокое дерево (виноградная лоза — символ жизни), соединяющее земных владык с Небесным престолом, растет за кремлевской стеной на фоне Успенского собора. Дерево сажают и поливают князь Иван Данилович Калита, собиратель русских земель, и митрополит Петр, при котором митрополия была перенесена в Москву. На ветвях в круглых медальонах — портреты тех, кто трудами своими послужил укреплению Русского государства и его славе. Над зубцами кремлевской стены возвышаются фигуры царя Алексея Михайловича и царицы с детьми — царевной Софьей и царевичем Иваном (будущий царь и император российский Петр I тогда еще не родился). Спасская башня Кремля изображена с соблюдением пропорций и реальными деталями. Сплошное заполнение поверхности иконы придает ей декоративность, что тогда высоко ценилось заказчиками.

В основе главной идеи этого образа — сюжет «Древа Иессеева», посвященный генеалогии Иисуса Христа, введенный на Руси в практику храмовой росписи Феофаном Греком. Такая параллель уже сама по себе возвышала изображенных на иконе персон. Прославление союза самодержавия и православной церкви пафосно завершает изображение в верхней части иконы Христа, передающего ангелам золотистый покров с текстом псалма: «Господи, призри с небеси и виждь, и посети виноград сей и соверши, его же насади десница Твоя».



25 июня 1686 г. Симон Федорович Ушаков скончался. Он похоронен в московском Знаменском монастыре на Варварке, где его отец и два дяди в конце жизни были монахами.



Уэст, Бенджамин (Спрингфилд, Пенсильвания, 1738 — Лондон, 1820) — американский художник.

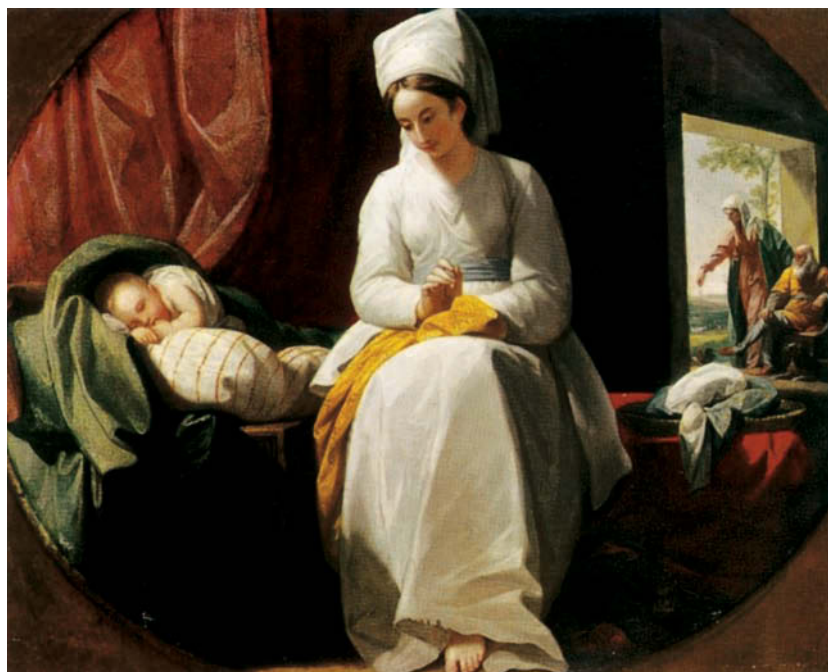
Существует легенда, что Уэста, справедливо считающегося отцом американской живописи, индейцы научили раскрашивать рисунки кисточками из кошачей шерсти. Доподлинно же известно, что учился он в Риме, где сдружился со знатоком античности Винкельманом и основоположником неоклассицизма Менгсом, а затем в Лондоне, в Королевской академии художеств. В Англии, куда Уэст переехал в 1764 г. и где сделал блестящую карьеру, художник оставался до конца жизни. Он заменил Рейнолдса на посту президента Академии, с 1769 по 1819 г. выставил свыше 250 своих работ. Он поддерживал

связи со своими соотечественниками. Его мастерская в Лондоне на протяжении четверти века была местом, куда тянулись молодые американцы, мечтавшие посвятить себя живописи.

Картины Уэста «Смерть генерала Вольфа» (1770), «Пеннский договор с индейцами» (1771) и «Битва при мысе Ла Гог» (1778) типичны для его творчества живой непосредственностью, реалистичностью и интересом к ранним этапам американской истории, что высоко ценилось в просвещенных кругах Новой Англии. Исторические полотна («Золотой век», 1776; «Смерть на белом коне», 1817) сыграли важную роль в распространении эпического и нравоучительного жанров, столь модных в конце XVIII в.

► **Золотой век. 1776.**

Галерея Тейт, Лондон



▼ **Битва при мысе Ла Гог. 1778.**

Национальная галерея искусства, Вашингтон



▲ **Портрет полковника Гай Джонсона.** Ок. 1776. Национальная галерея искусства, Вашингтон

▼ **Автопортрет.** Ок. 1770. Художественный музей, Балтимор



Уэст исполнил большие декорации для зала св. Георгия в Виндзорском замке (восемь композиций с эпизодами из жизни короля Эдуарда III). Был он и прекрасным портретистом («Портрет полковника Гай Джонсона», ок. 1776; «Супруги Бекфорд», 1797; «Портрет Самьюэла Мора», 1798).

Фабриано, Джентиле да

(собств. Джентиле ди Никколо ди Джованни ди Массо; Фабриано, ок. 1370 — Рим, 1427) — итальянский художник.

О его образовании существует несколько противоречивых гипотез; согласно самой, пожалуй, правдоподобной, он обучался в среде живописцев и мастеров миниатюры в Орвьето. Работал Джентиле в Фабриано, Венеции, Флоренции, Сиене, Риме, а также во Франции (1422).

Одно из самых известных его творений — алтарный образ «Поклонение волхвов» (1423), отличающийся поистине роскошной декоративностью. На боковых пиллястрах с изумительной точностью изображены цветы — один из первых в истории живописи примеров «натюрморта».

Ок. 1425 г. Джентиле создает другое свое значительное произведение, т. н. «Полиптих Кватреси». Его разрозненные панели сейчас хранятся в различных музеях мира, четыре образа святых — Марии Магдалины, Николая, Иоанна Крестителя и Георгия — гордость галереи Уффици.

Многие монументальные работы Джентиле, к сожалению, не сохранились — фреска в зале Большого совета венецианского Дворца дождей (1409), роспись капеллы в средневековом палаццо Бролетто (1414–1419), фреска в римской церкви Сан-Джовани ин Латерано (1427) и др.

Творчество Джентиле да Фабриано, певца «осени Средневековья», считается одним из высших достижений «интернациональной готики».



▲ Поклонение волхвов. 1423.
Галерея Уффици, Флоренция



▲ Мадонна Смирение.
Ок. 1420. Музей П. Гетти, Лос-Анджелес

▲ Святые Мария Магдалина, Николай, Иоанн Креститель и Георгий. Ок. 1425. Галерея Уффици, Флоренция



Фабрициус, Карел (собств. Карел Питерс; Мидден-Бемстер, 1622 — Делфт, 1654) — голландский художник, основатель делфтской школы живописи.

Сын школьного учителя и художника, Карел с ранних лет обучался плотничеству, что и подсказало ему позднее выбор псевдонима (от лат. *faber* — «плотник»). С 1641 по 1643 г. он учился в Амстердаме у Рембрандта. В 1643 г. художник возвратился в родной город, а в 1650 г., после заключения второго брака (первая жена и дети-близнецы умерли), переехал в Делфт. Мастер гильдии св. Луки (1652), Фабрициус и его брат Питер становятся основателями новой делфтской школы, которая придавала большое значение психологизму. Популярность художника растет, его сравнивают с мастерами итальянского Возрождения. В 32 года жизнь живописца трагически обрывается при взрыве порохового склада.



► **Часовой.**
1654. Художественный музей, Шверин

◀ **Щегленок на стене, освещенной солнцем.** 1654. Мурицхёйс, Гаага



Незаурядная натура Фабрициуса проявила себя оригинальными решениями в разных областях живописи. Известный как мастер настенных росписей, он в 1640-е гг. приобретает славу портретиста («Старик в меховой шапке»; «Автопортрет»). Себя он изобразил в образе ремесленника (кожаный фартук, расстегнутый ворот рубахи), но полное достоинства и мысли лицо выдает творческую натуру. Созерцательным настроением проникнуты жанровые полотна Фабрициуса. А его написанный незадолго до смерти «Щегленок на стене, освещенной солнцем» (1654) справедливо считается шедевром мировой живописи. ■



▲ **Продавец музыкальных инструментов (Вид Дефлта).** 1652. Национальная галерея, Лондон

► **Автопортрет.** 1645. Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам



Фальк Роберт Рафаилович (Москва, 1886 — Москва, 1958) — живописец, график, театральный художник.

Родился в семье юриста. Рисованием увлекался с детских лет. После окончания реального училища вопреки возражениям отца занимался в частной школе К. Ф. Юона и И. О. Дудина, в студии И. И. Машкова. С 1905 по 1912 г. посещал Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где его педагогами были А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, К. А. Коровин, В. А. Серов. Свои работы начал экспонировать в 1906 г., представляя их на выставки различных объединений: Московского товарищества художников, «Мира искусства», а с 1910 г. — «Бубнового вальта» (с членами этого содружества художников — А. В. Лентуловым, И. И. Машковым, П. П. Кончаловским — Фальк близко сошелся).

Молодой художник экспериментирует в кубистическом стиле, пишет угловатыми пятнами насыщенного цвета. В своих композициях он использует прием деформации, чтобы «сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность». Таковы его натюрморты («Натюрморт с фикусом», 1913; «Натюрморт на белой скатерти», 1914), пейзажи («Старая Руза», 1913; «Крым. Пирамидальный тополь», 1915; «Солнце. Крым. Козы», 1916), портреты («Портрет татарского журналиста М. Рефатова», 1915; «Негр», 1917; «Портрет дамы в красном», 1918).

В первое послереволюционное десятилетие творчество Фалька еще остается уместным в России — в живописи, поэзии, театральном искусстве тогда экспериментировали многие. Художник работает во Всероссийской коллегии изобразительных искусств, с 1918 г. преподает в Государственных свободных художественных мастерских (с 1920 г. Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские, с 1926 г. Вхутеин — Высший художественно-технический институт). Искусство Фалька-живописца в 1920-е гг. становится более сдержанным, суровым. Характерна в этом отношении его картина «Красная мебель» (1920) с ее напряженным цветом и хищно-агрессивными формами. Здесь налицо так называемое «очеловечивание вещей»: мебель как бы сама организует окружающую среду.

Фальк восхищался многими мастерами живописи, но больше всех ценил П. Сезанна и Рембрандта, которого почитал за глубокий психологизм образов. В портретных работах художника влияние одухотворенного творчества великого живописца становится все заметнее. Живописная манера, построенная на тончайших оттенках цвета, характерна для нового творческого почерка Фалька и именно



▲ **Натюрморт. 1910.** Историко-художественный музей, Серпухов

в ней художник впоследствии достиг высочайшего совершенства. Работы Фалька в 1920-х гг. успешно экспонировались на выставках русского искусства в Париже, Берлине, Венеции, Стокгольме, Вене, Токио, Нью-Йорке, на многочисленных выставках в России; в 1924 и 1927 гг. состоялись две его персональные выставки (соответственно — в Третьяковской галерее и Московском доме ученых).

В 1928 г. как декан и профессор Вхутеина Фальк был командирован во Францию «для изучения классического наследия» и остался там на целое десятилетие.



▲ **Базар в Воскресенске. 1910.** Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков

► **Портрет татарского журналиста М. Рефатова. 1915.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



Парижский период — это пейзажи, натюрморты, портреты, в которых продолжают развиваться те качества художника, которые наметились в его творчестве 1920-х гг., — камерность, лиричность, богатство тонких цветовых соотношений.

Что подтолкнуло Фалька к возвращению в Советский Союз? Возможно, события, происходящие в гитлеровской Германии и реально ощущавшееся приближение большой и страшной войны. Во всяком случае, за год до ее начала, в 1938-м, художник вернулся на родину — и попал совсем не в ту атмосферу, которую помнил по 1928 г. В советское искусство, сформировавшееся к концу 1930-х гг. под мощным государственным нажимом, после кампаний «борьбы с формализмом» и «чисток рядов», с единственно признанным методом — социалистическим реализмом, утонченная живопись Фалька явно не вписывалась. Сразу же по возвращении художник едет в Среднюю Азию, посещает Ташкент, Бухару, Самарканд, Хиву, много пишет акварелью, рисует, делает эскизы и наброски для будущих станковых произведений. Эту работу в годы Великой Отечественной войны Фальк продолжил в Самарканде, где он преподавал в эвакуированном из Москвы бывшем Строгановском училище и в Самаркандском художественном училище. Там родились удивительно яркие красочные пейзажи «У хауса. Самарканд» (1940-е гг.), «Регистан», «Золотой пустырь. Самарканд» (оба — 1943) и др.



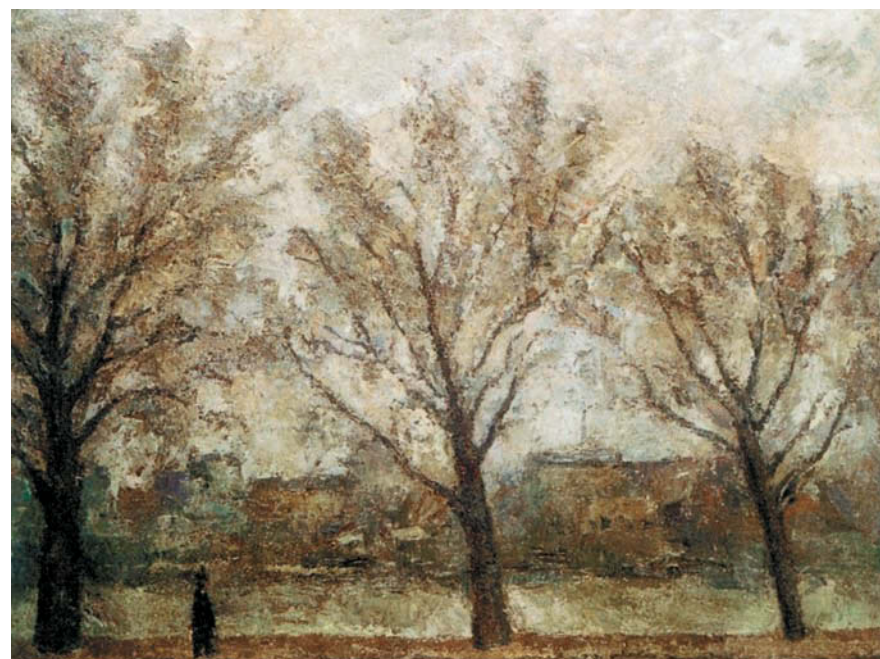
▶ **Бухта в Балаклаве. 1927.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Красная мебель. 1920.**
Государственная Третьяковская галерея, Москва



В послевоенные годы Роберт Фальк, фактически отторгнутый официальным искусством, упорно продолжает работать. Он пишет строгие портреты С. М. Михоэlsa (1947–1948), В. Б. Шкловского (1948), К. А. Некрасовой (1950), А. Г. Габричевского (1952–1953), сумев проникнуть во внутренний мир своих моделей и живописно его показать. В поздние натюрморты художника («Голубка и роза», 1952; «Картошка», 1955 и др.), где предметы погружены в сумрак, надо не столько вглядываться, сколько «вслушиваться», как в тихую музыку.

Все эти годы имя Роберта Рафаиловича Фалька, лишённого возможности участвовать в выставках, было окружено поэтической легендой — о чистом искусстве, о живописи высочайшей пробы, тайно творимой в некоей мансарде в центре Москвы. ■



▲ **Три дерева. 1936.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Пейзаж с красными домами. 1921.** Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Федотов Павел Андреевич (Москва, 1815 — Санкт-Петербург, 1852) — живописец и график, родоначальник критического реализма в русском изобразительном искусстве.

Родился в семье мелкого чиновника, отставного суворовского солдата. Его крохотной военной пенсии и грошового жалования семье едва хватало на скучную жизнь. Однако как сын военного Павел был принят в Московский кадетский корпус. Учился хорошо. Проявил недюжинный талант в рисовании. В корпусе его знали как способного карикатуриста и портретиста (к сожалению, ни один из ранних рисунков Федотова не сохранился). По окончании учебного заведения был в чине прапорщика направлен в лейб-гвардии Финляндский полк, расквартированный в Петербурге. Это позволило Федотову посещать в качестве вольнослушателя вечерние рисовальные классы Академии художеств. В этот период (до середины 1840-х гг.) Федотов работает как график, выполняя карандашные зарисовки с натуры, батальные сцены, портреты. В 1837 г. он пишет акварельный групповой портрет «Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича». Для завершения этой работы Федотов получает четырехмесячный отпуск, едет в Москву и создает там несколько превосходных акварелей — «Прогулка» (где изображает себя с отцом и сестрой), «Портрет отца», «Уличная сцена



► **Бивуак лейб-гвардии Гренадерского полка (Установка офицерской палатки).** 1843. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

в Москве во время дождя» (все — 1837) и др. С 1836 г. в Академии художеств начал преподавать вернувшийся из-за границы К. П. Брюллов; Федотов получает возможность показывать свои работы этому выдающемуся мастеру и пользоваться его советами. Один из таких советов определил решительный поворот в жизни Федотова — в 1844 г., после 10 лет военной службы он выходит в отставку. Теперь Федотов с еще большим усердием занимается в Академии художеств, посещает класс К. П. Брюллова и батальную мастерскую А. И. Зауервейда.

В середине 1840-х гг. Федотов создает серию селений, которые стали как бы образной формулировкой основ критического реализма. При этом художник выработал новую, прежде в отечественном изобразительном искусстве не существ-



▲ **Кончина Фидельки.** 1844. Бумага на картоне, сепия, перо. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Прогулка (Автопортрет с отцом и сестрой).** 1837. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ▲ **Разборчивая невеста.** 1847. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► Сватовство майора.

1848. Государственная

Третьяковская галерея, Москва

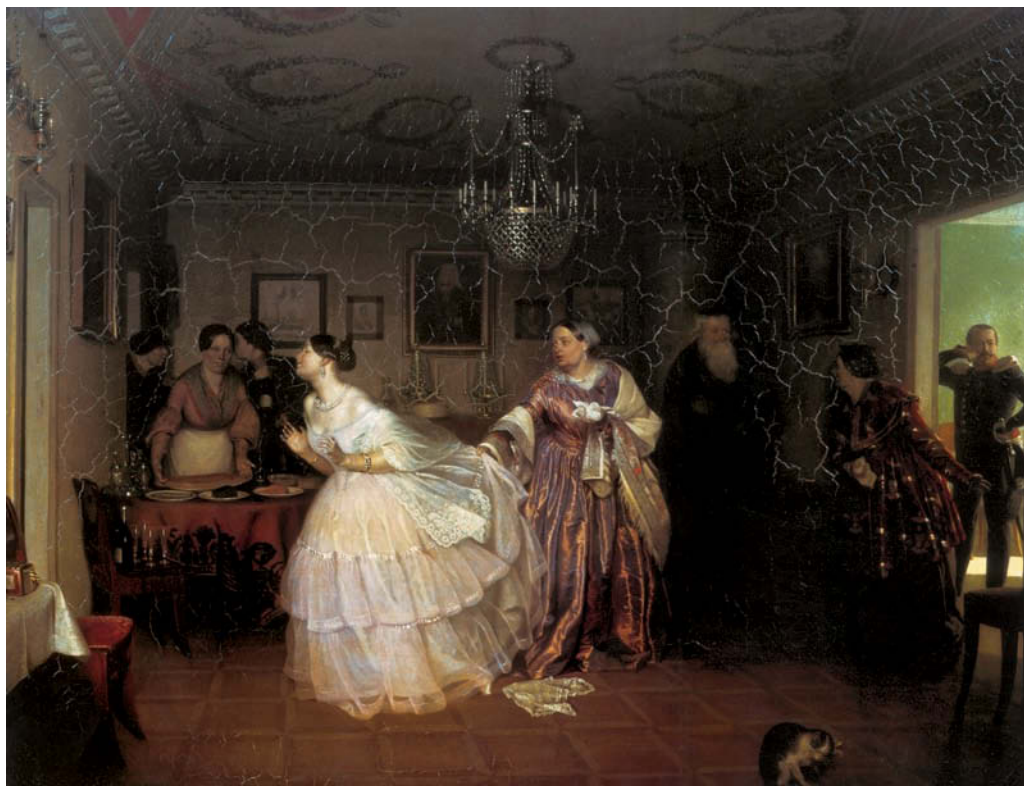
▼ «Свежий кавалер». Утро чиновника, получившего первый крестик. 1846. Государственная Третьяковская галерея, Москва



вовавшую форму передачи разворачивающегося бытового сюжета. Сепии Федотова «Художник, женившийся без приданного в надежде на свой талант», «Кончина Фидельки», «Следствие кончины Фидельки», «Модный магазин» (все — 1844) получили высокую оценку в обществе. Особенно ценным для молодого художника было услышать похвалу в адрес нескольких своих работ с явно сатирическим



▲ Портрет Е. Г. Флуга. 1848. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



уклоном из уст маститого баснописца И. А. Крылова. Весьма едким сатирическим духом пронизана первая написанная маслом картина Федотова на бытовой сюжет «Свежий кавалер». Утро чиновника, получившего первый крестик» (1846). Беременная кухарка показывает хозяину сапог с рваной подметкой, тот в ответ тычет пальцем в орден у себя на груди: не ему, кавалеру ордена, заниматься такими мелочами. Сочетание величественной позы с заношенным халатом, накинутым на манер античной тоги, и папильотками в волосах производит комическое и одновременно удручающее впечатление. Его усиливают тщательно выписанные художником вещи, заполняющие комнату «свежего кавалера» после пиროвания: на полу пустые бутылки, осколки разбитой тарелки и раскрытая книга, на столе завернутая в газетный

◀ Автопортрет. Фрагмент листа с портретными набросками. Конец 1840-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

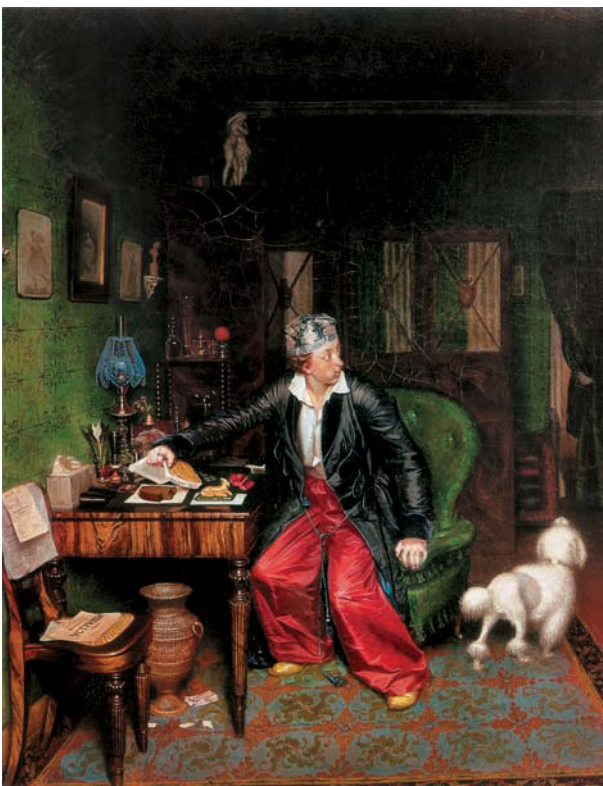
► «Анкор, еще анкор!».

1851–1852. Государственная

Третьяковская галерея, Москва

▼ Вдовушка. 1851 (?). Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ **Завтрак аристократа (Не в пору гость).** 1849–1850. Государственная Третьяковская галерея, Москва



листок «Ведомости полиции» колбаса, а рядом с ней — щипцы для завивки волос... Исследователям удалось определить: валяющаяся на полу книга — роман пресловутого реакционера Фаддея Булгарина «Иван Выжигин», что добавляет к характеристике персонажа немаловажную черту.

Оглушительный успех у публики имела показанная на академической выставке картина Федотова «Сватовство майора» (1848). В мастерски построенной художником композиции продуман каждый жест персонажей, каждая деталь в их одежде, каждая линия, каждый цветовой акцент. И зритель безошибочно «прочитывает» сюжет о сватовстве красавца-офицера, скорее всего — проигравшегося в пух и прах, к богатой купеческой дочке. За эту работу Федотов удостоился звания академика.



◀ **Игроки.** 1851–1852. Музей русского искусства, Киев

▼ **Портрет Н. П. Жданович за клавесином.** 1849. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Не столько насмешка, сколько горькие мысли художника о мирской суете и лицемерии отражает картина «Завтрак аристократа» (1849–1850). Главная ее суть в контрасте между шелковым халатом с кистями, полированной мебелью, изящными статуэтками, постриженным по моде пуделем — и стыдливо прикрываемым молодым аристократом от неожиданного гостя нищенским завтраком. В интонации этого полотна прочитывается первый намек на трагизм, которым будут проникнуты последующие работы художника.

Признание и слава, пришедшие к Федотову в конце 1840-х гг., были очень кратковременными. Причастный к делу петрашевцев (1849), гонимый цензурой и прессой, художник оказался в бедственном положении. И его творчество 1850–1852 гг. несет в себе заметные черты печали и даже трагизма. Федотов отказывается от сатиры и создает образы, окрашенные сочувствием к человеку. Такова прежде всего его «Вдовушка» (1850; существует еще несколько вариантов этой картины, датируемых 1851–1852 гг.). В центре композиции — молодая женщина, готовящаяся стать матерью. Она в траурном платье, на ней нет украшений. Женщина стоит с поникшей головой у комода, на котором, рядом с иконой, портрет ее умершего мужа. Красивый молодой военный ушел из жизни, оставив ее вдовой и, возможно, без средств к существованию, а еще не рожденного ребенка сиротой.

Трагична и картина «Анкор, еще анкор!» (1851–1852). В незамысловатом сюжете выражена глубочайшая тоска и отчаяние, до которых беспросветность окружающей жизни способна довести человека. В запущенной комнате опустившийся человек, скорее всего — бывший офицер, скрашивает свое одиночество, заставляя собаку без конца повторять один и тот же «кунштюк». «Они убивают время, пока оно не добьет их» — эти слова были излюбленным афоризмом Федотова.



Последняя работа Федотова — «Игроки» (1851–1852), созданная, когда художник уже был психически болен. В комнате, освещенной каким-то горячечным светом, только что закончилась игра. Фигуры игроков болезненно изломаны. Горящие свечи, которые держит слуга, не дают света. Висящих на дальней стене рамках нет картин. Ничего реального уже не осталось для людей-фантомов в этом царстве почти inferнального зла...

Недолог был век Павла Андреевича Федотова. Он скончался в лечебнице в возрасте 37 лет. «Федотов умер, — писал В. В. Стасов, — произведя на свет лишь маленькую крупинку из того богатства, которым была одарена его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потом великие плоды».



Феофан Грек (ок. 1340 — ок. 1410) — мастер монументальной живописи, иконописец, миниатюрист.

Он принадлежал к константинопольской школе византийской живописи и в столице великой империи, видимо, обучался не только живописному мастерству: художник поражал современников глубиной и широтой знаний, смелостью мысли, снискавших ему славу мудреца и философа. В своих фресковых и иконописных работах Феофан вдохновлялся мистическим учением исихазма (от греч. *hesychia* — «безмолвие», «покой», «отрешенность»), обновленческим движением в православии, почитавшим Божественный свет. Такой свет открывается верующему практикой глубокой внутренней сосредоточенности. Озарение верующего небесной благодатью, когда царство Божие — «внутри человека есть», мастер находил и отражал в разных состояниях образов святых.

В Византии деятельность Феофана была связана с Константинополем, Халкедоном и Галатой. В этом богатом торговом городе находилась генуэзская фактория. Генуэзцы, видимо, пригласили Феофана в Кафу, центр своей колонии в Крыму (ныне — Феодосия). Здесь мастер расписал церковь (не сохранилась). Так начался путь Феофана на Русь, который привел его в конце 1370-х гг. первоначально в Великий Новгород. Согласно летописным сведениям, Феофан в 1378 г. расписал здесь церковь Спаса Преображения на Ильине

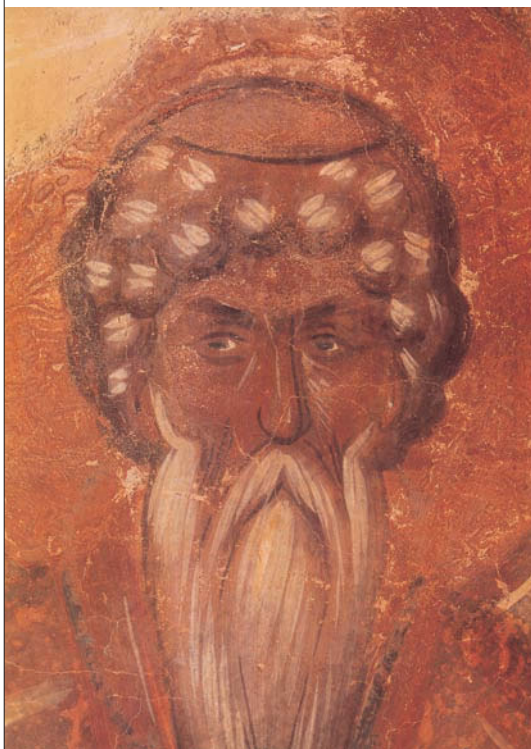


▲ **Троица Ветхозаветная.** 1378. Фрагмент фрески на хорах церкви Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород

улице. Сохранившаяся в разрозненных фрагментах Спасо-Преображенская роспись — единственное из дошедших до нас достоверных произведений Феофана. Лучше всего сохранились росписи барабана и купола — полуфигура Пантократора в окружении архангелов и серафимов и фигуры праотцев (Адама, Авеля, Ноя, Сифа, Мельхиседека, Еноха, а также пророков Илии и Иоанна Предтечи).

В начале 1390-х гг. Феофан приезжает в Москву и, свидетельствуют летописи, берется за выполнение заказов великокняжеской семьи. Совместно с Даниилом Черным в 1395 г. он расписывает до-

▼ **Феофан Грек (?). Царь Давид.** 1380—1390. Миниатюра из «Псалтири Ивана Грозного». Российская государственная библиотека, Москва



▲ **Даниил Столпник.** 1378. Фрагмент фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород

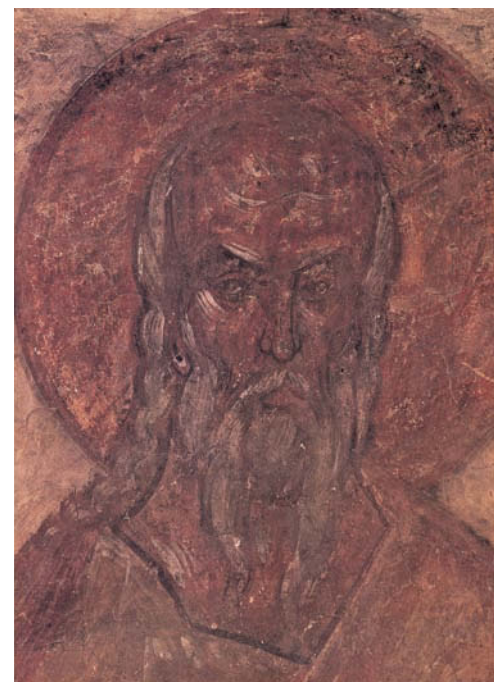


► **Пантократор.** 1378. Фрагмент фрески в куполе Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород



▲ Феофан Грек и его мастерская. Денсус. Богоматерь, Спас в Силах, Иоанн Предтеча. 1405. Иконостас Благовещенского собора, Московский Кремль

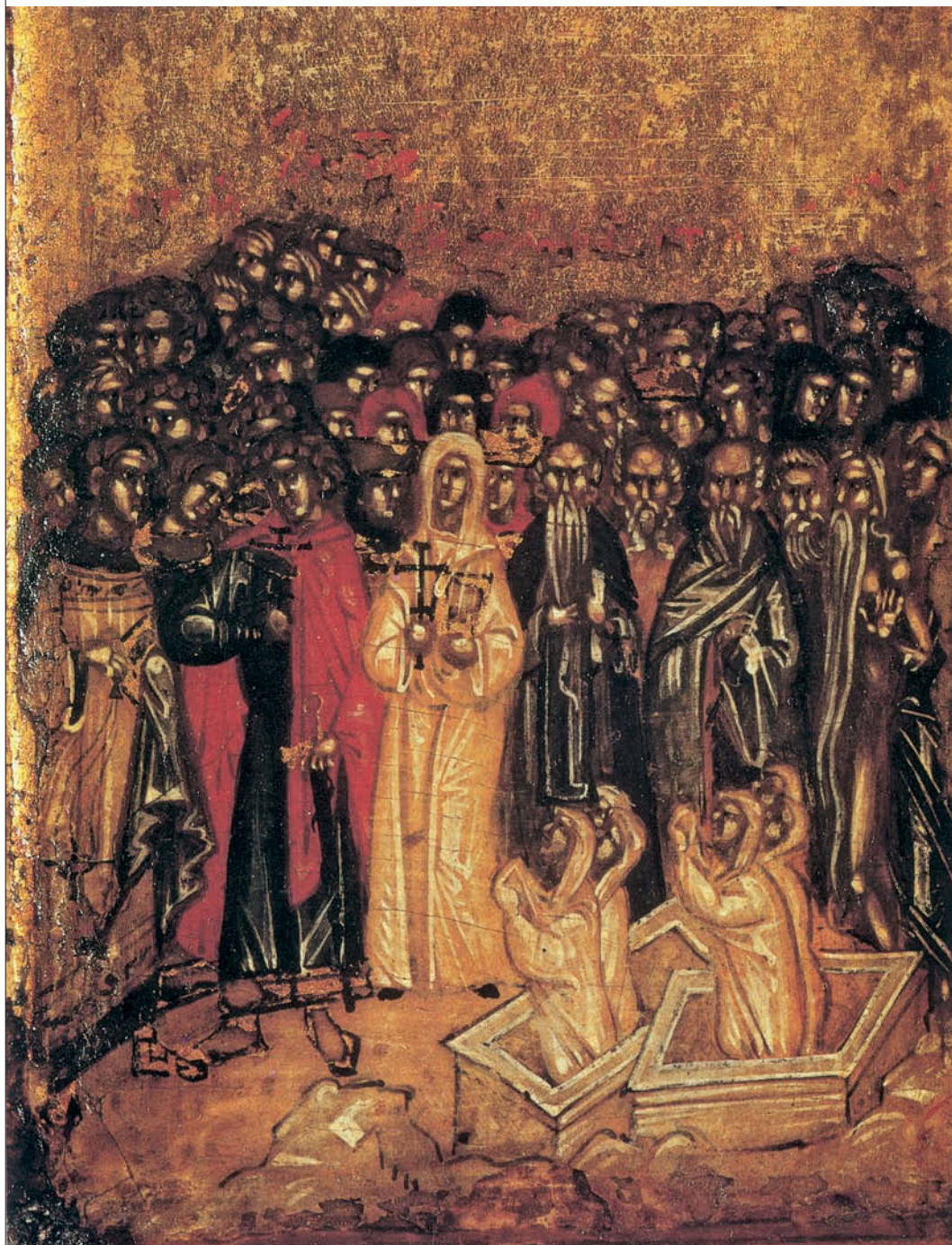
▶ Праотец Ной. 1378. Фрагмент фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород



◀ Школа Феофана Грека. Богоматерь Донская. Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва

мовый храм вдовы Дмитрия Донского княгини Евдокии — церковь Рождества Богородицы с приделом Лазаря (не сохранилась). Спустя четыре года он с учениками трудится над росписью Архангельского собора Кремля, великокняжеской усыпальницы. Последним и имеющим документальное подтверждение трудом мастера в Кремле стала роспись Благовещенского собора, придворного





▲ **Четыредесятница.** Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва

► **Школа Феофана Грека. Преображение.** Ок. 1403. Государственная Третьяковская галерея, Москва

храма великого князя Василия Дмитриевича, выполненная в 1405 г. совместно с Андреем Рублевым и Прохором с Городца. Здесь, по письменным свидетельствам, Феофан Грек написал редкие многофигурные композиции «Апокалипсис» и «Древо Иесеево». Росписи не сохранились; в XV–XVI вв. храмы были перестроены.

Не все исследователи с этим согласны, но принято считать, что деисусный чин иконостаса

Благовещенского собора, в который входит девять ростовых фигур, написан теми же тремя мастерами, которые расписывали собор. И в восьми фигурах из девяти — Христа («Спаса в Силах»), Богоматери, архангела Гавриила, Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста — узнается рука Феофана и свойственная ему философская глубина.

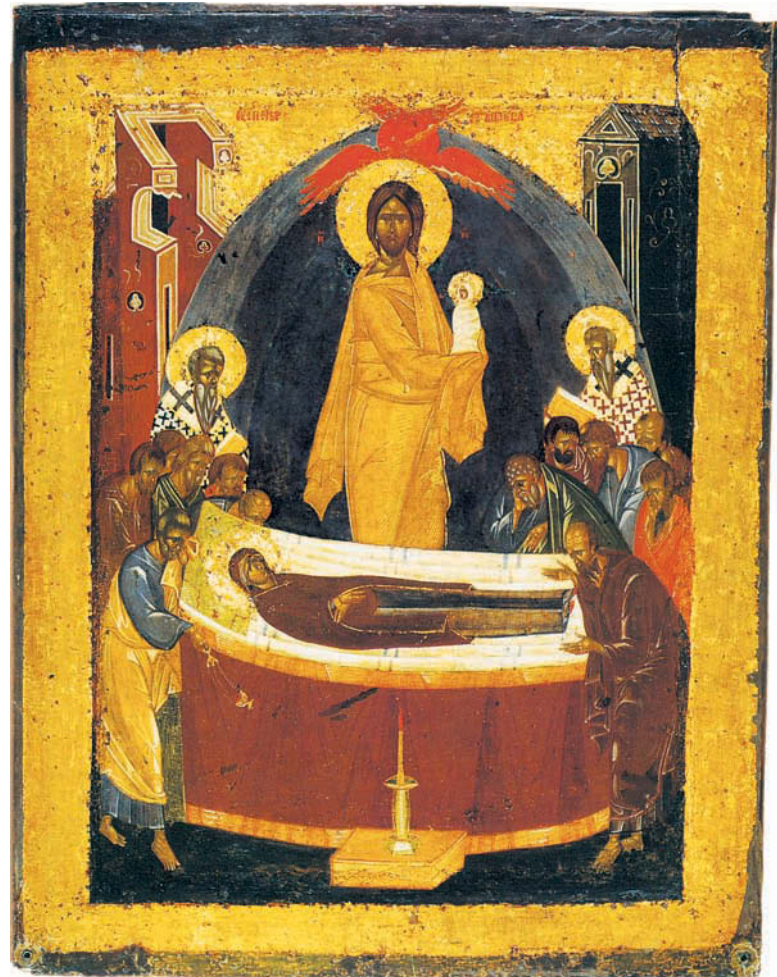
В Третьяковской галерее хранится икона «Богоматерь Донская» с «Успением Богоматери» на оборотной стороне. Последнее выполнено русским мастером, и это дает некоторым исследователям основание считать, что на лицевой стороне — работа русского иконописца. Однако другим специалистам заметная близость ее с «Богоматерью» из благовещенского деисуса позволяет





◀ Феофан Грек и его мастерская. Деисус. Апостол Петр, апостол Павел. 1405. Иконостас Благовещенского собора, Московский Кремль

▶ Школа Феофана Грека. Успение Богоматери. XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ Феофан Грек и его мастерская. Деисус. Архангел Михаил, архангел Гавриил. 1405. Иконостас Благовещенского собора, Московский Кремль

отнести икону к творениям Феофана, выполненным в 1392 г. для Успенского собора в Коломне. Из окрестностей Коломны, из города Городищи, происходит еще одна икона — «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни с житием», в которой находят стилистические черты, свойственные работам этого иконописца.

Феофан Грек прославился и как миниатюрист, «книг изограф нарочитый». Ему приписывается авторство некоторых миниатюр в «Псалтири Ивана Грозного» и «Евангелии Хитрово», инициалов в «Евангелии Кошки». Есть упоминание о том, что выполненное Феофаном на книжном листе изображение храма Св. Софии в Константинополе московские живописцы копировали, «соревнуясь друг с другом в мастерстве».

В московской мастерской Феофана учились и работали лучшие художники того времени. Творчество и бесценный опыт великого мастера, его пример, его уроки сыграли заметную роль в сложении стиля московской живописи конца XIV — начала XV столетия. Последнее упоминание о работе Феофана относится к 1405 г., а в письме ок. 1415 г. писателя и богослова Епифания Премудрого, хорошо знавшего художника и высоко ценившего его талант, ум и образованность, о нем говорится в прошедшем времени, как об умершем. Более точная дата кончины Феофана Грека и место его погребения неизвестны. ■



Фетти, Доменико (Рим, ок. 1589 — Венеция, 1623) — итальянский художник венецианской школы живописи.

Как живописец Фетти сформировался в Риме, где ему покровительствовал кардинал Фердинандо

Гонзага. Важную роль в его творчестве сыграл интерес к работам Караваджо и караваджистов, великого мастера барокко Рубенса, венецианца Тинторетто. Однако манера Фетти, мастера религиозно-жанровой картины, выразительна и нова. Его виртуозная и мягкая кисть в радужной цветовой гамме изображает причудливый мир, в котором реализм сочетается с фантазией, порожденной



▲ **Задумчивость (Меланхолия).**
Ок. 1618. Галерея Академии, Венеция



▲ **Давид.** Ок. 1620. Галерея Академии, Венеция
◀ **Портрет актера.** Между 1621 и 1622 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



▲ **Притча о потерянной драхме.**
Начало XVII в. Картинная галерея, Дрезден

▶ **Исцеление Товита.** Начало 1620-х гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





▲ **Бегство в Египет.** 1621–1623.
Музей истории искусства, Вена

▼ **Геро и Леандр.** 1622–1623.
Музей истории искусства, Вена

беспокойно-романтическим воображением художника. Этот мир зритель видит и в грустной «Задумчивости» («Меланхолии») (ок. 1618), и в горделивом «Давиде» (ок. 1620), и в «Бегстве в Египет» (1621–1623), и в многочисленных «Притчах», этой

подлинной галерее шедевров. Написанные в конце 1610-х — начале 1620-х гг., композиции на религиозные темы хранятся во многих музеях и галереях мира: «Притча о потерянной драхме» — в Картинной галерее, Дрезден; «Притча о блудном сыне» — в галерее Института Курто, Лондон; «Притча о драгоценной жемчужине» — в канском Музее изящных искусств, Франция; «Притча о милосердном самаритянине» — в бостонском Музее изящных искусств, США. А изящные мифологические картины Фетти (одна из них — «Геро и Леандр», 1622–1623)

▼ **Притча о злом рабе.** Начало XVII в.
Картинная галерея, Дрезден



по своему элегическому настроению превосходят XVIII в. Жизнь Доменико Фетти была недолгой. Став герцогом Мантуанским, кардинал Гонзага пригласил его (1614) к своему двору в качестве смотрителя галереи, дал несколько заказов, в 1621 г. послал его в Венецию для закупки картин. Однако после некоей скандальной истории со знатным мантуанцем, имя которого не сохранилось, Фетти был вынужден совсем перебраться в Венецию (1622), где и умер весной следующего, 1623 г. от злокачественной лихорадки. ■



Фешин Николай Иванович

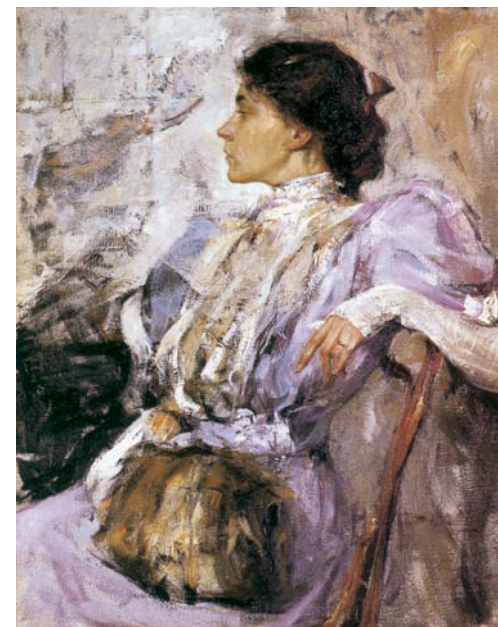
(Казань, 1881 — Санта-Моника, США, 1955) — живописец и график, мастер портретного жанра.

Родился в семье владельца позолотно-столярной иконописной мастерской, с детства любил рисовать. В 1895–1900 гг. занимался в Казанской художественной школе, в 1901–1909 гг. — в Академии художеств (класс И. Е. Репина), посещал также «рисовальные вечера» Е. С. Зарудной-Кавос и частную мастерскую П. П. Чистякова. Его «Портрет неизвестной» (1908) в 1909 г. был удостоен золотой медали на выставке в Мюнхене и приобретен Академией художеств. В том же году за конкурсную работу «Капустница» Фешин получил звание классного художника и право на пенсионерскую поездку. Она была недолгой — в летние месяцы 1910 г. художник успел побывать в Австрии, Германии, Франции и Италии.

Обосновался молодой художник в Казани. Преподавал в художественной школе, где прежде учился сам. Фешин активно работает, в 1909–1923 гг. участвует в многочисленных выставках — в России,

Европе, США — на которых получает призы и награды. После знакомства Фешина с живописью импрессионистов его палитра становится светлее, мазок — шире и быстрее, однако в целом метод остается реалистическим. В 1916 г. Фешин удостоивается звания академика живописи, в том же году его избирают действительным членом Товарищества передвижных художественных выставок. К числу наиболее известных работ этого периода относятся «Портрет Вари Адоратской» (1914), «Портрет матери» (1916), «Бойня» (1919), «Автопортрет» (1920 ?).

Получив приглашение преподавать в Нью-Йорке, Фешин уезжает в США (1923), с 1927 г. живет в Таосе (штат Нью-Мексико), где по собственному проекту строит дом-студию, в 1933 г. обосновывается в Санта-Монике (штат Калифорния). При этом пишет Фешин очень активно, имеет большой успех как свет-



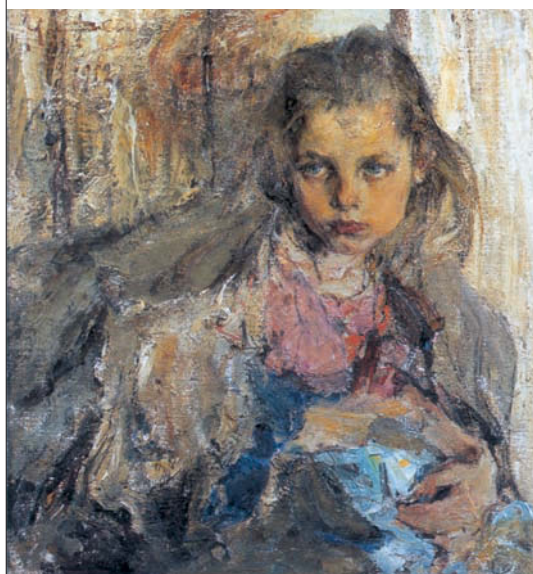
▲ **Портрет неизвестной. 1908.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Портрет молодой женщины. 1918.**

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

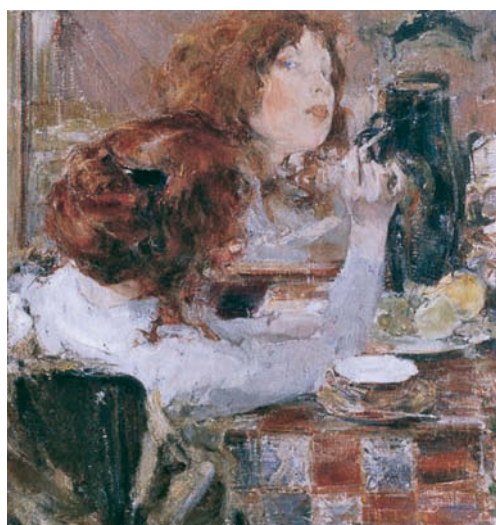
ский портретист. В его творческом наследии также несколько циклов великолепных этнографических зарисовок, которые он часто переводил в литографии.

Живя в эмиграции, художник тосковал по России, не раз выражал желание быть похороненным в родной земле. В 1976 г. прах Николая Ивановича Фешина был привезен в Россию и захоронен в Казани. ■



▲ **Катенька (Дочь сторожа Казанской художественной школы). 1912.**

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань



▲ **Ярмарка. 1912.** Государственный музей искусств Казахстана им. А. Кастеева, Алма-Ата

◀ **Золотые волосы. 1914.** Приморская государственная картинная галерея, Владивосток

Филонов Павел Николаевич

(Москва, 1882 — Ленинград, 1941) — живописец, график, театральный художник, теоретик искусства.

Родился в многодетной семье из городских низов: отец — кучер, мать — прачка. Рано осиротев, сам подростком зарабатывал на жизнь. Рисовать любил с детства. Уехал из Москвы в Петербург и там в живописно-малярных мастерских получил профессию маляра. В 1903–1908 гг. посещал частную студию Л. Е. Дмитриева-Кавказского, Рисовальную школу Общества поощрения художеств, где его учителями были Г. Р. Залеман, Г. Г. Мясоедов, В. Е. Савинский. В 1908 г. с третьей попытки поступил в Академию художеств. Там его работы принимались в штыки; на втором году обучения вольнослушатель Филонов был временно исключен, а в 1910 г. сам оставил Академию.

Как один из членов-основателей Союза молодежи, где сошлись в основном художники-авангардисты, Филонов свои первые работы экспонировал на выставке этого объединения в 1910 г. Идея молодого живописца показать «грядущий мировой расцвет» в художественных «синтетических формулах» сближала его с футуризмом (в изобразительном искусстве, поэзии). Дружба с В. В. Маяковским и В. В. Хлебниковым породила в творчестве Филонова несколько интересных свершений. Среди них декорации к трагедии «Владимир Маяковский», главную роль в которой играл сам автор (1913; в 1924 г. декорации погибли), цикл рисунков к стихотворениям Хлебникова («Изборник стихов 1907–1914», 1914), собственный литературный опыт художника — поэма «Проповень о проросли мировой» (1915).

Уже в ранних работах Филонов вырабатывает принципы «аналитического искусства», которое пре-



одолевать неподвижность геометрических форм кубизма. Мир есть непрерывное движение, и новое направление призвано передавать формы предметов в состоянии «органического роста». Некоторые основы этих принципов изложены художником в статье «Канон и закон» (1912), но окончательные формулировки Филонов найдет позднее, в конце 1920-х гг., в «Декларации „мирового расцвета“».

В 1910-х гг. складываются и основные образы и темы, которые затем прошли через все творчество Филонова. Один из таких мотивов — город как источник зла, уничтожающего в душах людей все доброе («Пир королей», 1913). Второй — идея мирового братства как основы справедливой жизни людей. Как и обличение мирового зла, утопический призыв к все-

общему согласию художник выражает языком метаморфоз, смысл которых определяется по преимуществу концептуально («Трое за столом», 1914–1915; «Крестьянская семья (Святое семейство)», 1914; «Цветы мирового расцвета», 1915). В 1916 г. Филонов был призван в действующую армию, воевал на Румынском фронте и вернулся в Петроград уже после революции 1917 г. Подобно многим русским художникам-авангардистам он связывал с революцией надежды на реальное воплощение своих художественно-нравственных идей. 1920-е гг. — период плодотворного участия Филонова в культурной жизни города. Вместе с К. С. Малевичем, М. В. Матюшиным, Н. Н. Пуниным и другими энтузиастами он создает в Петрограде Институт художественной культуры —



▲ **Композиция со всадником.**
1912–1913.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

◀ **Крестьянская семья (Святое семейство).**
1914.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

▶ **Композиция. Корабли.**
1913–1915. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▼ Первая симфония Шостаковича. 1935.

Государственная Третьяковская галерея, Москва



Инхук (1923). Организует объединение МАИ — «Мастера аналитического искусства» (1927) и активно руководит им. Активно участвует в выставках и диспутах по вопросам искусства. Его художественная школа — самая многочисленная в Петрограде-Ленинграде. И при всем этом художник создает множество графических и живописных работ («Формула петроградского пролетариата», 1920–1921; «Формула весны», 1928–1929; «Формула революции», 1920-е гг. и др.; иллюстрации к карело-финскому эпосу «Калевала», выполненные совместно с группой учеников).

Однако уже к концу 1920-х гг. разительная несовместимость творчества Филонова с социалистическим реализмом, обретавшим статус идеологического оружия советской власти, становится для этой власти очевидной. Выставка его работ в Русском музее (1929) была запрещена, объединение МАИ разгромлено, художника обвинили в контрреволюционной склонности к искусству, непонятному народным массам, лишили работы, оставив без средств к существованию. Филонов бедствовал, но картин своих не продавал. Он хотел подарить все, что им создано, государству, чтобы на этой основе был организован Музей аналитического искусства. Однако его бесценный дар долгие годы оставался невостребованным.

Умер художник от голода в блокадном Ленинграде. Его сестра Е. Н. Глебова спасла наследие брата, долго хранила, пока наконец оно не было принято Русским музеем. Спустя полвека творчество самобытного русского художника Павла Николаевича Филонова вернулось к зрителям. ■



▲ Формула весны. 1928–1929. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Нарвские ворота. 1929. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Флавицкий Константин Дмитриевич

(Москва, 1830 — Санкт-Петербург, 1866) — живописец.

Родился в семье чиновника, который вскоре по делам службы переселился из Москвы в Петербург. После смерти отца судьбой мальчика, проявившего способности к рисованию, занялся его дядя по материнской линии архитектор П. И. Таманский. Он помог Константину подготовиться к поступлению в Академию художеств (1850), где будущий живописец учился у Ф. А. Бруни. В 1855 г. Флавицкий окончил Академию, получив за программную работу «Дети Иакова продают своего брата Иосифа» большую золотую медаль и звание классного художника III степени.

В 1856 г. Флавицкий как пенсионер Академии художеств был отправлен в Германию и Италию, в которой прожил шесть лет. В Риме художник изучал искусство античности и эпохи Возрождения и написал огромное полотно «Христианские мученики в Колизее» (1862); за него Флавицкому было присвоено звание «почетного вольного общника» Академии художеств. В картине заметно влияние К. П. Брюллова, даже определенное подражание «Последнему дню Помпеи» (пластика фигур, компоновка групп персонажей, построенный на сочетании ярких локальных тонов колорит). Это неудивительно: «Великий Карл» был кумиром Флавицкого.

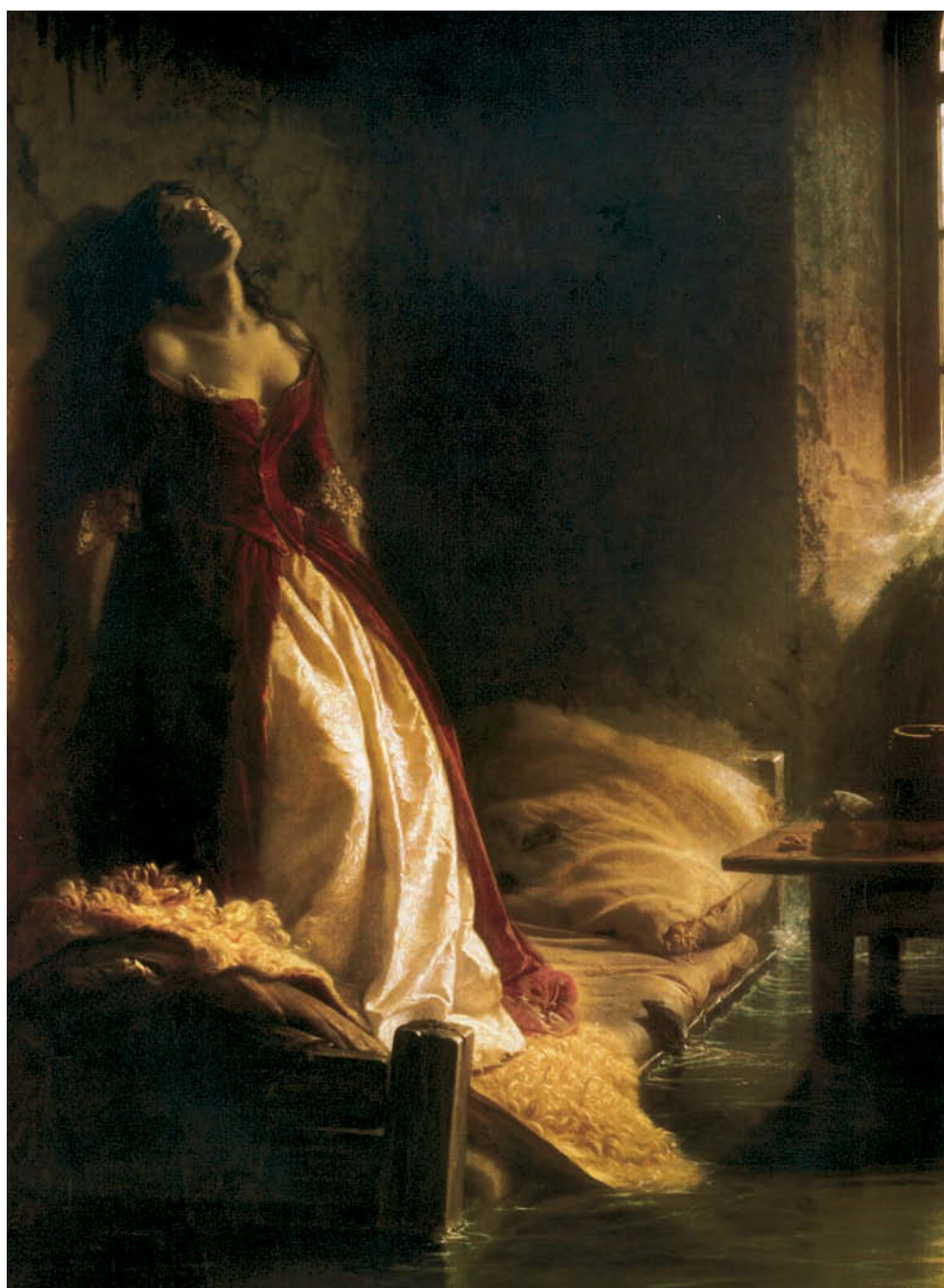
По возвращении в Петербург Флавицкий написал свою единственную вполне самостоятельную и по-настоящему значительную картину «Княжна Тараканова» (до 1865). Мелодраматичность, некоторая доля идеализации образа героини сочетается в этой композиции со стремлением к исторической достоверности (необычная для академической живописи атрибутика: овчинный тулуп, краюха черного хлеба, плесень на стенах, карабкающиеся на постель крысы). Полотно приобрел для своей коллекции П. М. Третьяков. Академия художеств присвоила за него Флавицкому звание профессора исторической живописи.

Очередное обострение давней болезни (туберкулеза) в сыром петербургском климате на тридцать шестом году оборвало жизнь Константина Дмитриевича Флавицкого, «художника одной картины». ■



◀ **Христианские мученики в Колизее.** 1862. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Княжна Тараканова.** До 1865. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Дети Иакова продают своего брата Иосифа.** 1855. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Фрагонар, Жан Оноре (Грас, 1732 — Париж, 1806) — французский живописец, график и гравер.

По настоянию семьи начал учиться у нотариуса в Париже, однако, вовремя оценив свою непреодолимую тягу к искусству, становится учеником живописцев Буше и Шардена. Его кумирами были Тьеполо и Рубенс. В 1752 г. Фрагонар участвует в конкурсе и награждается премией. Окончательное формирование его творческой манеры происходит во время путешествия по Италии (1756–1761) с другом и богатым покровителем аббатом де Сен-Нон и художником Робером. В кар-

► **Счастливые возможности качелей.**

Ок. 1768. Собрание Уоллеса, Лондон

▼ **Купальщицы.**

1765–1772. Лувр, Париж



◀◀ **Игра в жмурки.**
Ок. 1775–1780. Национальная галерея искусств, Вашингтон

◀ **Фантастическая фигура (Портрет Жан-Клода Ришара, аббата де Сен-Нон).**
1770-е гг. Лувр, Париж

► **Читающая девушка.**
Ок. 1770. Национальная галерея искусств, Вашингтон



▼ Портрет Дидро. 1770-е гг. Лувр, Париж



тинах, написанных в этот период, «Гроза» (1759), «Маленький парк» (ок. 1760) уже проявляется уверенная рука сложившегося мастера.

Возвратившись в Париж, Фрагонар выставляет на Салоне 1765 г. свою мифологическую картину «Корез и Каллироя», которая благосклонно прини-



▲ Поцелуй украдкой. Конец 1780-х гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

► Дама с собачкой. Ок. 1770. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



мается королем и получает высокую оценку со стороны академических критиков. Однако в своем дальнейшем творчестве художник предпочитает официальным заказы частных покупателей и коллекционеров, увлекаясь разнообразием и свободой их запросов. Так рождаются «Счастливые возможности качелей» (ок. 1768), портреты писателя и философа Дени Дидро и танцовщицы Мари Мадлен Гимар, композиция «Музыка» (все — ок. 1769).

В это время в Европе происходит переоценка художественных ориентиров. Под влиянием сенсационных археологических открытий в Италии (Помпеи, Геркуланум, Стабия) и нравственных установок века Просвещения растет интерес к античности с ее идеями гражданского долга. На первый план в живописи выходит классицизм, воспевающий «благородную простоту и спокойное величие» (Винкельман). Ранее модные авторы, в том числе и Фрагонар, художественный мир которого исполнен «поэзией наслаждений», подвергаются насмешкам. В 1773 г. художник отправляется в путешествие — юг Франции, Италия, Австрия. Во время поездки он много работает, фиксируя свои впечатления в большом количестве рисунков сангиной и в лависе. В 1774 г. Фрагонар возвращается в Париж. Сложные жизненные обстоятельства приводят

к тому, что творческая активность художника снижается, картин появляется все меньше. Но и его поздние работы отличаются необыкновенным мастерством и свободой. Полотна «Мальчик в роли Пьеро» (1770-е гг.), «Щеколда» (ок. 1778), «Поцелуй украдкой» (конец 1780-х гг.) представляют собой истинные шедевры, воплощающие динамичность и легкость мазка, яркий темперамент и импровизационный талант их создателя. ■



Фридрих, Каспар Давид (Грейфсвальд, 1774 — Дрезден, 1840) — немецкий пейзажист.

Учиться живописи Фридрих начал у университетского преподавателя рисования Квисторпа, продолжил образование в копенгагенской Академии художеств, а окончательно его индивидуальный стиль сформировался в Дрездене, центре раннего немецкого романтизма. Здесь Фридрих был профессором местной Академии художеств, здесь прожил до своей кончины.

Первая значительная работа, выполненная Фридрихом в Дрездене, — алтарь для домашней капеллы замка Тетчен («Крест в горах» («Тетченский алтарь»), 1808) — явилась причиной ожесточенной полемики среди художников. Помещенный в готической раме, несущей символы плоти и крови Христа, крест на поросшей елями скале не воспринимался как условное изображение Голгофы. Пейзаж Фридриха будто призывал взглянуть в него и здесь, в созданном Творцом реальном мире, искать истоки духовного переживания. После «Тетченского алтаря» художник больше не обращался к этому виду работ, но в пантеистически-духовном строе его пейзажей религиозные символы составляют очень важный смысловой пласт.

В творчестве романтиков человек и природа всегда предстают в неразрывном единстве. Таковы и пейзажи Фридриха, многие из которых несут в себе символику («Гибель „Надежды“ во льдах», 1823–1824; «Три возраста», ок. 1834; «Руины монастыря Ойбин» («Мечтатель»), ок. 1835). Зчастую фигуры людей в его пейзажах, изображаемые на первом плане спиной к зрителю, — второе «я» художника, как бы его автопортрет в скрытой форме.

Большинство полотен Фридриха пронизано острым чувством одиночества перед лицом природы, усиливающимся неизбежной жаждой духовного воссоединения с ней («Месса в готической руине», 1819). Первый план картин нередко исполнен в темных тонах, а задний — в светлых; художник будто старается увлечь зри-

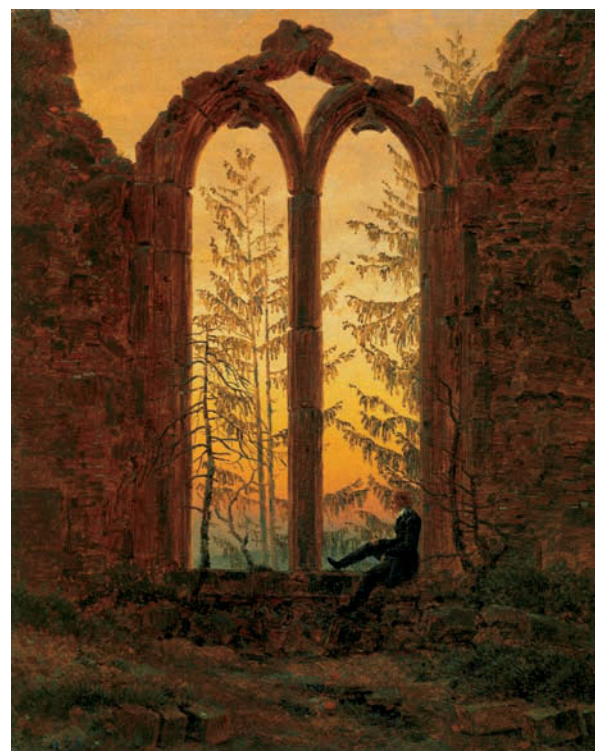


▲ Крест в горах (Тетченский алтарь). 1808. Картинная галерея, Дрезден



▲ Аббатство в дубовом лесу. 1809–1810. Замок Шарлоттенбург, Берлин

▼ Монах на берегу моря. 1808–1809. Замок Шарлоттенбург, Берлин



◀ Руины монастыря Ойбин (Мечтатель). Ок. 1835. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





◀ **На паруснике.** Между 1818 и 1820. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

▼ **Пейзаж в утреннем свете (Одинокое дерево).** 1822.

Государственные музеи, Берлин



теля от прозы повседневной жизни в неведомые дали («Пейзаж с радугой», 1809). Картины Фридриха требовали от зрителя определенного ассоциативного усилия. Этим в значительной степени объясняется тот факт, что после короткого периода успеха у художника было мало почитателей. Однако сохранились сведения, что многие выдающиеся современники были буквально покорены его творчеством. Среди них поэты-романтики — немец Генрих фон Клейст и русский Василий Жуковский, благодаря усилиям которого многие работы Фридриха были приобретены императорским двором России. ■



▲ **Странник над морем тумана.** Ок. 1818. Кунстхалле, Гамбург

◀ **Три возраста.** Ок. 1834.

Собрание Рейнхарта, Винтертур

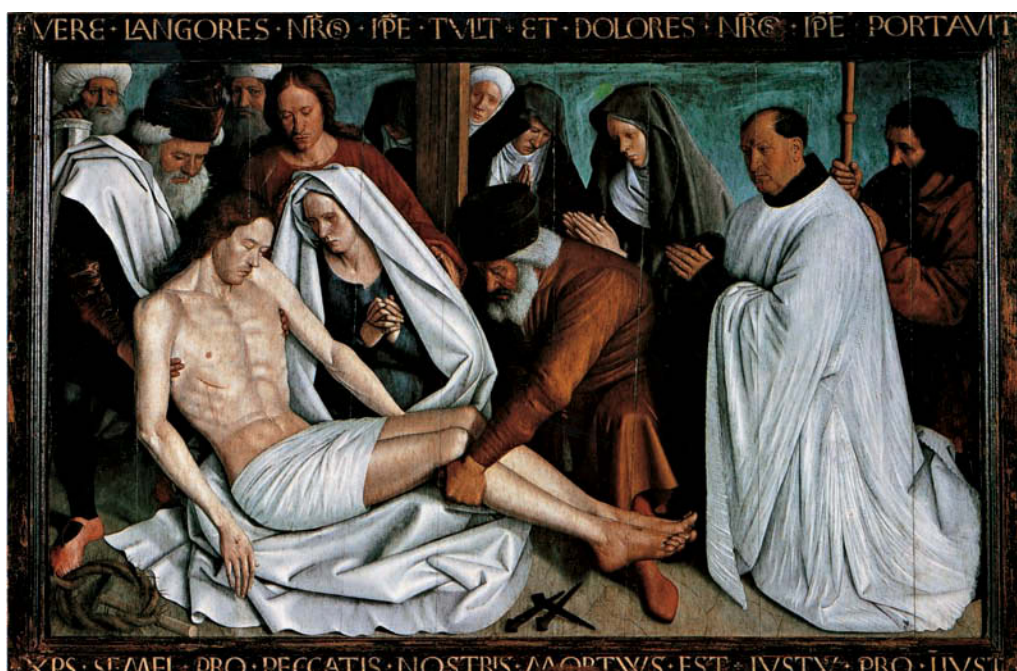


Фуке, Жан (Тур, 1415/1420 — Тур, 1477/1481) — французский художник-портретист и миниатюрист Раннего Возрождения.

Художественное образование получил в Париже, в середине 1440-х гг. написал в Италии получивший положительную оценку портрет папы Евгения IV (не сохранился). Затем работал в Туре при дворе Карла VII и сменившего его на троне Людовика XI, около 1474 г. стал «художником короля».

С именем Фуке связано становление ренессансного искусства во Франции. Его кисти принадлежат мастерски исполненные портреты («Портрет Карла VII», между 1445 и 1461; «Портрет Жувенеля дез Юрсена», ок. 1455) и алтарные картины, среди которых одна из лучших работ в наследии Фуке «Меленский диптих» (после 1452), выполненный по заказу своего покровителя, королевского казначея Этьена Шевалье. Скульптурная лепка форм, четкость линий, композиционная строгость характерны и для другой алтарной работы Фуке — «Пьета» (ок. 1444).

Большое мастерство художник проявил и в создании миниатюр к рукописным книгам («Часослов Этьена Шевалье», 1450-е гг; сборник новелл Боккаччо «О происшествиях с благородными мужами и дамами», 1458; «Иудейские древности Иосифа Флавия», ок. 1470).



► **Автопортрет.** Ок. 1456.
Медь, эмаль. Лувр, Париж

▲ **Пьета.** Ок. 1444.
Приходская церковь, Нуан



▲ **Этьен Шевалье со св. Стефаном.**
Левая створка «Меленского диптиха».
После 1452. Государственные музеи,
Берлин



▼ **Мадонна с Младенцем.**
Правая створка
«Меленского диптиха».
После 1452. Королевский музей
изящных искусств, Антверпен



Фьорентино, Россо (собств. Джованни Баттиста ди Якопо ди Гуаспарре; Флоренция, 1494 — Париж, 1540) — итальянский художник.

Предположительно учился во Флоренции, в мастерской дель Сарто. Работал во Флоренции, в Риме и во Франции (после 1530), вошел в историю изобразительного искусства также как основатель французской Школы Фонтенбло.

Свидетельством творческой зрелости Россо и ярчайшим выражением маньеризма может служить картина «Снятие с креста» (1521). Решение художником традиционной темы поражает своей неординар-

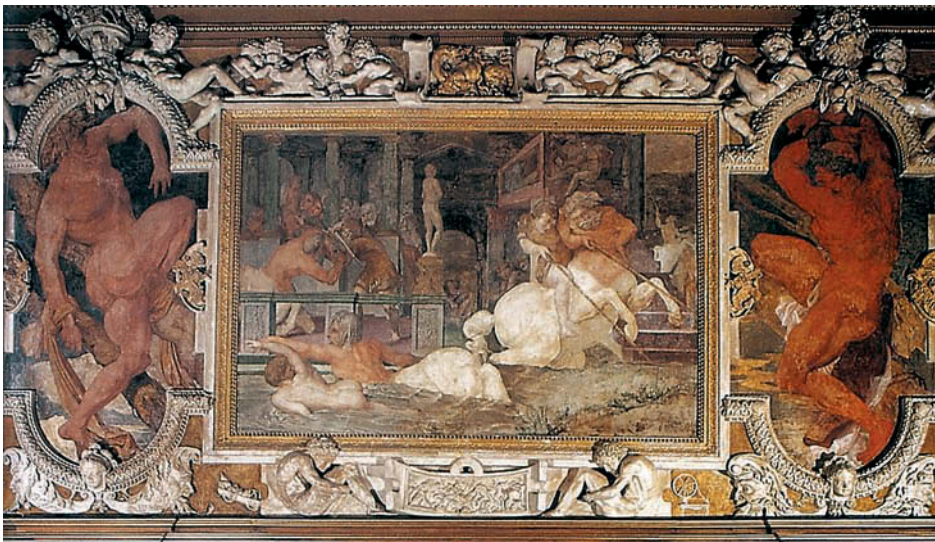
ностью. Напоминающее паутину сплетение хрупких форм на фоне темного неба порождает тревогу, яркое, но ирреальное освещение усиливает впечатлительность фантазмагоричности.

В 1530 г. Фьорентино по приглашению короля Франциска I переезжает во Францию. Вместе с другими мастерами он трудится (1533–1544) над декоративным убранством галереи в королевской резиденции Фонтенбло, затем назначается руководителем этих работ. Фьорентино был и искусным мастером портретной живописи («Портрет молодой женщины», 1514–1513; «Портрет юноши», между 1527 и 1529). ■



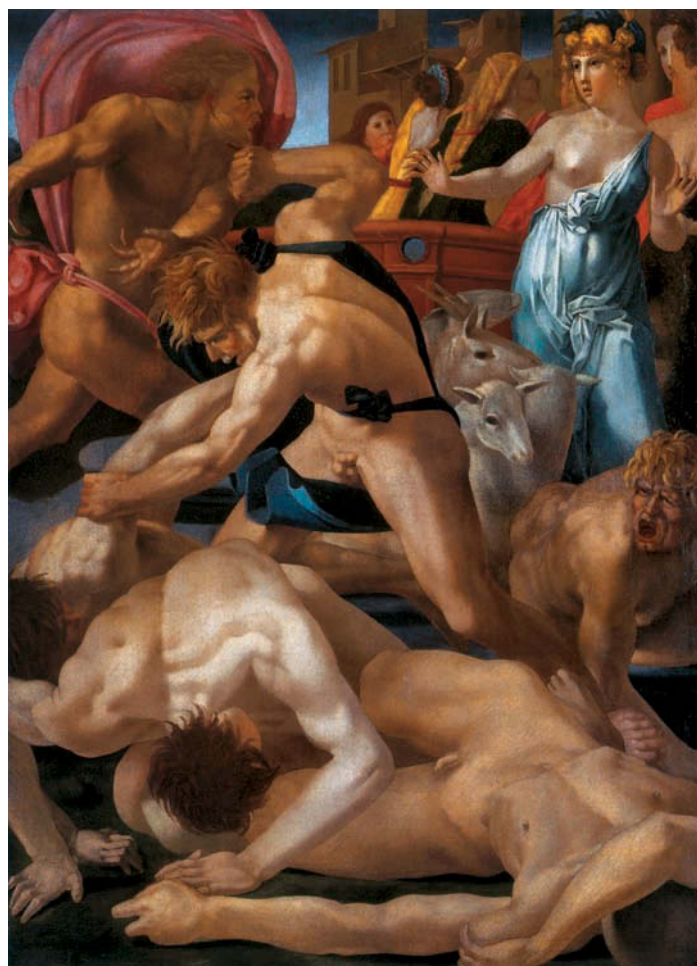
► **Моисей, защищающий дочерей Иофора.**
Ок. 1523. Галерея Уффици, Флоренция

▼ **Обучение Ахилла.** 1530-е гг. Фреска.
Галерея Франциска I, дворец, Фонтенбло



◀ **Пьета.**
1530–1540.
Лувр, Париж

► **Снятие с креста.** 1521.
Городская пинакотeka,
Вольтерра



Фюсли (Фюсели), Иоганн Генрих (Цюрих, 1741 — Лондон, 1825) — английский живописец швейцарского происхождения.

Творческие искания Фюсли начались с рисунков, выполненных под влиянием коллекции его отца, собирателя графики немецких и швейцарских художников. В 1764–1770 гг. он жил в Лондоне, где испытал влияние двух направлений в искусстве — классицистического и романтического, затем по совету Рейнолдса отправился в Рим, где больше всего его вдохновили фрески Микеланджело. В 1779 г. вновь едет в Лондон, где и остается до конца жизни. Творчество Фюсли оказало заметное влияние на многих британских художников. В 1790 г. он стал членом Королевской академии художеств (за картину «Битва Тора со змеем Мидгаром»), а с 1799 г. более 20 лет преподавал там в качестве профессора живописи. Так что на Британских островах предвосхитившего сюрреалистическое мировоззрение Фюсли небезосновательно считают английским художником.

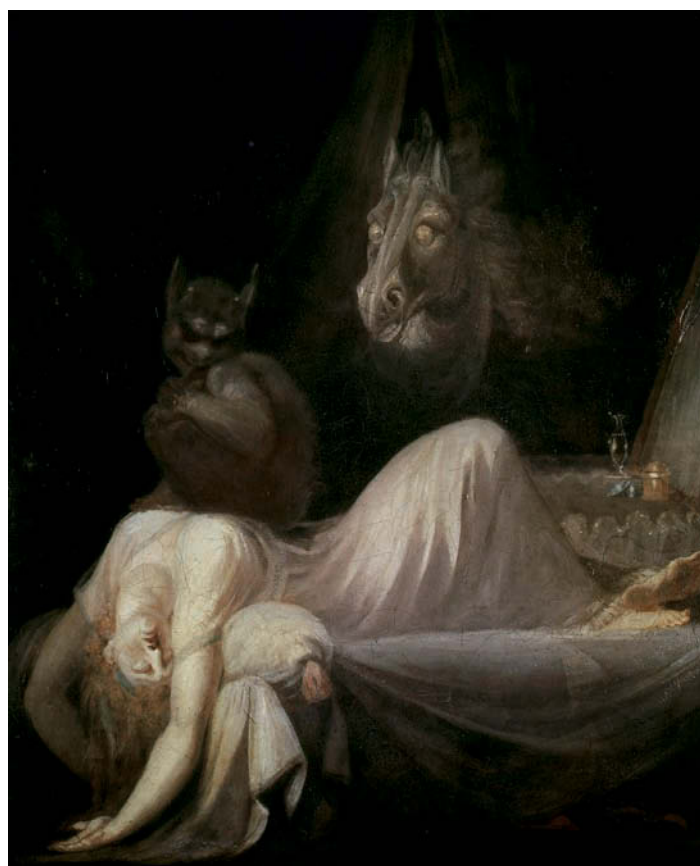
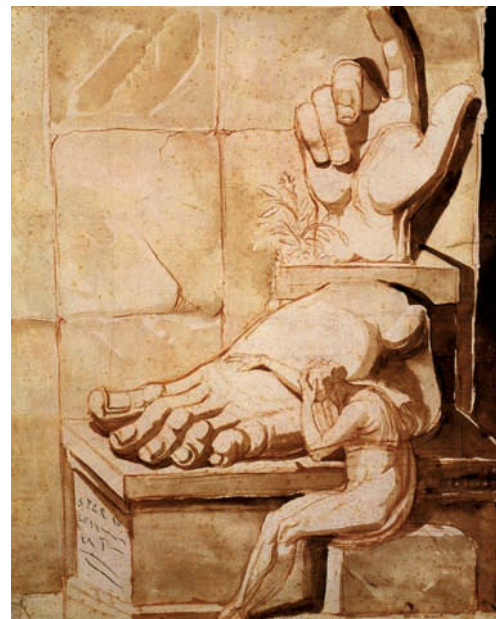
Одно из самых известных творений Фюсли — знаменитые «Кошмары». Удивительно органично сочетающие классицистическое по манере изображение фигур с ирреальностью происходящего, они превосходят не только романтизм, но и студии сюрреалистов. Заметное место в искусстве Фюсли



▼ **Титания обнимает Основу с головой осла.** 1793–1794. Кунстхаус, Цюрих

◀ **Безмолвие.** 1799–1800. Кунстхаус, Цюрих

▼ **Художник, ошеломленный величием древних руин.** 1778–1779. Красный карандаш, сепия. Кунстхаус, Цюрих



▲ **Ночной кошмар.** Ок. 1783. Музей Гёте, Франкфурт-на-Майне

занимают женские образы — они появляются на его полотнах и в виде ирреального фантастического существа, и в виде рафинированной театральной актрисы. Поздние его произведения — это в основном романтические картины на мифологические сюжеты.

Халс, Франс (Антверпен, между 1581 и 1585 — Харлем, 1666) — голландский художник-портретист.

Учился в Харлеме, в мастерской Ван Мандера, сторонника академических традиций италянизирующего направления. С 1610 г. становится членом гильдии св. Луки. Самая ранняя из сохранившихся работ Халса относится к 1611 г. (портрет священника Якоба Заффиуса).

В своих портретах художник отходит от принципов академического искусства, он стремится через улыбку, жест, позу, пластичность формы передать

индивидуальность и настроение современного ему человека. Особенно удачно у него получаются образы детей с их безыскусными и открытыми чувствами («Смеющийся мальчик», 1620–1625; «Поющий мальчик-флейтист», ок. 1625). Портреты Халса 1620–1630 гг. отмечены жанровыми чертами, которые наиболее полно проявляются в изображениях представителей низов общества («Пяц с лютней», ок. 1623–1624 гг.; «Цыганка», «Веселый собутыльник», оба — 1628–1630, «Малле Бабе», начало 1630-х гг.). В групповых портретах, по своему характеру близких жанровым картинам, Халс стремится передать един-



▲ Пяц с лютней. Ок. 1623–1624.

Лувр, Париж

ство настроения персонажей («Групповой портрет стрелковой роты св. Адриана», 1633).

С наибольшей силой талант мастера-портретиста проявляется у Халса в 1650–1660-е гг. Произведения этого периода отмечены усложнением характеристики моделей («Портрет мужчины в широкополой шляпе», ок. 1660; групповые портреты регентов и регентов приюта для престарелых в Харлеме, 1664). В этих работах с блестящим мастерством передана разрушающая сила старости, напряженность композиций усиливается за счет цветовых акцентов, а манера художника как всегда самобытна и динамична.

Творчество Халса сыграло огромную роль в становлении голландского реалистического искусства

▲ Цыганка. 1628–1630. Лувр, Париж

◀ Малле Бабе. Начало 1630-х гг.

Государственные музеи, Берлин



▲ Смеющийся кавалер. 1624. Собрание Уоллеса, Лондон

◀ Групповой портрет стрелковой роты св. Адриана. 1633. Музей Франса Халса, Харлем





- ▲ Семья на природе. 1647–1650. Национальная галерея, Лондон
- ▶ Портрет молодого человека с черепом. 1626–1628. Национальная галерея, Лондон
- ▼ Групповой портрет регентш харлемского приюта св. Елизаветы для престарелых. 1664. Музей Франса Халса, Харлем



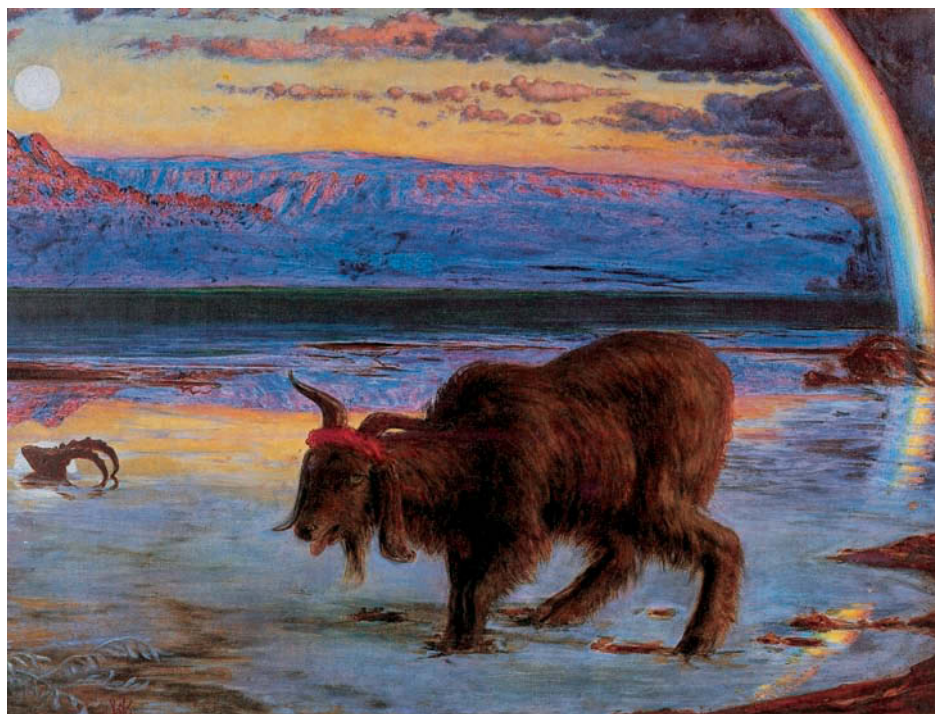
XVII в., а также в развитии портретной живописи в Европе, расширившей круг моделей представителями самых разных слоев общества. А в 60-е гг. XIX в. его смелая художественная манера, выразительность образов и богатый колорит привлекут пристальное внимание импрессионистов. ■

Хант, Уильям Холмен (Лондон, 1827 — Лондон, 1910) — английский живописец.

Небогатая пуританская семья художника не одобряла его увлечение искусством, и Хант был вынужден служить клерком, однако тяга к живописи берет верх, и в 1844 г. он поступает в школу лондонской Королевской академии художеств, где сближается с Россетти и Миллесом. В 1848 г. друзья-единомышленники организуют Братство прерафаэлитов, члены которого стремятся соединить художественные

задачи с духовно-этическими («Бегство Маддалены и Порфира», 1848; «Неверный пастух», 1851; «Светоч мира», «Пробудившийся стыд», обе — 1853).

Для более точной разработки библейских сюжетов художник трижды посещает Ближний Восток (1854–1855, 1869–1871, 1875–1877), а также Италию (1866–1869). Многие об истории прерафаэлитов можно узнать из двухтомной книги Ханта «Прерафаэлитизм и Братство прерафаэлитов», вышедшей в свет в 1905 г.



◀ **Козел отпущения.** 1854–1858. Художественная галерея леди Левер, Ливерпуль



▶ **Светоч мира.** Ок. 1852. Городская художественная галерея, Манчестер



▲ **Валентин избавляет Сильвию от Протея.** 1850–1851. Музей и художественная галерея, Бирмингем

◀ **Пробудившийся стыд.** 1853. Галерея Тейт, Лондон



Хеда (Геда), Виллем Клас

(Харлем, 1593/1594 — Харлем, 1680/1682) — голландский живописец, мастер натюрморта.

Родился и всю жизнь провел в Харлеме. Ранние работы Хеды — это портреты и картины на религиозные сюжеты, позднее художник всецело посвящает свою кисть натюрморту. В рамках этого жанра его особенно интересует изображение предметов из металла, венецианского стекла, экзотических раковин, покрытых перламутром, но не меньшее внимание он уделяет изображению стола со скромной пищей и привычной домашней утварью.

Выполненные в сдержанной колористической гамме натюрморты Хеды получили у искусствоведов название «монохромные завтраки». Погруженные в спокойный световой поток, они построены в горизонтальной композиции, фон у них нейтральный, а цветовая гамма состоит из серебристо-серых и коричнево-зеленоватых тонов («Стол для завтрака с ежевичным пирогом», 1631; «Десерт», 1637; «Завтрак с крабом», 1648; «Ветчина и серебряная посуда», 1649). Художник многократно повторяет одни и те же мотивы, но расстановка и противопоставление предметов, всегда передающие прикосновение человеческих рук, предлагают новое прочтение композиции.

Современники высоко оценили живописное искусство Виллема Хеды, у него было много учеников и последователей. ■



▲ Стол для завтрака с ежевичным пирогом. 1631. Картинная галерея, Дрезден

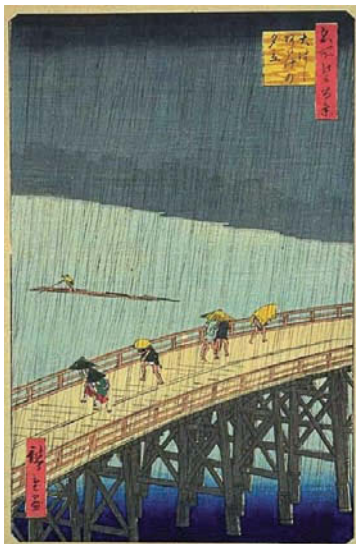


▲ Завтрак с крабом. 1648. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

◀ Ветчина и серебряная посуда. 1649. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Хиросигэ, Андо (Эдо, ныне Токио, 1797 — Эдо, 1858) — один из крупнейших японских графиков.

Благодаря обучению иероглифической письменности рано освоил особенности бумаги, кисти и туши, основных материалов японской живописи. Первую картину («Гора Фудзи в снегу») написал в десятилетнем возрасте. Затем учился у Тоёхиро, основателя школы Утагава, и в 16 лет получил подписанный рукой учителя документ: отныне он мастер гравюры. Хиросигэ еще много лет работал у Тоёхиро, пробуя свои силы в различных жанрах укиё-э (прежде всего с незатейливыми сюжетами из повседневной жизни городского сословия).



► **Мост Осаши.**
1856—
1858.

Из цикла
«Сто зна-
менитых
видов
Эдо».
Цветная
ксило-
графия



Второй этап творчества Хиросигэ начинается в 1825 г., когда он выпускает первую свою серию пейзажных гравюр «Восемь видов озера Бива», через два года за ней следуют «Десять видов восточной столицы», а в середине 1830-х гг. — серия «Пятьдесят три станции дороги Токайдо», ознаменовавшая расцвет его творчества. Своей последней пейзажной серии, состоящей из трех триптихов, художник дал поэтическое наименование «Снег, луна, цветы».

На 62-м году жизни Хиросигэ умер во время эпидемии холеры. ■

▲ **Закат солнца в Сете.** Из серии «Восемь видов озера Бива». 1825. Цветная ксилография. Британский музей, Лондон

► **Уточки-мандаринки.** 1830-е гг. Цветная ксилография. Государственный музей искусства народов Востока, Москва



◀ **Станция Нумадзу.** Из серии «Пятьдесят три станции дороги Токайдо». Ок. 1833—1834. Цветная ксилография. Государственный музей искусства народов Востока, Москва

Хоббема (Гоббема), Мейндерт (Амстердам, 1638 — Амстердам, 1709) — голландский живописец.

Учился у Ван Рейсдала, и ранние работы художника говорят о влиянии учителя. Но Хоббема привлекают не напряженные и драматические состояния природы, а спокойные, даже благовидные в своей обустроенности ландшафты. Однако это не значит, что созерцательно-лирической трактовке Хоббема не свойственна живописная энергичность — в композиции, в изображении ее элементов, особенно неба («Водяная мельница», 1660-е гг.; «Водяные мельницы в Сингравене недалеко от Денекампа», 1665–1670; «Развалины замка Бредероде», 1671). Изображая летний пейзаж, Хоббема использует гамму сочных зеленых тонов (зеленовато-бурых на переднем плане, голубовато-зеленых на дальнем), которая



▲ **Водяные мельницы в Сингравене недалеко от Денекампа.** 1665–1670. Национальная галерея, Лондон



▲ **Водяная мельница.** 1660-е гг. Рейксмузеум, Амстердам

обогащается акцентами красного цвета черепичных крыш. Ощущение глубины пространства передается, разумеется, не только умелым использованием палитры. В лучшей картине Хоббема «Аллея в Миддельхарнисе» (1689) она блестяще передана сходящимися в перспективе двумя рядами высоких деревьев, помещенных по центру композиции.

В полотнах Мейндерта Хоббема находит свое завершение не только реалистический голландский пейзаж XVII в., но и звучат ноты, характерные для многих произведений пейзажного жанра следующего столетия. ■



▶ **Аллея в Миддельхарнисе.** 1689. Национальная галерея, Лондон

Хогарт, Уильям (Лондон, 1697 — Лондон, 1764) — английский живописец, график и теоретик искусства.

Проявляя с детства интерес к рисованию, юный Уильям в 1713 г. становится учеником гравера по серебру Геймбла, а в 1720 г. поступает в академию Торнхилла, который произвел на него огромное впечатление своими росписями в барочном стиле. На становление художественной манеры Хогарта повлияло также творчество голландских художников, в частности Стена, и французских представителей рококо, особенно Ватто. Вместе с тем Хогарт ищет свой путь в искусстве, который находит в результате внутреннего противоборства эстетики барокко и классицизма.

Творчество Хогарта тесно связано с театром и литературой XVIII в. Вслед за Смоллеттом, Филдингом и Ричардсоном, чьи произведения полны критики и мора-



▲ **Вскоре после свадьбы.** Из серии «Модный брак». 1742—1744.
Национальная галерея, Лондон



лизаторства, художник считает, что его сюжетные произведения должны не только развлекать, но также развивать ум, укреплять нравственность и «служить общественной пользе». Подобно театральному искусству, его композиции построены по правилам сценического пространства, где фигуры — актеры. Их движения, на миг остановленные живописцем, воплощают в себе внутренний смысл сюжета. Многие произведения собраны в циклы и представляют собой основные события из жизни персонажа («Карьера проститутки», 6 картин, 1730—1731, живописный вариант не сохранился; «Карьера мота», 8 картин, 1732—1735; «Модный брак», 6 картин,



▲ **Арест за долги.** Из серии «Карьера мота» («История распутника»).

1732—1735. Музей Джона Соуна, Лондон

◀ **Заключение брачного контракта.**

Из серии «Модный брак». 1742—1744.

Национальная галерея, Лондон

▼ **Девушка с криветками.** 1740—1745.

Национальная галерея, Лондон





▲ Автопортрет с мопсом. 1745.
Галерея Тейт, Лондон

► О, ростбиф старой Англии (Ворота Кале). 1748. Галерея Тейт, Лондон

▼ Дети Грэм. 1742. Национальная галерея, Лондон



1642–1645). В них безжалостно показаны распухленность и корысть высших слоев общества и нищета, дикость городской бедноты.

Сопоставление героев и предметов интерьера дает возможность более полно осмыслить события. Уже в этих полотнах проявляется необыкновенный дар мастера-колориста, выраженный в свежести и изысканности красок. Неприятием постоянного пьянства простолюдинов проникнута гравюра «Переулочек Джина» (1751). В серии «Выборы в парламент» (4 картины, 1753–1754) художник резко выступает против продажности и грязных махинаций представителей власти. Чтобы обеспечить своим работам большую эффективность и более долгую жизнь, Хогарт переводит многие серии в гравюру.

Изображение жизнеутверждающих образов, исполненных физической и нравственной красоты, представлено в портретах 1740–1750-х гг. Их модели индивидуальны, но их всех объединяет открытость души и неподдельная искренность («Портрет епископа Хоудли», 1743; «Портрет актера Гаррика с супругой», 1757). Душевной теплотой отмечены изображения женщин и детей («Дети Грэм», 1742; «Девушка с креветками», начало 1740–1745; «Миссис Солтер», 1744). Творческое наследие Хогарта включает в себя также и исторические полотна («Сигизмунда», 1755).

Работы Хогарта не раз вызвали критику тех, кто ратовал за «хороший» вкус и необходимость следовать классическим образцам. Ответом им стал трактат художника «Анализ красоты» (1753), в котором он пропагандирует отказ от жестких правил в искусстве и первостепенную роль природы в создании художественного произведения. Добавим, что в 1757 г. Хогарт был назначен «главным художником короля».

Всем своим творчеством Уильям Хогарт убедительно подтверждает значимость национальной английской художественной школы. ■



Хокусай, Кацусика (Эдо, нынешний Токио, 1760 — Эдо, 1849) — выдающийся японский живописец, гравёр.

Пять лет проработав подмастерьем гравёра, в 1769 г. поступил учеником в мастерскую Сюнсё, известного художника, мастера укиё-э, и уже через два года его гравюры стали пользоваться популярностью. Затем он становится независимым художником, изучает китайскую и европейскую живопись, вырабатывает собственный стиль.

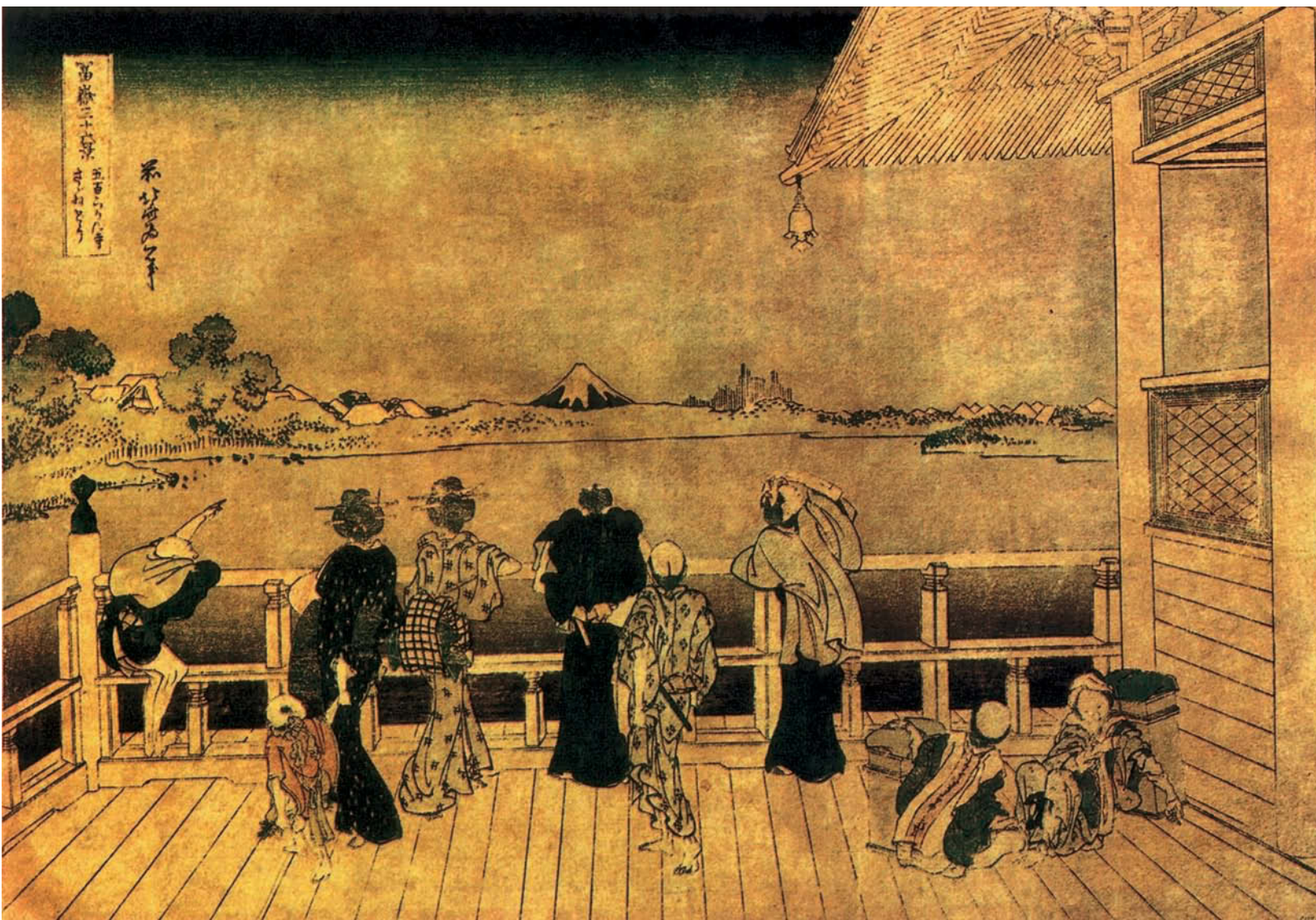
Хокусай всю жизнь стремился к совершенству, говорил, что родился в 50 лет, имея в виду, что обрел зрелость только к этому возрасту. Он оставил огромное наследие — около 30 тысяч гравюр и 500 иллюстрированных книг, выполнил несколько крупных интерьерных росписей (одна из таких работ сохранилась на потолке храма в Обусэ, префектура Нагано). Но главное в этом наследии, конечно, цветная ксилография, а в ней — пейзажный жанр, родоначальником которого в японском искусстве Хокусая считают наряду с известным японским художником Хиросигэ. В его пейзажах, обладающих высокими художественными достоинствами, проявились самобытный талант, философский ум и человечес-

▶ **Любопытство.** 1790. Цветная ксилография. Частное собрание

▼ **Вид на гору Фудзи со стороны храма** **пятисот архатов.** Из серии «Тридцать шесть видов горы Фудзи». Между 1823—1829. Цветная ксилография. Государственный музей искусства народов Востока, Москва

кая мудрость замечательного мастера. Среди лучших его произведений — серии «Тридцать шесть видов горы Фудзи», «Путешествие по водопадам страны», «Знаменитые мосты», а также «Поэты Китая и Японии».

В конце жизни он подписывал свои работы псевдонимом Гакурэдзин, что означает «Свихнувшийся на искусстве старик». По свидетельству современников, на смертном одре старый мастер сказал: «Если бы Небо даровало мне еще пять лет, я стал бы великим художником».



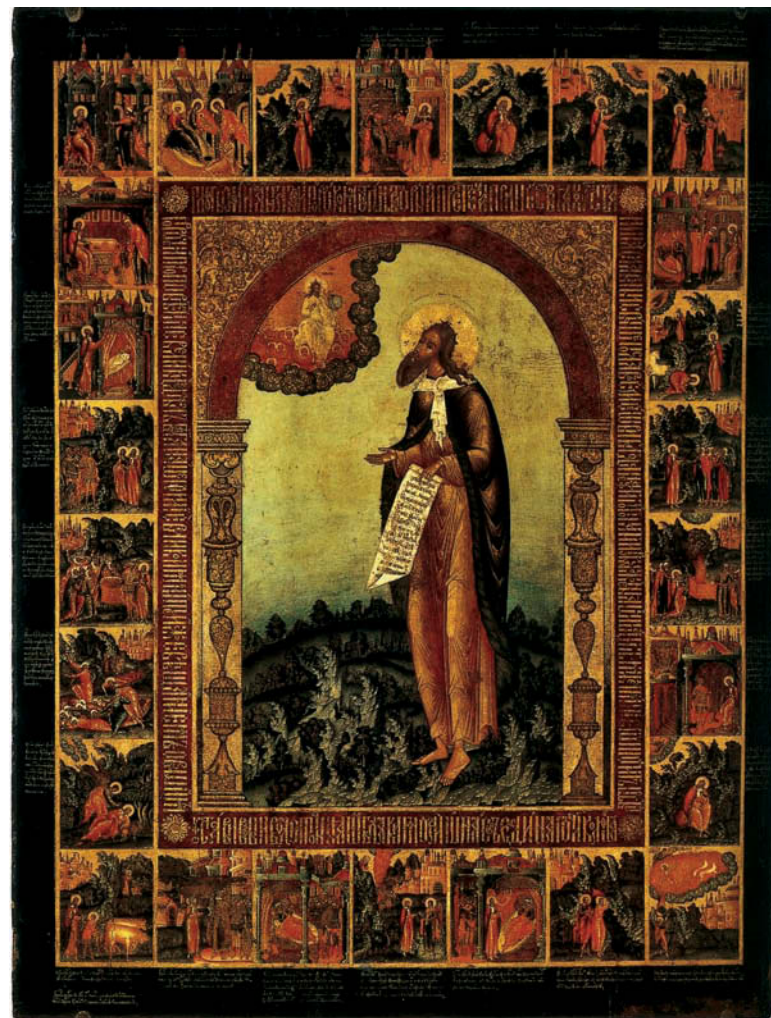
Холмогорец Семен Спиридонов (Холмогоры, 1642 — Ярославль, 1695) — иконописец.

Родился в семье жителя Глинского посада Холмогор (отсюда его прозвище) Спиридона Филиппова. Два брата Семена, Василий и Никита, тоже занимались иконописанием; это дает основание предположить, что и отец их был иконописцем. Большая часть жизни Холмогорца прошла в Ярославле, втором по величине городе Руси в XVII в., из храмов которого происходят все сохранившиеся иконы мастера. Мир, представленный в работах Холмогорца, поражает своей искусной красотой. Почерк его своеобразен, он отличается пристрастием к миниатюрному письму (даже в больших по размерам образах), изысканности рисунка, обильном использовании золота.

Ярославская школа иконописи к середине XVII в. становится одной из самых знаменитых на Руси. Ее ценят и в Москве.

В 1677 г. Холмогорец в качестве руководителя ярославской артели едет по царскому указу в Москву для «тонкой работы» — исполнения миниатюр в Евангелии для дворцовой церкви Спаса Нерукотворного. Нужно было в короткий срок выполнить 1200 миниатюр. Готовили Евангелие большой группой в мастерских Посольского приказа, и в 1678 г. оно было поднесено царю Алексею Михайловичу. Вскоре после завершения этой работы Семен Холмогорец претендовал на место жалованного мастера Оружейной палаты, ставшее вакантным в связи со смертью Никиты Павловца. Симон Ушаков дал мастеру высокую оценку: «Иконное письмо пишет самое доброе... и мастерством своим против Никиты Павловца стоит». Тем не менее в месте Холмогорцу было отказано, и он возвратился в Ярославль.

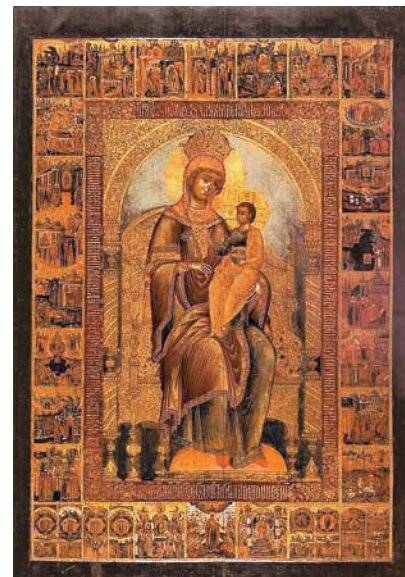
Помимо Ярославля, Семен Спиридонов работал и в других местах. Известно, что еще в 1669–1670 гг. он вместе с братом Никитой писал иконостас и царские врата в церкви Благовещенского погоста на реке Ваге (не сохранились),



▲ **Илья Пророк в 26 клеймах жития.** 1678. Художественный музей, Ярославль

◀ **Спас Вседержитель со сценами деяний и страстей.** 1680-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Богородица с Младенцем на престоле.** 1680-е гг. Художественный музей, Ярославль



а в 1678–1680 гг. с братом Василием выполнил стенное письмо в церкви Зосимы и Савватия Соловецкого монастыря (погибло при пожаре в конце XVIII в.). К счастью, частично сохранилась (в кокошниках на фасаде) его стенопись Спасо-Преображенского собора на Соловках, изображающая Соловецких чудотворцев.

Произведения замечательного русского художника, иконописца Семена Спиридонова по прозвищу Холмогорец хранятся в Ярославском художественном музее, Ярославском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике и в петербургском Русском музее.

Хольбейн (Гольбейн) Младший, Ханс (Аугсбург, 1497/1498 — Лондон, 1543) — немецкий художник, мастер портретного жанра и график эпохи Возрождения.

Родился в семье художника Ханса Хольбейна Старшего, и его начальное знакомство с живописью происходит в мастерской отца. В 1515 г. уезжает в Базель, работает в мастерской живописца Гербстера, выполняет первые самостоятельные работы. Сближается с Эразмом Роттердамским, создавая в 1515 г. жанровые рисунки к его трактату «Похвала Глупости» (1509). Тогда же проявляется дарование Хольбейна-портретиста. В 1516 г. он пишет заказные парные портреты базельского бургомистра Якоба Майера и его супруги, для которых избирает новый для немецкого портрета фон — архитектурный, создающий атмосферу, характерную для ренессансного гуманизма.

В 1517–1518 гг. Хольбейн посещает Люцерн и Милан, по возвращении в Базель становится членом гильдии живописцев и открывает свою мастерскую (1519). Выполняет портреты гуманистов, в том числе несколько портретов Эразма Роттердамского, лучший из которых (1523) находится в Лувре. Эразм высоко оценил свои портреты работы Хольбейна, считая, что в них наиболее полно выражается сущность его характера.



◀ Портрет дамы с белкой и дроздом. Ок. 1526–1528. Национальная галерея, Лондон



▲ Портрет Шарля де Солье, лорда де Моретта. Ок. 1535. Картинная галерея, Дрезден

◀ Послы. 1533. Национальная галерея, Лондон

▼ Портрет Эразма Роттердамского. 1523. Лувр, Париж



В 1526 г. по совету Эразма Роттердамского Хольбейн отправляется в Лондон к выдающемуся гуманисту Томасу Мору, канцлеру и ближайшему советнику короля Генриха VIII. Здесь мастер создает первый в истории европейской станковой живописи групповой портрет, изображающий 10 членов семьи Томаса Мора в полный рост (сохранились только подготовительные рисунки).





◀ Портрет Уильяма Уорхэма, архиепископа Кентерберийского. 1527. Лувр, Париж

▶ Портрет Генриха VIII. 1540. Палаццо Барберини, Рим

▼ Портрет Анны Клевской. Ок. 1539. Лувр, Париж



◀◀ Кристина Датская, герцогиня Миланская. 1538. Национальная галерея, Лондон



▼ Портрет Эдуарда VI, принца Уэльского, в детстве. 1539. Национальная галерея искусства, Вашингтон



В 1529 г. Хольбейн возвращается в Базель, а в 1532 г. снова уезжает в Лондон. Он становится придворным художником короля, выполняет поразительные своим великолепием парадные портреты — таков, например, двойной портрет французских послов де Сельва и де Дентвиля («Послы», 1533). В портретах Хольбейна привлекает внимание, конечно, и другое — стремление передать духовный мир модели, что особенно ему удастся в «Портрете Шарля де Солье, лорда де Моретта» (ок. 1535).

В искусстве немецкого Возрождения с его драматическим, мятущимся духом живописные произведения Ханса Хольбейна Младшего, отмеченные спокойной уравновешенностью и благородством, занимают особое место. ■

Хоппер, Эдвард (Найак, 1882 — Нью-Йорк, 1967) — американский художник-реалист.

Получив образование в Нью-Йорке, Хоппер уезжает в Европу (1906–1910), где совершенствует свою художественную культуру. Не увлекшись ни одним из авангардных направлений, он возвращается в США и до 1924 г. занимается гравюрой. Начав затем работать в технике акварели и живописи маслом, Хоппер вскоре добивается успеха: его признают лучшим бытописателем эпохи в американском изобразительном искусстве. Пожалуй, самая выразительная работа художника — «Полуночники», написанная в 1942 г. Она буквально «пропитана» духом человеческой разобщенности, оборотной стороны «американской мечты». «Наверное, я подсознательно взглядом разглядел одиночество людей в крупных городах», — писал художник. Да, разглядел — и не только в крупных городах. То же чувство одиночества отмечено и в «Автозаправочной станции» (1940). Внимательный наблюдатель, Хоппер сдержан, даже несколько отстранен. Но порой безучастность изменяет ему, и зритель вместе с живописцем сочувствует одинокой женщине, персонажу «Гостиничного номера» (1931). Следует отметить, что в композициях Хоппера, при всей их холодной геометрической выверенности, чувствуется поэтическое звучание. ■



▲ Автозаправочная станция. 1940. Музей современного искусства, Нью-Йорк



▲ Гостиничный номер. 1931. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид

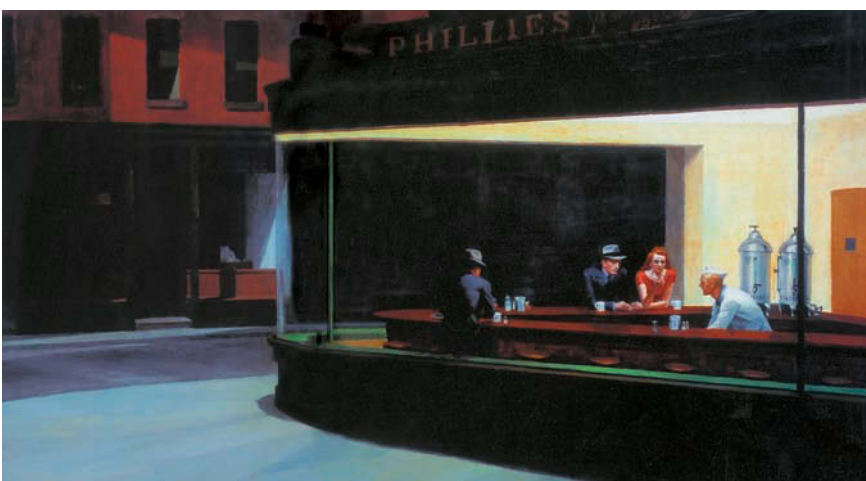
► **Офис ночью.**

1940. Художественный центр Уолкера, Миннеаполис



▼ **Полуночники.**

1942. Художественный институт, Чикаго



◀ Двухсветный маяк. 1929. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Хох, Питер де (Роттердам, 1629 — Амстердам, после 1684) — голландский художник, представитель делфтской школы живописи.

Учился в Харлеме у Берхема (1646–1648). Под воздействием художников-жанристов, харлемских приверженцев Халса, пишет бытовую композицию «Военный и служанка» (ок. 1652). В качестве поверенного богатого торговца делфтским сукном много ездит по стране, бывает в Гааге, Лейдене, Амстердаме. В 1654 г. окончательно оседает в Делфте. Здесь он прожил свои самые плодотворные годы, женился, вступил в гильдию св. Луки, дружил с Де Витте и Вермером.



▲ **Мать (Материнские заботы).** Ок. 1660. Рейксмузеум, Амстердам

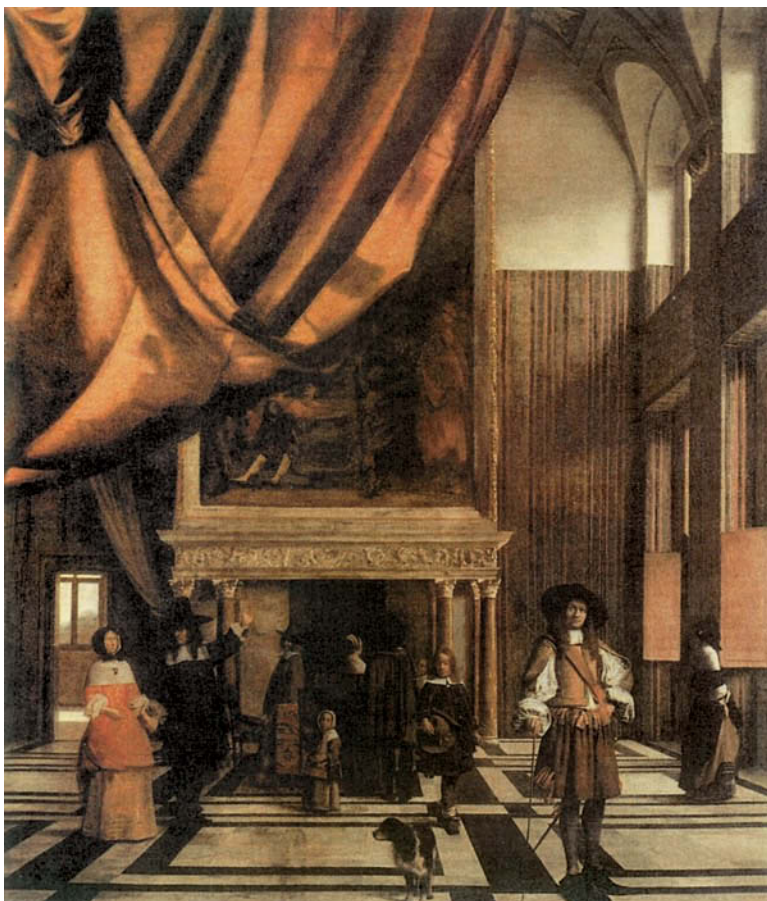


▲ **Дворик в Делфте.** 1658. Национальная галерея, Лондон

◀ **Дама, пьющая вино с двумя кавалерами.** Ок. 1658. Национальная галерея, Лондон

► **Голландская семья.** Ок. 1660. Собрание Академии изобразительных искусств, Вена





◀ **Зал в амстердамской ратуше.** 1666–1668. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид

▼ **Хозяйка и служанка.** Ок. 1661. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ **Мужчина и женщина с попугаем.** 1668. Музей Вальраф-Рихард, Кёльн

Лучшие произведения Хоха запечатлевают тихую и уютную повседневную жизнь бюргерских семей. Запечатлевают без прикрас — так, как она проходит в комнатах, освещенных солнечным светом через окна или двери, во двориках на открытом воздухе («Дворик», 1658; «Бокал вина», «Пряха», обе — ок. 1658; «Голландская семья», «Мать» («Материнские заботы»); «Мать» («Мать у колыбели») — все ок. 1660; «Хозяйка и служанка», 1661–1663). Детально выписанный интерьер, гармонирующий с его обитателями, на полотнах Хоха предстает как лирический мир, полный скромного обаяния. Главные героини его картин — заботливые матери, хозяйки, исполнительные служанки. Таким людям не свойственно позировать, они словно не подозревают, что стали объектами внимания художника. Цельность композиции достигается тщательной проработкой каждой детали. Сдержанный колорит картин — золотистый с акцентами голубого, красного и лимонно-желтого тонов — чрезвычайно приятен.

В 1662 г. живописец переезжает в Амстердам. Здесь он в основном выполняет заказы городского патрициата, изображая на фоне интерьеров дворцового типа развлечения великосветских дам и кавалеров («Концерт», ок. 1666–1668). Наиболее интересна из этих полотен композиция «Зал в амстердамской ратуше» (1666–1668), в которой прекрасно передано ощущение пространства в обширном интерьере. ■

Хруцкий Иван Фомич (Трофимович) (имение Улла Витебской губернии, 1810 — имение Захарничы Витебской губернии, 1885) — живописец.

Среднее художественное образование получил в классе свободных художеств Полоцкого лицея. Семнадцати лет уехал в Петербург, где до 1829 г. брал уроки у английского мастера Дж. Доу, писавшего портреты героев Отечественной войны 1812 г., и посещал Академию художеств как «посторонний» ученик. В 1830–1838 гг. учился в Академии, в классе портретиста А. Г. Варнека. За картину «Старуха, вяжущая чулок» (1838) получил золотую медаль и звание неклассного художника.

В 1839 г. Хруцкий был удостоен звания академика «за отличные труды в портретной, пейзажной и особенно в живописи плодов и овощей». Такое выделение не было случайным: художник добился широкой известности именно благодаря натюрмортам («Натюрморт со свечой», ок. 1830 г.; «Натюрморт (Цветы и фрукты)», «Натюрморт с грибами», оба — 1842 и др.). Его натюрморты со сложной композицией пользовались у современников большой популярностью: детально выписанные, красочно-декоративные, они были изысканным украшением частного, как правило, помещичьего дома.

В портреты и жанровые полуфигуры Хруцкий также часто вводит элементы натюрморта («Портрет мальчика», 1834; «Портрет молодой женщины с корзиной», 1835 и др.). При этом фоном в таких композициях зачастую служит пейзаж. Такой синтез жанрового портрета, пейзажа и натюрморта — своеобразная дань художника-академиста романтической тенденции в русской живописи той эпохи, что сближает творчество Хруцкого с художественными исканиями О. А. Кипренского, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллова.

Его кисти принадлежат портреты многих современников, занимавших высокое положение в обществе, — униатского епископа Иосифа Семашко (1838), книготорговца И. И. Глазунова (1843), поэта А. Мицкевича (1850-е гг.), историка М. Малиновского (1855). Последняя из перечисленных работ, а также «Автопортрет» (1884), пожалуй, лучшее из того, что Хруцкий создал в портретном жанре.

В 1845 г. Хруцкий уехал в Белоруссию, в выкупленное годом раньше родовое имение Захарничы, где в основном впоследствии жил и работал. Во второй половине 1840-х и в 1850-х гг. художник много времени отдавал выполнению церковных заказов. Это прежде все иконы для Александро-Невского собора в Ковно, пещерной церкви Трех мучеников в Вильно, церкви св. Иосифа обручника в Тринополе, а также 32 портрета лиц духовного звания для архиерейского дома в Вильно. Светской живописи, однако, Иван Фомич Хруцкий не оставил.



▲ **Цветы и плоды.** 1839. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ **Портрет мальчика.** 1834. Национальный художественный музей Латвии, Рига

▼ **В комнате** имени художника И. Ф. Хруцкого Захарничы. 1855. Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **В комнате.** 1854. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Чернецовы, братья: Григорий Григорьевич (Лух Костромской губернии, 1802 — Санкт-Петербург, 1865) — живописец, график; **Никанор Григорьевич** (Лух Костромской губернии, 1805 — Санкт-Петербург, 1879) — живописец, график.

Первым учителем родившихся в семье иконописца Григория и Никанора, как в живописном ремесле, так и общеобразовательных дисциплинах, был их старший брат Евграф, тоже иконописец. В 1819 г. Григорий попытался поступить в петербургскую Академию художеств, но добился только разрешения по два часа в день писать копии хранившихся в Академии оригиналов. Три года он жил впроголодь (Евграф мог лишь время от времени присылать брату немного денег), но упорно и напряженно работал. В 1822 г. он получил за свои рисунки серебряную медаль, и Общество поощрения художников выделило ему стипендию



▲ Чернецов Н. Г. Вид на Аю-Даг в Крыму со стороны моря. 1836. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Чернецов Г. Г. Парад по случаю открытия памятника Александру I в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 года. 1839. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ Чернецов Г. Г. Вид Сюевских гор на Волге в Казанской губернии. 1840. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

для академической учебы. Через год к нему присоединился Никанор, которого ОПХ тоже взяло под свое покровительство. Педагогом братьев Чернецовых был пейзажист М. Н. Воробьев. Григорий окончил курс в 1827 г., получив малую золотую медаль за картину «Вид Военной галереи в Зимнем дворце», Никанор — в 1829 г. с большой золотой медалью за пейзаж «Вид Екатеринтала в Ревеле».

По окончании Академии Г. Г. Чернецов получил должность «художника Кабинета Его Величества». Его обязанностью было изображать различные официальные события. Главное произведение художника в этом жанре — огромное полотно «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1832–1837). Среди наблюдающих за парадом, кроме императора со свитой, Г. Г. Чернецов представил своеобразный коллективный портрет современников, среди которых К. П. и А. П. Брюлловы, Д. В. Давыдов, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, П. А. Каратыгин, И. А. Крылов, И. П. Мартос, А. С. Пушкин, а также он сам, брат Никанор и их отец. Николаю I картина не понравилась: слишком много внимания живописец уделил «посторонним» зрителям парада и слишком мало ему самому. Полотно несколько лет про-



▲ Чернецов Г. Г. Пушкин, Крылов, Жуковский и Гнедич в Летнем саду. 1832. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Пушкин



стояло в мастерской Г. Г. Чернецова, пока его не купили в дар наследнику престола. Н. Г. Чернецов тем временем путешествует по Кавказу (1829–1831). Затем он поступает на службу к новороссийскому генерал-губернатору (1833–1836), и на смену кавказским этюдам и зарисовкам приходят виды Крыма. На их основе он пишет картины, пользовавшиеся большим

успехом. Это «Вид Тифлиса» (1832), несколько вариантов «Дарьяльского ущелья» (1832–1833), в том числе и написанный по заказу А. С. Пушкина, который поэт повесил в своем кабинете и др.

С 1837 г. братья Чернецовы работали вместе, у них была общая мастерская и общие ученики. На следующий год они при поддержке ОПХ предпри-

◀ *Чернецов Н. Г. Вид Каралезской долины на южном берегу Крыма. 1839. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

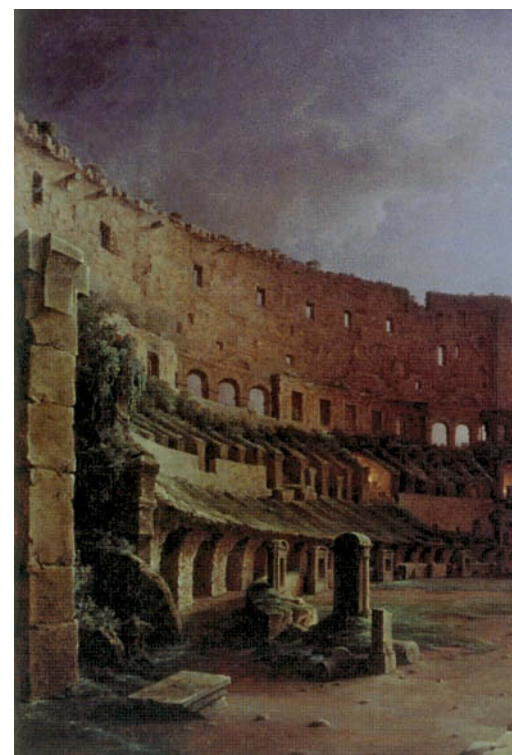
няли путешествие по Волге. Цель была более чем труднодостижимой: запечатлеть все красоты и достопримечательности, которыми столь богата великая русская река. Начавшееся в Рыбинске плавание продолжалось с мая по ноябрь и закончилось под Астраханью, где лодку-мастерскую остановил ледостав. Было выполнено много зарисовок, этюдов и позднее — картин на их основе. Среди наиболее удачных — две картины Г. Г. Чернецова: «Нижний Новгород» (1838) и «Вид Сюкеевских гор на Волге в Казанской губернии» (1840). Во время путешествия художники вели подробный дневник с описанием увиденного, который помог им в создании полной рисованной панорамы обоих берегов Волги. Выполненная в карандаше с последующей проработкой пером, она состояла из почти 2000 листов и имела в длину более 700 метров. Завершив работу в 1851 г., Чернецовы преподнесли панораму в дар императору. Ныне она, сохранившаяся не полностью, находится в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург).

В 1840-х гг. Чернецовы работали в Италии. Здесь Г. Г. Чернецов пишет коллективный портрет «Русские художники в Риме в 1842 году», где 43 персонажа (в том числе И. К. Айвазовский, Ф. А. Бруни, А. А. Иванов, А. Н. Мокрицкий, А. В. Тыранов) изображены на фоне развалин римского Форума. Н. Г. Чернецов создает здесь несколько самых гармоничных и живописных своих пейзажей («Колизей в лунную ночь», 1842; «Грот в окрестностях Рима», 1840-е гг. и др.). По возвращении в Петербург бра-



▲ *Чернецов Н. Г. Вид города Саратова при закате солнца. 1860. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

▼ *Чернецов Н. Г. Колизей в лунную ночь. 1842. Картинная галерея, Таганрог*





◀ Чернецов Г. Г.
Вид в Субиако. 1841.
Областной художественный музей,
Калуга

▶ Чернецов Г. Г.
Вид на Нил в Египте. 1851. Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома



◀ Чернецов Г. Г.
Мертвое море. 1850. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

тъя продолжают писать картины на основе своих впечатлений от прежних поездок по России, итальянских зарисовок, а также мотивов, связанных с путешествиями по Ближнему Востоку.

Материальные дела художников постепенно все больше расстраиваются. Попытка издавать тетради литографий с видами Святой земли успеха не имела. В 1862 г. в надежде на материальную помощь брата Чернецовы подносят императору Александру II рукописный экземпляр своих «Записок о путешествии по Волге» с иллюстрациями в тексте. Ответа вообще не последовало. Когда Григорий Григорьевич Чернецов умер, брат с трудом собрал в долг деньги на его похороны (через две недели Академия художеств все же прислала 200 рублей). Большой, совершенно обнищавший Никанор предлагает членам Совета Академии купить четыре портфеля рисунков его и Григория, те соглашаются приобрести их только в рассрочку. Всей оговоренной суммы Никанор Григорьевич Чернецов до своей кончины так и не получил. ■

▼ Чернецов Н. Г.
Вид на Волге. 1852. Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома



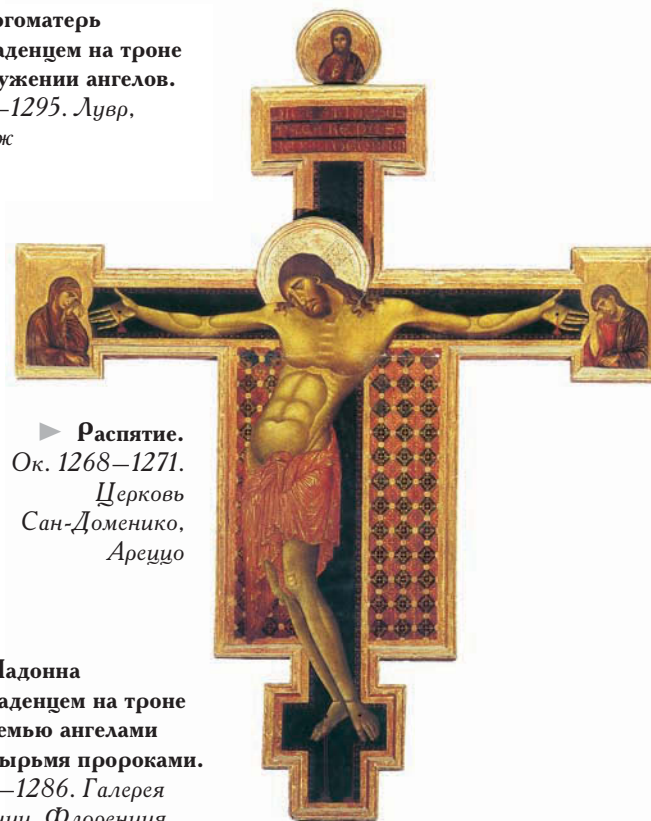
Чимабуэ (собств. Ченни ди Пепи; ок. 1240 — ок. 1302) — итальянский живописец, мастер флорентийской школы периода Проторенессанса.

Сведений о месте рождения и смерти Чимабуэ не сохранилось. Известно, что работал он в основном во Флоренции, а также в Риме и Пизе. По свидетельству Вазари, художник пользовался необычайной популярностью, имел множество учеников, самый известный из которых — Джотто.

Ранние работы Чимабуэ свидетельствуют, что он был хорошо знаком с византийским искусством, однако они же говорят о влиянии готики («Распятие», ок. 1260–1270). Следующий этап в творчестве мастера — «Мадонна с Младенцем на троне с восьмью ангелами и четырьмя пророками» (1285–1286). Эта работа так восхитила флорентийцев, что они назвали квартал, где работал Чимабуэ, «кварталом радости». В его фресках в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1288–1290) заметно стремление мастера к монументальности, повышенной экспрессии, созданию единого декоративного ритма композиции. А образы фрески позволяют предположить, что Чимабуэ был одним из первых, кто начал писать лики святых с реальных людей.



▲ Богоматерь с Младенцем на троне в окружении ангелов. 1290–1295. Лувр, Париж



▶ Распятие. Ок. 1268–1271. Церковь Сан-Доменико, Арrezzo

◀ Мадонна с Младенцем на троне с восьмью ангелами и четырьмя пророками. 1285–1286. Галерея Уффици, Флоренция

Чирин Прокопий Иванович (умер ок. середины XVII в.) — русский иконописец.

Известно, что родом он был из Новгорода. Первая из дошедших до нас работ иконописца — написанная в 1593 г. небольшая икона «Св. Никита Воин», выполненный по заказу Н. Г. Строганова образ его небесного покровителя. Работал Прокопий Чирин в Москве, был жалованным иконописцем Оружейной палаты, упомянут в списке царских мастеров от 1620 г. Это самый значительный мастер так называемой строгановской школы, стилистического направления в русской иконописи (конец XVI — начало XVII в.), для которого характерны миниатюрность письма, грациозность поз и жестов, изысканность цветовых сочетаний. Образы его работы отличаются особенно виртуозным мастерством и глубиной постижения душевных переживаний.

Драгоценная живопись для иконописца не самоцель, а средство пробудить религиозное чувство. Лики его святых, светлые, написанные многослойной плавью, всегда сосредоточенны, углублены в духовные раздумья, их фигуры, удлиненные и хрупкие, исполненные переливами цвета и света, выглядят связанными с землей лишь легким «окладом плоти». Мир его икон, согретых искренним душевным чувством, кажется теплым и обжитым. Даже пустыня в иконе «Св. Иоанн Предтеча Ангел пустыни» — не суровый и холодный пейзаж, а «матушка пустыня» духовных стихов, к которой устремлена страдающая общения с Богом человеческая душа.

Кисти Прокопия Чирина принадлежит большое количество икон, выполненных в конце XVI — первой половине XVII в., — образа Богоматери, Иисуса Хри-



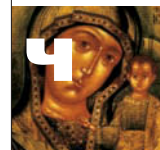
▲ **Св. Никита Воин. 1593.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Богоматерь Казанская. 1606.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

ста, святых. Так, по царскому указу он написал иконы святых, соименных членам семьи Бориса Годунова: Бориса и Глеба, Федора Стратилата, Феодота Анкирского, Марии Магдалины, Ксении Римлянки. Некоторые работы мастер выполнял совместно с Никифором Савиным. Это «Деисус» на трех досках, в котором Прокопию принадлежит левая часть; «Богоматерь Тихвинская», написанная в 1605 г. для Н. Г. Строганова, с надписью: «Середина вся Прокопия Чирина письмо... а лица и деяния Никифорова письмо».

Исполнял Прокопий Чирин и настенные росписи: в 1622 г. он расписал в Кремле Постельную палату и Столовую избу царя (росписи не сохранились). Мастер принимал также участие в создании рисунков для Московского печатного двора. Исследователи приписывают ему изображение евангелиста Иоанна в печатном Евангелии 1627 г.

Последний раз имя иконописца упоминается в документальных источниках от 1642 г. Известно также, что его место жалованного иконописца Оружейной палаты было занято другим мастером в 1650 г. Так что Прокопий Иванович Чирин, выдающийся русский иконописец, закончил свой жизненный путь между 1642 и 1650 гг.



Чистяков Павел Петрович

(село Пруды Тверской губернии, 1832 — Детское Село Петроградской губернии, ныне Пушкин, 1919) — живописец.

Отец будущего художника был крепостным. Человек умный и грамотный, он управлял имением своего барина генерал-майора А. П. Тютчева. Тот хорошо относился к своему управляющему, детям которого сразу после рождения давал вольную. Своим первым учителем Чистяков называл преподавателя рисования бежицкого четырехклассного училища И. А. Пылаева. После окончания училища с отличием мальчика хотели отправить за казенный счет в одну из тверских гимназий, но тот решительно отказался: «Если меня не отдадут в Академию художеств, я умру». Не сразу, но он своего добился и в 1849 г. был принят в Академию, где его основным преподавателем стал П. В. Басин. Окончил Академию с большой золотой медалью за работу «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия (Темного)...» (1861), званием классного художника и правом на пенсионерскую поездку за границу.

Посетив в 1862 г. Германию и Францию, Чистяков обосновался в Риме, где изучал работы мастеров Возрождения и много писал сам («Голова чочары», 1863; «Римский нищий», 1867; «Итальянец-каменотес», 1870). За четыре картины, написанные в Италии, Чистяков был удостоен звания академика.

В 1876 г. художник представил публике картину «Боярин», отличающуюся глубоким проникновением в психологию персонажа и очень выразительной композицией. Близка к ней по манере исполнения последняя законченная работа художника «Портрет А. П. Чистяковой, матери художника» (1883).

Чистяков был поистине выдающимся педагогом. С 1872 г. он адъюнкт-профессор Академии ху-



дожеств, с 1892 г. — профессор и член Совета Академии. Своих воспитанников он стремился научить трем необходимым, по его мнению, вещам — «чувствовать, знать и уметь». Судя по именам его учеников — а среди них были В. М. Васнецов, М. А. Врубель, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. А. Серов, В. И. Суриков — Павлу Петровичу Чистякову это удавалось. ■

▲ Патриарх Гермоген в темнице отказывает полякам подписать грамоту. 1860. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

▼ Боярин. 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва



◀ Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия (Темного) в 1433 году срывает с князя Василия Косого пояс, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому. 1861. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

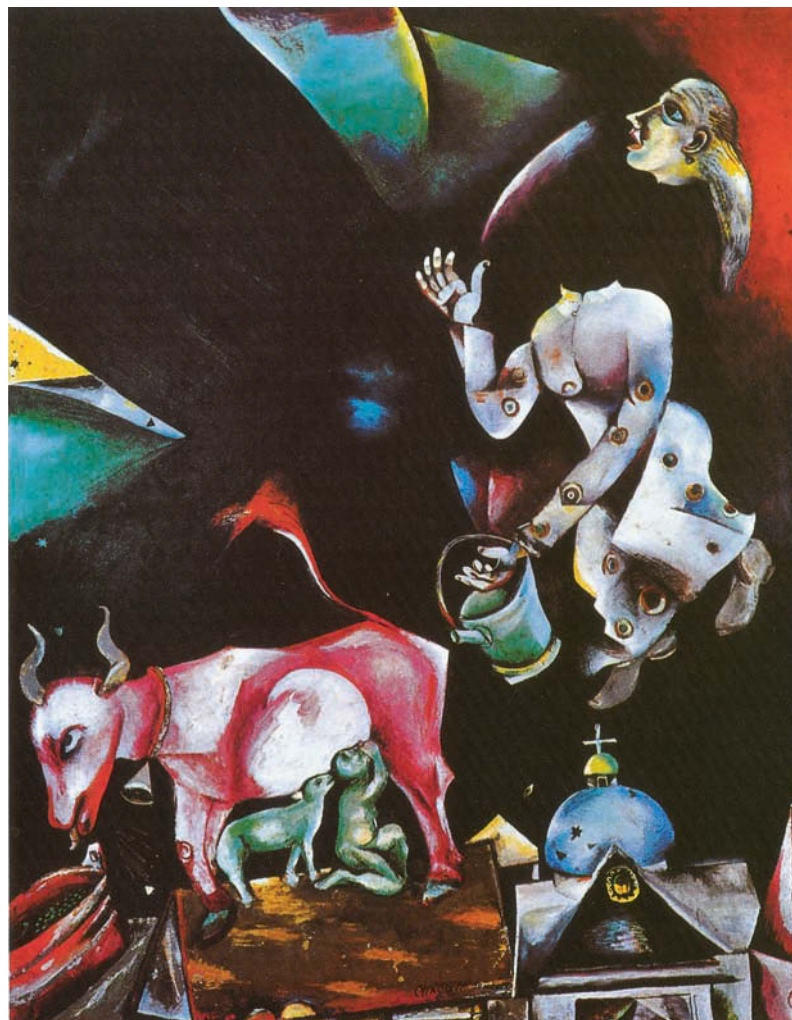
Шагал Марк Захарович (наст. фамилия и имя Шагал Мойше Хацкелевич; поселок Лиозно близ Витебска, 1887 — Сен-Поль-де-Ванс, Франция, 1985) — живописец, график, театральный художник, один из лидеров мирового авангарда XX века.

Учился в Петербурге, в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в студии С. М. Зайденберга и в школе Е. Н. Званцевой у Л. С. Бакста и М. В. Добужинского (1908–1910). Первые работы Шагала («Свадьба», 1909; «Рождение», 1910) говорят о его самобытном восприятии окружающего мира, отличаются нарочито примитивной манерой.

С 1910 по 1914 г. Шагал живет в Париже, где, вращаясь в кругах литературного и художественного авангарда, сближается с Аполлинером, Леже и Делоне. Пишет картины «В честь Аполлинера» (1911–1912), «Адам и Ева» («Искушение») (1912), для которых характерны насыщенный динамичный колорит, символика, смелые деформации, использование приемов кубизма. Там же, в Париже, Шагал создает картины, где главный предмет изображения — родные края («Россия. Ослы и другие», 1911). В картине «Я и деревня» (1911) люди и животные, дома и деревья изображены в разных масштабах, но все они связаны общим ритмом круговых вращений, воплощающим единство всего земного в мире. Универсализм художественного мышления Шагала формируется под влиянием различных культур — русской, французской и учения хасидов (течения иудаизма, особенно популярного тогда в западных губерниях Российской империи), согласно которому, Бог — везде, даже в самых обыденных вещах и явлениях.

С началом Первой мировой войны художник возвращается в Россию, его призывают в армию, он служит в военной канцелярии и в свободные часы страстно занимается творчеством. В 1915 г. Шагал женится на Белле Розенфельд. Именно она — прообраз счастливой, «витающей в облаках» новобрачной в картинах «Над городом» (1914–1918) и «Прогулка» (1917–1918).

После революции художник работает комиссаром по делам искусств в Витебске, организует там музей и Народное художественное училище, оформляет в Москве семь панно (1920–1922) для интерьера Еврейского камерного театра. Но полная лишений жизнь и постоянные творческие конфликты заставляют Шагала навсегда покинуть Россию. В 1922 г. он уезжает в Берлин, а с 1923 г. поселяется в Париже.



▲ **Россия. Ослы и другие.** 1911. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

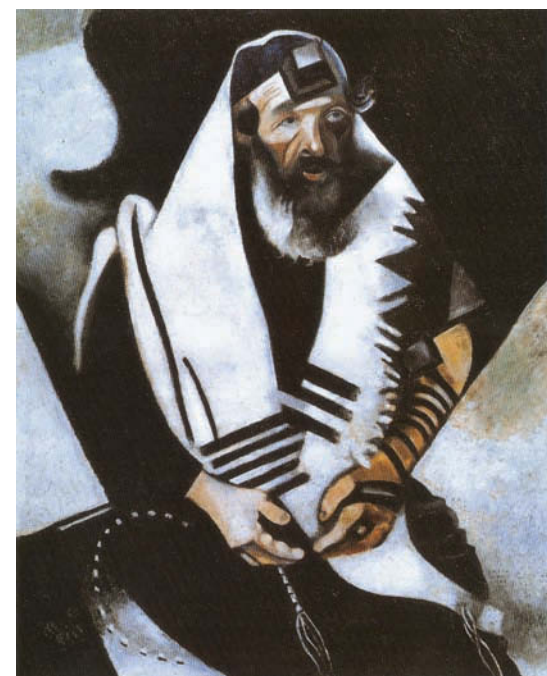
▲ **Солдат пьет.** 1912. Музей С. Гугенхайма, Нью-Йорк

▲ **Голгофа.** 1912. Музей современного искусства, Нью-Йорк





- ▲ **Над городом.** 1914—1918. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ▶ **Прогулка.** 1917—1918. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- ▼ **Материнство (Беременная женщина).** 1913. Городской музей, Амстердам



▲ **Еврей за молитвой, или Витебский раввин.** 1914. Музей современного искусства Ка Пезаро, Венеция





В уже сложившемся к этому времени поэтическом мире художника гармонично соединяются фантазия и реальность, фольклорные архетипы и личные переживания, обыденный быт и символы человеческого существования. Кисть Шагала даже самый захламленный уголок превращает в мир, полный очарования и глубинного смысла жизни, колорит полотна становится светлым, контур смягчается («Синяя изба», 1920; «Зеленый скрипач», 1923; «Крестьянская жизнь», 1925; «Акробаты», 1926; «Новобрачные у Эйфелевой башни», 1928; «Влюбленные в сирени», 1930).

Однако после прихода к власти в Германии нацистов в работах живописца начинают звучать нарастающие трагические ноты. Художник предчувствует (потом все увереннее предвидит, а затем и переживает в реальном времени) невиданные прежде по масштабам ужасы Второй мировой войны и, в частности, трагедию еврейского народа («Одиночество», 1933; «Белое распятие», 1938; «Падение ангела», 1943–1947).

В 1941–1948 гг. Шагал живет в США. После возвращения во Францию его работы все больше смягчаются тонким лиризмом («Мосты Сены», 1954; «Мар-



▲ Синяя изба. 1920. Музей изящных искусств, Львев



◀ Я и деревня. 1911. Музей современного искусства, Нью-Йорк

◀ Вид Парижа через окно. 1913. Собрание П. Гуггенхейма, Венеция

▼ Белое распятие. 1938. Художественный институт, Чикаго

▼ Зеленый скрипач. 1923. Музей С. Гуггенхейма, Нью-Йорк



сово поле», 1954–1955). Наследие художника включает также монументальные произведения: настенная живопись в фойе театра во Франкфурте-на-Майне (1959) и в нью-йоркской Метрополитен-опере (1964), мозаики и гобелен для здания парламента в Иерусалиме (начало 1960-х гг.), витражи соборов в Меце (1958), Реймсе (1974), Майнце (1976–1981) и др.

В 1973 г. по приглашению Министерства культуры СССР Шагал приехал в Москву. Провел свою выставку в Третьяковской галерее, подарил ей, а также Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина ряд своих работ. Посетил также Ленинград. Первая персональная выставка Марка Захаровича Шагала на родине, в Белоруссии, состоялась в 1997 г., через 12 лет после смерти художника. ■

Шарден, Жан Батист (собств. Жан Батист Симеон Шарден; Париж, 1699 — Париж, 1779) — французский живописец, мастер жанрового портрета и натюрморта.

Родился в семье резчика по дереву. Начальное обучение живописи прошел в мастерской Каза, где копировал картины. Затем в мастерской Куапеля начал писать с натуры. В 1724 г. Шарден становится членом гильдии св. Луки. В 1728 г. художник представляет публике свои работы («Буфет», «Скат»),

принесшие ему успех, что обеспечило прием живописца в Королевскую академию живописи и ваения в Париже. С 1737 г. Шарден — неизменный участник всех экспозиций Салона.

Несмотря на многочисленные беды (одновременная смерть первой жены и дочери, гибель ребенка от второго брака), жанровые полотна Шардена изображают как высшую ценность благополучную семейную жизнь («Мальчик с волчком», 1738; «Молитва перед обедом», 1740). «Кто вам сказал, что пи-



◀ **Бриошь (Десерт).** 1763.
Лувр, Париж

▼ **Прачка.** 1730-е гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





▲ Трудлюбивая мать. Ок. 1740. Лувр, Париж

◀ Мыльные пузыри. 1733. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

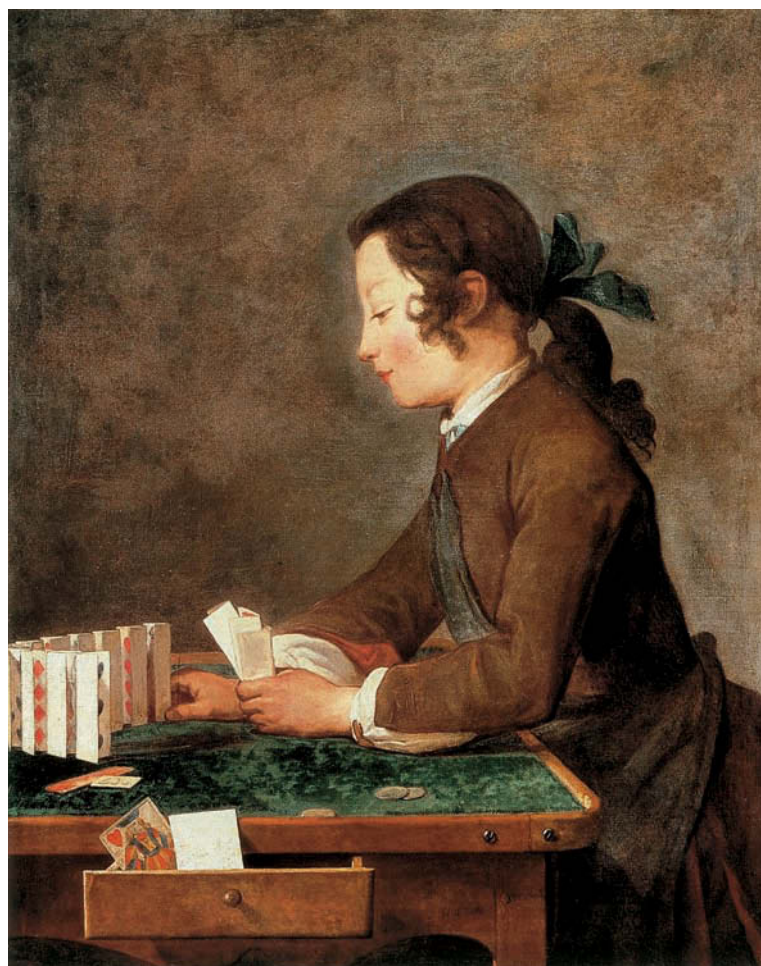
► Карточный домик. Ок. 1740. Галерея Уффици, Флоренция



► Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



◀ Возвращение с рынка. 1739. Лувр, Париж
► Девочка с воланом. Ок. 1740. Галерея Уффици, Флоренция



шут красками? Пользуются красками, а пишут чувствами», — сказал однажды художник.

1730–1740-е гг. — время творческого расцвета Шардена. В своих работах мастер просто и естественно изображает уклад жизни обычных людей («Кухарка» («Женщина, чистящая овощи»), 1738; «Возвращение с рынка», 1738–1739; «Прачка», 1744).

С 1750-х гг. ведущее место в творчестве мастера занимает натюрморт («Банка с оливками», 1760; «Атрибуты музыки», 1765; «Трубки и кувшин», 1765; «Натюрморт с атрибутами искусств», 1766). Работы Шардена отличаются точной передачей формы предмета, тонким взаимодействием света и цвета. В последние годы жизни художник обращается к портретной живописи. Его автопортрет (1775) и портрет Франсуазы-Мargarиты, второй жены художника (1775), проникнуты глубоким психологическим анализом. Себя старый мастер изобразил в ночном колпаке, что придает ему облик типичного буржуа-домоседа, однако внимательный и серьезный взгляд выдает человека доброго и мудрого. ■



Шварц Вячеслав Григорьевич (Курск, 1838 — Курск, 1869) — живописец и график, один из основоположников историко-бытового жанра в русском изобразительном искусстве.

Раннее детство провел на Кавказе, где служил его отец. В 1853–1859 гг. учился в Императорском Александровском (бывшем Царскосельском) лицее. Затем поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета и одновременно в Академию художеств, в класс баталиста Б. П. Виллевалде. Потом интерес к истории заставил будущего художника добиться перевода в класс исторической живописи, где в 1860 г. он получил серебряную медаль за рисунок «Свидание князя Святослава с императором Иоанном Цимисхием».

После поездки в 1861 г. в Германию с образовательной целью Шварц начал работу над картиной «Иоанн Грозный у тела убитого им сына». Подготовительный картон к ней, выполненный углем и бели-

поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868). Эти знания — результат глубокого изучения трудов историков И. Е. Забелина и Н. И. Костомарова, кропотливой работы художника в музеях, в Оружейной палате Московского Кремля.

С предельной точностью художником показаны не только одеяния и прочие аксессуары эпохи, но и архитектура древней Москвы в монументальной картине «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче. Шествие патриарха на осляти» (1865), за которую Шварц был удостоен звания академика.

Много сил и времени художник отдал отбору картин и устройству экспозиции Русского отдела Всемирной выставки в Париже 1867 г., комиссаром которого он был назначен. Во многом благодаря Шварцу Европа впервые увидела произведения русских художников-реалистов — Н. Н. Ге, В. Г. Перова, В. В. Пукирева и др.



▲ **Иоанн Грозный у тела убитого им сына.** 1864. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Сцена из домашней жизни русских царей (Игра в шахматы).** 1865. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▶ **Патриарх Никон в Новом Иерусалиме.** 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва



лами (1861), имел успех на академической выставке 1862 г. и был отмечен большой серебряной медалью. В отличие от традиционной трактовки образа Ивана IV как жестокого самодержца-палача, Шварц постарался раскрыть внутреннюю драму этой деспотичной и одновременно трагической личности. В 1863–1864 гг. Шварц занимался в парижской мастерской исторического живописца Ж. Лефевра. Во Франции он начал писать картину об Иване Грозном по подготовительному картону и по возвращении в Россию закончил ее в 1864 г. В живописном варианте композиции заметен пристальный интерес художника к историческим аксессуарам. В еще большей степени знание деталей быта прошлых веков заметно в картинах «Сцена из домашней жизни русских царей (Игра в шахматы)» (1865), «Голштинские послы в Посольском приказе», «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (обе — 1867), «Вешний



▲ **Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче. Шествие патриарха на осляти.** 1865. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Шебуев Василий Кузьмич

(Кронштадт, 1777 — Санкт-Петербург, 1855) — живописец, представитель позднего классицизма.

Принятый в пятилетнем возрасте в Воспитательное училище при Академии художеств, он окончил академический курс в 1797 г. с малой золотой медалью (за картину «Смерть Ипполита» по мотиву трагедии Ж. Расина «Федра») и чином классного художника. Был оставлен при Академии пенсионе-



ром и назначен помощником преподавателя в натурном классе, в 1800 г. признан назначенным в академики, а затем отправлен в Рим для совершенствования мастерства. В Италии (1803–1807) им были написаны картины «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Крещение народа в Киеве», «Христос, приведенный на судилище с двумя разбойниками», «Гадание. Автопортрет». По возвращении на родину Шебуев в 1807 г. за эскиз фрески «Взятие Богородицы на небо» (исполненной им потом в Казанском соборе) был избран академиком, а за картину «Полтавская баталия» получил должность адъюнкт-профессора.

Преподавая в Академии художеств, Шебуев обращал внимание своих воспитанников на необходимость серьезного изучения анатомии и составил пособие «Антропометрия» (1830–1831). Ему было поручено обучение рисованию великих князей Николая и Михаила и великой княжны Анны, а также руководство преподаванием рисования во всех воспитательных заведениях ведомства императрицы Марии Федоровны. В 1821 г. Шебуев был назначен директором Императорской шпалерной мануфактуры. За исполнение плафона в Царскосельской дворцовой церкви художник в 1823 г. получил звание придворного живописца. Шебуев также работал над оформлением Измайловского (1837) и Исаакиевского (1844–1848) соборов.

Самое известное из исторических полотен Шебуева — картина «Подвиг новгородского купца Иголкина в Северной войне со шведами» (1839). Некоторая театрализованность жестов персонажей говорит о приверженности автора классицистическому решению исторической композиции, в то время как коло-

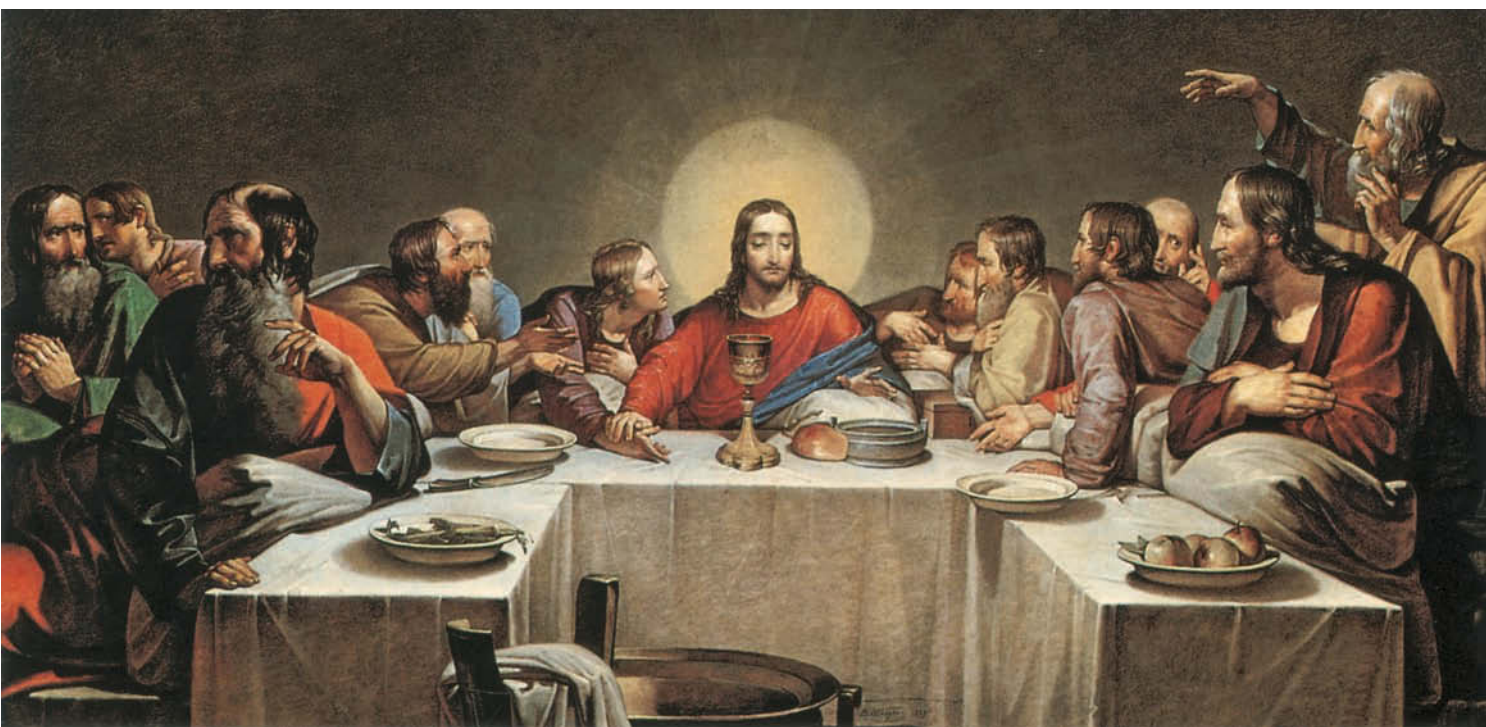
◀ Симеон Богоприимец. 1847.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ристика с ее яркими контрастами света и тени свидетельствует о романтической тенденции. Поздние портреты работы Шебуева демонстрируют усиление в его творчестве реалистических принципов («Портрет отставного экспедитора И. В. Швыкина», 1833; «Портрет неизвестной в коричневом платье», 1837; «Портрет жены художника», середина 1840-х гг.).

Получивший в 1812 г. звание профессора, художник в 1835 г. становится ректором по отделу живописи и ваяния, а в 1842 г. — заслуженным ректором Академии художеств. Учениками Василия Кузьмича Шебуева были такие мастера русского изобразительного искусства, как П. В. Басин, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов, А. А. Иванов. ■



▲ Гадание. Автопортрет. 1805. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ Тайная вечеря. 1838. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Шибанов Михаил (? — не ранее 1789) — живописец, портретист и первый русский художник-бытописатель.

Достоверных сведений о жизни Шибанова сохранилось очень мало. По предположению исследователей, родился он в селе Мясоедово Рязанской губернии, в семье крепостного крестьянина. О том, кто преподавал ему первые уроки рисунка и живописи, сведений также нет. Не знаем мы, когда и как Шибанов попал в столицу, но особенности его творческого почерка позволяют предположить, что в Петербурге он учился у Д. Г. Левицкого и Г. И. Козлова. К счастью, художник подписывал свои работы (а иногда и комментировал их на обороте холста), иначе само его имя могло бы остаться неизвестным для потомков.

В 1772–1778 гг. Шибанов работал в основном в Петербурге и Москве, писал на заказ портреты. Тогда же Шибанов создал два произведения, которые дают основание считать его родоначальником бытового жанра в русском изобразительном искусстве. Прежде всего это полотно «Крестьянский обед» (1774). На обороте холста рукой художника написано: «Сия картина представляет суздальской провинции крестьян...» Значит, можно предположить, что натурщиками были реальные мужчины и женщины из числа крепостных, но персонажи выполнены в традиции академической школы и несколько идеализированы. А образу матери на картине, считают исследователи, даже приданы некоторые черты западноевропейских Мадонн (что, безусловно, свидетельствует о знакомстве Шибанова с классическими образцами западного искусства).

На картине «Празднество свадебного договора» (1777) художник представляет старинный обряд — сговор между семьями жениха и невесты о будущем брачном союзе. Полотно утверждает полную торжественности неизбежность порядка, согласно которому по традиции складывается жизнь крестьян.

В 1780-е гг. Шибанов работал в Херсоне и Киеве, где по заказам князя Г. А. Потемкина писал ико-



ностасы для местных храмов. В Киеве же в 1787 г. он создал один из лучших портретов Екатерины II, изображающий императрицу в дорожном костюме и меховой шапке. Портрет самодержице российской очень понравился, она неоднократно поручала художнику-миниатюристу П. К. Жаркову копировать его (очевидно, для дарения приближенным). А копия портрета, выполненная самим Шибановым, была отправлена в качестве подарка английскому королев-

скому дому. Вслед за образом Екатерины II художник пишет портрет ее фаворита графа и генерала А. М. Дмитриева-Мамонова (1787), одно из лучших произведений портретного жанра XVIII столетия.

Последнее документальное свидетельство о жизни Михаила Шибанова относится к 1789 г. Это письменное обращение стареющего живописца в канцелярию императрицы с просьбой назначить ему постоянное жалованье. ■



▲ **Празднество свадебного договора.**
1777. Государственная Третьяковская галерея, Москва

◀ **Портрет Екатерины II в дорожном костюме.**
1787. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Крестьянский обед.**
1774. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Шиле, Эгон (Тульн, 1890 — Вена, 1918) — австрийский художник-экспрессионист.

Первые годы творчества Шиле посвятил поискам в русле модерна, на что его подвигло влияние основателя «Сецессиона» Климта, с которым молодой художник был близко знаком. Но затем он выходит на иной путь и становится одним из самых своеобразных мастеров европейского экспрессионизма. (Тут тоже не обошлось без влияния — на этот раз Кокошки, еще одного друга Шиле.) Изысканные линейные арабески, столь ценимые в искусстве модерна, сменяются у него острой, колющей линией, изображающей ломкие фигуры, окруженные пустым пространством, которое кажется пропитанным сомнениями, тревогами и страхами.

Напряженность образного строя и пластически жесткий рисунок, сближающие работы Шиле, как это ни удивительно, с готическим искусством, он направляет на раскрытие сути земного бытия со всей его жестокой сложностью. Таким он видит окружающий мир в канун и в годы Первой мировой войны.

Даже нескрываемый эротизм в работах Шиле — это тоже одно из средств уцепиться за жизнь, помочь ей выиграть в постоянном конфликте со смертью. Не удалось. В 1918 г. горячо любимая жена и почти



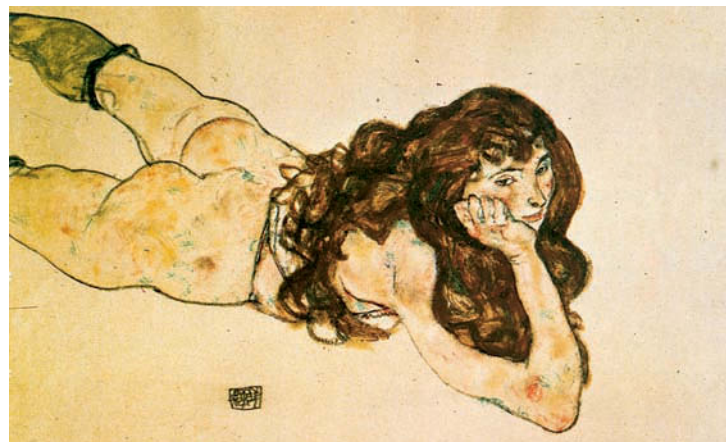
▲ **Старая мельница.** 1916. Музей Нижней Австрии, Вена

◀ **Семья.** 1918. Австрийская галерея Бельведер, Вена

постоянный образ его композиций Эдит Хармс умирает от печально знаменитой «испанки». Через три дня за ней последовал и сам художник. Ушедших из жизни влюбленных проводили до могилы буквально все, кто был связан с культурными и художественными кругами столицы распадавшейся Австро-Венгерской империи. Их похоронили под одной плитой. ■



▶ **Автопортрет.** 1911. Музей истории города, Вена



▲ **Лежащая обнаженная.** 1917. Галерея Альбертина, Вена

◀ **Дома над потоком: старый город.** 1914. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид

Шишкин Иван Иванович

(Елабуга Вятской губернии, 1832 — Санкт-Петербург, 1898) — художник-пейзажист, живописец, график и гравер, «певец русского леса».

Любовь к родной земле, умение видеть и понимать «русское раздолье с золотой рожью, рощами и русской далью» (слова художника) привил ему отец. В провинциальной Елабуге и губернской столице Вятке Иван Шишкин-старший был известен не только как предприимчивый купец, но и как неутомимый краевед и археолог-любитель (он даже имел опубликованные исторические труды).

В 16 лет Ваня Шишкин, увлеченный рисованием, оставил казанскую гимназию, а затем поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1852). Его наставником был А. Н. Мокрицкий, художник венециановского круга. С 1856 г. Шишкин продолжил образование в петербургской Академии художеств, в классе С. М. Воробьева. В годы учебы молодой художник неизменно побеждал в академических конкурсах (в 1858–1859 гг. он получил три серебряные и малую золотую медали — за виды столичных пригородов, острова Валаам, лесной пейзаж). Большая золотая медаль, полученная в 1860 г. за две картины под одним названием «Вид на острове Валаам. Местность Кукко» (1858; вариант — 1859 (1860 (?))), давала художнику право на пенсионерскую поездку за границу, куда он и направился, правда, не сразу, а в 1862 г., после посещения милых его сердцу Поволжья и Прикамья.

Побывав в Берлине, Дрездене и Праге, Шишкин остановил свой выбор на Дюссельдорфе. За время пребывания в этом городе он стал известен как мастер, виртуозно владеющий техникой рисунка пером.



▲ **Полдень. В окрестностях Москвы.** 1869. Государственная Третьяковская галерея, Москва



▲ **Вид в окрестностях Петербурга.** 1856. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
▼ **Рубка леса.** 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Его ранняя живопись отличалась скрупулезной детализацией. (Возможно, в этом сказалось увлечение Шишкина гравюрой. В 1863 г. он поработал в Цюрихе, осваивая под руководством профессора Келлера эту художественную технику.) Таково лучшее полотно этого периода «Вид в окрестностях Дюссельдорфа» (1865). За этот пейзаж Шишкин по возвращении на родину в 1865 г. был удостоен звания академика.

В Петербурге Иван Шишкин тесно сближается с художниками-реалистами. Он постоянно посещает собрания Артели художников, порвавшей в 1863 г. с официальным искусством, пропаганди-

руемым Академией. К этому же времени относится начало его многолетней искренней дружбы с И. Н. Крамским. Вскоре Шишкин становится одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Работы Шишкина становятся все более зрелыми, исчезает излишняя детализированность изображения. В пейзажах «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» и «Лесная глушь» (оба — 1872), за которую Шишкин был удостоен звания профессора, художник предстает уже сложившимся мастером. Он создает лиричный образ простой и скром-



◀ **Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Лесная глушь.** 1872. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **«Среди долины ровныя...».** 1883. Музей русского искусства, Киев

▼ **Вид в окрестностях Дюссельдорфа.** 1865. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ной русской природы, знакомой, близкой и дорогой ему с детства.

Первым из русских художников второй половины XIX в. Шишкин придал большое значение натурному этюду. В творческом наследии мастера множество этюдов — и больших, и маленьких, изображающих какую-то отдельную деталь. Но все эти работы по сути — законченные живописные произведения, а не просто наброски.

Излюбленные «герои» Шишкина — мощные и крепкие деревья, такие, как дуб и сосна, изображаемые в стадии зрелости, старости и гибели в виде бурелома. К ним художник всю жизнь не уставал обращаться вновь и вновь.

В 1878 г. Шишкин закончил картину «Рожь», которая была воспринята зрителями как символ России. Не изменяя привычным образам сосен, автор показал бескрайний русский простор, выраженный в почти осязуемом огромном пространстве неба над бескрайним золотистым полем.

Одним из лучших произведений знаменитого пейзажиста считается картина «Утро в сосновом лесу» (1889), написанная по предложению художника К. А. Савицкого. В союзе с другом (кисти Савицкого принадлежит изображение семейства медведей) бы-

ла создана картина, отражающая мгновение из таинственной жизни русского леса. Снизу, из оврага, поднимается голубоватый туман, солнечные лучи золотят верхушки высоких сосен. Тишину этого заповедного царства нарушает лишь возня медвежат, играющих на

поваленном дереве. Несмотря на внешнее сходство, они явно отличаются неповторимым звериным нравом: один насторожен, другой упрям, третий спокоен.

Как уже говорилось, Шишкин был прекрасным рисовальщиком и гравером. Его признавали лучшим

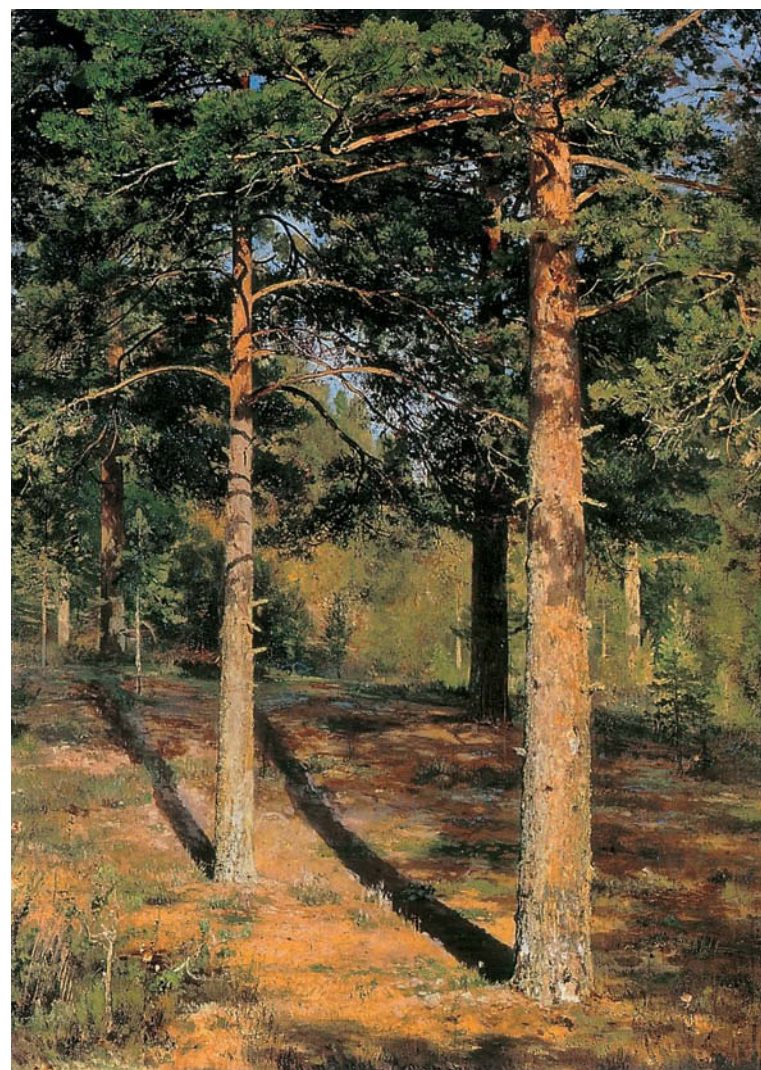


▲ «На севере диком...». 1891. Музей русского искусства, Киев

▲ **Рождь.** 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Уголок заросшего сада. Сныть-трава.** 1884. Этюд.

Государственная Третьяковская галерея, Москва





▲ Папоротник. 1886. Офорт, мягкий лак



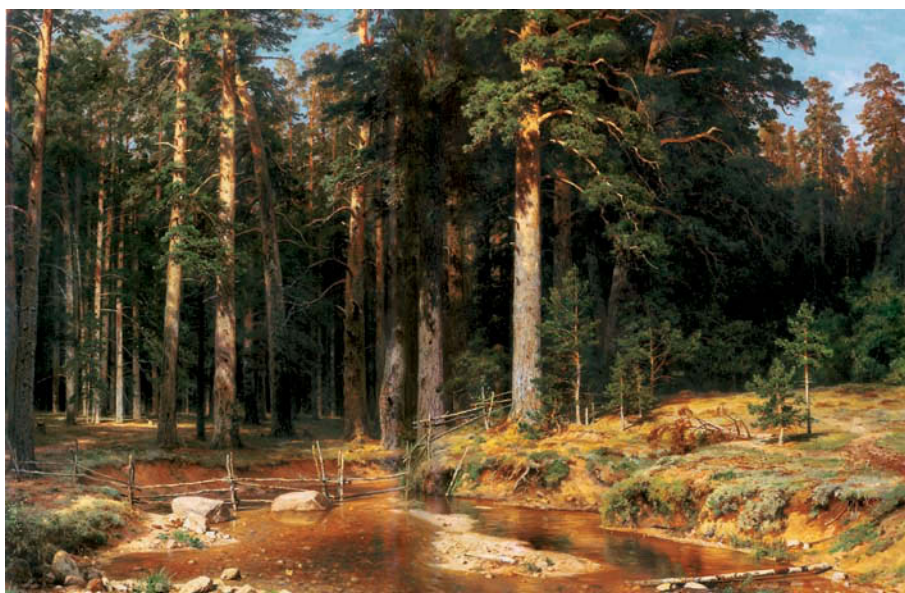
► Лесные дали. 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▲ Дождь в дубовом лесу. 1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 ◀ Утро в сосновом лесу. 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

аквафортистом России (термин «аквафорте» от итал. *acquaforte* фактически означает «офорт»).

В 1890-х гг. немолодой художник по-прежнему создает многочисленные этюды, представляющие светлые и душевные образы природы. Пишет он и картины, отличающиеся чистым и свежим колоритом. Подлинным шедевром стала последняя работа мастера «Корабельная роща» (1898). На картине изображена сосновая роща близ Елабуги — родного города художника. Мощные стволы и кроны сосен-великанов, защищающие подрастающие молодые деревца, дарящая жизнь влага прозрачного ручья... Полотно словно дышит полнотой непреходящего бытия.

Завещание художника — обращенный к потомкам призыв русского «богатыря Ивана Шишкина», как назвал его в книге воспоминаний «Далекое и близкое» И. Е. Репин, любить родную землю так, как любил ее он. ■



◀ Корабельная роща. 1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
 ◀◀ Сосны, освещенные солнцем. 1886. Этюд. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Шонгауэр, Мартин (Кольмар, ок. 1450 — Брейзах, 1491) — немецкий живописец, график и гравёр.

Основы художественного мастерства воспринял от своего отца-ювелира. В юношеские годы много путешествовал — по Бургундии, Нидерландам, Испании. Особенно сильное впечатление на художника оказали нидерландские живописцы (Ван дер Вейден, Ван дер Гус), от которых он воспримет решительный переход от традиционных готических черт к художественным поискам Возрождения. С 1471 г. работает в Кольмаре, где организует мастерскую живописи и гравюры, с 1489 г. — в Брезахе. Его кисти принадлежат монументальные росписи, алтар-

ные образы, картины на евангельские сюжеты, рисунки и гравюры на меди.

В алтарной композиции «Мадонна в беседке из роз» (1473) привычная для немецкой живописи тема получает у Шонгауэра новую трактовку: символ рая — беседка из роз — и сам образ Богоматери исполнены земной красоты. Реальными бытовыми приметами снабжены его небольшие домашние алтарные композиции («Поклонение пастухов», ок. 1480; «Святое семейство», ок. 1475–1480).

В работах Шонгауэра заметны и чисто живописные черты, приближающие их к искусству Возрождения, — гармония красок, безупречная четкость композиции, пространственная свобода. ■



▲ Поклонение пастухов. Ок. 1480. Государственные музеи, Берлин



▲ Мадонна в беседке из роз. 1473. Церковь св. Мартина, Кольмар

▼ Святое семейство. 1475–1480. Старая пинакотека, Мюнхен



Щедрин Семен Федорович

(Санкт-Петербург, 1745 — Санкт-Петербург, 1804) — живописец, график, мастер пейзажного жанра.

Сын солдата лейб-гвардии Преображенского полка, он обучался в Воспитательном училище Академии художеств (гравировальному делу, орнаментальной скульптуре и «ландшафтному художеству»), а затем в классах самой Академии, которую окончил в 1767 г. с золотой медалью за пейзаж «Вид поля с протекающим источником». Как пенсионер Академии совершенствовал мастерство в Париже (в мастерской пейзажиста и баталиста Ф. И. Казановы), а затем в Риме, где занимался самостоятельно. По возвращении в Россию за выполненные в Италии рисунки с видами Рима и других городов был признан назначенным в академики и получил приглашение «обучать пейзажный класс». Представленная в 1779 г. картина «Полдень», своеобразный итог ита-



▲ **Полдень.**
1778(?).
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

► **Вид на Каменноостровский дворец через Большую Невку со стороны Строгановской набережной.**
1803. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



льянской «творческой командировки» художника, принесла ему звание академика. С 1785 г. Щедрин — член Совета Академии художеств, с 1798 г. — адъюнкт-ректор, с 1799 г. возглавляет гравировально-ландшафтный класс.

Назначенный описать виды дворцов и парков при Кабинете Ее Величества (что вполне соответствовало его творческим пристрастиям), Семен Щедрин в 1790-х гг. вырабатывает собственный тип пейзажной композиции. Основанная на классицистической трехплановой эстетике, она, помимо видовых, включает декоративные элементы (лишенный динамики стаффаж, условное изображение крон деревьев, выполняющих роль «кулис»). Изоб-

▲ **В Царскомельском парке.**

Конец 1790-х гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля.** 1799—1801. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ражая окружающий мир гармонично величественным, художник, в духе настроений того времени, наделяет его сентиментальными чертами. Произведения Семена Щедрина нравились его современникам, одобрялись в придворных кругах, служили образцами для молодых русских пейзажистов. Нет ничего удивительного, что его пейзажи воспроизводились в гравюрах, которые охотно покупала просвещенная столичная публика. ■

Щедрин Сильвестр Феодосиевич (Санкт-Петербург, 1791 — Сорренто, Италия, 1830) — живописец, пейзажист романтического направления.

Сын скульптора Ф. Ф. Щедрина и племянник живописца С. Ф. Щедрина, Сильвестр с ранних детских лет проявил, можно сказать, наследственную склонность к художественному творчеству. Первые уроки рисования получил от дяди, девяти лет был отдан в Воспитательное училище при Академии художеств. Посещал Эрмитаж и Строгановскую галерею, где изучал и копировал работы голландских и фламандских пейзажистов. В Академии его учителями были М. М. Иванов, Ф. Я. Алексеев и Ж. Тома де Томон. Программная картина «Вид с Петровского острова в Петербурге» (1811) была оценена золотой медалью, что давало право на пенсионерскую поездку за границу для продолжения образования.

Начавшаяся Отечественная война 1812 г. сделала такую поездку невозможной. Только в 1818 г. Щедрин уезжает в Германию, где изучает работы старых ма-



стеров. Потом, посетив Прагу и Вену, молодой живописец приезжает в Италию, из которой ему не суждено было вернуться. До 1825 г. живет (с перерывами) в Риме, а затем, и до конца жизни, — в Неаполе.

Первые, написанные в Петербурге, пейзажи Щедрина (помимо упомянутой программной работы, назовем «Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге», 1815 и «Вид на Биржу с набережной Невы», 1817) были исполнены вполне в духе классицизма. В Италии художник обращается к более пристальному изучению природы, впервые пишет на пленэре этюды маслом. Это было значительным шагом вперед: академическая школа предполагала исполнение на натуре только черновых работ (что на профессиональном языке называлось «чертить»). Новая методика позволила Сильвестру Щедрину



▲ **Вид из грота на Везувий и Кастелло дель Ово в лунную ночь.** Вторая половина 1820-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



▲ **Набережная в Неаполе.** 1825. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва

- ▶ **Новый Рим. Замок Св. Ангела.** 1825. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ▶▶ **Озеро Альбано в окрестностях Рима.** Не позднее 1825. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге. 1815. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ Набережная Мерджеллина в Неаполе. 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Итальянский пейзаж. Капри. 1826–1827.

Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков



более зорко взглянуть в соотношении света и цвета в пейзаже и более точно отразить это на полотне («Колизей», 1819).

Выполняя заказ великого князя Михаила Павловича написать две картины с видами Везувия, Щедрин отправляется в Неаполь. Помимо заказанных картин, он пишет здесь и другие пейзажи («Неаполь. На набережной Ривьера ди Кьяйя»,



1819; «Вид Неаполя», 1820). В неаполитанских полотнах, отличающихся яркой декоративностью и тщательной выписанностью видов, чувствуется восхищение художника специфической красотой этого города и южной природы.

Возвратившись в Рим, Щедрин пишет виды Вечного города, в котором его внимание привлекают не столько античные памятники, сколько то, что тогда собирательно называлось Новым Римом. При этом художник все увереннее пишет маслом непосредственно на пленэре, тонко улавливая нюансы игры света и тени, стремясь к идеальному сочетанию цветов. Давалось это нелегко. Известно, что считающуюся лучшей работой римского периода картину «Новый Рим. Замок св. Ангела» (1825) Щедрин писал восемь раз. Полотно, мастерски изображающее городскую перспективу с видом на старый замок, знаменитый собор св. Петра, мост над зеркальной гладью Тибра проникнуто тонким лирическим чувством.

Но все же главным увлечением, можно даже сказать — главной любовью, Щедрин-пейзажиста в Италии была природа этой страны. Природа там действительно сказочно прекрасна, но надо еще и уметь увидеть ее красоту. Щедрин умел видеть прекрасное. Убедительное тому свидетельство — цикл римского периода





▲ В окрестностях Сорренто близ Кастелла-маре. 1828. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ Веранда, обвитая виноградом. 1828. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ Вид на Неаполь с дороги в Позиллипо. 1829. Областной художественный музей им. И. П. Пожалостина, Рязань



◀ Терраса на берегу моря. Капуччини близ Сорренто. 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ Лунная ночь в Неаполе. 1828. Государственная Третьяковская галерея, Москва



«Водопады Тиволи», над которым художник работал в течение трех лет (1823–1825). Точное отражение деталей ландшафта, сочетавшееся в этих работах с тонкой передачей настроения, охватывающего попавшего в эти места человека, покорили итальянскую публику. На маэстро Щедрину, этого «русского итальянца», буквально посыпались заказы. О том же умении «увидеть и передать» говорят и такие шедевры Щедрина, как «Озеро Альбано в окрестностях Рима», «Терраса в Сорренто» (оба — 1825), «На острове Капри», «Берег в Сорренто с видом на остров Капри» (оба — 1826), «Большая гавань в Сорренто», «Набережная Мерджеллина в Неаполе» (оба — 1827) и «Веранда, обвитая виноградом» (1828).

Мастерство Щедрина-пейзажиста было высоко оценено. После смерти М. М. Иванова, возглавлявшего пейзажный класс Академии художеств, эта должность была предложена Щедрину, но тот, не чувствуя склонности к педагогике, почетного предложения не принял. Творческие искания Щедрина, первым в русской пейзажной живописи объединившего разные планы общей световоздушной средой, его поиски и находки в области пленэра были подхвачены младшими современниками живописца — А. А. Ивановым и М. И. Лебедевым.

Вернуться в Россию художнику помешала ранняя смерть. Скончавшийся на сороковом году жизни в Италии, которая стала для него второй родиной, Сильвестр Феодосиевич Щедрин был похоронен в Сорренто. ■

Щукин Степан Семенович (Санкт-Петербург, 1762 — Санкт-Петербург, 1828) — живописец, миниатюрист.

Солдатский сын, он совсем малюток попал в Московский воспитательный дом (что случилось с его отцом и матерью, неизвестно). В этом заведении преподавали рисование, учителя заметили художественные способности мальчика, и он был послан учиться в Академию художеств (1776–1782). Получив за программную работу большую золотую медаль, молодой художник как пенсионер Академии поехал во Францию, где учился искусству портрета в парижской Королевской академии живописи и скульптуры (у Ж. Б. Сюве и А. Рослина). По возвращении на родину исполнил академическую программу, написал «Портрет архитектора Ю. М. Фельтена» (1786), за который был признан «назначенным в академики» и определен помощником Д. Г. Левицкого, возглавлявшего портретный класс.

Так началась педагогическая деятельность Щукина, которой он отдал более 40 лет. Когда Д. Г. Левицкий по состоянию здоровья оставил службу, руководство портретным классом перешло к Щукину (1788). С 1798 г. он также руководил специальным классом миниатюрной живописи, который в 1803 г. был объединен с портретным. За исполненный в 1797 г. портрет Павла I художник был избран академиком.

Сначала написать портрет императора предложили французскому художнику, но он запросил чрезмерную плату. Академия выдвинула кандидатуру Щукина. Тот представил два эскиза: на одном Павел I был изображен скачущим на коне, на другом — в рост, с тростью в руке. Император одобрил второй эскиз (хранится в Третьяковской галерее), одобрил он и готовый портрет, пожаловав художнику 6000 рублей и орден Святого Владимира 4-й степени. Живописцу удалось создать не просто величественный образ монарха, Павел I на его полотне предстает холодным, загадочным человеком, таящим некую неведомую силу. Его одиночество и избранность подчеркивает простой фон, который художник впервые в русском искусстве избрал вместо обычного в таких случаях роскошного интерьера.

В 1802 г. Щукина избирают в Совет Академии художеств. Он много времени отдает преподавательской работе, продолжает писать портреты.

Отдал художник дань и религиозной живописи. В 1804–1810 гг. он писал образа для петербургского Казанского собора («Благовещение», «Бегство в Египет», «Апостол Петр», «Св. Александр Невский» и др.).

В Академии художеств Степан Семенович Щукин преподавал до последнего года жизни. ■



▲ **Портрет Павла I. 1799.**

Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва

◀ **Портрет Александра I.**

Начало 1800-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▶ **Портрет архитектора Ю. М. Фельтена.** Ок. 1786. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Эль Греко (собств. Доменико Теотокопули; Крит, 1541 — Толедо, 1614) — выдающийся испанский художник греческого происхождения.

Первоначальное художественное образование получил на Крите, бывшем тогда владением Венецианской республики. Учился у местных иконописцев, работавших в византийской манере. Затем, с 1566 г., продолжил обучение в Венеции (у Тициана) и Риме, где изучал творения Микеланджело. В Испанию, которая стала его второй родиной, он приехал в 1576 г. уже сложившимся художником.

Поначалу Эль Греко работает в Мадриде, при королевском дворе, однако здесь его работы не находят заслуженного признания. Он уезжает в Толедо, древний кастильский город, первую столицу объединенной Испании. Именно здесь творчество художника достигает подлинного расцвета. Для картин этого

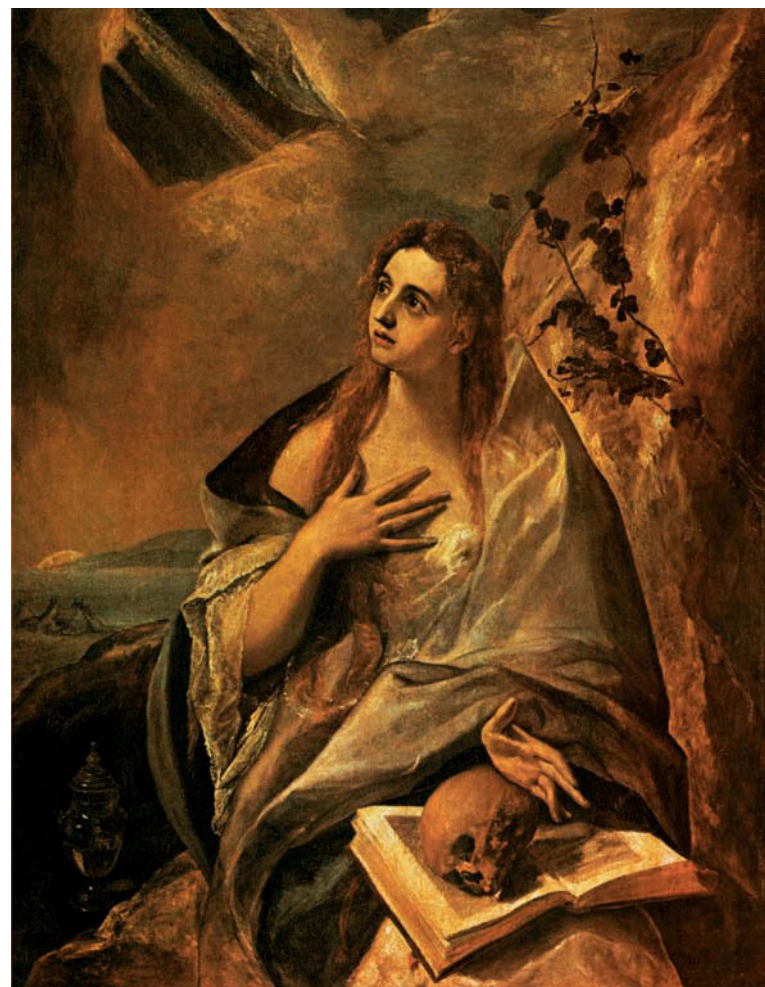
периода Эль Греко выбирает, как правило, религиозные сюжеты со святыми в состоянии мистического экстаза. Динамика и взволнованность композиций передаются контрастом света и тени, произвольно сменяющимися планами и смелыми ракурсами. Весь мир ощущается художником как одухотворенная стихия, составные элементы которой неразрывно связаны между собой. Нетрадиционны и выразительны колористические решения полотен, которые помогают художнику показать свои чувства: яркие лимонно-желтые, синие, изумрудно-зеленые цвета находятся в постоянной напряженной борьбе с более спокойными тонами — бледно-розовым, фиолетовым и т. д. Мощь каждого цветового пятна усиливается тщательно подобранными дополнительными оттенками.

В картине «Погребение графа Оргаса» (1586–1588) Эль Греко, замечательный портретист,



◀ **Снятие одежды с Христа.** 1577–1579. Кафедральный собор, Толедо

▶ **Рыцарь с рукой на груди.** Ок. 1580. Прадо, Мадрид



▲ **Кающаяся Мария Магдалина.** Ок. 1577. Художественный музей, Уорчестер



▲ **Апостолы
Петр и Павел.**
1587–1592.
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

◀ **Портрет кардинала-инквизитора
Ниньо де Гевары.**
Ок. 1600.
Метрополитен-
музей, Нью-Йорк



▼ **Поклонение имени Иисуса (Сон Филиппа II).** Ок. 1579.
Национальная галерея, Лондон



писал оплакивающих графа Оргаса со своих современников, среди которых поместил и себя самого с сыном. По этой картине можно судить и о духовном мире мастера, и об основных чертах его творчества. Она подводит итог раздумий художника о краткости бренной жизни и выражает уверенность в вознаграждении за моральные подвиги после смерти. Темным, серым тонам в нижней части картины противопоставлен условный нереальный колорит небесной сферы в верхней ее части. Своеобразному объединению этих противоположностей служат тяжелые золототканые ризы, в которые облачены святые.

Живописные приемы и образы «Погребения графа Оргаса» использовались художником во многих последующих картинах («Воскресение Христа», 1596–1600; «Св. Мартин и нищий», после 1604). На полотне «Апостолы Петр и Павел» (1592) исполь-

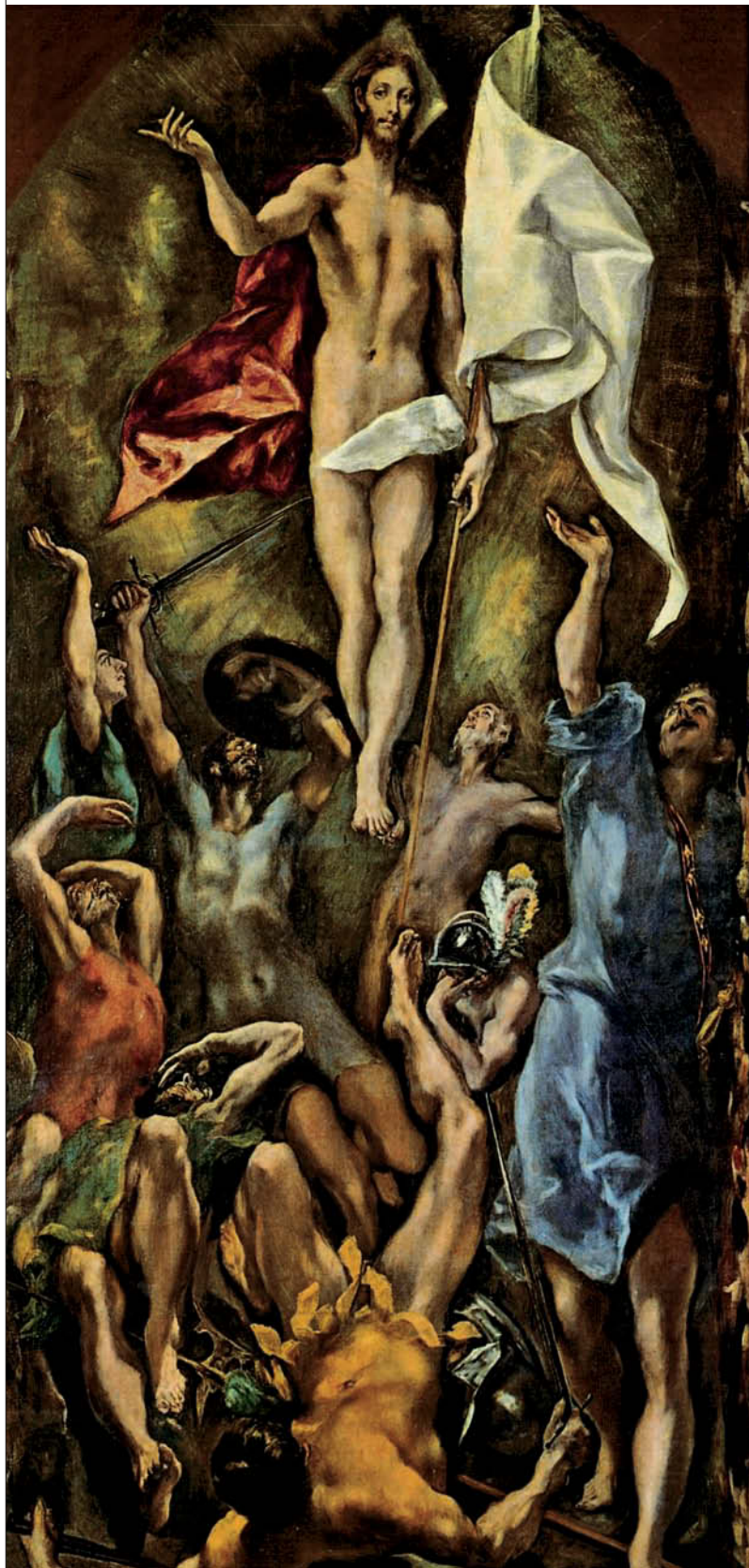
зование цвета помогает Эль Греко донести до зрителя свое понимание характеров двух противоположных типов людей. Задумчивый печальный Петр с тонкими изможденными чертами написан в холодных, переливчатых, золотисто-зеленых тонах. Душевное горение властного проповедника Павла символизирует пылающий темно-красный цвет его плаща. Многообразие эмоционально-психологических оттенков не разъединяет образы апостолов, они объединены и общим трагическим настроением, и глубоким волнением, и удивительной духовной красотой.

Проницательность и тонкое понимание человеческой природы проявляются также в портретных работах Эль Греко. Перед взором зрителя предстает целая галерея образов, несущих на себе отпечаток эпохи: дети и ученые, поэты и писатели, воины и священнослужители. Так, на портрете инквизитора



► Погребение графа Оргаса. 1586–1588. Церковь Санто-Томе, Толедо

▼ Воскресение Христа. 1596–1600. Прадо, Мадрид



► **Св. Лука.**
Ок. 1606.
Дом-музей Эль
Греко, Толедо



►► **Поклонение пастухов.**
1612–1614. Прадо,
Мадрид



▼ **Лаокоон.**
Ок. 1610–1614.
Национальная
галерея искусства,
Вашингтон



◀◀ **Пятая печать
Апокалипсиса.**
1608–1614.
Метрополитен-
музей, Нью-Йорк

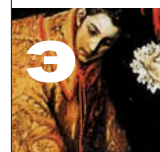
Ниньо де Гевары (1596–1600) изображен прежде всего суровый судья. Он недвижим, его внутреннее напряжение художник выразил опосредованно — разлетающимися складками кардинальской мантии.

В поздних работах Эль Греко ощущение трагизма и мистицизма нарастает («Пятая печать Апокалипсиса», 1608–1614; «Поклонение пастухов», 1612–1614). Тема обреченности мира на неизбежную гибель звучит в картине на мифологическую тему «Лаокоон» (Ок. 1613–1614), а также в изображении

◀ **Вид Толедо.** Ок. 1610. Метрополитен-
музей, Нью-Йорк

города Толедо во время грозы («Вид Толедо», ок. 1610). В художественном пространстве полотен Эль Греко появляются деформированные фигуры, бесплотные тела, ирреальные, фантастические образы. Яркая цветовая гамма его композиций уступает место монохромному пепельно-серому тону.

Иступленно-религиозное в своей основе, творчество Эль Греко долгое время было не слишком востребованным. В начале XX в. произошло «новое рождение» этого замечательного художника. В нем увидели предтечу экспрессионизма, который тогда наиболее ярко отражал противоречия начавшегося столетия. ■



Эльсхеймер, Адам (Франкфурт-на-Майне, 1578 — Рим, 1610) — немецкий художник эпохи барокко.

Покинув родной город после обучения в мастерской Уффенбаха, молодой художник уезжает в Италию. Два года он работает в Венеции, особенно восхищается творениями Тициана, Тинторетто, Веронезе. В 1600 г. Эльсхеймер обосновался в Риме, где и прожил до конца своих дней. На начальном этапе римского периода художник еще тяготеет к маньеризму («Воспитание Вакха»). Позже его привлекли новаторства Караваджо (непосредственное видение реальности и резкие контрасты светотени), а также монументальные пейзажи Карраччи. Хотя он продолжал писать картины небольшого формата,

композиция придавала им величавую широту. Таков «Отдых Святого семейства на пути в Египет» (1609). Игра света используется здесь для создания поистине чудесных эффектов, а точное воспроизведение звездного неба говорит об интересе художника к науке, в особенности к открытиям Галилея. Очень привлекателен ночной эффект и в картине «Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды» (1609–1610), где впервые, пожалуй, изображен интерьер в современном смысле этого слова.

Эльсхеймер был прекрасным рисовальщиком. Его этюды с натурщиков, отличающиеся феноменальной точностью, служили примером для Рембрандта (их, предполагают, у великого голландца было множество). Рубенс во время пребывания в Риме



► **Святое семейство с ангелами и младенцем св. Иоанном.** Ок. 1599. Государственные музеи, Берлин

◄ **Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды.** 1609–1610. Картинная галерея, Дрезден

▼ **Отдых Святого семейства на пути в Египет.** 1609. Старая пинакотека, Мюнхен



▲ **Св. Христофор.** Ок. 1598–1599. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

входил в окружение Эльсхеймера. В одном из писем, вскоре после внезапной смерти мастера, Рубенс так отзывался о нем: «По моему мнению, ему не было равных в изображении маленьких фигур, в пейзаже и во многом другом».

Энгр, Жан Огюст (собств. Жан Огюст Доменик Энгр; Монтобан, 1780 — Париж, 1867) — французский художник, представитель классицизма.

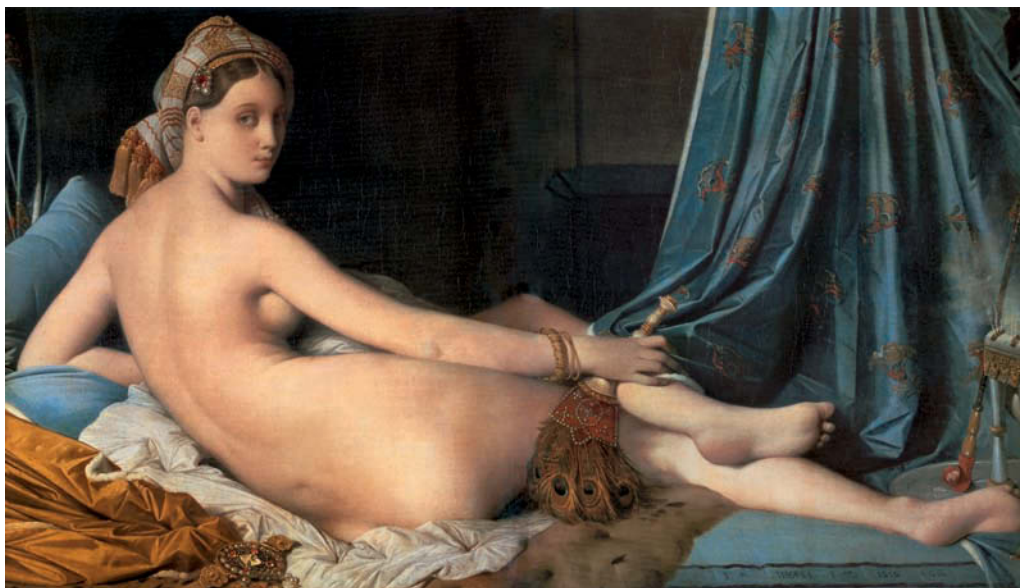
С 1792 г. Энгр учился в тулузской Академии художеств (у скульптора Вигана и живописцев Бриана и Рока). В 1797 г. поступил в мастерскую Давида в Париже, а в 1799 г. — в парижскую Школу изящных искусств. Работал в Париже, Италии, в 1834–1841 гг. был директором Французской академии в Риме.

Еще совсем молодым Энгр проявил себя как талантливый портретист, именно в этом жанре он создал свои лучшие произведения. Портреты его работы с большой достоверностью передают характер и внутреннюю сущность модели, ее положение в обществе («Портрет мадемуазель Каролин Ривьер», 1805; «Портрет мадам Ривьер», 1806; «Портрет Жозефа Антуана Мольтедо», 1815).

Огромное мастерство рисовальщика проявилось в графических портретах Энгра («Портрет семьи Форестье», 1805; портрет Никколо Паганини, 1819), главное художественно-выразительное средство в которых — гибкая, плавная и точная линия.

Картины Энгра на исторические и мифологические сюжеты отличаются строгой уравновешенностью композиции и монументальностью («Юпитер и Фетида», 1811; «Обет Людовика XIII», 1824; «Апофеоз Гомера», 1827; «Юпитер и Антиопа», 1851).

Искренним восхищением художника женской красотой отмечены его полотна, изображающие обнаженное женское тело («Большая купальщица»



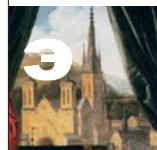
▲ **Лежащая одалиска.** 1814. Лувр, Париж
 ◀ **Портрет мадам Ривьер.** 1806. Лувр, Париж



▲ **Портрет мадемуазель Каролин Ривьер.** 1805. Лувр, Париж

◀◀ **Наполеон — первый консул.** 1804. Музей армии, Льеж

◀ **Большая купальщица (Купальщица Вальпинсона).** 1808. Лувр, Париж



(«Купальщица Вальпинсона»), 1808; «Руджиеро, освобождающий Анжелику», 1819; «Источник», 1856). Одна из лучших и самых известных картин Энгра —

«Лежащая одалиска» (1814), занявшая достойное

▶ **Авто-портрет.** 1858. Галерея Уффици, Флоренция



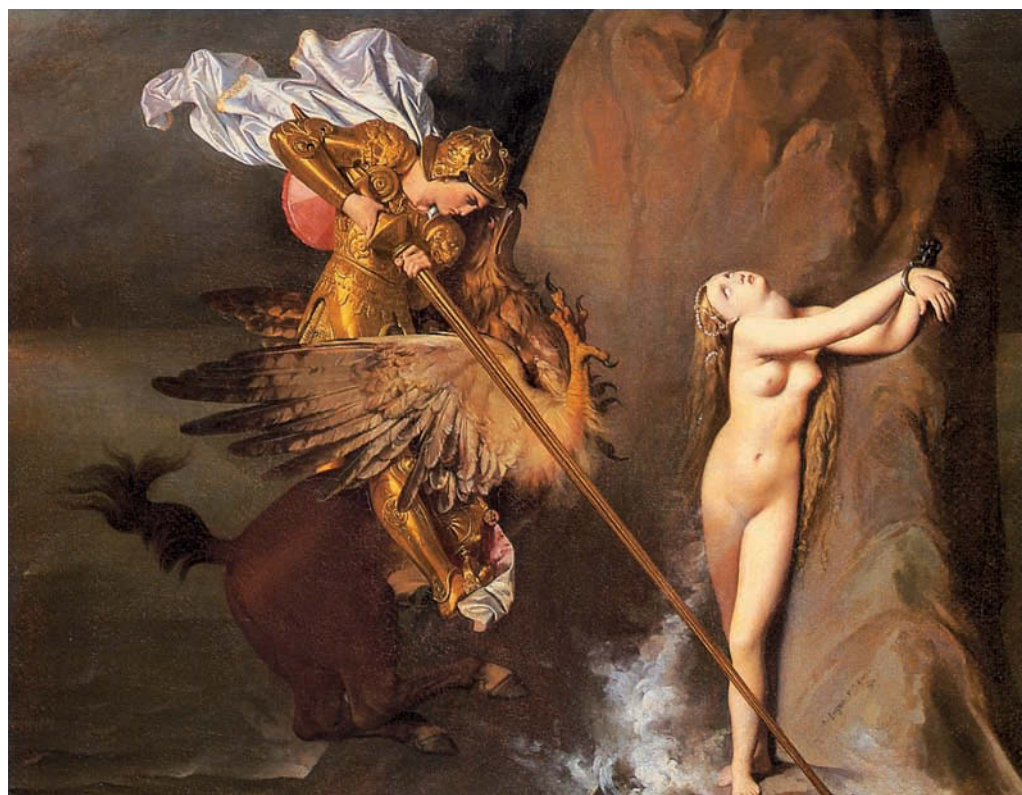
◀ **Турецкая баня.** 1862. Лувр, Париж

место в ряду с картинами на эту тему таких великих художников, как Джорджоне, Тициан, Рембрандт, Веласкес, Гойя. В этом полотне с особой силой проявилось свойственное Энгру замечательное чувство пространства и света, простоты и изысканной утонченности.

Вернувшись из Рима в Париж в 1841 г., художник избегал участия в выставках, где тогда правили бал романтики, пренебрежительно относившиеся, по мнению Энгра, к классическим традициям. ■



▲ **Эдип, разгадывающий загадку сфинкса.** 1808. Лувр, Париж



▲ **Руджиеро, освобождающий Анжелику.** 1819. Лувр, Париж



▶ **Источник.** 1856. Музей д'Орсэ, Париж

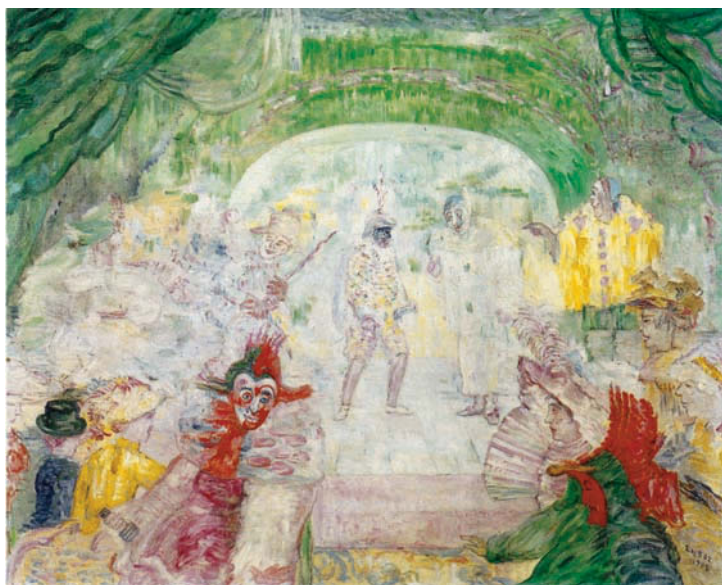


Энсор, Джеймс Сидней (Остенде, 1860 — Остенде, 1949) — бельгийский художник-символист английского происхождения.

Учился в брюссельской Академии художеств, тщательно изучал работы старых мастеров — Босха, Рембрандта, Рубенса, Гойи, посетил Лондон, Париж, Голландию. В 1905 г. вступил в организацию художников Антверпена «Современное искусство».

В первых работах Энсора сильны реалистические черты («Поедательница устриц», 1882). Начиная со второй половины 1880-х гг. в творчестве художника заметны новые художественные поиски. В картине «Въезд Христа в Брюссель» (1888) праздничной сути сцены противостоит жестокий и бездушный мир современной действительности.

В картинах с масками личины-символы на лицах людей передают подсознательный мир человека. Гротескная интерпретация Энсором подсознательного окажет значительное влияние на развитие мировой живописи XX в. ■



▲ **Въезд Христа в Брюссель. 1888.**
Музей П. Гетти,
Лос-Анджелес

◀◀ **Театр масок. 1908.** Собрание
Тиссен-Борнемиса,
Мадрид

◀ **Скандализованные маски. 1883.**
Королевский музей
изящных искусств,
Брюссель

▼ **Интрига. 1890.**
Королевский музей
изящных искусств,
Антверпен



◀ **Вид Мариакерке. 1901.** Музей изящных искусств, Остенде



Эрст, Макс (Брюль близ Кёльна, 1891 — Париж, 1976) — немецкий художник-сюрреалист.

В Боннском университете Эрст изучает философию, историю искусств и психиатрию, занимаясь живописью начинает еще в студенческие годы, находясь под заметным влиянием Гогена, Ван Гога, Моне. С 1914 по 1918 г. участвует в военных действиях. После демобилизации организует в Кёльне группу дадаистов, в 1922 г. переезжает в Париж, где также сотрудничает с дадаистами — будущими основателями сюрреализма.



▲ **Зооморфная пара.** 1933. Собрание С. Гуггенхейма, Нью-Йорк



В 1925 г. Эрст начинает активно использовать в работе над картинами т. н. фроттаж («натирку»): натирающими движениями карандаша на бумаге создаются слабые рельефы, придающие образам подвижность. А с 1936 г. он применяет еще один новый прием — декалькоманию, раздавливание на холсте листом бумаги или стеклом сгустка краски. Позднее, находясь в США, Эрст сближается с американскими авангардистами, раскрывает им

технику изобретенного им совместно с Массоном дрипинга («набрызгивания»), которая впоследствии будет применяться Поллоком.

В картинах Эрста, написанных во время пребывания в США, заметны трагические черты («Европа после дождя», 1940–1942). Работы художника после его возвращения во Францию в 1953 г., более поэтичные, ясные и оптимистичные, получают всеобщее признание. ■



▲ **Встреча друзей.** 1922. Музей Людвиг, Кёльн

▲ **Дерево одинокое и дерево замужнее.** 1940. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид

◀ **Наполеон в пустыне.** 1941. Музей современного искусства, Нью-Йорк

Юон Константин Федорович

(Москва, 1875 — Москва, 1958) — живописец, график, театральный художник.

Вся жизнь Юона была связана с Москвой, и вся — с искусством (живописью он начал заниматься с 8 лет и «не отходил от нее»). После окончания реального училища поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1892–1898), учился у Е. А. Архипова, Н. А. Касаткина, К. А. Савицкого. Не раз ездил за границу, изучал искусство мастеров прошлого и художников-современников.

В 1900 г. вместе с И. О. Дудиным основал частную художественную школу, просуществовавшую до 1918 г. Стал членом творческого объединения



▲ **Весенний солнечный день. Сергиев Посад. 1910.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ **Праздничный день. 1903.** Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

► **Конец зимы.**

Полдень. Лигачево. 1929. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Мартовское солнце. 1915.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



► **Июль. Купание. 1925.** Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань





◀ **Парад Красной Армии. 1923.** Государственная Третьяковская галерея, Москва

▼ **Утро индустриальной Москвы. 1944.** Государственная Третьяковская галерея, Москва



«Мир искусства», а когда оно прекратило активную деятельность, участвовал в создании Союза русских художников. Сблизился с С. П. Дягилевым и выполнил для него свою первую сценографическую работу (декорации и костюмы к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»).

Живописное творчество Юона многогранно. Он писал тематические картины, портреты, но излюбленным жанром художника был пейзаж. Юоновский стиль органически сочетает традиции русского реализма и импрессионистические черты, непосредственный, натуральный взгляд на объект и интерес к истории, к старинному народному укладу жизни. Жизнерадостная, праздничная живопись Юона воспевала красоту русской природы («Голубой куст», 1907; «Мартовское солнце», 1915; «Конец зимы. Полдень. Лигачево», 1929; «Русская зима. Лигачево», 1947; «Августовский вечер», 1948), красоту древнерусской архитектуры и старых русских городов («Троице-Сергиева лавра», 1910; «Купола и ласточки», 1921; «Загорск. Базарная площадь», 1943; «Варварские ворота», 1944).

Особое место в наследии Юона занимает полотно «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года» (1942). Обычная юоновская жизнерадостность уступает здесь место другому чувству — суровой строгости. Низкое небо с темно-се-

рыми облаками, сизый дым фабричных труб усиливают эмоциональное напряжение, исходящее от этой картины-призыва, мобилизующей сограждан на защиту Отечества.

▲ **Москворецкий мост. Старая Москва. 1911.**

Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года. 1942.**

Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портреты кисти Юона разнообразны. Он любил писать молодые лица, и это отразилось в таких работах, как «Подмосковная молодежь» и «Молодые. Смех» (обе — 1930). Очень интересен строго выполненный «Портрет народной артистки СССР В. Н. Пашенной» (1945), который находится в московском Малом театре. Не оставил Юон и сценографию. В послереволюционные годы он создал декорации для спектаклей Большого, Малого, Художественного, Центрального детского театров.

Помимо художественного творчества Юон вел большую научную и организационную работу. С 1948 по 1950 г. он возглавлял Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР. В 1957 г. Константин Федорович Юон был избран первым секретарем правления Союза художников СССР. ■

Явленский Алексей Георгиевич

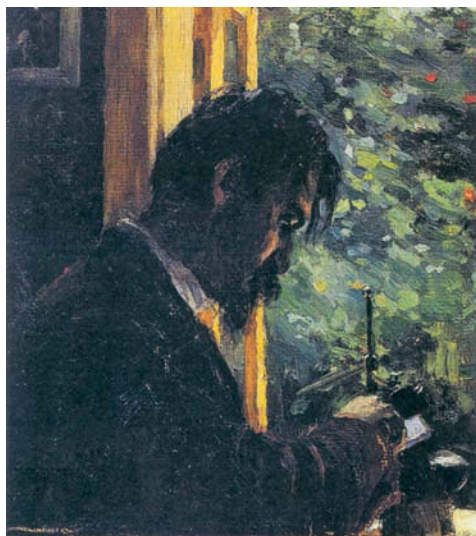
(Торжок Тверской губернии, 1864 — Висбаден, Германия, 1941) — живописец, график.

Родился в дворянской семье, получил военное образование, начал службу подпоручиком. В годы учебы занимался живописью самостоятельно. В 1889 г. поступил вольнослушателем в петербургскую Академию художеств, учился у П. П. Чистякова, И. Е. Репина, А. И. Куинджи. В 1893–1896 гг. работал в мастерской М. В. Веревкиной, ученицы И. Е. Репина, которая впоследствии стала его женой. В 1896 г., выйдя в отставку в чине штабс-капитана, уехал в Мюнхен, где поступил в школу А. Ашбе. Много путешествовал, работал в Италии, Франции, России.

С 1903 г. Явленский начал выставлять свои работы — в мюнхенском и берлинском Сецессионе, в Москве и Петербурге на экспозициях Нового общества художников, объединений «Бубновый валет» и «Мир искусства», на выставке русского искусства на парижском Осеннем салоне. К началу 1900-х гг. художник, испытав последовательно влияние И. Е. Репина, В. А. Серова, К. А. Коровина, Дж. Уистлера, Ван Гога, П. Сезанна, П. Пикассо и особенно



◀ **Гравёр В. В. Матэ за работой.**
1892. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



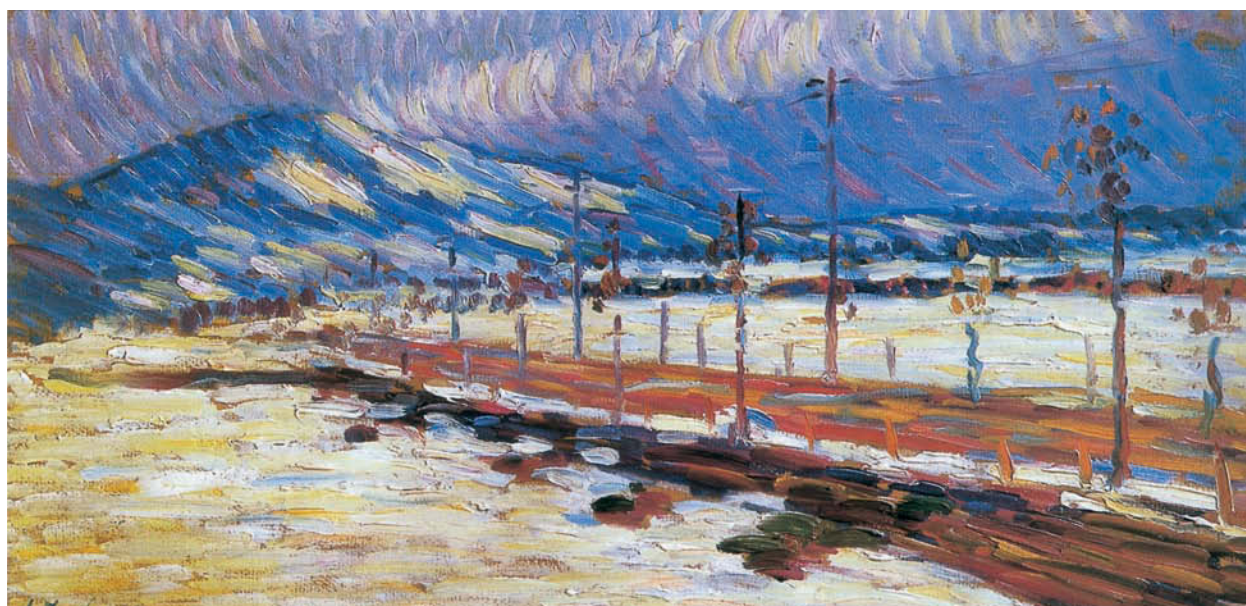
А. Матисса, выработал индивидуальную творческую манеру. Ее основные постулаты — упрощение натуры, интенсивная цветовая гамма чистых тонов, использование черных контуров фигур и предметов («Средиземноморское побережье», 1907; «Натюрморт с вазой и кувшином», 1909).

В 1909 г. Явленский вместе с В. В. Кандинским стал одним из организаторов Нового мюнхенского объединения художников, в 1912 г. — членом объединения «Синий всадник». С началом Первой мировой войны художник поселился в нейтральной Швейцарии, в Сан-Пре. В этот период он написал много пей-

зажей, натюрмортов, портретов. В 1922 г. художник перебрался в Висбаден, где прожил до конца жизни. Главный мотив зрелого творчества Явленского — человеческое лицо, исполненное суровости или трагизма («Терновый венец», 1918; «Молитва», 1922 и др.).

С приходом к власти нацистов в Германии творчество Явленского, как и «дегенеративное искусство» других авангардистов, попало под запрет. Его работы были конфискованы, выставляться ему категорически запрещалось. Но художник продолжал писать. Итогом своих творческих поисков Явленский считал огромный цикл «Медитации» (1933–1937).

В Германии Алексея Георгиевича Явленского считают немецким художником русского происхождения, в России — русским художником, долго жившим вдали от родины в эмиграции. ■



▲ **Улица.** 1905. Областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск

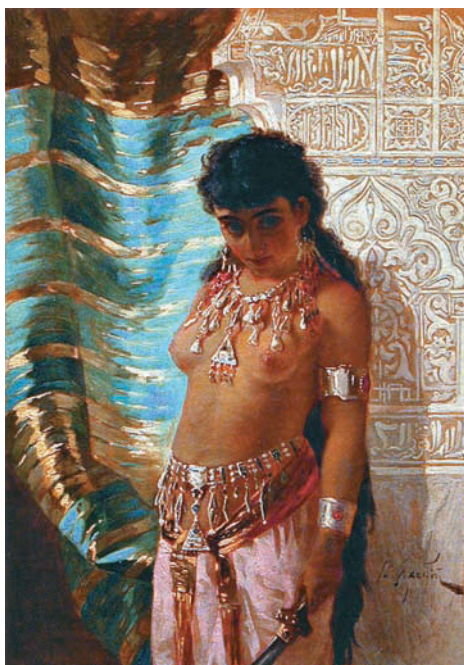
◀ **Дорога.** Начало 1900-х. Областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск



Якоби (Якобий) Валерий

Иванович (деревня Кудряково Казанской губернии, 1834 — Ницца, Франция, 1902) — живописец.

Родился в семье помещика, после окончания гимназии учился в Казанском университете. В 1854 г. записался в народное ополчение для участия в военных действиях в Крыму. В дороге, узнав о начале мирных переговоров, решил в университет не возвращаться, а осуществить давнюю мечту — поступить в Академию художеств. Был принят (1856), учился у профессора А. Т. Маркова, за итоговую программу «Привал арестантов» (1861) получил большую золотую медаль. Картина привлекла всеобщее внимание. Это было первое в русской живописи остро-критическое произведение на тему царской каторги. Отличающееся обличительной направленностью в духе В. Г. Перова, полотно отвечало настроениям,



господствовавшим тогда в российском обществе. Из пенсионерской поездки (1861– 1869) художник привез в Петербург несколько работ, в том числе картину «Кардиналу Гизу показывают голову адмирала Колины, убитого в Варфоломеевскую ночь 1572 года», за которую он был удостоен звания академика.

В дальнейшем Якоби писал в основном картины, отражавшие события придворной жизни в России XVIII в. («Ледяной дом», 1878 и др.). Неудивительно, что художник, один из активных организаторов Товарищества передвижных художественных выставок, был исключен из него за отход от идей передвижничества (1872).

Последние работы Валерия Ивановича Якоби связаны с его путешествиями по европейским и африканским странам Средиземноморья. Из этих поездок он привозил этюды экзотико-этнографического характера, в которых исследователи усматривают символистские тенденции. ■

- ▲ **Ледяной дом.** 1878. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- ▲ **Девушка с саблей.** 1882. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ▼ **У бассейна.** 1883. Государственная художественная галерея, Пермь



▲ **Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны.** 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Якунчикова-Вебер Мария Васильевна

(Висбаден, Германия, 1870 — Сен-Бужери близ Женевы, Швейцария, 1902) — живописец, график, мастер прикладного искусства.

Дом, где прошли детство и юность будущей художницы, посещали многие выдающиеся деятели русской культуры. В 1885 г. она поступила в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но в 1889 г. оставила его из-за болезни. Якунчикова-Вебер уезжает во Францию, до 1892 г. учится в частной Академии Р. Жюлиана, затем снимает мастерскую и начинает работать самостоятельно.

В России Якунчикова-Вебер с той поры бывает лишь изредка, но эти нечастые приезды заметно способствуют становлению ее таланта. Так, лето 1891 г. и лето 1893 г., проведенные в имениях Поленовых и Мамонтовых, — время создания одухотворенных пейзажей в традиции И. И. Левитана («Поворот реки», 1891; «Церковь в Абрамцеве», 1893 и др.). В 1893 г. Якунчикова-Вебер добилась большого успеха, работая в технике цветного офорта: сразу три ее произведения были приняты на Салон Марсова поля.

«Российский сезон» 1897 г. для художницы был особенно плодотворным. Это был поистине творческий всплеск. Именно к этому времени относятся ее самые известные работы («Из окна старого дома. Введенское», «Чехлы», «Церковь старой усадьбы Черемушки близ Москвы», «Монастырские ворота. Саввино-Сторожевский монастырь близ Звенигорода»).

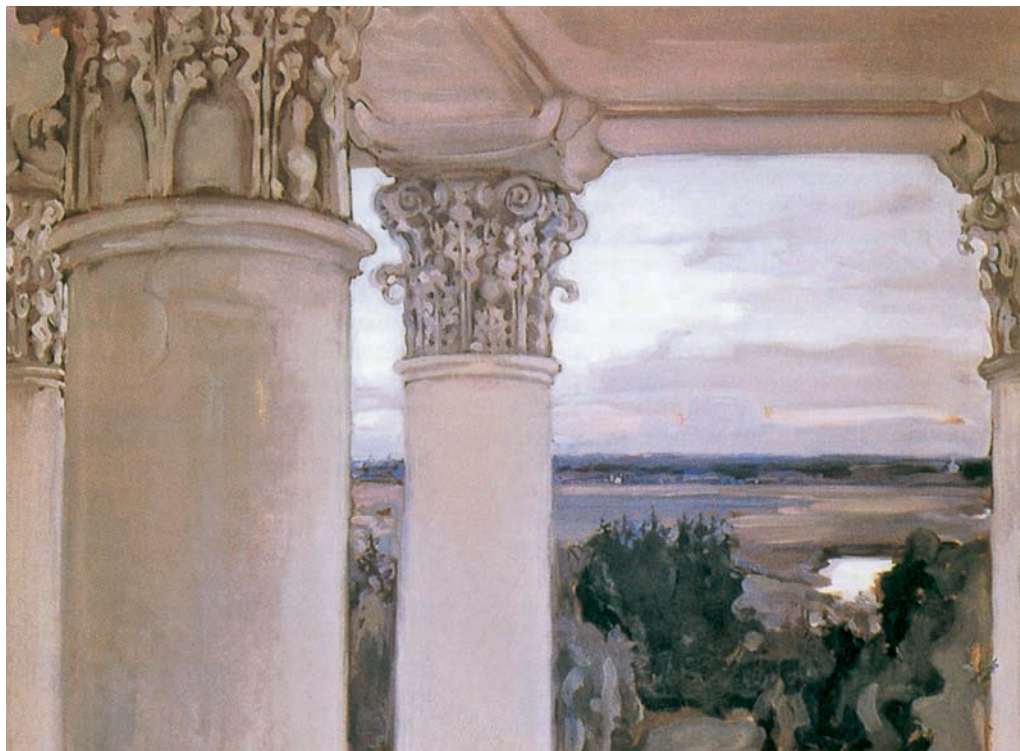
В 1898–1899 гг. Якунчикова-Вебер принимала участие в графическом оформлении обложки журнала «Мир искусства» и обратилась к очень популярной у «мирискусников» теме Версаля («Театр в Трианоне», «Тюильри», «Парк в Сен-Клу», все — 1898).

В 1898 г. Якунчикова-Вебер берется довести до завершения замысла своей умершей ближайшей подруги и единомышленника Е. Д. Поленовой по оформлению кустарного отдела русской экспозиции на предстоящей Всемирной выставке



▲ Москва зимой. Вид из окна на Среднюю Кисловку. 1889. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Поленово, Тульская область

▼ Страх. 1893–1895. Цветной офорт



в Париже. Много работает она и над собственными произведениями — панно, живописными полотнами, рисунками.

На Всемирной выставке 1900 г. ее огромное панно «Девочка и леший» (3 x 3,6 м), выполненное в традициях народного искусства (в технике вышивки и аппликации), было удостоено серебряной медали. Однако в том же году у маленького сына художницы обнаруживают туберкулез, материнские переживания усиливают ее собственную болезнь, и Якунчикова-Вебер уезжает в Швейцарию на лечение.

Рождение второго ребенка в 1901 г. окончательно сломило здоровье этой совсем еще молодой женщины. ■

▲ Из окна старого дома. Введенское. 1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ярошенко Николай Александрович

(Полтава, 1846 — Кисловодск, 1898) — живописец, мастер бытового жанра и портретист.

Родился в семье кадрового офицера и пошел по стопам отца: учился в кадетском корпусе, артиллерийском училище и Михайловской артиллерийской академии. Блестяще завершив учебу (1870), Ярошенко почти четверть века прослужил как военный инженер на патронном заводе в Петербурге и вышел в отставку (1892) в чине генерал-майора.

Еще в годы получения военного образования он начал серьезно заниматься живописью, обучаясь у художника А. М. Волкова, в вечерних классах Рисовальной школы Общества поощрения художников, а с 1867 г. — в качестве вольнослушателя петербургской Академии художеств. В 1875 г. Ярошенко вступил в Товарищество передвижных художественных выставок, был избран в правление, а после смерти И. Н. Крамского (1887) стал фактическим руководителем Товарищества.

Ярошенко принесли известность две картины 1878 г. — «Кочегар» и «Заклученный». Они явились откликом на важные события общественной жизни России и привнесли в русское искусство новые образы. Полотно «Кочегар» — первое изображение заводского рабочего пореформенной России. Герой картины, которого зритель видит в минуту короткого

отдыха, предстает не жертвой тяжелого труда, а в качестве могучей социальной силы. Заклученного, представителя народнического движения, художник писал со своего друга писателя-демократа Г. И. Успенского. Мы смотрим на героя со спины, его лицо обращено к окну, к свету, к будущему. Близкое



▲ **Студент.** 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Всюду жизнь.** 1888. Государственная Третьяковская галерея, Москва

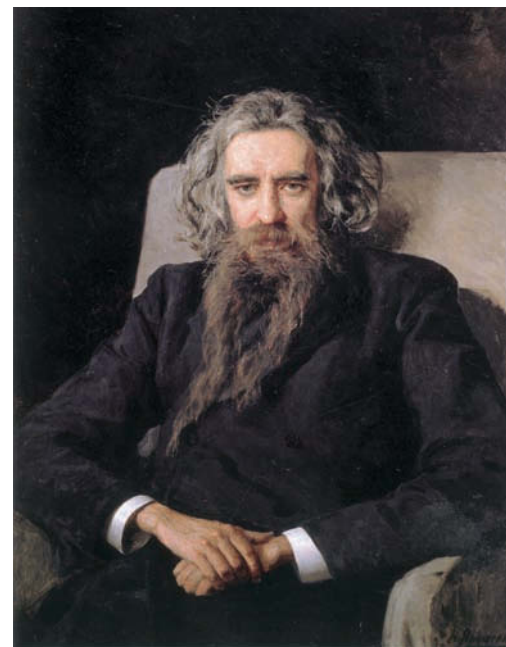


▲ **Кочегар.** 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶ **Портрет актрисы П. А. Стрепетовой.** 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

▶▶ **Портрет философа и поэта**

В. С. Соловьева. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва





к этой картине по настроению полотно «Студент» (1881) вызывает в памяти образы произведений Тургенева, Достоевского, Чернышевского. Ощущением полноты жизни и романтической веры в будущее пронизана картина «Курсистка» (1889).

Кисти Ярошенко принадлежит целая портретная галерея представителей русской культуры — художников, писателей, ученых: И. Н. Крамского, Н. Н. Ге, Г. И. Успенского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. Г. Короленко, Д. И. Менделеева и др. Все эти люди были духовно близки художнику. Особое место среди произведений Ярошенко занимает «Портрет актрисы



▲ **Деревенский хор. Спевка.** 1894. Мемориальный музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко, Кисловодск

▶ **На качелях.** 1888. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

▼ **Портрет художника Н. Н. Ге.** 1890. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



◀ **Курсистка.** 1880. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

П. А. Стрепетовой» (1884). Близкая подруга жены художника, Стрепетова часто бывала в доме Ярошенко, а они не пропускали ни одного нового спектакля с ее участием. В портрете нет даже намека на

артистическую деятельность модели, но кажется, что эта простая русская женщина вобрала в себя черты сыгранных ею героинь А. Н. Островского.

Среди жанровых картин Ярошенко наиболее известно полотно «Всюду жизнь» (1888), написанное под влиянием рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы». Художник не просто запечатлел светлый миг в жизни заключенных, кормящих голубей через забранное решеткой окно арестантского вагона. Он наделил свою работу религиозно-философским смыслом, избрав и расположив персонажей определенным образом. Мать с ребенком, тянущим ручку к голубям, собравшиеся вокруг нее крестьянин, рабочий и солдат, безусловно, написаны под впечатлением библейских сюжетов.

Очень лирична картина Ярошенко «На качелях» (1888), яркая, радостная, светлая по настроению. Качели уносят влюбленную парочку — кавалера в военной форме и лузгающую семечки простушку — к белым облакам под ярко-голубыми небесами. Художник явно любит своих героями, хотя слегка посмеивается над ними. И, конечно же, он желает им счастья.

В конце жизни художник немало времени провел на Урале. Он искал прототипы для задуманной картины из жизни уральского рабочего люда. Однако скоропостижная кончина помешала Николаю Александровичу Ярошенко осуществить новый творческий замысел.



Большая иллюстрированная энциклопедия живописи

Текст статей по русской живописи *Екатерины Владимировны Ивановой*
Текст статей по зарубежной живописи *Николая Юрьевича Николаева*

Ответственный за выпуск *Т. Денисенко, А. Ромушкевич*
Редактор *А. Ромушкевич*
Редактор иллюстративного ряда *Т. Денисенко*
Дизайн и компьютерная верстка *О. Филатовой*
Корректор *Е. Шарикова*

Подписано в печать 15.06.2010
Формат 60 × 100/8. Бумага мелованная.
Гарнитура Pragmatica Cond LightС. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 87,69. Тираж 500 экз.
Изд. № 10-9973. Заказ № к0355.

ЗАО «ОЛМА Медиа Групп»
129626, Москва, Проспект Мира, д. 102, стр. 12
Почтовый адрес: 143421, Московская область, Красногорский район,
26 км автодороги «Балтия», комплекс ООО «Вега-лайн», стр.3

www.olmamedia.ru

Отпечатано в Китае