

Б-Г

3
ТОМ

Энциклопедия Живописи

Энциклопедия Живописи



3
ТОМ



БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ

3

БУЛГАРИНИ — ГАЛЬЕГО



МОСКВА «ТЕРРА» 2010

Научно-редакционный совет Большой энциклопедии

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

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

В подготовке энциклопедии принимали участие
сотрудники Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации

Энциклопедия живописи: в 15 томах / Большая энциклопедия.— М.: ТЕРРА, 2010.
Э68 Т. 3.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00783-3 (Т. 3)

УДК 030
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2
ISBN 978-5-273-00783-3 (Т. 3)

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



Булгарини Б. «Мадонна с Младенцем и святыми Ансано и Гальгано». Около 1335

Булгарини Бартоломео (*Bulgarni Bartolomeo*) (известен по документам с 1337 — 4.9.1378, Сиена), итальянский художник

О Б. упоминает в своих «Жизнеописаниях наиболее известных живописцев» Дж. Вазари. Он сообщает, что Б. был учеником П. Лоренцетти и даже написал портрет своего учителя, к-рый ранее хранился в Сиене. Длительное время считалось, что работы Б. не сохранились. Однако этот художник был «открыт заново». Его открыл знаток итальянского искусства Б. Беренсон (1865—1959), сначала определил круг стилистически близких картин, однако, не зная имени автора, придумал для него условное имя «Уголино Лоренцетти» из-за близости этих картин как к манере Уголино ди Нерио, так и к манере Лоренцетти. Другая группа картин, частично совпадающая с той, что определил Беренсон, уже другим исследователем, Э.Т. Девальдом, была приписана руке анонимного мастера, к-рого он назвал «Мастер Овиле» по картине, находившейся в сиенской церкви Сан-Пьетро-а-Овиле. В 1936 авторство обеих групп картин было идентифицировано с фигурой Б. Не существует ни одного подписанного Б. произведения. В инвентарной описи сиенского собора, сделанной в 16 в., художника по имени Б. называют автором картины «Рождество», к-рая украшала алтарь Святого Виктора (у каждого из четырёх святых — покровителей Сиены есть свой отдельный алтарь в соборе, и алтарь Святого Виктора один из них). Среди авторов, писавших картины для этих алтарей,

можно назвать таких художников, как С. Мартини и Л. Мемми («Благовещение», ныне в галерее Уффици, Флоренция), П. Лоренцетти («Рождество Марии», Сиена, собор) и его брата А. Лоренцетти. Со временем специалисты сошлись во мнении, что «Рождество», указанное в инвентарной описи 16 в., — это картина «Поклонение пастухов», к-рая хранится в Кембридже, в Художественном музее Фогг, и датируется приблизительно 1350. В своё время картина серьёзно пострадала от грубых подновлений и отпиливания краёв. В этом произведении можно видеть искусный баланс между двухмерной плоскостью, характерной для сиенской живописи 14 в., и иллюзорной глубиной пространства картины, созданной с помощью двух тонких колонн. В сиенских и флорентийских архивных документах Б. упоминается несколько раз с 1337 по 1378. В 1345 его имя появилось в связи с незначительными работами; в 1349, согласно документам, он писал фрески в Порто ди Камоллья (городские ворота Сиены); эти фрески не сохранились, так же, как не сохранились созданные художником картины для капеллы Святого Сильвестра в флорентийской церкви Санта Кроче и для сиенского госпиталя Санта Мария дела Скала, к-рые фигурируют в документах. В 1363 имя Б. появилось в списке гильдии сиенских художников, а запись от 1370 сообщала, что мастер вместе со своей супругой вступил в братство при сиенском госпитале Санта Мария дела Скала, к-рый был не столько госпиталем в современном понимании, сколько благотворительной организацией, при-

ютом для страждущих и интернатом для брошенных детей. С этого момента и до конца жизни Б. был связан с этим богоугодным сиенским общественным институтом. На основании технических особенностей изготовления картин той эпохи возникло предположение, что после эпидемии чумы 1348 Б. возглавлял крупнейшую в Сиене художественную мастерскую, в к-рой выполнялись работы многих известных сиенских мастеров. Б. создавал картины не только для сиенских учреждений — собора или госпиталя Санта Мария дела Скала (для к-рого он написал пять произведений), но работал также во Флоренции, Сан Джиминьяно, Пиенце, Гроссето и Лукке. Ныне его кисти приписывается довольно обширный круг произведений (в основном это отдельные части разобранных алтарей), к-рые хранятся в лучших собраниях мира — американской Национальной галерее («Святая Екатерина Александрийская», ок. 1335), парижском Лувре («Распятие», ок. 1350), Санкт-петербургском Эрмитаже («Распятие», ок. 1330), нью-йоркском музее Метрополитен («Святой Матфей и Фома», ок. 1350), сиенской Пинакотеке («Вознесение Марии»; «Святой Ансано»; «Святой Гальгано»; «Мадонна с Младенцем», ок. 1335), в собраниях Германии — кёльнском музее Вальрафа Рихартца («Мадонна с



Булгарини Б. «Распятие». Около 1330



Бундзинга. И. Тайга. «Повля рыбы весной». 1747

Младенцем на троне», ок. 1350; «Святой Пётр», ок. 1350; «Святой Матфей», ок. 1350; «Святой Франциск», а также в Берлине и Франкфурте на Майне; в Христианском музее венгерского города Эстергом («Моисей», ок. 1350, «Пророк Даниил», ок. 1350), в крупнейших частных собраниях — Кресса («Мадонна с Младенцем») и Тиссена — Борнемиса («Мадонна с Младенцем, четырьмя ангелами и святыми-мучениками»), а также в церквях Тосканы.

Булдыгин Адольф Фёдорович (р. 15.8.1935, г. Гороховец Ивановской обл.), российский художник

» Заслуженный художник РФ (1994), народный художник РФ (2008). С 1940 живёт в Ярославле. В 1946—50 учился в Ярославском художественном училище. С 1959 работал в Ярославских мастерских Художественного фонда. С

1960 участник областных, зональных, республиканских и всесоюзных выставок. С 1970 член Союза художников СССР. Обобщение, отбрасывание случайного, внимание к ритму, большому цветовому пятну — вот те черты, к-рые с середины 1960-х формировали индивидуальное видение мира Б. Любимый жанр в творчестве художника — пейзаж. Это виды провинциальных городов России с их бытом и архитектурой минувших веков: Ростова Великого, Углича, Тутаева.

«Бульдозерная выставка», выставка картин на открытом воздухе, организованная московскими художниками-авангардистами 15.9.1974 на окраине Москвы; одна из наиболее известных публичных акций неофициального искусства в СССР

» Состоялась в лесопарке Беляево, у пересечения Профсоюзной улицы и улицы Островитянова. Была жестоко подавлена властями с привлечением большого количества милиции, а также с участием поливных машин и бульдозеров, отчего и получила своё название. С 1930-х официально поддерживаемым направлением искусства в Советском Союзе был исключительно социалистический реализм. Все иные формы искусства зачастую становились объектом преследования со стороны властей (см. *Андеграунд*). Одной из попыток вырваться из подполья на более широкое обозрение и была выставка в Беляеве. Группа художников, не входивших в официальные советские художественные союзы и организации, договорилась показать свои работы всем желающим на опушке Битцевского лесопарка. Инициаторами показа выступили: коллекционер А.Д. Глезер и 13 художников (О.Я. Рабин — основной лидер неконформизма, В.И. Воробьёв, Ю.А. Жарких, В.А. Комар, А.Д. Меламид (см. *Комар и Меламид*), Л.А. Мастеркова, В.Н. Немухин, Е.Л. Рухин, А.О. Рабин (сын О.Я. Рабина), В.Я. Ситников, И.С. Холин (поэт), Б.А. Штейнберг, Н.В. Эльская). На месте к ним присоединились многие другие живописцы (среди них — С.М. Бордачёв, Э.Л. Зеленин, К.Г. Нагапетян), чьи имена и численность установить не представляется возможным. Выставка была разбита на месте, принадлежащем лесопарку Беляево. Присутствовало примерно 20 художников и группа наблюдателей, к-рая состояла из родственников и друзей художников, а также журналистов западных информационных агентств. Картины были развешены на импровизиро-

ванных стойках, изготовленных из деревянного мусора. Однако, несмотря на небольшой размах события, оно весьма серьёзно было воспринято властями. Примерно через полчаса после начала выставки к месту её проведения была направлена группа, включавшая три бульдозера, водомёты, самосвалы и около сотни милиционеров в штатском, к-рые стали теснить художников и собравшихся зрителей; часть картин была конфискована. Формально всё выглядело как гневная спонтанная реакция группы работников по благоустройству и развитию лесопарка, возмущённых против оскорбления своих чувств. Нападавшие ломали картины, избивали и арестовывали художников, зрителей и иностранных журналистов. Очевидцы вспоминают, как О.Я. Рабин был фактически протаснен через всю выставку, повиснув на ноже ковша бульдозера. После этого события, вызвавшего громкий резонанс в зарубежной прессе, советские власти вынуждены были уступить и официально разрешили проведение подобной выставки на открытом воздухе в Измайлове двумя неделями позже, 29.9.1974. Новая выставка представляла работы уже не 20, а более чем 40 художников, длилась четыре часа и привлекла по разным данным около полутора тысяч человек. Участник выставки — известный художник Б.И. Жутковский — отмечал, что качество картин на вернисаже в Измайлове было несравнимо ниже, чем на первой разгромленной выставке в Беляеве, из-за того, что там были выставлены только лучшие работы, многие из к-рых были уничтожены. Впоследствии, преимущественно в зарубежных СМИ, четыре часа в Измайлове часто вспоминали как «полдня свободы». Выставка в Измайлове в свою очередь дала дорогу другим выставкам неконформистов, к-рые имели важное значение в истории русского современного искусства. «Б. в.» стала наиболее заметным событием художественной жизни СССР после разогнанной лично Н.С. Хрущёвым выставки в Манеже в декабре 1962 (см. *Новая реальность*). 20-летие «Б. в.» было отмечено в 1994 ретроспективной экспозицией её участников в картинной галерее «Беляево» (организатор экспозиции А.Д. Глезер).

Бумага, тонкие хрупкие листы, изготовленные из различных веществ растительного происхождения, переработанных в пастообразное вещество

» Б. используется в качестве основы живописных произведений и ри-

сунков, она имеет различную фактуру в зависимости от её состава — от гладкой (для карандашного рисунка) до шероховатой (для акварели). Разрезанные листы Б. впервые появились в Китае в 1 в. Состав Б. был различным в разных провинциях. В 7 в. Б. начали пользоваться в Центральной Азии и Персии. Для получения гладкой поверхности её полировали хрустальным яйцом. Кроме того, Б. в зависимости от предназначения окрашивалась в различные цвета. В 11 в. в Италии (Фабриано) и Испании появились две первые в Европе бумажные фабрики. Во Франции производство Б. началось, вероятно, в Лангедоке в 12 в., но на всей территории она распространилась лишь в 16 в. Значительное развитие во всей Европе бумажная промышленность получила после 1798 в связи с изобретением Л. Робером машин для производства Б. В 14 в. Б., изготавливаемая из льна и грубо переработанной пеньки, была мало пригодна для живописи. С 15 в. техника совершенствовалась, и Б., несмотря на свою толщину и зернистость, стала лучшей основой для живописи. На неё наносилось 4–5 слоёв порошка, разведённого в воде. Тонированная Б., появившаяся в конце 15 в. в ответ на запросы живописцев, окрашивалась в ограничен-

ное число цветов. Наиболее ценилась голубая (её использовали Я. Бассано, Доменикино, Гверчино, затем К. Лоррен, П.П. Придон). В меньшей степени была распространена светло-жёлтая Б.; её использовали А. Ватто, Ф. Буше и др. Тонированная Б. была особенно распространена в 19 в. Б., грунтованная гипсом и тщательно отшлифованная, широко применялась портретистами в 18 в. Б., пропитанная маслом, служила для эскизов, а в венецианской школе — в качестве основы. Клейкая Б. приклеивается к основе, изменяя характер фона. В целом Б. не выносит повышенной влажности, легко поддаётся окислению, а также может быть повреждена насекомыми, микробами и грибами (во избежание этого следует подвергнуть бумагу действию ультрафиолетовых лучей).

Бундзінга (япон. — живопись просвещённых), или **нанга** (живопись Южной школы), школа японской живописи *тушью*

» Сложилась в конце 17 в. на основе традиций китайской школы «Вэнь женьхуа» (11–17 вв.). Отличается преимущественным использованием монохромной или слегка тонированной гаммы *туши* и минеральных водяных красок. По-

следователи идей Б. противопоставили дилетантизм и свободу творческого самовыражения ремесленному профессионализму и академизму. Экспрессивная манера и артистическая непосредственность выражения чувств сочетаются у представителей Б. (И. Тайга, Ё. Бусон) со столь же экспрессивными каллиграфическими надписями поэтического или философского содержания.

Бургкмайр Ганс (*Burgkmair Hans*) (1473, Аугсбург, — 1531, там же), немецкий художник

» Б. являлся главным представителем италянизирующего направления в живописи Аугсбурга и играл в этом городе роль, подобную роли А. Дюрера в Нюрнберге. Он был одним из первых создателей художественной концепции *Северного Возрождения*. Учился у своего отца, Томаса, а затем у М. Шонгауэра в Кальмаре (ок. 1488). Через несколько лет он уехал в Италию. В 1498 стал мастером гильдии живописцев Аугсбурга. По заказу монастыря Святой Екатерины Б. вместе с Г. Гольбейном Старшим исполнил цикл римских базилик («Базилика Святого Петра», 1501; «Базилика Сан-Джованни ин Латерано», 1502; «Базилика Святого Креста», 1504, Аугсбург, Государственная галерея).



Бургкмайр Г. «Иоанн Богослов на Патмосе». Алтарная картина. 1518



Бургкмайр Г. «Портрет Ганса Шелленбергера». 1505

рея). В 1506—08 художник вновь посетил Италию, жил в Венеции и Милане. В его творчестве всё больше утверждалось влияние итальянской живописи, проявлявшееся в почти леонардовской рельефности форм, в тёплом и золотистом свете («Мадонна с Младенцем», 1509—10, Нюрнберг, Германский национальный музей), в богатой ренессансной архитектуре («Коронование Марии», 1507, Аугсбург, Государственная галерея). По возвраще-

нии на родину художник почти полностью посвятил себя гравюре на дереве, а затем около 1518—19 создал две значительные алтарные картины — «Иоанн Богослов на Патмосе» и «Алтарь с Распятием» (обе — Мюнхен, Старая пинакотекка), в к-рых величие и монументальность нек-рых фигур соединяются с великолепием пейзажа. Алтарь «Иоанн Богослов на Патмосе» относится к числу выдающихся произведений эпохи Возрождения в Германии. На боковых створках представлены фигуры святого Эразма и святого Мартина, на центральной — евангелист святой Иоанн; все персонажи тесно соотнесены с окружающей природой, служащей не фоном, а средой их действий. В своих поздних произведениях Б. отошёл от драматической, но строгой трактовки и вернулся к более перегруженной композиции («Эсфирь и Артаксеркс», 1528, Мюнхен, Старая пинакотекка). В портретном жанре Б. создал не много произведений; мрачный «Портрет художника с супругой» (1529, Вена, Музей истории искусств) приписывается Л. Фуртиагелю. В то же время он был широко известен как гравёр. На службе у императора Священной Римской империи Максимилиана I он сделал много рисунков для гравюр, среди к-рых большая серия «Триумф» (135 досок, гравированных разными мастерами в 1515—19, но изданных лишь в 1796) стала подлинным монументом славе императора. Помимо гравюр к книгам «Генеалогия», «Вейскуниг», «Тейерданк» следует отметить *кьяроскуро*, как, например, в книге «Смерть-душительница», к-рые своей силой и поиском выразительности сделали художника одним из лучших гравёров своего времени.

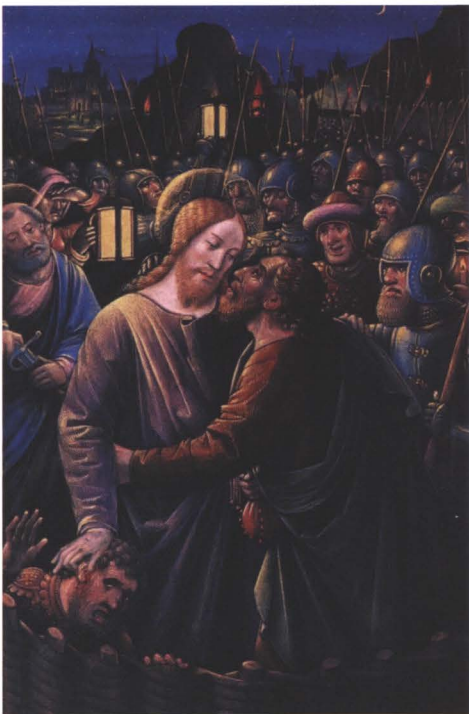
Бурдишон Жан (Bourdichon Jean) (ок. 1457, Тур, — 1521, там же), французский художник

» Знаменитый художник Людовика XI, Карла VIII, Людовика XII, Франциска I, прославленный и обременённый заказами, требующими участия большой мастерской, Б. известен сегодня главным образом как миниатюрист. Ученик Ж. Фуке, о чём свидетельствуют его ранние произведения («Часослов Карла VIII», Париж, Национальная библиотека; «Часослов Бурбонов-Каренси», ок. 1485, Париж, библиотека Арсенала), он, возможно, унаследовал его мастерскую, но от своего учителя он перенял лишь простоту форм и спокойствие композиций. Художник не имел драматического дара; фигуры первого плана не имеют никакой связи с ок-

ружающим пространством. Его декоративная и нереалистичная концепция проявляется во вкусе мастера к неподвижной красоте, в единообразных типах, повторяющихся мотивах, и в любви к тщательному исполнению орнамента. Более характерны поздние произведения Б. («Арагонский часослов», ок. 1501—04, Париж, Национальная библиотека; «Большой часослов Анны Бретонской», 1508; «Турский молитвенник», ок. 1504—11). В них выражен интерес художника к новшествам своей эпохи, однако в искусстве Гента и Брюгге и итальянского Возрождения он заимствовал прежде всего орнаментальные мотивы и принципы композиции. Б. — типичный представитель пышного придворного искусства. Именно эту особенность унаследовали его ученики в Руане, с к-рыми угасла традиция средневековой миниатюры.

Бурдон Себастьян (Bourdon Sébastien) (2.2.1616, Монпелье, — 8.5.1671, Париж), французский художник

» Сын Марена Бурдона, мастера живописи и витражей, Себастьян был воспитан в духе протестантизма. Уже в юном возрасте он покинул семью и приехал в Париж, где поступил в мастерскую художника Бертелеми. В 14 лет Б. оставил столицу; согласно старым биографам художника, он исполнил фрески на своде в замке близ Бордо. Затем поступил на военную службу в Тулузу, где капитан, заметив его равнодушное отношение к службе и узнав, что он художник, освободил его от воинской повинности и, возможно, предложил Б. путешествие в Италию. Около 1634 Б. приехал в Рим, где в то время жили мастера, оказавшие впоследствии огромное влияние на его творчество (П. ван Лар, Н. Пуссен, К. Лоррен, Дж.Б. Кастильоне, А. Сакки). Вскоре Б. приобрёл известность, талантливо подражая своим учителям. Наряду с подражаниями Б. работал и в своей собственной манере. В таких картинах, как «Лагерь» (Оберлин, Мемориальный музей Аллен) и «Печь для обжига извести» (Мюнхен, Старая пинакотекка), обнаруживаются мотивы, близкие «*бамбочантин*», однако их отличает научное построение композиции, взаимосвязь планов и особенно рафинированный светлый колорит. Менее известны его исторические картины римского периода. После ссоры с неким французом, грозившим донести о кальвинистском вероисповедании художника, Б. в 1637 вынужден был вернуться во Францию в сопровождении финансиста Эсселе-



Бурдишон Ж. «Поцелуй Иуды». Около 1500



Бурдон С. «Смерть Дидоны». 1637

на, чьё покровительство облегчило отъезд из Рима. Некоторое время Б. провёл в Венеции. Влияние венецианских художников определило его искусство по возвращении в Париж («Поклонение волхвов», Потсдам, Сан-Суси; «Смерть Дидоны», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), в котором появился новый поэтический дух, новая концепция пространства, использование более ярких тонов на первом плане и освещённый дальний план, извилистые ритмы, противостоящие жёстким линиям архитектуры. Те же черты присущи гравюрам того времени («Крещение евнуха», «Благовестие пастухам», «Встреча Марии и Елизаветы»). В Париже Эсселен представил художника С. Вуэ. Так же, как и в Риме, Б. работал в жанре «бамбоччанти», но его стиль изменился. В картине «Нищие» (Париж, Лувр) и в реалистических гравюрах того времени одежда персонажей и готическая архитектура трактованы совершенно иначе. Появилась тонкая чувствительность и исчез карикатурный элемент, колорит строится на сочетании серых и

голубых тонов, оживлённых несколькими красными пятнами, освещение стало более утончённым. Всё это позволяет говорить о том, что Б. извлёк из римских уроков формулу «бамбоччанти à la française». Некоторые черты словно заимствованы у братьев А., Л. и М. Ленен: их первая датированная картина относится к 1641, но ей, конечно, предшествовали другие, к-рые вполне могли оказать влияние на Б. В 1642—43 в произведениях художника появились элементы, вдохновлённые северной живописью («Привал бродяг и солдат», Париж, Лувр; «Сцена в военном лагере», Кассель, музей; «Игроки в трик-трак», Алжир, музей; «Курильщик», Хартфорд, Уодсворт Атенеум). Картина «В хижине» (Париж, Лувр) очень напоминает произведения Б. Калфа, к-рый около 1642—46 работал в Париже. Поворотным годом в творческой карьере Б. был 1643, когда художник исполнил «майскую» («le Mai») картину для собора Парижской Богоматери — «Мученичество святого Петра», самое барочное среди всех его произведений: торжество наклонных линий, спрессованность планов, подвижные эффекты светотени. Всё это абсолютно противоположно искусству Пуссена, находившемуся в Париже в 1640—42. Однако около 1645 в творчестве Б. появились многочисленные отголоски пуссеновского классицизма: светлый колорит, строгая геометрия («Святое Семейство», Зальцбург, музей; «Избиение младенцев»,



Бурдон С. «Моисей и медный змей». 1653—1654

С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; в последней картине изображены даже нек-рые детали, заимствованные из композиции Пуссена на тот же сюжет, Шантийи, музей Конде). В 1648 Б. оказался в числе создателей *Королевской Академии живописи и скульптуры*; глубокое влияние *академизма* чувствуется в картине «Мученичество святого Андрея» (Тулуза, музей), близкой работам Ш. Лебрена. Но, несмотря на эти влияния, Б. утверждал своё собственное искусство, с мягкими, подвижными формами, переданными в светлых, голубовато-серых тонах с красными вкраплениями, с тонкой проработкой воздушной среды. В 1652 королева Кристина Шведская пригласила мастера в Стокгольм. Он сразу согласился: Фронда потрясла Францию, и художники остались без заказов. Став первым художником королевы, он написал множество её портретов, самый знаменитый из к-рых показывает Кристину верхом на лошади

(Мадрид, Прадо). Кроме того, Б. писал портреты шведских придворных («Карл X Густав», Стокгольм, Национальный музей; «Офицер», Монпелье, музей). В этих портретах художник сочетает психологизм и официальную пышность, соответствующую заказу. Значение, придаваемое ломким драпировкам и контрастам белого, будет унаследовано Г. Риго и Н. де Ларжильером. В 1654 Б. вернулся в Париж и в следующем году стал директором академии. Старосты церкви Сен-Жерве, заказавшие Э. Лесюеру серию портретов для шпалер, после смерти художника передали Б. заказ на картину с изображением «Казни святого Проте» (Аррас, музей). В 1656—57 Б. совершил путешествие в свой родной город, где ему заказали картину для собора и где он написал композицию «Семь дел милосердия» (Сарасота, музей Ринлинг; известны по офортам самого Б.). Господин де Бретонвилье поручил Б. исполнить декорации в его

отеле (1657—63), утраченные в 1840 и известные по гравюрам Ф. де Вороза, рисункам М. Корнеля и самого Б. В конце жизни художник создавал живописные или гравированные пейзажи, в к-рые помещал библейские сцены.

Бурлюк Давид Давидович [9(21).7.1882, хутор Семиротовщина Лебединского у. Харьковской губ., — 15.1.1967, Хэмптон-Бейс, о. Лонг-Айленд, шт. Нью-Йорк, США], российский поэт и художник, один из основоположников русского футуризма

» Родился в семье управляющего помещичьим имением. В 1894—98 учился в Сумской, Тамбовской и Тверской гимназиях. Во время учёбы в Тамбовской гимназии решил стать профессиональным художником. Учился в Казанском (1898—99) и Одесском (1899—1900, 1910—11) художественных училищах. В 1902 после неудачной попытки поступить в петербургскую Императорскую академию художеств уехал в Мюнхен. Занимался в Королевской академии художеств Мюнхена (1902—1903), в студии Ф. Кормона в Париже (1904), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1911—14). В 1908 активно включился в современную художественную жизнь и вскоре стал одним из лидеров литературно-художественного авангарда. Участвовал в большинстве первых выставок «нового искусства» («Звено», «Венок Стефанос» и «Бубновый валет»). В 1908 опубликовал свою первую декларацию «Голос Импрессиониста в защиту живописи». Имение Чернянка графа Мордвинова, где в 1900—10-х работал отец художника, стало своеобразной «штаб-квартирой» молодых новаторов. В разное время там побывали М.Ф. Ларионов, В. Хлебников, А.В. Лентулов и другие представители авангардного искусства. Именно там впервые возникла идея создания самостоятельной литературно-художественной группы, ориентированной на создание нового национального искусства. К 1910 сложился круг единомышленников с оригинальной философско-эстетической программой, к-рым Хлебников дал имя «будетля». Познакомившись в 1911 с В.В. Маяковским, Б. создал новое литературное объединение — «Гилея». В 1912 совместно с В.В. Маяковским, А.Е. Кручёных и В. Хлебниковым выпустил программный манифест футуризма «Поощрение общественному вкусу». Обладая редкими организаторскими способностями, Б. быстро аккумулировал



Бурлюк Д.Д. «Цветы у окна». 1962



Бурлюк Д.Д. «Портрет Маруси Бурлюк». 1956

основные силы футуризма; для современников его имя начало ассоциироваться с наиболее радикальными выступлениями футуристов. В 1913–14 он организовал турне футуристов по городам России, выступал с лекциями, чтениями стихов и прокламациями. Как автор и иллюстратор принимал участие в издании футуристических книг («Рыкающий Парнас», «Требник троих», «Дохлая Луна», «Сборник единственных футуристов в мире»), в 1914 — редактор «Первого футуристического журнала». В 1918 стал одним из издателей «Газеты футуристов». Член многих литературно-художественных объединений («Синий всадник», «Союз молодёжи», «Гилея», «Бубновый валет», «Общество Изобразительных Искусств»). В период гражданской войны оказался в Башкирии, затем в Сибири и на Дальнем Востоке, где продолжал пропаганду футуризма. В 1920 эмигрировал в Японию. Спустя два года переехал в США, где вместе с женой организовал издательство, под маркой к-рого выпускал прозу, стихи, публицистику и мемуары. В 1920-х работал в газете «Русский голос», входил в литературную группу «Серп и молот». Ежегодно участвовал в выставках, занимался фотоискусством. В 1950-х в Хэмптон-Бейс (Лонг-Айленд) открыл собственную галерею.

Бусон Ёса (псевдоним Буссон, Ёса, Эса, Тесо, Пса, Танигутти и др.) (1716, дер. Кэма, пров. Сэт-тэ, ныне предместье г. Осака, — 25.12.1783, Киото), японский художник, поэт, писатель

» Настоящее имя его неизвестно. Считается, что он был сыном деревенского старосты по имени Танигутти (отсюда псевдоним Танигутти).

Мать была родом из местечка Ёса, поэтому впоследствии поэт часто называл себя Ёса Б. Он получил хорошее образование, читал китайских и японских классиков, учился живописи. Рано потеряв родителей, уехал в Эдо (ныне Токио), где изучал поэзию и живопись. В 1751 переселился в Киото. Много путешествовал по Японии. При жизни Б. был более известен как художник, он был одной из центральных фигур в школе «художников-интеллектуалов» (*бундзинга*), видевших свой идеал в китайской живописи. С именем Б. связан новый расцвет поэтического жанра хайку после упадка в первой половине 18 в. Ему принадлежит известный принцип «удаления от вульгарного». Отличительные особенности творчества Б. — бытовая тематика, описательный тон, строгость образов, изысканность языка. Творческое наследие Б. очень велико — живописные произведения, многочисленные хокку, эссе.

Бушэ Франсуа (*Boucher Francois*) (29.9.1703, Париж, — 30.5.1770, там же), французский художник

» Сын орнаментщика и торговца эстампами, Б. около 1720 работал в мастерской Ф. Лемуана, у к-рого он получил первые уроки колорита, наряду с более распылчатыми уроками итальянцев. Первой его специальностью, однако, стало ремесло иллюстратора: чтобы заработать на жизнь, юный художник поступил в мастерскую Ж.Ф. Карса (отец Лорана), где рисовал виньетки, участ-



Буше Ф. Портрет работы Г. Лундберга. 1741

вовал в работе над «Историей Франции» П. Даниеля. Благодаря этим работам его заметил коллекционер Жюльен и предложил гравировать пейзажи и этюды А. Ватто. Вскоре Б. получил Гран-при Королевской академии живописи и скульптуры (за картину «Освобождение Иоакима, пленника Навуходоносора», 1723, не сохранилась). По возвращении из Италии, где он был в 1726–31, Б. женился на Мари-Жанн Бюзо, к-рая впоследствии часто служила ему моделью. Он продолжал публиковать гравюры («Мольер», 1734–37; «Крики Парижа», 1737) и начал получать большие заказы (эскизы на сюжет «Итальянских праздников», зака-



Буше Ф. «Купание Дианы». 1742



Буше Ф. «Портрет мадам де Помпадур». Около 1750

занные Ж.Б. Удри для мануфактуры в Бове, 1734). Эти первые годы были полностью посвящены рисунку, копированию и гравюре, к-рые придали таланту Б. лёгкость и большую работоспособность. В течение всей своей жизни мастер не переставал иллюстрировать (иллюстрации к Боккаччо, 1757; Овидию, 1767). Избрание в Королевскую академию (за картину «Ринальдо и Армида», 1734, Париж, Лувр) открыло для Б. долгую официальную карьеру профессора (1737), директора академии и «первого художника короля» (1765). Это было время интенсивного творчества художника, делившего своё время между королевскими мануфактурами (мануфактуры шпалер в Бовэ, где он работал с 1734, и Королевская мануфактура гобеленов в Париже, инспектором к-рой он был в 1755–65), декорациями для театра и оперы, заказами короля и мадам де Помпадур, а также своих друзей. В 1736 он начал создавать серию «Пасторалей» из 14 частей, а в 1739 — «Историю Психеи» («Психея, принимающая божественные почести», Блуа, музей). Неправдоподобность сюжета предопределила немедленный успех (между 1741 и 1770 Б. восемь раз повторял «Историю Психеи» для короля Швеции, короля Неаполя, посла Испании и др.). Здесь проявилась подлинная оригинальность художника — он превратил грандиозное искусство Лебрена в чистую декорацию, со сдвинутым композиционным центром, с далёкими перспективами, образованными самыми разными линиями, с бледными то-

нами, подобными шёлковым тканям. Для Королевской мануфактуры гобеленов он создал две серии — «Любовь богов» (некоторые композиции к-рой были воспроизведены в «Метаморфозах» в 1767) и «Аминта» (1755–56, Тур, музей, Париж, Банк Франции). Гобелен «Китайские divertissements» (подаренный в 1764 Людовиком XV китайскому императору; эскизы — Безансон, Музей изящных искусств, 1742), орнаментальные рисунки для фарфоровых изделий Севрской мануфактуры (1757–67) и многочисленные работы для театра и оперы обеспечили Б. славу самого крупного декоратора своего времени. В 1742–48 он занимал должность декоратора парижской Оперы и создал декорации к нескольким постановкам («Персей» Люлли и Кино, 1746). В 1735 Б. исполнил росписи плафона в апартаментах королевы в Версальском дворце («Королевские добродетели»). Ему поручили написание двух картин для галереи Малых Апартаментов в Версале («Охота на тигра», 1736, Амьен, Музей изящных искусств; «Охота на крокодила», 1739, там же). Одновременно с Удри Б. открыл для себя сельские окрестности Бовэ; он ввёл в свои композиции изображение пейзажа, причём не итальянизирующего, а естественного («Сцена в лесу», 1740, Париж, Лувр). В 1743–46 работал для Королевской библиотеки в Париже («История», Национальная библиотека), а также для аббата де Шуази и для апартаментов дофина в Версале («Легенда об Энее»,

1747; «Вулкан представляет Венере оружие Энея» из Лувра была помещена в комнате короля в Марли). В те годы важную роль в жизни Б. играла мадам де Помпадур; в 1752 она добилась для него разрешения жить в Лувре и поручила художнику украшение столовой в Фонтенбло (1748), отделку плафона в кабинете Совета (1753), эскизы гобеленов для Ля Мюэтт и заказы для Бельвиля («Свет мира», 1750, Лион, Музей изящных искусств) и Креси (серия рисунков парковых статуй, небольшие аллегорические композиции, серия «Времена года», в к-рой заметно влияние композиций Ватто, — «Зимние забавы», 1755, Нью-Йорк, собрание Фрик). С 1739 Б. использовал в основном галантные и аллегорические сюжеты (Париж, отель Субиз), а также воображаемые, нередко с оттенком *интимизма* («Завтрак», 1739, Париж, Лувр, «Торговка модными товарами», 1746, Стокгольм, Национальный музей). В 1742 шведский государственный деятель К.Г. Тессин приобрёл картины «Леда и лебедь» и «Триумф Венеры» (Стокгольм, Национальный музей) и заказал Б. «Четыре времени суток» (в 1746 было исполнено только «Утро», Стокгольм, Национальный музей), а герцог де Пентьевр — серию «Аминта» (1755, Париж, Банк Франции). В 1752 английский художник Дж. Рейнольдс, находясь проездом в Париже, сообщал, что Б. много работал. Художник был загружен заказами, он собрал огромный материал, из к-рого черпает свои сюжеты (он сам признавался, что сделал более 10 тыс. рисунков). Французский мыслитель Д. Дидро упрекал его за лёгкость колорита. После смерти мадам де Помпадур в 1764 маркиз де Мариньи дал ему первый официальный заказ в антиклизированном (ориентированном на античность) вкусе для Шуази, от к-рого Б. вынужден был отказаться по финансовым причинам. Художник продолжал выставляться в *Салоне*, хотя публику начали больше привлекать Ж.-Б. Грёз и Ж.О. Фрагонар. Несмотря на проблемы со зрением, Б. продолжал много работать. Он совершил путешествие во Фландрию (1766), писал религиозные картины («Поклонение пастухов», 1764, Версаль, собор), украсил отель Марсийи (1769), создал многочисленные декорации к операм («Кастор и Поллукс», 1764; «Тесей», 1765; «Сильвия», 1766). За несколько месяцев до смерти его избрали почётным членом с.-петербургской Императорской академии художеств. Значение творчества Б. трудно переоценить. Прежде всего, в своём гимне женской красоте он

создал новый канон, великолепно подходивший к парижскому обществу того времени и столь полюбившийся в эпоху Второй империи; он пренебрёг нежностью или немного дикой сдержанностью, не пытался взволновать, но передавал цветущую красоту и пикантный шарм («Смуглая одалиска», Париж, Лувр; «Геркулес и Омфала», Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Всё это способствовало утверждению его репутации распутника. Действительно, Б. является художником счастья, но не столько эротического, сколько утончённо-чувственного, великолепно переданного в его рисунках. Эти же черты проявляются и в его мифологических сценах, и в очень красивых портретах («Мадам де Помпадур», Мюнхен, Старая пинакотек; «Пейзажист», Париж, Лувр). Б. был очаровательным и полным фантазии пейзажистом («Пейзаж в окрестностях Бовэ», 1742, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), великим декоратором («Отдых на пути в Египет», там же) и самым талантливым в 18 в. орнаменталистом, к кому столь часто подражали в 19 столетии. Его творчество олицетворяет собой энциклопедический дух эпохи. Б. был хорошо образованным художником (так, он знал творчество венецианцев и коллекционировал картины северных мастеров, распроданные в 1771). Мастер виртуозных пылких рисунков, в своих живописных работах он тем не менее тщательно прописывал все детали. Его живописная техника и стремление показывать мир светлым и счастливым повлияли на всё искусство конца 18 в.

Быковский Николай Михайлович (25.11.1834, Москва, — 1917, там же), российский художник

» Академик исторический живописи (1867). Сын академика архитектуры. Получил образование в Московском училище живописи и ваяния (1850-е). Под руководством преподавателя М.И. Скотти Б. получил от С.-Петербургской академии художеств малую серебряную медаль, а в 1857 за «Портрет старика» звание свободного художника. Вскоре он уехал в Италию, где в Риме писал полотна и высылал в С.-Петербург, в Академию художеств. В 1864 за картину «Маргарита в церкви» (по мотивам «Фауста» И.В. Гете) живописца удостоили звания классного художника третьей степени. В 1867 за картину «Сцена из семейного быта музыканта XVIII века» Б. присвоили звание академика. В 1872 картина «Сцена

семейного быта музыканта 17 века» была представлена на 2-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Автор сохранившихся полотен «Урок музыки», «Гармония», «Девочка за чистой ягод» и др.

«Бытие», творческое объединение московских художников

» Создано в 1921 группой выпускников Высших художественно-технических мастерских — учениками П.П. Кончаловского: Г.А. Сретенским, А.А. Талдыкиным и др. В 1924 в него вошли некие члены *Нового общества живописцев*, а в 1926 — общества «Московские живописцы». Председатель общества — П.П. Соколов-Скаля, члены — М.Н. Аветов, С.А. Богданов, Б.С. Земенков, А.А. Лебедев-Шуйский, В.А. Саввичев и др. Было организовано 7 выставок «Б.», в которых участвовали помимо членов объединения П.П. Кончаловский, А.И. Куприн, А.А. Осмеркин, Г.Г. Рязский. Для художников этого объединения, сформировавшихся под влиянием «Бубнового вальса», характерны живописные искания в пейзаже и натюрморте, а также обращение к советской тематике. В 1929 большая часть членов «Б.» вступила в Ассоциацию художников революционной России, а оставшиеся участники объединения в 1930 образовали Общество советских станковистов-оформителей.

Бытовой жанр (франц. *genre*, нем. *genrebild*), жанр изобразительного искусства, посвящённый повседневной частной и общественной жизни (обычно современной художнику)

» Бытовые («жанровые») сцены, известные в искусстве с глубокой древности, выделились в особый жанр в феодальную эпоху (в странах Дальнего Востока) и в период формирования буржуазного общества (в Европе). Изображения на бытовые темы присутствовали уже в первобытном искусстве (сцены охот, ритуальных шествий), в древневосточных росписях и рельефах (изображения жизни царей, вельмож, ремесленников, земледельцев), в древнегреческой вазописи и рельефах, где они часто включались в мифические композиции или сцены загробной жизни. Значительное место они занимали в эллинистическом и древнеримском искусстве (росписях, мозаиках, скульптуре). В средневековом искусстве Европы и Азии жанровые сцены часто вплетались в религиозные и аллегориче-



Быковский Н.М. «Портрет девочки». 1894

ские композиции (росписи, рельефы и миниатюры). С 4 в. развивалась жанровая живопись Дальнего Востока (Китай, позже Кореи, Японии). В эпоху Возрождения в Европе жанровые бытовые сцены в живописи стали приобретать характер рассказа о реальном событии, насыщались бытовыми деталями (*Джотто ди Бондоне*, *А. Лоренцетти* в Италии, *Я. ван Эйк*, *Р. Кампен*, *Гертген* в Нидерландах), появились изображения трудовой деятельности человека (братья *Лимбург* во Франции, *М. Шонгауэр* в Германии, *Ф. Коссе* в Италии). В конце 15 — начале 16 в. в творчестве ряда художников Б. ж. стал постепенно обособляться (у венецианцев *В. Карпаччо*, *Джорджоне*, *Я. Бассано*, у нидерландцев *К. Массейса*, *Луки Лейденского*, *П. Артемса*). В произведениях *П. Брейгеля* в Нидерландах и *Ж. Калло* во Франции изображение картин повседневности служило для выражения общественных и философских идей, утверждения радости мирной жизни, показа социальной несправедливости и насилия. Окончательно европейский Б. ж. сформировался в 17 в. В разных национальных школах 17 в. сложились и различные виды и принципы Б. ж., нередко утверждавшиеся в борьбе с идеализирующими тенденциями. В творчестве *Караваччо* в Италии, оказавшем влияние на развитие реализма в европейском искусстве 17 в., подчёркнуто правдивое изображение сцен жизни общественных низов. Возвышенная поэтизация бытовых мотивов, включённых в мифи-



Бытовой жанр. Г.Г. Мясоедов. «Земство обедает». 1872

ческие и аллегорические композиции, утверждение заключённых в народе могучих жизненных сил характерны для произведений П.П. Рубенса и Я. Йорданса во Фландрии, полемизирующих с принципами официального барокко. Во Франции в эпоху господства идеа-

лов классицизма братья *Ленен* стремились показать не только характерные черты облика крестьян, но и моральную ценность их жизненного уклада. В Испании Д. Веласкес, обращаясь к сценам придворного и народного быта, раскрывал связь человека с окружающей средой, со-

поставлял чопорную изысканность и сословную гордость дворян со здоровой, естественной красотой простых людей. Ведущее положение Б. ж. занял в Голландии, где окончательно сложились его классические формы. Поэтизация крестьянского и бюргерского быта с присущей ему интимной атмосферой мирного уюта характерна для А. ван Остаде, К. Фабрициуса, П. де Жюха, Я. Вермера, Г. Терборха, Г. Метсю. Во второй половине 17 — начале 18 в. наметилось расхождение между демократическим направлением в Б. ж., приближавшимся иногда к осознанию глубоких противоречий жизни (произведения голландца Х. ван Р. Рембрандта, фламандца А. Брауэра, итальянцев С. Розы и Дж.М. Крестни), и идеализирующим искусством, рисовавшим идиллические картины жизни крестьян (Д. Тенирс во Фландрии) и богатого бюргерства (К. Нетсхер в Голландии). В Б. ж. 18 в. в противовес идиллическим пасторалям и «галантным сценам» искусства рококо (Ф. Буше во Франции) возникли буржуазный семейный жанр и антифеодальная, бытовая сатира. Социально-критическое направление в Б. ж. положил начало англичанин У. Хогарт (картины и гравюры, высмеивающие нравы буржуазного общества). Во Франции А. Ватто и Ж.О. Фрагонар внесли в Б. ж. эмоциональную тонкость и остроту жиз-



Бытовой жанр. Я. Вермер. «Бокал вина». 1660—1661

ненных наблюдений; правдивостью и задушевностью отмечены жанровые сцены Б. ж. С. Шардена; сентиментально-дидактичные полотна Ж.Б. Грёза утверждали нормы буржуазной морали. Реалистические тенденции проявились в бытовых картинах художников Италии (П. Лонги), Германии (Д.Н. Ходовецкий), Швеции (П. Хиллестрём), Польши (Я.П. Норблин). Жизнерадостным демократизмом, поэтической красочностью восприятия мира проникнуты ранние произведения на бытовые темы испанца Ф. Гойя. В России Б. ж. развивался со второй половины 18 в. (И.И. Фирсов, М. Шибаев, И.А. Ерменёв) и был связан с усиливающимся интересом к правдивому изображению жизни крестьян. В 16–18 вв. Б. ж. переживал расцвет и в искусстве стран Азии — в миниатюре Ирана, Индии, в живописи Кореи и особенно в Японии (гравюры Утамаро Китагава, Кацусика Хокусая). В 19 в. в Б. ж. работали художники: А.Г. Венецианов и венециановская школа в России, Дж.К. Бингем и У.С. Маунт, У. Хомер в США, Д. Уилки в Шотландии; Г.Ф. Керстинг и К. Шницвег, А. фон Менцель и В. Лейбль в Германии, Ф. Вальдмюллер в Австрии, К. Кёбке в Дании; Т. Жерико, А.Г. Декан, Г. Курбе и Ж.Ф. Милле во Франции; Дж. Фаттори в Италии, И. Исраэль в Голландии, скульптор К. Менье в Бельгии. В Б. ж. русского критического реализма разоблачение крепостнического уклада и сочувствие обездоленным дополнялись глубоким и точным проникновением в душевный мир героев, развёрнутой повествовательностью, подробной драматургической разработкой сюжета. Эти черты, чётко проявившиеся в середине 19 в., в полных жгучей насмешки и боли картинах П.А. Федотова, в рисунках А.А. Длина и Т.Г. Шевченко, были восприняты в 1860-х жанристами-демократами — В.Г. Перовым, П.М. Шмелёвым, сочетавшими прямую и острую публицистичность с глубоким лирическим переживанием жизненных трагедий крестьянства и городской бедноты. На этой основе вырос Б. ж. передвижников, к-рый сыграл ведущую роль в их искусстве, исключительно полно и точно отразившем народную жизнь второй половины 19 в., напряжённо осмыслявшем её социальные закономерности. Развёрнутую картину быта всех слоёв русского общества изображали Г.Г. Мясоедов, В.М. Максимов, К.А. Савицкий, В.Е. Маковский, и — с особой глубиной и размахом — И.Е. Репин, показавший не только варварское угнетение народа, но и борцов за его освобождение, таящиеся в народе могучие жизненные силы. В картинах Н.А. Ярошенко, Н.А. Касаткина, С.В. Иванова, А.Е. Архипова в конце 19 — начале 20 в. отразились расхождение деревни, жизнь рабочего класса. Б. ж. передвижников нашёл широкий отклик в искусстве Украины (Н.К. Пимоненко, К.К. Костанди), Белоруссии (Ю.М. Лэн), Латвии (Я.М. Розентал, Я.Т. Валтер), Грузии (Г.И. Габашвили, А.Р. Мревлишвили), Армении (Е.М. Тагевосян) и др. Художники, связанные с импрессионизмом (Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуар во Франции), в 1860–80-х утверждали новый тип жанровой картины, в к-ром стремились запечатлеть как бы случайный, фрагментарный аспект жизни, острую характерность облика персонажей, слитность людей и окружающей их природной среды. Эти тенденции дали толчок к более свободному толкованию Б. ж., непосредственно-живописному восприятию бытовых сцен (М. Либерман в Германии, Э. Вереншёльль, К. Крог в Норвегии, Л. Цорн, Э. Юсефсон в Швеции, У.

Сиккерт в Великобритании, Т. Эйкинс в США, В.А. Серов, Ф.А. Малявин, К.Ф. Юон в России). На рубеже 19–20 в. в искусстве символизма и стиля «модерн» наметился разрыв с традицией Б. ж. 19 в. Бытовые сцены трактовались как вневременные символы; жизненная конкретность изображения уступила место монументально-декоративным задачам (Э. Мунк в Норвегии, Ф. Ходлер в Швейцарии, П. Гоген во Франции, В.Э. Борисов-Мусатов в России). Традиции реалистического Б. ж. 19 в. были подхвачены в 20 в. художниками, стремившимися показать стойкость, внутреннюю силу и духовную красоту людей из народа (Т.А. Стейнлен во Франции, Ф.У. Брэнгвин в Великобритании, К. Кольвиц в Германии, Д. Ривера в Мексике, Дж.У. Беллоуз в США, Ф. Мазерель в Бельгии, Д. Деркович в Венгрии, Н. Балканский в Болгарии, Ш. Лукьян в Румынии, М. Галанда в Словакии и др.). После Второй мировой войны 1939–45 данное направление было продолжено мастерами неореализма — Р. Гуттузо, А. Пиццина-



Бытовой жанр. А.А. Пластов. «Ужин трактористов». 1951



Бытовой портрет. Неизвестный художник.
«Портрет мальчика с яблоком». 1807

то и др. в Италии, А. Фужероном и Б. Таслицким во Франции, Уэно Макото в Японии. Характерной чертой Б. ж. стало сочетание обострённо воспринятых характерных черт будничной жизни с обобщённостью, зачастую символичностью образов и ситуаций. В освобождающих и развивающихся странах Азии и Африки сложились самобытные школы национального Б. ж., поднявшиеся от подражательности и стилизации к глубокому обобщённому отражению жизненного уклада своих народов (А. Шер-Гил,

К.К. Хеббар в Индии, К. Аффанди в Индонезии, М. Сабри в Ираке, А. Тэкле в «Эфиопии, скульпторы Кофи Антубам в Гане, Ф. Идубор в Нигерии). К бытовым сценам иногда обращаются художники модернистских течений — поп-арта и гиперреализма, однако их работы не дальше пассивной фиксации вырванных из контекста реальной жизни фрагментов действительности.

Бытовой портрёт, разновидность портретного искусства в живописи 17–20 веков

» Сложился под влиянием вкусов и установок зажиточных крестьян и средних городских слоев (низы дворянства, купечество, широкие круги чиновников и обывателей). Иногда приближается к профессиональному заказному портрету, но чаще в нём преобладают черты примитива. Со временем сформировалась собственная традиция Б. п., опирающаяся на наследие средневекового искусства или традиционного ремесла. В России 18 — нач. 19 в. Б. п. сохранил ряд особенностей парсуны (плоскостность, символическое значение цвета и деталей), но со временем выработался стиль Б. п., отмеченный акцентированной выразительностью характеристик и графичной чёткостью манеры. Аналогичные портреты известны во многих странах (напр., вотивные портреты в Лат. Америке). Во второй пол. 19 в. Б. п. был вытеснен фотографией.

Бэкон Фрэнсис (Bacon Francis) (28.10.1909, Дублин, — 28.4.1992, Мадрид), английский художник

» Не получив специального образования, начинал свою деятельность как дизайнер по мебели и оформлению интерьеров. В период пребывания в Париже (1927–29), под впечатлением от новаторского творчества П. Пикассо, начал заниматься живописью. В 1934 состоялась его первая персональная выставка в Лондоне. В течение последующих 10 лет ничего не писал и в начале 1940-х уничтожил почти все свои ранние работы. Хотя его ранние работы отмечены влиянием сюрреализма («Живопись», 1946, Нью-Йорк, Музей современного искусства), в историю современного живописи он вошёл как художник независимый. Большинство его картин представляет собой однофигурные композиции или группы из двух, реже — трёх человек, пребывающих в неподвижности или в движении. Обращался он и к религиозным сюжетам, в частности к «Распятию» (начиная с 1933), абсолют-

но не следуя традиционной иконографии («Три эскиза фигур у основания распятия», 1944, Лондон, галерея Тейт). Вместе с тем ранее существовавшая иконографическая тема служила ему отправной точкой: «Автопортрет» Ван Гога (1957), «Папа Иннокентий X» Веласкеса (1953, 1960), кричащая няня из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец „Потёмкин“» (1957), просто газетная вырезка с фотоснимком жестикулирующего политического деятеля. Произведения Б. стремятся затронуть самые интимные чувства зрителя; этот подход можно определить как «экзистенциалистский» — в той мере, в какой человека поражает его неумолимое одиночество (в комнате, на кровати или в некоем абстрактном пространстве). Это одиночество нередко нагнетается трёхчастной структурой его картин (триптихов), где помещённые рядом персонажи почти не соотносятся друг с другом, что создаёт двойной эффект — кинематографической последовательности и, одновременно, вырванных из последовательности кадров. Помимо кино- и фотоматериалов Б. использовал в своих работах также эмоциональный и пластический материал, характерный для современной эстетики, от экспрессионизма до минимализма (большой монохромный фон, расчленённый холодными архитектурными конструкциями). Но самое значительное его новшество состоит в необычной трактовке человеческого лица и тела: тело изображается в скорченных, но подвижных позах, а лицу придаётся растерянно-блуждающее выражение, переданное с исключительной правдивостью. Вплоть до 1980-х некие из его картин так и называются: «Эскиз человеческой фигуры». Гибкая кисть на лету словно взбивает приглушённые и слегка зернистые, с едким налётом, краски, переливающиеся разными цветами. Бэконовские персонажи, оптически искажённые и деформированные, парадоксальным образом представлены в повседневных позах: сидя, лежа, развалившись, уснув, занимаясь любовью («Две фигуры в траве», 1954). Сходство ситуаций и поз сближает человека с животным: с собакой (1952, Нью-Йорк, Музей современного искусства), чаще — с обезьяной («Шимпанзе», 1955, Штутгарт, Государственная галерея). Художник создал целый ряд незавершённых образов, в том числе и автопортретных, где цветовая и экспрессивная игра находятся в поразительном согласии друг с другом (автопортреты 1967, 1972, 1973; «Джордж Дайер и Изабелла Росторн», 1968; «Хенриетт Морес»,



Бэкон Ф. «Портрет Иннокентия X». 1953

1969; «Три эскиза к портрету Питера Биэрда», 1975, частное собрание). Влияние Б. было наиболее сильным в 1950-е, особенно в Италии; художники «новой фигурации» видели в нём своего подлинного предшественника. Его картины представлены во многих музеях Англии, Америки и Германии, а также Франции: в Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду) и Марселе (музей Кантини). Многочисленные ретроспективные выставки прошли в Париже (Гран-Пале, 1971–72), Лондоне (галерея Тейт, 1985) и Москве (Центральный Дом художника, 1988).

Бювелот Абрам Луис (*Buvelot Abram Louis*) (3.3.1814, Морже, Швейцария, — 30.5.1888, Мельбурн, Австралия), австралийский художник

» Родился в семье почтового служащего. Учился в рисовальных школах в Лозанне и в Париже. Мастер пленэрной живописи (работал маслом и акварелью), автор пейзажей в духе *барбизонской школы*. Иммигрировал в Баия (Бразилия), где работал на кофейных плантациях своего дяди. В 1840 переехал в Рио-де-Жанейро. После возвращения в Швейцарию в 1852 и 1856 был награждён серебряными медалями за картины, выставленные в Берне. С целью поправить здоровье он оставил свою семью в Ла-Шо-де-Фон и отплыл в Австралию (1864). С 1865 жил в Мельбурне. Работал в

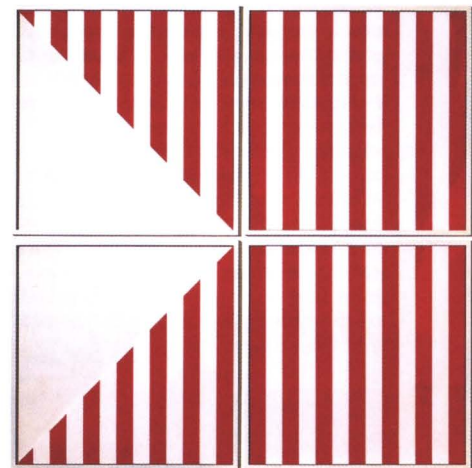
качестве фотографа. В 1869 Национальная галерея Виктории купила две его картины. В 1873, 1880 и 1884 Б. был награждён золотыми медалями на художественных выставках в Мельбурне. В 1870–74 работал в Комитете викторианской Академии художеств. Продолжал писать картины до 1884. Внёс большой вклад в развитие австралийского искусства.

Бюрáн Даниель (*Buren Daniel*) (р. 25.3.1938, Булонь-сюр-Сен, деп. О-де-Сен), французский художник

» Известность пришла к Б. в 1965, когда он получил премию на молодёжном биеннале. В ноябре 1965 и в 1969 вместе с Моссе, Пармантье и Торони он выставил одинаковые по размеру вертикальные полотна, состоящие из разноцветных полос, созданные на самой разнообразной основе (холст, бумага, прозрачный пластик); они легко включаются в пространство и акцентируют его характер. Работы выставляются, как правило, в музеях или галереях. Он чётко определил свои позиции во многих произведениях («Критические границы», Париж, галерея Ивон Ламбер, 1970; «Начиная с этого», музей в Менхенгладбах, Германия, 1975; «Несоответствие/соответствие», в соавторстве с Р. Фухсом, Эйндховен, музей ван Аббе, 1976; «Отскакивание», Брюссель, 1977). Каждая работа Б. — повод к размышлению,



Бэкон Ф. «Голова VI». 1949



Бюрáн Д. «Недостающий квадрат». 1989



Бювелот А.Л. «Вид на Гамбоа, возле Рио-де-Жанейро». 1852

чаще всего о противоречиях, присущих культуре: внутри — снаружи (музей и улица), стена и живопись (развеска). В 1983 в Париже, в городском Музее современного искусства, состоялась его новая большая экспозиция. В том же году в Берне (Кунстхалле) прошла его выставка «Лабиринт». Следуя своему принципу, Б. стремится адаптировать свой «визуальный инструмент» к монументальным и известным сооружениям, осуществляя всё более пластичные игровые и декоративные вмешательства. Проект в Пале-Рояль («Два пласта», 1986) принёс ему широкое общественное признание, и в 1986 в Венеции Б. получил приз за лучший иностранный павильон. Большая экспозиция Б. состоялась в 1991 в Бордо.

Бюффё Бернар (*Buffet Bernard*)
(10.7.1928, Париж, — 4.10.1999,
Туртур), французский художник

» Создатель самобытного стиля, соединяющего модернизм с салонным искусством. В 1943—45 учился на вечерних курсах Школы рисунка и в Школе изящных искусств. Получил известность меланхолическо-тусклыми, почти монохромными картинами с угловатыми, тоскливо-отчуждёнными фигурами удлинённых пропорций в нарочито неудобных, скудных интерьерах («Мужчина с черепом», 1947, галерея М. Гарнье, Париж; «Художник и модель», 1948, Национальный музей современного искусства, Париж). Своей приземлённой обыденностью шокировали публику и религиозные композиции Б. («Снятие со Креста», 1948, галерея М. Гарнье). Был близок неореалистическим тенденциям, однако критика чаще относилась его к мизерабилизму; Б. стал ключевой фигурой этого течения. Позднее использовал более яркие, но по-прежнему скупые красочные акценты; его произведения всё чаще вырастали до размеров больших панно, составивших многочисленные серии («Страсти Христовы», 1951; «Цирк», 1956; «Парижские пейзажи», 1957; «Жанна д'Арк», 1958; «Пейзажи Нью-Йорка», 1959; «Птицы», 1960; «Люди с содранной кожей», 1965; «Коррида», 1967; «Умалшённые», 1970; «Ад из Бо-



Бюффё Б. «Клоун». 1998



Бялыницкий-Бируля В.К. «Дремлющий пруд». 1945

жественной комедии» Данте», 1977; «Французская революция», 1978; «Дон Кихот», 1989; «Двадцать тысяч льё под водой» Ж. Верна», 1990, и др.). Б. часто обращался к гравюре (сухая игла и др. техники), создал целый ряд иллюстративных циклов (к текстам Лотреамона, Ж. Кокто, Ф. Саган и др.). С 1964 переводил отдельные мотивы своих картин в скульптуру. В 1973 в Сургадаира (Япония) был открыт персональный музей. Б. Покончил жизнь самоубийством.

Бялыницкий-Бируля Витольд
Казтанович [31.1 (12.2).1872, дер.
Крынки, ныне Могилёвской обл.
Белоруссии, — 18.6.1957, Москва],
белорусский художник

» Народный художник Белоруссии (1944) и РСФСР (1947), действительный член Академии художеств СССР (1947). Родился в семье помещика. Учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко (1885—89) и Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1889—97) у И.М. Прянишникова, С.А. Коровина и В.Д. Поленова. Был членом Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников, Общества им. А.И. Куинджи. В 1908 за картину «Дни ранней вес-

ны» получил звание академика живописи. В 1909 был удостоен золотой медали Международной художественной выставки в Мюнхене за картину «Час тишины». В 1922 вступил в Ассоциацию художников революционной России. Продолжатель традиции импрессионистического пейзажа — лирически-эмоционального, отмеченного живой, «этюдной» лёгкостью красочного письма и любовью к переходным (в особенности весенним) состояниям природы («Весна», 1911; «Лед прошёл», 1930; «Задумчивые дни осени», 1932—42). На фоне усиливающейся официальной критики этого жанра за его «безыдейность» разработал особый тип «мемориального пейзажа», посвящённого местностям, связанным с жизнью и деятельностью выдающихся деятелей культуры. Среди его произведений — серии картин «Ясная Поляна» (1928) и «Усадьба П.И. Чайковского в Клину» (1942); писал также в Горках Ленинских (1924, 1945), пушкинском Михайловском (1936—37) и сталинском Гори (1946—47). Участвовал в творческих командировках с заданием запечатлеть различные «стройки коммунизма», однако привозил в основном свою природную лирику. Посмертно вышла его мемуарно-очерковая книга «Из записок художника» (1958).

В

Ваббе Адольф (Адо) Георгиевич [19 (31).3.1892, Тапа, — 20.4.1961, Тарту], эстонский художник

» Заслуженный деятель искусств Эстонии (1946). Член Союза художников Эстонии. Учился в школе А. Ажбе в Мюнхене (1911—13). В 1914 путешествовал по Италии, в 1915—16 работал в Москве. В 1917 был преподавателем рисования в Нарве в школе у фабрики Кренгольма. В 1918—19 преподавал в Таллине в гимназии Вестгольма и на курсах учителей при Министерстве образования. В. — один из создателей общества художников Паллас и одноимённой художественной школы (в Тарту), в к-рой затем преподавал и где был директором в 1926—29. Был одним из первых художников, к-рые принесли элементы футуризма в искусство Эстонии. Уже во время учёбы он лично познакомился с В.В. Кандинским, в 1914—17 общался с русскими авангардистами. Новатор стиля, он был очень популярным, особенно до середины 1920-х. Со второй половины 1920-х в его творчестве стали заметны тенденции к реализму. Под влиянием путешествия в Париж (1924) были созданы многие городские пейзажи в стиле так называемого геометрического импрессионизма. В 1920—30 мало экспонировал; в 1938 в Таллине состоялась самая крупная выставка его работ, в том же году он получил титул профессора. После 1940 преподавал в Высшем художественном училище. Работы В. послевоенных лет не соответствовали советской реальности и требованиям социалистического реализма. В 1948 он был отчислен из Союза художников, а в 1950 уволен из института. В 1953—56 возглавил экспериментальную графическую мастерскую в Таллине. Внёс заметный вклад в развитие эстонской книжной графики. В 1917—21 его иллюстрации были абстракт-

ного характера; с 1922 доминировал рисунок пером, ближе к натуре. Оформил и проиллюстрировал св. 80 книг для издательств Тарту и Таллина (в т. ч.: «До свидания, Эне» Х. Виснапуу, 1918; «Странствующие рыцари» А. Гайлита, 1919; «Рождение ребёнка» Г. Суйтса, 1922). Работам В. присущи виртуозность и изысканная фантазия. В 1997 в Эстонии учреждена художественная премия имени В.

Вазарели Виктор (Vasarely Victor) (настоящая фамилия Вашархей) (9.4.1908, Пен, Венгрия, — 15.3.1997, Париж), французский художник венгерского происхождения, основоположник оп-арта

» Учился в Будапеште, в Академии живописи (1927) и в школе «Мю-

хей» («Мастерская», 1928—29). Переехавшись в Париж в 1931, он работал в рекламе и в 1936—44 создал ряд графических произведений со своей особой семантикой. В серии «Зебры» (1938—43) чёрно-белые контрасты, рассекающие изображение, порождают игру зрительно перестраивающихся конфигураций. Опыты схематизации объекта, его разложения на дискретные знаки продолжались до 1947, когда художник, придя к заключению о наличии в природе «внутренней геометрии», обратился к абстракции. В его живописи 1950-х чёрно-белые паттерны (круги, квадраты, ромбы, пятиугольники), встроенные в решётчатую структуру, рожают иллюзии вспышек, скачкообразных перемещений, мерцаний, упругих толчков («Кандагар», 1951, Нью-Йорк, Музей С. Гуггенхайма; «Миндоро II», 1954—56, Париж, Национальный музей современного искусства; «Эридан III», 1956, Детройт, Институт искусств; «Сверхновые», 1959—61, Лондон, галерея Тейт; «Ондо», 1960, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Мастерство, с к-рым В. вызывает ослепительные оптические вибрации, определило его ведущую роль в направлении оп-арта. В 1955 опубликовал «Жёлтый манифест», где обосновывал принципы кинетического искусства. С 1960 пластический алфавит В. обогатился цветом. Контрастные цвета также создают иллюзию колебания поверхности («Туркез-III», 1965, Амстердам, Музей Стеделик; «Зет», 1966, Монреаль, Музей современного искусства; «Калота



Вазарели В. «Зебры». 1938—1943

МС», 1967, Кёльн, Музей Людвига). Комбинаторика В. опирается на базисные, типовые свойства восприятия, не зависящие от индивидуальных особенностей зрителя. Стремясь к массовости, общедоступности искусства, В. создавал мультипли — произведения, тиражируемые промышленным способом. В книге «Город пластики» (1970) выступил как сторонник социально ориентированного искусства, интегрированного в урбанистической среде. Создал ряд работ монументального плана (кинетическая скульптура, керамика) в Каракасе, Эссене, Монпелье, Париже, Иерусалиме, Монреале, Брюсселе. В 1976 в Экс-ан-Прованс, в здании, построенном по проекту самого В., был открыт фонд его имени. С 1982 музей художника открыт в его родном городе.

Вазари Джордже (Vasari Giorgio) (30.7.1511, Ареццо, — 27.6.1574, Флоренция), итальянский художник

» Учился в Ареццо в мастерской французского витражиста Гульельмо из Марчилла. С 1524 занимался во флорентийских мастерских *Андреа дель Сарто* и Микеланджело и познакомился с *Россо* (1528). Кроме того, он работал также у ювелира в Пизе (1529). Особое значение в его формировании имели путешествия в Рим в 1532 и в 1538, во время к-рых он систематически копировал произведения известных жи-

вописцев Возрождения (копии — Париж, Лувр). В начале своего творческого пути принимал участие в украшении Болоньи по случаю коронации Карла V (1532), а затем в украшении Флоренции по случаю прибытия императора (1536) и связал своё имя с семейством Медичи («Портрет герцога Алессандро», 1534, Флоренция, Палаццо Медичи). Создал множество религиозных произведений в Ареццо («Снятие с креста», церковь Сантиссима-Аннунциата), росписи в церкви монахов Камальдоли (1537) и в трапезной монастыря Сан-Микеле ин Боско (1539, Болонья), «Непорочное зачатие» (1541, Флоренция, церковь Санти-Апостоли). Путешествие в Венецию (куда В. пригласил Пьетро Аретино для росписи одной из комнат, «Аталанта», по случаю карнавала, 1542), общение с кружком римских гуманистов, объединённых вокруг кардинала Алессандро Фарнезе (для него В. исполнил «Аллегорию Правосудия», Неаполь, Каподимонте), различные картины для Неаполя — составили веки этого периода, завершившегося в 1546 росписями в палаццо Канцеллерия в Риме, к-рые включают большие композиции, прославляющие деяния папы Павла III Фарнезе. В 1546—54 работал в Тоскане, Равенне, Римини и в Риме, где вместе с Амманнати украсил капеллу дель Монте (церковь Сан-Пьетро ин Монторио, 1550) для папы Юлия III. В это время он имел тесные контакты с Микеланджело. Пригласённый в 1554 во Флоренцию Козимо I для устройства интерьеров в Палаццо Веккио, ставшего резиденцией герцога, В. на протяжении 20 лет находился в центре флорентийской художественной жизни. Росписи на мифологические («Четыре стихии», 1555—59) и исторические сюжеты («Жизнь папы Льва X», 1555—62), росписи в Большой зале (1563—72) и в студии (1570—73) являются образцом придворного искусства, сравнимого с росписями, созданными Т. Цуккаро в Капрароле. В конце жизни В. работал также для папы Пия V (Ватикан, 1572—73). Он не успел закончить фрески в куполе флорентийского собора, но сохранилось собрание этюдов (Париж, Лувр). Один из основателей Академии рисунка (1563), к-рая способствовала выработке стиля второго поколения маньеристов. Автор труда «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (Флоренция, Торрентино, 1550) — первой систематической попытки изложить, в форме биографий художников, историю итальянского изобразительного искусства.

Вазописец Ниобид, аттический вазописец V в. до н. э. (вторая четверть)

» Своё имя получил по росписи на кратере «Избиение Ниобид» (Лувр), в к-рой с особой наглядностью отразились кардинальные нововведения, освоенные монументальной живописью: распределение фигур по различным планам, изображение контурной линии земной поверхности, трёхчетвертные повороты головы, нюансированное изображение лиц. Великолепные батальные сцены В. н. (например, битва греков с амазонками) также находятся под очевидным влиянием монументальной живописи.

Вазописец Пана, греческий вазописец

» Писал по аттической краснофигурной керамике. Назван по бостонскому «кратеру Пана». Есть доказательства, что его работы относятся ко второй половине V в. до н. э. Принадлежит к числу начинателей раннеклассического стиля.

Вазописец Панайтия, мастер Панайтия, греческий вазописец по аттической краснофигурной керамике, работавший в конце VI — начале V в. до н. э.

» Назван по сохранившейся на чашах его работы часто встречающейся надписи «любимца Панайтия». Основные его работы — чаша Тесея из Лувра и чаша Эврифея из Британского музея в Лондоне. Принадлежит к мастерам-новаторам краснофигурной вазописи строгого стиля.

Вазописец Пентесилён, греческий вазописец

» Расписывал аттические краснофигурные сосуды раннеклассического периода (второй половины V в. до н. э.). Своё имя получил из-за чаши с изображением Пентесилеи, хранящейся в Мюнхене (с изображением смерти Пентесилеи), к-рая так же, как чаша Тития, является вершиной его творчества. Помимо монументального решения центрального образа этих и других чаш художник с живым чувством изображал бытовые сценки (школу, палестру, любовные утехы, комос), в особенности сцены из жизни эфэбов (юноши старше 18 лет в греческих городах).

Вазописец Пистоксена, греческий вазописец

» Мастер аттической краснофигурной вазописи 470—460-х до н. э.;



Вазари Дж. «Рождество». 1546

один из выдающихся вазописцев ранней классики, расписывавших чаши. Назван по расписанному им для Пистоксена скифосу (сосуд для питья вина), находящемуся в Швеции, на к-ром изображены деяния Геракла и Лина.

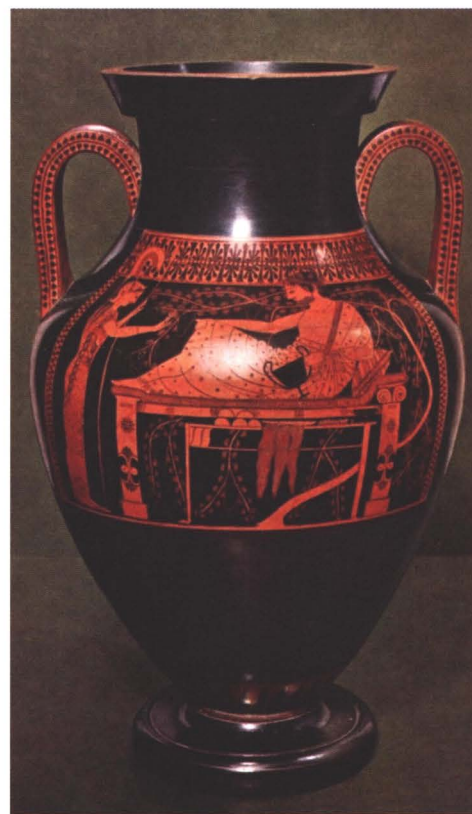
Вазопись античная, понятие, применяемое для нанесённой с помощью обжигаемых красок росписи на древнегреческой керамике

» Греческая керамика является наиболее распространённой находкой в археологических исследованиях античной Греции. Помимо греческой метрополии, к-рая в значительной степени совпадала с территорией современной Греции, в него входят: западное побережье Малой Азии, острова Эгейского моря, остров Крит, частично остров Кипр и заселённые греками районы южной Италии. Как экспортный товар греческая керамика, а вместе с ней древнегреческая В., попала в Этрурию, на Ближний Восток, в Египет и Северную Африку. Расписную греческую керамику находят даже в захоронениях кельтской знати. Первые предметы греческой В. были найдены в новое время в этрусских захоронениях. Поэтому их изначально относили к этрускому или итальянскому искусству. Впервые о греческом происхождении находок заявил Й.И. Винкельманн, однако окончательно их греческое происхождение было установлено только на основании первых археологических находок в конце 19 в. в Греции. Украшенная росписью глиняная посуда появилась в крито-минойском культурном ареале начиная с 2500 до н. э. (имеется сходство с керамикой Бутмирской культуры). Простые геометрические узоры на первых вазах к 2000 до н. э. сменялись цветочными и спиральными мотивами, к-рые наносились белой краской на чёрный матовый фон, и так называемым стилем Камарес. Дворцовый период в минойской культуре (1650 до н. э.) внёс серьёзные изменения и в стиль росписи керамики, к-рая в новом морском стиле украшалась изображениями разнообразных обитателей моря: наутилусов и осьминогов, кораллов и дельфинов, выполняемых на светлом фоне тёмной краской. Начиная с 1450 до н. э. изображения подвергались всё большей стилизации и стали несколько грубее. На территории материковой Греции в среднеэлладский период получила распространение так называемая минийская керамика — из тонкой глины, изящная, но без росписи. К концу среднеэлладского периода её начала вытеснять минойская керамика. К.

Блеген связывал минийскую керамику с приходом греков; в 1970-е Дж. Каски установил, что она имеет местное происхождение и характеризует последний этап догреческой культуры в материковой Греции. Около 1600 до н. э. с началом позднеэлладского периода выросла первая высокоразвитая континентальная миценская культура, оставившая след и в В. Ранние образцы отличаются тёмным тоном, преимущественно коричневыми или матово-чёрными рисунками на светлом фоне. Начиная со среднемиценского периода (около 1400 до н. э.) стали популярными животные и растительные мотивы. Позднее непосредственно после 1200 до н. э. в дополнение к ним появились изображения людей и кораблей. С закатом миценской культуры после дорийского вторжения все достижения прежней В. были утрачены. В течение века существовала субмиценская керамика, для к-рой характерно полное отсутствие орнамента (в редких случаях она украшена несколькими незамысловатыми линиями). Около 1050 до н. э. в греческом искусстве распространились геометрические мотивы. На ранних этапах

(*протогеометрический стиль*) до 900 до н. э. керамическая посуда расписывалась обычно крупными строго геометрическими узорами. Типичными украшениями ваз являлись также проведённые с помощью циркуля круги и полукруги. Чередование геометрических орнаментов рисунков устанавливалось различными регистрами узоров, отделённых друг от друга огибающими сосуд горизонтальными линиями. В период расцвета *геометрического стиля*, начиная с 900 до н. э., произошло усложнение геометрических рисунков. Появились сложные в исполнении чередующиеся одинарные и двойные меандры. К ним добавились стилизованные изображения людей, животных и предметов. Колесницы и воины во фризобразных процессах занимали центральные части ваз и кувшинов. В изображениях всё чаще преобладали чёрные, реже красные цвета на светлых оттенках фона. К концу VIII в. до н. э. такой стиль росписи в греческой керамике исчез. Начиная с 725 до н. э. в изготовлении керамики лидирующее положение занимал Коринф. Начальный период, к-рому соответствует ориентализирующий, или, иначе, протокоринфский стиль, характеризуется в В. увеличением фигурных фриз и мифологических изображений. Положение, очерёдность, тематика и сами изображения оказались под влиянием восточных образцов, для к-рых были прежде всего характер-

ны изображения грифонов, сфинксов и львов. Техника исполнения аналогична чернофигурной В. Следовательно, в это время уже применялся необходимый для этого трёхкратный обжиг. Со второй половины VII в. до начала V в. до н. э. чернофигурная В. развивалась в самостоятельный стиль украшения керамики. Всё чаще на изображениях стали появляться человеческие фигуры. Композиционные схемы также подверглись изменениям. Наиболее популярными мотивами изображений на вазах стали пиршества, сражения, мифологические сцены, повествующие о жизни Геракла и о Троянской войне. Как и в ориентализирующий период, силуэты фигур прорисовывались с помощью шликера или глянцевого глины на подсушенной необожжённой глине. Мелкие детали прочерчивались штихелем. Горлышко и дно сосудов украшались узором, в том числе орнаментами, в основу к-рых положены выходящие растения и пальмовые листья (т. н. пальметты). После обжига основа становилась красной, а глянцевая глина приобретала чёрный цвет. Белый цвет впервые стали использовать в Коринфе и прежде всего для того, чтобы отобразить белизну кожи у женских фигур. Другие центры производства кера-



Вазопись. Вазописец Андокид. «Геракл и Афина». Амфора-бингва. Около 520 до н. э.



Вазопись. Древнегреческий оксибафон (колоколообразный сосуд) с краснофигурной росписью

мики, как, например, Афины, заимствовали технику коринфского вазописного стиля. К 570 до н. э. Афины даже превосходили Коринф по качеству своих ваз и размаху производства. Эти афинские вазы получили в искусствоведении название «аттическая чернофигурная керамика». Впервые мастера гончарного дела и художники-вазописцы стали с гордостью подписывать свои произведения, благодаря чему их имена сохранились в истории искусства. Самым знаменитым художником этого периода был *Эксекий*. Кроме него широко известны имена мастеров *В. Пасида* и *Хареса*. Краснофигурные вазы впервые появились около 530 до н. э. Считается, что эту технику впервые применил живописец *Андокид*. В отличие от уже существовавшего распределения цветов основы и изображения в чернофигурной В., чёрным цветом стали красить не силуэты фигур, а наоборот, фон, оставляя фигуры незакрашенными. Отдельными штрихами на неокрашенных фигурах прорисовывались тончайшие детали изображений. Разные составы шликера позволяли получать любые оттенки коричневого. С появлением краснофигурной В. противопоставление двух цветов стало обыгры-

ваться на вазах-билингвах, на одной стороне к-рых фигуры были чёрными, а на другой — красными. Краснофигурный стиль обогатил В. большим количеством мифологических сюжетов, кроме них на краснофигурных вазах встречаются зарисовки из повседневной жизни, женские образы и интерьеры гончарных мастерских. Невиданный прежде для В. реализм достигался сложными в исполнении изображениями конных упряжек, архитектурных сооружений, человеческих образов в три четверти и со спины. Вазописцы стали чаще использовать подписи, хотя по-прежнему на вазах преобладают автографы гончаров. Если вазописец сам изготовлял сосуд для росписи, то он ставил оба «штампа». Благодаря подписям удалось атрибутировать многие произведения гончарного искусства конкретным мастерам, одновременно составив представление об их творческом развитии. Уже в V в. до н. э. в нижней Италии возникли мастерские, работавшие с этим стилем В. и конкурировавшие с вазописными мастерскими в Аттике. Краснофигурный стиль копировался и в других регионах, где, однако, не получил особого признания. Для росписи ваз по белому фону в качестве

основы использовалась белая краска, на к-рую наносились чёрные, красные либо многоцветные фигуры. Эта техника В. применялась преимущественно в росписи лекифов (ваза с узким горлышком и небольшой ножкой), арибалов (сосуд округлой формы, с узким втянутым горлышком, расширяющимся у плоского венчика) и алабастров (грушеобразный или вытянутый сосуд цилиндрической формы с округлым дном). Вазы-гнафии, названные по месту первого их обнаружения в Гнафии (Апулия), появились в 370—360 до н. э. Эти вазы родом из нижней Италии получили широкое распространение в греческих метрополиях и за их пределами. В росписи гнафий по чёрному лаковому фону использовались белый, жёлтый, оранжевый, красный, коричневый, зелёный и др. цвета. На вазах встречаются символы счастья, культовые изображения и растительные мотивы. С конца IV в. до н. э. роспись в стиле гнафии стала исполняться исключительно белой краской. Производство гнафий продолжалось до середины III в. до н. э. Около 300 до н. э. в апулийской Канозе возник регионально ограниченный центр гончарного производства, где керамические изделия расписывались водорастворимыми, не требующими обжига красками по белому фону. Эти произведения В. получили название «канозских ваз» и использовались в погребальных обрядах, а также вкладывались в захоронения. Помимо своеобразного стиля В. для канозской керамики характерны крупные лентные изображения фигур, устанавливаемые на вазы. Канозские вазы изготовлялись в течение III и II вв. до н. э. Чентурипские вазы получили лишь местное распространение в Сицилии. Керамические сосуды составлялись воедино из нескольких частей и не использовались по своему прямому назначению, а лишь вкладывались в захоронения. Для росписи чентурипских ваз использовались пастельные тона по нежно-розовому фону, вазы украшались крупными скульптурными изображениями людей в одеждах разных цветов и великоленными аппликативными рельефами. На чентурипских вазах изображались сцены жертвоприношения, прощания и погребальных обрядов. Наиболее значимыми центрами гончарного искусства — и соответственно В. — в Греции считаются Афины и Коринф в Аттике. Получили известность также вазы из Беотии и Лаконии. Благодаря греческим колониям в нижней Италии их гончарное искусство и В. распространились и в этом регионе. Начиная с VIII в. до н. э. греческая керамика имити-

ровалась итальянскими мастерами, возможно, благодаря осевшим в Италии греческим мастерам. Начиная с IV в. до н. э. в Италии получил развитие собственный стиль, отличный от греческих образцов. В нижней Италии отличается своими размерами и богатством декора, в к-ром в дополнение к традиционным цветам использовались белая и красная краска. Вазы расписывались преимущественно на мотивы из жизни греческих богов и героев, однако присутствуют и бытовые сцены. На многочисленных сохранившихся вазах, к примеру, изображены свадебные пиршества или сцены из жизни атлетов. Часто на вазах встречаются и эротические сцены. Роспись керамики производилась до обжига. Сосуд сначала протирали влажной тряпкой, а затем покрывали разведённым раствором шликера или минеральными красками, к-рые придавали вазе после обжига красноватый оттенок. Вазописцы расписывали сосуды прямо на гончарном круге либо осторожно держа их на коленях. Изображения на вазах в геометрическом, ориентализирующем и чернофигурном стиле скорее всего наносились кистью. В период поздней геометрии в росписи ваз использовалась белая фоновая краска, к-рая, отколовшись в нек-рых местах, приоткрывает детали, к-рые вазописцы пытались скрыть от посторонних глаз. Насечки на сосудах были характерны для чернофигурной В., и скорее всего эта техника была заимствована у ремесленников-гравёров. Для этих работ вазописцы использовали острый металлический стиль. Ещё в эпоху протогеометрии вазописцам был известен циркуль, к-рым они наносили на вазы концентрические круги и полукруги. Начиная со среднего протокоринфского периода обнаруживаются наброски, к-рые вазописцы наносили на расписываемую керамику острой деревянной палочкой или металлическим инструментом. Эти насечки во время обжига исчезали. В. в краснофигурном стиле часто предвзяли эскизы. Их можно обнаружить на нек-рых сосудах, где они проглядывают через конечное изображение. Примером может служить амфора Клеофрада, на к-рой изображён сатир с копьём, к-рый по изначальной замыслу должен был быть одет в нагрудные доспехи. На незаконченных краснофигурных изображениях видно, что вазописцы часто обводили свои наброски полосой шириной до 4 мм, к-рая иногда видна и на готовых изделиях. Для контуров тела использовалась выступающая рельефная линия, к-рая отчётливо видна на чернофигурных сосудах. Прочие детали прорисовывались насыщенной



Вайшер М. «Автомат». 2004

чёрной краской либо разведённой до коричневого оттенка фоновой краской. В заключение фон сосуда либо лицевая сторона чаши закрашивались большой кистью в чёрный цвет. На сосуды наносились различные надписи: подписи гончаров и вазописцев, подписи к изображениям и хвалебные надписи-посвящения. Иногда на дне сосудов высекались обозначения цены изделия либо клеймо изготовителя.

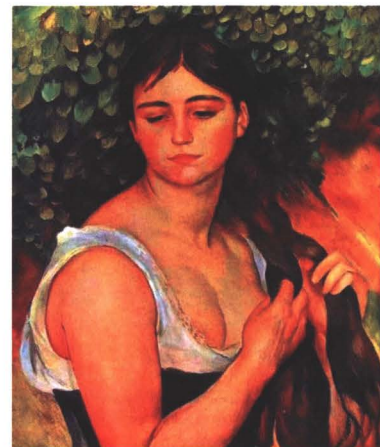
Вайшер *Mammuc (Matthias Weischer) (р. 1973, Эльм, Германия), немецкий художник, представитель Новой лейпцигской школы*

» Живёт и работает в Лейпциге. В живописи использует архитектуру как центральную тему для изучения возможностей пространственного воображения. Орнаментальное богатство, несовместимые перспективы и сложное расположение объектов используются для создания психологического напряжения. Посредством банальности дизайна В. представляет состояние современного сознания, когда модель жизни отражает желание и тревогу. Богатые поверхности контрастируют с геометрическими абстрактными полями с проработанными декоративными деталями, создавая игру между плоскостью и объёмом. Начиная с плана пустой комнаты, В. строит воображаемый интерьер слой за слоем, каждый добавляемый элемент раздвигает границы воспринимаемого пространства. Головокружительные повторяющиеся мотивы и визуальные загадки в духе художника-графика М.К.

Эшера вызывают ощущение сверхъестественного. Каждый холст представляет невероятную конструкцию. Никогда не населённые, пустынные интерьеры В. не дают намека на характер своих жителей.

Валадон *Сюзанна (Valadon Suzanne) (наст. имя Мари Клемантин) (23.9.1867, Бессин-сюр-Гартанн, деп. Верхняя Вьенна, — 7.4.1939, Париж), французская художница*

» Мать художника М. Утрилло. Работала подмастерьем в швейной мастерской, занималась мелкими ремёслами, была акробаткой в ярмарочном цирке, одновременно работала натурщиной в мастерской П. Пюви де Шаванна (в частности, для картины «Священная роща»), О. Ренуара (для картин «Танец в городе» и



Валадон С. Портрет работы О. Ренуара. 1885



Валадон С. «Брошенная кукла». 1921

«Танец в деревне»), Э. Дега и А. де Тулуз-Лотрека (с большинством из них у неё была любовная связь). Именно Тулуз-Лотрек первым заметил у В. художественный талант. Дега посоветовал ей заняться живописью и пригласил её в 1882 принять участие в Салоне Национального общества изящных наук. Будучи перфекционисткой, В. работала над некоторыми своими картинами до тринадцати лет, до того как показать их. Она также работала пастелью. В отличие от многих своих современников, В. добилась признания и финансового успеха при жизни. В 1894 она была первой художницей, принятой в Национальное общество изящных искусств. Крупные и уверенные штрихи, к-рыми любовался Дега в рисунках В., характерны и

для её живописи, мощной и по колориту напоминающей произведения П. Гогена. Сюжетами её картин были могучие обнажённые и реалистичные фигуры. Кроме того, она писала натюрморты и цветочные композиции. Её прямое, даже агрессивное искусство создаёт ощущение психологической уравновешенности и здоровой чувственности. Произведения В. представлены в Париже (Национальный музей современного искусства; Городской музей современного искусства — «Обнажённая на краю кровати», 1922), а также в музеях Альби, Безансона, Белграда, Гренобля, Лиона, Монпелье, Нанта, Невера, Праги.

Валансьенн Пьер Анри де (Valenciennes Pierre Henri de) (6.12.1750,

Тулуза, — 16.2.1819, Париж), французский художник

» Учился в Тулузе и Париже. Был в основном пейзажистом, много раз посещал Италию (1769, 1777, 1781), путешествовал по Ближнему Востоку (1782—84), откуда привёз тетради рисунков (Париж, Лувр и Национальная библиотека). Был принят во французскую *Королевскую Академию живописи и скульптуры* (за картину «Пиццерон у могилы Архимеда», 1787, Тулуза, Музей изящных искусств) и стал регулярно выставляться в *Салонах*. Убеждённый в недостаточности описательной реальности голландских пейзажистов, В. издал свои эстетические теории («Элементы практической перспективы для художников, размышления и советы о пейзажном жанре», Париж, 1800), в к-рых показал величие пейзажей Н. Пуссена, выражающих человеческую драму, разворачивающуюся на их фоне. Большие картины В., несколько холодные, затрагивают ту же концепцию гуманизма; в них художник стремится к объединению идеи и природы, а не к воспроизведению визуальных впечатлений («Древний город Агригент», 1787, Париж, Лувр). Вместе с тем его живописные этюды итальянских пейзажей (там же) и его рисунки демонстрируют свежесть восприятия и внимание к свето-воздушной среде и игре света («Этюд неба», там же), к тщательности в трактовке деталей («Подлесок», там же). Эти исследования природы, к-рые были затем развиты в больших композициях В. («Вилла Боргезе», там же; и «Пейзаж с фигурами», Барнерд Кастл, музей Боуз), не только направили пейзаж в русло неоклассицизма, но и предвосхитили вибрирующие и осязательные пейзажи 19 в.

Валантен де Булонь Жан (Valentin de Boulogne Jean) (1591, Куломье, деп. Сена и Марна, — 1632, Рим), французский художник, представитель *караваджизма*

» О его образовании ничего не известно. Происходил из семьи ремесленников и художников, живших с 15 в. в Бри. Неизвестно, когда он попал в Рим; по словам Й. фон Зандрарта, он приехал в Рим до 1613. Однако его имя встречается в архивных документах только с 1620. Возможно, в Риме он работал в мастерской Б. Манфредди, но об этом не сохранилось документальных свидетельств. Скорее, В. д. Б. больше общался с северными художниками, чем с французами, и в 1624 был принят в Академию Бенвекелса, где получил прозвище

«Inamorato» («влюблённый»). Столь же мало известно и о дальнейшей карьере В. д. Б., к-рый, вероятно, не покидал Рима до конца своих дней. Его творческая деятельность документирована только за пять последних лет его жизни, когда он находился в тесных контактах с франкофилами и любителями искусства, в частности с кардиналом Ф. Барберини, его главным меценатом. В 1627 он исполнил картины «Давид» (Калифорния, частное собрание) и «Казнь Иоанна Крестителя» (не сохранилась); в 1628 — «Аллегория Рима» (Рим, вилла Ланте); в 1630 — «Самсон» (Кливленд, музей). Картина «Мученичество святого Прокеса и святого Мартиниана» (1629, Ватикан, Пинакотекка), созданная для собора Святого Петра и заменившая собой композицию, заказанную сначала Ф. Альбани, сопоставлялась знатоками того времени с «Мученичеством святого Эразма» Н. Пуссена, появившимся на год раньше; этот заказ свидетельствует об известности В. д. Б. в художественной среде Рима. Сцены в таверне и музыкальные концерты являются наиболее характерными темами В. д. Б.; они способствовали распространению легенд о независимости художника, его божемной и рассеянной жизни. Можно назвать такие картины, как два «Концерта» (Париж, Лувр), «Гадалка» (там же, Поммерсфельден, собрание Шенборна), «Игра в карты с шулерами» (Дрезден, Картинная галерея). Но В. д. Б., автор «Аллегории Рима», в к-рой жанр аллегории переведён на «веристический» язык *караваджизма*, писал также картины на мифологические сюжеты («Эрминия и пастухи», Мюнхен, Старая пинакотекка), портреты («Кардинал Франческо Барберини»; «Кавалер дель Поццо», не сохранился, прежде в



П.А. де Валансьенн. «Крестьянские дома на вилле Фарнезе. Два тополя». 1780

собрании шведской королевы Кристины) и многочисленные религиозные композиции, полные лиризма («Сусанна и старцы», Париж, Лувр; «Суд Соломона», там же и Рим, Национальная галерея, галерея Корсини; «Тайная вечеря», там же; «Жертвоприношение Авраама», Монреаль, музей; «Коронование тернием», 2 варианта, Мюнхен, Старая пинакотекка; «Юдифь и Олоферн», Ла Валетта, музей; «Изгнание торгующих из храма», Рим, Национальная галерея, галерея Корсини; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Отречение святого Петра», Флоренция, собрание Лонги; Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Юдифь», Тулуза, Музей изящных искусств; «Моисей», Вена, Музей истории искусства; «Четыре Евангелиста», Версаль, музей дворца). Все эти произведе-

ния, отмеченные влиянием *Караваджо*, свидетельствуют о глубоко индивидуальном искусстве В. д. Б., чувствительном к самым тонким психологическим нюансам, полным отваги и деликатной, «романтической» меланхолии и внесшем в живопись 17 в. поэтическую ноту.

Валериани Джузеппе (Valeriani Giuseppe) [1708, Рим, — 17(28). 4.1762, С.-Петербург], итальян-



Валантен де Булонь Ж. «Тайная вечеря». 1625



Валантен де Булонь Ж. «Мученичество святого Прокеса и святого Мартиниана». 1629

ский художник-декоратор и архитектор

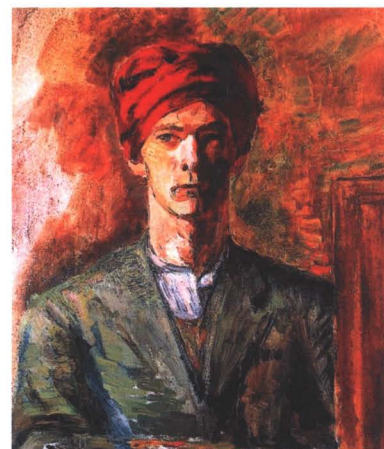
► Учился в Риме у М. Риччи, работал в Венеции и Турине. С 1742 — на русской службе. Был главным декоратором придворных театров. Выполнял панно и плафоны во дворцах С.-Петербурга и его окрестностей. Произведения В. (эскизы театральных декораций, сохранившийся плафон в Строгановском дворце в С.-Петербурге) характерны для позднего барокко и отличаются декоративной пышностью, богатством пространственных эффектов. Руководил «снятием видов» С.-Петербурга (изданы в 1753).

Валёр (франц. *valeur*, букв. — ценность, достоинство), особое качество цветового тона в живописи и графике; оттенок тона, содержащий в соотношении с другими оттенками определённое количество света и тени

► Для каждого тона существует шкала В., к-рая используется при градации от тёмного до светлого. С помощью В. художник подчёркивает объёмы предметов или создаёт иллюзию пространства. В первом случае свет передаётся через осветление цвета, а тени — через затемнение. В. постепенно преобразовывался в полную светотень и к 17 в. окончательно заменил собой линии контуров, разграничив поверхности и формы (Караваджо и тенебристы). Вне традиционной светотени распределение больших светлых и

тёмных масс было характерно для 19 в. (импрессионизм) и 20 в. (А. Матисс). Во втором случае, т. е. для того, чтобы создать на картинной плоскости иллюзию уходящего в глубину пространства, художники — начиная с 15 в., в частности, Леонардо да Винчи — прибегли к градации света и цвета в зависимости от расположения предметов в пространстве: по мере удаления предметов их освещённость уменьшается, а цвет теряет яркость до голубого. Это уменьшение интенсивности тонов варьируется в зависимости от расстояния и расположения источника света и зависит от воздушной перспективы. Чтобы создать иллюзию глубины, живописцы помещают в свои картины своего рода «экраны», или зоны, с чередованием светлых и тёмных тонов (пейзажи И. Патиныра). В зависимости от эпохи распределение В. было разное. «Вместе тень и свет не должны превышать одной трети поверхности картины, две трети должны занимать полутона», — советовал П.П. Рубенс («De coloribus»). Изменилась и техника. Нидерландские живописцы 15 в. делали наброски своих картин монохромной клеевой краской или темперой; светлый грунт просвечивал сквозь тонкий красочный слой в тех местах, к-рые должны быть освещёнными. Тёмные зоны, наоборот, покрывались краской так, чтобы грунт не просвечивал. Каждый тон готовился заранее; этому методу следовал ещё Рубенс. Применение этого метода в Италии в позднем средневековье описано в

трактате Ч. Ченнини. К концу 16 в. белый грунт часто покрывался коричневым или красным слоем, поверх к-рого с помощью пастозного наложения белого наносились светлые В. (Тинторетто, Тициан), а тёмные В. выполнялись лессировкой. Этот метод с нек-рыми вариациями использовался вплоть до 19 в. — так работал Ж. Коро.



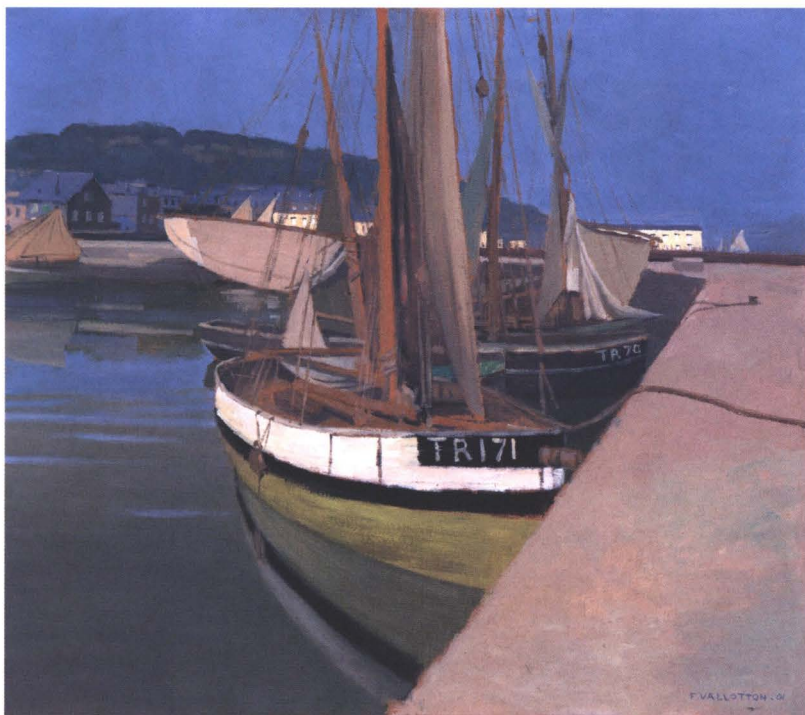
Валишевский З. Автопортрет. 1929

Валише́вский Зигмунт (*Sigmund Waliszewski*) Владимирович (Waliszewski Zygmunt) (1.12.1897, С.-Петербург, — 5.10.1936, Краков), польский художник

► Вскоре после рождения В. его родители были вынуждены переехать сначала в Батуми, а позже в Тифлис (ныне Тбилиси, Грузия). Рисованием В. увлёкся ещё в раннем детстве, копируя старые гравюры (в частности, «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи). В 1906 вместе с компанией молодых художников В. организовал группу «410» — художественный союз футуристического направления (см. Футуризм). В это же время под руководством Н. Склифосовского и Б. Фогеля он совершенствовал своё мастерство живописца, учился писать маслом, делал попытки заняться скульптурой. В 1915 в Тифлисе прошла персональная выставка плакатов В., написанных им под влиянием Н. Пиромани. В это же время, подавшись патристическим настроениям, художник записался добровольцем в действующую армию и отправился на фронт Первой мировой войны 1914–18. За год, проведённый в окопах, В. создал серию портретов солдат и офицеров своего полка. Эти произведения стали причиной его отчисления из армии «ввиду исключительной ценности как художника». В 1917–21 В. жил в Тифлисе; написал много авангардных ра-



Валишевский З. «Остров любви». 1935



Валлоттон Ф.-Э. «Морской порт». 1901

бот, вместе с С. Судейкиным и Л. Гудиашвили участвовал в росписи «Фантастического кабачка», сотрудничал с журналами «APS» и «Искусство», оформил несколько книг и, выиграв конкурс, создал эпатирующий публику занавес оперного театра. В 1920 на персональной выставке художника посол Польши в Грузии предложил ему переехать в Польшу для обучения в Краковской академии изящных искусств. В. принял предложение и вскоре после переезда в Краков организовал там художественную группу «Парижский комитет». Уже будучи классиком польской живописи, В. перенёс серьёзную болезнь сосудов, из-за которой лишился обеих ног. Однако, прикованный к инвалидному креслу, художник продолжал работать и под конец жизни блистательно расписал плафон краковского Вевельского замка и создал сценическое оформление к опере Дж.Б. Перголези «Служанка-госпожа». В. умер от внезапного сердечного приступа.

Валлоттон *Феликс-Эдуар* (Vallo-*ton Felix-Edouard*) (28.12.1865, Лозанна, — 29.12.1925, Париж), французский художник швейцарского происхождения

» Выходец из протестантской среды Лозанны, В. в возрасте 19 лет решил посвятить себя живописи; в Париже поступил в Академию Жюлиана. После трёх лет учёбы впервые выставил в Салоне француз-

ских художников портрет, где ясно проявилось его восхищение перед искусством Г. Гольбейна Младшего («Портрет господина Урсенбаха», 1885, Цюрих, Кунстхауз). В Лувре он копировал произведения Леонардо да Винчи и А. Дюрера. В 1893 принял участие в Салоне независимых с картиной «Купание в летний вечер» (там же), к-рая вызвала настоящий скандал своим карикатурным и холодным эротизмом, своей гладкой техникой и

уродливым рисунком. С этого же года начал выставляться вместе с участниками группы «Наби», своими друзьями по Академии Жюлиана, но вступил в группу только в 1897. В этот период он создал многочисленные гравюры на дереве (в этой технике работал с 1891), к-рые вскоре обрели международный успех. В ксилографии вкус к наивному и чистому искусству сочетался у В. с технической скованностью: упрощение форм и отказ от тональных переходов напоминало формулы живописи набивов. В., разделяя чёрные и белые зоны, передавал видимость жестокого мира — в портретах (иллюстрации к сочинениям Р. де Гурмона) или в сценах, где выражена симпатия художника к анархизму и его нелюбовь к буржуазному обществу того времени («Демонстрация», 1893;



Валлоттон Ф.-Э. Автопортрет. 1891



Валлоттон Ф.-Э. «Купание в летний вечер». 1892

Винсент Виллем ван Гог

«Ваза с двенадцатью подсолнухами»

1888 год

Холст, масло,

91 × 72 см

Мюнхен, Новая Пинакотека

Серия картин с изображением подсолнухов стала одним из самых знаменитых произведений художника. Наряду со «Звёздной ночью» (1889) подсолнухи — символ живописи Ван Гога. Грубоватая ваза кажется несоизмеримо маленькой и лёгкой по сравнению с огромными цветами. Подсолнухам же мала не только ваза — им тесен весь холст. Соцветия и листья упираются в края картины, недовольно «отшатываются» от рамы. Следы прикосновения кисти и ножика-мастихина явственно видны на полотне; шероховатая рельефная фактура картины — словно слепок неистовых чувств, владевших художником в миг творчества. Написанные вибрирующими мазками подсолнухи кажутся живыми: тяжёлые, полные внутренней силы соцветия и гибкие стебли движутся, пульсируют и изменяются у нас на глазах. Ван Гог видел серию как «симфонию цвета», именно о цвете он чаще всего упоминал, делясь деталями замысла с братом и друзьями. В одном из писем он говорит, что в «Подсолнухах» жёлтый цвет должен пламенеть на меняющемся фоне — голубом, бледном малахитово-зелёном, ярко-синем; в другом письме упоминает, что хотел бы достичь «чего-то вроде эффекта витражей в готической церкви».



Техникой импасто Ван Гог владел, возможно, лучше, чем кто-либо из художников. Этот термин (от итал. *pasto*) означает густо нанесённый слой краски с отпечатками того инструмента, которым она наносилась. Такая техника позволяет создать мощный объёмный эффект — изображение кажется выступающим из холста.

«Терраса ночного кафе на площади Форум в Арле»

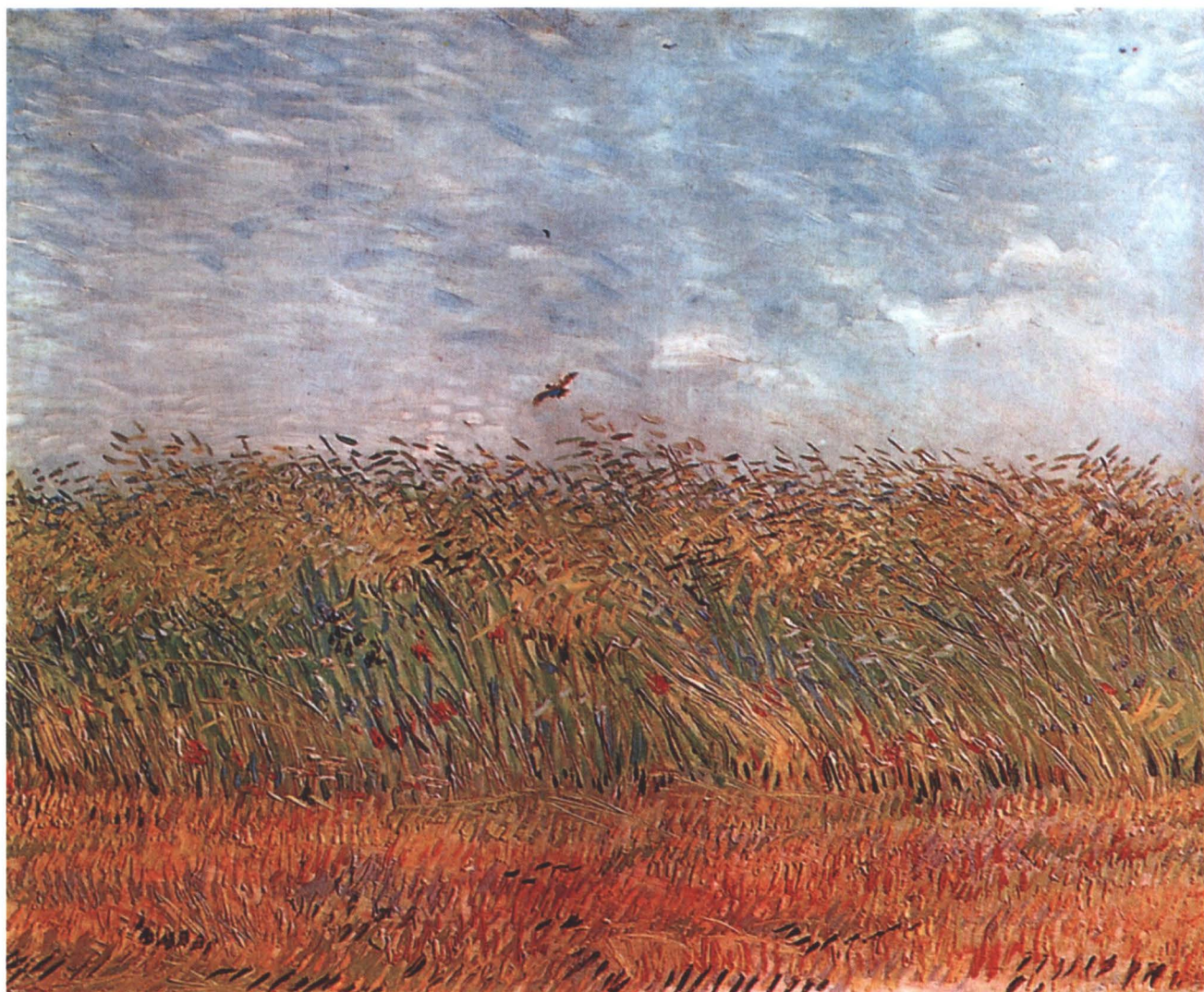
1888 год
Холст, масло,
81 × 65,5 см
Нидерланды,
деревушка Оттерло,
Музей Крёллер-
Мюллер

Эта картина считается одной из наиболее замечательных работ Ван Гого и принадлежит к числу самых известных полотен художника. Летом — осенью 1888 Ван Гог рисовал в Арле под палящим солнцем. А потом, вместо того чтобы отдыхать, выходил с мольбертом на ночную улицу и писал до рассвета. Винсенту нравилась идея картины, и он так рассказывал об этом в письме своей сестре Вил: «... я отвлёкся от всех остальных дел и теперь тружусь над новой картиной, изображающей внешнюю часть одного ночного кафе: крошечные фигуры выпивающих на террасе людей, огромный жёлтый фонарь освещает террасу, дом и тротуар и даже придаёт некоторую яркость мостовой, которая окрашивается в розовато-фиолетовые тона... Вот ночная картина без чёрного цвета, написанная только в прекрасном синем, фиолетовом и зелёном...»



Композиция «Террасы ночного кафе» является уникальной среди всех произведений Ван Гого. Композиционные линии фокусируются в центре картины, где расположены лошадь и экипаж. Создаётся впечатление, что всё закручивается внутрь как вихрь, однако в целом настрой картины предполагает мир и спокойствие. Фонари

кафе гостеприимно горят, горожане потягивают напитки и прогуливаются при свете звёзд, которые висят в синем небе как лампы. Общее впечатление темноты достигается без намёка на чёрный цвет.



«Пшеничное поле с жаворонком»

1887 год

Холст, масло,

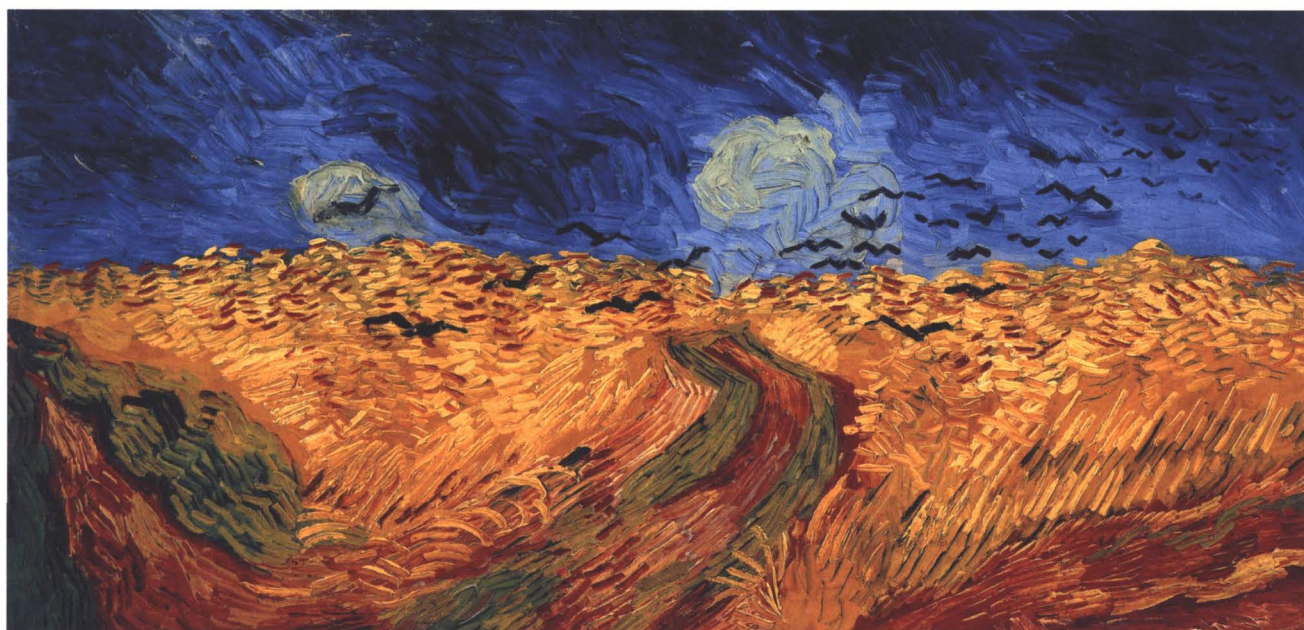
54 × 64,5 см

Амстердам, Музей Ван Гога

В 1887 Ван Гог жил в Париже. В этот период он освободил свою палитру от тёмных, землистых тонов, которые использовал в большинстве своих ранних работ в Голландии, от-

точил технику моделирования форм с помощью светотени и вместо угнетённых крестьян писал портреты, яркие цветы и пейзажи. Для художника эти перемены были революционными, и он усиленно работал, чтобы достичь совершенства. «Пшеничное поле с жаворонком» демонстрирует погружённость мастера в импрессионизм. Это чисто импрессионистский приём — позволять живописным мазкам играть самостоятельную роль в объекте, который они передают, как это и сделал Ван Гог с колосьями пшеницы и красными крапинками цветов.





«Пшеничное поле с воронами»

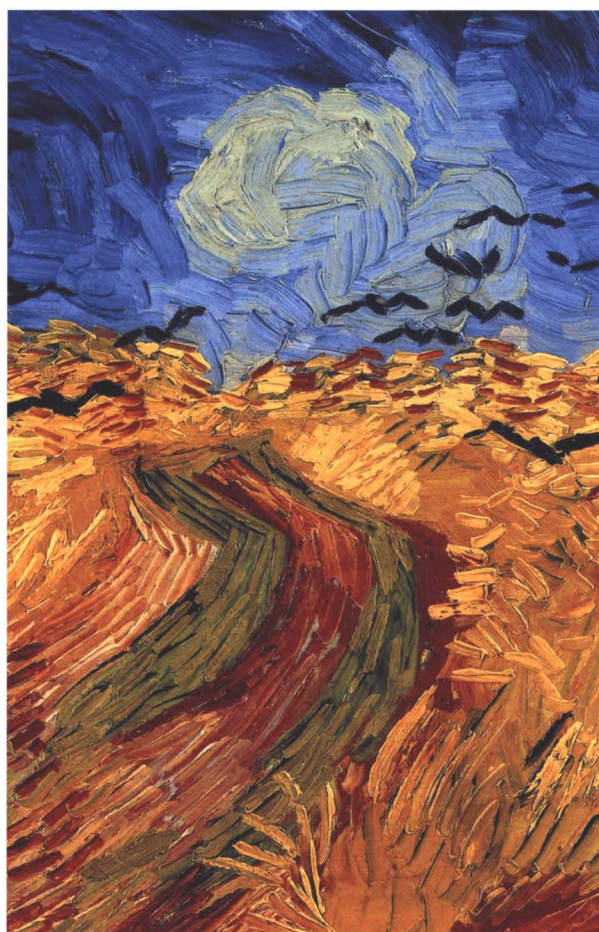
1890 год

Холст, масло,

50,5 × 103 см

Амстердам, Музей Ван Гога

Эта картина, написанная в июле 1890 в Овере,— одна из последних картин Ван Гога. Сравнивая её с «Пшеничным полем с жаворонком», созданным тремя годами ранее, можно увидеть, насколько изменилось внутреннее состояние художника. В это время он писал брату Тео, что не испытывает трудностей в выражении «печали и чрезвычайного одиночества». На полотне Ван Гог изобразил то, что он, должно быть, тогда чувствовал,— мир затворяется перед ним, все выходы перекрыты, земля вздымается, а небо грозно смотрит вниз. Через несколько дней после завершения картины художник покончил с собой.



В картине, полной эмоционального беспокойства, изобилуют знаки горя и страха художника. Небо — глубокое, недружелюбно-синее — поглощает два облака на горизонте. Передний план неопределённый — плохо различимый перекрёсток. Тропинка на переднем плане бежит в никуда за обе стороны холста; полоска травы, извиваясь, врезается в пшеничное поле, чтобы исчезнуть в тупике. Сама пшеница вздымается, как неприветливое море, соперничающее со штормовым небом. Чёрные вороны неистовой стаей несутся навстречу зрителю. Особой значимостью Ван Гог наделяет линию горизонта, разделяющую пространство на две части; это не просто структурная часть композиции — она выражает предельно возбуждённое внутреннее состояние художника.



Валтер Я.Т. Автопортрет. 1924

«Экзекуция», 1984, «Поезд удовольствия», 1903, Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов). Его картины раннего периода («Кухарка», 1892, Лозанна, частное собрание; «Большая», 1892, там же), периода «Наби» (триптих «Бон Марше», 1898, Швейцария, частное собрание) и позднего периода (Автопортрет, 1923, Берн, Художественный музей) — это произведения, исполненные в духе почти фотографического реализма, гладкие по фактуре, передающие уродливое и смешное в человечестве («Он получает удовольствие только от горечи», — говорил о нём писатель Ж. Ренар). В. создал ряд литературных сочинений, лучшим из к-рых является роман «Убийственная жизнь», служащий своеобразным комментарием к его творчеству. Его *ню* полны ледяного эротизма в духе «Роже и Анджелики» Ж. Энгра и своим натурализмом превосходяют сюрреалистов (см. *Сюрреализм*) П. Дельво и Р. Магритта, а также

Бальтюса («Похищение Европы», 1908, Берн, собрание Ханлозера).

Валтер Янис Теодорович (Иван Фёдорович) [22.1 (3.2).1869, Елгава, — 20.12.1932, Берлин], латышский художник

» В 1889—97 обучался в Петербургской Императорской академии художеств под руководством В.Е. Маковского. С 1906 жил в Германии. Писал выразительные жанровые городские сцены, пейзажи, народные типы («На рынке», 1897; «Крестьянская девочка», ок. 1905; «Сирота», 1907). Творчество позднего периода отмечено влиянием экспрессионизма.

Вальдес Леаль Хуан де (Valdés Leal Juan de) (4.5.1622, Севилья, — 15.10.1690, там же), испанский художник

» Сын португальского ювелира, Фернандо де Ниша, и испанки из Андалусии. Вошёл в историю искусства под именем своей матери. Учился в Кордове, где жила его семья и где он познакомился с А. дель Кастильо, влиянием к-рого отмечены его первые работы. Также В. Л. привлекало искусство Ф. де Эрреры Старшего, энергия к-рого совпадала с его собственным художественным темпераментом («Святой Андрей», 1649, Кордова, церковь Сан-Франсиско). Женившись в Кордове в 1647, он возвратился в Севилью до 1656. Самым значительным произведением В. Л. этого раннего периода является большой цикл «История святой Клары», исполненный в 1653—54 для монастыря в Кармоне (ныне — Севилья, Провинциальный музей



Х. де Вальдес Леаль. «Коронация святого Иосифа». 1665—1670

изящных искусств, и частные собрания); с наибольшей силой индивидуальность мастера выразилась в динамизме нек-рых сцен («Штурм монастыря маврами», Севилья, Провинциальный музей изящных искусств). В 1657 В. Л. получил заказ от монастыря иеронимитов Буэнависта, близ Севильи, на цикл картин из жизни святого Иеронима и большие фигуры монахов-иеронимитов; над этими картинами он работал несколько лет. Сцены из жизни святого Иеронима (Севилья, Провинциальный музей изящных искусств) отмечены богатством колорита. Несмотря на кажущуюся небрежность рисунка, фигуры монахов (ныне — Мадрид, Прадо, и музеи Севильи, Гренобля, Дрездена, Майнца и др.) поражают своей индивидуальностью («Брат Атанасо из Оканья», Гренобль, Музей изящных искусств; «Брат Хуан де Ледесма», Севилья, Провинциальный музей изящных искусств). В 1658 художник начал большой алтарь для монастыря кармелитов в Кордове, очень барочный по духу (сцены из жизни святого Илии, бюсты святых и отрезанные головы мучеников). В 1660 он оказался одним из основателей художественной Академии в Севилье, а в 1664 — её президентом. В этом же году он отправился в Мадрид, где познакомился с колосивскими коллекциями и сблизился с художниками мадридской школы. Ему приписывается ряд произведений мадридских живописцев (в особенности Ф. Риси и Камило), что свидетельствует об их стилистическом родстве. В 1671, по случаю празднования канонизации святого Фернандо, В. Л. создал пышную декорацию в севильском соборе. В следующем году вместе с Б.Э. Мурильо он работал в госпитале Ла Каридад в Севилье, осно-



Валтер Я.Т. «Купающиеся мальчики». 1900



Х. де Вальдес Леаль. «В мгновение ока», 1672

ванном доном Мигелем де Маньяра (портрет к-рого художник написал); здесь он создал свои шедевры, в частности знаменитые «Иероглифы смерти», свидетельство макабрического реализма в самом мрачном его проявлении. В 1674—76 В. Л. исполнил цикл «Жизнь святого Игнатия» (Севилья, Провинциальный музей изящных искусств), работа поспешная, очень неровная, часто небрежная, но в ней проявилась яркая оригинальность художника. Современник Мурильо, В. Л. был по духу прямо противоположен ему. Равнодушное к физической красоте, к соблазну созерцания тела, его искусство пронизано драматизмом и экспрессией; передача движения и патетического напряжения в их динамизме интересуют его гораздо больше, чем равновесие и гармония («Шествие на Голгофу», там же; «Освобождение святого Петра», Севилья, собор). Образы Марии обладают замечательным пластическим богатством, но никогда не достигают красоты или элегантности Мурильо или Х. де Антолинеса («Мадонна ювелиров», Кордова, Провинциальный музей изящных искусств; «Успение Марии», Вашингтон, Национальная галерея; «Непорочное зачатие», 1661, Лондон, Национальная галерея). Вместе с тем художник обладал исключительным даром изображения

конкретной реальности вещей: он исполнил замечательные натюрморты на тему «ванитас» («Ванитас», 1660, Хартфорд, Уодсворт Атенеум). Исключительно самобытный и страстный, В. Л. не имел учеников, за исключением своего сына Лукаса,

к-рый закончил нек-рые из его работ. Большая выставка произведений В. Л. прошла в 1991 в Севилье и Мадриде.

Вальдмюллер Фердинанд Георг (Waldmuller Ferdinand Georg) (15.1.1793, Вена, — 23.8.1895, Хинтельбрюль, близ Мёдлинга), австрийский художник

» Обучался в венской Академии изобразительных искусств у И.Б. Лампи. Увлекался театральной живописью и работал в Агре, Бадене под Веной, Брюнне, Праге. В 1829—57 жил в Вене, являясь хранителем Галереи австрийской живописи, профессором Академии художеств, публиковал статьи, критикуя старые методы обучения, за что был исключён из Академии. Творческое



Вальдмюллер Ф.Г. Автопортрет. 1828



Вальдмюллер Ф.Г. «Солнечный день». 1848



Вальдмюллер Ф.Г. «Ранняя весна в Венском лесу». 1861

наследие В. охватывает около 1200 картин. Работал в разнообразных жанрах: портрете, пейзаже, натюрморте, бытовой живописи. Его жанровые сцены «У окна» (1840, Мюнхен, Государственные баварские художественные собрания), «Бабушкино счастье» (1851, Эссен, Музей Фольксванг), «Монастырский суп» (1858, Швейнфурт, собрание Г. Шафер) исполнены в традиции реалистической немецкой живописи 1840—50-х. В портретах своих современников художнику удалось с глубоким проникновением передать характеры людей («Портрет Х. фон Стирль-Хольцмейстера»;

«Портрет матери Х. фон Стирль-Хольцмейстера», ок. 1819, обе — Берлин, Государственные музеи). Талантливым колористом В. проявил себя в пейзаже «Ранняя весна в Венском лесу» (1861) и натюрморте «Букет в античном кратере» (1860-е, оба — Берлин, Государственные музеи). Занимая видные общественные посты, В. считается одним из самых ярких художников эпохи *бидермайера*. Наиболее значительное собрание его работ находится в венской галерее *Бельведер*.

Валькенборх Гиллис ван (*Valckenborch Gillis van*) (1570, Антвер-



Г. ван Валькенборх. «Пожар в деревенской харчевне»

пен, — 1.4.1611, Франкфурт), нидерландский художник

» Сын М. ван Валькенборха, брат Ф. ван Валькенборха. В 1586 покинул Антверпен и переехал во Франкфурт, где в 1597 получил гражданство. Посетил Венецию и Рим. Писал преимущественно маньеристические пейзажи, оживлённые многочисленными персонажами и исполненные в манере художников, подготовивших появление барочного пейзажа.

Валькенборх Лукас ван (*Valckenborch Lucas van*) (1530, Лёвен, — 2.2.1597, Франкфурт), нидерландский художник, представитель позднего маньеризма

» Брат М. ван Валькенборха. В 1560 вступил в гильдию живописцев Мехелена (пров. Антверпен). В 1564 стал мастером и в том же году взял в ученики Я. ван дер Линдена. Участвовал в движении Реформации и вынужден был переехать в 1566 в Льеж, а затем в Ахен. В 1570 переехал в Антверпен, в 1577 в Брюссель. Поступив на службу к эрцгерцогу Маттиасу, в его свите отправился в 1581 в Австрию. Работал в Линце до 1593, потом уехал во Франкфурт, гражданином которого стал в 1594. Писал картины на библейские сюжеты, а также бытовые сценки. Его пейзажи по своей концепции близки пейзажам П. Брейгеля Старшего. В 1585—87 для эрцгерцога был написан цикл «Времена года»: «Общество во время пикника в лесу» (1587), «Жатва» (1585), «Сбор винограда» (1585), «Метель» (1586). Картина, изображающая евангельскую сцену «Исцеления бесноватых» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), является поздним произведением мастера. Составленная из мельчайших персонажей, сцена помещена в скалистый пейзаж, изобилующий живописными деталями. На первом плане, следуя маньеристическим приёмам, показан высокий мыс, скрывающий в своей тени сильно жестикующих мужчину и женщину. Другие произведения В., созданные между 1567 и 1596, представлены в музеях Амстердама, Брауншвейга, Копенгагена, Франкфурта, Мадрида, Майнца, Мюнхена и Парижа (Лувр), а также в Государственном Эрмитаже в С.-Петербурге («Деревенский праздник» и «Гористый пейзаж»).

Валькенборх Мартен ван (*Valckenborch Maarten van*) (1535, Лёвен, — 1612, Франкфурт), нидерландский художник

» Младший брат Л. ван Валькенборха. Вступил в гильдию живописцев



Л. ван Валькенборх. «Жатва». 1585



Л. ван Валькенборх. «Метель». 1586

Мехелена (пров. Антверпен) в 1559 и стал мастером в 1563; в том же году он взял в ученики Г. Ясперса. Около 1564 он покинул Мехелен и отправился в Антверпен, где оставался до 1572. В 1586 переехал во Франкфурт. Испытав сильное влияние брата Лукаса, В. писал пейзажи, на фоне к-рых изображал библейские сцены. Его произведения многочисленны; в Вене (Музей истории искусств) представлено одиннадцать подписных картин средних размеров на темы «Месяцев» (за исключением декабря). Сцены, к-рые вписаны в эти пейзажи, взяты из Нового Завета (так, «Поклонение волхвов» соответствует январю). Создал и два варианта «Вавилонской башни» (Дрезден, Картинная галерея, и замок Гасбек). Два других подписных пейзажа находятся в музеях в Готе и Пуатье. Сыновья мастера — Фредерик и Гиллис — также стали художниками.

Валькенборх Фредерик ван (*Valckenborch Frederik van*) (1566, Ан-

тверпен, — 1623, Нюрнберг), нидерландский живописец



М. ван Валькенборх. «Вавилонская башня». Конец 16 века

► Сын М. ван Валькенборха, брат Г. ван Валькенборха. В 1586 покинул Антверпен и вернулся во Франкфурт, гражданином к-рого стал в 1597. С 1602 жил в Нюрнберге и принял гражданство в 1606. Затем он посетил Венецию и, возможно, Рим. В отличие от других художников семьи ван Валькенборх, он писал не только пейзажи, но и исторические, мифологические и религиозные сцены («Страшный суд», Мюнхен, Старая пинаотека). Был типичным представителем маньеризма и стремился к светотеневым эффектам, динамизму и эклектизму.

Вальрафа-Рихарца музей (*Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud*), картинная галерея в Кёльне, Германия

► В 1827—60 в Кёльне размещался Вальрафиум, давший впоследствии начало многим музеям Кёльна, университетской и городской библиотекам и историческому архиву. Названием он был обязан учёному, канонику и ректору Кёльского университета Ф.Ф. Вальрафу (1748—1824), к-рый передал в дар городу своё обширное собрание «рукописей, документов, печатей, оттисков и книг, картин и гравюр, монет и сосудов, древностей и многого другого», составившее основу музея. В 1851 кёльский коммерсант Й.Г. Рихарц пожертвовал 232 тыс. талеров на строительство в Кёльне музейного здания. В.-Р. м. открылся 1.6.1861 в здании, построенном по проекту кёльского зодчего Э.Ф. Цвирнера на территории бывшего монастыря миноритов уже после смерти Рихарца. Во время Второй



Ф. ван Валькенборх. «Лесная речка». 1618

мировой войны 1939—45 здание было разрушено. На его месте в 1956 было построено новое музейное здание, к-рое в настоящее время занимает Музей прикладного искусства. Спустя десять лет в это здание переехала коллекция поп-арта П. Людвига, и тем самым экспозиционные возможности здания оказались исчерпаны. В 1986 В.-Р. м. и новый Музей Людвига переехали в новое здание недалеко от Кёльнского собора. Людвиг также передал в получивший его имя музей свою коллекцию работ П. Пикассо. Ещё до смерти Людвига было принято решение о том, что В.-Р. м. займёт новое здание недалеко от Музея Людвига. 19.1.2001 открылось новое здание В.-Р. м. В здании в форме куба по проекту архитектора О.М. Унгерса разместились экспозиции графики и

живописи, охватывающие период от Средних веков до 19 в. В музее хранится одна из крупнейших коллекций средневековой живописи. В коллекции музея представлены полотна С. Лохнера, Мастера святой Вероники из Мюнхена, Мастера святого Лоренца, Мастера истории святого Георгия, Мастера Бартоломеуса, Мастера Прославления Марии, Мастера святого Северина, Мастера легенды об Урсуле и др. представителей кёльнской школы живописи. Отдел барокко отражает разнообразие искусства после 1550. Структура коллекции с акцентом на живописи Северных Нидерландов достаточно неоднородна. Наиболее известные экспонаты — произведения Х. ван Р. Рембрандта, М. ван Хеемскерка, Г. ван Хойтхорста, Я. Викторса, Ф. Буше, П. Бордоне,

П.П. Рубенса и А. Ван Дейка. Немецкие художники, творившие в Риме в конце 18 в., представлены Я.Ф. Хаккертом, Й.Х. Рейнхартом, Й.А. Кохом. В музее представлены ранние и поздние романтики К.Д. Фридрих, К. Блехен, Г. фон Кюгельген и назарейцы Э. Бендеманн, Ю. Шнорр фон Карольсфельд. Их дополняет большая коллекция работ кёльнского художника В. Лейбля, произведения Г. Курбе и М. Либермана и символисты А. Бёклин, Ф. фон Штук, М. Стоукс, Дж. Энсор, Э. Мунк. Вошедшая в экспозицию музея коллекция Фонда Корбо демонстрирует произведения позднего импрессионизма. Фонды собрания графики охватывают 75 тыс. произведений на бумаге, среди к-рых изысканные миниатюры на пергаменте, уникальные наброски и рисунки красками на бумаге и картоне, ряд эскизных альбомов и многочисленную печатную графику в различных техниках.

Ван Виттель Гаспар (*Van Wittel Gaspar*) (*Ванвителли Гаспаре; Vanvitelli Gaspare*) (1652/1653, Амерсфорт, возле Утрехта, — 13.9.1736, Рим), итальянский живописец голландского происхождения

» Один из основоположников жанра *ведуты*. С 1675 жил в Италии, выезжал в Ломбардию (1690—91), Флоренцию, Болонью, Верону, Неаполь (1694—95). Испытал влияние живописца из Амстердама ван дер Эйдена, писавшего виды городов Голландии. Одна из первых работ — «Панорама Амерсфорта» (1671, частное собрание). В Италии продолжал заниматься *ведутой*, придав ей особый итальянский колорит. В. был очарован природой этой страны, светом солнца Средиземноморья, античными памятниками, их особой жизнью в окружающем ландшафте. В его широких панорамных видах проявился и талант сценографа. Он исполнял *ведуты* по рисункам, тщательно «снятым» с натуры, сохраняя реальные детали и порой вводя в них вымышленные, любил повторять свои работы, привнося в них некие изменения. Начиная художник работать в технике *гуаши*, и в 1680—85 среди его работ насчитывалось всего лишь шесть, исполненных маслом. Но к 1686 он уже освоил технику масляной живописи. Его произведения коллекционировали представители аристократических римских семейств — кардиналов Дж. Колонна, А. Альбани, С. Валенти Гонзага. С 1711 член Академии Святого Луки. Римские памятники и архитектурные раритеты городов «малой Италии» занимают центральное ме-



Здание музея Вальрафа-Рихарца



Ван Виттель Г. «Вид на арку Тита в Риме». 1710-е

сто в полотнах художника («Кастель Сант Анджеоло с юга», 1690—1700, Лондон, частное собрание; «Вилла Альдобрандини во Фраскати», ок. 1720—25, частное собрание; «Вид Флоренции от виа Болоньезе», ок. 1695, Четсуорт, собрание герцога Девонширского). Художник с любовью изображал античные, ренессансные, барочные памятники Рима, погружая их в зелень садов, пространство площадей, окружая серебристым светом. Такими полотнами: «Апсида собора Святого Петра» (ок. 1711, Лондон, част-

ное собрание), «Аббатство Сан Паоло в Альбано и визит папы Климента XI Альбани в 1710 году» (Флоренция, галерея Питти), «Замок Святого Ангела и мост Сант Анджеоло с юга» (ок. 1700—10, частное собрание), «Собор Святого Петра от двора Санто Спирито» (ок. 1713, частное собрание). Произведения В. послужили импульсом для расцвета ведуты в Риме и Венеции, его наиболее значительными последователями стали Дж.П. Паннини и Дж.А. Каналетто. Работы художника хранятся в римских частных

собраниях (галерея Колонна, галерея Дориа-Памфили) и музеях (Национальная галерея) и в галерее Питти во Флоренции, а также во многих др. музеях мира.

Ван Вэй (второе имя Мо Цзы) (699/701, г. Ци, ныне у. Цисянь пров. Шэньси, — 759/761, г. Чанъань, ныне г. Сиань пров. Шэньси), китайский художник и поэт

Родился в семье чиновника. В 717 переехал в Чанъань, где прошёл предварительную экзаменационную проверку и стал кандидатом на учёную степень и государственную должность от столичного округа. В 721 сдал высшие государственные экзамены Дяньши, на к-рых обычно испытуемым задавал вопросы сам император. Получил звание Цзиньши и право поступить на государственную службу. Был назначен на должность чиновника при императорском дворе и храме предков, отвечающего за исполнение ритуальной музыки. После непродолжительной службы при дворе императора Сюаньцзуна попал в опалу и был отправлен в ссылку. Формальный повод — исполнение придворными танцорами неканонического танца. До середины 720-х служил мелким чиновником в провинциальном приморском районе Цичжоу (ныне пров. Шаньдун). В конце 720-х купил усадьбу на реке Ванчунь поблизости от столицы, где основал поэтический кружок. В 734, по рекомендации главного императорского министра Чжан Цзюлиня, получил высокие государственные



Ван Виттель Г. «Вид на площадь святого Петра в Риме». 1700—1710



Ван Вэй. «Портрет учёного Фу Шэна из Цзинаня». Первая половина 8 века

должности — сначала главного советника, а затем императорского цензора. В 737 из-за опалы своего покровителя Чжан Цзюлина был вынужден покинуть столицу. Много ездил по стране, получая назначения на различные незначительные должности. В 745 вернулся в столицу и вступил в должность сначала старшего секретаря гражданской палаты, а затем секретаря императорского двора. В 755, во время мятежа военачальника Ань Лушаня, был схвачен мятежниками и заключён в буддийский храм Путисы. В 758, после изгнания мятежников и возвращения в столицу нового императора Суцзуна, получил назначение на должность шаншу юэна — заместителя министра. После недолгой службы ушёл в отставку и поселился в загородном доме в горах Чжуннань, где до самой смерти вёл жизнь буддийского отшельника. В начале своей карьеры В. В. достиг высокого положения как придворный живописец. В своих стихах и картинах стремился выразить своё понимание красоты и естественности природы. В. В. считается мастером пейзажной лирики, основателем монохромной живописи тушью в стиле *шань-шуй* («горы и воды»). Выполнял росписи на шёлке, настенные росписи, при этом использовал тональные возможности туши, прозрачные размыты, эскизный штрих. Пейзажи В. В. редко бывают без человека, в них всегда

ощущается настроение поэта, чаще всего печальное. Его имя почти легендарно, т. к. достоверных произведений мастера не сохранилось. Однако его кисти приписывается ряд картин-свитков, дошедших до нас в более поздних копиях и позволяющих судить о его стиле. Среди них: «Река под снегом», «Горы под снегом» (оба — Пекин, музей Гугун), «Портрет учёного Фу Шэна из Цзинаня», «Просвет после снегопада в горах у реки» (оба — Япония, частное собрание). Среди сюжетов живописи у В. В. не случайно большое место занимали зимние пейзажи, в к-рых сочетание белого фона свитка и чёрной туши приобретало глубокий философский смысл. Белое в Китае — символ траура, признак старости, ухода в небытие. Время, когда природа погружается в сон, тоже белое. Белое и тёмное — знаки взаимосвязанных дуальных начал природы инь и ян. Показывая заснеженные дали, застывшую гладь реки и безлизу зимних холмов, В. В. открыл новый этап постижения пространства в китайской живописи. Написанный в единой тональности, его пейзаж построен на ритмической гармонии и равновесии всех элементов композиции.

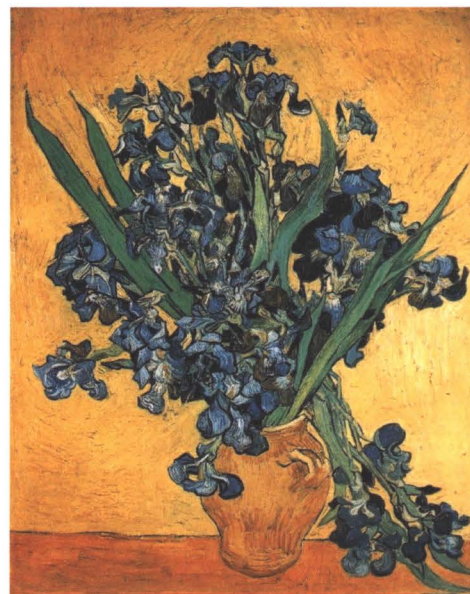
26 Ван Гог *Vincent Willem (Van Gogh Vincent Willem)* (30.3.1853, дер. Грот-Зондерт, пров. Северный Брабант, Нидерланды, — 29.7.1890, Оверсюр-Уаз, возле

Парижа), нидерландский художник, один из крупнейших представителей постимпрессионизма

» Родился в семье священника. Не получил систематического образования. В молодости переменял ряд профессий. С 1869 работал в фирме «Гупиль и К°» по продаже произведений искусства, посетил Гаагу (1869), Лондон (1873), Париж (1875). Преподавал в английской школе в Рангейте (апрель — декабрь 1876). В мае 1877 — октябре 1880 обучался в миссионерской школе в Лакене (ок. Брюсселя) и занимался проповеднической деятельностью среди горняков Боринажа. Осознал художественное призвание в Боринаже и начал систематически рисовать. Из Боринажа выезжал в Брюссель (осень 1880). Жил в Эттене (весна 1881), Гааге (1882—83), где пользовался советами А. Мауве. Работал также в Дренте (сентябрь — ноябрь 1883), Ньюэне (1884—85), Антверпене (ноябрь 1885 — февраль 1886), где посещал классы Академии художеств и частную школу рисунка, изучал живопись Х. ван Р. Рембрандта, П.П. Рубенса и др. старых мастеров. Путь ученичества для В. Г. как живописца начался в 1881. Сочетаниями коричневого, синего, чёрного, зелёного, серого цветов он передавал суровый, приближенный к стихии земли быт крестьян, типы жителей Брабанта, трудячей Ньюэна («Ткач», 1884, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена). Столь же естественны и одновременно образны в своём повествовании об окружающей жизни натюрморты с изображением домашней утвари, привычных предметов («Натюрморт с пятью бутылками и чашкой», 1884; «Натюрморт с трубкой и шляпой», 1885, оба — Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер). Глубоким философским содержанием наполнено полотно «Натюрморт с книгой и Библией» (1885, Амстердам, Музей Ван Гога), повествующее о пасторской деятельности умершего отца. Об изучении искусства старых мастеров свидетельствуют сильная светотеневая лепка и серебристый колорит этого натюрморта. Немногочисленные марины и пейзажи («Берег в Схевенингене», 1882, Амстердам, Рейксмюсеум; «Аллея тополей в Ньюэне», 1885, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена) воспроизводят виды Нидерландов — морское побережье, обсаженные тополями и ветлами дороги. Интерес к изображению бесконечного пространства равнинного пейзажа В. Г. сохранил до конца жизни. В произведениях нидерландского периода обращение к

национальной традиции сочеталось с впервые проявившимся вниманием к передаче силы и гармонии цвета, разработке его контрастных сочетаний. В марте 1886 — феврале 1888 В. Г. жил в Париже. Занимался в ателье Ф. Кормона. Изучал живопись Э. Делакруа, А. Монтичелли, Ж.Ф. Милле, писал пейзажи, портреты, натюрморты. Для парижского периода характерно резкое изменение манеры. Знакомство с живописью импрессионистов (см. *Импрессионизм*), теорией дополнительных цветов пуантилистов (см. *Пуантилизм*), оказавших влияние на понимание цвета постимпрессионистами (см. *Постимпрессионизм*), знакомство с пастозной бравурной манерой Монтичелли усилило интерес В. Г. к проблеме колорита, выразительной экспрессии мазка. Насыщенными переливчатыми сочетаниями светлых и чистых тонов, лёгкими раздельными импрессионистическими мазками переданы краски парижской весны в пейзажах «Бульвар Клиши», «Сады Монмартра» (оба — 1887, Амстердам, Музей Ван Гога). Поэтическое видение мира в его изменчивости воплощено в картине «Натюрморт со статуэткой и книгами» (1887, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер). На сочетаниях разнообразных насыщенных цветовых и фактурных контрастов строятся натюрморты «Ваза с циниями и геранью» (1887, Оттава, Национальная галерея Канады) и «Фритилирии в медной вазе» (1887, Амстердам, Музей Ван Гога). Энергичные мелкие пуантилистические мазки ярких цветов образуют в них подвижное красочное

марево. В уплощении пространства, образуемого большими цветовыми плоскостями в пейзаже «Пшеничное поле с жаворонком» (1887, Амстердам, Музей Ван Гога) и «Портрете торговца гравюрами папаша Танги» (1887, Париж, Музей Родена), проявилось увлечение японской графикой. Её яркая красочность и непосредственность в воспроизведении природы и человека отвечали характеру творчества художника в эти годы. Интенсивный цветовой строй и выразительные линии контура придают эмоциональное звучание и портретным образам парижского периода, среди к-рых преобладают автопортреты (ок. 23). Разные по воспроизведению внешнего облика В. Г., они отражают его изменчивую внутреннюю жизнь, жажду самопознания. В «Автопортрете в соломенной шляпе» (1887, Нью-Йорк, музей Метрополитен) дисгармония спокойной светлой колористической гаммы и напряжённого тоскующего взгляда вызывают чувство тревоги. В исполненном в тёмной гамме нидерландского периода «Автопортрете в серой фетровой шляпе» (1887, Амстердам, Музей Ван Гога), «Автопортрете в галстук и сюртуке» (1887, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер), «Автопортрете в голубой куртке с палитрой и мольтбертом» (1887, Амстердам, Музей Ван Гога) художник изображает себя то элегантным парижанином, то пастором, то художником. Варьируемые цветовые контрасты немногих цветов (в основном синего, жёлтого, коричневого), привносящая декоративный элемент пуантилистическая техника в написании фонов, выра-



Ван Гог В.В. «Ирисы». 1890

зительная мимика лица, тонкая нюансировка аксессуаров создают образ художника с открытой и легко ранимой душой. В феврале 1888 — мае 1889 В. Г. жил в Арле (пров. Прованс, Франция). Он находился в это время в полном одиночестве, голодал, употреблял много алкоголя и при этом много работал. Большую поддержку в эти нелегкие для художника годы оказал его брат Тео, к-рый не просто материально помогал В. Г., но и был ему близким по духу человеком, высоко ценил его творчество. В октябре 1888 в Арль приехал П.Э.А. Гоген. Эстетическая философия Гогена была неприемлема для В. Г.; их споры становились всё напряжённее и ожесточённее. 24 декабря В. Г., потеряв способность контролировать себя, набросился на Гогена; затем, вернувшись домой, он отрезал себе мочку левого уха, завернул её в тряпку и отнёс в бордель знакомой проститутке, наказав «беречь эту вещь». Данный поступок стал первым серьёзным признаком душевного расстройства, к-рое привело художника к гибели. Тем не менее период работы на юге Франции в Арле был для В. Г. самым плодотворным. Природа Прованса предстаёт в пейзажах полной весеннего цветения, переданного созвучиями бело-розовых тонов. «Жизнь надо искать в цвете» — эти слова стали лейтмотивом арльского периода мастера. Пейзаж «Цветущая слива» (1887), натюрморт «Ветка цветущего миндаля в стакане» (1888, оба — Амстердам, Музей Ван Гога) написаны в светлой гамме. Они полны импрессионистического желания видеть жизнь природы в краткие



Ван Гог В.В. «Ночное кафе». 1888



Ван Гог В.В. «Арлезианка, портрет мадам Жину». 1888

мгновения. В видах Роны («Мост Лангуа», 1888, Кёльн, Музей Вальраф-Рихарц-Людвиг), серии марин, исполненных в селении Сент-Мари-сюр-Мер около Арля («Море в Сент-Мари», 1888, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), пространство передано поимпрессионистически фрагментарно. Большие зоны зелёного и синего цветов, пристрастие к «графизму» в мазке, воссоздающем абрис моста или корпус лодки в море, рожают ассоциацию с японской гравюрой. Трактованный с высоты птичьего полёта, как и в японских гравюрах, вид равнинного Прован-



Ван Гог В.В. «Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой». 1889



Ван Гог В.В. «Звёздная ночь». 1889

са и зелёных холмов Монтмажура в пейзаже «Долина Ла Кро» (1888, Амстердам, Музей Ван Гога) передан энергичными пастозными движениями кисти, свидетельствующими об отходе от импрессионистической техники и обретении своей живописной манеры. Цвет и динамика выпуклого мазка, разнообразного по форме и фактуре, всегда адекватны эмоциональному чувству художника, стремящегося передать витальные силы красочного богатства природы Прованса. В созданных под влиянием искусства Милле полотнах «Сеятели» (1888, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер), «Жнец» (1889), «Жёлтый дом» (1888, оба — Амстердам, Музей Ван Гога), серии натюрмортов «Подсолнухи» (1888, Мюнхен, Новая пинаотека; 1889, Амстердам, Музей Ван Гога) излюбленный художником жёлтый цвет обрёл символическое звучание. Он наделялся пластической выразительностью, олицетворяя животворящую энергию солнца. Столь же эмоционально сильное звучание заключено в сочетаниях оттенков красного цвета, возникающих в лучах осеннего солнечного света («Красные виноградники в Арле», 1888, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Загадочны и полны тревожного предчувствия краснорезная и сине-жёлтая гаммы полотен с видами ночного Арля («Ночное кафе», 1888, Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета; «Терраса кафе ночью», 1888, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер), в к-рых прояви-

лась близость к мироощущению А. де Тулуз-Лотрека. Утверждение собственной живописной манеры и одновременно влияние техники *клуазонизма* Гогена присущи полотну «Арльские дамы» (1888, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Очерченные тёмным контуром цветочные зоны создаются не гладкой живописью, как у Гогена, а составлены из выпуклых сочных мазков, напоминающих кубики мозаики. Фигура крестьянки в белом чепце, кочаны капусты и георгины звучат как воспоминание о Нидерландах (отсюда и второе название полотна «Воспоминание о саде в Эттене»). О произошедшем в Арле трагическом разрыве между художниками повествуют полотна «Кресло Гогена» (1888, Амстердам, Музей Ван Гога) и «Стул Гогена» (1888, Лондон, галерея Тейт). В концентрированной форме они выражают умение синтезировать натуру. Бытовые предметы — разношенные старые башмаки, трубки, книги — в натюрмортах В. Г. всегда приближены к формам живых существ, ёмко рассказывают о взаимоотношении их владельца с окружающим миром. Драматическое звучание обретают и автопортреты, исполненные в напряжённой цветовой гамме («Поклонник Будды», 1888, Кембридж, Музей Фогг; «Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой», 1889, Лондон, Институт Курто). Портретам арльского периода присущ абстрактный поиск эмоционального звучания цвета, остро схваченного движения, мимики, передающих то плавную женственную грацию юно-

сти («Мусме», 1888, Вашингтон, Национальная галерея), то острохарактерную выразительность образов («Арлезианка», 1888, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Почтальон Рулен», 1888, Бостон, Музей изящных искусств). В мае 1889 В. Г. добровольно поселился в психиатрической лечебнице в Сен-Реми. В течение следующего года его рассудок временами прояснялся, и тогда он бросался писать; но эти периоды сменялись депрессией и бездеятельностью. Слово погруженный в прошлое, В. Г. создавал натюрморты («Ваза с ирисами на розовом фоне», Нью-Йорк, музей Метрополитен), в рисунках изображал сцены труда и быта крестьян, копировал цикл «Времена года» Милле. Искривлённые стволы деревьев в серии пейзажей с оливами («Оливовая роща», 1889) и кипарисами («Дорога с кипарисами и звездой», 1890), вихрящиеся очертания земли («Овраг Пейруле», 1889, все — Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер) словно готовы разрушить структуру полотен. И наряду с созданными в момент душевной тревоги произведениями — редкие холсты, полные просветлённого и спокойного мироощущения («Куст», 1889, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Доктор Рей», 1889, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), олицетворяющие «самозабвенное» (по выражению В. Г.) преклонение перед природой. Одним из самых трагических произведений явилось полотно «Прогулка заключённых» (1890, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), созданное по мотивам гравюры Г. Доре. Движение по замкнутому кругу двора тюрьмы фигур арестантов подобно чувству безысходности, ощущаемому художником. В мае 1890 В. Г. почувствовал себя лучше, покинул приют и, вернувшись на север, поселился в Овер-сюр-Уаз, возле Парижа, у доктора П. Гаше, интересовавшегося искусством и психиатрией. В это время художник написал свои последние работы — два портрета доктора Гаше (Париж, музей д'Орсе, и Нью-Йорк, коллекция Зигфрида Крамарски). Последние картины В. Г. — виды пшеничных полей под жарким тревожным небом, в к-рых он пытался выразить «грусть и крайнее одиночество». Чувство трагического предзнаменования рождают деформированные очертания деревьев и архитектурных объёмов, сумрачные цветовые сочетания, отсутствие фигур людей в пейзажах «Часовня в Овере» (1890, Париж, Лувр), «Пшеничное поле с воронами» (1890, Амстердам, Музей

Ван Гога), «Хижины» (1890, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Напротив, в картине «Пейзаж в Овере после дождя» (1890, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) свежо и лирично переданы мягкий солнечный свет и прозрачный воздух Иль-де-Франса, ощущение простора вспаханного поля. К тому времени болезнь В. Г. начала прогрессировать; в июле его сильно беспокоили семейные проблемы: у Тео возникли финансовые трудности и стало плохо со здоровьем (он умер через несколько месяцев после В. Г., 25.1.1891). 27 июля В. Г. вышел из дома и отправился в поля, чтобы поработать на пленэре. По возвращении, после настойчивых расспросов четы Раву, обеспокоенных его подавленным видом, он признался, что стрелял в себя из пистолета (он выстрелил в живот, спрятавшись во дворе фермы за кучей навоза). Через 36 часов художник скончался. Среди мастеров постимпрессионизма В. Г. принадлежит исключительное место. Его повышенное эмоциональное восприятие мира было созвучно многим художественным начинаниям 20 в. и открыло новые пути постижения реальности.

Ван Дейк Антонис (Van Dyck Anthony) (22.3.1599, Антверпен, — 9.12.1641, Лондон), фламандский художник



Ван Дейк А. «Автопортрет с Эндимионом Портером». Фрагмент. 1622—1623

» Происходил из зажиточной купеческой семьи. В 10-летнем возрасте был отдан в обучение к антверпенскому живописцу Х. ван Балену, писавшему картины на мифологические темы. В 1615—16 В. Д. открыл собственную мастерскую. К ранним работам относится его автопортрет (ок. 1615, Вена, Музей истории искусств), отличающийся изяществом



Ван Дейк А. «Амур и Психея». 1638



Ван Дейк А. «Портрет Карла I, короля Англии, на охоте». Около 1635

и элегантностью. В 1618–20 создал цикл из 13 досок, изображающих Христа и апостолов: «Святой Симон» (ок. 1618, Лондон, частное собрание), «Святой Матфей» (ок. 1618, Лондон, частное собрание). Выразительные лица апостолов написаны в свободной живописной манере. В 1618 был принят мастером в *Гильдию Святого Луки* и, уже имея собственную мастерскую, сотрудничал с П.П. Рубеном, работал как помощник в его мастерской. В 1618–20 создавал произведения на религиозные темы, часто в нескольких вариантах: «Коронование терновым венцом» (1621, 1-й берлинский вариант — не сохранился; 2-й — Мадрид, Прадо); «Поцелуй Иуды» (ок. 1618–20, 1-й вариант — Мадрид, Прадо; 2-й — Миннеаполис, Институт искусств); «Несение креста» (ок. 1617–18, Антверпен, Синт-Паулускерк); «Святой Мартин и нищие» (1620–21, 1-й вариант — Виндзорский замок, Королевское собрание; 2-й ва-

риант — Завентем, церковь Сан Мартен), «Мученичество святого Себастьяна» (1624–25, Мюнхен, Старая Пинакотекa). Художник обязан своей славой жанру портрета. Он написал сотни портретов, несколько автопортретов, стал одним из создателей парадного портрета 17 в. Рисуя своих современников, он показывал их интеллектуальный, эмоциональный мир, духовную жизнь, живой характер человека. В. Д. была подхвачена распространённая в искусстве Нидерландов 16 в. тема изображения семейств и супружеских пар («Портрет Франса Снейдерса с Маргаритой де Вос», ок. 1621, Кассель, Картинная галерея). В «Семейном портрете» (1623, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) переданы естественные движения и жесты, кажущиеся случайными позы, живые взгляды, устремлённые на зрителя, — все эти новшества в искусстве портрета внёс В. Д. К портретам этого периода относится и «Портрет Корнели-

уса ван дер Геста» (ок. 1620, Лондон, Национальная галерея), овеянный тонким психологизмом. В 1920 В. Д. был приглашён в Англию в качестве придворного живописца. Проведя в Англии около года, он совершил поездку в Италию, ряд городов к-рой он посетил в свите леди Эрендел. По пути в Италию он заехал в Антверпен, где написал несколько картин, самая известная из к-рых портрет супруги Рубенса «Портрет Изабеллы Брандт» (ок. 1621, Вашингтон, Национальная галерея искусства). В 1621–27 В. Д. находился в Италии, изучая произведения итальянской живописи. Восхищаясь творчеством *Тициана*, Я. *Тинторетто*, *Веронезе*, он делал зарисовки с натуры, наброски картин знаменитых художников, что составило «Итальянский альбом» (Лондон, Британский музей) художника. Обосновавшись в Генуе, он подолгу жил в Риме, Мантуе, Венеции, Турине, Флоренции, продолжая писать портреты. Среди них парадный «Портрет кардинала Гвидо Бентивольо» (1623, Флоренция, Галерея Питти), сочетающий внешнюю репрезентативность с раскрытием богатой внутренней жизни. В 1624 В. Д. получил приглашение от вице-короля Сицилии посетить Палермо, где он написал покоренный «Портрет вице-короля Эммануила Филиберта Савойского» (1624), а также большую алтарную картину для палермской церкви Ораtorio дель Розарио «Мадонна чёткок» (1624–27) — самый крупный заказ, полученный В. Д. от Церкви в свой итальянский период. Вернувшись в Геную, художник работал над портретами-картинами. Он создавал сложные композиции парадного портрета, на к-рых предстаёт несколько романтизированный, величественный мир аристократии. Он изображал портретируемых в полный рост на фоне роскошных дворцов, открытых террас, величественных пейзажей, придавал им горделивые позы и эффектные жесты. Таковы «Портрет маркизы Елены Гримальди Каттанео со слугой негрятёнком» (1623, Вашингтон, Национальная галерея искусств), «Портрет маркизы Бальби» (ок. 1623, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), «Портрет Паолы Адорно с сыном» (ок. 1623, Вашингтон, Национальная галерея искусств), «Портрет семьи Ломеллини» (1624–26, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). В это время он обратился к изображению пожилых людей, отмеченных печатью прожитой жизни: «Портрет сенатора» и «Портрет жены сенатора» (1622–27, Берлин, Государственные музеи), а также к изображению

детей, создав впервые в истории искусств первый парадный детский групповой портрет («Портрет детей семьи де Франки», 1627, Лондон, Национальная галерея). В 1627 В. Д. вернулся в Антверпен, в котором пробыл до 1632, вступил во владение наследством после смерти отца. Популярность мастера была огромна: он выполнял заказы на крупные алтарные картины для церквей Антверпена, Гента, Куртрэ, Мелехена, портреты, картины на мифологические темы. Для церкви иезуитов написал большую алтарную картину «Видение святого Августина» (1628, Антверпен, церковь Святого Августина), для придела Братства холостяков в антверпенской церкви иезуитов — «Богородица и младенец Иисус со святой Розалией, Петром и Павлом» (1629, Вена, Музей истории искусств), для церкви доминиканцев в Антверпене — «Распятие со святым Домиником и святой Екадиной Сиенской» (1629, Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Он создал много полотен меньшего размера на религиозную тематику: «Видение Богородицы блаженному Герману Иосифу» (1630, Вена, Музей истории искусств), «Богородица с куропатками» (нач. 1630-х, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), написанная для английской королевы. Среди портретов этого периода преобладали изображения представителей правящих кругов, знатных

семейств, духовенства, сановников, художников. В. Д. с любовью прописывал детали костюмов, украшений, и вместе с тем его живопись была очень свободна: динамичные мазки, широкое письмо. Он блистательно передавал внутренний мир портретируемого, они полны жизни, естественны: «Портрет Яна ван дер Ваувера» (1632, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Портрет Мартина Рейкарта» (1630, Мадрид, Прадо), «Портрет Марии Луизы де Тассис» (1628, Ватикан, Собрание Лихтенштейн). В 1626—33 художник создал галерею графических портретов выдающихся современников, получившую название «Иконография». Для офортной серии он выполнил с натуры подготовительные рисунки, часть офортов была выполнена самим художником, часть с помощью гравёров. Портреты делились на три группы: монархи и полководцы (16 портретов), государственные деятели и философы (12 портретов), художники и коллекционеры (52 портрета). Одни рисунки делал с натуры, другие — с портретов, написанных им самим или другими художниками. «Иконография» была издана в 1632 в Антверпене. На титульном листе помещался автопортрет В. Д. После его кончины М. ван Эмден, гравёр, печатавший эти офорты, продал первоначальные 80 досок. К ним было добавле-

но ещё 15 досок, выгравированных самим В. Д., а также гравюры других художников, так что общее число было доведено до 100. Это издание появилось в свет в 1645 и стало известно под названием «Centum Icones» («Сто изображений»). В 1632 по приглашению короля Карла I В. Д. переехал в Англию, где получил должность «главного живописца на службе их величества», дворянский титул и золотую цепь. В 1634 посетил Антверпен, а затем Брюссель, в котором он написал портреты знати: «Портрет кардинала-инфанта Фердинанда» (1634, Мадрид, Прадо), «Конный портрет Томаса, принца Савойско-Кариньянского» (1634, Турин, галерея Сабуды). Он получил крупный заказ на выполнение группового портрета в натуральную величину городских эшеченов (муниципальных советников) для зала ратуши. От погибшей в 1695 картины сохранились лишь подготовительные наброски маслом. 18.10.1634 Гильдия Святого Луки Антверпена признала В. Д. лучшим среди фламандских художников, присудив ему высшую награду: он был избран почётным деканом, его имя было внесено заглавными буквами в список членов гильдии. Вскоре мастер вернулся в Англию, где им были написаны картины на мифологическую тематику: «Ринальдо и Армида» (1628, Балтимор, Картинная галерея), «Амур и Психея» (1638, Лондон, Хептон-корт).



Ван Дейк А. «Пятеро детей Карла I». 1637



Вандерлин Дж. Портрет Теодосии Барр. 1802

В Англии в это время господствующим жанром в живописи был портрет, основными заказчиками В. Д. был король, члены его семьи, придворная знать. К шедеврам художника относятся «Конный портрет Карла I с сензором де Сент Антауном» (1633, Букингемский дворец, Королевские собрания). Выделяется парадный «Портрет Карла I, короля Англии, на охоте» (ок. 1635, Париж, Лувр), показывающий короля в охотничьем костюме, в изысканной позе на фоне пейзажа. Известен т. н. «Тройной портрет короля» (1635, Виндзорский замок, Королевские собрания), на котором король показан в трёх ракурсах, т. е. предназначался для отсылки в Италию, в мастерскую Л. Бернини, к-рому было заказано создать бюст Карла I. После того, как в 1636 выполненный Бернини бюст (не сохранился) был доставлен в Лондон и вызвал фурор при английском дворе, королева Генриетта Мария тоже пожелала иметь собственное скульптурное изображение. Всего В. Д. писал королеву более 20 раз, но для этого замысла он создал три её отдельных портрета, среди к-рых самый значительный «Портрет Генриетты Марии с карликом сэром Джеффри Хадсоном» (1633, Вашингтон, Национальная галерея искусств). В 1635 В. Д. получил заказ написание картины с изображением детей короля «Трое детей Карла I» (1635, Турин, Галерея Сабайда), к-рая позже была отослана в Турин и считается шедевром детского портрета. В том же году он повторил картину, а два года спустя создал полотно «Пятеро детей Карла I» (1637, Виндзорский замок, Королевские собрания). В этот период художник создал портретную галерею молодых английских аристократов: «Принц Карл Стюарт» (1638, Виндзор, Королевские собра-

ния), «Принцесса Генриетта Мария и Вильгельм Оранский» (1641, Амстердам, Рейксмузеум), «Портрет королевских детей» (1637, Виндзорский замок, Королевские собрания), «Портрет Филиппа Уортона» (1632, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Портрет лордов Джона и Бернарда Стюартов» (ок. 1638, Хэмпшир, Собрание Маунтбеттена). К концу 1630-х им были созданы мужские портреты, великолепные по решению и психологической характеристике, строгие и правдивые: «Портрет сэра Артура Гудвина» (1639, Дербишир, Собрание герцога Девонширского), «Портрет сэра Томаса Чалонера» (ок. 1640, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Всего художник написал около 900 полотен. Он оставил грандиозное наследие не только потому, что работал быстро и легко, но и потому, что использовал многочисленных помощников, художников из Фландрии и Англии, к-рые писали задние планы, драпировки, использовал манекены для написания одежд. Творчество В. Д. оказало огромное влияние на развитие английской и европейской портретной живописи. В портретах художник показывал людей разных сословий, разного социального уровня, разных по душевному и интеллектуальному складу. Приверженец традиций фламандского реализма, В. Д. был создателем официального парадного портрета, в т. ч. аристократического, в к-ром показывал благородного, утончённого, рафинированного человека, а также создателем интеллектуального портрета.

Вандерлин Джон (*Vanderlyn John*) (15.10.1775, Кингстон, шт. Нью-Йорк, — 23.9.1852, там же), американский художник

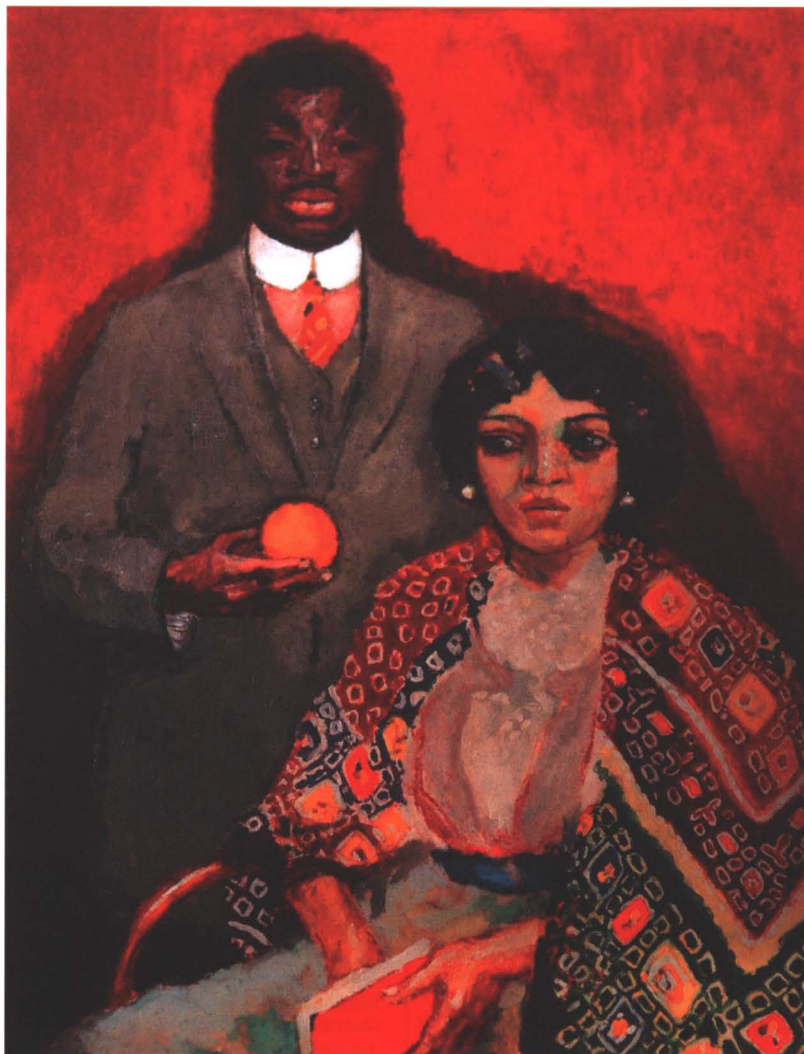
» Писал композиции на сюжеты из американской истории. В начале карьеры его творчеством заинтересовался А. Бэрр, содействовавший обучению живописца в филаделфийской мастерской Дж. Стюарта и в Европе. В 1808 В. получил от французского императора Наполеона I золотую медаль за работу «Марий среди руин Карфагена» (1807). В 1815 вернулся в США. Создал панораму «Версальский дворец и парк» (1815) (Нью-Йорк, Метрополитен). В 1842 ему заказали расписать ротонду вашингтонского Капитолия (Конгресс США) — так появилась наиболее известная в США работа художника «Высадка Колумба на Гуанахани (Сан-Сальвадор) в 1492 году».

Ван Донгён Кес (*Van Dongen Kees*) (наст. имя Корнелиус) (16.1.1877, Делфтсхаген, близ Роттердама, — 28.5.1968, Монте-Карло), французский художник голландского происхождения, один из самых ярких представителей фовизма

» Занимался в роттердамской Академии художеств (1892—97). Зарабатывал на жизнь, публикуя в местных газетах «Груне» и «Роттердам ньювсблад» ироничные, порой эпатажные зарисовки местного порта, злчных мест и притонов. В 1899 обосновался в Париже, примкнув позднее к кружку авангардистов, сформировавшемуся в студии «Bateau-Lavoir» («Лодка-прачечная»). Сотрудничал с парижскими сатирическими журналами («Асьет дю бэр» и др.) и символистским «Ревю бланш». Принял участие в выставке фовистов (см. Фовизм) в Осеннем салоне (1905). Ещё до



Вандерлин Дж. «Высадка Колумба на Гуанахани (Сан-Сальвадор) в 1492 году». 1842—1847



Ван Донген К. «Люси и её партнёр». 1911

возникновения фовизма в творчестве В. Д. проявились черты, сохранившиеся на протяжении нескольких последующих лет: дерзкая, но согласованная гармония, живые мазки в сочетании с более равномерными зонами, чувствительность, подчас вульгарная («Уличный гимнаст», 1907–08, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; серия ню, «Торс», 1905, частное собрание). Одним из источников его вдохновения стал цирк Медрано, где он часто бывал («Белое трико», 1906, частное собрание). В 1908 работал вместе с керамистом Меттеем и выставлялся в Дюссельдорфе, а затем в Дрездене, куда он посылал рисунки на выставку группы «Мост». В действительности, В. Д. более близок немецким экспрессионистам, нежели французским фовистам («В Булонском лесу», 1907–08, Гавр, музей). Он приобрёл известность и заключил контракт с галереей Берн-

хейм-Жён (1909–15). Художник отправился в путешествие в Испанию и Марокко (1910–11), откуда привёз прекрасные полотна, полные свежих чувств («Женщины на балюстраде», ок. 1911, Сен-Тропез, музей), лёгкие и остроумные («Феллахи», Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). В 1911 появились декоративные композиции с большими красочными плоскостями («Красное и жёлтое», «Красное и синее», частное собрание); после путешествия в Египет (1913) художник перешёл к иератическому, двухмерному стилю («Синий мужчина и красная женщина», ок. 1918, Ницца, музей Шере). В 1913 связь В. Д. с маркизой Казати, а затем дружба с Л. Жасми (к-рая продлилась до 1932) направили творчество художника в сторону более светской стилистики, к-рая принесла ему известность в годы после Первой мировой войны 1914–18. В этот период в композиции господствовали ритмы длинных вертикалей, в к-рые превращались теперь его женские модели («Цветущий водоём», 1917, Париж, Городской музей современного искусства), цвет, хотя и сохранял часто дерзновенность, но терял былую утончённость. В. Д. стал известным художником высшего света в Париже и Довиле. Серия картин, жёстких по своей правдивости, стала как бы портретом общества между двумя войнами («Бонн де Кастеллане», 1922, частное собрание; «Сёстры Долли», 1925, Париж, частное собрание). Портреты работы В. Д. появились достаточно поздно, но после 1930 в них проступил его условный и чувствительный



Ван Донген К. «Женщина на диване». Около 1930



Ван И. «Портрет Ян Чжуси». 1363

взгляд на модель («Утрилло», 1948, частное собрание; «Бриджит Бардо», 1954, частное собрание). В пейзажах, написанных в те годы, художник возродил счастье и выразительность своих ранних работ («Маленькая Ан на пляже», ок. 1930, Сен-Троpez, музей). Его произведения, лучшие из к-рых созданы до 1920, верны экспрессионистскому фовизму, как по духу, так и по приёмам, несмотря на все превратности современного искусства. В 1929 художник принял французское гражданство и в 1959 переехал в Монако на виллу, названную Бато-Лауар. Он написал несколько сочинений («Голландия, женщины и искусство», 1927; «Жизнь Рембрандта», 1927; «Живопись, практические советы», 1937), а также исполнил литографии к сочинениям А. де Монтерлана (1946), Вольтера (1948) и А. Франса (1951) (портрет последнего В. Д. написал в 1917).

Ван И (1333, Чжецзян, — после 1362), китайский художник

» Сведения об этом художнике весьма скудны. Известно, что он занимался живописью фигур, особо специализируясь на портрете (историки искусства считают, что он был продолжателем сунской традиции портрета). Из всего наследия художника сохранилось несколько живописных произведений и небольшой трактат, посвящённый портретной живописи. До 17 в. портрет рассматривался китайскими ценителями как чисто функциональное искусство, находящееся за пределами категорий «достойных утончённого взгляда». Такое отношение привело к тому, что до наших дней дошло очень мало старинных портретов — они не ценились и не хранились. Серии императорских портретов находились в государственных хранилищах, но отно-

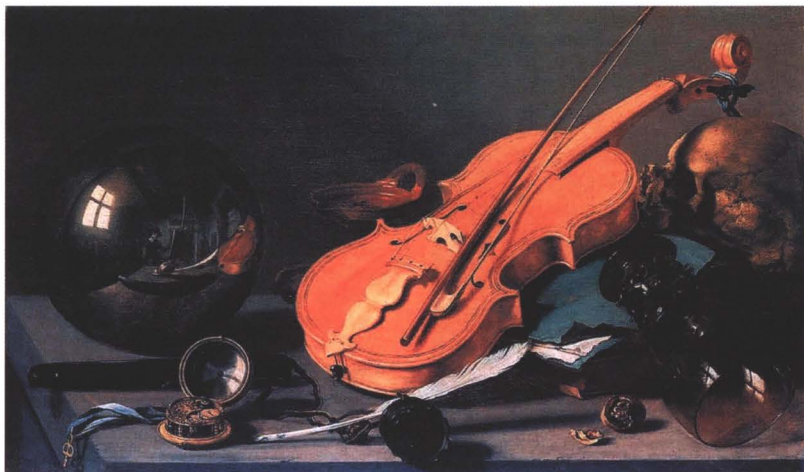
шение к ним было примерно как к фотографиям, а не к ценным картинам. От эпохи Юань дошли два альбома портретов императоров этой монгольской династии. Однако о портретах, созданных за пределами двора и кругов духовенства эпохи Юань, в настоящее время имеется весьма смутное представление. Сохранился «Портрет Ян Чжуси», написанный В. И., на к-ром изображён учёный и поэт Ян Чжуси (Ян Цянь по прозвищу «Бамбук-запад»), прогуливающийся в одиночестве с посохом в просторной одежде и шапочке. Портрет был создан в кооперации с Ни Цзанем, к-рый в 1363 добавил к фигуре учёного, нарисованной В. И., сосну и камни. В. И. принадлежит первый известный теоретический трактат о портрете (1360), в к-ром художник вслед за Су Ши утверждал, что «каждый, кто пишет портрет, должен знать правила физиономии». Художник считал, что у портрета есть два начала: одно содержит эзотерический, мистический смысл, раскрываемый физиогномикой, другое — это орнаментально-графическая структура лица. Далее он описывал, как он сам запечатлевает в памяти образ портретируемого, так, чтобы его можно было видеть даже с закрытыми глазами. Затем описывал технику живописи при изображении лица. И в конце сетовал: «Нынешние пошлые ремесленники «играют на лютне, заклеив колки», не знают путей творческого претворения (традиционных приёмов). Они стремятся заставить изображаемого, поправив платье, напряжённо сидеть, как глиняного болвана. Так и пишут. Поэтому на десять тысяч случаев ни одного удачного». Однако его собственное произведение, «Портрет Ян Чжуси», тоже трудно назвать удачным, особенно если сравнить с портретами эпохи Мин и Цин. Несмотря на то что китайские

надписи на этом произведении приписывают способность портретиста уловить «честность и почтительность», свойственные Ян Чжуси, лицо портретируемого совершенно не передаёт его внутренний мир, оно вежливо и невыразительно. Однако, как это принято в китайском портрете, поза, атрибуты, окружающие предметы являются символами, понятными образованному зрителю. Художник наделил своего героя совершенно конкретными духовными качествами, придав ему определённый облик и окружив его неслучайными предметами — сосной и камнями, олицетворяющими честность, твёрдость и чистоту.

Ванитас (лат. *vanitas*, букв. — «суеда, тщеславие»), тип философского натюрморта, в котором предметы, символизирующие богатство природы и человеческой деятельности, противопоставлены элементам, напоминающим о смерти



С. Ренард. «Ванитас». 1650



Ванитас. П. Клас. «Натюрморт со стеклянным шаром». 1625

» Подобные картины, ранняя стадия развития натюрморта, предназначались для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Наибольшее распространение В. получил во Фландрии и Нидерландах в 16–17 вв., отдельные примеры встречаются во Франции и Испании. Термин восходит к библейскому стиху (Еккл. 1 : 2) *Vanitas vanitatum omnia vanitas* («Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует — всё суета!»). Натюрморты В. в начальной форме представляли собой фронтальные изображения черепов (обычно в нишах со свечой) или других символов смерти и бренности, к-рые писались на реверсах портретов в эпоху *Возрождения*. Эти В., а также цветы, к-рые рисовали на оборотах, — самые ранние примеры жанра натюрморта в европейском искусстве Нового Времени. Эти черепа на оборотах портретов символизировали смертность человеческой натуры (*mors absconditus*) и противопоставлялись живому состоянию модели на обороте картины. Самые ранние В. — обычно самые скромные и мрачные, зачастую чуть ли не монохромные. Натюрморты В. выделились в независимый жанр около 1550. Художники 17 в. перестали изображать череп строго фронтально в композиции и обычно «клали» его в стороне. По мере развития эпохи *барокко* эти натюрморты становились всё более пышными и изобильными. Они приобрели популярность к 1620-м. Развитие жанра вплоть до спада его популярности примерно в 1650-х сосредотачивалось в нидерландском Лейдене, к-рый являлся важным центром кальвинизма, течения, осуждавшего моральную развращённость человечества и утверждавшего твёрдый моральный ко-

декс. Для кальвинистских художников эти натюрморты являлись предупреждением против тщеславия и бренности и были иллюстрацией кальвинистской морали того времени. Также на сложение жанра, вероятно, повлияли гуманистские воззрения в обществе. Символы, встречающиеся на полотнах, были призваны напоминать о бренности человеческой жизни и о преходящести удовольствий и достижений. Череп — напоминание о неизбежности смерти. Аналогично тому, как портрет является лишь отражением когда-то живого человека, так и череп является лишь формой когда-то живой головы. Зритель должен вос-

принимать его как «отражение», он наиболее отчётливо символизирует бренность человеческой жизни. Гнилые фрукты — символ старения. Зрелые плоды символизируют плодородие, изобилие, в переносном смысле богатство и благосостояние. Ряд плодов имеет своё значение: грехопадение обозначается грушами, помидорами, цитрусами, виноградом, персиками и вишней, и конечно, яблоком. Эротический подтекст имеют инжир, сливы, вишни, яблоки или персики. Цветы (увядающие); роза — цветок Венеры, символ любви и секса. Мак — успокоительное средство, из к-рого изготавливают опиум, символ смертного греха лени. Тюльпан — объект коллекционирования в Нидерландах 17 в., символ необдуманности, безответственности и неразумного обращения с дарованным Богом состоянием. Ростки зерна, ветви плюща или лавра (редко) — символ возрождения и круговорота жизни. Раковина моллюска является останками когда-то живого животного, она обозначает смерть и бренность. Ползучая улитка — олицетворение смертного греха лени. Большие моллюски обозначают двойственность натуры, символ похоти, ещё одного из смертных грехов. Мыльные пузыри — краткость жизни и внезапность смерти; отсылка к выражению *homo bulla* — «человек есть мыльный пузырь». Гаснущая дымящаяся свеча (огарок) или масляная лампа; колпачок для



Ванитас П. Боель. «Аллегория бренности мира». 1663



Ванитас. Э. Коллер. «Натюрморт», 1665

гашения свечей — горящая свеча является символом человеческой души, её затухание символизирует уход. Кубки, игральные карты или кости, шахматы (редко) — знак ошибочной жизненной цели, поиска удовольствий и грешной жизни. Равенство возможностей в азартной игре значило также и предосудительную анонимность. Курительная трубка — символ быстротечных и неуловимых земных наслаждений. Карнавальная маска является знаком отсутствия человека внутри неё; также предназначена для праздничного маскарада, безответственного удовольствия. Зеркала, стеклянные (зеркальные) шары — зеркало является символом тщеславия, кроме того, тоже знак отражения, тени, а не настоящего явления. Пустой стакан, противопоставленный полному, символизирует смерть. Стекло символизирует хрупкость, белоснежный фарфор — чистоту. Ступка и пестик — символы мужской и женской сексуальности. Бутылка — символ греха пьянства. Нож напоминает об уязвимости человека и о его смертности. Кроме того, это фаллический символ и скрытое изображение мужской сексуальности. Песочные и механические часы — быстротечность времени. Музыкальные инструменты, ноты — краткость и эфемерная природа жизни, символ искусств. Книги и географические карты (mapra mun-

ди), писчее перо — символ наук. Глобус, как земли, так и звёздного неба, — мировое владычество или абсолютная власть; в искусстве популярный атрибут аллегорических фигур, представляющих универсальные качества, от Истины, Славы, Удачи и Изобилия до Правосудия, Философии и Гуманитарных наук. Палитра с кистями, лавровый венок (обычно на голове черепа) — символы живописи и поэзии. Медицинские инструменты — напоминание о болезнях и бренности человеческого тела. Кошельки с монетами, шкатулки с драгоценностями — драгоценности и косметика предназначены для создания красоты, женской привлекательности, одновременно они связаны с тщеславием, самовлюблённостью и смертным грехом высокомерия. Также они сигнализируют об отсутствии на полотне своих обладателей. Оружие и доспехи — символ власти и могущества, обозначение того, что нельзя забрать с собой в могилу. Короны и папские тиары, скипетры и державы, венки из листьев — знаки переходящего земного господства, к-рому противопоставлен небесный мировой порядок. Подобно маскам, символизируют отсутствие тех, кто их носил. Ключи символизируют власть домашней хозяйки, управляющей запасами. Руины символизируют переходящую жизнь тех, кто их населял когда-то. Лист бумаги

на картинах изображался обычно с правоучительным (пессимистическим) изречением, напр.: «*Hodie mihi cras tibi*» (сегодня мне, завтра тебе); *Finis gloria mundi*; «*In ictu oculi*» (в мгновение ока); «*Aeternae puniunt cito volat et occidit*» (слава о героических поступках разлетается точно так же, как и сон); «*Omnia morte cadunt mors ultima linia rerum*» (всё разрушается смертью, смерть — последняя граница всех вещей). Очень редко натюрморты В. включали человеческие фигуры, иногда скелет — персонафикацию смерти. Объекты часто изображались в беспорядке, символизируя ниспровержение достижений, к-рые они обозначают.

Ванлоо Жан-Батист (*Van Loo Jean-Batist*) (14.1.1684, Экс-ан-Прованс, — 19.12.1745, там же), французский художник

» Внук Я. Ванлоо, брат К. Ванлоо. Учился у своего отца Луи-Абрахама. Относился к искусству как к художественному ремеслу: был мастером своего дела, но подчинялся вкусам заказчиков и не стремился проявить собственную индивидуальность. Писал в основном мифологические картины и портреты знати. Работал в Генуе, Турине, Риме, расписывал плафоны в замке в Риволи. С 1720 получал регулярные заказы на картины в Париже, с 1731 член Академии художеств. В это время ему заказал свой портрет Людовик XV. В конце 1730-х — начале 1740-х переехал в Англию, где написал ряд портретов придворных. Особенно удавались ему женские портреты. В. часто представлял своих героинь в неких возвышенных образах, напр., в виде античных богинь, муз. Дорогие ткани, в к-рые наряжались заказчики, ху-



Ванлоо Ж.-Б. Портрет Маргареты Уоффингтон.
1738

дожник умел передавать изысканными жемчужно-серыми, винно-красными, густо-малиновыми тонами, подчёркивая бархатистость велюра, блеск парчи, мерцание жемчуга, мягкость горностаевой шкурки или нежную прозрачность брабантского кружева. В мужских портретах художник был более сдержан, но и здесь для него было важнее создать парадный, возвышенный образ, нежели рассказывать о своей модели, выявлять черты характера данного человека. Сохранился большой мужской парадный портрет сэра Роберта Уолпола (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), к-рый изображён на нём в полный рост, в торжественном одеянии. Портрет, вероятно, относится к тому периоду, когда В. работал в Лондоне. Сыновья В. — Луи-Мишель и Шарль Амеде Филипп — также стали художниками.

Ванлоо Жюль Сезар Дени (*Van Loo Jules Cesar Denis*) (1743, Париж, — 1821, там же), французский художник

» Сын и ученик художника К. Ванлоо. В 1767 был пенсионером Французской академии в Риме и в 1784 стал академиком. В 1791—94 жил в Турине, где и ныне хранятся многие его пейзажи (галерея Сабауда). Его зимние виды отмечены стремлением к большому реализму и влиянием голландских мастеров 17 в. («Пьемонтский пейзаж под снегом», 1801, Фонтенбло, музей дворца; «Эффект снега в Альпах», 1804, Париж, Лувр; «Снежный пейзаж», 1810, Отен, музей). Нек-рые небольшие пейзажи (Тулуза, Музей изящных искусств) по своей чувствительности делают художника, подобно П.А. де Валансьенну, предшественником Ж.Б.К. Коро.

Ванлоо Карл (*Van Loo Carle*) (наст. имя Шарль-Андре, *Charles-Andre*) (15.2.1705, Ницца, — 15.5.1765, Париж), французский художник

» Внук Я. Ванлоо, брат Ж.-Б. Ванлоо; самый известный из художественной династии. Приехал в Турин в 1712, а затем отправился в Рим, где учился у Бенедетто Луги. По возвращении в Париж в 1719 В. исполнил свои первые религиозные композиции («Принесение во храм», 1725, Лион, церковь Сен-Жан) и в 1724 получил Римскую премию. В 1727, одновременно с Ф. Буше, он прибыл во Французскую академию в Риме, где пробыл до 1732 («Апофеоз святого Исидора», 1729, Рим, церковь Сант-Исидоро; эскиз — Гамбург, Кунстхал-



Ванлоо К. «Отдых на охоте». 1737



Ванлоо К. «Концерт у султана». Фрагмент. 1737

ле; «Эней и Анхис», 1729, Париж, Лувр). В 1732—34 в Турине В. работал для короля Сардинии (11 композиций на тему «Освобождённого Иерусалима», 1733, Турин, Палаццо Реале; «Отдых Дианы», 1733, плафон во дворце Ступиниджи; эскиз — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и для церкви («Тайная вечеря» и «Умножение хлебов», 1733, Турин, церковь

Санта-Кроче; эскиз — Аррас, музей). После возвращения в Париж в 1734 он стал действительным членом Королевской академии живописи и скульптуры в 1735 («Аполлон и Марсий», Париж, Школа изящных искусств) и сделал блестящую карьеру: профессор Академии (1752), её ректор (1754), первый художник короля (1762), директор Академии (с 1763). В

Васнецов Виктор Михайлович

«Иван-Царевич на Сером Волке»

1889 год

Холст, масло,

249 × 187 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

В картине воспроизведён эпизод из сказки об Иване-Царевиче, Жар-Птице и о Сером Волке. Художник избрал волнующий момент, когда Иван Царевич с Еленой Прекрасной спасаются от погони. Чудесно передал тревожность и загадочность эпизода. Ранее Васнецов написал портрет племянницы Саввы Мамонтова, который послужил этюдом для фигуры Елены Прекрасной. Для художника было важно передать не внешнее сходство, а настроение, внутреннее душевное состояние модели.



◀ Портрет Натальи
Анатольевны Мамон-
товой

1883 год

Холст, масло,

Москва,

Государственная

Третьяковская галерея



◀ На первом
плане – чудесно рас-
цветшее яблоневое
дерево, символ всепо-
беждающей любви, спо-
собной творить чудеса,
знак счастливого конца
сказки.

«Алёнушка»

1881 год
Холст, масло,
121 × 173 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

Художник обратился к сказке об Алёнушке и её братце Иванушке, по-своему, творчески претворив её в живописи. В образе Алёнушки, написанной с крестьянской девочки, передано страдание кроткой, одинокой, всеми отвергнутой сиротки. Природа утешает её, как мать утешает своё дитя. Пейзажные мотивы навеяны поэтическими фольклорными образами, например ласточки, что собрались на веточке над головой Алёнушки, — добрые вестницы, помощницы в беде, а трепещущие осины — символ горькой доли.



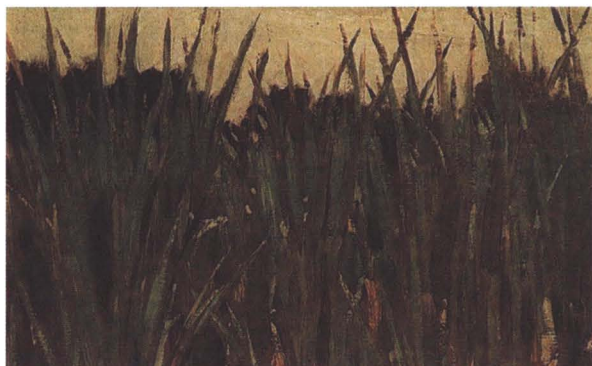
◀ Этуд сидящей девочки

1881 год

Художник написал этюд с крестьянской девочки-сиротки.

Фрагмент этюда
«Осока»

1880 год



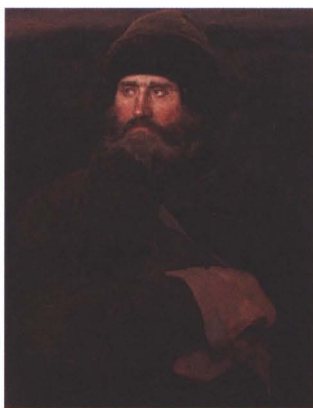
«Богатыри»

1898 год

Холст, масло, 295,3 × 446 см

Москва, Государственная
Третьяковская галерея

«Богатыри» — это мощная эпическая песнь России, её великому прошлому. Художник писал картину с перерывами около 20 лет. Почти три десятилетия пролегли между первым наброском (1871), более двух десятилетий — между парижским эскизом и полотном «Богатыри» (1898), венчающим героический цикл работ живописца. Воскресив грандиозные в своей духовной мощи образы былинных защитников Древней Руси — Илью Муромца, Добрыню Никитича и Алёшу Поповича, — Васнецов стремился на пороге 20 в. обозначить преемственность героического прошлого русского народа с его великим будущим. При всей конкретности образов богатыри воспринимаются как мифическое олицетворение созидательных сил русской земли. Богатырский эпос воплощён в формах, где все элементы образного языка несколько преувеличивают реальные значения. Степь с буйными травами, мощные кони с огромными гривами, могучие богатыри — всё будто завышено в значении, что создаёт дистанцию между реальностью и вымыслом. Богатыри — это символ могущества народа и державы, так надёжно охраняемой заставой. Под копытами богатырских коней хрупкая молодая поросль. Ёлочки и сосенки — метафора преемственности поколений.



«Крестьянин Иван Петров». Этюд для картины «Богатыри»

1883 год

Москва,
Государственная
Третьяковская галерея

В центре композиции — Илья Муромец. Богатырь прост и могуч, в нём чувствуется спокойная уверенная сила и умудрённость жизненным опытом. Сильный телом, он, несмотря на грозный вид — в одной руке, напряжённо поднятой к глазам, у него палица, в другой копё, — исполнен «благости, великодушия и добродушия». В картине богатырь олицетворяет основательность, мудрую неторопливость и опору на опыт и традиции народа. Прообразом для написания образа послужил крестьянин Владимирской губернии Иван Петров. В истории богатырь известен как святой преподобный Илья Муромец Печерский (скончался пример-

но в 1188), уроженец города Мурома. Герой ряда русских былин, возникших в 12–13 веках, и германских народных сказаний 13 в. В 1988 была проведена экспертиза останков богатыря, которые хранятся в Киево-Печерской Лавре. Учёные выяснили, что Илья умер в возрасте 40–55 лет от колотой раны сердца (по характеру повреждений можно судить, что вражеское копё, пробив щит и кисть Ильи, вонзилось прямо в грудь), а в юности страдал параличом нижних конечностей (вот почему он тридцать лет и три года лежал на печи).



◀ Слева на белом коне — Добрыня Никитич. В руках он держит меч, который олицетворяет символ княжеской власти. Он представитель и величав. Былины нередко говорят о его долгой придворной службе, в которой он проявил вдумчивость и предусмотрительность. Он выполнял самые сложные поручения, требующие изворотливости ума и дипломатического такта. Историческим прототипом богатыря считают Добрыню, дядю и воеводу князя Владимира. Художник воплотил в этом образе гордый боевой дух и стремление защищать свою землю.



◀ Справа изображён Алёша Попович. Он молод и строен, выражение лица лукавое, там, где не сможет пройти силой, пройдёт со смекалкой. Алёша Попович не только воин (держит в руках лук со стрелами) — у него на боку гусли. Он в краткие минуты отдыха играет на них, радуя богатырей весёлыми песнями. Историческим прототипом богатыря послужил суздальский боярин Александр (Олеша) Попович. В образе Алёши Поповича художник отобразил поэтическое, созерцательное начало русской души, чуткость ко всем проявлениям красоты.

1749 — воспитатель в Художественной школе в Париже; среди его учеников — Ж.О. Фрагонар. В. был одним из главных представителей «большого стиля». Он работал как по заказам короля («Охота на медведей», «Охота на страусов», 1736, Амьен, музей Пикардии; «Отдых на охоте», 1737, Париж, Лувр; три «Аллегии искусств», 1745, Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей) и Королевской мануфактуры братьев Гобелен («Тезей», 1746, Ницца, Музей изящных искусств; вариант — Безансон, Музей изящных искусств), так и для частных заказчиков («Меркурий», «Юпитер и Юнона», «Марс и Венера», «Туалет Венеры», «Кастор и Поллукс», 1737, Париж, отель Субиз, Национальный архив) и особенно для церквей (четыре картины из жизни Девы Марии, 1746—51, Париж, церковь Сен-Сюльпис; шесть картин из жизни святого Августина и «Обет Людовика XIII», 1748—53, Париж, церковь Нотр-дам-де-Виктуар; «Рождество», 1751, Брест, Музей изящных искусств; эскизы — Амьен, музей Пикардии; «Святой Карл Борромей», Париж, церковь Сен-Мерри; «Распятие», 1755, Безансон, собор). Он одним из первых стал писать картины в жанре костюмированных сцен на восточные и экзотические темы («Паша», 1737, Лондон, собрание Уоллес; «Султанша, пьющая кофе» и «Султанша за вышиванием», 1755, Париж, Музей декоративного искусства, и С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Испанский концерт», «Испанское чтение», 1761, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; в 1771 картина была куплена Екатериной II по совету Д. Дидро). Бывший одним из самых ярких представителей официального «большого стиля», В. после 1750 подвергался безжалостной критике



Ванлоо Л.-М. «Княгиня Е.Д. Голицына». 1759



Ванлоо Ш.А.Ф. «Мыльные пузыри». 1764



Ванлоо Я. «Семейство Круйваген возле своего дома». Около 1642

за холодность, фальшь и помпезность. Его сын, Жюль Сезар Дени, также стал художником.

Ванлоо Луи-Мишель (Van Loo Louis-Michel) (1707, Тулон, — 1774, Париж), французский художник

» Сын Ж.-Б. Ванлоо, племянник К. Ванлоо. Учился у своего отца, работая с ним в Турине, Риме и Париже (где в 1725 получил Римскую премию). В 1727—32 находился в Риме с дядей Карлом. Член французской Королевской академии жи-

вописи и скульптуры с 1733 («Аполлон и Дафна», Париж, Школа изящных искусств). В 1736—53 жил в Испании, стал официальным придворным портретистом («Семья Филиппа V», 1743, Мадрид, Прадо, эскиз — Версаль, музей дворца; «Луиза Изабелла Бурбон», 1745, Мадрид, Прадо), в 1752 был назначен директором Академии Сан-Фернандо («Меркурий и Купидон», 1748, Мадрид, Академия Сан-Фернандо). Стремясь к созданию портретов в духе Г. Риго («Людовик XV», 1760, Лондон, собрание Уоллес; реплики — Париж, Лувр; Версаль, музей дворца; Гренобль, Музей изящных искусств; Ренн, Музей изящных искусств; Копенгаген, Государственный художественный музей), В. придавал им психологический оттенок, что напоминает некоторых персонажей Ж.Б. Грёза (портреты «Мариво», 1756, Париж, музей Комеди Франсез; «Княгиня Е.Д. Голицына», 1759, Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Ж.Ж. Суффло», 1767, Париж, Лувр; «Дени Дидро», 1767, там же; «Жозеф Верне и его жена», 1767—68, Авиньон, музей Кальве). В 1765 сменил своего дядю Карла в Париже на посту директора Художественной школы.

Ванлоо Шарль Амеде Филипп (*Van Loo Charles Amedee Philippe*) (прозв. Ванлоо Прусский) (25.4.1719, Риволи, близ Турина, — 15.11.1795, Париж), французский художник

» Сын Ж.-Б. Ванлоо, брат Л.-М. Ванлоо. Учился у своего отца. В 1747 стал членом французской Королевской академии живописи и скульптуры («Мученичество святого Себастьяна», Версаль, церковь Нотр-Дам). Год спустя он был приглашен на службу к королю Пруссии Фридриху, у которого работал вплоть до 1769 (за исключением периода 1758—63; «Крещение Христа», Салон 1761, Версаль, собор Сен-Луи). Многие произведения В. созданы в Берлине и Потсдаме (аллегорические плафоны, портреты, большие исторические и мифологические картины, а также галантные сцены, исполненные под влиянием Ж.А. Ватто). Адъютант профессора Академии (с 1770) и адъютант её ректора (с 1790). В 1773—75 В. создал для Королевской мануфактуры братьев Гобелен картоны, к-рые считаются наиболее ярким свидетельством восточного вкуса того времени («Султанша и одалиски», 1774; «Туалет султанши», 1774, Париж, Лувр).

Ванлоо Якоб (*Van Loo Jacob*) (изначально — Якоб ван Лоо, Ja-

cob van Loo) (1614, Слюс, пров. Зеландия, ныне Нидерланды, — 26.11.1670, Париж), фламандский художник, основатель семьи французских художников фламандского происхождения

» Сын фламандского жанрового художника Яна ван Лоо, В. был историческим и жанровым живописцем. Сначала обучался у отца, в юности находился под влиянием Т. де Кейсера и Я. Бекера. С 1642 В. жил в Амстердаме, его имя упомянуто в архивах. В 1654 работами В. восхищался поэт Я. Вос, сравнивая его с Х. ван Р. Рем-

брантом, Г. Флинком и Ф.Б. Болом. Около 1660 он, участвуя в бытовой драке, совершил убийство и был выслан из стран Голландии и Западной Фрисландии под страхом смерти. В. бежал в Париж, где в 1663 стал членом Академии художеств. Картина, к-рую он представил Академии, была портретом живописца М. Корнелля (Париж, Лувр). Два сына В. — Жан и Луи-Абрахам — стали художниками.

Ван Мэн (ок. 1308, Хучжоу, пров. Чжэцзян, — 1385), китайский художник



Ван Мэн. «Дома в лесу». 14 век

» Внук выдающегося эрудита, каллиграфа и художника Чжао Мэнфу. Наряду с Хуан Гунваном, У Чжэнем, и Ни Цзанем входит в число четверых мастеров династии Юань, к-рые отказались служить монгольским императорам (в отличие от Чжао Мэнфу и др). Безлюдные пейзажи В. М. отличается драматизм и сложность композиции. В честь художника назван кратер на Меркурии.

Ванни Андреа (или *Андреа ди Ванни d'Andrea, Andrea di Vanni d'Andrea*) (ок. 1332—1414, Сиена), итальянский художник, представитель сиенской школы

» Брат Л. Ванни. Был не только художником, но и политическим деятелем и дипломатом. Вероятно, он



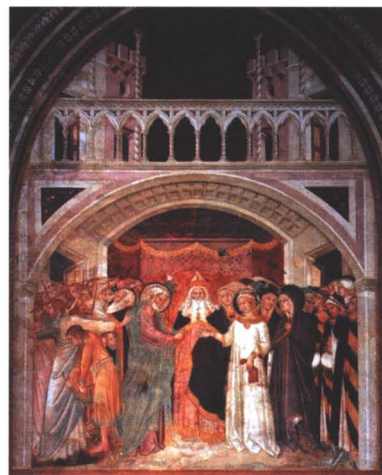
Ванни А. «Святая Екатерина Сиенская». Фреска. Около 1400

занимался политикой только после того, как в Сиене был свергнут демократический Совет двенадцати. В 1368, в период политической нестабильности в Сиенской республике, В. принял деятельное участие в восстании против установившейся власти нобилей. В результате они были изгнаны, а в Сиене восстановлено правление Совета двенадцати, в к-рый вскоре вошёл В. Церковные источники сообщают, что в том восстании он участвовал совместно с Бартоло, братом святой Екатерины Сиенской. С этой святой В. связывали многолетние дружеские отношения, он был ревностным её почитателем, и история сохранила письма, к-рые Екатерина писала ему. В сиенской церкви Сан Доменико есть фреска, принадлежащая кисти В., на к-рой он изобразил святую Екатерину Сиенскую (ок. 1400). После того как В. стал членом правительственного Совета, ему поручались самые разные государственные дела. В частности, ему была доверена дипломатическая миссия к папскому двору в Неаполь и Авиньон. Его произведения немногочисленны. Период его творчества охватывает более шестидесяти лет, однако большинство работ не имеет точной датировки, и реконструкция его творчества достаточно условна. Главной его особенностью является то, что, будучи воспитанным на образцах живописи начала 14 в., в частности на творчестве С. Мартини и братьев Лоренцетти, В. пронёс свои идеи через всю жизнь, и пятьдесят лет спустя писал таких же «Мадонн с Младенцем», как и в начале своей карьеры. Основные произведения сосредоточены в Сиене, однако, поскольку В., согласно документам, в

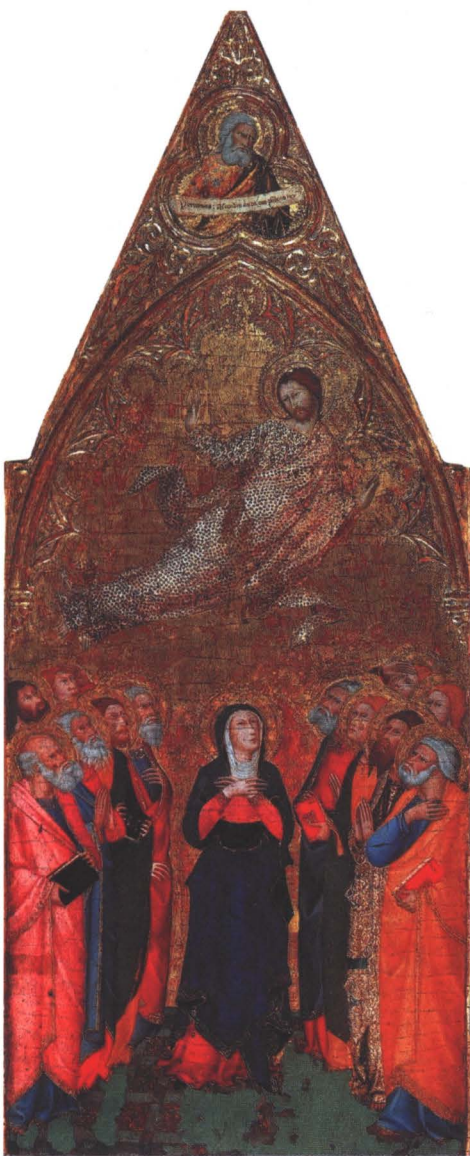
1383—84 жил в Неаполе, часть его работ находится там. Его ранние малоформатные «Мадонны с Младенцем» (Оксфорд, музей Ашмолеан; Берлин, Художественная галерея) имеют мягкие контуры фигур, нежные оттенки тонов, в них видна лёгкая кисть. Но Младенец на них выглядит скованно, и это роднит его ранние работы с поздними, крупноформатными произведениями, к-рые были обнаружены в сиенских церквях Сан Франческо, Санто Донато и Санто Стефано. Главным достоверно известным произведением В. является большая алтарная картина из церкви Санто Стефано в Сиене. На ней изображены Мадонна на троне и святые Стефан, Яков, Варфоломей и Иоанн Креститель. Очень тщательно написана «Мадонна с Младенцем» из церкви Сан Микеле. Совместно с Бартоло ди Фредди, к-рый был компаньоном В. не только в живописи, но и в политической деятельности, он написал «Рождество Богоматери с святыми Яковом, Екатериной, Варфоломеем и Елизаветой» (Сиена, Пинакотекка). Кроме того, им были созданы «Распятие с двумя святыми» (Сиена, Академия), «Благовещение» на двух панелях из Палаццо Сарачени, «Триптих» («Моление о чаше», «Распятие», «Воскрешение»; Галерея Коркоран, Вашингтон) и «Святая Себастьян» (Сиена, Пинакотекка).

Ванни Липпо (*Vanni Lippo*) (упоминается в 1341—1375), итальянский художник, представитель сиенской школы

» Брат А. Ванни. Работал почти исключительно в Сиене. Это был довольно консервативный художник, сохранявший сиенскую традицию. Был не только художником, но и политиком, занимавшим несколько должностей в сиенском правитель-



Ванни Л. «Обручение Марии». Фреска. 1360

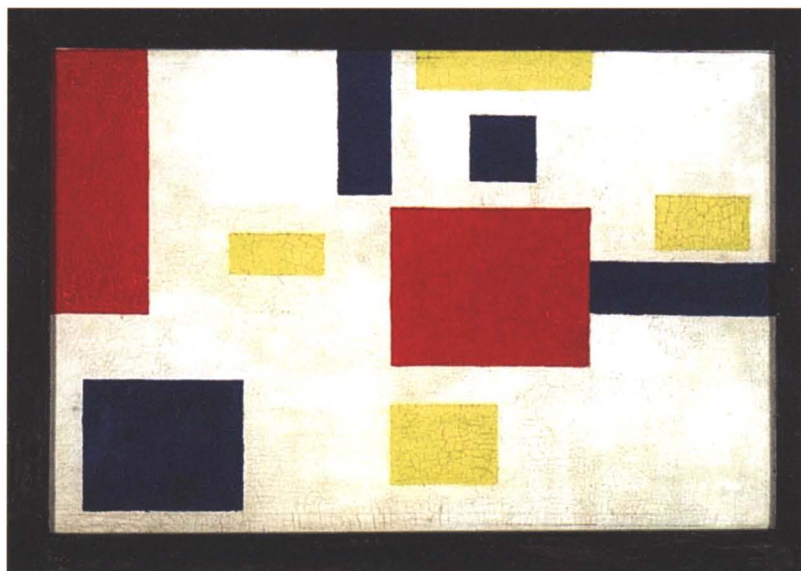


Ванни А. «Вознесение Христа». 1355—1360

стве и входившим в состав сиенского Совета двенадцати. В сиенских архивных документах его имя впервые упоминается в 1344, когда госпиталь Санта Мария делла Скала заказал ему иллюстрации в книге хоралов. В работах В. заметно сильное влияние Л. Мемми, С. Мартини, братьев Лоренцетти и Никколо ди сер Соццо. Он занимался миниатюрой, станковой живописью и фреской. Ранние произведения — это почти исключительно миниатюры к манускриптам. Среди них можно назвать книгу хоралов «Либро деи Конти Корренти» (1345, Сиена, собор), «Градual» для Колледжата в городке Казоле д'Эльза (1345–50), «Антифонарь Берри» (Кембридж, музей Фогга). Работы, к-рые приписываются В. в 1350–60, включают «Мадонну с Младенцем» (Перуджа, Национальная галерея Умбрии), миниатюры к семинарской книге хоралов (Сиена, Семинария Понтифика Пия XII), манускрипт «Антифонарь» (Сиена, собор) и фреску «Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми» в капелле Мартиноцци базилики Сан Франческо. В 1358 для монастырской церкви Санто Доменико э Систо в Риме художник создал триптих, посвященный святой Аурее. На нём он показал Мадонну с Младенцем, святыми Доменико и Систо, ангелами. У ног Мадонны художник изобразил прародительницу рода человеческого Еву, возле к-рой затаился змей искушения. В 1360-е — 1370-е декорировал триумфальную арку хора и написал серию фресок «Сцены из жизни Марии», «Святые» и «Добродетели» в церкви Сан Леонардо аль Лаго под Сиеной. В этот же период он расписал триптих-реликварий «Святые Доминик, Пётр-мученик и Фома Аквинский» (1372–74), к-рый ныне находится в Ватикане, в Христианском музее. Другой триптих-реликварий, «Мадонна с Младенцем и святыми», к-рый В. создал в 1374–75, находится в Галерее Уолтерса, Балтимор. Исполнил также в технике *grisaille* фреску «Победа сиенцев при Валь ди Кьяно» (1372) в зале Мадонно-сиенской ратуши, а также совместно с А. Венециано расписал фресками свод сиенского кафедрального собора (1369–70). В 1372 В. создал фреску «Благовещение» в сиенской церкви Сан Доменико.

Вантонгерлоо Жорж (*Vantongerloo Georges*) (24.11.1886, Антверпен, — 5.10.1965, Париж), бельгийский художник

» Учился в Антверпенской и Брюссельской академиях художеств и



Вантонгерлоо Ж. «Композиция». 1917—1918

сначала занимался скульптурой. С началом Первой мировой войны 1914–18 был мобилизован в бельгийскую армию. В 1914, после падения Антверпена, был отправлен в Голландию, в Гаагу, где познакомился с Т.К. Дусбургом. Вместе с ним В. участвовал в основании группы «*Де Стейл*», манифест к-рой он подписал в 1917; сотрудничал в одноимённом журнале вплоть до 1920. Для его абстрактных произведений характерна геометризация естественных форм; его скульптуры из камня, дерева и гипса превращались в нагромождение прямоугольных параллелепипедов — он называл их «конструкциями отношений объёмов» (1921, Нью-Йорк, Музей современного искусства). С 1926–27 В. подчинил свои поиски математическим вычислениям и геометрии, страстным поклонником к-рых он был (в отличие от П. Мондриана). Художник изложил свои теории в книге «Искусство и его будущее» (1924) и применил их в живописи, желая проверить каждый элемент композиции. Его произведения назывались тогда, напр., так: «Композиция; вытекающая из уравнения $y = ax^2 + bx + 18$ в зелёных, оранжевых, фиолетовых и чёрных тонах» (1930, Нью-Йорк, музей Солмона Гуггенхайма). В 1919–27 В. жил в Мантоне, затем в Париже. В 1930 принял участие в издании журнала и в выставке «Круг и квадрат», а в следующем году вместе с О. Эрбеном создал группу «Абстракция-Созидание». Около 1938 на место прямых линий в его композиции пришли кривые; он создал ряд произведений, составленных из тонких многоцветных штри-

хов на белом фоне. С 1945 В. занимало изображение света в пространстве, он писал картины всё более неформальные, а его скульптуры из плексиглаза имели, как правило, изогнутые формы. Своеобразное резюме своим поискам В. подвёл в работе, опубликованной в 1948 в Нью-Йорке. В следующем году его произведения, одновременно с работами А. Певзнера и М. Билля, были выставлены в Кунстхаузе в Цюрихе. В 1985 и 1986 его выставки, организованные Биллем, прошли в Европе и США.

Варичев Иван Михайлович (р.15.1.1924, дер. Нижняя Лощина Смоленской обл.), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1983), народный художник РФ (2005). В 1957 окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, мастерская Ю.М. Непринцева. Занимался у И.Б. Степашкина, В.В. Соколова. Участник выставок с 1957. Член Ленинградского отделения Союза художников (с 1960). Пишет пейзажи, жанровые композиции, тематические картины, этюды с натуры. С 1957 активно участвует в выставках. Автор картин: «Стадо» (1957), «Замораженное море» (1958), «Первый снег» (1959), «Байкал» (1959), «Уборка картофеля» (1967) и др. Произведения художника находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, в многочисленных музеях и частных собраниях в России, Японии, Китае, Великобритании, США и других странах.



Варичев И.М. «Пошадки». 1958



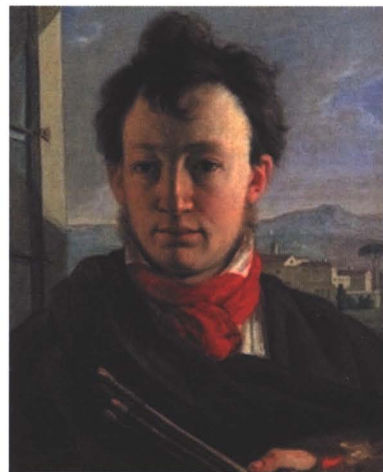
Варичев И.М. «У сарая». 1966

Варла́мов Алексей Григорьевич (8.8.1920, Галич, Костромская обл., — 2000, Н. Новгород), российский художник

» Народный художник РФ (2000). Учился в Горьковском художественном училище (ГХУ, 1935—40) у А.В. Самсонова, Л.А. Хныгина. Участник выставок с 1940. Участник Великой Отечественной войны 1941—45. Преподавал в ГХУ (1945—47; 1979—84). Член Союза художников России (с 1949). Работал в области жанровой картины, портрета. Автор исторических полотен. Первая тематическая картина — «Партизаны Великой Отечественной войны». Ху-

дожник посвятил несколько полотен колхозной тематике: «В нашем колхозе праздник», «Зимой», «Сельская детвора» (1948), «Юные авиамоделисты» (1949). Много работал в области портрета («Девушка с цветами», 1946). В 1950 была создана картина «В.И. Ленин с детворой». В этот период В. много работал с историческими документами, фотографиями, эскизами, сделанными советскими художниками ещё при жизни В.И. Ленина. Работы художника «В.И. Ленин и Максим Горький», «В.И. Ленин и Н.К. Крупская», «Ленин в Октябре» и «Штаб Октября» получили высокую оценку общественности. В 1960 В. написал большое полотно на современную тему

«Золотая свадьба». Экспонент зональных («Большая Волга» 1964, 1967, 1970, 1974, 1980, 1991, 1998); республиканских (Москва, 1960, 1967, 1970, 1985), всесоюзных (Москва, 1949, 1950) художественных выставок. Персональные выставки прошли в 1970 (Горький); в 1991 (Н. Новгород).



Варнек А.Г. «Автопортрет с палитрой и кистями в руке». 1804

Варнек, Варник Александр Григорьевич [15 (26).2.1782, С.-Петербург, — 19(31).3.1843, там же], российский художник



Варламов А.Г. «У Бахчисарайского фонтана». 1964

» В марте 1795 — сентябре 1803 учился в Петербургской Императорской академии художеств, в портретном классе С.С. Щукина. По окончании учёбы работал там же, сначала в качестве *пенсионера* АХ помогал профессорам, затем преподавал самостоятельно, с 1810 — академик, с 1832 — профессор. В июле 1804 — октябре 1809 был направлен в качестве пенсионера АХ в Рим. И хотя художественная деятельность В. началась ещё в 1802—03 («Портрет актрисы Е.И. Колосовой в костюме Артемиды», портреты художников Н.И. Уткина, А.В. Ступина, Е.О. Скотникова и А.Х. Востокова), его подлинный творческий дебют состоялся в Риме. Именно здесь он создал своё первое программное произведение «Автопортрет с палитрой и кистями в руке» (1804). Автопортрет стал первым в создававшейся на протяжении последующих лет серии автопортретов — своеобразной «автобиографии в портрете», где художник представил себя в различных состояниях, позах, среди разнообразной обстановки и аксессуаров, в молодом либо зрелом возрасте. Таковы «Автопортрет» (1810), «Автопортрет, освещённый сзади» (1816), являющийся парным к «Портрету М.И. Варнек, жены художника» (1816), «Автопортрет в бархатном берете, с рейсфедером» (1810-е), «Автопортрет с трубкой» (конец 1820-х), «Автопортрет в пожилом возрасте» (1830-е) и др. Портреты В. отличаются большим стилистическим разнообразием, несхожестью манеры, что было присуще художникам романтического направления, особенно О.А. Кипренскому. Нередко портретные работы В. объединялись в интересные «семейные» циклы — напр., «Портрет скульптора И.П. Мартоса» (1819) и «Портрет дочерей скульптора И.П. Мартоса» (1810-е) или три портрета детей А.Р. Томилова (все 1825). С 1820-х В. активно работал как педагог и эксперт художественных произведений (с 1824 — хранитель собрания рисунков и эстампов в Эрмитаже).

Вáро Ремедиос (Varo Remedios) (16.12.1908, Англес, Испания, — 8.10.1963, Мехико, Мексика), испанский художник, представитель сюрреализма

» В 1934 поступила в Академию Сан Фернандо. Во время гражданской войны перебралась в Париж, где попала под влияние сюрреализма. После прихода во Франции к власти нацистов в стране наступили нелёгкие дни для представителей



Варнек А.Г. «Портрет президента Академии художеств А.С. Строганова». 1814

этого художественного направления (см. также *Дегенеративное искусство*). В 1942 В. покинула Францию и эмигрировала в Мексику. В Мехико она встретила Ф. Кало и Д. Риверу, близко сдружилась с Л. Каррингтон. После 1949 нашла собственный стиль: писала фантастические образы, в к-рых мистическое переплетается с научным, словно пытаясь найти точки соприкосновения физического и метафизического миров. Аллегорическая природа большинства работ В. сходна с картинами И. Босха, и некоторые критики описывали её искусство как «постсовременную аллегория». Творчество художницы находилось также под влиянием стилей таких разнообразных художников, как Ф. Гойя, Эль Греко, П. Пикассо и П. Брейгель Старший. Находилась под влиянием большого разнообразия мистических традиций. Её интере-

совала магия и мистика, что проявилось в её картинах. В своей последней работе «Вращающийся натюрморт» В. написала метафору космоса, в к-рой фрукты, олицетворяющие планеты, вращаются вокруг пламени свечи. Один из фруктов раскололся, и его семена падают на землю, где они прорастут, давая новую жизнь и намёк на возрождение от окружающего хаоса. Картины успешно выставляются в Мексике и США.

Васильев Артур Дмитриевич (р. 5.1.1953, с. Соттинцы Усть-Алданского р-на, Якутия), российский художник

» Народный художник Якутии (2003). Член-корреспондент Российской академии художеств (1997). В 1983 окончил Дальневосточный институт искусств и в



Варо Р. «Создание птиц». 1957

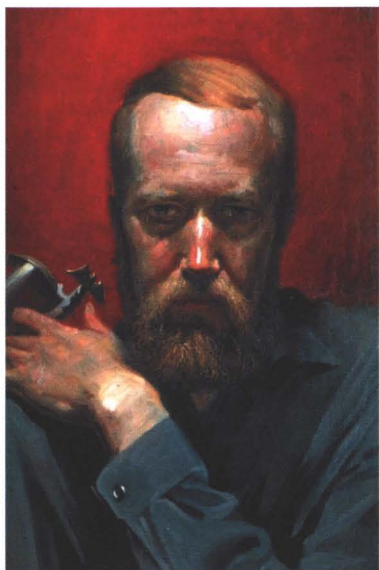
1987 творческие мастерские АХ СССР в Красноярске, учился у А.П. Левитина. С 1994 — доцент в филиале Красноярского государственного художественного института в Якутске. Основные работы: «Проводы» (1985), «Воспоминания об отце» (1985), «Сыновья вдова» (1990), «Мама» (1996). Золотая медаль Академии художеств России.

Васильев Константин Алексеевич (3.9.1942, Майкоп, ныне Республика Адыгея, РФ, — 29.10.1976, пос. Васильево Зеленодоль-

ского р-на, ныне Татарстан), российский художник

» Окончил Казанское художественное училище (1961). Работал учителем рисования и черчения в средней школе, художником-оформителем. Творческое наследие В. обширно: картины, графика, этюды, иллюстрации, эскизы росписи церкви в Омске. Произведения начала 1960-х отмечены влиянием сюрреализма и абстрактного экспрессионизма («Струна», «Абстрактные композиции», обе — 1963). В конце 1960-х

отказался от формалистических поисков, работал в реалистической манере. Обращался к народному искусству: русским песням, былинам, сказкам, скандинавским и ирландским сагам, к «эддической поэзии». Создал произведения на мифологические сюжеты и героические темы славянского и скандинавского эпосов, о Великой Отечественной войне 1941—45 («Валькирия над сражённым воином», 1971; «Нашествие», 1973; «Бой Добрыни со Змеем», 1973—74; «Прощание славянки», «Маршал Советского Союза Г.К. Жуков», обе — 1975; «Рождение Дуная», 1975—76). Работал также в жанре пейзажа и портрета («Гуси-лебеди», 1967; «Северный орёл», 1969; «Осень», «У колодца», «Свияжск», все — 1973; «Портрет Ф.М. Достоевского», 1974; «Ожидание», 1975; «Человек с филином», 1976). Автор графической серии портретов композиторов и музыкантов: «Шостакович» (1961), «Бетховен» (1962), «Скрябин» (1962), «Римский-Корсаков» (1962) и др.; графического цикла к опере Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов» (1970-е). Участник республиканской выставки «Художники-сатирики Казани» (Москва, 1963), выставок в Зеленодольске и Казани (1968—76). В 1980—90-е состоялся ряд персональных выставок художника во многих городах России, а также в Болгарии, Югославии, Испании. Были открыты Мемориальный музей в посёлке Васильево (1996), картинная галерея в Казани (1996) и музей Константина Васильева в Москве, в Лианозовском



Васильев К.А. Автопортрет. 1976



Васильев К.А. «Вольга и Микула». 1974



Васильев К.А. «Маршал Советского Союза Г.К. Жуков». 1975



Васильев К.А. «Прощание славянки». 1975



Васильев П.В. «В.И. Ленин в редакции газеты „Вперёд“»

парке (1998). Трагически погиб. Премия комсомола Татарии им. М. Джалиля за цикл картин о Великой Отечественной войне (1988).

Васильев Пётр Васильевич [13(25).8.1899, дер. Стайки, ныне Калужской обл., — 1975], российский художник

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1946), народный художник СССР (1970). Учился в Одессе в Художественном училище (1914—19) и Художественном институте (1921—26) у К.К. Костанди, П.Г. Волокидина. Работал в жанре графики и станковой живописи. Творчество В. посвящено гл. обр. изображению вождей советского государства, и прежде всего В.И. Ленина и И.В. Сталина. К образу Ленина В. обратился ещё в 1923 и впоследствии создал огромное количество его портретов в разные годы



Васильев П.В. «В.И. Ленин в вагоне поезда по дороге в Петроград». 1970

жизни и в различных эпизодах революционной деятельности («Ленин

в Шушенском», «Ленин и Сталин на 5-м съезде РСДРП», «Ленин на броневике», «Ленин и Сталин в Разливе» и др). Нек-рые рисунки и картины В. противоречили исторической правде, способствовали утверждению в обществе ложных мифологий. Во время Великой Отечественной войны 1941—45 художник сделал много зарисовок, посвящённых героическому труду советских людей на уральских заводах. Графические работы В. широко воспроизводились в газетах и журналах своего времени, были собраны в альбомы: «Ленин» (1937, 1938, 1944, 1945, 1949); «Владимир Ильич Ленин» (1960, 1962, 1967); станковая серия «Владимир Ильич Ленин» (1943—45). Работал также над почтовыми марками СССР; марка, выпущенная по его эскизу в честь 94-летия со дня рождения Ленина, была признана лучшей маркой 1964. Государственная премия СССР (1947).

Васильев Фёдор Александрович [10(22).2.1850, Гатчина, — 6.10.1873, Ялта], российский художник

» На первом году жизни переехал с родителями в С.-Петербург. Очень рано обнаружил художественные способности. С детского возраста вынужден был зарабатывать: разбирал корреспонденцию на почте, был и помощником у реставратора Академии художеств П.К. Соколова. В 1863—66 учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в С.-Петербурге. Огромное значение в духовной жизни В. имела встреча с И.Н. Крамским, положившая начало их большой дружбе. В. был частым посетителем организованной Крамским петербургской Артели художников. Благотвор-



Васильев Ф.А. «Мокрый луг». 1872



Васильев Ф.А. «Деревня». 1869

ным для молодого художника было и знакомство с И.И. Шишкиным, ставшим его истинным учителем. Лето и осень 1867 В. провёл с Шишкиным на острове Валааме, сделав множество рисунков и этюдов. По валаамским впечатлениям была написана картина «В церковной ограде» (1867). В этом же году был выполнен и пейзаж «После дождя» (1867), живопись к-рого отмечена уже не просто технической грамотностью, но тонкостью и свежестью, стремлением художника к адекватной передаче эмоционального восприятия природы. Лето 1869 В. прожил в Тамбовской и Харьковской губерниях — в имениях П. Строганова Знаменское и Хотень. К этому периоду относятся картины «Деревня», «После дождя. Просёлок» (1869). В период подготовки к созданию Товарищества передвиж-



Васильковский С.И. «Козацкий двор». Конец 19 века

ных художественных выставок (см. *Передвижники*) В. поставил свою подпись под письмом московских художников об организации первой передвижной выставки (1869). Летом 1870 он вместе с И.Е. Репиным, его младшим братом В.Е. Репиным и художником Е.Е. Макаровым совершил путешествие по Волге. Множество его рисунков, вызвавших восхищение И.Е. Репина, — результат этой поездки. В 1871 была выполнена одна из главных работ В. — «Оттепель». Зимой того же года В. поступил в петербургскую Императорскую академию художеств, что освободило его от рекрутской повинности, но уже весной признаки туберкулёза вынудили его выехать из С.-Петербурга — сначала в Харьковскую губернию, затем в Крым. В Ялте художник прожил последние два года своей жизни. Тоскуя по родным местам, он написал «Мокрый луг» (1872), «Заброшенную мельницу» (1872—73), «Болото в лесу. Осень» (не оконч-

на, 1873). Наиболее значительная его картина, посвящённая Крыму, — пейзаж «В Крымских горах» (1873).

Васильковский Сергей Иванович [17(19).10.1854, дер. Изюмы Харьковской губ., — 24.9. (7.10).1917, Харьков], украинский художник

» Родился в семье писаря. В 1861 родители переехали в Харьков, где в гимназии у Д.И. Безперчего, ученика К.П. Брюллова по Петербургской Императорской академии художеств, В. приобрёл первые навыки в живописи. В 1876 поступил в Академию художеств, в пейзажный класс профессора М.К. Клодта. В 1879 за этюд с натуры получил пер-



Васильев Ф.А. «Оттепель». 1871



Васильковский С.И. «Запорожец в дозоре». Конец 19 века

вую академическую награду — малую серебряную медаль. В 1883, выполнив учебную программу, часто ездил по Украине, написал ряд пейзажей: «Весна на Украине», «Летом», «Каменная балка», «На околице», что позволило ему принять участие в конкурсе на золотую медаль во Всероссийской академической выставке. В 1885 получил большую золотую медаль, звание классного художника 1-й степени и право на поездку по Европе в продолжение 4 лет за счёт Академии для усовершенствования мастерства. В 1886—87 путешествовал по европейским странам, выставлял свои работы в парижском *Салоне*. В 1888 возвратился на родину, пешком прошёл всю Украину. В это время он кроме пейзажа начал зани-

маться историческим жанром, создал картины «Казачий пикет» (1888), «Битва запорожцев с татарами» (1892), «Казак в степи» (1905), «Казак в степи» (нач. 1900-х). В 1896 картина «Казачья левада» экспонировалась на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде, где получила высокую оценку. Расцвет творчества В. пришёлся на последнюю треть 19 в., период, когда на Украине действовали Емский акт и Валувский циркуляр на запрет украинского печатного слова. Поэтому обращение В. и др. художников к родной истории, к изображению природы Украины, народных типов, этнографических особенностей крестьянского или казацкого быта, обычаев и обрядов, народной архи-

тектуры было своеобразной формой протеста, борьбы художников за утверждение национального достоинства своего народа. В 1890 совет Академии художеств отказал В. в звании академика, из-за чего художник порвал с Академией. В 1900 вместе с Н.С. Самокишем издал большой альбом «С украинской стариной». В том же году в Харькове состоялась первая выставка работ художника, на которой было выставлено 120 картин. В 1903 В. одержал победу в конкурсе на лучший проект росписи здания Полтавского земства, которое было расписано в 1903—07. В 1912 собранные В. образцы украинского народного орнамента экспонировались на международной художественной выставке в Риме. В последние годы жизни создал картины «Казак Мамай» (1911), «Поход казаков» (1917) и др. Перед смертью завещал Музею Слободской Украины св. 1340 своих картин и значительную сумму денег, часть из которых по его желанию была отдана Харьковскому художественному музею. Творчество В. способствовало становлению исторической картины и лирико-эпического течения в украинской национальной живописи.

Васкес Грегорио (Vasquez Gregorio) (1638, Санта-Фе де-Богота, Колумбия, — 1711), колумбийский художник

» Рождённый в семье выходцев из испанской Андалусии, В. никогда не покидал своей родной земли. В том обществе искусство было призвано ослеплять своим великолепием и настраивать на молитву, служить средством привлечения и убеждения, а также обучения местных жителей. Церковь предоставля-



Васкес Г. «Святая Троица». Около 1680

ла финансирование и оказывала покровительство художникам, одобряла или осуждала их творения. Поэтому тематикой произведений В. являлись библейские сюжеты и эпизоды из жизни святых, его работы религиозны и пронизаны духом католической Антиреформации, царившим в Европе 17 в. Но вместе с тем художник из далёкой испаноамериканской провинции был восприимчив к тенденциям и подвержен влиянию произведений искусства Испании, и в частности искусства фламенко, к-рые в виде гравюр и репродукций доставлялись со старого континента. Этот материал служил для него источником вдохновения, в дополнение к технике и элементам, применявшимся индейцами, таким как растительные смолы, пигменты и минералы. Т. о., его творчество — это синтез, отражающий суть и разнообразие колумбийской культуры, в к-рой соединились элементы индейской, европейской и африканской культур. Жизнь В. сложилась непросто. Закончив обучение у иезуитов и доминиканцев, он поступил учеником в известную мастерскую Боготы, основанную художником из Севильи. Там он овладел техникой письма того времени, но когда ему едва исполнилось 20 лет, он был изгнан из мастерской за то, что осмелился подправить своей кистью глаза фигуры святого Роке, изображённого его учителем Фигероа. С того момента началась карьера В. в качестве самостоятельного художника. В 1701, когда ему уже было за 60, он участвовал в похищении женщины и был заключён в тюрьму. Находясь в заключении, В. продолжал писать, однако, когда он вышел на свободу, колониальное общество той эпохи, религиозные общины и Церковь, к-рые были его основными заказчиками, не простили ему совершённый проступок и закрыли перед ним свои двери. Всего художник создал ок. 500 произведений. Скончался в полной нищете.

Васнецов Андрей Владимирович (24.2.1924, Москва, — 6.12.2009, там же), российский художник

► Действительный член Академии художеств СССР (1991). Народный художник РСФСР (1984) и СССР (1991). Внук В.М. Васнецова. В 1952 окончил Московский институт прикладного и декоративного искусства. Учился у А.Д. Гончарова, А.А. Дейнеки, П.П. Соколова-Скаля. В 1952—53 учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомой. Председатель правления Союза художников СССР (1988—91),



Васнецов А.В. «Завтрак». 1960

секретарь правления Союза художников СССР (1987—91), член Президиума Российской академии художеств (с 1997). Работал в разных видах искусства. Монументальная живопись и мозаика раскрыли умение В. войти в архитектурное пространство, учесть его функциональные особенности, создать в своих работах особое настроение, к-рое бы соответствовало будущему назначению. Его панно, мозаики, росписи отличаются строгим и одновременно эмоциональным колоритом, подчеркивающим лаконичность образов. Среди основных работ: станковые — «Женский портрет» (1973), «1905 год» (1969—79), «Интерьер. Портрет с семьёй» (1975), «Вечная память» (1981); монументально-декоративная живопись — «Пейзажи Варшавы» (1959, Москва, гостиница «Варшава»), «Покорители космоса» (1966, Калуга, Государственный музей истории космонавтики, 1966), мозаика на фасаде кинотеатра «Октябрь» (1967, Москва), мозаика в вестибюле нового здания Министерства обороны СССР (1985, Москва), мозаика «Человек и печать» (1977, совместно с Н.И. Андроновым, Москва, здание газеты «Известия»). Наряду с проектированием и созданием монументальных работ (проект мемориального комплекса-музея им. А. Матросова в г. Великие Луки, 1971; проект и создание монументальных работ при строительстве театра в г. Кызыл, 1975—81) художник также выполнил несколько проектов оформления архитектурно-пространственной среды: различные детали экстерьера, декоративные решётки, фонари и т. д. Разносторонность творческих интересов проявилась и в его гобеленах (серия гобеленов для советского посольства в Германии, 1988—89). С большим увлечением мастер работал в стан-

ковой живописи. Она стала ещё одной творческой сферой, в к-рой рождаются не менее интересные образы, чем в монументальной живописи. Композиция и колорит объединены простотой форм и цвета, они минималистичны, но содержательны. Философию бытия, психологию героя художник стремился найти в портретах, пейзажах, натюрмортах, выбирая тему как возможность рассказать о других и о себе. Государственная премия СССР (1979), премия Президента РФ (1998).



Васнецов А.М. Портрет работы Н.Д. Кузнецова. 1897

Васнецов Аполлинарий Михайлович [25.7(6.8).1856, с. Рябово, Вятской губ., ныне Кировская обл., — 23.1.1933, Москва], российский художник, мастер исторической живописи

► Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1900). Младший брат В.М. Васнецова. Родился в многодетной семье священника. В тринадцать лет остался круглым сиротой. Не получил систематического художественного образования. Учась в Вятском духовном училище, брал уроки у польского художника М.Э. Андриолли, сосланного в Вятку. В 1872, после окончания училища, по настоянию брата переехал в С.-Петербург. Учился живописи у брата, а также у таких мастеров, как художники В.Д. Поленов, И.Е. Репин, В.М. Максимов и скульптор М.М. Антокольский. В 1875 В. отказался от идеи поступить в Академию художеств и сдал экзамен на звание народного учителя, после чего уехал работать в село Быстрица Орловской губернии. Вскоре, однако, он разочаровался в народнических идеях. В 1878 ху-



Васнецов А.М. «Гонцы. Ранним утром в Кремле. Начало XVII века». 1913

дожник покинул деревню, уехал в Москву, к брату, и с тех пор уже полностью посвятил себя искусству. С 1882 В. ежегодно проводил лето на даче у брата в селе Ахтырка близ *Абрамцева*, имения С.И. *Мамонтова*, много общался с членами *абрамцевского художественного кружка*. С 1883 начал показывать свои произведения на экспозициях Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). В 1885—86 художник путешествовал по Российской империи, посещал Украину и Крым; в 1898 совершил путешествие по Франции, Италии и Германии. В 1903 В. участвовал в организации *Союза русских художников*. В 1901—18 руководил пейзажным классом Московского училища живописи, ваяния и зодчества. С



Васнецов А.М. «Озеро». 1902



Васнецов А.М. «Московский Кремль при Дмитрии Донском». 1922

1906 — член Московского археологического общества. С 1918 возглавлял Комиссию по изучению старой Москвы и проводил археологические исследования при земляных работах в центральной части города. Важное место в искусстве В. занимали мотивы девственной природы Урала и Сибири, образы древних гор, хмурых лесов и полноводных рек — эпические образы, примыкающие к искусству северного модерна [*«Тайга на Урале. Синяя гора»*, 1891; *«Кама»*, 1895; обе — Москва, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ); *«Северный край. Сибирская река»*, 1899, С.-Петербург, Государственный Русский музей (ГРМ)]. В. вошёл в традицию прежде всего своими историко-архитектурными картинами, проникновенно воссоздающими облик Москвы 12—17 вв., чаще всего — Москвы последнего «допетровского» века (*«Улица в Китай-го-*

роде. Начало 17 века»; *«Москва конца 17 столетия: на рассвете у Воскресенских ворот»*, обе работы — 1900; *«Книжные лавочки на Спасском мосту»*, 1912; *«Гонцы. Ранним утром в Кремле. Начало XVII века»*, 1913; все — ГТГ). Точные данные современной мастеру археологии одушевлены поэтической фантазией, передающей не какие-то кусочки старинного быта, а его целостную среду. К этим полотнам по духу близки и театральные работы художника: оформление *«Ивана Сусанина»* М.И. Глинки (1885), *«Хованщины»* М.П. Мусоргского (1897), произведения для Московской частной русской оперы Мамонтова и др. Написал главу *«Облик старой Москвы»* для второго тома *«Истории русского искусства»* (1910), выходившей под редакцией И.Э. Грабаря. В своей книге

«Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи» (1908) В. стремился восстановить идеально-классические представления, полагая, что вне идеалов (или «вне тезисов искусства») «начинается область заблуждений». С этих позиций критиковал «декадентину». После Октябрьской революции 1917 продолжал свой цикл «историко-археологических» пейзажей, исполнив в 1920-е ряд картин для Коммунального музея (ныне Музей истории и реконструкции Москвы). Писал также живописные этюды Москвы и Подмосквья.

48 **Васнецов Виктор Михайлович** [3(15).5.1848, с. Лопьял Вятской губ., ныне Кировская обл., — 23.7.1926, Москва], *российский художник, мастер живописи на исторические и фольклорные сюжеты*

► Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1893). Старший брат художника А.М. Васнецова. Из многодетной семьи священника. Учился в духовном училище (1858—62), затем в Вятской духовной семинарии. Брал уроки рисования у гимназического учителя рисования Н.Г. Чернышёва. Учился живописи в С.-Петербурге сначала у И.Н. Крамского в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1867—68), затем в Академии художеств (1868—73). По окончании Академии ездил за границу. Выставлять свои работы начал с 1869, сначала участвуя в экспозициях академии, потом — в выставках передвижников. Был членом Товарищества передвижников. Молодой художник всецело следовал традициям передвижнического бытописания — таковы его образы обедневшей старой четы, перебирающейся «с квартиры на квартиру» [в одноимённой картине, 1876, Москва, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)], либо приподнившихся картёжников («Преферанс», 1879, там же). С годами В. всё более увлекали поиски национально-исторической самобытности в искусстве — те поиски, что привели к рождению особого «русского стиля» внутри общеевропейского символизма и модер-на. В. совершенно преобразовал русский исторический жанр, погрузив мотивы Средневековья в волнующую атмосферу поэтической легенды или сказки; впрочем, и сами сказки зачастую стали у него темами больших полотен. Среди этих живописных былин — картины «Витязь на распутье» [1882, С.-Петербург, Государственный Русский музей (ГРМ)], «После побоища Игоря Святославича с половцами»



Васнецов В.М. Автопортрет. 1873

(по мотивам «Слова о полку Игореве», 1880), «Алёнушка» (1881), «Богатыри» (1881—98), «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897; все — ГТГ). Нек-рые из этих произведений (к примеру, «Три царевны подземного царства», 1881, там же) представляют уже типичные для модерна декоративные картины-панно, переносящие зрителя в мир грёз. Тот же мир оживал в новаторских театральных работах В., в его эскизах к постановке пьесы-сказки А.Н. Островского «Снегурочка» на домашней сцене С.И. Мамонтова в Абрамцево (1881—82) и одноимённой оперы Н.А. Римского-Корсакова в Московской частной русской опере Мамонтова (1885). Принципы «русского стиля» мастер развивал также в области архитектуры и дизайна: по его эскизам, стилизующим древнерусскую старину, в Абрамцево были возведены церковь Спаса Нерукотворного (1881—82) и Избушка на курьих ножках (1883), в Москве — панно «Каменный век» для Исторического музея (1883—85), памятный крест на месте убийства великого князя Сергея Алек-



Васнецов В.М. «Портрет Татьяны Мамонтовой». 1884

сандровича в Кремле (1905, уничтожен при советской власти, воссоздан на территории московского Новопасского монастыря) и фасад Третьяковской галереи (1906). Самым же значительным его монументально-декоративным свершением явились росписи киевского Владимирского собора (1885—96); в них В. стремился обновить византийские каноны, внося в них лирически-личностное начало. Ужасы революционного террора подтолкнули художника в лагерь крайних консерваторов: после 1905 он примкнул к Союзу русского народа, оформляя своими славянскими орнаментами монархические издания. Живописные аллегории «Царевна-Лягушка» (1901—18) и «Бой Добрыни Никитича со Змеем Горынычем» (1913—18; обе — Москва, дом-музей художника) выражают его печальные раздумья по поводу политики. В 1915 В. участвовал в учреждении Общества возрождения художественной Руси наряду со многими другими художниками своего времени.



Васнецов В.М. «Витязь на распутье». 1882

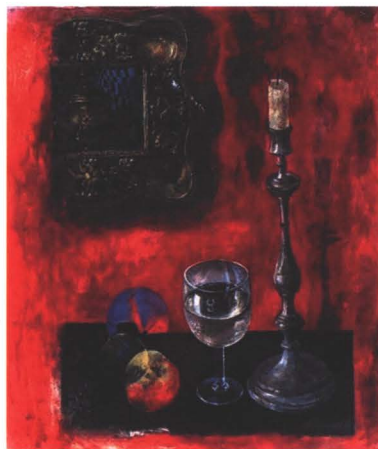


Васнецов В.М. «Военная телеграмма». 1878

Ватенин Валерий Владимирович (27.1.1933, Ленинград, ныне С.-Петербург, — 1977, там же), российский художник

» В 1952 окончил Ленинградское художественное училище им. В.А. Серова, в 1953—59 учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в мастерской Б.В. Иогансона. Был одним из инициаторов создания художественной «Группы одиннадцати», для которой главным смыслом изображения стал предмет — вопреки канонам господствовавшего в то время в СССР *социалистического реализма*. Художник рассматривал предмет прежде всего как пароль в общении с аудиторией. Им владело стремление вырваться из пут обыденности. Некоторые композиции В. имели символично-притчевый характер. Мотив библейского искушения варьируется в работе «Автопортрет и модель» (1967). Обнажённая модель для художника — не просто юное плетистое тело, но и аналог «плода познания». В. умел разглядывать вещи, мастерски передавая их неповторимые качества: тусклый блеск старинной меди, посвёркивание гранёного хрусталя. Предметные сочетания, используемые В., несли в себе огромные экспрессивно-смысловые ресурсы, создавая содержательный контекст, в котором обычные вещи — яблоко, свеча, светильник — были способны стать символами. Язык контрастных сопоставлений у В. приобрёл особо обострённый, порой демонстративно «алогичный» характер; логика ис-

кусства преобладала у него над логикой здравого смысла: зажигающиеся вечерние окна выбирают в качестве «собеседников» свободно блуждающие по полю картины цветы («Портрет в сиреновом», 1966). В. — мастер неожиданных столкновений, порой его картина воспринимается как апология случайного: на эскалаторе метро соседствуют самые разные персонажи («Эскалатор», 1970), но все они «уравнены» единым потоком движения. Искусство для художника и связано с реальностью, и как бы не связано с нею, поскольку переиначивает её. Однако для него оно не менее реально, чем сама реальность. Это с программной ясностью формулирует «Автопортрет» (1971). Заменяя сюжетное повествование ассоциативным, В. создавал в своих композициях некую эмоционально-смысловую ауру; кар-



Ватенин В.В. «Красный натюрморт». 1971

тины одухотворены атмосферой недосказанности, тайны («Тёмный натюрморт», 1969). Картина «Эвакуация» (1975) как бы спонтанно складывается из воспоминаний автора. В них и глубокая личностность пережитого в годы войны, и философичность, обусловленная временной дистанцией, и обобщённое раздумье о коллизиях 20 в. В истории отечественного искусства В. как бы совмещал две его фазы: характерные для 1960-х лирический романтизм и переплетение «поэзии» и «прозы» и получившие особое распространение в 1970-е ассоциативную притчевость, гротескность, временное углубление культурного фонда. Во многом мастер раскрывал себя как первопроходец художественного процесса, нередко опережая своих современников.

Ватиканская пинакотекa (*Pinacoteca Vaticana*), художественная галерея в Ватикане

» Создание В. п. можно отнести ко второй половине 18 в. До этого времени картины, собранные несколькими десятками папских дворов, были размещены в одном из отделений коридора, построенного ещё Пирром Лигорио и распisanного в конце 18 в. художниками Б. Нокки, Д. дель Фрате и А. Марини. Свою роль в судьбе музея сыграло и то, что вывезенные во Францию после 1797 художественные ценности только в 1816 по решению Венского конгресса были возвращены в Италию. Среди возвращённых экспонатов находились и 73 картины пинакотекы, которые сначала были размещены в апартаментах кардиналов Борджиа. Однако практически сразу же плохое освещение заставило искать для этих картин новое помещение. Сначала их перенесли в апартаменты Григория XIII, потом в Галерею гобеленов, затем в комнаты Пия V и наконец картины снова вернулись в апартаменты Григория XIII. 19.3.1908 состоялось торжественное открытие В. п. в Бельведерском дворце. История галереи, однако, на этом не закончилась. Ввиду того что помещение В. п. было небольшим и разместить картины в соответствии с музейными требованиями было невозможно, решено было построить новое здание. Выстроено оно было в 1932 архитектором Бельтрами, и в настоящее время В. п. находится в нём. Новое размещение экспонатов, выполненное при строгом соблюдении хронологии, позволяет получить практически полное представление об истории итальянской живописи. В залах В. п. содержатся полотна выдающихся живописцев 11—19 вв.



Ватиканская пинакотека

По большей части в В. п. собраны работы мастеров итальянской школы живописи, тогда как из числа иностранных школ представлена прежде всего коллекция византийского искусства 11–12 вв., картины же художников др. стран весьма немногочисленны. В собрании В. п. присутствуют только картины на религиозные темы. Этот принцип, установленный ещё папой Пием IV (16 в.), соблюдается властями Ватикана и по сей день. Об искусстве Раннего Возрождения с характерным для него желанием отразить всю красоту и многообразие окружающей жизни повествуют полотна Ф.Б. Анджелико, Б. ди Л. Гоццолли, К. Кривелли, Мелоццо да Фор-

ли, Пинтуриккио, Перуджино, Д. Беллини. Произведения Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана и Веронезе, экспонированные в пинакотеке, свидетельствуют об изменениях, к-рые принесло в искусство Высокое Возрождение.

Ваттó Жан Антуан (Watteau Jean Antoine) (10.10.1684, Валансьенн, — 18.7.1721, Ножан-сюр-Марн, деп. Валь-де-Марн), французский художник, основоположник и крупнейший мастер стиля рококо

» В 1698–1701 учился у местного художника Жерена, по настоянию к-рого копировал произведения

П.П. Рубенса, А. Ван Дейка и других фламандских живописцев. Приехал в Париж в 1702. В 1703–08 работал в мастерской К. Жилло, копировал и писал сюжеты итальянской комедии. От этого важного этапа творческого формирования художника сохранилось лишь одно бесспорное живописное свидетельство — картина «Что я вам сделал, проклятые убийцы?» (ок. 1708, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, где картина называется «Сатира на врачей»). В ней уже очевидны свойственные В. ирония и театральность, но в целом картина ещё далека от лучших его полотен, её отличают тёмный колорит, бедность пейзажа и скованность персонажей. В следующие годы В. пробовал себя в разных жанрах, спорная хронология немногих сохранившихся работ этого периода не позволяет сделать определённых выводов об эволюции его интересов, однако его манера становится более свободной, а мазок — более свежим и лёгким. В картинах угадывается увлечение Рубенсом и венецианцами («Бивуак», Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В 1709 В. безуспешно пытался завоевать Гран-при парижской Королевской академии живописи и скульптуры, однако его работы привлекли внимание нескольких влиятельных лиц, среди к-рых были меценат и знаток живописи Ж. де Жюльенн, торговец картинами Э.Ф. Жерсен, банкир и коллекционер П. Кроза, в доме к-рого художник жил нек-рое вре-



Ватто Ж.А. «Вывеска Жерсена». 1720



Ватто Ж.А. Портрет работы Р. Карьеры. 1721

мя, и др. В 1712 В. был представлен к званию академика и в 1717 стал членом Королевской академии. В. был одним из самых известных и оригинальных французских художников 18 в., к-рый на основе традиций фламандского и голландского искусства создал новый стиль — *рококо*. В основе любимой темы В. — изображения галантных празднеств (см. *Галантный жанр*) — лежит картина Рубенса «Сады любви». Другой столь же важный источник творчества В. — рисунки венецианских мастеров из коллекции его друга и покровителя П. Кроза. Особенно сильное впечатление произвели на художника работы Тициана и Веронезе, а также пейзажные рисунки Д. Кампаньолы. Работы парижских учителей В., Жилло и Одрана, стали для него образцами утонченного вкуса, проявившегося в создании изысканных арабесок из фигур и растений, отразивших художественные пристрастия начала 18 в. В. очень любил театральные сюжеты, хотя вряд ли точно воспроизводил эпизоды определенных спектаклей. В театре его привлекали полёт воображения, живое воплощение фантазии, наконец, та искренность игры, к-рую он не находил в жизни, похожей на лицедейство. Характеру образного мира В. соответствуют прихотливость ритмов, плавность маленьких, словно вибрирующих мазков, нежность изысканных красочных созвучий, изменчивость цветовых нюансов. Его рисунки наделены живописностью, тем более что они обычно выполнены в три цвета (красный, белый и чёрный), что позволяло передать ощущение красочных оттенков и тонких градаций пластической формы. После безраздельного господства исторического жанра и аллегорических сцен В. от-

крыл разнообразие реальных типов французского общества того времени — солдат и нищих, дворян и актёров ярмарочного театра. Его ранние работы — сцены в тавернах, изображения бивуаков и военных лагерей, написанные во фламандской традиции, — обладают качествами, предвосхищающими зрелый стиль мастера. Однако сюжеты, наиболее полно отвечающие вкусу самого В., — это галантные празднества и образы персонажей итальянской комедии («Жиль», Париж, Лувр; «Мецетен», Нью-Йорк, музей Метрополитен). Жанр галантных празднеств представляет собой сценки с модно одетыми дамами и изящными кавалерами на фоне природы. Однако художник наполняет их чувством тоски по недостижимому миру мечты. Даже костюмы — изящные вариации на темы современной моды — являются плодом фантазии художника. Одна из самых знаменитых картин В., выдающийся пример взаимопроникновения и перевоплощения театра и ре-

альности, — «Паломничество на остров Киферу» (1717–18), одна версия к-рой находится в Лувре, а другая — в Берлине, в замке Шарлоттенбург. Сюжет картины заимствован из пьесы 18 в. и представлен как галантное празднество, происходящее в саду перед статуей Венеры, с золотой ладьёй и резвящимися амурами на заднем плане, что свидетельствует о приготовлениях к путешествию на остров богини любви. Чувственная сторона сюжета приглушена и смягчена. В высочайшем художественном мастерстве передачи фактуры тканей В. является наследником живописных традиций Рубенса и Веронезе, однако мазок у него более тонкий и текучий. Лёгкие и изящные фигурки персонажей В. кажутся почти бестелесными. В отличие от объединённых в мощном движении пышнотелых персонажей «Садов любви» Рубенса, они свободно размещены в пространстве картины, образуя волнистую линию, направленную поперёк картинной плоскости и удаляющуюся



Ватто Ж.А. «Жиль». 1717—1719



Вауверман Ф. «Соколиная охота». Около 1651

вглубь, по направлению к кораблю. В. предпочитал маленькие картины, но он был и мастером декоративного искусства, сам делал орнаментальное панно для интерьеров особняков, расписывал дверцы карет, клавишины и веера, что оказало влияние на архитектурный декор рококо. Написанная в 1720 «Вывеска Жерсена» (Берлин, Государственный музей) — один из шедевров зрелого мастера, ироничного и тонкого наблюдателя, внутренне свободного и как будто не чувствующего пределов живописных возможностей. Зрителю снова представлена сцена из чудесного театра жизни, неисчерпаемо разнообразного, а иногда забавно предсказуемого, волшеббно-сказочного и одновременно банального. Здесь замечательно сказалось мастерство В. — рисовать

шика, неутомимо пополняющего свой необъятный репертуар движений, поз, поворотов и выражений лиц. Рисунки В., выполненные обычно тремя карандашами на тонированной бумаге, выдают в нём сдерживающий поэтическую фантазию обостренный интерес к реальности («Этюды», Париж, Лувр; «Женские головки», Париж, собрание Бордо-Гру). Мечтательная красота и лиризм произведений В. остались неповторимыми в истории европейского искусства; его ученики и последователи Н. Ланкре и Ж.Б. Патер изображали мир театра и сценки галантных празднеств гораздо более прозаично, чем их учитель.

Вауверман, Вауверман Филип (Wouwerman Philips) (24.5.1619, Харлем, — 19.5.1668, там же), голландский художник

» Учился у своего отца, у Ф. Халса и П. Вербека. Работал в Харлеме, с 1640 — член Гильдии Святого Луки. В последующие годы имя В. неоднократно упоминалось в Харлеме; так, в документах 1641—42 говорится о его ученике К. Витхолте, а в документе 1645 он назван главой гильдии. Писал пейзажи, многофигурные сцены под открытым небом (сцены охот, развлечения, кавалерийские схватки, лагерные стоянки, отдых путников). Близость к приёмам П. Поттера, А. ван де Велде, А. Кейна сочетал с декоративными мотивами итальянских, особенно в пейзаже. Первые дошедшие до нашего времени произведения В. датируются 1646,

напр., «Большая битва кавалерии» (Лондон, Национальная галерея), с чудесными декоративными элементами, предвещавшими рокайльную манеру Н. Берхема; данная работа свидетельствует о зрелом и вполне сформировавшемся искусстве художника. Испытал влияние П. Вербека и П. ван Лара. Около 1645, одновременно с Я. ван Рёйсдалом, В. стал одним из наиболее одарённых пейзажистов харлемской школы; он писал виды дюн, выделяющихся на фоне неба с хрупкими облаками, словно сотканными из света. Один из излюбленных мотивов голландских пейзажей — диагональное расположение песчаной дюны (Я. Вейнантс, А. ван де Велде, Я. ван Рёйсдал) — является, скорее всего, изобретением В. Чувство света и перспективы, расширенная линия горизонта появляются в видах дюн из музеев в Лейпциге и Роттердаме (роттердамская картина, 1660, а также небольшой пейзаж из Лувра, более лаконичный и менее совершенный по технике, очевидно, относится к раннему периоду) и в картине «Всадник» (Франкфурт), к-рая благодаря своей пространственности и экспрессии на фоне спокойной панорамы является одним из шедевров мастера. Помимо многочисленных пейзажей (ок. 200), среди к-рых большую часть составляют «зимние пейзажи» с изображением катка и катающихся на коньках, и нескольких картин на религиозные сюжеты, среди к-рых любимой темой художника было «Благовестие пастухам» (Экс-ан-Прованс, музей; Берг, музей; Дрезденская картинная галерея) — вероятно, из-за возможности вызвать светотеневые эффекты, — В. изображал батальные сцены, военный лагерь, трактир или конюшню, берега рек или холмы со всадниками, сцены выступления войск и охоты. Одним из излюбленных мотивов художника является белая лошадь, выделяющаяся на фоне неба и растительности и изображённая в изысканных, бархатисто-серых тонах. Все это было классическими элементами, уже использовавшимися ранее И. ван Остаде, чьё влияние на ранние произведения В. кажется очевидным. Стилистическую эволюцию В. проследить трудно в силу малого количества датированных произведений; она шла, вероятно, по направлению ко всё более осветлённой палитре, детализированной и сложной манере, от тёплых коричневых тонов к серебристо-серым. Движения подчёркиваются с помощью миниатюризации изображения, а также динамикой сумеречного неба, своеобразных, чисто итальянских, построек (примерами



Вауверман Ф. «Две лошади»



Вауверман Ф. «Охота на оленя у реки». 1650

подобных картин могут служить работы в лондонском музее Веллингтона). Эти черты характеризуют искусство *рококо*, более утончённое и богатое, близкое произведениям Я.Б. Веникса и Н. Берхема. Изысканность живописной палитры, изящество рисунка и тонкость наблюдений (особенно при изображении лошадей, что незамедлительно снискало успех у знати), искусная игра светотени, «растворение красок», разнообразие методов обращения с моделями, к-рых на полотне может быть очень много, но к-рые никогда не смешаны беспорядочно, — таковы основные качества искусства В., сравнимого в этом смысле лишь с Д. Тенирсом и с его неисчерпаемой радостью творчества. Хронология работ В. часто основывается на изменении подписи художника, от простой монограммы «Р» или «РН» и «W» в ранних произведениях до более сложной, состоящей из нескольких букв «PHILS» — в зрелый и поздний периоды. Как и многие другие северные художники, В. часто писал фигуры на картинах других художников — Я. ван Рёйсдала, К. Деккера, Я. Вейнантса и, возможно, М. Хоббема. Произведения В. широко представлены во многих музеях мира, в Государственном Эрмитаже (С.-Петербург) хранится 49 картин художника.

Ваутерс Рик (*Wouters Rik*) (21.8.1882, Мехелен, — 11.7.1916, Амстердам), бельгийский художник

» Первое образование получил в мастерской своего отца, гравёра, позже посещал занятия в Академии художеств, сначала в Мехелене, а затем в Брюсселе, куда он приехал в 1902; однако в живописи В.

всё же был самоучкой. В 1905 он женился, его жена Нел была едва ли не единственной его моделью. В ранних произведениях В. чувствуется влияние импрессионистических (см. *Импрессионизм*) работ Дж.С. Энсора, они написаны в тёмных тонах («Автопортрет с чёрной повязкой», 1908, Антверпен, частное собрание). В 1910 он переехал в Буафор (близ Брюсселя). Весной 1912 В. познакомился в Париже с собраниями картин Ж. Дюран-Рюэля, А. Воллара и Пеллерена. Он попросил П. Сезанна объяснить ему технику построения композиций с помощью чистых цветов. Влияние

Сезанна проявилось в двух вариантах картины «Овраг» (1913, Антверпен, частное собрание), однако вскоре В. вернулся к импрессионистической трактовке света. Все эти влияния, соединившись в творчестве художника, создали тёплую камерную атмосферу, напоминающую произведения П.О. Ренуара («Цветы дня рождения», 1912, Антверпен, частное собрание; «Гладилицца», 1912, Антверпен, Королевский музей изящных искусств). В. смело использовал контрасты красных и зелёных тонов, присущие искусству фовистов («Женщина в красном», 1913, Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена). Эти же черты характерны и для его пастелей («Женщина в мантилье», Брюссель,



Ваутерс Р. «Автопортрет с сигарой». 1914



Ваутерс Р. «Обеденный стол». 1908



Вахтангов Е.С. «Цветы». 1970

частное собрание). Незадолго до Первой мировой войны 1914—18 палитра В. стала менее яркой, в ней появились голубые тона; кроме того, нередко художник вовсе оставлял многие части листа нетронутыми («Женщина в голубом», там же). Во время войны художник оказался в госпитале в Нидерландах, а в июле 1915 был освобождён от военной службы. Он поселился в Амстердаме и вернулся к занятиям живописью; особенно интересны его акварели и рисунки тушью этого времени. После перенесённой операции В. потерял зрение на один глаз; новая операция, в апреле 1916, была неудачной, и спустя два с небольшим месяца он умер. Последние работы В. продолжали творческие искания предшествующего периода («Малая лежащая обнажённая», 1915, Брюссель, частное собрание). Живописец и рисовальщик В. в 1908—15 создал произведения, исполненные радости жизни, вопреки трагическим обстоятельствам последнего периода жиз-



Вдовкин Н.М. «Преемственность поколений»

ни художника. Он также был автором ряда скульптур. Работы художника представлены в большинстве бельгийских музеев, а также в Национальном музее современного искусства, Центр Помпиду, в Париже («Портрет Нел Ваутерс», 1912), в Государственном музее в Амстердаме, музее Бойманса — ван Бёнингена в Роттердаме и в частных собраниях (Антверпен, собрание Л. фон Богарта).

Вахтангов Евгений Сергеевич (15.9.1942, Омск), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. Внук режиссёра Е.Б. Вахтангова. В 1970 окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Ученик Д.Д. Жилинского, В.Ф. Рындины. Вступил в Московский Союз художников в 1974. Работает в жанре портрета, натюрморта, пейзажа, картины. В последнее время занимается абстрактным пуантилизмом (письмо раздельными мазками в виде точек, мелких квадратов или прямоугольников). Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее, Музее современного искусства, а также в других музеях и многочисленных частных коллекциях в России и за рубежом.

Вашингтонская картинная галерея, см. Национальная галерея искусства в Вашингтоне

Вдóвкин Николай Михайлович (р. 3.5.1948, село Петровка Кировского района Карагандинской обл.), российский художник

» Заслуженный художник Российской Федерации. Действительный член РАХ (2007). Учился с 1963 в Дагестанском художественном училище им. Джемала, в 1967—72 — в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское). С 1975 член Союза художников СССР. С 1975 художник-оформитель художественно-производственных мастерских г. Хабаровска. Председатель правления Союза художников Хабаровской краевой организации (1984—89). Член Международного союза эмальеров (Германия), где организовал «русский кабинет эмального искусства». Художник живёт и работает в Ставропольском крае. Передаёт свой опыт и мастерство студентам Южного Федерального университета. С 1991 на базе своей мастерской проводит творческие международные

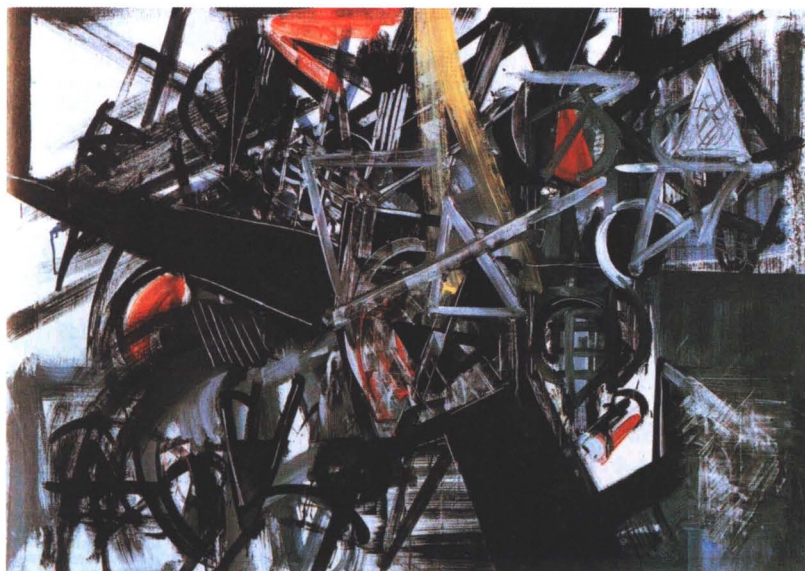
симпозиумы по эмали. В 1996—99 преподавал рисунок, живопись и композицию в филиале Ставропольского художественного училища в г. Пятигорске. С 1999 преподаёт в Высшей школе дизайна г. Железноводска. Работает в различных жанрах и техниках изобразительного искусства, создаёт художественные витражи, мозаики, настенные росписи в храмах, занимается иконописью. Лауреат международных премий за лучшие произведения в технике горячей эмали. Среди основных произведений ряд витражей из слоистого стекла для интерьеров г. Хабаровска: «Хищники», «Чудо Георгия о змие» (1995), «Правда и Кривда», «Летающая тарелка» (1996), «Взгляд», «Идущие» (1998), «Колесница судьбы» (1999), «Невеста», «Наездница» (2000), «Добывание огня», «Светоносец» (2001), «Ванга», «Регата», «Улыбка», «Памяти предков», «Цыганка гадала» (2002). Золотая медаль РАХ за декоративные композиции в технике эмали «Мольба», «Синяя птица», «Троица», «Красная птица» (2002). Трижды удостоен Гран-при на выставке горячей эмали в г. Кечкемете (Венгрия). Награждён Патриаршей грамотой (2008) за участие в воссоздании Свято-Никольского кафедрального собора в Кисловодске.

Ве́бер Макс (Weber Max) (18.4.1881, Белосток, — 4.10.1961, Грейт-Нек, США), американский художник польского происхождения

» В возрасте 10 лет иммигрировал с родителями в Америку. Изучал искусство в Институте «Pratt» в Бруклине у А.У. Доу. Несколько лет преподавал живопись и графику, учился в Париже у А. Матисса. На творчество В. большое влияние оказали художники группы «Мост». В. был одним из создателей моды на экспрессионизм в США, однако ок. 1910 обратился к кубизму и работал в манере, близкой П. Пикассо. Писал натюрморты, жанровые сцены, библейские сюжеты. К началу 1940-х стал признанным художником; его работы имеются ныне в крупнейших художественных музеях США. Автор ряда книг по живописи. Золотая медаль Поттера-Палмера (1928).

Ведóва Эмилио (Vedova Emilio) (9.8.1919, Венеция, — 26.10.2006, там же), итальянский художник, представитель абстракционизма

» Начал заниматься живописью в раннем возрасте под впечатлением



Ведова Э. «Образ времени». 1951

от искусства Тинторетто и Пиранези. Специального образования не получил. В 1942—43 входил в объединение «Корренте», противостоявшее официальному искусству фашистской диктатуры. Был участником движения Сопротивления. К этому времени относятся первые опыты художника в области коллажа и геометрической абстракции. В 1947 был одним из инициаторов «Нового фронта искусств», объединившего художников-антифашистов. В 1950, при распаде объединения, вошёл в ассоциацию абстракционистов «Группа восьми». В пе-

риод 1947—50 создал серию «Чёрных геометрий». В 1947 впервые принял участие в венецианском Биеннале, а в 1960 ему был присуждён Большой приз. Был постоянным участником выставок немецких абстракционистов документа 1—3 в Касселе (1955, 1959, 1964). Посещая Париж, сблизился с французскими экзистенциалистами, под воздействием к-рых перешёл от геометрической абстракции к спонтанной «живописи жеста» (большие серии «Цикл протеста 53» и «Цикл природы 53», выполненные в 1953). В работах 1950-х преобладает чёрный

цвет, пересекающиеся мазки краски набрасываются на холст импульсивным патетическим жестом («Образ времени», 1951, Венеция, фонд П. Гугенхейм; «Современное распятие», 1953, Рим, Национальная галерея современного искусства; «Город-заложник», 1954, Венеция, фонд П. Гугенхейм). Понимал своё творчество и как художественность, и как политическое искусство, даже в том случае, если в нём отсутствовало конкретное реалистическое или иллюстративное изображение. Многие его работы, зачастую созданные в виде абстрактных циклов картин, носили политические названия, как, например, созданная в 1964 большая серия рисованных с обеих сторон картин на деревянных щитах под названием «Берлинский дневник абсурда». Этот цикл указывал на трагедию разделённого, разорванного на части города. Для итальянского павильона Всемирной выставки в Монреале выполнил монументальное произведение «Пространство-множество-свет» (1967). Э. Ведова

72 Ведута (от итал. *veduta* — вид), жанр европейской живописи эпохи Возрождения, представляющий собой картину, рисунок или гравюру с изображением городского пейзажа

» В период с 1680 по 1790 пейзажная живопись приобрела идиллический и неестественный характер. Так, итальянские пейзажи колебались между классицизмом и театральным вкусом С. Розы: в духе классицизма работали венецианцы Локателли и Ф. Цуккарелли, испытывавшие влияние рассеянного света пейзажей С. Риччи; театральный вкус присущ А. Маньяско, М. Риччи и раннему Ф. Гварди. Искусство П.П. Рубенса вдохновляло А. Ватто, К. Лоррена, итальянизирующих голландцев, Р. Уилсона и К. Ж. Верне; другие художники, такие как Т. Гейнсборо, Ф. Буше или Ж.О. Фрагонар, апеллируют к голландцам, но их видение менее достоверно, чем видение М. Хоббеми, Я. Вейнантса и позднего Я. ван Рёйсдала. Наряду с этим благотворное воздействие на пейзажную живопись этого периода оказала сценография, во многом определившая два наиболее оригинальных течения 18 в.: живопись руин (А. Маньяско и Дж.П. Панини, Дж.Б. Пиранези и Ю. Робер искали в развалинах прошлого источник своего скрытого романтизма) и особенно В. Это течение возникло в Риме, в творчестве Ванвители, связующего звена между Голландией и Италией,



Вебер М. «Китайский ресторан». 1915

Ведута

Каналетто Джованни Антонио «Двор каменотёса»

1727–1728 годы

Холст, масло, 124 × 163 см

Лондон, Национальная галерея

Вид городских задворков — почти нонсенс для творчества Каналетто, и тем не менее — перед нами признанный шедевр художника. «Двор каменотёса» он написал в свои «успешные» 1720-е, и все особенности его письма того периода здесь налицо: насыщенный цвет, широкий свободный мазок, искусная светотень. Если парадные виды Венеции Каналетто создавал для богатых туристов, то «Двор каменотёса», скорее

всего, заказал ему кто-то из местных жителей. На картине бал правит прозаическая, повседневная жизнь. Каменотёс работает с каменной глыбой; к упавшему ребёнку бежит его мать; гондольеры не спеша правят своими лодками; на верёвках сохнет бельё. Картина написана с высокой точки (расположенной на уровне второго этажа) — приём, очень характерный для молодого Каналетто.





Алексеев Фёдор Яковлевич «Красная площадь в Москве»

1801 год

Холст, масло, 81,3 × 110,5 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

Пейзаж, написанный во время пребывания Фёдора Алексеева в Москве, воссоздает облик Первопрестольной рубежа 18–19 вв., когда Красная площадь сохраняла функцию торговой. Величественные памятники средневековой архитектуры — главные «герои» картины.

Множество вертикалей — церкви, колокольни, башни — уравновешиваются спокойным горизонтальным форматом холста. Такая композиция уподобляет пространство площади грандиозной театральной сцене. На первом плане слева изображено здание Главной аптеки, а также торговые ряды. В центре Красной площади — храм Василия Блаженного и Лобное место. Кремлёвская стена и Спасская башня замыкают правую часть картины. Справа от башни, за стеной, поднимаются главы Вознесенского монастыря, слева виден шатёр Царской башни. Вдоль стены проходит Алевизов ров. Художник не просто «перечисляет» многочисленные и разнообразные постройки древней столицы, но и пытается создать единый образ города.



Люди, заполняющие площадь, являются едва ли не главным средством в раскрытии образа города. Внимательно вглядываясь в изображения горожан, можно получить представление о внешнем облике москвичей рубежа 18–19 столетий. Крестный ход (на переднем

плане справа), кареты, всадники, собаки — всё это кажется художнику важным для воссоздания атмосферы Москвы. Живописец настолько увлечён передачей своеобразия московского уклада жизни, что считает необходимым изобразить даже продукты, продающиеся в съестных лавках.



Ведута. Дж.А. Каналетто. «Площадь Сан-Марко». Около 1740

и в Венеции, в точных и полных графизма работах Л. Карлевариса, но своё наивысшее развитие нашло в искусстве Дж.А. Каналетто и Ф. Гварди, к-рые с помощью прозрачного света придавали топографическим видам особую поэтичность. Каналетто стремился воспроизвести в своих картинах пространственное дыхание, а Гварди — растворить пространство в свете, трактуя свои виды в рокайльном духе «каприччо». Во Франции Ю. Робер привнёс в этот жанр оттенок неоклассицистического пуризма.

Вейден Рогир ван дер, см. *Рогир ван дер Вейден*

Вейнантс Ян (Wynants Jan) (ок. 1620/25—1684, Амстердам), голландский художник

» С 1643 работал в Харлеме, а после 1660 — в Амстердаме. Исполнил в итальянском стиле несколько пейзажей («Пейзаж с руинами», Лондон, Национальная галерея) и городских видов («Канал в Амстердаме», Кливлендский музей), но славу ему принесли пейзажи с изо-

бражением дюн и песчаных склонов. В., как и Ф. Вауверман и А. ван де Велде (учителем к-рого он был), стал одним из крупнейших голландских мастеров пейзажа. Среди его произведений преобладали лесные пейзажи, простые и спокойные, восходящие к произведениям Я. ван Рёйсдала, с использованием мотива засохшего дерева с корявым стволом, мотива, к-рый встречается также и в творчестве нек-рых его современников. Такие пейзажи, как «Лесная опушка» (1659, Гаага, Маурицхейс), «Дюны» (1667, Кассель, музей), «Лес» (1668, Париж, Лувр), «Дорога в дюнах» (1675, Гаага, Маурицхейс) и мн. др., находятся в известных музеях и галереях мира (Париж, Лувр; Лондон, Национальная галерея и собрание Уоллес; Амстердам, Государственный музей; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; Харлем, музей Франса Халса).



Вейсберг В.Г. «Рыбы». 1956

Вейсберг Владимир Григорьевич (7.6.1924, Москва, — 1.1.1985, там же), российский художник

» В 1943—48 учился в студии ВЦСПС у художника С.Н. Ивашева-Мусатова, позднее посещал мастерские И.И. Машкова и А.А. Осмеркина. Не будучи в строгом смысле «неофициальным» мастером, примыкал к либеральному крылу Союза художников, к т. н. левому МОСХу (Московская организация Союза художников). Часто выставлялся вместе с представителями «сурового стиля», но сам тяготел к более радикальным эстетическим новациям. Успешно выступал как портретист, однако гораздо знаменательней те его картины, где мастер, работая на грани символизма и сюрреализма, продолжил линию «метафизического натюрморта» — в сторону всё большей дематериали-



Вейнантс Я. «Пейзаж с корабейником и крестьянкой»



Вейнантс Я. «Пейзаж со стадом»

зации, растворения вещей в стихии света. Ограничив свои мотивы набором простых геометрических фигур (конусы, кубы, шары, пирамиды), В. сводил цветовые контрасты до минимума, заменяя их тонким, как бы фосфоресцирующим тональным маревом («Композиция с пирамидами и сферой», 1979, музей Циммерли при университете Рутгерс, Нью-Джерси, США). Благодаря этому его натюрмортные постановки, например цилиндрические столбики, к-рые он часто изображал в поздних холстах («Натюрморт», 1981, там же), воспринимаются как некое откровение, переводящее внешнее зрение в план медитации. Определяя свой поздний стиль как «белое на белом», В. обосновывал его и теоретически, создав собственную систему колористического восприятия и воплощения, как бы «метафизически-цветового» познания мира (статья «Классификация основных типов художественного восприятия» в сборнике «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., 1962). Плодотворно работал и как педагог: в 1959–84 преподавал живопись в студии повышения квалификации Союза архитекторов СССР. Работы художника находятся в крупнейших музеях России (Государственная Третьяковская галерея, Музей личных коллекций при Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и за рубежом (музей Циммерли при университете Рутгерс, США), а также в частных собраниях.

Веккьетта (*Vecchieta*) (псевдоним Лоренцо ди Пьетро) (ок. 1412,

Кастильоне, — 6.6.1480, Сиена), итальянский художник

» В., наряду с *Сассеттой*, ввёл в сиенское искусство элементы флорентийского стиля. Эти черты проявляются в его творчестве достаточно настойчиво. Развитию своего вкуса он обязан совместной работе с Мазолино над фресками в коллегиальной церкви в Кастильоне д'Олона («Погребение св. Стефана» и «Погребение св. Лаврентия»). По возвращении из Сиены (1439) он



Веккьетта. «Видение святой Сороре». Фреска. Госпиталь Санта Мария делла Скала. Сиена. 1441

усилил пластические эффекты флорентийской перспективы, о чём свидетельствуют прекрасные фрески в зале Паломников в больнице Санта Мария делла Скала (1441). Здесь же он расписывает двери реликвария (1445, «Страсти Христовы», «Святые» и «Блаженные»; Сиена, Национальная пинакотекa) и создал фрески в сакристии (1446–49). Вершины своего живописного творчества он достиг в росписях свода в баптистерии сиенского собора



Веккьетта. «Мадонна с Младенцем и святыми». 1457

(1450–53). Среди его станковых работ следует назвать большой триптих «Успение Марии» и «Святые» (1461, Пиенца, собор), алтарь «Мадонна со святыми» и «Благовещение» (ок. 1460, прежде — Спедалетто, ныне — Пиенца, епархиальный музей), в котором преобладает настойчивый поиск пластической иллюзии.

Вёклер (Weckler) Георг Фердинанд (1800–1861), российский художник-мозаист

» В 1816 он стал учеником римского мозаиста Малья, ученика Аргуати, изобретателя мелкой мозаики. Первым трудом В. была мозаичная копия с картины С. Розы «Блудный сын»; мозаика находилась на выставке 1821 и была приобретена императрицей Елизаветой Алексеевной. Для императора Александра I он выполнил мозаичные виды дворцов на островах Елагине и Каменном в С.-Петербурге, за что и был принят в Академию художеств в 1822 как мастер мозаики. Особенно внимания заслуживают его виды загородных дворцов, «Внутренность церкви капуцинов» с картины Ф.М. Гране, «Отдыхающее стадо» с картины П. Поттера, «Полдень» с картины Лоррена, «Преображение» с картины Рафаэля (эту мозаику В. исполнил в Риме, куда был послан Академией: находится в Эрмитаже, как и копии В. с Лоррена и Поттера); «Несение креста» с картины Л. Караччи, «Св. Александра-царица» с картины К.П. Брюллова, «Пейзаж» с картины Поттера, «Ессе Номо» с картины Г. Рени, «Богоматерь» с картины К. Дольчи, «Пейзаж» с картины Ж.Л. Демар-



Веласкес Д. «Менины». 1656

на, «Спаситель» с картины Тициана, «Моление о чаше» с картины Ф.А. Бруни и виды итальянских городов в рамках из листьев в Эрмитаже. В. специализировался на мелкой мозаике; его работы отличаются интересные колористические решения.

Веласкес (собств. Веласкес Родригес де Сильва) *Diego (Velázquez) Rodríguez de Silva* (6.6.1599, Севилья, — 6.8.1660, Мадрид), испанский художник, крупнейший представитель испанского барокко

» Происходил из небогатой дворянской семьи. Учился в Севилье у Ф. Эрреры Старшего и у Ф. Пачеко (1611–17), на дочери которого, Хуане Миранде, женился в 1618. В 1617 получил звание мастера. Большинство ранних работ В., созданных им в период обучения и сразу после него, посвящено изображению бытовых сцен, главными героями которых стали простые люди Севильи. Они созданы в жанре *бодегонес*, распространенном в первой половине 17 в. в Испании, на них

изображались трактиры и харчевни. В ранних работах В. сцены решаются статично, немногочисленные действующие лица помещены на переднем плане, приближены к зрителю, фон темный, детали тщательно прописаны. В 1617–22 им были созданы произведения: «Завтрак» (ок. 1617, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Старая кухарка» (1618, Эдинбург, Национальная галерея), «Водонос» (ок. 1620, Лондон, собрание Веллингтона). И в картинах на религиозную тематику В. прослеживаются традиции бодегонес: «Поклонение волхвов» (1619, Мадрид, Прадо), «Христос у Марфы и Марии» (1618, Лондон, Национальная галерея). В эти годы художник написал первые портреты, в которых определились особенности В.-портретиста — остро схваченное сходство, яркость выявления индивидуальности: «Портрет монахини Херонимы де ла Фуенте» (1620, Лондон, Национальная галерея). В 1623 королевский капеллан Фонсека вызвал В. в Мадрид. Написанный и показанный при дворе портрет капеллана поразил всех реалистичностью трактовки образа и вызвал одобрение короля. Филипп IV



Веласкес Д. Автопортрет. 1640

заказал В. свой конный портрет, имевший большой успех (не сохранился). Художник пользовался покровительством Филиппа IV: 6.10.1623 назначен придворным живописцем, вскоре стал камергером короля, получил во дворце мастерскую рядом с королевскими покоем, назначен хранителем королевских коллекций, что давало возможность изучать произведения прославленных мастеров. В первые годы пребывания в Мадриде В. выполнил ряд официальных заказов: парадные портреты короля, членов его семьи, представителей знати. Парадный портрет 17 в. предполагал соблюдение определённых приёмов в изображении модели: фигура изображалась в величественной позе, в парадном платье, занимала весь холст. Согласно испанскому этикету, аристократы не должны были проявлять чувств, поэтому выражение лиц на портретах того времени — застывшее и высокомерное. Но художник не ограничивался достижением портретного сходства, он отражал внутренний мир человека. «Портрет Дона Карлоса» (ок. 1626, Мадрид, Прадо), «Портрет Филиппа IV» (1628, Мадрид, Прадо). Заказанная королём картина «Вах» («Пьяницы») (1629, Мадрид, Прадо) на мифологическую тематику трактовалась В. как сцена из народной жизни, пирушка весёлых крестьян. Вместо тёмного фона в полотне появился пейзаж. Эта первая работа В. на мифологический сюжет, хотя и интерпретированная в бытовом аспекте, была одобрена королём. В 1629 В. переехал в Италию, где познакомился с памятниками Античности, эпохи Возрождения. Прибыв в Рим, художник был приглашён остановиться в Ватикане, где он, пользуясь покровительством папы, копировал фрески Микеланджело и Рафаэля. Вновь обращаясь к мифологической теме в «Кузнице Вулкана» (1630, Мадрид, Прадо), В. придал изображению жанровый характер. В этой картине проявилась основная черта испанского искусства — стремление самые далёкие от реальности сюжеты представить в привычных образах, взятых из современной жизни. В 1631 В. вернулся в Мадрид и получил заказ от короля написать портрет наследника трона: «Портрет Бальтасара Карлоса в сопровождении карлика» (1631, Бостон, Музей изящных искусств). В это же время художник создал «Распятие» (1631, Мадрид, Прадо) для монастыря бенедиктинок Сан Пласидо в Мадриде, написанное лёгкими, прозрачными мазками. Он всё больше внимания уделял пейзажу, к-рый в живописи Испании ещё не получил



Веласкес Д. «Венера с зеркалом». Около 1647—1651

самостоятельности. Но мастер использовал пейзаж в качестве фона в сериях парадных конных портретов, к-рые он создавал по заказу короля в 1630-е. Первая серия из шести картин отличается подчеркнутой официальностью. На фоне тонко прописанных пейзажей показаны всадники: мужчины в костюмах полководцев, женщины — в роскошных туалетах. Вторая серия из трёх портретов, на к-рых члены королевской семьи показаны в охотничьих костюмах, отличается большей интимностью. Пейзаж в этих портретах становится не только фоном, но и вносит нотки настроения. В охотничьих портретах В. достиг светового единства первого и второго планов, хотя до конца они ещё не были объединены («Портрет Филиппа IV в охотничьем костюме», 1634, Мадрид, Прадо). Самое крупное произведение В. 1630-х — историческая картина «Сдача Бреды» (1634—35, Мадрид, Прадо). Она предназначалась для королевского загородного дворца Буэн-Ретиро и должна была украшать «Зал королей». Показан момент войны между Голландией и Испанией и взятие голландской крепости Бреда. Для исторических картин существовала определённая схема: произведение должно было прославлять победу полководца или монарха; в центре картины изображался главный герой в окружении свиты; вводились аллегорические элементы, часто вся картина представляла собой аллгорию. В. отказался от этих условностей, закладывая основы реалистической исторической картины. В центре полотна показаны ис-

панский и голландский полководцы в момент передачи ключей от крепости. Драматизм раскрывается через психологические характеристики главных действующих лиц, показанных с портретной достоверностью. В 1640-е, в период зрелости, художник создал много портретов. Известен парадный «Портрет короля в военном костюме», т. н. «Ля Фрага» (1644, Нью-Йорк, Музей Фрик). Король предстаёт в важной позе, с надменным взглядом и с горделивым поворотом головы. Художник не льстит ему, подчёркивая неприятные черты, но цветовое и живописное решение сделало картину всемирно известной. В эти же годы В. написал ряд камерных портретов, сосредотачивая внимание на лице заказчика и его внутреннем мире. «Портрет Оливареса» (ок. 1640, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Среди портретов 1630—40-х особое место занимает серия портретов королевских шутов, душевнобольных и карликов. Изображения карликов поражают энергией, умом, взглядами, полными внутренней силы, скорби, что составляет контраст с их физической немощью («Портрет карлика Себастьяно Мора», ок. 1648, Мадрид, Прадо). В 1649 В. был направлен в Италию для покупки картин для королевской коллекции. В Италии в 1650 был принят в члены художественной академии Св. Луки. Проведя в Италии два года, В. начал рисовать пейзажи. Он создал две небольшие пейзажные картины «Виды виллы Медичи» (1650, Мадрид, Прадо). В Италии художник также писал портреты, получая



А. ван де Велде. «Невинность между Добродетелями и Пороками». Аллегорическая композиция. 1663

много заказов. «Портрет Иннокентия X» (1650, Рим, Галерея Дориа) — одна из вершин европейского портретного реализма 17 в. Папа в парадном облачении предстаёт перед зрителями как человек яркого темперамента, властный, энергичный. Заостря индивидуальные черты, В. изобразил человека умного, жестокого, хитрого. В 1651 вернулся в Мадрид, где создал знаменитую «Венеру с зеркалом» (около 1647—51, Лондон, Национальная галерея). Тема античной богини любви и красоты была навеяна итальянскими впечатлениями, в Испании изображение обнажённого женского тела запрещалось инквизицией. Художник показал красоту живой женщины, гибкой, исполненной грации, сближая божественный образ с земным. В 1656 написал «Менины» («Фрейлины») (1656, Мадрид, Прадо) — полотно высотой более трёх метров с фигурами в натуральную величину. Художник показал свою мастерскую, расположенную во дворце. В большом зале, стоя перед холстом, он писал портрет королевской четы, к-рая находилась за пределами картины, отражения монархов видно в зеркале, висящем на противоположной стене. Присутствие короля и королевы определяет парадный характер картины, но она одновременно явилась рассказом о жизни королевской семьи. Главной героиней является пятилетняя инфанта Маргарита, застывшая в чопорной позе знатной дамы. Художник передал её мягкие, детские черты лица. Именно на неё смотрит королевская чета, позирующая художнику. Рядом с инфантой многочисленные фрейлины. В «Ме-

нинах» В. показал придворных в будничной обстановке, возвеличивая повседневность, представив её приподнято-монументально. То обстоятельство, что королевская чета находится вне холста, имеет ещё одно значение: картина раздвигала свои границы. В 1657 была создана картина «Пряхи», или «Миф об Арахне» (1657, Мадрид, Прадо) — изображение мастерской, где реставрировались и ткались ковры для украшения дворцовых залов. Композиция построена на двух уровнях: на заднем плане показаны три дамы, рассматривающие шпалеры, на одной из к-рых изображён миф об Арахне. На переднем плане — несколько работниц. Это первое в истории европейского искусства произведение, прославляющее деятельность простого человека. Монументальный характер трактовки этой темы был необычным для той среды, где жил художник. В 1659 В. было пожаловано звание кавалера ордена Сант-Яго — одного из высших орденов Испании. В последние годы жизни В. создал множество женских портретов: портреты инфанты Маргариты, два из которых находятся в Вене, в Музее истории искусств. Художник, обращаясь к реальной действительности, пронёс через своё творчество идеи гуманизма. Расширив тематику живописи, он развил её жанры, в своих произведениях давал героям отточенные характеристики, раскрывая их внутренний мир. В портретах он никогда не льстил моделям, показывая каждого в индивидуальной неповторимости. Достоинства колорита полотен В. сочетаются с ясностью и простотой композиции.

Вёлде Адриан ван де (*Velde Adrian van de*) (30.11.1636, Амстердам, — 21.1.1672, там же), голландский художник

» Брат В. ван де Велде Младшего, племянник Э. ван де Велде. Учился у отца В. ван де Велде Старшего в Амстердаме и у Я. Вейнантса в Харлеме. Испытал влияние Ф. Воувермана и П. Поттера. Часто писал фигуры в картинах других голландских художников. Работал во многих жанрах живописи и графики (портреты, пейзажи, религиозные и мифологические картины). Пребывание в 1653—56 в Италии оказало сильное воздействие на его творчество. Получил известность своими пейзажами с животными и людьми, также своими пригородными и деревенскими сценами в летнем и зимнем пейзаже. Прекрасно изображал тишину и спокойствие в природе. В пейзажах В. главную роль играют дали, почва, облака — во всём воздушная перспектива. По возвращении в Голландию мастер охотно писал пейзажи с изображением людей и животных, следуя национальной лирической традиции и мягкой живописности приёмов («Речной пейзаж», 1658; «Ферма», 1666, оба — Берлин, Государственные музеи; «Берег моря в Схевенингене», 1658, Кассель, Картинная галерея; «Пейзаж», 1662; «Стадо», 1663; «Охота», 1669, все — Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В его поздних пейзажах на первый план выходят идилличность, созерцательность,



А. ван де Велде. «Хижина». 1671

изысканная нарядность. В эволюции творчества художника, подкупающего простотой и демократичностью образов, постепенно усилились тенденции к занимательности, приукрашенности и нарядной изысканности изображений. Характерны его картины с изображением животных на мифологические сюжеты: «Меркурий и Аргус» (1663, Вадуц, собрание Лихтенштейн), аллегорическая композиция «Невинность между Добродетелями и Пороками» (1663, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Выполнял также гравюры: сохранились 20 гравюр с изображениями животных. Всего написал 187 картин, распространённых по всем лучшим галереям Европы.

Вёлде Брам ван (Velde Bram van) (19.10.1892, Зутервауде, близ Лейдена, — 28.12.1981, Гримо, деп. Вар, Франция), нидерландский художник, представитель направления «ар информель»

» С 1907 учился в Гааге у местного декоратора; в этот период он создал свои первые акварели и рисунки на темы городской жизни. В 1922—24 жил и работал в Германии, в Ворпсведе, испытал влияние экспрессионизма («Сеятель», Амстердам, Городской музей). В 1924 переехал в Париж, где увлёкся цветом и открыл для себя фовизм. С 1926 он регулярно выставлялся в Салоне независимых. Он жил на Корсике (1930), потом на Майорке (1932—36), к-рую покинул из-за Гражданской войны. С произведений, исполненных на Майорке, начался переход художника к беспредметному искусству («Маски», 1934, Париж, частное собрание). В 1938 художник создал серию схематичных этюдов голов, сведённых к кругу, треугольнику с закруглёнными углами, в к-рых выделены лишь неправильные глазные впадины (эти формы будут часто присутствовать и в последующих работах). В годы Второй мировой войны 1939—45 художник прекратил свою художественную деятельность. В 1946 Э. Луб организовал в Париже (галерея Мэ) первую персональную выставку В. Художник совершенствовал свою технику, масляной живописи он предпочитал гуашь; его произведения увеличились по размерам, их гладкая фактура и отсутствие рельефа сочетались с ритмом цветовых плоскостей. Монументальный лиризм, присущий его картинам и гуашам, возбуждает некое чувство тревоги. Пластическая мощь словно разрушается. Формы, тяготеющие к



Б. ван Велде. Без названия. 1947



В. ван де Велде. «Корабли на якоре у берега». 1707

некоей геометрии, округляются, что подчеркнуто колоритом («Живопись», Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). После 1970 в произведениях В. возросли динамизм и волнение формальных и хроматических ритмов в пространстве. Впервые обратившийся к литографии в 1923 («Автопортрет»), художник вернулся к этой технике в 1967, он стал одним из крупнейших литографов своего времени. Большое собрание своих литографий он передал в дар в Музей искусства и истории в Женеве (в этом городе он обосновался в 1965). Художник также иллюстрировал книги И.Х. Гёльдерлина, М. Бланшо, И. Бонфуа, А. дю Буше. Произведения художника представлены в крупных европейских и американских музеях. Кавалер французского Ордена искусства и литературы (1964), голландского Ордена дома Оранже-Нассау (1969), исландского Ордена сокола (1980). Награждён премиями Академий изящных искусств Лозанны, Женевы и Невшателя (1975).

Велде Виллем ван де, Младший (Velde Willem van de) (18.12.1633, Лейден, — 6.4.1707, Лондон), голландский художник

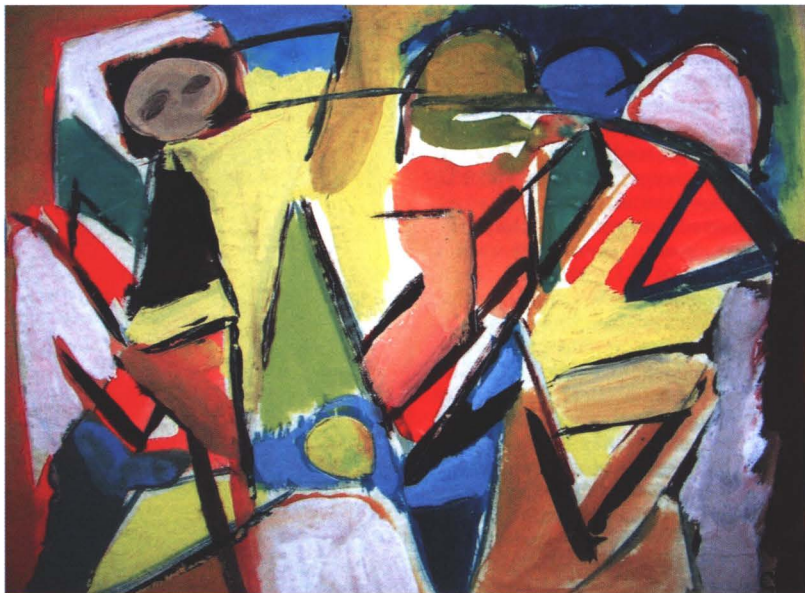
► Племянник Э. ван де Велде, сын В. ван де Велде, у которого первоначально учился. До 1672 работал в Амстердаме. Сопровождал голландский флот во время войны с Фран-

цией и Англией. В 1672 вместе с отцом переехал в Англию, где оба художника состояли на службе у короля Карла II. Писал виды побережья, марины с историческим сюжетом, но охотнее всего корабли, стоящие на рейде или выходящие в открытое море. В раннем творчестве испытал влияние Я. Порселлиса и С. де Влигера, удачно сочетал тщательность рисунка с уверенной живописной манерой; находил новые композиционные приёмы. Одна из его самых значительных в гол-

ландской школе картин «Пушечный залп» (Амстердам, Рейксмузеум). Приехав в 1686 в Амстердам на короткое время, написал для зала заседания комиссии порта Амстердама парадную марину «Залив Эй у Амстердама», изображающую торжественный салют в честь пребывания в порту флагманского корабля адмирала флота. К концу жизни создал изящную серию зарисовок кораблей, исполненных карандашом и пером. Произведения: «Берег в Схевенингене», «Штиль» (1657, оба — Лондон, Национальная галерея), «Парусники в море» (Гамбург, Кунстхалле), «Суда на рейде» (1653), «Штиль», «Тихое море с рыбацкой лодкой» (все — Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Речной пейзаж с парусной лодкой» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Залп салюта» (1666, Берлин, Государственные музеи). Его картины находятся в музеях Англии (9 — в Национальной галерее), Голландии (в Амстердаме и Гааге), в Берлине, в Мюнхене, Вене и Париже. В Государственном Эрмитаже — 3 картины. Кроме картин он оставил более 8 тыс. рисунков.

Велде Виллем ван де, Старший (Velde Willem van de) (ок. 1611, Лейден, — 13.12.1689, Гринвич), голландский художник

► Брат Э. ван де Велде. В молодости служил на флоте и стал рисовать, специализируясь на изображении кораблей и сцен морских битв. Предпочитал технику гризайли. Некоторое время он был официаль-



Г. ван Велде. Без названия. 1954



В. ван де Велде. «Портрет Лодевейка ван дер Гельста». 1672

ным художником голландского флота. В 1631 женился на Юдит ван Лейвен, к-рая родила ему двоих сыновей — Виллема и Адриана, будущих художников. В 1672, когда Нидерланды вели войну с Англией, поступил на службу к английскому королю Карлу II, а его старший сын сопровождал его в поездке. Большое количество его работ, исполненных в 1650-е, находится в Национальном морском музее Гринвича, в собрании Уоллес в Лондоне и амстердамском Рейксмузеуме.



Г. ван Велде. «Кубистическая женщина». 1940

Велде Гер ван (Velde Geer van) (5.4.1898, Луссе, — 5.3.1977, Кашан), нидерландский художник

» Брат Б. ван Велде, В. начал свою деятельность также в Гааге и работал в качестве декоратора. В 1925 он переехал в Париж и обратился к экспрессионистической живописи. Его первая выставка открылась в Лондоне в 1938. Во время Второй мировой войны 1939—45 жил в Кане и по возвращении в



Э. ван де Велде. «Весёлая компания на террасе». 1615

Париж выставил свои работы в галерее Мэг (1946). В 1946—52 выработал свою собственную беспредметную манеру, начиная с этюдов, в к-рых сохранены лишь основные линии на почти монохромном фоне в серо-голубых или сиреневых тонах. Затем его стиль эволюционировал в сторону более конструктивного искусства, разные по колориту планы свободно располагались на плоскости. Его художественная карьера была достаточно скромной и независимой от брата. В 1982 выставка его работ прошла в Городском музее современного искусства в Париже.

Велде Эсайас ван де (Velde Esaias van de) (ок. 1591, Амстердам, — 18.11.1630, Ден Хаар), голландский художник

» Учился, возможно, у Г. ван Кониингсloo, Д. Винкбонса. Испытал влияние В. Бейтевега. Работал в Харлеме (1610—18), с 1618 член гильдии живописцев, затем в Гааге (с 1618 член гильдии), где был придворным художником принцев Морица и Фридриха Генриха Оранских. Писал военные схватки и жанровые сцены, но отдавал предпочтение изображению природы, зимних, речных, дюнных пейзажей. Ранние работы В., отмеченные влиянием А. Эльсхеймера, характеризуются простотой композиции и тёмными красками («Зимний пейзаж с конькобежцами», 1615, Лейпциг, Музей изобразительных искусств). Позже цветовая гамма его полотен стала преимущественно зелёно-коричневой, а композиция —



Э. ван де Велде. «Зимний пейзаж». 1623

более сложной («Зимний пейзаж», 1623). Произведения: «Вид Зирикзее» (1618), «Общество в парке» (ок. 1620, оба — Берлин, Государственные музеи), «Переправа» (1622), «Дюнный пейзаж» (1629, обе — Амстердам, Рейксмузеум), «Общество на террасе» (1622), «Пейзаж со всадниками» (1623), «Нападение разбойников» (1629, все — Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж); «Зимний пейзаж» (1624, Гаага, Маурицхейс), «Общество в парке» (1624, Вена, Музей истории искусства), «Нападение на фургон» (1626, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Творческое наследие: 94 листа гравюр, пейзажи, костюмы, бытовые сцены и портреты, большей частью художников и в т. ч. его отца, Я. ван де Велде Старшего. Был учителем Я. ван Гойена и нек-рых др. живописцев.

Великобритания (*Grande-Bretagne*)

» Живопись Высокого Средневековья (7—9 вв.) была представлена в Англии и Ирландии только миниатюрами рукописей. На севере нортумбрийские «scriptoria» использовали сложные орнаменты, в к-рых преобладали мотивы кельтского происхождения («Евангелие из Дарроу», Дублин, библиотека Тринити-колледжа; «Эхтернахское Евангелие», Дублин; «Линдисфарнское Евангелие», Лондон, Британский музей). Для кентерберийских рукописей характерно последова-

тельное расположение орнаментальных мотивов и натурализм («Codex Aureus», Стокгольм, Королевская библиотека). С 9 в. наметился определённый упадок искусств, к-рый завершился век спустя, после политической реорганизации короля Альфреда Великого и его преемников, а также монастырской реформы св. Дунстана. В 10—12 вв. английская миниатюра постепенно освободилась от континентального влияния, о чём свидетельствуют работы уинчестерской школы: различные сцены, уравновешенные роскошными обрамлениями («Евангелие епископа Роберта», Руан, библиотека). Кентерберийская школа, со своей стороны, испытала влияние каролингского искусства, обновившего использование туши. В это время новое развитие получили и декоративные буквы, оформленные переплетёнными растительными мотивами, завершёнными головами драконов или хищных птиц («Босвортская Псалтирь»). После нек-рого спада художественной активности в 11 в. нормандское завоевание дало новый толчок развитию английской миниатюры, в к-рой значительное место заняли декоративные буквы. Были образованы новые художественные центры, помимо Уинчестера и Кентербери, в к-рых создавались шедевры английской миниатюры романской эпохи. «Псалтирь св. Олбана» (Хилдесхайм, сокровищница собора) иллюстрирована сценами из жизни Христа и буквицами, украшенными виньетками на темы псалмов. Удлиненные фигуры противостоят той монументальности, с к-рой исполнены другие миниатюры, созданные в этой же мастерской. Библии 12 в. свидетельствуют об эволюции стиля, включающего в себя нек-рые византийские элементы и типично английский декоративизм («Библия Св. Эдмунда»). Однако в середине 12 в. это равновесие различных тенденций было нарушено, и начала преобладать византийская манера («Винчестерская Библия», «Вестминстерская Псалтирь»). В эпоху Реформации многие росписи были уничтожены или заменены аллегорическими сценами и дидактическими надписями. Сохранившиеся произведения, отчасти связанные с миниатюрами, были созданы большими монастырскими мастерскими на юге и востоке страны. В крипте Кентерберийского собора находится изображение «Христа во славе» и сцен детства Христа и жития Иоанна Крестителя. Не менее интересны и росписи церквей в графстве Сассекс и Суррей («Маэста» в церкви в Кумбсе, изображение конца света

в церкви в Клейтоне, росписи в церкви в Хардеме. В готическую эпоху расцвет искусства миниатюры связан с появлением многочисленных молитвенников, Библий и часословов и, особенно, Апокалипсисов, иллюстрированных миниатюрами во всю страницу и буквицами с виньетками. Иногда даже можно установить имя художника (М. Парис, Дж. Сайфервас), однако почти ничего не известно о деятельности мастеров. Произведения готической монументальной и станковой живописи почти не сохранились («Вестминстерский Птарь» и «Портрет Ричарда II», оба — Лондон, Вестминстерское аббатство; «Диптих Уилтона», Лондон, Национальная галерея; однако его происхождение спорно). В приходских церквях преобладала тема «Страшного суда» (церковь Св. Фомы Кентерберийского в Солсбери). Расцвет витражного искусства пришёлся на 14 в., когда в Йорке, Глостере, Тьюкесбери и Уэллсе, а позже и в Оксфорде, появились большие мастерские, одну из к-рых (в Оксфорде) возглавлял Мастер Томас. Искусство английского Возрождения обладало своей особой спецификой; итальянское влияние было сведено к минимуму, а собственно английские художники оставили очень мало работ. Важное значение произошло с приездом Г. Гольбейна Младшего, к-рому покровительствовал король Генрих VIII и к-рый стал главным английским портретистом того времени. Но последующие правители не продолжили этой политики меценатства, а благосклонность Эдварда VI к идеям Реформации едва ли благоприятствовала художественному обновлению. Более того, иконоборчество 1550 повлекло за собой уничтожение большей части средневекового достояния. Оригинальность английского духа проявилась лишь в области портретной миниатюры, в работах Н. Хиллиарда, к-рый создал тип иератичного портрета, далёкого от модели, а иногда и полуфантастического. Растущее влияние фламандской живописи достигло своего апогея в начале 17 в., когда в Англию приехал А. Ван Дейк, ставший придворным художником Карла I. Ван Дейк ввёл в английское искусство жанр идеализированного портрета джентльмена, жанра, характерного и для творчества художников следующего столетия (Т. Гейнсборо, Т. Лоренса). После смерти Карла I другой иностранец, П. Лели, возродил английскую живопись, в основном в области портрета. Вслед за ним в этом жанре работал и Г. Неллер, создатель академии, послужившей



Великобритания. Н. Хиллиард, «Портрет Елизаветы I». Около 1575

основой для Королевской академии, открытой в 18 в. В английском искусстве в начале 18 в. по-прежнему преобладали иностранцы, за исключением лишь одного вида живописи — монументальных росписей, мастером к-рых был сэр Дж. Торнхилл (купол собора Св. Павла и «Painted Hall» Королевского морского колледжа в Гринвиче). В 1740-е начался новый этап в истории английской живописи, связанный с творчеством У. Хогарта, автора небольших картин на темы морали. Крупный портретист А. Рэмзи давал своим моделям тонкие характеристики, но с момента, когда он начал придворным портретистом и стал писать королевские портреты, его стиль сильно изменился. Лишь во время царствования Георга III (с 1760) положение искусства в Англии улучшилось. В 1768 Дж. Рейнолдс при поддержке короля основал Королевскую академию, моделью для к-рой послужила французская Королевская академия. «Речи» Рейнолдса в Королевской академии способствовали утверждению идей, предопределивших развитие английской живописи вплоть до 1850, главенствующее положение в к-рой занял «большой стиль», проявившийся, в особенности, в портретах и пейзажах. Рейнолдс, Гейнсборо, Г. Ребёрн, каждый по-своему, продолжали тип портрета, заданный Ван Дейком. Р. Уилсон, Дж. Р. Казенс, Сэндби, Гейнсборо открыли новые темы, в к-рых выражали своё, уже романтическое, восприятие природы. Роль Англии в искусстве неоклассицизма, основополагающая для архитектуры и декоративного искусства, была столь же существенной и в живописи. Г. Хамилтон, автор картин из древнеримской истории, переведённых в гравюры, был одним из родоначальников неоклассицизма. Дж.С. Коули и Б. Уэст приспособили новый героический стиль и для сюжетов из современной истории. Со своей стороны, к этой высокопарной и фантастичной гигантомании обратились Барри и Фюсли, а также Рансимен, Ромни, Мортимер, Дж. Браун и особенно У. Блэйк в иллюстрациях к своим иррациональным и визионерским поэмам. Неоклассицистические тенденции оригинально проявились в картинах анималистического жанра, исполненных Дж. Стаббсом, и в работах, посвящённых «современной» науке, созданных Дж. Райтом. В первой половине 19 в. историческая живопись, хотя и поддерживаемая академией, потеряла своих приверженцев; да и в 18 в. она имела мало заказчиков. Одновременно создавались но-



Великобритания. П. Лели. «Портрет Якова II с супругой». 1660-е

вые учебные заведения, существование к-рых разрушало монополию Королевской академии. Если для первой четверти века характерно меценатство аристократии, в частности принца-регента Георга IV (1820—30), то с вступлением на трон королевы Виктории художникам покровительствовали, главным образом, коммерсанты или промышленная буржуазия, взгляды к-рых были направлены почти исключительно на современных английских художников. Английские художники постепенно появились и на континенте. До 1840 английская живопись тяготела к романтизму, хотя и не отвергала полностью и нек-рые неоклассицистические формы. Оригинальность английского романтизма, для к-рого характерно глубокое чувство природы, представленной в движении, а не статично, и нередко дополненной присутствием человека, проявилась прежде всего в жанре пейзажа. Дж. Констебл и Дж. М.У. Тёрнер стали главными представителями течения; в 1820—30-е они уже были знамениты и на континенте. Дэнби посвятил себя идеалистической живописи, кропотливой в исполнении; С. Палмер, лидер «Shoreham Group», создавал почти мистические пейзажи, вдохновлённые видами в графстве Кент. В это же время, под влиянием голландцев, развивалась жанровая живопись. Д. Уилки — мастер анекдотических картин, юмористических или сентиментальных; Малредд писал детские сцены; Лесли, Эгг, Редгрейв — сцены буржуазной жизни, а Э.Х. Лэндсир — животных. В 1870—80 художники обратились к

социальным проблемам, до того затронутым мастерами викторианской эпохи. Одно из самых ярких событий викторианской эпохи — образование группы *прерафаэлитов*, возглавляемой Д.Г. Россетти, У.Х. Хантом и Дж.Э. Миллсом (1848). Они проповедовали scrupulous следование натуре и благоговели перед итальянской и нидерландской живописью до Рафаэля. Прерафаэлиты черпали своё вдохновение в Библии, у А. Данте, У. Шекспира и Дж. Китса. Благодаря Э. Бёрн-Джонсу их влияние, связанное с именем У. Морриса, было длительным и породило другое течение — «High Art» («Высокое искусство»), германское по происхождению, к-рое обратилось к сюжетам древней английской истории. Последние президенты Королевской академии, Ф. Лейтон и Э.Дж. Пойнтер, а также Л. Алма-Тадема и А. Мур обращались к самым разным сюжетам, взятым из греческой и римской Античности, часто откровенно эротическим. Около 1860 Дж.Э. Уистлер нанёс первый удар викторианскому островному сознанию, смело противопоставив свои картины линейной морализированной живописи. Его восхищение перед французскими художниками, Д. Веласкесом, Ф. Халсом и японским искусством повлияло на многих молодых художников, к-рые отвернулись от Королевской академии и последовали курсом «Slade School» («Художественная школа Слейда») и «New English Art Club» («Клуб нового английского искусства»), где вырабатывались новые идеи, сочетавшие в себе принципы французского им-

прессионизма и английского романтического пейзажа. У.Р. Сиккерт, Б. Николсон (члены «New English Art Club») заняли господствующее положение в живописи начала 20 в., собирая вокруг себя новое поколение художников, верных импрессионизму. Однако эти новые веяния отнюдь не отрицали интереса к национальному искусству, интереса, особенно проявившегося в творчестве Рёскина, основавшего различные музеи по всей Англии. Начало 20 в. ознаменовалось мощным влиянием французского импрессионизма; в 1911 Сиккерт основал группу «Camden Town» (с 1913 — «London Group»), близкую осеннему Салону в Париже. П. Сезанн, Ж.П. Сёра, В. Ван Гог, П. Гоген, а позже и А. Матисс и П. Пикассо стали для молодых английских художников образцами для подражания. Для лондонского авангарда 1910-х характерен вортицизм П.У. Льюиса и смесь кубизма и футуризма в работах Д. Бомберга, Э. Вордсворта и Т.У. Робертса. После Первой мировой войны 1914–18 английская живопись несколько оживилась. Но лишь в 1930-е европейский абстракционизм и сюрреализм проникли на английскую почву. В 1934 «Unit One» П. Нэша стало единым объединением живописцев и скульпторов. Б. Николсон, издатель журнала «Circle», получил международное признание благодаря своим белым рельефным картинам; модернистские тенденции распространялись журналом Г. Рида «Art Now». Вторая мировая

война 1939–45 оказала сильное воздействие на многих художников, в частности на Г. Сазерленда. Ф. Бэкон придавал изображаемой им реальности безнадёжный и экзистенциальный характер. Лишь в 1950-е появилась абстрактная живопись, в произведениях Николсона и Пасмора, много работавшего за пределами Лондона, в Сент-Айвзе, а кинетизм — в творчестве Б. Райли. В эти же годы новаторство американской живописи отразилось в работах Э. Дейсила и художников образованной в 1960 группы «Situation». Критика поддерживала большие абстрактные композиции, противоречащие привычным английским вкусам, исполненные Эллоуэем, Э. Грином, Р. Смитом, Р. Денни. Р. Хамилтон и П. Блейк предвосхитили рождение *поп-арта*, вводя в живопись образы повседневной жизни. В 1966–67 движение «Art-Language» обратилось к изучению сущности искусства при помощи лингвистического анализа (Т. Аткинсон, М. Болдуин). Некоторые художники (В. Бергин, М. Харви) прибегли к устному языку и призвали к поиску любых возможных инструментов анализа (кино, звук, фотография). Искусству Гилберта и Джоржа, авторов «живых скульптур», обыгрывающих двусмысленность фотографии, присущее типично английское чувство юмора. Э. Чарлтон участвовал в постминималистском движении Новой абстракции, высоко оценённом как в Европе, так и в США.

Величкович Владимир (р. 11.8. 1935, Белград), югославский художник

» Член Французской академии изящных искусств (2005). Закончил Школу архитектуры в Белграде. Участвует в коллективных выставках с 1951. Первые персональные экспозиции — в Белграде и Сан-Пауло (1963), Любляне и Брюсселе (1965). В 1966 переехал в Париж. Профессор Высшей национальной школы изящных искусств (с 1983). В основе зрелой живописи и графики художника, получившей международное признание, — травма Балканской войны. Развивая традиции Грюневальда, А. Дюрера, Ф. Гойи, Ф. Бэкона, обращаясь к опыту родоначальников фотографии (Э. Майбридж), художник стремится воссоздать драматический образ человека в современном мире, «оставить шрам в памяти зрителя». Иллюстрировал произведения Ж.М. Леклезио, Ж. Дюпена, Б. Ноэля, Л. Бхаттачарьи. Лауреат премий Парижской биеннале (1965), Венецианской би-



Величкович В. «Олимпийская скульпта». 1992

еннале (1972). Командор Ордена искусств и литературы. Работы художника представлены во многих музеях мира.

Венгерская национальная галерея (*Magyar Nemzeti Galeria*), крупнейший музей венгерского искусства в Будапеште

» Основана в 1957. Включает произведения живописи, графики и скульптуры 19–20 вв. Размещена в здании, построенном А. Хаусманом в 1894–96. В залах галереи представлены произведения Д. Дерковича, И.Д. Хубера, Л. Месароша, Д. Голдмана, К. Хая, Э.А. Феньё, А. Шугара, А. Фаркаша, П.И. Нолипы, Д. Кондора, Й. Рокси, П.Б. Юхаса, Э. Сёллёши, П. Варшани, Ш. Микуса, Е. Керени, И. Тара, Л. Сентивани, Э. Домановски, Л. Бенце, Ф. Лаборца, Д. Коханы, И.Д. Куруца, И. Сабо, Т. Дураи, Й. Шомоди, И. Сени, А. Берната, В.А. Новака, Й. Эгри, Я. Васари, П.Ц. Молнара, Я. Кметти, Р. Бургхардта, Я. Халапи, Е. Барчаи, Е. Гадани, Г. Фони, Э. Домановски и И. Амоша и др.

Венгрия (*Magyarország*)

» Ранняя венгерская живопись 11–12 вв. свидетельствует о влиянии французского романского искусства (кодекс Селепчени, кодекс из Хохота, кодекс Праи, Библия из Чатара, фрески в церкви в Фельдебре, работы Хидегшега и Висоли). В эпоху готики были созданы фрески в церкви Бёгёзе, Геленсе (ок. 1300), Зегре (14 в.), Держе. В живописи 14 в. господствовало итальянское влияние. Главное произведение этого периода — «Иллю-



Венгрия. П. Синьи-Мерше. «Дама в лиловом». 1874



Здание Венгерской национальной галереи

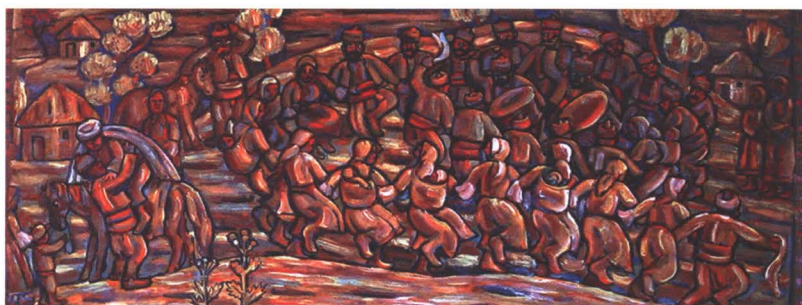
стрированная хроника Миклоша Меддьеша. В 15 в. получила развитие станковая живопись. Придворная живопись в Буда с 1460, в годы правления короля Матиаса Корвина, стала центром ренессансного искусства; однако в Зипсе и на севере В. продолжала господство-

вать готика (Мастер «Г. Н.», ок. 1470; Мастер из Яношрете, Мастер св. Елизаветы, школа Касса). В живописи Трансильванской школы синтезировались различные элементы. В начале 16 в. распространялось ренессансное искусство (Мастер из Околично, *Мастер М. S.*).

В 16—17 вв. появилась светская живопись. В 18 в. благодаря иностранным художникам (Д. Далли, Бибиена, П. Трогер, Кракер, Шаман, Маульперт) в венгерской живописи началась эпоха барокко (Селепчени, Маниоки). В конце века произошло национальное обновление искусства. В 19 в. открылись художественные институты, начался творческий обмен с зарубежными странами. В живописи появились различные течения: романтизм (Марко, Мольнар, Броцки), бидермейер (М. *Барабаш*, Козина, Вебер), исторический романтизм (Мадорас, Секели, Вагнер), реализм (Л.М. *Мункачи*); тогда же работал и П. *Синьей-Мерше*. В 20 в. к социальным проблемам обращались художники группы «Восьмерка», а во время Первой мировой войны 1914—18 — Кассак, Немеш-Ламперт, Уитц, Кметти, Тихани; другие мастера работали в абстрактной манере. В живописи межвоенного времени ведущее место занимали А. *Новак*, П. Мольнар, Э. Маттиони и Я. Эгри. Для искусства той эпохи характерны самые разные направления — от гуманистической эстетики до конструктивизма (Берталан, Деши-Хубер), экспрессионизма, кубизма, сюрреализма. После 1949, несмотря



Венгрия. М. Мункачи. «Христос перед Пилатом». 1881



Венев С. «Свадьба». 1966

на официальное господство социалистического реализма, существовали и многие другие течения.

Вéнев Стоян (Venev Stoyan) (21.9.1904, с. Скрипяно Кюстендилского округа, — 20.3.1989, София), болгарский художник

» Народный художник Болгарии (1954). Учился в Академии художеств в Софии у С. Иванова. В 1920–30-е сложился как мастер пролетарской сатирической графики. Со второй половины 1930-х писал полные юмора сцены из крестьянской жизни («Весёлый год», 1957, Национальная художественная галерея, София), празднично-яркие и материальные по живописи, с обобщённой трактовкой приземистых фигур, музыкальной ритмичностью композиции. Ряду поздних картин В. присуща суровая драматическая героика. Премия им. Г. Димитрова (1950, 1953).

Венециано Доменико (Veneziano Domenico) (полное имя Доменико ди Бартоломео) (ок. 1410, Венеция, — похоронен 15.5.1461, Флоренция), итальянский художник

» Согласно документам, в 1437–38 работал в Перудже; источники

говорят о выполненных фресках палатцо Бальони (не сохранились). С 1439 жил и работал преимущественно во Флоренции. В 1439–45 документы фиксируют его работу над фресками церкви Сант Эджидио во Флоренции (не сохранились). В 1454 работал в Перудже над росписями палатцо деи Приори (не сохранились). Творческое наследие В. сохранилось фрагментарно и плохо документировано. С его именем связывают немногим более десяти работ. Неясными остаются некоторые вопросы его творческого формирования, особенно возможность первоначального ученичества в Северной Италии. Некоторые связи с североитальянским искусством прослеживаются только в двух ранних полотнах «Мадонна с Младенцем» (ок. 1432–37, Сеттиньяно, вилла Татти; ок. 1437–39, Бухарест, Музей искусств), отчасти в «Поклонении волхвов» (ок. 1439–41, Берлин, Государственные музеи). Сохранившиеся работы флорентийского периода — «Алтарь Св. Люции» (ок. 1445–47, Флоренция, галерея Уффици) с шестью пределами, ныне хранящимися в музеях Европы и США, и фреска «Иоанн Креститель и Франциск Ассизский» (ок. 1450–53, Флоренция, музей Санта Кроче) — свидетельствуют о том, что решающим для его творческого формирования было тесное соприкосновение с ху-

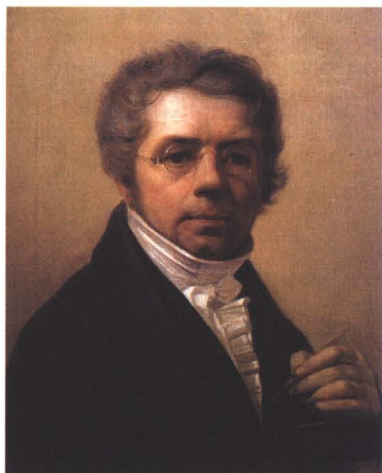
дожественной жизнью Флоренции, традициями Мазаччо, работами фра Анджелико, фра Филиппо Липпи, скульптурой Донателло. Восприняв у флорентийцев тяготение к большой форме, рациональной упорядоченности композиции, чёткой организации пространства, он внёс в стилистику флорентийской живописи гармоническую ясность мироощущения, холодноватое спокойствие, чувство соразмерности и единства различных по характеру мотивов. Наиболее полно это получило выражение в самой значительной из его работ — «Алтаре Св. Люции», где В. нашёл не только ставшую классической для 15 в. формулу композиции, изображающей Мадонну на троне со святыми, но и естественное, гармоническое единство архитектурной декорации с её богатством и стройностью форм, резкой, почти патетической натурности облика Франциска Ассизского, Иоанна Крестителя и св. Николая и нежности, чистоты облика Мадонны и св. Люции. Столь же естественное и гармоничное сочетание в одной из пределл алтаря («Иоанн Креститель в пустыне», ок. 1445–47, Вашингтон, Национальная галерея) антиклизированного облика святого, изображённого вразрез с традициями в виде прекрасного обнажённого юноши, и условных каменных ступеней, с острыми гранями, горок. По-видимому, знакомый с работами нидерландских мастеров, В. обогатил итальянскую живопись новой трактовкой света, заполняющего пространственную среду, объединяющего своей серебристостью лёгкие, чистые краски. В. открыл и самостоятельную эстетическую роль наполненной светом пространственной среды (предела «Благовещение», ок. 1445, Кембридж, Музей Фитцвильяма). Значительное влияние художник оказал на формирование творческого облика своего ученика и помощника Пьеро делла Франческа.



Венециано Д. «Мадонна с Младенцем и святыми». 1445



Венециано Д. «Благовещение». Около 1445



Венецианов А.Г. Автопортрет. 1811



Венецианов А.Г. «Девушка в платке»

Венецианов Алексей Гаврилович [7(18).2.1780, Москва, — 4(16).12.1847, с. Поддубье Тверской губ.], российский художник, представитель романтизма

» Сын небогатого купца, происшедшего из греческого рода Венециано. Рано поступив на службу, он в начале 1800-х был переведён в С.-Петербург, в почтовое ведомство. Начал самостоятельно заниматься живописью — копировал картины в Эрмитаже, писал портреты близких людей. Познакомившись с портретистом В.Л. Боровиковским, В. нек-рое время жил в его доме в качестве ученика и пользовался советами художника. В 1808 художник попытался издавать «Журнал карикатур в лицах», но издание было запрещено по указанию Александра I. Пробовал он зарабатывать и

как профессиональный портретист, даже дал в газете объявление с предложением услуг, но безрезультатно. А ведь самых заметных успехов он сумел добиться именно в портретном искусстве. Совет Академии художеств в начале 1811 за представленный им автопортрет присвоил ему звание назначенного, а в конце того же года — академик, уже за написанный им «Портрет инспектора Академии художеств К. Головачевского с тремя учениками». Во время Отечественной войны 1812 создал (вместе с И.И. Терребевым) серию агитационно-сатирических картинок на темы народного сопротивления французским оккупантам. Писал портреты, обычно небольшие по формату, отмеченные тонким лирическим воодушевлением («М.А. Венецианова, жена художника», конец 1820-х, С.-Петербург, Государственный Русский музей; Автопортрет, 1811, Москва, Государственная Третьяковская галерея). В 1819 покинул столицу и с тех пор жил в купленной им деревне Сафонково (Тверская губерния), вдохновляясь мотивами окружающего пейзажа и сельской жизни. Уже в этапной картине «Гумно» (1821—23, Русский музей) сельский быт выглядит как непреложная основа художественного изучения природы. Лучшие из картин В. по-своему классицистичны, являя натуру в состоянии идеализированной, просветлённой гармонии; с другой стороны, в них очевидно берёт верх романтическое начало, обаяние не идеалов, а простых естественных чувств на фоне родной природы и быта. В небольшой картине «Утро помещицы» (1823, Русский музей) он, воспроизведя обычную сценку, проложил дорогу



Венецианов А.Г. «Жнецы». Вторая половина 1820-х

русскому бытовому жанру. В многочисленных портретных этюдах В. впервые создал целую галерею крестьянских образов, переданных правдиво, с добрым чувством, не лишённым, однако, нек-рой сентиментальности. В полотнах «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето» (оба 1820-е, Третьяковская галерея) он впервые поэтично запечатлел крестьянскую жизнь. В обеих этих картинах, а также в «Спящем пастушке» (1823—24, Русский музей) реалистическое изображение характерного среднерусского пейзажа задало предвосхитило будущие искания русских пейзажистов. Иные грани таланта В. открылись в его религиозных композициях, напи-



Венециановская школа. А.А. Алексеев. «Мастерская художника А.Г. Венецианова в Петербурге». 1827



Венециановская школа. Г.В. Сорокина. «Рыбаки. Вид на озеро Молдино». Вторая половина 1840-х



Венециановская школа. А.Г. Денисов. «Матросы в сапожной мастерской». 1832

санных для местных церквей, а также в поздних картинах, где он стремился к большому драматизму образов («Причащение умирающей», 1839, Третьяковская галерея). С 1830 придворный живописец. Педагогическая система мастера (около 1824 он создал собственное художественное училище) стала основой особой *венециановской школы*, наиболее характерной и самобытной из всех «персональных школ» русского искусства 19 в. В педагогической практике В. делал упор на работе с натурой, на изображении реальной окружающей жизни. Но он не отрицал полностью академическую výchу, нек-рых питомцев посылал в академические классы, где их охотно принимали и не раз отмечали наградами. В общей сложности у него перебивало до 70 учеников. Далеко не все они оправдали надежды, однако среди них было немало талан-

тливых мастеров: А.В. Тыранов, С.К. Зарянко, Г.В. Сорокина и др.

Венециановская школа, группа русских живописцев второй четверти 19 в., учеников и последователей художника А.Г. Венецианова, преподававшего в С.-Петербурге и деревне Сафонково Тверской губернии

» Излюбленные жанры В. ш. — портрет (часто в интерьере), пейзаж, собственно интерьер, бытовые сцены. Художественная ориентация В. ш., утверждавшая в живописи реализм, восходит к работам самого учителя и в большой мере обусловлена его педагогическим методом: ученик работал с натурой на самых ранних этапах, причём под натурой понималось обыденное окружение

человека: бытовые предметы, жилой интерьер, вид определённой местности и пр. Следуя принципам учителя, мастера В. ш. изображали жизнь демократических кругов общества: «Матросы в сапожной мастерской» А.Г. Денисова (1832, С.-Петербург, Государственный Русский музей), «Рыбаки. Вид на озеро Молдино» Г.В. Сорокина (вторая половина 1840-х, Русский музей), «Мастерская художника А.Г. Венецианова в Петербурге» А.А. Алексеева (1827, Русский музей). Это позволило В. избежать условностей академического классицизма. Однако метод Венецианова не был огульным отрицанием профессиональной подготовки, принятой в С.-Петербургской академии художеств. В его мастерской, например, тоже копировали «оригиналы» и рисовали с гипсов. По рекомендации Венецианова многие его ученики одновременно занимались в академических классах. К числу наиболее талантливых принадлежат: А.А. Алексеев, Н.С. Крылов, Е.Ф. Крендовский, К.А. Зеленцов, Л.К. Плахов, Г.В. Сорокина, а также (в своих ранних работах) А.В. Тыранов, С.К. Зарянко, получившие позже образование в Академии художеств. Творчество художников В. ш. представляет значительный этап в становлении реализма в русском искусстве первой половины 19 в.

Венецианская школа, одна из основных живописных школ Италии

» Наибольший расцвет пережила в эпоху Возрождения (вторая половина 15 — 16 в.), когда Венеция была богатой патрицианской республи-



Венецианская школа. Тициан. «Венера Урбинская». 1538



Венецианская школа. Джорджоне. «Поклонение пастухов». 1504

кой, крупным торговым центром Средиземноморья. В живописи В. ш. нашло художественное выражение осознание чувственной полноты и красочности земного бытия, свойственное ренессансному мировоззрению. Для В. ш. живописи характерны преобладание живописного начала, совершенное владение выразительными возможностями масляной живописи, особое внимание к проблемам колорита. В. ш. 14 в. отличаются декоративностью, орнаментальностью, праздничная звучность красок, переплетение готических и византийских традиций (Лоренцо Венециано). В середине 15 в. в В. ш. живописи появились ренессансные тенденции, усиленные флорентийскими влияниями. В произведениях мастеров Раннего, венецианского, Возрождения (середина и конец 15 в.; братья Виварини, Якопо и особенно Дж. Беллини, В. Карпаччо, К. Кривелли и др.) нарастает светское начало, усиливается стремление к реалистической передаче пространства и объёма; традиционно религиозные сюжеты трактуются как подробные рассказы о красочной повседневной жизни Венеции. Творчество Антонелло да Мессина, и особенно Джованни Беллини, подготовило переход к искусству Высокого Возрождения. Наивная повествовательность уступила место стремлению к созданию обобщённой картины мира, в которой человек существует в естественной гармонии с поэтически-одухотворённой жизнью природы. Искусство Дж. Беллини отличается мягкой и свободной живописной манерой, целостной цветовой гаммой, основанной на тонкости светотеневой лепки. В первой половине 16 в. в

творчестве Джорджоне и Тициана В. ш. живописи достигла расцвета. В лирически-созерцательных жанровых, пейзажных станковых композициях Джорджоне идеальные, гармоничные образы, мягкая цветовая гамма, богатая мягкими переходами тонов, музыкальность композиционных ритмов создают ощущение возвышенной поэзии и чувственной полноты бытия. В жизнеутверждающем творчестве Тициана нашли выражение присущие В. ш. живописи красочное полнокровие и

жизнерадостная чувственность. Произведениям Тициана свойственно исключительное богатство звучной, эмоционально-насыщенной цветовой гаммы, объединённой тёплым золотистым тоном. Особое место в В. ш. живописи занимают портреты Тициана, отличающиеся глубиной и острой проницательностью психологической характеристики. Распространившиеся в Италии в середине 16 в. феодализм, а затем и католическая реакция вызвали кризис ренессансных идеалов. В поздних произведениях Тициана раскрылись глубокие драматические конфликты, живописная манера приобрела исключительно эмоциональную выразительность. В работах мастеров второй половины 16 в. виртуозность передачи красочного богатства мира, любовь к праздничным зрелищам и многоликой толпе соседствуют с драматическим ощущением динамики и беспредельности природы, духовных порывов больших человеческих масс (творчество Веронезе и Я. Тинторетто). В сценах сельской жизни крупнейшие мастера венецианской террафермы (областей материка, прилегающих к Венеции) утверждали красоту и быта (творчество Я. Бассано). В искусстве венецианских мастеров конца 16 в. складывались новые художественные принципы, оказавшие воздействие на развитие европейского искусства 17 в., зарождались новые жанры — истори-



Венецианская школа. Я. Тинторетто. «Происхождение Млечного Пути». Около 1575



Вениг К.Б. «Кормилица навещает своего ребенка». 1860-е

ческий жанр, батальный жанр, групповой портрет. В 17 в. В. ш. живописи переживала период творческого спада. В работах Д. Фетти, Б. Строцци и И. Лисса приёмы живописи барокко, реалистические наблюдения и влияние караваджизма сосуществовали с традиционным для Венеции интересом к проблемам колорита. Новый расцвет В. ш. живописи относится к 18 в., когда Венецианская республика стала одним из главных центров разделённой чужеземцами Италии. С этим периодом связан расцвет монументально-декоративной живописи, сочетавшей жизнерадостную праздничность с пространственной динамикой и изысканной лёгкостью колорита (творчество Дж.Б. Тьеполо). Получила развитие жанровая живопись (Дж. Пьяццетта и П. Лонги), архитектурный пейзаж (так называемая *ведута*), документально воссоздающий облик Венеции (Дж.А. Каналетто, Б. Беллотто). Лиризмом и интимностью отличаются камерные пейзажи Ф. Гварди, тонко передающие поэтическую атмосферу повседневной жизни Венеции. Свойственный венецианским художникам пристальный интерес к проблемам передачи световоздушной среды предвосхищает пленэрные искания живописцев 19 в.

Вениг Карл Богданович (26.2.1830, Ревель, — 6.2.1908, С.-Петербург), российский художник

» С 1844 учился в Академии художеств, у Ф.А. Бруни. За период учёбы получил все существовавшие академические награды: в 1849 — малую серебряную медаль, в 1850 — большую серебряную медаль, в 1852 — малую золотую медаль за картину «Агарь в пустыне с сыном своим Измаилом», в 1853 — большую золотую медаль за программу «Эсфирь перед Артаксерксом». Был выпущен из Академии со званием классного художника 1-й степени и правом пенсионерской поездки за границу сроком на шесть лет. В 1853 отправился в Европу, поселился в Риме, где изучал музейные со-



Вениг К.Б. «Последние минуты Григория Отрепьева». 1879

брания. В 1860 за выполненную в Италии картину «Положение во гроб», представленную на академической выставке, был удостоен звания академика. В 1862 возвратился в С.-Петербург, где был признан профессором исторической живописи за картину «Два ангела возвещают гибель городу Содому». С 1862 преподавал рисование в классах академии. В 1869 назначен адъюнкт-профессором, в 1876 — штатным профессором 2-й степени по классу живописи, в 1888 — штатным профессором 1-й степени. С 1871 являлся членом Совета Академии художеств. Помимо станковой живописи обращался к монументальной. В 1870-х был привлечен к росписи храма Христа Спасителя в Москве, выполнил композиции «Рождество Богородицы», «Успение», шестнадцать фигур святых, а также (по картонам Бруни) «Преображение» и «Вознесение». Создал образ «Распятие» для Николаевской лютеранской церкви в Ревеле. Основную часть его творческого наследия составляют картины на темы русской истории, библейские и литературные сюжеты («Последние минуты Григория Отрепьева», 1879; «Иоанн Грозный и его мамка», 1886; «Покорение Казани», 1899). Реже обращался к портрету. Картины В. отличаются чёткостью рисунка и ясностью композиционного построения, в нек-рых из них нашли отражение реалистические тенденции. Произведения художника находятся во многих музейных собраниях, в том числе в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств и других.

Веникс Ян (Weenix Jan) (1642, Амстердам, — 1719, там же), голландский художник

» Ученик и последователь своего отца, живописца Я.Б. Веникса. Ра-



Веникс Я. «Натюрморт с белым павлином». 1692

ботал в Утрехте (1664—68), в Дюссельдорфе при дворе курфюрста Пфальцкого (1702—12) и в Амстердаме (1712—19). Писал натюрморты с охотничьими трофеями, итальянские пейзажи, реже бытовые сцены и портреты. Аристократизация голландского общества породила распространённый с середины 17 в. модный жанр охотничьих трофеев. В. уверенно владел правилами этого нового декоративного жанра. В преобладающей вертикальной композиции эффектно выделялся главный мотив, часто — подвешенный за лапу убитый крупный заяц или косуля, занимавшие по диагонали большую поверхность холста. Контрастное сочетание пушистой густой шерсти животного, пёстрого нежного оперения дичи и гладкого холодного мрамора стола смягчалось словно брошенным неярком куском плотной тяжёлой ткани. Впечатление изысканной роскоши создавал фон с изображением парка при вечернем освещении со строениями и статуями. Произведения: «Натюрморт с зайцами и птицами» (Берлин, Государственные музеи), «Битая дичь» (1657), «Натюрморт», «Охотничьи трофеи» (1691, все — Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж).

Веникс Ян Баптист (*Weenix Jan Baptist*) (1621, Амстердам, — ок. 1660, Хейст-тер-Мей, близ Утрехта), голландский художник

Учился у А. Блумарта в Утрехте, а затем у Н. Муйарта в Амстердаме. В 1643—47 совершил путешествие в Рим, по возвращении работал с членами гильдии художников Утрехта (К. ван Пуленбург и Я. Бот). Автор многочисленных пейзажей. Писал также натюрморты с изображением дичи, в к-рых проявлялась декоративная тенденция. Однако, согласно новейшим атрибу-

циям и датировкам, некоторые из его натюрмортов и пейзажей были исполнены его сыном Яном (например, «Увеселительная прогулка», 1667, Париж, Пти Пале, или «Двое влюблённых в лодке», Париж, Лувр). Творчество В. относится к итальянизированному направлению в голландской живописи 17 в. Придавал большое значение народным сценам, к-рые изображал на первом плане. Картины В. находятся на пересечении двух жанров — «бамбочанты» и собственно пейзажа («Итальянский пейзаж с руинами», Детройт, Институт искусств; «Римская кампания», Хартфорд). В. охотно наполнял свои пейзажи и виды итальянских портов античными руинами, хорошо сочетающимися с композицией («Пейзаж с руинами», Утрехт, музей; «Пастухи и стадо», Базель, Художественный музей).

Вениус Отто (*Venius Ottavio*) (собственно Ван Вен Отто) (1556, Лейден, — 1629, Брюссель), фламандский художник

До 1572 учился в Лейдене у И.К. Сваненбурга. С 1573 жил в Антверпене, Ахене и, наконец, в Льеже, где учился в мастерских Лампсонуса и Жана де Раме. В 1575 в Риме он познакомился с Ф. Цуккарро, где итальянское искусство оказало заметное влияние на его стиль. В 1583, по дороге в Льеж, он побывал в Мюнхене и Кёльне. С 1585 жил в Брюсселе, где стал художником у А. Фарнезе. После смерти Фарнезе (1592) В. переехал в Антверпен, где в следующем году стал мастером. В 1594—1600 его учеником, а затем помощником был П.П. Рубенс, к-рый испытал сильное влияние В. С 1599 В. руководил оформлением города по случаю торжественного въезда эрцгерцога Альберта и Изабеллы. В 1602 стал деканом гиль-



Вениус О. «Портрет Николаса Роокса»

дии. Через десять лет он переехал в Брюссель, где получил должность хранителя Монетного двора, а в 1620 вступил в гильдию живописцев. На протяжении всей своей карьеры официального художника писал религиозные картины (к-рые находятся ныне в церквях и музеях Антверпена и Брюсселя, а также в Лувре) и исполнял гравюры, в основном эмблематического характера. В них он стремился освободиться от маньеризма и тяготел к поискам романистов своего времени.

Венне Адриан Питерс ван де (*Venne Adriaen Pietersz van de*) (1589, Делфт, — 1662, Гаага), голландский художник

Учился в Лейдене у ювелира С. де Валка, а затем в Гааге у живописца И. ван Диета. В 1607 он был упомянут в Антверпене, а в 1614—25 — в Мидделбурге, где его искусство достигло своего апогея. Его картины того времени, полихромные, написанные быстрым мазком и маньеристические по духу, близки произведениям Молануса и К. ван ден Берге. По своей концепции пейзажа они напоминают искусство Я. Брейгеля Старшего («Летний пейзаж», 1614, Берлин-Далем, музей) и восходят к традиции И. Босха и П. Брейгеля («Блудный сын», 1617, Кассель, Государственные художественные собрания). Произведения художника посвящены образу человека, реалистические детали в них трактованы с тонким юмором («Ловля душ», 1614, Амстердам, Государственный музей). Одна из картин этого первого периода — «Празднования по случаю переми-



Веникс Я.Б. «Йохан ван Твист посещает Биджапур». Около 1650



А.П. ван де Венне. «Ловля душ». 1614

рия 1609 года» (1616, Париж, Лувр) — выделяется по своей живописной изысканности и реалистичной утонченности, в некоторых деталях проявляются характерные черты лиричного голландского реализма. В эти годы В. создал и ряд портретов («Принц Морис Оранский», 1618, Амстердам, Государственный музей; «Портрет молодого человека», 1616, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена). Написав в 1625 «прощальную» картину своему городу («Порт Мидделбурга», Амстердам, Государственный музей), В. переехал в Гаагу, где написал «Времена года» (1625, там же), исполненные ещё в манере предыдущего периода. Однако вскоре занялся grisaille живописью и гравюрой; его произведениям присуща светлая монохромность на основе коричневых, серых и серебристых тонов, к-рая также характерна для произведений Я. ван Гоёена и некоторых его современников. В этой стилистике написаны портреты Фредерика V Богемского («Король зимы», 1626, там же), Фредерика-Хендрика Оранского (1626, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена); народные сцены и морализаторские картины на сюжеты псалмов («Городской танец», 1632, Амстердам, Государственный музей; «Драка женщин из-за штанов», Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Солдаты на бивуаке», 1632, Харлем, музей Франса Халса; «Крестьянская сцена», 1635, Гаага, Маурицхёйс; «Бедняки», 1635, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; «Танец нищих», «Глупость», Лилль, Музей изящных искусств). Не менее значительной была и его деятельность в качестве гравёра: он иллюстрировал сочинения Я. Катса (1628), а также создал портреты Вильгельма I, Мориса и Фредерика-Хендрика Оранских, к-рые опубликовал его брат Я.П. ван де Венне. Кроме того, де Пассе

и ван Дален исполняли гравюры по его рисункам.

Веножинскис Юстинас Винцо (*Vienozinskis Justinas Vinco*) [17(29).6. 1886, хутор Мантау-чизна, ныне Рокишкского р-на, — 29.7.1960, Вильнюс], литовский художник

» Учился в студии М. Юхневича в Москве (1904—05) и в Краковской академии художеств (1909—14) у В. Вейса. Участник Революции 1905—07. В 1919—20 организовал Курсы рисования в Вильнюсе и Каунасе. В 1922 основал Каунасскую художественную школу. В 1923—25 председатель общества деятелей литовского искусства. Первый председатель Союза литовских художников (1935—36). С 1940 преподавал в Художественном институте в Вильнюсе. В своих полотнах старался отобразить

национальный характер человека и природы.

«Венók», кратковременное выставочное объединение, в которое входили Санкт-Петербургские и московские художники, близкие к символизму, в т. ч. участники «Голубой розы» и выставки «Стефанос», прошедшей в Москве зимой 1907—08

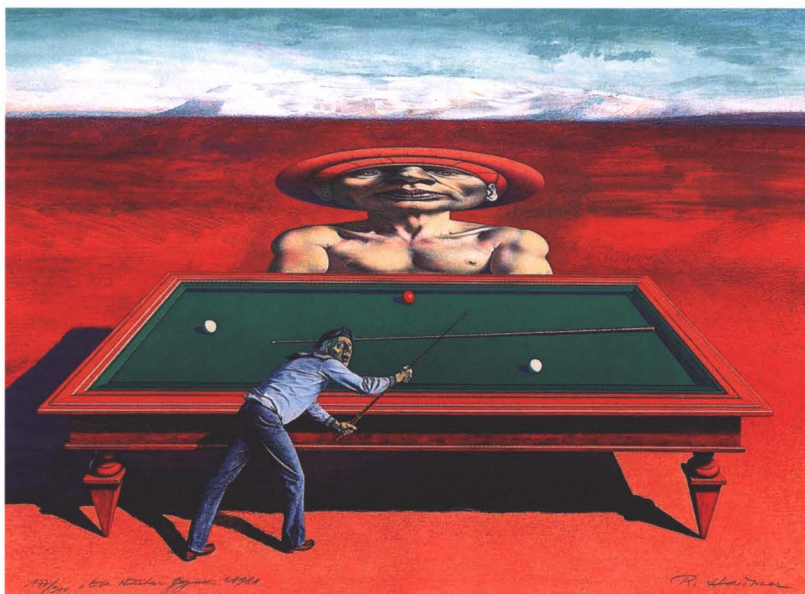
» В группу входили: Б.И. Анисфельд, А.Ф. Гауш, А.Е. Карев, П.В. Кузнецов, М.Ф. Ларионов, В.Н. Масютин, Н.Д. Милиоти и др. Одноимённая выставка состоялась в С.-Петербурге весной 1908.

Венсан Франсуа Андре (*Vincent Francois Andre*) (30.12.1746, Париж, — 3.8.1816, там же), французский художник

» Учился живописи у Ж.М. Вьена. В 1768 получил Римскую премию («Германик», Париж) и отправился во Французскую академию в Риме (1771—75). В это время он создал многочисленные карикатуры, к-рые являются незаменимыми документами по истории Французской академии, а также ряд живописных портретов («Пастушок», 1774; «Портрет трёх мужчин», 1775, Париж). Вернувшись в Париж, занял видное положение во французской живописи. Его «Президент Моле и мятежники» (Париж, Бурбонский дворец) имел большой успех в Салоне (1779). В основном занимался педагогической деятельностью. Создал портреты («Семья Буайе Фонфред», 1810, Версаль) и карикатуры (Руан, Музей изящных искусств).



Венсан Ф.А. «Велизарий, просящий милостыню». 1776



Венская школа фантастического реализма. Р. Хауснер. «Сильный соперник». 1984

В. был одним из родоначальников неоклассицизма. Он постоянно обращался к сюжетам, взятым из истории Франции наряду с Дюрамо, Брене и Менажо, прокладывая путь одному из главных течений во французской живописи 19 в. («Два эпизода из жизни Ла Галезьера» 1778, Нанси, Музей истории герцогства Лотарингского; «Жизнь Генриха IV», 1783—87, Фонтенбло, музей дворца; Париж, Лувр). Его манера развивалась от благородного и пылкого искусства в духе Ж.О. Фрагонара к искусству более размеренному, более холодному, но всегда связанному с реальностью, о чём свидетельствуют его рисунки.

Венская школа фантастического реализма, направление европейской живописи 20 века

» Носит ярко выраженный мистико-религиозный характер, обращается к вневременным и вечным темам, исследованию потаенных уголков человеческой души и ориентирована на традиции немецкого Возрождения. Э. Фукс вместе с А. Брауэром, В. Хуттером, Р. Хауснером и А. Лемденом основали в 1948 школу, создав новый стиль — фантастический реализм; название принадлежит историку искусства И. Мушику, к-рое он дал ему в середине 1950-х. Манера изображения в фантастическом реализме похожа на метод сюрреализма. Но если сюрреалисты исповедуют «психический автоматизм» и диктат коллективного бессознательного, без контроля со стороны разума, то представители фантастического реализма применяют «индивидуальный ана-

лиз», запечатлевая в образах живописи собственный опыт и свои впечатления. Кажется, что действие на этих картинах происходит в безвоздушном пространстве: в них есть что-то искусственное, холодное, подчёркивающее рационализм создания образа. Вскоре к этому направлению примкнули А.М. Кларвейн, М.К. Эшер, Джофра, привнесшие из своих национальных школ каждый свою манеру и методику работы. Паэтз, Хелнвейн, Хе-

кельман и Валь, О. Нердрум также составляли часть общего движения. В Швейцарии работал Г.Р. Гигер. Э. Фукс преподавал в замке Рейченау, где появились художники Х. Кай, О. Шпигель, Ф. Рубинов-Якобсон, В. Видмосер, М. Фукс, Р. Веноза, Д. Шветрбергер, известный как Де Эс. В США проходили выставки с участием А. Абрамса, И. Свана и А. Грея. В конце 1960-х движение фантастического реализма стало интернациональным и составило как бы некий параллельный художественный мир, хотя многие художники меняли свой стиль, уходя в другие общества, другие же появлялись, приходя из совершенно других движений. Появились галереи Дж. Кована «Морфеус» в Беве-рли Хиллс, представившего З. Бексински, столь впечатлившего молодое поколение, Г. Боксера в Лондоне, К. Карлхубера в Вене и других. Фукс участвовал в первой выставке Венского арт-клуба в Турине (Италия). Творчество представителей «школы», впитавшее национальные традиции готики, модерна, экспрессионизма, оперирующее образами мифа и подсознания, первоначально не находило признания у австрийской публики, увлечённой в тот момент абстрактным искусством.

Венский музей истории искусств, (Kunsthistorisches Museum), австрийский музей изобразительных искусств



Венская школа фантастического реализма. Я. Йерка. «Второй день Сотворения мира»

Веласкес Диего

«Сдача Бреды»

1634—1635 годы

Холст, масло, 307 × 367 см

Мадрид, музей Прадо

Картина предназначалась для королевского загородного дворца Буэн-Ретиро и должна была украшать

«Зал королей». Художник изобразил момент войны между Голландией и Испанией и взятие голландской крепости Бреда. В центре полотна показаны испанский и голландский полководцы в момент передачи ключей от крепости. Драматизм раскрывается через психологические характеристики главных действующих лиц, показанных с портретной достоверностью.





Портрет инфанты Маргариты Австрийской

1660 год

Холст, масло, 212×147 см

Мадрид, Музей Прадо

Будучи выдающимся портретистом, Веласкес исполнил целую серию портретов инфанты Маргариты Австрийской, дочери короля Филиппа IV и его второй жены Марии Австрийской. Эту картину художник начал в год своей кончины. Некоторые исследователи творчества художника предполагают, что завершил её один из учеников Веласкеса — Хуан Батиста Мазо де Мартинес. Другое название картины — «Портрет инфанты Маргариты Австрийской в розовом платье». Девятилетняя инфанта позирует в роскошном платье из тяжелой, негнущейся парчи, в которое, как в броню, заковано совсем ещё хрупкое тело. Переливающаяся ткань написана множеством цветных крапинок. Штрих Веласкеса при этом отличается необыкновенной свободой.



◀ В левой руке инфанта держит цветок.

Веласкес буквально «сфотографировал» лицо маленькой инфанты: светлая, почти прозрачная кожа, выразительные, не по-детски серьезные глаза, алые губы. Золотистые волосы, уложенные в пышную причёску, добавляют ему торжественности.





«Христос в доме Марфы и Марии»

1618—1620 годы

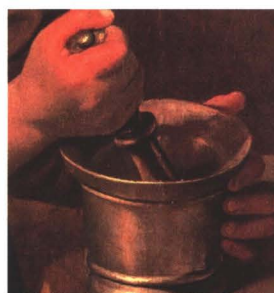
Холст, масло, 60 × 103,5 см

Лондон, Национальная галерея

Эта картина молодого художника обличает довольно сильное влияние Караваджо. Полотно является необычайно показательным с точки зрения «сплавления» двух совершенно разных жанров. С одной стороны — распространённый религиозный сюжет, трактующий евангельскую историю (картина на стене, на которую указывает старуха молодой девушке), с другой — типичный бодегон (рыбины на облупленной тарелке, кувшинчик, тарелка с яйцами и головки чеснока). «Низкая» быденная тема накладывается на «небесную» (Христос в гостях у Марфы и Марии).



Висящая над столом картина изображает евангельскую сцену: сидящий в кресле Христос, опустившаяся у его ног на колени Мария и стоящая рядом Марфа.



Выражение лица молодой кухарки немного сердитое, она слушает, что говорит ей пожилая товарка, и перетирает специи, лежащие здесь же, на столе, в медной ступке.



Портрет Филиппа IV

1631—1632 годы

Холст, масло, 195 × 110 см

Лондон, Национальная галерея

Изображённый в полный рост роскошно одетый король стоит между столом, за которым вершит свои государственные дела, и ярко-красными свисающими драпировками, как бы подчёркивающими величие короны. Этот портрет — одно из немногих произведений, подписанных Веласкесом (подпись автора зафиксирована на листке бумаги, которую держит в правой руке король). Прекрасно написано лицо этого человека — образованного монарха и изысканного кавалера, любителя красивых женщин. На его груди красуется массивная золотая цепь со знаком ордена Золотого руна. Шляпа Филиппа IV находится рядом, на столе. Левая рука монарха лежит на эфесе его шпаги. Этот жест традиционно является символом могущества и власти.





Здание Венского музея истории искусств

» Его собрание состоит из ряда коллекций совершенно различной тематики. Так, в основном здании, к-рое было выстроено ещё при императоре Франце Иосифе, а для посещения публики открылось 17.10.1891, размещены коллекции египетских и восточных древностей, античной скульптуры и прикладного искусства, большая картинная галерея и кабинет нумизматики. Наиболее значительной частью коллекции музея является картинная галерея. Она считается четвёртой по величине в мире и включает живописные полотна западноевропейских художников 14–18 вв. Раздел нидерландского искусства 15–16 вв. представлен произведениями корифеев живописи *Северного Возрождения* — Я. ван *Эйка* («Кардинал Никколо Альбергати», ок.1431; «Ювелир Ян де Леу (Лееува)», 1436), *Рогира ван дер Вейдена* (алтарный «Триптих с распятием», ок.1440–45), Г. ван дер *Гуса* (диптих «Первородный грех» и «Оплакивание Христа», 1475). Огромную ценность представляет собой самое крупное в мире собрание картин П. *Брейгеля Старшего* — половина всего сохранившегося наследия нидерландского художника 16 в. (15 работ). Наиболее значительные произведения живописца — пейзажи, первоначально входившие в цикл «Времена года» (1565): «Возвращение охотников (Зима)», «Пасмурный день (Канун весны)», «Возвращение стада (Осень)», а также две композиции на сельскую тему: «Крестьянская свадьба» и «Крестьянский танец» (ок. 1568). Фламандская живопись в музее представлена

коллекцией произведений П.П. *Рубенса* («Алтарь Святого Ильдефонсо», 1630–32; «Портрет Елены Фурмен», обычно называемый «Шубка», ок. 1638; Автопортрет, ок. 1639), Я. *Йорданса* («Праздник бовового короля», ок. 1638), А. *Ван Дейка* («Принц Рупрехт (с датским догом)», «Принц Карл Людвиг Пфальцский», 1631/1632; «Портрет воина в золочёных латах», ок. 1624 и др.). Раздел голландской живописи в музее невелик, но насыщён подлинными шедеврами Ф. *Халса* («Мужской портрет», ок. 1654), Я. *Вермера* [«В мастерской художника» (Аллегория живописи), ок. 1665], Г. *Терборха* («Дама, чистящая яблоко», 1661). В музее представлены произведения Х. ван *Рембрандта* («Портрет матери художника», 1639; «Большой автопортрет», 1652; «Малый автопортрет», ок. 1657; «Портрет читающего Титуса», ок. 1656). Раздел немецкого искусства представлен шедеврами эпохи Возрождения: Л. *Кранаха Старшего* («Охота на оленей курфюрста Фридриха Мудрого», 1529; «Юдифь с головой Олоферна», ок. 1530), Г. *Гольбейна Младшего* («Портрет Джейн Сеймур, королевы Англии», 1536; «Портрет молодого купца», 1541) и др. Творчество А. Дюрера представлено 8 картинами («Портрет императора Максимилиана I», 1519; «Мария с Младенцем», 1512), алтарный образ «Поклонение всех святых Троице», 1511 и др.). Итальянская коллекция славится обилием имён и шедевров эпохи Возрождения: А. *Маттея* («Святой Себастьян», ок. 1460), *Рафаэль* («Мадонна в зелени», 1505), *Джорджоне*

(«Три философа», ок. 1508 и др.), *Тициан* (алтарный образ «Се человек», 1543; «Портрет Якопо де Страда», 1567–68), *Веронезе* («Лукреция», 1580), *Тинторетто* («Сусанна и старцы», ок. 1560), *Караваджо* («Мадонна с чётками», ок. 1607; «Давид с головой Голиафа», ок. 1606) и др. Коллекция испанской живописи в основном представлена работами Д. *Веласкеза* («Портрет инфанты Маргариты Терезии», 1659; «Портрет короля Филиппа IV», 1652–53).

Вердаччо (*Verdaccio*), термин, обозначающий разнородность «зелёной земли», которую использовали в темперной живописи, — смесь земляной краски, охры, угля, мела и умбры

» В широком смысле так называют рисунок в гризайлевой технике, к-рым обозначаются тени и контуры и поверх к-рого живописец кладёт краски. Об этой технике пишет Ч. Ченнини, уточняя, что слово «В.» употреблялось флорентийскими живописцами, тогда как сиенцы говорили «bазео».

Вёреншёлль *Эрик Теодор* (*Werenkiöld Erik Theodor*) (11.2.1855, коммуна Эйдског, Конгсвингер, — 23.11.1938, Осло), норвежский художник

» Учился в Королевской школе рисования в Кристиании, ныне Осло (1873–75) у Ю. Миддлтуна, в Академии художеств в Мюнхене (1875–80) у Л. Лёффца и В. Линденшмидта, а также в Париже (1881–83, 1885, 1888–89), последние годы у Ж.Л. Бонна. Посетил Италию (1895). Творчество художника весьма разностороннее. Он писал жанровые картины, портреты, пейзажи. Исполнял графические иллюстрации к народным легендам и сказкам. Ему принадлежат также декоративные композиции в Доме-усадьбе Ф. Нансена в Люсакере близ Осло (1902). Все произведения В. посвящены Норвегии. Это сцены из народной жизни, портреты выдающихся людей, пейзажи родной страны. В ранний период своего творчества художник-реалист, в определённой мере следующий традиции мюнхенского жанризма. Свои сюжеты он находил в норвежских сёлах, где сохранялся самобытный уклад, определявший характеры и нравы людей. Действие в композициях художника происходит обычно не в интерьере, а под открытым небом. В одной из наиболее известных своих картин «Крестьянские похороны» (1883—



Вереншёлль Э.Т. «Девочки из Телемарка». 1883

85, Осло, Национальная галерея) автор лаконично и сдержанно повествует о горе деревенской семьи, потерявшей близкого человека. Пейзажный фон с цепью далеких гор, замыкающих пространство, вносит в это зрелище торжественно-скорбную ноту. В дальнейшем в творчестве художника преобладают сцены из повседневной жизни поселян: «Луч солнца» (1891, Гётеборг, Художественный музей), «Крестьянин, ведущий лошадь» (1894, частное собрание). Живописная система становится более свободной, будучи построенной на принципах пленэризма. Обильно и интересно портретное творчество мастера. Он изображал многих замечательных людей Норвегии — «Портрет композитора Эдварда Грига» (1892, Стокгольм, Национальный музей; 1895, Осло, Национальная галерея), «Портрет драматурга Генрика Ибсена» (1895, Осло, Национальная галерея), «Портрет полярного исследователя Фритьофа Нансена» (ок. 1896 и 1912, Стокгольм, Национальный музей). Образы эти возвышенны, но лишены какой-либо помпезности и выглядят очень достоверными. Манера письма в этих работах приближается к импрессионистической. В творчестве В. начала 20 в. сказалось следование основным тенденциям времени. В графике усиливаются эмоциональная напряжённость, драматизм, предвещающие наступление экспрессионизма, в монументальной живописи видно стремление к упрощению и стилизации образов.

Вереца́гин Василий Васильевич [14 (26).10.1842, Череповец Новгородской губ., — 31.3 (13.4).1904, Порт-Артур], российский художник

» Родился в семье, принадлежавшей к старинному дворянскому роду. В возрасте девяти лет поступил в морской кадетский корпус. По окончании этого заведения после короткого периода службы вышел в отставку и поступил в С.-Петербургскую академию художеств

(АХ), где учился в 1860—63 у А.Т. Маркова, Ф.А. Моллера и А.Е. Бейдемана. Однако система преподавания в АХ не удовлетворяла молодого художника, и, хотя в 1862 он получил малую серебряную медаль за эскиз «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом», а за воплощение этого эскиза в картину заслужил одобрение Совета, неудовлетворённость работой вылилась в отчаянный поступок: Верецагин уничтожил свою композицию. Официально оставаясь в АХ до 1865, фактически художник покинул её стены гораздо раньше. В 1864 посетил Париж, где занимался в мастерской художника Ж.Л. Жерома. Самобытное дарование В. впервые проявилось во время его путешествий по Кавказу (1863, 1865): он создал серию типологических и жанровых зарисовок, посвящённых жизни, нравам, обычаям горцев. В 1867—69 добровольно служил в Туркестане, в пограничных войсках, и участвовал в походах под начальством генерала К.П. Кауфмана. Проявив храбрость при обороне Самарканда, он получил высшую боевую награду — Георгиевский крест. Несмотря на военную обстановку и связанные с нею трудности, художник находил время для занятий искусством. Рисунки и этюды, исполненные им в эти годы, легли в основу его «Туркестанской серии», в к-рой особой остротой отличаются картины «Торжествуют» и «Представляют трофеи» (обе 1872): празднующие победу мусульмане демонстрируют отрубленные головы русских солдат. Философским размышлением о трагических



Верецагин В.В. «Торжествуют». 1872



Верещагин В.В. «Нападают врасплох». 1871



Верещагин В.В. «Апофеоз войны». 1871

последствиях любой войны стала картина «Апофеоз войны» (1871). Художник изобразил гору черепов, возвышающуюся, подобно пирамиде, среди выжженной солнцем пустыни. Сюжет картины реален: «пирамиды черепов» воздвигались на Востоке как в эпоху Тамерлана, так и в более поздние времена. «Апофеоз войны» стал её страшным символом. Подлинное лицо войны показал В. в картинах «Окружили — преследуют...», «Вошли», «Забытый» (все 1871), рассказывающих о горькой судьбе рядовых русских солдат, об их кровавых военных буднях. Трагическое начало звучало в этих полотнах настолько сильно, что командование туркестанской армии, стараясь оправдаться в глазах общества, выступило против художника с резким осуждением его произведений, столь далёких от парадности академической батальной живописи. В результате В. пришлось собственноручно уничтожить

эти картины. Не выдержав травли, открытых обвинений в антипатриотизме, он в 1874 принял решение покинуть Россию и уехал в Индию, где прожил почти два года. В индийских этюдах раскрылась ещё одна сторона дарования художника, тонко чувствующего пейзаж, умеющего показать гармонию архитектурных форм. В это время он написал этюд «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874—76), передающий всё великолепие древнего памятника архитектуры, его пластическую выразительность, удивительную ажурность, особенно в сочетании с пронизанным солнечными лучами воздушным пространством. Следующим значительным этапом в жизни и творчестве художника был период Русско-турецкой войны, в к-рой он принимал непосредственное участие. Очевидец многих военных



Верещагин В.В. «В покорённой Москве». 1898

операций, он создал большой живописный цикл, названный «Балканской серией» (1878–81). Эти полотна стали своеобразным документальным свидетельством о каждодневном подвиге русских солдат, их героизме, страданиях и лишениях. К числу лучших произведений этого цикла относится триптих «На Шипке всё спокойно!» (1878–79), носящий откровенно обличительный характер. Уже в самом названии его заключена горькая ирония «спокойствие», о к-ром докладывалось в рапортах верховному командованию, для солдат оборачивалось трагедией. Таково одно из полотен триптиха — «Забывтый» (тема, уже звучавшая в «Туркестанской серии»), где изображён замёрзший на посту во время метели солдат: войска отступили, а ему «забыли» передать приказ об отступлении. Не только трагедия, но одновременно и героизм русских солдат показал в своих произведениях В. В. картина «Шипка — Шейново. Скобелев под Шипкой» (1878–79), завершающей «Балканскую серию», художник с документальной точностью представил парад войск, одержавших победу в решающей битве. Правдивая трактовка военных действий, естественно, не могла понравиться правительственным кругам и армейскому командованию. Художнику грозили арестом, и он вынужден был вновь покинуть Россию. На этот раз художник отправился на Восток — в Индию (1882–83), Сирию (1883–85) и Палестину (1883–85). В этот период он создал новую серию картин — «трилогию казней». В ней представлена историческая ретроспекция различных видов казни, начиная с «Распятия на кресте во времена владычества римлян», через «Казнь из пушек в Британской Индии» и заканчивая «Казнью заговорщиков в России», где изображена сцена повешения народников-террористов. Кроме этой мрачной серии, будучи в Палестине, художник создал ряд картин на евангельские сюжеты. Написанные им иконы до сих пор украшают белый мраморный иконостас церкви Святой Марии Магдалины в Гефсимании. Вернувшись в Россию, В. задумал новый цикл картин, теперь уже из отечественной истории, под общим названием «1812 год. Наполеон в России». Создавался он на протяжении 1887–1904 и должен был представлять монументальную эпопею, посвящённую народной войне. В картине «Не замай, дай подойти» показана партизанская засада в густом заснеженном лесу. В произведении «На большой дороге. Отступление. Бегство» пред-

ставлена разбитая армия Наполеона. Горстка измученных замёрзших французов и занесённые снегом орудия контрастируют с величием русской природы. Однако материальные и творческие затруднения не позволили художнику до конца осуществить замысел. Остались не написанными картины, изображающие М.И. Кутузова и героизм русской армии. Последняя серия картин художника была посвящена Испано-американской войне 1898—99 на Филиппинских островах и на Кубе. Всю свою жизнь художник отдал благородной цели правдивого изображения войны, её обличения. Художник-воин погиб на боевом посту в начале Русско-японской войны, на взорванном японцами броненосце «Петропавловск».



Верёвкина М.В. Автопортрет. 1910

Верёвкина Марианна Владимировна (11.9.1860, Тула, — 6.2.1938, Аскона, Швейцария), швейцарский художник русского происхождения, представитель экспрессионизма

» В 1876 окончила Марининское женское училище в Вильно. В 1883 поступила в Московскую школу живописи, ваяния и зодчества, хорошо знала многих художников-передвижников. После переезда в 1885 в Санкт-Петербург занималась в мастерской И.Е. Репина. В раннем творчестве испытала влияние художников группы «Наби» и фовистов. Сблизившись с передвижниками, экспонировала на их выставках реалистические портреты. Известные работы этого периода — «Еврей» (1886), «Литвин», «Знаменосец Измайловского полка» (оба



Верёвкина М.В. «Рыбаки»

1892). В 1888 на охоте В. по неосторожности прострелила правую руку, функции к-рой, несмотря на длительное лечение, до конца не восстановились. Она была вынуждена обучиться рисовать левой рукой. В 1891 познакомилась с А.Г. Явленским, впоследствии ставшим её спутником жизни. В 1893 они организовали в С.-Петербурге собственную мастерскую, затем, в 1896, отправились в Мюнхен, в школу А. Аише. В 1890 — 1910-х много путешествовали по Италии и Франции. В начале 1900-х художница писала картины в импрессионистической манере. С 1902 на время оставила занятия живописью, возобновив их лишь в 1906. В 1908 стала одним из учредителей мюнхенского Нового общества, к-рое возглавили В.В. Кандинский и А. Г. Явленский. В 1909—11 выставляла свои работы на выставке «Бубновый валет» в России. С 1912 представляла свои работы на выставках авангардных объединений «Синий всадник» и «Буря». В августе 1914 эмигрировала в Швейцарию, где поселилась в Явленским в Сент-Пре под Лозанной. В 1917 художники переселились в Цюрих, а в 1919 — в Аскону на юге Швейцарии. В 1922 состоялся разрыв отношений с Явленским. В 1924 стала одним из организаторов художественного объединения «Большая Медведица». После смерти художницы в 1938, 1955, 1965 в Цюрихе, в 1959 в Вуппертале состоялись её ретроспективные выставки. В 2002 во Дворце-музее Мурнау была организована обширная выставка «Марианна Верёвкина. Искусство и теория. Модели и друзья художницы». Произведения представлены в коллекциях европейских

музеев, в частности в Музее Виллы Штук в Мюнхене, Музее Висбадена, Дворце-музее Мурнау и так далее. Значительная часть творческого наследия и архива В. хранится в Асконе: в фонде Марианны Верёвкиной, а также в Музее современного искусства.



Веризм. Ф. Айец. «Поцелуй». 1859—1867

Веризм (*verismo* от *vero* — правдивый, истинный), реалистическое направление в итальянской живописи конца 19 в., характерной чертой которого был интерес к жизни рабочих и крестьян, острая социально-критическая направленность



Верла М.М.Ш. «Новый трюк», 1868



Веризм. Дж. Пелицца да Вольпедо. «Четвёртое сословие». 1900



Веризм. Дж. Фаттори. «Итальянский лагерь в битве при Мадженте». 1861—1862

» В изобразительном искусстве непосредственными предшественниками веристов были художники флорентийской школы «Маккьяйоли», обратившиеся в своём творчестве к темам национально-освободительной борьбы итальянского народа, городской и сельской жизни. В живописи В. был представлен преимущественно неаполитанскими мастерами, развивавшими социально-критические тенденции в искусстве (борьба рабочего класса за свои права, тяжёлый крестьянский быт) и создавшими целую галерею образов выдающихся деятелей итальянской истории и культуры. Однако веристы не видели общественной возможности устранения социаль-

ной несправедливости; в их творчестве преобладали настроения пессимизма и обречённости, пассивно-натуралистическое восприятие действительности или мелодраматизм, поверхностная иллюстративность. Не получив широкого распространения в изобразительном искусстве Италии, В. тем не менее сыграл важную роль в развитии реалистических тенденций в мировом художественном процессе. Представлен творчеством живописцев Ф.П. Микетти, Дж. Пелицца да Вольпедо, В. Вела, Ф. Айец, Дж. Фаттори, С. Лега.

Верла Мишель Мари Шарль (*Verlat Michel Marie Charles*) (25.11.1824, Антверпен, — 23.10.

1890, там же), бельгийский художник

» Окончил Антверпенскую академию изящных искусств, ученик Н. де Кейзера. В 1849 занимался также в Париже у А. Шеффера. Первая значительная работа В., «Пипин Короткий, убивающий льва», появилась в 1842. В 1855 картина «Тигр, нападающий на стадо буйволов» получила золотую медаль Всемирной выставки в Париже. В 1866 В. возглавил Веймарскую академию художеств, в этот период написал портрет композитора Ф. Листа. В 1875 ездил работать в Палестину, откуда привёз ряд исторических и натуральных полотен, в диапазоне от «Пахоты на быках в Палестине» до «Готфрида Бульонского при осаде Иерусалима». В 1885 стал директором Антверпенской академии изящных искусств. Среди учеников В. — Л. Брюнен, Г.К. ван де Велде; в 1885 в классе В. появился В. Ван Гог.

Вермейен Ян Корнелис (*Vermeijen Jan Cornelisz*) (ок. 1500, Беведейк, — 1559, Брюссель), нидерландский художник

» Мастер религиозных картин и портретов, В. сформировался в окружении Я. ван Скорела и Я. Госкарта, с к-рыми он, вероятно, познакомился в Утрехте и произведения к-рых видел в Мехелене, при дворе своей покровительницы Маргариты Австрийской. После её смерти в 1530 художник поступил на службу к Марии Венгерской и отправился в Аугсбург, где написал портреты императорской семьи. В 1535 вместе с Карлом V отправился в Испанию и Тунис; созданные рисунки он затем перенёс на картоны для шпалер, заказанных Марией Венгерской (1545—48). Около 1550 вместе со Скорелем он занимался осушением Зейпе. Загруженный официальными заказами и работой для монастырей (например, аббатство Сен-Васт в Аррасе), он жил в Брюсселе до самой смерти. Влияние Скорела проявилось, в частности, в «Святом Семействе» (Харлем, музей Франса Халса), но затем, под воздействием Я.С. ван Хемессена, художник начал подчёркивать контрастами светотени монументальность форм и пластичность объёмов. Картонам «Взятие Туниса» (10 из к-рых находятся в Музее истории искусств в Вене), созданным, возможно, с многочисленными помощниками, присущ декоративизм, характерный также для лучших портретов художника («Мужской портрет», Вена, Собрания Академии художеств; Флоренция, Палаццо Питти; Лондон, На-

циональная галерея; Бордо, Музей изящных искусств).

Вёрмер, Вермеер Ян (Йоханнес) [*Vermeer Jan (Johannes)*] (прозван *Вермер Делфтский*) (крещён 31.10.1632, Делфт, — похоронен 15.12.1675, там же), голландский художник

» Крупнейший представитель делфтской школы. Родился в семье торговца шелком и картинами. О жизни известно мало. Существует предположение, что учился у К. Фабрициуса. В 1653 вступил в гильдию живописцев Св. Луки, женился на Катерине Больнес, происходившей из зажиточной католической семьи, и, возможно, перешёл в католичество. В 1662—1671 декан гильдии живописцев. Писал картины на бытовые, религиозные, мифологические сюжеты и пейзажи. Уже в ранних полотнах 1653—55 «Диана с нимфами» (Гаага, Маурицхейс), «Христос у Марфы и Марии» (Эдинбург, Национальная портретная галерея Шотландии), отмеченных самостоятельностью исканий, он обогатил традиционные сюжеты и идеальные образы живым и непосредственным ощущением натуры,



Вермейен Я.К. «Портрет канцлера Жана Карондле». Около 1530

что получило развитие в его первой бытовой жанровой картине «У сводни» (1656, Дрезден, Картинная галерея). Сохраняя характерный для утрехтских караваджистов и своих предшественников работ тип крупномасштабной композиции с высоким горизонтом и фигурами в натуральную величину, обращаясь к распространённой в голландском жанре теме продажной любви, В. создал произведение, редкое по полнокровности и естественности человеческих характеров, мощному чувству жизнерадостности, силе и красоте живописи, по-



Вермер Я. «Служанка с кувшином молока». 1660



Вермер Я. «Мастерская художника». 1666—1667

строенной на контрасте широких красочных плоскостей киноварно-красного, лимонно-жёлтого, зелёного, белого и чёрного. Впервые в голландском жанре столь приземлённый мотив решён в монументализированных формах высокого искусства. Картина, положившая начало колористической системе, оказалась в его искусстве уникальной. Во 2-й половине 1650-х, в самый плодотворный период творчества, он обратился к более традиционным формам голландской бытовой живописи, насытив эти формы глубоко поэтической образной содержательностью. Картины, обычно меньшего размера, чем предшествующие, запечатлевают, как и у его современников, мотивы повседневной жизни, неторопливо текущей в интерьерах городских домов, в окружении великолепно написанных предметов обихода («Спящая девушка», Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Девушка с письмом», Дрезден, Картинная галерея; «Служанка с кувшином молока», Амстердам, Рейкс-музеум; «Офицер и смеющаяся девушка», Нью-Йорк, собрание Фрик; «Молодая дама у окна», Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Бокал вина», Берлин, Государственные музеи; «Урок музыки», Лондон, Букингемский дворец). Художник повторял и варьировал несколько типов интерьеров, возможно, входивших в состав его собственного дома, изменял их освещение, обстановку, состав бытовых предметов. Чаще всего в озарённой солнцем комнате он помещал одинокую женскую фигуру. Мужские персонажи играли второстепенную роль. В картине «Офицер и смеющаяся девушка» приём контрастно-

го смещения масштабов крупной затенённой фигуры офицера на переднем плане и несоразмерно уменьшенной светлой фигуры девушки на фоне ярко освещённой стены с картой, подобной сверкающему украшению, усиливает пространственность композиции, преобразует откровенно прозаическую сцену в прекрасное зрелище. О многообразии и плодотворности творческой деятельности художника этого периода свидетельствуют его пейзажи. «Улочка» (до 1660, Амстердам, Рейксмузеум), где частный мотив — тихий уголок города в серый пасмурный день, написанный в сдержанной гамме кирпично-красного и зелёного, — приобретает особую внутреннюю содержательность. В многокрасочном «Виде Делфта» (до 1660, Гаага, Маурицхейс) художник, преобразуя традиционный в голландской живописи тип панорамного изображения, запечатлел в определённый и конкретный момент облик города после прошедшего дождя и освещённого первыми лучами солнца. Новый этап в творче-

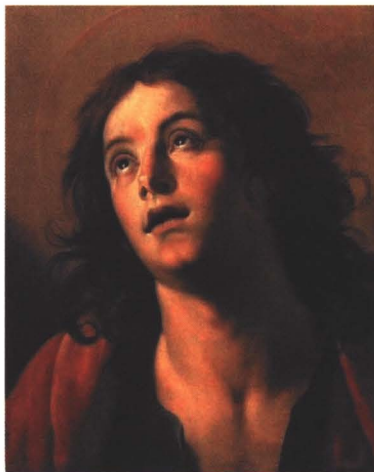
ском развитии мастера, охватывающий 1660-е, отмечен расширением тем и образных идей, изменением изобразительных решений и в целом более разнороден и художественно неравноценен, чем предыдущий. В колорите господствовала новая, редкая по красоте цветовая гамма, построенная на оттенках сине-голубого и жёлтого, объединённая общей серебристо-жемчужной тональностью; цвет потерял прозрачность и былую лучезарность, стал более матовым, а живопись — более ровной и гладкой. Художник чаще обращался к изображению двух- или трёхфигурных сцен, светский характер к-рых нарастал, что можно заметить в картинах «Концерт» (Бостон, Музей изящных искусств), «Дама с бокалом вина и два кавалера» (Брауншвейг, музей герцога Антона Ульриха). Хотя мастер сохранял приверженность своему излюбленному изображению одинокой женской фигуры в интерьере, он выявлял прежде всего изысканность колорита, то выдержанного в мягких голубых тонах



Вермер Я. «Дама в голубом, читающая письмо». 1663

(«Дама, читающая письмо», Амстердам, Рейксмузеум), то в золотисто-жёлтых («Женщина, примеряющая жемчужное ожерелье», Берлин, Государственные музеи). Патрицианский облик отличает «Даму у спины» (Лондон, Национальная галерея), черты обыденности — «Даму, получающую письмо» (Нью-Йорк, собрание Фрик). Среди этой группы произведений 1660-х особое место занимает полотно «Женщина, взвешивающая жемчуг» (Вашингтон, Национальная галерея). Женщина с полужакрытыми глазами изображена беременной, стоящей у стола в затенённом, замкнутом пространстве комнаты, в состоянии глубокой отрешённости от окружающего мира, во власти медленного и мерного ритма взвешивания мерцающего жемчуга, таинственный серебристый отсвет к-рого словно отражён в самом колорите картины. Висящее на стене большое изображение Страшного суда имеет символический подтекст. Господствующее на полотне состояние обнаруживает что-то неуловимое, влекущее к себе, завораживающее. Среди женских изображений этого периода, связанных с именем В., наиболее достоверна обобщённая по пластической форме «Девушка с жемчужной серьгой» (нач. 1660-х, Гаага, Мурицхейс) — не столько портрет, сколько собирательный образ хрупкой юности, расцветающей женственности, наделённый скрытой эмоциональностью. В отличие от многих женских персонажей на его картинах, представленных с полупущенным взглядом или смотрящих в сторону, нежное, словно фарфоровое лицо девушки с огромной серьгой-жемчужиной освещено устремлённым на зрителя взглядом больших, сияющих влажным блеском глаз. Во 2-й половине 1660-х художник создавал образы мыслителей (т. н. «Астроном», Париж, собрание Ротшильда; «Географ», Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств), увлёкся темой творческого труда («Кружевница», Париж, Лувр) и темой искусства («Мастерская художника», Вена, Музей истории искусства). Возможно, художник изобразил самого себя пишущим в мастерской модель — скромную девушку в лавровом венке. Неслучайно первоначально она называлась «Аллегорией Живописи». Интерес к аллегорическому истолкованию образа если не целиком применим к данному произведению, то заметно нарастает в поздние годы творчества, находя выражение в одной из последних его работ — «Аллегории Веры» (кон. 1660-х, Нью-Йорк, музей Метрополитен), свидетельствующей

о творческом кризисе художника, пытавшегося включить аллегорическую фигуру с её атрибутами в реальный интерьер богатого бюргерского дома. Финал жизни художника, как и почти у всех великих голландцев, драматичен. В меняющихся условиях времени знаменитый художник потерял заказчиков, его материальное положение и здоровье резко ухудшились, он вынужден был переселиться со своей многочисленной семьёй в маленькое и бедное жилище. По словам его жены, в последние пять лет жизни он уже не писал картин. Драматична судьба творческого наследия художника. В течение почти двух веков его искусство было забыто и только во 2-й половине 19 в. открыто заново.



Вермильо Дж. «Иоанн Креститель»

Вермильо Джузеппе (Vermiglio Giuseppe) (1585, Александрия, — 1635), итальянский художник

» Был родом из Северной Италии. В начале 17 в. жил в Риме, где, помимо непосредственно рисования, он прославился славой драчуна и забияки. Как минимум дважды он попадал в тюрьму, однажды за ношение меча, на к-рый он не имел разрешения, в другой раз за нападение на другого художника, С. Оливьеро. В 1618 продавал картины. Однако в 1620 покинул Рим и вернулся в Северную Италию, где продолжил свою карьеру живописца, главным образом в Пьемонте, а также в Ломбардии (в основном в Милане и Мантуе). Художественный стиль В. в значительной степени сформировался под влиянием *Караваджо*. Среди других художников, с к-рыми стилистическая манера В. имеет определённое сходство, можно назвать представителей школы Болоньи А. *Карраччи* и Г.



Вермер Я. «Девушка с жемчужной серьгой». 1665—1675

Рени, что заставляет предположить, что в какой-то момент В. обучался или работал в Болонье.

Верне Карл (Vernet Karl) (собственно Антуан Шарль Орас) (14.8.1758, Бордо, — 27.11.1836, Париж), французский художник

» Сын К.Ж. Верне. Учился у своего отца и Н.Б. *Леписье*, был пенсионером в Палаццо Манчини (1782—83) и стал членом Королевской академии («Триумф Поля Эмиля», Нью-Йорк, музей Метрополитен), где начал выставляться с 1789. Работал в Париже и Риме. Плодотворно работал как литограф, создавая в молодости карикатуры на модников и модниц времён директории. Позднее стал живописцем-историографом наполеоновских кампаний, работая во внешне эффектной, но в то же время академичной манере. Блестящий наездник, он был мастером картин с изображением лошадей и охотничьих сцен («Наполеон на охоте в Компьенском лесу», 1811, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), а также писал конные портреты (герцога Орлеанского и герцога Шартрского, 1788, Шантийи, музей Конде, и Нью-Йорк, Историческое общество; графа д'Артуа, герцога Беррийского, — «Охота на лань в лесах Медона», 1827, Париж, Лувр). Кроме того, он исполнил ряд батальных сцен («Битва при Маренго», 1806; «Наполеон, раздающий ордена после победы при Аустерлице», 1808; «Наполеон под Мадридом», 1810, все — Версаль, музей дворца). Он изображал не только запряженных лошадей, но и необъезженных.



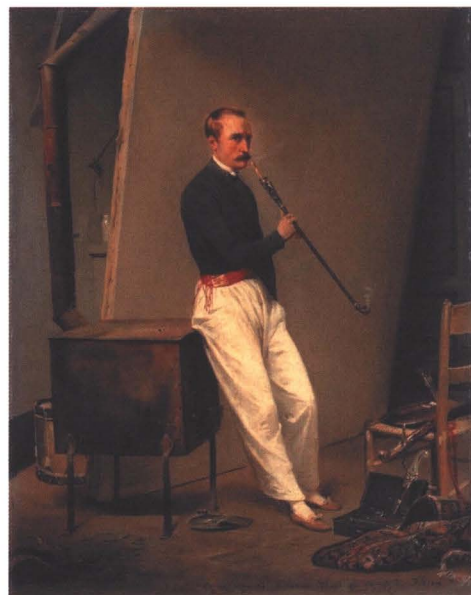
Верне Э.Ж.О. Эскиз к картине «Бег лошади без всадника»

ки: «Мазепа, преследуемый волками» (1826—27, Авиньон, Музей Кальве), «Юдифь и Олоферн» (1830, По, Музей), «Баллада о Леноре» (1839—40, Нант, Музей изящных искусств). Он любил окружать своих героев экзотическим антуражем: роскошными тканями, эффектными драпировками, леопардовыми шкурами, сверкающими драгоценностями. Неистовые страсти, бурная динамика, светотеневые контрасты уживались в картинах художника с традиционными приёмами: гладкой живописной манерой, тщательно выписанными деталями, скульптурной трактовкой форм. Его североафриканские мотивы оказали большое влияние на развитие *ориентализма*. Выступал также как мастер монументально-декоративной живописи (плафон в зале египетских древностей в Лувре, 1827) и портретист («Изабе», 1828, Париж, Лувр; «Б. Торвальдсен», 1835, Копенгаген, Музей Торвальдсена). Большая часть его официальных заказов (более 30 картин) погибла в пожарах дворца Сен-Клу и Пале-Рояль в дни Парижской коммуны.

Веронезе Паоло (Veronese Paolo) (прозвище; настоящее имя Паоло Кальяри) (1528, Верона, — 1588, Венеция), итальянский художник

» Учился в Вероне у А. Бадице. Первоначально работал в Вероне и Мантуе. В 1553 получил первый официальный заказ в Венеции, связанный с живописной декорацией Дворца дождей, уже в 1550-е стал

наряду с *Тицианом* и *Я. Тинторетто* одним из ведущих художников Венеции. По нек-рым сведениям, в 1560 совершил поездку в Рим. В. был единственным итальянским мастером своего поколения, в полной мере сохранившим присущую искусству Возрождения целостность и радостную открытость восприятия мира, чувство его красоты, полноты жизненных сил, праздничного величия. В Венеции художник обрёл адекватную характеру его дарования художественную и жизненную среду. Первоначальное творческое формирование художника относится к 1540-м, когда он работал в провинции. Уже здесь начали складываться принципы его живописной системы, существенно отличающиеся от венецианских принципов тональной живописи, основанные на гармонии чистых, как бы пронизанных светом голубых, золотистых, изумрудно- и оливково-зелёных, розово- и пурпурно-красных, ослепительно-белых тонов, объединённых лёгкими, прозрачными тенями. В Вероне начало складываться и его дарование мастера декоративной живописи. Знакомство с росписями *Джулио Романо* помогло ему овладеть сложным языком эффектных ракурсов, к-рые он виртуозно использовал уже в первой своей работе — росписях виллы Соранца (1551). Сохранившиеся фрагменты этих росписей — аллегорические фигуры Справедливости и Умеренности, композиция «Время и Слава», ныне хранящиеся в соборе города Кастельфранко, — демонстрируют поэтическую полноту жизни



Верне Э.Ж.О. Автопортрет. 1835

образов и музыкальность, лёгкость, декоративную изысканность ритмического рисунка. В первых больших работах, выполненных в Венеции, — плафонах зала Десяти во Дворце дождей (1553), среди к-рых особенно выделяется так называемая «Старость и Юность», и трёх плафонах главного нефа церкви Сан-Себастьяно, посвящённых истории Эсфири (1555—56), В. предстал уже во всём блеске своего дарования. Построенные на крупных массах и больших цветовых пятнах, эффектным ракурсе снизу вверх, эти композиции легко читаются, преобразуют обширные помещения



Веронезе П. «Марс и Венера». Около 1576—1584

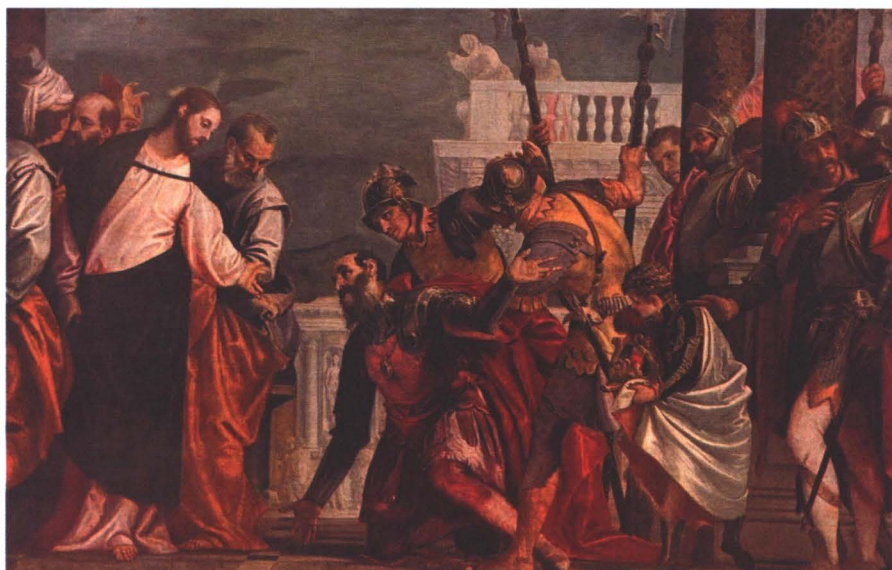


Веронезе П. «Христос в Эммаусе». Вторая половина 16 века

своей праздничностью, декоративным величием, лёгкостью движения, полнотой жизни. Характерно тяготение В. к созданию больших декоративных ансамблей, проявившееся особенно полно в живописном убранстве церкви Сан-Себастьяно, где в 1555–56 одновременно с «Историей Эсфири» были выполнены плафоны сакристии, в 1558 — росписи стен и створок органа, в начале 1560-х алтарная картина, в середине 1560-х — две многофигурные композиции для пребистерия. В первой половине 1560-х

В. выполнил фресковые росписи плафонов, сводов, стен на вилле Мазер для семьи Барбаро, заполняя стены и потолки изображениями архитектурных сооружений, пейзажей, богов и знатных персон того времени. Праздничная театрализованность свойственна многофигурным композициям В. конца 1550 — начала 1570-х на религиозные и исторические темы («Принесение во храм», кон. 1550-х, Дрезден, Картинная галерея; «Помазание Давида елеем», кон. 1550-х, Вена, Музей истории искусства; «Св. Себастьян перед императором», 1558, фреска; «Мученичество св. Марка и Марцеллина», кон. 1550-х, обе — церковь Сан-Себастьяно, Венеция; «Христос и сотник из Капернаума», ок. 1565, Мадрид, Прадо). В этих композициях горизонтального формата действие разворачивается подобно фризу, сосредотачивается на просцениуме, на фоне больших деревьев, руин, архитектурных задников с сияющими белизной дворцами; величие одежд, блеск металлических доспехов, красота женщин, широта жестов, декоративность упругого, волнообразного ритма, сплетающего воедино фигуры участников событий, сообщают даже драматическим сценам оттенок праздничных триумфов. Кульминацией этих тенденций является одна из самых блистательных работ «Александр Македонский и семья Дария» (ок. 1565–70, Лондон, Национальная галерея). Новая степень содержательности, серьёзности и полноты жизни характеризует цикл композиций, типологически близких к вышеперечисленным, написанный для венецианской семьи Куччина: «Мадонна семьи Куччи-

на», «Поклонение волхвов», «Шествие на Голгофу» (ок. 1571, Дрезден, Картинная галерея). Отдельную линию в творчестве художника конца 1550 — начала 1570-х являли его «Пир», сцены трапез Христа от «Встречи в Эммаусе» до «Пира в доме Симона-фарисея» и «Брака в Кане». Эти темы, сравнительно мало распространённые в венецианской живописи вплоть до начала 1560-х, стали в 1560–70-е ведущими у В., посвятившего им восемь монументальных полотен. Именно в них наиболее полно раскрылся светский характер творчества В., его увлечённость праздничностью и зрелищностью венецианской общественной жизни. Одно из самых эффектных и масштабных решений этой темы он нашёл в монументальном полотне «Брак в Кане» (1562–63, Париж, Лувр). Это настоящий апофеоз венецианского праздничного ритуала, участниками которого стали около 140 персонажей; изображённые в центре Мария и Христос почти теряются в красочной толпе патрициев, слуг, зрителей, среди которых немало именитых современников художника. В частности, предполагается, что под видом четырёх музыкантов, расположившихся на первом плане, он изобразил самого себя, Тициана, Тинторетто и Я. Бассано. Некую калейдоскопичность композиции этого огромного полотна В. успешно преодолевает в 3-м варианте «Пира в доме фарисея» (ок. 1570, Версаль, Национальный музей), в «Трапезе Григория Великого» (1572, Виченца, святилище Монтеберико) и «Пире в доме Левия» (1573, Венеция, галерея Академии), где главным мотивом, организующим всю композицию и пространство действия, вносящим торжественность и строгую упорядоченность в происходящее, становится грандиозная архитектурная декорация. Наиболее гармоничное и целостное решение художник нашёл в последней из этих картин — «Тайной вечере», переименованной самим В. в «Пир в доме Левия» после вызова в трибунал инквизиции, выразившей недовольство слишком светской трактовкой темы. С середины 1570-х характер творчества В. меняется. Большое место в нём занимают аллегорические и мифологические композиции («Венера и Марс», ок. 1576–84, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Венера и Адонис», ок. 1576–84, Мадрид, Прадо; четыре «Аллегии Любви», кон. 1570-х, Лондон, Национальная галерея; «Похищение Европы», ок. 1578–80, Венеция, Дворец дождей), в которых декоративная и колористическая изысканность соединяются с несвойственными ранее В. поэтиче-



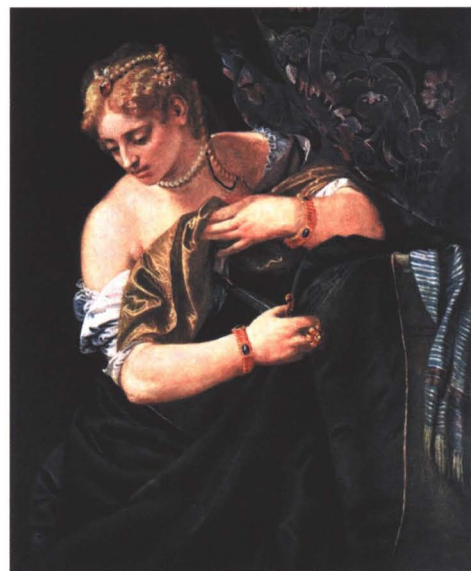
Веронезе П. «Христос и сотник из Капернаума». Около 1565

скими камерными интонациями. Изменился и характер религиозных композиций художника: на смену театрализованности и праздничности пришли более сдержанные, серьёзные, драматические ноты. В «Поклонении волхвов» (ок. 1578–81, Виченца, церковь Санта Корона), «Голгофе» (вторая пол. 1570-х, Париж, Лувр), «Распятии» (ок. 1576, Венеция, церковь Сан-Ладзаро де Мендиканти) действие разворачивается на фоне тёмного, сумрачного вечернего неба, яркие вспышки золотистых, красных, синих тонов одежд приобретают драматическую напряжённость. В 1580-е стиль В. стал лаконичным, художник создавал простые крупнофигурные композиции («Оплакивание Христа», ок. 1576–82, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Лукреция», ок. 1580–85, Вена, Музей истории искусства; «Чудо святого Пантелеймона», 1587, Венеция, церковь Сан-Панталоне), полные сдержанного драматизма. В своей последней монументальной работе — «Апофеозе Венеции», плафоне зала Большого Сове-

та Дворца дождей (1580–85) мифологические и аллегорические персонажи соседствуют с нарядными венецианцами. Здесь обозначились черты парадности, сложные иллюзионистические приёмы, декоративная пышность, предвосхищавшая искусство барокко 17 в. Творчество В. завершило искусство эпохи позднего Возрождения.

Верроккьо *Андреа дель* (*Verrocchio Andrea del*) (настоящее имя *ди Микеле Чони*) (1435/1436, Флоренция, — 7.10.1488, Венеция), итальянский художник

» Представитель флорентийской школы Раннего Возрождения. Учился у ювелира Верроккьо (имя к-рого унаследовал). В середине 1460-х художник обратился к живописи. Он открыл мастерскую, в к-рой обучал молодых людей, поручая им выполнять в своих картинах фоны и детали одежды. В ней учились *Боттичелли*, *Гирландайо*, *Перуджино* и *Леонардо да Винчи*, *Лоренцо ди Креди*. Мастерская В. была самой известной во Флорен-



Веронезе П. «Лукреция». 1580–1585

ции этого времени. В своих немногочисленных картинах достигал точности рисунка, чеканной моделировки формы. Обилие золотых вышивок и роскошных драгоценностей в работах мастера, точность отделки мельчайших деталей напоминают о первоначальном ремесле художника — ювелирном. Большинство картин мастер писал на евангельские сюжеты («Мадонна»; ок. 1470; «Крещение Христа», 1470; «Мадонна с Младенцем», 1470–75; «Товия и ангел», 1470–75; «Мадонна со святыми Иоанном Крестителем и Донатом», 1473 и др.). Существует версия, что ни одно из живописных произведений В. не является полностью авторским. Так, в «Крещении Христа» (Флоренция, Уффици) молодой Леонардо да Винчи написал фигуру белокурого ангела и пейзаж слева, в «Мадоннах» (Париж, музей Жакмар-Андре; Лондонская Национальная галерея, Берлин-Далем, музей) и в «Товии с ангелом» (Лондон, Национальная галерея) часто видят почерк молодого Перуджино; «Мадонна ди Пьяцца» (Пистойя, собор) напоминает искусство Лоренцо ди Креди, а предела до сценой «Благовещения» (Париж, Лувр) близка Леонардо да Винчи. Полотна В. обнаруживают хорошее знание искусства античной эпохи, а также своих непосредственных предшественников (прежде всего Донателло, учеником к-рого он являлся). Однако прославился он прежде всего как выдающийся скульптор. Работал главным образом во Флоренции при дворе Медичи, правителей Флоренции, сочетая отечавшее придворным вкусам тонкое искусство с реализмом. Создал полную лёг-



А. дель Верроккьо. «Крещение Христа». 1470—1478



А. дель Верроккьо. «Мадонна с Младенцем». 1470

кой грации статую Давида (бронза, 1473–75). Выполнил ряд портретных бюстов (бюст Джулиано Медичи, терракота, женский портрет, мрамор, ок. 1475). В группе «Неверие Фомы» (бронза, 1476–83, фасад здания Орсанмикеле во Флоренции) передал внутреннюю значительность образов, добился композиционной свободы, естественной взаимосвязи фигур. Главная работа В. — конный памятник кондотьеру Б. Коллеони в Венеции (1479–88), воплотивший героизированный тип полководца.



А. ван дер Верф. «Флора с путти, осыпаящим цветы». 1696



Верспронк Я.К. «Девочка в голубом платье». 1641

Верспронк Ян Корнелис (*Ver-spronck Jan Cornelisz*) (1597, Харлем, — 1662, там же), голландский художник

» Работал в мастерской Ф. Халса в Харлеме. В 1632 вступил в гильдию Св. Луки Харлема. Писал исключительно портреты, в к-рых вскоре освободился от влияния Халса и даже противопоставил ему свою мудрость, утонченность исполнения, нюансы серого и пепельного тонов и монохромность фона. Среди произведений В. следует упомянуть «Портрет молодой женщины» (1641, Амстердам, Государственный музей; 1644, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Портрет доктора Акерслота» (1655, Харлем, музей Франса Халса), «Портрет молодого человека» (1634, Лилль, Музей изящных искусств), «Портрет Агаты ван Схонховен» (1641, Париж, Лувр), а также «Регенты» (Харлем, музей Франса Халса). Наряду с Я. де Бреем и Ф. Халсом, В. является одним из лучших портретистов харлемской школы.

Верф Адриан ван дер (*Werff Adriaen van der*) (1659, Кралинган, близ Роттердама, — 1722, Роттердам), голландский художник

» Учился у К. Пиколета, а затем у Э.Х. ван дер Нера. Работал в самых разных жанрах, уделяя особое внимание портрету и исторической живописи. Обосновавшись в Роттердаме, где он имел большой успех и где был главой гильдии (в 1691–95), стал придворным живописцем курфюрста Йогана Вильгельма Пфальцского (1696). Картины, исполненные для него, находятся ныне в Дрездене (Картинная галерея), Париже (Лувр) и Мюнхене (Старая

пинакотекa). Кроме того, значительная часть работ В. хранится в лондонской Национальной галерее, с.-петербургском Государственном Эрмитаже, амстердамском Государственном музее, касселевском музее и роттердамском музее Бойманса—ван Бёнингена. Наряду с портретами («Мужские портреты», 1685, Лондон, Национальная галерея, и 1689, Гаага, Маурицхейс; «Портрет Йохана Версейдена», 1693, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; Автопортрет, 1699, Амстердам, Государственный музей), В. отдавал предпочтение небольшим картинам на историческую и религиозную тематику, гладким по фактуре, с изысканным светотеневым решением, при к-ром на первый план выступают холодные и чистые тона, следуя в этом традиции лейденской школы (Г. Доу). Для работ В. характерны крупные, пластичные и выделяющиеся на темном фоне обнаженные фигуры («Аркадская сцена», 1689, Дрезден, Картинная галерея; «Изгнание из рая», 1700, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Агарь и Измаил», 1701, Мюнхен, Старая пинакотекa; «Диана и Каллисто», Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; «Отдых на пути в Египет», 1706, Лондон, Национальная галерея; «Встреча Марии и Елизаветы», 1708, Мюнхен, Старая пинакотекa; «Бегство в Египет», 1710, Гаага, Маурицхейс; «Иосиф и жена Потифара», 1710, Шамбери, музей; «Коронование Марии», 1713, Бам-



А. ван дер Верф. «Пастух и пастушка». 1696

берг, музей; «Св. семейство», 1714, Амстердам, Государственный музей, и 1715, Мюнхен, Старая пинакотек; «Благовещение», 1718, Дрезден, Картинная галерея; «Две танцующие нимфы», 1718, Париж, Лувр; «Антиох и Стратоник», 1721, Бордо, Музей изящных искусств; «Моисей, спасённый из вод», 1722, Ренн, Музей изящных искусств). Эти словно фарфоровые, тщательно выписанные фигуры свидетельствуют об отходе В. от влияния итальянизма и классического французского вкуса и предвещают неоклассицистический стиль.

«Вестник изящных искусств», журнал, освещавший вопросы изобразительного искусства

» Издавался в Санкт-Петербурге в 1883—90 при Академии художеств под редакцией А.И. Сомова. Публиковал статьи по истории искусства, эстетике, по вопросам техники пластических искусств. В нём сотрудничали историки искусства Д.В. Айналов, П.Н. Петров, Н.П. Собко, художественный критик В.В. Стасов. Журнал сыграл значительную роль в пропаганде передового русского искусства, публикуя статьи о В.Г. Перове, В.В. Верещагине, В.М. Васнецове и др., а также репродукции с их картин.

Вечто́мов Николай Евгеньевич (10.4.1923, Москва, — 17.4.2007, Москва), российский художник

» Окончил среднюю школу в 1941; в августе был призван в армию, окончил Саратовское танковое училище. Прошёл с боями от Сталинграда до Донбасса, попал в плен, бежал из лагеря военнопленных под Дрезденом и добрался до окрестностей Праги, где встретился со своим дядей, чешским композитором И. Вечтомовым; затем присоединился к чешским партизанам. По окончании Великой Отечественной войны поступил в Московское городское художественное училище, после его расформирования окончил художественное училище памяти 1905 года (1951). Вместе с однокурсниками В. Немухиным и Л. Мастерковой в середине 1950-х вошёл в *Лианозовскую группу* неофициального искусства. Начало самостоятельного творчества связано с натурным пейзажем. В конце 1950-х на смену натурным работам пришли беспредметные композиции. В произведениях художника стала просматриваться космичность сознания: обобщённые реальные и геометрические формы помещались в условно-бескрайнее пространство. Уже в 1958, желая отойти от господствовавшего

официально-идеологического искусства, В. создал первую композицию в новой для себя пластической форме — «Реквием» (Государственная Третьяковская галерея). В середине 1960-х вернулся к прежней творческой установке, где главное цвет, форма, пространство. Произведения В. трудно отнести к какому-либо традиционному жанру. Это скорее некие символично-аллегорические композиции, основу к-рых составляют условные, сильно абстрагированные формы и напряжённые, часто трагические и тревожные контрастные цветовые сочетания. К таким произведениям относятся «Дорога» (1983), «Чёрное солнце» (1990), «Подземное царство» (триптих, 1976), «Дон Кихот» (1991). Художник много ездил по стране: в Тюменскую область, Киргизию, Хабаровский край, на Охотское море, Сахалин и Курилы. Впечатления от этих поездок нашли отражение в работах «Стражи Кунашира» (1979), «Полнолуние» (1990), «Медитация» (1990). Участвовал во многих выставках в России и за рубежом. Его первая персональная выставка состоялась в 1961 в Москве, в 1972 — в Чехословакии, в Праге, в 1983 — в Москве, в 1990 — в Германии, в городе Фульде; в 1995 — в Хабаровске, в Дальневосточном художественном музее; в 1996 — в Москве в галерее А-3. Работы В. находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, в Музее актуального искусства (Москва), Музее Джейн Вурхис Зиммерли, коллекции Нортон и Нэнси Додж (США).

Ве́шин Ярослав (Vešin Jaroslav) (23.5.1860, Вране, Чехия, — 9.5.1915, София), болгарский художник чешского происхождения

» Учился в пражской (1876—1880) и мюнхенской (1881—1883) Академиях художеств у К.Т. фон Пилоти и Й. Брандта. В 1897 приехал в Болгарию, преподавал в Государственном рисовальном училище в Софии (до 1903). С 1904 работал художником при Военном министерстве Болгарии. Один из основателей общества «Современное искусство» в Софии (1903). Первый председатель общества южнославянских художников «Лада» (с 1906). На родине писал картины и этюды на темы крестьянской жизни. Этому кругу сюжетов он остался верен, переехав в Болгарию. Усвоив в Мюнхене приёмы академического реализма, художник вскоре отказался от них и пришёл к трезвому повествованию, подчёркивая драматизм будничного, прозаического существования крестьянского люда. В колористическом строе картин мастер избегает



Вечто́мов Н.Е. «Чёрное солнце». 1990

какой-либо нарядности и цветистости. Широкие панорамные пейзажи, на фоне к-рых развёртывается действие многих картин художника, не нарушают аскетического восприятия действительности («Контрабандисты», ок. 1898, София, Национальная галерея). В начале 1910-х художник обратился к изображению военных сцен, что связано с шедшими в 1912—1913 Балканскими войнами. В. стал родоначальником батального жанра в болгарской живописи. Войну он показывал как тяжёлый и повседневный труд тех же простых людей, к-рых он изображал прежде, в мирной жизни. Боевые стычки, оружейные залпы, развевающиеся знамена остаются за кадром этой жизненной «окопной» правды («Отступление турок при Люля-Бургасе», 1914, София, Национальная галерея).



Вешин Я. «На нож». 1912



Вёльфли А. «Лечебница Вальдау». 1921

Вёльфли Адольф (Wolfli Adolf) (29.2.1864, Берн, — 6.11.1930, Вальдау), швейцарский художник-примитивист, один из наиболее ярких представителей ар брют

» Работал батраком на фермах. Был арестован полицией за оскорбление общественной нравственности; после рецидива обследован врачами, в результате чего у него была диагностирована шизофрения. С 1895 до конца жизни жил в известной психиатрической клинике Вальдау, пациентами к-рой в разное время были также В. Нижинский, Ф. Глаузер и Р. Вальзер. В возрасте тридцати пяти лет начал рисовать, писать стихи, сочинять музыку. Оставил обширное наследие из десятков тысяч рисунков и коллажей, а также ряд музыкальных и литературных сочинений (стихов и прозы). Широкой публике творчество В. представил крупный швейцарский психиатр и психотерапевт В. Моргенталер в посвящённой ему монографии «Душевнобольной как художник» (1921). Она, как и книга Х. Принцхорна «Искусство душевнобольных» (1922), привлекла внимание сюрреалистов (см. *Сюрреализм*), её оценил Бретон и заметил Ж. Дюбуаффе, к-рый включил рисунки В. в парижскую экспозицию *ар брют* в 1948. В 1972 работы художника фигурировали на пятой Кассельской выставке «Документа». С 1975 рисунки и коллажи В. включены в экспозицию Бернского художественного музея. На стихи В. написал вокальный цикл немецкий композитор В. Рим (1981), камерная опера «Адольф Вёльфли» принадлежит австрийскому композитору Г.Ф. Хаасу (1981).

На основе текстов В. датский композитор П. Нёргорд создал оперу «Божественный сад Тиволи» (1983).

Вздúтие красочного слоя (Soulèvement), выражается в частичном отслоении краски от основы или подмалёвка

» Как правило, покоробленность деревянных панно и отделение составляющих элементов картины происходит из-за влажности и влечёт за собой различные повреждения: расслоение, шелушение, сморщивание. Причиной В. к. с. может быть и общее изнашивание живописи, и использование смол, вызывающих трещины и набухлости.

Виалá Клод (Viallat Claude) (р. 18.5.1936, Ним), французский художник

» С конца 1960-х В. в духе абстракции, восходящей одновременно к А. Матиссу и американским абстракционистам и имеющей своим сюжетом саму живопись, развивал практическую и теоретическую критику традиционной картины. Эксперименты с различными основами привели художника к использованию ненапрянутого холста, ниток, узлов, сеток, гальки, поваленного леса, бумаги, пробковой коры, металлической сетки, в то время как цвет организовал формы. Эта работа по «деконструкции» картины с использованием сильно сокращённого словаря близка поискам Дезёза и Сайтура и достигла своей вершины в 1970, когда было создано объединение «Основа-Поверхность». Материальность основы, техники и цвета сделали очевидным художественный акт в противовес традиционной



Виала К. Без названия. 1997

мистике художественного творчества: у образа нет другого смысла, кроме работы, к-рая его производит. Даже по своей природе произведения связаны с пленэром и улицей (например, «Акция на улицах деревушки Коараз», 1969), а исследовательские работы и набор узлов, связок, скруток, каркасов, являющихся составными частями произведения, сделали проект и метод художника явными. Повторяя одну и ту же форму петли, В. покрывал ей различные основы: холст, не натянутый на подрамник, брезент, зонтик, шторы с бахромой или пёстрые шторы. Главной темой картин В. стали бесконечные вариации тонов и фона. Занимался преподавательской деятельностью: в Школе изящных искусств Марселя-Люмини, а с 1979 — в художественной школе в Ниме. Ретроспективная выставка художника прошла в Национальном музее современного искусства, Центре Помпиду в Париже в 1982.

Виварини Альвизе (Vivarini Alvise) (1445/46, Венеция, — 1503/05), итальянский художник

» Сын Антонио Виварини; учился у своего дяди Бартоломео Виварини, к-рый был тесно связан со средневековыми традициями муранской школы. Первое произведение художника датировано 1476 — полптих из Монтефьорентино с изображением «Мадонны со святыми» (Урбино, Национальная галерея Марке), — ещё исполнено в традиции Антонио и Бартоломео, но явилось отправной точкой для развития индивидуальной манеры В.: он смягчил жёсткость и суровость Бартоломео и придал формам мягкую патетику и светоносность, апеллируя к искусству Антонелло да Мессины, работавшего в Венеции в 1475—76. Эти же черты характерны и для «Читающего св. Иеронима»

(Вашингтон, Национальная галерея), и для «Мадонны с Младенцем» (Виченца, собрание Пьювене), к-рая восходит к прототипу Антонелло: фигура Мадонны выделяется на фоне пейзажа, окутанного прозрачным светом. В тот же период мастером были созданы «Мадонна с Младенцем» (Урбино, Национальная галерея Марке) и небольшой, но очень трогательный и лиричный образ «Св. Антония Падуанского» (Венеция, музей Коррер), а также «Святое собеседование» («Мадонна с Младенцем и шестью святыми»), исполненное в 1480 для церкви Сан-Франческо в Тревизе (ныне — Венеция, галерея Академии). Образцом для этой картины

послужил алтарный образ Антонелло из церкви Сан-Кассьяно (1476, фрагмент — Вена, Музей истории искусств), но В. группировал фигуры вокруг трона в один замкнутый мир, создав более лиричную композицию, используя интенсивное освещение. Ещё ближе к Антонелло В. стремился подойти в серии Мадонн, вдохновлённых Дж. Беллини, очень лиричных и, одновременно, полных силы («Мадонна с Младенцем», Венеция, церковь Сан-Джованни ин Брагора). После 1490 создал важную и очень сложную по композиции алтарную картину «Мадонна с Младенцем на троне в окружении шести святых», написанную для церкви деи Баттути в Беллуно

(погибла в Берлине) и композицию «Воскресение Христа» (1494—98, Венеция, церковь Сан-Джованни ин Брагора). Свои аналитические качества В. раскрыл в «Мужском портрете» (1497, Лондон, Национальная галерея). Его последнее датированное произведение — «Мадонна с Младенцем, Марией Магдалиной, святой Екатериной и двумя святыми» (1504, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). Алтарная картина «Св. Амвросий со святыми» из церкви Фрари в Венеции была начата в 1503, а закончена М. Базаити уже после смерти В.



Виварине Ал. «Святое собеседование» («Мадонна с Младенцем и шестью святыми»). 1480



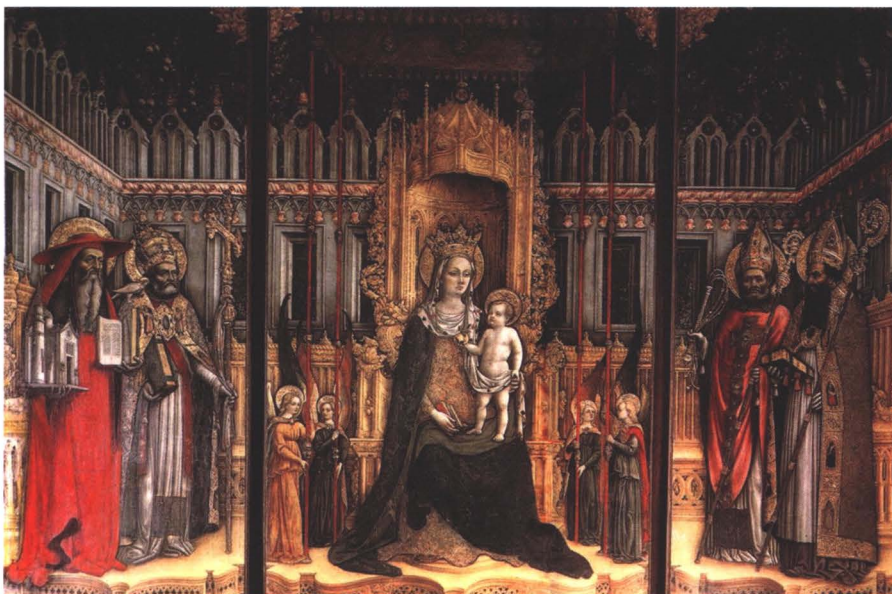
Виварини Ан. «Мадонна с Младенцем». 1441

Виварини Антонио (Vivarini Antonio) (ок. 1418, Мурано, — 1475/84, Венеция), итальянский художник, основатель муранской школы



Виварини Ал. «Мадонна с Младенцем, Марией Магдалиной, святой Екатериной и двумя святыми». 1504

» Отец Альвизо Виварини, брат Бартоломео Виварини. Творчество художника располагается на грани готики, к-рой он уже не принадлежал, и Возрождения, к к-рому он смог лишь приблизиться. Особенно интересно то, что В. видел новый ренессансный мир с позиции венецианской готической традиции, богатой и роскошной, а нередко и по-аристократически строгой. Творчество мастера открывает полиптих из базилики Эуфразияна в Паренцо, датированный 1440. Новое мироощущение проявилось здесь в трактовке объёмов тонкой светотенью и светлыми тонами колорита, подобными Дж. да Фабриано и Мазолино. В 1443—44 В. вместе с Дж. д'Альманья (к-рому принадлежит, вероятно, вся деревянная скульптура) создал три алтаря для церкви Сан-Дзаккариа в Венеции — очень



Виварини Ан. «Мадонна на троне». 1446

изящные произведения, в к-рых использованы открытия северной архитектуры и характерные для венецианской культуры того времени; драпировки украшены позолотой, в традиции конца треченто, и господствующее положение занимает уже дневной свет, смягчающий каждую деталь. Этот хрупкий мир воссоздан и в большом триптихе из Скуола делла Карита в Венеции (также исполненном совместно с Джованни, 1446) с изображением



Виварини Ан. «Святой Людовик Анжуйский». 1450

Мадонны на богатом троне на фоне зелени, напоминающей сады Германии или Богемии, а также и в «Мадонне на троне» (Милан, музей Польди-Пеццоли), написанной в светлых тонах. В 1448 В. и Джованни подписали контракт на украшение капеллы Овертари в церкви Эремитани в Падуе (кроме того, в этой же капелле работали молодые Пиццоло и А. Мантенья). Это была встреча двух поколений; на своде муранцы в витиеватой манере изобразили традиционные образы Евангелистов, в то время как в сценах, созданных Мантенья, проявилась новая наука перспективы и пластическая мощь, предвещающая будущее развитие. После смерти Джованни д'Альманья (1450) В. окончательно переехал в Венецию. Но на основе всех тех новшеств, свидетелем к-рых он был, он создал «Полиптих из Пралы» (ныне — Милан, пинакотекка Брера), где фигуры, хотя и расположены на золотом фоне, демонстрируют большую пластическую мощь, а краски и дневное освещение смягчают выражения лиц святых. Мадонна представлена без королевской короны, она протягивает руку вперед, словно стремясь обозначить пространство. После Падуи В. создал и полиптихи, части к-рых ныне хранятся в разных музеях и к-рые изображают сцены из жизни святых: «Сцены из жизни св. Моники», написанные в светлых тонах (Венеция, галерея Академии; Лондон, галерея Института Курто; Бергамо, Академия Каррара; Детройт, Институт искусств); «Сцены из жизни Петра мученика» с искусно организованной перспективой (Берлин-Далем,

музей; Милан, собрание Креспи; Нью-Йорк, музей Метрополитен; частное собрание); наконец, «Сцены жизни святых мучеников», где в архитектурных фонах проявилась вся археологическая и гуманистическая культура того времени (Вашингтон, Национальная галерея; Бергамо, Академия Каррара; Бассано, музей). После 1450 В. переживал период творческого кризиса и лишь повторял падуанские открытия. Он работал сначала совместно со своим братом Бартоломео («Полиптих», Болонья, Национальная пинакотекка), потом один и создал жёсткие и инертные образы, резкие по рисунку и утратившие поэтичность поздней готики.



Виварини Б. «Христос на троне». 1450

Виварини Бартоломео (Vivarini Bartolommeo) (ок. 1430, Милан, — после 1490), итальянский художник

» Младший брат Антонио Виварини, он, вероятно, учился в его падуанской мастерской (1447—50); в контакте с А. Мантенья, от к-рого, несомненно, перенял черты стиля: пластичность, нервные контуры, напряжённость линии. Однако готическое образование В. придало этому мантиниевскому стилю элегантную текучесть и нек-рый лиризм. Оригинальность В. проявилась и в трактовке цвета, к-рый, в отличие от передачи цвета Мантенья, независим от формы. В 1450 братья исполнили полиптих для монастыря в Болонье (ныне — Болонья, Национальная пинакотекка). В. написал фигуры св. Иеронима и Иоанна Крестителя. В 1458 братья создали полиптих из монастыря Сант-Эуфемиа. Первое произведение, исполненное самим

В., — «Св. Иоанн» (1459, Париж, Лувр), фигура к-рого очень пластична и устойчива, — открывает ряд лучших произведений художника. Стиль В. ярко проявился в «Мадонне с двумя святыми» (Лондон, Национальная галерея), плотный колорит и строгая композиция к-рой напоминают искусство Ф. Скварчоне. В 1464 В. написал образы святых в «Полиптихе Моросини» (Венеция, галерея Академии), а в 1465 — свой шедевр, «Мадонна с Младенцем на троне со святыми» (Неаполь, Каподимонте); здесь художник порвал с традицией деления на компартименты, фигуры расставлены в перспективе и объединены единым колоритом, к-рый своей кристальной прозрачностью придаёт строгому падуанскому искусству большую лёгкость. После 1470 В. усилил выразительность своих образов, сделав их более вычурными и жёсткими по цвету. Однако это напряжение вскоре смягчилось в триптихе из церкви Санта-Мария Формоза в Венеции (1473) и в «Мадонне» из музея Коррер, где проявилось влияние Дж. Беллини, к-рое, впрочем, не смогло полностью обновить искусство В. Последние отголоски прежней пластической мощи ещё слышны в триптихе «Св. Марка» из церкви Санта-Мария деи Фрари в Венеции (1474) и в «Мадонне с Младенцем и четырьмя святыми» из церкви Св. Николая в Бари (1476).

Вигорозо да Сиёна (*Vigoroso da Siena*) (работал в последней четверти 13 в.), итальянский художник

» Известен в первую очередь как художник-миниатюрист. Манускрипты с его миниатюрами хранят-

ся в Венеции, Флоренции и Сиене. Он также занимался станковой живописью («Мадонна с Младенцем и святыми» в Национальной галерее Умбрии, Перуджа.), в к-рой, следуя сложившейся в конце века в Сиене византизирующей традиции, В. да С. был более консервативен, чем в миниатюре. На полиптихе стоит дата и подпись художника. Специалисты усматривают в нём влияние Гвидо да Сиена. В его лучших миниатюрах можно видеть причудливую изобретательность, характерную для ранней французской готики, с к-рой он, несомненно, был знаком.

Виёйра да Силва Мария Элена (*Vieira da Silva Maria Helena*) (13.6.1908, Лиссабон, — 6.3.1992, Париж), французская художница португальского происхождения

» Дочь дипломата; жила с семьёй во Франции, Швейцарии и Великобритании. С одиннадцатилетнего возраста училась живописи в Лиссабонской художественной академии. В 1928 вместе с матерью приехала в Париж, где познакомилась с А. Матиссом, П. Пикассо, А. Модильяни, Ж. Браком, Р. Дюфи, М. Утрилло, П. Мондрианом, М. Дюшаном, сюрреалистами (Х. Миро, М. Эрнстом). Брала уроки живописи у Ф. Леже, скульптуры — у А. Бурделя, занималась гобеленным искусством, керамикой, книжным оформлением (иллюстрировала книги Р. Шара). В том же году сблизилась с выходцем из Венгрии, художником А. Сенешем, в 1930 вышла за него замуж. Занималась у Р. Бисьера в Академии Рансона. Первая персональная выставка состоялась в парижской галерее Жан-ны Бюше (1932), в 1935 и 1936 — в



Виейра да Силва М.Э. «Библиотека». 1949

Лиссабоне. После нацистского вторжения во Францию жили на правах апатридов в Португалии, а с 1940 — в Бразилии. В 1947 В. да С. вернулась в Париж, где её живопись постепенно стала выходить на первый план. Творческая эволюция художницы проходила в несколько этапов. Пустое пространство, характерное для нек-рых ранних картин, постепенно заполнилось образами реальности (улицы, города, библиотеки), к-рые затем утратили свою фигуративность и превратились в пространственные лабиринты. Чувство тревоги здесь выражено даже в мазках, кисть словно бороздит полотно, прерывистые линии лишь намечают многочисленные направления, а различные цветовые оттенки вносят в эту атмосферу эффект бесконечного обновления. В 1956 В. да С. и Сенеш получили французское гражданство. В 1976 В. да С. закончила работу над витражами в церкви Сен-Жак в Реймсе. В 1982 в галерее Жанны Бюше открылась выставка художницы под названием «Перспектива, лабиринт, рисунки», на к-рой были представлены произведения в разной технике (карандаш, уголь, китайская тушь, под влиянием Дзао ВуКи, темпера и масло), исполненные в 1981—82. В 1968 о ней был снят документальный фильм М. Митрани «Мастерская Виейра да Силва». Член Национальной художественной академии Португалии (1970), Академии наук, искусств и литературы Франции (1984) и др. В ноябре 1994 в Лиссабоне был создан Фонд Арпада Сенеша и Марии Элены В. да С., объединяющий наследие двух мастеров. Произведе-

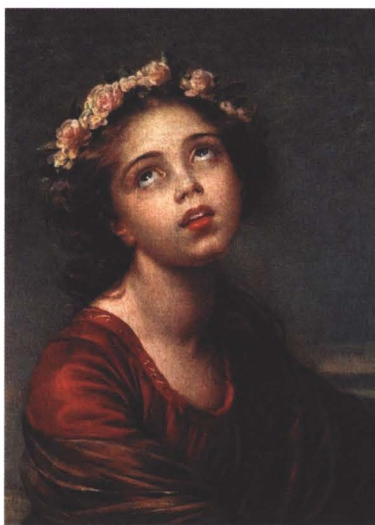


Вигорозо да Сиена. «Мадонна с Младенцем и святыми». 1291

ния художницы наиболее полно представлены в Музее изящных искусств в Дижоне (дар Гранвиль), а также в Национальном музее современного искусства, Центре Помпиду, куда она в 1976 передала многие свои рисунки. Премия Биеннале в Сан-Пауло (1961), командор Ордена искусства и литературы Франции (1962), лауреат Большой художественной премии Франции (1966), кавалер Ордена Почётного легиона (1979). Награждена Большим крестом ордена Святого Иакова и Меча (1977).

Виже-Лебрён *Элизабет Луиз* (Vigée-Lebrun Élisabeth-Louise) (16.4.1755, Париж, — 30.3.1842, там же), французская художница

» Училась живописи у своего отца, Л. Виже, а также у Ж. Верне и Ж.Б. Грёза. В 1776 вышла замуж за торговца картинами Ж.Б. Лебрёна. В 1779 стала официальной художницей королевы (более 30 портретов к-рой она исполнила) и придворных дам («Мария Антуанетта с детьми», 1787, Версаль, музей дворца). В 1783 была принята в Академию. Создала великолепные портреты художников («Портрет Юбера Робера», 1788, Париж, Лувр). В годы Революции она уехала за границу (Италия, 1789—93; Вена, 1794). Будучи любимой портретисткой Марии Антуанетты, в числе других убеждённых роялистов приезжала в Россию (в 1795), где снискала особое расположение Павла I и императрицы Марии Фёдоровны, стала второй после М. Колло иностранкой, удостоенной звания члена



Виже-Лебрён Э.Л. «Портрет дочери»

Санкт-Петербургской академии художеств. В 1802 вернулась во Францию, но вскоре вновь отправилась в путешествие по Европе (Англия, 1802—05, где она познакомилась с Б. Уэстом и любовалась произведениями Дж. Рейнолдса; Голландия, 1805; Швейцария, 1808—09). Большинство портретов В.-Л. присуще тонкое мастерство 18 в. и новая чувствительность, характерная и для её иностранных современников, таких, как П. Батони и А. Кауфман (Автопортрет с дочерью, 1787, Париж, Лувр; др. автопортреты — там же; Флоренция, Уффици; Рим, Академия Св. Луки; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). На склоне лет написала и опубликовала мемуары «Воспоминания», к-рые стали не менее популярными, чем её живопись. Наиболее полно произведения художницы представлены во Франции и России (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; Москва, Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина).

118 Византийская живопись, живописное искусство Византии

» **Истоки.** В 330 император Константин I Великий торжественно открыл Константинополь, основанный на берегах Босфора на месте бывшей греческой колонии Византии. Он и его последователи украсили «Новый Рим» множеством религиозных и светских зданий, однако в первые века своего существования Константинополь ещё не играл ведущей роли в развитии христианского искусства. Византийское искусство родилось и развивалось в Риме (вплоть до падения Западной Римской империи в 476) и в крупных эллинистических центрах Восто-

ка — Антиохии, Эфесе, Александрии, а также в Палестине и в Святых местах. С укреплением Восточной Римской империи при династии Юстиниана, и особенно в годы правления самого Юстиниана (527—65), Константинополь стал крупнейшим художественным центром, где разрабатываются идеи и формы искусства империи и христианской иконографии. И хотя в самом Константинополе не сохранилось ни одного образца монументальной живописи этого периода, достаточно легко представить себе характер этого искусства по фрагментам, находящимся в других городах империи — Фессалониках, на горе Синай, в Равенне, а также по серебряным блодам, помеченным клеймом с портретом императора.

Византийская эстетика. Византийское искусство известно как искусство религиозное. Императорские дворцы и дома знатных вельмож были разрушены, об их убранстве дают представление лишь некие весьма общие описания. Но за исключением чисто орнаментальных мотивов, само светское искусство подверглось влиянию искусства религиозного, что особенно заметно в живописи, призванной символизировать императорскую власть. В том, что касается форм и эстетики, это искусство основано на тех же правилах, что и религиозное. Можно выделить некие основные черты византийской эстетики. Одна из них — это разрыв между образом и реальностью. Человеческая фигура «дематериализована», в ней как бы приглушены вес и объём и ограничено движение. Персонажи, значительные и торжественные, как правило, изображаются в фас, вся их жизнь концентрируется в напряжённом взгляде, обращённом на зрителя. Исчезает всё приходящее; композиции строятся в двух измерениях, не имеющих ничего общего с материальным миром. Теории, касающиеся характера и функции религиозного образа, — чувственного посредника между верующим и «сверхчувственным», во многом способствовали развитию этого художественного языка. Более того, тенденция к «абстракции» также появилась ещё в искусстве ранней Античности, особенно в восточных провинциях. В Византии, наследнице греко-римских традиций, где культ Античности процветал всегда, «абстрактный» характер никогда не достигал того уровня, на к-ром он существовал в восточных произведениях. Классический канон продолжал соблюдаться. Персонажи, задрапированные в античные одежды, сохраняют, даже изображёнными в фас, некие черты классиче-



Виже-Лебрён Э.Л. «Портрет молодой женщины». 1797

ских поз. К античному наследию можно отнести и светлые и гармоничные композиции, а также расположение фигур по центральной оси. Некоторые темы даже вдохновляются античными композициями, например, «Христос — Добрый Пастырь», сидящий в окружении овец, или «Давид», играющий на лире и окружённый животными, — связаны с изображением Орфея, завораживающего зверей. Эта преемственность по отношению к античной традиции — другая характерная черта В. ж. Творческая активность Константинополя в её непрерывности была связана с постоянными завоеваниями и была более или менее напряжённой в зависимости от различных исторических периодов. Однако художественные мастерские существовали всегда, даже во время иконоборческого периода, когда преобладали светские темы. Вкус к цвету, к дорогим материалам наблюдается везде, идёт ли речь о мозаике на золотом фоне, эмали, золотых и серебряных изделиях, миниатюре или иконах, написанных также на золотом фоне. Пышность и великолепие церквей могли поразить с первого взгляда, но эта пышность была данью божественности, обитель к-рой должна была быть равной, если не превосходить своим богатством, дворцу императора, викария Христа. Таким образом, византийское искусство было искусством религиозным, в становлении к-рого преобладало влияние догмы и литургии.

Ранний период (4—8 вв.; стенная живопись и мозаика). В целом ранний период развития В. ж. был периодом переходным — от искусства поздней Античности к византийскому искусству. В церкви Св. Георгия в Салониках портреты мучеников ещё подчиняются классическому идеалу красоты, а архитектурные фоны опираются на древние образы античных театров. В базилике Св. Дмитрия в Салониках фигуры, представленные в двух измерениях, в неподвижных позах, со схематичными складками одежд, свидетельствуют о стиле, всё более удаляющемся от художественного языка Античности. Однако эти постепенные трансформации не являются общим правилом. Другие произведения характеризуются колебанием, возвратом назад или одновременным присутствием обеих тенденций. Множество серебряных блюдов с чеканными образами отмечены клеймами времён правления императора Ираклия I (610—41). Одни украшены мифологическими сюжетами, другие — сценами из жизни Давида, но все они носят печать античного стиля в трактовке объёмов и в



Византийская живопись. Неизвестный мастер. «Переход через Красное море». Псалтырь. Около 920—1100

позах персонажей. Напротив, на серебряном диске, датированном эпохой правления Юстина II (565—78, Константинополь, музей), «Причащение апостолов» исполнено в линейном стиле без какого то ни было следа античной традиции. Другие произведения, как, например, большие иконы «Св. Пётр», «Богоматерь с Младенцем на троне в окружении ангелов и двух святых», свидетельствуют о сосуществовании в константинопольских мастерских двух тенденций: с одной стороны, использование художественных приёмов греко-римской эпохи и внимание к пластике человеческой фигуры, а с другой стороны, линейный стиль и поиск «духовности».

Иконоборческий период (726—843). Расцвет религиозного искусства был на целый век прерван кризисом, потрясшим всю империю. По религиозным и отчасти политическим причинам византийские императоры попытались положить конец все возрастающему культу живописных образов святых. В 726 император Лев III приказал снять прославленный лик Христа с Бронзовых ворот Константинополя; в 730 он

же издал указ, запрещающий изображение святых, сцены из жизни Христа, Богоматери и святых, и кроме того, санкционировал уничтожение уже существовавших образов. Мозаики и фрески были разрушены или покрыты известью, иконы разбиты, а из рукописей вырваны миниатюры. С коротким перерывом (787—815) иконоборческий период продолжался до 843, когда принятое на Вселенском соборе решение о восстановлении образов было объявлено на торжественной церемонии и представлено как триумф иконопочитания. Это событие и ныне почитается греческой церковью. Императоры-иконоборцы вовсе не были противниками искусства, светские сюжеты в годы их правления не подвергались проклятию. По свидетельству историков, религиозные сцены в церквях были заменены «деревьями, разными птицами и животными в орнаменте из плоти, где переплетались журавли, вороны и павлины». Константин V (741—75) заменил изображения шести вселенских соборов образом своего любимого воина. Соперничая с пышностью резиденций багдадских калифов, Теофил (829—

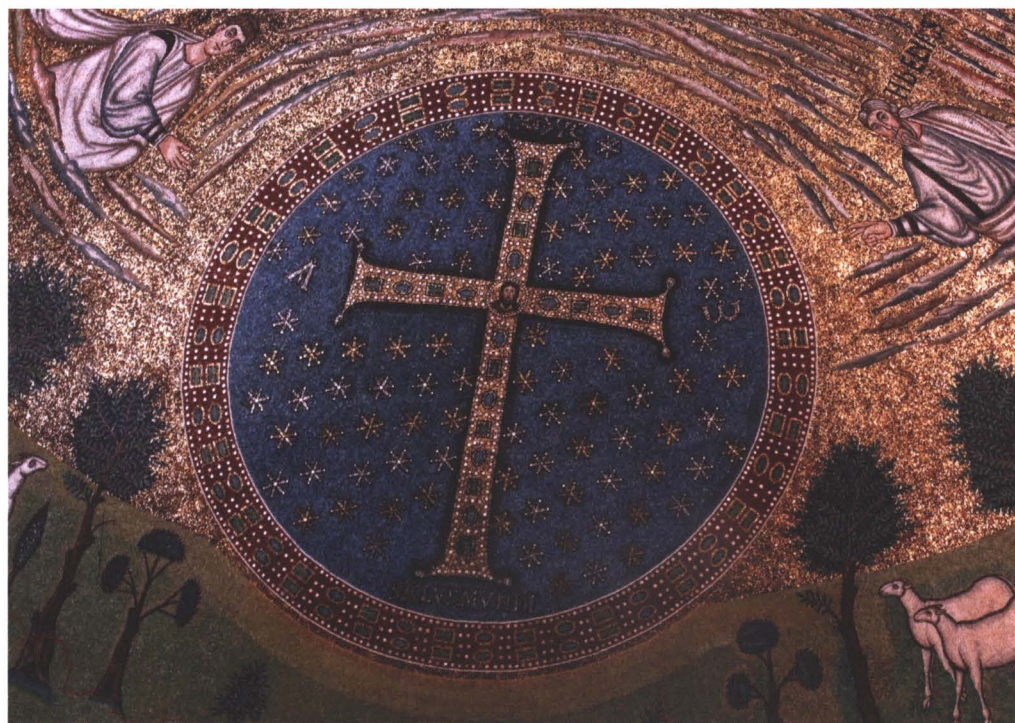
Византийская живопись

Мозаика в конхе апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Класе

*Середина 6 века
Стекло, смальта, золото,
полудрагоценные камни, мрамор
Италия, Равенна*

Базилика Сант-Апполинаре-ин-Класе — памятник ранневизантийского искусства в районе Класе в портовой части Равенны (Италия). Построена над могилой первого равеннского епископа святого Аполлинария и украшена самыми поздними из равеннских мозаик юстиниановского

периода, сохранившимися в конхе апсиды. Композиция достаточно необычна — сцена Преображения в абстрагированной редакции. Христос олицетворён крестом, возвышающимся на синем, усыпанном звёздами небе, апостолы Пётр, Иоанн и Иаков — агнцами, предстоящими кресту. По сторонам креста находятся полуфигуры пророков Моисея и Илии в облачных сферах. Ниже мандорлы с крестом — райский сад с вечнозелёными деревьями и цветами. Стиль мозаик обнаруживает явные признаки западного вкуса. Формы абстрактны и нарочито упрощены, в композиции господствует линейный ритм. Широкие и бесплотные пятна силуэтов окрашены ровным цветом, только он, собственно, и сохраняет выразительность.



В центре райского сада изображён святой Аполлинарий, воздевающий руки в молении, по сторонам его — двенадцать белых овец. По мнению одних исследователей, это апостолы, по мнению других, это образ верующих, благословляемых святым Аполлинарием. Тем самым Аполлинарий изображён как добрый пастырь среди своей паствы, что буквально совпадает с текстом проповеди Петра Хризолога в память этого святого: «Здесь живёт он, здесь стоит он как добрый пастырь посреди своей паствы».





«Моление Исаии». Миниатюра Парижской псалтири

Около 950 года

Пергамент

Париж, Национальная библиотека

О развитии живописи Константинополя в конце 9 — начале 10 в. можно судить почти исключительно по данным миниатюры. Каждая из 14 миниатюр Парижской псалтири представляет собой живописную картину в рамке, украшенную геометрическим или геометризованным орнаментом. Среди замечательных миниатюр этой псалтири — сцена молитвы пророка Исаии. Вся миниатюра выдержана в голубовато-синеватой красочной гамме, тонко сочетающейся с золотом фона. В центре композиции — пророк Исаия, воздевший руки в молитве. Над ним нисходящая рука, испускающая голубой луч. Слева от пророка олицетворяющая ночь женская фигура с синей шалью, усеянной серебряными звёздами. Ночь держит в руках синеватый факел. Справа к пророку направляется ребёнок с красным факелом, символизирующий утро.

На золотом фоне мягко выделяются голубовато-серебристые кроны живописно расположенных деревьев. Между ними растут красные цветы. Краски, изящно и мягко падающие складки одежд, олицетворения «ночи» и «утра» в виде человеческих фигур — всё в этой миниатюре говорит о художнике, работающем в манере, рассчитанной на изысканный вкус людей, которым близки образы античного искусства. Вместе с тем в ней чувствуется отрыв от современной художнику средневековой среды. При всей виртуозности исполнения миниатюры псалтири носят несколько безличный характер.



Мозаика в конхе апсиды собора в Чефалу

12 век

Цветное стекло, смальта, золото
Собор в Чефалу, Сицилия

Кафедральный собор епархии Чефалу, основанный Рожером II, украшен византийскими мозаиками, являющимися его главной достопримечательностью. Большая часть из них выполнена византийскими мастерами. Конху апсиды занимает огромная мозаика Христа Пантократора. Пальцы правой руки Спасителя сложены для благословения, в левой руке он держит Евангелие, открытое на стихе: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни», написанном на латинском и греческом языках. Образ Христа Пантократора широко распространён на православном Востоке и был перенят норманнской архитектурой. Отличие Пантократора из Чефалу от подобных ему образов — две сбившиеся пряди на лбу (впоследствии эта особенность повторена сицилийскими мозаичистами в куполе Палатинской капеллы). Следующий под образом Христа Пантократора ряд образуют мозаичные изображения Богородицы и четырёх Архангелов, по два с каждой стороны от неё. Архангелы облачены в императорские одеяния, в руках у них символы императорской власти (скипетр и держава).





Византийская живопись. Неизвестный мастер.
«Иисус Христос — Всевластитель». Около 920—1100

42) украшал стены павильонов, построенных вокруг его дворца, различными орнаментами, состоящими из животных и птиц, трофеев и щитов, а также изображений статуй. Продолжали существовать и портреты императоров и членов их семей.

Македонское Возрождение (9—11 вв.). Византийская империя достигла своего наивысшего расцвета в период с воцарения Василия I (867) до кончины Василия II (1025). Крещение славянского населения Балкан через посредничество византийских миссионеров и крещение Руси расширило географию влияния византийской культуры. Первые произведения, созданные в Константинополе после триумфа иконопочитания, известны только по описаниям (лик Христа, восстановленный на Бронзовых воротах, до 847; убранство одной из церквей во дворце, ок. 864; убранство дворцового парадного зала, Хрисотриклион, 856—66). Но с 867, даты открытия величественного образа Богоматери в апсиде Софии Константинопольской, многочисленные мозаики и живописные произведения появились в Константинополе, Салониках, Никее, Охриде, Дафнии. Кроме того, многие скальные церкви Каппадокии являют собой замечательные примеры провинциального искусства и проникновения в него столичного влияния. Византийские художники не стремились воспроизвести точные оттенки предметов или элементов пейзажа, они

больше заботились о цветовой гармонии и искусно соединяли композиции и отдельные фигуры с архитектурой самой церкви: фигуры стоящих располагаются в барабане купола и арках; полуфигуры — в lunettes; бюсты вписываются в медальоны на распалубках сводов и в верхней части арок. За кажущейся простой композиций скрывается точная наука расположения фигур, уравнивания масс, отношений заполненных и пустых пространств. Случайные детали полностью исключены. Размещённые в ирреальном мире, на золотом фоне, фигуры изображены в спокойных позах, гармоничные композиции кажутся вне времени и пространства, как и те ясные истины, зримым образом к-рых они являются.

Эпоха Комнинов (1081—1204). После политического упадка наследников Василия II и утраты Малой Азии, завоёванной турками-сельджуками, к власти в Византии пришла феодальная семья Комнинов, к-рая восстановила былое могущество империи. Эти императоры покровительствовали учёным, эрудитам и художникам, в их царствование Константинополь вновь познал расцвет культуры. В живописи это более всего проявилось в иконографических программах. Суровую фигуру Пантократора сменил страдающий Христос. Существует большое различие между строгим и сдержанным классическим стилем памятников 10—11 вв. и фресками в церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164), к-рые знаменуют собой важный этап в развитии В. ж. Тенденции искусства 12 в. проявились в более выраженном стремлении к реальности, в желании индивидуализировать традиционные типы, в интерпретации эпизодов, где чувства скорби и нежности выражались с большой силой. Фигуры стали более аскетичными и утратили свою монументальность; беспокойные складки одежд передавали движение; графическая прорисовка усиливала выразительность ликов. К концу 12 в. эти тенденции привели к своеобразному маньеризму, превеличенному динамизму, к-рый зачастую не имел прямой связи с изображаемым эпизодом.

Эпоха Палеологов (1261—1453). После возвращения независимости Константинополю, оккупированному крестоносцами в 1204—61, Византийская империя уменьшилась территориально. Ей угрожали со всех сторон, а изнутри её раздирали междоусобицы. Тем не менее она пережила последний период расцвета. Вновь оказалось в чести изучение классической Античности; научные и философские сочинения,

в частности труды филологов, предвещали и подготовили гуманизм итальянского Возрождения. Повсюду воздвигались и украшались роскошные церкви. Исчезнувшая было мозаика вновь обрела популярность, её широко использовали в церкви Кахрие джами в Константинополе. Художники этого периода отказались от маньеризма конца 12 в.; они заменили линейный стиль рельефным изображением, к-рое с помощью цветowych пятен показывало формы и часто апеллировало к более ранним произведениям византийской живописи, исполненным в античной традиции. Подражание античности, величественные персонажи, сцены, развёрнутые в естественном обрамлении и оживлённые лирическим порывом, самым блестящим образом отразились в 13 в. в живописи церкви Св. Троицы в Сопочанах, а в 14 в. (с достаточно явными стилистическими различиями) — в мозаиках и фресках церкви Кахрие джами. Художники эпохи Палеологов перенимали и развивали тенденции, проявившиеся в 12 в. Композиции обогащались, увеличивалось число второстепенных персонажей и аксессуаров. Динамичная толпа располагалась в центре пейзажа или архитектуры, изображённых так, чтобы передать некое впечатление пространства. Живописные детали, порой заимствованные из повседневной жизни, оживляли религиозные сцены; вместе с тем эпизодам Страстей Христовых придавался патетический характер. Искусство 14 в. чаще стремилось растрогать зрителя выражением нежности, чем взволновать его изображением страданий. Могучее искусство 13 в., в к-ром выразился интерес к реальности, подражанию природе, предполагало и дальнейшую эволюцию в этом направлении, но постепенно оно уступило место искусству, ещё отмеченному глубокой духовностью, но в к-ром уже доминировали поиск элегантности и декоративизма. Концепция иррациональной реальности божественных вещей отделила художников от поиска реальности материальной и задержала новаторское движение 13 в.

Поствизантийский период. Взятие Константинополя турками в 1453 положило конец художественным экспериментам в столице и других крупных городах. Творческая деятельность сконцентрировалась теперь в монастырях на горе Афон, в Метеорах (Фессалия), на острове Крит, к-рые избежали турецкого господства, а также в нек-рых городах, например в Кастории. Искусство этого периода опиралось в какой-то степени на завоевания предшест-

вующих эпох и стремилось сохранить полученное наследие. Контакты с Западом иногда доставляли этому искусству новые темы, но не оказали существенного влияния ни на его стиль, ни на дух.

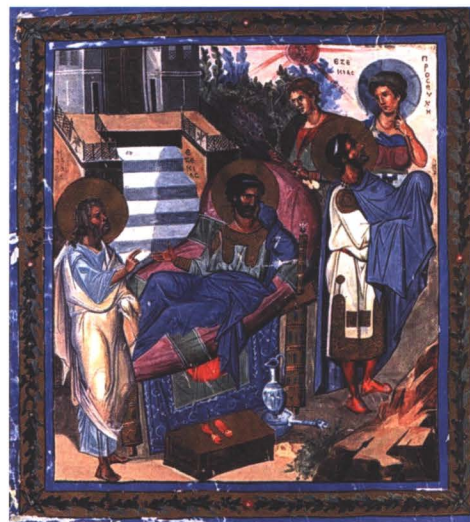
Миниатюра. В определённом смысле миниатюристы были более верны древним образцам, чем фрескисты и мозаичисты. Подобно тому как скрупулёзно писари копировали текст, художники так же точно воспроизводили иллюстрацию. Миниатюрист тем не менее обладал большей свободой, поскольку в меньшей степени подчинялся предписаниям догматов и литургии. Таким образом, в искусстве миниатюры мы видим, с одной стороны, произведения более близкие античной традиции, чем в монументальной живописи, с другой стороны, миниатюры нельзя найти аналогов в декоре церквей. Множество сохранившихся иллюстрированных рукописей позволяет лучше понять различные этапы развития В. ж.

Миниатюры 6 в. Были созданы три великолепных манускрипта, частично сохранившихся, написанных на пурпурном пергаменте золотыми и серебряными буквами: книга «Бытие» («Венский Гenezис», Вена, Национальная библиотека) и два «Евангелия» (Россано, Италия, собор, и Париж, Национальная библиотека). В книге «Бытие» иллюстрации содержатся на 24 листах, они исполнены разными художниками: написанные в эллинистической манере жанровые сцены дополняют текст, снабжая его живописными деталями, пейзажами и аллегорическими фигурами; миниатюры располагаются в нижней части страницы, чаще всего без рамки. Живописный стиль двух «Евангелий» совсем другой: все второстепенные детали изгнаны из строгих композиций, сведённых к фигурам главных персонажей, необходимых для прочтения сюжета. Величественный характер изображения, торжественные персонажи находятся в полном согласии с глубоким смыслом религиозных сцен, во многих из к-рых преобладает открытая экспрессия (например, «Моление о чаше»); в других сценах художник вдохновлялся образами имперского искусства.

Миниатюры 9—11 вв. Многочисленные псалтыри этого времени с иллюстрациями на полях представляют собой самый оригинальный раздел В. ж. Виньетки, исполненные в живом, реалистичном стиле, образуют как бы наглядный комментарий к эпизодам из жизни народа Израиля; они соотносятся с псалмами и евангельскими сценами, к-рые они предвосхищают. К этой группе миниатюр примыкают дру-

гие, свидетельствующие, отсылающие к историческим событиям эпохи — к полемике времён иконоборчества (так, изображённые императоры-иконоборцы сравниваются с палачами Христа). Другие псалтыри украшались в 10 в. крупными композициями на целую страницу, настоящими картинами, написанными в античной манере; самой знаменитой из них является «Парижская псалтырь» («Греческая псалтырь», Париж, Национальная библиотека). Иногда её считали произведением 7 в. по причине архаического характера миниатюр в целую страницу. На самом же деле она — один из главных памятников Македонского Возрождения 10 в. Миниатюры «Парижской псалтыри» неравнозначны, но многие из них (например, «Давид, играющий на лире», вдохновлённый аллегорией Мелодии, или «Молитва Исайи» в окружении аллегорических фигур Ночи и Утра) свидетельствуют о высочайшем мастерстве миниатюристов той эпохи. В миниатюре «Давид и Голиаф» фигура Давид поддерживает фигура крылатой девушки, символизирующая мощь, в то время как за фигурой Голиафа видна обезумевшая и убегающая фигура Бахвальства. На пергаментном свитке из Ватиканской библиотеки («Свиток Иисуса Навина») сцены из жизни Иисуса Навина следуют друг за другом в виде длинного фриза; рисунок этих миниатюр, оживлённых аллегориями, является другим примером антикизирующего искусства. Византийские миниатюристы великомерно использовали эстетику и приёмы античной живописи, однако качество миниатюр очень неровное; отличаются они и по стилистике. Так, в миниатюрах рукописи «Слова Григория Назианзина» (Париж, Национальная библиотека), созданных около 880—83 для Василия I и императрицы Евдоксии, некоторые листы исполнены в лучших античных традициях, другие (изображения святых) — напоминают святых из тимпана Софии Константинопольской, третьи — решены более схематично и однопланово.

Миниатюры 11—12 вв. В конце 10 — начале 11 в. миниатюристы привили византийской эстетике античную манеру, в к-рой они работали. Образцами этих изменений являются «Менологий» и «Псалтырь», исполненные для Василия II (976—1025). Над «Менологиями» (Ватиканская библиотека) работали восемь художников, каждый из к-рых подписался своим именем. Здания и пейзаж напоминают задник и не создают ощущения реального пространства; формы утончаются, динамизм смягчён. Отличия от худож-



Византийская живопись. Неизвестный мастер.
«Болезнь и выздоровление Езекии». Псалтырь.
Около 920 — 1100

ников 10 в. особенно заметны при сравнении сцены из жизни Давида из «Псалтыри Василия II» (Венеция, библиотека Марчиана) с миниатюрами «Парижской псалтыри». Аллегии исчезают, а персонажи, расположенные в одной плоскости, утрачивают свою величественность. Но эти миниатюры, как и другие императорские заказы, исполнены с очень большим мастерством. Сборник «Слова Иоанна Златоуста» (Париж, Национальная библиотека), созданный по заказу императора Никифора III Вотаниата (1078—81), украшен множеством портретов императоров и императриц. Предпочтение отдаётся декоративному эффекту, роскошным одеждам, но полуфигуры ангелов за тронам сохраняют ещё некую мягкость поз и объёмность, несмотря на тенденцию к линейности. Линейность и абстракция более характерны для других произведений 11 в. В «Псалтыре», написанном в Студитском монастыре в Константинополе в 1066 (Лондон, Британский музей), и в «Евангелии», исполненной, вероятно, в той же мастерской (Париж, Национальная библиотека), хрупкие фигуры не имеют больше ни веса, ни объёма, но их силуэты остаются элегантными и прорисованными уверенной линией. Рельефно изображены только лики. Сеть тонких золотых линий, покрывающая одежду, имитирует искусство эмали и подчёркивает переливы цвета. Те же особенности нарративной композиции характерны и для «Евангелия» начала 12 в. (Флоренция, библиотека Лауренциана). В общих чертах, миниатюра эпохи Комнинов отмечена возвращением к классическим образцам, но не ими-

тирует их, как в 10 в. Значительное место начинает занимать и орнамент, добавляя этим произведениям своеобразное очарование. Один из лучших примеров этой группы — «Евангелие» из Палатинской библиотеки в Парме.

Экспансия византийского искусства. На протяжении тысячелетнего существования Византийской империи её искусство блистало в завоеванных ею или смежных с ней странах и простиралось далеко за её пределы. Особенно сильным было его влияние в Северной Италии (Равенна, Капельсеприо), в Риме, позднее в Южной Италии и на Сицилии. Мастера, приезжавшие из Константинополя, вводили в этих регионах свой иконографический репертуар и свои приёмы; они обучали местных художников, к-рые продолжали работать в той же традиции, интерпретируя её иногда в зависимости от своего таланта и вкуса. С начала эпохи Палеологов и, особенно, в произведениях 13 в. стали лучше понимать «греческую манеру» и роль этого искусства в начале итальянского Возрождения. Византийские предметы отличались необычайной изысканностью, благодаря им византийское влияние распространилось в Западной Европе. Для украшения своей церкви Дидье настоятель монастыря Монте-Кассено не только пригласил константинопольских мозаичистов, но и в 1066 заказал бронзовые ворота, украшенные золотыми, серебряными и чёрными фигурами. В ла-

тинских княжествах Леванта, основанных крестоносцами, византийское влияние проявилось в рукописях, иллюстрированных в Иерусалиме или в Сен-Жан-д'Акре. На Востоке христианство стало основным проводником художественного влияния Византии. Славяне — болгары, сербы, югославы и русские принадлежали к византийской школе, и их искусство прямо вытекало из искусства Византии. То же происходило и в православной Грузии, и, в меньшей степени, в Армении. После 14 в. византийское влияние проникло и в Румынию. В. ж. нередко и сама обращалась к другим формам искусства. В декоративном искусстве часто имитировались мотивы, созданные персами-сассанидами и увековеченные мусульманами; после 12 в. более тесные связи установились с латинянами, особенно в скульптуре.

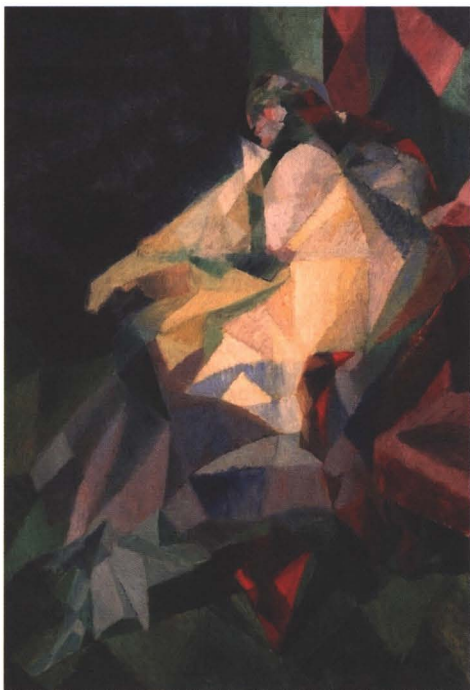
Византийский мастер распятия из Пизы, итальянский художник, работавший в Пизе в первой половине 13 века

» Стоял у истоков трансформации образа Христа в итальянских распятиях, послужившей стимулом для дальнейшей эволюции итальянской живописи. Является автором одного-единственного произведения, благодаря к-рому получил своё имя. С тех пор как в первой половине 12 в. в Италии появились расписные кресты, Христос изображался на них в виде «Христа торжествующего» (лат. *Christus triumphans*). Этот образ был символом божественной силы Христа, преодолевшей смерть через воскресение и торжествовавшей над смертью. Одним из первых тосканских произведений с такой иконографией является расписной крест мастера по имени Гульельмо, к-рый был создан в 1138 для собора в Сарцане. Христос на нём совершенно спокойно взирал на окружающий мир, так, словно не было страшной казни через распятие, потому что его божественный дух выше и сильнее даже самых страшных смертельных мук. Однако в самом начале 13 в. в Пизе появился другой иконографический тип распятия — «Христос страдающий» (лат. *Christus patiens*). Первым произведением с такой иконографией и является расписной крест, созданный неизвестным В. м. р. из П. В настоящее время он хранится в Музее Сан Маттео в Пизе и известен как «Крест № 20» (это его номер по каталогу музея). Существует несколько гипотез о происхождении Мастера. Самая популярная гласит, что это был византийский иконописец, бежавший из Констан-

тинополя от разбоя крестоносцев. Такое предположение логично, поскольку изображения более человеческого, смертного Христа давно существовали в византийском искусстве, как в иконописи, так и в книжной миниатюре. Мастер вписал этот византийский тип Христа в католический расписной крест, к-рый в Италии 12—14 вв., наряду с алтарной картиной, был наиболее распространённым предметом для украшения церквей. Крест датируется началом 1200-х. Стилистически он близок византийской живописи эпохи правления династии Ангелов. Однако специалисты отмечают, что вряд ли его стиль можно выводить исключительно и только из византийского искусства. Присущая ему аристократичность и элегантность напоминают миниатюры Винчестерской Библии. Крест является примером того, как пизанские художники начала 13 в. питывали византийские художественные новации и пытались интерпретировать их в европейском духе. Если его сравнить с более древним творением мастера Гульельмо, то, за исключением упавшей набок головы Христа, никаких нововведений обнаружить невозможно: окончания всех четырёх лучей креста содержат картины с изображениями сопутствующих сюжетов; на табеллоне написаны новозаветные сцены; тело Христа не провисает под собственной тяжестью. Однако именно эта склонённая набок голова послужила началом долгой художественной эволюции образа Христа, стала точкой отсчёта его дальнейшей гуманизации, подвижки из мира горного в мир людской. Изображения Христа страдающего, принявшего смертные муки, пришлось кстати в связи с обновлением католичества, выразившимся в проповедях св. Франциска и широким распространением его идей. Шедшие следом за неизвестным Мастером распятия из Пизы художники, такие как Дж. Пизано, У. ди Тедиче и Чимабуэ, развили образ «Христа страдающего» в по-настоящему драматические произведения.

Вийон Жак (Villon Jacques) (прозвище; настоящее имя и фамилия Гастон Дюшан) (1875, Дампьер, — 1963, Люто), французский художник

» В качестве псевдонима взял имя известного французского поэта Ф. Вийона. Был старшим сыном в семье из шести детей, к-рая включала скульптора Р. Дюшан-Вийона и художника М. Дюшана. В 1891 с искусством гравюры будущего художника познакомил его дед, Э.



Вийон Ж. «Портрет мадемуазель И.Д.». 1913

Николь, к-рый работал в технике сухой иглы. В 1894 В. отправился в Париж и ради карьеры художника оставил занятия правом. В 1895 учился в мастерской Ф. Кормона на Монмартре, оказавшего на В. большое влияние, и познакомился с *Тулуз-Лотреком*. Талант рисовальщика В., открывшийся ещё в Руане, способствовал тому, что с 1897 он начал сотрудничать в изданиях «Chat noir», «L'Assiette au beurre», «Gile Bias» и «Le Courrier français» (1897—1910); в его рисунках (военные, влюблённые пары, лесбиянки, сцены в кафе) заметно влияние Ж.Л. Форена, Т.А. Стейнлена, Тулуз-Лотрека и группы «Наби». С 1899 В. выполнил гравюры для издателя Э. Саго; в те же годы появилась серия «Обнажённые» (1909—10). Свои работы В. выставлял в Осеннем салоне с момента его создания (1903). В 1906 художник покинул Монмартр и переехал в Пюто. С этого времени он посвящал себя в основном живописи («Бурлаки», 1908, США, частное собрание; автопортрет, 1909, частное собрание) и работал в манере сезанновского кубизма («Портрет Раймона Дюшан-Вийона», Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). В 1911 в его мастерской было создано ядро «Золотого сечения». Возвращаясь к пирамидальной композиции *Леонардо да Винчи*, В. организовал свои картины, следуя сходным принципам («Сервированный стол», 1912—13, Нью-Хэвен, Художественная галерея Йельского университета; «Пюто, Хмель и цветущие деревья», 1912, Нью-Йорк, частное собрание). Эти искания завершили «Портрет Ж. Вийона, живописца» (1912, Коламбус, Огайо, музей) и картина «Сидящая женщина» (1914, частное собрание). Вслед за футуристами (см. *Футуризм*) и своим братом М. Дюшаном В. интересовался движением, более текущим и продолжительным, чем у первых, но менее абстрактным, чем у второго («Солдаты на марше», 1913, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). Его гравюра «Эквилибрист» (1913) стала одной из самых прекрасных гравюр, исполненных в эстетике кубизма. В 1912 он участвовал в украшении «Кубистического дома», а в следующем году выставлялся на «Армори Шоу», где все его картины были проданы — признак благоприятного приёма, оказанного в США искусству В. Во время Первой мировой войны 1914—18 В. служил в частях маскировки. Картина «Шахматный стол» (1919, частное собрание; офорт, 1920) вновь связала В. с

синтетическим кубизмом, но около 1924 художник принял гораздо более абстрактную манеру (тема «бегущей лошади»; «Фигура-композиция», 1921, Буффало, галерея Олбрайт-Нокс; «Жокей», 1924, Нью-Хэвен, Художественная галерея Йельского университета). В 1921 он проиллюстрировал (34 листа) сочинения П. Валери и выставлялся только однажды в 1922 (Париж, галерея Поволоцки). В 1923—30 В. вынужден был заниматься гравюрой, создавая репродукции произведений П. Сезанна, В. Ван Гога, О. Ренуара, А. Матисса, П. Пикассо и др. В эти годы в его произведениях чередовались абстракция и фигуративность, идущие от кубизма («Бродяга», 1926, частное собрание; «Цветная перспектива», 1929, Нью-Йорк, музей Соломона Гугенхейма). В 1931—33 В. входил в объединение «Абстракция-Творчество»; апеллируя к хроматическому кругу, он распределял цвета, смягчая строгость своих композиций тонкостью сочетаний, и создал ряд шедевров абстрактного искусства («Амро», 1931, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). Около 1935 его увлекла предметная живопись («Рисующий мужчина. Автопортрет», 1935, частное собрание) и тема движения («Борцы», 1937, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). Незадолго до 1940 и во время Второй мировой войны творчество В. стало очень разнообразным по технике. Гравюры с видами Божанси открыли большую серию пейзажей, исполненных на юго-западе и юго-востоке Франции («Между Тулузой и

Альби», 1941, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; серия «Огороды», 1940—41). Более известный в США, чем во Франции, особенно благодаря критике У. Пэчу, В. в 1950 получил премию Карнеги за композицию «Большая косилка» (Милуоки, Художественный центр). Международная известность пришла к нему благодаря выставкам в Париже и Нью-Йорке в галерее Луи Карре. В 1956 он создал карты для 5 витражей для собора в Меце (капелла Сакре-Кёр). В конце жизни мастер писал пейзажи и сцены современной жизни. «Кубист-импрессионист», как он сам себя называл, В. осуществил необычный синтез кубистической композиции и импрессионистского цвета. Его произведения широко представлены в Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), в американских музеях (Лос-Анджелес; Миннеаполис; Нью-Йорк, Музей современного искусства и музей Соломона Гугенхейм; Нью-Хэвен) и в частных собраниях.

Виктории и Альберта музей, крупнейший в мире музей декоративно-прикладного искусства и дизайна

» Создан в 1852 на основе предметов декоративно-прикладного искусства со Всемирной выставки 1851. Расположен в Лондоне, в районе Южный Кенсингтон. Первоначально назывался Музеем декоративного искусства, а современное название получил в 1899, когда английская королева Виктория приняла участие



Здание Музея Виктории и Альберта

в закладке нового здания музея (архитектор А. Уэбб). Экспозиции музея представлены в двух отделах — Отделе декоративного искусства и Отделе наук (во втором отделе выставлены машины, педагогические коллекции и др.). Каждая из двух частей музея имеет свой колледж и библиотеку. В собрании музея представлены европейская скульптура, керамика, мебель, художественная работа по металлу, ювелирные изделия и ткани с раннего Средневековья до 20 в., а также множество экспонатов из Южной и Восточной Азии. Помимо этого здесь хранится (наряду с Национальной художественной библиотекой) национальная коллекция британской акварели, миниатюр, гравюр и рисунков, живопись и графика европейских школ 16—20 вв. (в т. ч. картины Рафаэ-

ля). Коллекция скульптур итальянского Возрождения и эпохи барокко считается лучшей из имеющихся за пределами Италии. Также в музее представлены разделы истории костюма, театра и жилого интерьера. В. и А. м. имеет филиалы: Музей Бетнал-Грин, Апсли-хаус, Хэм-хаус, Остерли-парк-хаус.

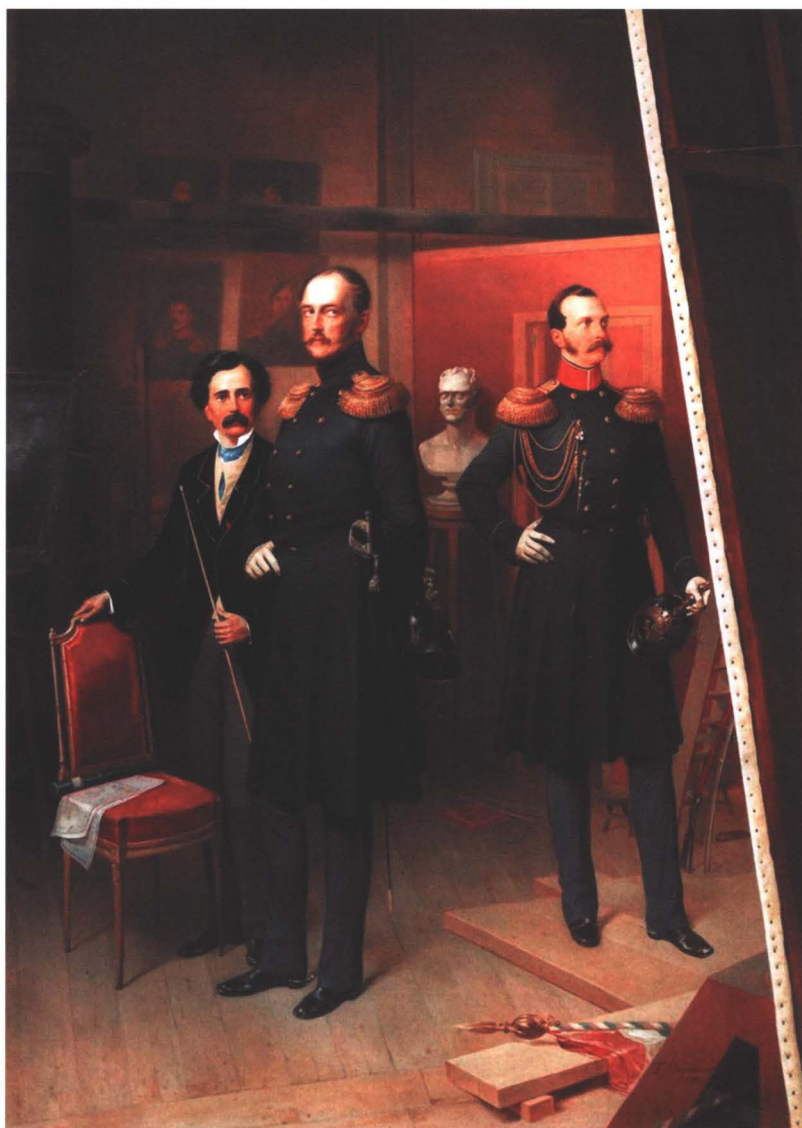
Виллева́льде *Богдан Павлович* [1818, Павловск, — 11 (23).4.1903, Дрезден], *российский художник-баталист*

» В 1838 поступил в Академию художеств, где занимался под руководством К. Брюллова и А. Зауервейда. В 1842 был отправлен за границу пенсионером академии. В 1844 вызван в Россию по высочайшему повелению для окончания работ, зака-

занных А. Зауервейду. В 1848 получил звание профессора за программу: «Сражение при Гисгюбеле» и «Сражение при Париже». Материалы для своих картин В. собирал на месте: в Венгерской кампании 1849, на Дунае в 1854, под Севастополем в 1855, на Кавказе в 1860, в Малой Азии и на Дунае в Русско-турецкую войну 1877—78. Большинство жанровых картин взято В. из кампании 1812; все они написаны, главным образом, по рассказам очевидцев или по сохранившимся документам. В последние два десятилетия жизни В. фактически преступил границу батального жанра в серии небольших полотен, посвящённых походу русской армии в Западную Европу в 1813—15; он с сочувствием и порой с незатейливым юмором живописал взаимоотношения, складывавшиеся между русскими солдатами и местными жителями. Автор картин: «Сражение при Быстрице, 1849», «Атака под Варшавой», «Охотники Шериванского полка на Гунибе», «Сражение при Грохове», «Сражение при Гравелоте в 1870».

Виллинк *Алберт Карел (Willink Albert Karel)* (7.3.1900, Амстердам, — 19.10.1983, Амстердам), *нидерландский художник, крупнейший представитель магического реализма в нидерландской живописи*

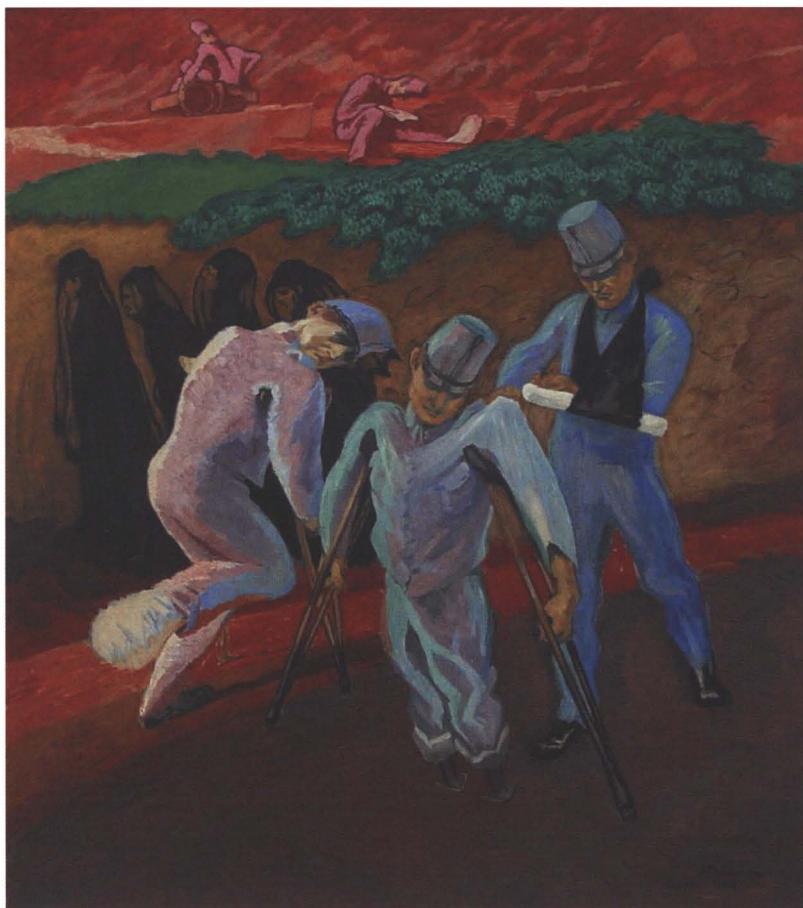
» Отец В. был продавцом автомобилей, а также художником-любителем. Под его влиянием В. также заинтересовался живописью и в возрасте 14 лет написал свою первую картину. В 1918—19 будущий художник изучал медицину, затем в течение года архитектуру в Делфтской высшей технической школе. Не удовлетворившись ни одним из этих курсов, он принял решение стать свободным художником. Так как в это время Германия переживала расцвет современного искусства, В. попытался поступить в художественную академию в Дюссельдорфе, но не был принят. Он учился несколько недель в Государственной высшей школе в Берлине, затем три года в Международной Свободной академии Ханса Балушека. В. не получил диплома о высшем образовании. Во время обучения в академии он экспериментировал с различными стилями. Вначале был увлечён искусством В. Ван Гога и выполнил несколько работ в его манере. Затем он обратился к экспрессионизму Г. Гросса и О. Дикса, коллажам К. Швиттерса, затем к работам позднего В.В. Кандинского и к конструктивизму. В 1923 В. с абстракционистскими работами участвовал в выставке группы «Novembergruppe», его работы удостоились вы-



Виллевальде Б.П. «Николай I с цесаревичем Александром Николаевичем в мастерской художника в 1854 году». 1884



Виллинг А.К. «Городской вид». 1934



Виллумсен Й.Ф. «Инвалиды войны»

соких отзывов критиков. После возвращения в Нидерланды в 1923 В. писал в манере *кубизма* и вошёл в авангардную художественную груп-

пу «De Driehoek» («Треугольник»), затем начал вводить в кубистические работы фигуративные элементы, в манере, напоминающей Ф. Ле-

же. В 1926 он посетил Париж, где на него глубокое впечатление произвело творчество П. *Пикассо*. После 1931 произошёл поворот творчества В. к *реализму*. Так как современные стили художник рассматривал как преходящие, он решил закончить эксперименты и перейти к традиционной реалистической живописи. В 1931 совершил путешествие в Италию, где познакомился с архитектурой классического периода и *Возрождения*, а также с творчеством Дж. де *Кирико*, архитектурными пейзажами с длинными тенями, заполнявшими пустынные пространства. По возвращении из Италии В. писал произведения, изображающие античные развалины в воображаемом пейзаже. Новый стиль В. хорошо вписался в *магический реализм*, распространившийся в 1930-х в Нидерландах, и в глазах критики он стал основным из представителей течения. Среди нидерландских художников своего поколения В. стал одним из самых успешных и в 1935 открыл ателье в центре Амстердама. Во время немецкой оккупации Нидерландов живопись В. была признана «арийской», и он мог продолжать ей заниматься, но отказался продавать немцам картины. Для заработка он обратился к портретному жанру. Портреты В., выполненные всё в том же стиле магического реализма, с полностью проработанными деталями, быстро завоевали популярность, и до конца жизни В. был самым известным и самым дорогим портретистом Нидерландов. В 1970-е В. писал пейзажи с низкими тёмными тучами и странными, выходящими из-за них солнечными лучами. В 1980 прошла большая выставка работ художника в музее Стеделейк в Амстердаме, приуроченная к 80-летию художника.

Виллумсен Йенс Фердинанд (Willemsen Jens Ferdinand) (7.9.1863,



Виллумсен Й.Ф. «Бретонские женщины». 1890

Копенгаген, — 4.4.1958, Ле-Канне, близ Канн), датский художник

» В творчестве прошёл путь от *натурализма* через *символизм* и *модерн* до *экспрессионизма*. В 1881—85 учился в Копенгагенской академии художеств в классе живописи П.С. Крёйера. В 1888—94 жил в Париже, испытал влияние П. Гогена, с к-рым познакомился в 1890. В поздних работах отмечается влияние Эль Греко. В 1957 во Фредериксунне открыт музей, посвящённый В.

Вильденс Ян (*Wildens Jan*) (1586, Антверпен, — 1653, там же), голландский художник

» Ученик П. Вергюльста. С 1604 мастер гильдии Св. Луки. В 1613—18 ездил в Италию. Помогал П.П. Рубенсу как пейзажист. Среди произведений: «Зимний пейзаж с охотниками» (1133), «Рейд Антверпена перед прибытием Марии Медичи и инфанты Изабеллы 4 сентября 1631 года» и др.

Вилье, Виллие Михаил Яковлевич (18.4.1838, С.-Петербург, — 29.11.1910), российский художник

» Воспитывался в Николаевском юнкерском училище. В 1857—62 служил в лейб-гвардии Преображенского полка. Получил художественное образование, сначала брал частные уроки у Л.О. Премацци, затем посещал в качестве вольноприходящего ученика Академию художеств. В 1863 за ряд работ («Разва-



Вильденс Я. «Зимний пейзаж с охотником и собаками»

лины замка Везенберг», «Кирха Святого Николая в Ревеле») он получил звание художника. В дальнейшем совершенствовал своё мастерство в Брюсселе и Мюнхене и уже в 1868 получил звание академика за серию своих акварелей («Виды Саввино-Сторожевского монастыря», «Бернкастель на Мозеле. Пруссия», «Внутренность столовой графа Кушелева-Безбородко»). Несмотря на то что В. жил с 1865 по 1885 преимущественно за границей и создал там множество написанных акварелью и маслом работ, он поддерживал самые тесные связи с Россией, участвовал в выставках Академии и Общества русских акварелистов. По

возвращении в Россию много путешествовал по старинным городам, создав в 1880—90-е многочисленные виды древнерусских архитектурных памятников: серия «Ярославль» («Общий вид Ярославля», «Церковь Рождества Христова», «Московская застава в Ярославле»), уезды Ярославской губернии и др. Активная профессиональная и общественная деятельность В. стали причиной избрания его в 1903 действительным членом Академии художеств. Являлся он и членом Королевского бельгийского акварельного общества. Работы художника демонстрировались на многих зарубежных, в том числе всемирных, выставках. В 1912—13 в С.-Петербурге состоялись посмертные выставки работ художника. Его произведения и ныне занимают почётные места во многих музеях страны.

Вильманн Михаэль Лукас Леопольд (*Willmann Michael Lucas Leopold*) (крещён 27.9.1630, Кёнигсберг, ныне Калининград, — 26.8.1706, монастырь Лейбус, Нижняя Силезия), немецкий художник и офортист эпохи высокого барокко

» Учился в Голландии, где испытал влияние Х. ван Р. Рембрандта, П.П. Рубенса и Ван Дейка. В 1660 поселился в монастыре Лейбус, где писал алтарные картины для окрестных монастырей, а также пейзажи, церковные портреты и мифологические картины («Похищение Европы», 1679).

Вильямс Пётр Владимирович [17(30).4.1902, Москва, — 1.7.1947, там же], российский художник сцены и график



Вилье М.Я. «Вид церкви Иоанна Предтечи»

» Заслуженный деятель искусств СССР (1944). В. известен прежде всего своими театральными работами, но начинал творческий путь как живописец, преимущественно — портретист. Окончив в 1924 *Вхутемас* (курс П. Кончаловского), он оказался в тесной группе молодых художников, объединившихся в Общество художников-станковистов и стремившихся воплотить в живописи всю остроту и напряжённость современного ощущения жизни. В. привлекали в его героях энергия, волевой напор. Отсюда несколько

декорациях и костюмах В. Этот яркий спектакль стал переломным в судьбе художника: с тех пор его работа и имя были связаны прежде всего с театром. Подчёркивая ироническую условность спектакля, В. оформлял сцену большими панно, где кроме скупо намеченных деталей обстановки изображены были в гротескно-подвижных позах персонажи спектакля, забавно контрастирующие с живыми актёрами. С 1941 главный художник Большого театра, в к-ром оформил спектакли «Иван Сусанин» М.И. Глинки (1939 и 1945), «Вильгельм Телль»



Вильманн М.Л.Л. «Пейзаж со сном Иакова: лестница ангелов». 1691

нарочито жёсткая живопись его ранних портретов, сильные контрасты красок, не размытых, положенных крупными и плотными пятнами, чёткость контуров и точно найденная, острая поза. Резкий профиль В.Э. Мейерхольда на фоне конструктивистских декораций (1925), спортивная стойка акробатки, запечатлённой прямо в упор, в фас («Акробатка», 1926), энергичное движение гребца («Человек в лодке», 1927), каждый из портретируемых В. словно бросает вызов зрителю, утверждая своеобразие собственного характера и облика, манеры поведения, способа жить. К 1930-м живопись художника стала легче, но композиционная острота, почти театральная демонстративность образа сохранились. В 1934 МХАТ поставил инсценировку «Пиквикского клуба» Ч. Дикенса в



Вильямс П.В. «Балерина Семёнова». 1945

Дж. Россини (1942), «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (1944), «Золушка» (1945) и «Ромео и Джульетта» (1946) С.С. Прокофьева и мн. др. Также художник много и плодотворно работал в других столичных театрах, его спектакли — драматические, оперные, балетные — принесли ему славу мастера эффектных, красочных зрелищ: во МХАТе — «Тартюф» Ж.Б. Мольера (1940) и «Последние дни (Пушкин)» М.А. Булгакова (1943); в Театре имени Евг. Вахтангова — «Дон Кихот» по роману М. Сервантеса (1941) и др. Государственная премия СССР (1943, 1946, 1947).

Вимар Карл Фердинанд (Wimar Karl Ferdinand) (также известен как Чарльз Вимар или Карл Вимар) (20.2.1828, Зигенбург, Бавария, — 28.11.1862, Сент-Луис, шт. Миссури, США), американ-



Вимар К.Ф. «Потерянный след». 1856

ский художник немецкого происхождения

► Семья художника эмигрировала в США, когда мальчику было 15 лет, и поселилась в г. Сент-Луис. В 1846 В. начал изучать живопись у Л. Помареда и вместе со своим учителем отправился в путешествие по реке Миссисипи. В 1852 он уехал учиться в Дюссельдорфскую академию художеств. В 1856 вернулся в Сент-Луис. В основном он изображал на картинах стада буйволов, жизнь обитателей Великих равнин, «поезда» из фургонов переселенцев на Дикий Запад, жизнь индейцев. В 1858–59 совершил два длительных путешествия вверх по реке Миссури, а затем по Миссисипи. Во время путешествий он неоднократно наблюдал жизнь индейцев. Наиболее известным в США произведением В. является его настенная роспись Старого суда в Сент-Луисе, к-рый в настоящее время входит в состав Мемориала национальной экспансии им. Джефферсона.

Вингё Йодокус (Йос ван) (Winghe Jodocus) (1542/1544, Брюссель, — 1603, Франкфурт), голландский художник

► Художник эпохи *маньеризма*, В. учился, вероятно, в кругу Б. Спрангера, а затем в Риме, где провёл четыре года; он был знаком и с венецианским искусством. По возвращении в Брюссель В. стал придворным художником Александра Фарнезе, а в 1584 переехал во Франкфурт. Сохранились лишь немногие работы художника («Самсон и Далила», Дюссельдорф, Художественный музей), но до нас дошли его рисунки (Вена, Альбертина; Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; Дрезден, Кабинет рисунков; Париж, Национальная библиотека и Лувр). Так, в «Ночном празднике» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств) художник отошёл от эстетики венецианского маскарара и школы Фонтенбло. По многим рисункам В. были исполнены гравюры, созданные его сыном Иеремией, к-рый в своих собственных рисунках (Париж, Национальная библиотека) подражал манере отца.

Винкбонс Давид (Vinckboons David) (1578, Мехельн, — 1629, Амстердам), фламандский живописец

► Отец В. был живописцем, умело владевшим техникой водяных красок (так вспоминали о нём современники).



Винкбонс Д. «Слепой игрок колёсной лиры». 1607

Известно, что юноша начал учиться писать водяными красками у своего отца, а уже «в молодости без всякого учителя в совершенстве ознакомился с употреблением масляных красок» (свидетельство К. ван Мандера). Из этого явствует, что В. обладал незаурядным талантом живописца. Большую часть своей жизни мастер прожил в Амстердаме, но всегда сохранял духовную связь с Фландрией. Проявилось это, например, в том, что в его искусстве, несмотря на преобладание черт голландской школы, всегда видна фламандская основа. Традиционные для фламандцев массовые народные гуляния, многолюдные танцы и пирушки изображены в картинах В. среди северной голландской природы. Её суровый, замкнутый характер всегда находился в определённом контрасте с

общедоступностью самой сцены, как бы призывающей зрителя принять участие в изображённом. Такое соединение голландских и фламандских черт, характерное для начала 17 в., можно найти у многих художников, но только В. сумел соединить весёлые народные сцены с романтическим философским восприятием природы. На первый взгляд простое и доступное, искусство В. при детальном рассмотрении оказывается сложным, полным скрытых символов и аллегорий, намеков и нравочений. Во-первых, его живописи всегда присущ определённый сатирический уклон. Как и у П. Брейгеля Старшего, его сатира направлена против правящих слоёв общества, против патрициев, аристократии, военных. «Характер подчеркнутого гротеска и резкого социального обличения приобретает



Винкбонс Д. «Раздача хлеба беднякам». Начало 17 века

его сатира в парном цикле Амстердамского музея («Крестьянские горести» и «Крестьянские радости»), где изображается разгул пьяных офицеров в крестьянской избе и их позорное изгнание взбунтовавшимися крестьянами», — писал о двух ранних произведениях В. исследователь голландского искусства Б.Р. Виппер. Во-вторых, творчеству В. присущ элемент фантастики, условности. В толпе, нарисованной художником, видны фантастические чудовища, рождённые воображением мастера. Большинство людей изображены им сатирически насмешливо и даже устрашающе. Всё это реминисценции трагического мировоззрения великого предшественника В., И. Босха, чьим духовным наследником, может быть, чувствовал себя художник. «Деревенская кермесса» (Дрезден) — одно из известнейших произведений художника. Тут можно найти гротеск и фантазию, сатиру и насмешку. Увиденное в реальной жизни соседствует с созданным воображением художника. И всё это соединено в пейзажной сцене. Немногие факты биографии, известные о В., не раскрывают полностью его жизни. Однако всё говорит о том, что он был очень одарённым художником.

Виноградов Сергей Арсеньевич [1 (13).7.1869, посад Большие Соли, ныне пос. Некрасовское Ярославской обл., — 5.2.1938, Рига], российский художник

» Действительный член Академии художеств (с 1916). В 1880—89 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, классы Е.С. Сорокина, В.Е. Маковского, В.Д. Поленова, И.М. Прянишникова. В 1888 получил звание классного художника. В 1889 учился в Академии художеств у Б.П. Виллевалде и К.Б. Венига. В 1898—1913 преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище. В 1899—1901 состоял в Товариществе передвижных художественных выставок. Автор пленэрных лирических пейзажей и интерьеров («В усадьбе осенью», 1907), картин из крестьянской жизни («Обед работников», 1890; «Бабы», 1893). В конце 1890-х в картинах на крестьянскую тему много солнца, позже проявилась попытка ухода от стиля передвижников, работы 1910-х содержат моменты импрессионизма, пейзажи написаны в декоративно-пленэрной манере. В 1903 стал одним из основателей Союза русских художников. В 1914—17 работал в военной тематике. После 1923 жил в Латвии, занимался преподавательской деятельностью.

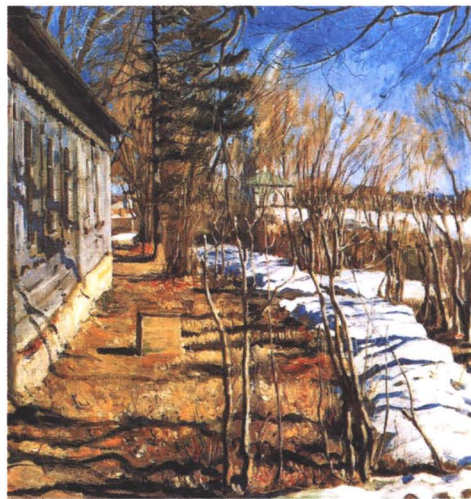


Винтерхальтер Ф.К. «Императрица Евгения в окружении фрейлин». 1855

Произведения хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее и других собраниях.

Винтерхальтер Франс Ксавье (Winterhalter Franz Xaver) (1806, Мендель-Шванд, Форэ-Нуар, — 1873, Франкфурт), немецкий художник

» Учился в Мюнхене, позже переехал в Карлсруэ, где стал придворным живописцем («Портрет великого герцога Леопольда», 1831, Карлсруэ, Кунстхалле). В 1834 приехал во Францию и, будучи протеже королевы Марии-Амелии, вскоре стал модным портретистом, известным как в Париже, так и при иностранных дво-



Виноградов С.А. «Весна». 1911



Винтерхальтер Ф.К. «Портрет В.Д. Римской-Корсаковой». 1864

рах. Его первые произведения свидетельствуют о влиянии английской живописи, в частности, работ Т. Лоренса. Популярность В. продолжала расти и в годы Второй империи, когда он создал множество портретов императрицы Евгении и Наполеона III, ставших впоследствии официальными изображениями монархов. Занятый исполнением многочисленных заказов, В. практически не менял свой стиль, лишь несколько утяжелил фактуру. Его самым известным и наиболее удачным произведением является «Императрица Евгения в окружении фрейлин» (1855, Компьенский замок). Произведения художника представлены, в частности, в Париже (музей Орсе — «Портрет В.Д. Римской-Корсаковой», 1861), в Шантийи (музей Кон-



Виньон К. «Крез». 1629

де — «Портрет герцога Омаля»), в Версале («Портрет герцогини Кентской», «Портрет королевы Виктории», «Портрет Марии-Кристины Испанской»), в Компьенском замке («Портрет герцогини Морни»).

Виньон Клод (Vignon Claude) (19.5.1593, Тур, — 10.5.1670, Париж), французский художник

► Придворный живописец Людовика XIII. Мастер эпохи барокко. Изучал живопись в Париже. Его стиль легко угадывается, хотя художник и был подвержен разнообразным влияниям, от *караваджизма* до учителей Х. ван Рембрандта. С 1610 он жил в Италии, и в 1617 нахаживался в Риме; в этом году была



Виньон К. «Франсуа Ланглуа». 1621

создана картина «Мученичество св. Матфея» (Аррас, музей), к-рая напоминает произведения О. Борджанни и Дж. Серодине. В следующем году он сделал гравюру по картине своего друга С. Вуэ, «Влюблённые» (оригинал — Рим, собрание Паллавичини). В 1619 В. исполнил композицию «Поклонение волхвов» (Дейтон, Огайо, музей), по к-рой затем сделал гравюру (подготовительные рисунки — Париж, Лувр); произведение очень близко работам Д. Фетти. В 1622 художник победил в конкурсе, устроенном Людовизи, представив картину «Брак в Кане» (Потсдам, картина погибла в 1945). Возможно, в эти годы он предпринял поездку в Испанию. 10.1.1623 в Париже В. женился на Шарлотте де Лей. Тогда же он создал две датированные картины — «Св. Амвросий» (Миннеаполис, Институт искусств) и «Хри-

стос и книжники» (Гренобль, Музей изящных искусств), в к-рых заметна эволюция в сторону более светлой и декоративной живописи. Эти же черты присущи и работам, датированным 1624 («Эсфирь и Артаксеркс», Париж, Лувр; «Преображение», Шатийон-Колиньи, приходская церковь; «Поклонение волхвов», Париж, церковь Сен-Жерве). С этого времени В. по заказам церковей всей Франции писал по несколько десятков картин в год; ему помогали его многочисленные дети (авторы 17 в. говорят о 34 детях, рождённых художником в двух браках). Помимо религиозных картин («Обрезание Христа», Лион, собор Сен-Жан; «Поклонение волхвов», Фер-ан-Тарденуа, приходская церковь; серия картин в Арк-э-Сенане; «Омовение ног», 1653, Нант, Музей изящных искусств) он создавал композиции на темы Средневековья и современности («Годфруа де Бульон», Париж, церковь Сен-Рок; Ториньи-сюр-Вир, 11 картин погибло во время Второй мировой войны 1939—45), античной истории («Антоний и Клеопатра», Сарасота, музей Ринглинг; «Смерть Сенеки», Париж, Лувр; «Семь мудрецов Греции», серия, известная по гравюре и рисунку) и мифологии, а также портреты («Франсуа Ланглуа», частное собрание, на хранении в Уэллесли-колледже, США), рисунки и гравюры. Благодаря своей активной художественной деятельности В. стал членом и профессором Королевской академии в 1653, спустя пять лет после её основания.

Вирсаладзе Симон Багратович [31 (13).12 (1).1908 (1909), Тифлис, — 7.2.1989, Тбилиси], грузинский театральный художник

► Народный художник РСФСР (1957) и Грузинской ССР (1958). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1958). Учился в Тифлисской академии художеств (1926—28), московском Вхутеине (1927—28) у И. Рабиновича и в Ленинградской академии художеств (1928—31) у М. Бобышова. Рано определилась его приверженность к музыкальному театру, и особенно к балету, к-рым он увлеклся с детства. Самостоятельную работу В. начал в Тифлисе, где оформил в Театре имени З. Палиашвили балет «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1936). В 1937 переехал в Ленинград. Спектакли, оформленные им в Театре оперы и балета имени С.М. Кирова: «Лауренсия», 1939; «Весенняя сказка», 1947; «Лебединое озеро», 1950; «Спящая красавица», 1952 и др., и в Малом оперном театре: балеты «Шахерезада», 1950;



Виньон К. «Флора». 1630

«Семь красавиц», 1953; «Корсар», 1955. В 1945—62 В. был главным художником Театра имени С.М. Кирова. В середине 1950-х принял участие в постановках балетмейстера-новатора Ю. Григоровича — «Каменный цветок» (1957) и «Легенда о любви» (1961). В них В., опираясь преимущественно на творчески воспринятую и активно переработанную традицию мастеров «Мира искусства», выступил как смелый реформатор в балетной сценографии. Острое своеобразие замыслов, оригинальность скупых пространственных решений, исключительная красота и эмоциональная выразительность цветовых гамм, отличающие эти работы, оказали значительное влияние на многих художников. В середине 1960-х В. вернулся в Тбилиси, но лучших результатов по-прежнему добивался, оформляя спектакли Григоровича (теперь уже на сцене Большого театра в Москве): «Спящая красавица» (1963, 1973), «Щелкунчик» (1966), «Спартак» (1968), «Иван Грозный» (1975) и др. Государственная премия СССР (1949, 1951).



Вирц А.Ж. Автопортрет. 1860

Вирц Антуан Жозеф (Wiertz Antoine Joseph) (22.2.1806, Дунаи, — 1865, Брюссель), бельгийский художник

» Учился в Антверпенской академии художеств под руководством ван Бре (1820—28) и исполнял, главным образом, копии с картин П.П. Рубенса. В 1829—32 в Париже посещал Лувр, где восхищался произведениями Рафаэля. Получив Римскую премию, В. в 1834—37 жил в Италии, поступил во Французскую академию и написал картину «Битва греков с троянцами за тело Патрокла» (Льеж, Музей изящных искусств; эскиз на дереве — Антверпен, Королевский музей изящных

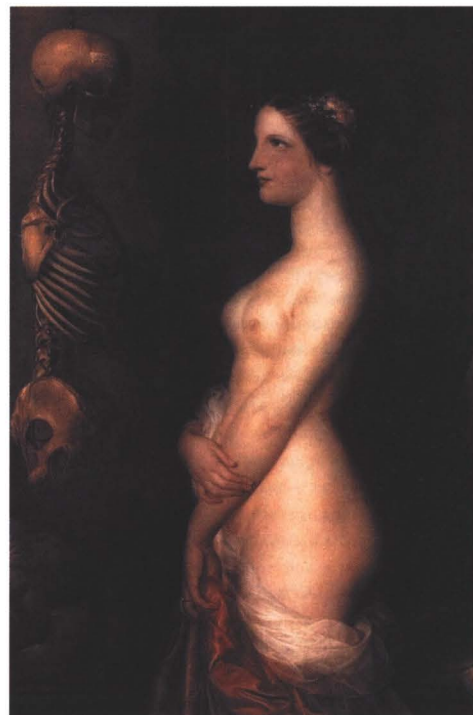


Вирц А.Ж. «Погребённый живо». 1854

искусств) — это большое полотно, выставленное в 1839 в Париже, не имело успеха. В. возвратился в Бельгию, в Льеж, где написал небольшие остроумные жанровые сценки и реалистические портреты («Портрет матери художника», 1838, Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Свои лучшие произведения художник создал в Брюсселе, начиная с 1845, — визионерские, романтические композиции, связанные по духу с революцией 1848 («Мысли и видения отрубленной головы», 1853, Иксель, музей Вирца; «Голод, безумие и преступление», там же; «Погребённый живо», 1854, там же). Картины В., исполненные в приглушённых тонах, напоминают старинные фрески. Став, по его собственным словам, соперником Микеланджело и Рубенса (его «Похвала Рубенсу» была опубликована в 1841), он нередко бывал чрезмерно экспрессивен и даже эклектичен в духе *маньеризма*. Менее претенциозные картины, на к-рых изображены необычные и нравоучительные встречи скелетов и пухлых и невозмутимых обнажённых моделей, говорят о некоторых чертах *символизма* и *сюрреализма* («Прекрасная Розина», 1847, там же). В 1850 получил от бельгийского правительства мастерскую, специально построенную по плану храма в Пестуме, к-рая после его смерти стала собственностью государства и была превращена в музей.

Вит Якоб де (Wit Jacob de) (19.12.1695, Амстердам, — 12.11.1754, там же), голландский художник

» Учился в мастерской А. ван Спирса. Решающую роль в его об-



Вирц А.Ж. «Прекрасная Розина». 1847

разовании сыграл переезд в Антверпен (1708), где он поселился у своего дяди, торговца произведениями искусства, члена гильдии Св. Луки и страстного коллекционера, к-рый в 1709—10 устроил своего племянника в мастерскую художника Я. ван Хала; одновременно В. посещал занятия в Академии, основанной Тенирсом Младшим в 1663. В Антверпене В. усвоил традицию фламандской живописи, в частности, П.П. Рубенса, в стиле к-рого он (вероятно, в 1711—12) расписал купол церкви иезуитов, сгоревшей в

1718 (сохранилось три полных серии — в Антверпене, в Британском музее и в собрании графа Сейлерна в Лондоне; по ним В. исполнил 11 гравюр, а позже, в 1751, по его рисункам гравёр Я. Пунт создал и опубликовал всю серию, состоящую из 36 композиций). В 1713–14 В. получил звание мастера антверпенской гильдии, а в 1715–16 возвратился в Амстердам. Став гражданином города в 1720, он женился в 1724; его активно поддерживала католическая община, членом к-рой он являлся. Унаследовав традицию Г. де Лересса, В. работал над алтарными росписями, исполненными в чисто рубенсовской манере и предназначенными для католических церквей («Сошествие св. духа», 1722, Рурмонд, собор; «Воскресение Христа» для церкви Св. Лаврентия в Алкмааре, ныне — Харлем, епископский музей; «Благовещение», 1723, для Королевского приюта в Амстердаме), и над росписями плафонов в богатых частных домах в Амстердаме, Гааге и др. крупных нидерландских городах. Декоративный стиль В., близкий по духу итальянской живописи (неизвестно, знал ли он *Пеллегрини*, работавшего в Гааге в 1718), являет собой типичный образец «рококо»; художника можно назвать нидерландским Дж. Б. Тьеполо. Таким образом, В. привнёс в голландскую живопись 18 в. нечто новое, неожиданное и безусловно заслуживающее внимания. В. был и мастером «обманок» («*trompe-l'oeil*»), исполненных в технике гризайли («Вес-



Я. де Вит. «Юпитер, Диана и Каллисто»

талки», 1749, Монтобан, музей) и украшавших углы плафонов, двери или каминны. Среди декоративных форм в этих гризайлевых композициях особое место занимали очаровательные путти, напоминающие работы Ф. Буше и Ж. Фрагонара («Лето», 1751, и «Осень», 1752, Кассель, музей; «Адонис», «Мелеагр и Аталанта», 1749, Гаага, Хёйс-тен-босх). Среди лучших из дошедших до наших дней плафонов В., к-рые отличает изящество и ясность композиции, прозрачная игра света и цвета, следует назвать «Зефир и Флора» (1716, Амстердам, Херенграхт, 468), плафон в здании Морского министерства в Гааге (1719–20, Ланге Вейверберг, 8), «Вакх и Церера» (1751, Хемстеде, Хёйс Босхбек), плафон, перевезённый в роттердамский музей Бойманса — ван Бёнингена и датированный 1725 (эскиз — Париж, музей Жакмар-Андре), «Аврора» (1730, Амстердам, Херенграхт, 476; эскиз — Париж, музей Жакмар-Андре), а также плафоны на улице Кайзерсграхт, 366, 440, 458, 475 в Амстердаме. Одним из редких офици-

альных заказов, исполненных В., является огромная работа «Моисей, выбирающий 70 старцев» (1736–37, для зала Совета в амстердамской ратуше, ныне — Амстердам, Королевский дворец на площади Дам; эскизы — Амьен, Музей изящных искусств, и Амстердам, Государственный музей). Исторические и мифологические работы В. представлены в амстердамском Государственном музее (большие панно «История Юпитера», 1727, и «Парис и Энона», 1737). Плодовитый и легко писавший художник, В. часто сотрудничал с другими мастерами, в частности, с пейзажистом Я. Хёйсом, И. де Мюшерином, скульптором Я. Ксавери, к-рый даже жил в доме В. Нек-рые портреты, в особенности исполненные пастелью, свидетельствуют о влиянии «итальянизма» и напоминают манеру Р. Каррьеры (автопортрет, Амстердам, Государственный музей, и поясное изображение Христа, Париж, Лувр). Во многих крупных собраниях рисунков (в частности, в Брюсселе, фонд Дегре, и в Амстердаме) представлены многочис-



Я. де Вит. «Святое семейство и Святая Троица». 1726



Витале да Болонья. «Битва святого Георгия с драконом». 1350

ленные и очень остроумные рисунки В., часто подкрашенные акварелью и напоминающие Буше или Ф. Лемуана. Среди учеников и помощников мастера были А. Эллигер и Л.Ф. дю Бург; гризайлевые произведения В. оказали влияние на творчество антверпенца М. Герарта (автора ансамбля в соборе в Камбре) и Соважа, крупного мастера гризайли из Турне.

Витале да Болонья (*Vitale da Bologna*) (упоминается в 1330–1359), итальянский художник

» Считается самым крупным болонским художником первой половины 14 в. Именно благодаря ему болонская живопись на протяжении целого столетия развивалась автономно от других школ и мощная культура Эмиллии уступила место обновлённой готической традиции и натурализму с его свободным и ирреальным построением пространства и формы. Эта традиция восходит к местной школе миниатюры, испытавшей влияние французской готи-

ческой миниатюры. Гений В. да Б. возвысил все эти источники, абсолютно чуждые тосканской традиции, и способствовал развитию эмилийской культуры в антиклассическом и глубоко реалистическом направлении. Фрески в монастыре Сан-Франческо («Тайная вечеря» и «Святые», 1340, Болонья, Национальная пинакотекa), полиптих в церкви Санта-Мария деи Денти («Мадонна с Младенцем», 1345, Болонья, музей Давида Барджеллини; «Святые», Болонья, Городской музей), фрески в монастыре Мещаратта («Благовещение», «Рождество», «Крещение Христа», «Мадонна с Младенцем», Болонья, Национальная пинакотекa) и фрески в монастыре Помпоза («Христос во славе», «Сцены из жизни св. Евстахия») свидетельствуют об изобретательности гения художника, к-рый проявился в широких композициях, живой и разнообразной трактовке сцен, совершенно готических по духу. Эта живость сочетается со свободой повествовательного ритма и тягучестью форм в иррациональном

и абстрактном пространстве. Во фресках, исполненных в соборе в Удине («Сцены из жизни св. Николы», 1349), вероятно, впервые в творчестве В. да Б. прослеживается благородство джоттовской формы при сохранении свободы духа. Эта же концепция присуща и полиптиху из церкви Сан-Сальваторе в Болонье (1353, центральная часть — «Коронование Марии») и фрескам в церкви деи Серви («Отцы Церкви», фрагменты «Успения Марии» и «Сцены из жизни св. Марии Магдалины»). Станковые картины на дереве демонстрируют развитие готического вкуса («Мадонна с Младенцем», Витербо, музей; четыре «Сцены из жизни св. Антония аббата», «Коронование Марии» и «Битва святого Георгия с драконом», Болонья, Национальная пинакотекa; «Мадонна деи Баттути», Ватикан, пинакотекa; створки диптиха «Поклонение волхвов», Эдинбург, Национальная галерея Шотландии, и «Пьета со святыми», Флоренция, собрание Лонги; «Распятие», Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса).

Витраж (от лат. *vitrum* — стекло), произведение декоративного искусства, наборная орнаментальная или сюжетная композиция из цветного и расписанного стекла или других пропускающих свет материалов

» Предполагается, что В. были известны ещё в Древнем Египте и Древнем Риме. В раннехристианских базиликах 5—6 вв. окна заполнялись прозрачными плитками алебаstra и селенита. Расцвет искусства В. пришёлся на Средние века. Вероятно, средневековые стекловальщики научились делать цветную стеклянную массу, окрашивавшуюся в процессе плавления, в 9 в., переняв опыт восточных ремесленников, где мастерство окраски стекла имело уже долгую традицию. Первое письменное упоминание о настоящих В. содержится в рукописи 10 в., в к-рой говорится об их использовании для украшения собора в Реймсе во время его перестройки в 969—988. Самые ранние из сохранившихся В. — несколько изображений пророков из собора в Аугсбурге (Германия), датирующиеся 11 в., а также окно с композицией «Вознесение» из собора Ле Ман (Франция), относящиеся к тому же времени. В 12 в. гораздо более многочисленны. Лучшие из английских образцов находятся в соборе Кентерберии. На них представлены предки Христа (ок. 1180). Прекрасные витражные окна 12 в. сохранились в Шартрском соборе во Франции, где на западном окне, получив-

шем название *La belle Verriège* (прекрасный В.), изображено Древо Иисусово с предками Христа на ветвях и Богоматерь с Младенцем. В В. 12 в., сохранившихся также в Анжере, Сен-Дени, Шалон-сюр-Марн, Бурже, Страсбурге и Пуатье, чувствуется характерная для романского искусства условность композиции, но меньшая строгость, чем в более ранних произведениях. С середины 13 в. В. стал составной частью итальянского искусства, вне зависимости от франко-германской модели: роза в хоре Сиенского собора (конец 13 в.) является лучшим тому доказательством. В конце 13 — начале 14 в. развивалось интернациональное придворное искусство с его маньеристическим характером. Отсюда появились англо-нормандское и парижское направления. Палитра смягчилась. Наиболее значительное произведение этого периода — «Мадонна» и «Каноник Рауль де Феррвер» в соборе в Эврё (ок. 1325) — отмечено новой монументальностью. Одновременно новая колористическая гамма фона — светло-зелёный, светло-пурпурный, голубой — появилась в английских рукописях школы Сент-Олбанс и развивалась также в Бурже и Йорке вплоть до начала 15 в. Всё большую роль начал играть *гризайль*. Под влиянием искусства миниатюры, особенно Ж. *Пюселя*, бордюры покрывались изображениями людей и чудовищ. В первой трети 15 в. в Италии В. достигли одной из вершин своего развития. Крупнейшие художники того времени создавали не только картоны для В., но и писали прямо на стекле (например, круглые окна купола собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, созданные Л. Гиберти, *Андрео дель Кастаньо* и Донателло). Во Франции всё чаще прибегали к проработанным эскизам на бумаге или холсте, по к-рым были созданы, в частности, такие утончённые ансамбли, как В. в соборе в Эврё (конец 14 в.). В В. в хоре этого собора, а также в капелле герцога Беррийского в соборе в Бурже, стиль Боневё достиг своего совершенства. Долгое время развивавшийся автономно от Парижской школы и в первой четверти 14 в. от школы Буржа, он характеризуется чёткостью архитектурного обрамления, узорчатыми фонами и богатыми драпировками. Но лишь в В. в капелле Жак-Кёр в Бурже (1450) появились первые попытки перспективы Я. ван *Эйка*. В германских странах и Англии, в отличие от живописного характера французского искусства, существовала тенденция к отказу от объёмности и моделировки ради избыточности композиции в одном случае и

равенства цветowych валёров в другом. Однако некоторые художники (в частности, Х. Тифенталь и Л. *Мозер*) сопротивлялись этой «антиперспективе» и продолжали апеллировать к искусству миниатюры. В последнюю треть 15 в. и первую треть 16 в. достижения витражистов сравнимы с достижениями известных живописцев, к-рые нередко работали вместе (так, Дж. *Вазари* учился у витражиста Гульельмо из Марчиллы). Этому во многом способствовали гравюры. Как следствие, различные течения — фламандское, немецкое, итальянское — часто пересекались. Следует напомнить о той роли, какую играл в это время «*Hausbuch*», сборник оригинальных рисунков, имевшийся в частности у *Грюневальда* и Б. Грина. Сохранились многочисленные рисунки Б. ван *Орлея*, художников школы Фонтенбло, Дюмонтье и во второй половине 16 в. серия картонов для витражей церкви Сен-Жан в Гаде, а также В., исполненные швейцарскими мастерами. В германских странах также обнаруживается тесное сотрудничество между живописцами и витражистами. Сокращение пространства и насыщение цветовой гаммы соответствуют изысканной драматизации и к-рому экспрессионизму в рисунке. Творчество П. Хеммеля из Андлау, автора более 50 В. в Эльзасе и Германии, является, безусловно, лучшим примером этой тенденции. Б. Грин был тесно связан со страсбургскими кругами и создал картоны для В. в соборе в Фрейдбурге-им-Брейсгау. Г. *Бургмайр*, со своей стороны, получил заказ на картоны для В. в соборе в Аугсбурге. Г. *Гольбейн Старший* в В. в пресбитерии собора в Аугсбурге создал уже предклассические образы святых, пронизанные благочестием. На развитие французского и нидерландского витражного искусства глубоко повлияли два течения итальянского Ренессанса, что проявилось, в частности, в архитектонике В. в соборе в Бурже. Для произведений таких художников, как А. де Ниме, А. Лепренс или Р. Бюрон характерно живописное чувство драпировок и пейзажей, отсутствующее во многих современных им произведениях французской живописи. Во второй трети 16 в., когда возникла ренессансная перспектива, в истории В. начался новый период. В Гаде, где в 1561 работал Д. Крабетом, новый стиль проявился во всей своей полноте, но объёмное и перспективное изображение было использовано ещё в Экуэне в сцене «Благовещения». Этот монументальный стиль развивала династия Пинегрине вплоть до середины 17 в., а также

витражист Сулиньак в предбарочной архитектонике своих В. в хоре церкви Сент-Эташ (1631). Его дальнейшее развитие связано с В. в соборе Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе — от В. Б. ван Орлея (1537) до четырёх В., исполненных в 1649—50 по рисункам одного из учеников П.П. Рубенса в сдержанной гамме, где преобладают жёлтые и охристые тона. С 17 в. эта палитра использовалась и французскими витражистами, к-рые многое заимствовали из фламандского репертуара. В одно и то же время эти школы создали образцы подлинных картин, такие, как небольшие В. в церкви Сент-Этьен-дю-Мон в Париже (ок. 1630). Шедевры швейцарских витражистов той эпохи представлены в парижском музее Клуни. Французская классическая архитектура отказалась от больших витражных композиций ради сохранения геометрически правильных по форме стёкол; работа витражистов ограничивалась теперь бордюрами и монограммами, исполненными по рисункам таких живописцев, как Ж.Б. *Жувене*, Ж. Лемуана и в начале 18 в. Одран (капелла Версальского дворца, ок. 1710). Техника В. была сведена теперь к живописи, гризайлю и перегородчатому эмалю, к-рые распространялись по всей Европе (например, картон Рейнодса для Нью-колледжа в Оксфорде, 1778). В начале 19 в. интерес к В. вновь возрос, в частности, благодаря Музею французских памятников, созданному Лемуаном. Несмотря на возражения археологов, к-рые ратовали за использование цветного стекла и за реставрацию старых средневековых В., Севрская мануфактура продолжала создавать эмали по картонам великих мастеров, таких, как П.Ж. Шенавар, А. Девериа, Д. *Энгр* и Э. *Делакруа*. В. Девериа выражал романтический дух, а Энгра, в королевской капелле в Дрё и капелле Сен-Фердинанда в Нёйи, — «праерафаэлитские» интенции художника. Во второй половине 19 в. подъём религиозных чувств вызвал к жизни огромное количество подражательных В. Влияние Лионской школы (Орсель, Жанмо и *Фландрен*) отразилось в В. П. Бореля (Иво, церковь Сен-Бонавантюр). В Великобритании мастеровская У. Морриса воплотила произведения *праерафаэлитов*, Ф.М. *Брауна*, Д.Г. *Россетти* и Э. *Бёрн-Джонса*, к-рый, подобно его современнику швейцарцу Грассе, видел в живописи на стекле продолжение своей графики. Живописцы мало участвовали в создании стиля *ар нуво*, в то время как витражисты Тиффани и Дж. Лафарг в США, Уэстлейк в Англии и Ж. Грюбер в

Нанси испытали влияние японизма. Вопреки характеру своего стиля, «клуазонисты» и художники группы «Наби» почти не работали в области В. (можно упомянуть лишь В. Лотрека, П. Боннара, Ж.Э. Вюйера и К.К. Русселя на современные темы). В первую четверть 20 в. на смену скучному академизму живописных В. пришёл новый тип В., связанный с опережающим развитием декоративных искусств по сравнению с архитектурой (исключением является сотрудничество архитектора Р. Малле-Стевенса и витражиста Л. Барине). Пять архитекторов — А. Гауди, В. Орта, Э. Гимар, Ч.Р. Макинтош и Ф.Л. Райт — в начале 20 в. вдохнули в искусство В. второе дыхание и восстановили его монументальный масштаб. Тесное сотрудничество живописцев и витражистов сохранилось за пределами Франции. Так, в Баухаусе витражной мастерской руководил сначала П. Клее, затем Дж. Алберс. Представители группы «Де Стейл», Т.К. Дусбург и С. Тойбер-Арп исполнили ансамбль «Обетт» в Страсбурге (не сохранился). Немецкие экспрессионисты увидели в В. особое выразительное средство. В 1919 Мастерские сакрального искусства, воссозданные Ж. Ле Шевалье, вступили в первый контакт с живописцами. Но решительный шаг в этом отношении был сделан в 1939 по случаю выставки В. и шпалер в Пти Пале, где по инициативе Ж. Эбера-Стевенса проявились первые опыты Б. Базена, М. Громера, Ф. Грюбера, Г. Синжье, а также швейцарцев Чингриа и Стоккера. В 1946 по инициативе Кутюрье были исполнены В. в церкви на плато Асси (Базен, Берсо, М. Шагал и Бонн по эскизам Ж. Рюо). В 1949 в небольшой церкви в Брезе А. Манессье исполнил два В. в свободной и абстрактной манере. В 1954 в В. музыкального салона в древней капелле в Ре (Кальвадос) немецкий экспрессионист Ф. Ботт использовал технику гризайля. В 1951 в большом фризе в хоре церкви в Оданкуре Ф. Леже показал своё умение обращаться с формами; в 1954 в церкви в Курфевр (Швейцария) он умело соединил рисунок и цвет. После своих опытов с декупажами А. Матисс создал строгий ансамбль в капелле Чётков в Вансе (1952). В 1955 Ж. Брак в капелле Сен-Доминик в Варанжвиле продемонстрировал схожий подход, а в В. в приходской церкви 15 в. в том же городе, наоборот, достиг пышности (работа завершена Р. Юбаком). Ж. Вийон создал в капелле 19 в. собора в Меце три больших В. (1957), а М. Шагал в том же соборе, но в части, построенной в 13 в., продол-



Ж. де Витте. «Рынок в порту». 1680

жил свою библейскую тематику. Подобно своим предшественникам 16 в. и используя все возможности гравюры и живописи на стекле, Шагал достиг эффекта наивности своих ранних произведений. Более таинственные размышления присущи В. Р. Бисьера (в частности, в соборе в Меце) и Ж.Р. Базена (собор Сен-Северен в Париже). В США творческая индивидуальность Р. Соэrsa выразилась, прежде всего, в огромном В. Терминала в аэропорту Кеннеди (1962). Работы Ж. Лё Моалья в Оданкуре, А. Манессье в Хеме, А. Ариххи в синагоге в Род-Айленде свидетельствуют об интересе художников к комбинированному использованию материалов. В современных В. используется цветное и бесцветное стекло, литое стекло, толстое колотое стекло, цветные зеркала, а также различные виды обработки: роспись, травление, гравирование, пескоструйная обработка.

Витте Пумер де (Witte Peter de; также Пумер Кандид, Peter Candid) (ок. 1548, Брюгге, — 1628, Мюнхен), голландский художник

» Он переехал во Флоренцию ещё ребенком со своим отцом, ткачом гобеленов, и обучался в Италии. С 1570 жил во Флоренции, где учился у Дж. Вазари, работал с ним в Ватикане и на куполе в соборе Флоренции. До 1586 был на службе у герцога Тосканского, затем был приглашён в Мюнхен ко двору герцога Вильгельма V, где за-

вершил отделку резиденции баварских герцогов и иезуитского колледжа. Также писал алтари для баварских церквей на религиозные, исторические и аллегорические сюжеты.

Витте Эмануэль де (Witte Emanuel de) (ок. 1617, Алкмар, — 1691, Амстердам), голландский художник

» В 1636 был принят в Алкмаре в гильдию Св. Луки. В 1641—50 работал в Делфте; был учеником Эверта ван Алста, мастера натюрмортов. Писал портреты, мифологические и религиозные сцены. После переезда в Амстердам (1651) всё больше специализировался на изображении храмовых интерьеров. В ряде случаев он комбинировал детали разных церквей, изображая некий обобщённый храм. Но особенно его занимали посетители церкви, нередко в сопровождении собак, игра света и тени в церковном интерьере. Автор произведений «Интерьер католической церкви», 1668 (Маурицхейс, Гаага); «Внутренний вид церкви в Делфте» (Государственный Эрмитаж, С.-Петербург). Многолюдные сцены с изображением рыбных рынков на портовых площадях («Рынок в порту», 1680, Музей изобразительных искусств, Лейпциг), в к-рых соединены элементы бытового жанра, пейзажа и натюрморта. Произведения хранятся в музеях Роттердама, Делфта, Лондона, Лилля, Берлина, Цюриха, С.-Петербурга и др.



Виц К. «Эсфирь перед Артаксерксом». Панно полиптиха «Зерцало искупления человечества». 1435

Виц Конрад (Witz Konrad) (между 1400 и 1410, Ротвейль, Вюртемберг, — ок. 1445, Базель или Женева), швейцарский художник

» Представитель искусства, переходного от готики к Возрождению. Его детство проходило сначала во Франции, а затем в Констанце. В 1431 он приехал в Базель, где в 1434 стал членом «Zunft zum Himmel», корпорации, объединяющей



Виц К. «Святой Варфоломей». Панно полиптиха «Зерцало искупления человечества». 1435



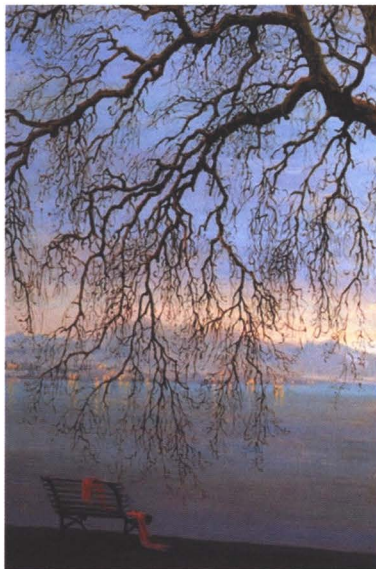
Виц К. «Святой Христофор». Около 1435

художников, каменотёсов, стекольщиков и ювелиров. Став гражданином Базеля в 1439, он написал фрески в Корнхаузе (не сохранились). В 1444 по приглашению кардинала Франсуа де Миса, епископа Женевского, отправился в Женеву, где исполнил картину для главного алтаря в соборе Св. Петра. Лишь немногие произведения художника сохранились: 12 из 16 створок полиптиха «Зерцало искупления человечества», написанного в 1435 для собора в Базеле, «Св. Христофор» (Базель, Художественный музей), четыре фрагмента алтаря из собора Св. Петра в Женеве (Женева, Музей искусства и истории) и три поздних работы, исполненных в период между 1444 и 1446 и принадлежащих одному и тому же алтарю: «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот» (Базель, Художественный музей), «Благовещение» (Нюрнберг, музей) и «Св. Екатерина и св. Магдалина» (Страсбург, музей собора). Полиптих «Зерцало искупления челове-

чества» включал несохранившееся центральное панно и две двусторонние створки с четырьмя сценами на каждой. В Художественном музее в Базеле хранятся пять из восьми панно («Эсфирь и Артаксеркс», «Авраам и Мелхиседек», «Давид и Авессалом» и др., с изображением на оборотной стороне фигур «Церкви», «Синагоги», «Ангела из Благовещения» и «Св. Варфоломея»). Сохранились также два других панно: «Август и Сивилла» и на оборотной стороне — «Св. Августин» (Дижон, Музей изящных искусств), «Соломон и царица Савская» (Берлин-Далем, музей). Для этого первого произведения В., как и для «Св. Христофора», характерна некая грубость рисунка, контрастирующая с тонкой игрой света и рельефной выпуклостью. Художник создал объёмные фигуры, напоминающие фигуры «Пророков» из картезианского монастыря Шанмоль в Дижоне. Все детали исполнены со знанием законов перспективы и светотени. Сверкающие до-

спехи, дорогие ткани, драгоценные камни, эффекты воздушной атмосферы — всё это изображено с подлинным реализмом. Шедевром зрелого периода В. является алтарь Св. Петра в Женеве, от к-рого сохранились лишь две створки, состоящие из четырёх панно («Чудесный улов рыбы», «Спасение св. Петра», «Представление кардинала Миса Богоматери» и «Поклонение волхвов»). Этот алтарь является единственным подписным произведением художника. «Чудесный улов» свидетельствует об эволюции стиля художника; изображён реальный женеvский пейзаж, сети и плоскодонка, над поверхностью воды иногда выступают сваи старой Женевы. Пейзаж заполняет всё пространство картины, в какой-то степени отодвигая на второй план само действие. Евангельские персонажи выглядят швейцарскими рыбаками, но в целом сцена лишена будничной жанровости. Величавая фигура Христа, выделенная алым одеянием, размеренные движения рыбаков-апостолов, гладь озера, за к-рой простираются луга прибрежной равнины и замыкающая их горная гряда, — всё вместе создаёт ощущение значительности происходящего события. Этому произведению присущ удивительный реализм и историческая правдивость, в к-рых заключена новаторская сила и смелость искусства В. В поздних произведениях художника — «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот», «Благовещение», к-рые ещё недавно составляли одну двустороннюю створку, и «Св. Екатерина и св. Магдалина» — объёмность архитектурного декора, смелые ракурсы и перспективы, использование прихотливой светотени говорят о творческом развитии художника. Творчество В. открывает эпоху нового реализма. Ему было понятно новаторство Я. ван Эйка и, особенно, *Мастера из Флемаля*; он хорошо знал возможности светотени и тщательно прорабатывал даже мельчайшие детали. Вместе с тем художник эпохи Раннего Возрождения находился в водовороте разнообразных, часто противоречивых влияний и, имея в своей основе немецкие корни, испытал влияние бургундских и фламандских мастеров. Его искусство близко искусству *Мастера Благовещения из Экса*, в творчестве к-рого также чувствуется влияние Слутера и Мастера из Флемаля, к-рое проявляется в синтетизме, упрощённой роли света и монументальной выразительности образов. В., в свою очередь, оказал значительное влияние на базельских (Базельский мастер 1445, Мастер из Си-

ренца) и савойских художников. Среди произведений, приписываемых В., следует особо отметить три исключительно важные работы, относящиеся, по мнению некоторых исследователей, к раннему периоду его творчества, но, возможно, принадлежащие кисти некоего «Ханса Вица» — «Распятие» (Берлин-Далем, музей), «Пьета» (Нью-Йорк, собрание Фрик) и «Св. семейство в церкви» (Неаполь, Каподимонте).



Вишняк М.В. «Весеннее настроение». 2003

Вишняк Мария Владимировна (р.1960, Пятигорск), российский художник

► Представитель русской классической школы живописи. Родилась в семье художника В.Д. Вишняка. Первые уроки рисования получила от отца, с пяти лет писала акварелью. Окончила Детскую художественную школу в г. Минеральные воды. В 1973—78 училась в Московской средней художественной школе имени В.И. Сурикова при Академии художеств. В 1978—84 — в Институте имени В.И. Сурикова в мастерской портрета художника и педагога И.С. Глазунова. В 1984—91 преподавала в Художественном лицее имени В.И. Сурикова. Пишет в основном пейзажи и портреты. Персональные выставки В. проходят с 1989 в Москве, С.-Петербурге, Нью-Йорке, Токио и др. городах. Творчество художника хорошо известно и за рубежом: персональные выставки живописца в разные годы прошли в США, Японии, Великобритании, Греции, Италии, Австрии, Голландии и Польше. Работы находятся в частных коллекциях и музеях многих стран мира.



Вишняков И.Я. «Портрет Сарры Элеоноры Фермор». Около 1750

Вишняков Иван Яковлевич [1699, Москва, — 8 (19).8.1761, С.-Петербург], российский художник

► В 1714 был прислан в С.-Петербург вместе с другими мастеровыми и передан в ведение Адмиралтейской коллегии, где со временем получил чин «малярного» подмастерья. Обнаружив талант живописца, с 1727 работал в Канцелярии от строений под руководством французского живописца Л. Каравакка, усваивая стилистику западного барокко и рококо. Возглавив «живописную команду» Канцелярии от строений после смерти А.М. Матвеева (1739), В. руководил работами по декоративно-живописному убранству Зимнего, Петергофского, Летнего и Аничкова дворцов, церкви Зимнего дворца и других парадных интерьеров в С.-Петербурге и пригородах, а также по оформлению придворных торжеств. Выступал также как реставратор, писал иконы и портреты. Именно в последней сфере творческая личность В. выразилась наиболее пластично и ярко. Застылость и плоскостность фигур, нечёткое знание анатомии и перспективы искупаются поэтически-любовным отношением к натуре, живой рокайльной эмоциональностью. Достоверных произведений художника дошло до нас совсем немного. Среди них — портреты императрицы Елизаветы Петровны (1743), Ф.Н. Голицына (1760; обе работы — в Государственной Третьяковской галерее, Москва), Сарры Элеоноры Фермор (ок. 1750) и её брата Вильгельма (Вилима) Фермора (вторая полови-

на 1750-х; оба портрета — в Государственном Русском музее, С.-Петербург), Н. Тишина и его супруги (1755, Историко-художественный музей, Рыбинск; эти две картины являются единственными подписными работами В.). Деятельность художника имела большое педагогическое значение, под его руководством работали А.П. Антропов, И.И. и А.И. Бельские, И. Фирсов и др. художники, оставившие значительный след в русской живописи века Просвещения.

Владими́ро-Сузда́льский музей-заповедник, ФГУК «Государственный Влади́ро-Сузда́льский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник», художественный музей Российской Федерации

» Основан в 1854 (музей в Суздале был открыт в 1923). До 1929 — Владимирский губернский музей, с 1929 — Владимирский районный музей, с 1944 — Владимирский областной краеведческий музей, с 1958 — Влади́ро-Сузда́льский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, с 1974 — Объединённый государственный Влади́ро-Сузда́льский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, с 2002 — современное название. Музейный комплекс составляют 55 памятников архитектуры 12 — нач. 20 в., расположенные во Владимире, Суздале, Гусь-Хрустальном. Общая площадь — 24 387 м²; экспозиционная — 8758 м²; фондовая — 2344 м². Общее количество единиц хранения: 436 271, в т. ч.: древнерусская живопись — 1944, станковая живопись — 1991, русское прикладное искусство — 5441, художественное стекло — 10 240. Видная роль в формировании музейных коллекций принадлежала местным краеведам: А.В. Смирнову, И.А. Голышеву, Н.А. Артлебену. В числе жертвователей музея были известные предприниматели и меценаты Ю.С. Нечаев-Мальцов, А.Л. Лосев, А.П. Бахрушин, Н.Х. и Н.Г. Бурылины и др. После 1917 в музей поступили коллекции древлехранилища братства Александра Невского, произведения искусства из национализированных дворянских имений, закрытых монастырей. Основу коллекции икон составляют произведения из ризниц соборов, монастырей и церквей Владимира и Суздала (кон. 15 — нач. 20 в.). Лучшей частью собрания древнерусского искусства являются иконы 12—15 вв. Среди них уникальные памятники «Богоматерь Боголюбская» (ок. 1160), «Богоматерь Максимовская» (1299). Рарите-



Владимиров И.А. «На улице Петрограда». 1918

том музея является икона Андрея Рублёва «Богоматерь „Умиление“» (ок. 1408). Особую группу составляют вкладные иконы, связанные с именами Василия III: «Происхождение честных древ креста» (1515) и «Братья Макавеи» (1515); И.И. Шуйского: «Макарий Желтоводский» (16 в.); братьев Черемисиновых: «Богоматерь Корсунская» (1590) и «Богоматерь Владимирская» (16 в.). В коллекции представлены и подписные иконы (40 ед. хр.). Среди иконописцев — мастера Оружейной палаты, Мстёры, Суздалья, Палеха, Холуя, Александровской слободы. Наиболее ранние из подписных икон относятся ко второй пол. 17 в. В музее имеются две иконы С.Ф. Ушакова из Флорищевой пустыни: «Богоматерь Владимирская» (1660) и «Богоматерь Киккская» (1675). Музей хранит ценные комплексы двусторонних икон-таблеток кон. 16 в. из Покровского монастыря Суздалья, кон. 17 — нач. 18 в. из Козьмина монастыря. Декоративно-прикладное искусство представлено уникальными памятниками лицевого шитья 16—17 вв., коллекцией мелкой пластики 13—16 вв., произведениями золотого и серебряного дела 16—19 вв. В разделе русского искусства 18 — первой пол. 19 в. особый интерес представляет портретная галерея Воронцовых из имения Андреевское (более 170 ед. хр.), работы Ф.С. Рокотова, В.А. Тропинина и др. Творчество художников-передвижников представлено произведениями А.К. Саврасова, В.Г. Перова, А.И. Корзухина, И.Н. Крамского, В.М. Васнецова, И.И. Шишкина и др. В разделе живописи нач. 20 в. наиболее полно представлено творчество мастеров Союза русских художни-

ков — Л.В. Туржанского, П.И. Петровичева, С.Ю. Жуковского, А.С. Степанова, А.Е. Архипова, А.М. Васнецова. Объединение «Бубновый валет» представлено полотнами П.П. Кончаловского, И.И. Машкова. Значительную часть фонда работ художников Владимирской области (около 600 ед. хр.).

Владимиров Иван Алексеевич [29.12.1869 (10.1.1870), Вильнюс, — 14.12.1947, Ленинград], российский художник

» Заслуженный деятель искусств СССР (1946). Мать художника была известной английской акварелисткой. Получил художественное образование в Виленской рисовальной школе И.П. Трутнева. В 1891—93 учился в С.-Петербургской академии художеств (1891—93), где специализировался у Б.П. Виллевальде, А.Д. Кившенко и Ф.А. Рубо. Он проводил ежегодно лето на Кавказе в горных аулах, привозя оттуда материал для картин, удастаившихся больших и малых серебряных медалей: «Взятие турецкого редута», «Перевязочный пункт во время Кавказской войны». За картину «Перевязочный пункт во время Кавказской войны» в 1893 получил звание классного художника второй степени, что давало ему возможность начать самостоятельное творчество. В 1897 за полотно «Бой адыгейцев на реке Малке» был удостоен звания классного художника. В 1897 работал в Париже в мастерской Э. Детайля. Был художественным корреспондентом в период Русско-японской 1904—05, балканских (1912—13) и Первой мировой 1914—18 войн. Автор циклов кар-

тин, посвящённых Русско-японской войне («Орудие в опасности», «Артиллерийский бой», «Вернулся с войны», «В Манчжурии», «Разведка в ливень», «Допрос пленного», «Усиленная рекогносцировка»), революционными событиями 1905 («У Зимнего дворца», «Бой на Пресне», «На баррикадах в 1905 году»), жизненным композициям («На дровяном складе», «Благотворитель», «Горе», «Изобретатель и капиталист», «Именины деда»), Первой мировой войне 1914–18, зарисовок военных операций для журнала «Нива», акварелей. Будучи противником модернизма в искусстве, предложил свои картины для выставки художников «Мира искусства», но был отвергнут как устаревший реалист. Тогда он написал несколько картин на финские сюжеты в манере мирискусников и под финским псевдонимом отдал эти картины на выставку. Был принят, удостоен лестных слов от А.Н. Бенуа, картины продали. И только в конце выставки В. письмом в газету разоблачил всю интригу. После Октябрьской революции 1917 член Ассоциации художников революционной России. В 1917–18, работая в Петроградской милиции, сделал цикл документальных зарисовок событий 1917–18. В советский период создавал работы на историко-революционную и героическую тематику [«Арест царских генералов» (1918), «В.И. Ленин на митинге» (1923), «Взятие будённовцами Мелитополя» (1925), «Бегство буржуазии из Новороссийска» (1926), «Ликвидация Врангельского фронта» (1932), «Баррикады в Испании» (1936), «Въезд советских войск в Выborg» (1939)]. В годы Великой Отечественной войны 1941–45 готовил плакаты, выполнял эскизы и зарисовки, писал картины («Бой за Тихвин», 1943; «Бой на улицах Берлина», 1946). Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, Музее современной истории России, в Музее Революции в С.-Петербурге.

Владимиров Иосиф (упоминается в 1642–1666), русский художник

» Родом из Ярославля. Иконописец Оружейной палаты. Участвовал в исполнении росписей Успенского (1642–44) и Архангельского (с 1652) соборов, церкви Троицы в Никитниках (1652–53) в Москве, Успенского собора в Ростове-Ярославском (1659). Автор сочинения «Послание некоего изуграфа Иосифа к царёву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Фёдоровичу». В сочинении В. пытался по-

рвать со старой системой средневековой ремесленной выучки. Будучи одним из самых просвещённых людей своего времени, он выступил решительным сторонником новых черт в иконописи. Так, В. рекомендовал мастерам уделять большее внимание рисунку, светотеневой моделировке, писать «светло и румяно».

Владими́ро-Сузда́льская шко́ла, одна из наиболее значительных школ в развитии древнерусской архитектуры и искусства

» Сложилась во Владимир-Суздальском княжестве периода его расцвета (12 — первая половина 13 в.). Быстрый её расцвет был обусловлен усилением Владимир-Суздальского княжества, а её идейно-эстетическая направленность определилась борьбой владимирских князей за превращение своего княжества в новый центр объединения Руси. Для В.-С. ш. (исходившей из искусства Киевского княжества 11 в.) характерны поиски новых форм и средств выразительности, для чего широко привлекались галлиские и западноевропейские мастера. Искусство В.-С. ш., призванное воплощать идеалы государственности, было отчасти ориентировано на торгово-ремесленное население городов — союзника князей в их борьбе со склонными к сепаратизму боярской знатью и уделными князьями. Отсюда известный дух гражданственности, обращение к фольклорным мотивам в скульптуре. В памятниках архитектуры этой поры (Золотые ворота, Успенский собор, церковь Покрова-на-Нерли, Дмитриевский собор и др.) ощутима связь с традициями киевского зодчества. Отличительная особенность В.-С. ш. — появление пластического декора на культовых сооружениях — от сдержанного (церковь Покрова-на-Нерли, 1165) до почти сплошь покрывающего верхнюю часть стен каменного кружева Дмитриевского собора во Владимире (1194–97) и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230–34). Изображение на этих каменных рельефах не только библейских персонажей (играющего на арфе царя Давида, святых, мчащихся всадников и т. д.), но и «всего сущего» (цветов, деревьев, фантастических птиц и зверей) сближает эту каменную летопись с фольклором — былинами, сказками, отзвуками языческих верований. Народность владими́ро-сузда́льских рельефов подтверждают также их стилистические особенности: плоскостность, некая грубоватость, свидетельствующая о несомненной связи с распространённой на Руси резьбой по де-

реву. Сохранившиеся фрагменты живописи В.-С. ш., напротив, отличаются изысканностью колорита, пластической моделировкой форм при монументальности общего решения, психологической сложностью и одухотворённостью трактовки образов (сцена Страшного суда на сводах западной части Дмитриевского собора). Это свидетельство не просто влияния византийской живописи на мастеров В.-С. ш., но в данном случае вероятного участия художников-греков в росписях храма. Присущие зодчеству В.-С. ш. в 12 в. изысканность и дух оптимистической светскости в известной мере отразились и в её живописи, более зависимой от церковного контроля. В росписях Дмитриевского собора во Владимире (около 1197), в отдельных сохранившихся иконах («Дмитрий Солунский» из Дмитрова, конец 12 — начало 13 в., Государственная Третьяковская галерея) поражают просветлённая одухотворённость образов, пластическая выразительность, праздничная цветовая гамма. Высокого уровня во Владимир-Суздальском княжестве достигло прикладное искусство. Свидетельство тому — великолепные двери суздальского Богородице-Рождественского собора (1220–30-е). Они обиты снаружи листовым медью и украшены 56 клеймами, выполненными оригинальным способом, с изображением сцен из Нового Завета (западные двери) и деаний ангелов (южные). Здесь также можно видеть животных, похожих на тех, что встречаются на скульптурных рельефах храмов, и лёгкий, изящный орнамент. Художественные достижения В.-С. ш. послужили одним из главных источников для искусства Москвы, ставшей после свержения монголо-татарского ига центром объединения русских земель.

Владимирский Борис Еремеевич (27.2.1878, Киев, — 12.2.1950, Москва), российский художник

» С 10 лет начал рисовать. В 1901–04 учился в Киевском художественном училище у Н.К. Пимоненко и И.Ф. Селезнёва; в 1904–05 — в Школе А. Ашбе и И.Э. Грабаря в Мюнхене. В 1905 поступил в Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской академии художеств, занимался под руководством К. Марра и А. Вагнера. Окончил курс в 1908. Некоторое время преподавал в Виленских рисовальных классах (1912). До 1921 жил в Санкт-Петербурге (Петрограде), затем в Москве. В 1920-е заведовал художественной студией име-

Врубель

Михаил Александрович

«Утро»

1897 год

Холст, масло, 114×211 см
Санкт-Петербург,
Государственный Русский музей

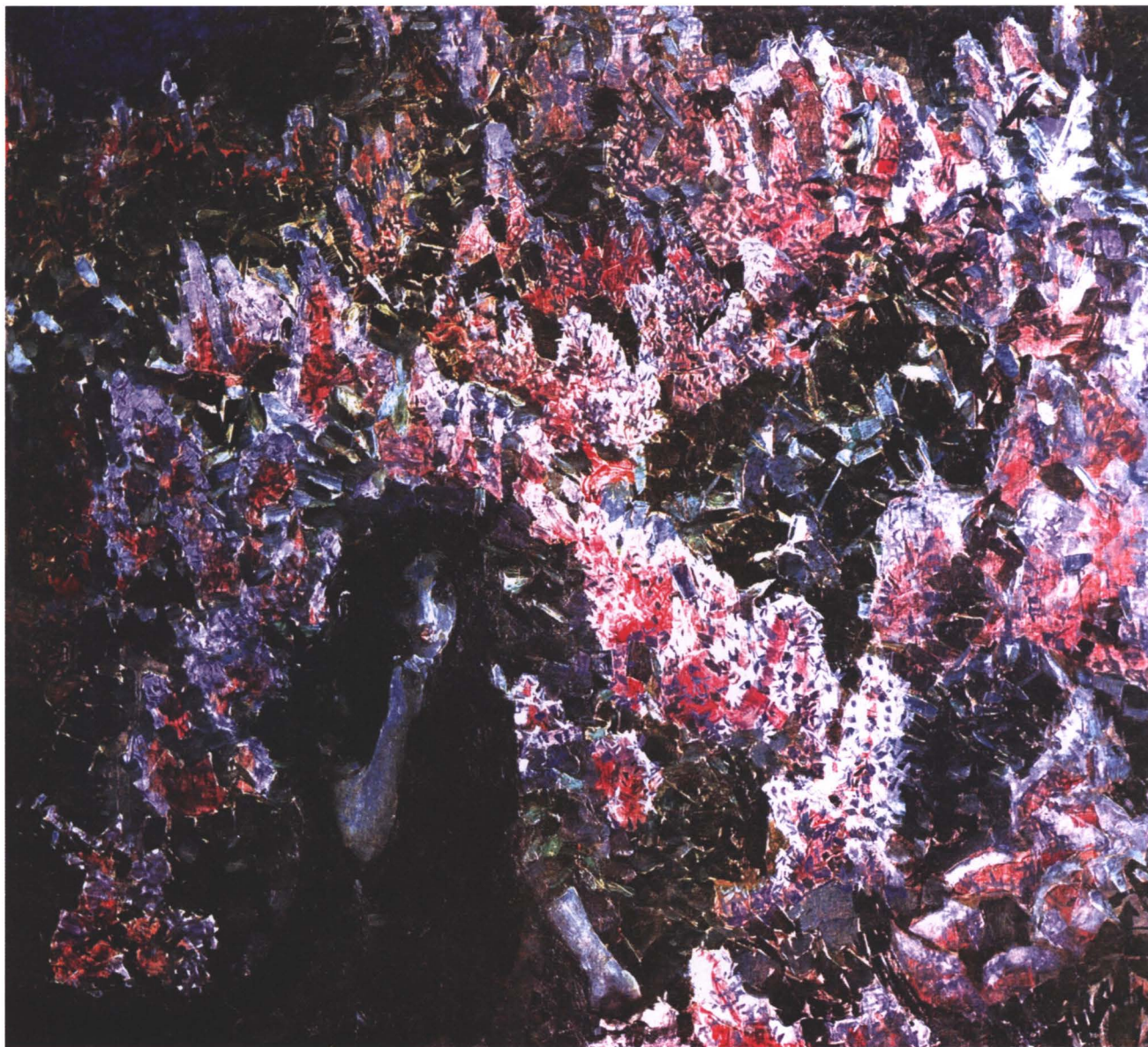
На картине художник отобразил стихию растительного мира. Пробуждающуюся природу олицетворяют подобные сказочным русалкам четыре аллегорические фигуры, которые своей выразительностью усиливают общий эмоциональный

настрой пейзажа, его поэтичность и музыкальность. За всеми образами художника стоят извечные человеческие категории добра и зла, страдания, жизни, смерти, любви. Они на редкость многозначны, всеобъемлющи. Это подлинные образы-символы, способные вызывать самые разные отклики в душе зрителя. Холодный колорит панно, сотканный из зелёных тонов — от светлых, разбавленных белилами, до тёмно-изумрудных, — создаёт ощущение освещённости раннего утра, когда диск солнца вот-вот появится из-за невидимого горизонта.



Из густой травы, переходящей в болотные заросли, выступает «фея» (по выражению Врубеля), олицетворяющая пробуждение ото сна





«Сирень»

1900 год

Холст, масло, 160 × 177 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

В картине воплощён характерный для символизма образ стихийного мира, таящегося под покровом сумерек. На фоне сирени неясно

выписано женское лицо, в этой незавершённости состояние красоты и непостижимости. Гроздья сирени как бы растут из глубины темноты и превращаются в фантастические кристаллы, сверкающие при луне. Концентрация фиолетовых оттенков порождает иллюзию, что атмосфера насыщена ароматом сирени, наполняющей своим дыханием сумрак ночи.

«Пан»

1899 год

Холст, масло, 106 × 124 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Образ Пана, древнегреческого бога лесов и пастбищ, покровителя пастухов, отражает интерес символизма к существам с двойной природой. Пан по-гречески означает вездесущий. Пан Врубеля скорее русский лесий, в его образе художник выразил душу сумеречной северной природы, пытаясь уловить «интимнейшую национальную ноту». В облике врубелевского героя нет ничего устрашающего, кажется, он появился из корней старого дерева, чтобы отдохнуть на пеньке и сыграть на свирели. Для художника Пан – воплощение чуткой поэтической души. Прислушиваясь к шорохам ночного леса, журчанию ручья, шёпоту листвы, он вбирает в себя все звуки и вибрации, с тем чтобы излить их в своих грустных незатейливых мелодиях.

Лицо Пана обладает какой-то странной притягательностью. Особенно поражают его бездонные светящиеся голубые глаза.



Пан — создатель первого музыкального инструмента – свирели. Он смастерил её из тростника, в который обратилась нимфа Сиринга, отвергнувшая любовь козлоподобного бога.



Полурог луны заполняет пространство картины фантастическим светом, одновременно переключаясь с рогами божества.





«Царевна-Лебедь»

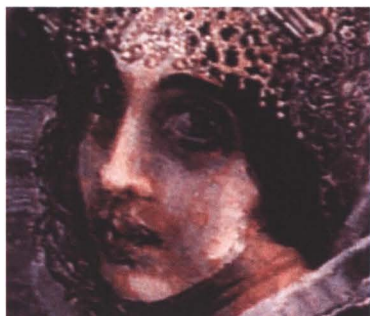
1900 год

Холст, масло, 93,5 × 142,5 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Царевна-Лебедь – героиня «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина, навеянная образами древнеславянских мифов. Новое воплощение сказка Пушкина обрела в одноимённой опере Н.А. Римского-Корсакова (1900). Врубель оформлял этот спектакль, а партию Царевны-Лебедя исполняла жена художника Надежда Ивановна Забела-Врубель. Её фотоизображение в театральном костюме, подаренное композитору, подтолкнуло Врубеля к созданию полотна. Несмотря на то что в произведении звучит очевидное театральное эхо, художнику удалось создать образ хрупкого и нездешнего существа, заброшенного в наш мир. В эстетике символизма лебедь олицетворяет вдохновение, которое может и возвысить душу, и привести её к познанию тёмных, таинственных сторон жизни. Художник наделил свой образ демоническими чертами. Царевна-Лебедь – существо двойственной природы, она олицетворяет две стихии – тёмную, холодную водную и одновременно устремлённую ввысь воздушную, небесную. Художник попытался уловить момент превращения девы в птицу, чудесную метаморфозу форм, словно тающих в последних лучах заката. Он передал ускользающее движение уходящей царевны. Изображение кажется бесплотным призрачным видением.



Необыкновенно красивы и её лицо, и её волшебное мерцающее оперение, дымчатое, отливающее розовым, и воздушная фата, и жемчуга кокошника. Девушка оборачивается, тонкое нежное лицо печально, загадочной грустью светятся глаза; в них щемящая тоска

одиночества. В самую глубину души заглядывают широко открытые чарующие очи царевны. Она словно всё видит. Поэтому, может быть, так печально и чуть-чуть удивлённо приподняты собольи брови, сомкнуты губы. Кажется, она готова что-то сказать, но молчит.



Владимирский Б.Е. «Пастушок»

ни Я.М. Свердлова в Кремле. С 1922 член Ассоциации художников революционной России, один из создателей этой организации. Работал художником в газете «Правда». Его картины разнообразны по тематике — портреты государственных деятелей, быт советских людей, пейзажи. Сам художник объявлял целью своего творчества «реально-импрессионистическое изображение жизни быта рабочих и крестьян». Постоянный участник выставок с 1906; 1906, 1907 — персональные выставки в Салоне Краузе (Мюнхен); 1909, 1913 — международные вы-

ставки; 1927 — Прага, Вена; 1929 — Кельн. Участник всех выставок АХРР с 1922. Персональные выставки — 1914, 1936, 1939, 1950 в Москве. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, в региональных художественных музеях (Днепропетровск, Нижний Новгород, Ворошиловград и др.); в частных коллекциях страны и за рубежом.

Вламинк Морис де (Vlaminck Maurice de) (4.4.1876, Париж, — 11.10.1958, Рюэй-ла-Гадельер), французский художник

» Начал заниматься живописью с 1892. Специального образования не получил. Живопись В. Ван Гога,

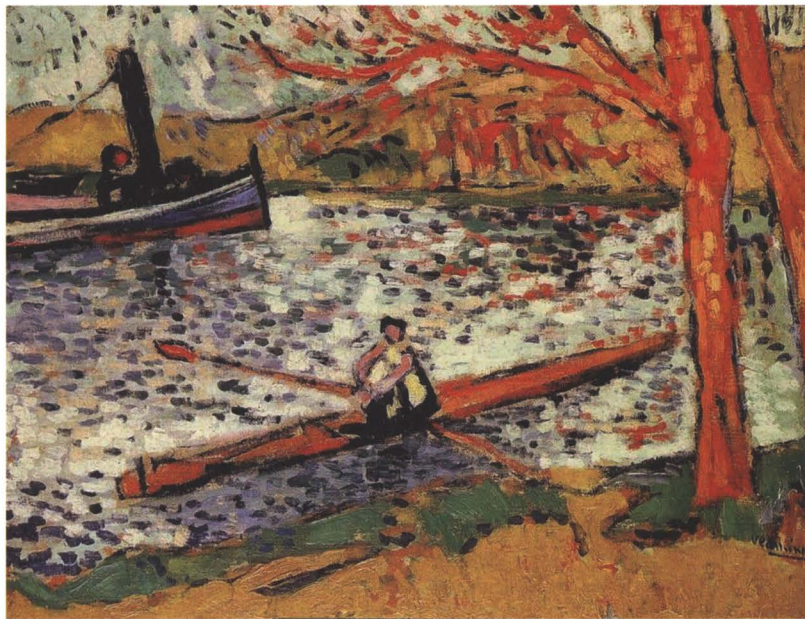
с к-рым В. познакомился на выставке в 1901, оказала влияние на становление его творческой манеры. С 1900 работал вместе с А. Дереном на натуре в Шату, на берегах Сены, где были созданы пейзажи, полыхающие яркой киноварью, ультрамарином, лимонно-жёлтыми и изумрудно-зелеными тонами. «Школа Шату» объединилась с художниками круга А. Матисса; их совместная экспозиция в Осеннем салоне 1905 ознаменовала рождение *фовизма*, к-рый наиболее органично отвечал свойствам личности и художественному темпераменту В. В его работах 1904—07 нарастала экзальтация цвета. Хроматический накал поглощает тени; яростное коловращение красок вовлекает в свой ритм пространство, перспективные планы преобразуются в декоративные плоскости («Дома в Шату», 1904, Чикаго, Институт искусств; «Пейзаж с красными деревьями», 1905; «Улица в Марли», обе — Париж, Национальный музей современного искусства; «Барки на Сене», Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Он работал механиком, токарем, был профессиональным велосипедистом-гонщиком. В его живописи, как и в литературных сочинениях (эссе, памфлетах, романах), отразилась личность прямодушная и импульсивная, предпочитающая непосредственность самовыражения созерцательному эстетизму и рефлексии. В полотнах 1907—09 выработал свой собственный стиль. Его отличали упрощённая геометризованная трактовка предметов,



Владимирский Б.Е. «За водой»



М. де Вламинк. «Город». 1909



М. де Вламинк. «Каноз в Шату». 1903

к-рую художник почерпнул у П. Сезанна, передача тонких градаций света и использование ярких контрастных цветов. В ряде работ художника проявился его интерес к кубизму. С этого времени в его цветовой гамме доминировали приглушённые зелёные, синие тона. Живописная скоропись сменилась медлительным движением вязких мазков («Дом с навесом», Париж, Национальный музей современного искусства; «В Шату», Гренобль, Музей изящных искусств; «Река»; Буживаль, обе — Париж, Национальный музей современного искусства). С 1911 (года пребывания в Англии) в живописи В. появились романтические черты. Тёмные тона его пейзажей, написанных динамичной кистью, прерываются таинственными вспышками («Саутгемптон», 1911, частное собрание; «Мост Тауэра», 1911, частное собрание). Чёткие отражения прибрежных построек в стоячей воде кажутся их призрачными двойниками, всплывающими из тёмных глубин. В произведениях 1920–30-х он меньше акцентировал объёмность форм, подчёркивал контраст света и тени, создавая динамичные, эмоциональные картины. Поздние пейзажи овеяны ощущением тайны. Глухие стены домов, сумрачные дали, пустынные улицы, густо затённые зоны словно выдают своим настороженным молчанием уже случившиеся или назревающие тревожные события («Хижины», Париж, Национальный музей современного искусства; «Дорога», 1926, частное собрание; «Размышления», 1925, частное собрание; «Гроза над

хлебным полем», 1946, частное собрание). Ощущение тревоги, незримой драмы, разыгрывающейся в лоне природы, сближает творчество В. с экспрессионизмом. С особым мастерством художник писал предгрозовое небо, набухшее свинцовыми облаками, тяжёло клубящимися, зловеще надвигающимися на землю. Художник создал также многочисленные акварели, ксилографии и литографии, к-рым присущ тот же, что и его картинам, стиль. Однако их хронологию определить достаточно трудно, поскольку они, как правило, не датированы. В 1929 написал книгу воспоминаний «Опасный поворот».

Возрождение, Ренессанс (франц. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*), эпоха в истории культуры Европы, пришедшая на смену культуре Средних веков и предшествующая культуре Нового времени

» Примерные хронологические рамки эпохи — 14–16 вв. Отличительная черта эпохи В. — светский характер культуры и её антропоцентризм (то есть интерес, в первую очередь, к человеку и его деятельности). Появляется интерес к античной культуре, происходит как бы её «возрождение» — так и появился термин. Термин «В.» встречается уже у итальянских гуманистов, например, у Дж. Вазари. В современном значении термин был введён в обиход французским историком 19 в. Ж. Мишле. При теоцентризме и аскетизме средневековой картины мира искусство в Средние века служило прежде всего религии, переда-



М. де Вламинк. «Портрет поэта (Гийома Аполлинера)». 1903

вая мир и человека в их отношении к Богу, в условных формах, было сосредоточено в пространстве храма. Ни видимый мир, ни человек не могли быть самоценными предметами искусства. В 13 в. в средневековой культуре появились новые тенденции (жизнерадостное учение Св. Франциска, творчество Данте, предтечи гуманизма). На вторую половину 13 в. пришлось начало переходной эпохи в развитии итальянского искусства — *Проторенессанса* (длилась до начала 15 в.), подготовившей Ренессанс. Творчество некоторых художников этого времени



Возрождение. Г. Гольбейн Младший. «Портрет Томаса Мора». 1527

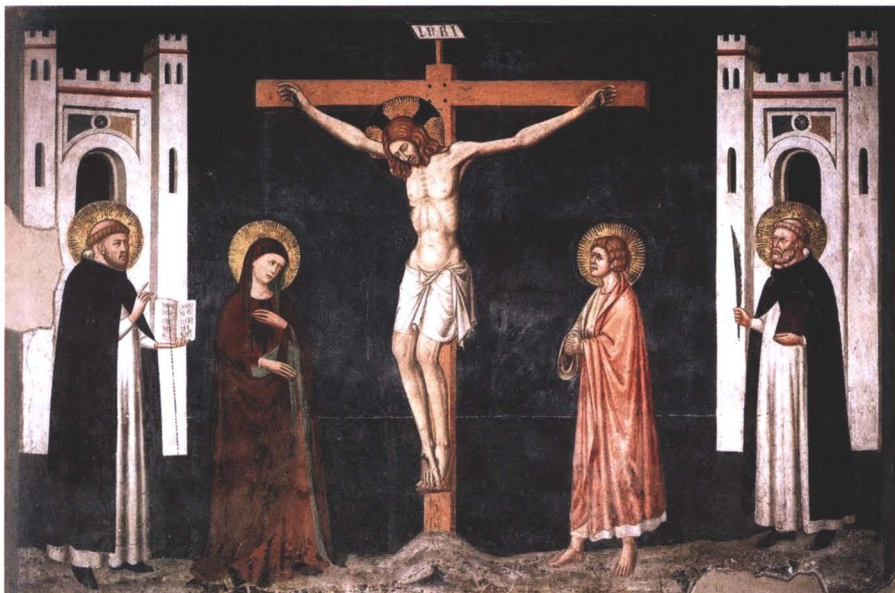


Возрождение. Джотто ди Бондоне. «Мадонна на троне со святыми и ангелами». 1305—1310

(Джентиле де Фабриано, Чимбуз, С. Мартини и др.), вполне средневековыми по иконографии, было проникнуто более жизнерадостным и светским началом, фигуры приобретали относительный объём. Впервые отчётливо разрыв со средневековыми традициями проявился в конце 13 — первой трети 14 в. во фресках Джотто ди Бондоне, к-рый ввёл в живопись чувство

трёхмерного пространства, писал фигуры более объёмными, больше внимания уделял обстановке и, главное, проявил особенный, чуждый экзальтированной готике, реализм в изображении человеческих переживаний. На почве, возделанной мастерами Проторенессанса, возникло итальянское В., прошедшее в своей эволюции через несколько фаз (Раннее, Высокое, Позднее). Связанное с новым, по сути, светским мировоззрением, выраженный гуманизмом, оно утрачивало неразрывную связь с религией, живопись и статуя начали распространяться за пределы храма. С помощью живописи художник осваивал мир и человека, как они виделись глазу, применяя новый художественный метод (передача трёхмерного пространства при помощи перспективы (линейной, воздушной, цветовой), создание иллюзии пластического объёма, соблюдение пропорциональности фигур). Интерес к личности, её индивидуальным чертам сочетался с идеализацией человека, поиском «совершенной красоты». Сюжеты священной истории не ушли из искусства, но отныне их изображение было неразрывно связано с задачей освоения мира и воплощения земного идеала (отсюда так похожи «Вакх» и «Иоанн Креститель» Леонардо да Винчи, «Венера» и «Богоматерь» Боттичелли). Родоначальником Раннего В. считается флорентийский живописец Мазаччо, подхвативший традицию Джотто ди Бондоне, добившийся почти скульптурной осязаемости фигур, использовавший принципы линейной перспективы, ушедший от условности изображения обстанов-

ки. Дальнейшее развитие живописи в 15 в. шло в школах Флоренции, Умбрии, Падуи, Венеции (Ф. Липпи, Д. Венециано, П. дельла Франческо, А. Паллайоло, А. Мантенья, К. Кривелли, Боттичелли и многие др.). В 15 в. рождалась и развивалась ренессансная скульптура (Л. Гиберти, Донателло, Я. дельла Кверча, Л. дельла Роббиа, А. дель Верроккьо и др.). Донателло впервые создал самостоятельно стоящую, не связанную с архитектурой круглую статую, первым изобразил обнажённое тело с выражением чувственности. Мастера 15 в. (прежде всего Л.Б. Альберти, П. дельла Франческо) создали теорию изобразительных искусств и архитектуры. Около 1500 в творчестве Леонардо да Винчи, Рафаэля, Б. Микеланджело, Джорджоне, Тициана итальянская живопись и скульптура достигли своей наивысшей точки, вступив в пору Высокого В. Созданные ими образы совершенно воплощали человеческое достоинство, силу, мудрость, красоту. В живописи была достигнута небывалая пластичность и пространственность. Уже в 1520-е в искусстве Центральной Италии, в искусстве Венеции в 1530-е произошли перемены, ознаменовавшие наступление Позднего В. Классический идеал Высокого В., связанный с гуманизмом 15 в., быстро утратил своё значение, не отвечая новой исторической обстановке (потеря Италией своей независимости) и духовному климату (итальянский гуманизм стал более трезв, даже трагичен). Творчество Микеланджело, Тициана обрело драматическую напряжённость, трагизм, иногда доходящий до отчаяния, сложность формального выражения. К Позднему В. можно отнести Веронезе, А. Палладио, Я. Тинторетто и др. Реакцией на кризис Высокого В. было возникновение нового художественного течения — маньеризма, с его обострённой субъективностью, манерностью (часто доходящей до вычурности и жеманности), порывистой религиозной одухотворённостью и холодным алгоризмом (Понтормо, Бронзино, Челлини, Пармиджанино и др.). Северное В. было подготовлено возникновением в 1420-е — 30-е на основе поздней готики (не без опосредованного влияния джоттовской традиции) нового стиля в живописи, так называемого «ars nova» — «нового искусства». Его духовной основой, по мнению исследователей, стало прежде всего так называемое «Новое благочестие» северных мистиков 15 в., предполагавшее специфический индивидуализм и пантеистическое приятие мира. У истоков нового стиля стояли нидер-



Возрождение. П. Каваллини. «Распятие». 1308

ландские живописцы Ян ван Эйк, усовершенствовавший к тому же масляные краски, и *Мастер из Флемаля*, за к-рыми последовали Г. ван дер Гус, Рогир ван дер Вейден, Д. Баутс, Г. тот Синт Янс, И. Босх и др. (середина — вторая половина 15 в.). Новая нидерландская живопись получила широкий отклик в Европе: уже в 1430—50-е появились первые образцы новой живописи в Германии (Л. Мозер, Г. Мульчер, особенно К. Виц), во Франции (*Мастер Благовещения из Экса* и Ж. Фуке). Для нового стиля был характерен особый реализм: передача трёхмерного пространства посредством перспективы (хотя, как правило, приблизительно), стремление к объёмности. «Новое искусство», глубоко религиозное, интересовалось индивидуальными переживаниями, характером человека, ценя в нем прежде всего смирение, благочестие. Его эстетике чужд итальянский пафос совершенного в человеке, страсть к классическим формам (лица персонажей не идеально пропорциональны, готически угловаты). С особенной любовью, детально изображалась природа, быт, тщательно выписанные вещи имели, как правило, религиозно-символический смысл. Собственно искусство Северного В. зародилось на рубеже 15—16 вв. в результате взаимодействия национальных художественных и духовных традиций альпийских стран с ренессансным искусством и гуманизмом Италии, с развитием северного гуманизма. Первым художником ренессансного типа можно считать немецкого мастера А. Дюрера, произвольно, однако, сохранявшего готическую одухотворённость. Полный разрыв с готикой осуществил Г. Гольбейн Младший с его «объективностью» живописной манеры. Живопись *Грюневальда*, напротив, была проникнута религиозной экзальтацией. Немецкий ренессанс был делом одного поколения художников и истощился в 1540-е. В Нидерландах в первой трети 16 в. начали распространяться течения, ориентированные на Высокое В. и маньеризм Италии (Я. Госсарт, Я. ван Скорел, Б. Орлей и др.). Самое же интересное в нидерландской живописи 16 в. — это разработка жанров станковой картины, бытового и пейзажного (К. Массейс, И. Патинир, Лука Лейденский). Наиболее своеобразным художником 1550—60-х был П. Брейгель Старший, к-рому принадлежат картины бытового и пейзажного жанра, а также картины-притчи, обычно связанные с фольклором и горько-ироничным взглядом на жизнь самого художника. В. в Нидерландах исчерпало себя в



Возрождение. Тициан. «Бахус и Ариадна». 1520—1522

1560-е. Французский Ренессанс, носивший всецело придворный характер (в Нидерландах и Германии искусство больше было связано с бюргерством), был, пожалуй, самым классическим в Северном В. Новое ренессансное искусство, постепенно набрав силу под влиянием Италии, достигло зрелости в середине — второй половине столетия в творчестве живописцев Ф. Клуэ, Ж. Кузена Старшего. Большое влияние на живописцев и скульпторов оказала «школа Фонтенбло», основанная во Франции итальянскими художниками Россо и Ф. Приматиччо, работавшими в стиле маньеризма, но французские мастера не стали маньеристами, восприняв скрытый под маньеристским обликом классический идеал. В. во французском искусстве завершилось в 1580-е. Во второй половине 16 в. искусство В. Италии и других европейских стран постепенно уступило место маньеризму и раннему барокко.

Волгоградский музей изобразительных искусств, художественный музей, основанный в 1960

» Открыт для публичного посещения 22.6.1963. Основу его постоянно действующей экспозиции составляют произведения русской школы 18 — начала 20 в. Раздел русского

искусства включает в себя русскую икону и русское культовое литье 18—19 вв. Большой интерес представляют портреты 18 — начала 19 в. (А.П. Антропов, П. Ротари, В.А. Тропинин, А.Г. Варнек, С.К. Зарянка и др.). В коллекции ярко представлены основные этапы развития русского пейзажа — произведения Ф.Я. Алексеева, М.И. Лебедева, М.Н. Воробьёва, И.К. Айвазовского и др. Расцвет искусства второй половины 19 в. отражают произведения И.И. Шишкина, А.К. Саврасова, И.Е. Репина, В.Е. Маковского, К.Е. Маковского, К.А. Коровина, В.А. Серова, Ф.А. Малявина. Коллекция русского искусства конца 19 — начала 20 в. представляет основные направления — «Мир искусства», Союз русских художников, «Четыре искусства». Гордость музея — коллекция произведений И.И. Машкова (уроженец края), представителя объединения «Бубновый валет», в музее собраны произведения до- и послереволюционного времени. В музее экспонируются полотна художников советского периода: Б.В. Иогансона, Г.Г. Ряжского и др. Достойное место в экспозиции советского искусства занимают произведения волгоградских художников. Основной фонд музея насчитывает около 3000 произведений живописи,



Волков А.М. «Прерванное обручение». 1860

графики, скульптуры. В коллекции декоративно-прикладного искусства представлены как основные фабрики и заводы России (фарфор, стекло), так и традиционные народные промыслы (Гжель, Скопин, Жостово, Палех, Городец и др.). Собрание живописи западноевропейских мастеров включает произведения художников Италии, Франции, Голландии, Фландрии, Германии 17–19 вв. Интерес представляет коллекция западноевропейской печатной графики. Уникальный раздел составляют слепки с античных оригиналов, хранящихся в Государственных музеях Берлина. Их дополняет коллекция оригинальной античной керамики и стекла.

Волков Адриан Маркович [19.8 (1.9).1829, с.Чмутово Нижегородской губ., – 1.2.1873, Санкт-Петербург], российский художник

» Учился в Академии художеств у Ф.А. Бруни. В 1858 за картину «Обжорный ряд в Петербурге» был награждён малой золотой медалью и званием классного художника. В



Волков А.М. «Пророк Илья, воскрешающий сына Сарептской вдовицы». 1854



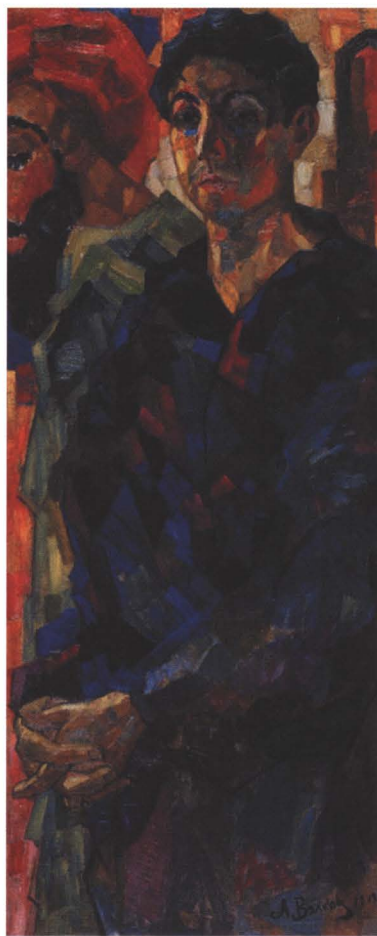
Волков А.М. Автопортрет. 1848

1860 за полотно «Прерванное обручение» (Государственная Третьяковская галерея) получил золотую медаль, установленную для отличившихся в экспрессии. Кроме масляных красок, много работал акварелью. Писал пейзажи. Автор многих сатирических рисунков в журнале «Искра», издавал в 1871–93 журнал «Маляр».

Волков Александр Николаевич [19(31).8.1886, Фергана, — 17.12.1957, Ташкент], российский художник

» Учился в С.-Петербургской академии художеств (1908–10) у В.Е. Маковского, а также в Киевском художественном училище (1912–16) у Ф.Г. Кричевского. Жил в Ташкенте. В 1927–30 был членом местного объединения «Мастера нового Востока». Для ранней живописи характерны стилистика модерна, реминисценции «кристаллической» живописи М.А. Врубеля («Персиянка», 1916, Москва, Музей искусств народов Востока). Влияния

кубизма органично соединились с навеянной искусством ислама орнаментальной плоскостностью форм в серии «Восточный примитив» (1918–20, темпера). В первой половине 1920-х присущие его манере монументальность ритмики и мощная энергия колорита, порой претворённые в полуабстрактную футуристическую игру чистых природ-



Волков А.Н. Автопортрет. 1916



Волков А.Н. «Окучка хлопка». 1930-е



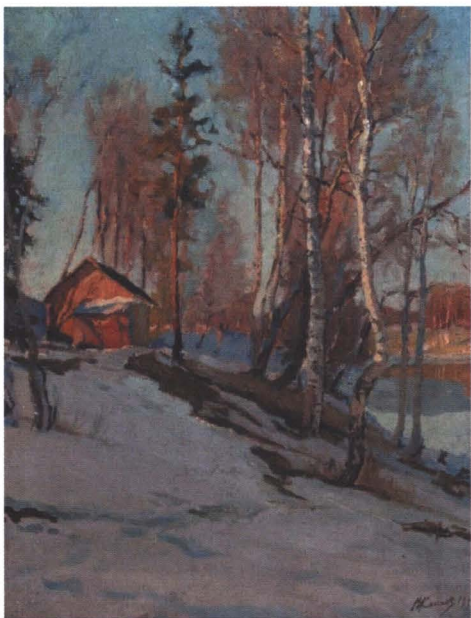
Волков А.Н. «Полдень в Шахимардане». 1933

ных стихий («Караван 1», Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Караван 3», Музей искусств народов Востока; обе работы — 1922–23), достигли драматической кульминации в картине «Гранатовая чайхана» (1924, там же), где патриархальный быт преобразён пламенем багрово-красных тонов, прекрасных и трагических одновременно. Впечатляющая цветовая энергия сохраняется и в произведениях, написанных по программе соцреализма. Сцены колхозного труда обретают у него подобие эпических фресок («Девушки с хлопком», 1932, там же). В 1946 был отстранён от преподавания в Ташкентском художественном училище (где он работал с 1929). В поздний период создал немало примечательных картин, в частности, по-своему уникальный, «неофициально»-экспрессионистский образ войны, картину «Пиета» (1944, собственность семьи художника, Москва).

Волков Борис Иванович (26.3.1900, Москва, — 23.12.1970, там же), российский театральный художник

» Народный художник СССР (1965). В 1913–18 учился в Строгановском училище у Ф.Ф. Федоровского, затем в мастерских Народного дома (1913–16) у В.Д. Поленова. В 1923 закончил Высшие художественно-технические мастерские, занимался у А.В. Лентулова, В.Е. Татлина, Д.П. Штеренберга и др. Первая самостоятельная работа в театре — декорации к спектаклю «Граф Монте-Кристо» (1922, театр «Романеск»). Работал в мастерской Поленовского народного дома. В 1924–40 был главным художником Театра им. МГСПС (с 1930 Театр

им. МОСПС, с 1938 Театр им. Моссовета), в 1941–49 — Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. С 1951 главный художник Малого театра. В ранних работах В. сказало влияние конструктивизма («Штурм» В.Н. Билль-Белоцерковского, 1925, Театр им. МГСПС). Лучшие работы этого периода — декорации к спектаклям «Мятеж» по Д.А. Фурманову, «Рельсы гудят» В.М. Киршона (1927, 1928, Театр им. МГСПС). Большое значение для В. имела его работа под руководством В.И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре им.



Волков В.И. «Начало весны». 1957

Немировича-Данченко над постановкой опер «Тихий Дон» И.И. Дзержинского (1936) и «В бурю» Т.Н. Хренникова (1939; спектакль обновлён в 1952). В оформлении этих спектаклей проявилось характерное для творчества В. стремление к выразительной, тщательно разработанной планировке места действия, сочетанию объёмных декораций с живописными, изобретательному использованию возможностей сценической техники и освещения. Важную роль в декорациях В. играл пейзаж; эмоциональный, лирический и поэтический, он всегда органично был связан с содержанием спектакля, помогал раскрытию его основной мысли. Среди работ В.: в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко — «Лола» С.Н. Василенко (1943), «Фрол Скобеев» Т.Н. Хренникова (1950), «Кощей Бессмертный» и «Шахерезада» Н.П. Римского-Корсакова (1944), «Семья Та-

раса» Д.Б. Кабелевского (1951), «Война и мир» С.С. Прокофьева (1957); в МХАТе — «Двенадцать месяцев» С.Я. Маршака (1948), «Домби и сын» по Ч. Диккенсу (1949), «Зелёная улица» А.А. Сурова (1948), «Вторая любовь» Е.Ю. Мальцева (1950); в Малом театре — «Северные зори» Н.Н. Никитина (1952), «Порт-Артур» А.Н. Степанова и И.Ф. Попова (1953), «Власть тьмы» Л.Н. Толстого (1956), «Почему улыбаются звёзды» А.Е. Корнейчука (1958), «Остров Афродиты» А. Парниса (1960) и др. Государственная премия СССР (1949, 1951, 1952).

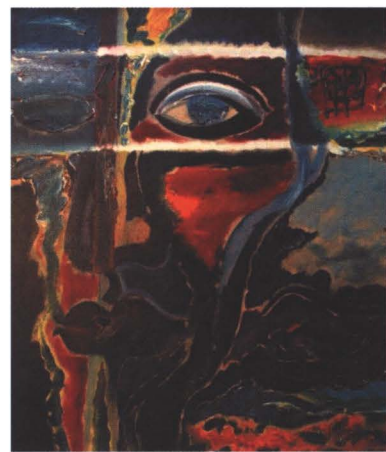
Волков Валентин Викторович [7(19).4.1881, Елец, Липецкой обл., — 8.11.1964, Минск], белорусский художник

» Народный художник БССР (1955). Принимал участие в художественных выставках с 1903. Окончил Пензенское художественное училище (1907). Учился в С.-Петербургской академии художеств (1907–15). В 1918 участвовал в художественном оформлении Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции (эскизы панно «Вся власть Советам», «Штурм Зимнего»). Преподавал в Великой художественной школе, Витебском художественном техникуме (1919–29), Белорусском театральном художественном институте (1953–69). Работал в жанрах тематической картины, портрета, пейзажа, натюрморта. Один из первых в белорусской живописи создал образ В.И. Ленина (портрет, 1926). Рисовал портреты (М. Горького, Я. Купалы и др.), оформлял книги поэтов (Я. Куавлы) и Я.Я. Коласа. Автор рисунка герба БССР (1926 и 1938), картин «Индустриализация», «Коллективизация», «Кастусь Калиновский», «Баррикада» (1923), «Молотобоец» (1926), «Партизаны» (1928), «Передача опыта» (1937), «Студенты» (1947), «Минск 3 июля 1944 года» (1944–55). Оформлял вокзал на станции Негорелое и многофигурный фриз «Октябрь в Белоруссии» в павильоне Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Волков Василий Иванович (р. 6.1.1921, д. Агарково, ныне Ржевского р-на), российский художник

» Народный художник РФ (2005). Заслуженный художник РСФСР (1980). В 1930-е учился в художественной студии Калинин у Н.Я. Борисова, бывшего ученика И.Е. Репина. В 1939 поступил в Ленинградскую академию художеств. Участ-

ник Великой Отечественной войны 1941–45. Первая персональная выставка состоялась в 1955. Член Союза художников СССР (с 1958). В 1949–51 председатель правления товарищества «Калининский художник», в 1953–63 председатель правления Калининского отделения Художественного фонда РСФСР, в 1974–83 председатель правления Калининской организации Союза художников РСФСР, в 1981–86 член правления Союза художников РСФСР. Пишет пейзажи («Весна», 1958; «Исток Волги», 1964; «Тверской проспект», 1974) и др. Произведения находятся в Тверской художественной галерее, а также во многих других музеях.



Вологжанин Н.Н. «Композиция с крестом». 1990

Вологжанин Николай Николаевич (р. 9.5.1945, дер. Жохово Московской области), российский художник

» Учился в художественном училище им. Калинина. Участвует в выставках с 16 лет. В 1968 поступил в Московский технологический институт на художественный факультет. Живёт и работает в Москве. Пишет пейзажи, натюрморты, портреты, многофигурные композиции, беспредметные абстрактные композиции. Считает своё искусство религиозным, но не в каноническом его представлении. Объектом его исследований и изучения является всё, что касается природы, — от родного пейзажа до космоса. Член Творческого союза художников России (с 1976). Участник многих международных выставок, в т. ч. Беонале (1989, Венеция), «Москва—Лондон», «Выставка авангарда» (1991, Нью-Йорк), а также в Швейцарии, Франции (Париж) и т. д. Работы находятся в музеях и в частных коллекциях России и зарубежья.

Вологодская иконопись, стиль и школа иконописцев, сложившиеся в 14–16 вв. в Вологде и на близлежащих территориях

» Время возникновения иконописной культуры на Вологодчине достоверно не установлено и определяется в интервале 13–15 вв. Известно, что первые храмы появились в 12 в., однако об их художественном оформлении известно мало. Огромная территория, включающая современные Вологодскую область, а также земли, в настоящее время относящиеся к Архангельской, Пермской областям Республики Коми, в 12–14 вв. подвергалась интенсивной колонизации и христианизации как с запада (Новгород Великий), так и с юга (Ростов), испытывая различные культурные влияния. К первой трети 13 в. относится написание древнейших икон русского Севера — «Богоматери Умиление Белозёрской» и «Петра и Павла» (Новгород). Памятники 13–15 вв., происходящие из древних новгородских «волостей» — Обонежья, Ваги, Вологды, обнаруживают связь с новгородской иконописной школой, например, «Богоматерь Одигитрия» из Входеоерусалимской церкви в Каргополе, деисусный чин собора Покровского Глушицкого монастыря. Влияние новгородской школы сохранялось и позднее. Икона «Николай Чудотворец» из церкви Константина и Елены первой половины 15 в., вероятно, написана местным мастером, находящимся под влиянием новгородской школы, а также усвоившим некие приёмы ростовских иконописцев. Древнейшая вологодская икона «Богоматерь Умиление Подкубенская», по-видимому, была написана в первой трети 14 в. Исторические и культурные корни В. и. происходят, по-видимому, из ростовской земли. В 14 в. к Ростовской епископии относились храмы Заозерья, в поселениях на берегах Шексны и нижней Сухоны. Вологодские иконы конца 14 — начала 15 в. напоминают среднерусские памятники византийской ориентации, примерами могут служить «Троица Зырянская», «Житийная икона мучеников Космы и Дамиана». На рубеже 15–16 вв. вологодская иконописная культура испытала сильное влияние московской школы, что было связано с вхождением в 1482 Вологды и земель Вологодского княжества в состав Великого княжества Московского. Среди примеров — иконостас Успенского собора Кирилло-Белозёрского монастыря, иконы Дионисия и иконописцев его мастерской для Павло-Обнорского и Ферапонтова

монастырей. В 15–16 вв. формировалась местная вологодская школа, при этом внутри неё выделилось «столичное» течение, ориентирующееся на московские образцы, и более простое «народное». Иконы «Успение Богоматери» и «Вознесение — Сошествие во ад» из Успенского собора Горне-Успенского монастыря в Вологде, обе 16 в., и обе, вероятно, имеют вологодское происхождение. К середине 16 в. Вологда стала одним из крупнейших русских городов, процветающим торговым центром и фактически — главным городом Великопермской епархии с активным храмовым строительством. В. и. достигла своего расцвета. Окончательно оформился своеобразный вологодский стиль письма. Утончённость и классическая правильность рисунка, изысканность колористического решения обнаруживают связь с московскими художественными традициями дионисиевского времени и первых десятилетий 16 в., а также с местными произведениями этой эпохи — иконами праздничного чина из собраний А.В. Морозова, И.С. Остроухова и Б. Ханенко, к-рые, очевидно, были написаны в Вологде. Вместе с тем преобладание холодных, высветленных, чуть блёклых тонов в одеждах и архитектурных деталях, связанное, вероятно, с использованием местных пигментов, придаёт этим иконам неповторимый, легко узнаваемый облик. Столь же узнаваемы яркое золото фонов и преобладающий фон личного письма — плотная золотистая охра, заметно отличающаяся по оттенку от той, что использовалась в московской и новгородской иконописи 16 в. Своеобразие вологодских памятников проявлялось и в сохранении свободного, подвижного рисунка и тонких, полупрозрачных слоёв краски в доличном письме, к-рые были характерны для местной живописи более раннего времени.

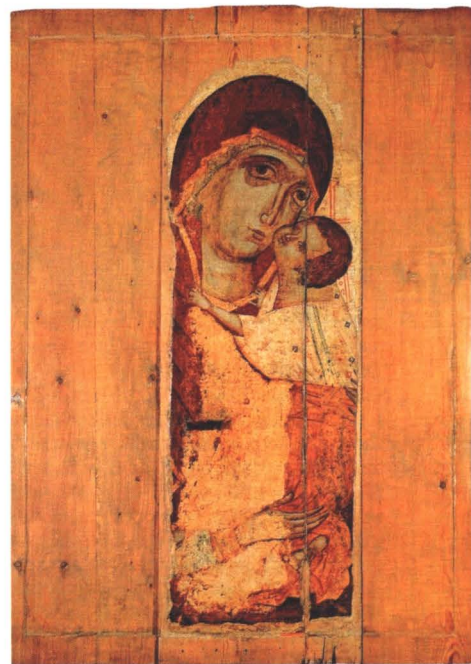
Вологодская областная картинная галерея, художественный музей

» Была организована в 1952 на базе художественного отдела Вологодского областного краеведческого музея. Здание зимнего Воскресенского собора, интерьеры к-рого ныне приспособлены под картинную галерею, возведено в 1772–76 местным архитектором Златицким. В структуру галереи входят четыре экспозиционных здания: Центральный выставочный зал, Шаламовский дом, Музейно-творческий центр «Дом Корбакова» и Мемориальная мастерская заслуженного



Вологодская иконопись. Икона «Николай Чудотворец». Первая половина 15 века

художника России А.В. Пантелеева. В собрании галереи, единственного в Вологодской области специализированного художественного музея, представлены уникальные и редкие произведения древнерусского искусства, русского искусства 18 — начала 20 в. (в первую очередь — живописные портреты и пейзажи), современного отечествен-



Вологодская иконопись. Икона «Богоматерь Умиление Подкубенская». Первая треть 15 века



Вольгемут М. «Обретение Креста Господня». Алтарная картина. Правая панель. Собор Святого Лоренца. Нюрнберг. 1485

ного и западноевропейского искусства 20–21 вв., произведения русской оригинальной и печатной графики 18 — начала 20 в. (в том числе отражающие творчество двух ведущих художественных объединений начала 20 в. — «Мир искусства» и «Союз русских художников»), работы вологодских художников — живописцев и графиков, мастеров народного и декоративно-прикладного искусства 19–21 вв. Основу коллекции русского искусства со-

ставляют живописные и графические работы В.Л. Боровиковского, В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля, А.Н. Бенуа, М.П. Клодта, А.И. Куинджи, К.Я. Крыжичко и др. Из Государственного музейного фонда в 1920-е в фонды Вологодского краеведческого музея поступили картины И.К. Айвазовского, И.И. Левитана, С.Ю. Жуковского, в 1925 — работы ряда европейских мастеров. Из Государственного Русского музея в галерею поступили этюды В.В. Верещагина, портрет М.М. Антокольского работы И.Е. Репина. Пейзажи В.Д. Поленова, М.Х. Аладжолова; картины Н.П. Богданова-Бельского и других были переданы из Государственной Третьяковской галереи. Коллекция западноевропейского искусства представлена живописными работами и гравюрами художников голландской, итальянской, французской, швейцарской, бельгийской, немецкой школ 17–19 вв. Заслуженной известностью пользуется раздел графики галереи, а также фонд произведений ведущих вологодских живописцев (Д.Т. Тутунджан, В.Н. Корбакова, Г.И. Попова, Я.Ю. Крыжевского, А.В. Пантелеева и др.), графиков (Г.Н. и Н.В. Бурмагиных, В.А. Сергеева и других) и мастеров декоративно-прикладного и народного искусства.

Вольгемут Михаэль (Wolgemit Michael) (1434, Нюрнберг, — 30.11.1519, там же), немецкий художник, представитель нюрнбергской школы

» В его мастерской в 1486–89 учился А. Дюрер. Выполнял заказ саксонского курфюрста Фридриха Мудрого по оформлению его дворца в Виттенберге (утеряно во Вторую мировую войну 1939–45). Вероятно, В. обучался ремеслу на работах фламандских живописцев. Женился на вдове своего работодателя Ганса Плейденwurфа и получил его мастерскую. Вместе со своим приёмным сыном Вильгельмом Плейденwurфом иллюстрировал «Нюрнбергскую хронику». К лучшим работам В. относятся: алтарь Перингсдёрфферов (ныне в Церкви мира в Нюрнберге), резной, украшенный живописью алтарь церкви Св. Марии в Цвиккау, роспись зала ратуши в Госларе, алтарь в Городской церкви Иоанна Крестителя в Швабахе и четыре алтарные панели в мюнхенской пинакотеке. Писал также портреты.

Вольноприходящий ученик АХ, вольноприходящий по классу, вольный посетитель, свободный ученик, к-рый в отличие от учени-

ка — воспитанника Академии художеств (АХ), находящегося на казённом обеспечении, не получал содержания и не пользовался правами учеников АХ

» Вольноприходящие появились в АХ в 1798, когда при ней было открыто Рисовальное училище для вольноприходящих людей разных сословий. Они могли посещать только вечерние рисовальные классы и в результате обучения получали звание свободного художника. Это положение сохранялось до конца 1830-х, когда было ликвидировано Воспитательное училище при АХ и упразднено казённое содержание учеников. С 1840 все академики стали вольноприходящими. В конце 18 — первой трети 19 в. вольноприходящие занимались вместе с казёнными учениками, однако не были жёстко связаны учебной программой, могли в любое время оставить АХ, а также самостоятельно определять классы для посещения. Таким образом предоставлялась возможность обучения любым лицам, вне зависимости от возраста, звания и т. п. В литературе, посвящённой истории АХ второй половины 19 в., термин «вольноприходящий» нередко используется вместо термина «вольнослушатель».

Вольнослушатель АХ, см. Посетитель АХ

Вольнослушатель МУЖВЗ, вольнослушатель Московского училища живописи, ваяния и зодчества, так называли тех, кто, поступая в училище, сдавал лишь экзамены по искусству, не представляя свидетельства об окончании среднего учебного заведения

» Согласно правилам, вольнослушатели (их также называли «вольными посетителями») не обладали правами учащихся и посещали только художественные курсы и занятия.

Вольс (Wols) (прозвище; настоящее имя и фамилия Альфред Отто Вольфганг Шульце) (27.5.1913, Берлин, — 1.9.1951, Париж), немецкий художник, представитель абстракционизма

» В 1931 поступил в навигационную школу, работал в автомастерской и помощником фотографа. Изучал антропологию в Институте Африки во Франкфурте-на-Майне (1932). Познакомившись с Л. Мохой-Надемом, решил посвятить себя живописи. Учился в Баухаузе. Прибыв в Париж в 1932, работал как профессиональный фотограф под псевдо-

нимом В. С началом Второй мировой войны 1939—45 был интернирован, но в 1940 освобождён. В последующие годы жил и работал в одиночестве на юге Франции. По окончании войны, вернувшись в Париж, сблизился с Ж.П. Сартром и С. де Бовуар. Постоянная нужда, беспорядочный образ жизни, алкоголизм подорвали здоровье художника, что привело к его ранней кончине. Приблизительно до 1940 художник использовал некие темы внешнего мира (растения, животные, люди, город), к-рые постепенно стали основой очень сложного иероглифического языка. Определённые черты его стиля, такие, как уверенный штрих, точность и тщательная продуманность названий («Шабаш ведьм», ок. 1945, Медон, бывшее собрание А.П. Роше; автопортрет, Крефельд, частное собрание), напоминают работы П. Клее. После смерти В. получил широкую известность, был признан предтечей информального искусства, одним из основоположников лирической абстракции (*ташизма*). Его творческое наследие состоит из большого количества акварелей, рисунков и нескольких картин. Он работал в характерной для ташизма спонтанной манере. Внутреннее состояние художника, диктующее ритм работы, запечатлевается на холсте в лихорадочных метаниях кисти, патетических взмахах, drobных коротких ударах, медлительных блужданиях, внезапных остановках («Голубой гранат», 1946, Париж, Национальный музей современного искусства;

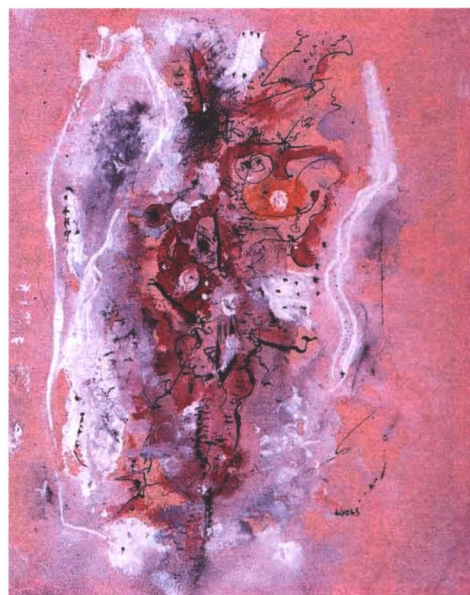
«Композиция», 1947, Гамбург, Кунстхауз). Особой изысканностью отличаются акварели В., в к-рых мягко пульсирующие формы сложных оттенков ассоциируются с явлениями органического мира и психическими процессами. Иллюстрировал произведения Ж.П. Сартра, Ф. Кафки, А. Арто. Горестные или карикатурные образы В. свидетельствуют о мучительно пережитом опыте отношений человека и мира. Находящееся на стыке экспрессионизма и сюрреализма, искусство В. является ёмкой и точной формой письма, с плотными и запутанными переплетениями линий и сложными комбинациями форм, обычно исполненных акварелью, с прозрачными тонами, среди к-рых преобладают розовые, голубые и жёлтые. Он также является автором мистических поэм, вдохновлённых ориенталистской тематикой. Его работы представлены в немецких музеях (Гамбург, Кёльн, Мюнхен, Штутгарт), в Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), Лионе, Хьюстоне (собрание Мемил) и Нью-Йорке (Музей современного искусства).

Вомака Вальтер (*Womacka Walter*) (р. 22.12.1925, Обергеоргенталь), немецкий художник

» Учился в высших художественных школах в Веймаре (1949—51) и Дрездене (1951—53, у Ф. Дена и Р. Бергандера). С 1965 профессор, с 1968 ректор Высшей школы изо-



Вольс. «Голубой оптимист»



Вольс. Без названия



Вомака В. «На пляже». 1962

бразительного и прикладного искусства в Берлине-Вейсензе. Представитель социалистического реализма. Автор картин («Сборщицы свёклы», 1956; «На пляже», 1962; «Жёны рыбаков», 1967 и др.), акварелей. Выполнил витражи в мемориальном комплексе Заксенхаузен.

Воробьёв Валентин Ильич (р. 9.7.1938, Брянск), российский художник, представитель советского «неофициального искусства»

» В 1948 учился в Студии изобразительного искусства у педагога Б. Геллера. В 1953—58 занимался в художественной школе в Орле и Казани. В 1958—61 учился во Всероссийском государственном институте кинематографии (ВГИК) у А. Фаворского и Ю.И. Пименова. В 1961 был исключен из ВГИКа за «профессиональную непригодность». Создал первые геометрические абстракции. В 1963—65 работал учителем рисования для умственно неполноценных детей в Звенигороде. В 1966 вступил в Горком графиков (МОКХГ). В 1967 в Москве прошла выставка произведений двенадцати художников, на которой были представлены произведения В. В том же году участвовал в этнографической экспедиции АН СССР в Дагестане. В 1970 прошли выставки в Швейцарии (Лугано), в США (Даллас). В 1974 с его участием была организована выставка в Москве (Беляево) — первый осенний просмотр картин «на открытом воздухе» (см. «Бульдозерная выставка»). В том же году в Москве (лесопарк Измайлово) прошёл второй осенний просмотр картин «на открытом воздухе». В 1975 эмигрировал из СССР. Живёт во Франции. Участник выставок за рубежом и в СССР.

Воробьёв Максим Никифорович [6(17).8.1787, Псков, — 30.8(11.9).1855, С.-Петербург], российский художник, один из основоположников русского романтического пейзажа

» Родился в семье солдата, который после отставки в чине унтер-офицера служил смотрителем в С.-Петербургской академии художеств. В 1798 был зачислен в архитектурный класс академии (где занимался под руководством Ж. Тома де Тона), окончил же академию по классу пейзажной живописи (его наставником был Ф.Я. Алексеев). В 1809—12 работал по «снятию видов» Москвы и её окрестностей, затем состоял художником при главной квартире русской армии в Германии и Франции (1813—14). В 1817—18 писал виды Орла и Воронежа. Путешествовал по Средиземноморью, в том числе по Палестине (1820—21) и Италии (1844—45). Прикомандированный к штабу во время Русско-турецкой войны 1828, посетил театр военных действий на Дунае. Жил преимущественно в С.-Петербурге. В основе всех произведений В. лежат ещё сугубо классицистические принципы *ведуты* (т.е. топографически точного вида) и идеального пейзажа. Одна-



Воробьёв М.Н. «Исаакиевский собор и памятник Петру I». 1844

ко, уделяя все большее внимание эффектам освещения, в том числе вечернего и ночного, передавая жизнь атмосферы, а с другой стороны — усиливая психологическую ассоциативность этой жизни, он примкнул к романтизму. Среди его лучших произведений — виды Московского Кремля от Устьинского моста и Каменного моста (1818—19, Москва, Государственная Третьяковская галерея, и С.-Петербург, Государственный Русский музей), «Иерусалим ночью» (1820-е, Государственная Третьяковская галерея), «Дуб, раздробленный молнией» (аллегория на смерть жены

художника; 1842, там же). Наиболее романтически-эмоциональны его зрелые и поздние образы северной столицы («Осенняя ночь в Петербурге», 1835, там же; «Закат солнца в окрестностях Петербурга», 1832; «Набережная Невы со сфинксами у Академии художеств», 1835; обе в Государственном Русском музее). Большое историческое значение имела педагогическая деятельность мастера (преподавал в Академии художеств с 1814). Среди его учеников были И.К. Айвазовский, А.П. Боголюбов, Л.Ф. Лагорио, М.И. Лебедев, братья Г.Г. и Н.Г. Чернецовы.



Воробьёв М.Н. «Дуб, раздробленный молнией». Аллегория на смерть жены художника. 1842



Воробьева-Стебельская М.Б. «Натюрморт с рыбами и бутылкой». 1956

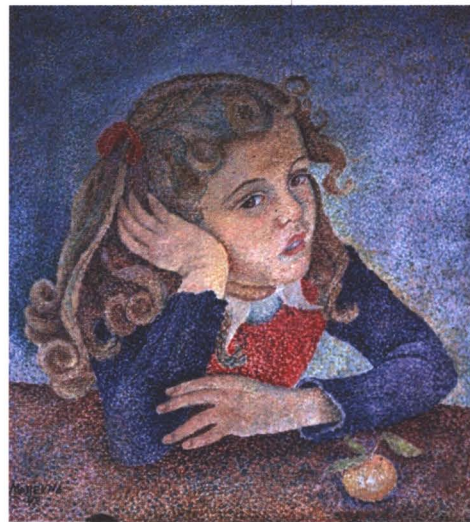
Воробьева-Стебельская Мария Брониславовна (Маревна) (14.2.1892, Чебоксары, — 4.5.1984, Лондон), российский художник польского происхождения, представительница Парижской школы

» Дочь польского дворянина и русской актрисы. Детство провела в Тифлисе, где начала учиться живописи. В 1910 приехала в Москву, поступила в Строгановское училище, училась вместе с О. Цадкиным. В 1912 переехала в Париж, поселилась в Улье. Сблизилась с кубистами, подружилась с П. Пикассо и др. обитателями артистического Монпарнаса, наиболее близко с Х. Сутиным. В течение полугода была возлюбленной Д. Риверы, от к-рого родила дочь Марику (1919), впоследствии ставшую актрисой. Занималась прикладным искусством, работала для различных домов моды. Прозвище, ставшее псевдонимом художницы, ей дал М. Горький, с к-рым она познакомилась на о. Капри. С 1948 жила в Англии. Создала серию портретов художников Монпарнаса. Разработала оригинальный синтез кубизма и пуантилизма. Участник выставок с 1912: парижских салонов Тюильри, Независимых; выставок русского искусства в Лондоне, Париже; выставок «Неоимпрессионизма» (Нью-Йорк, 1968); «Женщины-художницы Парижской школы» (Женева, 1975) и др. В память о друзьях юности написала картину «Дар памяти друзьям с Монпарнаса» (1962). Написала книгу воспоминаний «Моя жизнь с художниками Улья», после публикации к-рой большая часть её творческого наследия была выкуплена музеем современного искусства в Женеве Пти Пале. Большая выставка работ

В.-С. состоялась в Лондоне в 1992 и была приурочена к столетию художницы. В России ретроспектива работ В.-С. была представлена в Третьяковской галерее в 2004. Коллекция работ художницы хранится в музейных и частных собраниях Парижа, Лондона, Женевы и т. д.

Воронежский областной музей изобразительных искусств имени И.Н. Крамского, создан в 1933

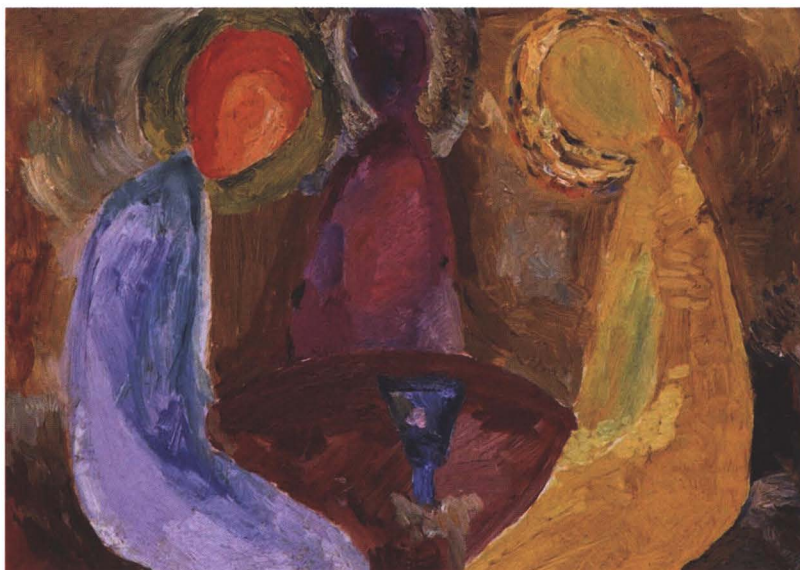
» В его основу легли два больших собрания: коллекция Музея древностей и изящных искусств Воронежского государственного университета и коллекция художественного отдела Воронежского областного краеведческого музея. В 1896 в музее состоялась первая выставка — «Выставка екатерининской эпохи», где экспонировались в основном портреты выдающихся деятелей 18 в., начиная с портрета первого историка края Е. Болховитинова. В 1897 была организована «Выставка религиозной живописи старого и нового времени», в 1898 — «Выставка произведений новой печати», а год спустя — «Выставка видов и предметов Востока». Значительно обогатило художественный отдел слияние с Музеем древностей и изящных искусств Воронежского государственного университета. Датой основания университетского музея можно считать 1918: в это время в Воронеж был эвакуирован бывший Императорский Юрьевский ун-т (Тарту), при к-ром с 1803 существовал Музей изящных искусств. В собрании этого музея хранилось множество произведений русского и западноевропейского искусства, а также коллекция старинных монет, завещанная музею его первым ди-



Воробьева-Стебельская М.Б. «Девочка с красным бантом». 1942

ректором, профессором классической филологии К. Моргенштерном. Для университетского собрания при непосредственном участии Моргенштерна в Вене, Берлине, Риге и Риме были приобретены произведения мастеров нидерландской, голландской, фламандской, итальянской, испанской и немецкой школ живописи 16—19 вв. В настоящее время в фондах хранятся коллекции: «Античность», «Древний Египет», «Западноевропейское искусство», «Русское искусство», «Нумизматика» (всего 23 тыс. единиц хранения). Экспозиционно-выставочная площадь 2787 м².

Ворошилов Игорь Васильевич (10.12.1939, Алапаевск, — 20.3.1989, Москва), российский художник,



Ворошилов И.В. «Три ангела». Середина 1960-х



Ворпсведская колония художников. П. Беккер-Модерзон. «Пейзаж Ворпсведе». Около 1900

представитель неофициального искусства

► Из семьи кубанских казаков, в годы сталинской коллективизации раскулаченных и переселённых за Урал. В детстве увлекался музыкой (играл на баяне), спортом, позднее чтением философской и религиозной литературы. В 1957 поступил во Всесоюзный государственный институт кинематографии на факультет киноведения, познакомился с художником А. Васильевым. Присоединился к группе Васильева, где познакомился с В. Яковлевым, В. Пятницким, А. Зверевым, Г. Айги, В. Ерофеевым, И. Вулохом, М. Шварцманом и др. Писал портреты и лирические пейзажи. Участник Второго русского авангарда. Живописью и графикой В. начали интересоваться ценители и собиратели нонконформистского искусства. Одна из первых выставок его работ состоялась на квартире В. Столлера. Кроме картин и рисунков В. писал стихи, прозу, работал над трактатом «О живописи» (остался незавершённым). В 1988 в Киеве была устроена персональная выставка художника, ставшая его последней прижизненной экспозицией. В 1990 в московском Центре Дягилева состоялась совместная выставка произведений В., В. Яковлева и А. Зверева. В 2007 работы В. были показаны в московской галерее «Кино» в рамках проекта «Поколение».

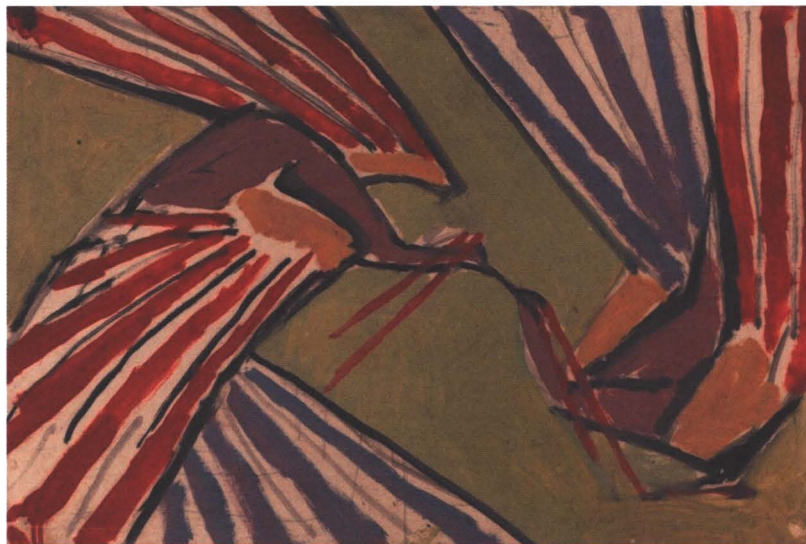
Ворпсведская колония художников (*Kunstlerkolonie Worpswede*), основанное в 1889 сообщество художников, проживавших и работавших в посёлке Ворпсведе на Чёртовом болоте в Нижней Саксонии в 18 км от Бремена

► Ворпсведе стал своего рода родиной для многих известных немецких импрессионистов и экспрессионистов. В 1889 в Ворпсведе посели-

лись основатели колонии: Ф. Макензен, Г. ам Энде и Ф.В.О. Модерзон. В 1893 к ним присоединился Ф. Овербек, а в 1894 — Г. Фогелер. В 1898 приехала учиться живописи у Макензена П. Беккер-Модерзон. В 1895 Фогелер приобрёл дом с названием «Баркенхофф» и перестроил его в стиле модерн. «Баркенхофф» стал центром В. к. х. Простая сельская жизнь и пейзажи северной Германии вдохновляли писателей: Р.М. Рильке (чьей супругой впоследствии стала обитательница Ворпсведе скульптор Клара Вестхофф) и М. Хаусмана. К бегству из города художников побуждали интерес к свету, сельским мотивам и яркой местности, а также романтическая ностальгия по крестьянской идиллии и простой жизни на природе. В настоящее время в Ворпсведе для посетителей работают выставки, галереи и мастерские.

Вортицизм (англ. *vorticism*), течение в изобразительном искусстве начала 20 в. в Англии, близкое к футуризму

► Представлял собой исключительно английское культурное явление, английский *модернизм*, и в равной степени противостоял как *импрессионизму*, так и классической художественной традиции. Предтечей вортицистов был английский художник Р. Фрей, проложивший им дорогу своими выставками «Моне и постимпрессионизм» в 1910 и «Вторая постимпрессионистская выставка английских, французских и русских художников» в 1912. Большое влияние на формирование В. оказал итальянский футуризм. В 1910 в Лондон приехал Ф.Т. Мари-



Вортицизм. Р. Фрей. «Павлины». 1913—1914

нетти и выступил с лекциями о футуризме в женском Лицеум-клубе, а в 1912 лондонская галерея Саквилл стала вторым местом, где располагалась большая футуристическая передвижная выставка. В 1914 несколько английских художников, среди которых были П.У. Льюис, Л. Аткинсон, Д. Бромберг и поэт Э. Паунд, создали художественное объединение, основанное на понимании решающей роли индустриального процветания и мегаполисов в будущем европейской цивилизации. Печатным органом этого художественного направления, просуществовавшего 2 года, был выпущенный Льюисом журнал «Blast», выходивший дважды, в июле 1914 и в июле 1915. Паунд был идейным вдохновителем течения. В. боролся с реалистическими тенденциями в живописи, отрицал моральный аспект искусства и настаивал на автономности каждого художественного творения. Кроме этого, вортицисты были антагонистами французской художественной школы и считали себя представителями нордического английского искусства. По их мнению, в духе современности чувствовался особый ритм, рождённый ураганом перемен. В то же время вортицисты видели всеобщий прогресс не в скоростных измерениях новых автомобилей и самолётов, а в изменении функциональных структур и внутренней организации общества. Свои работы представители В. рассматривали как свой спор с современной индустриальной цивилизацией, в которой человек чувствует себя пленённым огромными городами



Вортицизм. П.У. Льюис. Автопортрет. 1921



Корнелис де Вос. «Дочери художника». 1640—1650

и массовыми производственными производствами. Преклонение перед механическим движением, практикуемое итальянскими футуристами, вортицисты отклоняли как сентиментальный романтизм. В. как художественное течение угас ко времени окончания Первой мировой войны 1914—18.

Вос Корнелис де (Vos Cornelis de) (1584, Хюлст, близ Антверпена, — 1651, Антверпен), фламандский художник

» Старший брат Пауля де Воса. В 1599—1604 учился у Д. Ремеуса в Антверпене, где в 1608 стал мастером. Его деятельность очень разнообразна, писал религиозные («Сошествие Св. Духа», 1613, Ньевкеркен, приходская церковь; «Поклонение пастухов», Антверпен, Королевский музей изящных искусств), аллегорические («Изобилие коронует Земледелие», Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена) и мифологические композиции («Триумф



Корнелис де Вос. «Семейный портрет». 1631

Вакха», «Рождение Венеры», «Аполлон и Питон», Мадрид, Прадо), а также картины по эскизам П.П. Рубенса (там же, и Брюссель, Королевский музей изящных искусств), предназначавшиеся для Торре де ла Парада. В 1635 участвовал в украшении Антверпена по случаю везда эрцгерцога Фердинанда Австрийского. Но вершины своего искусства В. достиг в портретах, достаточно строгих, в противовес портретам Рубенса и А. Ван Дейка (Антверпен, музей Майера ван ден Берга; Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; Франкфурт, Штеделевский художественный институт; Лондон, собрание Уоллес). В таких портретах, как «Художник и его семья» (1621, Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Портрет юриста» (1662, Брауншвейг, музей герцога Антона-Ульриха), «Портрет Антонио Канис» (1624, Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса), «Семейный портрет» (Брауншвейг, музей герцога Антона-Ульриха), «Портрет Абрахама Графеуса» (1620, Антверпен, Королевский музей изящных искусств), спокойный и скромный образ сочетается с богатым колоритом, естественными позами моделей и оттенками психологизма. В. был также замечательным мастером детских портретов («Маленький мальчик», «Девочка», там же; «Маленький мальчик», 1627, Вена, Собрания Академии художеств). «Портрет детей художника» (Берлин-Далем, музей) очаровывает своей грацией и непосредственностью. В ту эпоху, однако, более знамениты были его брат Пауль де Вос и его родственники Франс Снейдерс и Я. Виденс.

Вос Пауль де (*Vos Paul de*) (1595, Хюлст, — 1678, Антверпен), фламандский художник

► Младший брат Корнелиса де Васа. В 1604 в Антверпене был учеником Д. ван Хове, а в следующем году — Д. Ремеуса. В 1611 поступил в мастерскую своего родственника Ф. Снейдерса. В 1620 стал свободным мастером Антверпена. Художник-анималист круга П.П. Рубенса, он был довольно знаменит в своё время и работал во Фландрии и Испании (так, в Мадриде он участвовал в оформлении дворцов Буэн-Ретио и Торре де ла Парада — 11 картин с изображением животных, Мадрид, Прадо). Его многочисленные картины (Антверпен, Королевский музей изящных искусств; Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Роттердам,

музей Бойманса—ван Бёнингена; Париж, Лувр; Санлис, Музей изящных искусств; Мадрид, Прадо; Стокгольм, Национальный музей; Вена, Музей истории искусств) написаны в стиле *барокко*; они различны по качеству, что можно объяснить их назначением — украшать королевские резиденции. Среди лучших произведений следует назвать «Охоту на оленя» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Охоту на лань» и «Преследование оленя» (Мадрид, Прадо), а также картины из петербургского Эрмитажа («Охота на леопарда» и др.), в к-рых проявляются характерные черты его искусства: композиции, полные жизни, гармоничная стилизация форм и колорита. Особняком в его творчестве стоят картины с изображением оружия и астрономических и музыкальных инструментов (Вена, Музей истории искусств; Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Мюнхен, Старая пинакотекa). Художник сотрудничал с Я. Виденсом и Л. ван Уденом, к-рые писали пейзажные фоны на нек-рых его картинах.

Восканьянц Марина Константиновна (р. 2.1.1934), российский художник-мультипликатор

► Трёхкратный обладатель звания «Лучший мультипликатор России». Известна своими «постановками» танцев в анимации. Почти одновременно училась в школе гармонической гимнастики Л. Алексеевой и на курсах художников-мультипликаторов при «Союзмультфильме». На студии о талантливой ученице заговорили после «Больших неприятностей», где она срежиссировала рок-ролл на музыку А. Варламова. Впоследствии В. были срежиссированы ещё десятки самых разных танцев, и — как апогей — сцена в «Щелкунчике», выход Маши с метлой в зал, где стоит наряженная елка. По предложению В., девочка начала танцевать не сразу, а постепенно, подметая пол. Этот видеоряд очень гармонично лёг на музыку П.И. Чайковского. Фильмография В.: «Дюймовочка», «Большие неприятности», «Голубой щенок», «Пастушка и трубочка», «Конёк-Горбунок», «Щелкунчик», «Бременские музыканты», «Трое из Простоквашино», «Мария, Миранделла», «Тайна третьей планеты», «Волшебное кольцо», «Незнайка на Луне», «Сказка о Золотом петушке», «Мороз Иванович», «Огневушка-поскакушка» и мн. др.

Восковая живопись (англ. *wax painting*, франц. *peinture a la cire*,

нем. *Wachsmalerei*), техника живописи, где в качестве связующего вещества используется воск

► Благодаря малой химической активности воска и его влагуостойчивости произведения В. ж. в течение веков сохраняют первоначальную свежесть цвета, фактуру красочного слоя. В Древнем Египте с XIV в. до н. э. В. ж. служила для окраски фасадов храмов. В Древней Греции воском покрывались в декоративных целях и ради сохранности мраморные сооружения и статуи (этот способ назывался ганосис). В V в. до н. э. в Древней Греции была создана техника энкаустики, ставшая на века основным видом В. ж.: знаменитыми её памятниками были фаяюские портреты и раннехристианские иконы. В Средние века прочная, но трудоёмкая энкаустика была вытеснена «холодным способом» (восковыми красками на скипидаре) и восковой темперой (эмульсия с примесью летучих масел). В 20 в. В. ж. применяется главным образом при реставрации живописи — для укрепления красочного слоя и восполнения его утрат. Есть также опыты применения В. ж. как в монументально-декоративных росписях, так и в станковых картинах. Важной особенностью В. ж. является возможность писать на разных основах: холсте, мраморе, цементе, дереве, шифере и др.

«Восьмёрка», в первой четверти 20 в. группа американских художников, создавшая способ выражения, соответствующий новой эпохе; направление в американской реалистической живописи. См. *Ашканская школа*.

Вотье Марк Луис Бенъямин (*Vautier Marc Louis Benjamin*) (27.4.1829, Морж, Швейцария, — 25.4.1898, Дюссельдорф, Германия), немецкий художник

► В. — один из крупнейших немецких художников-жанристов 19 в. Мастер одной темы, в течение всей своей жизни с удивительным постоянством изображал крестьян — в церкви, на вечеринке, на свадьбе, похоронах, в радости и в горе. В. родился в семье пастора. Отказавшись от духовной карьеры, к к-рой готовил его отец, он решил стать художником. В Женеве он обучался ремеслу художника-эмальера, расписывая крышки часов и шкатулки пасторальными сценами в сентиментальном духе. В 1850 В. отправился в Дюссельдорф, в знаменитую Академию художеств (см. *Дюссельдорфская государственная академия художеств*). Большое влияние на



Вотье М.Л.Б. «Дети за обедом». 1857

искусство В. оказали художники *дюссельдорфской школы* — К. Зон, И.Б. Ширмер, И.П. Хазанклевер, для которых был характерен интерес к реалистическому пейзажу, обыденному жанру, интимной и камерной трактовке портрета. В. также внимательно прислушивался к советам пейзажиста К. Жирарде, с которым он познакомился во время одной из поездок на родину. Жирарде призывал его обратиться к жанру из народной жизни. Кратковременное пребывание в Париже — центре художественной жизни того времени — никак не повлияло на мировоззрение и творчество художника. В. много путешествовал по окрестностям Женевского озера, делал зарисовки сцен крестьянского быта в характерной для него сухой манере, отточенным штрихом, собирая материал для будущих картин. В творчестве В. незаметна какая-либо эволюция, как художник он сложился раз и навсегда и всю жизнь оставался верным своим художественным принципам. В основе его произведений всегда лежит занимательный сюжет, часто обозначенный уже в самом названии картин: «Аукцион в старом замке», «На пароходе по Женевскому озеру», «Крестьяне перед судом», «Коварство» и т. д. Большим успехом у широкой публики пользовалось его полотно «Крестьяне в церкви, захваченные врасплох во время карточной игры». Литературность, назидательность, внимательное бытописание всегда присутствуют в

произведениях В. Крестьяне — герои его картин — всегда аккуратно одеты, причёсаны, веселы и нарядны. Царит дух благопристойности и довольства («Гостя за невесту», «Первый урок танцев»). Каждый жест, детали одежды, выражение лиц персонажей десятки раз выверены в подготовительных рисунках; колорит картин тёмный и сухой. В обращении с материалом, в пасторальном духе картин чувствуется тщательная выучка художника-эмальера. Большой материал для художника дала поездка в Шварцвальд в середине 1860-х, откуда В. привёз большое количество зарисовок с натуры, точно передающих характерные черты внешности и национальных костюмов шварцвальдских крестьян. Картина «Субботний вечер в Швабии» — одно из произведений, созданных им в результате поездки. Излишняя сентиментальность присутствует в таких картинах художника, как «Похороны в деревне», «У постели больной», где изображён мужчина с ребенком у постели умирающей жены. Напротив, в картине «Крестьяне перед судом» и «Арест» звучат социальные ноты. С удивительной точностью изображены на картинах характерные социальные типы того времени: толстый булочник, адвокат, подмастерье, судья. В 1860-е В. обратился к книжной иллюстрации. Он помещал свои рисунки в народном календаре, иллюстрировал «Босоножку» Б. Ауэрбаха. Большой успех принесли ему иллюстрации к поэме

И.В. Гёте «Герман и Доротея». В. является продолжателем традиции стиля *бидермайер*, получившего развитие в Германии в 1820-х — 1840-х. Для этого направления характерны отказ от возвышенной манеры «большого стиля» и обращение к обыденной жизни — реалистическому пейзажу, мещанскому уютному быту, занимательному жанру. При жизни искусство В. пользовалось большим успехом, впоследствии слава его померкла. Но как художник-жанрист, относящийся к реалистическому направлению в искусстве 19 в., он по праву занимает значительное место в истории искусства Германии этого времени.

Вюверман Филиппс, см. *Вауверман*

Вохренье, охрение, в древнерусской живописи процесс постепенного высветления деталей лица или открытых частей тела многократными прописями по тёмному основному тону

» При В. создаётся иллюзорный объём изображаемого персонажа, тем не менее не нарушающий общего плоскостного восприятия иконы. Употребительными приёмами В. были плывь и отборка. Термин происходит от преобладания охры в светлых частях изображения. Введение этого понятия в практику геральдического художества предусматривает как расширение художественных приёмов изображения герба за счёт использования техники иконописания, так и описание термином В. высветленной от краёв к центру вохрайной фигуры.

142 Врубель Михаил Александрович [5(17).3.1856, Омск, — 1(14).4.1910, С.-Петербург], российский художник, крупнейший представитель символизма и модерна

» Выросший в семье военного юриста, В. получил прекрасное образование. Рисованию его обучали с детства, однако полностью он посвятил себя искусству лишь по окончании юридического факультета С.-Петербургского университета в 1880; осенью того же года В. был зачислен студентом Императорской академии художеств. Важнейшим событием академических лет стала встреча с П.П. Чистяковым: занятия у него (с 1882) сформировали изобразительный язык В., обеспечив необычайно быстрый рост мастерства. Аналитический метод учителя счастливым образом совпал с тончайшей пластической восприимчивостью ученика. Неслучайно В.

свидетельствовал, что основные положения Чистякова оказались для него не чем иным, как «формулой» его «живого отношения к природе». Согласно чистяковскому принципу, форма как бы «высекается» из пространства, определяясь сначала по общим касательным плоскостям, или «планам», а затем по всё более мелким, вплоть до исчезновения плоскости в точке. Соответственно, контуру, как таковому, здесь нет места. Отсюда происходит «странная» техника В., означающая бесконечность стремления к аналитическому исчерпанию видимой формы. В ранний, академический период творчества В. был поглощён штудиями натуры, добиваясь особенно многого в акварелях (автопортрет, 1882; «Натурщица в обстановке Ренессанса», 1883; «Старушка Кнорре за вязанием», 1883, и др.). Одновременно он пробовал силы в станковой картине («Гамлет и Офелия», 1883—84), а чуть позднее — и в монументальной живописи (росписи и иконостас Кирилловской церкви в Киеве, 1884—85). Уже в эти ранние годы В. решительно противопоставлял «культ глубокой натуры» передвижнической журналистике. Несколько месяцев, проведённых в Венеции, сильные впечатления, связанные с искусством Средневековья и раннего Ренессанса разбудили мощный дар В.-колориста. По возвращении в Россию он возобновил работы в Киеве. О силе, к-рую обрела его палитра, свидетельствуют «Восточная сказка» и «Девочка на



Врубель М.А. «Дама в лиловом» (Портрет Надежды Забелы-Врубель). 1900

фоне персидского ковра» (обе 1886). В замечательных графических этюдах цветов, относящихся к киевскому периоду, оформился единственный в своём роде «кристаллообразный» стиль В. Отсюда протягивается линия к поздним поискам мастера, когда его увлечённость возможностями фактуры заходила столь далеко, что он даже готов был отказаться от красок. Подлинные шедевры композиционного мастерства — эскизы неосуществлённых росписей «Надгробный плач» и «Воскресение» (1887) для Владимирского собора в Киеве, сопоставимые с библейскими эскизами А.А. Иванова; это восхождение по стопам великого предшественника к изобразительным принципам христианского Средневековья, где особую роль сыграла Византия, наследница древнеэллинской художественной культуры. В те же годы В. начал работать над образом Демона. Киевский период обозначил сложение основных стилистических черт и мотивов врубелевского творчества. Тяготение художника к причуд-

ливому и фантастическому, дающее знать о себе в сюжетах его произведений, нередко заслоняло в глазах современников истинные ценности искусства В. Между тем наиболее поразительны в его творчестве откровения природы, фантастична глубина его проникновения в реальность, перед к-рой отступает самое прихотливое воображение. Однако оценить это смогли немногие. 1890-е были отмечены исключительно напряжённой творческой активностью В. Этому способствовало сближение с С.И. Мамонтовым, участие в его художественных начинаниях. В московский период В. создал известные картины «Демон сидящий» (1890), «Испания» (1894), «Гадалка» (1895), «Пан» (1899), ряд портретов, писал декоративные панно (среди них «Венеция», 1893; «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза», оба 1896; панно на темы «Фауста», 1896; «Богатырь», 1898), иллюстрировал произведения М.Ю. Лермонтова, занимался скульптурой и декоративной керамикой, работал для театра. Стили-



Врубель М.А. «Гадалка». 1895

стика названных вещей даёт основания трактовать искусство В. как оригинальную версию *модерна*, а с другой стороны — видеть в нём целостное воплощение идей русского *символизма*. Последнее подтверждается огромным влиянием В. в среде русских писателей-символистов. Участие в выставочной деятельности «*Мира искусства*», ряд успешных выступлений на международных выставках принесли В. европейскую известность. Среди поздних его шедевров — картины «К ночи», «Царевна-Лебедь», «Сирень» (все 1900), «Демон поверженный» (1902), «Шестикрылый серафим» (1904). Об огромном творческом потенциале В. ещё более красноречиво говорят его поздние графические листы. Такова знаменитая «Жемчужина» (1904), вместе с циклом подготовительных рисунков углём открывшая невиданные перспективы пластической выразительности; таковы вариации «Пророка», этюды цикла «Бессонница», портретные и бытовые зарисовки. Как бы ни были причудливы образы В., их подлинным источником является природа. Художник признавался, что и не думал изображать морских царевен в «Жемчужине» — их образы возникли из игры перламутра как бы сами собой. Из таких же метаморфоз видимого рождается женская фигура в «Сирени», одной из завораживающе прекрасных картин мастера. В сумеречной атмосфере цветущий куст создаёт впечатление некой фантастической архитектуры, целого «дворца цветов», под сводами к-рого одетая мраком фигурка воспринимается как вечная обительница этих мест, душа цветущей природы, «муза сирени». Сам В. наиболее точно определил истоки своего искусства, когда говорил, что техника — это способность видеть, а творчество — способность глубоко чувствовать. Ещё в 1902 колоссальное творческое напряжение сказалось на состоянии здоровья художника: он пережил сильный приступ психического расстройства. С тех пор В. находился под наблюдением врачей. Временами здоровье позволяло ему возвращаться к работе, однако болезнь прогрессировала. За четыре года до смерти В. ослеп. В эволюции русского искусства В. представляет собой фигуру ключевого значения. Если символизм нашёл в нём своего глубочайшего выразителя (что особенно хорошо чувствовал А.А. Блок), то в его же творчестве берёт начало новое художественное движение. Именно это имел в виду К.С. Петров-Водкин, говоря: «Врубель был нашей эпохой». Гениально одарённый, В. оставил неповторимый след в разных

областях изобразительного искусства. Глубокий традиционализм нашёл в его творчестве столь оригинальное воплощение, что тайна В. оказалась неразгаданной. Его роль в истории русского искусства сопоставима — при всех индивидуальных различиях — с ролью П. Сезанна в западноевропейской художественной традиции.

Вступительное произведение (франц. *Morceaux de reception*), произведение, которое художники, принятые во французскую Королевскую академию живописи и скульптуры, должны были представить, чтобы получить звание академика и сопутствующие ему льготы

» Основанная в феврале 1648 академия только в 1663 по королевскому указу обязала художников представлять В. п., этот обычай просуществовал до 1793. Вступительное произведение, к-рое до 1745 сопровождалось обязательным денежным взносом, должно было быть представлено в академии не позже, чем через три года после одобрения кандидатуры художника. Но при этом случались и многочисленные исключения; так например, А. Ватто, чья кандидатура была одобрена академией ещё в 1712, представил своё «Паломничество на остров Цитеру» (Париж, Лувр) только в 1717. Сюжет, как правило, предлагался художнику и необязательно совпадал с его специализацией (в этом отношении Ватто также был исключением). Так, портретистка Э.Л. Ви-



Врубель М.А. «Пляска Тамары». 1891

же-Лебрён была принята в академию, написав аллегорическую композицию «Мир, несущий изобилие» (Париж, Лувр). Но для портретистов обычно было предпочтительнее представить один-два портрета своих коллег. Т. о., до своего закрытия в 1793 академия располагала большим собранием таких произведений, представлявших широкую панораму развития французской живописи с 1648. В 1794 это собрание



Вступительное произведение. Ж.Б.С. Шарден. «Скат». 1728



Вступительное произведение. Ж.Б.С. Шарден.
«Буфет». 1728

вошло в Центральный музей искусств; в 1796 часть его была отправлена в запасники в Несле, а в 1797 оставшиеся произведения были переданы в Версаль и специальный Музей французской школы. Запасник в Несле был закрыт, а хранившиеся там работы вошли в собрание Лувра, где и сегодня находится большая часть этих произве-



Буаль Ж.Л. Портрет Екатерины Строгановой в детстве. 1781—1782

дений (Ж.Б.С. Шарден — «Скат» и «Буфет», 1728; Ф. Буше — «Ринальдо и Армида», 1734; Ж.-Б. Грёз — «Септимий Север и Каракалла», 1769; Ж.Л. Давид — «Андромаха у тела Гектора», 1783). В 19 в. некие из вступительных картин были переданы в провинциальные музеи в Лионе, Ренне, Кане, Туре (Ж.-М. Натье — «Персей обращает Финей в камень», 1718), Монпелье (Ж.Ф. де Труа — «Смерть детей Ниобы», 1708). В 1872 многие из них вернулись в парижскую *Национальную высшую школу изящных искусств*, наследовавшую традицию академии (Ю. Робер — «Вид Рима», 1766 и др.).

Буаль Жан Луи (Voille Jean-Louis) (4.5.1744, Париж, — после 1803), французский художник-портретист

» Биографические сведения о В. многочисленны. Родился в семье ювелира. В 1758 упоминался среди учеников парижской *Королевской академии живописи и скульптуры*, где учился у Ф.Ю. Друэ. В начале 1770-х (не позднее 1771) прибыл в С.-Петербург. Работал как портретист по частным заказам и при дворе великого князя Павла Петровича. В 1772—73 и 1782—85 ездил в Париж. В 1788 был признан Советом Императорской академии художеств «назначенным» в академики. В 1793, после революции во Франции, все художники должны были подписать указ Екатерины II об отречении от своей родины или выехать за пределы России. В. предпочёл уехать во Францию, в 1795 принял участие в парижском *Салоне*, но, за неимением работы, после смерти Екатерины в 1801 вернулся обратно в С.-Петербург. В 1801—03 он выполнил несколько портретов императора Александра I. В. — один из крупнейших мастеров портрета в России последней трети 18 в. Его творчество было связано с определённой группой заказчиков. Это «малый двор» (окружение великого князя Павла Петровича), а также семейства петербургской знати Строгановых и Паниных. Для его искусства характерны высокий уровень художественной культуры, свойственный французской школе, вместе с тем сдержанно-внимательное, деликатное отношение к модели, к-рое сближает его с русскими мастерами. Излюбленным для художника был тип полупарадного портрета (репрезентативного по форме и камерного по своей духовной концепции); произведениям свойственны изящество, элегантность композиционного решения, красочность и декоративная выра-

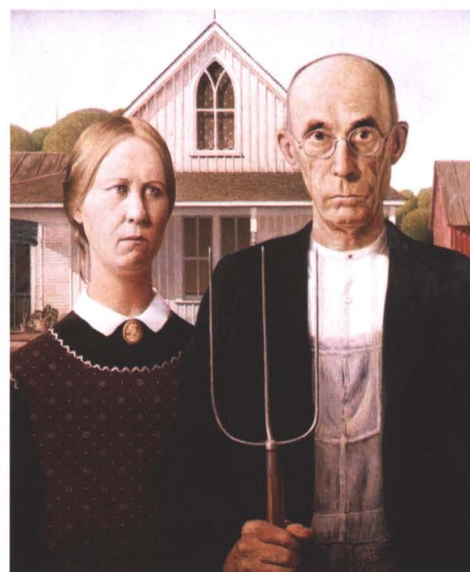
зительность колорита; живопись — тонкая и прозрачная. Художник предпочитал нежную серебристо-голубоватую или сине-розовую гамму, близкую рокайльной традиции, часто использовал жидкое письмо, при к-ром под слоем краски проступала текстура холста, благодаря чему работы маслом напоминали по своей художественной выразительности пастель. В целом творчество живописца органично вписывается в культуру русского *сентиментализма*. Произведения В. находятся в крупнейших музейных собраниях: портреты Е.А. Нарышкиной (1787, Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), неизвестной в голубом платье (1791, Москва, Третьяковская галерея) и др.

Вуд Грант (Wood Grant) (13.2.1892, Анамоса, шт. Айова, — 12.2.1942, там же), американский художник, видный представитель *риджонализма*

» Родился в семье фермера. В 1901, после смерти отца, семья переехала в Сидар-Рэпидс. Учился в художественной школе в Миннеаполисе (1910), в Художественном институте в Чикаго (с 1913). После службы в армии занялся живописью. Большую часть жизни провёл на Среднем Западе, где преподавал живопись и рисование в средней школе в Сидар-Рэпидс. В 1920—28 предпринял четыре поездки в Европу, где изучал средневековую архитектуру, стили живописи, в особенности *импрессионизм* и *постимпрессионизм*. Стиль самого В. получил известность как *риджонализм*. Его картины характеризуются своеобразным изображением сельской Америки и пристальным вниманием к мелким деталям. В. был твёрдо уверен, что американские художники обязаны искать вдохновение в своей собственной стране и избавиться от влияния европейских старых мастеров; он считал, что каждый художник должен творить в том месте, где живёт, и в своих картинах прославлять это место. «Полночная верховая прогулка Пола Ревира» (1931) служит демонстрацией его скрупулезного подхода к изображению ландшафта. В картине «Весенняя вспашка» (1936) художник сильно упростил вид округлых холмов Среднего Запада, зелень на больших квадратах, по краям к-рых фермеры идут с плугом за лошадьми, постепенно уступает место вспаханной коричневой земле. Получается красивый абстрактный узор. На картине — три поля в процессе обработки и одно уже вспаханное вдали слева. Большая сте-

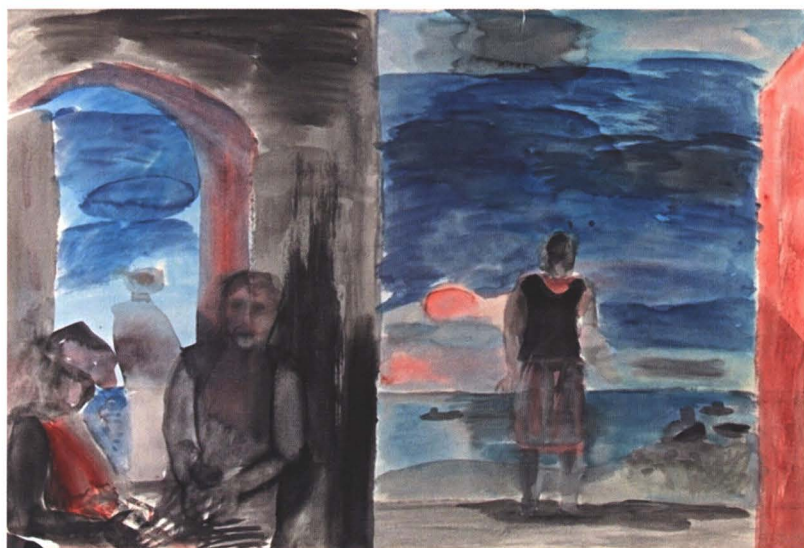
пень стилизации придаёт картине интеллектуальность, делает пейзаж одновременно реалистичным и абстрактным. Самая известная работа В., «Американская готика» (1930), — один из наиболее знакомых образов американского искусства 20 в. В. запечатлел тип несокрушимого в своей костности «стопроцентного американца». Эту картину обычно принимают за карикатуру на добродетели Среднего Запада. Хотя она предназначалась в подарок, тем не менее художник смело пошёл на то, чтобы показать мужчину и его дочь в довольно непривлекательном виде. В картине есть и некий подтекст, заключающийся в позе отца, к-рый прикрывает дочь плечом и выставляет вперед свои вилы, словно оружие, глядя на зрителя вызывающим взглядом неконформиста. Картина была первым экспонатом Художественного института в Чикаго, где её можно увидеть и сегодня. В. активно писал до самой смерти, и, хотя наиболее известны его живописные картины, он работал также тушью, углём, в керамике, металле, дереве.

к мастерам т. н. «сурового стиля». Вскоре в его произведениях появились интонации, пришедшие в российскую культуру из итальянского неореализма. Чутко реагируя на процессы, проходившие в современной европейской художественной культуре, В. привносил новые образные краски в свою палитру, создавая собственный неповторимый художественный стиль. Он участвовал в альтернативных выставках, подвергался преследованию за независимую творческую позицию, попал в ссылку, возвратился в Москву, принимал участие в крупнейших европейских форумах современного искусства, создании Международной ассоциации художников в Провансе. Широта творческого диапазона В. связана с разными жанрами. Он проявил себя и как портретист, и как мастер сюжетно-тематической картины, и как автор поэтических натюрмортов и пейзажей. Премия Союза художников СССР и Министерства путей сообщения за картину «Магистраль Сибири» (1982). Основные произведения: «Белое море» (триптих, 1971),



Вуд Г. «Американская готика». 1930

» В 1953—58 учился в Казанском художественном училище, в 1958—60 — во Всесоюзном государственном институте кинематографии. В 1961 В. познакомился с поэтом Г.Н. Айги, в дальнейшем они стали едины в творческом тандеме поэт — художник: В. сделал серию набросков к новаторской поэзии Айги, последний посвятил В. цикл стихов. Пройдя короткий фигуративно-экспрессионистический этап, В. с 1965 начал создавать абстрактные произведения. С 1968 работал над серией белых минималистских картин (тончайшие работы в пастельных тонах, т. н. «Белый период»). В тот же пе-



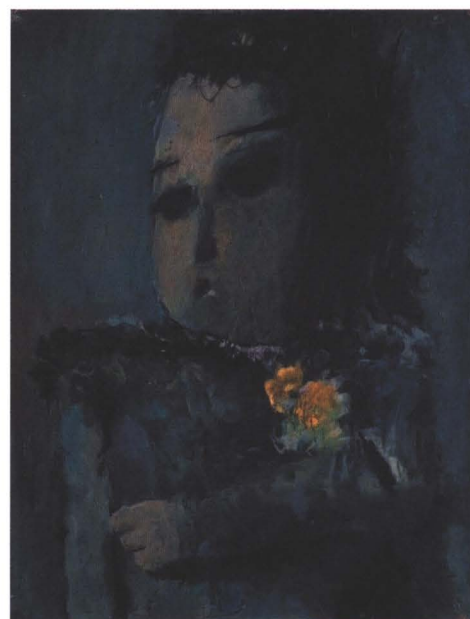
Вуколов О.А. «Вечер». 1970

Вуколов Олег Александрович (р. 2.10.1933, Пятигорск), российский художник

» Народный художник РФ (2004). Действительный член Российской академии художеств (2007). В 1951—53 учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухомой, в 1953—58 — в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Творчество В. привлекло к себе внимание в начале 1960-х, когда художник был близок

к «Фронтонным корреспондентам А. Твардовский, К. Симонов, Б. Полевой» (1973), «Булгаковы» (1975), «Московская зима. Кремль» (1978), «Связь времён» (триптих, 1981), «Портрет Джеммы Скулме» (1985); серия «Предметы и пространство» (1986—90); «Разрушение и созидание» (1990—97); «Окно» (1999), «Крыши Прованса» (2000), «Вечная дорога» (2001), «Алёна» (триптих, 2004).

Вулох Игорь Александрович (р. 3.1.1938, Казань), российский художник-абстракционист



Вулох И.А. «Девочка». 1961



Вуэ С. «Аполлон и музы». Вторая четверть 17 века

риод, движимый духовными поисками, он устроился на работу ассистентом кафедр западных вероисповеданий в Духовную академию при Троице-Сергиевой лавре. Параллельно продолжал поиски в разных направлениях живописи. В 1971 был принят в Московское отделение Союза художников. Живопись В. отличается особенным «светлым» светом и стройным ритмом. Образ его работ синтетичен, он не несёт в себе конкретного, это «пейзаж», «интерьер», «натюрморт» — тончайшие нюансы белого в диалоге с фактурой и плоскостью образуют абстрактные геометрические формы. Работы находятся в Музее современного искусства в Силкеборге (Дания), коллекции Георгия Костаки в Афинах (Греция), частных собраниях в России, Франции, Италии, Финляндии.

Вуэ Симон (Vouet Simon) (9.1.1590, Париж, — 30.6.1649, там же), французский художник

» Детство прошло в осаждённом Париже (эпоха религиозных войн во Франции). В то время его отец работал в Лувре и участвовал в создании Королевской площади в столице; он был назван Генрихом IV «художником королевских конюшен» и выполнял множество декоративных и кустарных работ. В. помогал отцу, очень рано овладел мастерством и уже в четырнадцать лет написал по заказу портрет знатной дамы, притом — в Лондоне. В 1611 В. находился в свите французского посла в Константинополе, где он создал по памяти портрет султана Ахмеда I. Пейзажи, восточные костюмы, тюрбаны, караваны, китайские шелка, индийские хлопчатобумажные изделия навсегда запомнились художнику; с этим связана своеобразная «эстетика тканей», прозрач-

ностей и вуалей, а также особая головокружительная лёгкость и воздушность, к-рые пронизывают декоративно-монументальные работы этого живописца. В то же время зрелый стиль В. отличается большая точность и основательность в воспроизведении деталей архитектуры; обычно он предпочитал неглубокое пространство, сосредотачиваясь на экспрессии движений отдельных фигур или же групп. В ноябре 1612 В. отплыл в Венецию, где изучал живопись Тициана, Веронезе (его любимый художник), Я. Тинторетто. В начале 1614 он обосновался в Риме, у него — многочисленные заказы, среди них кардинал Барберини (с 1623 — папа Римский Урбан VIII). Итальянский период — «тёмный период», поскольку В. находился под влиянием *караваджизма*, — продолжался до 1627. Художник выполнял многочисленные росписи, портреты, картины на религиозные сюжеты, аллегории (знаменитая аллегория «Побеждённое время», с динамичными фигурами девушек, 1627; Мадрид, музей Прадо). В 1624 В. был выбран членом художественной Академии святого Луки в Риме; в 1626 он женился на Виржинии да Веццо (1606—38), юной римлянке, к-рая была его моделью и ученицей, а позже — талантливой художницей и матерью его десяти детей. К 1627 палитра мастера высветлилась, живопись стала более виртуозной, красочной и пастозной. Французский король, через своего посла в Риме, передал художнику свою волю видеть его в Париже. В конце 1627 В. вернулся в Париж, получил квартиру и мастерскую в Лувре. С 1630 В. — первый художник короля; он руководил мастерской королевских шпалер. Следовали многочисленные заказы на росписи, оформления и картины для замков, церквей, частных домов

знати, как в Париже, так и в загородных резиденциях. Для Людовика XIII — в замке Сен-Жермен ан Лэ и в Рюэй; для кардинала Ришельё — во дворце кардинала (1632). Эти росписи и декоративные работы В. не дошли до нашего времени; фрагменты сохранились в замках Фонтенбло и в Пале Рояль, в Париже. В. исполнил алтарные картины для парижских церквей, таких как Сен-Эсташ (1635) и Сен-Поль-Сен-Луи («Представление Иисуса в храме», 1640—41, ныне — в Лувре). 1634—37 — наиболее блестящий период его творчества. Картины-аллегии «Богатство» и «Милосердие» (обе — в Лувре) — из числа шедевров этого периода; их отличают колоризм (золото, киноварь, перванш), особое внимание к подробностям, складкам, драпировкам, к их движению — как бы от ветра, к-рый струится параллельно холсту. В 1638 во время родов умерла жена художника. В 1640 Людовик XIII обязал Н. Пуссена приехать во Францию, сказав знаменитую фразу: «Ну, теперь Вуэ попался!» В. был в дружеских отношениях с Пуссеном, но ничего не предпринял, чтобы остановить памфлеты своих прихлебателей и друзей против гениального художника. На некоторое время его слава померкла, но тем не менее он всегда имел многочисленные заказы. Кроме того, В. женился вторым браком на юной и очаровательной вдове — Радегонде Беранже и написал ряд замечательных картин на мифологические и религиозные сюжеты: «Смерть Дидоны» (1642) и «Венера и Адонис» (музей Гетти в Малибу). К сожалению, в поздний период В. был настолько занят заказами, что это стало сказываться на качестве его живописи. Он часто впадал в схематизм, а краски утратили свою прежнюю силу, что объяснялось и воз-



Вуэ С. «Явление Христа». 1641

росшим участием мастерской в исполнении заказов. Однако эти поздние работы В. не должны заслонять от зрителя его творческих достижений — исполненных патетики и поэтичности мифологических и аллегорических картин, великолепных портретов, масштабных декоративных росписей. Один из шедевров позднего В. — «Сатурн, побеждённый Надеждой, Красотой и Любовью» (1645—46, Бурже, музей Берри) — аллегория побеждённого времени, с лирическим, музыкальным движением, спиральной компози-

цией и колористическим блеском. В. умер в осаждённом Париже: это была эпоха Фронды. Его слава со временем померкла. В 19 в. он был почти забыт.

Вхутейн, см. *Высший художественно-технический институт*

Вхутемас, см. *Высшие художественно-технические мастерские*

Вывеска (франц. *enseignes peintes*), средство наружной рекламы

» Вероятно, первыми расписными В. можно считать фрески, вывешенные на нек-рых лавочках в древнеримских Помпеях (I в. до н. э. — I в.), например, ту, на к-рой изображена продавщица за стойкой, готовящаяся обслужить сидящего посетителя. Другая фреска, представляющая рабочих-красильщиков, красящих и сушащих холст, играла, вероятно, такую же роль. В Средние века, судя по всему, на каждом доме висела В., даже если там и не велась никакая торговля. Чаще всего В. вырезались на дереве или камне фасада. Висячие В. писались на дереве или железе. Такие В., датированные 16—17 вв., впрочем, более интересные своими консолями, на к-рые они были прикреплены, нежели грубоватыми изображениями, существуют ещё и сегодня в Великобритании и Германии. Без сомнения, лучшие художники Средневековья и Ренессанса не отказались бы от выполнения вывесок, учитывая то, что они охотно расписывали знамёна, гербы, пики. В Италии и Германии целые фасады домов были расписаны; эти росписи, должно быть, включали в себя и названия, под к-рыми эти дома были известны. Однако принято считать В. только такую надпись, к-рая указывает на какую-либо коммерческую функцию. Самая старая из сохранившихся до наших дней В. является В. аптеки; её приписывают *Мелозцо да Форли* (Форли, пинакотекa). На ней изображён аптекарь, растирающий в ступке свои снадобья. Дверное панно на тот же сюжет, написанное в начале 18 в. А. Ривальцем (Тулуза, музей), принадлежало монастырской аптеке и поэтому не может считаться чисто коммерческой. В музее Базеля хранится двусторонняя вывеска на деревянной доске, написанная в 1516 Г. *Гольбейном* Младшим. На одной стороне изображён учитель, обучающий двух мужчин письму, а на другой — его жена, помогающая мужу обучать чтению трёх мальчиков и девочку. Но такие старые В. очень редки; сделанные даже прекрасными мастерами, они не могли противостоять времени. Английский художник У. *Хогарт* изобразил художника, пристроившегося на высокой лестнице и набрасывающего или подновляющего В. Многие из таких В. фигурируют в уличных сценках, к-рые Хогарт изображал на своих картинах, и неудивительно, что он сам писал В. Вероятно, с 17 в. такие заказы исполняли в основном начинающие художники, вынужденные зарабатывать себе на жизнь. Так, *Караваджо* написал В. кабачка в уплату своего долга кабатчику. Молодой

Галантный жанр

Буше Франсуа «Осенняя пастораль»

1749 год

Холст, масло, 259,5 × 198,5 см

Лондон, Собрание Уоллес

«Осенняя пастораль» — одна из двух картин, заказанных Франсуа Буше министром финансов при дворе французского короля Людовика XV. Вторая картина называется «Летняя пастораль». Сюжеты обеих «пасторалей» были навеяны художнику пантомимой плодovitого драматурга Шарля Симона Фавара (1710—1792). В данном случае на картине представлена умирительная сцена — юноша-пастух кормит виноградом Лизетту, главную героиню пантомимы. Этот сюжет настолько понравился Буше, что он написал ещё как минимум две картины на него, а пастух и Лизетта со временем стали любимыми героями «мастеров фарфоровых дел» не только во Франции, но и во всей Европе. Правда, о том, что «сочинил» пастуха, виноград и Лизетту драматург Фавар, забыли уже очень скоро.



Жизнь в деревенской Аркадии проста и приятна. Даже овцы здесь безропотно подчиняются своему хозяину и остаются на одном месте столько, сколько ему потребуется, чтобы накормить девушку виноградом.





Ватто Жан Антуан «Капризница»

Около 1718 года
Холст, масло, 134 × 42 см
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

Если бы Ватто был простым бытописателем высшего света, подобно своим современникам — авторам так называемых модных картинок, то его произведения, при всей артистичности исполнения, вряд ли могли волновать нас сегодня. Но поэт-лирик Ватто воспекает на своих холстах подлинные человеческие чувства, вызванные тончайшими перипетиями любви, музыкой или танцами. «Капризница», одна из зрелых работ мастера, воплощает столь характерный для галантного жанра праздник без радости, где улыбку победила грусть, близость сменилась разобщённостью, где нет ни мощной рембрандтовской страсти, ни рубенсовской чувственной бравурности, ни гармонии мира Вермеера, — здесь о полноте жизни лишь грезят наяву. Картина очень проста по своему сюжету: на скамье в парке сидят двое. Однако, создавая эту мизансцену и назначая роли исполнителям, Ватто явно иронизирует и над содержанием пьесы, и над её лицедеями. Всё здесь — чувства, отношения, окружающая природа — кажется каким-то ненастоящим, забавной игрой. Жёлто-зелёная мягкая гамма полотна вторит этому настроению. Большое открытое небо, ровная зелень лужайки, голубизна далее сливаются в ласкающую глаз, чуть вялую гармонию.



◀ Большое общество беспечных и весёлых кавалеров и дам, которое обычно занимает на картинах Ватто весь передний план, на этот раз удалось в глубину парка, предоставив сцену «ей» и «ему». Обиженная, с капризно надутыми губками, готовая вот-вот подняться и покинуть своего собеседника и всё же не покидающая, она напряжённо прислушивается к его словам. Она капризничает.



▲ А он? Зная нрав своей красивой подруги, он терпеливо и слегка забываясь её причудами, продолжает повторять свои доводы.



Ватто Жан Антуан «Паломничество на остров Киферу»

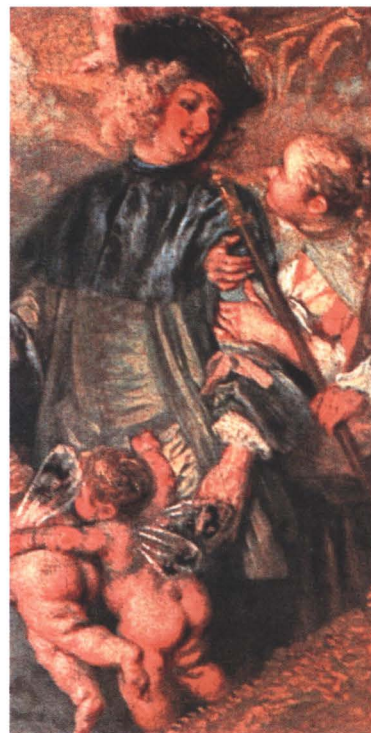
1717 год

Холст, масло, 129 × 194 см

Париж, Лувр

Эту в высшей степени изящную картину Ватто представил жюри академиков при своём избрании в действительные члены Королевской академии живописи и скульптуры. Остров Кифера — это Кипр, родина богини любви Афродиты (в римской традиции — Венеры). Поэтому паломничество на Киферу было для французов 18 столетия аллегорией весьма прозрачной. «Паломничество на

остров Киферу» в большей степени настроенческая, нежели повествовательная картина. Автор показывает окончание праздника, когда уже вся амброзия съедена и нектар выпит. Ощущение мимолётности и непрочности счастья подчёркивается осенней, сумеречной прозрачностью пейзажа. Ватто всегда работал быстро и часто наносил краску слишком поспешно, что приводило к помаркам и искажениям. Но в данном случае именно эта поспешность помогла блистательно передать фактуру листвы — она стала только выразительнее благодаря следам кисти, оставшимся на поверхности картины. Краски нанесены тонкими слоями, в технике «влажным по влажному», при этом коричневые тона проглядывают сквозь зелёные, что, несомненно, обогащает тональную гамму картины.





Ватто часто включал в свои композиции статуи, связанные с сюжетом и настроением картины. В «Паломничестве на остров Киферу» статуя Венеры полускрыта в тени деревьев. Мы обращаем к ней взгляд благодаря розовым цветам, которыми увито каменное

тело богини. Розовый цвет Ватто вкрапляет так, чтобы он вел взгляд зрителя по прихотливой траектории — от розовых цветов Венеры, через накидку дамы и ярко-розовый камзол кавалера, стоящего к нам спиной, к путти, парящим в небе над островом.



Ж. Стелла, неожиданно заболевший во время переезда в Сане, вознаграждал за убытки хозяина постоялого двора Сен-Мартен, написав В., на к-рой по сторонам были изображены король и регент. Это была ви́сячая В., на одной стороне к-рой, несомненно, была показана фигура святого Мартина. Совсем молодой Ф. Лемуан написал в 1718 В. для амьенского парикмахера. Она имела 0,80 м в высоту и 2,25 м в ширину и была прикреплена слегка наклонно над лавочкой. На ней был изображён интерьер парикмахерской с несколькими клиентами и помощниками. В Лувре хранится проект подобной В., исполненной несколькими десятилетиями ранее самим Ж.А. Ватто. Незадолго до своей смерти великий художник написал за восемь сеансов огромную В. для лавки своего друга Жерсена, продавца картин на мосту Нотр-Дам (ныне — Берлин, замок Шарлоттенбург). На ней также изображён интерьер лавки, к-рый снаружи было трудно разглядеть из-за небольших окошек. В том же году двадцатилетний Ж.Б.С. Шарден написал для хирурга В. шириной 4,46 м и высотой всего лишь 0,72 м, изображавшую, по словам Кошена, «человека, раненного шпагой, принесённого к хирургу, который осматривает его рану. Комиссар, стража, женщины и другие фигуры дополняют сцену, написанную очень живо». Ж.-Б. Грёз исполнил В. для продавца табака Николая с изображением Гюрона, курящего свою трубку. Этот сюжет был подсказан комической оперой Мармонтеля и Гретри, к-рую играли в то время в нескольких метрах от лавочки в Комеди-Итальян. В., написанные великими мастерами, были очень редки, и работы Ватто и Шардена были вскоре выкуплены любителями живописи. Большинство же В. создавались художниками с моста Нотр-Дам, к-рые пользовались весьма плохой репутацией. Мода на них продержалась в течение почти всего 19 в. Молодые художники находили в исполнении таких работ



Выжолковский Л.Я. «Весна в Гошчерадзе». 1933

источник небольшого дохода, бедность вынуждала браться за них и более известных мастеров. Таких В. было очень много в Европе, но они практически не сохранились. Только благодаря рисунку из собрания Муниципального музея Мадрида мы знаем прекрасную В. кафе Левант, написанную около 1830 Л. Алленца. На ней представлен интерьер кафе с посетителями. Две В. шляпной фабрики в Барселоне, на одной из к-рых изображены женщины, предлагающие различные модели шляп покупательницам, были представлены на аукционе в Париже в 1959 как работы каталонца С. Майоля (ок. 1820). Подобная В. была написана П.П. Прюденом; это его раннее произведение, заказ шляпника Шартона из Клюни (Клюни, музей Ошьё). На ней изображены всевозможные шляпы и двое рабочих, красящих фетр. В., и сегодня висящая в Монморанси у трактира «Белая лошадь» и изображающая с каждой стороны лошадь, была написана молодым Ф.П.С. де Жераром. Настоящим шедевром является великолепная В., написанная молодым Ж.Л. Жерико для кузнеца из Руана. Кузнец изображён на ней держащим под уздцы горячего коня (Цюрих, Кунстхауз). Л.Л. Буальи и Л.Ф. Дебюкур написали две В. продовольственного магазина Корселле в Пале-Рояль; на обеих изображён гурман за столом. Первая и сегодня висит в магазине, вторая же, когда-то размещавшаяся над витриной,

была позже подарена музею Карнавала. В музее Ниона (Швейцария) хранится В., написанная Г. Курбе для кабачка этого города. На ней изображён натюрморт в духе Шардена. Можно назвать также В. «Два Пьеро» французского рисовальщика П. Гаварни, известную по гравюре. Т. о., В. отнюдь не является низким жанром живописи, великие мастера смогли поднять её до уровня высокого искусства.

Выживальский Феликс Михал (польск. *Wygrzywalski Feliks Michal*) (1875, Пшемьсль, — 1944, близ Жешува), польский художник

» Художественный талант обнаружился у В. ещё во время обучения в Львовской школе живописи; он мог очень точно по памяти копировать работы великих мастеров. В 1893 В. получил стипендию от Фонда Малиновского и уехал в Мюнхен, где в Академии художеств изучал историю искусства, рисунка и живописи. Его работы были с благосклонностью приняты немецкой критикой. Затем он отправился в путешествие по Италии, что значительно расширило горизонты молодого художника. После короткого пребывания в Академии Жюльена в Париже, с 1900 В. жил в Риме (был женат на итальянке). Помимо живописи занимался скульптурой, но поиски в этой сфере не увенчались успехом. В. делал копии с произведе-



Выживальский Ф.М. «Молитва в пустыне»

ний *Караваджо*, *Рафаэля*, *Тициана*, *Д. Веласкеса*, замечательно рисовал пейзажи с натуры; работал иллюстратором в польском еженедельнике «Странник», а также немецком издании. Противостояние простых итальянцев с властями и забастовки рабочих вдохновили его на создание большого триптиха «Освобождение». Польские власти отправились как паломники в Рим, с просьбой передать картину во Львов. После этого торжественного события о художнике узнала вся Галиция. О нём писали в Польше, Германии, России, Италии, восхищаясь его техникой, редким даром рисунка и композиции, подчёркивая влияние на его работы итальянской школы живописи. В 1906 в поисках новых тем и цветов В. отправился в Египет, побывал и в ливийской пустыне. Отсюда восточная тематика в его картинах. В 1907 художник получил приглашение украсить стены Львовской промышленной палаты и вернулся с семьёй во Львов. Работал декоратором городских театров, выставок, потом инспектором по живописи, сотрудничал с прессой, создавал фрески для дворца искусств и мозаику для часовни. После начала Первой мировой войны 1914–18 находился в России, в 1925 вернулся во Львов.

Выжолковский Леон Ян (*Wyżółkowski Leon Jan*) (11.4.1852, Воля Мястковска, близ Седльце, — 27.12.1936, Варшава), польский художник

» Начал своё художественное обучение в Варшаве, в Классе рисунка, под руководством А. Каминьского, Р. Хадзиевича и В. Герсона. В 1875–77 продолжал образование в Мюнхене, а затем — в Краковской академии изящных искусств, в классе Я. Матейко. В 1897 В. стал одним из основателей Товарищества польских художников «Штука». В 1895–1911 — профессор Краковской академии изящных искусств, в 1934–36 — профессор в Варшавской академии. В. вначале писал в реалистической манере, отдавая предпочтение исторической тематике. После своей поездки в Париж в конце 19 в. в его творчестве стало заметно влияние импрессионистов (см. *Импрессионизм*): художник начал создавать также пейзажи и жанровые полотна с использованием сильных световых эффектов. Следующим этапом было недолгое увлечение *символизмом* (картина «Окаменевший друид»). Познакомившись с журналистом и коллекционером Ф. Ясенским, В. заинтересовался темой



Выжолковский Л.Я. Автопортрет в китайском платье

Востока. Писал также натюрморты. В 1946 в Быдгоще, где художник похоронен, был открыт его музей.

«Выражение идée», в китайской классической живописи одно из творческих направлений, см. *Се-и*

Высокое Возрождение, период истории итальянского искусства (конец 15 — первая четверть 16 в.), классическая фаза художественной культуры Возрождения

» В. В. — время наибольшего расцвета в Италии живописи, зодчества, скульптуры. «Золотой век» итальянского искусства хронологически был очень кратким, и только в Венеции он продлился дольше, вплоть до середины 16 в. Но именно в это время были созданы замечательные творения титанов *Возрождения*. Высочайший подъём культуры происходил в сложнейший исторический период жизни Италии, в условиях резкого экономического и политического ослабления итальянских государств. Турецкие завоевания на Востоке, открытие Америки и нового морского пути в Индию лишили итальянские города их роли важнейших торговых центров. Вторжение французских войск в 1494, опустошительные войны первых десятилетий 16 в., разгром Рима чрезвычайно ослабили Италию. Но именно в это время, когда над страной нависла угроза полного порабощения иноземными завоевателями, раскрылось национальное самосознание народа Италии, вступившего в борьбу за независимость, за республиканскую форму правления. Огромный общественный подъём послужил основой расцвета мощной культуры В. В. В сложных условиях первых десятилетий 16 в.



Высокое Возрождение. Рафаэль. «Сон рыцаря». 1504—1505



Высокое Возрождение. Леонардо да Винчи. «Благовещение». 1472—1475



Высокое Возрождение. Джорджоне. «Юдифь». 1505

сформировались принципы культуры и искусства нового стиля. Отличительной особенностью В. В. было необычайное расширение общественного кругозора его создателей, масштабность их представлений о мире и космосе. Изменился взгляд на человека и его отношение к миру. Сам тип художника, его мировоззрение, положение в обществе решительно отличались от того, какое занимали мастера 15 в., ещё во многом связанные с сословием ремесленников. Художники В. В. — не только люди огромной культуры, но творческие личности, свободные от рамок цехового устоя, заставлявшие считаться со своими замыслами представителей правящих классов. В центре их искусства, обобщённого по художественному языку, лежал образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно, не отвлечённый от действительности, но наполненный жизнью, внутренней силой и значительностью, титанической мощью самоутверждения. Основными центрами В. В. являлись Флоренция, Рим, Венеция. Первым художником В. В. был Леонардо да Винчи. Главные особенности его искусства — интерес к психологическим решениям, стремление к лаконичности и обобщению, к пространственному расположению и объёмности форм. Большое внимание уделял художник разработке перспективного построения и расположения фигур в пространстве. Другой представитель эпохи В. В., Рафаэль, синтезировал достижения своих предшественников и создал в традициях гуманизма образ совершенного человека. В произведениях Рафаэля многое перекликается с творчеством его великих современ-

ников — Леонардо да Винчи и Микеланджело. Микеланджело в своём творчестве отразил глубокие противоречия своего времени, воплотил тревогу и предчувствия грядущих катастроф. Особое место в итальянском искусстве 16 в. занимала венецианская школа живописи. Здесь у истоков В. В. стоял Джорджоне. В своём творчестве он стремился к ритму и гармоническому единству, одухотворённости и психологической выразительности образов, основным мотивом его картин являлось единство человека и природы. Продолжил традиции Джорджоне Тициан, работам которого свойственно земное, жизнерадостное чувство. В его работах большое значение придаётся цвету, цветовым отношениям, он стремился создать образ, соответствующий гуманистическим идеалам, раскрыть духовный облик человека. Именно Тициан применил новые приёмы живописи, оказавшие значительное влияние на развитие европейского искусства. Последующий период итальянского искусства, 1530-е — конец 16 в., приходится на Позднее Возрождение.

Выставки художественные, временный публичный показ произведений искусства

➤ В. х. являются основным видом ознакомления зрителей с современным искусством или с художественным наследием. Часто В. х. устраивают в целях продажи произведений искусства. В. х. делятся на: международные, национальные, региональные, стационарные и передвижные, персональные, групповые и коллективные. В. х. бывают периодическими (ежегодные, двухгодич-

ные — биеннале и др.). Иногда В. х. содержит произведения по какому-либо определённом признаку — по составу участников (члены Академии художеств, учащиеся художественных учебных заведений, самодельные художники) и их принадлежности к художественным группировкам, по видам и жанрам искусства (живопись, скульптура, гравюра, портрет, пейзаж), а также по темам (т. н. тематические выставки) и направлениям в изобразительном искусстве. Особое место занимают музейные В. х. (персональные и тематические, с привлечением произведений, хранящихся в запасниках или полученных когда-то в порядке обмена из др. музеев; выставки новых поступлений в музей). Выбранная участниками выставки или назначенная специальная комиссия (жюри) отбирает произведения по их теме и качеству, присуждает премии. Бывают выставки и без жюри. Более обширной деятельностью занимается выставочный комитет, осуществляющий всю организационную работу (комплектование В. х., размещение экспонатов, издание каталогов, путеводителей, организация экскурсий и лекций и т. д.). Для многих (гл. обр. тематических) В. х. составляется план экспозиции. Первыми В. х. были публичные показы художественных произведений в Древней Греции (с VI в. до н. э.), в Италии (15—16 вв.), во время праздничных шествий, в Голландии и Фландрии (17 в.) на ярмарках и рынках. В 18 в. регулярные выставки были организованы Академиями художеств других государств (в т. ч. с 1760-х Академией художеств в С.-Петербурге). Во второй половине 19 в. наряду с официальными академическими выставками возникли неофициальные выставки (выставка картин Г. Курбе «Реализм», 1855; «Салон отверженных», 1863, — обе во Франции) и общественные выставочные объединения (Национальное общество изящных искусств, 1890, Франция; сецессионы, с 1892, Германия и Австрия). В России 19 в. наиболее передовой характер носили выставки *передвижников* (с 1871). Для искусствознания особое значение имеют В. х., посвящённые отдельным явлениям истории искусств, где нередко экспонируются произведения, хранящиеся в разных странах.

Высшие художественно-технические мастерские (*Вхутемас*), в 1920—26 высшее художественное учебное заведение в Москве

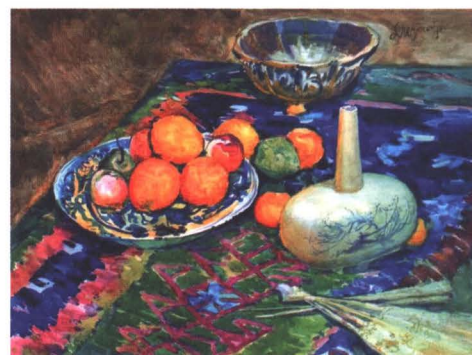
» В. х.-т. м. были образованы путём слияния московских 1-х и 2-х Свободных художественных мастер-

ских как «... специальное художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников — мастеров высшей квалификации для промышленности, а также конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования». Основные помещения находились на Мясницкой улице, 216. В отличие от традиционной системы образования В. х.-т. м. включали собственно художественные факультеты (живописный, скульптурный, архитектурный) и факультеты художественно-производственные (полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный, металлообрабатывающий), а также обязательный пропедевтический (предварительный) курс, авторами которого были В.А. Фаворский, П.Я. Павлинов, К.Н. Истомин, И.М. Чайков, Н.А. Ладовский. В этом курсе были сформулированы общие основы формообразования и цветоведения в пластических искусствах. В В. х.-т. м. преподавали А.Е. Архипов, П.В. Кузнецов, И.И. Машков, Д.Н. Кардовский, В.Ф. Кринский, А.М. Родченко, В.Е. Татлин. Мастерские сыграли огромную роль в становлении искусства в России; благодаря тесным связям и сотрудничеству с немецким Баухаузом, голландской группой «Де Стейл» и другими очагами конструктивизма в мировом искусстве 1920-х В. х.-т. м. являлись одним из главных лидеров художественного авангарда тех лет. В 1926 В. х.-т. м. были преобразованы в *Высший художественно-технический институт* (Вхутеин).

Высший художественно-технический институт (*Вхутеин*), название двух российских учебных заведений: в Ленинграде (существовал в 1922—30) и Москве (в 1926—30)

» Ленинградский В. х.-т. и. был основан на базе Императорской академии художеств (см. в ст. *Российская академия художеств*). В 1930 он был реорганизован в Институт пролетарских изобразительных искусств [с 1932 — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (см. *Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры*)]. Московский В. х.-т. и. был создан в результате преобразования *Высших художественно-технических мастерских*; в основном сохранял идеи и цели Вхутемаса, общий высокий творческий и теоретический уровень подготовки профессиональных кадров, но постепенно изменил ориентацию. Методы социальной и художественной теории, господствовав-

шие во Вхутемасе, со временем сменились практической работой в мастерских и подготовкой мастеров станкового искусства — живописи, скульптуры, графики. В 1930 московский В. х.-т. и. был закрыт в ходе общей идеологической борьбы с вольномыслием и экспериментаторством (что именовалось «борьбой с формализмом»). Вместо него были образованы Московский архитектурный институт, Московский институт изобразительных искусств (см. *Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова*) и Московский полиграфический институт (ныне — Московский государственный университет печати).



Вычулковский Л. «Натюрморт с апельсинами», 1912

Вычулковский Леон (*Wyczolkowski Leon*) (11.4.1852, Хута-Мястковска, — 27.12.1936, Варшава), польский художник

» Обучался в Рисовальном классе в Варшаве (1869—73) у В. Герсона, в Академии художеств в Мюнхене (1875—77), в Школе изящных искусств в Кракове (1877—79) у Я. Матейко. В 1878 переехал в Париж. В 1880 путешествовал по Закарпаты и Галичине. В 1883—93 жил на Украине. С 1895 преподавал в Краковской академии художеств, с 1934 — в Варшавской академии художеств. Учениками и последователями были И. Труш и О. Новаквиский. Автор живописных и графических портретов, пейзажей и жанровых композиций с изображением сцен из жизни украинских и польских крестьян. В портретах и жанровых композициях использовал импрессионистическую технику письма («Рыбаки», 1891, «Копка свёклы», ок. 1895, «Пахота», 1903). Акварели и литографии с мягкими градациями света и тени сыграли важную роль в становлении польской графики 20 в.

Вьен Жозеф-Мару (*Vien Joseph-Marie*) (18.6.1716, Монпелье, —



Вьен Ж.-М. «Чернокожий султан»

27.3.1809, Париж), французский художник

» С именем В. связан резкий стилевой перелом во французском искусстве в середине 18 в. Ученик Ш.-Ж. Натуара, также выходца из Лангедока, В. в 1743 получил Римскую премию и в следующем году отправился в Рим, где пробыл до 1750. Под влиянием Ж.Ф. де Труа, в те годы директора Французской академии в Риме, В. создал ряд картин, близких его стилистике, а также манере болонских художников («Сусанна и старцы», Нант, Музей изящных искусств; «Лот с дочерьми», 1747, Гавр, Музей изящных искусств, эскизы — Кан, Музей изящных искусств; серия «Жизнь святой Марты», 5 картин, 1747—48, Тараскон, церковь Сент-Март; «Отшельник», 1750, Париж, Лувр, рисунки — Монпелье, музей Фабра). В 1748 В. участвовал в «Маскараде», данном в Риме пенсионерами академии (рисунки — Париж, Лувр; картины — Париж, Пти Пале и Нарбонна, музей); он издал альбом офортов, свидетельствующих об интересе к «тюркери» (турецкий стиль) в 18 в. (экземпляр, раскрашенный акварелью, — Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов). По возвращении в Париж В. продолжил работать в этой типичной для 18 в. манере («Святой Жермен и святой Винсент», 1755, Кастр, музей, рисунки — Нью-Йорк, музей Метрополитен и Тулуза, музей Поль-Дюпюи; «Чудотворная купель», Салон 1759, Марсель, Музей изящных искусств). В 1751 он был «причислен» к академии, а в 1754 получил звание академика («Дедал и Икар», Париж, Школа изящных искусств). В конце 1750-х он порвал с рокайльной традицией Ф. Буше и обратился к новому стилю, к-рый в

дальнейшем на протяжении многих лет имел во французской живописи определяющее значение. Вдохновлённый раскопками в Геркулануме, где он был во время своего итальянского путешествия, и покровительствуемый графом де Кейлюсом, В. в начале 1760-х стал родоначальником французского неоклассицизма: его знаменитая картина «Продавщица амуров» (Фонтенбло) появилась в Салоне 1763. Это был подлинный манифест «греческого вкуса», чистого и холодного, с фарфоровыми фигурами фризовой композиции на архитектурном фоне, что стало характерными чертами французского неоклассицизма. В том же Салоне В. выставил и такие шедевры, как «Афинянка, поливающая цветы» (Страсбург, Музей изящных искусств). Профессор в 1759 и директор в 1775—81 Французской академии в Риме, В. в 1776 был принят в Академию Святого Луки. Он установил в академии дисциплину, реформировал преподавание и ратовал за возврат к античности. Учитель Ж.Ф.П. Пейрона, Ж.Б. Реньо и Ж.-Л. Давида, он вскоре был превзойдён своими учениками. Его стиль постепенно стал безвкусным, но он продолжал писать большие религиозные («Святой Людовик и святой Теобальд», Салон 1775, Версаль, музей дворца), исторические («Прощание Гектора с Андромахой», Салон 1787, Париж, Лувр, эскизы — Кан, Музей изящных искусств, подготовительный рисунок — Париж, Лувр) и аллегорические картины (4 аллегии для



Вьен Ж.-М. «Святой Дени проповедует во Франции». 1767

дворца в Лувьсьенне, Салон 1773 и 1775, Париж, Лувр и Шамбери, префектура). Более рациональный по своим принципам, нежели по стилю, В. более не мог продолжать свои новаторские опыты. Поэтому серия из 29 рисунков («Счастье жизни», 22 рисунка — Париж, Лувр; другие — Руан, библиотека; Оксфорд, Музей Ашмола; Лондон, Британский музей и галерея Института Курто; Детройт, Институт искусств), исполненная в 1797—99, по своим композициям и неловкому стилю абсолютно не соответствовала новой моде. Однако художники поколения Давида считали В. «отцом» французского неоклассицизма. В 1799 Наполеон сделал его членом Сената, а в 1808 — графом Империи, и художник был с почестями похоронен в Пантеоне. Значение искусства В. сегодня общепризнано: его творчество находится у истоков неоклассицизма. Кроме того, очень хороши его эскизы («Цезарь, высаживающийся в Кадисе», 1767, Аррас, музей).

Вэнь женьхуа (кит. — «живопись образованных людей, учёных»), одно из ведущих направлений в средневековой (11—17 вв.) китайской живописи

» В. ж. тяготело к образной многозначности, синтетическому взаимодействию поэзии, живописи, каллиграфии. Объединение в картине трёх видов искусств, дополняющих друг друга, определило место и технические приёмы В. ж. Художники этого направления преимущественно использовали монохромную или слегка тонированную гамму туши и минеральных водяных красок. Истоки В. ж. связывают с монохромной манерой, введённой Ван Вэем в 8 в. Последователи идей В. ж. уже с 11 в. противопоставили сухости и академизму официального искусства дилетантизм и свободу творческого самовыражения, спонтанность и эскизность манеры *се-и*. Система художественных и философских принципов В. ж., сложившаяся в творчестве *Ши Тао* в 17 в., получила в 20 в. многогранное развитие в лаконизме, ёмкости, артистической непосредственности выражения чувств свитков *Ци Байши*, *Пань Тяньшоу* и *Ли Кэжана*. В 1980—90-х усилился интерес к В. ж. как носителнице лучших традиций китайского искусства, выражающих его духовную сущность. В. ж. оказала воздействие на школу японской живописи *бундзинга* (нанга).

Вэнь Тун (1019—1079), китайский художник, каллиграф и поэт

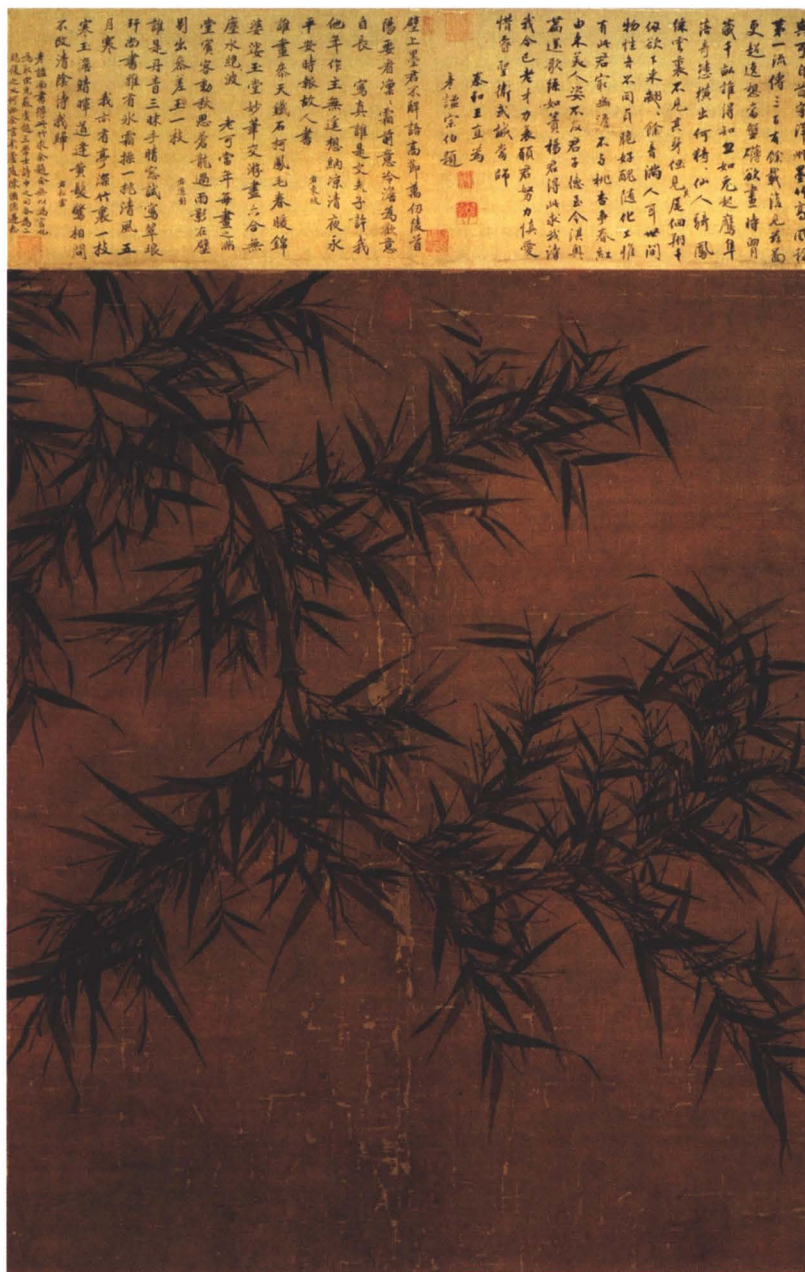
» Современник В. Т., критик и теоретик живописи Го Жосюй в своих «Записках о живописи» сообщает: «Вэнь Тун, второе имя Юйкэ, родом из Юнтая в Цзидуне. Ныне служит юаньвайланом в Управлении почётных титулов, и цзяоли в Тайных палатах, прекрасно пишет бамбук тушью, (передавая) вид дрожащего от холода и безмолвного (бамбука), изображая тонкость его красоты, так что кажется, что он может зашевелиться от дуновения ветра... Кроме того, он любил рисовать сухие ветки и молодую поросль у старых стволов на белой ширме

или высокой стене. Его стиль прост и возвышен, знатоки любят (его картины) как драгоценности...» В. Т. был образованным и весьма своеобразным человеком. В 1049, в возрасте тридцати лет он выдержал государственные экзамены и получил высшую учёную степень — цзиньши. Ему был предложен пост губернатора в Хучжоу, где он и прожил большую часть жизни. Как многие образованные и талантливые администраторы на досуге он предавался возвышенным занятиям — живописи, каллиграфии и поэзии. Китайская традиция считает В. Т. основателем особого живописного

стиля — монохромного изображения бамбука. По одной версии, до него бамбук изображали, обрисовывая контур и раскрашивая. По другой версии, монохромная живопись бамбука существовала ещё в эпоху Тан, а первым мастером, писавшим бамбук одной чёрной тушью, был У Даоцзы. Однако произведения той поры до нас не дошли. В. Т., основываясь на приёмах каллиграфической скорописи, создал совершенно иной стиль — картина буквально «писалась» тушью — быстро и безукоризненно, как надпись хорошего каллиграфа. Сосредоточенность В. Т. на изображении бамбука вошла в легенду. Предание гласит, что мастер много лет ходил в бамбуковую рощу, наблюдая, как растет бамбук, как он выглядит летом, осенью, зимой и весной. В конце концов он обсадил бамбуком свой дом, чтобы пребывать среди «своих друзей» постоянно. Бамбук в китайской традиции является символом благородства, крепости духа и гибкости; этой символикой объясняется интерес к нему интеллектуалов сунской поры. Другое предание сообщает, что для обучения скорописи мастер десять лет наблюдал за борьбой двух змей, чтобы тренировать свободу и быстроту реакции руки, необходимые для передачи тончайших движений души. В. Т. дружил с известным литератором и художником Су Ши, к-рый не просто оставил о нём восторженные отзывы, но посвятил ему отдельное сочинение «Записки о живописи бамбука художника Вэнь Юйкэ». Судя по описаниям Су Ши, метод живописи В. Т. более походил на шаманский транс: художнику с помощью какой-то самобытной психотехники необходимо было достичь особого состояния, в к-ром он только и мог творить; помехи на этом пути приводили его в ярость. Существует предание, что в этом состоянии он мог, взяв в обе руки по кисти, писать сразу два разных изображения бамбука. Свои произведения он не ценил, часто просто бросал их и денег за них никогда не брал. Несмотря на это, В. Т. принято считать корифеем направления *вэнь жень-хуа*, особого вида китайской живописи, свободного от академических канонов.

Вуюяр Жан Эдуар (Vuillard Jean-Edouard) (11.11.1868, Кюизо, деп. Сона-и-Луара, — 21.6.1940, Ла Боле, деп. Луара), французский художник, представитель символизма и модерна

» С 1886 учился в Школе изящных искусств и академии Р. Жюльена в Париже, где его соучениками и друзьями были М. Дени и К.К.



Вэнь Тун. «Бамбук». Вторая половина 11 века

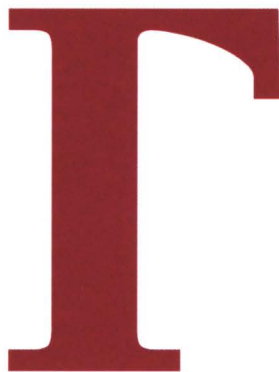
Руссель (последний стал родственником В.). Под влиянием Русселя В. решил посвятить себя живописи. Он учился в мастерской Майяра, а затем в Академии Жюлиана (1888), где и образовалась группа «Наби» (М. Дени, П. Боннар, К.К. Руссель, П. Серюзье), членом к-рой он стал. В 1891 вместе с Дени и Боннаром В. арендовал мастерскую Люне-По на улице Пигаль. Подобно другим набидам, его привлекали разные техники живописи и, особенно, клеевая живопись, к-рой он придавал матовый оттенок и свежесть фресок. Стилистическая эволюция В., главное место в к-рой занимает тема буржуазного интерьера, протекала в три этапа. Период ученичества и раннее творчество (1888—90) — художник тяготел к небольшим картинам, написанным с преобладанием серых тонов: «Стакан воды и лимон» (бывшее собрание Артур Сахс), «Кролик в садке» (Париж, частное собрание) — скромные натюрморты в духе Ж.Б.С. Шардена и А. Фантен-Латура, напоминающие также Ж.Б.К. Коро и нек-рых голландцев. Период «Наби» (1890—1900) — самый плодотворный период в творчестве В., к-рое приняло декоративный характер. Палитра художника осталась прежней, несмотря на влияние техники П. Гогена (яркие краски, *клуазонизм*) и теорий Дени. В. интерпретировал японские эстампы в манере, близкой нек-рым японским картинам Боннара («В постели», 1891, Париж, музей д'Орсэ). Автопортрет (Париж, частное собрание) и картина «Читающий» (Париж, частное собрание) — предфовистские (см. *Фовизм*) по своим ярким краскам, но они не нашли продолжения в творчестве самого художника. В 1892 В. создал первый декоративный ансамбль «Наби» для отеля Демаре (Париж, частное собрание). С 1893 он писал портреты или буржуазные интерьеры, наполненные персонажами на фоне стен, словно выходящими из них («Мастерская», 1893, Нортхэмптон, Массачусетс, Музей искусства Смит-колледжа; «Интерьер», 1887, Цюрих, Кунстхауз). После серии «Публичные сады Парижа», написанной в 1894 для А. Натансона (Париж, музей д'Орсэ; Хьюстон, Техас, музей; Кливленд, музей; Брюссель, Королевский музей изящных искусств) он создал ещё одну декоративную композицию «Фигуры в интерьере» (1896, панно для доктора Вакеса, Париж, Пти Пале) и портреты семейства Натансон (1897—98). Благодаря сотрудничеству с авангардными театрами (Свободный театр Антуана, 1890; театр Люне-По, 1893—94; те-

атр Поля Фора, 1891) в творчестве В. появились театральные темы, иногда в акварельной технике, к-рую он использовал достаточно редко («Актёр Коклен-Каде», 1892, много акварелей; «Актриса в ложе», Париж, частное собрание). Теме театра были посвящены и его первые литографии, привлёкшие внимание торговца произведениями искусства А. Воллара. Чёрно-белые и цветные, они имеют много общего с литографиями Боннара (несколько видов Парижа) и Русселя («Пейзажный альбом»). «Альбом Воллара» (1899) как бы резюмирует работу художника в этой области. Возврат к реализму (1900—40) — после 1900 В. решительно отошёл от новых поисков современного искусства. Его всё более грандиозные и монументальные композиции достигли такой глубины и объёма, к-рых не имели предшествующие произведения. Они были предназначены для больших загородных домов (Бернхейм-Жёна в Буа-Люретт, 1913, или семьи Эссель), для Театра Комедии на Елисейских полях (1913, вместе с Дени, Боннаром и Русселем), для дворца Шайо (1937, с Русселем и Боннаром). В. изображал буржуа в интерьере («Семья художника», или «Зелёный обед», Лондон, частное собрание; «Визит», Париж, частное собрание; «Беседа», или «Визит вдовы», Торонто, Художественная галерея Онтарио; «Семья», Париж, частное собрание). При этом вид интерьера не мешает выразительности портретов

(портреты семейства Натансон, семейства Бернхейм-Жён, семейства Эссель, доктора Вьо, мадам Бенар, графини Ноай, Париж, Пти Пале; мадам Вакес, доктора Видмер, Жанны Ланвен, 1928, графини Польиньяк, 1929, графини Блиньяк, а также многие др.). В этих интерьерах, наполненных мебелью в «стиле около 1900», иногда появляются и обнажённые фигуры («Причёсывающаяся женщина», Париж, частное собрание; «Интерьер», Винтертур, частное собрание). И хотя эти обнажённые лишены блеска и свободы боннаровских фигур, они столь же лиричны и столь же взаимосвязаны с окружающими их предметами. Несмотря на несколько прекрасных достижений в области чистого пейзажа («Пейзаж в Этанла-Виль», 1899; «Дом Малларме в Вальвене», 1895, Париж, музей д'Орсэ), В. больше вдохновляли улицы и сады Парижа («Парижский пейзаж», ок. 1905; «Публичные сады», 1894, Париж, музей д'Орсэ; «Площадь Вентимий», 1907), в к-рых сочетаются реминисценции из Ж.Ф. Базиля и К. Моне, П. Пюви де Шаванна и боннаровских видов парижских улиц с высоты (1891—92). После 1930, в замке Клей, принадлежавшем его друзьям Эссель, В. писал натюрморты — вазы с простыми цветами, часто помещённые перед окном, — свободные и гармоничные композиции, в к-рых, как в юности, проявляется замечательный талант колориста.



Вуюяр Ж.Э. «Дама в голубом». 1895



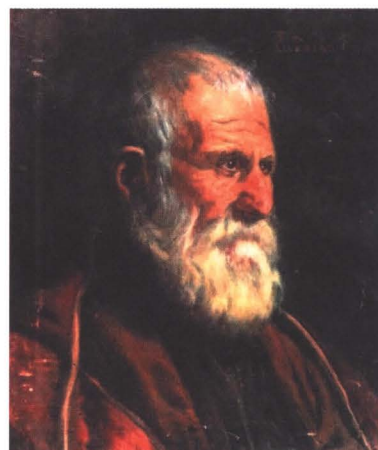
Гаагская школа (*Haagse School*), наиболее значительное художественное объединение второй половины 19 в. в Нидерландах; обозначает группу художников, в 1860—90 работавших в Гааге в стиле реализма

» На Г. ш. наиболее сильное влияние оказала барбизонская школа во Франции. Наиболее типичными и значительными представителями Г. ш. были Й. Израэлс, В. Рулофс, А. Мауве, Х.В. Месдаг, а также братья Марис — Якоб, Маттейс и Виллем. Основная заслуга гаагских художников состоит в том, что они обновили концепцию голландского пейзажа, выбирая иные, чем у барбизонцев, мотивы, — морские виды, пляжи во время отлива и т. п. Написанные в окрестностях Гааги, в частности в Схевенингене, эти виды запечатлены с более современным чувством реальности, свободным от классического и романтического формализма. Г. ш. оказала значительное влияние практически на всю нидерландскую живопись конца 19 — начала 20 в. Самым известным представителем школы является В. ван Гог, хотя влияние Г. ш. и реализма, как такового, прослеживается только в ранних его произведениях, а в более поздних, наиболее знаменитых, своих картинах он полностью отходит от него.

Габашвили *Георгий (Гуго) Иванович* [9 (21).11.1862, Тифлис, ныне Тбилиси, Грузия, — 28.10.1936, Цихисдзири, ныне Грузия], грузинский художник

» Народный художник Грузинской ССР (1929). В 1886—88 учился в С.-Петербургской Императорской академии художеств (вольнослушатель в батальном классе Б.П. Виллевалде) и в 1894—97 — в мюн-

хенской Академии художеств. По возвращении на родину стал первым грузинским художником, удостоившимся проведения персональной выставки в Тифлисе. В 1900—20 преподавал в художественной школе. Г. стал одним из основателей и первых профессоров Тбилисской академии художеств (1922). Среди его учеников — Е.Д. Ахведиани. Г. создал яркую галерею портретов-типов горожан, крестьян, дворян («Три горожанина», 1893; «Спящий хевсур», 1898; «Пьяный хевсур», 1899; «Курд», 1903—09; «Три генерала», 1910 и т. д.), в к-рых сочетаются бытовая сочность с чертами монументальности. Картины народной жизни нашли также отражение в многофигурных сюжетных композициях Г.: «Базар



Габашвили Г.И. Портрет старца Георгия. 1890

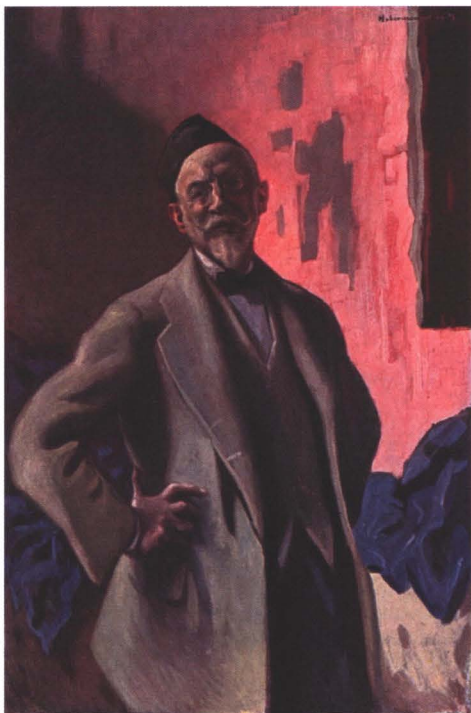
в Самарканде» (варианты 1894, 1895, 1896, 1897), «Бассейн Диванбеги в Бухаре» (1897), «Алавердоба» («Храмовый праздник»; 1899). Художник также писал портреты (Ильи Чавчавадзе, между 1903 и 1905; Николая Николадзе, 1926; и др.), пейзажи, натюрморты.

Габерман *Гуго фон, барон (Hugo Freiherr von Habermann)* (14.6.1849, Диллинген, — 27.2.1929, Мюнхен), немецкий художник

» Родился в аристократической семье, был сыном князя Филиппа фон Габермана и его супруги Паулины, урожденной графини Лейст-рум фон Эртинген. В 1858 семья переехала в Мюнхен. В 1862 в гимназии Г. начал изучать живопись и рисунок. С 1868 — студент-юрист,



Гаагская школа. И. Израэлс. «Прогулка на ослух»



Г. фон Габерман. Автопортрет. Около 1900



Г. фон Габерман. Портрет молодой женщины. 1889

однако основное своё внимание уделял рисованию. В 1870 Г. офицером участвовал в Франко-прусской войне, в этом же году написал свою первую большую картину. В 1871 окончательно оставил юриспруденцию и обратился к художественному творчеству. После возвращения в Мюнхен в 1871 художник в нояб-

ре поступил в местную Академию изящных искусств. С 1874 являлся учеником директора академии, художника К.Т. фон *Пилоти*. В 1878 вступил в мюнхенский Союз художников и здесь впервые выставил свои работы. Учёбу окончил в 1879 и открыл собственную художественную мастерскую. В 1880, совместно с художниками Ф. фон *Уде* и Б. Пидльхайном (своим соседом), открыл частную художественную школу. В том же году вступил в художественное общество «Аллотрия». Впоследствии преподавал живопись в академии, имел многочисленных учеников. На выставке в мюнхенском Стеклянном дворце был удостоен Золотой медали за полотно «Консультация (Больной ребёнок)» (1886). На Международной художественной выставке 1897 в Мюнхене за портрет «Саломея» Г. было принцем-регентом Баварии Луитпольдом Баварским присвоено звание профессора живописи. На рубеже 19—20 вв. Г. был участником художественного движения «Берлинский сецессион» (см. «Сецессион»).

окончания (1826) состоял при российских посольствах в Париже, Риме и Константинополе; в течение 2 лет занимал должность секретаря при посольстве в Мюнхене. В 1839, после возвращения в Россию, совершил вместе с писателем В.А. Соллогубом поездку в Казань. Впечатления от поездки были использованы Соллогубом для написания повести «Тарантас», а Г. — для создания иллюстраций к ней (опубликована в 1845). Остроумные, исполненные в сатирическом духе, эти рисунки принадлежат к числу лучших произведений русской книжной графики. Подружившись с поэтом М.Ю. Лермонтовым, Г. в 1840 последовал за ним на Кавказ, где участвовал в военных действиях (был награждён орденом за храбрость в бою) и исполнил много портретов, пейзажей, военных сцен, зарисовок памятников старины. Часть их он в первой половине 1840-х использовал для картин, посвящённых Кавказу («Лагерь у второй Муганглинской переправы через реку Алазань», «Группа горцев», «Сражение между русскими войсками и черкесами при



Гагарин Г.Г. «Александрийская колонна в лесах». 1832—1833

Гага́рин Григорий Григорьевич [29.4(11.5).1810, С.-Петербург, — 30.1.1893, Шательро, Франция], российский художник

» Родился в аристократической семье, был сыном дипломата. Художественного образования не получил, но, проживая с 1816 в Италии, пользовался советами и уроками К.П. Брюллова. Учился в коллегии Толомеи (Сиена, Италия), после

Ахатле 8 мая 1841 года» и др.). С 1848 Г. жил в Тифлисе (ныне Тбилиси), ездил по Закавказью, запечатлевав виденное. Диапазон его творческой деятельности этого периода необычайно широк: он построил в Тифлисе театр по собственному проекту, реставрировал фрески древних грузинских храмов, расписал в «византийском» стиле тифлисский кафедральный собор Сиони, руководил художественной частью на гранильной фаб-

рике. Дом его был своего рода культурным центром Тифлиса. С середины 1850-х Г. продолжил свою деятельность в С.-Петербурге: участвовал в составлении нового устава Императорской академии художеств, издал альбомы «Живописный Кавказ» и «Костюмы Кавказа», расписывал церкви, готовил труды по истории искусства. В 1859 он был избран вице-президентом Академии художеств. Не желая и не умея противостоять натиску консервативно-бюрократических сил, был вынужден оставить этот пост в 1872. И талантом, и профессиональным уровнем Г. не уступал многим крупным мастерам, но предрассудки аристократической среды мешали ему полностью посвятить себя творчеству, и оттого вклад художника в искусство оказался скромнее его возможностей.

Гадди Аньоло (Gaddi Agnolo) (ок. 1350, Флоренция, — 16.10.1396, там же), итальянский художник

» Его отцом был Т. Гадди, дедом — Г. Гадди. Получил первые уроки живописи у своего отца. С ранних лет был вынужден сам добывать средства на жизнь и помимо живописи занимался ещё и торговлей. Испытывал влияние Орканьи, о чём свидетельствует панно «Мадонна со святыми» (Парма, Национальная галерея). Около 1380 он получил заказ на украшение хора церкви Санта-Кроче во Флоренции (восемь сцен из легенды о святом Кресте — на боковых стенах; Хри-



Гадди А. «Мадонна на троне в окружении святых и ангелов»

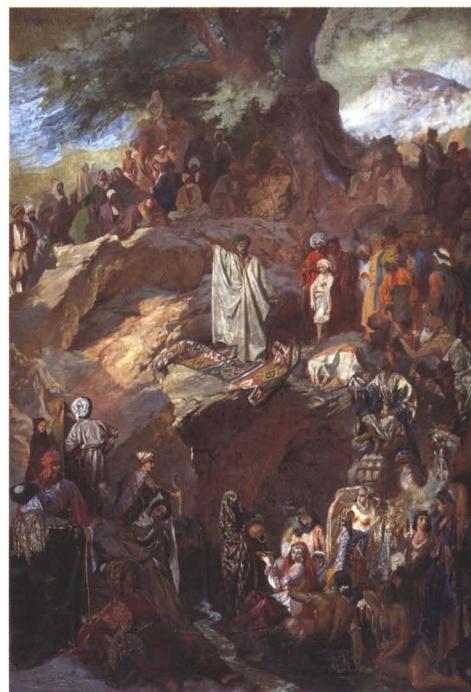
стос, святой Франциск и Евангелисты — на своде; «Святые» — по бокам от входа и на стене с окнами). В этом ансамбле Г. продемонстрировал тонкое понимание пейзажа и дал точную характеристику персонажей; заметно влияние северной готики. Г. имел свою мастерскую и учеников, о чём говорят многочисленные рисунки на дереве и фрески, подобные фрескам капеллы Каstellани в церкви Санта-Кроче, где представлены эпизоды из жизни святого Николая, Иоанна Крестителя, Антония аббата и Иоанна Евангелиста. Последними достоверными работами Г. являются фрески в капелле Санта-Чинтура собора в Прато («Сцены из жизни Марии» и «Легенда о поясе святого Фомы», 1394—95) и алтарная картина в церкви Сан-Миньато аль Монте (1394—96).

Гадди Гаддо (Gaddi Gaddo) (1260, Флоренция, — после 1333, там же), итальянский художник

» В 1308 Г. был вызван в Рим папой Климентом V для выполнения ряда мозаичных работ в стилистике Чимабуэ. Их фрагменты частично сохранились в базилике Санта-Мария Маджоре. В 1312 стал членом флорентийской гильдии художников. В 1327, сразу после Джотто ди Бондоне, он был принят в цех «врачей», куда прежде художники не допускались. Согласно документам, Г. был жив ещё и в 1333. Произведения, к-рые приписывают ему Дж. Вазари, очень разнообразны, но лишь некоторые из них бесспорно принадлежат Г. — это мозаики для флорентийского собора («Коронавание Марии») и баптистерия («Избиение младенцев», «Тайная вечеря», «Взятие под стражу», «Заключение святого Иоанна», «Исцеление расслабленного», «Танец Саломеи»). Своим творчеством Г. сильно изменил «греческую манеру», следуя чисто западному темпераменту. Его сын, Т. Гадди, и внук, А. Гадди, также стали известными художниками.

Гадди Таддео (Gaddi Taddeo) (1290, Флоренция, — 1366, там же), итальянский художник

» Сын Г. Гадди. По мнению Ч. Ченнини, Г. на протяжении 24 лет работал в мастерской Джотто ди Бондоне, предположительно между 1313 и 1337, годом смерти Джотто. В 1327 Г. был принят в цех «врачей», затем, в 1347, он упоминается в списке лучших художников Флоренции. В своих ранних произведениях, таких как «Мёртвый Христос со святым Франциском, Петром,



Гагарин Г.Г. «Проповедь Магомета». 1840—1850-е



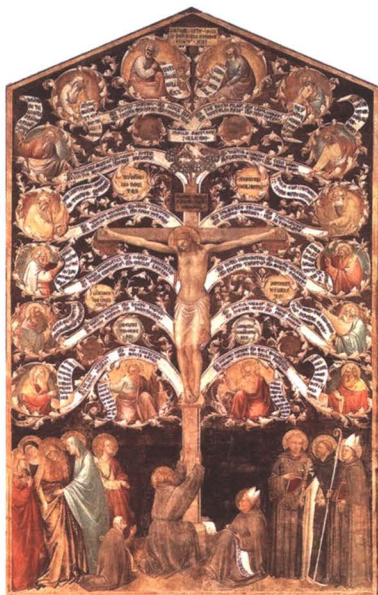
Гагарин Г.Г. «Крещение Христово»

Павлом и Филиппом» (Кейпсторн Холл, собрание сэра У.Х. Бромли), фрагмент «Маэсты» из Кастьельфьорентино (Пиза, церковь Сан-Франческо) и фрески, иллюстрирующие жизнь Марии, Иоанна Евангелиста и Иоанна Крестителя (Поппи, капелла замка Гвиди), Г. исходил из зрелого стиля Джотто, придавая композиции пространственность, основанную на эмпирических по-



Гадди Т. «Явление Ангела пастухам»

исках перспективы. В течение второго и третьего десятилетий 14 в. он, вероятно, принимал участие в работах мастерской Джотто. Так, некоторые критики определили его руку в «Полиптихе Стефанески» (Ватикан) и во фреске «Коронование Марии» (Флоренция, церковь Санта-Кроче, капелла Барончелли). Когда Джотто со своей мастерской переехал в Неаполь (1328–33), Г., возможно, остался во Флоренции. Этим временем (с 1328) можно датировать цикл фресок, иллюстрирующих жизнь Марии (Флоренция, церковь Санта-Кроче, капелла Барончелли) и выполненных в характерном индивидуальном стиле Г.,



Гадди Т. «Аллегория креста»

хотя ещё и тесно связанным с кругом Джотто. Г. был восприимчив к беспокойному духу, вдохновлявшему некоторых учеников Джотто. Он создавал сложные архитектурные композиции, служащие обрамлением для самих сцен («Изгнание Иоакима», «Введение во храм»), и использовал эффекты ночного освещения, уникальные для тречентистской живописи Центральной Италии («Ночное благовестие пастухам», «Благовестие Иоакиму»). Г., вслед за *Мазо ди Банко*, стремился передать более широкое пространство, что видно в центральной части небольшого триптиха, датированного 1334 («Мадонна с Младенцем и двумя донаторами», Берлин-Далем, музей). В этом смысле наиболее значительным его произведением является безграничный пейзажный вид «с птичьего полёта», изображённый в сценах «Истории Иова» (1342, Пиза, Кампосанто). Впоследствии Г. замкнулся в рамках одного неизменного стиля, о чём свидетельствует полиптих «Мадонна с Младенцем, святым Иаковом, Иоанном Евангелистом, Петром и Иоанном Крестителем», «Благовещение» и «Восемь святых» (Пистойя, церковь Сан-Джованни Фуорчивитас; полиптих можно датировать по сохранившимся документам о заказе — 1347 и оплате — 1353), а также картина «Мадонна с ангелами» из церкви Санта-Луккезе в Поджибонси (1355, Флоренция, галерея Уффици). Среди других произведений Г. можно назвать 26 небольших четырёхчастных панно, иллюстрирующих жизнь Христа и святого Франциска, к-рые украшали шкафы в сакристии церкви Санта-Кроче (22 панно — Флоренция, галерея Академии; 2 — Берлин-Далем, музей; 2 — Мюнхен, Старая пинакотека); «Благовещение» (Фьезоле, музей Бандини); и несколько фресок во флорентийской церкви Санта-Кроче: фрагмент «Снятия с креста» (в музее), «Снятие с креста» (в капелле Барди ди Вернио), «Священное дерево», «Тайная вечеря», четыре сцены из жизни святых (в старой трапезной) и «Распятие» (в сакристии). Также Г. создал фреску «Распятие» в церкви Оньиссанти. Его сын, А. Гадди, также стал художником.

Газенклевер Иоганн Петер, см. *Хазенклевер*

Гайфеджян Ваграм Мкртычевич (14.4.1879, Ахалцх, ныне Грузия, — 30.11.1960, Ереван), армянский художник

» Родился в семье священника и учителя армянского языка и литера-

туры. В 1901 поступил на медицинский факультет Московского университета (в 1904 перешёл на юридический факультет), в 1902 поступил вольнослушателем на живописное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества (с 1904 — ученик). В 1907 был исключён из училища за невнесение платы за обучение. В 1909 окончил Московский университет. В 1910–11 занимался в Москве творческой работой, изучал произведения старых мастеров в музеях. В 1911 по эскизам К.А. Коровина писал декорации для Императорского Большого театра. В 1912–23 жил в Ахалцхе, занимался творческой работой, участвовал в художественных выставках, преподавал. В 1924 переехал в Эривань (ныне Ереван). В 1924–55 преподавал в Эриванском (Ереванском) художественном училище (в 1924–28 — директор). В 1941 состоялась первая персональная выставка произведений Г. в Союзе художников Армении. Художник является одним из крупнейших мастеров армянской живописи.

Гаккерт Якоб Филипп (*Hackert Jakob Philipp*) (15.9.1737, Пренцлау, — 28.4.1807, Сан-Пьеро-ди-Караджо, близ Флоренции), немецкий художник

» Учился живописи сперва у своего отца и дяди, затем в Берлинской академии художеств. В начале 1760-х работал в Скандинавии: в Штральзунде, на Рюгене, в Стокгольме, в 1765–68 — во Франции: в Париже, Нормандии, Пикардии. После 1768 жил и работал гл. обр. в Италии, некоторое время занимая должность придворного художника при неаполитанском короле Фердинанде IV. В 1780-е Г. подружился с немецким поэтом И.В. Гёте, к-рый после смерти художника опубликовал его биографию (1811). Г. был одним из наиболее успешных европейских пейзажистов 1770–80-х, типичным представителем классицизма. Многие его работы хранятся в С.-Петербурге в Государственном Эрмитаже — в т. ч. пользующаяся в России наибольшей известностью серия картин, изображающих Чесменское сражение 1770 (по преданию, для того, чтобы художник изобразил события боя с большей достоверностью, императрица Екатерина II распорядилась специально для Г. взорвать корабль).

Галантный жанр, *галантная сцена*, *галантная празднества* (франц. *fetes galantes*), жанр в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве 18 в., спе-

циализировавшийся на сюжетах из светской (в частности — придворной) жизни, а также на пасторалях; разновидность бытового жанра

» Жанр возник во Франции в конце 1710-х — начале 1720-х. Предшественниками Г. ж. являются возникшие в Европе в 14—16 вв. изображения «Сада любви», сюжеты миниатюр, шпалер, гравюр, стенной и станковой живописи: дамы и кавалеры, гуляющие, музицирующие, обменивающиеся любезностями в цветущем саду: миниатюра в «Роскошном часослове герцога Беррийского» братьев Лимбург (ок. 1411—16, Музей Конде, Шантийи), «Месяц апрель», фреска Франческо дель Косса (1469—70, замок Скифаноя в Ферраре), картина Джорджоне «Сельский концерт» (ок. 1506—10, Лувр). В картине П.П. Рубенса «Сад любви» (ок. 1632—35, Прадо) предвосхищены основные особенности Г. ж. Но собственно стиль Г. ж. сформировался в нач. 18 в. в творчестве А. Ватто и его школы во Франции, откуда распространился во многие страны Европы («Паломничество на остров Киферу», 1717, Лувр; любовные сцены в парковых пейзажах Ватто). Появление Г. ж. искусствоведы связывают с изменением стиля жизни аристократии после смерти Людовика XIV (1715). Последние годы жизни короля были отмечены отказом от прежних удовольствий и откровенным ханжеством, что наложило отпечаток на быт версальско-



Гаккерт Я.Ф. «Пейзаж Сицилии с развалинами храма». 1778

го двора. Даже французская мода того периода — намного сдержаннее, чем итальянская, саксонская или английская. С воцарением регента Филиппа Орлеанского (при малолетнем короле Людовике XV) жизнь французской аристократии резко изменилась. Кардинальное изменение в психологии высшего общества вызвало к жизни и новый жанр: отображение легкомысленного и бесцельного времяпрепровождения

аристократов. Галантная сцена всегда изображает непринужденное общение двух или нескольких лиц (чаще всего — на фоне фантастически красивого пейзажа). Это может быть беседа, флирт, игра, прогулка, танец. Герои картин, как и природа, на фоне которой разворачивается неспешное действие, всегда красивы и гармоничны (с точки зрения заказчиков «галантных сцен» — аристократов). Для этих целей как нельзя лучше подходил появившийся именно в эпоху Регентства стиль *рококо* — манерный, причудливый и воздушно-лёгкий. У героев картин, как правило, нет реальных прототипов: это не портреты конкретных лиц, а всего лишь привлекательные статисты галантного празднества. У галантной сцены нет и конкретного сюжета, т. е. действия в его развитии. Основной принцип мастеров Г. ж. — изображение идеально-красивых людей в обстановке безмятежного и абсолютного счастья. Даже тревога или лёгкое неудовольствие в галантных сценах выглядят наигранными и ненастоящими. Ещё одна особенность Г. ж. — фривольность, эротизм, к-рые были присущи не только искусству, но и аристократическому мироощущению. Иногда к Г. ж. относят и т. н. пасторали — тема «пастушеской любви»: нарядные пастушки принимают ухаживания от таких же утончённых пастухов. Галантные сцены стали излюбленным мотивом для художников, расписывавших экраны вееров. Среди этих мастеров — Ф. Буше и Ж.О.



Галантный жанр. Ф. Буше. «За туалетом». 1742



Галантный жанр. Ж.О. Фрагонар. «Счастливые случайности качания на качелях». 1767

Фрагонар. Французские веера производились «штучно» и являлись настоящим предметом роскоши. Производители гобеленов также использовали галантные сцены. С возникновением фарфорового производства в Европе во дворцах появились многочисленные статуэтки, изображавшие даму и кавалера. Кроме того, галантные сцены часто использовались при оформлении дворцовых плафонов, стен, дверей, каретных дверей. Художники, работавшие в жанре галантной сцены: А. Ватто, Ф. Буше, М.К. де Латур, Н. де Ларжильер, Ж.-М. Натье, Ж.Ф. де Труа, Ж.О. Фрагонар. Стилизованные, подчас гротескные реминисценции Г. ж. были характерны для живописи и графики российского художественного общества «Мир искусства» (начало 20 в.).

Галерея 1) *крытый проход, расположенный по наружному периметру здания, опирающийся на несущие стены, колонны, аркады.*

2) *Музей, в котором экспонируются произведения изобразительного искусства; также — разделы изобразительного искусства в крупных музеях и дворцовые залы, предназначенные для собраний живописи и скульптуры*

» В отличие от других типов дворцового интерьера, Г. может быть дугообразной в плане или изгибаться под углом. Другое важное отличие Г. — необходимость движения вдоль неё для её восприятия, невозможного в полной мере с одной точки. Поэтому Г. в замках и дворцах либо оформляли сюжетными сериями картин (например, в России — Чесменская Г. Гатчинского дворца), шпалер или скульптур, либо использовали для размещения коллекций картин, статуй и других произведений искусства, связанных между собой только их расположением и соединением в одном помещении, — отсюда переносное значение слова «Г.» на любые собрания худо-

жественных произведений в помещениях различной формы. Вытянутые в длину неширокие залы городских дворцов и отелей ещё с начала 14 в. назывались во Франции «Г.». Однако сам тип этих конструкций гораздо более древний, его можно найти в византийских и каролингских дворцах. Функции Г. изменялись в течение веков: крытая Г. для прогулок, зал для празднеств и представлений; с 16 в. Г. стали также местом, где выставлялись коллекции картин и скульптур. Г. могли украшаться живописью на плафонах и стенах, витражами, плиточным полом. Иногда в Г. развешивались шпалеры. Этимология слова «Г.» неизвестна. Его нет в классической латыни, оно появилось только в 10 в. в вульгарной латыни («galena»), обозначая в Риме «портал церкви» и апеллируя также к Библейской Галилее. Слово «Galilaea» могло превратиться в «galena». Возможно также, что греческое слово «gale», вид портика, преобразовалось в «galerie» через промежуточное слово «galera». Во французских документах слово «galerie» появляется в начале 14 в. Имело ли оно отношение к старофранцузскому «galer» (радоваться, веселиться; galerie — веселье, развлечение), потому что Г. предназначены для развлечения? Ничего определённого о происхождении этого слова сказать нельзя.

Франция. Многочисленные Г. существовали во Франции с 13 в., но нам ничего не известно об их внутреннем убранстве. Наиболее известна Г. Мерсье, построенная Сен Луи во дворце Сите в Париже (1239/40—48). Первые Г., об убранстве к-рых имеются нек-рые сведения, — это Г. отеля Мао в Конфлансе (ок. 1320), Г. Эдсэна, впервые упоминаемые в 1325, Г. графа Аргюаского и герцога Бургундского, богато украшенные стеной росписью и скульптурами на исторические сюжеты (ок. 1386). Среди парижских Г. 15 в. можно назвать Г. герцога Бетфора (1432) и «восхитительную» Г. в апартаментах королевы в отеле Сен-Поль. В 1528 по заказу Франциска I в Фонтенбло была построена большая Г., к-рая должна была носить его имя; выполнение декорации было поручено Росссо (1534—37). Оригинальная и сложная система декора, созданная Росссо, должна была иметь грандиозный успех во всей Европе. Иконографическая программа Г. была посвящена прославлению короля в различных аллегорических сценах. В 1540 по заказу Франциска I в Фонтенбло было начато строительство другой Г., названной по сюжету своего декора, к-рый исполнил



Галерея Франциска I в замке Фонтенбло

Приматиччо, «Г. Одиссея». Разрушенная в 1736, она на протяжении двух веков была гордостью Фонтенбло. Помимо Г. Франциска I, во Франции прекрасно сохранилась и Г. замка Уарон (1546–49). Её декорация была создана под влиянием Фонтенбло. В отличие от Г. 16 в., Г. 17 столетия имели тройную функцию: зал приёмов, место для прогулок и экспозиций различных собраний. В 17 в. существовало множество Г., но каждая из них была решена по-своему, как в структуре, так и в расположении, иконографии и декоре. В начале века по заказу Генриха IV были обустроены, среди прочих, интерьеры Лувра и Фонтенбло. В Фонтенбло Т. Дюбрёй расписал (ок. 1600) Г. Оленей, а А. Дюбуа — Г. Дианы в апартаментах королевы (разрушена в 20 в.). В Лувре Дюбрёй выполнил (ок. 1600) декор Малой Г. (сгорела в 1661; современная Г. Аполлона). Во дворце, построенном С. де Бросом для Марии Медичи (современный Люксембургский дворец), было две Г., стены к-рых, возможно, были расписаны, а плоские потолки — лишены декора. Для этих Г. Мария Медичи заказала П.П. Рубенсу две серии из 24 картин. Рубенс, по-видимому, успел закончить картины только для правой Г. — Г. Медичи (1622–25, переделана в 18 в.; ныне — Париж, Лувр); роспись Г. Генриха IV не была завершена. В 1625–40 С. Вуэ расписал множество Г., не сохранившихся до наших дней: в замке Шийи (1630–31), в отеле Бюльон (1634–35), Г. знаменитых людей в Пале-Кардиналь, портреты для к-рой он писал в соавторстве с Ф. де Шампнемом (ок.

1632). Для росписи Большой Г. Лувра король пригласил Н. Пуссена, к-рый в 1640 вернулся из Рима. Законченная лишь на четверть, эта работа Пуссена не имела большого успеха и не сохранилась. Там же, в Лувре, в 1663 к росписи Г. Аполлона приступил Ш. Лебрен. Однако он исполнил только две композиции на своде, к-рый был завершён частично в 18 в. и затем в 20 столетии (Э. Делакруа). В середине 17 в. преобладали частные Г., многие из них впоследствии были разрушены или переделаны. Можно назвать Г. в отеле Ля Врийер (современная «золотая Г.» в Банке Франции),

к-рую украшают полотна работы Г. Рени, Н. Пуссена, П. да Кортоньи и плафон, расписанный Ф. Перрье в 1645; в отеле Ламбер (ок. 1650–58), роспись к-рой (Лебрен) была наиболее честолюбивым примером французского барочного иллюзионизма той эпохи; в отеле Бретонвийер, украшенная С. Бурдоном (ок. 1663, не сохранилась). Среди провинциальных Г. можно назвать четыре Г. Тулузского Капитолия (1674–85). «Зеркальная Г.» в Версальском дворце, созданная Ж. Ардуэн-Мансаром и Ш. Лебреном (1678–84), — самая знаменитая Г. конца 17 в. Декорации Лебрена иллюстрируют все главные события в период царствования Людовика XIV (1661–78). «Зеркальная Г.», в к-рой торжествует «обманка» и пышность, стала моделью королевской Г., её часто имитировали или копировали. В 18 в. Г. вышли из моды: большим декоративным программам стали предпочитать *дессюде-порты* и станковую живопись.

Италия. При изучении итальянских Г. 16 в. возникает терминологическая проблема. В самом деле, термин «Г.» появился только в 1560 и лишь в конце столетия, под французским влиянием, приобрёл широкое распространение. Главные итальянские Г. 16 в. — это Г. дворца Саккетти, украшенная в 1574 копиями фресок Микеланджело из Сикстинской капеллы; знаменитая «Г. географической карты», устроенная папой Григорием XIII в Бельведере (1580); и Г. дворца Ручеллаи-Русполи, по своим размерам и декорации (ок. 1586) являющейся одной из самых важных римских Г.



Галерея Уффици. Флоренция

16 в. В Мантуе П. ди Г. *Гонзага* создал в герцогском дворце «Г. деи Мези» (ок. 1571) и «Г. делла Мостра» (ок. 1592–1600), к-рые должно было украшать собрание картин и скульптур В. Гонзаги. В Турине Эммануэль I Савойский поручил Ф. *Цуккаро* украшение «большой Г.» (1606). Лучший пример римской Г. 17 в. — Г. Фарнезе, исполненная в 1597–1604 А. *Карраччи* и его многочисленными помощниками. Сложная декорация, с элементами иллюзионизма, включает в себя несколько систем, в частности «quadri riportati» (картины в ложных рамах). Иконографическая программа росписей на темы всеобщей и всепобеждающей любви иллюстрирована мифологическими образами. В 1609 Ф. *Альбани* выполнил декор Г. в палаццо Джустиниани в Бассано. В 1619 Дж. *Ланфранко* получил от папы Павла V Боргезе заказ на росписи в бенедиктинской ложе собора святого Петра. Этот проект не был осуществлён, но известен по гравюрам. В 1622–54 несколько Г. создал П. да Кортон, в частности, в палаццо Маттеи да Джове (1622–23), на вилле маркиза Саккетти в Кастельфузано (1626–29), где образом для художника служили росписи Г. Фарнезе, переведённые на более простой и лёгкий язык, а также в палаццо Памфили (1651–54), весь свод к-рой украшен живописью без стукко (искусственный мрамор). Г. в палаццо Перетти-Альмаджиа (ок. 1640), декорированная Перрье, напоминает Г. в Кастельфузано. Нужно так же отметить роспись Квиринальской Г., созданную в 1656–57 под руководством П. да Кортон (сохранилась фрагментарно). Последняя большая

Г. 17 в. в Риме — это, вероятно, Г. в палаццо Колонна, расписанная Дж. Коли и Ф. Герарди (ок. 1675–78). Во Флоренции нужно отметить Г. в палаццо Риккарди, свод к-рой расписан фресками Л. Джордано (1682–83). Характерным примером вкуса 18 в. является Зеркальная Г. в палаццо Дория-Памфили в Риме (1732), с богатым и пышным украшением. В 1756 на своде Г. на вилле Альбани немецкий художник А.Р. *Менгс* написал композицию «Парнас». Многочисленные Г. создавались и за пределами Рима; среди них следует особо отметить росписи Дж.Б. *Тьеполо* в архиепископском дворце в Удине (1727) и в палаццо Клеричи в Милане (1739). В 19 в. заказы на росписи Г. исходили гл. обр. от государства. Можно назвать росписи Делакруа на сводах библиотеки Сената (1845–46) и в Палате депутатов (1846–47). Г. назывались иначе, но имели те же функции — фойе в Опере (росписи свода, ок. 1870) или зал торжеств в городской ратуше (Б. Констан и Ж.-П. Лореном. Более подробно о Г. как о собрании произведений изобразительного искусства см. в ст. *Музей художественный*).

Галерея Боргезе (*Galleria Borghese*), художественный музей в Риме

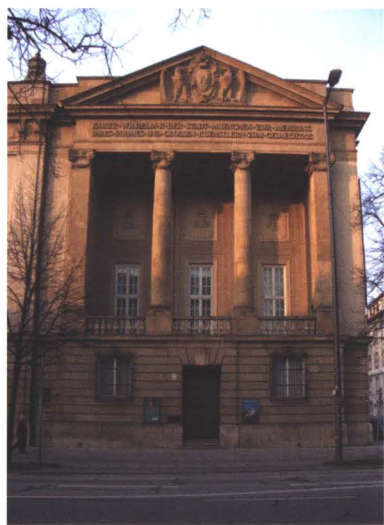
» Галерея расположена в парке Боргезе и занимает часть виллы Боргезе (по имени могущественной семьи, к-рой парк и вилла ранее принадлежали). Официально датой

основания Г. Б. принято считать 1902, когда богатейшая частная коллекция семьи Боргезе была приобретена государством и открыта для широкой публики. Сама же коллекция сложилась в первой половине 17 в. Галерея возникла во многом благодаря кардиналу Шипионе Боргезе, наиболее известному из Боргезе. В 1605 Камилло Боргезе, его дядя, стал папой римским (Павел V) и произвёл своего племянника в кардиналы. Кроме этого Шипионе занимал ещё ряд важных церковных должностей, благодаря к-рым он скопил огромное состояние. В 1612 Шипионе начал строительство виллы Боргезе на земле, расположенной в то время на римской окраине. По его замыслу вилла должна была стать не только местом отдыха, но и местом хранения замечательной коллекции античных статуй, к тому времени собранных кардиналом. Шипионе коллекционировал не только картины и античные статуи великих мастеров прошлого, но и работы современных ему художников. Кардинал любил творчество *Караваджо* и был покровителем Л. Бернини, выдающегося скульптора того времени. Жемчужиной его собрания стало полотно Караваджо «Мадонна и змея», приобретённое Шипионе в 1606 после того, как оно было отвергнуто её заказчиком по причине «непристойности изображения». В отличие от большинства коллекционеров, собиравших работы художников из-за престижа, Шипионе был действительно страстным поклонником живописи и скульптуры. Он, не стесняясь, использовал авторитет своего дяди и своё высокое положение, когда это помогало в приобретении произведений искусств, понравившихся ему. Так, с согласия Павла V, полотно *Рафаэля* «Погребение» Шипионе заменил копией и выкрал из церкви в Перудже. В 1607 кардинал отдал приказ арестовать художника Дж. Чезари (см. *Кавалер д'Арпино*), к-рый не мог расплатиться с долгами. После смерти кардинала члены семьи сохранили его коллекцию. В конце 18 в. князь Маркантонио Боргезе IV перестроил виллу в неоклассическом стиле, желая привести её в соответствие с собранием античных статуй, хранившихся там. На первом этаже разместились скульптуры, второй этаж отдели под картинную галерею. При князе Маркантонио был также изменён ландшафт сада, что послужило повышенному вниманию к вилле богатых туристов-аристократов. В настоящее время собрание картин Г. Б. состоит из работ голландских, фламандских, французских, немецких и испанских ма-



Галерея Боргезе

стеров. Широко представлены картины итальянских художников 16—17 вв.: Леонардо да Винчи, Веронезе, Корреджо, Рафаэля, Тициана, Г. Рени, П.П. Рубенса и др.



Галерея Шака

Галерёя Ша́ка (*Schackgalerie*), художественный музей в Мюнхене

» Входит в состав *Баварских государственных собраний картин*. Основу музея составляет коллекция живописи графа А.Ф. фон Шака. Фон Шак был известным меценатом, поддерживавшим мюнхенских художников. Здание, в котором разместилась галерея, было построено М. Литтманном в 1907 для представительства Пруссии. В коллекцию входят преимущественно произведения романтиков, в частности: А. Бёклина, М. фон Швинда, Ф. фон Ленбаха, К. Шницлера, К. Ротмана, А. Фейербаха и др. немецких художников. Коллекция сохранилась в полном объёме до наших дней и свидетельствует о художественных предпочтениях частных коллекционеров 19 в.

Галерист (от англ. *gallery* — галерей), профессионал-искусствовед

» Г., как правило, — это владелец или сотрудник коммерческой художественной галереи, организующий постоянные или временные коллекции, выставки и продажи определенных видов произведений искусства, ведающий их экспертизой, атрибуцией, рекламой, популяризацией и т. д.

Галлэ Луи (*Gallait Louis*) (10.3.1810, Турне, — 20.11.1887, Брюссель), бельгийский художник

» С 1830 занимался у Ф.О. Эннеке-на, ученика Ж.К. Давида, в Академии художеств Турне. В 1832 посетил Академию художеств Антверпена, изучал произведения П.П. Рубенса. В 1833—40 жил в Париже, где брал уроки у А. Шеффера, испытал влияние П. Делароша. В начале 1840-х вернулся в Бельгию. Писал картины на исторические и литературные сюжеты, бытовые сцены, портреты. Сформировался как исторический живописец романтического направления под влиянием Шеффера и Делароша. В традициях позднеромантической французской живописи, имевшей успех в парижских салонах, исполнены полотна Г. «Последние минуты графа Эгмонта» (1848, Берлин, Государственные музеи; повторение — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна, отдаваемые членами Большого Совета в Брюсселе» (1851, Брюссель, Музей современного искусства; эскиз — Турне, Музей изящных искусств), «Отречение Карла V» (1882), «Чума в Турине» (1882, оба — Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Изображение событий нидерландской буржуазной революции, французской истории, любимого романтиками Средневековья, было популярно и среди бельгийских художников. В картинах Г. достоверно передан исторический антураж — костюмы, обстановка и полное внутреннего напряжения состояние персонажей; образы благородных героев окружены романтическим ореолом. Резкие контрасты света и тени эффектно подчёркивают главные эмоционально-выразительные детали, как в полотнах Шеффера, подражавшего манере Х. ван Р. Рембрандта («Тассо в темнице», 1853, С.-Петербург, Эрмитаж). Демонстрировавшиеся на международных выставках работы Г. высоко оценивались академической критикой, нравились публике. В изображении бытовых сцен академически чёткая выстроенность композиции сочетается с живым восприятием природы. В полотнах «Семья рыбака» (1848), «Жена рыбака с детьми» (1855, оба — С.-Петербург, Эрмитаж) образы сидящих у моря людей полны поэтической задумчивости. Их фигуры, вписанные в строгий треугольник, выглядят монументальными. В отличие от исполненных в тёмной и резкой цветовой гамме, не смягчённой тональными разработками, произведений на исторические сюжеты эти полотна построены на более тонких колористических сочетаниях. Резкие мазки поверх гладкой корпусной живописи приносят

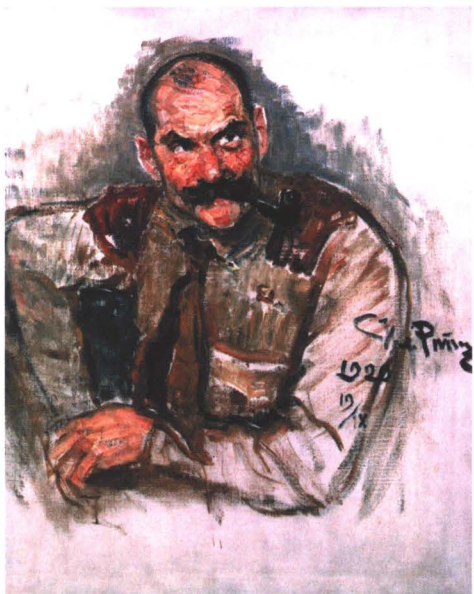


Галле Л. «Искусство и свобода». 1849

свободу в живописное исполнение. Романтическим ореолом окружён образ воина-славянина в картине «Славонец» (1854, С.-Петербург, Эрмитаж), изображённого в национальном костюме на фоне равнинного пейзажа. Сюжет из истории освободительного движения хорватов и славонцев трактуется художником в форме «портрета-типа», популярного у мастеров европейского реализма середины 19 в. Менее значительной стороной творчества художника являлся портрет. Преодолевая парадные репрезентативные приемы, Г. овладевал живописными средствами реалистической передачи образа («Полковник Галларт», «Мадам Пик», оба — Турне, Музей изящных искусств). В истории европейского искусства Г. вошёл как крупный мастер бельгийской живописи, в творчестве которого наглядно проявилось сосуществование романтических и реалистических тенденций.

Галлэн-Каллела Аксели Вальдемар (*Gallen-Kallela Akseli Waldemar*) (26.5.1865, Пори, ныне Финляндия, — 7.3.1931, Стокгольм, Швеция), финский художник, лидер национально-романтического направления финского модерна

» С 1881 учился в Художественной школе в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки), затем, в 1884—89, — в Академии Жюлиана в Париже, занимался у А.В. Бугро, Ф. Кормона, испытал влияние Ж. Бастьен-Лепажа. Летом возвращался из Парижа на родину, путешествовал по Карелии, работал в селениях Сало,



Галлен-Каллела А.В. Портрет работы И.Е. Репина. 1920

Экола и др. С конца 1880 поселился в селении Руовеси и начал работать над циклом станковых полотен к финскому эпосу «Калевала». В 1889 путешествовал по Италии, где увлёкся ренессансной монументальной живописью. В 1890-е был в Германии, сблизился там с кругом мастеров европейского модерна. В 1900 исполнил росписи и оформил финский павильон для Парижской выставки, в 1901 — Старый студенческий дом в Гельсингфорсе. В 1901—03 работал в Пори над росписями капеллы-усыпальницы дочери

промышленника Юселиуса. В 1928 украсил фресками вестибюль Национального музея в Гельсингфорсе. Член «Орнамо» — объединения финских художников-декоративистов. Писал станковые картины на сюжеты из «Калевалы», пейзажи, портреты. Одним из первых финских художников стал работать в офорте и ксилографии, иллюстрировал книги. Создавал изделия из дерева, металла, рисунки для ковров ручной работы (рюю), конструировал мебель, используя мотивы народного финского искусства. В пригороде Гельсингфорса — Леппяваара (Эспоо) — в замке, построенном самим художником, где он жил последние годы, в 1961 был открыт его музей. Неприсяжные сюжеты ранних произведений Г.-К. — «Мальчик и ворона» (1884, Хельсинки, Атенеум), «Старуха и кошка» (1885, Турку, Художественный музей), «Первый урок» (1887, Хельсинки, Атенеум) — повествуют о быте рыбаков и крестьян финских селений. Основанные на натурном наблюдении, они полны лиризма и достоверности. В композиционном построении картин, общем декоративном чувстве цвета, несколько идиллически переданной связи человека и природы ощущается влияние Бастьен-Лепаж. Спокойная и холодная гамма пейзажей («Пейзаж с овцами», 1884, Хельсинки, Атенеум; «Зимний пейзаж», 1887, Мянтя, Художественный музей Г. Серлакиуса; «Иматра зимой», 1893, Хельсинки, Атенеум) передаёт колорит природы Финляндии. В работе над циклом картин на темы «Ка-

левалы» (темпера) живописная манера художника претерпела резкие изменения. Композиция полотен «Защита Сампо» (1896), «Месть Йоукахайнена» (1897, оба — Турку, Художественный музей), «Мать Лемминкяйнена» (1897), «Проклятие Куллерво» (1899), триптиха «Легенда об Айно» (1897, все — Хельсинки, Атенеум) построена на экспрессивных сочетаниях силуэтов и больших цветовых плоскостей. Художник избирал наиболее драматические моменты, о к-рых повествуют руны. В полотне «Мать Лемминкяйнена» он обратился к часто избираемой мастерами европейского символизма и модерна теме — смерти. Символика цветов — чёрного, олицетворяющего злые силы, погубившие героя у реки Туонеллы, и золотисто-жёлтого, дающего надежду на его воскрешение, — выразительный силуэт фигуры матери, горящие свечи в виде цветов придают сцене характерный для искусства символизма оттенок таинственности, трагизма. Художник часто изображал сцены в пейзаже, напоминающем глухой лес Руовеси, где он создавал этот цикл. Идея синтеза искусств, занимавшая одно из важнейших мест в эстетике модерна, была развита Г.-К. в оформлении финского павильона для Парижской выставки 1900. Фрески на сюжеты из «Калевалы» («Выковывание Сампо», «Илмаринен», «Крещение Финляндии») и оформление павильона дома художника, выстроенного им в национальном духе в Руовеси, образно передавали колорит культуры его родины. Сюжеты фресок парижского павильона были повторены в росписях Национального музея в Хельсинки. В стиле декоративной живописи модерна были исполнены и восемь фресок капеллы-усыпальницы в Пори. Пейзажи и аллегорические сюжеты символизировали связь жизненного цикла человека и природы, его быстротечность («Весна», «Зима», «Строительство» и др.). Цветовое пятно, выразительная линия контура играют значительную роль и в портретах Г.-К. («Портрет матери», 1896, Стокгольм, Национальный музей; Г. Модер, 1896; А. Горький, 1906, оба — Хельсинки, Атенеум). Часто вводимые в композицию пейзажные элементы, скульптурно подчеркнутая характерность лиц придают особую выразительность его портретным образам. Художник также иллюстрировал книги: «Пан» П. Ширбарта, «Семь братьев» А. Киви, «Финляндия в XIX веке» и др. Искусство Г.-К., крупнейшего мастера финского модерна, оказало значительное влияние на творчество живописцев Финляндии, а также на



Галлен-Каллела А.В. «Мать Лемминкяйнена», 1897



Галлен-Каллела А.В. «К звёздам». 1907

развитие национальной художественной промышленности.

Гальёго, Гальегос Фернандо (*Gallegos Fernando*) (ок. 1440, Саламанка, — 1507, там же), испанский художник

» Наряду с Б. Бермехо, Г. является одним из создателей испано-фламандской школы, однако нам точно не известны ни даты его жизни, ни место, где он получил образование. Вместе с тем его творчество на сегодняшний день достаточно хорошо изучено. В 1468 Г. работал в соборе в Пласенсии; затем, в 1473, он выполнил шесть алтарных композиций для собора в Корин (не сохранились). В 1478–90 он работал в церкви Сан-Лоренцо (Торо) и в библиотеке университета Саламанки, а также исполнил алтарь для собора в Сиудад Родриго. В 1494 он начал работу над большим алтарём в соборе в Саморе (ныне — церковь в

Арсенильесе), а в 1507 — над кафедрой университета в Саламанке; вскоре после этого художник умер. Его известность в регионе Тьерра-де-Кампос была столь велика, что ему приписывали копии и даже оригиналы нидерландских произведений. Так было с картиной «Богоматерь с мухой» (коллегия в Торо) и с триптихом в музее Кадиса. Некоторые историки, учитывая фактуру работ художника, предположили, что он сам предпринял путешествие в Нидерланды; другие считают, что влияние нидерландской живописи осуществлялось через работы Й. Инглеса. Типажи Г. очень напоминают картины Д. Баутса, но сходство и кастильская выразительность очень далеки от мечтательности нидерландского мастера. В драматизме и особой трактовке драпировок можно обнаружить и некое влияние К. Вицца. Однако в картинах испанского художника всегда присутствует вкус к местным типажам и пейза-

жу. В своих ранних работах он удлинял фигуры и дробил складки драпировок, но не злоупотреблял золотом. Эти черты, как и богатство колорита, с годами ослабели. Его поздние произведения менее проработаны и более реалистичны. Первой работой Г. был, вероятно, алтарь святого Ильдефонса в Саморском соборе. Предположительно, он был создан около 1466, однако его связь с гравюрами М. Шонгауэра относит датировку к 1480. В те же годы был исполнен и триптих из собора в Саламанке («Богоматерь, святой Христофор и Андрей»). Выполненная маслом и темперой, роспись свода в Саламанкском университете интересна своими сюжетами, заимствованными из классической мифологии (знаки Зодиака, Геркулес). В большом алтаре собора в Сиудад Родриго художник обратил особое внимание на декоративный характер композиции (ныне — Тусон, музей Аризонского Университета, собрание Кресс). Алтарь церкви Сан-Лоренцо в Торо датируется 1492, о чём можно судить по гербовому щиту Беатрисе де Фонсека (центральная часть — Мадрид, Прадо). Алтарь в церкви в Арсенильесе — произведение уже позднее, в работе над к-рым, возможно, участвовали ученики Г. Алтарь святой Екатерины в Саламанкском соборе, как и дополнения к большому алтарю Дельо Дельи в этом же соборе, исполнены самим художником. Некоторые исследователи, напротив, считают, что это произведение некоего Франсиско Гальегоса, брата Фернандо, упомянутого в 1500 в качестве золотильщика и автора алтаря, изображающего святую Екатерину. Возможно, однако, что речь идёт об одном и том же мастере, работавшем в разных манерах. Интерес представляют и другие произведения Г. — «Пьета», «Распятие» из Прадо, «Святой Августин» из дижонского музея, а также алтари из Пеньяранды, Виллафлорес и Кантельпино, хранящиеся в частных собраниях.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский
австрал.— австралийский
азерб.— азербайджанский
албан.— албанский
алжир.— алжирский
алтайск.— алтайский
амер.— американский
АН — Академия наук
англ.— английский
АО — автономный округ
араб.— арабский
аргент.— аргентинский
армян.— армянский
африк.— африканский
АХ — Академия художеств
Б.— большой (в географ. назв.)
балийск.— балийский
балт.— балтийский
башкир.— башкирский
белорус.— белорусский
бельг.— бельгийский
бенгал.— бенгальский
бербер.— берберский
Бл.— ближний (в географ. назв.)
болг.— болгарский
бразил.— бразильский
британ.— британский
буквальный, буквально — букв.
бурят.— бурятский
в осн.— в основном
в т. ч.— в том числе
в., вв.— век, века
венгер.— венгерский
венесуэл.— венесуэльский
визант.— византийский
включ.— включительно
вост.— восточный
Вхутеин — Высший художественно-технический институт
Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские
г — грамм
г.— город
гг.— города
герм.— германский
гл.— глава, главный
гл. обр.— главным образом
голланд.— голландский
гос-во — государство
Гос. пр.— Государственная премия
гр.— группа
греч.— греческий
ГРМ — Государственный Русский музей
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
грузин.— грузинский
губ.— губерния
Д. Восток — Дальний Восток
дат.— датский
деп.— департамент
дер.— деревня
др.— другие

др.-греч.— древнегреческий
евр.— еврейский
египет.— египетский
ед. ч.— единственное число
зав.— заведующий
зам.— заместитель
зап.— западный
заслуж.— заслуженный
ибер.— иберийский
израил.— израильский
им.— имени
ин-т — институт
индийск.— индийский
индонез.— индонезийский
индуист.— индуистский
иран.— иранский
ирланд.— ирландский
иск-во — искусство
испан.— испанский
итал.— итальянский
к-рый — который
к.-л.— какой-либо
к.-н.— какой-нибудь
кавказ.— кавказский
казах.— казахский
калмыц.— калмыцкий
камчат.— камчатский
канадский — канад.
карел.— карельский
кг — килограмм
кельт.— кельтский
киргиз.— киргизский
кит.— китайский
км — километр
км² — квадратный километр
колумб.— колумбийский
корейск.— корейский
корей.— корреспондент
кр.— край
л — литр
лат.— латинский
латв.— латвийский
латиноамер.— латиноамериканский
латыш.— латышский
литов.— литовский
м — метр
М.— Малый (в геогр. названиях)
м² — квадратный метр
м³ — кубический метр
макс.— максимальный
марийск.— марийский
МГУ — Московский государственный университет
мед.— медицинский
мексик.— мексиканский
млрд — миллиард
мин — минута
млн — миллион
мм — миллиметр
мн.— много, многие
молдав.— молдавский
монгол.— монгольский
моск.— московский
напр.— например

нар.— народный
нас.— население
науч.-иссл.— научно-исследовательский
нац.— национальный
нек-рый — некоторый
нем.— немецкий
ненец.— ненецкий
непал.— непальский
неск.— несколько
нидерланд.— нидерландский
НИИ — научно-исследовательский институт
новозеланд.— новозеландский
ногайск.— ногайский
норвеж.— норвежский
о-ва — острова
о.— остров
обл.— область
обл. ц.— областной центр
оз.— озеро
ок.— около
ООН — Организация Объединённых Наций
осн.— основной
отд.— отдельный
п-ов — полуостров
перс.— персидский
полинез.— полинезийский
польск.— польский
португ.— португальский
пос.— посёлок
пр.— премия
проф.— профессор
псевд.— псевдоним
р-н — район
р.— река
р.— родился (около даты)
РАЕН — Российская академия естественных наук
РАН — Российская академия наук
РАО — Российская академия образования
РАХ — Российская академия художеств
реж.— режиссёр
рим.— римский
росс.— российский
РПЦ — Русская православная церковь
рус.— русский
РФ — Российская Федерация
с — секунда
с.— село
С.-Петербург — Санкт-Петербург
саксон.— саксонский
сб.— сборник
св.— святой
сев.— северный
сканд.— скандинавский
слав.— славянский
см — сантиметр
см² — квадратный сантиметр

см³ — кубический сантиметр
см.— смотри
СМИ — средства массовой информации
СНГ — Союз Независимых Государств
совет.— советский
совр.— современный
спец.— специальный
ср.— средний
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
СХ — Союз художников
ст.— статья
США — Соединённые Штаты Америки
т — тонна
т. н.— так называемый
т. о.— таким образом
т., тт.— том, тома
таджик.— таджикский
тамил.— тамильский
татар.— татарский
терр.— территория
тибет.— тибетский
тувин.— тувинский
турец.— турецкий
туркмен.— туркменский
тыс.— тысяча, тысячелетие
тюрк.— тюркский
у.— уезд
узбек.— узбекский
украин.— украинский
ун-т — университет
ф-т — факультет
фам.— фамилия
ФГУК — федеральное государственное учреждение культуры
физ.— физический
филипп.— филиппинский
фин.— финский
финийск.— финикийский
финлянд.— финляндский
фламанд.— фламандский
франц.— французский
хакасск.— хакасский
хорв.— хорватский
ч — час
чел.— человек
черногор.— черногорский
чехослов.— чехословацкий
чеш.— чешский
чл.— член
чл.-корр.— член-корреспондент
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шотланд.— шотландский
шт.— штат
шумер.— шумерский
эстон.— эстонский
юж.— южный
южноафрик.— южноафриканский
япон.— японский

Иллюстрации

А. П. Володин, Н. В. Володина, М. В. Глазов, Е. Н. Гоголева, Б. Н. Головкин, В. В. Климов, Е. А. Козловский, Д. Б. Кудрявец, Р. П. Кудрявец, А. В. Ломакин, А. А. Минин, М. А. Минина, М. В. Орлов, И. Н. Пospelов, Е. Б. Пospelова, М. С. Селиванов, Е. В. Сорокина, А. В. Сочивко, Г. М. Хорошилова, Д. М. Шакирова, И. В. Шалимов, Ю. К. Швецов-Крутов, художественный магазин «Передвижник» (г. Москва)

Подбор и обработка иллюстраций

Издательский дом «Константа», дизайн-студия «Fox Graphics»,
Archiv für Kunst und Geschichte (AKG-Images),
SunFix Limited

Энциклопедия живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Том 3
БУЛГАРИНИ — ГАЛЬЕГО

Ответственный редактор

А. Матвеев

Редакция

Е. Кириленко, Т. Манцевич

Художественная редакция

А. Решетникова (главный художник),
З. Акмурзаева, О. Бакутина, Н. Дубровская,
Е. Маркова, А. Марченко, П. Пахомов, А. Тарасевич

Отдел технического обеспечения,
разработка и поддержка системы управления
контентом Т.Еnc®

М. Попов (технический координатор проекта, главный программист),
И. Понятых (программист-верстальщик)

Вёрстка осуществлена с пом. пакета TCP/IP-ХТ

Вёрстка

И. Понятых

Техническая редакция

Г. Шитоева

Корректор

Е. Петрова

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.
Подписано в печать 22.01.10 г. Формат 60×84¹/₈.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,32.
Уч.-изд. л. 33,48. Тираж 150 000 экз.
Текст напечатан на бумаге марки Burgo R 400.

Издательство «ТЕРРА».
127206, Москва, Чуксин туп., д. 9.

Отпечатано и переплетено ООО «Балто принт» Logotipas Company.

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961

ISBN 978-5-273-00783-3



9 785273 007833

ОГОНЁК

Коммерсант

