

П-Р

11
ТОМ

Энциклопедия Живописи

Энциклопедия Живописи



11
ТОМ



БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ

11

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ —
РОЗЕНКВИСТ



МОСКВА «ТЕРРА» 2010

Научно-редакционный совет Большой энциклопедии

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

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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. 11.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00791-8 (Т. 11)

УДК 030
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2
ISBN 978-5-273-00791-8 (Т. 11)

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



Позднее Возрождение. Я. Тинторетто. «Рождение Млечного пути». 1570

Позднее Возрождение, период истории итальянского искусства — 1530-е — конец 16 века

► П. В. — сложный переходный период в искусстве Венеции, отмеченный переплетением самых различных тенденций. С усилением экономического кризиса в Венеции, нарастанием феодально-католической реакции во всей Италии в венецианской культуре осуществился постепенный переход от художественных идеалов *Высокого Возрождения* к П. В. Восприятие мира стало более сложным, сильнее осознавалась зависимость человека от окружающей среды, развивались представления об изменчивости жизни, утрачивались идеалы гармонии и целостности мироздания. В русле высокой гуманистической ренессансной традиции в новых исторических условиях в Венеции развивалось обогащённое новыми формами творчество великих мастеров П. В. — архитектора А. Палладио, художников П. Веронезе, Я. Тинторетто. Творчество Палладио, основанное на глубоком изучении античной и ренессансной архитектуры, представляет собой одну из вершин в искусстве П. В. Палладио выработал принципы зодчества, к-рые изложил в теоретическом труде «Четыре книги об архитектуре» (1570). Постройки Палладио (преим. городские дворцы и виллы) исполнены изящной

красоты и естественности, гармоничной завершенности и строгой упорядоченности, отличаются ясностью и целесообразностью планировки и органической связью с окружающей средой (палаццо Кьери-кати). Палладио создал первое монументальное театральное здание в Италии — театр Олимпико. Праздничный, жизнеутверждающий характер венецианского Возрождения наиболее ярко проявился в творчестве Веронезе. Художник-

монументалист, он создал великолепные декоративные ансамбли стенных и плафонных росписей с множеством персонажей и занимательных деталей. Его росписи виллы Барбаро-Вольпи в Мазере стали одним из крупнейших достижений монументально-декоративной живописи. Тинторетто — последний крупный мастер П. В. Он является создателем массовых сцен, проникнутых единством переживания. В Венеции из-за плохих климатических условий для украшения зданий использовали не фрески, а огромные картины, написанные в технике масляной живописи. Тинторетто — мастер монументальных полотен, автор гигантского ансамбля, состоявшего из нескольких десятков работ — росписей верхнего и нижнего залов Скуола ди Сан-Рокко («Распятие»). Реакцией на кризис Высокого Возрождения было возникновение нового художественного течения — *маньеризма*, с его обостренной субъективностью, манерностью (часто доходившей до вычурности и жеманности), порывистой религиозной одухотворённостью и холодным аллегоризмом (Я. Понтормо, Бронзино, Б. Челлини, Ф. Пармиджанино и др.). Самым крупным и одарённым мастером маньеризма, живописцем сложной творческой судьбы был Понтормо. В его картине «Снятие со креста» композиция неустойчива, фигуры вычурно изломаны, светлые краски резки. Пармиджанино любил поразить зрителя: например, написал свой «Автопортрет в выпуклом зеркале». Намеренная нарочитость отличает его картину «Мадонна с длинной шеей».



Позднее Возрождение. П. Веронезе. «Брак в Кане Галилейской». 1562—1563



Позднее Возрождение. Ф. Пармиджанино. «Граф Джангалеаццо Сан Витале». 1524

Художник Бронзино прославился своими парадными портретами. В портрете Элеоноры Толедской с сыном (ок. 1545) недоступность холодного, отчуждённого образа усилена тем, что внимание зрителя полностью поглощено плоским крупным узором великолепной парчовой одежды герцогини. П. В. дало разделение творчества на ремесло и искусство. Искусство выдвинулось из ремесла и стало изучаться в академиях. Первой была «Академия рисунка», основанная во Флоренции в 1563 специальным указом герцога Тосканского. В 1584 в Болонье братья Аг. и Ан. Карраччи основали свою «Академию вступивших на правильный путь», чтобы глубоко изучать творчество великих мастеров. По образцу этой Академии в 17 в. начали возникать Академии художеств во всех столицах Западной Европы.

Поздняя готика, см. *Интернациональная готика*

Пойнтер Эдвард Джон (Poynter Edward John) (20.3.1836, Париж, — 26.7.1919, Лондон), британский художник

► Получил образование в Брайтон-колледже, затем в Лондоне, в Вестминстерской школе и в Ипсвиче, стажировался в Париже и Риме. Член Королевской академии художеств (1876), президентом к-рой был избран в 1896. Директор Национальной галереи в 1894—1904. В 1902 получил титул баронета. Исторический и жанровый живописец, а также акварелист. Излюбленными сюжетами картин П. были сцены из Античности и библейские сюжеты. Особенно он любил изображать обнажённые или классически задрапи-

рованные женские фигуры. Для полотна П. характерны оригинальность композиции, точность рисунка, яркая цветовая палитра и деликатность письма. Среди наиболее известных работ П.: «Израиль в Египте» (1867), «Приезд царицы Савской к царю Соломону» (1871—75), «Персей и Андромеда» (1872), «Царица Зиновия в плену» (1878), «Царь Соломон» (1890).

Покровский Александр Александрович (р. 23.2.1957, дер. Ураково Мариинско-Посадского р-на, ныне Чувашия), российский художник

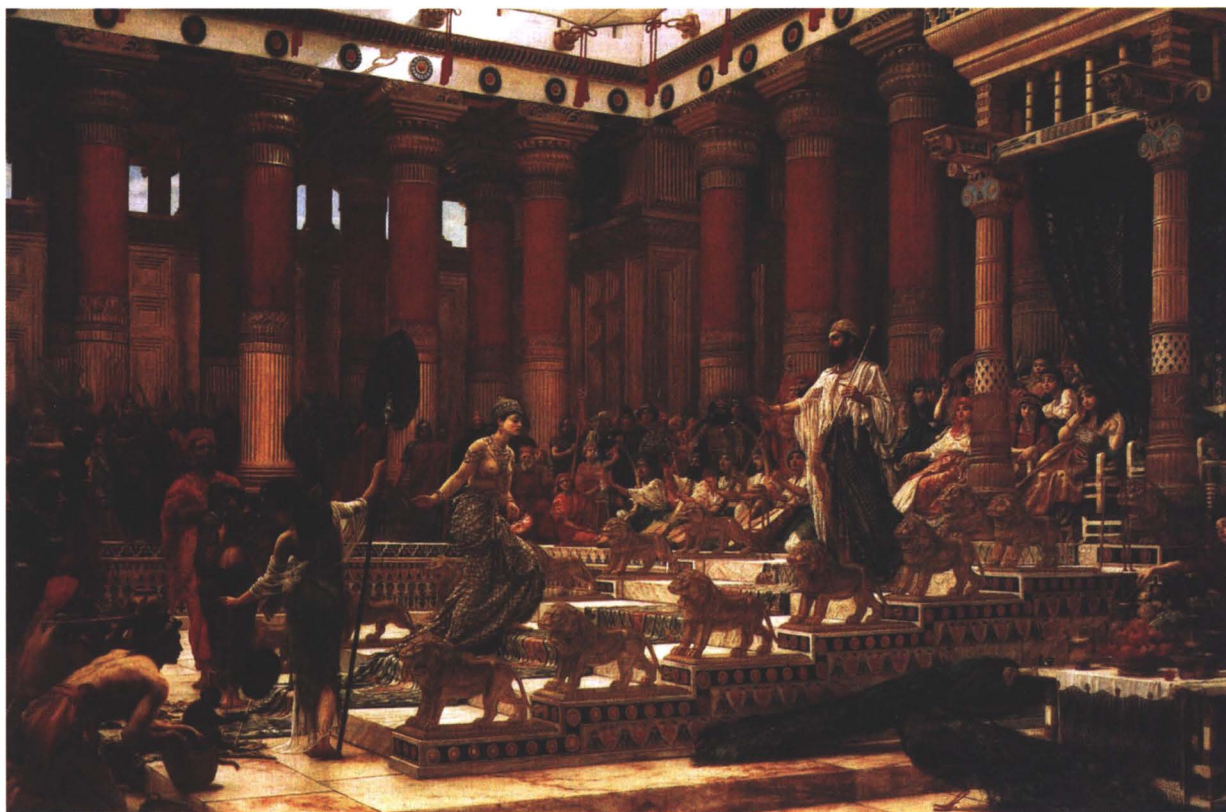
► Заслуженный художник РФ (2001). Член-корреспондент Российской академии художеств (2001). Учился в 1972—76 в художественном училище в Чебоксарах, в 1976—77 — в Чувашском педагогическом институте, в 1980—86 — в ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в мастерской Б.С. Угарова, в 1988—92 — в Творческой мастерской живописи Академии художеств (Красноярск). Среди основных произведений: «Победа» (1989), серии картин, посвящённых Индии (1995—98) и Италии (2000). Творческую работу сочетает с педагогической: с 1988 преподаёт в Красноярском государственном художественном институте (с 1996 — ректор, с 1999 — профессор). Серебряная медаль РАХ (1998).

Полак Ян (Polack Jan) (1435, Краков, — 1519, Мюнхен), польский художник

► Около 1470 поселился в Мюнхене, с 1485 — городской живописец, имел свою мастерскую. Искусство П. испытало влияние польской и франкской традиций, воздействие работ Ф. Штосса. Характерны подвижные сильные фигуры с гротескными движениями, экспрессивность мимики и резкие цветовые контрасты; мрачные и условные композиции. Наряду с фресками городских ворот и ратуши (утрачены) П. создавал алтари (напр., большой Вайсенштефанский алтарь, 1483—85, Мюнхен, Старая пинакотекa).

Полёнов Василий Дмитриевич [20.5(1.6).1844, С.-Петербург, — 18.7.1927, с. Борок, ныне Поленово Тульской обл.], российский художник

► Народный художник РСФСР (1926). Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1893). Родился в семье археолога. Учился в Академии художеств (1863—71) и парал-



Пойнтер Э. Дж. «Приезд царицы Савской к царю Соломону». 1871—1875

дельно на юридическом факультете Петербургского университета. Брал частные уроки у П.П. Чистякова и И.Н. Крамского. В 1869 за картину «Иов и его друзья» получил малую золотую медаль, а в 1871 (одновременно с И.Е. Репиным) за конкурсную работу «Христос воскрешает дочь Иаира» — большую золотую медаль. В 1872—76 в качестве пенсионера Академии художеств посетил Вену, Мюнхен, Венецию, Флоренцию и Неаполь, длительное время жил в Париже, где написал картину «Арест графини д'Этремон», обеспечившую ему в 1876 звание академика. Возвратившись в 1876 в Россию, вскоре отправился на Русско-турецкую войну 1877—78, в продолжение которой состоял официальным художником при главной квартире наследника-цесаревича (впоследствии императора Александра III). По окончании войны поселился в Москве. В 1884 совершил путешествие в Константинополь, Палестину, Сирию и Египет. С 1879 состоял членом Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Испытал влияние современной французской живописи, в особенности пейзажистов *барбизонской школы* и П. Делароша. В духе романтического историзма Делароша написан ряд ранних картин

П. («Право господина», 1874; и др.). Но естественней всего его дарование выразилось в поэтических пленэрных пейзажах, где органично соединились традиции барбизонцев и лирического «пейзажа настроения» в духе А.К. Саврасова. Таковы «Московский дворик» (1878), «Бабушкин сад» (1878), «Заросший пруд» (1879; все — Москва, Государственная Третьяковская галерея). В большинстве случаев — это чисто природные и историко-природные, по-своему поэтико-археологические, образы, подобные этюдам, созданным мастером на Балканах и в Средиземноморье. Эти этюды послужили подходами к его «евангельскому циклу» («Христос и грешница», 1886—87, С.-Петербург, Государственный Русский музей; и др.), где художник в духе Л.Н. Толстого стремился противопоставить церковному канону «правду среды и быта», «Христочеловека». В 1886—93 П. были написаны картины «Большая», «На Генисаретском озере» и несколько очень удачных пейзажей. В 1892 академия присвоила П. звание профессора. Художник не останавливался на одном жанре: он писал исторические, религиозные, жанровые картины, пейзажи. Во всех своих работах, даже этюдах, П. демонстрировал превосходную технику.



Полак Я. «Преставление святого Корбиняна Фрайзингского». 1484—1485

Тенденции *модерна* — с его волей к созданию синтетических «сверхпроизведений» — ярче всего проступили в театральных работах П. Он оформлял спектакли в абрамцевском доме и Русской частной опере С.И. Мамонтова (опера «Призраки Эллады» с музыкой самого художника, 1906; и др.), активно способствуя декоративному обновлению



Поленов В.Д. «Заросший пруд». 1879



Поленов В.Д. «Христос и грешница». 1886—1887

русской сценографии. Готовил художественное оформление спектаклей «Алая роза» Н.С. Кроткова (1884, кружок Мамонтова); «Уриэль Акоста» В.С. Серовой (Большой театр, 1885), «Орфей и Эври-

дика» К.В. Глюка (1897) и «Орлеанская дева П.И. Чайковского (1899). С 1910 художник увлечённо занимался организацией самодеятельного театрального творчества, выступая как руководитель Секции

содействия фабричным и заводским театрам (с 1915 — Дом театрального просвещения имени В.Д. Поленова). П. разрабатывал особого рода облегчённые, мобильные декорации, регулярно устраивал «народ-



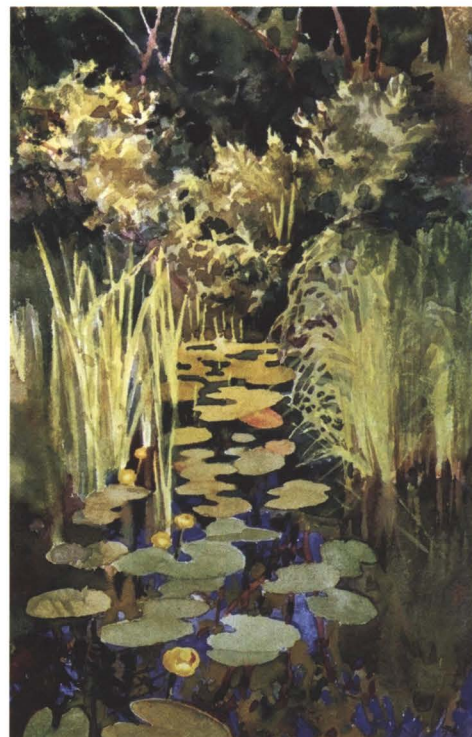
Поленов В.Д. «Мечты». 1894

ные» спектакли и концерты, что тоже отвечало исконной программе модерна с его лозунгом «искусство вместо революции». Мастер плодотворно занимался и архитектурой, внося вклад в развитие «русского стиля»: эскизы церквей, построенных в *Абрамцеве* (в соавторстве с В.М. Васнецовым, 1881–82) и Бехове под Тарусой (1906). Характерная для этих храмов стилизация под национальное средневековое уступила место общим задачам комфорта и пластической выразительности планировки в зданиях собственного дома на Оке (1891–92) и мастерской там же (т. н. «Абатство», 1904), где П.-зодчий выступил как предтеча функционализма. После Октябрьской революции 1917 мастер жил в своей усадьбе Борок, как на острове старой России, занимаясь живописью и руководя деревенскими театральными кружками. Превратил усадьбу в музей, к-рый в 1939 был передан его родственниками государству. Учениками П. (по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества, где он преподавал в 1882–95) были, в частности, И.И. Левитан, К.А. и С.А. Коровины, А.Е. Архипов и А.А. Головин.

Поленова Елена Дмитриевна [15(27).11.1850, С.-Петербург, — 7(19).11.1898, Москва], *российская художница, мастер декоративного дизайна, одна из основоположниц стиля модерн в русском искусстве*

» Младшая сестра художника В.Д. Поленова. Училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (ОПХ; с 1864) у И.Н. Крамского, затем в парижской школе-студии Ш. Шаплена (1869–70), частной мастерской П.П. Чистякова (1870–77) и снова в Рисовальной школе ОПХ (1878–80). В 1880 работала в мастерской керамиста А.Е. Егорова в Париже. Участвовала в выставках передвижников и «Мира искусства». С 1882 жила преимущественно в Москве. В 1881–82 вела класс керамики в Рисовальной школе ОПХ. Активный участник *Абрамцевского художественного кружка* (с 1882), оформляла спектакли Русской частной оперы С.И. Мамонтова (с 1885), руководила абрамцевской столярно-резницкой мастерской. Создавала эскизы для керамики, мебели, вышивок, возрождая и развивая ха-

рактерные приёмы крестьянского фольклора. Работала над иллюстрациями к сказкам, к-рые разделяла на два цикла: относительно добродушный и спокойный — «абрамцевский» (1886–89; акварельные рисунки к «Войне грибов» с пародийно-былинным текстом самой художницы, а также сказкам «Иванушка-дурачок», «Избушка на курьих ножках», «Морозко» и др.); и последующий — «костромской», более условно-декоративный и драматичный («Сынко Филиппко», «Сорока-ворона», «Злая мачеха», «Козлихина семья», «Дурачок и дуручка» и др.). Как живописец-станковист писала социальные жанры в духе передвижников и национально-романтические образы («Иконописная мастерская 16 столетия», 1887, Москва, Государственная Третьяковская галерея). Наиболее же её честолюбивые замыслы, идеи «фантастико-мистических» картин о русском средневековье, остались в виде эскизов («Видение Бориса и Глеба воинам Александра Невского», «Князь Борис перед убийством»; обе работы — ок. 1896, С.-Петербург, Государственный Русский музей). Черты классического символизма усилились в ряде поздних её работ, проникнутых чёрной меланхолией [цветной офорт «Страх», 1893–95; незаконченная акварельная картина «Змий» («Зверь»), 1898, Третьяковская галерея].



Поленова Е.Д. «Заводь в Абрамцево». 1888

Полигнот (*Polýgnotos*) (V в. до н. э.), греческий художник периода ранней классики

► Родился на острове Фасос. Сын и ученик художника Аглаофона. Переехав в Афины, П. стал другом государственного деятеля Кимона. В храме Афины Арейи в Платеях, возведённом вскоре после битвы 479 до н. э. возле этого города (между греками и персами), ему было поручено написать сцену избиения Одиссеем женихов Пенелопы. В 470—460 до н. э. П. вместе с афинскими художниками Миконом и Панайном, братом Фидия, расписал в Афинах храмы и Расписную стую (галерея-порттик), возведённую Кимоном. В Расписной стое П. изобразил совет афинских вождей в покорённой Трое, к-рые собрались судить Аякса за то, что он у алтаря Афины поднял руку на Кассандру. На картине были изображены также сама Кассандра и другие троянки. В Анакееоне, храме Диоскуров, П. изобразил похищение Диоскурами дочерей Левкиппа. Станковые картины П. хранились впоследствии в Пинакотеке, картинной галерее, располагавшейся в северном крыле афинских Пропилеев. Одна из них изображала Ахилла на острове Скирос — переодетый в женское платье, он укрывается среди царских дочерей, чтобы избежать участия в походе на Трою. Сюжет другой картины был взят из VI песни «Одиссеи»: потерпевший кораблекрушение Одиссей приближается

к Навзикае, к-рая занята стиркой и забавами на морском берегу. Самые знаменитые фрески П. были написаны им в Книдской лесе (зал для собраний и развлечений) в Дельфах. Сюжеты фресок взяты из «Илиады» и «Одиссеи»: разрушение Трои и путешествие Одиссея в подземный мир. Это были композиции из многофигурных расположенных на разной высоте сцен с варьирующимся фоном. Покорённый город, убитые троянцы, лагерь ахейцев, Елена в окружении своих служанок, пленные троянки, деревянный конь, сражающийся Нептолем, бегство Антенора с семьёй, другие герои, — всё это было изображено на одной фреске. На другой посетитель видел подземную реку Ахеронт, лодку Харона, великое множество томлящихся в подземном мире душ, Орфея со слушателями и ещё несколько героев и героинь. Вероятно, эта роспись в Дельфах была последней и самой грандиозной работой П. (датируют её ок. 450 до н. э.).

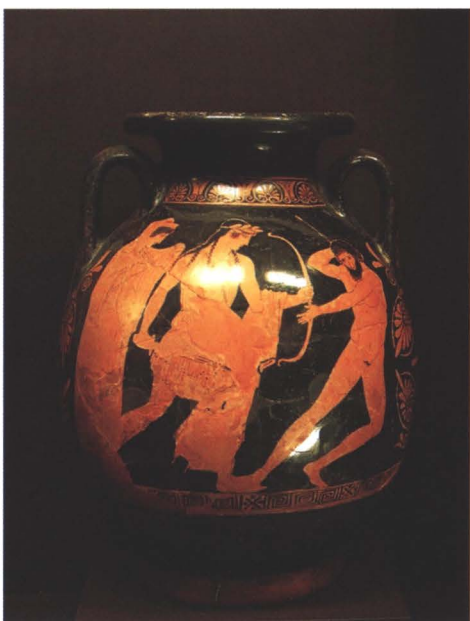
Полигнот (*Polýgnotos*) (работал в Афинах в середине и третьей четверти V в. до н. э.), первый древнегреческий вазописец, мастер краснофигурной вазописи

► Назван, очевидно, в честь живописца и скульптора **Полигнота**. Родом с острова Фасос. За свои заслуги получил афинское гражданство. Создавал росписи, отличающиеся простотой и монументальностью

композиции. Среди пяти сохранившихся подписанных произведений П. — амфора с изображением богини зари Эос на колеснице и Ахилла между Патроклом и Фениксом. Некоторое представление о характере его живописи можно получить на основе вазописи того времени, напр., работ вазописца **Ниобиды**. Однако в отличие от **Аполлодора** из Афин, к-рый является основоположником светотеневой живописи, палитра П. была ограничена четырьмя красками.

Полидоро да Караваджо (*Polidoro da Caravaggio*) (прозв.; наст. имя — **Полидоро Кальдара**, *Polidoro Caldara*) (ок. 1490—1500, Караваджо, Ломбардия, — 1543, Мессина), итальянский художник

► Согласно Дж. Вазари, в возрасте 18 лет П. д. К. работал в Ватикане (Лоджии, ок. 1517—19; гризайли в Зале Константина). Через Джованни да Удине, Пенни и Дж. Романо он познакомился с **Рафаэлем**, что помогло ему вскоре отойти от классического идеала, к-рому он противопоставил свой бурный темперамент, склонный к экспрессионизму и определённом реализму. С 1522 он был известен в Риме как художник, расписывающий фасады дворцов. Эти фрески, исполненные в технике гризайли и вдохновлённые Б. Перуцци, не сохранились, но многократно копировались и гравировались (Палаццо Риччи; Палаццо Милези — его шедевр, известный



Полигнот (вазописец). «Аполлон поражает своими стрелами великана Тития, пытавшегося оскорбить Лето». Роспись пелики. Около 450—440 до н. э.



Полидоро да Караваджо. «Не тронь меня». Фреска. Около 1525

по рисункам и гравюрам; Казино дель Буффало, ок. 1525—26, фрагменты — Рим, музей города). Сюжеты этих фресок почерпнуты из мифологии и римской истории, античность сильно повлияла и на их героический стиль (колонна Траяна). Около 1524—25, следом за Романо, П. д. К. расписывал салон на вилле Ланте (фрески находятся теперь в библиотеке Херциана). Он испытал влияние художников-новаторов, работавших в это время в Риме (Б. Перуцци, *Россо*, *Пармиджанино*). Его оригинальность проявилась в росписях капеллы Фра Мариано в церкви Сан-Сильвестро аль Квиринале — «Сцены из жизни Марии Магдалины и святой Екатерины», написанные под влиянием эллинизирующих живописцев; он предвосхитил европейский пейзаж 17 в. В 1527 П. д. К. навсегда покинул Рим и уехал в Мессину. В 1535 художник участвовал в подготовке к празднеству в честь Карла V. На протяжении этого периода он писал религиозные, мистические и реалистические картины с острым рисунком и лишённой центра композицией («Поклонение волхвов», 1533, Мессина, музей; «Уверение Фомы», Лондон, собрание Сейлерна; «Шествие на Голгофу», Неаполь, Каподимонте). По стилю эти работы близки его многочисленным эскизам (Палермо, музей). Вероятно, художник не был непосредственно знаком с поздними работами Микеланджело, но его собственная живопись развивалась в том же направлении: визионерство, выражав-

шее себя с удивительной свободой. Этот антиклассический дух предвосхитил одновременно *маньеризм* и искусство М. да Караваджо, но П. д. К. был не всегда понят и остался малоизвестным. Вместе с тем его декоративные работы приобрели широкую известность благодаря гравюрам и оказали сильное влияние на художников 16 в. (Дж. Вазари, *Сальвиати*), а также на *Пьетро да Кортоне*, П.П. *Рубенса* и И.Г. *Фюсли*.

Полиённо Иван Алексеевич (р. 7.9.1950, пос. Деденево Дмитровского р-на Московской обл.), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1974 окончил Московское художественное училище памяти 1905 года, в 1982 — Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (мастерская М.М.



Полиптих. А. Мантенья. «Алтарь Святого Луки». 1453



Полиптих. Л. Крахна Старший. Алтарь церкви Святого Вольфганга. Шнееберг, Германия. 1539

Курилко-Рюмина). Член Союза художников СССР с 1985. Основная тема работ — Москва. Восприятие художником города отличается глубоко личностным началом, серьёзностью и глубиной. Художник пишет улицы, переулки и площади, далёкие от гула большого города, передавая его ритмы, строгую архитектуру его зданий, контрасты света и тени. Часто это — пейзаж настроения, вызванный различными состояниями природы, — город после дождя, перед грозой, в зимнюю слякоть, солнечный день или вечерние сумерки. Отношение художника к городу окрашено драматизмом, отражающим восприятие им своего времени. В 2002 П. был удостоен звания лауреата премии Москвы в области литературы и искусства за серию пейзажей о российской столице.

Полиптих (греч. *polyptychos* — многократно сложенный), комплекс нескольких картин, связанных общим замыслом, единством композиционного и цветового

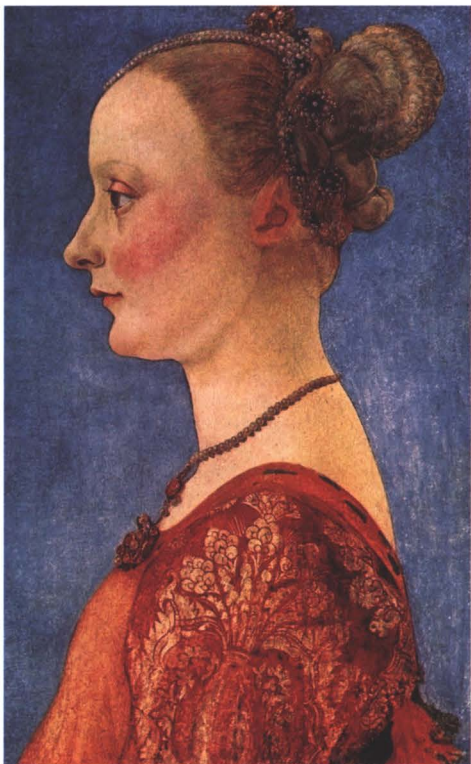


А. дель Поллайоло (совместно с П. дель Поллайоло). «Святой Викентий, Иоанн Богослов и святой Евстафий». Алтарь капеллы кардинала Португальского в церкви Сан-Миниато-аль-Монте, Флоренция. Вторая половина 15 века



А. дель Поллайоло. «Геракл и Антей». Около 1475

щего флорентийскую школу последней трети 15 в. (т. н. эпохи Лоренцо Великолепного) от предшествующего этапа флорентийского Раннего Возрождения. Возможно, он был учеником скульптора и ювелира Л. Гиберти, начал свою творческую деятельность как ювелир: первой его работой был большой серебряный крест для флорентийского баптистерия (1457—59, Флоренция, Национальный музей). Живописи П. свойственна жёсткость и пластичная энергия моделировки, нервная экспрессия линий, интерес к резкому, угловатому, полному напряжению, иногда неистовому движению, к передаче душевных аффектов в динамике поз и жестов, ритме развешивающихся складок одежд. Эти черты равно проявляются и в его религиозных композициях, и в мифологических сценах. П. был одним из основоположников мифологического жанра в итальянской живописи 15 в. К этой теме он впервые обратился около 1460 в серии «Подвиги Геракла», написанной для правителя Флоренции Пьеро де Медичи (не сохранилась). Две копии мастерской П. с картин этой серии («Геракл и Антей», «Геракл и Гидра», ок. 1475, Флоренция, галерея Уффици), композиции «Похищение Деяниры» (ок. 1475, Нью-Хейвен, музей Йельского университета) и «Аполлон и Дафна» (ок. 1489, Лондон, Национальная галерея) свидетельствуют о трактовке художником мифологических сцен в драматическом ключе; угловатая



А. дель Поллайоло. «Женский портрет». Около 1470

строая; также — складень из пяти и более частей, с рельефными или живописными изображениями

» Форма П. была распространена в западноевропейском искусстве Средних веков. Как правило, центральную часть фланкируют (защищают) несколько боковых створок. Иногда большие створки, в свою очередь, разделены на меньшие вертикальные части. Алтарный П. имеет расписные навершие и пределлу. Боковые створки бывают закреплёнными или подвижными. Нередко П. имеют и закреплённые, и подвижные створки. Подвижные створки позволяют изменять алтарный образ в соответствии с требованиями литургии. См. также *Диптих*, *Триптих*.

Поллайоло Антонио дель (*Pol-laiolo Antonio del*) (ок. 1433, Флоренция, — 4.2.1498, Рим), итальянский художник

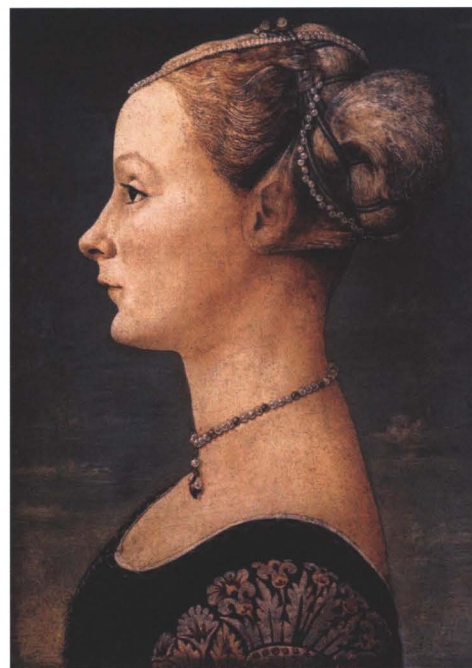
» Был старшим братом Пьеро дель Поллайоло. Испытавший влияние Андреа дель Кастаньо, П. является, наряду с С. Боттичелли и А. дель Верроккьо, одним из создателей нового художественного направления, существенно отличаю-

экспрессия сильных, жилистых тел нарочито далека от античного идеала красоты. Кульминацией этого экспрессивного стиля является экзотический танец обнажённых мужчин в росписях виллы Ла Галлина близ Флоренции (ок. 1464). Особый характер мифологическим композициям П. придает навеянный нидерландской живописью широкий панорамный пейзаж, как бы увиденный с птичьего полёта. Такой же бескрайний пейзаж с горами, изгибающимся руслом реки, группами деревьев повторяется в самой значительной из религиозных композиций П. — монументальном алтаре «Мученичество святого Себастьяна» (ок. 1475, Лондон, Национальная галерея), придавая происходящему характер величественной драмы. В то же время П., много работавший в области декоративного искусства, обладал утончённостью вкуса и чувством стилизованной красоты линий, что сказывается в таких композициях, как «Товий и ангел» (1470-е, Турин, галерея Сабауда) и в двух приписываемых П. профильных женских портретах (ок. 1470, Берлин, Государственные музеи; Милан, Музей Польди-Пеццолли). П. сыграл большую роль в проникновении ренессансных форм в декоративное искусство. Характерные свойства его дарования — нервная порывистость жестов и поз, динамика слегка стилизованных линий, нарядность и тонкая проработка деталей — характеризуют цикл небольших композиций, посвящённых Иоанну Крестителю, выполненных по его картонам в технике ручной вышивки (1466—87, Флоренция, Музей собора). Художник занимает важное место в истории европейской гравюры. Одновременно с А. Мантеньей он реформировал резцовую гравюру на меди, раз-

вивавшуюся в Италии с середины 15 в. и оперировавшую преимущественно контурной линией. Сравнительно небольшое скульптурное наследие П. достаточно многообразно, включает в себя различные виды скульптуры — от небольших статуэток до величественных надгробных монументов [скульптурная группа «Геракл и Антей» (ок. 1472, Флоренция, Национальный музей), монументальные надгробия римских пап Сикста IV (1484—92, Ватикан) и Иннокентия VIII (1492—98, Рим, собор Святого Петра)]. Наряду с Верроккьо, П. завершает историю флорентийской скульптуры 15 в.

Поллайоло Пьеро дель (Pollaiuolo Piero del) (ок. 1443, Флоренция, — 1496, Рим), итальянский художник

» Был младшим братом Антонио дель Поллайоло. В возрасте 18 лет участвовал в создании трёх больших картин «Подвиги Геракла» (не сохранились), заказанных его брату правителем Флоренции Пьеро де Медичи для одного из залов дворца на виа Ларга. Вместе с Антонио он украшал во Флоренции капеллу кардинала Португальского в церкви Сан-Миниато-аль-Монте (исполнил довольно слабую по качеству фигуру святого Евстафия в алтарной картине; см. иллюстрацию к статье А. дель Поллайоло). Своему брату он обязан несколькими заказами, такими, как «Шесть добродетелей» для трибунала дела Маркатанция (там же) и «Коронование Марии» для церкви Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно (1483). П. во многом уступал своему брату. В его произведениях жизненность и интенсивность линий Антонио смягчаются, форма становится скованнее, а цвет глуше.



П. дель Поллайоло. «Женский портрет». 1467—1470

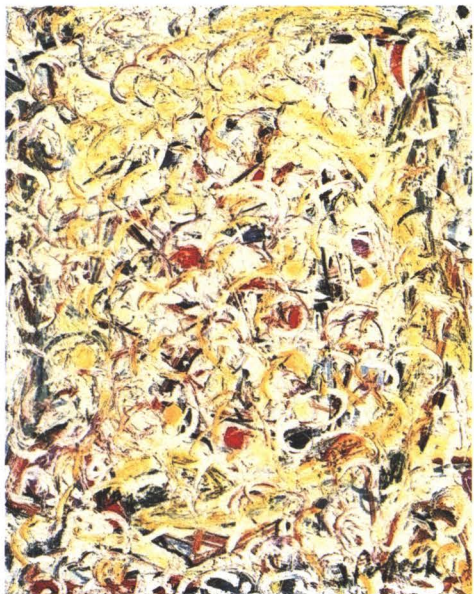


П. дель Поллайоло. «Портрет Галеаццо Марии Сфорца». Около 1471



Поллок П. Дж. «Волчица». 1943

Поллок Пол Джексон (Pollock Paul Jackson) (прозв. — Джек Разбрызгиватель, Jack the Dripper) (28.1.1912, Коуди, шт. Вайоминг, — 11.8.1956, Спрингс, возле Нью-Йорка), американский ху-



Поллок П.Дж. «Мерцающее вещество». 1946



Поллок П.Дж. «Чаепитие». 1946

дожник, идеолог и лидер абстрактного экспрессионизма

► Первые пятнадцать лет жизни П. его семья переезжала с места на место. Когда П. было одиннадцать, его родители остановились в штате Аризона. Там с ним произошёл несчастный случай: приятель отрубил ему фалангу пальца. П. обучался в Высшей школе прикладных искусств, где сблизился с одним из учителей, Фредериком Джоном Швамковским, к-рый посвятил его



Поллок П.Дж. «Ключ». 1946

в основы теософии. В 1930 П. переехал в Нью-Йорк вслед за своим братом Чарльзом. Они вместе обучались у Т.Х. Бентона, к-рый оказал влияние на П., заметное в криволинейных волнистых ритмах его картин, а также в использовании деревенских сюжетов. В ранних работах П. видно влияние мексиканских художников Д. Риверы и Х.К. Ороско. После знакомства с работами П. Пикассо и представителями сюрреализма его творчество стало более символическим. В течение 1930-х он путешествовал по США, в 1934 обосновался в Нью-Йорке. В 1943 его работу «Волчица» купил Музей современного искусства, стали появляться публикации в СМИ. Длительное время П. пытался с помощью психоанализа справиться с депрессией, что обуславливало его интерес к теории К. Юнга об архетипах, оказавшей сильное влияние на его работы 1938–44. В 1944 художник женился на Л. Краснер, и в 1945 они переехали в Спрингс (местечко Ист Хэмптон, близ Нью-Йорка), где купили дом. В 1947 П. изобрёл новую технику: он начал работать на холстах огромного размера, расстилая их прямо на полу и разбрызгивая краску с кистей, не прикасаясь ими к поверхности. Впоследствии такую технику стали называть капанием, или разбрызгиванием, хотя сам художник предпочитал термин «льющаяся техника». Именно из-за этого он получил кличку Джек Разбрызгиватель. П. был знаком с т. н. «песчаной живописью» — ритуальным обычаем индейцев племени навахо создавать картины из песка. Другие влияния на его технику разбрызгивания — это Ривера и Ороско,

а также сюрреалистический автоматизм. П. не признавал существования случая, у него обычно были конкретные идеи создания картины. Это воплощалось в движениях его тела, к-рые он полностью контролировал, в сочетании с густым потоком краски, силой гравитации и тем, как впитывалась краска в холст. Бросая, швыряя, брызгая, он энергично перемещался вокруг холста, как будто танцуя, и не останавливался, пока не видел того, чего хотел достичь. Первая выставка работ П. в Галерее Бэтти Парсонс в 1948 стала сенсацией и имела финансовый успех. П. смог обзавестись мастерской и там создал в 1950 серию из шести работ, впоследствии ставших наиболее известными. В 1949 журнал «Life Magazine» назвал П. величайшим американским художником. После 1951 работы П. стали темнее по цвету, часто даже чёрными, а также вновь возникли фигуративные элементы. П. стал выставлять свои работы в галерее, более ориентированной на коммерческий успех, и они пользовались огромным спросом со стороны коллекционеров нового искусства. Под этим давлением у художника усилилась склонность к алкоголизму. П. погиб в автокатастрофе, ведя машину в нетрезвом состоянии. Его работа «Выгляди как обезьяна» (1952) была продана в 1973 за 2 млн долларов США, в то время это была рекордно высокая цена за произведение современного искусства. О П. сняты документальные фильмы «Джексон Поллок» (1987) и «Джексон Поллок: любовь и смерть на Лонг-Айленде» (1999), а также игровой фильм «Поллок» (2000).

Полонкбёв Мурат Махиевич (р. 9.5.1944, с. Дмитровка, ныне Акмолинской обл. Казахстана), российский художник

► Заслуженный художник РФ (1995), заслуженный деятель искусств Республики Ингушетия (2002), народный художник РФ (2005). Почётный член Российской академии художеств. В 1961–66 учился в Алма-Атинском художественном училище, в 1963–73 — на отделении монументальной живописи Ленинградского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. С 1974 принимает участие в выставках. В 1975 был принят в члены Союза художников СССР. Художник проявляет себя в области станковой и монументальной живописи, в графике, декоративно-прикладном искусстве. Известен большими эпическими полотнами жанровой живописи. Репродукция картины «Жизнь вайнахов» включена в каталог РАХ «Два века русской художественной школы». Фрагмент картины «Чабаны» находится в Музее РАХ. Также известны две масштабные работы художника, выполненные в Ингушетии: оформление могилы Идриса Базоркина и проект Мемориала жертвам политических репрессий.

Полуанфас, полуоборот, положение головы или сложной фигуры «вбок», под 45° к наблюдателю

► Бывает левый и правый П. — в зависимости от направления поворота лица. В положении лёгкого П. голова немного повернута в сторону так, чтобы дальше ухо стало не видно; при этом на картине (фотографии) появляется нек-рый объём, пропадает симметрия. В классическом П. проекция кончика носа должна по-

пасть приблизительно в середину щеки; при этом обычно объём лица передаётся наилучшим образом; подходит в большинстве случаев.

Полутень, один из основных элементов светотени

► П. — это светотеневые градации средней силы, соответствующие переходу от освещённых частей предмета к теневым. При моделировке объёмной формы диапазон П. между светом и тенью может быть очень обширным и меняться в зависимости от интенсивности освещения и глубины тени.

Полхов-майданская роспись, производство расписных токарных изделий в селе Полховский Майдан, деревне Крутец и посёлке Вознесенское Нижегородской области РФ

► Токарные изделия мастеров этого промысла — матрёшки, пасхальные яйца, грибы, солонки, кубки, поставки — украшены орнаментальной и сюжетной росписью. Среди живописных мотивов наиболее часто встречаются цветы, птицы, животные, сельские и городские пейзажи. С середины 19 в. в селе Полховский Майдан стали производить некрашеную токарную деревянную посуду, к-рая реализовывалась на ярмарках. С начала 1920-х, видимо, под влиянием аналогичных изделий сергиево-посадских мастеров, полхов-майданская посуда стала покрываться выжженным контурным рисунком. Вскоре выжигание стали раскрашивать масляными красками, а в середине 1930-х анилиновыми красителями, разведёнными на спирту. Постепенно выжженный контур рисунка был вытеснен более экономичной и простой в исполнении наводкой тушью. В 1928–30 в Полховском Майдане из отдельных

мастеров сложилась артель «Красная заря». В это же время была разработана оригинальная художественно-декоративная система и обозначены основные специфические приёмы местной росписи. Эти приёмы получили устоявшиеся местные названия: «цветы с наводкой» — цветочная роспись очерчена чётким чёрным контуром; «цветы без наводки» — рисунок выписывается по фону без линейного контура; приём «под масло» — роспись масляными или нитрокрасками по глухому цветному фону, «пестрение» — простейшая кистевая роспись мазками или точками. В 1960 артель была преобразована в Полхов-майданскую фабрику игрушек. В это же время изготовлением аналогичных токарных расписных предметов начали заниматься в расположенной в нескольких километрах от Полховского Майдана деревне Крутец. В 1972 в районном центре Вознесенское на базе игрушечной фабрики было создано производственно-художественное объединение «Полхов-майданская роспись», где работают художники, прошедшие профессиональное обучение. Несмотря на это, промысел продолжает существовать преимущественно на основе семейной организации производства. С начала 1980-х стала широко применяться цветочная роспись по обожжённому паяльной лампой фону. В сюжетах и темах росписи живой отклик находят современные события.

Польке Зигмар (Polke Sigmar) (р. 23.3.1941, Ольсе, Силезия, ныне Олесница, Польша), немецкий художник, один из крупнейших мастеров немецкого постмодернизма

► В 1945 переехал с семьёй в Тюрингию, в 1953 — в Северный Рейн-Вестфалию. Освоил технику живописи по стеклу (1959–60), учился в Дюссельдорфской государственной академии художеств (1961–67). В начале 1960-х П., вдохновлённый политическими акциями художественной группы «Флюксус», в частности, активными выступлениями одного из её членов — Й. Бойса, основал вместе с Г. Рихтером творческое движение «капиталистический реализм». Социальная активность художников объяснялась духом нигилизма, воспринятого вместе с искусством дадаизма, а также ироническим протестом против господства социалистического реализма в странах Восточной Европы. Примером «капиталистической» живописи П. стали многочисленные субъективные пародии на картины сторонников пуризма, поп-арта и минимализма.



Полхов-майданская роспись

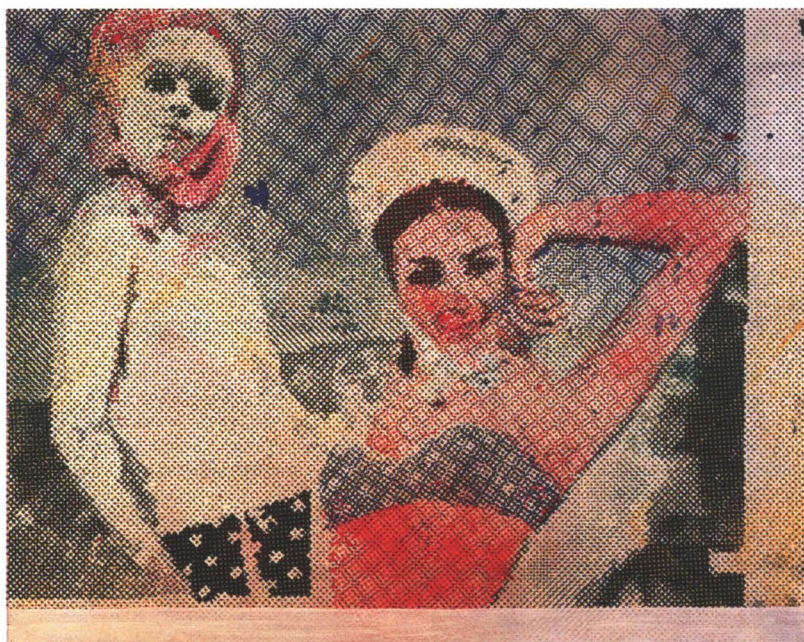


Полхов-майданская роспись



Польке З. «Человеческая змея». 1976

К примеру, используя жирную линию, яркий плакатный цвет, иллюзионизм, увеличенные в масштабе точки полиграфического растра, он демонстрировал многочисленные предметы массовой культуры (продукты и вещи из супермаркета — сосиски, плитки шоколада, полотенца, мужские рубашки), либо шуточные портреты их потребителей — анонимные лица со следами губной помады от поцелуя («Для домохозяйки», 1963, Штутгарт, собрание Фрëхлих; «Без названия. Поцелуй, поцелуй», 1965, Кëльн, собрание Р. Шпекк; «Подруги», 1965—1966, Штутгарт, собрание Фрëхлих). В 1970-х П. продолжал менять свою художественную манеру: работал в стиле комиксов, с точками полиграфического растра, в духе лирического эстетизированного *ташизма*. Нередко мастер уподоблял полотно любительскому фотоснимку. В стилистическом многообразии живописной манеры П. заключалась специфика его творческой стратегии: изобразительные клише прошлых времён были поводом для иронии и одновременно богатым материалом для переосмысления и поиска принципиально новой образности (точки полиграфического растра неожиданно одновременно богатом материалом для переосмысления и поиска принципиально новой образности (точки полиграфического растра неожиданно одновременно богатом материалом для переосмысления и поиска принципиально новой образности (точки полиграфического растра неожиданно одновременно богатом материалом для переосмысления и поиска принципиально новой образности)). В 1980—90-е П. был склонен окутывать своё творчество тайной. Он хотел создать имидж мага и волшебника, охотно экспериментируя с различными нестандартными приëмами и материалами — алюминий, барий, калий, цинк, лак, чистые пигменты, хлоркаучук, синтетическая смола, метанол, спирт и другие



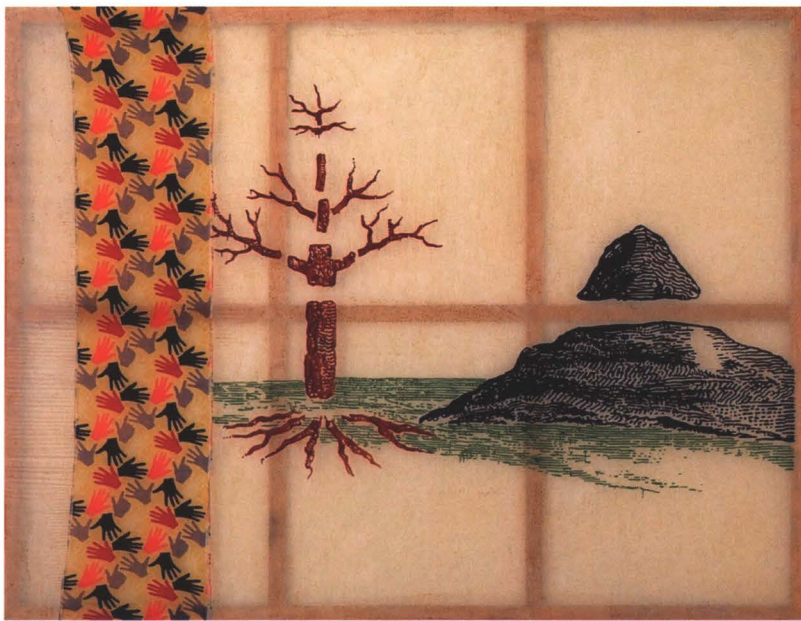
Польке З. «Подруги». 1965—1966

химикаты. Нек-рые свои произведения мастер даже назвал «магнетическими», сравнив их выразительную силу со свойствами магнитного поля вокруг чудодейственного камня. Он также обращался к *коллажу* и объектам «редимейд» (готовые вещи), рисовал красками на полиэтиленовой плëнке, натянутой на подрамник («Белое облако», 1992, частное собрание; «Русская униформа», 1994, частное собрание). Творчество П., соединившее в себе сарказм, гротеск, иносказательность, стало одним из характерных выражений экспрессионистского мышления.

Польша (Polska)

» Польская культура характеризуется тысячелетней приверженностью Римско-католической церкви и многовековой близостью к западноевропейской культурной традиции. *Франция*, в меньшей степени *Италия*, *Германия* и *Россия*, оказывали заметное влияние на культурное развитие П. Со второй половины 11 в. в стране стал утверждаться романский стиль. Живописи 12—13 вв. (фрески костëлов в Туме и Червиньске) были присущи плоскостность контурных изображений, локальность расцветки. В 14—15 вв. укрепление феодальной монархии в Польше способствовало расцвету городской культуры. Изобразительное искусство этого периода отражает контакты с чешским, нидерландским, древнерусским искусством (росписи капеллы замка в Люблине, 1418). В стенных

росписях утончённость линейного ритма сочеталась с введением пейзажных и жанровых мотивов (росписи костëлов в Неполомице, 1360—70, Ленде, 1370), праздничной орнаментацией (росписи костëла в Дембно, ок. 1500). Алтарной живописи 15 в. при декоративной плоскостности изображений было свойственно стремление к передаче характеров, национальных типов, жизненных ситуаций. Со второй половины 15 в., отчасти под нидерландским воздействием, возник интерес к передаче пространства и объёма. При этом сохранялась и



Польке З. «Три картины». 1994

любовь к декоративным узорам (Марцин Чёрный, триптих «Успение Богоматери», ок. 1508). В конце 15 — начале 16 в. с распространением гуманизма и реформационных учений в П. пришла культура *Возрождения*. В изобразительном искусстве нарастало светское начало (живописные фриз в залах замка на Вавеле в Кракове с изображением турниров и дворцовых празднеств). Развивалась батальная и портретная живопись (торжественно-статичные, плоскостные

портреты М. Кобера). В начале 16 в. переживала расцвет *миниатюра* (миниатюры из «Кодекса Бальтазара Бехема» со сценами жизни различных городских сословий; портреты в генеалогической книге семьи Шидловецких мастера С. *Самостиельника*, до 1530). Ренессансным скульптурным надгробиям при орденом обрамлении была свойственна схематичность трактовки фигур. В конце 16 — начале 17 в. в них усилился маньеристический (см. *Маньеризм*) деко-

ративизм (С. Гуччи, Ян Михалович из Ужедова). В алтарной живописи наивно-реалистические черты сочетались с воздействием искусства венецианского *Позднего Возрождения* (Т. Долабелла). С наступлением феодально-католической реакции (начало 17 в.) в портретной, батальной и отчасти алтарной живописи сосуществовали барочные и наивно-реалистические черты (алтарные картины К. Богусhevского, портреты Я. Третко). Бытовавшие в мелкошляхетской среде парадные портреты отличались декоративностью, плоскостностью и острой жизненной непосредственностью изображений. Во фресковой живописи с конца 17 в. использовались иллюзионистические приёмы (см. *Иллюзионизм*) итальянского *барокко*. В середине 18 в. в алтарных картинах Ш. Чеховича проявились классицистические тенденции. Портретная гравюра 17—18 вв. отражала воздействие искусства Нидерландов (Е. Фальк). На развитие искусства с конца 18 в. влияло просветительство, антифеодальная и национально-освободительная борьба польского народа. При королевском дворе в Варшаве в последней трети 18 в. главную роль играли иностранные художники (живописец М. *Бачиарелли*, скульптор А. Лебрен, портретисты И.Б. *Лампи* и Й. *Грасси*). Документальные виды Варшавы и её окрестностей создавал Б. *Беллотто*. Придворному искусству противостояли художники, пытавшиеся отразить гражданственно-патриотиче-



Польша. Ф. Смуглевич. «Скифские послы у Дария». 1785



Польша. З. Айдукевич. «С гусями на рынок». 1894

ские настроения эпохи (исторические композиции П. *Смуглявичюса*, М. Стаховича). Зарождение демократического бытового жанра было связано с творчеством художника французского происхождения Ж.-П. *Норблен де ла Гурдена* (оставившего живые зарисовки жизни Польши, в т. ч. восстания 1794) и его последователей М. Плоньского и А.О. Орловского. Предромантические веяния проявились в портретах К. Войняковского. В первой трети 19 в. господствующим направлением был академический классицизм, особенно выделялись портреты А. *Бродовского*, к-рым были свойственны отдельные романтические черты. Получил развитие и *бытовой жанр* (сцены городской жизни Ф. Пиварского и Ф. Пенчарского). В 1840–50-е в стране утверждался романтизм, проникнутый национально-демократическими тенденциями (полные динамики и экспрессии батальные сцены и гуманистические крестьянские портреты П. *Михаловского*; портреты Х. *Родаковского*). С середины 19 в. получил развитие *исторический жанр*, достигший вершины в 1860–80-е в творчестве Я. *Матейко*. Национально-гражданственный пафос, драматическая выразительность, реалистическая убедительность образов сочетаются в его многофигурных композициях с нарядной звучностью красочной гаммы. В циклах рисунков А. Гроттера черты патристической романтики и реализма сосуществуют с академическими тенденциями. В 1860-х распространилась демократическая пейзажная и жанровая живопись, проникнутая социально-критическими тенденциями (картины на темы народной жизни Ф. Костшевского, А. *Котсиса*; близкие к живописи *бар-*



Польша. В. Герсон. «Руины замковой башни в Ойцове». 1850

бизонской школы национальные пейзажи Ю. Шерментовского, В.

Герсона). Тенденции демократического реализма достигли вершины в 1870–80-е (картины на темы восстания 1863–64 М. *Герымского*, композиции на темы городской жизни А. *Герымского*, поэтически-обобщённые сцены крестьянской жизни Ю. *Хелмоньского*). В батальной живописи романтизм Ю. Коссака сменился бытовизмом Ю. Брандта. В конце 1880-х появились тенденции натурализма и салонного академизма, порой отмеченные фольклорно-символическими чертами (Х. *Семирадский*, М. Котарбиньский, В. Прушковский). На рубеже 19–20 вв., в период т. н. «Молодой Польши», распространился импрессионизм (портреты Ю. *Панкевича*, О. *Бознаньской*, пейзажи Я.Г. *Станиславского*, Ю. *Фалата*, жанрово-пейзажные композиции со сценами крестьянского труда Л. *Вычулковского*) и стиль модерн. Искусству поль-



Польша. Я. Матейко. «Рейтан в Варшавском сейме, или Упадок Польши». 1866

ского модерна наряду с безудержной декоративной фантазией, а иногда и чертами салонности (портреты и витражи Ю. Мехоффера) были свойственны национально-демократические устремления и тенденции *символизма* (картины Я. Мальчевского на темы жизни ссыльных польских повстанцев; витражи, портреты, пейзажи С. Выспянского, Ф. Рушца), жанровые сцены В. Войткевича). Социально-реалистические тенденции проявились в гравюрах А. Каменского, картинах С. Ленца. Переживала новый подъём графика (офорты и литографии Л. Вычулковского, архитектурные рисунки С. Ноаковского, книжное оформление С. Выспянского, плакаты Ю. Мехоффера, К. Фрыча). После периода упадка и эклектики на рубеже 19–20 вв. возникли попытки обновления декоративно-прикладного искусства, возрождения народных промыслов (керамика, мебель, килимы С. Выспянского, К. Тихы, Я. Щепковского). После образования буржуазного польского государства (1918) развитие искусства протекало противоречивым путём. Стремление к освоению новейших достижений европейской культуры, попытки создания современного национального стиля и поиски новых форм реализма сосуществовали с формальным экспериментаторством. В изобразительном искусстве проявились воздействия *кубизма* и *экспрессионизма* (живопись и скульптура З. Пронашко, Т. Чижевского). Использование традиций народного искусства нередко сочеталось с модернистической стилизацией (живопись Л. Стрыньской). Демократическую линию в «фольклорном» направлении представляли гравюры В. Скочиляса, отчасти исходившие от лубка и отличавшиеся ясностью композиционного ритма, тонкой декоративностью. Творчество Скочиляса оказало влияние на формирование польской графической школы 20 в. (Б. Краснодембска-Гардовска, Т. Цесьлевский Младший, С. Остоя-Хростовский, Т. Кулисевиц). Демократические устремления в живописи воплощали Т. Маковский, своеобразно претворявший некие приёмы кубизма и примитивизма, а также Ф.Ш. Коварский, тяготевший к драматизму и неоклассической обобщённости изображений. В творчестве «колористов» (Я. Цибис, Х. Рудзка-Цибисова, А. Нахт-Самборский, З.В. Валишевский) и близких к ним живописцев (Э. Эйбиш) получили оригинальное воплощение приёмы *постимпрессионизма*. В 1930-е усилились со-



Польша. Я. Мальчевский. «Медуза». 1900

циально-критические тенденции. Социальный протест выражали в отвлечённо-экспрессивных формах живописцы М. Ярема, И. Стерн, Т. Кантор. Художники Х. Краевская, Ю. Краевский, Ф. Бартошек обращались к приёмам прогрессивной немецкой графики. Получили распространение рекламная графика и плакат (В. Ястшембовский, Т. Гроновский, Э. Бартломейчик). В период Второй мировой войны 1939–45 многие населённые пункты Польши были разрушены фашистами, памятники культуры уничтожены. В становлении изобразительного искусства народной Польши важную роль сыграли крупнейшие мастера старшего поколения (монументы К. Дуниковского, композиции на историко-революционные темы Ф. Коварского, В. Вейса). В начале 1950-х к темам социалистического строительства и революционной борьбы обращались живописцы Ю. Краевский, Х. Краевская, А. Струмилло, А. Кобзей. Традиции «колоризма» сохранялись в работах живописцев Я. Цибиса, А. Нахт-Самборского, Х. Рудзкой-Цибисовой, Э. Эйбиша, Ю. Студницкого. Изысканно декоративные живописные композиции создавали В. Таранчевский, А. Марчиньский и др. Приёмы *фовизма*, *кубизма* и *экспрессионизма* продолжали следовать живописцы Т. Бжозовский, Т. Кантор, И. Стерн, Х. Стажевский. С середины 1950-х на первый план вы-

ступили самодовлеющие пластические искания. Распространялось *абстрактное искусство*, *экспрессионизм* (А. Кобзей, Я. Лебенштейн), *сюрреализм* (Е. Тхужевский, Т. Бжозовский), а с конца 1960-х — *оп-арт*, *поп-арт* и др. неоавангардистские течения.

Поляков Серж (Сергей Георгиевич) (Poliakoff Serge) (8.1.1900, Москва, — 12.10.1969, Париж), французский художник российского происхождения

► Сын киргизского конезаводчика. Начал заниматься живописью с



Поляков С. «Композиция из серого и красного». 1964

Поленов Василий Дмитриевич

«Бабушкин сад»

1878 год

Холст, масло, 54,7 × 80,1 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

В «Бабушкином саду» передано состояние лирической созерцательности, элегическое настроение тоски по утраченному. В образе, созданном художником, естественно и гармонично сочетаются разные аспекты восприятия жизни, её осмысления. Интересна она и с точки зрения колорита: пепельно-серые с сиреневатым и голубоватым отливом, бледно-розовые, песочные, серебристо-зелёные тона образуют единую цветовую гамму.

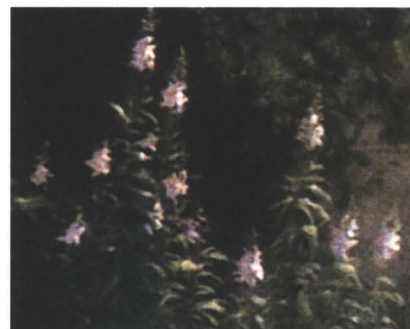
Бабушка и внучка медленно идут по освещённой солнцем жёлтой дорожке сада. Костюмы женщин — тёмно-коричневый салоп и белый чепчик начала 19 века на старушке и розовое платье девушки, сшитое по моде конца 1870-х, — усиливают контраст между уходящим и новым.



Значительную роль играет архитектура. Сохраняющая следы былой красоты, она живет одной жизнью с обитателями усадьбы. Классические формы типичного московского особняка с портиком под фронтоном и лепными украшениями над окнами переданы художником очень точно.



Разросшийся сад кулисами почти вплотную подступает к женским фигурам. Художник даёт целый спектр явных и скрытых цветовых и смысловых переключек между зеленью деревьев, кустов, травы, тонкими гибкими стеблями цветов и женскими фигурами, их лицами, одеждой.





Мягкий, почти физически ощутимый, заполняющий всю картину воздух погожего летнего дня, проплывающие в бездонном небе и тающие в высоте облака, слепящий глаза солнечный блеск на колокольне и на главах церкви — всё это придаёт картине неповторимую поэтичность.

Деловито роются в земле у сарая куры, затеяли возню ребяташки, горько плачет сидящая на траве маленькая девчушка... Типичные черты пейзажа старой Москвы объединились в широкую бытовую картину, покоряющую непосредственностью правдивого отображения жизни.

«Московский дворик»

1878 год

Холст, масло, 64,5 × 80,1 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея



На полотне Поленов воспроизвёл типичный уголок старой Москвы с её особнячками, церквями и почти провинциальным стилем жизни. Особая прелесть картины — в красоте её живописного решения.



Поляков С. «Абстрактная композиция». 1961



Поморцев Б.Н. «Пробуждение». 1977

1914. В 1918 покинул Россию, в 1920 прибыл в Константинополь (ныне Стамбул), в 1923 через Софию, Белград, Вену и Берлин добрался до Парижа. Выступал в качестве гитариста и ещё долгое время не расставался с этой профессией, обеспечивавшей его средствами существования. В 1929 поступил в парижскую академию «Гранд Шомьер». В 1935–37 жил в Лондоне, где обучался в Слейд-скул, активно посещал музеи, заинтересовавшись историей искусств. В Британском музее открыл для себя красоту древнеегипетских саркофагов, внимательно изучал технику их росписи. Вернувшись в Париж, познакомился с Р. Делоне и С. Делоне, а затем с В.В. Кандинским, к-рые направили его на путь *абстрактного искусства*. В послевоенный период П. стал одним из самых

видных художников абстракционизма, завоевавшего художественную сцену парижской школы. Отстраняясь от популярных в то время направлений (*ташизм, информализм, абстракция геометрическая*), живопись жеста, пейзажная абстракция), он создал собственный стиль, основанный на плотно сомкнутых формах криволинейных очертаний, складывающихся в полнотонные, глубокие цветовые аккорды. В крепкой спаянности плоскостных элементов, в особой хроматической гамме, построенной на оттенках красного, белого, желтого, чёрного, просматривается формальный строй древнерусской иконописи. Цвет нагнетается от затемнённых краёв полотна к центру, создавая впечатление медленного протупания форм в разгорающемся световом луче. Этой стилистике художник оставался верен до конца жизни («Композиция», 1955, Лион, Музей изящных искусств; «Композиция», 1955, Париж, Городской музей современного искусства).

Поморцев Борис Николаевич (р. 11.3.1932, г. Оха, Сахалин), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1985), народный художник РФ (2000). Детство и юность провёл в Иркутске, в 1952 окончил там художественное училище. После службы в армии учился в Иркутском военном авиационно-техническом училище, по окончании к-рого служил в Карелии, с 1956 постоянно живёт в Петрозаводске. Работает в технике масляной и темперной живописи, в жанрах пейзажа, тематической

картины и портрета. Член Союза художников СССР с 1962. В своём творчестве художник обращается к теме истории нашей страны — это полотна, посвящённые Великой Отечественной войне 1941–45, строительству Беломорканала («Сорок первый», «Беломорканал. Митинг»). Разрабатывает тему народного зодчества (полотно «Былинный край»). П. является признанным мастером пейзажа, воспевающим красоту суровой северной природы («Полдень», «Заонежье», «Бакенщик», «Август», «Первый снег», «Субботний день»).

Помпейские стили, *помпейские стили* (англ. *Pompeian styles*), условное обозначение стадий развития единого декоративного стиля древнеримских стеновых росписей со II в. до н. э. до третьей четверти I века

» Термин принят на основе изучения образцов, сохранившихся гл. обр. в Помпеях, Геркулануме и Стабиях (города были погребены под слоем пепла и лавы при извержении Везувия в 79; систематические раскопки велись с 1748). Деление росписей на четыре группы (в хронологической последовательности) распространяется на всю *древнеримскую живопись* того времени. В открытых памятниках нередко встречаются повторения не дошедших до нас картин знаменитых древнегреческих художников V—I вв. до н. э. Первый П. с. («инкрустационный»; II в. до н. э. — 80-е до н. э.) характеризуется т. н. «рустованной» кладкой или облицовкой стен — крупными камнями с релье-



Первый помпейский стиль. Стенная роспись «Виллы Ариадны». Стабии. I век до н. э.

ефной, нарочито грубой поверхностью. Часто облицовка имитировалась лепкой архитектурных деталей из штукатурки «под мрамор». Подобное оформление дома придавало ему строгий, изысканный, благородный вид, владельцы некоторых аристократических городских усадеб сохраняли такую отделку столетиями, лишь подновляя её время от времени. Образцы этого стиля сохранились в «Доме Фавна» и «Доме Саллюстия» в Помпеях. Несмотря на то что к моменту гибели города данный стиль уже не был в моде, хозяева этих домов заботливо реставрировали их, не меняя избранного дизайна. В отличие от них, владельцы «Дома Диадуменов» или «Дома Хирурга» следовали моде на оформление жилища, и элементы первого П. с. в этих зданиях либо были заштукатурены, либо сохранились весьма фрагментарно. Второй П. с. («архитектурно-перспективный»; ок. 80—13 до н. э.) носит более пространственный характер; в живописной передаче фасадов и архитектурных деталей (колонн, карнизов, пилястр, капителей), в изображении портиков, беседок, эдиков использовались *перспектива* и *светотень*, что создавало эффект зрительной иллюзии (см. *Иллюзионизм*). В центре стены часто помещались большие композиции («картины») на мифологические (реже бытовые) темы, с крупными фигурами. Для этого стиля характерны глубокий тёмно-красный фон, светлая, изысканная гамма в изображении фигур, подчинение объёмных и пространственных элементов стеной плоскости, введение пейзажа (фрески «Виллы Мистерий» и «Виллы Фания Синистра» в Помпеях, виллы в Боскореале, «Дома Ливии» на Палатине в Риме). Третий П. с. («канделябровый»; 15 до н. э. — 50-е) закономерно вырос из второго, однако при этом утратил иллюзорную перспективу последнего. Архитектурные детали здесь уже не подчёркиваются, становясь всё более условными. Делившие во втором стиле плоскость стены пилястры и колонны истончаются, превращаясь в канделябры. В этот период Рим попал под египетское культурное влияние — в империи появились египетские вещи, распространялись египетские культы. Живопись третьего П. с. так же не избежала подобных мотивов — в орнаментах появились цветки лотоса, египетские божки и сфинксы. Условно третий стиль можно разделить на две фазы. В первой фазе стена представляет собой панно, разделённое на три части, с монохромным фоном, украшенное картиной-клеймом (как вариант: карти-



Второй помпеянский стиль. «Натюрморт со стеклянной вазой и фруктами». Фреска из «Дома Юлии Феликс». Помпеи. Около 70 до н. э.



Третий помпеянский стиль. Стенная роспись из «Дома Марка Лукреция Фронтоня». Помпеи. Конец I века до н. э.



Четвёртый помпейский стиль. «Тесей-освободитель». Фреска из «Базилики в Геркулануме». Около 45—79

на расположена только в центральной части). Во второй фазе в верхнем ярусе стены появляются лёгкие архитектурные построения. Сюжетами центральных миниатюр среднего яруса стены служили в основном мифологические сцены и пейзажи. Прекрасные образцы третьего П. с. сохранились в «Доме Марка Лукреция Фронтона», «Доме с театральными картинами» и в комнатах Императорской виллы (Помпеи). Четвёртый П. с. («стиль фантастической архитектуры»; 63 — вторая половина 1 в.) в нек-ром роде — сочетание второго и третьего. Архитектурные элементы, характеризовавшие второй стиль, мастера четвёртого преувеличивали, превращая их в вычурные театральные декорации, не подчиняющиеся законам физики. Орнаментальность третьего стиля стала пышнее, помпезнее и, сочетаясь с фантастической архи-

тектурой и великолепными картинами на мифологические темы, создавала то богатство живописного оформления, к-рое присуще этой системе росписей. Популярность к этому стилю закономерно пришла после землетрясения в 62, когда многие дома были сильно повреждены и требовали не только отделки, но и восстановления. Следящие за модой хозяева разрушенных и пострадавших домов воспользовались прекрасной возможностью внести в дизайн своих жилищ современные ноты. Сочетание росписи и рельефа из штукатурки — это тоже примета четвёртого стиля, хотя монохромные стукковые рельефы (из искусственного мрамора) появились уже в арсенале третьего. Элементы подобного декора изготавливали из известки, смешанной с мраморной крошкой. Фигуры чаще всего отщипывали в формах, но могли лепить

и от руки. Этот стиль представлен с наибольшей полнотой (фрески из «Дома Веттиев», «Дома Диоскуров» и «Дома Трагического актёра» в Помпеях, «Золотого дома» Нерона в Риме, т. н. «Базилики в Геркулануме и др.»).

Пондерация (лат. *ponderatio* — взвешивание), в искусстве античной классики характерный для художественных форм Античности (особенно Греции V в. до н. э.) вид равновесия, при к-ром элементы композиции (архитектурной, скульптурной или живописной) выглядят взаимно уравновешивающими друг друга, как система противовесов на рычажных весах

» П. отражает присущий античной культуре дух соревновательности, является пластическим эквивалентом правовых основ античного полиса, а также принципов свободно-аналитического исследования, характерного для античной науки и философии. Для достижения П. применяются различные приёмы (контрапост, хиазм).

Поновления, неавторские прописки, закрывающие подлинную живопись в отдельных местах её поверхности

» Обычно П. бывают следствием неумелого исправления частичных повреждений красочного слоя или общего потемнения лака и олифы на красочном слое.

Понт-Авэнская школа, Школа Понт-Авена (франц. *École de Pont-Aven*), собирательный термин, употребляющийся для обозначения творчества художников, работавших в местечке Понт-Авен в Бретани во второй половине 19 века

» Термин стал употребляться существенно позже, чем школа прекратила своё существование, и обозначает как художественную колонию, существовавшую в Понт-Авене с 1850-х, так и художников из окрестностей П. Гогена, работавших в Понт-Авене в конце 1880-х — начале 1890-х. Понт-Авен — небольшая бретонская деревушка на севере Франции, известная своим тихим патриархальным укладом и живописными пейзажами. На протяжении многих лет она привлекала художников из разных стран Европы. Из-за «уныния», но также и по экономическим причинам в июне 1886 сюда впервые приехал Гоген. Находясь ещё под влиянием импрессионизма Ж.А.К. Писсарро и Э. Дега, он тем не менее проявил себя оригинальным и современным ху-



Понт-Авенская школа. Э.А.П. Гоген. «Видение после проповеди». 1888



Понт-Авенская школа. П. Серюзье. «Талисман» («Пейзаж с Лесом любви в Понт-Авене»). 1888

дожником. Поселившись в гостинице мадам Глоанек, населённой посредственными живописцами, к-рая стала вскоре его резиденцией, Гоген создал концепцию, противоположную традиционализму его соседей. Он познакомился с Ш. Лавалем; у него гостил молодой Э.Г. Бернар, познакомивший его с Шуффенекером. Гоген был уважаемым художником и без излишнего фанфаронства писал своей жене, что его живопись вызывает множество споров и пользуется успехом у американцев. После путешествия на Мартинику и экспериментов с керамикой на фабрике Шапле Гоген вернулся в Понт-Авен в феврале 1888. В письме к Шуффенекеру он писал: «Я люблю Бретань. Я нахожусь здесь дикое, примитивное. Когда мои башмаки стучат по этой гранитной земле, я слышу глухой и сильный звук, который я ишу в живописи». Несмотря на неприязнь некоторых обитателей гостиницы, Гоген вскоре оказался в центре группы художников (Лаваль, Море, Де Шамайяр). Он продолжал свои опыты с цветом, начатые на Мартинике, и свои занятия прикладным искусством. Гоген и Бернар имели общую страсть к примитиву и средневековому искусству, к японским эстампам и к творчеству П. Пюви де Шаванна. Гоген был старше Бернара и обладал более сильной личностью; он оказывал большое влияние на своего молодого друга. Его «Видение после проповеди» (1888, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии) ярко свидетельствует о той новой манере, в к-рой написаны



Понт-Авенская школа. Э.Г. Бернар. «Бретонки на лугу». 1888

«Бретонки на лугу» Бернара (1888, частное собрание). Здесь появился и тот синтетизм, к-рый вскоре был развит художником. Мистический католицизм Бернара, спиритуалистические и философские идеи Гогена, письма В. ван Гога — всё это усиливало сплочённость группы, к-рую материально поддерживал Меер де Хаан. Свои теории Гоген продемонстрировал и П. Серюзье, к-рый под его руководством напи-

сал картину «Талисман» («Пейзаж с Лесом любви в Понт-Авене», 1888, Париж, музей д'Орсэ). Этот маленький пейзаж, а вместе с ним и дух Понт-Авена он увёз в Париж к своим друзьям «набидам» (см. «Наби»). Гоген в конце октября 1888 приехал в Арль к Ван Гогу. Он привёз с собой отголоски понт-авенских споров, а также картины, написанные им и Бернаром. Ван Гог, до самой трагической развязки

с отрезанным ухом, верил в эту осуществлённую мечту, эту «тропическую мастерскую». В июне 1889 по случаю открытия Всемирной выставки в Париже Гоген и его друзья организовали выставку в кафе Вольпини, где парижане могли познакомиться с работами, созданными в Понт-Авене. Здесь были представлены картины Гогена, Бернара, Лавалья, Рау и Фоше, а также работы Гийомена, Монфрейда, Шуффенекера, Анкетена и Ван Гога. Символистский критик Альбер Орье,

к-рый позже в своей книге «Символизм в живописи» (1891) анализировал движение, возглавляемое Гогеном, отметил в этих полотнах «выраженную тенденцию к синтезму рисунка, композиции и цвета». Благодаря определённому космополитизму, постоянным приездам и отъездам, связям с Бернаром и писателями-символистами, группа Понт-Авена стала настоящим центром новых поисков. Хотя художники, близкие Гогену, были подавлены его индивидуальностью, здесь

царило, как позже заметил М. Де-ни, оживление новой школы Фонтенбло. Здесь родилась новая концепция искусства, новый язык форм, равенство техник; здесь произошла реабилитация декоративного искусства и установились новые связи искусства с жизнью. Этим влиянием был отмечен целый век в искусстве, от модерна до Баухауза. Материальные трудности нарастали, и Гоген думал только о бегстве. Поддержка символистов и успешная продажа его картин в феврале 1891 позволили ему отправиться за своей мечтой на Таити. По возвращении во Францию в 1893 Гоген вместе со своей возлюбленной, яванкой Аннах, вновь приехал в Понт-Авен. Но он мало работал, и пребывание в Понт-Авене закончилось печально — художник сломал ногу в стычке с моряками и его покинула Аннах. П.-А. ш. не распалась с отъездом Гогена (1995). Кроме «набидов» и друзей Серюзье (Лакомба, Веркаде), многие художники переняли эстетику Гогена. Понт-Авен стал знаменитым. В 1891 П. Синьяк писал о нём, как о «странном местечке с укромными уголками и каскадами для английских акварелистов».

Понтормо *Яконо (Pontormo Jacopo) (наст. имя и фам. Яконо Каруччи, Jacopo Carucci) (24.5.1494, Понтормо, — 2.1.1557, Флоренция), итальянский художник, мастер флорентийской школы; одна из центральных фигур раннего маньеризма*

» Учился у М. Альбертинелли и Андреа дель Сарто. Работал во Флоренции. Первое его значительное произведение — фреска «Встреча Марии и Елизаветы» (1515—16, Флоренция, церковь Сантиссима Аннунциата) — органично вписывается в стиль флорентийского *Высокого Возрождения* с его гармоничным строем, широтой и плавностью ритма, живописной мягкостью и обобщённостью светотеневой лепки, пластической красотой поз и жестов. Художник внёс в этот стиль новое начало, обогатив его сдержанной силой эмоций. Связь с традициями Высокого Возрождения сохранилась и в поэтической «Аллегории осени» («Вертумен и Помона», 1520—21, фреска виллы Медичи в Поджо а Кайяно). Но в этой композиции П. уже показал свой новый стиль — утончённый и холодный, с изысканной каллиграфией линий, прозрачностью теней и светлых холодных красок. Переломным моментом в творчестве П. стал фресковый цикл «Страсти Христа» (1523—24, Галлиццо, чертога Валь-



Понтормо Я. «Снятие с креста». 1525—1528

д'Эма), знаменующий его разрыв с традициями Высокого Возрождения. В этих плохо сохранившихся росписях, отчасти навешанных гравюрами А. Дюрера, П. сознательно стремится создать мир, живущий по отличному от реальности законам, подчиняющийся причудливому воображению художника. Действие развивается в ирреальном, лишённом глубины пространстве, композиция расплывается на плоскости, сильные, статные фигуры склоняются в скорбном порыве, подчиняясь отвлечённому рисунку линейного ритма, подобного поднимающимся и опадающим волнам. Ирреальное начало, отвлечённая экспрессия ритма, подчёркнутая резкими диссонансами холодных красок, усилились в алтарной картине «Христос в Эммаусе», написанной также для чертозы Валь д'Эма (1525, Флоренция, галерея Уффици) и построенной на парадоксальном контрасте нарочитой произвольности художественного языка и резкой, заземлённой натурности отдельных персонажей (фигуры монахов на заднем плане). Классическим воплощением маньеристических принципов П. стало «Положение во гроб», составившее часть живописной декорации капеллы Капони (ок. 1526–28, Флоренция, церковь Санта Феличита). Странная, анемичная красота персонажей, застылость их бледных лиц с тревожно расширенными глазами, иллюзия невесомости всей группы женщин и юношей, поддерживающих тело Христа и плотно связанных воедино причудливым плетением волнообразных ритмов, подчёркиваются отточенной каллиграфией линий и холодностью очень светлых и резких льдисто-голубых, розово-красных, бледно-лиловых, жёлтых тонов. Стилистически близки этой композиции «Мадонна со святыми Иосифом и Иоанном Крестителем» (1520-е, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1528, Карминьяно, приходская церковь) и др. В 1530-е П. выполнил несколько не сохранившихся картин по картонам Микеланджело, что оказало влияние и на его собственные работы, несущие в себе при этом отпечаток собственного ему парадоксального художественного мышления («Девять тысяч мучеников», нач. 1530-х, Флоренция, галерея Питти; реплика — Флоренция, галерея Уффици). Последнее 20-летие жизни П. было отмечено нарастающим душевным кризисом. Дж. Вазари рассказывает в своих «Жизнеописаниях» о болезненной тяге П. к одиночеству, о том, что художник предпочитал жить и работать в

одной из комнат своего дома, поднимаясь туда по стремянке, к-рую втягивал затем вверх, тем самым изолируя себя от окружающих. Значительная часть его творческого наследия этого 20-летия — росписи вилл Медичи в Кастелло (ок. 1535–36) и Карреджи (1537–43) и фрески хора флорентийской церкви Сан Лоренцо (1546–56) — не сохранилась. Самой значительной из сохранившихся работ этого периода являются вытканые по его картонам шпалеры для главного зала палатцо Веккио во Флоренции (ок. 1545–49). Важное место в творчестве художника занимает портрет. Художник внёс в этот жанр своиственные его живописи утончённость и остроту изобразительного языка, чувство затаённой тревоги, меланхоличность, скрывающуюся за холодной замкнутостью его моделей («Портрет юноши», ок. 1525, Лукка, Пинакотека; «Юноша с алебардой», ок. 1525–27, Нью-Йорк, частное собрание; «Женский портрет», 1530-е, Франкфурт, Штеделевский институт искусств; «Алессандро Медичи», ок. 1534–35, Филадельфия, Музей искусств).

Поп-арт (англ. *pop art*, от *popular art* — популярное искусство), направление в искусстве 1950–60-х, для к-рого характерны использование и переработка образов массовой (популярной) культуры

» Зародился в Англии. В 1952 при Институте современного искусства в Лондоне несколько критиков, художников и архитекторов образовали «Независимую группу», изучавшую современные технологии и городскую народную культуру. Художники Р. Хамилтон, Э. Паолоцци начали заниматься изучением «имиджей» (обликов) массового искусства. К феномену «массовой культуры» применялись различные методы исследования — от лингвистического (семиотика) до психологического (теория игр). Изучения проводились на основе американской культуры, к к-рой члены группы испытывали смешанные чувства иронии и восхищения. Хамилтон и Паолоцци создавали композиции-коллажи из наиболее популярных тем печати и рекламы новых промышленных изделий (Хамилтон — «Так что же делает наши сегодняшние дома такими особенными, такими привлекательными?», 1956; Паолоцци — «Я была игрушкой богача», 1947). Один из членов группы, критик Л. Аллоуэй, для обозначения нового явления изобразительного творчества предложил термин «П.-а.». В 1956 в Лон-



Понтормо Я. Портрет епископа Никколо Ардингелли (монсиньора дельпа Каза). 1540—1543



Понтормо Я. «Портрет ювелира». 1517—1518

доне прошла выставка «Это — завтра», состоявшая из фотографий голливудских кинозвёзд и кадров из фильмов, увеличенных до размера киноэкрана. После выставки к группе примкнули выпускники Колледжа изящных искусств: П. Блейк, Р. Кутай, Д. Хокни и др. Из интеллектуалов-исследователей художники постепенно превращались в апологетов массовой культуры, проповедников не только новой эстетики, но и нового образа жизни, основанного на анархических идеалах свободы, новых принципах



Понтормо Я. «Встреча Марии и Елизаветы». Около 1528



Поп-арт. Дж. Джаспер. «Цифра 8». 1959

морали и рок-музыке: альбом «Битлз» (1967) «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» оформлял Блейк, а обложку «Белого альбома» (1968) создал Гамилтон. Представители П.-а. провозгласили своей целью «возвращение к реальности», но реальности, уже опосредованной массмедиа: источником их вдохновения стали глянцевые журналы, реклама, упаковка, телевидение, фотография. П.-а. вернул предмет в искусство, но это был предмет, не опозитизированный ху-

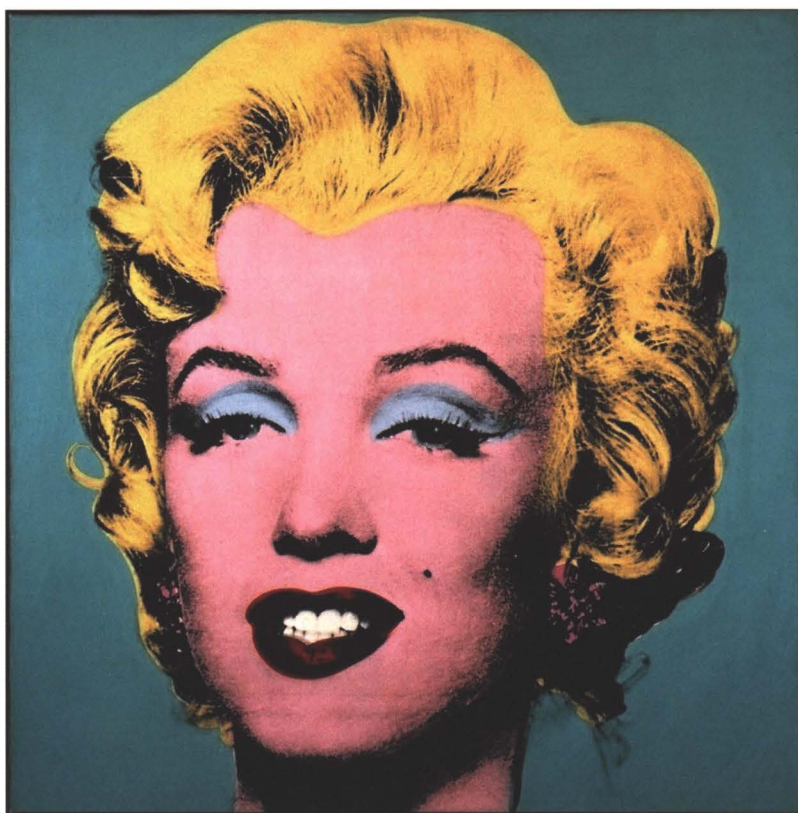
дожественным видением, а предмет нарочито бытовой, связанный с современной индустриальной культурой и, в особенности, с современными формами информации (печатать, телевидение, кинематограф). Новые технические приёмы, позаимствованные из промышленного дизайна и рекламы: фотопечать, использование диапроектора, включение реальных предметов — способствовали как «обезличиванию» индивидуальной творческой манеры художника, так и «раскрытию эстетической ценности» образов массовой продукции. С конца 1950-х П.-а. (вначале его называли «нео-дада») получил широкое распространение в американском искусстве. Международную известность П.-а. в его американском варианте принесли такие художники, как Р. Раушенберг, Р. Лихтенштейн, Дж. Джонс, Дж. Розенквист, Т. Весселман, К. Олденбург, Э. Уорхол. Эти художники реабилитировали мир красоты банального, в их произведениях сквозила гордость тем, что американская торговля изобрела такие товары, к-рые всегда хороши, дешёвы и равнодоступны. Их искусство — в определённом смысле памятник таким товарам и социальному равенству: ведь, потребляя продукт, имеется возможность идентифицировать себя с любым другим потребителем этого продукта. Уорхол отмечал, что «поп-арт поменял внутреннее и внешнее места. Поп-артисты создавали образы, которые любой человек, идущий по Бродвею, узнавал в ту же секунду — комиксы, столы для пикника, мужские штаны, знаменитости, занавески для душа, холодильники, бутылки кока-колы — все те великие вещи, которые абстрактные экспрессионисты изо всех сил старались вовсе не замечать». П.-а. использовал то, что уже есть и, более того, что стало привычным: готовое изделие (ready made — термин, введённый в 1912 М. Дюшаном, означал изделие массового производства, выставленное в качестве произведения искусства) — настоящие консервные банки, бутылки, ящики, флаги, к-рые вовлекались в комбинации или подборки (ассамбляжи) с другими существующими предметами, рисованными или живописными элементами; фотографии; газетные или журнальные иллюстрации; кинокадры. Раушенберг, Уорхол вводили предметы «массовой культуры» в картину как прямую цитату: в виде коллажа или фотосовпроизведения. Раушенберг разработал жанр комбинированных картин, в к-рых живопись в духе абстрактного экспрессионизма соединялась с реаль-

ными предметами («Кровать»). В начале 1960-х в этом жанре начал работать Т. Весселман, сочетавший плоскостное изображение натурщи с реальным антуражем ванных комнат («Великая американская обнажённая»). Весселман, начинавший как карикатурист, Розенквист, к-рый в юности раскрашивал уличные вывески, имитировали композиционные приёмы и живописную технику рекламных щитов. Лихтенштейн увеличивал картинку комикса полумеханическими способами до размеров большого полотна. Олденбург создавал пластические подобия витринных муляжей огромного размера в самых неожиданных материалах; Джонс — муляжи флагов, географических карт, мишеней в технике *энкаустики* (краски на восковой основе). При столь различном подходе общим являлось то, что заимствованный «имидж» массовой культуры помещался в иной контекст, изменялся масштаб, материал, обнажался приём или технический метод, выявлялись информационные помехи (дефекты фотоснимка или оттиска). В связи с этим первоначальный образ парадоксально преобразовывался и иронически перетолковывался. Соединение фрагментов различной печатной продукции в одном произведении стало одним из главных приёмов П.-а. Первым переработал жанр коллажа Раушенберг, превратив его в композиционный приём своих шелкографий. Затем в этой технике работал Уорхол. Тираж одной шелкографии мог составлять до 300 экземпляров. Особенностью английского П.-а. было то, что он никогда окончательно не порывал с традиционной живописью. Художники П.-а. других стран Европы, а также Америки, были в числе инициаторов таких форм, как хэппенинг, предметная инсталляция, энвайронмент, видео-арт. В 1960—70-е шёл процесс исследования границ и возможностей живописи. Наиболее радикальные художники стали воспринимать искусство как тотальную деятельность, как перманентный творческий процесс, не ограниченный рамками отдельного произведения. Наиболее популярными вариантами акционизма — искусства действия, стали хэппенинг и перформанс. Хэппенинг создавал искусство в спонтанно протекающих процессах жизни, стирал грань между искусством и действительностью, уничтожал границы между специфическими областями художественного творчества. Действие, скорее спровоцированное, чем организованное, чаще всего разыгрывается на природе или в городской среде, в него вовлекалась

публика. Перформанс — короткое представление перед публикой художественной галереи или музея, исполненное одним или несколькими участниками, — всегда заранее планировалось или протекало по задуманной программе: в 1965 американец Р. Моррис, стоя на сцене в спецовке и рабочих рукавицах, «оживлял» картину Э. Мане «Олимпия», в том же году состоялся знаменитый перформанс Й. Бойса «Как объяснить картину мёртвому зайцу». В ходе перформанса могло быть создано художественное произведение. Так, венский акционист Г. Нитч использовал в качестве краски кровь животных, к-рых убивали в ходе перформанса, а И. Клейн писал картины телами натурщиц. В Европе получила развитие своя разновидность П.-а. — Новый реализм (см. *Неореализм*). Группа художников во Франции, организованная критиком П. Рестани (1960 — начало 1970-х) объявила о возвращении в изобразительное искусство предмета, вещи, употребляемой согласно случайному побуждению художника, по воле его «жеста». Отсюда — произвольное использование предмета в качестве объекта т. н. ассамблежей, аккумуляций, компрессий, динамических конструкций. Наиболее известные художники этого направления — Ф. Арман, И. Клейн, Ж.Тенгли. Арман помещал скрипки, смычки в корпус из плексигласа, А. Кремонский выставлял мусор в стеклянном ящике. В СССР искусство долгое время развивалось под строгим контролем государства, пресекавшего попытки художников отклониться от единственного в стране стиля — *социалистического реализма*. В 1960-е в СССР возникло искусство неофициальное, имевшее параллели с мировыми течениями, однако вынужденное существовать в ситуации подполья (см. в ст. *Андеграунд*). К неофициальному искусству 1960-х, за исключением, невозможно применить критерий направления или движения; это время одиночек, однако уже к началу 1970-х сложился круг художников, к-рых впоследствии стали называть «московскими романтическими концептуалистами», по аналогии с западными концептуалистами. Художественный андеграунд, частично преодолевший свой подпольный статус, продемонстрировал не только отклики на зарубежные течения, но, в ряде случаев, яркую самобытность. Близость П.-а. проявилась в картинах М.А. Рогинского, Е.Л. Рухина, посвящённых миру обыденных, даже подчеркнуто вульгарных вещей (Рогинский — «Большая



Поп-арт. Т. Вессельман. «Натюрморт № 12». 1962



Поп-арт. Э. Уорхол. «Бирюзовая Мэрилин». 1964



Поп-арт. Р. Раушенберг. «Жилой массив». 1963

шой примус»; «Красная дверь», обе — 1965; Б.З. Турецкий — «Мусорная свалка», 1974). Соц-арт, получивший развитие в СССР во второй половине 1970 — начале 1980-х, возник как пародия на социалистический реализм и современную массовую культуру в целом. Это направление, созданное в основном такими художниками, как В.А. Комар и А.Д. Меламид (см. *Комар и Меламид*), Э.В. Булатов, можно рассматривать в рамках концептуальной практики, однако здесь можно найти и прямое продолжение идей П.-а.: художники анализировали советскую картину и символику — предмет массовой культуры советского общества (Булатов — «Слава КПСС!», 1975). В легальных и полулегальных, в т. ч. квартирных, выставках искусство 1970-х преодолевало

свой чисто станковый характер, обращаясь к методике пространственных установок — инсталляций, хэппенингов и перформансов. Цензурные и социальные преграды привели к тому, что многие художники эмигрировали из СССР.

Попков Виктор Ефимович (9.3.1932, Москва, — 12.1.1974, там же), российский художник, один из лидеров «сурового стиля»

» Родился в семье рабочего. Занимался в московском Художественно-графическом педагогическом училище (1948—52) и Московском художественном институте имени В.И. Сурикова (1952—58), где его главным наставником был Е.А. Кибрик. Известность молодому художнику принесла картина «Строители Братской ГЭС» (1961) — один из изоманифестов «сурового стиля» с его острой, жёсткой ритмикой в духе искусства А.А. Дейнеки. На выставке молодых художников в Париже в 1961 за картины «Двое» и «Бригада отдыхает» П. получил почётный диплом. С годами П. разработал тип особого рода драматической картины-метафоры, монументально-графичной по композиции, контрастной по колориту. Так, впечатления от поездок на русский Север сложились в цикл «Мезенские вдовы» (1965—68), символически выражающий не только память о Великой Отечественной войне 1941—45, но и крайнюю нищету современной русской деревни. В цикл вошли картины «Воспоминания. Вдовы» (1966), «Одна» (1966), «Старость» (1968), «Сени» (1973), «Северная песня» (1968). Центральным произведением большого автобиографического цикла «Размышление о жизни» стала картина «Ши-



Попков В.Е. «Строители Братской ГЭС». 1961



Попков В.Е. «Мой день». 1968



Попков В.Е. «На даче Кардовского». 1963

нель отца» (1972, Москва, Государственная Третьяковская галерея), где изображён сам художник, растерянно примеряющий воинскую шинель — шинель как символ старшего поколения, родного и загадочно-чужого одновременно. Более спокойны и элегичны композиции, посвящённые истории русской культуры — таинственному миру древней церковной живописи («Северная часовня», 1972, С.-Петербург, Государственный Русский музей), либо творческой судьбе А.С. Пушкина («Осенние дожди», 1974, Третьяковская галерея). Последняя большая картина художника «Хороший человек была бабка Ани́сья» (1973, там же) с её многолюдными сельскими похоронами также посвящена теме «неперспективных» деревень, уходящих в небытие вместе со своими обитателями. Человек резкий и темпераментный, П. часто су-

ществовал на грани отчаяния — характерна возникающая порой в его живописи автопортретная фигура, застывшая в тяжёлом сне, почти что в смертном оцепенении («Работа окончена», 1972, Русский музей). Уже при жизни П. стал легендой, чему способствовала его нелепая гибель (согласно наиболее распространённой версии, художник был застрелен инкассатором, к машине которого он кинулся, приняв её за такси). Государственная премия СССР (посмертно, 1975).

Попов Александр Андреевич (15.2.1852, с. Георгиевское, ныне Ярославской обл., — 5.8.1919, Одесса), российский художник

► Учился в Петербургской Императорской академии художеств (1872—79). В 1875 получил две малые серебряные медали, в 1876 — две большие серебряные медали, в 1878 — малую золотую медаль, в 1879 — большую золотую и золотую медали. В 1881 был отправлен на стажировку за границу на четыре года. Работал в Риме вместе с И.Ф. Селезнёвым и С.В. Бакаловичем. Действительный член Академии художеств с 1885. В 1886—1917 — директор Художественного училища Одесского товарищества изящных искусств имени великого князя Владимира Александровича. Член-учредитель Товарищества южнорусских художников (ТЮРХ). В 1896 в Одессе состоялась совместная выставка картин П., И.И. Левитана и В.А. Симова.

Попов Андрей Андреевич (1832, Тула, — 1896), российский художник



Попов Ал.А. «Сумерки». Начало 20 века



Попов Ал. А. «Вечер над бухтой». Начало 20 века

» Родился в семье потомственных художников. В 1858 окончил Петербургскую Императорскую академию художеств, где учился у М. Н. Воробьёва. Пользовался поддержкой Общества поощрения художеств. Картина «Демьянова уха» (1856; на сюжет басни И. А. Крылова) на академической выставке 1857 принесла художнику

малую золотую медаль. Одновременно с ней автором были выставлены картины: «Возвращение из города» и «Портрет детей графа Языкова». В 1860 за картину «Склад чая на Нижегородской ярмарке» Академия художеств наградила его званием классного художника 1-й степени и большой золотой медалью. В 1861 на академической выставке были представлены

картины «Богомолки» и «Мастерская художника». В 1863 в качестве пенсионера АХ уехал за границу. Работал в Париже и Риме, откуда возвратился в С.-Петербург в 1867 и привёз картину «Гулянье на Монте-Пиньо». Работал в бытовом жанре. Его картины, воссоздающие местный колорит, несколько перегружены деталями и носят бытописательный характер («Народная сцена на ярмарке в Старой Ладогге», 1853, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Харчевня», 1859; «Балаганы в Туле на святой неделе», 1868, обе — Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Тройка», 1860, Рыбинский историко-архитектурный музей-заповедник).

Попов Виталий Борисович (р. 13.6.1946, Мичуринск), российский художник-пейзажист

» Народный художник РФ (2006). В 1978—83 — художественный редактор еженедельника «Неделя» (приложение к газете «Известия»), в 1983—86 — главный художник журнала «Студенческий меридиан». Проиллюстрировал более 20 книг, автор серии «Храмы России», участник ряда Гималайских экспедиций художников России. Работы П. находятся в музеях и частных собраниях более 30 стран мира.

Попов Игорь Александрович (16.10.1927, Харьков, — 1999, Москва), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1970), народный художник РСФСР (1978). В 1939—45 учился в Московской средней художественной школе, в 1945—51 — в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова под руководством С. В. Герасимова. С 1953 участвовал в художественных выставках: всесоюзных, республиканских, молодёжных, московских и зарубежных. В 1954 был принят в члены Союза художников СССР. Как зрелый мастер П. сформировался в поездках по северным русским землям. В начале 1960-х совместно с В. Ф. Стожаровым, Г. А. Дарьиным, Е. И. Зверьковым отправлялся в дальние поездки писать быт и деревенский уклад северных земель. Автор жанровых картин, пейзажей и натюрмортов. Среди основных работ: натюрморты «Живопись» и «Скульптура» (1954); пейзажи «Весна», «Москва. 1918 год» (обе — 1957), «Кремль XVII века», «Борисоглебская слобода» (обе — 1959), «Колхозный базар», «Добро пожаловать» и «Новгородские рыбаки» (все —



Попов Ал. А. «Демьянова уха». 1856



Попов И.А. «Парамово». 1957

1960), «Обеденный перерыв», «С работы» (обе — 1961), «Наш двор», «Тополь цветёт» (обе — 1963), «Каргополь. Последние дни зимы», «Вечер. Большая Пысса» (обе — 1965); портреты «Рыбак», «Женя Мельников» (обе — 1961). В середине 1970-х возглавлял Московский союз художников.

Попов Лукиан Васильевич [8(20).10.1873, с. Архангельское, близ Оренбурга, — 8(21).5.1914, Оренбург], российский художник

» Учился в приходской школе, городском трёхклассном училище в Оренбурге, в Оренбургском Неплюевском кадетском корпусе (окончил в 1891). Первые художественные навыки приобрёл в иконописной мастерской в Оренбурге. Учился в петербургской Рисовальной школе *Общества поощрения художеств* (1894—96) и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1896—1901) в мастерской В.Е. Маковского. В 1899 за картину «Затопило» получил премию им. Н.С. Мазурина на конкурсе *Московского общества любителей художеств*. С 1900 участвовал в выставках *Общества имени А.И. Куинджи* и Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*), активным членом к-рых был. В 1901 за картины «Тихо» и «С просветом» получил звание художника и право пенсионерской поездки за границу. Зарекомендовал себя мастером жанровой картины. Темы работ П. — судьбы крестьянства, служивой интеллигенции в период Первой русской революции 1905—07. Работы, наполненные бытом и духовным обликом русских крестьян («К закату», «В деревне»), принесли живописцу широкую известность. Наиболее известны картины: «Переселенцы зи-

мой», «Ходоки на новые места», «Луга затопило», «По улице» и др. В 1912 П. было присвоено звание академика живописи.

Попова Любовь Сергеевна (6.5.1889, с. Ивановское, ныне Московской обл., — 25.5.1924, Москва), российский художник-авангардист

» Родилась в семье богатого предпринимателя. Занималась в студиях С.Ю. Жуковского (1907) и К.Ф. Юона (1908—09) в Москве, в Париже — в студии «Палитра», под руководством А. ле Фоконье, А.Д. де Сегонзака и Ж. Метценже (1912—13), в московской студии В.Е. Татлина (1913). В эти годы много путешествовала по России и Западной Европе. В 1914—16 участвовала в целом ряде авангардистских выставок («Бубновый валет», «Трамвай В», «Магазин»). Познакомившись с К.С. Малевичем, зимой 1916—17 приняла участие в ор-



Попова Л.С. «Человек + воздух + пространство». 1913

ганизации общества «Супремус». Ранние произведения художницы решены в духе *фовизма* и аналитического *кубизма*. Позднее перешла к более динамичной, «кубофутуристической» манере («Человек + воздух + пространство», 1913; «Портрет философа», 1915; обе — С.-Петербург, Государственный Русский музей) и полуабстрактному синтетическому кубизму. Манера художницы воспринимать мир как гигантский натюрморт, воссоздаваемый на полотне или в графическом листе в остроритмичных, а колористически — в декоративно-насыщенных, красочно-звучных формах, в полной мере проявилась в произведениях середины 1910-х. Этапным явился цикл «Живописная архитектоника», исполненный в 1916—18. Именно разнообразие красочных ритмов отличает эти произведения от более строгого *супрематизма* Малевича. В 1920 художница обращалась к сценографии, предвзяв в ней стиль компромиссного между *модерном* и авангардом «ар деко» (эскизы занавеса и кукол для спектакля «Сказка о попе и работнике его Балде» по А.С. Пушкину для Первого государственного театра для детей; оформление спектакля «Канцлер и слесарь» по пьесе А.В. Луначарского в Театре комедии). С 1920 преподавала во Всесоюзных художественно-технических мастерских и работала в Институте художественной культуры, где занималась в секции монументального искусства, руководимой В.В. Кандинским; в 1922 примкнула к *Левому фронту искусств*. Её дизайн спектакля «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка (поставленного в 1922 мастерской В.Э. Мейерхольда) стал этапным шедевром.



Попова Л.С. «Портрет философа». 1915

ром авангардной сценографии, с доминирующим на сцене миром абсурдно-гротескных структур и вещей; конструктивизм здесь впервые столь решительно продвинулся в сферу театра. Тем не менее теория авангарда продолжала переходить в практику: в 1923 П. оформила для Мейерхольда ещё один спектакль — «Земля дыбом» (по пьесе М. Мартине и С.М. Третьякова), а в 1924 занялась «производственным искусством», разрабатывая рисунки текстиля для 1-й ситценабивной фабрики.



Порденоне Дж.А. «Голгофа». 1520—1521

Порденоне Джованни Антонио (Pordenone Giovanni Antonio) (наст. имя Джованни Антонио де Сакис, *Giovanni Antonio de' Sacchis*) (1483, Порденоне, — 1539, Феррара), итальянский художник

» Работал в Порденоне, Удине, а также в Кремоне (1520—22), Тревизо (1520), Венеции (с перерывами в 1525—38), Пьяченце (ок. 1529 и ок. 1536). Сформировавшийся первоначально в полуремесленной художественной среде области Фриули, П. уже к концу второго десятилетия 16 в. стал одной из заметных фигур в живописи Северной Италии. Приняв в 1525 участие в конкурсе на алтарную картину «Смерть Петра Мученика» для венецианской церкви Санти Джованни э Паоло и уступив пальму первенства Тициану, он, тем не менее, добился в 1530-х такого успеха в Венеции, что стал главным соперником Тициана, ведущим венецианским монументалистом. П. выполнил росписи ряда фасадов венецианских дворцов (не

сохранились), плохо сохранившиеся росписи в церкви Сан Рокко и монастыре Санто Спирито, живописную декорацию второго по величине парадного помещения Дворца дождей — зала Скрутинио (не сохранились). В 1535 художник получил рыцарский титул от венгерского короля Яна Запольского. В январе 1539 он был приглашен на службу к феррарскому герцогу и тотчас же по приезде в Феррару умер на постоялом дворе, что породило слухи об его отравлении завистливыми соперниками. Ранние работы: «Ма-

но полно проявились в сценах «Страстей Христа», входящих в фресковый цикл, начатый Дж. Романино (1520—22, Кремона, собор). Драматический пафос сочетается в них с беспощадным натурализмом, брутальностью, иллюзионистическими эффектами. Бравурность, театрализованность, мощь светотеневой лепки крупных, тяжёлых масс, головокружительность ракурсов и неожиданные пространственные эффекты характеризуют роспись створок органа приходской церкви в Спилмберго (1524) и купола приходской церкви в Кортемаджоре (ок. 1529), где Саваоф и ангелы в стремительном полёте как бы вторгаются в пространство церкви, сметая обрамление центральной части купола. Предвосхитив в работах 1520-х некие черты стилистики барокко и бросив вызов классическим основам Высокого Возрождения, в 1530-е П. пришёл к своеобразному компромиссу с господствующими традициями, умерил вызывающую резкость изобразительного языка; он стремился к декоративной нарядности, облагораживал облик своих персонажей. Эти тенденции нашли наиболее полное выражение в росписях купола и стен небольшой центрической церкви Санта Мария ин Кампанья в Пьяченце (ок. 1529—36) и величественных, написанных в сдержанно-холодной манере алтарях венецианского периода:

донна со святыми» (1511, Венеция, галереи Академии), «Мадонна со святыми» (ок. 1512—14, Сузегана, приходская церковь), «Мадонна Милосердия» (1515, Порденоне, собор) и др. свидетельствуют о его первоначальной ориентации на последнее поколение мастеров венецианского Раннего Возрождения, хотя в них уже проявились собственные художнику энергия трактовки форм, динамика и острота ритма, интерес к сложным, эффектным позам. Переломным для П. стал конец 1510-х, когда он почти одновременно с Тицианом стал осваивать новый для венецианской живописи патетический язык эффектных контрапостов, стремительных ракурсов, почерпнутый у мастеров римской школы, позднего Рафаэля и Микеланджело. П. внёс в этот стиль плембейскую жизненную силу, иногда — варварскую необузданность и в то же время — риторику, театрализованность, некую утрированность. Эти черты, наметившиеся уже в росписях капеллы Малькостро (1520, Тревизо, собор), особен-



Порденоне Дж.А. «Святой Лоренцо Джустиниан с шестью святыми». 1532



Порселлис Я. «Морской пейзаж». Около 1630



Порселлис Я. «Суда при сильном ветре». 1630

«Святой Лоренцо Джустициан с шестью святыми» (1532, Венеция, галерея Академии), «Святые Рокк, Себастьян и Екатерина» (1530-е, Венеция, церковь Сан Джованни Элеозинарио), «Благовещение» (1538, Мурано, церковь Санта Мария дельи Анджели). П. оставил заметный след в истории искусства Венеции, оказал влияние на некоторые работы Тициана 1540-х и на младшее поколение венецианских мастеров 16 в., в частности на Я. Бассано и Тинторетто.

Порселлис Ян (*Porcellis Jan*) (ок. 1584, Гент, — 29.1.1632, Зутервауде, близ Лейдена), голландский художник, основоположник голландского реалистического морского пейзажа

» Работал в 1615 в Антверпене (звание мастера с 1617), Харлеме (с 1622), Амстердаме (с 1624) и Зутервауде. Был, вероятно, учеником К.Х. Врома, в ранних работах следовал его панорамным маринам. Изображая море в различных состояниях, П. обогатил жанр *марины* безупречной тональной живописью, уверенной передачей воздушной перспективы и единой пространственной среды, приёмами композиции, в к-рой возросло пространственное и световое значение неба, а кулисное расположение парусных судов с линией горизонта в просвете между ними подчеркнуло протяжённость морского простора. Основные произведения: «Буря на море» (1629, Мюнхен, Старая пинако-

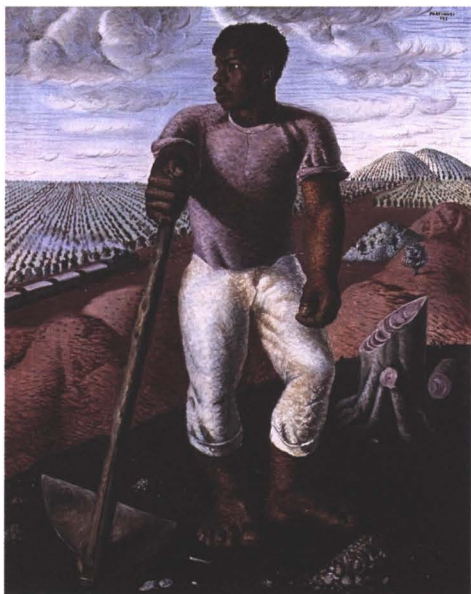
тека), «Морской берег» (Гринвич, Морской музей), «Море в пасмурный день», «Море с кораблями в ненастный день», «Бурное море при закате солнца» (все — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Произведения П. пользовались заслуженной славой. Жизнь его в Зутервауде складывалась благополучно. Об известности мастера свидетельствовала выпущенная в свет ещё в 1627 и созданная по его рисункам серия из 19 гравюр с изображением различных типов кораблей.

Портинари Кандидо (*Portinari Candido*) (29.12.1903, Бродоски, шт. Сан-Паулу, — 6.2.1962, Рио-де-Жанейро), бразильский художник

» Из семьи итальянских эмигрантов. В 1919 поселился у родственников в Рио-де-Жанейро, зарабатывал на жизнь случайными работами. В 1920—28 учился в Национальной художественной школе в Рио-де-Жанейро. В ноябре 1922 впервые участвовал в ежегодной выставке школы, с 1924 его имя регулярно упоминается в прессе. В 1928 П. получил премию ежегодного салона за картину «Портрет Олгарии Мариану»; премия заключалась в оплаченном путешествии в Европу. В том же году он отправился в Париж, посетил Англию, Испанию и Италию; в этот период было создано очень мало произведений. В январе 1931 П. вернулся в Бразилию, поселился в Рио-де-Жанейро, в районе Лапа (в то время — район богемы). Ежегодно до 1936 проходили его персональные выставки в Па-

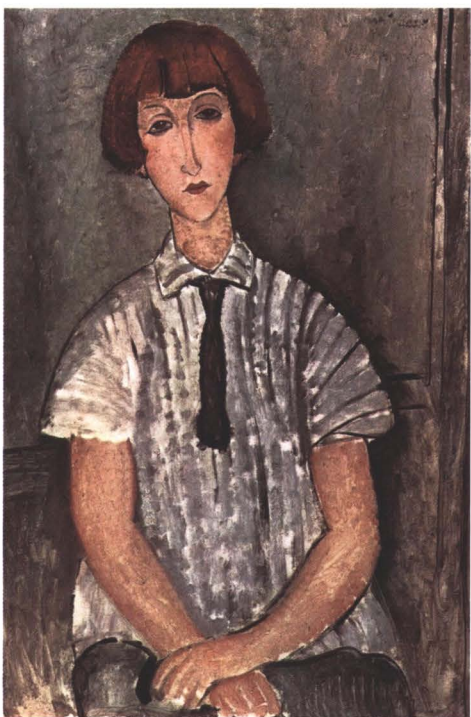


Портинари К. «Девочки». 1940



Портинари К. «Крестьянин, выращивающий кофе». 1934

лас-Отеле, организованные Ассоциацией бразильских художников. В 1936 П. стал профессором в Университете Федерального ведомства. С этого времени он не покидал страну. За границей он стал известен в основном благодаря своему участию на венецианских биеннале и двум большим панно «Война» и «Мир» (1952–56), переданных в дар ООН (Нью-Йорк), а также



Портрет. А. Модильяни. «Юная девушка в блузе». 1917



Портинари К. «Земля!». 1941

благодаря фрескам в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне (1942). Его творчество включает в себя, гл. обр., большие стенные композиции, отражающие жизнь бразильского народа. Это многофигурные композиции, выдержанные в яркой цветовой гамме («Игры детей», 1936–45, Рио-де-Жанейро, Министерство образования; «Негритянская музыка», 1943, Рио-де-Жанейро, Радио-Тупи; «Библейский цикл», 1944, Сан-Паулу, Радио-Тупи). Он расписывал также многочисленные церкви («Крестный путь», 1945, Белу-Оризонти, собор). Творчество П., вначале спокойное и уравновешенное, стало под влиянием «Герники» (1937) П. Пикассо более драматичным и экспрессивным (этюды на тему «Плачущих женщин» Пикассо, 1941; «Похороны в гамаке», 1944, Сан-Паулу, Художественный музей). Впоследствии он работал в более тёмных тонах. П. является одним из крупнейших современных художников Латинской Америки, автором композиций на социальные темы, сравнимых с произведениями мексиканских живописцев. В 1946 его выставка прошла в Париже. В парижском Национальном музее современного искусства (Центр Помпиду) представлена его картина «Эмигранты» (1944).

38 **Портрёт** (франц., англ. *portrait*, нем. *Bildnis*), жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению конкретного человека или группы людей

» П. характерен гл. обр. для станкового искусства, но портретные изображения могут быть воплощены в монументальной и декоративной скульптуре и живописи, в книжной и прикладной графике и т. д. Необходимое требование, предъявляемое ко всякому П., — передача индивидуального сходства. Сходство это не ограничивается лишь внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность характера. Наряду с неповторимым индивидуальным своеобразием портретист выявляет в облике модели типические черты, признаки эпохи и социальной среды. Существует множество разновидностей П. По характеру изображения выделяются две основные группы: парадные (репрезентативные) и камерные П. Как правило, парадный П. предполагает показ человека в полный рост (на коне, стоящим или сидящим). В камерном П. используется поясное, погрудное, оплечное изображение. В парадном П. фигура



Портрет. Л. Кранх Старший. «Портрет герцогини Сибиллы Клевской». 1526

обычно даётся на архитектурном или пейзажном фоне, а в камерном — чаще на нейтральном. Разновидностью камерного изображения с нейтральным фоном является интимный П., выражающий доверительные отношения между художником и портретируемой особой. П., в котором человек представлен в виде аллегорического, мифологического, исторического, театрального или литературного персонажа, называют костюмированным. В наименования таких П. обычно включаются слова «в виде» или «в образе» (напр., «Екатерина II в виде Минервы»). Различают аллегорический, мифологический, исторический П. По числу изображений на одном холсте помимо обычного

выделяют двойной и групповой П. Парными называют П., написанные на разных холстах, если они согласованы между собой по композиции, формату и колориту. Чаще всего это П. супругов. Нередко П. образуют целые ансамбли — портретные галереи. Они изображают обычно представителей одного рода, включая здравствующих членов семьи и их предков. П., сделанные после смерти изображённых людей по их прижизненным изображениям, называются посмертными (ретроспективными). Портретные галереи иногда создаются по профессиональному, административному, семейному и др. признакам (напр., галереи П. членов корпорации, гильдии, офицеров полка и т. д.).

Иногда при классификации используется сословный принцип: «купеческий», «крестьянский» П., П. «духовного лица». В последнее время пристальное внимание привлекает полупрофессиональный П. («бытовой»). П. различают и по размеру, напр., станковый «в натуру», малоформатный, миниатюрный. В особую группу выделяется *автопортрет* — изображение художником самого себя. Один из древнейших жанров изобразительного искусства, П. первоначально имел культовое назначение, отождествлялся с душой умершего (сохранились скульптурные П., выделенные на черепах в Иерихоне, 6—7 тыс. до н. э., неолит). П. Древнего Востока (Египет, Месопотамия) сочетали торжественный *иератизм* с интересом к личности, иногда очень пристальным. В античном мире были созданы шедевры П. — идеализированного в Древней Греции, поднимающегося до глубокого раскрытия характеров в Древнем Риме. В Средние века в П. на фресках, мозаиках, иконах, миниатюрах преобладали обобщение и подчинение образа канону и традиции. В искусстве *интернациональной готики* и *Возрождения* происходило становление портретного жанра, достигшего вершин гуманистической веры в человека и понимания его духовной жизни (Я. ван Эйк в Нидерландах, *Леонардо да Винчи*, *Рафаэль*, *Тициан* в Италии, А. Дюрер, Г. Гольбейн Младший в Германии). В 17—18 вв. портретное искусство создало непревзой-



Портрет. Н.С. Сафронов. «Портрет В.В. Путина в costume времён Франциска I». 2005



Портрет И.Н. Крамской. «Портрет Веры Николаевны Третьяковой». 1876

дённые образцы проникновения в глубины психологии, сложной душевной жизни человека (Ф. Халс, Рембрандт в Голландии, Эль Греко, Д. Веласкес, Ф. Гойя в Испании, М.К. де Латур во Франции, Т. Гейнсборо в Англии, Ф.С. Роков, Д.Г. Левицкий в России). П. 19 в. был особенно богат образами людей, живущих общественными страстями эпохи, поражающих силой мыслей и чувств (Т. Жерико, Ж.О.Д. Энгр, Э. Мане, В. ван Гог во Франции, О.А. Кипренский, И.Н. Крамской, И.Е. Репин в России). В конце 19 — начале 20 в. П. противоречиво сочетал острое внимание к судьбе личности и подчине-

ние портретной задачи субъективному миру и художественному строю авторской индивидуальности (П. Пикассо, А. Модильяни во Франции, В.А. Серов, М.А. Врубель, М.В. Нестеров, П.Д. Корин в России). В 20 в. П., как и всё фигуративное искусство, переживал упадок. В жанре проявились сложные тенденции развития искусства, а также общий кризис понимания человеческой личности. На почве модернизма возникали произведения, номинально считающиеся П., но лишённые его специфики. В портретном творчестве крупнейших западноевропейских мастеров 20 в. (П. Пикассо, А. Матисс, А. Дерен,

Ж. Руо, А. Модильяни во Франции, Г. Гросс, О. Дикс в Германии, О. Кокошка в Австрии) сосуществовали, порой сталкиваясь, противоречивые идейно-художественные тенденции. К середине 20 в. развитие П. стало сложным процессом, с ещё более кризисными чертами; всё очевиднее — нарочитая деформация, искажение человека. Некоторые мастера пытались удерживать планку реалистического П.: Р. Гуттузо (Италия), Г. Эрн (Швейцария), Д. Ривера и Х.Д.А. Сикейрос (Мексика), Э. Уайет (США), С. Мазда (Япония), тем не менее интерес к П. в 1940—50-х в целом падал — как результат повышения внимания к абстрактному и нефигуративному искусству. Некоторое оживление в портретном жанре наблюдалось в 1960—70-х: создавали мощные произведения такие английские мастера, как Л. Фрейд и Ф. Бэкон, делали человеческое лицо главным фокусом своих работ американцы Э. Уорхол и Ч. Клоуз. В советской России, когда к 1930-м стихли авангардистские поиски, в портретном жанре окончательно воцарился социалистический реализм. Портретный образ всё чаще входил в сюжетную картину, монументальную скульптуру, плакат, сатирическую графику и т. п. Возникали П.-типы и П.-картины, к-рые отражали новые явления в трудовой и общественной жизни страны (Г.Г. Ряжский, А.Н. Самохвалов, С.В. Герасимов, С.А. Чуйков). В 1960-е образцы П. создавали мастера «сурового стиля». Огромную популярность в конце 1970-х приобрели А.М. Шилов — художник-портретист, работавший в манере «фотографического реализма», и И.С. Глазунов, создавший серию П. советских и иностранных политических и общественных деятелей. После распада СССР (1991) наиболее известными представителями портретного жанра (гл. обр. «парадного» П.) в России стали А.М. Шилов, Н.С. Сафронов, З.К. Церетели.

Португалия (Portugal)

► Португальское искусство 12—13 вв. представлено в основном миниатюрами рукописей мосарабского происхождения: «Testamentum vetus» из Коимбры, «Книга птиц» (1183) и «Комментарии к Апокалипсису» (1189) из Лорвана. Миниатюры «Санционеиро» из Ажуды (ок. 1300) отмечены влиянием кастильской готики, а фрески в соборе в Браге (1330—34) восходят к мудехарскому искусству (стиль испанского зодчества 11—16 вв., в к-ром композиционные приёмы готики со-

чечались с чертами мавританского искусства). В 15 в. в стране распространялась фигуративная фресковая живопись с изображением библейских сцен; для неё характерен бедный колорит и наивный рисунок. Во второй половине 15 в. работал Н. Гонсалвиш, шедевром к-рого являются шесть больших картин «Алтаря Святого Винсента» (Лиссабон, Национальный музей старинного искусства). В 16 в. усилилось нидерландское влияние, о чём свидетельствуют работы Мастера из Шардоалья. Живопись первой половины 16 в., в к-рой главенствовало искусство Ж. Афонсу, В. Фернандиша и Г. Ваша, отмечена нек-рым архаизмом; у этих художников сохраняются ещё черты готического стиля. Во второй половине 16 в. возрождался портретный жанр (Криштован ди Мораиш). В 17 в. римской этики придерживался в своих церковных росписях Ш. Родригес. Творчество Домингуша да Куны, А. Рейношу и Д. Вьейра Эшкуру свидетельствует о влиянии испанской живописи. Одной из ключевых фигур 18 в. является академический живописец Ф. Вьейра Лузитану. В начале 19 в. двумя крупнейшими художниками страны были Д.А. Сикейра и Ф. Вьейра Портуэнси, работавший в русле предромантизма. Затем в живописи намечилось преобладание *реализма* и *натурализма*. В конце 19 в. работали жанровый живописец Мальоа, портретист Колумбану и символист Карнейро. В начале 20 в. влияние П. Сезанна и кубизма проявлялось в творчестве Соуша-Кардошу и Вьяны; в карикатурной манере работали Негрейрош и Баррадаш. Наиболее значительными художниками 1930-х были представители *экспрессионизма* Элой, Ботельо, Жулио, а также близкие *сюрреализму* Педро и Дакошта. Около 1945 в П. возник *социалистический реализм* и *неореализм*. Развивался и сюрреализм, представленный в творчестве Педро, Ашеведо, Мониша, Лемоша. В манере *абстракции геометрической* работали Ланаш, Альфоншу, Родригу, а к *абстракции лирической* тяготели Менеш и Кошта. С 1961 в стране стали развиваться различные современные течения, в частности *поп-арт*.

Посредничество, понятие в художественном бизнесе: содействие заключению сделок между художником или владельцем художественного произведения и покупателем

» Может осуществляться как официально, «в открытую», путём за-



Португалия. В. Фернандиш. «Сошествие Святого Духа». 1534



Португалия. А. Негрейрош. «Автопортрет в компании». 1925

ключения договора о посредничестве, так и на чёрном рынке, неофициально, «в закрытую», по частной договорённости. Инициатором этой деятельности является посредник. В этом качестве может выступать как частное лицо, так и специально созданная для этого фирма. В мире бизнеса традиционными посредни-

ками являются *дилеры*, галереи, *аукционеры*, художественные салоны. Посредник может сводить покупателя с продавцом напрямую или совершать сделку по поручению одной или обеих сторон, соблюдая при этом и свои коммерческие интересы. В качестве оплаты своего труда посредник получает комиссион-

Портрет

Рембрандт Харменс ван Рейн «Автопортрет с Саскией»

1635 – 1636 годы

Холст, масло, 161 × 131 см

Дрезденская картинная галерея

Большой, сверкающий красками холст с его удивительным богатством фактуры и колорита полон радости бытия. Основная суть картины — в автопортретности, именно в ней личное начало выступает с такой силой откровенности и с такой энергией самоутверждения. Налёт эпатажа, бурлескности, явно присутствующий в картине, — это последняя вспышка молодого бунтарства, которое характерно для всех произведений Рембрандта 1630-х. Но в «Автопортрете с Саскией» основная идея — гимн человеческому счастью. Бурный темперамент, великолепная жизненная энергия, страстное упоение всеми благами бытия — вот те чувства, которыми напоена картина.



Исследователи отмечают, что рисунок Рембрандта в этой картине не совсем верен, что головы написаны плоско, что смех на лице художника неискренен и искажает его черты, что портрет написан довольно вяло. Своё психологическое состояние Рембрандт характеризует подчёркнуто

резко и откровенно. Он хохочет, но смех его как-то вымучен и нарочит. Заметна разница в выражении лиц и настроении персонажей. Он весел и взбудоражен, хотя чувствует себя несколько скованно. Она сдержанна и равнодушна, на губах её блуждает скорее ироничная, чем смущённая, улыбка.





Ван Дейк Антонис «Семейный портрет»

1620 — 1621 годы

Холст, масло, 113,5 × 93,5 см

Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

На картине, возможно, изображена семья пейзажиста Яна Вильденса. Портрет исполнен с большим мастерством: фактура холста, разнообразные по форме мазки, сдержанный лаконичный колорит, простота композиции — вся виртуозная живописная техника ориентирована на создание единой психологической атмосферы, на передачу ощущения, возникшего у художника при встрече с этими людьми. Супруги не демонстрируют свои чувства друг к другу, но монолитная композиция создаёт впечатление доверительной близости и согласия между ними.



В облике мужчины художник подчёркивает сдержанность, деликатность и серьёзность. Его лицо бледно, несколько болезненно, черты лица заострены, губы крепко сжаты, взгляд широко раскрытых глаз пристален и сосредоточен.



Мать держит ребёнка, который, запрокинув головку, смотрит на отца. Золотистая кофточка, зелёная юбочка и розовое коралловое ожерелье в сочетании с чёрным и белым создают изысканную красочную гамму.



Лицо молодой женщины, обрамлённое пышным воротником, светло, спокойно и безмятежно. Нежные губы чуть тронуты улыбкой. В открытом, приветливом взгляде угадываются ум и чувство собственного достоинства.

Кончаловский Пётр Петрович «Портрет В.Э. Мейерхольда»

1938 год

Холст, масло, 211 × 233 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

С целью показать конфликт личности с окружающей действительностью художник избрал сложное решение в построении композиции. Фон, ко-

торым является ковёр с пёстрым восточным орнаментом, решён как декоративная орнаментальная плоскость, а фигура написана объёмно и выдержана в монохромной тональной гамме. Буйство красок не заслоняет драматизм ситуации, времени и личности, а создаёт особое эмоциональное напряжение, раскрывающее содержание образа.



Портрет Мейерхольда был создан художником в период массовых репрессий, незадолго до ареста и гибели режиссёра-реформатора. На картине изображён человек, глубоко переживающий своё состояние, подавленный, разочарованный, думающий о дальнейших событиях.



Пушистый фокстерьер, с наивным, как всегда у этих собачек, выражением, усиливает ощущение того, что человек уже как бы вырывается из этого тёплого, уютного, созданного его руками мира.



Нестеров Михаил Васильевич «Портрет Веры Мухиной»

1940 год

Холст, масло,
80 × 75 см

Москва, Государст-
венная Третьяковская
галерея

В волевом облике женщины-скульптора, будто вступившей в единоборство с материалом, отражается глубинное движение творческой мысли. Содержание образа раскрывается построенной по диагонали динамической композицией и контрастами строгих чёрных и белых тонов, содержащих голубые и сиреневые рефлексы. Динамично движение белого цвета фигуры Борея, подкреплённое разлётom складок белого жабо Мухиной. Лишь красное пятно броши оживляет строгость колорита. Свет излучает вдохновенное лицо художницы, написанное тёплым, желтовато-охристым тоном.



Нестеров выбрал для портрета статую северного бога ветра, сделанную Мухиной для памятника челюскинцам. Его привлекли монументальность пластики, динамичность, высокая содержательность образа. Фигура Борея — вся движение, полёт, романтический порыв — стала олицетворением мятежной души Мухиной, такой обманчиво скромной, статичной, лишённой внешней патетики.



В спокойствии лица угадывается огромная внутренняя энергия.

ное вознаграждение, т. е. определённый процент с согласованной суммы, которую выплачивает либо одна из сторон, либо обе.

Поставангард, общий термин для обозначения различных явлений художественной культуры 1970—80-х

» В изобразительном искусстве связан с обращением к т. н. «старому искусству», в т. ч. с возвращением фигуративного начала (см. *Фигуративное искусство*), со стилизацией уже известных художественных течений. Под этим названием объединяют разные направления в искусстве: «новые дикие», «новый конструктивизм», «постсюрреализм» и др. П. стремится к выстраиванию определённой исторической традиции, отличается эклектизмом. Для обозначения того же круга явлений используется и термин «трансавангард». В то же время П. нередко называют, в противоположность «классическому» авангардизму 1920—30-х, и некоторые направления в искусстве конца 1950—60-х.

Постживописная абстракция (нем. *postmalerische Abstraktion*, англ. *post-painterly abstraction*), направление в абстрактной живописи США 1960-х

» П. а. — разновидность абстракции геометрической. Основоположник — немецкий художник Й. Альберс, наиболее видные представители — Э. Келли, Б. Ньюман, М. Луис, К. Ноланд, Ф. Стелла, Ж. Олиски. Особенность П. а. — пре-



Постимпрессионизм. А. де Тулуз-Лотрек. «В „Мулен Руж“». 1892

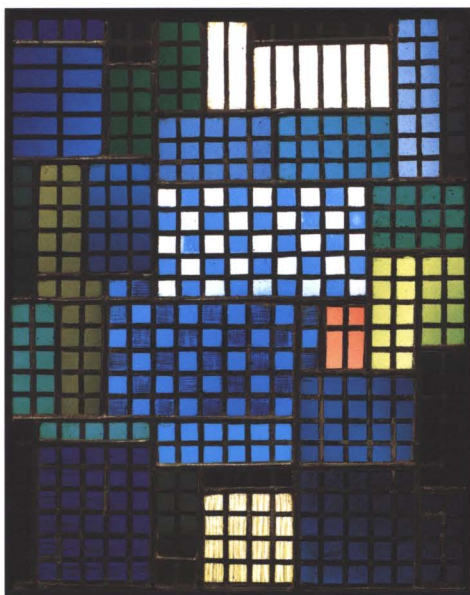


Постимпрессионизм. М. Дени. «Апрель». 1891

дельное сокращение и упрощение живописной формы, которая иногда редуцируется до единственного знака (напр., узкой полосы, разделяющей ровно окрашенную поверхность в картинах Ньюмана). Элементарные конфигурации тавтологически повторяются и часто совпадают с очертаниями холста. В пре-

дельных случаях всё поле полотна покрывается однотонной краской. Такое построение демонстрирует отказ от живописной репрезентации, к.-л. соотношения форм с явлениями внешней или внутренней (субъективной) реальности, что предопределяет превращение картины в раскрашенный объект, т. е. предмет са-

Постживописная абстракция. Й. Альберс. «Парк». 1924



мой реальности. П. а. предвосхитило *минимализм*; иногда это направление рассматривается как проявление минимализма в живописи.

Постимпрессионизм (франц. *postimpressionisme*, от лат. *post* — после и *импрессионизм*), собирательное наименование нескольких направлений французского искусства конца 19 — начала 20 в., деклариовавших своё неприятие эстетики импрессионизма и хронологически следующих за ним

» Началом П. принято считать середину 1880-х, когда состоялась последняя выставка импрессионистов (см. *Импрессионизм*) и был опубликован «Манифест символизма» (1886; см. *Символизм*) французского поэта Ж. Мореаса. Эти события совпали с внутренней готовностью художников, начинавших свой путь в русле импрессионистического видения и мышления, передавать на полотнах не сиюминутные, но длительные, сущностные состояния жизни, как материальные, так и духовные. Поиски в этом общем направлении шли различными путями, среди к-рых были воплощение знаков, символов, мыслимых образов в символизме (П. Гоген, группа «Наби»; М. Дени, П. Серюзье, Ж.Э. Вюйяр, П. Боннар и др.), создание линейноживописного строя и «декоративной стихии» стиля *модерн* (А. де Тулуз-Лотрек и др.), проникновение в конструктивную основу предметного мира и природного окружения (П. Сезанн), выход на сверхчувственную выразительность формы и цвета, предвещавшую эксперименты *экспрессионизма* (В. ван Гог). П. является связующим звеном между искусством 19 и 20 вв., предвосхищая многие поиски и находки мастеров 20 в.

Постмодернизм, *постмодерн* (англ. *post modernism*), термин, служащий для обозначения структурно сходных явлений в общественной жизни и культуре современных индустриально развитых стран

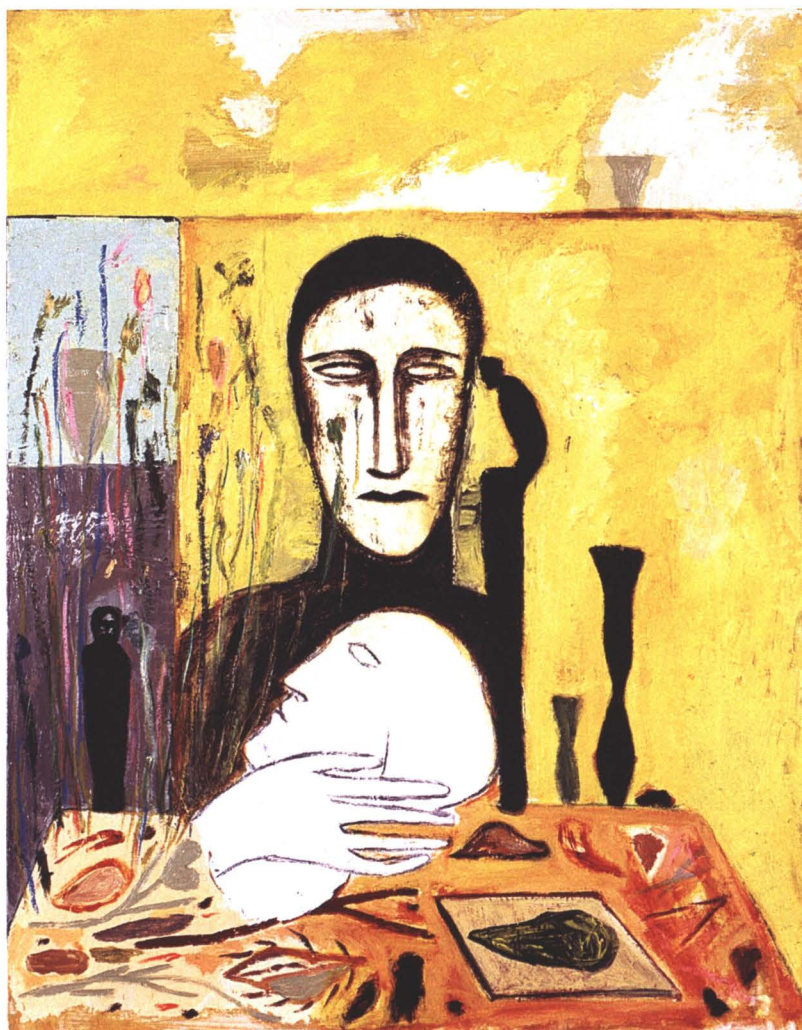
» Особенности этого направления объясняются его теоретиками своеобразием современного «информационного общества», с характерным для него преобладанием теоретического знания, информационных и коммуникационных технологий, а также плюрализмом, терпимостью и широкими возможностями выбора для каждого индивида. В философии и культурологии П. отвергает классический логоцентризм, мышление оппозициями и чётко очерченными понятиями, а тексты куль-



Постмодернизм. С. Чиа. Без названия. 1987

туры понимаются как непрерывная текстура, сплошное плетение знаковых систем, в к-ром при отсутствии организующего центра происходит игра означающих и означаемых, совершаются непредугадываемые языковые события. Общественные системы также уподобляются тексту, в к-ром социальные институты и их функции, информационные потоки выстраиваются в сложно пересекающиеся ряды. Человеческая личность трактуется как совокупность возможностей, как изменчивое поле разнообразных взаимодействий, в к-ром реализуются природные функции, психические побуждения, культурные программы. Наиболее видные представители философии П. — Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ж.Ф. Лиотар. В архитектуре и изобразительных искусствах 1970—80-х характерной особенностью П. является объединение в рамках одного произведения стилей, образ-

ных мотивов и художественных приёмов, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур. В живописи программным позициям *авангардизма* (обращённость в будущее, культ новизны, техницизм, антитрадиционализм) П. противопоставляет слияние разных исторических традиций, разных национальных художественных языков. Художники прибегают к аллегорическому языку классицизма, барокко, к символике древних культур, создавая на этой основе индивидуальную мифологию, соотносённую с личными воспоминаниями автора. Их картины наполнены цитатами, отсылками к разным историческим эпохам и субкультурам современности. Картины С. Чиа, Ф. Клементе, М. Паладино организуются как поле взаимодействия различных стиливых и языковых единиц. Языковые системы путём наложения образуют пересекающиеся



Постмодернизм. М. Паладино. «Святой Эмильон». 1993

сетки, в пространстве к-рых происходит свободное движение смыслов, их перетекание, ассоциативные сцепления. В этой игре знаков отсутствует единый смысловой центр, организующая идея. Принцип свободного комбинирования цитат, коллажа культурных символов открывает и противоположный путь: художник придумывает некую гипотетическую культуру и по заданным правилам продуцирует её образы, предполагаемые музейные и археологические «подлинники» («призраки» вымышленной академии К.М. Мариани, «археологические утопии» Бертолена, Ч. Саймондса, А. и П. Пуарье). Другое название П. в живописи — *трансавангард*. Применение термина «П», отмечается с середины 1950-х; им обозначают явления, выходящие за рамки *модернизма* с его программным утверждением нового, в 1960—70-х и особенно в 1980-х. П. занимает в теории и в реальной творческой практике ведущее место. Это выражается не

только во внешних признаках (множественная стилистика, цитатность), но и в утверждении иного, по сравнению с предыдущим, стиля мышления. Отвергая попытки дальнейшего обновления языка и вообще «арсенала» средств искусства, П. идёт по пути заимствований из уже существовавших художественных систем, уравнивая всех их в значимости и актуальности. В эту сверхсистему входят выразительные средства разных эпох, в т. ч. и 20 в., с развившимся на его протяжении модернизмом. Важно подчеркнуть при этом, что постмодернисты, свободно «черпая» из многих источников, сохраняют независимость и соблюдают определённую дистанцию по отношению к каждому из них. Важный вклад в теорию П. в архитектуре и искусстве внёс Ч. Дженкс, а в определение специфики трансавангарда А. Бонито Олива. Среди крупных деятелей культуры, творчество к-рых имеет отношение к проблематике П., пи-

сатели У. Эко, Дж. Фаулз, кинорежиссёр и теоретик искусства В. Фассбиндер.

Посторонний ученик (вольный ученик) Академии художеств (АХ), в Российской империи — учащиеся, к-рые не принадлежали к числу воспитанников Императорской академии художеств и посещали только рисовальные классы, внося за это определённую плату

» Для поступления в АХ в качестве П. у. достаточно было сдать лишь художественные экзамены, не представляя документов о среднем образовании. Не обладая правами академистов, такие ученики не получали по окончании АХ звания художника. Вместе с тем они могли быть допущены к научным академическим курсам, а также могли представлять свои работы на суд академического Совета. Для получения после окончания АХ звания художника П. у. должен был сдать не только художественный экзамен, но и представить свидетельство о среднем образовании, а кроме того, сдать экзамен по специальным предметам академического курса. Число П. у. (с последней трети 19 в. их стали называть вольнослушателями АХ) было ограничено. В 1870 усилиями Общества поощрения художеств (ОПХ) специально для вольнослушателей были учреждены особые поощрительные серебряные медали. В 1889 было введено правило, согласно к-рому вольнослушателями могли стать только ученики рисовальных школ и художественных училищ С.-Петербурга, Москвы, Киева, Одессы, Варшавы и Вильно (ныне Вильнюс).

Потапов Сергей Владимирович (р. 4.9.1947, Рига, ныне Латвия), российский художник, один из самых значительных представителей неофициального искусства СССР

» Родился в семье архитектора. В 1970 окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское); ученик Г. Людвиг (одного из активных деятелей русского архитектурного авангарда, крупного специалиста по герменевтике символов), под влиянием к-рого П. увлёкся экспериментами по созданию персонального символического языка, стилистически сложившегося к концу 1960-х. В своих работах П. развивал персональный художественный стиль, «постсимволизм», опирающийся на традиции европейского символизма и русское

культурно-историческое наследие. Стил претерпел изменения в 1970-х, получив название «постсимволизм». П. принимал участие в движении неонконформизма (см. в ст. *Андеграунд*), участвовал в квартирных выставках, с 1976 — в выставках неофициального искусства на Малой Грузинской (Москва). В марте 1980 персональная выставка в ДК им. Курчатова была закрыта КГБ через три дня после открытия. В 1981 П. был исключён из секции живописи Комитета художников графиков. Выставочная деятельность возобновилась только в 1988 («Павел Филонов, Дмитрий Гриневич, Сергей Потапов. Три поколения художников-неонконформистов из России», Вашингтон, Джорджтаунский университет, из коллекции М.Я. Макаренко), в том же году П. был принят в Московское отделение Союза художников РСФСР. Сквозная тема творчества художника — борьба добра и зла. Пластическая и смысловая система П. опирается на персональный визионерский опыт и импровизации по теме этого опыта.

Потворовский Пётр (*Potworowski Piotr*) (14.7.1898, Варшава, — 24.4.1962, Познань), польский художник и педагог

» Является одним из крупнейших представителей абстрактной живописи в польском искусстве после Второй мировой войны 1939—45. Изучал живопись в Варшаве, затем



Потворовский П. «Голубая комната». 1958

в краковской Академии изящных искусств. В 1915—18 много путешествовал по России. В 1924—33 жил в Париже и входил в состав группы польских художников «Парижский комитет», к-рая, являясь ветвью краковской академии, имела своей целью популяризацию польского искусства в Европе. Серьёзно начал заниматься живописью с 1926. В

1937 завоевал серебряную медаль на парижской Всемирной выставке. В 1941 эмигрировал в Англию; там у художника выработался свой, особенный стиль. Писал в основном пейзажи, в к-рых главная роль отведена распределению красок по полю, иногда — это просто расположение цветowych пятен на картинах. Работы П. пользовались в Англии большим успехом. С 1949 — профессор в Академии художеств в Бате. В 1958 возвратился в Польшу, жил в Познани.

Пото-Пото (*Poto-Poto*), школа-мастерская современной африканской живописи и графики

» Основана в 1951 французским художником-этнографом Пьером Лодсом в Браззавиле (Конго). Мастера П.-П., ориентируясь на местные традиции, создали оригинальный стиль изображений, в к-рых графичность и чёткость рисунка, экспрессия движений, динамические силуэты вытянутых в пропорциях фигур соединены с декоративной насыщенностью цвета. Идеей школы является сохранение духа африканского искусства и его адаптация к современной жизни. Художники



Потворовский П. «Улица в Испании». 1954



Поттер П. «Пегая лошадь». 1653



Поттер П. «Молодой бык». 1647

черпают вдохновение из местных легенд и преданий, смешанных с реальностью сегодняшнего дня. Они изображают деревню и рыночные сцены, охоту, танцы, выступления и маскарады, также привносят в свои полотна и современные явления и предметы — кинематограф, автомобили и т. д.

Поттер Паулюс (Potter Paulus) (20.11.1625, Энхёйзен, — 17.1.1654, Амстердам), голландский художник, один из крупнейших пейзажистов и анималистов 17 века

» На его творчество определённое влияние оказал К.К. Муйарт. В 1646 П. приехал в Делфт, где стал членом *Гильдии Святого Луки*. Одним из его первых произведений является «Молодой бык» (1647, Гаага, Маурицхёйс), огромный по формату и тщательно прописанный. Во всяком случае, пейзаж на дальнем плане, обращающий на себя внимание свежестью и красотой освещения, представляет П. скорее замечательным пейзажистом, чем анималистом. Рисунки этого периода («Борьба змей», 1647, Амстердам, Государственный музей) свидетельствуют о лёгкости и наблюда-

тельности. В 1649 П. переехал в Гаагу к живописцу Я. ван *Гоюену*. В это время он создал свои лучшие произведения, для которых характерно удивительно нежное освещение. Среди них следует отметить картины «Лошади у дверей хижины» (1649, Париж, Лувр), «Ферма» (1649, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Быки на лугу» (1649, Турин, галерея Сабауда), «Лошади на пастбище» (1649, Амстердам, Государственный музей), «Вид леса в Гааге» (1650, Париж, Лувр), «Пейзаж с дичью» (1651, Амстердам, Государственный музей), «Корова на пастбище» (там же). П., не нашедший признания в Гааге, в 1652 отправился в Амстердам, где создал свои последние произведения: «Луг» (1652, Париж, Лувр), «Дичь на лугу» (1652, Гаага, Маурицхёйс), «Отправление на охоту» (1652, Берлин-Далем, музей), «Пегая лошадь» (1653, Париж, Лувр). Творчество художника включает в себя также гравюры, отличающиеся великолепной техникой и тёплыми чёрными тонами. П. считается создателем анималистического жанра, типичного для голландского искусства 17 в. В своих ранних произведениях изображал животных на фоне упрощённого

пейзажа; позже обратился к поискам тонкой гармонии между фигурами и природой. Искусство П. в дальнейшем повлияло на таких мастеров-анималистов, как А. ван де Велде и А. Кёйн.

Поурбус Питер (Paurbus Pieter) (1523, Гоуда, — 30.1.1584, Брюгге), нидерландский художник

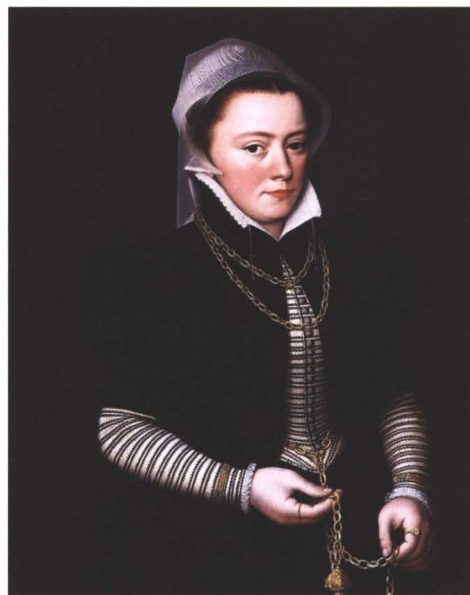
» Отец Ф. Поурбуса Старшего и дед Ф. Поурбуса Младшего. Учился у своего тестя — Л. Блонделя. Позже жил и работал в Брюгге, где в 1543 был принят в *Гильдию Святого Луки*; в 1569 и 1580 его избирали главой гильдии. Также он был декоратором, картографом, геометром, портретистом, писал религиозные и аллегорические картины. Сформировавшись под влиянием Л. Блонделя, Я. ван *Скорела* и Ф. Бенсона, П. вскоре отошёл от стиля школы Брюгге в сторону строгого *маньеризма*, вдохновлённого итальянской живописью и школой *Фонтенбло* (см. *Фонтенбло школа*). В технике, однако, он остался верен нидерландской традиции. В 1551 для здания городского суда им была исполнена картина «Страшный суд». Кроме нескольких фигур, написанных в духе *Микеланджело*,

это произведение архаично и напоминает «Страшный суд» Я. Провосты. В «Благовещении» (1552), напротив, чувствуется влияние нового искусства, проявляющееся в фигурах, написанных в ренессансном интерьере в духе школы Фонтенбло. В «Мадонне» (1556) художник вдохновлялся композицией Исенбрандта, к-рую он истолковал в ренессансной манере. В Брюгге хранятся три варианта «Тайной вечери» П. (1556, 1559, 1562). В своих лучших религиозных картинах художник достиг строгого монументального стиля («Оплакивание Христа», 1558). Однако этой монументальности лишён триптих в технике *гризайли* «Снятие с креста» (1570). В портретах П. стремился с наибольшей точностью передать черты лица, но полностью игнорировал психологизм модели. Тем не менее в портретах Я. ван дер Гесте, Я. Фернандуга и А. де Буха (1551) он пере-

дал достоинство и благородство моделей.

Поурбус Франс Младший (*Pourbus France Younger*) (1569, Антверпен, — 1622, Париж), нидерландский художник

» Сын Ф. Поурбуса Старшего. С 1591 стал свободным мастером в Антверпене. Около 1600 начал работать для эрцгерцога Алберта и его жены Изабеллы в Брюсселе. В 1600—09 был живописцем при дворе Гонзага в Мантуе. Также работал в Инсбруке, Неаполе, Париже и Турине. Будучи приглашённым в 1609 Марией Медичи в Париж, П. стал придворным живописцем и получил европейскую известность. В его ранних произведениях, написанных в Антверпене около 1590, чувствуется влияние его отца. Картины, написанные при дворах в Брюсселе, Мантуе и Париже, сви-



Поурбус П. «Портрет неизвестной дамы». 1560—1565

детельствуют о влиянии А. Моро, А. Санчеса Козльо и Пантохи де ла Круса (портрет Генриха IV, 1610). Писал также сложные по композиции религиозные картины («Благовещение», 1619; «Святой Франциск», 1620).

Поурбус Франс Старший (*Pourbus France the Elder*) (ок. 1540, Брюгге, — 19.9.1581, Антверпен), нидерландский художник

» Сын и ученик П. Поурбуса, отец Ф. Поурбуса Младшего. В юности уехал в Антверпен, где поступил в



Поурбус Ф. Младший. «Портрет Маргариты Гонзага». Начало 17 века



Поурбус Ф. Старший. «Портрет Виглиуса ван Цвиема»

мастерскую Ф. Флориса; с 1569 — член Гильдии Святого Луки. Его религиозные композиции близки работам Ф. Корнелиса, но его портреты, более личностные, можно поставить в один ряд с работами А. Мора. Такие религиозные композиции, как «Алтарь Антона Вейдота и Анны Стормерс» (1564) или «Сшествие Святого Духа» (1568), являются рядовыми произведениями того времени. Поиски большого стиля

предвещают расцвет барочного искусства П.П. Рубенса (створки «Триптиха Святого Георгия», 1577). Триптих «Иисус среди книжников» (1571) считается не очень удачным, но 8 панно «Страсти Христовых» из капеллы семинарии в Турине признаны одними из лучших религиозных произведений мастера. Портрет семьи Хуфнагел интересен своей концепцией и тонко переданной атмосферой; в композицию включено 20 человек, собравшихся на семейный вечер. Одним из шедевров П. является «Женский портрет» (1581).

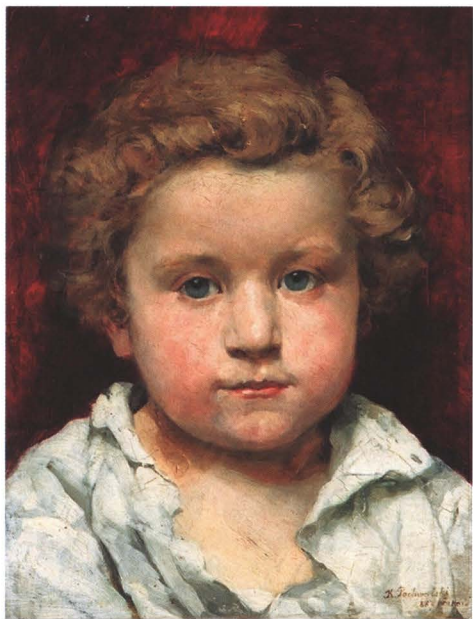
Похвальский Казимир (*Pochwal-ski Kazimierz*) (25.12.1855, Краков, — 7.11.1940, там же), польский художник

» Родился в семье художника. Известен в первую очередь как замечательный портретист, мастер репрезентативного портрета — преимущественно выдающихся деятелей культуры, науки и политики (Г. Сенкевич, Ю.И. Крашевский, А.М. Голуховский, Т. Герцль и др.). Писал также полотна на религиозную тематику; оставил после себя эскизы пейзажей, цветов, натюрмортов. В 1871—79 учился в краковской Школе изящных искусств у Я. Матейко, затем оттачивал мастерство в мюнхенской Академии художеств (1877—78), в Вене и в Париже. В 1885—93 жил в Кракове, был учителем художницы О. Бознанской. Входил в дирекцию краковского Товарищества друзей изящных искусств. Совершил путешествие на Восток, побывал в Греции, Турции и Египте, а также в Италии. Был придворным художником при Императорском дворе в Вене. В 1894 —

1918 — профессор в венской Академии художеств. В 1919 возвратился в Польшу, где создал много портретов, в т. ч. официальных лиц.

Похитонов Иван Павлович [27.1(8.2).1850, с. Матрёновка, ныне Бобринецкого р-на Кировоградской обл. Украины, — 23.12.1923, Брюссель], российский художник, мастер пейзажа

» Родился в семье помещика. В 1868 поступил в Петровско-Разумовскую земледельческую и лесную академию в Москве, но на следующий год был исключён за участие в народолюбческом кружке и выслан в Матрёновку под надзор полиции. В 1870—71 изучал зоологию и орнитологию в одесском Новороссийском университете. Как художник сложился в основном самостоятельно с той поры, как начал бывать за границей (с 1871). В 1877 обосновался в Париже; с 1893 жил преимущественно в Бельгии, в пригороде Льежа. Особое творческое значение имело для него многолетнее общение с А.П. Боголюбовым; занимался в мастерской Э. Каррьера. Был дружен с А.Ж. Арпиньи, Ж. Дюпре, А. Мора; Э. Мейсонье высоко оценил его дебюты. Состоял членом Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Получил известность своими живописными «миниатюрными перлами» (как их называл И.Е. Репин), преимущественно пейзажами. Писал тонкой кистью на дощечках красного или лимонного дерева, загрунтованных по особой технологии. Его пейзажи, примыкающие по стилю к искусству *барбизонской школы*, впечатляют своими изысканными тональными эффекта-



Похвальский К. «Портрет белокурого мальчика». 1887



Похвальский К. «Автопортрет с палитрой». 1895



Похитонов И.П. «Садовник». 1900

ми, сначала сдержанными, серовато-жемчужными, позднее всё более романтическими и колористично-бравурными («Барбизон», 1880; «Биарриц. Перед грозой. Озеро в Ландах», 1891; «Ла-Панн. Заход солнца в дюнах», 1895). Фигурки, оживляющие ряд его картинок («Ла-Панн. Пляж», 1895), иногда составляли созерцательно-идиллические жанровые сцены («Прахки», 1890-е). Зарекомендовал себя как незаурядный портретист (портрет И.С. Тургенева, 1882) и мастер натюрморта. Приобрёл усадьбу Жабовщина в Минской губернии (1901), где прожил в течение нескольких лет. В 1913 приехал в С.-Петербург; в 1919 вернулся в Бельгию.

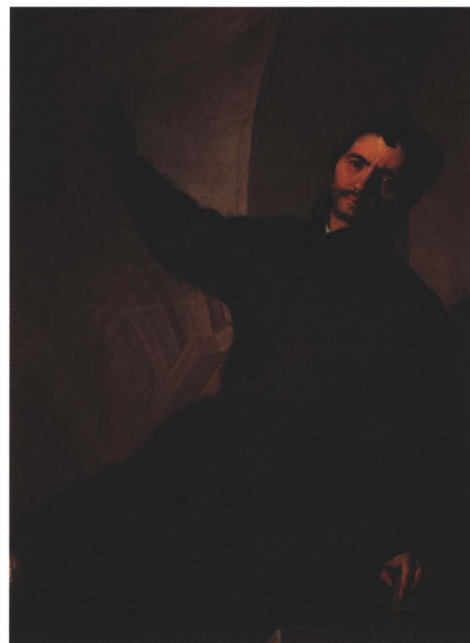
Походаев Юрий Архипович (р. 16.7.1927, Ессентуки), российский художник

» Народный художник РФ (1997). Почётный член Российской академии художеств. Учился в Московском художественно-промышленном училище имени М.И. Калинина; в 1954 окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, ученик В.Н. Бакшеева, С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки. Творчество художника многогранно. Его пейзажи, натюрморты, портреты, выполненные в лучших живописных традициях русского искусства («Дорога на Архангельск», «Розовая лошадка», «Рыбачий посёлок», «Гранатовый базар», «В горах Азербай-

джана», «Романтики», «Изобилие», «Переславль-Залесский», «На реке Трубеж», «Новгород», «Полярная звезда», «Союз—Аполлон»), а также портреты космонавтов Ю.А. Гагарина и В.В. Терешковой принесли ему всероссийскую славу. Одна из основных тем творчества П. — космос. Часть полотен, посвящённых космической теме, побывала вместе с космонавтами в совместных международных экспедициях с В.А. Джанибековым (Россия) и Ж.Л. Кретьеном (Франция), Ю.В. Малышевым (Россия) и Р. Шарма (Индия).

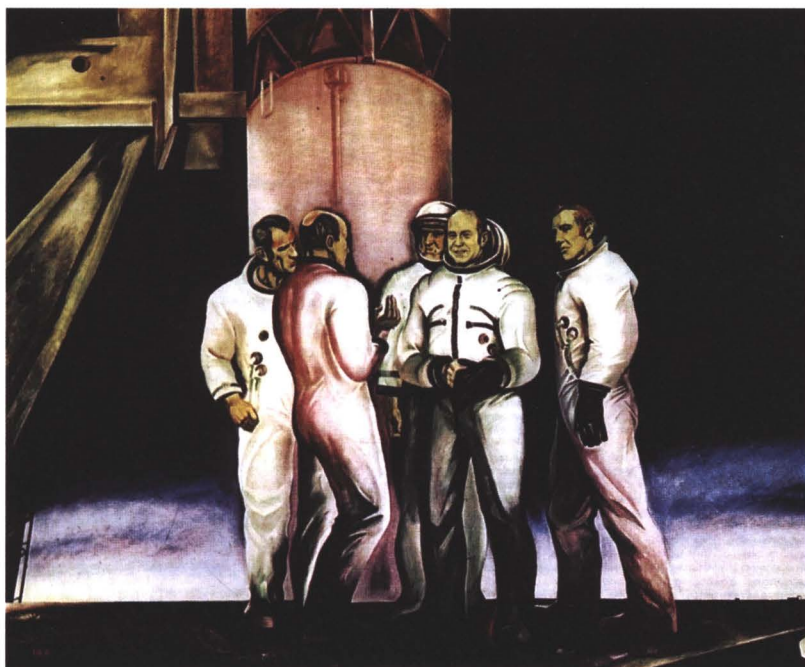
Поццо Андреа дель (*Pozzo Andrea del*) (30.11.1642, Тренто, — 31.8.1709, Вена), итальянский художник и архитектор

» В юности копировал произведения венецианских мастеров в церквях Тренто. Был самоучкой, восприимчивым к разным влияниям, но особенно — венецианскому, в частности П. Веронезе. В декабре 1655 вступил в орден иезуитов. Последующие девять лет провёл в Милане, работая в церкви Сан-Феделе. Во время путешествия в Венецию, Парму и Болонью совершенствовал своё мастерство. В Парме у Мителли и Колонны, а в Болонье — в кругу Библиены П. изучал искусство *квадратуры* (стенная роспись). Его первой известной работой стали росписи в церкви Сан-Франческо в Мондови (1676—77). Всё в них выдержано в венецианском стиле: архитектур-



А. дель Поццо. «Автопортрет». 1690-е

ные мотивы серлианы (тип окна), композиция апсиды (выступ здания), вдохновлённая Веронезе, вкус к цвету. Но по монументальности архитектуры эти росписи принадлежат искусству *барокко*. Здесь впервые появился ложный, иллюзорный купол (см. *Иллюзионизм*), приём, использованный художником в дальнейшем в церкви Сант-Иньяцио в Риме, а также в Модене, в Аречцо и в Монтепульчано. Этот барочный язык присущ всем декоративным работам П., в то время как в станковой живописи его стиль менялся в зависимости от разных влияний. Так, в картинах, написанных в Турине в 1677—79, заметно болонское влияние («Распятие» и «Избиение младенцев»). В 1679—80 П. дописал фрески в церкви Сан-Бартоломео в Модене. В 1681 он был приглашён в Рим, где оставался вплоть до 1702. Его первой работой в Риме стали росписи в галерее дома при церкви Сант-Иньяцио. Виртуозность художника заслужила признание, но некоторые его произведения были лишены живописных качеств. Подлинным шедевром мастера стала роспись в церкви Сант-Иньяцио (1685—99), где виртуозность исполнения достигла своего предела. Расписав апсиду («Святой Игнатий Лойола, защитник страждущих») и трибуну, П. открыл в плафоне нефа бесконечное пространство, развернув «Апофеоз святого Игнатия Лойолы» (эту фреску можно рассмотреть только с определённой точки зрения). Это итог творчества художника, чуждо-



Походаев Ю.А. «Союз—Аполлон». Первая встреча». 1976



А. дель Поццо. «Апофеоз святого Игнатия Лойолы». Роспись плафона в церкви Сант-Иньяцио. Рим. 1685—1699

го римской декоративной традиции, и завершение иллюзионистических поисков *Пьетро да Кортон* и Гаулли. Ложное, иллюзорное пространство фрески здесь полностью соединяется с реальным пространством церкви. Однако в Риме, где начинал главенствовать классицизм К. *Маратты*, творчество П. осталось не до конца понятным. К числу последних римских произведений художника принадлежат росписи в капелле святого Людовика церкви Сант-Иньяцио (1692), «Алтарь святого Игнатия» в церкви иль Дезу (1695—99),

к-рый стал самым значительным архитектурным произведением мастера. В то время он испытывал влияние Маратты, о чём свидетельствуют три картины для капеллы конгрегации торговцев в Турине. Приглашённый в Вену императорским домом, П. по дороге остановился в Тоскане (1702—03), где руководил росписями церквей в Арrezzo, Монтепульчано, Тренто. В 1703 он приехал в Вену. Здесь он исполнил росписи императорского театра (не сохранились) и университетской церкви (переписаны в 19 в.). Целиком сохранились лишь

две работы — «Апофеоз Геркуле-са» на плафоне Зала Геркуле-са в летнем дворце Лихтенштейн (1704—08) и его последнее произведение «Успение Марии» (1709, университетская церковь). Этими росписями заканчивается его творчество, по стилю принадлежащее великой венецианской традиции, восходящей к *Тициану* и Веронезе и продолженной Дж. *Тьеполо*.

Почернение, изменение цветовых свойств краски с ослаблением её светосилы в результате физико-химических изменений в красочном слое

» П. масляной живописи, а также иконописи сопровождается нередко пожелтением. Причинами П. могут быть: пастозные прописки по не совсем просохшему красочному слою, избыток масла в краске, воздействие на пигменты масла, серистых и аммиачных газов, сырости, копоти и пыли а также химическое взаимодействие пигментов.

Почётный вольный общник, в России в 18—19 вв. (до реформы 1893) почётное звание, присуждавшееся Петербургской Императорской академией художеств выдающимся деятелям отечественного и зарубежного искусства — живописцам, скульпторам, архитекторам, гравёрам, а также историкам и теоретикам искусства, художественным критикам и коллекционерам

» П. в. о. были Ф.Б. Растрелли, К.И. Росси, К.П. Брюллов, В.Г. Шварц, Ф.А. Васильев, В.В. Стасов и мн. др.

Почётный член Академии художеств, звание в Академии художеств СССР (1947—91) и её правопреемнице Российской академии художеств (с 1992)

» П. ч. избираются на сессии академии открытым голосованием; ими являются представители зарубежной культуры и искусства. Так, в число П. ч. Академии художеств СССР входили художники Р. Гуттузо и Дж. Манцу (Италия), Ж. Эффель (Франция), Х. Бидstrup (Дания), И. и Т. Маруки (Япония) и др. Среди П. ч. *Российской академии художеств* — О. Нимейер (Бразилия), Э. Уайес (США), С.Н. Рерих (Индия), А. д'Отрив (Франция) и др. П. ч. содействуют международной деятельности, проводимой Российской академией художеств. Институт П. ч. укрепляет и расширяет взаимодействие искусств народов мира.



Прадо



Прадо. Интерьер зала

Прадо, Национальный музей Прадо (испан. Museo Nacional del Prado), художественный музей в Мадриде (Испания)

» Занимает специально построенное здание — образец позднего испанского классицизма (1785—1830). Доступ широкой публики в музей был открыт в 1819. Основой для коллекции послужили художественные произведения, собранные испанскими королями в течение трёх столетий. В собрании особенно широко представлена испанская живопись 15—19 вв. П. исключительно богат не только по количеству собранных в нём шедевров мирового искусства, но и по уровню

художественной ценности этих шедевров. В его стенах хранятся произведения Тициана, П. Веронезе, Рафаэля, Эль Греко, А. Дюрера, П.П. Рубенса, Рогира ван дер Вейдена, Ф. Гойи др. Здесь можно увидеть известную серию придворных шутов Д. Веласкеса, конные портреты испанских королей и виды парка виллы Медичи в Риме; в музее также представлены наиболее известные полотна художника: мифологические композиции «Кузница Вулкана» и «Вакх», батальное полотно «Сдача Бреды», многофигурные жанровые картины «Менины» и «Пряхи». В 1785 для музея отдели место в большом парке Прадо, по имени к-рого получил впоследствии название и весь музей.

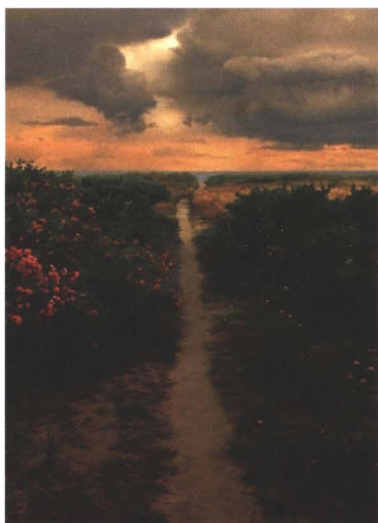
Здание начало строиться по проекту одного из выдающихся архитекторов этого времени, представителя классицизма Х. де Вильянуэва, но не было достроено; только в 1814 был издан приказ об окончании строительства. Вначале в здание нового музея были доставлены произведения, находившиеся во дворцах Мадрида и Аранхуэса. В этот период экспозиция музея состояла из сравнительно небольшого количества полотен — всего 311. Постепенно число картин в П. начало возрастать: в 1821 было уже 512 полотен, из к-рых 194 принадлежали кисти мастеров итальянской школы. В 1819 был издан первый каталог П., составленный Л. Эусеби. Особенно значительно пополнился музей в 1826, когда ему были переданы многие произведения, хранившиеся в Академии Сан-Фернандо. К этому времени П. располагал уже 724 картинами, начало формироваться собрание скульптуры. Обогастило фонды П. и разрешение взять часть картин из Эскориала, а также из основанного в 1840 музея-монастыря де ла Тринидад, хранившего картины, вывезенные из монастырей, закрытых в 1836. Постепенно П. становился всё менее зависимым от королевского двора, в его правление начали входить люди искусства. Особенно плодотворной была деятельность художника Х. Мадрасо, ставшего директором музея в 1837. Однако самым знаменательным событием в жизни П. стало его превращение из королевского музея в музей города Мадрида (1868). С этого времени резко изменился и источник пополнений музея: не зависящий уже от вкусов покровителей, он приобрёл плановый порядок. В 20 в. музей получил несколько значительных даров от частных коллекционеров, в их числе: «Мадонна с Младенцем» Л. де Моралеса, «Коронование богоматери» Эль Греко, фантастические росписи Гойи из «Дома глухого», его полотна «Колосс» и «Автопортрет», коллекция прикладного искусства, «Мадонна с Младенцем» Рогира ван дер Вейдена и др. В настоящее время П. часто устраиваются выставки, нек-рые из них имеют мировое значение. В 1927 была устроена выставка произведений испанских мастеров, к-рая затем побывала в Риме и Париже. Большая выставка, посвящённая Гойе, была открыта в 1928. В начале 2000-х коллекция П. насчитывала 3046 экспонатов. Параллельно с пополнениями шла интенсивная работа по расширению здания музея, в результате чего было открыто девятнадцать новых залов. Музей П. наряду с

Лувром (Париж, Франция), Государственным Эрмитажем (С.-Петербург, Россия) и Дрезденской картинной галереей (Германия) входит в число величайших музеев мира.

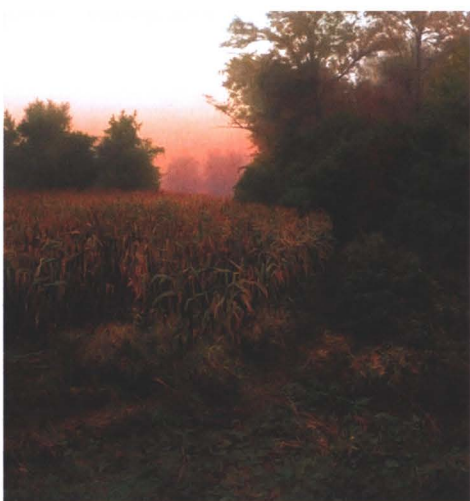
Пражская картинная галерея, см. Национальная галерея в Праге

Прайор Скотт (Prior Scott) (р. 1949, Эксетер, шт. Нью-Гэмпшир), американский художник, представитель реализма и гиперреализма

► Образование получил в Университете штата Массачусетс и в художественном колледже Академии искусств в Сан-Франциско. В 1971 стал бакалавром изобразительных искусств. Ранние работы были несколько ирреальными, сочетающими элементы научных техноло-



Прайор С. «Тропинка к пляжу». 2003



Прайор С. «Кукурузное поле осенью». 2003



Прамполини Э. «Фигура в пространстве». 1937

гий, мифологии и искусства *Северного Возрождения*. С 1980-х начал писать картины в жанре современного реализма и гиперреализма. Среди произведений: «Нэнни и Роза» (1983), «Натюрморт в начале весны» (1985), «Молли» (1999), «Спящая Нэнни» (2002), «Натюр-



Прайор С. «Осенние розы». 2002

морт у окна» (2006) и др. Картины П. находятся в Бостонском музее изобразительных искусств, в музее де Кордовы в Линкольне, Дэнфорд музее, Роз Арт музее и др. общественных и частных собраниях. Работы П. регулярно участвуют в групповых выставках в США и за границей. С середины 2001 творчество П. было отмечено ретроспективными выставками его сорока пяти картин в музее Кордовы, галерее Нэнси Хоффман в Нью-Йорке и первой художественной галерее Бостона. Картины П. являют собой тонкий диалог близких ему людей, мест обитания, обычных вещей и обстановки. Образы в его работах, независимо от того, какими бы обычными они не выглядели, несут в себе поэтическое начало и мифические мотивы.

Прамполини Энрико (Prampolini Enrico) (20.4.1894, Модена, — 17.6.1956, Рим), итальянский художник футуристического направления



Прамполини Э. «Золотое сечение». 1930

» С 1912 учился в римской Академии художеств. Вскоре покинув её, стал посещать студию Дж. Балла. Участвовал в футуристических выставках с 1912. В ряде манифестов («Хромоформа», «Абсолютные конструкции мотоциумов», «Сценография», «Цветоскульптура и тотальность» и др.) отстаивал идею тотального искусства, сливающегося с окружающей средой. В 1916 познакомился с французским поэтом Т. Тцара, участвовал в выставке цюрихских дадаистов (см. *Дадаизм*). Был одним из основателей авангардистских журналов «Предоткрытие» (1916) и «Мы» (1917). Сотрудничал с авангардистскими объединениями Германии, Чехословакии и других европейских стран. Много занимался сценографией, стремясь к принципиальному пересмотру концепции современного театра. В 1924 опубликовал манифест «Футуристическая сценическая атмосфера». В 1925–37 жил в Париже, где входил в абстракционистское объединение «Круг и квадрат», а затем в группу «Абстракция — Созидание». Вернувшись в Италию, в 1941 окончательно обосновался в Риме. Продолжал заниматься сценографией. С 1945 активно пропагандировал *абстрактное искусство*, содействуя подъему этого направления в Италии. Картины П. представляют собой коллажи или коллажеподобные абстрактные композиции. В коллажах художник фиксировал случайное расположение предметов, брошенных на поверхность. Глаз, рассеянно блуждающий среди разнофактурных, рельефных форм (перья, засушенные листья, ветки, провода, клочки ваты, бумаги, сет-

ки, кружевные ткани), постепенно обнаруживает в их скоплениях некое подобие ландшафта, медленно проплывающего под крылом самолёта: рассеянные по земле кустарники, холмы, постройки, овраги, озёра и потоки, вытекающие из ледников («Монастырь бегинков», 1914, Рим, архив Прамполини; «Полиматериальный автоматизм», ок. 1940, Бирмингем, частное собрание). Принципы *аэроживописи*

были сформулированы младшим поколением футуристов в манифесте 1929, но фактически сложились значительно раньше. Разбросанные по поверхности элементы пейзажа, увиденного с высокой точки при скоростном полёте, воспринимались художниками как аналог некоторым психическим процессам: течению мыслей и воспоминаний, непреднамеренно возникающим ассоциациям, потоку «слов на свободе». Коллажи П. демонстрировали эту «интуитивную психологию материи» (Ф.Т. Маринетти). В таких работах, как «Повседневный автомат» (1930, Рим, частное собрание), «Форма-сила в пространстве» (1932, Рим, частное собрание), блуждающая линия словно наугад объединяет рассеянные формы, фигуративные и абстрактные. П., видный представитель т. н. второго футуризма, оказал значительное влияние на художников послевоенного авангарда.

Пределла (итал. *predella*, букв. — скамеечка, ступенька), в итальянском искусстве Возрождения нижняя часть, подножие алтарного образа-полиптиха

» Обычно так называется длинная узкая картина (не выше 25–30 см), расположенная под главным, центральным образом поли-



Пределла. А. Мантенья. Алтарь из церкви Сан Дзено. Верона. 1457—1459



Предромантизм. К.Ж. Верне. «Гавань в полнолуние». 1787



Дж.А. де Предис. «Женский портрет». 1490

птиха. П. чаще всего состоит из нескольких картин, включённых в общую иконографию алтаря. Как и сам алтарь, П. может быть резной или живописной. Когда алтарь закрыт, его створки иногда скрывают и П., но чаще одна остаётся видна. На картинах П., как правило, изображены сцены из жизни Христа, Мадонны или святых, представленных в центральной части алтарного образа. Многие картины *треченто* (14 в.) и *кватроцента* (15 в.) являются на самом деле частями алтарных образов и П., вставленных позже в отдельные рамы. П. (первая датированная — «Святой Людовик Тулузский», 1317, С. *Мартини*) интересны необычными иконографическими и живописными инициативами художника, на к-рые он не отважился бы в более крупных образах. Одним из самых известных примеров П. является алтарь (триптих «Мадонна на престоле с ангелами и святыми») из церкви Сан Дзено в Вероне работы А. *Мантеньи* (1457–59): центральная часть — «Распятие», боковые створки — «Моление о чаше» и «Воскресение».

Прёдис Джованни Амброджио де (*Predis Giovanni Ambrogio de*) (ок. 1455, Милан, — ок. 1508, там же), итальянский художник

» Ученик Леонардо да Винчи. С 1482 — придворный художник Лодовико Сфорца в Милане. Нек-рые портреты П. настолько близки по стилю к Леонардо да Винчи, что можно ошибиться в авторстве («Портрет дворянина»). Известна только одна подписанная работа П. «Портрет императора Максимилиана I» (1502). Также исполнил множество миниатюр в рукописных книгах.

Предромантизм, преромантизм (франц. *preromantisme*), *идеиностилевое направление в культуре и искусстве стран Европы и Америки конца 18 — начала 19 века*

» Подобно *сентиментализму*, многие принципы к-рого развивал П., он основывался на идеях Ж.Ж. Руссо, англо-шотландских философов (А. Шефтсбери, Ф. Хатчесон); но особенно сильно повлияло на возникновение П. немецкое движе-



Предромантизм. И.Г. Фюсли. «Ночной кошмар». 1782

ние «бури и натиска» 1770-х (Ф.М. Клингер, И.В. Гёте, Я. Лени), опиравшееся на свободолобивые взгляды Г.Э. Лессинга и И.Г. Гердера. П. не только явился непосредственным предшественником *романтизма*, но и выразил многие его характерные черты с особой активностью и яркостью (поэзия У. Блейка в Англии, «Влюблённый дьявол» французского писателя Ж. Казотта); характерны для П. увлечение средневековыми легендами, картинами дикой природы, бурных стихий, жизни вдали от цивилизации, образами смерти и кладбища. С П. связана псевдоготика 18 в. в Англии, Германии, России, а также живопись и графика, окрашенные в яркие, смелые краски романтики, полные контрастов и неожиданных сопоставлений, взлётов фантазии: акварели и рисунки У. Блейка, картины швейцарца И.Г. Фюсли, картоны на античные и аллегорические темы датчанина А.Я. Карстенса, проникнутые поэзией лунных ночей и бурь пейзажи К.Ж. Верне, картины П.П. Прюдона и А.Л. Жироде-Триозона (Франция). В России предромантические настроения «бури и на-

тиска» не нашли открытого проявления, отразившись гл. обр. в рисунках и акварелях И.А. Ерменёва, Ф.Ф. Репнина, М.И. Скотти, А.Л. Шустова. П. в изобразительных искусствах не может быть отделён от романтизма, в к-рый он непосредственно перерос, когда созрели исторические условия и выдвинулись лидеры романтического движения (Ф.О. Рунге, К.Д. Фридрих, Т. Жерико, Э. Делакруа).

Президент Академии художеств, почётное звание, которое носил глава Петербургской Академии художеств с момента её основания

» Президент назначался указом императора и возглавлял управление Академии художеств. В его ведении находились все дела, относящиеся к учебной и художественной части. Он также председательствовал на заседаниях Совета Академии, возводил в звания, представлял к наградам. Первым президентом академии был И.И. Шувалов. С 1843 до февраля 1917 пост президента занимали члены императорской фами-

лии, однако их президентство было чисто формальным, — по сути, президентские обязанности выполнял вице-президент, или помощник президента.

Прёллер Фридрих (Preller Friedrich) (25.4.1804, Эйзенах, — 23.4.1878, Веймар), немецкий художник

» Занимался с 1814 в школе рисунка в Веймаре; затем обучался в академиях художеств в Веймаре и Антверпене. В 1822 посетил Дрезден, где изучал в музеях произведения мастеров классического пейзажа, познакомился с произведениями К.Д. Фридриха и Ю.К.К. Далля, испытал влияние их пейзажной живописи. Неоднократно путешествовал в Норвегию, на остров Рюген в Балтийском море, а также с конца 1820-х — в Италию, где сблизился с Й.А. Кохом, изучал его работы. Жил постоянно в Веймаре, выезжая в другие места. В его рисунках пером, *сепиях*, акварелях («Старый Эйзенах», «Портрет отца», «Автопортрет», «Лежащий пёс») проявилась блестящая академическая выучка, умение передавать особенности природы. В период первого пребывания в Италии П. были исполнены рисунки: «Портрет Й.А. Коха» (1830), «Портрет Б. Дженелли» (1833), «Пейзаж в окрестностях Олевано» (1830), «Каза Бальби в Олевано» (1820-е), «Старый Рим» (1829). Идеальные виды итальянского ландшафта выглядят классицистически строго в его рисунках, строящихся на тонком сочетании чёткой линии и пятна. Влиянием Фридриха отмечены пейзаж «У Распятия» (Веймар, Художественные собрания), акварель «Могилы гуннов на Рюгене». П., подобно Фридриху, любил передавать в пейзажах эффекты солнечного и лунного освещения («Восход солнца на Рюгене», там же), изображать одиноко стоящие большие деревья, виды побережья во время шторма или непогоды («Морской берег на Рюгене», там же). Подобно Далю, чей талант он очень ценил, П. писал панорамные пейзажи морского побережья Норвегии («Побережье в Норвегии», Лейпциг, Музей изобразительных искусств), изображал сцены бури на море (сепия «Буря у норвежского побережья»). Из поездок он всегда привозил множество зарисовок деревьев, растений, старых валунов, скрупулёзно передавая общую форму и мельчайшие детали. Поздние работы художника отмечены классицистическим видением; подобно Коху, он часто вводил в свои идеальные

Примитивизм



Руссо Анри «Сновидение»

1910 год
Холст, масло, 204,5 × 198,5 см
Нью-Йорк,
Музей современного искусства

«Сновидение» — последняя картина Руссо, она вбирает многие мотивы его творчества. Композиция напоминает картины сюрреализма: говорит о бессознательном, соединяет несо-

единимое, однако она написана почти за полвека до опытов сюрреализма. Тщательно выписанные джунгли заставили современников искать реальные прототипы: ходили разговоры о мексиканском путешествии Руссо, хотя он никогда не покидал пределов Европы. Цветы и травы в «Сновидении» не имеют точных соответствий в атласах растений, они принадлежат миру фантазии и искусства. В фигуре разбуженной джунглями обнажённой махи специалисты усматривают пародию на традицию подобных сюжетов, хотя и непредумышленную.



Среди листьев множество обитателей сказочных сонных джунглей, но их не всех даже разглядишь сразу среди фантастических растений. Идея, слишком непростая для наивного искусства — наш сон, бессознательное — как чаща леса.

Пиросмани Нико «Грузинка с бубном»

1906 год

Клеёнка, масло, 100 × 89 см

Тбилиси, Музей искусств Грузии

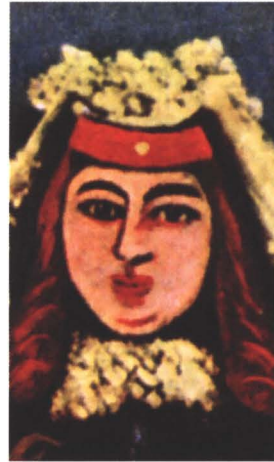
Пиросмани — плоть от плоти грузинского народа — стал первым подлинным выразителем его духа. В каждом его полотне чувствуется нерасторжимая связь с родиной, с её традициями. Особенно видна эта связь в «этнических» картинах мастера. На картине «Грузинка с бубном» женщина в платье с красным кушаком и в фате стоит после исполнения танца, либо актриса только что окончила роль и выражает жестом приложенной к груди руки благодарность зрителям. Пластически завершённое по форме произведение отличается статичностью чётко построенной композиции, слабой индивидуализацией персонажа, строгим, сдержанным колоритом с введением немногих ярких цветовых пятен.



На женских портретах Пиросмани часто изображает жёлтую канарейку, символизирующую любовь к жизни. Канарейка прильнула к груди женщины. Закруглённые, с острыми кончиками крылья птички похожи на крылья ангела.



На портрете представлен тип национальной красавицы. Задача «Грузинки с бубном» Пиросмани — портретирование не столько человека, сколько костюма. Внешность низводится до роли одной из «этнических примет»: большие глаза, чёрные брови, румянец, пышные формы. Налицо знаковое, каноническое понимание красоты, при котором она не свободно и индивидуально отображается, а символизируется.



ландшафты, фигуры мифологических персонажей, героев Священного Писания («Гилас», Веймар, Художественные собрания; «Прощание с сиренами», «Похороны Сарры», 1874, оба — Лейпциг, Музей изобразительных искусств; «Ревекка у колодца», частное собрание; «Купание Дианы», 1872, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Некоторая сухость классицистической манеры рисунка проявилась в поздних профильных портретах («Концертмейстер Иоахим», 1851; «Портрет Ф. Листа»; оба — Веймар, Художественные собрания). Художественные идеалы П. были достаточно архаичны для немецкого искусства 1850—60-х.

Премацци Людвиг (Люджи) Осипович (30.1.1814, Милан, — 16.12.1891, Константинополь; похоронен в С.-Петербурге), российский художник-акварелист итальянского происхождения

» Получил образование в Академии художеств в Милане. В 1848 переехал в Россию, где император Николай I вскоре поручил ему написать несколько акварельных изображений павильонов Петергофского парка и 15 видов кронштадтских укреплений. Эти работы сделали П. известным при императорском дворе и в кругу русской аристократии. В течение многих лет П. пользовался репутацией лучшего в России мастера по части акварели. В 1854 Петербургская Императорская академия художеств за вид китайской комнаты в Большом царскосель-



Преллер Ф. «Шторм у побережья». 1856

ском дворце признала его академиком, а в 1861 за виды дачи графа Новосильцева в Царском Селе и не-

скольких крымских видов возвела в звание профессора. Для писания этюдов с натуры П. неоднократно предпринимал летние экскурсии в Крым, провёл три года на Кавказе, ездил в Швейцарию и Италию. В 1870—74 преподавал акварельную живопись в Академии художеств, позднее в течение трёх лет — в Центральном училище технического рисования барона Штиглица.

Прендергаст Морис Брэзил (Prendergast Maurice Brazil) (10.10.1858, Канада, — 1.2.1924, США), американский художник

» Учился в Париже, в Академии Жюлиана, где познакомился с О. Бердсли и У.Р. Сиккертом; благодаря этому знакомству подпал под влияние живописи Дж. Уистлера. Затем сблизился с П. Боннаром и Ж.Э. Вюйаром, благодаря чему был причислен к постимпрессионистам (см. Постимпрессионизм). Написал несколько видов Венеции, где побывал в 1898. В 1920-е считался участником группы американских художников, получившей название «Восьмёрка», хотя по своей манере был гораздо тоньше и дели-



Премацци Л.О. «Вид Нового Эрмитажа со стороны Миллионной улицы». 1861



Прендергаст М.Б. «Роша». 1918—1923

катней. Типичный сюжет живописи П. — праздные, отдыхающие, нарядно одетые люди. П. считается одним из лучших американских акварелистов своего времени, хотя в поздние годы он всё более тяготел к живописи маслом. В числе наиболее известных произведений мастера: «Париж, бульвар под дождём» (1893), «Летние гости» (1897), «Мост дельла Палия. Венеция» (1899), «Центральный парк. Нью-Йорк» (1901) и др.

Прерафаэлиты (от лат. *prae* — перед и *Рафаэль*), направление в английской живописи и поэзии во второй половине 19 в., образовавшееся с целью борьбы против условностей викторианской эпохи, академических традиций и слепого подражания классическим образцам

» Братство П. (англ. Pre-Raphaelite Brotherhood — Прерафаэлитское братство) было основано в 1848 в Лондоне. Название «П.» должно было обозначать духовное родство с флорентийскими художниками эпохи Раннего Возрождения, т. е. с художниками до Рафаэля и Микеланджело: Перуджино, Ф.Б. Анджелико, Джов. Беллини. Самыми видными членами прерафаэлитского движения были поэт и живописец Д.Г. Россетти, живописцы У.Х. Хант, Дж.Э. Миллес, Ф.М. Браун, Э. Бёрн-Джонс, А. Хьюз, У. Крейн, Дж.У. Уотерхаус, Э.Ф.О. Сэндис. Основываясь на идеях искусствоведа и критика Дж. Рёскина, провозгласившего принцип «верности Природе», художники объединились под общей идеей противопоставить холодному академизму

му (корни к-рого они видели в искусстве Высокого Возрождения) «живую веру» т. н. примитивов итальянского искусства *треченто* (14 в.) и *кватроченто* (15 в.). П. обращались не только к библейским сюжетам, но и к произведениям классической поэзии и литературы, к творчеству Данте, У. Шекспира, Дж. Китса. В программу Братства входило романтическое неприятие индустриального общества и буржуазной культуры. Их искусство дол-



Прерафаэлиты. А. Хьюз. «Апрельская любовь». 1856



Прендергаст М.Б. «Воздушный шар». 1898

жно было способствовать возрождению духовности в человеке, нравственной чистоты и религиозности. Подражание художественной традиции итальянского искусства 15 в. обусловило сочетание скрупулёзной передачи натуры со стилизацией и сложной символикой. К первому периоду существования Братства относятся картины на библейские сюжеты: Д.Г. Россетти — «Девичество Марии» (1849), «Плотничья мастерская» (1850), Ч.Э. Коллинз — «Ду-



Прерафаэлиты. У. Моррис. «Королева Джиневра». 1858



Прерафаэлиты. Э. Бёрн-Джонс. «Зачарованный Мерлин». 1877

лингхэма, 1855). После удачной первой выставки П., состоявшейся в мае 1849, на них вскоре обрушился шквал критики. В 1853 первый период в истории братства закончился. Миллес не выдержал постоянной критики и стал членом Королевской академии художеств. Россетти объявил это событие концом братства. Новый этап в движении П. начался со знакомства Россетти с двумя студентами Оксфордского университета — У. Моррисом и Э. Бёрн-Джонсом. В Оксфорде они впитали дух Средневековья и впоследствии только в нём видели источник вдохновения. П. стали для них идеалом в живописи, а Россетти — кумиром. В 1855 молодые люди окончательно покинули Оксфорд, решив посвятить себя искусству. В 1857 Россетти вместе с другими мастерами (в числе к-рых был и Моррис) расписал стены одного из новых зданий Оксфорда сценами из книги «Смерть Артура» английского писателя Т. Мэлори. Под влиянием этой работы Моррис написал полотно «Королева Джиневра», изобразив в роли жены короля Артура свою будущую супругу Джейн Бёрден. Моррис и Россетти много раз рисовали эту женщину, находя в ней черты романтической средневековой красоты. Россетти оказал сильное воздействие и на творчество Бёрн-Джонса, к-рый возглавил движение П. в 1870-е, когда Россетти начал болеть и почти перестал заниматься живописью. Яркий пример зрелого творчества художника — полотно «Зеркало Венеры» (1875). Прекрасные девушки, похожие друг на друга, в одеждах, напоминающих античные, глядят в ровное «зеркало» пруда. Заворожённые собственной красотой, они не замечают ничего вокруг. Сцена изображена на фоне пейзажа, навеянного итальянской живописью 15 в. В 1890 Моррис организовал издательство, в к-ром вместе с Бёрн-Джонсом напечатал несколько книг. Опираясь на традиции средневековых переписчиков, Моррис, так же как и английский график У. Блейк, попытался найти единый стиль оформления страницы книги, её титульного листа и переплёта. Лучшим изданием Морриса стали «Кентерберийские рассказы» английского поэта Дж. Чосера. От этой книги веет ожившим Средневековьем: поля украшены вьющимися растениями, текст оживляют заставки-миниатюры и орнаментированные заглавные буквы. Идеи и практика П. во многом повлияли на развитие символизма в литературе, содействовали утверждению стиля модерн в изобразительном и декоративном искусстве.



Прерафаэлиты. Д.Г. Россетти. «Воспитание Богородицы». 1848—1849

мы монахини» (1850—51). П. создали в изобразительном искусстве новый тип женской красоты — отрешённый, спокойный, таинственный (к-рый позже развили художники стиля *модерн*): Миллес — «Подружка невесты» (1851). Особенно много над этой темой работал Россетти, изображая свою возлюбленную Элизабет Сиддал, после смерти к-рой он идеализировал её образ, как это делали средневековые рыцари, воспевавшие красоту прекрасной дамы. В пейзаже художники были верны в точности передаче натуры: Хант — «Жертвенный козёл» (1854), «Заблудившиеся овцы» (1855), Миллес — «Офелия» (1852), «Слепая девушка» (1856), «Осенние листья» (1856), Хьюз — «Апрельская любовь» (1856). Большую роль в творчестве П. играла книжная графика (в журнале «Герм», к-рый редактировал Россетти; его же рисунки для издания «Музыкального учителя» У. Эл-



Прерафаэлиты. Дж.Э. Миллес. «Изабелла» («Лоренцо и Изабелла»). 1849

Прéти *Mammua (Preti Mattia)* (24.2.1613, Таверна, Калабрия, — 3.1.1699, Мальта), итальянский художник

» Сформировался в Неаполе под влиянием Дж.Б. Караччоло. Около 1630 приехал в Рим, где тяготел к северному караваджизму («Концерт»). Одновременно П. испытал влияние неовенецианского стиля и в 1630-е совершенствовал своё мастерство в контакте с П.Ф. Мола и Н. Пуссеном («Триумф Силена», «История Моисея»). Двойственное влияние караваджизма и неовенецианской манеры во фресках апсиды церкви Сант Андреа делла Балле (сцены из жизни святого Андрея), исполненных в 1650—53, постепенно уступили место воздействию эмилианской школы, Дж. Ланфранко и Гверчино. Фрески в куполе церкви Сан Бьяджо в Модене (1653—56, «Рай»), в пространственном решении к-рых чувствуется влияние Пьетро да Кортона, являются шедевром П. Второе пребывание П. в Неаполе (1656—60) было отмечено возвращением к старым тенденциям.



Прети М. «Брак в Кане Галилейской». 1655

Важную роль в развитии искусства П. сыграло его знакомство с произведениями Л. Джордано. На Мальте П. работал с 1660 до самой смерти. Эти сорок лет, проведенные в изоляции от континента, оторвали его от всех новых живописных тенденций. В этой провинциальной атмосфере выкристаллизовался его несколько академичный стиль (росписи в церкви и оратории Сан Джованни в Ла-Валлетте; «Крещение Христа»). Как художник П. оставил после себя большое наследие. Помимо собрания картин, хранящихся в Каподимонте (Неаполь), а также в церквях Неаполя и Таверны, и произведений, созданных и находящихся ныне на Мальте, его работы представлены в большинстве музеев Рима и многих стран мира.

Приamo дёлла Квэрча (*Priamo della Quercia*) (ок. 1400, Кверчегросса, — 1467, Сиена), итальянский художник, представитель сиенской школы

» Он не так широко известен, как его брат, скульптор Якопо дела Кверча. Сиенские архивные документы несколько раз упоминают о нём в период 1438—67. Художник широкого диапазона, он писал и фрески, и книжные миниатюры. Самым известным фактом его биографии является участие в росписях госпиталя Санта Мария дела Скала в 1440—44, где он работал совместно с Доменико ди Бартоло и Веккьеттой. Поскольку о жизни художника сохранилось не так много сведений, его роль в этих росписях не совсем ясна. Некоторые специалисты предполагали, что он там выступал в качестве подмастерья Доменико ди Бартоло, однако большая сумма, выплаченная П. д. К. за эту работу, расходится с такой гипотезой. Документы сообщают, что им была расписана восточная

стена, на к-рой он оставил единственную фреску «Агостино Новелло назначает первого ректора». Событие, давшее повод для сюжета фрески, произошло в начале 16 в., когда монах-августинец Агостино Новелло назначил первого ректора госпиталя. На фреске изображена большая арка, декорированная ветвями вьющегося винограда и путти, в нижних нишах арки — рельефы Адама и Евы. Пространство фрески поделено вглубь тремя арками, эти три образовавшихся пространства символизируют разные степени христианского милосердия. На переднем плане монах Агостино благословляет на труды праведные стоящего перед ним на коленях ректора госпиталя Санта Мария дела Скала. П. д. К. первым начал расписывать госпиталь, и, судя по всему, замысел создания фресок со столь впечатляющей архитектурной перспективой принадлежит ему, Доменико ди Бартоло лишь подчинился этой идее, воспроизведя её и в своих фресках. Другим известным фактом творческой биографии художника является его участие в иллюстрировании «Божественной комедии» Данте. Манускрипт был заказан в начале 1440-х Альфонсо, будущим королём Арагона, Неаполя и Сицилии. П. д. К. иллюстрировал его совместно с Джованни ди Паоло, но его миниатюры посвящены исключительно теме чистилища. Художник применил в них крайне яркие, «люминесцентные» оттенки голубого и розового, словно бы взятые из палитры венецианского художника Доменико Венециано. Существует небольшое количество станковых работ, приписываемых П. д. К. В Метрополитен-музее (Нью-Йорк, США) хранятся два разных варианта «Мадонны с Младенцем», свидетельствующие, что творчество П. д. К. находилось под сильным влиянием Веккьетты.

Придворный художник, придворный живописец, устар. гофмалер, мастер, который рисует членов королевской или аристократической семьи, подчас за фиксированное жалованье и на эксклюзивной основе (он не должен был работать на других)

» Как правило, такие художники имели официальную должность при дворе, в особенности в позднее Средневековье. Для художника подобное назначение давало возможность подняться над ограничениями гильдии. В переносном смысле в 20 в. использовался для именования художника, создающего официальное ангажированное искусство, а также многочисленные (и обычно однотипные) портреты глав государства (например, А.М. Герасимов — один из самых именитых художников сталинской эпохи). Обязанности П. х. обычно не ограничивались одной живописью. Так, И.Ф. Гроот был не только гофмалером Вюртембергского двора, но и исполнял обязанности хранителя картинной галереи. Он трудился над эскизами новых livрей, маскарадных одежд, фейерверков, оформлял кареты и экипажи, золотил решетки, декорировал мебель и даже «проектировал» фигурные торты. В придворной иерархии П. х. занимал примерно такое же положение, что и лейб-медик, повар или прачка. Должность П. х. появилась в России в Петровскую эпоху: на смену «царскому изографу» (Симон Ушаков, Карп Золотарев) пришёл П. х. Официально оформился его статус, определились права и обязанности. Согласно Табели о рангах, должность П. х. не присваивала какого-либо класса. При зачислении на русскую службу с П. х., как правило, иностранцем, заключался контракт, к-рый информировал о профессиональных возможностях и квалификации претендента и заявлял о совместных намерениях двора и художника. В России жалованье П. х. выплачивалось обычно из Кабинета его императорского величества по третям года (январская, майская и сентябрьская). Необходимые материалы (краски, кисти, холсты), квартира (мастерская), дрова и свечи также оплачивались казной. При дворе Петра I П. х. были: И.Г. Таннауер (Саксония) — первый П. х. в России (1710—27), И.Н. Никитин — первый русский П. х. (1721—29). При дворе Анны Иоанновны, Анны Леопольдовны и Елизаветы Петровны работали П. х.: Л. Каравак (Гасконь); Г.Х. Гроот (Швабия) формировал первую коллекцию Эрмитажа (до



Приamo дела Кверча. Миниатюра из «Божественной комедии» Данте. 1440—1450



Придворный художник. И.Ф. Гроот. «Портрет императрицы Елизаветы Петровны». 1744

1749); Г.Г. Преннер (Австрия) — в 1750—55. При дворе Екатерины II были П. х.: С. Торелли (Италия) — в 1768—80, Р. Бромптон (Англия). При дворе Павла I: Г. Кюгельхен (Германия) — 1798. При дворе Александра I и Николая I: В.К. Шебуев (с 1823), Г.Г. Чернецов (с 1829), Т.А. Нефф (с 1832). При дворе Александра II и Александра III работал Л. Туксен (Дания). В европейских странах в качестве П. х. работали прославленные живописцы: Джотто ди Бондоне — у неаполитанского короля Роберта Анжуйского, Я. ван Эйк — у бургундского герцога Филиппа Доброго, Бронзино — у семьи Медичи, флорентийских герцогов, Л. Кранах Старший — у курфюрста Фридриха Мудрого, Г. Гольбейн Младший — у английского короля Генриха VIII, П.П. Рубенс — у

мантуанского герцога Винченцо Гонзага, А. Ван Дейк — у эрцгерцогини нидерландской инфанты Изабеллы Клары Эухении, затем короля английского Карла I, Д. Веласкес — у испанского короля Филиппа IV, Х. де Рибера — у неаполитанского герцога Осуна (испанских вице-королей), Ф.Х. де Гойя — у испанских королей и др.

Приём (англ. *device*, франц. *procede*, нем. *Verfahren*), присущий художнику или художественной школе технический способ решения частной задачи; решение технической задачи, действие, произведённое быстро, «в один П.»

Приматиччо Франческо (*Primiticcio Francesco*) (30.4.1504, Болонья, — 1570, Париж), итальянский художник

» Испытал влияние итальянских маньеристов 16 в. Пармиджанино и Дж.Б. ди Я. Россо. В 1525—31 был помощником Дж. Романо на строительстве палаццо дель Те. В 1532 был приглашён французским королём Франциском I для украшения королевского замка в Фонтенбло, где художник работал вместе с Россо, П. Тибальди и другими художниками и скульпторами из Италии. Художник создал сложные декоративные композиции, состоящие из живописи и стукковых рельефов, как на картине «Даная». П. был живописцем, скульптором и архитектором; благодаря сочетанию этих навыков художник достиг совершенства в интерьерной декорации замка. Как живописец и скульптор П. оказал большое влияние на развитие французской живописи эпохи Возрождения, но, к сожалению, многие декоративные работы П. не сохранились. После самоубийства Россо в 1541 П. стал главным руководителем и организатором работ в Фонтенбло. Он закончил галерею Франциска I, начатую Россо, отделал покои герцогини д'Этан и после смерти Франциска I производил работы в галерее Генриха II. Из станковых картин П. принадлежат картины «Одиссей и Пенелопа» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и «Обморок Елены» (Уилтон Хауз, собрание лорда Пемброка). Существуют два бесспорных автопортрета художника, один в галерее Уффици, другой автопортрет сангиной — в венской Альбертине. Но ярче всего художник проявил себя в области декоративного искусства при отделке росписями и лепниной парадных внутренних помещений. В 1563 П. по-



Приматиччо Ф. «Святое семейство со святыми Елизаветой и Иоанном Крестителем». 1541—1543



Примитичо Ф. «Одиссей и Пенелопа». 1545

бывал на родине в Болонье, где встретился с Дж. Вазари; год спустя возвратился во Францию, где и умер в Париже. Многие росписи П. не сохранились, другие находятся в плохом состоянии, но благодаря многочисленным рисункам (Париж, Лувр; Вена, Альбертина; Стокгольм, Национальный музей), исполненным тушью, акварелью или сангиной, известны характерные особенности его манеры. Искусство П., широко известное благодаря гравюрам (исполненным, в частности, Мастером L. D.), оказало решающее влияние на развитие французской живописи, особенно в 18 в.

Примаченко Мария Оксентьевна (Авксентьевна) [30.12.1908 (12.1.1909), село Болотня, ныне Иванковского района Киевской области, Украина, — 18.8.1997,

там же], украинская художница, представительница наивного искусства

» Народная художница Украины (1988). Заслуженный художник УССР (1970). Родилась в крестьянской семье. Отец её был сиротой-приёмным, «приёмой», отсюда прозвище, ставшее фамилией. В результате нервного потрясения (или болезни типа полиомиелита), пережитого в детстве, на всю жизнь осталась увечной, с парализованной ногой, и ходила с костылём. Дебютировала как живописец в детстве, расписывая домашнюю печь цветными глинами. Попутно стала искусной вышивальщицей; с 1925 посещала кружок художественного шитья в районном центре Иванково. В 1935 была приглашена в новообразованные Центральные художественные мастерские при Всеукраинском государственном музее в Киеве. Занявшись также и росписью по керамике, работала в мастерских до начала войны. С годами произведения П., напоминающие раппортную прорись для вышивки или настенной «малевки», все явственней обретали черты самоценной картины (написанной обычно акварелью и гуашью по бумаге или картону). Эти звонкие по цвету, узорчатые образы слагались в серии, порой привязанные к какой-либо актуальной теме («кукурузная» и «космическая» серии 1960-х), но чаще воспроизводящие бесконечный

поток свободной авторской фантазии. Наиболее известны так называемые «болотнянские звери», местные (собаки, быки, сороки), экзотические (крокодилы, слоны, львы, попугаи) либо сказочные (невиданные Горбоотрус, Волезаха, Смихордя и т. д.). Художница часто снабжала свои картины пространными надписями-присказками, варьирующими фольклор либо известные литературные мотивы (так, первую строку стихотворения Т.Г. Шевченко «Я пас овец за селом» она превратила в «нескладуху» с мельницей, где «мололи звери»). С 1968 иллюстрировала детские книги («Ой, коники-сиваши» и др.), иногда с собственными текстами («Товче баба мак», 1970). В наследии художницы — произведения, где вопреки внешней мажорной пестроте доминирует поэтика сатиры; либо это картины абсурдно-сюрреального мифологизма, благодаря к-рым эти произведения непосредственно примыкают к стилистике *ар брют*. Таковы, к примеру, картины «Обезьяна, волк и лиса» (с обезьяной-судьей; 1950-е, Киев, Музей украинского народно-декоративного искусства) или «Лев с гадюкой на прогулке» (1975, Киев, Музей народной архитектуры и быта). Её непосредственным учеником был сын Ф. Примаченко. Художница оказала большое влияние на украинскую профессиональную живопись второй половины 20 в., способствуя сложению тенденций карнавализма. Лауреат Национальной премии Украины им. Т.Г. Шевченко.

Примитив (от лат. *primitivus* — первый, самый ранний), *памятник искусства, относящийся к раннему этапу его развития, не имеющий признаков профессионального совершенства*

» Интерес к П. и его особым достоинствам (художественная цельность и простота, свежесть наблюдений и образов) сложился в 18—19 вв. в результате противопоставления «наивных», «младенческих» ступеней эволюции «зрелому», «совершенному» искусству (греческая высокая классика V в. до н. э., Высокое Возрождение). К П. были отнесены итальянские, фламандские, немецкие и др. художники до 16 в., а также греческая архаика и искусство этрусков, а затем вообще все ранние стадии искусства каждого народа и первобытное искусство после его открытия. В 20 в. эстетика П. связывается в основном с искусством самоучек (*наивное искусство*) и любителей («искусство воскресного дня»); эта обширная область художественного творчества, отличная



Примаченко М.А. «Павлины в цветах». 1971



Примитивизм. А.Ж.Ф. Руссо. «Люксембургский сад. Памятник Шопену». 1909

от народного искусства с его глубокими традициями и от «учёного» искусства с его профессиональной школой, включает в себя *бытовой портрет* и родственные ему произведения непрофессиональных художников 18–19 вв., самостоятельное искусство и произведения «наивных» художников 19–20 вв., не получивших профессионального образования, но сыгравших важную роль в развитии искусства новейшего времени. А.Ж.Ф. Руссо, К. Бомба во Франции, Н. Пиросмани в Грузии, И. Генералич, Ф. Мраз в Хорватии, Х. Пипин, А.М. Мозес в США, М.О. Примаченко на Украине благодаря яркой самобытности образов и выразительных средств, не знакомых профессиональному искусству, заняли видное место в художественной культуре своего времени и заметно повлияли на её развитие.

56 **Примитивизм** (от лат. *primitivus* — первый, самый ранний), направление в изобразительном искусстве кон. 19 — 20 в.: программное, сознательное упрощение художественных образов и выразительных средств, ориентация на формы примитива, наивного искусства

» Образцами для П. стали первобытное искусство, традиционное искусство народов Африки, Океании и Америки, архаика, раннее средневековое искусство, народное искусство, детское творчество, а также изобразительное творчество город-

ских низов и художников-самоучек. Возникновение и развитие П. были вызваны неприятием современной урбанизированной жизни, унифицированной массовой культуры, равно как изощрённого элитарного искусства. Примитивисты стремились приблизиться к чистоте, эмоциональности и незамутнённой ясности народного или детского сознания, хотя П. являлся на деле одним из вариантов сложного и зачастую иронического искусства *авангардизма*. Черты П. присущи творчеству П. Гогена и группы «Наби», ранних представителей *кубизма* (П. Пикассо), *фовизма* (А. Матисс, А. Марке, М. де Вламинк), *дадаизма* (М. Дюшан, Ф. Пикабия) во Франции, польского живописца Т. Маковского, бразильской художницы Т. ду Амарал, в России участники выставок «Голубая роза» (М.С. Сарьян, Н.П. Крымов), «Бубновый валет» (П.П. Кончаловский, И.И. Машков), «Ослиный хвост» (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, М.З. Шагал), *Новое общество живописцев* (С.Я. Адлванкин, М.С. Перуцкий). Термин «П.» часто применяется и по отношению к т. н. *наивному искусству*, т. е. творчеству мастеров, не получивших профессиональной подготовки, однако вовлечённых в общий художественный процесс конца 19 — 20 в. Произведения этих художников (А.Ж.Ф. Руссо, К. Бомба во Франции, Н. Пиросмани в Грузии, И. Генералич, Ф. Мраз в Хорватии, Х. Пипин, А.М. Мозес в США, М.О. Примаченко на Украине и др.) при-



Примитивизм. Н. Пиросмани. «Косуля на фоне пейзажа». 1915

суци своеобразная детскость в интерпретации природы, сочетание (порой комичное) обобщённости форм и мелкой буквальности в деталях.

Приморская государственная картинная галерея, крупнейший художественный музей во Владивостоке

» Основана 29.6.1966. До 2004 носила название — Приморская краевая картинная галерея. Основу коллекции составила часть собрания Приморского краеведческого музея им. В.К. Арсеньева (1140 экспонатов), в к-рую входили около 200 произведений, переданных в 1930-е из Государственного музейного фонда, Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, музея Академии художеств, Павловского дворца-музея (русское и западноевропейское искусство). Насчитывает 5431 еди-



Здание Приморской государственной картинной галереи

ницу хранения. В картинной галерее в особый раздел выделено древнерусское искусство, к-рое представлено иконами, церковной утварью, декоративно-прикладным искусством 17 — нач. 20 в. Русское искусство 18 — нач. 20 в. представлено именами Ф.С. Рокотова, В.Л. Боровиковского, В.А. Тропинина,

И.К. Айвазовского, И.Н. Крамского, И.И. Шишкина, Л.М. Антолского, М.К. Клодта, И.Е. Репина, В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, В.А. Серова, К.А. Сомова, Н.К. Рериха, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька, П.В. Кузнецова, М.З. Шагала, В.В. Кандинского и

мн. др. Советское искусство (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство) представлено работами М.С. Сарьяна, Л.С. Поповой, В.В. Лебедева, А.А. Осмёркина, А.А. Пластова, Е.Е. Моисеенко, Д.А. Налбандяна, Ю.М. Непринцева, М.Ю. Кугача, В.Ф. Стожарова, П.П. Оссовского и мн. др. В картинной галерее представлено также западноевропейское искусство 14 — нач. 20 в. и искусство стран Дальнего Востока 5 — 20 вв.

Припорох, один из способов перевода на грунт приготовленного заранее рисунка, широко применявшийся в позднейшей (18 — нач. 20 в.) русской иконописи

» Рисунок (оригинал), исполненный на листе бумаги по каноническому образцу, прокалывался иглой по контурам и другим конструктивным линиям. Лист накладывался на грунт иконы и простукивался по рисунку узелком из неплотной ткани, наполненным красящим порошком (углём, сухой краской), к-рый просеивался сквозь ткань и проколы. Полученный пунктирный рисунок обводился кистью жидкой краской. П. соответствовал системе канонического искусства, сведённого на ремесленный уровень, и позволял даже неумелым рисовальщикам точно следовать иконографическим образцам. Был особенно удобен при массовом изготовлении икон в крупных мастерских. В 19 — нач. 20 в. применялся также в стенной декоративной живописи и в альфрейных работах.

Присёкин Николай Сергеевич (10.11.1928, село Частая Дубрава Боринского района Липецкой обл., — 24.8.2008, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (1992). Заслуженный художник РСФСР. Учился в 1942—47 в Московском художественно-промышленном училище им. М.И. Калинина у С.Ф. Николаева, Б.Н. Ланге, Е.Г. Теляковского, В.Н. Бакшеева. Участник художественных выставок с 1952. Работал в Студии военных художников им. М.Б. Грекова, автор картин и диорам на военно-патристическую тему. Один из участников восстановления панорамы Ф.А. Рубо «Бородинская битва». Основные произведения: «Волочаевский бой» (1963, Ангарская картинная галерея), «Последние из равелина» (1965, Центральный музей Вооружённых Сил), «Балтийские атланты» (1968, там же), диорамы: «Альпийский поход А.В. Суворова» (1952, Новгородская область, Боро-



Присекин Н.С. «Лихолетье». 1984



Присекин Н.С. «Маршалы Советского Союза Г.К. Жуков и К.К. Рокоссовский на Красной площади 24 июня 1945 года». 1985



Присекин С.Н. «Апостол Иоанн Богослов». Эскиз росписи храма Христа Спасителя. 1998

вичский район, село Кончанское-Суворовское, Музей-заповедник А.В. Суворова, совместно с Ф.П. Усыпенко, П.Т. Мальцевым, В.И. Переславцем, А.И. Интезаровым), «Битва на Курской дуге» (1956, Курск, совместно с П.И. Жигимонтом), «Штурм Сапун-горы» (1959, Севастополь, совместно с П.Т. Мальцевым, Г.И. Марченко), «Форсирование реки Великой в 1944 году» (1960, Псков, совместно с В.К. Дмитриевским), «Бой воздушного десанта под Вязьмой зимой 1942 года» (1970, Рязань, Музей военно-десантных войск, совместно с П.Т. Мальцевым), «Битва за Киев» (1973, Букринский плацдарм под Киевом). Лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина.

Присекин Сергей Николаевич (р.12.12.1958, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (1994). Действительный член РАХ. Учился

в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (1977–83) у Т.Т. Салахова. Работает в Студии военных художников имени М.Б. Грекова (с 1998 руководитель студии). Мастер батальной живописи. Автор цикла картин, посвящённых героической борьбе русского народа против иноземных захватчиков («Куликовская битва», «С победой» и др.). Среди основных работ: «Маршалы Советского Союза Г.К. Жуков, К.К. Рокоссовский на Красной площади 24 июня 1945 года» (1985), портреты советских актёров – в ролях («Лев Дуров – Сганарель», «Андрей Миронов – Фигаро» и др., 1982), «Портрет короля Бельгии Бодуэна II» (1989), «И клятву верности сдержали... Смоленск. 1812 год» (1991), «Портрет отца художника Н.С. Присекина» (1994), «Да будет здесь земля Болгарская... Хон Аспарух. VII век» (2002). Участвовал в росписи храма Христа Спасителя (Москва, 1995–2000). С 2001 президент Международного фонда «Творчеством славим Отечество», член Совета по культуре и искусству при Президенте РФ. Серебряная медаль АХ СССР (1984). Лауреат премии Ленинского комсомола (1985). Орден «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2000).

Причётников Василий Петрович (28.2.1767, С.-Петербург, – 12.3.1809, там же), российский художник-пейзажист

» Сын копииста Коммерц-коллегии. В шестилетнем возрасте был отдан в Воспитательное училище при Импе-



Причётников В.П. «Вместилище чувствий нежных». Конец 1790 — начало 1800-х



Провост Я. «Мученичество святой Екатерины»

раторской академии художеств. В 1773—88 учился в АХ, затем был отправлен для дальнейшего образования в Италию. По возвращении в С.-Петербург в 1794 был признан назначенным в академики, в 1798 определён преподавателем в пейзажном классе АХ и спустя два года за «Вид в окрестностях Рима» получил звание академика. В 1809 за виды Италии и Павловска был признан советником АХ. В том же



Прокаччини Дж. Ч. «Благовещение». 1620



Провост Я. «Распятие на кресте». 1500

году отправился в Северную Америку. Умер вскоре после возвращения на родину.

Пробёлка, в средневековой русской живописи исполнение светлых частей изображения в доличном письме

» При моделировке формы краску наносили в несколько приёмов, постепенно увеличивая количество белил в основном тоне. П. завершалась движками.

Провбст Ян (Provost Jan) (ок. 1465, Монс, — 1529, Брюгге), фламандский художник

» Упоминания о П. сохранились в документах 1493, хранящихся в ратуше Антверпена. В 1494 мастер переехал в Брюгге. Известно, что в 1498 он женился на вдове французского живописца и миниатюриста С. Мармиона. Искусство П. сложилось под влиянием последних классиков раннего нидерландского Возрождения — Г. Давида и К. Массейса. И если Давид стремился выразить религиозную идею через драматизм ситуации и человеческие переживания, то Массейс тяготел к идеальным и гармоническим образам. В картинах П. традиции Давида и Массейса соединились воедино. Художник был лично знаком с А. Дюрером, к-рого принимал у се-

бя в Брюгге в 1521. Наиболее известные работы: «Мария во славе» (алтарная картина, 1524), «Аллегория христианства» (ок. 1500), «Вознесение Пресвятой Богородицы» (1524).

Прокаччини Джулио Чезаре (Procaccini Giulio Cesare) (ок. 1570, Болонья, — 1625, Милан), итальянский художник

» Сын Э. Прокаччини, брат К. Прокаччини и К.А. Прокаччини; оказался самым талантливым членом династии. Первоначально он был скульптором (барельефы на фасаде церкви Санта-Мария в Милане) и в своих первых картинах сохранил контрастное освещение и сильную моделировку фигур («Мученичество святого Надзаро и святого Челсо», Милан, церковь Санта-Мария). Вскоре эти черты сменились мягким рисунком, разнообразным и блестящим колоритом и серебристыми бликами, вдохновлёнными Ф. Бароччи, встречающимися в генуэзских произведениях П.П. Рубенса и предвосхитившими чисто барочное видение («Чудо святого Карла», 1610, Милан, собор). Лучшими примерами этого стиля являются картины «Обрезание Христа» (1616, Модена, пинакотекa Эстенсе), «Мадонна с чётками» (Навар-



Прокаччини Дж. Ч. «Святой Себастьян в окружении ангелов». 1610—1612

ра, церковь Санта-Мария дель Розарио; церковь в Орте) и «Алтарь Санта-Афра» (Брешия). «Обручение святой Екатерины» (Милан, пинакотека Брера) явилось отзвуком искусства *Пармиджанино*. Подобно *Черано*, П. в своих поздних произведениях проявлял тягу к строгим вкусам *Контрреформации* («Смерть Марии», Кремона, музей; «Мёртвый Христос», Милан, церковь Сант-Анджело). П. был одним из первых художников, считавших наброски самостоятельными живописными произведениями («Святая Агата», Флоренция, собрание Лонги; «Мадонна», Неаполь, Каподимонте).

Прокаччини Камилло (*Procaccini Camillo*) (1551, Болонья, — 21.8.1629, Милан), итальянский художник

» Сын Э. Прокаччини, брат К.А. Прокаччини и Дж.Ч. Прокаччини. Является автором больших эклектичных по духу работ в северной тональности, восходящей к Д. Калверту. В последнем десятилетии 16 в. он внёс в миланскую живопись позднеманьеристический стиль (см. *Маньеризм*). Среди его лучших произведений — восемь створок органа в миланском соборе (1592—1600) и два «Чуда святого Карла» (Венеция, церковь Сан-Николо деи Толентини).

Прокаччини Карло Антонио (*Procaccini Carlo Antonio*) (1555, Болонья, — 1605, Милан), итальянский художник

» Сын Э. Прокаччини, брат К. Прокаччини и Дж.Ч. Прокаччини. Был, как и его братья, учеником своего отца. В документах он упо-

минается как автор натюрмортов. По своей манере он близок стилю П. Бриля и А. Эльсхеймера, о чём свидетельствуют два пейзажа, опубликованных Р. Лонги («Исцеление слепого», 1616; «Меркурий», 1616, Милан, частное собрание).

Прокаччини Эрколе (*Procaccini Ercole*) (1515, Болонья, — 1595, Милан), итальянский художник

» Был скромным художником, близким П. Фонтана. В его живописи влияние *Пармиджанино* сочетается с пластическими решениями нидерландских мастеров 16 в. Характерные черты его стиля проявились в картине «Обращение Савла» (1573, Болонья, церковь Сан-Джакомо Маджоре). Его сыновья К. Прокаччини, К.А. Прокаччини, Дж.Ч. Прокаччини также стали художниками.

Проклёвание, наложение одного или нескольких слоёв клея на основу

» П. необходимо, чтобы обеспечить изоляцию *красочного слоя*, придать картинной плоскости однородность и ограничить её поглощающие свойства. См. также *Подмалёвок*, *Грунт*.

Пролеткульт («Пролетарская культура»), массовая культурно-просветительская и литературно-художественная организация пролетарской самостоятельности при Наркомате просвещения, существовавшая в России в 1917—32

» Была создана в сентябре 1917 в Петрограде (ныне С.-Петербург) на 1-й Всероссийской конференции культурно-просветительских рабочих организаций. Ставила задачу формирования пролетарской культуры путём развития творческой самостоятельности. Создавала клубы, кружки, студии. В 1919 имела около 150 отделений в городах России; издавала свыше 20 журналов («Пролетарская культура», «Горн», «Гудок», «Грядущее» и др.). В художественных мастерских и студиях П., созданных в Петрограде, Москве и др. городах, в 1918—21 преподавали П.В. Кузнецов, С.Т. Конёнков, В.Д. Фалилеев и др. Наряду с профессиональной подготовкой учащихся в различных сферах изобразительного искусства студии занимались поиском новых форм активного массового искусства, участвовали в праздничном оформлении городов, агитпоездов, клубов, самостоятельных спектаклей и т. п. С 1922 под влиянием Инсти-

тута художественной культуры и *Левого фронта искусства* в студиях П. наметился поворот к «производственному искусству», мастерские станковой живописи были закрыты. К концу 1920-х движение П. утратило массовый характер. В 1932 организация была ликвидирована.

Промывка, в реставрации живописи процедура освобождения поверхности картины или рамы от зазряющих наслоений, пыли, копоти, иногда с частичным удалением лакового слоя (водой, растворителями)

Промысел народно-художественный, форма организации художественного труда, основанная на коллективном творчестве и торговых отношениях, развивающая местную культурную традицию

» Творческая и профессиональная культура в народно-художественных П. основана на принципах коллективности. П. соответствует артельной форма труда. Археологические находки свидетельствуют о том, что народно-художественные П. существовали в России со времён Киевской Руси. Основой для них послужили домашнее производство, коллективное ручное творчество, главными принципами которого являлись варьирование устойчивого художественного образа, преемственность мастерства, передача культурной традиции от отца к сыну, от мастера к мастеру. Творчество в П. регулируется законом традиции, спросом, торговыми отношениями. В процессе развития П. отрабатываются технические приёмы, совершенное владение материалом, художественные способы его обработки, образная система художественного языка, навыки коллективного творчества. Народные П. неразрывно связаны с бытом, являются развитием местных самобытных культурных традиций, выражением народного художественного мировоззрения, эстетики коллективного труда, формируемой национальной культурой, народной традицией, запросами социальной среды. Русские народные художественные П. — структура необычайно гибкая, подвижная, развивающаяся, хотя и в рамках канона, тем не менее чутко реагирующая на изменение стиля в профессиональном искусстве, индивидуализированном творчестве, на запросы времени в целом и, в частности, на запросы конкретной социальной среды. Художественная жизнь в народном П. формировалась и развивалась под влиянием культурных центров — больших и



Прокаччини К.А. «Флора». 1600

малых русских городов, чему способствовали торговые отношения, ярмарки; это наложило на неё особую печать самобытности, вырабатываемой в синтезе сельской и городской культуры. П. мог охватывать население уезда, или одной деревни, или куста деревень. Всегда основанный на ручном труде, неоднородный по социальной основе: монастырский, посадский, сельский, всегда привязанный к конкретному месту, П. отражает историко-культурные особенности края; тем не менее он подвижен в распространении. Характерны, напр., росписи изб в Архангельской обл., производимые «кочующей» артелью костромских мастеров. Постоянный П., не связанный с сезонной отхожей работой, охватывал, как правило, мастеров, работающих дома в свободное от сельских работ время. П. может осуществляться в мастерских (*холодская роспись* токарной посуды с горячей обработкой или ювелирный красносельский П.). Уже со второй половины 17 в., когда русское декоративно-прикладное искусство переживало расцвет, происходило бурное развитие народных П. Оригинальная для каждого П. технология, ремесленные навыки труда, приёмы и методы работы, художественная система, мотивы, образы, связанные с ними духовные переживания и представления — всё это в целом формировало школы народных П. и их традиции. П. возникали и получали широкое распространение больше в тех местах, где земля была малопродуктивной и население нуждалось в дополнительных доходах. Такими были Архангельская, Вологодская, Нижегородская, Владимирская и др. губернии. Быстрый рост производительных сил в начале 18 в. привёл к возникновению мануфактур, развитию фабричной промышленности, что к середине 19 в. экономически подорвало П. Однако народный П. как структура гибкая, подвижная быстро реагировал на новые запросы времени, а именно во второй половине 19 в., когда мелкие П. быстро поглощались фабричным и заводским производством, развивались новые, художественно оригинальные, как *городецкая роспись* (Нижегородская губ.), *жостовская роспись* (Московская обл.). Этот процесс происходил наряду со снижением качественного уровня изделий в результате внедрения фабричных методов в старые П. После Октябрьской революции 1917 ряд культурных мероприятий был направлен на возрождение народных художественных П. В 1917—19 они были организованы

на базе артелей. К 1930-м объём их художественной продукции возрос. Сохраняя структуру артели, народные П. сливались и укрупнялись; из системы промысловой кооперации они попали в 1960-х в сферу бытового обслуживания, а в 1965 — в систему местной промышленности, что окончательно исказило их творческую и хозяйственную природу. Промышленная система с её стандартами, тиражированием образца исключала живое творчество на каждой ступени производства. П. терял свою художественную специфику. Переломный период в истории народных П. относится к 1970-м. В теории и практике в процессе острых дискуссий утвердилась ценность традиций народного искусства как части духовной культуры. Возродились некоторые традиционные П., напр. гончарство, гончарная и резная деревянная игрушка; стихийно возникали новые П. Уникальным явлением стало село Полховский Майдан (Нижегородская обл.), где население (800 дворов) занимается росписью токарных изделий (см. *Полхов-майданская роспись*). Изменения в хозяйственной и культурной жизни страны в 1980—90-х не только открыли народным П. новые возможности восстанавливать свою структуру творчества, но и принесли новые творческие и производственные проблемы. В начале 21 в. в России существовало более 250 центров народно-художественных П.

Про́писи, в технике масляной живописи основной этап исполнения картины, к-рый следует за подмалёвкой, предшествуя лессировке (см. Многослойная живопись)

► Количество П. зависит от особенностей работы художника; каждая из них завершается полным просыханием краски. В широком и неточном смысле слова П. называют иногда и подмалёвок, а также любую переработку уже законченного полотна или его детали (включая даже неавторские записи, см. *Поновления*).

Про́писки, изменение композиции в процессе написания картины

► П. выполняются после подмалёвка, но до наложения лессировок. П. не следует путать с поновлениями, выполненными не самим художником, а реставратором.

Пропор́ция (лат. *proportio* — соотношение, соразмерность), закономерное соотношение величин частей художественного произведе-

ния между собой, а также каждой части с произведением в целом

► В истории искусства были созданы различные системы П. — как архитектурных П., так и П., используемых при изображении человеческого тела и лица. Уже в древнем мире архитекторы и художники выработали основополагающие модули и геометрические построения, отражающие реально существующие закономерности и связанные с мифологическими представлениями о гармонии Вселенной. П. основывались на кратных отношениях целых чисел, но с древности известны также системы П., базировавшиеся на иррациональных отношениях (*золотое сечение*, диагональ квадрата). В изобразительном искусстве П. многообразны, они определяют не только построение форм фигур и предметов, но и композиционное построение произведений. К нему относятся нахождение соответствующего формата плоскости листа, соотношение размеров изображений к фону, отношения масс, группировки, форм друг к другу и т. д.

Про́рись, термин русских иконописцев: исполненный на бумаге контурный рисунок в один (чёрный) или два цвета (чёрный и красно-коричневый)

► Чёрной краской прорисовывали на иконе контуры изображений, а красной — пробела, охрение, движки. Посредством наложения на сделанную прорисовку влажного листка бумаги и тщательного его прижатия к поверхности получали оттиск изображения на иконе. Притирая лист с полученным оттиском к поверхности левкаса будущей иконы, делали второй оттиск, заменяющий оригинальную прорисовку сюжета. П. иногда называли «образцами», поскольку их использовали в качестве источников при повторном создании произведения на этот же сюжет. Изображение на П. представляет «зеркальную» фиксацию сюжета.

Простра́нственные иску́ства, группа искусств: архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн, скульптура, живопись, графика, художественная фотография, а также такие ансамблевые формы, как монументальное искусство, сценография, костюм, в к-рых художественные образы существуют в пространстве, но не развиваются в прямом смысле во времени

► Понятие П. и. существует соотносительно с другими понятиями в

классификации искусств. С конца 18 в. в эстетике возникла традиция разделять все искусства на пространственные, временные и пространственно-временные. П. и. принято называть также статическими (или предметными), временные — динамическими (или процессуальными), пространственно-временные — синтетическими (непосредственно существующими одновременно в пространстве и во времени). Различие этих групп искусств связано также с различием органов восприятия: П. и. воспринимаются зрением, временные воспринимаются (или могут восприниматься) слухом, а пространственно-временные — тем и другим одновременно. Согласно этой классификации, напр., живопись и скульптура противостоят в качестве временных искусств литература и музыка, в качестве пространственно-временных — театр, кино, хореография, эстрада, цирк, телевидение, к-рые иногда называют также зрелищными искусствами. П. и. иногда называют также пластическими, что в равной мере неточно, ибо пластика присуща и другим группам искусств, особенно искусствам пространственно-временным, синтетическим, зрелищным (напр., танец представляет собой не менее пластическое искусство, чем скульптура, его иногда называют «движущейся скульптурой»).

Просушивание красочного слоя, зависит от составляющих его элементов: одни испаряются (вода, масло), другие обуславливают молекулярное «соединение» в массе, к-рая обеспечивает фиксацию пигментов

» Время просушивания, или степень сиккативности, обусловлено одновременно состоянием воздуха и материалами, способными ускорить просушивание; так, олифа сохнет лучше. Можно использовать и некоторые катализаторы на основе свинца, например окись свинца. В настоящее время времени просушивания благоприятствует наличие больших молекул — высоких полимеров. Некоторые лампы дают двойное облучение — инфракрасное и ультрафиолетовые лучи, тем самым также ускоряя просушивание. Китайский лак нуждается в увлажнении для затвердевания, необходимый для этого фермент развивается только во влажной атмосфере. Казеиновая или силикатная живопись, а также растворители (целлюлозные лаки) могут сохнуть при низкой температуре под инфракрасным облучением в течение 3—5 мин. для целлюлозных лаков и 7—30 мин. для казеи-

новой и силикатной живописи. Наконец, существует возможность просушивания с помощью обжига в случае термостойких материалов. При этом температура и время обжига зависят от материалов.

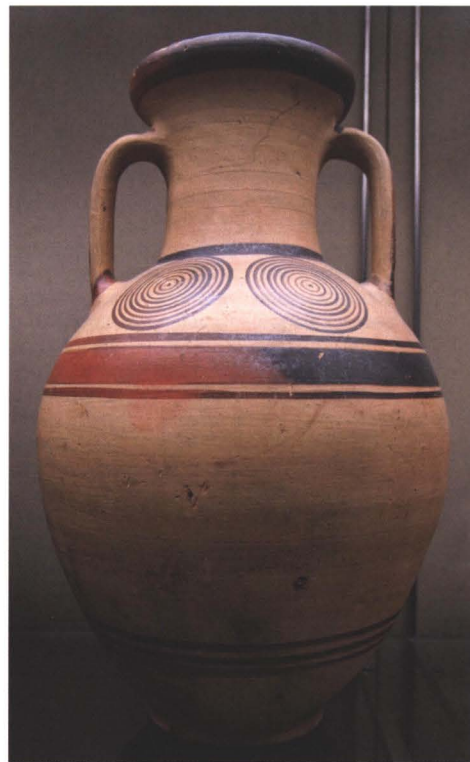
«Протест четырнадцати», «бунт четырнадцати», в конце 1863 выступление четырнадцати учеников С.-Петербургской Императорской академии художеств, бросивших вызов устаревшему академическому порядку»

» Живописцы Б.Б. Вениг, А.В. Григорьев, Н.Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф.С. Журавлёв, А.И. Корзухин, К.В. Лемох, А.Д. Литовченко, К.Е. Маковский, А.И. Морозов, М.И. Песков, Н.П. Петров, Н.С. Шустов и скульптор В.П. Крейтан во главе с И.Н. Крамским обратились к академическому начальству с просьбой разрешить им самим выбрать сюжеты картин для участия в конкурсе на большую золотую медаль. К конкурсу допускались лучшие из лучших, уже получившие за время обучения по несколько медалей. Со времени основания академии в качестве сюжета на выпускных экзаменах предлагались мифологические или библейские события. Крамской и его товарищи впервые выступили за право художника выбрать сюжет из современной жизни. Просьба выпускников была воспринята профессорами как нарушение всех устоев, почти как революция. В день экзамена (9.11.1863) была объявлена конкурсная тема «Пир в Валгалле» (из скандинавской мифологии). Ученики потрясли сановников небывалым поступком — все, как один, отказались от участия в конкурсе и попросили выдать им дипломы с присвоением звания *свободных художников*. Это означало полный отказ от помощи академии в дальнейшей работе. Они получили только звание *классного художника* 2-й степени — гораздо меньшее, чем полагалось бы победителям. Разрыв с академией обрекал бунтарей не только на «политическое недоверие» со стороны государства, но и на безвестность и нищету: в те времена ещё не было свободного художественного рынка, и только академия обеспечивала участие в выставках, выгодные заказы, казённые квартиры, путешествия за границу и т. п. Но юношей вдохновляла высокая цель — выразить в своём творчестве духовные чаяния современной эпохи. Позднее Крамской писал об этих событиях как о судьбоносных для русского искусства. В казалось бы безысходной борьбе с академией они сумели выстоять,

объединившись в петербургскую *Артель художников*, дело к-рой было продолжено Товариществом передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Однако художники не разорвали всех отношений с академией. В 1860-е почти все они получили звания академиков, в т. ч. и Крамской.

Протогеометрический стиль, тип греческой вазописи, характерный для среднего периода «тёмных веков» (примерно 1150—900 до н. э.)

» Через примерно столетие после крушения микенской цивилизации в результате дорийского вторжения появление псевдогеометрической керамики стало первым признаком культурного возрождения (до этого существовала весьма примитивная субмикенская керамика, достижения микенского периода были в основном забыты). Благодаря использованию быстрого гончарного круга сосуды этого периода технически более совершенны, чем сосуды раннего этапа «тёмных веков». Декоративные элементы на протогеометрических сосудах ограничиваются чисто абстрактными мотивами; чаще всего встречаются широкие горизонтальные полосы вокруг горла и середины, а также концентрические круги, нанесённые при помощи цир-



Протогеометрический стиль. Амфора. Около 975—950 до н. э.

куля и нескольких мазков. Среди инноваций нужно отметить новые формы амфор, возникшие под микенским влиянием, такие, как амфора с ручками в средней или горловой части, кратер и лекиф. Аттические гончары изменили форму этих сосудов благодаря использованию быстрого гончарного круга — увеличилась их высота, а следовательно, и площадь нанесения рисунка. Начиная с IX в. до н. э. П. с. сменился *геометрическим стилем*.

11–12 вв., представленные преимущественно памятниками инкрустационного стиля в Тоскане. Русский учёный В.Н. Лазарев (1956) объединил термин «П». разновременные художественные явления: антикизирующее течение в романской архитектуре Тосканы 11–12 вв. и творчество ряда живописцев и скульпторов Италии последних десятилетий 13 — начала 14 в. (Джотто ди Бондоне, П. Каваллини, Н. и Дж. Пизано, А. ди Камбио и др.). В.Н. Гращенко (1975)

сведений о жизни и творчестве итальянских художников Возрождения служит внушительный труд «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550), принадлежащий перу Дж. Вазари. Родоначальником нового итальянского стиля живописи Вазари называет Чимабуэ, к-рый был знаменит во Флоренции как мастер торжественной алтарной картины и иконы. Его образам свойственны отвлечённость и статичность. И хотя Чимабуэ в своём



Проторенессанс. П. Каваллини. «Благовещение». Мозаика. Церковь Санта-Мария ин Трастевере. 1291

Проторенессанс (от греч. *protos* — первый, лат. *proto...* — первый, первоначальный, ранний и франц. *Renaissance* — Возрождение), этап в истории итальянской культуры, предшествующий Ренессансу, приходящийся на дученто (13 в.) и треченто (14 в.); считается переходным от эпохи Средневековья к эпохе Возрождения

» Термин «П.» имеет неоднозначное употребление в научной литературе и обозначает у разных авторов различные художественные течения и культурно-исторические эпохи. Он был введён в употребление швейцарским историком Я. Буркхардтом (1867), так обозначившим антикизирующие (ориентирующиеся на Античность) течения в романской архитектуре Италии

предложил обозначить термином «П». начальный, переходный период итальянского Возрождения, охватывающий 1260/1280—1410/1425 и разделяющийся на два этапа. Первый (1260/1268 — ок. 1320), связанный с кардинальными сдвигами в социально-экономической и духовной жизни Италии, характеризуется, с одной стороны, дальнейшим развитием антикизирующих тенденций средневекового итальянского искусства и, с другой, — утверждением нового представления о человеке и новых образительных принципов (особенно в живописи). Второй этап (после 1320) отмечен более сложным развитием нового художественного мышления, взаимодействующего с проникающими в итальянское искусство этого времени элементами *интернациональной готики*. Одним из самых ценных источников

творчестве следовал византийским традициям, в своих работах он старался выразить земные чувства, смягчить жёсткость византийского канона. Поиски нового гораздо решительнее обнаружили себя в произведениях П. Каваллини, поклонника позднеантичной живописи, жившего в Риме. Он является автором мозаик церкви Санта-Мария ин Трастевере (1291), а также фресок церкви Санта-Чечилия ин Трастевере (ок. 1293). В своих произведениях Каваллини придавал формам объёмность и осязаемость. Достижения Каваллини перенял и продолжил Джотто ди Бондоне, величайший художник П. С его именем связан поворот в развитии итальянской живописи, её разрыв со средневековыми художественными канонами и традициями ита-ло-византийского искусства 13 в. Наиболее известные произведения



Проторенессанс. Джотто ди Бондоне. «Исав перед Исааком». Фреска. Церковь Сан Франческо. Ассизи. Около 1295



Проторенессанс. П. Лоренцетти. «Тайная вечеря». Фреска. Церковь Сан Франческо. Ассизи. 1320

Джотто — росписи капеллы дель Арена в Падуе (1304—06). Фрески отличаются наглядностью, незамысловатой повествовательностью, наличием бытовых деталей, придающих жизненность и естественность изображаемым сценам. От-

вергнув господствовавший в искусстве того времени церковный канон, Джотто изображал своих персонажей похожими на реальных людей: с пропорциональными, приземистыми телами, круглыми (а не удлинёнными) лицами, правиль-

ным разрезом глаз и т. п. Его святые не парят над землей, а прочно стоят на ней обеими ногами. Они помышляют скорее о земном, чем о небесном, переживая вполне человеческие чувства и эмоции. Первые в истории итальянской живописи душевное состояние героев живописного произведения передавалось мимикой лица, жестами, позой. Вместо традиционного золотистого фона на фресках Джотто изображён пейзаж, интерьер или скульптурные группы на фасадах базилик. После Джотто в развитии итальянской живописи произошёл заметный спад. Во второй половине 14 в. на первое место вышла живописная школа Сиены (см. *Сиенская школа*). Её основатель, старший современник Джотто, *Дуччо ди Буонинсенья* в своём творчестве придерживался традиций *византийской живописи*. К кругу Дуччо принадлежал *С. Мартини*, крупнейший и наиболее изысканный мастер сиенской живописи 14 в. Росписи Мартини, украшающие зал «Маппамондо» («Карты Мира») в сиенском палаццо Пубблико, свидетельствуют о том, что, несмотря на приверженность мастера к культуре поздней готики, в его творческом воображении рождались необычные образы («Маэста», 1315). В последние десятилетия 14 в. Италия переживала тяжёлые потрясения, связанные с упадком торговли, войнами и эпидемиями чумы, завезённой с Востока. В итальянском обществе, в к-ром нарастали мрачный пессимизм и мистические настроения, широко распространилась идея конца света, сопутствующая смене веков. Поэтому в европейской живописи конца 14 — начала 15 в. всё чаще возникала, воплощаясь как в масштабных аллегорических композициях, так и в небольших натюрмортах, средневековая тема скоротечности жизни и безграничного могущества смерти.

Профессиональный союз художников (ПСХ), общественная организация Российской Федерации, объединяющая на добровольной основе художников (живописцев, графиков, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства и пр.), искусствоведов, музейных и галерейных работников

» Зарегистрирован в 1999. Центральный офис расположен в Москве. Был создан в целях представительства и защиты социально-трудовых прав и интересов художников и работников искусства и культуры, содействия их творческой профес-

сиональной деятельности, создания условий для практического осуществления программ сохранения и возрождения традиций российского искусства, повышения культурного уровня жителей Российской Федерации. Ведёт деятельность в 54 регионах России и в 8 зарубежных государствах. В П. с. х. в 2010 состояли более 3 тыс. художников и других творческих деятелей. При П. с. х. действуют: региональные и местные первичные организации и представительства; представительства в зарубежных государствах; Рейтинговый центр, ведущий работу над справочником «Единый художественный рейтинг»; профильные секции (живописцы, графики, скульпторы, искусствоведы, галерейные и музейные работники, фотохудожники, мастера декоративно-прикладного искусства, журналисты, дизайнеры); выставочные группы и организации; служба защиты историко-культурного и архитектурного наследия. Председателем П. с. х. в 2010 являлся С.В. Заграевский.

Профессиональный союз художников-живописцев Москвы, творческая группа, образованная в апреле 1917 по инициативе ряда московских художественных обществ в целях объединения всех выставочных организаций

» Временный совет союза включал таких художников, как К.А. Коровин, П.В. Кузнецов, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк и др. В задачи союза входило устройство выставок, аукционов, лекций и т. п. В декабре 1917 состоялся первый аукцион картин. При союзе существовал магазин художественных материалов для его членов. В 1918 были организованы две выставки. Летом 1918 из союза вышли представители авангардистских группировок и организовали свой Профессиональный союз художников-живописцев нового искусства. В 1919 оба союза вошли в Профсоюз работников искусства.

Профессор Академии художеств (1-й, 2-й и 3-й степеней), звание, смысл и значение которого не раз менялись за долгую историю С.-Петербургской императорской академии художеств

» При создании академии (1757) П. называли всех преподавателей. Однако П. «трёх главнейших художеств», т. е. живописи, скульптуры и архитектуры, назначались особым образом. В профессорское звание производил Совет АХ претендентов из числа адъюнкт-профессоров при наличии вакансий. П. делились на

младших и старших. Старшими П. называли руководителей учебных мастерских по специализации («по виду художеств»). С начала 19 в. назначение в П. осуществлялось по конкурсу после представления художественных работ. В 1830 вместо старших и младших П. и упразднённого звания «советник» были введены три степени профессорских званий, тогда же был определён и порядок их получения. В П. 2-й и 3-й степеней производились *академики* 1-й и 2-й степеней, находившиеся в этом звании не менее шести лет. Они должны были в течение трёх лет исполнить работу по своему виду искусства. Тему определял академический Совет. Профессорское звание давало право на замещение (по конкурсу) вакантных профессорских должностей по соответствующим классам. После десяти лет пребывания в должности П. 2-й степени мог получить следующую

ступень — 1-ю степень. Впоследствии П. 1-й и 2-й степеней могли быть избраны в ректоры. С 1859 было оставлено лишь две степени для П. живописи, скульптуры и архитектуры. Кроме того, звание П. (но не должность) могли получить и не принадлежащие к АХ известные художники. Во второй половине 19 в. произошло разделение академических званий и преподавательских должностей. С 1882 П. могли быть только преподаватели, а с 1894 П. стали избирать сроком на пять лет из числа членов АХ на общем собрании.

Профиль, положение головы или сложной фигуры «вбок», под 90° к наблюдателю

» Бывает левый П. и правый П. — в зависимости от направления поворота лица. Поскольку при таком положении теряются специфические



Прюдон П.П. «Императрица Жозефина». 1805

детали, но остаётся общее впечатление, П. часто используется на монетах, гербах и т. д. По этой же причине П. стали называть любую линию, описывающую форму объёмного объекта.

Прóхор с Городца (*старец с Городца*) (даты рождения и смерти неизвестны), русский иконописец московской школы начала 15 в., предполагаемый учитель Андрея Рублёва

» Летопись называет его «старцем». Вместе с Феофаном Греком и Андреем Рублёвым в 1405 участвовал в росписи Благовещенского собора Московского Кремля. Ему предположительно принадлежат иконы «Тайная вечеря», «Вознесение», ряд изображений пророческого чина. Манера письма П. с Г. отличается живописной свободой, красивыми красочными сочетаниями, сочными бликами, быстрыми летящими движениями. Характерно им изображаются фигуры — с остренькими носиками и маленькими ручками, к-рым присущи стройность и изящество. П. с Г. выступает мастером византизирующего направления, прямым продолжателем традиции учившихся у греков московских мастеров 14 в.

Прюдóн Пьер Поль (*Prudhon Pierre Paul*) (4.4. 1758, Клони, — 14.2.1823, Париж), французский художник

» В 1773 приехал в Дижон, где поступил в художественную школу, руководимую педагогом Ф. Девожем, к-рый познакомил его с творчеством Ж.Б. Грёза и Э. Бушардона. Оба мастера сыграли определённую роль в формировании молодого художника. Продолжил обучение в Париже (1780—83), в Королевской академии живописи и скульптуры. Государственная премия Бургундии обеспечила ему пребывание в Риме и путешествие по Италии (1784—89). На П. особенно сильное впечатление произвели Леонардо да Винчи и А. Корреджо. Революцию принял с энтузиазмом («Сен-Жюст», 1793), был благосклонно оценён при дворе Наполеона («Триумф Бонапарта», 1800, эскиз, обе — Лион, Музей изящных искусств). Наиболее значительные произведения относятся к кон. 1790-х и двум первым десятилетиям 19 в. Это картины на мифологические («Диана, умоляющая Юпитера», роспись плафона; «Психея, уносимая зефирами», обе — 1808, Париж, Лувр) и аллегорические сюжеты, нередко назидательного характера («Мудрость и Истина, сходящие на зем-



Прюдон П.П. «Правосудие и Божественное возмездие, преследующие Преступление». 1808

лю», 1799, Париж, Лувр; «Невинность, предпочитающая Любовь Богатству», в соавторстве с К. Майер, 1804, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Правосудие и Божественное возмездие, преследующие Преступление», 1808, Париж, Лувр). Мастер переходной эпохи, в его творчестве сочетаются чувствительность и назидательность сентиментализма, грация рококо, традиции классицизма с эмоциональностью и нек-рой раскованностью формы, позволяющие видеть в нём предтечу романтизма. Его образам присуща задумчивая мечтательность, предметы, пейзаж, фигуры окутаны лёгкой таинственной дымкой, в к-рой растворяются чёткие контуры, линии, создаётся ощущение пространства, заполненного воздухом; он умеет передать тончайшие нюансы светотени. Художник создал серию проникновенных портретов, раскрывая одухотворённость внутреннего мира своих моделей или наделяя их ею. Таковы «Мадам Антони с детьми» (1796, Лион, Музей изящных искусств), «Императрица Жозефина» (1805), «Мадам Жарр» (1822, оба — Париж, Лувр). Рисунки П. отличаются ритмической красотой линий и пластической выразительностью. Более всего известны его иллюстрации к «Илиаде» Гомера. Во многом творчество П. предвосхитило стилистику романтизма в живописи.

Пря́нишников Илларион Михайлович [20.3(1.4).1840, с. Тимашово, Калужская губ., — 12(24).3.1894, Москва], российский художник

» Родился в купеческой семье. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ, 1856—66) у С.К. Зарянка. Испытал глубокое воздействие В.Г. Перова. Был одним из членов-учредителей «Товарищества передвижников». Делал зарисовки в Архангельской и Вологодской губерниях. Жил преимущественно в Москве. Уже в первых работах начала 1860-х («Мальчик-коробейник», «Чтение письма в мелочной лавке») отчётливо проявились черты таланта художника: наблюдательность, способность к живым и точным социально-психологическим характеристикам, сочные цвета живописи. Картина «Шутники. Гостиный двор в Москве» (1865, Государственная Третьяковская галерея) сразу принесла ему широкую известность. В этом небольшом полотне дано оригинальное решение типичной для бытового жанра пореформенного десятилетия темы унижения человеческого достоинства, бездушия и жестокости в мире, где всё продаётся и покупается. Изобразив подгулявших купцов-толстосумов, к-рые с издёвкой заставляют плясать под

Пуссен Никола

«Танкред и Эрминия»

1630-е годы

Холст, масло, 98,5 × 146,4 см

Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

Танкред и Эрминия — герои поэмы Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим». Возвышенное, эпически монументальное произведение показывает любовь героев как величайшую ценность, которая важнее войн и религиозных конфликтов.



Христианский рыцарь Танкред был тяжело ранен во время штурма Иерусалима. Он одержал победу в поединке с великаном Аргантом. Эрминия и оруженосец Танкреда застают своего кумира умирающим.



Порывистым движением, трепеща от страха и волнения, спешит Эрминия обрезать мечом свои длинные золотистые волосы, обладающие волшебной силой, чтобы перевязать ими кровавые раны любимого.



Героическая торжественность пейзажа даёт почувствовать, что перед нами не повседневная жизнь, но исключительная драма особой породы людей, с высокими страстями и нравственной доблестью.





«Аркадские пастухи»

Около 1650 года
Холст, масло, 185 × 121 см
Париж, Лувр

«Аркадские пастухи» — законченное воплощение концепции классицизма. Математическая рассчитанность композиции, совершенное равновесие фигур в пространстве, тщательный отбор деталей, чеканный рисунок, обобщающий форму и дающий ей ясность и определённую, ровное освещение, в котором все элементы картины видны с одинаковой отчётливостью, рожают ощущение торжественного покоя.



◀ Пастухи, склоняясь к плите, читают: Et ego in Arcadia («И я был в Аркадии»). Смысл надписи в следующем: лежащий под этим надгробием тоже когда-то жил в счастливой Аркадии, но и там его нашла смерть.



◀ Пастухи с благоговейным любопытством смотрят на надпись. Один из них низко склонил голову, опершись рукою о могильную плиту. Глядя на высеченную фразу, он глубоко задумался о неизбежной кончине.



◀ Женщина, величественная и прекрасная, как античная богиня, жестом руки успокаивает взволнованного юношу. На её лице нет ни любопытства, ни благоговения — одно лишь спокойное принятие неотвратимого.



Прянишников И.М. «Крестный ход». 1893

гармошку бедного пожилого чиновника, художник с большой достоверностью продемонстрировал целую галерею образчиков морального уродства и самодовольного хамства. Картина вызвала негодование некоторых «ревнителей» официального академического искусства, считавших, что молодой живописец выступил разрушителем «высокого» предназначения искусства в идеальной форме выражать вечные истины. С годами тема «униженных и оскорбленных» приобрела у него еще более остропсихологический — на грани трагизма — характер: такова его картина «Порожняки» (1871, Харьков, Художественный музей; вариант 1872 — в Третьяковской галерее), где фигурка подростка-семинариста, заблудшего под вечер в обозе на заснеженном тракте, превращается в мрачный символ социального отчуждения. Картины «Погорельцы» (1871), «Порожняки» (1872) экспонировались на первой передвижной выставке и были признаны критикой крупными достижениями русской живописи. Произведения П. 1870-х отличались от ранних большей композиционной цельностью и колористической насыщенностью. Пейзаж в этих картинах из условного фона превратился в опозитизированную среду, обогащающую образный строй острохарактерных сцен, почерпнутых авто-

ром из народной жизни. Обращался к историческому жанру, написав несколько вариантов картины «Эпизод из войны 1812 года» (вариант 1874 — в Третьяковской галерее). Первым из живописцев П. изобразил Отечественную войну 1812 как народную. Не полководцы, а бедно одетые партизаны-крестьяне, ведущие по снежной равнине пленных французов, предстали в этой картине как истинные творцы победы над армией Наполеона. Суровость исторического мотива не помешала П. добиться изысканного колорита

картины, передать своё восхищение красотой русской зимы. В 1870-е вместе с В.Е. Маковским создал альбом «Эпизоды из севастопольской жизни 1854—1855 года», посвящённый обороне Севастополя. Типичный «передвижник», постоянно сочетал сатиру и драму с задушевым бытописанием «бидермейеровского» толка, не претендующим на какой-либо социальный урок. Среди его произведений — «Жестокое романсы» (1881), «Охота пуще неволи» (1881), «Спасов день на Севере» (1887), «В мастерской художника»



Прянишников И.М. «Эпизод из войны 1812 года». 1874

(1890; все работы — в Третьяковской галерее), «Общий жертвенный котёл в престольный праздник» (1888, Саратов, Художественный музей имени А.Н. Радищева). Успешно работал как педагог (в МУЖВЗ; 1873—94). Был учителем многих известных впоследствии живописцев — С.В. Иванова, Н.А. Касаткина, С.А. Коровина, М.В. Нестерова, В.К. Бялыницкого-Бирюли и др. В 1893 П. был избран действительным членом АХ, но начать преподавание в ней не успел. Принимал участие в работе над росписями храма Христа Спасителя в Москве. И последняя картина П. — «Крестный ход» — осталась незавершенной из-за смерти автора.



Псарёв В.П. «На тропе разведчика»

Псарёв Виктор Пантелеевич (р. 7.4.1950, Лениногорск Восточно-Казахстанской обл.), российский художник

» Народный художник РФ (1995). Член-корреспондент РАХ (2001). Учился в 1966—70 в Художественном училище им. Н.В. Гоголя в Алма-Ате, в 1974—80 в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова у Т.Т. Салахова. Член Союза художников СССР с 1982. Живёт и работает в Москве. С 1980 художник *Студии военных художников* им. М.Б. Грекова. Среди основных работ: «Вечер» (1977), «Декабристы» и «Портрет молодого солдата» (1981), «Центральная переправа через Волгу», панорама «Сталинградская битва» (1982), «Память. 9-я Мая» (1978—85), «Семейный портрет. Реквием» (1987), портреты Владимира Высоцкого и Василия Шукшина из серии «Сыны России» (1988), трип-

тих «Раны сердца» (1989), «За землю русскую» (1991), «Материнство» (1994), «Бородинское поле» (1994), «Петр Великий» (1996), росписи храма Христа Спасителя (1998—99), серия пейзажей «Сантарин», «Греция» (2002), «Художник и время» (2004). Диплом АХ СССР за картины «Шахтёрский натюрморт» и «Рыбаки» (1978). 1-я премия ЦК ВЛКСМ за картину «Крылатые сыны Отчизны» (1982). Диплом РАХ за серию картин «Память» (1997). Лауреат премии Ленинского комсомола (1985). Награждён орденом Русской православной церкви Сергия Радонежского I степени (2000).

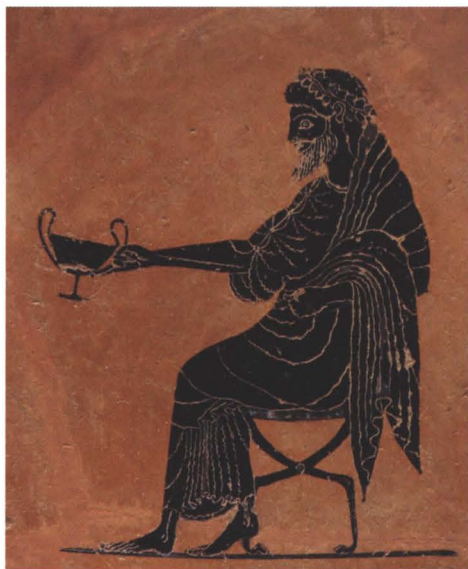
Псиакс (работал в Аттике в 525—505 до н. э.), древнегреческий вазописец

» Его творчество пришлось на переходный период от чернофигурного к краснофигурному стилю вазописи. Из творческого наследия П. сохранилось около 60 ваз, на двух из них имеются подписи вазописца. Работал с гончарами Гилином, Меноном, Андокидом и Никостеном. Он начинал работать в чернофигурном стиле, однако впоследствии сыграл огромную роль в развитии нового краснофигурного стиля, к-рый зародился в мастерской Андокида. По стилю к П. близок работавший там же вазописец Антимен. Некоторые источники даже считают их братьями. П. известен своими работами в технике билингвы. Подпись П. известна по двум краснофигурным алабастроном, один из к-рых хранится в Карлсруэ, а второй — в Одессе. Оба сосуда также украшает подпись гончара Гилина. На трёх расписанных П. сосудах имеется подпись гончара Андокида. Вазописец Эпиктет имитировал стиль П., а вазописцы-пионеры *Ефроний* и *Финтий* были его учениками. П. занимался прежде всего росписью сосудов небольшого размера, что соотносится с его изящным художественным стилем. Среди более крупных сосудов, расписанных П., были амфоры, гидрии и кубковые кратеры. В краснофигурном стиле вазописец экспериментировал с возможностями передачи перспективы, однако был более увлечён изяществом и декоративностью, присущими позднему периоду архаики. П. не ограничивался двумя основными стилями, он писал также чёрные фигуры на белом или кораллово-красном фоне.

Псковская школа одна из основных школ древнерусского искусства



Псарёв В.П. «Солнечный день». 1999



Псиакс. «Сидящий Дионис с канфаром». Лицевая сторона чернофигурного блюда. Ок. 520—500 до н. э.



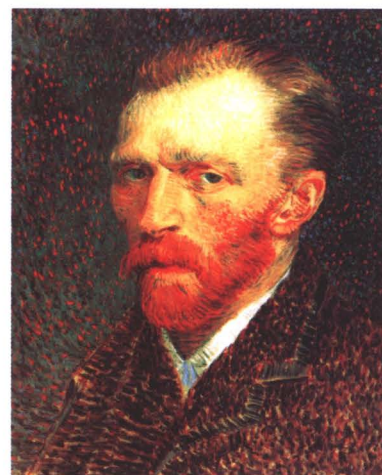
Псковская школа. «Богородица Владимирская». Около 1500

► Складывалась в 13–14 вв. Для памятников архитектуры характерны простота и лаконичность форм. Псковскими зодчими был разработан ряд конструктивных приёмов (в типе храма с одной главой и многоскатными покрытиями, в системе перекрещивающихся ступенчатых сводов и др.). Наиболее известными зодчими П. ш. были Кирилл (строивший Троицкий собор Пскова в 1365–67) и Постник Яковлев (участник строительства храма Василия Блаженного в Москве). Из архитектурных памятников наиболее значительные: собор Мирожского монастыря, церковь села Кобылье Городище, церковь Успения в Мелётове и др. Крупные памятники монументальной живописи: фрески Мирожского собора, Снетогорского монастыря и др. Псковская иконопись отличается особой выразительностью образов, напряжённостью, насыщенностью колорита, пастозностью (т. е. выпуклостью, рельефностью) мазка. Яркими образцами П. ш. иконописи являются сохранившиеся фрески собора Рождества

Богородицы Снетогорского монастыря (1313) и церкви Успения в Мелётове (1463), иконы «Собор Богоматери» и «Параскева Пятница, Варвара и Ульяна» (14 в.). В иконописи — сумеречная гамма с преобладанием зелёного цвета, киноварь с оранжевым и белым, смелость наложения бликов, тяжёлые пропорции («Сошествие во ад», 14 в.; «Анастасия, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий», кон. 14 в.). Печать фольклорной свежести и непосредственности (Любятовская Богоматерь, нач. 15 в., из с. Любятова под Псковом). С утратой Псковом самостоятельности в 16 в. псковская иконопись вливается в общенациональное русло.

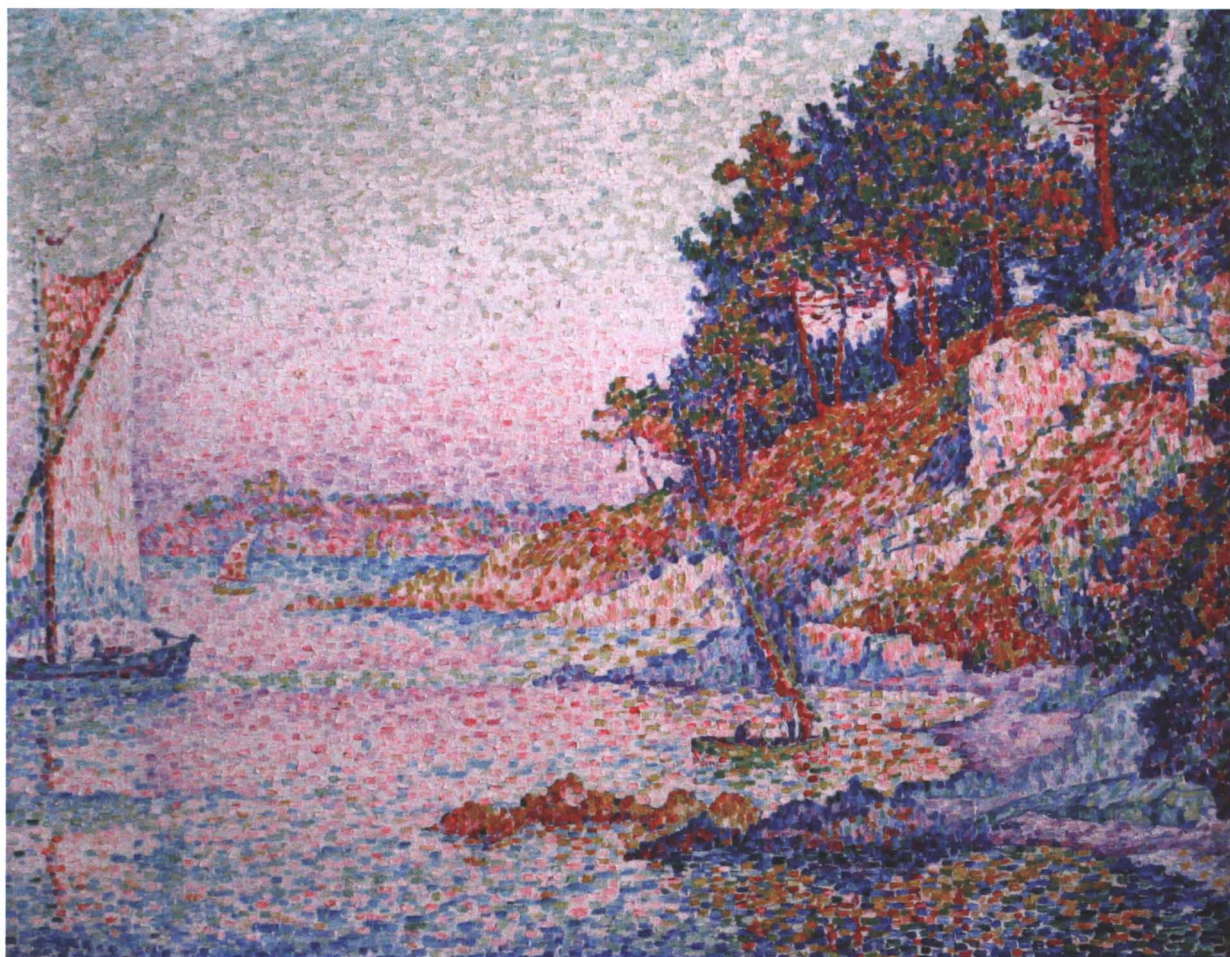
Пуантилизм (*Pointillisme*, буквально «точечность»), художественный приём в живописи, вариант импрессионизма

► Разработан французскими живописцами Ж.П. Сёра, П. Синьяком и др. во второй половине 1880. Отличается от импрессионизма стрем-



Пуантилизм. В.В. ван Гог. «Автопортрет». 1887

лением акцентировать рисунок или узор в картине — то, что, по мнению Сёра и Синьяка, игнорировали импрессионисты. Отсюда возникла очень характерная живописная техника, к-рая представляет собой систематическое наложение отдельных чётких мазков правильной



Пуантилизм. П. Синьяк. «Бухта». 1906

формы (в виде точек или мелких квадратов). Пуантилисты проявляли большой интерес к оптике и предприняли попытку разложения сложных тонов на чистые цвета спектра (дивизионизм). Небольшой размер мазка позволяет сохранять чёткие очертания форм, а также точно определять соотношение разных цветов на каждом участке живописной поверхности. Оптическое смешение трёх чистых основных цветов (красный, синий, жёлтый) и пар дополнительных цветов (красный — зелёный, синий — оранжевый, жёлтый — фиолетовый) даёт значительно большую яркость, чем механическая смесь пигментов. По мнению многих критиков, новый метод сводил на нет творческую индивидуальность художника и превращал его работу в скучное механическое нанесение мазков. Однако это было не так. Пуантилистическая техника помогла создать яркие, контрастные по колориту пейзажи П. Синьяку и тонко передающие нюансы цвета полотна Ж. Сёра, а также повысить декоративность картин многим их последователям, например итальянскому живописцу Дж. Балла. Впоследствии П. часто использовался представителями самых разных художественных тенденций, в частности фовистами, кубистами и футуристами.

Пукирев Василий Владимирович [1832, с. Лужники, ныне Тульской области, — 1(13).6.1890, Москва], российский художник

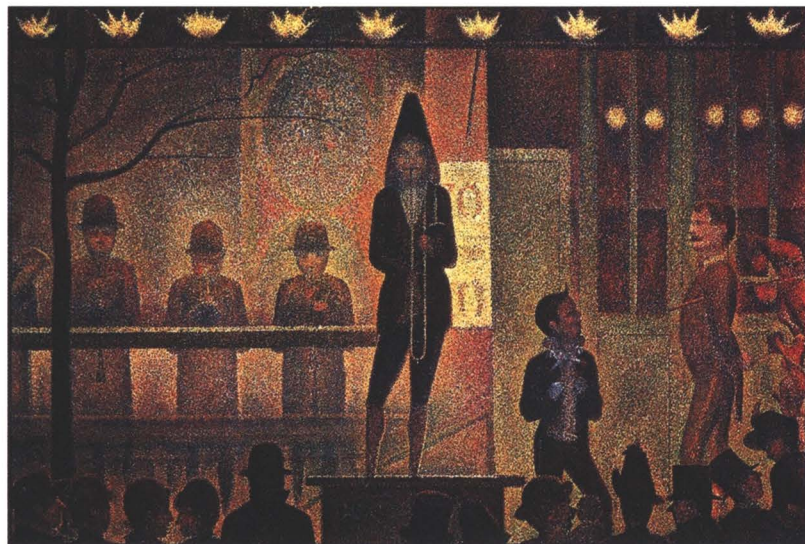
» Академик Императорской академии художеств (с 1860). Сын крестьянина. Первоначально учился у иконописца в Могилёве, затем (1847—58) занимался в Московском



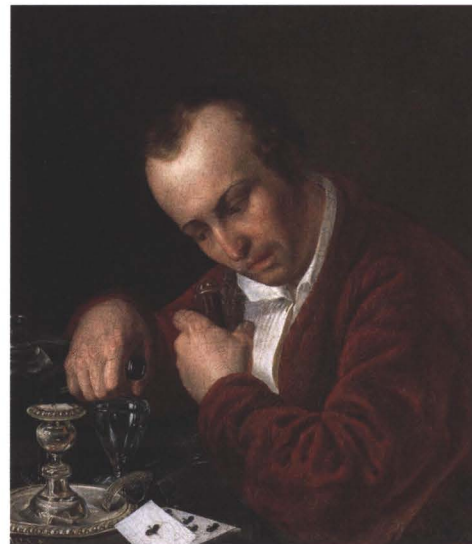
Пукирев В.В. «Неравный брак». 1862

училище живописи, ваяния и зодчества, попутно продолжая писать иконы. Жил в Москве. Вошёл в ис-

торию как художник одной картины — знаменитого «Неравного брака» (1862, Государственная Третья-



Пуантилизм. Ж.П. Сёра. «Парад». 1887—1889



Пукирев В.В. «Игрок». 1855

ковская галерея). Полотно остро воссоздаёт драму «бесприданницы», насильственно выдаваемой за богатого сановника. Справа изображён сам автор, к-рому, согласно мемуарной традиции, пришлось (в качестве реального возлюбленного, тоже малоимущего) пережить аналогичную ситуацию свадьбы-расставания. В той или иной степени автопортреты связаны с глубоко личными переживаниями картины «В мастерской художника» (1865), «Приём приданого по росписи» (1873, все работы — в Третьяковской галерее) и «Прерванное венчание» (1877, Баку, Музей искусств Азербайджана). Такого рода произведения — с их резким переносом акцента с романтических идеалов на внутренний авторско-зрительский «суд» — стали своеобразным введением в эстетику «передвижников», переходную от романтизма к символизму. Обращался также к портрету, пейзажу и историческому жанру, был незаурядным рисовальщиком. Пытался вернуться к религиозной живописи, но на новой, независимо светской основе («Дьячок объясняет крестьянам картину Страшного суда», 1868, С.-Петербург, Музей истории религии; «Христос в пустыне», 1886, не сохранился). Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1861–73), профессор Императорской Академии художеств (с 1863). В поздние годы, страдая нервным расстройством, вёл нищенское существование.

Пуленбург Корнелис ван (Poelenburghh Cornelis van) (ок. 1586, Утрехт, — 1667, там же), голландский художник



Пушкин В.В. «Приём приданого по росписи». 1873

» Учился у А. Блумарта в Утрехте. Работал в Риме (1617–22), где испытал влияние А. Эльсхеймера, во Флоренции (1624–26), Лондоне (1637) и Утрехте (1627, 1638–67). Писал картины на религиозные, мифологические сюжеты, но известен прежде всего как представитель академического итальянизирующего пейзажа в голландской живописи первой пол. 17 в. Его первая датированная картина относится к 1620 («Пейзаж с руинами и продавцами скота», Париж, Лувр). Как и большинство произведений этого периода, этот пейзаж населён

множеством маленьких персонажей, пастухов или крестьян, с животными, изображёнными среди воображаемых античных руин. Художник заимствовал свои темы у антверпенского художника П. Бриля, работавшего в Риме около 1580, но интерпретировал их по-своему. Произведения, исполненные Брилем и его школой около 1620, основаны на диагональных композициях; они принадлежат ещё к маньеристическому стилю, от к-рого П. полностью освободился после 1620. Композиции его картин относительно просты и ясны. Он первым смог правдиво передать то, что больше всего впечатляло голландских пейзажистов в Италии: эффект средиземноморского солнца. Он использовал мягкие переходы света и тени. Его ранние произведения полны свежести и непосредственности. В тонком использовании света проявилось влияние Эльсхеймера, хотя по своей живописной концепции искусство П. глубоко отлично от творчества немецкого художника. Картины, написанные П. за короткий итальянский период, предвещают работы великих нидерландских пейзажистов Б. Бренберга, Я. Бота, Я. Асселейна, Н.П. Берхема. По возвращении в Утрехт он отдал предпочтение мифологическим («Диана и Актеон», Мадрид, Прадо) и религиозным сюжетам («Поклонение волхвов», Женева, Музей искусства и истории). Пейзажи с нимфами и сатирами (Амстердам, Государственный музей) снискали ему большую популярность. Поздние картины художника отмечены особым очарованием,



К. ван Пуленбург. «Пейзаж с Дианой и Каллисто»



К. ван Пуленбург. «Гермес и Герса». Около 1620

благодаря своей законченности и блестящему колориту («Триумф святой Екатерины Александрийской», Утрехт, Центральный музей). Крупные собрания картин художника находятся в Лувре, в Палатце Питти во Флоренции и в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

Пуні Иван Альбертович (20.2.1894, посёлок Куоккала, Выборгская губерния, ныне Репино, Ленинградская обл., — 28.12.1956, Париж), российский художник, представитель авангарда первой половины 20 века

» Родился в семье музыканта, сына итальянского композитора Ц. Пуні. В 1900-е, во время учёбы в гимназии, брал частные уроки у И.Е. Репина. В 1900—08 учился в Императорской Николаевской военной академии. В 1909 открыл собственную мастерскую в С.-Петербурге. В 1910—12 жил в Париже, занимался в академии Р. Жюлиана и др. художественных студиях. Вернувшись в С.-Петербург, познакомился с Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским, В. Хлебниковым, К.С. Малевичем, участвовал в выставке *Союза молодёжи*. В 1913 вновь отправился в Париж, где увлёкся кубизмом, представлял свои работы в Салоне независимых. В 1915 вместе с женой К. Пуні-Богуславской организовал в Петрограде выставки «Трамвай „Б“», «0—10», в к-рых участвовали художники-авангардисты — футуристы, беспредметники. К этому же времени относится создание беспредметных произведений, близких к работам Малевича, а также жанровых картин и портретов («Скачки», «Парикмахерская», «Игроки в

карты», «Автопортрет»). После Октябрьской революции 1917 был одним из учредителей союза «Свобода искусству» (1917), в 1918 стал профессором петроградских Государственных свободных художественных мастерских, работал на Государственном фарфоровом заводе, выполнил проект печати для Совета народных комиссаров. Эмигрировал, уйдя вместе с женой по льду Финского залива в Куоккалу, в имение отца, оказавшееся в те годы по ту сторону границы (1919). В 1920—22 жил в Берлине, где провёл персональную выставку в галерее «Der Sturm», устроив попутно перформанс со статистами, одетыми «в буквы» (1921). С 1923 П. жил во Франции, общался с художниками современных направлений — Ф. Леже, А. Марке, А. Озанфаном, Дж. Северини. В 1923 в Берлине вышла в свет его книга «Современная живопись», в к-рой рассматривались актуальные проблемы искусства 1910—20-х. Пережил увлечение конструктивизмом, дадаизмом. В конце 1920-х — 1930-е писал эстетские, близкие к импрессионизму пейзажи, натюрморты, интерьеры. В 1946 принял французское гражданство. В последующем творчестве отошел от крайних, эпатажных форм авангарда и писал картины, большей частью пейзажи и натюрморты, в живописно-импрессионистической манере («Арлекины», 1948—56; «Оранжевое кресло», 1948; «Пригород», 1953 и др.). Кавалер ордена Почётного легиона.

Пунс Ларри (Лоуренс) (Poons Larry, Lawrence) (р. 1.10.1932, Токио), американский художник-абстракционист



Пуні И.А. «Натюрморт с белым кувшином». 1910



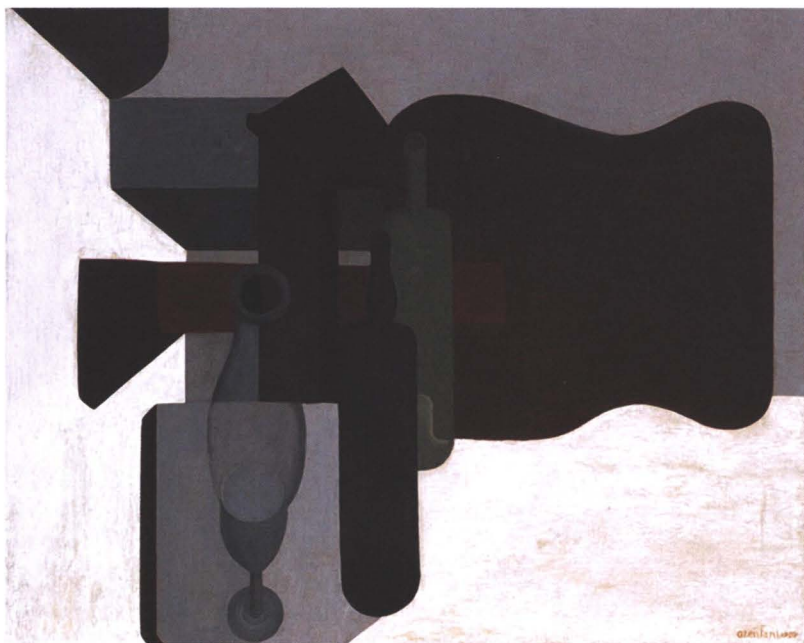
Пуні И.А. «Улица». 1919

» Родился в Японии, однако родители будущего художника уже в 1938 эмигрировали в США. В 1955—57 изучал музыку в консерватории Новой Англии, в 1959 — живопись, поступив в школу при Музее изящных искусств Бостона, а затем в Студенческой лиге искусства в Нью-Йорке, в к-рой впоследствии начал преподавать. Творчест-

во художника получило известность в середине 1960-х, вначале он был одним из крупных представителей *оп-арта* (в 1965 П. участвовал в выставке художников этого направления), однако с 1966 он перешёл к абстрактной живописи. В настоящее время живёт и работает в Нью-Йорке. Картины П. относятся соответственно к *оп-арту*, к *живописи цветового поля*, к лирическому абстракционизму (см. *Абстракция лирическая*), к *абстрактному экспрессионизму*.

Пурвит, *Purvītis Вильгельм Карлис* (*Purvītis Vilhelms Karlis*) [20.2(3.3).1872, хутор Яужи, ныне в Песисском районе Латвии, — 14.1.1945, Нейхейм, Германия], латышский художник, представитель модерна

» Родился в крестьянской семье. Учился в С.-Петербургской академии художеств (1890–95) у А.И. Куинджи. В 1898 посетил Берлин, Париж, Вену, Дюссельдорф. Много путешествовал по Западной Европе, побывав в Исландии и на Шпицбергене. Работал в Риге и различных местах сельской Латвии (до 1906 и с 1909), а также в Таллине (1906–09). В 1917–19 жил в Норвегии. Был членом кружка «Труженик», куда входили латышские воспитанники Академии художеств в С.-Петербурге (конец 1880-х — 1900) и Рижского общества поощрения художеств (или Рижского кунстфрейна). После ранних романтических и импрессионистских поисков выработал свой зрелый стиль, развивавшийся в русле северного модерна. Выбирал сравнительно про-



Пуризм. А. Озанфан. «Гитара и бутылки». 1920

стые природные мотивы, как правило, лишённые всякого сюжетно-человеческого элемента. Следуя сезонным пристрастиям модерна, особенно любил изображать весну и зиму. Среди его произведений — «Последний снег» (1897–98, Государственный Русский музей), «Начало весны» (1900), «Март» (около 1900), «В саду Виестура» (ок. 1914), «Летний вечер» (1936), «Пейзаж со стогами сена» (ок. 1936), «Когда пробуждается бор» (ок. 1936; все работы — в Риге, Художественный музей Латвии). Весьма плодотворно работал как педа-

гог: занимал пост директора Рижской городской художественной школы (1909–16), в 1919 преобразованной в латвийскую Академию художеств (ректор в 1919–34). Впоследствии, оставив эту должность, продолжал руководить пейзажной мастерской. К концу Второй мировой войны 1939–45, опасаясь ареста (поскольку занимал достаточно высокое административное положение), переехал в Германию, где и умер. В 1994 прах художника был перезахоронен в Риге.

Пуризм (франц. *purisme*, от лат. *purus* — чистый), течение в западноевропейской живописи, возникшее во Франции в конце 1910 — начале 1920-х

» Было создано французским художником А. Озанфаном и архитектором Ле Корбюзье. Начало движению положил написанный ими манифест «После кубизма» (1918), где были изложены главные положения нового, более совершенного (по замыслу его создателей) направления в искусстве. Отвергая декоративность и деформацию натуры, принятые *кубизмом* и другими авангардистскими течениями, развивавшимися накануне Первой мировой войны (*футуризма* и *орфизма*), пуристы провозгласили идею «очищения» действительности, изображаемой художником. Объект окружающего мира в художественных произведениях заменялся «пластическим символом», «первичным элементом», к-рый должен был выразить внутреннюю сущность предме-



Пурвит В.К. «Осенний пейзаж». 1898

та или явления. Пуристы призывали к максимальному самоограничению — отбросить всё лишнее, второстепенное, отказаться от субъективного произвола (фантазии и свободы творчества) в целях достижения пластического совершенства, образом к-рого является машина. Эти положения развивались А. Озанфом и Ле Корбюзье и журнале «Новый дух», выпускаемом ими в 1920—25, в совместной книге «Современная живопись» (1924) и усовершенствовались в практическом живописном опыте. Вдохновлённые машинной эстетикой, пуристы последовательно пришли в своих работах к упрощению форм и цвета, чётким геометрическим линиям, строгим композициям. Основным жанром П. стал натюрморт, где простые стандартизованные формы предметов могли легко соединяться, оставаясь при этом чёткими. Эти предметы изображались в соответствии с методами промышленного рисунка — общий план и проекция в перспективе. Мастерами П. также считаются Ф. Леже, Ф. Пикабия, В. Баумейстер, О. Рутерсвард. Не получив широкого развития в станковых формах, художественные принципы П. нашли частичное от-

ражение в архитектуре (творчество Ле Корбюзье и А. Лооса), а также в определённой степени явились предтечей конструктивизма.

Пуркине Карел (Purkyne Carel) (11.3.1834, Бреславль, ныне Вроцлав, Польша, — 5.4.1868, Прага), чешский художник

» Художественное образование получил в Академии художеств в Праге (с 1851) и у И. Берделле в Мюнхене (1854—55). Работы бытового жанра, натюрморты, портреты. Сторонник реализма, манера письма характеризуется обобщённостью и пастозностью. Из числа получивших известность произведений: «Портрет семьи Ворличека» (1859—60), «Кузнец-политик» (1860), «Фазаны» (1861, Прага, Национальная галерея).

Пурьгин Леонид Анатольевич (25.2.1951, Наро-Фоминск, — 31.5.1995, Москва), российский художник, мастер живописи, представитель *ар брют*

» С 1969 посещал студию при Наро-фоминском Доме культуры. Несколько раз безуспешно пытался



Пурьгин Л.А. Без названия

поступить в Художественное училище имени 1905 года. Выступая как живописец с начала 1970-х, получил известность в весьма узкой сфере квартирного «андерграунда». Не раз проходил лечение в психиатрических лечебницах. В 1980-е занимал студию в Фурманном переулке (к-рый дал название целому направлению неофициального искусства), но практически не примыкал к каким-либо группировкам, шёл своим путём. Этот путь стал этапным выражением типических черт *ар брют* как особой разновидности *наивного искусства*, заменяющей его традиционно-идиллические настроения шизоаналитическими «персональными мифологиями». В центре этих мифологий всегда — сам «Лёня Пурьгин. Художник из Нары. Гениальный» (как было написано на его визитных карточках), окружённый личными фантомами, среди к-рых доминировал образ «Голубой женщины»-ангела, регулярно спасающей автора из ада; антиподом же её являлась «Пипа Пурьгинская», фантастический зверь женского пола. Композиции, психоделически-яркие по краскам, сияющим на фоне космической тьмы, со временем укрупнялись, превращаясь в многочисленные «алтари-реликварии». Большую роль в этих вещах играют надписи с автокомментариями виде-



Пурьгин Л.А. «Зелёный складень». 1987

ний. Представленные на московском аукционе фирмы «Сотбис» в 1988, два таких «психоделических алтаря» — Пипа («Видение на озере Охват»; 1985) и «Молох» («Смерть голубой бабочки»; 1988) — ознаменовали триумфальный выход П. на международный арт-рынок. В 1989 П. эмигрировал в США, поселившись в Нью-Йорке, где закрепил свой успех при поддержке галереи «Эдуард Нахамкин». Приезжая в Москву, организовал в 1992 выставку современного российского наивного искусства и

специальную галерею, с помощью к-рых стремился поддержать стилистически близких ему молодых художников. Издал три книги прозы, написанной в манере «потока сознания», изложенного подобием белого стиха («Хреновины. Мини-романы», 1990; «Космическая дурочка», 1993; «Публия», 1993). На рубеже 20—21 вв. картины П. были включены в собрания Государственной Третьяковской галереи и др. известных музеев.

76 Пуссен Никола (Poussin Nicolas) (1.6.1594, Лез-Андели, Нормандия, — 19.11.1665, Рим), французский художник

» Учился у К. Варена, к-рый и подтолкнул будущего художника к занятиям живописью. В 1612 П. уехал в Париж и, вероятно, жил нек-рое время в Руане, где работал в мастерской Н. Жувене. Творчество П. этих лет мало известно, но, вероятно, он работал в замке Морне, близ Ниора, а также в Лионе и Блуа. В 1622, во время пребывания в Париже, он получил заказы от иезуитов и архиепископа Парижа, а также работал с Ф. де Шампене над украшением Люксембургского дворца (работы не сохранились). Весной 1624 П. приехал в Рим, где свёл знакомство со многими местными коллекционерами, ставшими впоследствии его лучшими клиентами. Но особенно важным для П. оказалось знакомство с секретарём кардинала, Кассиано даль Поццо, любителем искусства, к-рый живо интересовался Античностью и знал

многих европейских учёных. Под его влиянием П. стал художником-эрудитом, художником-философом, художником «людей вкуса». В эти годы у П. проявился и талант рисовальщика. В первые годы пребывания в Риме П. можно охарактеризовать как художника с противоречивым характером. Он стремился заявить о себе как о религиозном живописце и даже получил в 1627 заказ для собора Святого Петра («Мученичество Святого Еразма», Ватикан, Пинакоотека); однако эта работа была принята очень холодно. Новым провалом стал отказ П. в росписях капеллы в церкви Сан-Луиджи деи Франчези. Постепенно художник перестал добиваться официальных заказов и начал писать небольшие картины для частных заказчиков и коллекционеров. Иногда это были полотна на традиционные религиозные сюжеты («Триумф Давида», Мадрид, Прадо; Лондон, Картинная галерея Далидж-колледжа; «Благовещение» и «Избиение младенцев», Шантийи, музей Конде; «Снятие с креста», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; Мюнхен, Старая пинакоотека). Однако лучшие картины П. написаны на более поэтичные сюжеты. Нек-рые являются простыми аллегориями («Вдохновение поэта», Париж, Лувр; Ганновер, Картинная галерея). Другие — более меланхоличны, они передают хрупкость человеческого счастья («Аркадские пастухи», Чатсуорт, собрание Девоншир; «Эхо и Нарцисс», Париж, Лувр) и ничтожность роскоши («Мидас», Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Более тонкой аллегории смерти и возрождения посвящены картины «Диана и Эндимион» (Детройт, Институт искусств), «Смерть Адониса» (Кан, Музей изящных искусств), «Царство Флоры» (Дрезден, Картинная галерея), «Триумф Флоры» (Париж, Лувр). Стиль П. определяется влиянием Тициана, «Вакханалии» к-рого из виллы Людовизи в Риме он штудировал и даже копировал. В 1635 известность П. достигла Парижа. Большую роль в этом сыграли его работы, преподнесённые кардиналом Франческо Барберини в дар кардиналу Ришелье. В 1635—36 художник по заказу Ришелье начал две картины для украшения дворца кардинала («Триумф Пана», Лондон, Национальная галерея, и «Триумф Вакха», Канзас-Сити, музей). В последующие годы связи с Францией упрочились, и в 1639 П. был приглашён в Париж Людовиком XIII и кардиналом Ришелье. Он долго колебался, прежде чем покинуть Рим, и решился на это только в 1640. Незадолго до



Пуссен Н. «Автопортрет». 1649



Пуссен Н. «Царство Флоры». 1620—1630-е



Пуссен Н. «Танец под музыку времени». 1638—1639

этого путешествия П. начал для Кассиано даль Поццо семь картин, изображающих «Семь таинств» (пять хранятся в Великобритании — Бивер Кастл, собрание Ратленд; шестая картина, находившаяся там же, утрачена; «Крещение» — Вашингтон, Национальная галерея). Годы пребывания в Париже стали для П. периодом разочарования. После эйфории, вызванной приёмом, оказанным ему королём и кардиналом, художник понял, что работы, к-рых от него ждали, совершенно ему чужды (большие алтарные картины «Учреждение Христом таинства Евхаристии» для капеллы в замке Сен-Жермен-ан-Ле и «Чудо Франциска Ксаверия» для капеллы церкви иезуитов; обе — Париж, Лувр; огромные аллегорические полотна для Ришелье — «Время, спасающее Истину от посягательств Зависти и Раздора», Париж, Лувр, и «Неопалимая купина», Копенгаген, Государственный художественный музей; а также росписи в Большой галерее Лувра, не закончены, позже

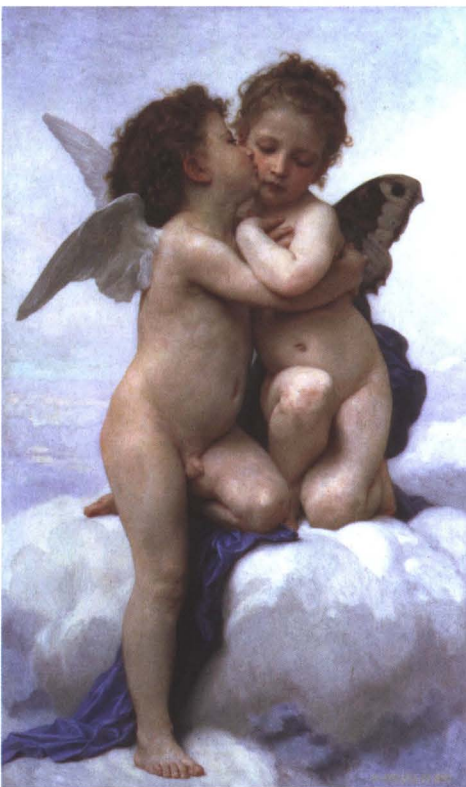
погибли). В конце 1642 П. принял решение возвратиться в Рим. Хотя поездка в Париж стала провалом, П. укрепил отношения с французскими коллекционерами, к-рые стали его основными заказчиками. В течение последующих десяти лет, проведённых художником в Риме, он стал одним из ведущих европейских живописцев. Он исполнил серию картин, считающихся шедеврами и два века спустя. Среди них повторение серии «Семи таинств» для Шантелу (между 1644 и 1648, собрание графа Сазерленда; Национальная галерея Шотландии в Эдинбурге). П. трактовал сюжеты согласно доктринам и литургии раннего христианства. Эти торжественные композиции были продолжены в серии картин, вдохновлённых греко-римской культурой и в особенности стоицизмом. В 1640-е П. открыл для себя пейзаж, до этого времени служивший для него только фоном. В «Пейзаже с Диогеном» (Париж, Лувр) пышно разросшаяся зелень выражает идеал философа, считавшего природу ос-

новой жизни. В мистическом «Пейзаже с человеком, убитым змеей» (Лондон, Национальная галерея) нет ярко выраженной темы, но пейзаж отражает таинственные силы природы, более сильные, чем человек. Это чувство тайны и огромной силы природы является характерной чертой пейзажей П., написанных в последние годы жизни. В «Пейзаже с Орионом» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) гигант Орион кажется меньше огромных дубов. Эти аллегорические пейзажи (к к-рым принадлежат также «Пейзаж с Полифемом», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж, и «Пейзаж с Гераклом», Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) являются самыми волнующими из последних произведений художника. Позднему творчеству П. принадлежат также и религиозные сюжеты. В нек-рой мере они продолжают работы 1640-х, но отличаются от них холодной отстранённостью и спокойной монументальностью («Святое семейство», С.-Петербург, Госу-

дарственный Эрмитаж; «Смерть Сапфиры», Париж, Лувр; «Отдых на пути в Египет», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). «Времена года» (Париж, Лувр), написанные для герцога Ришелье в 1660—64, синтезировали в себе все элементы позднего стиля художника. У П. не было последователей. Его упрекали в тяжёлом характере, он жил как отшельник, изолированный от римского общества, посещая только нескольких близких друзей и полностью отдаваясь творчеству. В отличие от своих современников, он никогда не пользовался помощью учеников и не имел мастерской. Он развивал свой стиль в направлении, отвечающем его собственным вкусам и вкусам наиболее близких почитателей. Но этот стиль противоречил римским вкусам того времени.

Путти, *путто* (от лат. *putus* — маленький мальчик), термин, которым обозначали изображение (живописное или скульптурное) обнажённого ребёнка: ангела или амура

► В этом образе сочетаются черты ангела, купидона и ребёнка. П. был одним из основных орнаментальных мотивов в живописи с 15 в. Существовали самые разные типы П.



Путти. А.В. Бугро. «Амур и Психея в детстве». 1889



Пфорт Ф. «Въезд императора Рудольфа в Базель». 1809—1819

(музыканты или П. с гирляндами), и их предназначение также было различным. Связанные с идеей добродетели, они встречаются на гербах Гаттамелаты. В декоративном искусстве П. нередко были основным мотивом композиции. Но чаще их располагали на карнизах и над нишами (П., несущие гирлянды). В гротесках они могли соседствовать с другими фантастическими существами, например фавнами.

«Путь живописи», московское художественное объединение в 1926—30

► Сложился в 1926. В состав «П. ж.» входили ученики Л.Ф. Жегина, Н.М. Чернышёва и М.С. Родионова. Организатором выступил Жегин. Состоялись две выставки общества объединения — в 1927 и в 1930 (обе — в Москве). В 1928 прошла выставка «П. ж.» в Париже. Среди членов объединения: Т.Б. Александрова, П.П. Бабичев, С.С. Гриб, В.И. Губин, В.В. Коротеев, Г.В. Костюхин, В.Е. Пестель, Г.В. Сашенков, И.Г. Николаевцев, В.А. Дмитриев и др.

Пфорт Франц (*Pfor French*) (1788, Франкфурт, — 1812, Альбано), немецкий художник

► Художественное образование получил в венской Академии художеств (1805—09), где вместе со своим другом И.Ф. Овербеком выступал против академического преподавания Фугера. Вместе с присоединившимися к ним Л. Фогелем, Зуттером, Винтергерстом и Хоттин-

гером в 1809 создали Гильдию Святого Луки. П. и Овербек были самыми яркими художниками этой группы. В 1810, вместе с другими *назарейцами*, П. отправился в Рим. Ещё в юности, увлекаясь историческими сюжетами и средневековыми темами, он коллекционировал гравюры А. Дюрера. Попав в Вену, П. начал картину «Въезд императора Рудольфа в Базель» — своего рода живую и красочную средневековую процессию в готическом антураже, навеянную воспоминаниями о его родном городе; её он закончил уже в Риме. Картина «Суламита и Мария» (Франкфурт, Штеделевский художественный институт), написанная также в Риме (в виде средневекового переносного алтаря),



Пфорт Ф. «Автопортрет»



Пьер Ж.Б.М. «Искушение Евы»

свидетельствует о сильнейшем влиянии гравюры «Святой Иероним» Дюрера (Швейнфурт, собрание Шефера). Творческое наследие П., умершего молодым, состоит преимущественно из небольших портретов, тонко написанных аллегорических картин и рисунков (наиболее известны его эскизы к сочинениям И.В. Гёте). Достаточно полно творчество художника представлено в Штеделевском художественном институте во Франкфурте.

Пчёлников Игорь Владимирович (р. 30.5.1931, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (2000). Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1950—52 учился в Московском институте прикладного и декоративного искусства. В 1956 окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомой, отделение монументальной живописи (мастерская Г.И. Рублёва). В 1962 был принят в Союз художников СССР. С 1978 принимает участие в выставках. Автор произведений монументально-прикладного искусства (роспись, рельеф, мозаика) для общественных зданий Москвы и многих других городов России, а также за рубежом. Занимается станковой живописью и графикой. Произведения П. хранятся в Государственном Русском музее, Пермской картинной галерее, частных коллекциях в России и за

рубежом. Награждён серебряной медалью РАХ. Премия Правительства г. Москвы.

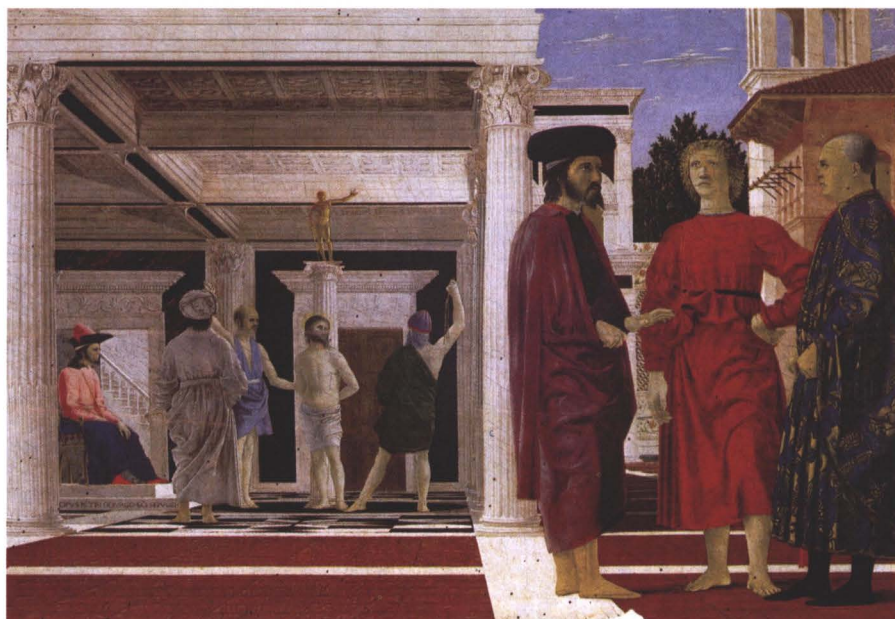
Пьер Жан Батист Мари (Pierre Jean Baptiste Mari) (6.3.1714, Париж, — 15.5.1789, там же), французский художник

» Ученик Натурана. Получив Римскую премию в 1734, П. через год отправился в Рим, где в течение пяти лет изучал итальянскую живо-

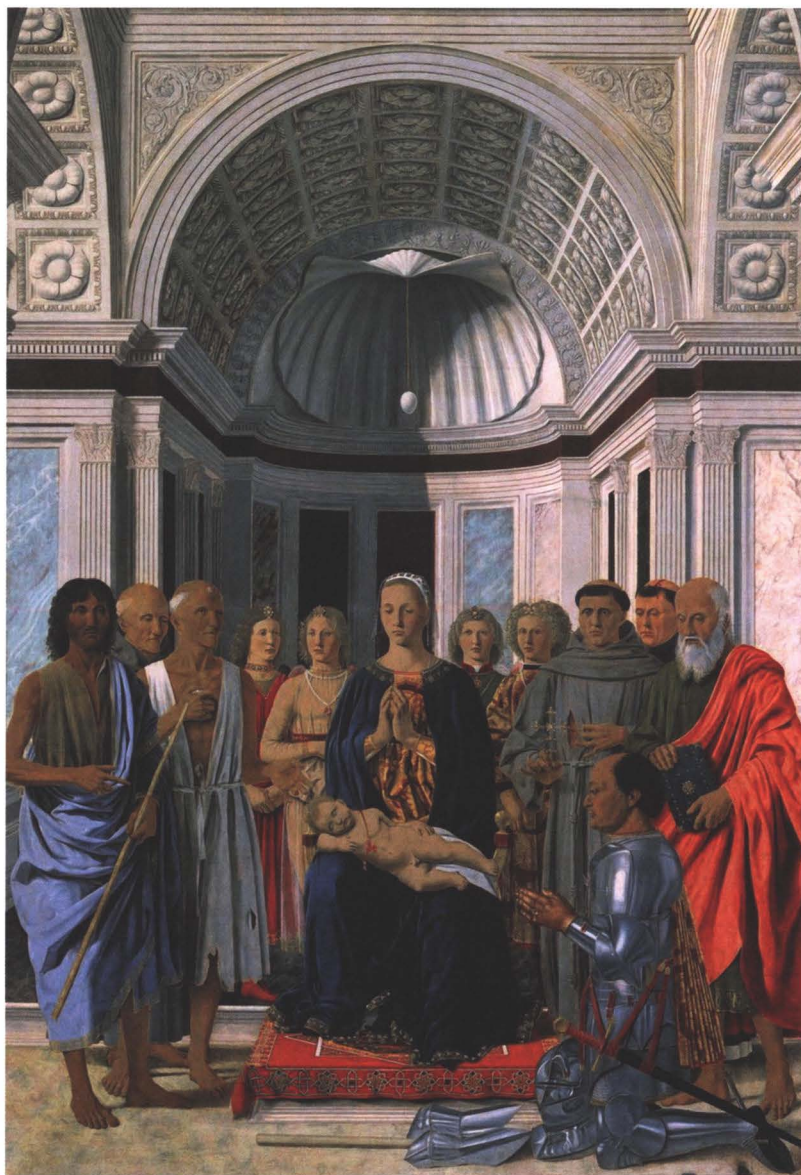


Пчельников И.В. «Лестница (№2)». 2000

пись под руководством Ж.Ф. де Труа и др. В 1742 был принят в академию (за картину «Диомед, убитый Геркулесом и поедаемый конями», 1741). П. сделал быструю карьеру исторического живописца. В 1770 стал ректором Королевской академии и первым живописцем короля (после смерти Ф. Буше). П. придал исключительную официальную роль исторической живописи. Его умно построенные композиции, светлые и гладко положенные краски очень ясны, трезвы и сдержанны. Основные произведения: религиозные картины «Мученичество Святого Стефана» (1745), «Казнь Иоанна Крестителя» (1761), роспи-



Пьеро делла Франческа. «Бичевание Христа». 1444



Пьеро делла Франческа. «Мадонна со святыми». Алтарь Монтефельтро. Милан. Галерея Брера. Около 1472—1474

си (Париж, церковь Сен Рок), жанровые сцены — «Урок бабушки» (1741), «Возвращение с рынка», «Старик в кухне» (обе — около 1745), рисунки, эскизы.

Пьеро дёлла Франчэска (*Piero della Francesca*) (ок. 1420, Сан-Сеполькро, Тоскана, — 12.10.1492, там же), итальянский художник эпохи Раннего Возрождения

» С конца 1430-х П. д. Ф. ознакомился с системой линейной перспективы, изобретённой Ф. Брунеллески, скульптурой Донателло, Микеланджело и Луки делла Роббиа и созданным ими новым стилем, с искусством *Мазаччо*, к-рый сочетал законы линейной перспективы с ан-

тичными традициями для создания обладающих драматической мощью форм, смелые ракурсы и моделировку карнации при помощи резких тёмных теней. Влияние Мазаччо преобладает в ранних работах П. д. Ф., например, в алтарном образе «Мадонна делла Мизерикордия» (1445). В 1446—54 художник много работал при дворах правителей Пезаро, Феррары и Римини в Болонье, Анконе и Лорето. Этим периодом датируется одна из его прекраснейших картин — «Бичевание Христа», в к-рой фигуры и окружающая их архитектура построены со строгим соблюдением пропорций, всё геометрически выверено и изображено в соответствии с законами линейной и воздушной перспекти-

вы (к-рые изменены только в группе с бичуемым Христом для постановки смыслового акцента композиции). В других картинах, созданных в этот период, например, «Святой Иероним» (1450) и «Святой Иероним с донатором» (ок. 1452), впервые появился пейзаж. В нём заметны возникшие во флорентийской живописи под влиянием северного искусства тенденции к большему реализму в построении композиции и передаче деталей, использованию воздушной перспективы и панорамных видов. В Ферраре художник написал не сохранившиеся до наших дней фрески по заказу братьев Леонелло и Барсо д'Эсте. В коллекции Леонелло были картины *Рогир ван дер Вейдена*, к-рые, несомненно, возбудили у П. д. Ф. интерес к фламандской технике масляной живописи, к способам передачи света и импрессионистической трактовке золотых вышивок и кружев, столь виртуозно изображавшихся художниками 15 в. на богатых одеждах персонажей их картин. Подражание фламандской технике и импрессионистическая трактовка освещённых предметов появились уже в «Портрете Сиджизмондо Малатеста, правителя Римини» (1451). В период 1446—54 П. д. Ф. создал стиль, к-рый в основных чертах сохранился и в произведениях, относящихся уже к периоду его творческой зрелости. Для него характерны условность в изображении волос и глаз (знаменитые миндалевидные глаза, заимствованные у персонажей Д. Венециано) и идеализация черт лица. Высокие фигуры построены по классическому канону пропорций Витрувия, но женщины на полотнах П. д. Ф. имеют удлинённые, слегка изогнутые шеи и высокие лбы — элементы позднеготического идеала красоты. В моделировке карнации П. д. Ф. отдаёт предпочтение мягким тонам, плавным переходам в противоположность резким и тёмным теням, к к-рым прибегал в своих работах Мазаччо. При дворах правителей-гуманистов в Ферраре, Пезаро и Римини П. д. Ф. изучил искусство Античности и стал использовать в своих картинах классические формы, прежде всего в архитектурных фонах. На формирование стиля П. д. Ф. зрелого периода оказала влияние классическая скульптура, к-рую он видел в Риме. В 1453—54 П. д. Ф. получил заказ на фрески для церкви Сан Франческо в Арещо. Сюжет фресок — история обретения животворящего древа Креста, на к-ром был распят Христос. Возможно, ещё до отъезда в Рим в 1458 П. д. Ф. выполнил фреску «Воскресение в ра-



Пьеро делла Франческа. «История царицы Савской». Ареццо. Церковь Сан Франческо. Ареццо. 1452—1466

туше Борго-Сан Сеполькро». В 1469 П. д. Ф. закончил работу над алтарём, созданным им по заказу братства Святого Августина в Борго. Около 1469 П. д. Ф. создал ещё один алтарный образ для францисканского монастыря Сант Антонио в Перудже (Милан, Брера). Примерно с середины 1460-х П. д. Ф. работал при дворе Федерико да Монтефельтро — графа, а с 1474 герцога Урбино. По заказу герцога был написан знаменитый диптих с портретами самого Федерико и его жены, Баттисты Сфорца (Флоренция, галерея Уффици). Они изображены на фоне пейзажа, видимо, с высоты птичьего полёта (черта, характерная для фламандской живописи). В аллегорических композициях на оборотных сторонах портретов каждый из супругов представлен восседающим на триумфальной колеснице, тоже на фоне пейзажа. Портреты были созданы в память о Баттисте Сфорца после её смерти в 1472. Последние по времени из сохранившихся работ П. д. Ф. — «Мадонна ди Сенигаллиа» (1478—90, Урбино, Национальная галерея), написанная для дочери и зятя Федерико, и плохо сохранившаяся картина «Рождество» (Лондон, Национальная галерея), написанная мастером, очевидно, ок. 1484 для своей семьи. В старости П. д. Ф. оставил живопись,

по-видимому, из-за ухудшения зрения и обратился к математике, составив математический трактат «О перспективе в живописи».

Пьеро ди Козимо (Piero di Cosimo) (прозвище *Пьеро ди Лоренцо*; *Piero di Lorenzo*) (1461/1462, Флоренция, — 1521, там же), итальянский художник

» С 18 лет учился у Козимо Росселли (отсюда прозвище). В 1481—82 вместе со своим учителем работал над фресками Сикстинской капеллы в Риме. Затем возвратился во Флоренцию, где оставался вплоть до самой смерти. Дополнительные сведения о жизни художника содержатся в немногочисленных документах, но ни один из них не связан с его творчеством. Кроме того, П. ди К. не датировал и не подписал ни одной своей картины. В общей сложности художнику принадлежит около пятидесяти картин, 12 из к-рых предназначались для алтарей, а другие представляют собой моленные образы для частных заказчиков и «кассони» и спинки банкетов и кроватей для флорентийских дворцов, а также портреты («Портрет Симонетты Веспуччи», Шантийи, музей Конде). Искусство П. ди К. отражает тот путь, к-рый прошла флорентийская живопись в период между

кватроченто и *чинквиченто* — от Филиппино Липпи, чья манера особенно ощутима в нек-рых ранних работах мастера, датированных ок. 1480 (алтарь «Мадонна с Младенцем» из церкви в Монтевет-



Пьеро ди Козимо. «Портрет Симонетты Веспуччи». Около 1500

Рафаэль



«Афинская школа»

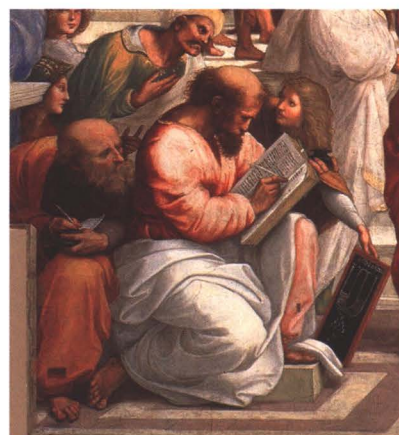
1509 – 1511 годы

Фреска

Ватикан, Станца делла Сеньятура,
кабинет Папы Римского

Основная идея фрески «Афинская школа» — возможность гармонического согласия между различными направлениями философии и науки — принадлежит к числу важ-

нейших идей гуманистов. Под сводами величественного здания расположились группы древнегреческие философы и учёные. Единство философий — в разнообразии отдельных школ и личных мнений. Так складывается великая симфония человеческого познания. Этому не мешает разобщённость мыслителей в пространстве и времени. Хотя на фреске представлено более 50 фигур, свойственное Рафаэлю чувство пропорций и ритма создаёт впечатление удивительной лёгкости и простора.





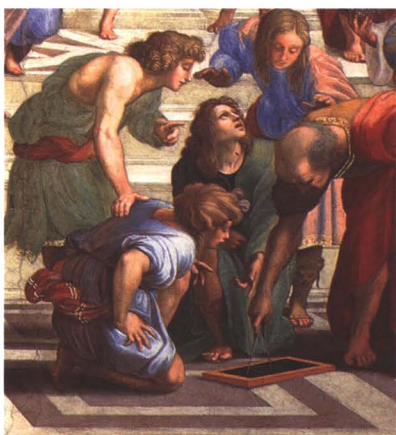
В центре композиции — Платон и Аристотель, олицетворяющие античную мудрость и представляющие две школы философии. В их

жестах сконцентрированы философские идеи — у Платона более абстрактные, у Аристотеля более практические и логически обоснованные.



Справа стоят Птолемей (в его в руках земной шар) и пророк Зороастр (с небесным глобусом). На зрителя смотрит сам художник.

Евклид измеряет циркулем чертёж. Ступени лестницы символизируют этапы овладения истиной.



«Сикстинская мадонна»

1512—1513 годы
Холст, масло, 156 × 296 см
Дрезден,
Галерея старых мастеров

«Сикстинская мадонна» была заказана Рафаэлю в 1512 как алтарный образ для капеллы монастыря Святого Сикста в Пьяченце. Образ

Марии исполнен сдержанного волнения. Держа в руках Младенца, она спускается на землю к людям, и движение её передано Рафаэлем с исключительным мастерством. Она несёт ребенка, испытывая боль оттого, что не во власти воспротивиться неизбежному, бессильна перед неотвратимым и вынуждена смириться. В её одиноком шествии выражена вся та скорбная и трагическая жертвенность, на которую обречена Богоматерь. Вся картина озарена трепетным светом.



Пьеро ди Козимо. «Непорочное зачатие». Около 1505

толини, Стокгольм, Королевское собрание), до Д. Гирландайо, от влияния натурализма Х. ван дер Гуса («Встреча Марии и Елизаветы», Вашингтон, Национальная галерея) до отзвуков стиля Л. Синьорелли (мифологическая сцена в музее Ашмола в Оксфорде и две сцены охоты в Метрополитен-музее в Нью-Йорке). В работах П. ди К., созданных в конце века, обнаруживается связь с творчеством Леонардо да Винчи (но лишь в области цвета, например, «Непорочное зачатие», Флоренция, Уффици) и влияние классицизма Ф. Бартоломео, как, например, в картине «Мария Магдалина» (Рим, Национальная галерея, галерея Барберини). В последние годы жизни П. ди К. приблизился к неолеонардовскому направлению, популярному среди молодых мастеров, родившихся в конце 15 в., а также к искусству Андреа дель Сарто, его ученика (например, «Святое семейство», Венеция, собрание Чини).

Пьета́, Пиета (от итал. *pieta* — милосердие, благочестие), в изобразительном искусстве термин, обозначающий сцены оплакивания Христа Девой Марией

Пьетро да Кортона (*Pietro da Cortona*), настоящая фамилия Берреттини (*Berrettini*) (1.11.1596, Кортонна, Тоскана, — 16.5.1669, Рим), итальянский художник и архитектор, один из ведущих мастеров итальянского барокко

» Как живописец учился у А. Комоди и Б. Чарпи. Работал в Риме и во Флоренции. В живописных работах художника стилистические черты итальянского барокко получили наиболее полное выражение. Соединявший дарования выдающегося архитектора и виртуозного живописца, П. да К. нашёл ставшую отправной точкой для его продолжателей формулу художественного синтеза этих двух искусств. Основным акцентом живописной декорации у него, как и у других итальянских живописцев 17 в., является плафон, но, в отличие от мастеров Болонской академии Аннибале Карраччи, Г. Рени, отчасти — Гверчино, сохранявших плоскость зеркала плафона, П. да К. в колоссальном плафоне «Апофеоз Божественного провидения» (1640, Рим, палаццо Барберини) нашёл эффективное пространственное решение, адекватное своим прорывом вверх, динамикой, праздничным избытком жизненных сил стилистике архитектуры барокко



Пьета. А. Карраччи. «Пьета». 1599—1600

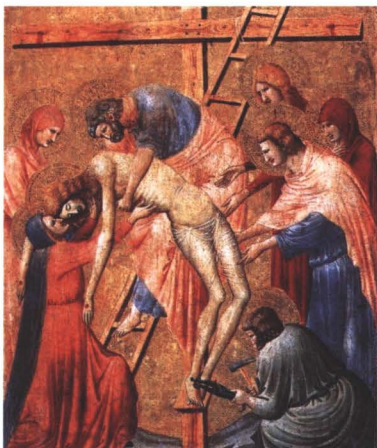
ко. Роспись зеркала плафона и распалубок представляет единое, полное бурного движения целое. Иллюзорный, круто уходящий вверх карниз, на фоне которого стремительно возносятся к небесам или низвергаются отдельные фигуры, сливает воедино «земные» и даже «подземные» («Кузница Вулкана») эпизоды с разверзающимся над головами зрителей облачным небом, парящими в нём аллегорическими фигурами и огромными пчёлами (герба рода Барберини). Интонации ликующего апофеоза, образ праздничного, полного красочного великолепия, шумного и жизнерадостного мира, определяющие характер этого плафона, сохраняются в более скромных по размерам плафонах парадных залов флорентийского палаццо Питти (1641–47), выполненных художником с помощью Чиро Ферри. Другая грань дарования художника раскрывается в росписях Камера делла Стуффа в палаццо Питти, изображающих «Четыре века человечества» — железный, бронзовый, медный, золотой (1637–40). В этих написанных лёгкими прозрачными красками аллегорических сценах жизненная полнота и динамика барокко органично соединяются с возвышенным благородством и классическим обликом персонажей, чистотой и ясностью рисунка, выдающими соприкосновение художника с эстетикой классицизма. Соединение барочной и классицистической стилистики характерно и для станковых картин художника («Изгнание Агари», ок. 1637–42, Вена, Музей истории искусства; «Похищение сабинянок», 1629, Рим, Капитолийские музеи; «Встреча Иакова и Лавана», 1640; «Изгнание Агари», 1640-е, обе — Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, и др.).

Пьетро да Римини (*Pietro da Rimini*) (работал в 1324–1338 в Римини), итальянский художник

» Считается наиболее ярким и влиятельным представителем второго поколения художников школы Римини. Его творчество можно реконструировать по «Распятию» (1320, Урбания, Кьеза деи Морти), на котором стоит подпись художника. Работы П. да Р. достаточно рафинированны и полны нежного света (напр., фрески в капелле Санта-Кьяра в Равенне «Благовещение», «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Распятие», «Крещение Христа», «Моление о чаше», «Святые», «Евангелисты», ок. 1330). Художнику приписывают также несколько панно: «Снятие со



Пьетро да Кортон. «Побиение святого Стефана камнями». 1660



Пьетро ди Римини. «Снятие с креста». 1320—1325

Креста» (Париж, Лувр), диптих «Успение Марии» и «Распятие» (Гамбург, Кунстхалле), «Введение во храм» и «Положение во гроб» (Берлин-Далем, музей), в к-рых ярко развивается его стиль.

Пьетро ди Джованни д'Амброджо (*Pietro di Giovanni d'Ambrògio*) (ок. 1410, Сиена, — 1449, там же), итальянский художник сиенской школы



Пьетро ди Джованни д'Амброджо. «Поклонение Христу-младенцу». Средняя часть триптиха. 1445

» В 1428 стал членом гильдии сиенских художников. Его учителем, вероятно, был *Cassetta*. В сиенской живописи первой половины 15 в. творчество П. ди Д. д'А. стоит особняком. В то время как большинство художников продолжало вариации на темы сиенской живописи 14 в., он искал новые пути, обращаясь к опыту флорентийской школы.

Пьомбо (*Piombo*) *Себастьяно дель* (1485—1547), итальянский живописец. См. *Себастьяно дель Пьомбо*.



Пьяцетта Дж.Б. «Ревекка у колодца». Около 1740

Пьяцетта Джованни Баттиста (*Джамбаттиста*) [*Piazzetta Giovanni Battista (Giambattista)*] (13.2.1683, Венеция, — 29.4.1754, там же), итальянский художник

» Сын Дж. Пьяцетты, скульптора и гравёра по дереву. Учился в Болонье у Дж.М. Креспи, чьё влияние оказалось решающим для формирования его стиля. Работая в мастерской Креспи, молодой художник начал писать в свободной импрессионистической манере. По возвращении в родной город испытал влияние венецианской традиции, к-рое проявилось, в частности, в использовании очень мягких и нежных тонов для создания светотеневой моделировки. Эта тенденция хорошо заметна в портрете Джулии Лама (ок. 1723, Мадрид, музей Тиссен-Борнемиса); она стала важным элементом в дальнейшем развитии венецианской живописи 18 в. Для ранних работ живописца характерны резкие светотеневые контрасты

и преобладание красновато-коричневых тонов. При помощи сильной светотеневой моделировки художник стремился достичь драматического напряжения и рельефности; в качестве примеров можно привести картины «Мученичество святого Иакова» (1722, Венеция, церковь Сан Стаэ) и «Жертвоприношение Исаака» (1735—41, Вадодара, Музей и Картинная галерея). Решительный натурализм П. сродни искусству *Караваджо* и *Гверчино*. Позднее художник перешёл от резких контрастов к более богатой мо-

дуляции цвета и света. Одна из лучших его работ — алтарный образ «Явление Мадонны святому Филиппо Нери» (1725—27, Венеция, церковь Санта Мария дельла Фава). Фигуры приобретают конкретность и реальность благодаря плотности красок и драматическому использованию света. В 1723—27 написал огромную композицию для плафона капеллы Святого Доменика венецианской церкви Санти Джованни э Паоло — «Апофеоз святого Доменика». В этой композиции воздушная перспектива и энергичные движения фигур превосходят приёмы мастера декоративной живописи Дж.Б. Тьеполо. Как и Креспи, П. писал также жанровые композиции, например, «Пастораль» (1740, Чикаго, Художественный институт), «Идиллия на морском берегу» (1745, Кёльн). Со временем цветовая гамма произведений П. стала светлее и богаче, а их настроение — более спокойным и созерцательным, как в картинах «Ревекка и Елиазар» (1735—41, Милан, галерея

Брера) и «Гадалка» (1740, Венеция, галерея Академии). В 1750 был избран директором венецианской Академии изящных искусств.



Пэн И.М. «Портрет М.З. Шагала». 1915

Пэн Иегуда (Юдель) Мовшевич [24.5 (5.6).1854, Новоалександровка, ныне Зарасай, Литва, — 1.3.1937, Витебск, Белоруссия], белорусский художник

» Рано осиротел. С 1867 работал подмастерьем маляра в Двинске (ныне Даугавпилс, Латвия). В 1879 отправился в С.-Петербург, в следующем году поступил в Академию художеств, где учился в классе П.П. Чистякова. По окончании академии (1886) сменил несколько мест жительства (Двинск, Рига), пока не обосновался в Витебске (1891), где в 1892 открыл частную Школу рисования и живописи. Базируясь на бытописательском романтизме в духе немецкой дюссельдорфской школы и русских передвижников, П. прививал ученикам любовь к характерным особенностям национально-го житейского уклада, подавая пример собственными жанрами («Развод», 1907). Важную роль в его живописи занимали также типажные портреты («Старый портной», начало 1910-х; «Часовщик с газетой», 1914) и автопортреты. Любовно выписывая детали, он часто стилизовал свои вещи под классику «рембрандтовского» 17 в. Среди учеников были Л.М. Лисицкий, М.З. Шагал и С.Б. Юдовин. Революция отразилась лишь в названиях его произведений, стилистически прежних («Сапожник-комсомолец», 1925). Радикальные перемены в системе витебского художественного образования, осуществлённые Шагалом и К.С. Малевичем в период

«Уновиса» (1919—22), привели к тому, что П., критически относившийся к авангарду, оказался не у дел, хотя Шагал сначала и выделил ему мастерскую в своём Народном художественном училище. Выйдя на пенсию, был удостоен в 1925 (окружным съездом рабочих и крестьянских депутатов) звания «Почетного еврейского художника». Продолжал активно работать как живописец («Автопортрет с музой и Смертью», 1934; все — в Минске, Художественный музей Белоруссии). Был убит у себя дома в Витебске. Официальное следствие признало виновными в убийстве старого художника (в целях ограбления) его близких родственников, однако обстоятельства и самого преступления, и следствия до сих пор остаются во многом загадочными.

Пюви де Шаванн Пьер (Puis de Chavannes Pierre) (14.12.1824, Лион, — 24.10.1898, Париж), французский художник, представитель символизма, крупнейший монументалист конца 19 века

» Происходил из состоятельной семьи, получил основательное гуманитарное образование. После поездки в Италию (1847, 1848) увлёкся живописью. Учился у А. Шеффера, Ф.В.Э. Делакруа, Т. Кутюра, испытал влияние Т. Шассерио. В 1854 выполнил декоративные росписи для дома своего брата («Возвращение блудного сына» и «Времена года»). В Салоне 1861 получил медаль второго класса за картины «Война» и «Мир», позже к ним были добав-



Пьяцетта Дж.Б. «Нищий мальчик». 1725—1730

лены «Труд» и «Отдых» (1863) и «Славься, Пикардия-кормилица» (1865, все — Амьен, Музей Пикардии). С этого времени художник получал многочисленные заказы на монументальные работы: для дворца Лоншан в Марселе («Массилия — греческая колония», «Марсель — врата на Восток», 1869), для Дворца искусств в Лионе («Священная роща, излюбленная искусствами и музами», 1883—86). «Видение античности. Символ формы» (ок. 1887—90, Питсбург, Институт Карнеги) олицетворяет золотой век истории человечества, когда люди жи-



Пюви де Шаванн П. «Бедный рыбак». 1881



Пюви де Шаванн П. «Белая скала». 1869—1872

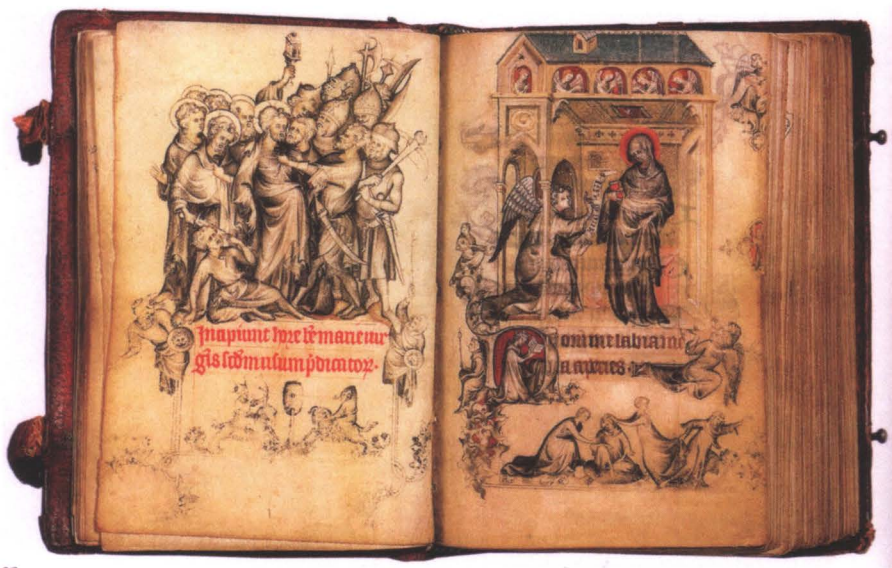
ли в согласии друг с другом и природой. Спокойные, чуть приглушённые цветовые сочетания, исполненные гармонии образы людей, величавые позы. Персонажи в композициях немногочисленны, между ними образуются обширные цезуры. Однако эти паузы не воспринимаются пустотами — они формируют особое одухотворённое пространство, пронизанное эманациями мыслей, чувств, душевных состояний. Ощущением вечности веет от величест-

венного, умиротворённого пейзажа. Хотя художник не писал пейзажи с натуры, он умел точно передать образ той или иной местности, создавая обобщённые, но поэтические и узнаваемые образы Нормандии, Пикардии, Бургундии. Пейзаж в произведениях мастера не просто фон, а активное пластическое и духовное пространство, играющее в воплощении художественной идеи роль подчас даже более значительную, нежели человеческие фигуры. Это иде-

альный образ мира, где царят добро и справедливость. Росписи не нарушают целостности архитектуры, они как бы стелются вдоль стен, не разрушая их плоскости. Современниками П. де Ш. воспринимался как великий мастер, стремящийся в своём творчестве воскресить светлые идеалы Античности. Произведения: «Жизнь святой Женевиевы» (1874—98, Париж, Пантеон), «Девушки у моря» (1879, Париж, музей д'Орсэ), «Науки и искусства» (1887—89, Париж, Сорбонна), «Времена года», «Добродетели» (обе — 1889—93, Париж, ратуша), «Музы» (1893—95, Бостон, Публичная библиотека). В России большим поклонником П. де Ш. был С.П. Дягилев, что, безусловно, сказалось и на развитии художественной группы «Мир искусства».

Пюсэль Жан (Pucelle Jean) (работал в Париже ок. 1320—1333/34), французский художник-миниатюрист

» П. приписывают три произведения, два из которых выполнены им в соавторстве с другими мастерами («Бельвильский бревиарий» и «Библия Робера де Билленга», Париж, Национальная библиотека). Третье — полностью созданное им самим — «Маленький сборник проповедей, раскрашенных Пюселем», заказанный королём Карлом IV для своей жены, королевы Жанны д'Эвре (1325—28). Основываясь на стилистическом анализе, современные исследователи приписывают мастерской художника и другие произведения — «Часослов Жанны Савойской», «Часослов Жанны II Наваррской», «Часослов Иоланды Фландрской» и др., заказанных, в основном, очень знатыми персонами. П. в своих миниатюрах поражает силой воображения и свободой мастера, свои маргинальные рисунки (внизу страниц, в концевках) он населяет гротескными фигурами, свидетельствующими о его знакомстве с рукописями Фландрии и Северной Франции 13 в. Однако, прежде всего, П. был последователем Мастера Оноре — яркого представителя парижской традиции. В своей технике П. использовал чёрные контуры, пунктирные линии, красные контуры с тенями сангиной и блестящими красками («Часослов Жанны д'Эвре»). Вместе с тем новые методы, пришедшие из Италии, перспектива и светотень восхищали П. Однако постепенно итальянские веяния стали не столь явными, и рукописи, вышедшие из мастерской художника, свидетельствуют о строгом, чисто парижском стиле (первая половина 14 в.).



Пюсель Ж. Миниатюры из книги «Часослов Жанны д'Эвре». 1325—1328



Пюсель Ж. Миниатюры из книги «Бельвильский breviary». 1323—1326

Пясковский Михаил Григорьевич (24.7.1925, г. Пятихатки, ныне Днепрпетровской обл. Украины), российский художник

► Народный художник РФ (2007). В 1943—45 участвовал в Великой Отечественной войне. В 1953 окончил художественный факультет Всесоюзного Государственного института кинематографии (Москва). С 1953 живёт и работает в Калининграде; город, область, люди калининградской земли стали главными героями его работ. С 1958 — член Союза художников СССР. В 1954—67 — член правления Калининградской организации союза художников РСФСР. С 1960 начал участвовать в зональных, республиканских и всесоюзных выставках, выставках произведений калининградских художников в городах Польши и Литвы. В 1963 побывал с творческой командировкой в Атлантике. В 1967—81 и 1998—2004 — председатель правления Калининградской организации Союза художников РСФСР (РФ). В 1976, 1992, 1993 предпринял творческие командировки в Финляндию, Германию, Польшу, Швецию, Данию. В своём творчестве П. — приверженец традиций русской школы живописи; тематические картины, портреты, пейзажи, натюрморты просты по названиям и традиционны по своим мотивам, но неизменно привлекательны верностью наблюдений, искренностью отношения к жизни, созвучностью переживаний зрителям. Работы художника находятся в собраниях художественных музеев Липецка и Москвы, С.-Петербурга и Пензы, Новосибирска и Астрахани, Волгограда и Калининграда, Риги, Вильнюса и Гданьска, Хельсинки и Марбурга. В 2005, в связи с 80-летним юбилеем мастера, в калининградском Доме художника прошла его персональная выставка.

Р

Рабас Вацлав (*Rabas Václav*) (13.11.1885, Крушовице, Богемия, Австро-Венгрия, ныне округ Раковник, Среднечешский край, Чехия, — 26.10.1954, Прага), чешский художник

► Народный художник Чехословакии (1945). Окончил Академию художеств в Праге в 1913. В творчестве следовал традициям реалистического чешского искусства второй половины 19 — нач. 20 в. В творчестве Р. прослеживается влияние М. Аленша. Также на художника повлияли модернистские течения (*фовизм, кубизм* и др.). Большинство работ Р. — пейзажи, выражающие обобщённые образы чешской природы («Весенний пейзаж», 1930; «Земля», 1934; «Чешская песня», 1947). Лауреат Государственной премии ЧССР (1953).

Рабин Оскар Яковлевич (р. 2.1.1928, Москва), российский художник

► Рано осиротел. Фактически второй семьёй Р. стала семья художника и поэта Е.Л. Кропивницкого, его первого наставника в искусстве и будущего тестя. В 1946—48 учился в рижской Академии художеств, затем вновь обосновался в Москве. В 1948—49 учился в Художественном институте имени В.И. Сурикова, откуда был исключён за «формализм». До 1958 работал грузчиком на железной дороге и мастером на стройке, а затем в Комбинате декоративно-оформительского искусства Художественного фонда РСФСР. Был одним из самых активных членов *лианозовской группы*, проявив выдающиеся способности не только мастера, но и организатора «неофициального» авангарда. Экспонировал свои произведения на родине с 1957 (выставка произведений моло-

дых художников к 6-му Всемирному фестивалю молодежи; последующие экспозиции долгое время были подпольными и полуподпольными), а за рубежом — с 1964 (Лондон, галерея Гросвенор). Был одним из участников «бульдозерной выставки» (1974). В 1978 эмигрировал во Францию, поселившись в Париже. В зрелой манере Р., сложившейся во второй половине 1950-х, соединились черты *экспрессионизма* и *сюрреализма*. Его работы впитали конкретные черты его житейской среды (барачный дом в Лианозово). Это — меланхоличные, тёмные по колориту, мерцающие снегом пейзажи окраинных пустырей, задворков и помоек («Помойка № 8», Москва, частное собрание), полные мрачного сарказма натюрморты: цикл на-

тюрмортов с воблой на газете «Правда», либо «Три черепа» (1973, Джерси-сити, США, Музей современного русского искусства), к-рые лежат на газете с заголовком «Мирное сосуществование — форма классовой борьбы». Средоточием образа порой служит большой номерной знак или документ самого художника («Паспорт», 1964, Москва, частное собрание), парящий на фоне лианозовского пейзажа; эти образы приближаются к поэтике *поп-арта*. Опубликовал книгу воспоминаний «Три жизни» (1986).

Рабинович Исаак Моисеевич [27.2 (11.3).1894, Киев, — 4.10.1961, Москва], российский театральный художник

► Заслуженный деятель искусств РСФСР (1936). Окончил Киевское художественное училище (1912) и студию А. Мурашко (1915). Уже в годы учёбы занялся оформлением спектаклей. В 1919 создал декорации к постановке пьесы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» в Киевском театре Словова. С 1920 работал в московских театрах. Вершиной его творчества в 1923 считается оформление «Лисистраты» Аристофана, поставленной В. Немировичем-Данченко на сцене музыкальной студии МХАТа. Эта работа предвосхитила достижения российской сценографии 1970—80-х. Среди работ Р. — «Карменсита и солдат» Ж. Бизе (1924) в музыкальной студии МХАТа, «Любовь к трём апельсинам» С.С. Прокофьева (1927) и «Евгений Онегин» П.И. Чайков-



Рабин О.Я. «Один рубль № 3». 1967

ского (1933) в Большом театре, «Гамлет» У. Шекспира (1958) в Театре им. Евг. Вахтангова и др. Оформлял с соавторами кинофильмы режиссёра Я. Протазанова «Аэлита» (1924), «Процесс о трёх миллионах» (1926). Сценографии Р. присущи яркая зрелищность, сочетание условной архитектурно-объёмной декорации с декоративно насыщенной живописью.

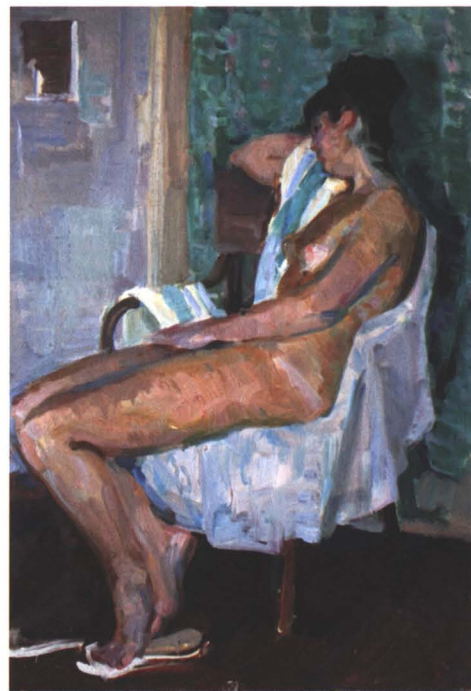
Рабинович Любовь Семёновна (21.10.1907, Либава, ныне Лиепая, Латвия — 2001, Москва), советский живописец

» В 1930 окончила Институт пролетарских изобразительных искусств, (ВХУТЕИН) отделение монументального искусства, в 1936 — Институт живописи, скульптуры и архитектуры (Всероссийская академия художеств), факультет монументальной и строительной живописи. Училась у А.И. Савинова, А.А. Рылова, К.С. Петрова-Водкина. С 1925 участвовала в выставках. В 1939–43 жила в Саратове. Занималась педагогической деятельностью, была председателем Саратовского областного отделения Союза художников СССР. Принимала участие (совместно с Б.В. Миловидовым) в росписи саратовского Дворца пионеров, участвовала в выставках саратовских художников. В 1941–43 организатор, художественный руководитель и участник саратовских «Агитокон». С 1943 — в Москве. Картины на историко-революционную тему: «Студентка (Трудные тридцатые)», 1963; «Красные пришли. Двадцатый год», 1969; жанровые работы («Первая свадьба на целине», 1959. Сталинградские степные этюды (1951–53) Р. написаны в традиционной манере, новорос-

сийские холсты (1970–72) напоминают почерк художников «Бубнового валеа» в 1930-е. Переславльские пейзажи (1983) и более поздние работы [«На Московском шоссе (Торгуют яблоками)», «Пейзаж с рябиной», «Пейзаж с чёрной собачкой»] написаны в манере т. н. московского импрессионизма. В 1983 Р. увлеклась скульптурой (мелкой пластикой): «Портрет М.Спивак» (гипс), «Голова натурщицы» (цемент), «Лежащая» (гипс), «Ирочка» (шамот). Персональные выставки в 1984, 1994 в Москве. Работы Р. находятся в музеях Москвы, Саратова, Целинограда, Бугульмы, Алма-Аты, а также в государственных и частных коллекциях Франции, Бельгии и США.

Рабус Карл Иванович (1800, С.-Петербург, — 1857, Москва), российский художник

» Действительный член Императорской академии художеств (1827). Учился в С.-Петербургской академии художеств (с 1810) у М.И. Иванова, М.Н. Воробьёва, специализировался на видовой живописи. В 1821, получив малую золотую медаль за «Вид приморского города», был выпущен из академии со званием художника 2-го класса. Путешествовал по Югу России. За «Вид Гурзуфа» получил в 1827 звание академика. С 1834 жил в Москве, служил преподавателем перспективы в Кремлёвском дворцовом архитектурном училище и в Константиновском межевом институте, а также профессором пейзажной живописи и перспективы в Строгановской рисовальной школе и в Училище живописи, ваяния и зодчества (среди его учеников были молодые И.И. Шишкин и А.К. Саврасов).



Рабинович Л.С. «Женский портрет». 1960-е

Стоял у истоков формирования московской пейзажной школы. Наряду с профессиональными навыками перспективной и видовой живописи Р. прививал ученикам привычку работать на природе, повышенную восприимчивость к различным состояниям природы. Среди произведений — архитектурные виды Москвы, выдержанные в традициях романтизма, с преобладанием необычных, напряжённых эффектов освещения («Спасские ворота в Москве при лунном свете», 1854, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Стены Новодевичьего монастыря в Москве», Москва, Государственная Третьяковская галерея). Интересовался воссозданием исторического облика Москвы («Вид Кремля в XIV столетии», Москва, Государственный исторический музей), запечатлел московские окрестности (Кусково, Кунцево, Царицыно, Фили, Останкино), а также общий вид Москвы с Воробьёвых гор. Р. был известен как остроумный карикатурист.

Рави Варма (полное имя Рави Варма Коил Тампуран) (29.4.1848, Килиманур, штат Керала, Индия — 2.10.1906, там же), индийский художник

» Происходил из семьи правителей княжества Траванкор. Хотя Р. В. никогда не носил титула раджи, в Европе он стал известен как Раджа Р. В., принц-художник. Уже в раннем детстве проявил немалые



Рабус К.И. «Вид Звенигорода». Вторая четверть 19 века



Рави Варма. «Даттатрея»

способности к рисованию, к-рые активно поддерживались его дядей. С 14 лет обучался традиционной индийской живописи в княжеском дворце, а в 1863 в течение месяца брал уроки европейской живописи у приглашённого ко двору британского портретиста Т. Йенсена. Автор множества работ, в т. ч. на темы индийских эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна». На международной художественной выставке в Мадрасе 1873 картина Р. В. «Леди Наир за утринным туалетом» была признана лучшей. Всемирную известность В. Р. получил после Венской выставки 1873, где ему также присудили главный приз.

Ра́да Властимил (Rada Vlastimil) (5.4.1895, Ческе-Будеёвице, — 23.12.1962, Прага), чешский художник и график

► Народный художник ЧССР (1958). Обучался в Академии художеств в Праге (1912–20) у М. Швабинского; после окончания преподавал там же. Писал в жанре пейзажа в реалистической манере. В его произведениях сильны национальные чешские мотивы («Зима в горах», 1937; «Зима в Дейвице», 1952; оба — в Национальной галерее, Прага). Занимался книжной иллюстрацией. Государственная премия ЧССР (1949, 1954).

Раджпүтская школа миниатюры, художественная школа индийской миниатюры 16–19 веков



Радимов П.А. «Большой театр зимой». 1930

► Сформировалась на территории раджпутских княжеств в Раджастхане и Центральной Индии с центрами в городах Мевар, Марвар, Бунди, Кишангарх, Мальва и др. Сформировалась под влиянием идей бхакти — своеобразного направления в культе Кришны. Миниатюры создавались на религиозно-мифологические сюжеты. Также был распространён жанр раги, или рагини. Этот жанр представлял собой иллюстрации к мелодиям, соответствующим определённым эмоциональным состояниям и связанным с конкретным временем года и даже состоянием погоды. Для Р. ш. характерны развитое лирическое на-

чало, тонкое чувство природы. Испытав в начале 17 в. влияние *могольской школы миниатюры*, миниатюра Р. ш. в целом сохранила большую условность. Плоскостность трактовки фигур, звучный колорит, выдержанный в чистых насыщенных тонах, а также гибкий контур, имеющий ритмически-орнаментальный характер, связывают миниатюру Р. ш. с традициями индийской стенной живописи.

Радимов Павел Александрович (11.9.1887, с. Ходяйново, Зарайский у., Рязанская губ., — 12.2.1967, Хотьково, Московская обл.), российский художник и поэт



Рада В. «Катание на санях»

» Сын сельского священника. Учился в Зарайском духовном училище и Рязанской семинарии. В 1906 поступил на филологический факультет Казанского университета, к-рый окончил в 1911. Одновременно учился живописи, брал уроки у Н.И. Фешина. В 1912 выпустил первую книгу стихов. Его первые живописные работы, рассказывающие о Казани и Казанской губернии, регулярно начали появляться с 1908; писал деревенские пейзажи и виды Казани. В 1911 принят экспонентом в Товарищество передвижников, а в 1914 по рекомендации В.Д. Поленова и И.Е. Репина за картину «Старый мезонин» стал его членом. Преподавал историю искусства в Казанской художественной школе. В 1917 в Казани заведовал отделом искусств Народного комиссариата просвещения Татарии, активно участвовал в культурно-агитационной работе. В 1918 был избран председателем Товарищества передвижных выставок. После 1917 рисовал портреты партийных деятелей («Выступление Троцкого на II конгрессе Коминтерна»), историко-революционные картины («Люди в рогожах»). Когда власти начали гонения на крестьянских поэтов, одним из к-рых был Р., практически полностью сосредоточился на живописи. Создал циклы пейзажей, посвященные Башкирии, Чувашии, Марийской земле, Средней Азии, средней полосе России и Подмосквовью. Последняя персональная прижизненная выставка прошла в Москве в 1962.

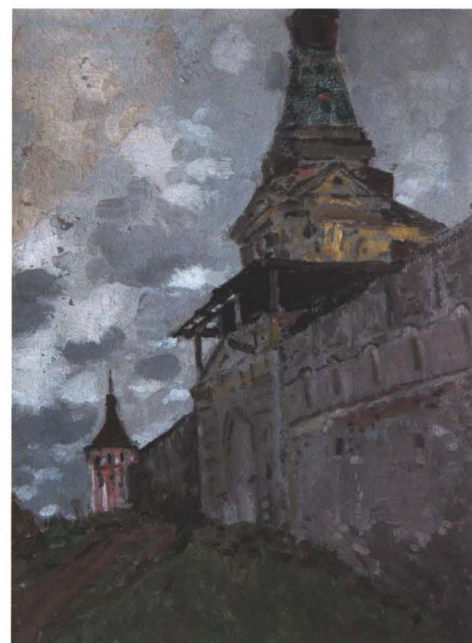
Радлов Николай Эрнестович [11(23).3.1889, С.-Петербург, — 29.12.1942, Москва], российский художник, график, карикатурист, художественный критик

» Сын Э.Л. Радлова, директора с.-петербургской Публичной библиотеки. Окончил классическое отделение исторического факультета С.-Петербургского университета (1911). Поступил в Академию художеств, где учился у Е.А. Лансере и Д.Н. Кардовского (1909–17). Деятельность Р. как искусствоведа началась в 1912 с сотрудничества в журнале «Аполлон». С 1913 сотрудничал в качестве карикатуриста в журнале «Сатирикон». С 1920-х работал в журналах «Смехач», «Беремот»; с 1930-х — один из самых активных сотрудников «Крокодила». В 1919–24 читал лекции в Институте истории искусств, в 1923–37 преподавал во Вхутемасе — ИЖСА рисунок. В 1920–30-е работал как театральный художник в ленинградских театрах. Иллюстрировал детские книги. В области иллюстрации

Р. значительно отошёл от собственных дореволюционных теоретических схем. Одной из первых работ художника в этой сфере стало создание шрифта для обложки поэмы «Двенадцать» А.А. Блока (с иллюстрациями Ю.П. Анненкова). Основные же иллюстрации Р. были созданы в 1930-х, с использованием тона. Цвет и индивидуальный декоративный рисунок особенно интересно Р. использовал в иллюстрациях к детским книгам («Волшебник Изумрудного города» А. Волкова, «Цветик-семицветик» В. Катаева, книжки К.И. Чуковского, А.Л. Барто, С.В. Михалкова и т. д.). Иллюстрировал «Дьяволиаду» М. Булгакова, книги О.Д. Форш, В.Я. Шишкова. Оформлял произведения зарубежных авторов — У. Шекспира, О. де Бальзака, А. Франса, Джерома К. Джерома. Альбом о животных «Рассказы в картинках», созданный при участии Д. Хармса, в 1937 на Международном конкурсе детской книги в США завоевал вторую премию, а потом неоднократно переиздавался и в СССР, и за рубежом. Сочетание талантов портретиста и карикатуриста сделало Р. замечательным мастером шаржа. В 1920-е выпустил свои самые весёлые графические серии: дружеские шаржи на А.Н. Толстого, Д.Д. Шостаковича, В.Э. Мейерхольда, М.С. Шагинян, К.И. Чуковского и др. деятелей искусства. Вышли сборники «Воображаемые портреты» (1933, юмористические портреты ленинградских писателей); «Весёлые проекты» (1928) и «Счастливые идеи» (1931), к-рые художник выполнил вместе с М. Зощенко. Для его карикатур характерно остроумное и доброжелательное отношение к моделям. После переезда в Москву (1937) руководил работой графической секции Московского союза художников, возглавлял его правление, был профессором Московского государственного художественного института. Во время Великой Отечественной войны 1941–45 был одним из организаторов «Окон ТАСС» и сам выполнил для них около 40 плакатов — например, «Плоды фашистского просвещения», «К вопросу о питании в фашистской Германии». Работал в журнале «Фронтовой юмор». Автор книг «От Репина до Григорьева. Статьи о русских художниках» (1923), «Графика» (1926) и «Рисование с натуры» (1935). Государственная премия СССР (1942).

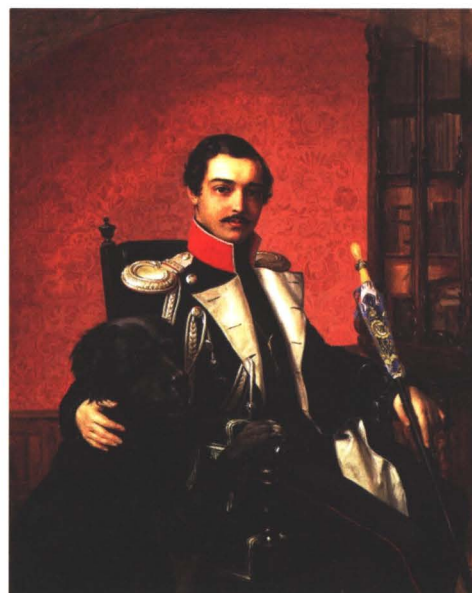
Раев Василий Егорович (1807, Холмский у. Псковской губ., — 1870), российский художник

» Действительный член Императорской академии художеств (1851).

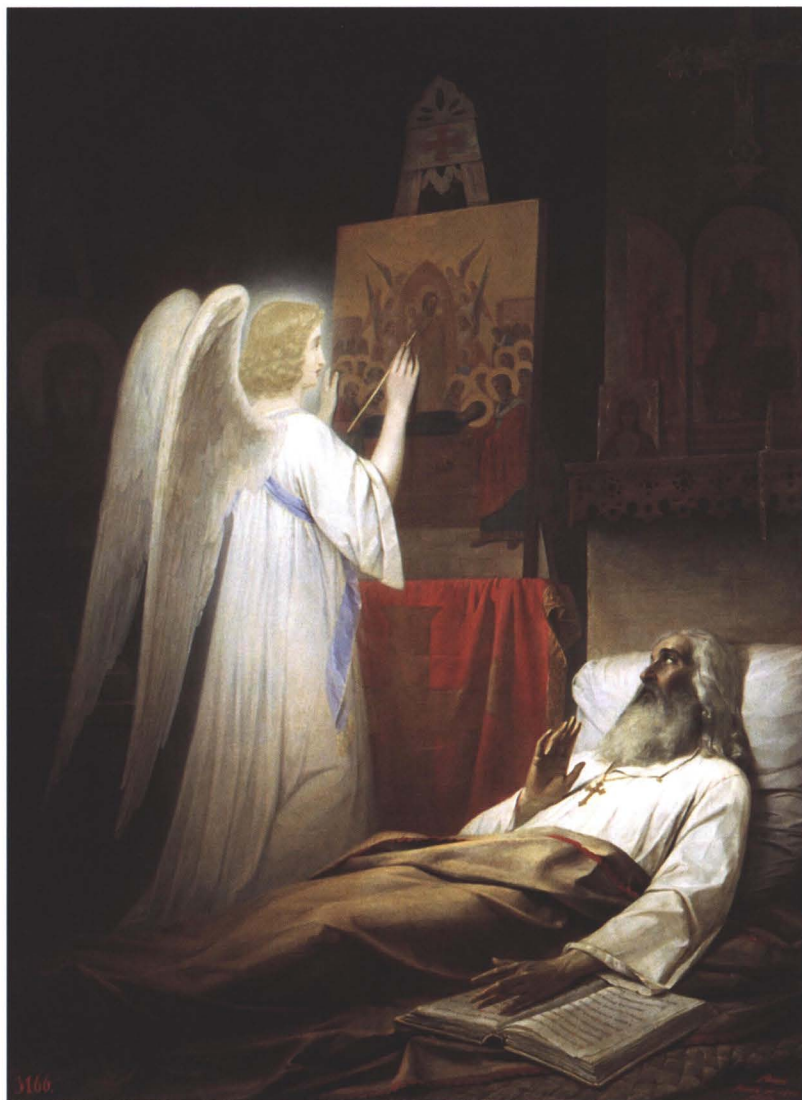


Радимов П.А. «Северные ворота в Троице-Сергиеву лавру». 1937

Был крепостным графа Кушелева, к-рый отпустил его на волю. Первоначальное художественное образование получил в школе живописи в Арзамасе, продолжил учиться в С.-Петербургской академии художеств у Ф.Я. Акимова и М.М. Иванова. В 1840 получил от академии звание неклассного художника. В 1842 отправился за границу. В Риме, помимо занятий живописью, изучал в 1847–48 мозаичное производство, в 1849 был отозван в Россию в связи с политическими беспорядками в Италии. Работал в историческом



Раев В.Е. «Портрет И.А. Балашова»



Раев В.Е. «Видение блаженного Алипия, иконописца Печерского». 1848

жанре, также писал пейзажи. Основная тема его творчества — виды Санкт-Петербурга первой половины 19 в. Два года служил в С.-Петербургском мозаичном заведении, а в 1854 снова поехал за границу. В последние годы жизни занимался живописью в византийском (историческом) стиле, в к-ром расписал соборную в доме К. Солдатенкова. Из картин Р. наиболее известны: «Вид на Рим с Монте-Марио» (1845), «Видение блаженного Алипия, иконописца Печерского» (1848), «Римский вид вечером». Стал талантливым педагогом. Его учениками были И.К. Айвазовский, М.И. Лебедев, А.П. Боголюбов и др.

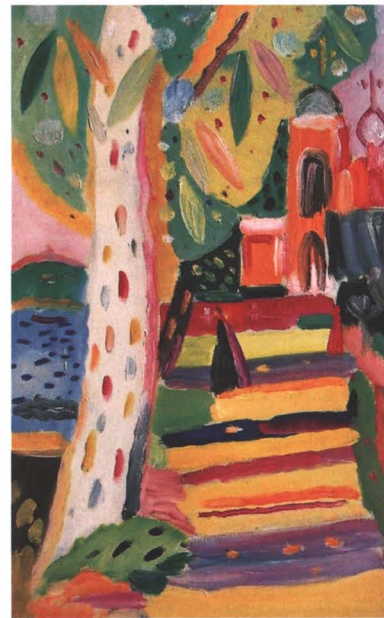
Раёвская (урождённая Иванова) Марья Дмитриевна (1840, с Гавриловка Боровского у. Харьковской губ., — 1912, Харьков), украинская художница

» Получила домашнее образование, продолжала обучение в Дрездене. Под влиянием идей 1860-х решила посвятить жизнь делу художественного развития масс. В 1868 стала первой в России женщиной, сдавшей экзамен при Академии художеств на звание свободного художника и в начале 1869 открыла в Харькове первую в России частную школу рисования и живописи (с общедоступной платой, для неимущих — бесплатно), к-рой руководила в течение 28 лет. Потеряв зрение, передала школу в ведение города. В 1870 вышла замуж за преподавателя черчения С. Раевского. Метод преподавания, разработанный Р., был признан одним из трёх лучших в России. За работы школы на первом конкурсе рисовальных школ, устроенном по инициативе И. Крамского, Р. получила звание почётной воль-

ного общника академии. Издала руководство: «Азбука рисования для семьи и школы», «Прописи элементов орнамента для технических школ» и ряд статей и брошюр по художественно-педагогическим вопросам. Из живописных работ наиболее известны «Автопортрет» (1866), «Смерть крестьянина на Украине» (1868), «Девушка у плетня».

Разгулин Виктор Николаевич (р. 17.6.1948, Городец, Нижегородская обл.), российский художник

» Член-корреспондент РАХ (2007). В 1974—78 учился в художественном училище имени В.А. Серова в Ленинграде (ныне С.-Петербург). С 1979 постоянный участник российских, международных и московских ежегодных выставок художников. Член Союза художников СССР с 1982. Работает в области станковой живописи (портрет, пейзаж). Путешествуя по стране в 1980—90-е, художник создал циклы пейзажных работ, посвящённых Средней Азии, Крыму, старинным русским городам. Выработал свой оригинальный, хорошо узнаваемый стиль живописи, для к-рого характерны поиск гармонии, жизнеутверждающее чувство, богатство колористических решений. В 1991 впервые участвовал в международной выставке «Вашингтон—Москва. Современное искусство». Персональные выставки Р. проходили во многих городах мира (Вашингтон, Париж, Антверпен, С.-Петербург, Москва, Ярославль, Нижний Новгород, Екатеринбург, Рязань и др.). Серебряная медаль РАХ (2003).



Разгулин В.Н. «У озера». 2000-е



Райдер А.П. «Гонка по кругу». 1895—1910

Размывка (франц. *lavis*, нем. *Lavierung*, англ. *wash technique*), техника работы кистью

» Характеризуется обильным применением воды, что даёт возможность достигать сложных и богатых живописных эффектов в рисунках бистром, сепией, тушью, акварелью и др.

Рай Джамини (1887, Белиатор, Бенгалия, — 1972), индийский художник и график

» Учился в Государственном колледже искусств и ремёсел в Калькутте. С 1921 изучал народное искусство Бенгалии. В своём творчестве использовал традиции бенгальского народного лубка, отмеченного выразительной простотой, чертами декоративной стилизации.

Райдер Альберт Пинкхем (Ryder Albert Pinkham) (19.3.1847, Нью-Бедфорд, шт. Массачусетс, — 28.3.1917, Элмхёрст, шт. Нью-Йорк), американский художник, один из лидеров символизма в национальном изобразительном искусстве

» Поселившись в Нью-Йорке в 1870, посещал Национальную академию рисунка (1871), но в основном был самоучкой. Не раз бывал в Лондоне (в период 1877—96), в 1896 также путешествовал по Франции, Испании, Италии и Швейцарии. Первоначально писал в основном наивно-идиллические пейзажи.



Райдер А.П. «Мёртвая птица». 1890—1900

Его самобытный стиль сформировался сравнительно поздно, продемонстрировав слияние позднего романтизма с символизмом. Был страстным почитателем прозаика и поэта Э.А. По, однако выступал скорее как духовный двойник писателя А.Г. Бирса. Часто вдохновлялся образами того же По, а также Библии, У. Шекспира и Р. Вагнера. Впрочем, многие композиции Р. представляют собою простые натурные мотивы, к-рые превращаются у него в смутные и тревожные фантомы — с фигурами и предметами, буквально тонущими в плотных слоях краски, часто наложенной не кистью, а *мастихином*. Среди его картин — «Пасущаяся лошадь» (ок. 1880, Нью-Йорк, Бруклинский музей), «Труженики моря» (1884, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Летучий голландец» (1887, Вашингтон, Смитсоновский институт), «Мёртвая птица» (1890—1900, Вашингтон, Музей собрания Фил-

липс), «Зигфрид и дочери Рейна» (ок. 1891, Вашингтон, Национальная галерея), «Гонка по кругу» (1895—1910, Кливленд, Художественный музей), «Иона и кит» (1890-е, Вашингтон, Национальная коллекция изящных искусств). В поздний период часто переписывал свои произведения, ещё больше уплотняя живопись, что привело к плохой сохранности многих его работ. Жил уединённо, в основном в своём загородном доме-студии.

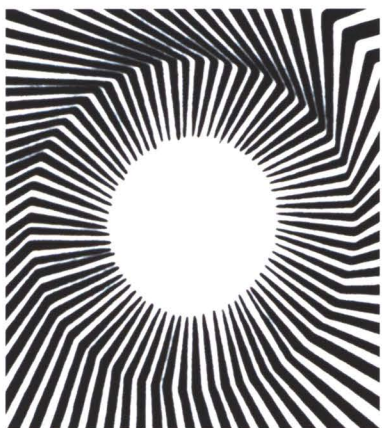
Райли Бриджит Луиза (Riley Bridget Louise) (р. 24.4.1931, Лондон), английская художница, представительница оп-арта

» Обучалась рисунку и живописи в колледже Голдсмита (1949—53) и в Королевском художественном колледже в Лондоне (1952—55). В начале 1960-х сложилась живописная система Р.: занимающие всю поверхность картины серийные элементы, варьируясь в размере, очертаниях, положениях, вызывают ил-

люзорные эффекты движения, мерцания, всплеск, волнообразного колыхания плоскости («Движения в квадратах», 1962, Лондон, Художественный совет Великобритании; «Поток», 1963, Лондон, галерея Тейт; «Ослепительный водоворот 3», Лондон, Британский совет). Воздействие формальных комбинаций на сетчатку глаза предваритель-



Райли Б.Л. «Июнь». 1992



Райли Б.Л. «Вспышка». 1964

но изучалось художницей на специальных экспериментальных таблицах. Свои композиции, основанные на закономерностях работы зрительного аппарата, она рассматривает как некие объективные, природоподобные явления. Ранние работы Р. были чёрно-белыми. С 1965 в её живописи появился цвет. Построения из прямых линий и сверкающих красок порождают те же эффекты оптических вибраций.

Райман, Рима Роберт (Ryman Robert) (р. 30.5.1930, Нэшвил, шт. Теннесси), американский художник-минималист

» В молодости в составе американских войск участвовал в Корейской войне 1950—53. В 1953 переехал в Нью-Йорк, собираясь стать джазо-

вым саксофонистом. Поступил на работу в Музей современного искусства охранником, где познакомился с художниками С. Льюиттом и Д. Флавином. Увлечённый работами представителей абстрактного экспрессионизма — М. Ротко, В. де Кунинга, К. Стелла, П.Дж. Поллока и Б. Ньюмана, — Р. заинтересовался актом живописи: в 1955 он купил художественные принадлежности и начал экспериментировать в своей квартире. Р. свёл живописные средства к минимуму: квадратный формат и белый цвет. Он разнообразил эти составляющие, манипулируя с масштабом и текстурой. Р. продемонстрировал, что визуальная сложность может быть достигнута при помощи ограниченных средств. Он стремился привлечь внимание зрителя на тонкие изменения в мазках краски, текстуры и материала, а также отношения между закрашенными областями и краем. Р. также экспериментировал с экспонированием картин, размещая их очень близко или подчёркнуто отдаляя их. С 1976 он включил подвесную систему в композицию работ, используя металлические крепления, чья функция была визуальной и практической одновременно. Р. часто классифицируют как минималиста, но он предпочитает называться «реалистом», потому что не заинтересован в создании иллюзий, а только в представлении материалов, к-рые он использует в композициях. Экспериментируя на протяжении всего творческого пути с медиа, Р. писал и рисовал на холстах, стали, алюми-

нии, плексигласе, виниле, стекловолочке, гофрированной бумаге, мешковине, газетной бумаге, обоях. Он использовал масляные и акриловые краски, энкаустик, пастель, эмаль, графит, гуашь. Р. также экспериментировал с графикой, создавая акватинты, литографии, шелкографии и офорты.

Райт Джозеф (Wright Joseph) (прозванный *Райт* из *Дерби*, *Wright of Derby*) (3.9.1734, Дерби, — 29.8.1797, там же), английский художник, мастер световых эффектов, пионер индустриальной темы в изобразительном искусстве

» Родился в семье адвоката. Получил образование в школе Дерби и сам научился рисовать, копируя гравюры. Решив стать художником, Р. в 1751 отправился в Лондон. В 1751—53 и 1756—57 учился в Лондонской студии у портретиста Т. Хадсона; до 1760 писал портреты в манере своего учителя («Портрет мисс Кеттон», Сент-Луис, шт. Миссури, Городская художественная галерея; «Портрет Томаса Беннета», Дерби, Музей и художественная галерея). Испытал также влияние *караваджизма*, в первую очередь нидерландских художников Г. ван Хонтхорста и Х.Я. Тербрюггена. В ранний период творческих исканий (1760—73) художник жил в Дерби. Здесь он познакомился с мастером по керамике Дж. Веджвудом, основателем компании «Веджвуд», и химиком Дж. Пристли. Р. присутствовал при экспериментах учёных и отображал их в своих работах. В это время им были написаны картины «Планетарий» (1766, Дерби, музей; вариант — Нью-Хэвен, Йельский центр Британского искусства) и «Опыт с воздушным насосом» (1768, Лондон, галерея Тейт), отражавшие интерес жителей Средней Англии к научным изысканиям. Французский философ-просветитель Д. Дидро отметил эти работы Р., назвав их «серьёзным жанром». В 1773—75 художник находился в Италии, где рисовал древние руины и копировал классические статуи. В Неаполе Р. стал свидетелем грандиозного извержения вулкана Везувий, к-рый вдохновил его на написание нескольких десятков картин, изображающих драматический эффект борьбы огня и тьмы. На берегу Неаполитанского залива художник исследовал живописные пещеры и гроты, что впоследствии нашло отражение в его работах. В 1775—77 Р. работал в Бате, где тщетно пытался привлечь клиентуру Т. Гейнсборо; потерпев неудачу, он вернулся в Дерби. На-



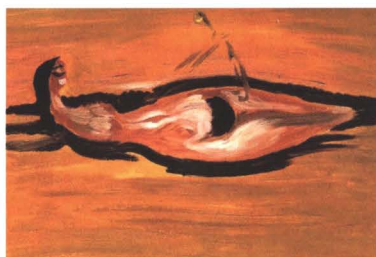
Райт Дж. «Опыт с воздушным насосом». 1768

чина с 1778 были написаны некоторые его лучшие портреты («Портрет сэра Брука Бутби», 1781, Лондон, галерея Тейт; «Портрет Юса Кока с женой и Дэниэлом Паркером Коком», 1780–82, Дерби, музей; «Портрет Томаса Гисборна с женой», 1786, Нью-Хейвен, Йельский центр Британского искусства). С этого времени произведения Р. выставлялись в *Королевской академии художеств*, членом которой он вскоре стал (ассоциированным с 1781, полным с 1784). В последние годы жизни художник часто болел и лечился у своего друга Э. Дарвина. Успех Р. в качестве портретиста приносил ему стабильный доход. Однако, в первую очередь, он известен своими научными и индустриальными работами, полными драматизма, что отличало его от других современников, ставя в один ряд с другими великими британскими художниками. Впервые героями больших композиций стали рабочие и учёные, а не античные и библейские персонажи или жанрово-аллегорические фигуры. Место проживания художника в Дерби способствовало этому, т. к. именно здесь проявилась индустриальная революция — через кузницы, стекольные и глиняные магазинчики и местные фабрики. Дух этих мест нашёл отражение во многих работах художника («Лекция о солнечной системе», ок. 1763–65, Дерби, Художественная галерея; «Кузница», 1773, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Другие произведения: «Статуэтка гладиатора» (1765, Бовуд, Уилтшир, собрание Лендсдауна), «Автопортрет» (1767–70), «Портрет Сары Карвер с дочерью» (1769–70, обе — Дерби, Музей и художественная галерея), «Иллюминация замка Святого Ангела» (1774–1775, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Извержение Везувия» (1774–75, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Пещера. Вечер» (1774, Нортгемптон, шт. Массачусетс, Художественный музей Смит-колледжа), «Извержение Везувия» (1774, Дерби, Музей и художественная галерея), «Пейзаж при свете луны» (1780–89, Брайтон, Музей и художественная галерея). До конца жизни Р. оставался провинциальным художником, однако благодаря его оригинальному манере, сочетающей элементы *готики* и *неоклассицизма*, его интересу к научным исследованиям и к современной литературе он стал одним из предшественников *романтизма*.

Райшев Геннадий Степанович
[р. 18.11.1934 (неофиц. дата ро-]



Райт Дж. «Везувий в Посиллипо». Около 1788



Райшев Г.С. «Женщина-земля». 1981

дения — 1.11.1933), пос. Сивохребт Самаровского р-на Остяково-Вогульского (ныне Ханты-Мансийского) а. о.], российский художник

» Заслуженный художник РФ (2006). Член-корреспондент Российской академии художеств (2007). В 1948 переехал в Сургут. В 1954–59 обучался в Ленинграде в Педагогическом институте им. А.И. Герцена, где также занимался на вечернем отделении художественно-графического факультета; одновременно посещал натурные классы Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. С 1962 жил с семьёй в городе Карпинск (Свердловская обл.), до 1975 работал художником-оформителем в местном театре. С 1998 проживает в городе Ханты-Мансийск. Активно начал заниматься изобразительным искусством в 1960-е. Прошёл путь от реализма «сурового стиля» до символизма — обобщённо-знаковой модели мира. К началу 1970-х сложился самобытный творческий почерк художника. В своих поисках



Райт Дж. «Автопортрет». Около 1780

Р. опирается на традиции народного искусства обских угров, других этнических общностей, проживающих в Сибири. В октябре 1996 в Ханты-Мансийске открылся филиал окружного краеведческого музея «Мастерская художника Г.С. Райшева», преобразованный в октябре 2001 в учреждение ХМАО «Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева». Крупные коллекции картин художника находятся в Тюменском музее изобразительных искусств, Свердловском музее изобразительных искусств (г. Екатеринбург), в Сургутском художествен-

ном музее, в Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике, Барнаульской государственной картинной галерее.

Ра́курс (франц. *raccourci* — сокращение, от *raccourcir* — укорачивать), сокращение размеров и формы реальных и воображаемых предметов и фигур при их удалении от глаза по законам линейной перспективы

► Понятие «Р.» применяется в особенности к объектам, к-рые в целом или по частям рассматриваются в неожиданных поворотах и под «острыми углами зрения» (вплотную, сверху вниз, снизу вверх и т. д.). Использование Р. особенно важно в живописи и графике, там, где замысел художника или расположение изображений требуют значительного сокращения удалённых частей фигуры или предмета. С разработкой *перспективы линейной* в 15 в. учёт ракурсных изменений реальных пропорций стал общим законом изображения искусства, но возникли также специальные задачи построения сложных Р. при необычной точке зрения и при размещении живописи в *плафоне* [«Мёртвый Христос» А. Мантеньи (ок. 1500, Милан, галерея Брера), изображённый к зрителю пятками; его же фреска плафона «Камеры дельи Спозии» в Мантуе (1474)]. Построение Р. приобрело характер научной дисциплины с 17 в., что позволило создавать впечатляющие эффекты полёта фигур в небе, падения их в бездну и т. д. Проблема Р. существует также в перспективном рельефе, в иллюстрациях, использующих сильные пространственные и масштабные контрасты (П.Г. Доре, В.Д. Замирайло).

Раль Карл (*Rahl Carl*) (13.8.1812, Вена, — 9.7.1865, там же), австрийский художник

► Сын гравёра. Учился в Венской академии художеств, после окончания к-рой много путешествовал; в 1850 получил место преподавателя там же, но вскоре вследствие политических причин оставил академию и открыл собственную частную школу. Разрабатывая идеалистично-исторический жанр, проявил самостоятельность в отношении стиля. В большинстве его произведений яркий композиция красива и величественна, кисть сочна, колорит блестящий и напоминает отчасти П.П. Рубенса и Тициана. Художник особенно проявил себя в монументальных работах: стенная живопись парадной залы в Ольденбургском дворце (1860), двенадцать больших



Раль К. «Портрет молодой вдовы». 1849

фигур, олицетворяющих искусства, в Генрихсгофе в Вене (1861), фрески восьми залов во дворце Тодеско, там же (1862), аллегорические сюжеты в венском Оружейном музее и др. Из станковых картин Р., к-рые он писал преимущественно в начальный период своей деятельности, наиболее известны «Находка трупа Манфреда, павшего в битве при Беневенте» (1836), «Христиане, преследуемые в римских катакомбах» (1844) и «Вступление Манфреда в Луцерию» (1846).

Ра́ма, прямоугольное (реже круглое, овальное, многоугольное) оформление картины, графического произведения, фотографии и т. п. по их периметру

► Назначение Р. — отделить изображение от его окружения, сосредоточить внимание зрителя на композиции, придать ей цельность. Р. появилась вместе с *картиной* в 14 в., причём первоначально они составляли одно смысловое и декоративное целое, поскольку Р. алтарного образа представляла собой подобие позолоченного готического храма. В 15 в. она уподоблялась ренессансному сооружению (пилястры по сторонам, карниз сверху), подобно оконному проёму, в к-ром является образ мира. Часто Р. изготовлялись не только из гипса и реек, но также из драгоценных материалов. С распространением методов *перспективы линейной* и эффектов воспроизведения видимого мира Р. приобретала сложную профилировку, становилась как бы ступеньками, помогающими глазу зрителя погрузиться в изображённый мир. В искусстве 17–18 вв. были распространены сложные Р. с резными и лепными фигурками путти, гирляндами цветов и плодов; голландские живописцы 17 в. предпочитали простые тём-

ные Р. с дробной профилировкой. Р. играли двойную роль: изолируя картину от окружения, они сами были частью архитектуры интерьера (напр., Р. *рококо* с завитками и рокайлями). Интерес к Р. возродил стиль *модерн* (Р., оформленные как предметы декоративного искусства — с применением неокрашенного дерева, кожи, металла). Представители *импрессионизма* начали окрашивать Р. в светлые тона (белый, жёлтый, розовый, фиолетовый). В 20 в. на Р. иногда помещали дополнительные изображения, надписи, украшали её скульптурной резьбой.

Раннее Возрождение, период истории итальянского искусства (ок. 1410–20 — ок. 1500); время формирования и широкого утверждения ренессансных принципов в архитектуре, скульптуре, живописи, теории искусства

► В 15 в. искусство Италии заняло господствующее положение в художественной жизни Европы. Основы гуманистической светской (т. е. не церковной) культуры были заложены во Флоренции, оттеснившей на второй план Сиену и Пизу (см. *Флорентийская школа*, *Сиенская школа*, *Пизанская школа*). Политическая власть принадлежала здесь купцам и ремесленникам, сильнейшее влияние на городские дела оказывали несколько богатых семейств, постоянно соперничавших друг с другом. Эта борьба закончилась в конце 14 в. победой банкирского дома Медичи. Его глава, Козимо Медичи, стал негласным правителем Флоренции. Ко двору Козимо Медичи (а затем и его внука Лоренцо, прозванного Великолепным) стекались писатели, поэты, учёные, архитекторы, художники. Огромную роль в живописи Р. В. сыграл Мазаччо, к-рый, продолжая искания Джотто ди Бондоне, порвал со средневековыми художественными традициями. Во фреске «Троица» (1426–27), созданной для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, впервые в настенной живописи Мазаччо применил *перспективу линейную*. В росписях капеллы Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции (1425–28) — главным творением своей недолгой жизни — Мазаччо придал изображениям невиданную ранее жизненную убедительность, подчеркнул телесность и монументальность своих персонажей, мастерски передал эмоциональное состояние и психологическую глубину образов. Суровое и мужественное искусство Мазаччо оказало огромное воздействие на художественную культуру *Возрождения*, в частности, на твор-

чество Пьеро делла Франческа и Микеланджело. В творчестве П. Уччелло, принадлежавшего к поколению мастеров, работавших после смерти Мазаччо, своеобразной визитной карточкой стала тяга к поэтической сказочности и красочному декоративизму («Битва святого Георгия с драконом», 1456). Созданные им монументальные исторические композиции явились одним из истоков европейского батального жанра нового времени («Битва при Сан-Романо», 1456–57). Героический и монументальный характер образов Мазаччо нашёл продолжение в произведениях живописца Андреа дель Кастаньо: выполненный им цикл росписей виллы Кардуччи (позднее — Пандольфини) в Леньяйя близ Флоренции — первый образец светской декорации. Развитие живописи Р. В. происходило неоднозначно: художники шли собственными, подчас разными путями. Одновременно с Андреа дель Кастаньо во Флоренции жил и работал его товарищ по мастерской Л.



Раннее Возрождение. Б. Готцолли. «Чудо святого Доминика». Пределла. Алтарь Марии



Раннее Возрождение. П. Уччелло. «Битва святого Георгия с драконом». 1456

Гиберти, известный живописец Б. Готцолли. Ученик художника Ф.Б. Анджелико, он создал много красочных фресок на религиозные сюжеты. Светское начало, стремление к увлекательному повествованию, лирическое земное чувство нашли яркое выражение в произведениях Ф.В. Липпи (1406–69), монаха ордена кармелитов. В середине 15 в. живопись Центральной Италии пережила бурный расцвет, ярким примером к-рого может служить творчество крупнейшего художника и теоретика искусства Возрождения Пье-

ро делла Франческа, вышедшее за пределы местных живописных школ и определившее развитие итальянского искусства в целом. Во второй половине 15 в. в Северной Италии в городах Вероне, Ферраре, Венеции работали многие талантливые мастера. Среди живописцев этого времени наиболее знаменит А. Мантенья — мастер станковой и монументальной живописи, рисовальщик и гравёр, скульптор и архитектор. Живописная манера художника отличается чеканностью форм и рисунка, строгостью и правдивостью

обобщённых образов. Благодаря пространственной глубине и скульптурности фигур Мантенья достиг впечатления застывшей на мгновение реальной сцены — настолько объёмно и естественно выглядят его персонажи. Особое место в живописи Р. В. принадлежит С. Боттичелли. Его изысканное искусство с элементами стилизации (т. е. обобщения изображений с помощью условных приёмов — упрощения цвета, формы и объёма) пользовалось большим успехом в кругу образованных флорентийцев. В основе искусства Боттичелли, в отличие от большинства мастеров Р. В., лежало личное переживание. Среди множества картин, созданных им, есть несколько прекраснейших творений мировой живописи («Весна», ок. 1478; «Рождение Венеры», 1484–86). Завоевания художников Р. В. составили базу для Высокого Возрождения (конец 15 — первая четверть 16 в.).

Раннехристианская живопись, охватывает живописные произведения, созданные для нужд христианских общин начиная с апостольских времён и до упрочения византийской культуры в 6 веке

» В течение двух первых веков своей истории христианство обходилось без наглядных художественных образов. Появление первых изображений (возможно, в конце 2 в. и, более вероятно, в начале 3 в.) в большей мере было связано с народными представлениями о благодетии, чем отвечало требованиям

нового, утончённого спиритуализма. Поэтому первые *политихи* Р. ж. представляют собой искусство народное, к-рое широко использовало современные ему иконографический язык и выразительные средства: христианские образы являлись лишь частным проявлением искусства, эстетика к-рого преобладала в последние века Римской империи. С конца 2 в., как реакция на классицизирующее направление искусства антониновской эпохи, стал развиваться «народный экспрессионизм», о к-ром свидетельствуют живописные произведения в Остии (главная гавань Древнего Рима), мозаики в Африке. Мастера всё меньше стремились к передаче формы, объёма человеческого тела, напротив, они пытались выразить духовный, внутренний мир. В ту эпоху ещё было сильно и неприятие образов, в чём чувствуется иудейская традиция; так, Эльвирский собор в начале 4 в. запретил изображение Бога в культовых постройках. Но это недоверие не означало полного отказа от живописи или безразличия к ней. В начале 3 в. Климент Александрийский объяснял, какие символы должны быть начертаны на перстнях (голубь, рыбак, якорь и др.). Поэтому вскоре христианский изобразительный язык и сама система образов приобрели во всех римских провинциях достаточное единство. Часто подчёркивают заимствования из иконографического лексикона Античности. Действительно, христиане нашли в современных им композициях символы, к-рые они могли использовать, не подвергая их христианизации. Это символы времён года, последовательная смена к-рых уже язычниками воспринималась как возможность жизни после смерти; феникс — символ возрождения; пасторальные сады, напоминающие рай, а также корабль, пальма, рыбак, голубь, агнец. В других случаях образы, заимствованные из римского искусства, стали объектом христианской перенормировки. Так, Добрый Пастырь (Евангелие от Луки, XV, 4; Евангелие от Иоанна, X, 11) изображался в виде Гермеса, несущего барашка, и стал символом человечности. Задремавший Иона напоминал спящего Эндимиона. Образ Моисея восходил к изображению Гермеса, завязывающего сандалию; к мифологическому изображению восходит и сцена источника воды из скалы. Тип христианских изображений Даниила со львами или Ноя был заимствован из иудейской иконографии. Вместе с тем христианские художники создали собственный иконографический язык. Так, появились изображения евангельских сцен — сцен чудес: «Умно-

жение хлебов», «Исцеление кровоточивой» и, особенно, «Воскрешение Лазаря», представленного нередко в виде мумии в дверях небольшой эдикулы (его могилы), откуда его выводит Христос, держащий в руках волшебную «*virga*» (палочку). Появлялись также изображения «Крещения» и «Поклонения волхвов», рассказывающие о земной жизни Христа. От живописи 3 в. уцелела преимущественно живопись римских катакомб (Сан-Каллисто и др.). По своему стилю она почти не отличается от современного народного искусства. Художники довольствовались тем, что включали христианские изображения в языческую систему декора, иногда даже напоминающую украшение частных домов, таких, как дома в Остии в 3 в.: на белом фоне — чёткий геометризованный узор красных и зелёных линий, в центре к-рого находятся изображения животных (птиц возле чаши с вином, павлинов) или небольшие бесплотные фигуры Доброго Пастыря, Оранты или такие символы, как рыба или корзина с хлебами. Лучшим примером живописи катакомб 3 в. являются росписи в крипте Лючина в катакомбах Сан-Каллисто, близ Аппиевой дороги. Однако в крипте Капеллы Грека иконография более разнообразна: «Моисей, источающий воду из скалы», «Поклонение волхвов», «Три отрока в пещи огненной». Сцены «Воскрешения Лазаря», «Жертвоприношения Авраама» и др. в капелле Таинств на кладбище Сан-Каллисто представляют собой схематичные, но раскрашенные композиции, фигуры обведены яркими контурами. В середине 3 в. на некоторое время возродилась эллинистическая традиция. В крипте Велатии сохранились произведения художника, к-рый достаточно хорошо владел реалистическими приёмами классической выразительности, но к-рый передал в то же время и новые духовные качества. Конец 3 в. был отмечен возвращением к грубому экспрессионизму, к-рый использовался для создания более разнообразных композиций. Лики, изображённые свободными мазками, становились отчётливыми только благодаря контрасту красок (катакомбы на виа Анапо). С 4 в. художники стали работать над украшением церквей, а не только над декором погребальных сооружений и частных христианских домов. Однако сохранилась преимущественно живопись катакомб, хотя есть важное исключение: декор базилики Санти-Джованни э Паоло (Рим). Эти монументальные декорации оказали влияние и на композиции, сохранившиеся до наших дней в Риме и Равенне; вли-

яние это чувствуется иногда и в живописи катакомб. Оно более всего заметно в последовательной смене живописных стилей. Римская живопись эпохи Константина (катакомбы на виа Анапо и др.) тяготеет к тяжеловесной декорации с широкими карнизами, к-рые пришли на смену лёгкой архитектуре предшествующего столетия. Тщательно проработанные лица молящихся подчёркивают большее, по сравнению с 3 в., стремление к выражению нового спиритуализма: огромные глаза, обведённые жирными контурами, чётко прорисованные черты лица — горбинка носа, рот. Одухотворённые образы святых сохраняют в то же время индивидуальные черты. Возрождение во второй половине 4 в. классических тенденций существенно не изменило этих выразительных средств, но в нек-рых случаях проявлялось в стремлении к большему колористическому богатству. Есть несколько особых примеров живописи римских катакомб, по к-рым мы можем представить себе всё богатство языческого художественного языка, — крипта Вибиа, Требиус Юстус. Иногда классические темы христианских циклов смешивались с языческими схемами и обогащались оригинальными композициями (катакомбы на виа Латина). За пределами Рима — в Сиракузах и Неаполе — появлялись произведения, аналогичные римским, в них часто находили отражение другие влияния и мотивы народного искусства (Силистра).

Рансон Поль Элье (*Ranson Paul Elie*) (29.3.1864, Лимож, — 20.2.1909, Париж), французский художник

» Рано потеряв мать, Р. вырос в семье её родителей. Учился в Школе декоративного искусства в Лиможе, затем в Париже. С 1888 посещал Академию Жюлиана, где познакомился с П. Серюзье, став наряду с ним одним из основателей группы «*Наби*». Мастерская художника на бульваре Монпарнас была местом шумных встреч и творческих диспутов членов группы, к-рые называли её «Храм». Р. вместе с товарищами участвовал в выставках в галереях Лебарка де Бутыля (1892—96) и Воллара (1897), Салона Независимых (1892, 1900—03) и Национального общества изящных искусств (1895), в салоне общества «Свободная эстетика» (1894, 1895, 1898). В 1906 состоялась первая персональная выставка художника. В 1908 он основал Академию Рансона, где преподавал он сам и его друзья: П. Серюзье, П. Боннар, М. Дени, Ф.Э. Валлоттон. Для стиля

Р. характерны жёсткий линейный контур, плоскостное изображение и локальность цветовых пятен, указывающие на знакомство и изучение художником японской гравюры. Увлечение ковроткачеством вслед за А.Ж.Б. Майолем и Й. Рунль-Ронаи, множество созданных им рисунков для гобеленов лишь усилили эти черты. При этом яркая декоративность и изысканная утонченность его работ говорят о близости художественной манеры Р. к стилю *модерн* («Принцесса на террасе», 1894; «Тигр в джунглях», 1893).

РАПХ, см. *Российская ассоциация пролетарских художников*

Растира́ние красок, *толчение и доведение сухих красок до порошкового состояния, чтобы затем соединить их с маслом, водой или каким-либо другим связующим веществом (клеем, уксусом, мочевиной)*

» Раньше это делалось вручную самим художником или продавцом красок: пигменты растирали с помощью стеклянного пестика на полированной доске из твёрдых пород камня (мрамора или порфира). В настоящее время Р. к. делают промышленным способом с помощью мелкодробильной машины с гранитным катком. Приготовленные т. обр. краски раньше хранились в стеклянной или глиняной посуде, ныне — в свинцовых тубах.

Растуше́вка, *растирание на листе бумаги линий и штрихов, проведённых карандашом, итальянским карандашом, сангиной, пастелью*

» Р. может выполняться *растушкой*, резинкой, хлебным мякишем, пальцем. Вносит элементы *светотени* и *тона* в линейный рисунок.

Расту́шка, *растуше́вка*, *основной инструмент для рисования соусом*

» Р. — короткая палочка с конусообразными концами; готовится из бумаги или замши и служит для растирки в пятно порошкообразных материалов или штрихов, нанесённых на бумагу, картон, холст. Применяется также в технике рисунка карандашом, углём, пастелью и др.

Ра́уд Кристиан (*Raud Kristjan*) [10(22).10.1865, дер. Кирику, приход Виру-Яагуи, — 19.5.1943, Таллин], эстонский художник

» В рисунках и небольших картинах, написанных маслом в период обучения в С.-Петербургской Импе-

раторской академии художеств (1892—97), Р. ещё придерживался характерной для конца 19 в. реалистической манеры изображения окружающего мира. К числу произведений эстонского искусства 19 в. относятся его светотеневые рисунки углём: «Уборка картофеля» (1896), «Жестящики» (1896—97), «При свете свечи» (1898) и др. В С.-Петербурге художник увлёкся *символизмом*, влияние к-рого, а также и *югендстиля* на его творчество усилилось в годы учения в Дюссельдорфской академии художеств (1897—98) и в Мюнхене: в художественной школе А. Ажбе и в Академии художеств (1898—1903). Печать этого влияния носят работы «Фурии» (1897, уголь), «Когда?» (1905, тушь, гуашь, карандаш), «Отдых в пути» (1900—05, темпера), цикл «Человек и ночь» (1907—09; тушь, чернила, гуашь) и др. Начало 20 в. ознаменовалось для Р. поисками своего стиля, к-рый начал обретать всё более ясное выражение. Это угловатая манера, стремление к простоте, чёткость, монументальность. Выработке этого стиля во многом способствовала работа Р. над этнографическим материалом. Стиль художника был близок к народной поэзии, в к-рой он с 1910-х и черпал в основном свою тематику. В большой картине «Жертва» (1935, темпера) колорит определяет основное звучание произведения. Наибольшее признание и популярность принесли Р. произведения на темы «Калевипоэга». В 1928 на конкурсе ему была присуждена первая премия за композицию «Сватовство Калева» (уголь), к-рую называли

также живописью углём. Эту композицию художник варьировал несколько раз в temperе. Особое место в творчестве Р. принадлежит созданному в 1938—40 в Педаспеа и Ригульди монументальным рисункам, изображающим хутора, крестьянский труд, природу («Просёлочная дорога», «Жатва ржи», «Пейзаж Ригульди» — все 1940).

Ра́ух Нео (*Rauch Neo*) (род. 18.4.1960, Лейпциг), немецкий художник, представитель Новой лейпцигской школы

» За последние годы в Европе стала очень популярной фигуративная живопись с элементами *сюрреализма*. Живопись художника представляет странный мир, цвета и образы Р. взял из эстетики социалистического реализма Восточной Германии, где он вырос и получил образование. При этом трактовка пространства и содержание носят скорее сюрреалистический характер. Как отмечает немецкая бульварная газета Bild: «Раух пишет понятные картины. В действительности это так лишь на первый взгляд. Можно легко «узнать» людей, деревья, машины, оружие, но едва ли можно отнести его манеру к реализму или к социалистическому реализму. Стиль напоминает, с одной стороны, официальное искусство бывшей ГДР, а с другой — комиксы и американскую рекламу 1960-х». Теории, концепции, абстракции, несмотря на их огромное значение для немецкого искусства, никогда его не интересовали. По словам самого художника, «хорошую фигурную композицию создать



Раух Н. «Импульс». 2005

Рембрандт Харменс ван Рейн

«Даная»

1636 — 1647 годы

Холст, масло, 185 × 203 см

Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

Классический сюжет картины — явление Зевса в виде золотого дождя

к находящейся в заточении женщине. В отличие от произведений других художников, на картине отсутствует золотой дождь, символизирующий Зевса, и взгляд Данаи направлен не вверх, а в сторону протянутой руки. Тело, написанное с голландки, современницы Рембрандта, далёкое от канонов классической красоты, подкупает своей жизненной правдивостью, мягкой округлостью форм.



Робко приподнимается взволнованная Даная навстречу свету, встречая входящего трепетной, робкой улыбкой и взглядом, покорным и одновременно манящим.



Напоминанием о днях одиночества Данаи остаётся лишь плачущий скованный амур — деревянная фигурка в изголовье ее кровати.



Руки Данаи украшены браслетами, а на безымянном пальце левой надето кольцо, трактуемое как обручальное.



◀ Центральная фигура на картине — капитан Кок, отдающий лейтенанту в золотистом камзоле приказ о наступлении. Делая шаг и вытянув вперёд руку, капитан показывает отряду направление. Яркий красный кушак Кака перекликается с красными камзолами офицеров. Рембрандт написал ткань широкими мазками тонко разведённой красной краски по коричневому фону, создав складки за счёт чередования светлых и тёмных тонов.



^ В подробностях изображён украшенный золотым шитьём и жемчугом край костюма лейтенанта Ван Рейтенбурга.

«Ночной дозор»

1642 год

Холст, масло, 363×437 см

Амстердам,

Государственный музей

Знаменитая работа Рембрандта последние два века известна под названием «Ночной дозор». После реставрации картины в 1750 оказалось, что изображённая Рембрандтом сцена происходит не ночью, а при ярком дневном освещении.

«Возвращение блудного сына»

1669 год

Холст, масло, 262 × 206 см

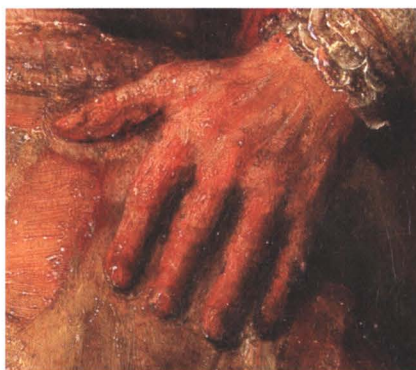
Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

«Возвращение блудного сына» — одно из поздних, может быть, одно из последних произведений Рембрандта. Глубоко человеческая по содержанию, совершенная по строгости и выразительности формы, эта картина является не только завершением творческого пути художника, но и величайшим шедевром мирового искусства. Художник выбрал для изображения тот момент, когда чувства героев напряжены до предела. Большая часть полотна погружена в полумрак, из которого на первый план выдвинута лишь главная группа: стоящий на коленях сын в грязных лохмотьях и склонившийся над ним старец в красном плаще. Другие персонажи смотрят на происходящую сцену с любопытством, но спокойно, может быть, даже несколько отчуждённо. Проявляемые ими чувства в сущности малозначительны по сравнению с напряжённой до предела эмоциональностью, которую художник воплощает в двух главных фигурах. Полумрак, окутывающий сцену, придаёт событию особую сосредоточенность, горячий красный цвет соответствует накалу эмоций. Все живописные средства подчинены единой цели: передать те чувства, которые облагораживают человека и преобразуют мир.



Тайнственный свет, льющийся из глубины сумрачного холста, мягко обволакивает фигуру отца, шагнувшего из тьмы навстречу сыну. Его лицо, руки, поза — всё говорит о покое и счастье, обрётённом после долгих лет мучительного ожидания. Старик отец производит впечатление слепого, хотя в притче ничего не сказано о его слепоте, но это дало возможность Рембрандту наиболее эмоционально изобразить волнение растроганного сердца.



Возвышаясь над коленопреклонённым сыном, отец мягкими движениями прикасается к нему. Он даже не обнимает своего сына, а просто с нежностью прижимает его к себе, тем самым прощая и защищая; его старческие руки бессильны. Эта минута по своему психологическому состоянию равна вечности, перед ними обоими проходят годы, проведённые друг без друга и принёсшие столько душевных мук.



Оборванный, нищий, в подпоясанных верёвкой лохмотьях, хранящих на обтрёпанном воротнике следы былой роскоши, с бритой головой каторжника стоит блудный сын на коленях и прячет лицо на груди старика. Он ощутил ласковое прикосновение отцовских немощных рук, в блаженстве прикрыл глаза. Охваченный стыдом и раскаянием, он, может быть, впервые за много лет понял силу отеческой любви.



Юноша едва добрался до порога отцовского дома и в изнеможении опустился на колени. Он много странствовал, много испытал и пережил: его голова покрыта стружьями, башмаки стоптаны. Один из них свалился с ноги, и зритель видит заскорузлую ступню. Эта красноречивая деталь заставляет представить безграничное пространство искоженных сыном дорог, чуждый и враждебный к нему мир.



труднее, чем абстрактный образ. Я мог бы стать выдающимся абстракционистом, но это скучно». На его крупноформатных полотнах — сюрреалистично застывшие будничные сцены, выполненные в основном бледными, известковыми красками. Мрачные картины Р. породили настоящий бум вокруг *Новой лейпцигской школы* и принесли миллионы их автору. Р. ежегодно пишет дюжину картин в ателье, расположенном в здании бывшей текстильной фабрики в Лейпциге. Покупатели, особенно американцы, готовы назначить цену ещё до того, как кисть художника коснется полотна. Лауреат премии Винсента (2002).

Раушенберг Роберт (Rauschenberg Robert) (22.10.1925, Порт-Артур, Техас, — 12.5.2008, о. Каптива Айленд, Флорида, США), американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма, а затем концептуального искусства и поп-арта

► Учился в Художественном институте в Канзас-Сити (1946—47) и у Дж. Алберса в колледже Блэк-Маунтен в Северной Каролине (1948—49). Его первая персональная выставка открылась в галерее Бетти Парсонс в Нью-Йорке (1951). Следующие два года Р. путешествовал по Италии и Северной Африке. По возвращении в Нью-Йорк он заинтересовался *коллажами*. По мысли Р., из этой техники рождались значимые ассоциации и иконография. В своих произведениях, созданных в 1953—55, он использовал самые разные материалы — верёвки, чулки птиц, обои. Эти работы, частично написанные, частично составленные из реальных предметов, были названы художником «комбинации». Название одного из его произведений — «Ребус» (1955) — отражает метафорическую манеру прочтения этих «комбинаций». Стиль Р., основанный на американском *абстрактном экспрессионизме*, благодаря свободному введению в картину разнородных элементов разрушает традиционное понятие «абстрактной живописи» («Красная живопись», 1953, Нью-Йорк, музей Соломона Гуттенхайма). После 1960 «комбинации» Р. значительно изменились. Художник начал использовать шелкографию, перенося на картинную плоскость реалии американской жизни, например, портрет Кеннеди («Ретроактив I», 1964, Хартфорд, Уодсворт Атенеум), парашютист, участник вьетнамской войны («Greek», 1964), а также репродукции известных картин — «Венера перед зеркалом» Д. Веласкеса («Велосипед», 1963), «Туалет Венеры»



Раушенберг Р. Без названия. 1955

П. Рубенса («Tracer», 1964). Впоследствии он обратился к более абстрактным поискам, в частности в «Револьвере» (1967), большой круглой пластине из плексигласа, на которой отпечатаны различные изображения, — движение подчёркивает здесь «симультанность» восприятия. С 1973 конструкции Р. («Ранние египетские серии») напоминают европейское «карте повере» («бедное искусство»). Затем художник работал над произведениями, в к-рых со-

четаются различные техники и к-рые являются своего рода энциклопедиями иконографических тем (серия «Шкалы»), однако не оставляя и своих пространственных конструкций (серия «Кабальный американский зефир», начата в 1981). В серии «Иней» (1974—75) художник использовал прозрачные ткани, идя от марли к шелку или атласу. На закрепленных, но не натянутых тканях подвешены характерные фотографии. В серии «Джаммерс» (1975)



Рафаэлли Ж.-Ф. «Собор Нотр-Дам в Париже». 1892



Рафаэлли Ж.-Ф. «Абсент». 1880—1881

строгость деревянных шестов, при-
слонённых к стене, сочетается с раз-
личными эффектами драпировок.
Большие стенные панно «Родео-Пэ-
лас» (1975—76, Мамаронек, Нью-
Йорк, собрание Зингера) включают
в себя три открывающиеся двери,
разделённые сериями картинок,
к-рые играют роль обоев. Ретро-
спективная выставка Р., открытая в
1976 в Вашингтоне, была затем
представлена во многих городах
США. С 1985 художник разрабаты-
вал выставочный проект ROCI. В
феврале—марте 1989 одна из выста-
вок этого проекта прошла в Москве
(Центральный дом художника).

Рафаэлли Жан-Франсуа (*Raf-
faelli Jean-Francois*) (20.4.1850,
Париж,— 29.2.1924, там же),
французский художник

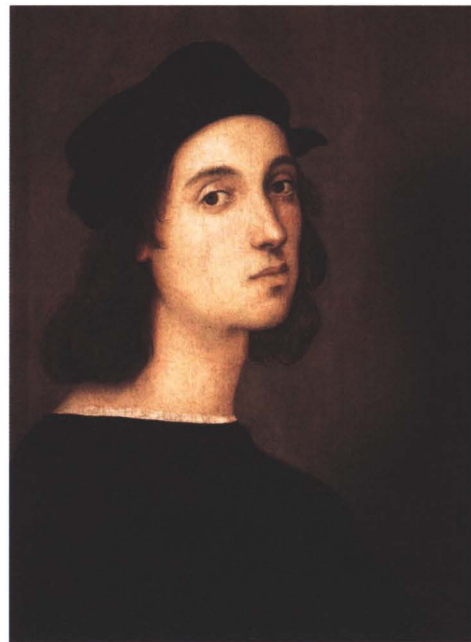
► Итальянец по происхождению, Р.
 всю жизнь провёл во Франции. С
 1868 начал посещать Школу изящ-
 ных искусств в Париже, мастер-
 скую Ж.Л. Жерома. Дебютировал
 на Парижском салоне в 1870. Мно-
 го путешествовал по Европе, был в
 Египте. В течение нескольких лет
 пытался выставить свои работы в
 парижском Салоне, но жюри упорно
 отклоняло их вплоть до 1876,
 когда картины были приняты и име-
 ли большой успех. Стал известен

благодаря своим жанровым рабо-
 там, в к-рых художник выступал
 порой как реалист в изображениях
 бедных районов Парижа. Он писал
 портреты и пейзажи с видами Пари-
 жа и его окрестностей. Был дружен
 с Э. Дега, от к-рого усвоил беглую
 манеру письма и высветление па-
 литры. В середине 1870-х художник
 испытал влияние импрессионистов,
 особенно О.К. Моне и А. Сислея,
 принимал участие в Пятой (1880)
 и Шестой (1881) выставках импрес-
 сионистов, хотя сами же художники
 критиковали Р. за поверхностно ус-
военную импрессионистскую мане-
ру. Художник изобрёл свой живо-
писный стиль, характерный исполь-
зованием сильно разбавленной мас-
ляной краски, что давало эффект
акварельного рисунка. В конце кон-
цов он отказался выставляться с им-
прессионистами и отошёл от них. В
1889 получил золотую медаль на
Всемирной выставке в Париже. С
1891 стал выставляться в Нацио-
нальном обществе изящных ис-
кусств и художественной галерее
Жоржа Пти. В последние годы жи-
зни художник сконцентрировался на
создании цветных гравюр и стал до-
вольно известным мастером.

92 **Рафаэль** (*Raffaello*) [собств.
Раффаэлло Санци (*Санцио*), *Raffa-
ello Santi* (*Sanzio*)] [28.3 (по др.

данным, 6.4).1483, Урбино,—
6.4.1520, Рим], итальянский худож-
ник и архитектор, один из величай-
ших мастеров эпохи Возрождения

► Сын художника Дж. Санти. По
свидетельству Дж. Вазари, учился у
Перуджино; документальные свиде-
тельства об этом отсутствуют. Впер-
вые упомянут как самостоятельный
мастер в 1500. В 1504—08 работал
во Флоренции. В кон. 1508 по при-
глашению папы Юлия II переехал в
Рим, где наряду с Б. Микеландже-



Рафаэль. «Автопортрет». 1510—1511

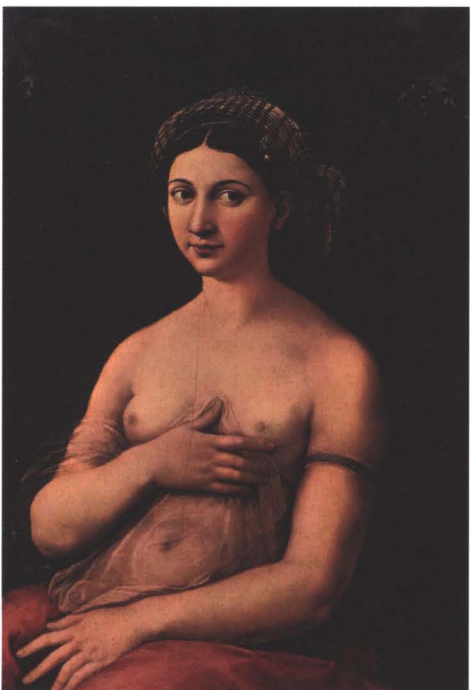


Рафаэль. «Портрет папы Юлия II». 1512



Рафаэль. «Святая Екатерина Александрийская». Около 1507—1508

ло занял ведущее место среди художников, работавших при дворе Юлия II и его преемника Льва X. Один из величайших мастеров флорентийско-римского Высокого Возрождения, Р. превзошёл современников гармоничным складом дарования, способностью соединять в своих работах природную естественность и возвышенную идеальность, достигая органического единства



Рафаэль. «Портрет Форнарины», 1518—1519

физической и духовной красоты, находить безупречное согласие форм, ритмов, красок, движений. Эти особенности дарования Р. проявились уже в его ранних, написанных до переезда во Флоренцию работах («Распятие с Мадонной, Иоанном Крестителем, святой Магдаленой и святым Иеронимом», до 1503, Лондон, Национальная галерея; «Коронавание Мадонны», ок. 1503, Ватикан, Пинакотека; «Мадонна Констабиле», ок. 1502—03, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Мадонна Солли», ок. 1501, Берлин, Государственные музеи; «Сон рыцаря», ок. 1504, Лондон, Национальная галерея; «Три Грации», ок. 1504, Шантийи, музей Конде; «Святой Михаил», ок. 1504, Париж, Лувр; два варианта Святого Георгия, ок. 1504, Париж, Лувр и Вашингтон, Национальная галерея). Переезд во Флоренцию в 1504 сыграл огромную роль в творческом развитии художника. Особенно большое значение для него имело изучение работ и творческого метода Леонардо да Винчи. Он много работал с натуры, делал анатомические штудии, исследовал механику движений, искал компактные и сбалансированные композиционные формулы, стал блестящим рисовальщиком, превратил рисунок в важнейшую составную часть творческого процесса. Известное воздействие на него оказал также монументальный стиль Бартоломео. В последних флорентийских работах Р. («Положение во гроб», 1507, Рим, галерея Боргезе; «Святая Екатерина Александрийская», ок. 1507—08, Лондон, Национальная галерея) сказывается интерес к сложным формулам драматически напряжённого движения, разработанным Микеланджело. Центральное место в творчестве Р. в флорентийский период занимает образ Мадонны («Мадонна Терранова», ок. 1504—05, Берлин, Государственные музеи; «Мадонна дель Грандука», ок. 1506—07, Флоренция, галерея Питти; «Мадонна Каупер», ок. 1505, Вашингтон, Национальная галерея; «Мадонна в зелени», 1506, Вена, Музей истории искусства; «Мадонна Колонна», ок. 1506, Берлин, Государственные музеи; «Мадонна с Младенцем», ок. 1506, Шантийи, Музей Конде; «Мадонна с щеглёнком», ок. 1507, Флоренция, галерея Уффици; «Прекрасная садовница», 1507, Париж, Лувр; «Мадонна Бриджотер», ок. 1507, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии; «Мадонна Эстергази», 1507—08, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Вслед за Леонардо да Винчи Р. нашёл принципиально новую трактовку образа, изображая Мадонну в естест-

венной, живой ситуации, наделяя её полнотой жизни и нежными материнскими чувствами, очарованием юности и женственности, внёс в традиционный сюжет лирическое и камерное начало. Особое место среди флорентийских Мадонн Р. занимает «Мадонна дель Грандука». В этой картине художник трактует излюбленную им тему как явление Мадонны, предстающей на нейтральном тёмном фоне, словно выплывающей из него в дымке светотени, торжественно и нежно неся своё дитя. Римский период творчества Р. (1509—20) был временем высшего расцвета его дарования, многосторонней и интенсивной деятельности, включавшей в себя монументальную, декоративную, станковую живопись, портретный жанр, архитектуру. Он руководил росписями парадных покоев Ватиканского дворца (т. н. Станцы Р. и Лоджии Р.), после смерти Д. ди А. Браманти в 1514 стал главным архитектором собора Святого Петра, в 1515 был назначен комиссаром по древностям, ведавшим изучением и охраной древних памятников Рима, возглавлял обширную мастерскую; в числе его заказчиков — папы Юлий II и Лев X, влиятельные частные лица, среди которых был римский банкир и меценат А. Киджи. Римский период Р. открывают фрески Станцы делла Сеньятура (1509—11, Ватикан) — одного из трёх залов, входивших в комплекс папских апартаментов в верхнем этаже Ватиканского дворца. Росписи Станцы делла Сеньятура представляют наряду с выполненными в те годы фресками Сикстинского плафона Микеланджело (1508—12) одно из высших достижений искусства итальянского Возрождения. Р., ещё не достигший к началу работы в Станцах 26 лет и не имевший ранее значительного опыта работы над стенными росписями и большими многофигурными сценами, нашёл классическое по органичности, образному богатству, гармонической связи всех элементов решение. Сохранив декоративное членение свода на прямоугольники, круги, многоугольники, а также некие орнаментальные мотивы, выполненные в 1508 художником Содомой, он вписал в круговые обрамления прекрасные, полные жизни женские фигуры, символизирующие Философию, Поэзию, Теологию и Юстицию, а в прямоугольные обрамления — символически связанные с росписями стен сцены Грехопадения, Суда Соломона, состязания Аполлона и Марсия и изображение Урании. Утончённая декоративность решения свода гармонически сочетается со стройной картиной прекрасной и величественной реаль-

ности, открывающейся на завершённых полукруглыми стенами зала. Они как бы расступаются, открывая обширный, полный красочного богатства, величия и счастливой полноты бытия мир с голубиной пронизанного золотистым сиянием неба и свежими красками пейзажной панорамы («Диспута»), великолепием огромного мраморного храма с уходящим в глубину арочным нефом («Афинская школа»), зелёными склонами холма («Парнас»). На этом фоне Р. разворачивает величественные сцены бесед и размышлений древних философов и учёных, богословов и отцов церкви, античных и ренессансных поэтов в присутствии Христа и святых («Диспута»), Аполлона и муз («Парнас»), Платона и Аристотеля («Афинская школа»). В сложных многофигурных сценах (более 60 фигур в «Диспуте», около 50 в «Афинской школе», около 40 в «Парнасе») художник не повторил ни одной фигуры, ни одной позы или движения, полного пластической красоты. Он объединил их гибким, свободным, естественным ритмом, перетекающим от фигуры к фигуре, от одной группы к другой, выстраивающим всё изображённое в стройный порядок, подчинённый мощному и спокойному ритму завершающих стены полукругий. Иные композиционные и образные акценты нашёл Р. в соседней Станце Элиодора (1512–14). В росписях стен («Изгнание Элиодора из храма», «Чудесное изведение апостола Петра из темницы», «Месса в Больсене», «Встреча папы Льва I с Аттілой») и библейских сценах на сводах («Жертвоприношение Авраама», «Видение Иакова», «Ноев ковчег», «Неопалимая купина»), иносказательно связанных с идеей небесного покровительства церкви и папской власти, с личностью и деяниями Юлия II, преобладает сюжетно-повествовательное и драматическое начало, нарастает взволнованность движений, жестов, сложность контрапостов, отчасти навеянных работами Микеланджело, усиливаются контрасты света и тени. В «Чудесном изведении апостола Петра из темницы» Р. с необычной для художника Средней Италии живописной тонкостью передаёт эффекты ночного освещения. Уже в «Афинской школе» Р. сообщил отдельным персонажам портретное сходство с Леонардо да Винчи, Браманте, Микеланджело, изобразил самого себя рядом с художником Содомой. В росписях Станцы Элиодора портретных изображений ещё больше: только в «Изгнании Элиодора из храма» дважды — в виде иерусалимского первосвященника и как конкретное действующее



Рафаэль. «Преображение». 1519

лицо — изображён папа Юлий II. Годы работы над фресками первых двух Станц Ватиканского дворца были временем расцвета дарования Р.-монументалиста. К числу лучших его работ относятся выполненные по заказу банкира и мецената А. Киджи росписи капеллы Киджи (ок. 1513–14, Рим, церковь Санта Мария делла Паче) с фигурами сивилл и пророков и фреска «Триумф Галатен», украсившая Лоджию Галатей принадлежавшей А. Киджи виллы (ок. 1513–14, Рим, вилла Фарнезина). К области монументальной живописи можно отнести и большие картоны с эпизодами истории апостолов Петра и Павла для шпалер, вытканых на ковровой мануфактуре в Брюсселе и украсивших в 1519

Сикстинскую капеллу в Ватикане. Сохранившиеся до наших дней 7 из 10 картонов (1515–16, Лондон, музей Виктории и Альберта) стилистически близки росписям Станц. Они содержат ряд счастливых находок (пейзажная панорама в «Чудесном улове», пространственное решение в «Передаче ключей», богатство архитектурных мотивов, пластическая красота поз). В то же время в картонах появились первые признаки сущностного перелома в творчестве Р., нарастали поиски холодного, несколько формального совершенства, увлечение зрелищным началом, эффективностью поз, преувеличенностью жестикуляции. Эти тенденции ещё более остро проявились в росписях третьей из ватиканских

Станц — Станцы дель Инчендио (1514—17), выполненных по наброскам Р. его помощниками Дж. Романо и Дж.Ф. Пенни в жёсткой и даже огрубленной (у Пенни) манере. Одновременно во второй пол. 1510-х переживает расцвет дарование Р.-декоратора. Лёгкость, изящество, богатство фантазии отличают выполненные им декоративные росписи двух комнат кардинала Бибины (ок. 1516, Ватикан), основанные на мотивах античной орнаментики. Полон декоративной изысканности и поэтической фантазии замысел росписей Лоджии Психеи на вилле Киджи (ок. 1515—18, Рим, вилла Фарнезина), выполненных по рисункам Р. его помощниками Дж. Романо и Дж.Ф. Пенни. Они же вместе с *Перино дель Вага, Полидоро да Караваджо* осуществили самый обширный замысел Р.-декоратора — росписи и стукковую лепнину т. н. Лоджий Р. (1518—19, Ватикан). В годы работы в Риме Р. значительно меньше, чем в флорентийский период, обращался к образу Мадонны. За исключением «Мадонны Альба» (ок. 1509—10, Вашингтон, Национальная галерея), еще связанной с флорентийскими традициями, образ Мадонны получил у Р. новую трактовку. Появилась тема торжественного небесного явления Мадонны (альтарь «Мадонна ди Фолиньо», 1512, Ватикан, Пинакотекка), и одновременно на смену интонациям счастья и светлой гармонии пришло более сложное мироощущение. В небольшой «Мадонне дела Седия» (ок. 1513, Флоренция, галерея Питти) заключённые в круглое обрамление фигуры Мадонны, Христа, маленького Иоанна Крестителя предстают, тесно прижавшись друг к другу; мать старается укрыть в объятиях своё дитя — маленького титана, обращающего тревожный взгляд. Эти новые тенденции слились воедино в «Сикстинской Мадонне» (ок. 1513, Дрезден, Картинная галерея), одним из самых совершенных и значительных творений Р. Высокая простота, строгость, лаконичность этой композиции заключают в себе многозначность и сложность образного и изобразительного строя, возможность глубоко личного прочтения. В ней есть торжественность и вневременная неизменность чудесного явления, иконная знаковая чёткость рисующихся на фоне неба силуэтов, и одновременно всё изображённое предстаёт как живая, полная высокой красоты и глубины человеческого содержания реальность. Средоточием этих начал является Мадонна, неподвижно парящая в небесах и в то же время идущая, легко ступая по облакам босыми ногами, в раздуваемом от дви-

жения золотистом покрывале и синем плаще, обратив юное, полное неуловимой печали лицо и прижав к себе дитя, наделённое обликом маленького титана и недетски серьёзным и тревожным взглядом. Вершина, достигнутая Р. в «Сикстинской Мадонне», осталась непревзойдённой. Уже в написанных почти одновременно «Мадонне дель Импанната» (ок. 1514, Флоренция, галерея Питти) и «Мадонне с рыбой» (ок. 1514, Мадрид, Прадо) появилось увлечение демонстрацией пластической красоты поз и жестов. Изменение творческой ориентации и симптомы нарастающего духовного кризиса, нашедшие выражение в росписях Станцы дель Инчендио, определили и характер двух последних алтарных композиций Р. — «Несение креста» (ок. 1516—17, Мадрид, Прадо) и «Преображение» (1519, Ватикан, Пинакотекка), написанных при участии Дж. Романо. Римский период был временем расцвета творчества Р.-портретиста. Первое обращение художника к этому жанру относится к флорентийскому периоду («Аньоло Дони», ок. 1505; «Маддалена Строцци», ок. 1505; «Донна Гравида», ок. 1505, все — Флоренция, галерея Питти). Однако только в Риме художник преодолел некую скованность своих ранних портретов, нашёл органическое единство индивидуально-неповторимого и возвышенного, полноты жизни и гармонического равновесия душевного состояния. Среди работ римского периода («Кардинал», ок. 1510—11, Мадрид, Прадо; «Папа Юлий II», ок. 1512, Лондон, Национальная галерея; «Папа Лев X с двумя кардиналами», 1517, Флоренция, галерея Уффици) особенно выделяются «Портрет гуманиста Б. Кастильоне» (ок. 1514—15, Париж, Лувр) и т. н. «Донна Велата», возможно, модель «Сикстинской Ма-

донны» (ок. 1516, Флоренция, галерея Питти) с их гармоническим строем образов, безупречным композиционным равновесием, тонкостью и благородством живописного решения.

Рафиков Искандер Валиуллович (р. 5.10.1929, Старотатарская слобода Казани), российский художник

» Народный художник РФ (2007). Народный художник ТАССР (1990). Заслуженный деятель искусств ТАССР (1980). В 1944—49 учился в Казанском художественном училище. В 1949—56 — в Академии художеств Латвийской ССР, в мастерской О. Скульме и Я. Тильберга. В 1957—67 преподавал в Казанском художественном училище, с 1967 — в Казанской архитектурно-строительной академии, где с 1992 является доцентом, с 1995 профессором. Творчество художника формировалось под воздействием прогрессивных тенденций живописи 1960-х. Он развивает достижения европейской реалистической школы в татарской живописи и остается верным этому направлению. Его работы запоминаются обстоятельностью художественного языка, монументальной насыщенностью формы, цельностью композиции. Реалистическая манера письма позволяла ему стать незаурядным мастером психологического портрета, отражать в картинах темы, посвященные истории татар, национальному быту. В картинах «В гости», «Мать», «Девушки» и др. запечатлена значительность внутреннего мира и глубокая духовность, присущая национальному характеру татарского народа. Художник часто обращается к теме татарской деревни, передает в картинах тёплую атмосферу сельского быта. В серии портретов, посвященных



Рафиков И.В. «Девушки-доярки»

деятелям татарской культуры, строителям, нефтяникам, историческим личностям и современникам, автор отражает нравственный облик татарского народа, его высокий духовный и творческий потенциал, моральную стойкость и мужество. В последние годы обратился к образам великих героинь татарского народа — Сююмбике, создал вдохновенный портрет болгарской царицы, тематическое полотно «Эй, туган тел», пейзажи с мечетями, памятниками старины. Государственная премия Республики Татарстан им. Г. Тукая (2002).



Рахманин Е.И. «Море. Осень». 1995

Рахманин Евгений Иванович (р. 1947, Зап. Украина), украинский художник, представитель неофициального искусства СССР

» В 1965—70 учился в Одесском педагогическом институте (художественно-графический факультет). В начале 1970-х вошёл в круг художников-неформалов, деятельность которых выразительно сказалась на развитии одесской изобразительной школы второй пол. 20 в. В 1970—86 занимался монументально-декоративным творчеством, участник городских, областных, республиканских художественных выставок. В 1975—79 участник серии неофициальных выставок в Одессе и Москве. Член Союза художников Украины с 1993. Картины художника находятся в экспозиции Одесского художественного музея, Музея современного украинского искусства (г. Хмельницкий) и Сумского художественного музея, а также в частных коллекциях.

Рачич Йосип (Racic Josip) (22.3.1885, Хорватия, близ Загреб, — 20.6.1908, Париж), хорватский художник



Реализм. Ж.Б.К. Коро. «Голгофа». 1829—1830

» Пионер хорватской школы живописи 20 в. Художественное образование получил в Мюнхене в школе А. Ажбе и Академии художеств (1905—08). Среди работ: «Автопортрет», «Дама в чёрном» (1907), «Мать и дитя» (1908) и др. Писал акварелью, углём, а также карандашом.

Реализм (франц. *realisme*, от лат. *realis* — вещественный, действительный), направление в искусстве, ставящее задачу дать наиболее полное, правдивое отражение действительности

» В более узком смысле термин «Р.» (впервые появившийся в эстетической мысли Франции в середине 19 в.) в области изобразительного искусства применяется к художественным явлениям, возникшим в 17—18 вв. и достигшим полного раскрытия в критическом реализме 19 в. В этом смысле отличительной особенностью Р. является обращение искусства к непосредственно изображению повседневной жизни людей, лишённому какой-либо религиозной или мифологической сюжетной мотивировки. Его развитие во многом связано с повышением уровня общественного сознания, утверждением материализма в философии, развитием промышленности, техники, естественно-научных и социальных дисциплин. Впервые сложившаяся в искусстве Голландии 17 в. эта форма Р. получила развитие в эпоху Просвещения в творчестве художников, связанных с «третьим сословием» (Ж.Б.С.

Шарден, Ж.А. Гудон во Франции, У. Хогарт в Великобритании и др.). Вместе с тем Р. в искусстве 18—19 вв. часто проявлялся в реалистических тенденциях, присущих другим художественным направлениям. Интерес к современным общественным событиям, к человеку со свойственными ему социальными и индивидуальными особенностями проявился в искусстве классицизма (Ж.Л. Давид во Франции). Особое место в становлении реалистического метода занимает творчество Ф. Гойи, прокладывающее новые пути беспощадному анализу и вскрытию социальных противоречий. Гойя стал одним из основоположников открыто обличительного искусства



Реализм. Ж. Жерико. «Мономаническая зависть. Сумасшедшая». 1789



Реализм. В.Г. Перов. «Никита Пустосвят. Спор о вере». 1880—1881

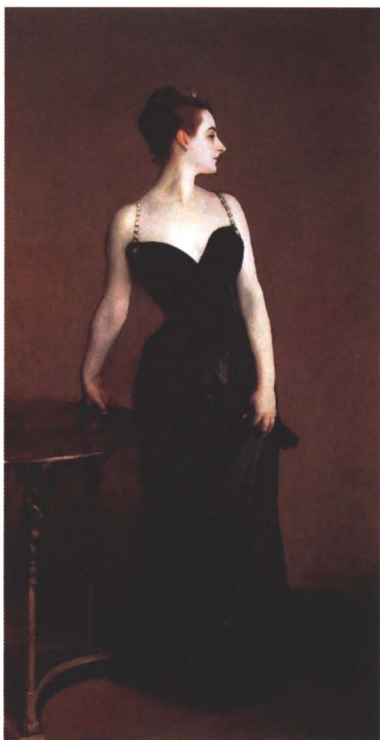


Реализм. Г. Курбе. «Дробильщики камня». 1849

19 в. В конце 18 — первой трети 19 в., в период сложения *романтизма*, развитие изобразительного искусства отмечено повсеместно укреплением реалистических тенденций в портрете, бытовом жанре, пейзаже. Во Франции Ж.Л.А.Т. Жерико, Ф.В.Э. Делакруа непо-

средственно обращались к натуре, к живой действительности во всём кипении её драматических конфликтов. Острым социально-критическим и реалистическим началом проникнуто творчество О. Домье, заменяющее стихийный протест романтиков аналитическим исследова-

нием социальных антагонизмов. Дж. Констебль в Великобритании, Ж.Б.К. Коро и живописцы *барбизонской школы* во Франции и др., непосредственно наблюдая и постигая природу в её многообразных и изменчивых обычных состояниях, своими завоеваниями в области пленэра во многом определили дальнейшее развитие реалистического пейзажа во многих европейских странах. В России в первой пол. 19 в. тенденции Р. присущи портретам К. П. Брюллова, О.А. Кипренского и В.А. Тропинина, картинам на темы крестьянского быта А.Г. Венецианова, пейзажам С.Ф. Щедрина. Сознательное следование принципам Р., завершившееся преодолением академической системы (см. *Академизм*), присуще творчеству А.А. Иванова, сочетавшего пристальное изучение природы с тяготением к глубокому социально-философскому обобщениям. Жанровые сцены П.А. Федотова повествуют о жизни «маленького человека» в условиях крепостнической России. Свойственный им порой обличительный пафос определяет место Федотова как родоначальника русского демократического Р. С 1840-х процесс сложения демократической



Реализм. Дж.С. Сарджент. «Мадам Икс» (портрет Вирджинии Готро). 1884

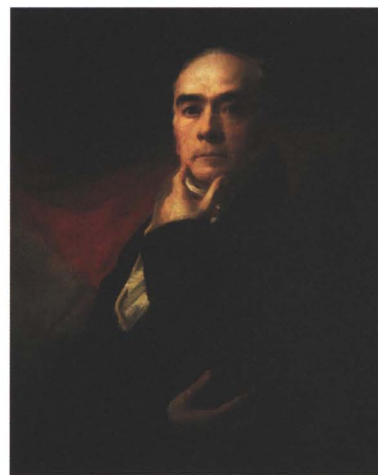
направленности Р. шёл повсеместно. В Германии и Австрии он был предвосхищён работами мастеров *бидермайера*, поэтизировавшими обыденный уклад жизни простых людей. Его зарождение, во многом связанное с революционным и национально-освободительным движением, наблюдается в творчестве многих представителей *романтизма* (П. Михаловский в Польше, Й. Манес в Чехии и др.). Ко второй половине 19 в. демократизм Р. достигает зрелости, развившись во всём многообразии национальных и стилистических вариантов. Всем им, однако, присущи общие черты: конкретная достоверность в воспроизведении действительности, утверждение эстетической ценности народной жизни, открытая демократическая социальная направленность художественного идеала. Крупнейшим представителем демократического Р. в середине 19 в. был Г. Курбе, демонстративно назвавший свою программную выставку 1855 «Павильон реализма». В разной степени и в разнообразных художественных манерах он проявился в работах Ж.Ф. Милле, Э. Мане и О. Родена во Франции, К. Менье в Бельгии, А.Ф.Э. фон Менцеля и В.М.Х. Лейбля в Германии, М. Мункачи в Венгрии, К. Пуркине в Чехии, У. Хомера и Т. Эйкинса в США и др. Важнейшие завоевания в реалистической передаче живой

природы, утверждение художественной ценности динамичной повседневной жизни города свойственны творчеству французских импрессионистов (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро, А. Сислей). Утверждение Р. в русском искусстве второй половины 19 в. неразрывно связано с подъёмом демократической общественной мысли. Пристальное изучение натуры, глубокий интерес к жизни и судьбе народа сочетаются здесь с обличением буржуазно-крепостнического строя. Блестящая плеяда мастеров-реалистов последней трети 19 в. объединилась в группу передвижников (В.Г. Перов, И.Н. Крамской, И.Е. Репин, В.И. Суриков, Н.Н. Ге, И.И. Шишкин, А.К. Саврасов, И.И. Левитан и др.), окончательно утвердивших позиции Р. в бытовом и историческом жанрах, портрете и пейзаже. В конце 19—начале 20 в. традиции критического реализма развивались в творчестве выдающихся мастеров, сохранявших связи с демократическим движением (Т.А. Стейклен во Франции, М. Либерман, К. Кольвиц в Германии, Й. Исраэлс в Нидерландах, Ф.У. Брэнгвин в Великобритании, и др.). В начале 20 в. традиции Р. были особенно устойчивыми в России (творчество В.А. Серова, К.А. Коровина, С.В. Иванова, Н.А. Касаткина и др.). В советском искусстве эти традиции стали одним из источников формирования *социалистического реализма*. Реалистические тенденции в искусстве 20 в. характеризуются поисками новых связей с действительностью, новых образных решений и средств художественной выразительности,

о чём свидетельствует искусство таких различных мастеров, как Ф. Мазерель в Бельгии, Д. Ривера и Х.Д.А. Сикейрос в Мексике, Р. Кент, А. Рефрежье в США, А. Фужерон и Б. Таслицкий во Франции, Р. Гуттузо, Дж. Манцу в Италии, В. Димитров-Майстора, С. Веве в Болгарии и др.).

Ребёрн Генри (Raeburn Henry) (4.3.1756, Стокбридж, — 8.7.1823, там же), шотландский художник

» Художественное образование получил сначала как ювелир, затем пробовал силы в миниатюре. Некоторое время работал у Дж. Мартина. Очевидно, был знаком по репродукционной гравюре с произведениями Дж. Ромни и Дж. Рейнолдса. Благодаря таланту и упорному самооб-



Ребёрн Г. «Автопортрет». 1810-е



Ребёрн Г. «Портрет сэра Джона и леди Кларк». 1791



Ребёрн Г. «Портрет миссис Элинон Эркхарт». 1795



Ребёрн Г. «Мальчик с кроликом». 1814



Реверон А. «Две женщины в синем». 1930-е

разованию скоро превзошёл своих непосредственных учителей. В 1785 уехал в Рим, где встретился с Г. Гамилтоном и познакомился с искусством неоклассицизма. Классические прототипы впоследствии ощущались в постановке фигур во многих его портретах. В 1787 вернулся в Эдинбург и сразу же обрёл признание и успех. В 1792 впервые выставился в Лондоне в Королевской академии художеств, членом которой был избран в 1815. В 1812 стал президентом Общества художников Шотландии. В 1822 был возведён Георгом IV в рыцарское звание, а в 1823 объявлен его величества миниатюристом в Шотландии. Большинство образов, созданных Р., исполнено мужественности и внутренней значительности, даже в женских портретах чаще подчёркивается сила характера, нежели мягкость и женственность. Манера художника ещё до посещения Италии отличалась энергичностью и решительностью. Он не делал ни подготовительных рисунков, ни предварительных набросков на холсте, писал широким, порой размашистым мазком, сочетая яркий колорит и глубокие контрасты света и тени, нередко используя резкую тень, падающую от шляпы на лицо. Мастерская художника была специально оборудована таким образом, чтобы добиваться наиболее выразительных световых эффектов, удовлетворявших его стремление к обобщенной, монументальной форме и драматизации образа. В 1790-х его палитра стала строже, хотя живопись оставалась столь же смелой. Возросло напряжение линии контура, появился интерес к профильному изображению, тёмному силуэту на светлом фоне, усилилась внутренняя экспрессия образов. Р. обычно следовал характерной для английского искусства 18 в. постановке фигур, но иногда бывал чрезвычайно оригинален, как в «Портрете пастора Р. Уокера на коньках» (1784, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). Порой его полотна несут на себе печать экзотичности, как в изображении полковника А. Макдонелла оф Гленгерри (1800–12, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), где сочетаются поза Аполлона Бельведерского и народный шотландский костюм. Р. был чрезвычайно плодовитым художником, он оставил после себя более 1 тыс. полотен, создав целую галерею знаменитостей Эдинбурга, став олицетворением национальной школы живописи Шотландии. Другие произведения: «Супруги Кларк на прогулке» (ок. 1790, Блессингтон, собрание Тейт), «Портрет миссис Элинон Эркхарт» (ок. 1795, Вашингтон, Национальная галерея ис-

кусства), «Портрет Вальтера Скотта» (1822), «Портрет Маргариты Скотт Монкриф» (ок. 1814, оба — Эдинбург, Национальная галерея Шотландии).

Реверон Армандо (*Reveron Armando*) (10.5.1889, Каракас, — 18.9.1954, там же), венесуэльский художник.

» До 14 лет воспитывался в приёмной семье; рисованием заинтересовался в раннем детстве. В 1905–11 учился в Академии изящных искусств; к этому времени относятся его провинциальные натюрморты. Дипломная работа Р. «Базарная площадь в Каракасе» (1911) получила высший балл. В 1911–15 учился в художественных академиях Мадрида и Барселоны, совершил поездку в Париж, где познакомился с коллекциями музеев и произведениями модных художников. Вернувшись в Венесуэлу, Р. примкнул к «антиакадемической» группе молодых художников из «Кружка изящных искусств». Искусствоведы делают творчество Р. на три периода — «синий», «белый» и период «сепии». «Синий» период (1920–23) ознаменовали годы дружбы с художником из России Н. Фердинандовым, который обучил Р. многим тайнам живописного мастерства и подарил ему ностальгические сине-голубые тона далёкой России. «Река Гуайре», «Лунная ночь», «Крестный ход Богородицы в Эль-Валье», «Тринитария», «Старая дорога в Эль-Валье», «Праздник в Карабальеде» — главные работы «синего» периода. По настоянию Фердинандова, Р. в 1921 покинул Каракас и поселился на побережье. «Белый» период (1924–37) приходится на годы самостоятельного оригинального творчества Р. Он первым из латиноамериканских художников отказался от традиционной манеры передачи тропического света самыми яркими красками палитры. Предметный мир его полотен этого периода («Ранчо с деревьями», «Три пальмы», «Мастерская», «Вид на побережье») перенасыщен ослепительно-белым доминирующим светом, поглотившим почти все цвета радуги. Долгие годы единственной моделью Р. была его жена Хуанита Риос, к-рая изображена на десятках картин и рисунков. Центральными персонажами периода «сепии» (вторая половина 1940-х — начало 1950-х) стали куклы. Полностью отказавшись от живописи, Р. занялся графикой; последние эскизы и наброски сделаны пастельными карандашами, сангиной, углём, цветными мелками. Среди работ этого периода — «Женщина перед зеркалом», «Обнажённая»,

«Три махи», «Женщина с мантилей», «Автопортрет с куклами» и др. Умер в нищете.

Рёвес Имре (*Revesz Imre*) (собственно Чебраи; *Csebray*) (21.1.1859, Шаторальяуйхей, — 23.9.1945, Севлюш, ныне Виноградов Закарпатской обл., Украина), венгерский художник, представитель критического реализма

» Художественное образование получил в Венской Академии художеств (1875—77 и 1878—80), в Училище натурного рисунка в Будапеште (1877—78) и у М. Мункачи в Париже (1882—84). Профессор Академии художеств в Будапеште (1904—21). Переехал в Закарпатье к концу жизни. Жанровые картины проникнуты социальным протестом («Петёфи перед боем», 1896; «Требуем хлеба!», 1899; обе — в Будапеште, Венгерская национальная галерея).

Рёро Паула (*Rego Paula*) (р. 1934, Лиссабон), британская художница португальского происхождения

» В 1945—51 училась в Школе Святого Джулиана, в 1952—56 — в



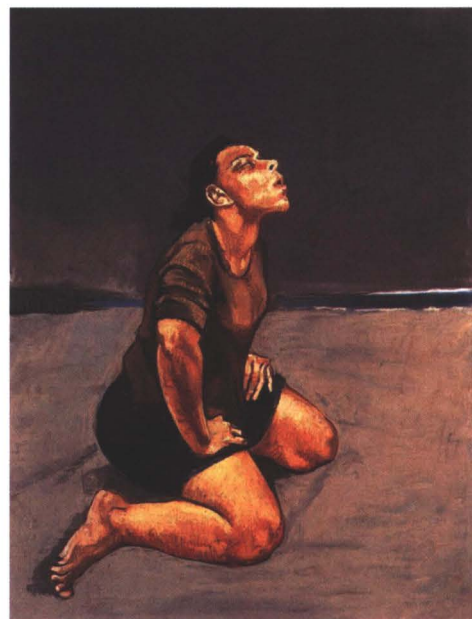
Ревес И. «Требуем хлеба!». 1899

Школе Слейда (Лондон). С 1956 по 1963 жила в Португалии с мужем, художником В. Уиллингом. С 1976 живёт и работает в Лондоне. Член Ассоциации художников Национальной галереи в Лондоне (с 1990). Почётный магистр искусств Винчестерской школы искусств (с 1992). Почётный доктор Оксфордского уни-

верситета (с 2005). Драматизм и монументальность работ Р. делают её творчество заметным явлением фигуративной живописи 20 в. Ранние работы художницы, датированные 1960—70-ми, выполнены в духе неодада. Используя смешанную технику, коллаж и живопись, она играет с детскими, фетишистскими, травматическими образами, к-рые позднее будут присущи её зрелому стилю. Для стиля Р. характерны изображения узоров, замысловатых фигур, животных, фантастических предметов. Р. была участницей «Лондонской группы», выставлялась с такими художниками, как Д. Хокни и Р.Б. Кимай. Со временем художница выработала собственный узнавае-



Реро П. «Успение». 2002



Реро П. «Женщина-собака». 1990



Редковский А.А. «Интерьер». 1860

мый стиль, во многом иллюстративный, даже немного карикатурный, родственный Л. Фрейду. Её работы часто демонстрируют зловещую сторону образов, подчёркивая господство зла или низвержение привычного порядка вещей. Иногда художница обращается к социальным темам и отношениям, к-рые полемичны, примером может быть её «Триптих» (1998), посвящённый абортам (Галерея искусств, Кендал). Стиль Р. часто сравнивают с мультфильмами и книжными иллюстрациями. Как в сказочных историях, животные часто изображены в человеческих ролях и ситуациях. Более поздние работы художницы выполнены в более реалистичном духе, но порой сохраняют ассоциации с животными, как, например, в серии пастелей «Собаки-женщины» (1990-е).

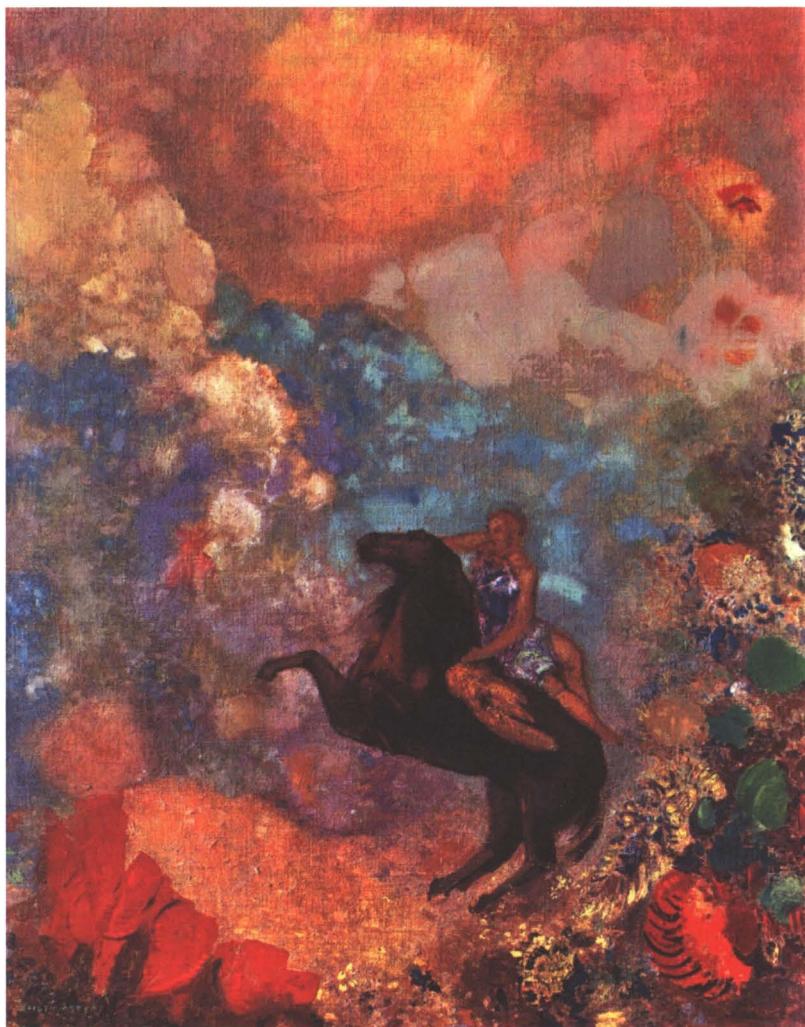
Редковский Андрей Алексеевич (1.11.1831 – 2.4.1909), российский художник-пейзажист

» Окончив в 1852 курс Горьгорецкого земледельческого училища, в течение двух лет посещал классы Московского училища живописи и ваяния, а затем поступил вольноприходящим учеником в С.-Петербургскую академию художеств, где за успехи в рисовании и живописи получил две серебряные медали, малую и большую, а в 1857 за два вида из окрестностей Выборга был награждён второстепенной золотой медалью. В 1859 утверждён классным художником 3-й степени. В 1868 за представленные академии акварели «Ржаное поле» и «Корова с телёнком в лесу» был повышен в

классные художники 1-й степени. Произведения Р. отличаются искусным приёмом кисти и силой акварельных красок, приближающимся к масляной живописи. Часто писал окрестности Москвы и Петербурга, а также виды Финляндии и Кавказа, к-рый посетил в 1887.

Редон Одилон (Redon Odilon) (20.4.1840, Бордо, — 6.7.1916, Париж), французский художник, один из основоположников символизма

» С 1855 учился в мастерской художника-романтика С. Горина; в 1863 познакомился с гравёром-«протосимволистом» Р. Бреденом, испытав глубокое воздействие его творчества. С 1864 занимался в Школе изящных искусств в Париже у Ж.Л. Жерома. Учился литографии у А. Фантен-Латура. Жил преимущественно в Париже. По примеру Бредона занимался в основном графикой (рисунки углём, с 1870 — литографии). Его чёрно-белые листы



Редон О. «Муза на Пегасе». Около 1900

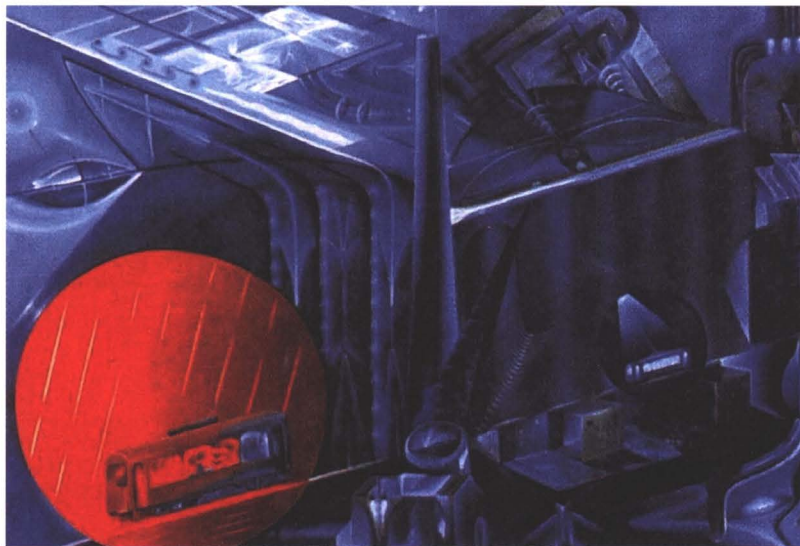


Редон О. «Рождение Венеры». 1912

(«черноты») выходили в свет в виде небольших серий («В грёзе», 1879; «Эдгару По», 1882; «Истоки», 1883; «В честь Гойи», 1885; «Ночь», 1886; «Гюставу Флоберу», 1889; «Апокалипсис Святого Иоанна», 1889; «Цветы зла», 1890; «Сновидения», 1891; «Искушение», 1896). Идеалом мастера была смутная и трепетная визуальная лирика, с образами-галлюцинациями, всплывающими в подсознании. Загадочные мотивы, вроде глаза в виде воздушного шара (из цикла «Эдгару По»), часто сопровождаются подписями в виде литературных фрагментов. В композициях доминирует тревожное, «протосюрреалистическое» отчуждение или отрешённая мистическая созерцательность (особенно в его христианских и буддийских сюжетах). Параллельно Р. обращался к цвету, пастели и масляным краскам. Его живопись сосредоточена вокруг нескольких центральных мотивов (человеческое лицо, ставшее «лицом», цветок, глаз, лодка, биологическая метаморфоза). Среди характерных картин и пастелей: «Циклоп» (1898), «Зелёная смерть» (1905—10), «Чёрная ваза с цветами» (ок. 1909), «Женщина среди цветов» (1909—10). Часто выступал в каче-

стве критика в газетах и журналах, упрекая поздних романтиков и импрессионистов за то, что они изображают «лишь то, что происходит вне нас самих»; однако полагал при этом, что внутренние фантазии, близкие музыке и поэзии, могут быть убедительны лишь тогда, когда следуют «законам жизни». Наиболее полно принципы его «реально-ирреальной» эстетики выражены в дневниковых записях (с 1867). По-смертно, в 1922, был издан дневник Р. «Самому себе».

рость», «Динамика фокуса», все — 1920-е), близких к итальянскому футуризму. Подобные работы Р. впервые показал на «Первой дискусионной выставке объединений активного революционного искусства» (1924) как член группы «Метод». В 1924—25 создал уникальный по трагической откровенности образ Октябрьской революции 1917 («Восстание»). В 1927 Р. добился командировки во Францию. В Париже художник отошёл от конструктивизма, став мастером портретов и пейзажей, выпол-



Редько К.Н. «Завод». 1932

Редько Климент Николаевич (15.9.1897, Холм, Люблинская губ., — 18.2.1956, Москва), российский художник и теоретик искусства

» Учился в иконописной школе при Киево-Печерской лавре (1910), в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств у А.А. Рылова (1914—15), в московском Вхутемасе (см. *Высшие художественно-технические мастерские*) у В.В. Кандинского (1920—22). Жил преимущественно в Москве. Стиль ранних живописных работ Р. крайне разнообразен — от реалистических портретов и пейзажей до символизма и «космизма» («Число рождений», «Восстание», «Полуночное солнце»), от общего вида *супрематизма* до собственных вариантов *конструктивизма*. Будучи увлечён теориями соединения науки и искусства, Р. разрабатывал (1922) учение «электроорганизма» (впоследствии «свеченизма»), в основу к-рого легла идея синтеза биологических и технических энергий как высшей цели культуры. Эту теорию он реализовал в серии работ («Динамит», «Ско-

ненных в духе парижского Салона, сочетающих реализм с декоративностью формы и блеск исполнения со смысловой расхожестью («Материнство», 1928; «Нина. Девушка с косой», 1929; «Парижанка», 1931). Его работы пользовались успехом — Р. организовал четыре персональные выставки. Вернувшись в Москву в 1935, не был творчески востребован. Работал на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1938—39). В 1950—55 руководил изостудией при Московской сельскохозяйственной академии имени К.А. Тимирязева.

Рейксмюсеум (*Rijksmuseum*), Рейксмузей, государственный музей в Амстердаме

» В коллекции музея хранятся свыше 5000 картин и 30 000 скульптур и произведений прикладного искусства, а также уникальная подборка гравюр и рисунков. В Р. представлены своими шедеврами все 4 великих художника Голландии 17 в.: Ф. Халс, Я. ван Рёйсдал, Я. Вермер и Х. ван Р. Рембрандт. В настоящее время экспозиция состоит из 5 разделов: живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства,



Рейксмюсеум

истории Нидерландов, кабинета эстампов, искусства Азии. В современной виде Р. открылся в 1885, но его начало относится к временам Великой французской революции. В 1794 Франция захватила Нидерланды. Многие картины и произведения искусства из королевских коллекций были захвачены французами в качестве трофеев и частично распроданы. Сохранившиеся 200 работ, представляющие исторический интерес, легли в основу собрания Национальной художественной галереи, открытой для публики в 1800 в пригороде Гааги, в Хью тен Бош, дворце 17 в. Луи Бонапарт в качестве столицы выбрал вместо Гааги Амстердам и в 1808 издал указ о перемещении Национальной художественной галереи именно сюда — с переименованием её в Королевский музей. После отречения Луи музей вновь переименовали — на этот раз в Большой Голландский музей. А когда французов изгнали из страны, его стали называть Национальным музеем. В 1815 музей получил своё нынешнее название. В 1872 Амстердам выделил для строительства нового здания для музея земельный участок, на котором построили здание в эклектическом стиле. Официально музей открыли 13.7.1885. Поначалу собрание Р. содержало 888 картин, перевезённых из Триппенхауса. Вскоре коллекция удвоилась. Начиная с 1898 музей неуклонно расширял свои площади за счёт пристроек. Специальная пристройка была сделана и для картины Рембрандта «Ночной дозор» — её открыли в 1906, к 300-летию со дня рождения мастера.

Реймерс Иван Иванович (14.2.1818 — 7.12.1868, С.-Петербург), российский художник и скульптор

» По происхождению немец. Уже занимаясь медальерным искусством, он поступил в 1824 в воспитанники Академии художеств и продолжал изучать в ней это искусство под руководством профессора П.С. Уткина. Получив две малые серебряные медали в 1835 и 1837 и большую такую же медаль в 1838, в следующем году был удостоен малой золотой медали за барельеф «Самсон, раздирающий львиную пасть», но затем, по семейным обстоятельствам, ушёл из академии со званием художника 4-го класса. В 1846 был признан назначенным в академики по части скульптуры. Отправившись в 1851 за собственный счёт за границу, занялся живописью. За присланные из Мюнхена картины «Лотерейный билет», «Вид в окрестностях Мюнхена» и «Сходбище в



Реймерс И.И. «Вид в Черваро, близ Рима». 1862—1863



Реймерс И.И. «Сбор винограда в окрестностях Рима». 1862

мюнхенской придворной пивоварне» был возведён в 1855 в звание академика. По возвращении в С.-Петербург в 1862 за написанную в Италии картину «Сбор винограда в окрестностях Рима» (1862) был признан профессором. В 1863 занял в Академии художеств вакансию штатного профессора медальерного искусства. Среди работ: «Похороны в Италии» (1861), «Вид в Черваро, близ Рима» (1862—63) и др.

Рейнолдс сэр Джошуа (*Reynolds sir Joshua*) (16.7.1723, Плимpton, Девоншир, — 23.2.1792, Лондон), английский художник

» Классическое образование получил у своего отца (священника, бывшего профессора Бейбел-колледжа в Оксфорде). В 1740 отправился в Лондон изучать изящные искусства. В 1743—49 работал в Лондоне и Девоншире, а затем отбыл в Италию. В Риме Р. провёл два года, изучая античность, произведения *Рафаэля* и *Микеланджело*. Под влиянием картин *Тициана*, а также братьев Карраччи, П.П. *Рубенса* и Х. ван Р. *Рембрандта* он создал свою собственную технику, свою манеру, своё толкование светотени и цвета. И хотя позже, в своих теоретических записках, он провозглашал превосходство формы над цветом, на практике же оставался верен стилю *барокко*, чем сильно отличался от своих зарубежных современников. В 1755, лишь два года находясь в Лондоне (где оставался до конца жизни), Р. имел уже более сотни заказчиков. Среди портретов, наиболее характерных для 1750-х, следует назвать портреты лорда Кэтеркта, герцога Графтона и лорда Лудлоу. Все они исполнены в венецианской манере. Вдохновлённый успехом своих первых выставок, Р. начал тяготеть к более амбициозному стилю. На своей выставке, устроенной Обществом художников в 1760, он показал четыре картины, одной из к-рых был портрет в рост герцогини Хамилтон (Порт-Санлайт, Художественная галерея леди Левер). В 1760-е в творчестве Р. сосуществовали два стилистических направления — «формальное» и интимистское (хотя граница между ними не всегда очевидна). Именно в эти годы он начал создавать свою «воображаемую галерею» портретов английских аристократов, интеллектуалов и военных 18 в., представленных в самых разных позах. Кроме того, в эту галерею входят многочисленные групповые детские портреты, а также портреты отдельных персонажей («Портрет Нелли О'Брайен», 1763, Лондон, собрание Уоллес). Для первой выставки в Королевской

Академии (1769) Р. избрал исторические картины, написанные в высоком классическом стиле, и четыре женских портрета в аллегорической манере; позы фигур вдохновлены произведениями А. *Корреджо*, Ф. *Альбани*, Г. *Рени* и Дж.Ф. *Гверчино*. Этот стиль господствовал в его творчестве на протяжении 1770-х и достиг своего апогея в картине «Дочери сэра Уильяма Монтгомери в виде граций, украшающих статую Гименея» (1773, Лондон, Национальная галерея). После основания Королевской Академии в 1768 Р. был избран её президентом, хотя никогда не пользовался благосклонностью короля. В 1781 Р. посетил Фландрию и Голландию; это путешествие, во время к-рого он делал много заметок, актуализировало его интерес к творчеству Рубенса. Многие портреты 1780-х отражают влияние Рубенса («Портрет леди Лавинии Спенсер», 1782, Олторп, собрание графа Спенсера), хотя в то же время он отдал дань и Микеланджело («Портрет актрисы Сары Сиддонс в виде музы трагедии», 1784, Сан-Марин, США, галерея Хантингтон). Тогда же Р. исполнил и ряд исторических картин, в к-рых неожиданно порвал с классической традицией («Макбет и ведьмы», 1789, Петморт, Сассекс, собрание лорда Эгремонта). Из-за плохих пигментов и других материалов многие картины художника не дошли до нас в первоначальном виде. Р. считается одним из самых крупных английских художников 18 в. Его творчество



Рейнолдс сэр Дж. «Инфант Сэмюэль». 1776

представлено во многих музеях Великобритании, в Эдинбурге, Глазго и особенно Лондоне (10 картин — в Национальной галерее, в частности портреты графини Олбемарл, 1757—59; лорда Хитфидда, губернатора Гибралтара, 1787; 20 — в Национальной портретной галерее; 24 — в галерее Тейт, а также в Королевской академии, в частности два автопортрета). Большое число работ Р. хранится и в частных собраниях («Портрет Кру в костюме Генриха VIII», 1776, собрание О'Нейлла;



Рейнолдс сэр Дж. «Джордж Клайв с семьёй и служанкой». 1765

Ренуар Пьер Огюст



«Ложа в Опере»

1874 год

Холст, масло, 80 × 63,5 см

Лондон, галерея Института Курто

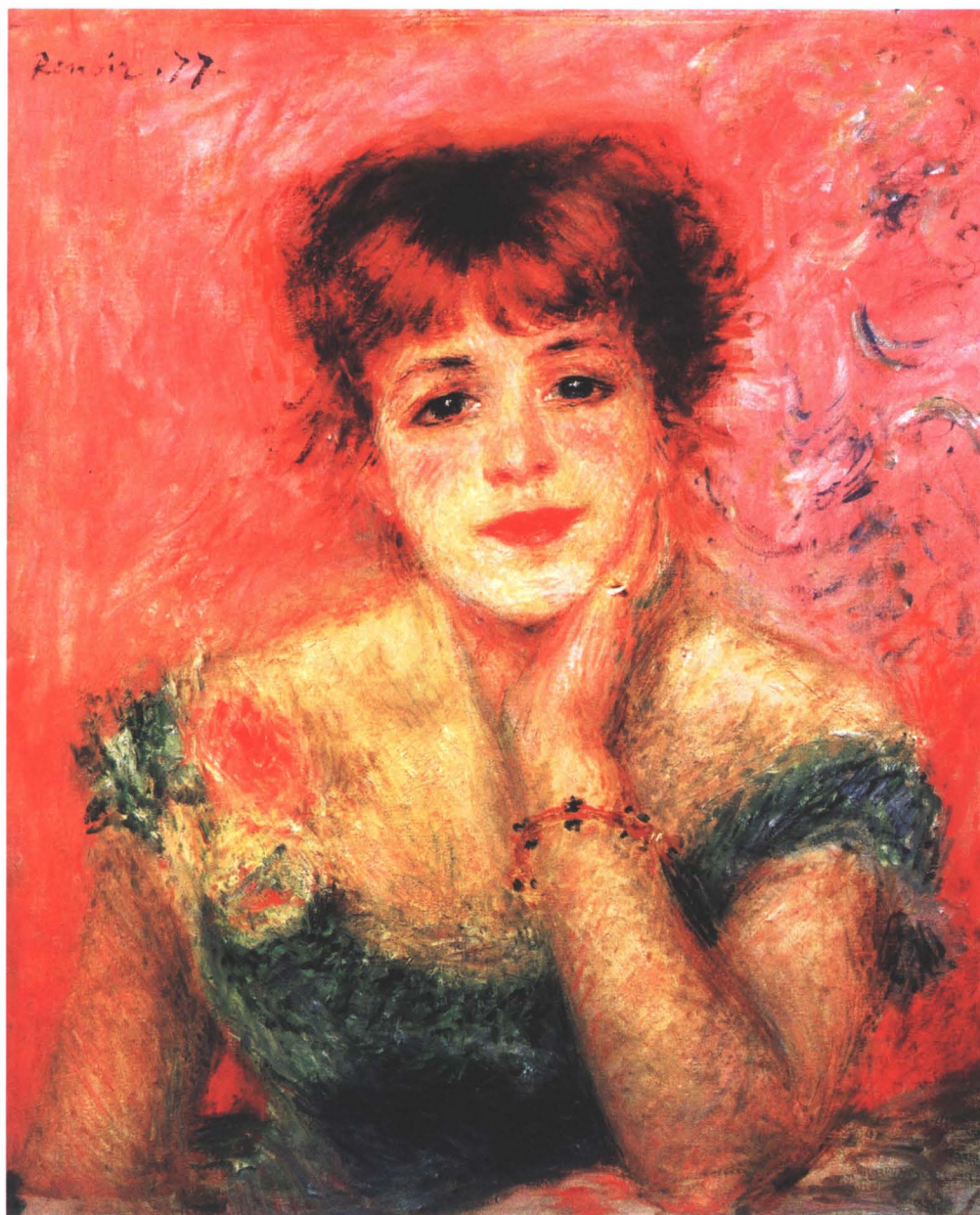
«Ложа в Опере» стала одним из символов импрессионизма. Поль Жамо назвал картину «шедевром из всех шедевров Ренуара, поскольку её новизна и новаторство изумляют нас, в то время как все остальное требует сравнения с величайшими из старых мастеров». «Ложа в Опере» показывает пару, ожидающую начала представления. Лицо мужчины — родного брата Ренуара Эдмона — остаётся на заднем плане, тогда как дама расположилась у бархатного барьера в полном блеске своей красоты. Она изображена в классически простой позе. Нежно-розовые камелии в волосах и на груди идеально подходят к её напудренному личику, на котором видны холодные зеленовато-жёлтые отблески от газовых светильников. Вся картина является одой очарования молодой женщины. Картина полна свежести и лишена какой-либо наигранности.



К Картина написана в струящемся потоке жемчужных, жёлтых и почти чёрных красок. Фактура тканей передана лёгкими размытыми «облачками» краски, что характерно для манеры Ренуара. Тонкими мазками краски изображены и нежно-розовые камелии, которыми украшены волосы и платье.



К Выражение лица женщины, в отличие от блеска её наряда, довольно сдержанное, даже строгое и, может быть, чуть грустное. Рот с плотно сжатыми ярко окрашенными губами, мягкий овал щёк, изящная, рассыпавшаяся по чистому лбу прядка выходящих каштановых волос — это натурщица Нини.



«Портрет актрисы Жанны Самари»

1877 год
Холст, масло,
56 × 46 см
Москва, Музей
изобразительных
искусств имени
А.С. Пушкина

Жанна Самари изображена в открытом летнем зеленовато-голубом платье, плотно облегающем стройную фигуру. На розовом фоне её открытые руки, нежная кожа словно дышат теплом. Актриса оперлась подбородком на свою руку и застыла перед зрителями. Её короткие рыжевато-золотистые волосы чуть разлетаются в разные стороны. Жанна смотрит открыто и непринуждённо, а зрителей не перестаёт восхищать очарование актрисы и мастерство художника. Ренуар в этом портрете пошёл на поразительные контрасты и такую свободу нанесения красок на холст, которые, бесспорно, шокировали или повергали в яростное негодование публики, критиков и художников, воспитанных на академической манере письма. Трудно представить, чтобы в то время кто-нибудь осмелился писать портрет, используя в качестве основных обычно несочетаемые активные розовые и зелёные краски.



Ренуар беззаботно сопоставляет контрастные розовую и зелёную, розовую и синюю краски, нанося их на холст мелкими, разделёнными мазками. Но всё это, взятое вместе и увиденное на некотором расстоянии от холста, производит свежее и гармонично согласованное в цвете впечатление.





«Мулен де ла Галетт»

1876 год

Холст, масло, 131 × 175 см

Париж, музей д'Орсэ

Здесь художник впервые сделал сюжетом полотна случайный эпизод обыденной жизни. Такой подход к выбору тем для картин стал отличительной особенностью живописи импрессионистов. Критика, восхищаясь композицией картины, вместе с тем называла несуразницей изображение людей, «танцующих на поверхности, похожей на лиловые облака, покрывающие небо во время грозы».



Картина насыщена солнцем. Кружатся светлые жёлтые блики по фигурам танцующих, мягким золотым сиянием светятся молодые лица. Изобразить солнечные лучи и написать фигуры и лица в солнечных пятнах и бликах было одной из главных и трудных задач Ренуара.



Художник не только живо передал атмосферу танцевального зала, куда по выходным собирались потанцевать приказчики, швеи, молодые художники, литераторы и актрисы, но и изобразил на картине своих друзей, видных представителей тогдашней парижской богемы.



«Танец в Буживале»

1882 — 1883 годы

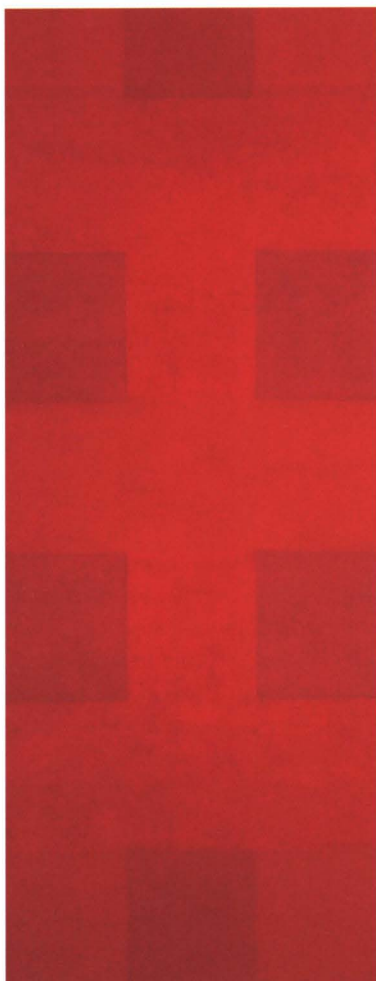
Холст, масло, 182 × 98 см

Бостон, Музей изящных искусств

Композиция картины состоит из двух планов с мелкими бытовыми деталями, вроде брошенного на землю в первом плане маленького букетика цветов и нескольких растоптанных окурков. Центр и всю основную часть холста занимают две фигуры танцующих, а второй план, как бы театральный задник, составляет вид летнего кафе, уставленного простыми крашеными столами и стульями, заполненного шумной толпой сидящих за кружкой пива или топящихся среди деревьев и сочной зелени людей. Легко и свободно лежат на холсте светлые просвечивающие краски.



Красивое лицо, обрамлённое красной шляпой с завязанными под подбородком лентами, и взгляд, уходящий от настойчивого приближения партнёра, сразу же привлекают внимание. Лицо мужчины, напротив, наполовину скрыто под соломенной шляпой.



Рейнхардт Э. «Красная живопись». 1952

«Портрет принца Уэльского, будущего короля Георга IV», 1783, собрание лорда Брокета».

Рейнхардт Эд (Reinhardt Ad) (24.12.1913, Буффало, — 30.8.1967, Нью-Йорк), американский художник-минималист

» Учился в Колумбийском университете у М. Шапиро, а затем — в Национальной академии дизайна. В отличие от большинства своих современников, Р. никогда не принимал фигуративную или сюрреалистическую эстетику. С конца 1930-х, когда он работал в Федеральном проекте изобразительного искусства, его стиль, ещё не окончательно свободный от влияния кубизма, был, однако, строго абстрактным. Позже, в 1946—50, Р., став специалистом по искусству Востока, начал работать в каллиграфическом стиле, истоки которого прослеживаются в арабском и японском искусстве и который был связан с творчеством М. Тоби. В картинах, написанных в 1950—53, художник ограничил композицию сериями параллельных и перпендикулярных мазков, которые позднее уступили место монохромным сериям (красным, синим и чёрным). Монохромные картины Р. разделены на прямоугольники, столь близкие по тону, что их границы практически неразличимы. Эта экономия выразительных средств и отказ от привычных схем, подчёркивающих фактуру, формы, цвета и композицию, а также отказ от личного, автобиографического характера живописи

действия, которую он считал слишком простой, сделали Р. ведущим художником-минималистом 1960-х. Его творчество представлено в самых крупных музеях и частных коллекциях США — «Абстрактная живопись. Синяя» (1952, Питтсбург, Институт Карнеги), «Красная живопись» (1952, Нью-Йорк, музей Метрополитен), «Тёмная живопись» (1952, Дайтон, Огайо, Художественный институт). В 1991 в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе прошла ретроспективная выставка работ Р.

Рейсдал Якоб ван, см. *Рейсдал*

Рейселберге Тео ван (Ryssebergh Theo van) (1862, Гент, — 1926, Сен-Клер), бельгийский художник

» Учился в Академии художеств в Генте и Брюсселе. В начале 1880-х изучал технику импрессионистов. В 1883 был в числе основателей авангардистской группы Брюссельской интеллигенции «Двадцатилетние». Затем обратился к неимпрессионизму («Вершина Пер-Киридек», 1899, Оттерло, музей Крёллер-Мюллер; «Семья во фруктовом саду», 1890, там же; «Портрет госпожи Маус», 1890, Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Инстинктивно чувствующий реальность, Р. чтит своеобразие своих мотивов и не опускался до стилизации; отсюда происходит часто бросающееся в глаза противоречие между смыслом и средствами, особенно присущее фигурным композициям, таким, как знаменитое «Чтение» (1903, Гент, Музей изящных искусств). В 1886 посетил Париж, где сблизился с Ж. Сёра, благодаря чему стал приверженцем пуантилизма. В конце 1880—начале 1890-х путешествовал по Северной Африке, Ближнему Востоку и европейским странам. С 1897 жил в Париже. В этот период палитра художника становится ярче, а мастерство — мощнее. Он пишет южные пейзажи и многочисленные портреты. После 1891 оставил технику пуантилизма, вернувшись к импрессионизму. Особую часть наследия художника составляет графика.

Рекко Джакомо (Recco Giacomo) (1603, Неаполь, — ок. 1654, там же), итальянский художник, основатель династии художников

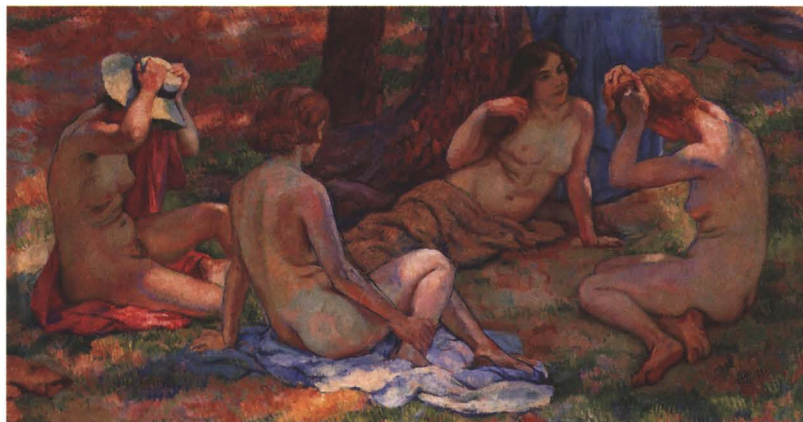
» Отец Джузеппе и Джованни Баттиста Рекко. В творчестве был связан с консервативными фламандскими традициями и маньеристическими формулами Дж. да Удине. Писал главным образом цветочные композиции («Натюрморт с цветами», первая половина 17 в.). Произ-



Т. ван Рейселберге. «Променада». 1901



Рекко Джузеппе. «Натюрморт с рыбами». 1670-е



Т. ван Рейселберге. «Четыре купальщицы». 1910-е

ведения Р. представлены в Неаполе (Каподимонте) и в частных итальянских и зарубежных собраниях.

Рёкко Джованни Баттиста (Recco Giovanni Battista) (ок. 1630, Неаполь, — 1675, там же), итальянский художник

» Сын Джакомо Рекко. Художника часто путали с его братом Джузеппе Рекко. Известен только благодаря своим ранним этюдам. Его стиль сформировался на основе архаичной испанской традиции; зрелые работы Р. никогда не достигали утонченности и современности картин его брата. Дети Р., Елена и Никола-Мария, продолжили традицию отца, дополнив современность его художественного языка фантастичностью Л. Джордано. Картины художника хранятся в итальянских и европейских музеях (Стокгольм, Национальный музей; Безансон, Музей изящных искусств).

Рёкко Джузеппе (Recco Giuseppe) (1634, Неаполь, — 1695, Аликанте), итальянский художник

» Сын Джакомо Рекко, основателя художественной династии. Был самым талантливым художником в семье. Учился в кругу ломбардского художника Э. Баскениса и в своём творчестве синтезировал ломбардские и неаполитанские формы жанровой живописи. Наряду с этими влияниями, хорошо заметными в «Натюрморте» (Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена), в произведениях мастера проявляются также и некие элементы испанской живописи («Кухня», Вена, со-



Рекко Джузеппе. Натюрморт. 1676

бране Академии художеств). Всё это предопределило страсть художника к изображению выставленных товаров или рыб, часто у морских гротов, открывающихся на невиданные пейзажи. В своих композициях он использовал всё более свободные формы, обволакиваемые трепещущей атмосферой голубых отблесков, а также свежие и лиричные краски, полные романтизма. Благодаря знакомству с творчеством Дж.Б. Руопполо, Р. писал натюрморты в чисто неаполитанской манере. Его искусство послужило примером не только для живописи в Неаполе, где оно было частично продолжено А. Бельведере, но и за пределами Италии. Работы художника находятся в Неаполе (Каподимонте и музей Сан-Мартино) и в публичных и частных собраниях во многих странах (Флоренция, Палаццо Питти; Рим, Палаццо Монтечичорио; Мадрид, Прадо; Нью-Йорк, музей Метрополитен; Варшава, Национальный музей).

112 Рембрандт Харменс ван Рейн (*Rembrandt Harmensz van Rijn*) (15.7.1606, Лейден, — 8.10.1669, Амстердам), голландский художник

» Родился в семье зажиточного владельца мельницы. После окончания латинской школы и недолгого пребывания в Лейденском университете (1620) начал обучаться у местного живописца Я. Сванненбурха (1621—24), а затем завершил художественное образование в Амстер-



Рембрандт Х. ван Р. «Похищение Европы». 1632

даме (1624—25) у П. Ластмана. Отказавшись от традиционной поездки в Италию, вернулся в Лейден, где вместе с другим учеником Ластмана, своим другом Я. Ливенсом, открыл мастерскую. Уже в небольших картинах с тщательно переданными деталями, в живописных набросках, рисунках, офортах раннего лейденского периода (1625—31), отмеченного исканиями творческой самостоятельности, но ещё зависящего от влияния П. Ластмана («Принесение во храм», ок. 1627,

Гамбург, Кунстхалле), utrechtских караважистов («Меняла», 1627, Берлин, Государственные музеи), обнаруживаются широта тематических интересов молодого художника, пытливые изучение им природы, внимание к человеку, его внешнему своеобразие, изменчивой мимике лиц — в портретах близких людей и первых автопортретах (1629, Кассель, Картинная галерея; Гаага, Маурицхейс; 1630, Будапешт, Музей изобразительных искусств). После переезда в Амстердам в 1631 Р. стал знаменитым живописцем, окружённым многочисленными заказчиками и учениками. Женитьба в 1634 на молодой патрицианке Саскии ван Эйленбурх приобщила художника к зажиточной среде; он вёл широкий образ жизни, занялся коллекционированием картин, гравюр, античной скульптуры, дорогих художественных изделий, оружия, музыкальных инструментов; многие сокровища коллекции служили реквизитом в его картинах. Славу Р. в Амстердаме сразу же принёс групповой портрет «Анатомия доктора Тульпа» (1632, Гаага, Маурицхейс) с его строгой построённостью, психологическим единством всех действующих лиц — внимательных слушателей лекции по медицине. Заказные портреты этих лет подчас отмечены парадным характером, вниманием к декоративным деталям и пышным аксессуарам («Мартин Дай, Матхельда ван Дорн», 1634, Париж, собрание Ротшильда), другие же более сдержанны («Портрет Виллема Бургграффа», 1633, Дрезден, Картинная галерея). Поиски нетрадиционной трактовки модели в



Рембрандт Х. ван Р. «Анатомия доктора Тульпа». 1632

разных несколько театрализованных обликах и в фантастических одеяниях в основном сосредоточены в многочисленных автопортретах и портретах юной Саскии, то смеющейся (1633, Дрезден, Картинная галерея), то в виде античной богини Флоры (1634, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; 1633, Лондон, частное собрание), то изображённой строго в профиль, в роскошном одеянии (ок. 1634, Кассель, Картинная галерея). В окрашенный личным переживанием ликующий образ им решительно преобразован «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635, Дрезден, Картинная галерея). Более противоречивы и неоднородны искания мастера в сюжетных композициях 1630-х, в к-рых его увлечение внешними эффектами смыкалось с приёмами итальянского барокко («Жертвоприношение Авраама», 1634, С.-Петербург, Эрмитаж), многофигурных композиций П. Рубенса («Снятие с креста» из большого цикла «Страсти Христа», 1636—39, по заказу штатгальтера Фредерика Генриха, Мюнхен, Старая пинакотека; С.-Петербург, Эрмитаж), искусственной драматизацией действия караваджистами («Ослепление Самсона», 1636, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств, из цикла, посвящённого Самсону; другие картины цикла в Дрездене, Картинная галерея; Берлине, Государственные музеи). Особое место в творчестве 1630-х принадлежит крупномасштабному полотну на мифологический сюжет «Даная», нарушающему традиционные представления о классическом женском идеале и выявляющему в образе не красивой и немолодой женщины индивидуальное живое человеческое чувство, полное трепетного ожидания счастья. 1630-е отмечены успехами Р. в области офорта, где значительное место занимают жанровые сцены, изображение жизни социальных низов. Подготавливаемый всем предшествующим развитием творчества разрыв художника со вкусами буржуазного голландского общества, сопровождаемый утерей благосостояния, растущим обнищанием и горестными личными утратами — смертью малолетних детей, матери, а в 1642, вскоре после рождения сына Титуса, смертью Саскии, — составляет тот драматический контекст жизненных обстоятельств, на фоне к-рого всё глубже выявляет себя зрелый этап его творчества 1640—1650-х. Одним из основополагающих свидетельств этого нового, неизмеримо более сложного, необычного и недоступного современникам искусства стала судьба огромного группового портрета



Рембрандт Х. ван Р. «Самсон угрожает своему тестю». 1635

членов гильдии амстердамских стрелков, известного под поздним (1808) ошибочным названием «Ночной дозор», вызванным тем, что долгие годы (реставрация 1946—47) потемневший лак скрывал настоящие краски картины. Монументальное создание Р. (1642, Амстердам, Рейксмузеум), запечатлевшее внезапное выступление в поход стрелковой роты, возглавляемой её командирами, решено им как массовая сцена, пронизанная движением толпы конкретных и безымянных персонажей и построенная на мерцающем контрасте ярко освещённых цветовых пятен и затенённых зон. Получившая широкую известность картина Р. была, однако, отвергнута заказчиками. Слава живописца постепенно меркла. Он целиком ушёл в сферу творчества, обретающего всё большую глубину и зрелость в новых темах и образах, в к-рых раскрытие внутреннего мира человеческой личности в неразсторжимом единстве с окружающей пространственной средой стало главным. Впервые использование светотени в ранних работах («Апо-

стол Павел», ок. 1629—30, Нюрнберг, Германский национальный музей; «Симеон во храме», 1631, Гаага, Маурицхейс) утверждается в качестве ведущего изобразительного средства, усиливающего эмоциональную выразительность образа. Чередование светлого и тёмного создаёт ощущение окружающей человека воздушной среды, порождает особую духовную атмосферу картины, выявляя её драматическое или лирическое звучание. В 1640-х художник обратился в религиозной тематике к высоким нравственным идеалам, к поэзии повседневной жизни, одухотворённой патриархальной чистотой семейного уклада, родственной близостью людей, чувствами сострадания, материнской любви («Прощание Давида с Ионафаном», 1642, С.-Петербург, Эрмитаж; «Святое семейство», 1640, Париж, Лувр; 1645, С.-Петербург, Эрмитаж; 1646, Кассель, Картинная галерея; сюжетные истории Товита, в том числе «Жена Товита с козлёнком», 1645, Берлин, Государственные музеи; «Поклонение пастухов», ок. 1646, Лондон, Национальная га-

леря; «Христос в Эммаусе», 1648; «Милосердие самарянина», 1648, обе — Париж, Лувр). Даже в монументальном полотне «Жертвоприношение Маноя» (1641, Дрезден, Картинная галерея) внимание художника сосредоточено не на драматургии действия, а на отрешённом внутреннем состоянии супружеской четы. В живописи 1640-х Р. уделял внимание пейзажу, развивая традицию Х.П. Сегерса в изображении романтически взволнованной природы («Пейзаж с руинами на горе», 1650, Кассель, Картинная галерея; «Пейзаж с мельницей», ок. 1650, Вашингтон, Национальная галерея искусства). Вместе с тем его привлекали и простые сельские уголки, отмеченные непосредственной свежестью работы с натуры («Зимний пейзаж», 1646, Кассель, Картинная галерея). Жизненные невзгоды, воспитание сына, материальные заботы, перед которыми Р. оказывается совершенно беспомощным, отныне разделяла с ним молодая служанка Хендрике Стоффелс, привлекательный и женственный образ которой угадывается во многих картинах («Девушка у окна», 1646, Дувр, Картинная галерея; «Вирсавия», 1654, Лувр, Париж; «Купающаяся женщина», 1654, Лондон, Национальная галерея). В искусстве Р. 1650-х центральное место занимает новый, доселе неизвестный европейской живописи тип портрета-биографии. Моделями художника часто служили пожилые люди — воплощение жизненной мудрости и



Рембрандт Х. ван Р. «Портрет старого еврея». 1654



Рембрандт Х. ван Р. «Польский всадник» («Тамерлан, преследующий Байазид до Стамбула»). 1655

горестных испытаний, выпавших на их долю («Старик в красном», ок. 1652—54; «Портрет старого еврея», 1654, оба — С.-Петербург, Эрмитаж; «Портрет старушки», 1654, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Человек в золотом шлеме», ок. 1651, Берлин, Государственные музеи; «Женщина с гвоздикой», ок. 1665—68, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). К высшим достижениям искусства Р. принадлежат портреты его друзей — Николаса Брейнинга (1652, Кассель, Картинная галерея) и мецената, поэта Яна Сикса (1654, Амстердам, Рейксмузеум). Господствует состояние глубокой сосредоточенности и редкая для позднего Р., обычно прибегающего к более монохромным золотисто-коричневым тонам, насыщенность колорита: красный плащ с золотыми галунами, серый камзол, чёрная шляпа, белый воротник, рыжие волосы образуют великолепное красочное единство. Неоднократно портретируя Титуса, начиная с детских лет, в виде сказочного принца (1648, Ричмонд, со-

брание Кук), затем в 1655 (Нью-Йорк, Метрополитен-музей; Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена), художник создал удивительный по хрупкой красоте и одухотворённости, словно сотканный из солнечных лучей образ — «Сын, читающий книгу» (1656, Вена, Музей истории искусства). Проходящее через всю творческую жизнь Р., создание автопортретов, в к-рых, отходя от их случайного мимолётного аспекта, он всё глубже вовлекал зрителя в мир своих сокровенных переживаний, — уникальное явление в мировой живописи. Многочисленные автопортреты (1640, Лондон, Национальная галерея; 1646, Лондон, Букингемский дворец; 1658, Нью-Йорк, собрание Фрик; 1652, 1666, Вена, Музей истории искусства; 1660, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; Лондон, Кенвуд-Хаус; Париж, Лувр; 1661, Флоренция, галерея Уффици) отражают изменение облика, душевного состояния, самооценку художника и познание им собственного мира. Самый поздний и самый зрелый групповой портрет Р. изображает старшин цеха суконщиков и называется «Синдики» (1662, Амстердам, Рейксмузеум). К 1650-м принадлежат лучшие офорты Р., отличающиеся необычайным тематическим разнообразием и впечатляющей образной силой. Бесчисленные великолепные рисунки мастера, не только композиционные эскизы для картин и офортов, но и поразительно свободные, живые наброски всего того, что привлекало его внимание. В 1656 Р. был объявлен несостоятельным должником, на аукционах 1657—58 были распроданы его имущество и художественная коллекция, в 1660 он переселился в один из беднейших районов Амстердама. В 1663 умерла Хендрике, в 1668 — Титус. В одном из поздних и трагичных автопортретов (1668, Кёльн, Музей Вальрафа-Рихарца) художник показал с нек-рым вызовом свою старческую немощь, искажённые горькой усмешкой черты лица, состояние безмерного одиночества. Но в написанном в год смерти автопортрете (1669, Гаага, Маурицхейс), словно преодолев приступ отчаяния, он вновь стал спокоен, собран перед ударами судьбы. В последнее десятилетие творчество Р. достигло своей вершины. Монументализируя человеческий образ, он обратился к излюбленному типу полуфигурной композиции с немногими укрупнёнными фигурами, приближенными к передней плоскости холста. Внимание художника привлекали необычные, торжественные моменты человеческого бытия,



Рени Г. «Аталанта и Гиппомен». 1622—1625

кульминации сильных чувств и переживаний. Иногда образы отличаются просветлённо-возвышенным характером («Иаков, благословляющий сыновей Иосифа», 1656, Кассель, Картинная галерея; «Еврейская невеста», по-видимому, изображение Исаака и Ревекки), глубоким психологическим драматизмом («Отречение апостола Петра», 1660, Амстердам, Рейксмузеум; «Падение Амана», 1665, современное название «Аман узнаёт свою судьбу», С.-Петербург, Эрмитаж; «Мардохей перед Эсфирью и Атраксерксом», 1658, Бухарест, Музей изобразительных искусств). Суровый драматизм более одноплановой героической тональности отличает «Заговор Цивилиса» (1661, Стокгольм, Национальный музей), вождя племени батавов, предков нидерландцев, вставших против римлян, — центральную часть огромной композиции для Амстердамской ратуши, не принятой заказчиками. В таких картинах мастера, как «Давид перед Саулом» (ок. 1658, Гаага, Маурицхейс) и «Возвращение блудного сына» (ок. 1660—61, С.-Петербург, Эрмитаж), глубокое драматическое напряжение разрешается внутренним просветлением, духовным очищением. Эрмитажное полотно, где крупные неподвижные фигуры представлены во весь рост, написано в тональном единстве золотистых, коричневых и красных красок со множеством оттенков и световых градаций. Заключённая в образах богатая гамма чувств подчинена проходящей через всё творчество Р. идее всепрощающей любви к человеку, его трагическому познанию жизни.

Ренессанс, см. *Возрождение*

Рэни *Гвидо* (Reni Guido) (4.11.1575, Кальвенцано, — 18.8.1642, Болонья), итальянский художник, мастер болонской школы

» Выпускник Болонской академии художеств, проводник и наследник её живописной традиции и педагогической системы. Учился у А. Карраччи, был поклонником Античности и Рафаэля. Работы раннего периода (до 1600) носят скорее ученический характер и демонстрируют большую зависимость от



Рени Г. «Се человек». 1639

стиля учителя. С 1602 жил в Риме и выполнял заказы на украшение фресками церквей и дворцов. После смерти А. Карраччи (1609) Р., завоевав уже известность, стал фактически главой классицистической живописной школы Рима, центральной фигурой в кругу работающих здесь болонских мастеров. Одно из лучших произведений раннего периода его творчества — картина «Избиение младенцев» (1610—11, Болонья, Пинаотека). Присущее Р. тонкое чувство ритма и гармонии композиции нашло воплощение в его знаменитой фреске «Аврора» в палатце Паллавинчини Роспильози (1614) в Риме. В зрелом творчестве сочетал изящество гармонически ясных, нередко рельефообразных композиций с колоритом, построенным на градациях тёплых золотистых или высветленных серебристых тонов. В своих алтарных образах и станковых полотнах, исполненных на заказ, Р. пытался примирить принципы болонцев и нововведения М. Караваджо. Об этом свидетельствуют, например, большой алтарный образ «Распятие святого Петра» (1604—05, Рим, Ватиканская пинаотека) и полотно на мифологический сюжет «Давид с головой Голиафа» (1605, Лувр) и «Самсон-победитель» (1611—12, Болонья, Национальная пинаотека). В некоторых работах этого времени появляется больше повествовательности, обилие бытовых деталей («Моисей и сбор манны небесной», 1614—15,

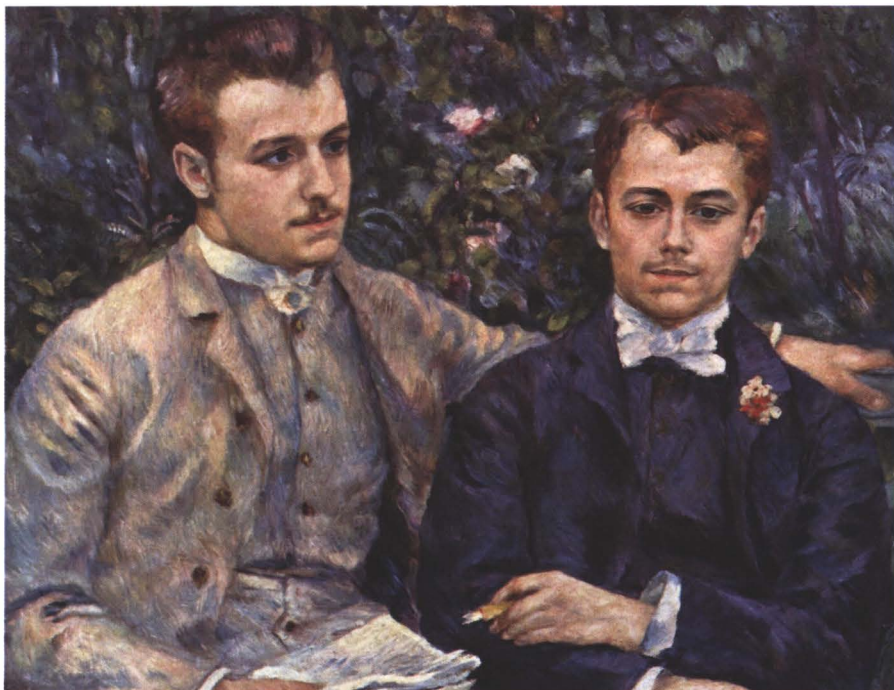


Ренуар П.О. «Завтрак гребцов». 1880—1881

Равенна, собор), но фигуры главных персонажей по-прежнему хорошо смотрятся издали. В 1614 художник возвратился в Болонью. На смену реализму его ранних работ пришла скучная и подчас нарочитая набожность. Формы в его картинах стали более схематичными, цвета бледными, а свет — прозрачным. Для этого периода его творчества характерна наполненная светом и лиризмом картина «Поклонение пастухов» (1640—42, Неаполь, Чертоза ди Сан Мартино).

130 Ренуар Пьер Огюст (Renoir Pierre Auguste) (25.2.1841, Лимож, — 2.12.1919, Кань-сюр-Мер, Приморские Альпы), французский художник и скульптор, один из основателей импрессионизма

» Художественная одарённость Р. проявилась с раннего детства, и родители определили его в 1854 учеником в мастерскую по росписи фарфора. Работая в мастерской, посещал Школу рисунка и прикладного искусства. Зарабатывал, расписывая гербы, шторы, веера. Собранные сбережения позволили ему серьёзно заняться живописью. С 1862 учился в Школе изящных искусств в Париже и в мастерской М.Г.Ш. Глейра, где познакомился с Ж.Ф. Базилем, О.К. Моне, А. Сислеем. Они писали этюды в окрестностях Парижа. В 1864 выставил в Салоне картину «Эсмеральда, танцующая с козочкой», впоследствии им уничтоженную. Познакомился с Г. Курбе, влияние которого особо проявилось в «Харчевне матушки Антони» (1866, Стокгольм, Национальный музей), «Диане-охотнице» (1867, Вашингтон, Национальная галерея искусства). Новый метод отражения мира, названный впоследствии импрессионизмом, способствовал выработке собственного творческого видения. Мифологические, исторические сюжеты были вытеснены непосредственными впечатлениями от действительности, современность стала главной темой художника («Семья Сислея», 1868, Кёльн, Музей Вальраф-Рихарц-Людвиг). Художник много работал на пленэре, его па-



Ренуар П.О. «Портрет Шарля и Жоржа Дюран-Руэль». 1882



Ренуар П.О. «Лягушатник». 1869

литра стала светлее, всё большее внимание он уделял передаче световоздушной среды, солнечного освещения, его картины наполнялись дыханием жизни, мир предстал в них исполненным вечной изменчивости, движения: «Лягушатник» (1869, Винтертур, собрание О. Рейнхардта). Художник часто писал картины на берегу Сены, в Аржантее, вместе с Моне, однако его привлекал не столько пейзаж, сколько человек, атмосфера дружеского общения: «Портрет Моне» (1872, Париж, частное собрание), «В саду» (1875, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «После обеда» (1879, Чикаго, Институт искусств), «Завтрак гребцов» (1881, Вашингтон, собрание Филлипс). Участвовал в первой выставке импрессионистов в 1874: «Танцовщица» (Вашингтон, Национальная галерея искусства), «Ложа» (Лондон, Институт Курто) и др.; во второй (1876) — 15 работами; затем ещё в третьей и седьмой. Постепенно Р. приобрёл известность своими порт-

ретами, с особым вдохновением писал детей, женщин, а также обнажённую модель: «Мадам Жорж Шарпантье с детьми» (1876—78, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Портрет Жанны Самари» (1877, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Создаётся впечатление, что художник испытывал наслаждение от возможности сохранить нетленным чудо молодости, красоты. Это чувство передаётся зрителю, к-рого завораживает грация женских образов, простодушная открытость прелестных детских лиц. В обиход не случайно вошло выражение «ренуаровская женщина» («Обнажённая», 1876, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Девушка с веером», ок. 1881, С.-Петербург, Эрмитаж; «На террасе», 1881, Чикаго, Институт искусств; «Женщина на солнце», 1876, Париж, музей д'Орсэ). Для полотен Р. характерен особый колорит, напоминающий порой цветовую гамму мастеров *рококо*; он любил розо-

вые, голубые, бледно-зелёные тона, оттеняемые звучным, сочным чёрным. Художник использовал густые, очень тёмные оттенки синего, зелёного, вишнёвого, создающие иллюзию чёрного: «Девушки в чёрном» (нач. 1880-х, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Мастер работал мелким, ясно различимым мазком, добиваясь трепетной, словно вибрирующей поверхности, особой свежести в передаче цвета лица, блеска глаз, улыбки («Портрет Анриетт Анрио», 1876, Вашингтон, Национальная галерея искусства; «Девушка с кошкой», 1880, Нью-Йорк, частное собрание). В 1881 предпринял поездку в Алжир, откуда привёз ряд зарисовок и картин, осенью того же года посетил Италию, сделал в Венеции наброски гондольеров, собора Святого Марка. Произведения Рафаэля произвели сильное впечатление на художника, он начал строже относиться к рисунку, стремился к чёткости линий и форм. Его манера стала несколько более сухой, «клас-

сичной» — этот период называют «энгровским». Если раньше главным средством выразительности был цвет, колорит, то теперь играл не менее важную роль рисунок («Зонтики», ок. 1880, Лондон, Национальная галерея; «Купальщица», 1881, Уильямстоун, Институт Кларк; «Танцы в Буживале», 1883, Бостон, Музей изящных искусств; «Большие купальщицы», 1884—87, Филадельфия, Музей искусств). В 1885 посетил Испанию. В кон. 1880-х художник пережил творческий кризис, находя свои полотна слишком «засушенными», художник уничтожил некие из них и вернулся к более свободной живописной манере. Его краски приобрели особую светозарность — т. н. «перламутровый» период («Девушки за фортепиано», 1892, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; «Заснувшая купальщица», 1897, Винтертур, собрание О. Рейнхардта).

Художник часто писал своих сыновей — Пьера, Жана, впоследствии известного кинорежиссёра, и Клода (Коко): «Габриэль и Жан» (1895, Париж, Национальный музей, коллекция Вальтера Гийома), «Урок чтения Коко» (ок. 1906, Мерион, Музей Барнс). В 1903 переехал в Кань-сюр-Мер, жил в собственном доме. Он работал над пейзажами, человеческой фигурой, натюрмортом, в его колорите начали преобладать красноватые тона. С годами из-за болезни он не мог держать в руках кисти, и их привязывали, а вскоре от живописи пришлось отказаться. В это время у него открылся огромный пластический дар художника. Давая указания своему помощнику (Гино), мастер создал ряд великолепных скульптур, поражающих мощью форм, весомостью объёмов, красотой и гармонией силуэтов и какой-то торжествующей радостью, жизнеутверждающей си-

лой, заставляющей забыть, что выполнены они старым, изувеченным болезнью человеком («Венера», 1913, Париж, частное собрание; «Большая прачка», 1917, Кёльн, частное собрание; «Материнство», 1916, Париж, частное собрание). Картины художника представлены в музее д'Орсэ в Париже, Метрополитен-музее в Нью-Йорке, Национальной галерее в Вашингтоне, собрании Барнса в Мерионе, Художественном институте Кларка в Вильямстауне (США) и Государственном Эрмитаже в С.-Петербурге.

Реньери, Ренья Николо (Renieri Nicolò) (1591, Мобже, — 1667, Венеция), французский художник

» Учился в Антверпене в мастерской А. Янсенса. Предположительно ок. 1615 он приехал в Рим, где сблизился с караваджистами, особенно с Б. Манфреди, к-рому подчас приписывают его произведения. Кроме того, он познакомился с С. Вуэ, к-рый оказал на него сильное влияние («Христос в Эммаусе», Потсдам, Новый дворец; «Портрет музыканта», Гренобль, Музей изящных искусств; «Игроки в карты», Будапешт, Музей изобразительных искусств; «Святой Себастьян», Руан, Музей изящных искусств, «Давид», Рим, галерея Спада). В 1625 или 1626 Р. покинул Рим и переехал в Венецию, где жил до конца жизни. Среди первых произведений, исполненных в Венеции, следует назвать две «Аллегии» для Королевского дворца в Турине (1626). Однако вдали от римской культуры под влиянием живописи Эмилии его караваджизм смягчился, он стал писать картины на исторические и мифологические сюжеты, на его декоративных полотнах можно увидеть девушек, торжественно одетых в сценические одежды («Смерть Софонисбы», Нью-Йорк, частное собрание; «Vanitas», Штутгарт, Государственная галерея, «Мария Магдалина», Бирмингем, Городской музей). Его четыре дочери были его ученицами. Одна из них вышла замуж за Даниэле ван Дейка, другая — за Пьеро делла Веккиа.

Реньо Жан Батист (Regnault Jean Baptiste) (9.10.1754, Париж, — 12.11.1829, там же), французский художник

» В десять лет был увезён отцом в Америку; в течение четырёх лет служил юнгой на купеческом корабле, что дало ему возможность посетить многие города на побережьях Африки и Америки. После смерти отца возвратился в Париж и поступил в ученики к живописцу Ж. Бардену,



Реньери Н. «Святой Себастьян». 1640-е



Реньо Ж.Б. «Амур и Психея». 1828

к-рый вскоре взял его с собой в Рим. Через нек-рое время Р. возвратился в Париж. В 1775 за картину «Эсфирь обличает Амана перед Артаксерксом» получил второстепенную римскую премию, а в следующем году за «Посещение Диогена Александром Великим» — большую римскую премию. После этого Р. вновь отправился в Рим в качестве пенсионера академии, где написал «Крещение Господне». В 1782, после своего возвращения в Париж, за выставленную в салоне картину «Персей освобождает Андромеду» был признан сопричисленным к академии, а в 1783 за полотно «Воспитание Геркулеса» (Париж, Лувр) возведён в академики. В 1795 стал членом Французского института, при Наполеоне I получил титул барона и под конец своей жизни был ректором королевских специальных училищ живописи и скульптуры. Произведения этого художника, сюжеты к-рых составляла преимущественно мифология, отличаются грациозностью изображённых фигур (чем от своих современников он заслужил название «живописца Граций»), но холодны и неглубоки по внутреннему содержанию. Несмотря на это, Р. одно время стоял во главе целой школы молодых живописцев, соперничавшей со школой Ж.Л. Давида, влияние к-рого, в конце концов, стало преобладающим. К числу учеников Р. принадлежали П.Н. Герен, А. Менжо, Ф. Бушо, Т. Анри, Л. Эрсан, Ш.П. Ландон, А. Греведон, А.Ф. Жирар и мн. др. Другими известными картинами Р. являются «Снятие с Креста» (Лувр, Париж), «Три Грации»

(там же), «Пигмалион, просящий Венеру оживить изваянную им ста-

тую», «Изобретение живописи» (Дворец Фонтенбло), «Бракосочетание Иеронима Бонапарта с вюртембергской принцессой» (Версаль), «Смерть генерала Дезе при Маренго» (там же), «Сенат, принимающий знамена, взятые от австрийцев» (там же), «Геба, наливающая нектар в чашу Юпитера».

150 **Рэпин** *Илья Ефимович* [24.7 (5.8).1844, Чугуев, ныне Харьковской обл., — 29.9.1930, Куоккала, ныне Репино Ленинградской обл.], российский художник

» Действительный член С.-Петербургской академии художеств (1893). Родился в семье военного поселенца. Первые художественные навыки получил в местной школе военных топографов (1854—57), а затем у чугуевского иконописца И.М. Бунакова; с 1859 исполнял заказы на иконы и церковные росписи. Учился в С.-Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художников (конец 1863) у Р.К. Жуковского и И.Н. Крамского и в Академии



Реньо Ж.Б. «Франция между свободой и смертью». 1795

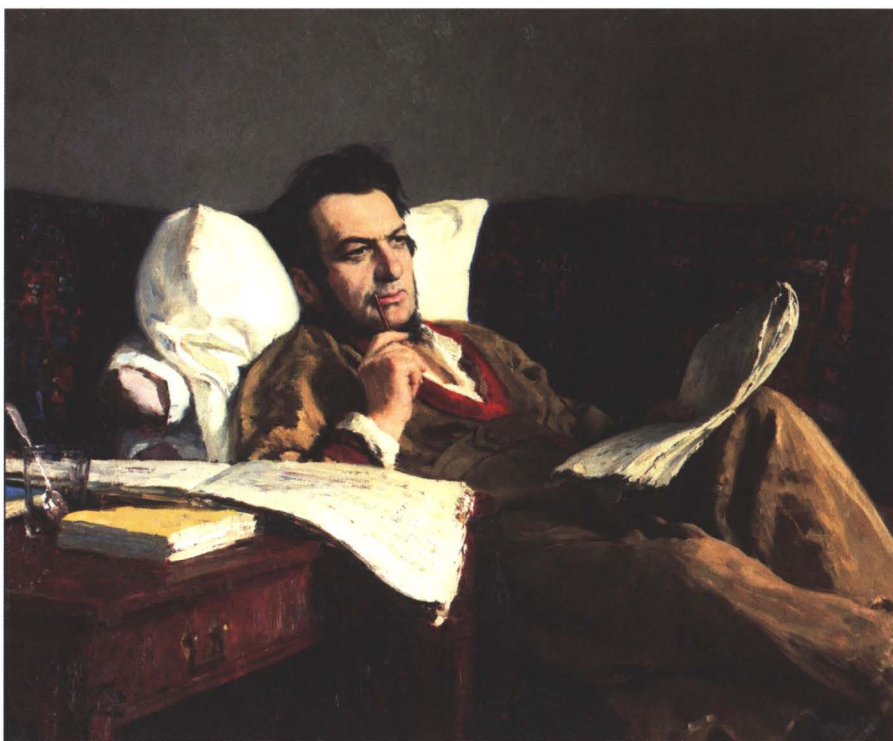


Репин И.Е. «Какой простор!». 1903

художеств (1864–71). Как пенсионер академии провёл 1873–76 в Италии и Франции. В 1877 возвратился в Чугуев, затем жил в Москве и (с 1882) в С.-Петербурге, а с

1900 — в Куоккале, в своём имении «Пенаты». Совершал неоднократные поездки по России и в зарубежные страны Европы. Был членом Товарищества передвиж-

ных художественных выставок. Уже религиозные картины, исполненные по академическим программам («Иов и его друзья», 1869; «Воскрешение дочери Иаира», 1871; обе — С.-Петербург, Государственный Русский музей) являются удивительный дар художественно-психологической концентрации, умение подчинить все компоненты образа — уроки старых мастеров, рисунок, цвет, композицию — общей драматической задаче. «Бурлаки на Волге» (1870–73, там же) тоже написаны как академический заказ. Создал на базе многочисленных натуральных этюдов — в основном написанных во время путешествия по Волге с художником Ф.А. Васильевым в 1870 — картину, к-рая, сразу сделав молодого мастера знаменитостью, произвела сенсацию. Весь красочный и композиционный строй картины выражал уже не только величие Волги и её тружеников, но саму политическую атмосферу общества, его чаяния и тревоги. Однако он оставался и блестящим мастером формы, этих самых «узоров», чутко воспринимая веяния и импрессионизма, и символизма. Всю жизнь он заодно вмешивался в эстетические споры, принимая то сторону В.В. Стасова, то «Мира искусства», но в итоге оставаясь самим собой, всегда беспартийным и в то же время всегда политически пристраст-



Репин И.Е. «Михаил Глинка». 1887

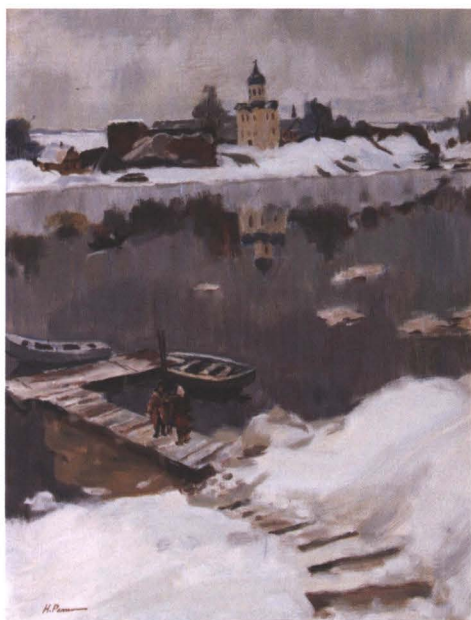


Репин И.Е. «Садко в Подводном царстве». 1876

ным творцом. Главная картина парижского периода («Садко в подводном царстве», 1876, там же) стала шагом назад, явившись пересложненной аллегорией позднеромантического салонного плана. Но художник стремился закрепить успех «Бурлаков на Волге» в драматических или стихийно-праздничных сценах народной жизни — таких, как «Проводы новобранца» (1879, там же) и «Вечорниц» (1881, Государственная Третьяковская галерея). Итогом этих поисков стала картина «Крестный ход в Курской губернии» (1880–83, там же). Растущий социальный разлад, волна антимонархического террора, жертвой которого стал император Александр II, заставляли художника всё чаще задумываться над темой революции. В картинах «Отказ от исповеди» (1879–85),

«Не ждали» (1884), «Арест пропагандиста» (1880–92; все — Третьяковская галерея) тема эта воплощена с невиданной масштабностью и смелостью. В центре образов — борец с самодержавием, героически непреклонный, но в то же время трагически отчуждённый от окружающей его человеческой среды. Лучше, чем кто-либо из его художников-современников, показав взрывоопасную изнанку империи, Р. красочно писал и её парадный фасад («Приём волостных старшин Александром III», 1885, Русский музей; несколько портретов Николая II, 1890–е). Осовременивая мотивы отечественной истории, мастер превращал картины в мощные ступени чувств и эмоций — гнева и ненависти старого к новому («Царевна Софья через год после заключения её в Новодевичьем мона-

стыре», 1879, там же), насилия и страха («Иван Грозный и сын его Иван», 1885, Третьяковская галерея), сокрушительного, победного веселья («Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1878–91, Русский музей). Эмоции эти порой буквально выплескиваются наружу: иконописец А. Балашов, буквально заипнотизированный «Иваном Грозным», изрезал в 1913 картину ножом, что стало предлогом для публичного диспута Р. с М.А. Волошиным о границах между искусством и реальностью. Чрезвычайно важную часть наследия художника составляют его портреты. Он создал острохарактерные типажные композиции («Мужичок из робких», 1877, Нижегородский художественный музей; «Мужик с дурным глазом» и «Протоиерей», — оба 1877, Третьяковская галерея), образы выдающихся деятелей культуры («Н.И. Пирогов», «М.П. Мусоргский», 1881; «П.А. Стрепетов», 1882; все — там же; портреты Л.Н. Толстого, написанные во время пребывания художника в Ясной Поляне в 1891 и позже), грациозные светские однофигурные («Баронесса В.И. Исккуль фон Гильдебрандт», 1889, там же) и эффектные многофигурные портреты («Славянские композиторы», 1871–72, Московская консерватория; «Торжественное заседание Государственного Совета», 1901–03, совместно с Б.М. Кустодиевым и И.С. Куликовым, Русский музей). Живая, трепетная убедительность образа, порой доходящая до натурализма (как в портрете Мусоргского, где великий композитор представлен тяжело больным), достиг особой задушевности в камерных портретах мастера («Графиня Луиза Мерси д'Аржанто», 1890, Третьяковская галерея) и портретах родных [«Осенний букет» (дочь художника Вера), 1892, там же; ряд портретов жены художника Н.И. Нордман-Северовой]. Реализм передвижнического толка, а затем импрессионизм (достигающий особой, бравурной свободы мазка в «Государственном Совете») и *модерн*, — эта последовательная смена стилистических ориентиров в живописных портретах ещё более чётко прослеживается в графике мастера, — от иллюстраций к «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя (1870, там же) до больших графических портретов рубежа веков (Э. Дuze, 1891; княгини М.К. Тенишевой, 1898; В.А. Серова, 1901; И.С. Остроухова, 1913; все — там же). Виртуоз разных техник (наиболее известные его графические работы исполнены графитным карандашом или углём), Р. проявил себя и как высококода-



Репин Н.И. «Старая Ладога». 1980

рѣнный педагог. Был профессором — руководителем мастерской (1894—1907) и ректором (1898—99) Академии художеств, одновременно преподавал в школе-мастерской Тенишевой; среди его учеников Б.М. Кустодиев и И.Э. Грабарь. Давал также частные уроки В.А. Серову. Картина «Какой простор!» (1903, Русский музей) — с молодой парой, ликующей на обледеневшем берегу Финского залива, — удивляет своим загадочным аллегоризмом. В 1917 Р. написал новый вариант «Бурлаков» под названием «Быдло империализма» (Баку, Азербайджанский музей искусств имени Р. Мустафаева), тем самым как бы приветствуя революцию. Однако, разведѣнный с Советской Россией (когда Финляндия обрела независимость) в своих «Пенатах», он затем неоднократно выражал неприятие нового режима, решительно осуждая как красный террор, так и новую орфографию. В 1922—25 он написал едва ли не лучшую из своих религиозных картин, «Голгофу» (Принстон, США, Музей искусств), проникнутую беспросветным трагизмом. Несмотря на приглашения на самом высоком официальном уровне (письмо К.Е. Ворошилова, 1926), Р. в итоге так и не вернулся на родину, хотя передавал в советские музеи свои картины, поддерживал связи с учениками и друзьями (И.И. Бродский и К.И. Чуковский). В 1937 Чуковский после смерти художника выпустил сборник его мемуаров и статей об искусстве («Далѣкое близкое»), неоднократно затем переиздававшийся.

Рѣпин Николай Никитович (р. 25.10.1932, с. Банищи, Курская обл.), российский художник

» Народный художник РФ (2003). Заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1964 окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Учился у А.А. Мыльникова, М.С. Копейкина, В.Г. Вальцева. В 1967 окончил творческую мастерскую Академии художеств СССР под руководством А.А. Мыльникова. В 1971 был принят в Союз художников СССР. Состоялись персональные выставки в 1984, 1989 и 1994. Пишет жанровые картины, портреты, пейзажи и натюрморты. Широкую известность принесли произведения: «В воскресенье» (1973), «Славячки» (1983), «Мирное утро» (1985), «Блокада» (1985), «Освобождение» (1991), «С Победой» (1995), «Пушкин в Михайловском» (1998), «Осень в Михайловском» (1999), серия пейзажей о Старой Ладоге и др. В настоящее время преподаѣт в С.-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Работы художника хранятся Музее Академии художеств, Государственном музее истории Ленинграда, Саратовском художественном музее, музее «Золотой Дракон» (Тайвань), музее Марко Дотрино (Италия), а также в галереях Германии, Франции, США, Англии, Китая и др. стран.

Рѣплика (Replique), копия художественного произведения, исполненная самим автором или под его прямым наблюдением

» От оригинала Р. может отличаться размерами, материалом и рисунком.

Репродукция (лат. *reproductio* — воспроизведение), воспроизведение текста, изображения, художественного произведения средствами полиграфии или фотографии

» Потребность в репродуцировании живописи и рисунка возникла уже в 16 в. с появлением шедевров прославленных мастеров Возрождения: появилась репродукционная гравюра на дереве (в т. ч. цветная — *кьяроскуро*) и затем на металле, в 17 в. пережила расцвет репродукционная резцовая гравюра (Франция, Фландрия), в 18 в. — меццо-тинто (Англия) и сложные техники цветной гравюры (Франция). В 19 в. техникой массовой репродукционной печати стала литография (в т. ч. цвет-

ная, хромо-литография, олеография). Со второй пол. 19 в. утвердились фотомеханические репродукционные процессы в полиграфии, вытесняющие ручные способы. Фотографирование и копирование на печатной форме выполняются посредством травления в высокой печати (автотипия) и глубокой печати (гелиография, ракульная печать), физико-химической обработкой в плоской печати (фототипия, офсет). Получили распространение как тоновые одноцветные, так и многокрасочные Р., в т. ч. очень точно воспроизводящие оригинал факсимильные Р. Особо высокое качество репродуцирования сложных оригиналов достигалось в технике гелиографии, фототипии, а в 20 в. — в технике шелкографии и электронного гравирования на печатных формах.



Рерберг Ф.И. «Портрет Эсфири Гусевой». 1925

Рерберг Фѣдор Иванович (21.6.1865, Москва, — начало октября 1938, там же), российский художник

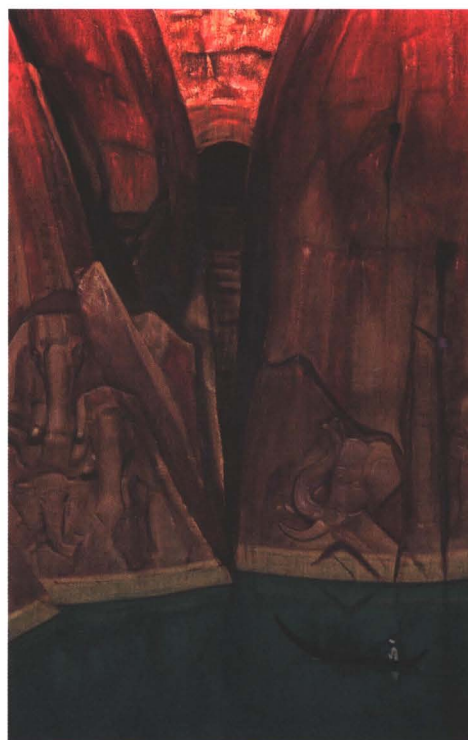
» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Сын инженера-путейца, брат инженера и архитектора И.И. Рерберга. В 1881 брал частные уроки рисования у В.С. Розанова. В 1885—92 учился в Императорской академии художеств сначала на архитектурном, затем на живописном отделении у П.П. Чистякова, П.М. Шамшина, Б.П. Виллевальде, К.Б. Венига, В.В. Верещагина, В.И. Якоби. Пользовался советами И.Е. Репина. В 1886 и 1887 за рисунок и этюд был награжден серебряными медалями. В 1888 окончил курс наук. Отказался участвовать в конкурсе на золотую медаль. В 1892 получил звание неклассного (свободного) художника. Жил в Москве (с 1892). Много путешествовал. Совершил поездки на Кавказ (1888), в Крым (1889), по

Волге (1890, 1913), в Германию, Австрию, Францию (1899), Италию (1911, 1914). Выезжал на этюды в Подмосковье. Автор пейзажей, портретов, картин на жанровые сюжеты. Много работал в технике акварели. С 1889 участник выставок. Член объединения «Московский салон». Член и экспонент *Московского общества любителей художеств* (1889, 1898–1900; член с 1898), *Московского товарищества художников* (1893–1924, с перерывами; член-учредитель и член Правления). Участвовал в выставках Товарищества передвижных художественных выставок (1891–1903, с перерывами), Всемирных выставках в Сент-Луисе и Нью-Йорке (1904–05), Риме (1911), выставках «Художники Москвы — жертвам войны» (1914–15), картин русских художников (старой и новой школ, 1915), 4-й государственной выставке картин (1919) в Москве, 1-й государственной передвижной выставке картин (1925; Москва, Саратов, Царицын, Казань, Нижний Новгород) и др. Провёл персональную выставку в Москве (1910). Занимался активной преподавательской деятельностью. С 1891 давал частные уроки, в 1906 открыл частное училище, где, помимо занятий по рисунку и живописи, читал лекции по истории искусства; преподавал в нём до 1931 (в 1929 Училище Ф.И. Рерберга было преобразовано в Государственные курсы живописи и рисунка Бауманского отдела Народного образования). Преподавал в техникуме ОГИЗа (Объединение государственных книжно-журнальных издательств), Московском текстильном институте, в Курсах академического рисунка «Всекохудожника» (1930-е); профессор. Среди его учеников — К.С. Малевич, А.Ф. Сафронова, В.М. Ходасевич, И.Ф. Рерберг и др. В конце 1917 — 1918 работал в Комиссии по охране памятников искусства и старины при Моссовете, состоял членом Художественного совета Государственного Исторического музея. Участвовал в организации 1-го Пролетарского музея (1918); заведовал художественной частью Музея труда (с 1920). Выполнил панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1923). С 1927 состоял консультантом завода художественных красок «Красный художник». Автор книг: «Краски и другие художественные современные материалы» (1905), «Художник: к выбору профессии» (1906), «Краткий курс истории искусства» (1908), «Палитра современного художника» (1931), «Художник о красках» (1932), «Введение в перспективу» (1933), «Как научиться пи-

сать акварелью», «Как научиться писать маслом» (обе — 1936). Работал над мемуарами, писал рассказы и сказки (не опубликованы). Выставки произведений художника прошли в Москве (1963–64). Произведения находятся во многих музейных собраниях, в том числе в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и др.

170 Рёрих, Рёрих Николай Константинович [27.9 (9.10).1874, С.-Петербург, — 13.12.1947, Наггар, долина Кулу, шт. Пенджаб, Индия], российский художник, философ, одна из самых ярких фигур русского символизма и модерна

» Родился в семье нотариуса. В 1891–93 брал уроки рисования у М.О. Микешина. В 1893 поступил в Петербургский университет, где занимался на юридическом факультете, и одновременно в Императорскую академию художеств, где работал в мастерской А.И. Куинджи, оказавшего на него большое влияние. Учился также в студии Ф. Кормона в Париже (1900–01). До Октябрьской революции 1917 жил преимущественно в Петербурге, много путешествовал. Был членом объединения «Мир искусства» (председатель в 1910–18). На рубеже веков занимался изучением славянских и угро-финских древностей; опубликовал несколько археологических отчётов о раскопках. Органично соединив археологию с искусством, написал цикл архитектурно-исторических пейзажей Пскова, Ростова Великого, Изборска и других старинных русских городов



Рерих Н.К. «Ашрам». 1931

(1899–1904, Москва, Государственный музей искусства народов Востока; др. собрания). Сцены минувшего предстают в его картинах в виде красочных символов-обобщений: «Гонец» («Восста род на род»), «Город строят» (обе — 1902), «Бой» (1906); история трактуется как цепь таинственных космических знаков («Небесный бой», 1912, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Короны», 1914, Киев, Музей русского искусства). Средоточием образов нередко



Рерих Н.К. «Кришна. Весна в Кулу». 1930



Рерих Н.К. «Оттуда». 1936

становятся легендарные фигуры героев и святых («Пантелеймон-целитель», 1916, Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Три радости», 1916, С.-Петербург, Государственный Русский музей). Выступал также как мастер книжно-журнальной графики (оформив, в частности, издание пьес М. Метерлинка, 1909). Этапным для сценографии *модерна* явился театральный дизайн Р., феерически-красочный и

в то же время «режиссёрски» соучаствующий в ритмике спектакля («Пер Гюнт» Г. Ибсена в Московском художественном театре, 1912; «Весна священная» И.Ф. Стравинского, где Р. выступил и соавтором либретто, для антрепризы С.П. Дягилева в Париже, 1913; «Князь Игорь» А.П. Бородина для той же антрепризы в Лондоне, 1914). Р. исполнил и целый ряд монументально-декоративных работ, однако

наиболее значительные его произведения в этой области (росписи Святодуховской церкви в Талашкине под Смоленском, 1911–14; панно «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани» для Казанского вокзала в Москве, 1915–16) не сохранились вообще, либо дошли до нас в виде фрагментов. В зрелом литературном творчестве Р., представленном в первой (и единственной) книге собрания сочинений (1914) и сборнике стихов «Цветы Мории» (1921), на смену очеркам и научным отчётам пришли притчи, поэтические иносказания и философские эссе. Слагая свои, по выражению М. Горького, «письмена», он стремился найти в архаических мифах тайные ключи к загадкам современности. Сначала не приняв Октябрьскую революцию и выразив свой ужас перед её вандализмом в символической драме «Милосердие» (1918), мастер, оказавшись за финской границей, с 1918 жил за рубежом. В 1920 он переехал в США, основав там вместе с женой Е.И. Шапошниковой «Общество Агни-Йоги» для распространения учения «Живой Этики», призванного морально усовершенствовать человечество на базе древних религий, прежде всего буддизма, и современной теософии. В 1920 Р. пришло предложение от директора Чикагского института искусств организовать большое выставочное турне по 30 городам США. В числе 115 полотен художника



Рерих Н.К. «Ойрот — вестник Белого Бурхана». 1925

экспонировались: «Сокровище ангелов» (1905), «Ангел последний» (1912), «Дочь викинга» (1917), «Зов солнца» (1918), «Экстаз» (1917), серии «Героика» и «Сны Востока» и др. Выставки имели большой успех. В Америке Р. были написаны серии картин «Санкта» (Святые), «Новая Мексика», «Сюита океана», «Мечты мудрости» и др. В декабре 1923 художник со своей семьёй прибыл в Индию. В следующем году он начал из индийского штата Сикким свою Трансгималайскую экспедицию с целью исторического и топографического изучения Центральной Азии; экспедиция дважды пересекала последнюю, пройдя через труднодоступные районы Индии, Монголии и Тибета. В 1925, приехав через Синьцзян (Китай) в Москву, Р. установил контакты с советским руководством, а в 1926–28 через Алтай вернулся в Сикким. Постоянной резиденцией Р. стал Институт гималайских исследований в долине Кулу близ Наггара (шт. Химачал-Прадеш, Сев. Индия), организованный им в 1929. Духовным итогом путешествий явились книги «Алтай — Гималаи: Путевой дневник», «Сердце Азии» и «Шамбала» (1927–30), написанные в своеобразном, как бы «мистико-археологическом» жанре, полном ярких поэтических образов. Ещё более известны изобильные живописные итоги этих лет — написанные темперой, тоже завораживающе-яркие, «самоцветные» пейзажи, где величественная горная природа сочетается с символами древних вер: было создано около пятисот картин, на к-рых художник отобразил живописную панораму экспедиционного маршрута, начата серия полотен «Гималаи», созданы серии «Майтрея», «Сиккимский путь», «Его страна», «Учителя Востока» и др. Много сил Р. с супругой отдавали теософии, понимаемой ими не только как мистическое, но и как общественное движение. Последователей Р. в разных странах увлекала и увлекает провозглашённая им просветительская миссия охраны памятников истории и искусства от разрушительного натиска современной цивилизации. Свои философские проповеди художник собрал в книгах «Держава Света» (1931) и «Твердыня пламенная» (1933). Рериховские же идеи «Мира через культуру» в итоге были воплощены в специальном «Пакте Рериха», к-рый лёг в основу международной конвенции о защите культурных ценностей при вооружённых конфликтах, заключённой в Гааге в 1954. В поздний период мастер по-прежнему активно работал как жи-

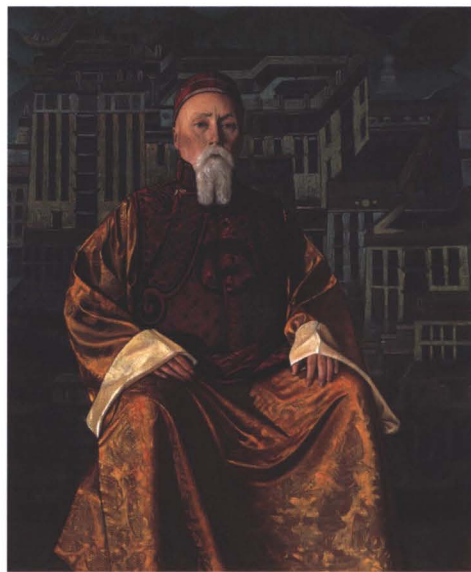
вописец; вести с фронтов Второй мировой войны 1939–45 вдохновили его на национально-романтический цикл на темы русских былин («Поход Игоря», «Александр Невский», «Партизаны», «Победа», «Богатыри проснулись»). Он написал также огромные циклы мемуарных очерков («Листы дневника», 1934–35; «Моя жизнь», 1936–47). Его верными соратниками всегда оставались жена и сыновья — востоковед Ю.Н. Рерих и художник С.Н. Рерих. В 1924 в Нью-Йорке был открыт Музей Рериха. В Москве (помимо специального отдела искусства Н.Н. и С.Н. Рерихов в Государственном музее искусства народов Востока) с 1992 существует Международный центр Рерихов со своим собственным музеем.

Рерих, Рерих Святослав Николаевич [23.10(5.11).1904, С.-Петербург, — 30.1.1993, долина Кулу, Индия], российский художник

» Сын художника Н.К. Рериха. В 1914–16 учился в гимназии К.И. Мая, именно там он получил первые уроки рисования. Отец часто брал его с собой в археологические поездки по древнерусским городам, где он изучал историю и культуру России. В 1916–18 Р. вместе с семьёй жил в Финляндии, там в 13-летнем возрасте написал первый портрет отца. В 1918–20 жил в Лондоне, где обучался в Королевской академии искусств (изучал архитектуру). Продолжая занятия живописью, участвовал вместе с отцом в создании декораций к постановкам опер «Снегурочка», «Садко», «Князь Игорь». С 1920 жил в США, поступил в Колумбийский университет на архитектурное отделение и после окончания получил степень бакалавра. В это время писал много картин, занимался книжной иллюстрацией и графикой. С 1923 — директор Международного центра искусств «Корона Мунди» в Нью-Йорке, к-рый основали его родители. Наряду с выполнением многочисленных обязанностей директора он продолжал занятия живописью, и критики отмечали быстрый расцвет его художественного таланта. В 1923 в Нью-Йорке, в галерее Арден, прошла первая персональная выставка Р. Художник был замечен прессой. Но подлинный большой успех пришёл к Р. в 1926. На выставке, посвящённой 150-летию Филадельфии, им была получена главная награда — Гран-при. В 1931, окончив учёбу, Р. переехал из США в Индию, в долину Кулу, к своей семье. Всё больше и больше своего времени он отдавал живописи. Изучая культуру, искусство и философию Индии, Р. создал



Рерих С.Н. «Автопортрет». 1940-е



Рерих С.Н. «Портрет Николая Рериха в тибетском одеянии». 1933

множество полотен, наряду с пейзажами написал много портретов, из к-рых следует отметить портреты отца, премьер-министра Индии Джавахарлала Неру и жены Девики Рани, известной индийской киноактрисы, на к-рой он женился в 1945. Персональные выставки Р., проходившие в Советском Союзе в 1960 и в 1974, пользовались успехом. Также Р. был выдающимся общественным деятелем, почётным академиком Академии художеств СССР, лауреатом Международной премии

Репин Илья Ефимович

«Не ждали»

1884—1888 годы

Холст, масло, 160,5 × 167,5 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Картина «Не ждали» явилась заключительным произведением серии работ художника, посвящённых русскому революционному движению. Изображён момент неожиданного возвращения домой политического ссыльного. Реакция домочадцев на это событие различна — от недоверчивого удивления (горничная у двери), насторожённости (девочка за столом) до всплеска радости (женщина за роялем, мальчик за столом) и глубокого душевного потрясения, выраженного в согбенной фигуре матери. Репин построил композицию как схваченную на лету сцену. Это первый миг нежданной встречи, узнавания. Неожиданность появления революционера, его внутренняя неуверенность переданы не только в лице, но и во всей позе, в том, как он неустойчиво стоит на полу, каким ещё «чужим» смотрится в интерьере. Это впечатление создаётся благодаря тому, что фигура выглядит тёмным пятном на общем светлом тоне интерьера, тем более что и дана она на фоне открытой двери. Колористическое решение картины, в такой же мере, как и её композиция, представляет столь удачно найденное, ясное построение, что оно кажется само собой разумеющимся, натуральным. Однако натуральное здесь упорядочено и приведено в строгую и гармоничную систему.



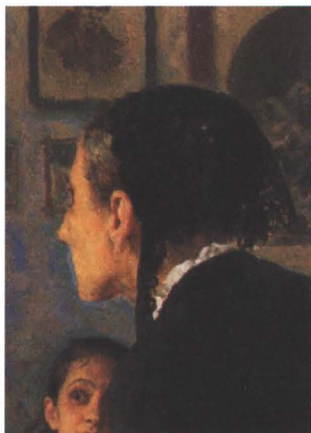
Репин неоднократно переписывал лицо ссыльного, стремясь передать выражение неуверенности и сомнения человека, вернувшегося спустя годы в прежний мир. Его лицо драматично освещено сбоку, оставаясь большей частью в тени. Блики подчёркивают напряжённо глядящие впалые глаза мужчины. Моделью для главного героя послужил, в частности, писатель Всеволод Гаршин.



Жесты персонажей очень выразительны. Жена народника крепко сжимает подлокотник кресла, а его мать бессильно протянула руку вперёд.



Действия всех персонажей изображены в самом их начале, когда ещё полностью не осознаёшь увиденного. Девочка, не помнящая своего отца, испугана и напряжена, а мальчик, поняв, кто пришёл, открыл от волнения рот и светится радостью.



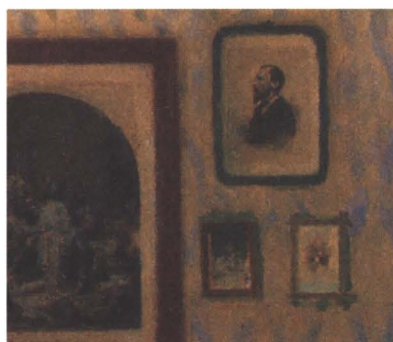
Замечательны позы персонажей, пластика их тел. Особенно показательно в этом отношении выразительная фигура поднявшейся навстречу входящему матери.

В картине со всей силой развернулся репинский талант выразительных характеристик. Каждый из персонажей обрисован и подан с исключительной силой и выпуклостью, вплоть до таких второстепенных персонажей, как прислуга в дверях.





◀ Репин замечательно умел сочетать значительное с мелочами, которые сообщают сцене жизненность, вносят лирическую теплоту. Таков образ сидящей за столом девочки с болтающимися над полом ножками. Она по-детски свела носки, что ещё раз подчёркивает её нерешительность и испуг.



◀ Детали обстановки имеют разъясняющее сюжет значение. Так, над роялем изображены портреты поэтов Шевченко и Некрасова, любимых революционной интеллигенцией, а между ними — гравюра с картины Штейбена «Голгофа», служившая популярной аллегорией народнического подвижничества.



«Запорожцы пишут письмо турецкому султану»

1880–1891 годы

Холст, масло, 203 × 358 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

Сюжетом картины послужил легендарный эпизод из жизни Запорожской Сечи: в 1675 в ответ на предложение султана Махмуда IV перейти к нему в подчинение запорожцы написали пересыпанное крепкими словечками письмо с отказом: «Ты — шайтан турецкий, проклятого чорта брат и товарищ и самого люципера секретарь!» и т. д. Художественный образ запорожской вольницы у Репина вышел полным жизненной энергии, веселья, гордого чувства независимости.

В «Запорожцах», в противоположность другим своим историческим картинам («Иван Грозный и сын его Иван», «Царевна Софья»), Репин сосредоточил своё внимание не на отдельных личностях, а на народной массе. Он создал собирательный образ свободолюбивого народа, и картина его звучит торжествующим гимном казацкой вольнице. Композиция картины динамична и в то же время уравновешенна и невероятно сложна. В ней совмещены горизонтальный и вертикальный ритмы, а также кругообразное движение. Задний план картины заполнен синим дымом костров, движущимися вдали фигурами казаков, поднятыми руками, пиками, копьями, что создаёт впечатление общего возбуждения Сечи и увязывает группу находящихся вдали, у костров, с группой хохочущих запорожцев на переднем плане в единое целое. При огромном разнообразии фигур, поз и типов изображение





не распадается на отдельные куски, всё крепко связано, монолитно, к тому же композиция красива. Группа запорожцев дана крупным планом, она приближена к зрителю, который оказывается как бы свидетелем происходящей сцены. Живое движение группы, тонко продуманная связь отдельных фигур создаёт ощущение внутреннего единства, духовной близости атамана Серко и его соратников. Запорожцы сгруппировались вокруг писаря. Письмо сочиняется сообща, каждый участник уснащает его колкими словечками и прибаутками. Удачная шутка, едкое словцо вызывают горячее одобрение всех присутствующих. Общий смех, варьирующий на бесконечные лады, сопровождает любую реплику, выражающую презрение запорожцев к угрозе турецкого султана, их неукротимую волю к свободе и независимости. Для большинства фигур запорожцев Репину позировали его знакомые и друзья: для писаря — историк Д. Эварницкий, для Тараса Бульбы — профессор Петербургской консерватории А. Рубец, для есаула — артист Д. Стравинский; в образе казака с повязкой на лбу можно узнать художника Н. Кузнецова, запорожец в высокой чёрной шапке писался с В. Тарновского, казак, опустивший кулак на спину соседа, — с художника Я. Ционглинского.



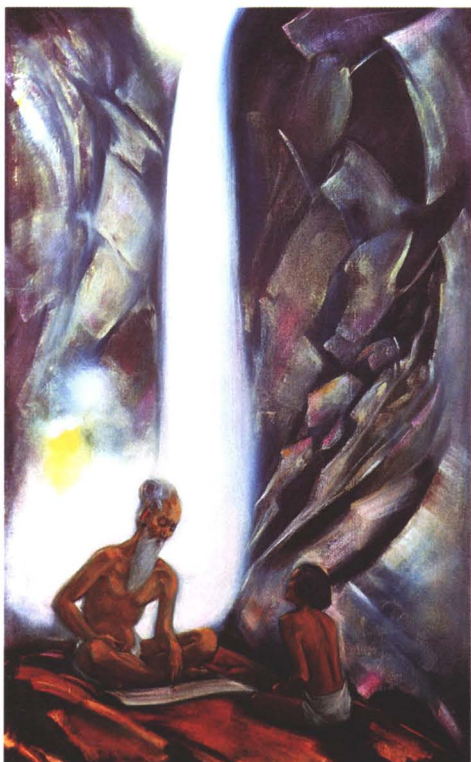
В образе кошевого атамана Ивана Серко выступил генерал М.И. Драгомиров. Репин не копировал позировавших ему людей, а творчески перерабатывал их облик, подчиняя задаче произведения: передать характеры запорожцев в момент острого выявления гражданских чувств.

Русское искусство не знает другого произведения, в котором так передано состояние общего веселья. Типы смеющихся запорожцев даны многообразно. Это целая мажорная гамма смеха — от раскатистого басового хохота запорожца в красном жупане до визгливого с прищипом смеха старика.



Во время удачных военных походов сечевики привозили много военной добычи; и на картине мы видим тяжёлые ружья-самопалы и лёгкие ружья в драгоценной инкрустированной оправе, сабли, рога для пороха, флаги для вина, трубки, излюбленные люльки, ложки, привешенные к поясам.

Акцентируя внимание на основном моменте, Репин сделал фигуру писаря центром композиционного круга, по которому разместил диктующих письмо запорожцев, и замкнул его, введя в центре переднего плана развалившегося на бочке казака, повернувшегося к зрителю спиной и затылком.



Рерих С.Н. «Священные слова». 1944

имени Дж. Неру, почётным членом Болгарской академии художеств. В Индии он был награждён высшей наградой этой страны — «Падша-Бхушан». Р. вёл большую просветительскую работу и опекал Школу искусств в Бангалоре. Ранее он возглавлял отделы народного искусства и народной фармакопеи в институте «Урусвати», созданном в Индии в

1928. Живописные произведения: «Гималаи. Восход над Маланой» (1938), «Вечная жизнь» (1954), «Воззри, человечество!» («Предупреждение человечеству», 1962), «Ближе к тебе, Мать-Земля» (1968), «Весна пришла» (1972, все — Москва, Государственный музей искусства народов Востока), «Весна в Кулу» (1939), «Вестник» (1947, оба — Бангалор, Художественный музей Карнатаки), «Бенарес» (1923), «Гайллардии» (1938, оба — Нью-Йорк, Музей Николая Рериха).

Рёссу Камил (Ressu Camil) (28.1.1880, Галац, — 1.4.1962, Бухарест), румынский художник

» Учился в школах изящных искусств в Бухаресте (1897—99) и Яссах (1899—1902), в Мюнхене и в Париже в Академии Жюлиана (1902—07). Профессор (с 1924) и ректор (с 1955) Института изобразительных искусств в Бухаресте. В 1910—20-е выполнял сатирические рисунки для газет и журналов. Автор портретов и картин на темы крестьянской жизни, к-рым свойственны демократизм образов, обобщённость рисунка и чётких пластических объёмов, сдержанность гаммы («Отдых косарей», 1925; «Подписание воззвания о мире», 1950).

Реставрация (лат. *restauratio* — восстановление), укрепление и восстановление памятников истории, культуры и искусства, повреждённых, искажённых или разрушенных временем, вредными условиями бытования, губительными или неумелыми воздействиями

» Реставрационные работы проводятся специально разработанными методами на основе научного исследования памятников. Современная Р. может заключаться: в консервации — сохранении памятника в дошедшем до нас виде; в частичной Р. — выявлении скрытых под историческими наслоениями подлинных фрагментов памятника; в полной Р. — восстановлении целостного первоначального облика памятника. Перед Р. выясняются материалы и технология создания памятника, причины и виды его разрушения, его первоначальный облик — с помощью физико-химических методов, анализов, фотографирования (в т. ч. рентгенографии, фотографирования в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, спектрального анализа и т. д.), а также с помощью исторических данных (письменных источников, изобразительных материалов, стилистического анализа). В ходе Р. укрепляется структура памятника с применением материалов, подобных первоначальным (при Р. фресок — известковая вода; при Р. живописи — животный клей и т. д.), или современных средств, если они не вредят памятнику; исправляются деформированные части, восстанавливаются или удаляются химически изменившиеся элементы, часто устраняются позднейшие дополнения. Если восстанавливаются утраты, заменённые места должны быть отличимы, а при необходимости легко удаляемы. Попытки Р. известны с древности, но систематический характер она получила в эпоху романтизма (19 в.), когда французский архитектор Э.Э. Виолле-ле-Дюк обосновал необходимость глубокого изучения стилистики и строительной техники реставрируемых готических храмов. В 19 в. Р. часто приводила к искажению подлинника. С конца 19 в. стали устанавливаться собственно научные принципы Р., исследования памятников и документального обоснования каждой реставрационной работы (в России — П.П. Покрышкин, И.Э. Грабарь, П.Д. Барановский, В.О. Кириков, П.Д. и А.Д. Корины). В 1918 была создана Всероссийская реставрационная комиссия, преобразованная в Центральные реставрационные мастерские, возникла широкая сеть реставрационных мастерских.

Ресту Жан II (Restout Jean II) (26.3.1692, Руан, — 1.1.1768, Париж), французский художник

» Наиболее яркий представитель династии художников Ресту. Его отец, Жан I Ресту, родился в Кане,



Рессу К. «Пейзаж»



Ресту Ж. «Пятидесятница». 1732

переехал в Руан. Р. учился у своего дяди Ж.-Б. Жувене в Париже. Творчество художника включает в себя картины на мифологические темы, близкие по духу Ф. Буше. Подобно Буше, Р. противопоставляет элегантные женские фигуры смуглым мужским, но его колорит проще и менее ирреален (*дессюдепорт* в Отеле «Субиз», 1736—38; «История Психеи», 1748, Версаль). В 1717 за картину «Венера просит Вулкана изготовить доспехи для Энея» был избран экстраординарным членом французской Королевской академии живописи и скульптуры; в 1720 за полотно «Арефуза, спасающаяся от преследований Алфея» получил звание ординарного академика, впоследствии занимал в академии должности профессора (с 1730), ректора (с 1752) и директора (с 1760). В картонах шпалер на евангельские сюжеты («Крещение Христа», 1733, Париж, Лувр), а также в нек-рых ранних больших картинах («Исцеление паралитика», 1725, Аррас, музей; «Смерть святой Схоластики», 1730, Тур, Музей изящных искусств; «Экстаз святого Бенедикта», там же; «Сошествие Святого Духа», 1732, Париж, Лувр) Р., как и Жувене, обрамлял композиции величавой архитектурой, используя наблюдения из реальной жизни, о чём свидетельствуют и его портреты («Жан Бернар Ресту», 1736, Стокгольм, Национальный музей; «Бодуан дю Бассе», 1716, Руанский музей). В своих картинах, изображая головы, он не без успеха подражал Э. Лесюеру, в желтоватом же, напоминающем цвет мёда, колорите тела оставался верен своему учителю. Из многочисленных произведений Р. заслуживают внимания «Христос на пути в Эммаус» (Лилльский музей), «Крещение Христа» (1733, Лувр,

Париж), «Христос, исцеляющий расслабленного» (1725, там же), «Святой Павел и Анания» (1719, там же), «Благовещение» (Орлеанский музей), «Портрет медика Ф. Пурфура-ди-Пти» (Версаль) и др. Крупный педагог, Р. был также автором «Эссе о принципах живописи», опубликованном в Кане лишь в 1863. Оно содержит, в частности, наставления, услышанные Р. от Ж.-Б. Жувене, Ш. де Лафосса и Н. де Ларжильера. Искусство Р. было столь оригинальным, что практически не имело подражателей, за исключением нескольких второстепенных художников, таких, как, напр., Б.Ж. Вамп.

Ретель Альфред (*Rethel Alfred*) (15.5.1816, Дипенбед, близ Ахена, — 1.12.1859, Дюссельдорф), не-



Ретель А. «Портрет матери художника». 1836

мецкий художник, представитель исторического романтизма

» В 13 лет начал посещать Королевскую академию художеств в Дюссельдорфе; в 1834 был переведён в мастерский класс за хорошие способности, отмеченные его педагогами Г.К. Кольбе и Ф.Т. Хильдебрандом. В раннем творчестве испытал влияние *назарейцев*, произведений К.Ф. Лессинга, с 1836 продолжил обучение во Франкфурте-на-Майне у Ф. Вейта. С 1847 работал в Ахене, приезжая в Дюссельдорф, Дрезден, Бланкенбург. Два раза посещал Италию (1844—45; 1852—53). С 1853 перестал работать из-за болезни. В 1839 Художественное объединение Рейнланда и Вестфалии объявило в Дюссельдорфе конкурс на роспись зала ратуши в Ахене, посвящённую Карлу I Великому, т. к. город был любимым местом его пребывания. Задача показать исторические деяния великой личности и, гл. обр., утверждение победы христианства над язычеством показала важную художнику, воспитанному в традиции живописи назарейцев. Во фреске «Падение колонны Ирминзула» (эскиз, 1846—47, Дюссельдорф, Художественный музей) он представил сцену разрушения Карлом Великим в 772 после завоевания Эресбурга (Вестфалия) саксонской святыни — деревянной колонны, к-рая, как считалось, поддерживала весь небесный свод. Цикл фресок (и, соответственно, эскизов на картоне) включал шесть сюжетов («Вступление Карла Великого в Павию», «Победа Карла над Саксонией под Падеборном в 772 году», «Штурм Измаила» и др.). Патетический характер сюжетов, классицистическая героизация образов сочетаются в этом фресковом цикле с колористическими поисками художника, заявившего о себе как о талантливом мастере монументальной живописи. Росписи ратуши явились последним крупным произведением монументального искусства в первой половине 19 в. В них проявился поиск высоких идеалов в искусстве, созвучных предреволюционному времени в Германии. События 1848 нашли отражение в серии ксилографий «Пляска смерти» (1848) и двух отдельных листах «Смерть — друг» и «Смерть — душитель». Выдающимся достижением графики Р. стали иллюстрации к «Песни о Нибелунгах». Пытался работать и в жанре пейзажа. Одной из ранних подобных работ является полотно «Фабрика Харкорта» в замке Рейтель (ок. 1834, Дуйсбург, Городские художественные собрания).



Решетников Ф.П. «За мир». 1950

Ретушь, в изобразительном искусстве термин, обозначающий исправления, которые были внесены самим художником или реставратором уже после окончания картины

» Он является также синонимом локальной реставрации; кроме того, им определяют наложение последних живописных слоёв в целях дополнения неких деталей. Начиная с 14 в. художники ретушировали свои фрески по сухому *темперой*; этот метод был подвергнут критике Дж. Вазари, к-рый считал, что не следует ретушировать по сухому, поскольку это уменьшает срок жизни произведения. Иногда Р. производится маслом.

Рефлекс (лат. *reflexus* — обращённый назад, отражённый), в живописи и графике отсвет, отражённый свет и цвет на какой-либо поверхности

» Р. возникает при падении на предмет отсвета от неба или соседних предметов, что вызывает изменение тона и цвета. Может возникнуть от любой цветной поверхности (напр., в складках материи или цветных одежд). Р. — явление, существующее в природе и известное художникам издавна (описано Леонардо да Винчи). Богатое многообразие Р. выявилось в живописи в 19 в., с началом работы художника на открытом воздухе (Ф.В.Э. Делакруа, А.А. Иванов) и приобрело систематический характер у импрессионистов (особенно в сериях пейзажей К. Моне) и в картинах художников, оценивших богатые возможности пленэра, взаимосвязи света и цвета (в России — В.И. Суриков, В.А. Серов, И.Э. Грабарь, П.П. Кончаловский). Р. часто передаётся и в монохромной тональной графике. См. также Светотень.

Рефть, краска серого цвета

» Использовалась в русской средневековой стенной живописи для подмалёвка под синие краски. Составлялась из древесного угля, перетёртого с известковыми белилами, накладывалась на штукатурку сразу после исполнения предварительного рисунка. При небольшом расходе дорогих синих красок, как правило, имевших низкую кроющую способность, подмалёвок из Р. придавал синим тонам глубину и звучность, делал их поверхность бархатистой. Р. применялась и в иконописи, где имела такое же назначение.

Решётников Фёдор Павлович [15(28).7.1906, с. Сурско-Литовское, Днепропетровская обл., Украина, — 13.12.1988, Москва], российский художник

» Народный художник СССР (1974). Действительный член (1953), вице-президент (1974–87) Академии художеств СССР. В 1929–34 учился в *Высших художественно-технических мастерских* (Вхутемас). Уже в студенческие годы прославился как виртуоз графического шаржа. В качестве художника-репортёра участвовал в заполярных экспедициях на ледоколах «Сибиряков» (1932) и «Челюскин» (1933–34). Привезённые зарисовки имели успех, в особенности на фоне триумфального завершения знаменитой «челюскинской эпопеи». В период Великой Отечественной войны 1941–45 работал военным художником в осаждённых Севастополе и Керчи. На основании личных фронтовых наблюдений Р. создал картины «Немцы в Керчи», «Бронепоезд „Железняк“» и др. Образцами соцреализма стали его картины «Генералиссимус Советского Союза И.В. Сталин» (1948; Гос. премия 1949), «Прибыл на каникулы» (1948), «За мир!» (1950; Гос. премия 1951), «Опять двойка» (1952). Подлинным призванием Р., однако, всегда оставалась сатира. Разоблачая «формализм» в искусстве, он избрал даже уникальную форму карикатурного триптиха («Тайны абстракционизма», 1960; все работы — Третьяковская галерея), дополнив его одноимённой книгой (1963). Автор графических и скульптурных экспрессивных и острых шаржей на мэтров советского искусства (1950–70-е).

Рейсдал Саломон ван (Ruysdael Salomon van) (ок. 1600, Харден, близ Амстердама, — 1670, Харлем), голландский живописец, мастер национального реалистичного пейзажа



С. ван Рейсдал. «Морской пейзаж с парусными лодками». 1650

» Дядя Я.И. ван Рейсдала. Учился в Харлеме, однако имя его учителя неизвестно. В 1623 стал членом гильдии живописцев этого города; избирался её главой (1640, 1648). Пейзажи Р. изображают характерные виды голландской природы: равнины, реки со спокойной водой, в которой отражаются деревья, города, сельские местности. Его ранние работы близки манере Э. ван де Велде; в 1630-х, подобно Я. ван Гойену, писал пейзажи с высоким облачным небом, выдержанные в серебристо-белой тональности («Речной пейзаж», 1631). Окончательно выработав свой характерный стиль к началу 1640-х, изображал сельские и речные мотивы, уделяя большое внимание жанровым и архитектурным деталям, включая в композиции крупные древесные «кулисы» и укрупняя формат картин. Использовал более разнообразную гамму, построенную на сочетании коричневых, красновато-жёлтых и зелёных тонов («Переправа на пароме в окрестностях Арнема»,

1651; «Переправа через реку», 1650-е; «Башня у проезжей дороги», ок. 1660). Поздним произведениям Р. (например, «Руины монастыря в Эгмонде», 1664, Ла Фер, музей), присущ некий декоративный и драматический характер. С 1650 в его творчестве появляется тенденция к увеличению форматов и к монументализации. В поздний период творчества писал также охотничьи натюрморты с дичью.

Рейсдал, Рейсдал Якоб Исаакс ван (Ruisdael Jacob Isaacksz van) (ок. 1628, Харлем, — 14.3.1682, Амстердам), голландский художник

» Племянник и, возможно, ученик С. ван Рейсдала. Работал в Харлеме, с 1648 — член гильдии живописцев. Первоначально находился под влиянием харлемских пейзажистов П. Поттера, Я. ван Гойена, Х.П. Сегера, А. ван Эвердингена; в 1650-х его художественный кругозор значительно расширился, чему способствовали путешествия по



Я.И. ван Рейсдал. «Еврейское кладбище». 1660

Голландии и в компании Н.П. Берхема Старшего по Западной Германии, обогатившей молодого художника новыми впечатлениями от горной природы, обширных лесных массивов и средневековой архитектуры. Около 1656 Р. поселился в Амстердаме, в 1676 получил в Каэне степень доктора медицины и в том же году был включён в список амстердамских врачей. Р. — один из крупнейших пейзажистов европейской живописи. Уже в ранних произведениях 1640-х, связанных с традицией голландского пейзажа первой половины 17 в., запечатлевая непосредственные впечатления от окрестностей Харлема («Домик в роще», 1646; «Пейзаж с путником», 1647, обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Дюнный пейзаж», Мюнхен, Старая пинакотекa), он сумел придать им обобщающий, приподнятый над повседневностью характер. Попытки восстановить чёткую творческую эволюцию мастера сопровождались немалыми трудностями, одна из которых состояла в том, что он датировал в основном только ранние работы; и по сей день установление отдельных её этапов вызывает разногласия среди исследователей. К периоду творческой зрелости Р. (сер. 1650-х — кон. 1660-х) принадлежат его лучшие произведения, воссоздающие картину природы, полную мощного величия и драматической изменчивости жизни, пластической осязательности

форм, динамики световоздушной среды и напряжённости колорита, богатого тональными оттенками. В содержательном и многоплановом творчестве Р. с равной степенью образного проникновения и эмоциональной глубины запечатлены спокойные по настроению широкие голландские равнины, виды городов и различных зданий: «Равнина» (Берлин, Государственные му-

зеи), «Вид Амстердама» (Гаага, Маурицхёйс), «Вид Харлема», «Ветряная мельница в Вейке близ Дурстеде» (1670, обе — Амстердам, Рейксмузеум), «Вид деревни Эгмонд» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина); драматические пейзажи с заброшенными руинами — среди них знаменитое озарённое мертвенным грозным светом «Еврейское кладбище» (1660, Дрезденская картинная галерея, вариант в Детройте, Институте искусств); море в ясную и бурную погоду: «Морской берег» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Бурное море» (Берлин, Государственные музеи; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств); вековые деревья, лесные чащи, стоячие болотные воды: «Лесной вид» (1653, Амстердам, Рейксмузеум), «Дорога в лесу» (Вена, Музей истории искусства), «Болото», «Речка в лесу» (обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж); суровые замки на высоких холмах: «Замок Бентхейм» (1653, Блессингтон, собрание Бейт); зимние вечера в засыпанных снегом и скованных холодом маленьких селениях: «Зима» (1660, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств). Произведения последних лет жизни Р., изображающие фантастические горные пейзажи с низвергающимися водопадами и называемые иногда видами Норвегии, в какой он никогда не был, полны сурового величия («Горы в Норвегии»,



Я.И. ван Рейсдал. «Ветряная мельница в Вейке близ Дурстеде». 1670.

«Водопад», обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Рассчитанное на сильное эмоциональное воздействие, искусство Р. с его философским осмыслением образов не пользовалось при жизни художника большим успехом. Он умер нищим в амстердамской богадельне. Был похоронен в Харлеме.

Рибальта *Франсиско (Ribalta Francisco) (2.6.1564, Сольсона, — 14.1.1628, Валенсия), испанский художник, глава валенсийской школы 17 века*

» Возможно, учился у Х.Ф. Наваррете в Мадриде. Между 1582 и 1599 работал в Мадриде и Эскориале. Изучал картины итальянских мастеров, гл. обр. венецианцев, Ф. Цуккаро, Себастьяно дель Пьомбо, Я. Бассано. Испытал влияние М. да Караваджо. В 1599 переехал в Валенсию, где пользовался широкой известностью и находился под покровительством архиепископа и мецената Хуана де Риберы, основателя Коллегии Корпус Кристи. В 1607 возглавил в Валенсии объединение живописцев. Возможно, учитель Хусепе де Риберы. Творчество Р. развивалось от подражания эклектическому искусству школы Эскориала (первая подписанная и датированная 1582 картина «Пригвозждение к кресту», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) до создания индивидуальной художественной манеры, в к-рой он самостоятельно и впервые в испанской живописи обратился к изобразительным приёмам, родственным приёмам Караваджо: искусственному освещению, контрастам света и тени, подчёркнутой материальности изображения фигур и предметов в сочетании с величественной монументальной композицией. В развитии творчества мастера, долго сохранявшего черты *маньеризма* раннего этапа, нек-рые периоды времени (1613—15, 1616—20), по мнению исследователей, возможно, были связаны с посещением Италии, что, однако, документально не подтверждено. Трудность в атрибуции его искусства объясняется успехами окрепшей в 1620-е деятельности мастерской и в первую очередь наличием работ талантливого и рано умершего сына Хуана, к-рому в настоящее время приписывают картины, ранее приписываемые кисти Р. Основные произведения Р. — циклы алтарных картин для церквей и монастырей Валенсии: для приходской церкви в Альгемеси (1603), где в центральной композиции «Мученичество святого Яго» художник сохраняет связь с ранним этапом, копируя эскори-



Рибальта Ф. «Видение святого Франциска». 1620

альскую картину Наваррете того же названия; для Коллегии Корпуса Кристи (1603—09) — часть главного алтаря «Тайная вечеря» (1605, Валенсия, Музей изящных искусств) обнаруживает черты нового в построении пространственной композиции, объединяющей фигуры вокруг круглого стола, в сильных эффектах светотени, в насыщенном тёплыми тонами колорите и выразительности характерных лиц, динамичных поз и жестов апостолов. Картины 1620 для монастыря капуцинов в Альбарайе «Видение святого Франциска» (Мадрид, Прадо) и «Святой Франциск, обнимающий Христа» (Валенсия, Музей изящных искусств) — известные произведения зрелого творчества Р. — полны ощущения реальности и вместе с

тем аскетически-суровы, проникнуты мистическим настроением. Чудесное в потоке золотистого света явление музицирующего ангела в сумрачной келье святого Франциска, в изумлении и восторге приподнявшегося со своего убогого ложа, занимает среди испанских картин на излюбленную тему видений одно из первых мест по силе внутреннего чувства, достигающего большого напряжения. В создании картин для картезианского монастыря в Портакоэли (1627—28, Валенсия, Музей изящных искусств), изображающих апостолов и четырёх евангелистов, одинокие мощные образы к-рых предвосхищают образы Ф. де Сурбарана и Х. де Риберы, активное участие, по-видимому, принимал сын художника, Хуан.



Х. де Рибера. «Мученичество святого Варфоломея». 1639

Рибэра *Xusepe de (Ribera Jusepe de)* [прозв. *Спаньолетто (Spagnoletto)*] — *Маленький испанец*] (17.2.1591, Хатива, Валенсия, — 2.9.1652, Неаполь), испанский художник

► Учился, вероятно, у Ф. Рибальты в Валенсии. В 1612 или 1613 уехал в Италию; вначале вёл там полунищенский образ жизни, кочуя по городам и изучая произведения живописи. В Риме копировал картины М. да Караваджо, оказавшего на него сильное влияние, а также обращался к творчеству высоко ценимого им Рафаэля и представителей болонского академизма; в Парме изучал А. Корреджо; возможно, побывал в Падуе. Вернувшись в Рим, нек-рое время работал в русле *караваджизма*, но его произведения валенсийского и итальянского периодов этих ранних лет неизвестны. По-видимому, в 1616 переехал в Неаполь, в к-ром прожил до конца жизни. Придворный живописец испанских вице-королей (в 1442 Неаполитанское королевство было присоединено к Испании); с 1626 — член римской

Академии Святого Луки. В 1620-е основное внимание уделял гравюре, в области к-рой достиг значительных успехов; немногочисленные работы Р. позволяют отнести его к крупнейшим мастерам западноевропейского офорта 17 в. Во второй половине 1620-х активно обратился к живописи. Жизнь и работа вдали от родины не помешали Р. остаться настоящим испанским художником. Тесная связь с итальянской культурой обогатила его талант новыми гранями, а его творчество — темами и образами, неизвестными испанскому искусству. Р. — художник широкого творческого диапазона (писал картины на религиозные, мифологические сюжеты, портреты), ярко выраженного драматического плана, возвышенных и сильных эмоций. Традиционное представление о нём как о «кровавом», «жестоком» испанском живописце относится к литературным домыслам эпохи романтизма. То, что по преимуществу изображал Р., — мученичества святых, их покаяния и экстазы, отшельников и аскетов, кающуюся Марию Магдалину и раненого святого Себастьяна, — составляло арсенал распро-

странённых образов итальянского барокко. Но Р. сумел избежать мелодраматизма и ложной патетики барокко, наполнив свои произведения подлинной силой человеческого страдания и душевной стойкости. Скорбным лиризмом проникнуто его раннее изображение распростёртого на земле умирающего юноши Себастьяна, за к-рым во тьме ночи ухаживают святая Ирина и её служанка (1628, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Развиваясь по пути преодоления караваджизма и обогащения художественных средств, творчество Р. освобождалось от нек-рой отвлечённости и от подчёркивания внешней выразительности натуры (как, напр., в первой датированной и подписанной картине «Святой Иероним, внимающий звуку небесной трубы», 1626, там же). Чертами художественной зрелости отмечено «Мученичество святого Варфоломея» (1639, Мадрид, Прадо; на основе иконографического анализа в настоящее время установлено, что изображён мученик святой Филипп), где образ апостола воплощён с такой степенью конкретности, что заставляет искать в нём черты реальной модели. Картина по-настоящему правдива и вместе с тем проникнута внутренним пафосом; в редком единстве здесь слиты все элементы художественного языка. С конца 1630-х в живописи Р. исчезают тяжёлые и тёмные тона, светлеют фоны, серебристые и золотистые тона объединяются воз-



Х. де Рибера. «Хромоножка». 1642



Х. де Рибера. «Святая Инесса». 1641

душной средой. Подчас образы необычны, «неправильны» с точки зрения господствовавших академических канонов и церковных стереотипов. Такова знаменитая «Святая Инесса» (1641, Дрезденская картинная галерея), где изображение прелестной и трогательной христианки свободно от традиционной в духе времени культовой репрезентации и слащавой умильности. Своеобразна сама композиция, построенная по любимому мастером принципу диагонального движения с угла на угол крупных живописных пятен. В фигуре святой есть некая несоразмерность, её поза не совсем естественна, а расположение в пространстве условно, но именно эта угловатость, недоговорённость позволяют острее ощутить поэтическую содержательность образа. Динамичное движе-

ние разнообразных коротких и длинных, широких и свободных мазков, золотистая тональность создают впечатление почти монохромной живописи. Тональное единство отличает и «Сон Иакова» (ок. 1639, Мадрид, Прадо), где святой — усталый путник, спящий на каменной земле среди выжженного солнцем пейзажа, озарённого тёплым рассеянным светом. Одно из последних произведений Р. — прекрасное «Поклонение пастухов» (1650, Париж, Лувр), написанное в духе народной жанровой сцены, происходящей под открытым светлым небом на фоне гористого пейзажа. Восхищение Р. цветением молодости («Обручение святой Екатерины», 1642—44, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Кающаяся Магдалина», ок. 1642—45, Мадрид, Прадо) тесно

переплетено в его творчестве с христианской идеей бренности преходящей телесной красоты. В ярко характерных образах святых и отшельников значительное место занимает тема разрушительной старости, аскетического подвига, духовной отрешённости (серия апостолов 1630—40-х, Мадрид, Прадо; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Святой Онуфрий», 1637, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Павел Пустыжник», 1652, Мадрид, Прадо). В искусстве Р., лишённом чувственного оттенка, языческого начала, обращение к мифологии проявилось в противоречивых формах: иногда в его мифологических персонажах подчёркивались проявления животной низменности («Силен», 1626, Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте, одноимённая гравюра), их мученичества изображались подчёркнуто жестоко («Иксион», «Титий или Прометей», обе — 1628, Мадрид, Прадо; «Аполлон и Марсий», 1633, Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Но иногда, словно выйдя из плена подобных представлений, художник был захвачен величием и красотой античных образов (два фрагмента погибшей картины, посвящённой триумфу Вакха, Мадрид, Прадо; «Венера и Адонис», 1637, Рим, Национальная галерея). По-разному воспринимаются и образы античных философов, модели для к-рых Р. служили представители социальных низов — от уличного попрошайки «Смеющегося Демокрита» (1630, Мадрид, Прадо) до «Диогена» (1637, Дрезденская картинная галерея), сильного человека, умудрённого жизненным опытом. Изображение не только философов древности, но и святых католической церкви в образах бродяг и нищих, в формах монументализированной полуфигурной композиции восходит к караваджизму. Но испанский мастер привнёс в них иное звучание, насытил внутренней содержательностью, подчеркнул их социальный и национальный аспект. Многие полотна Р. сочетают принципы сюжетного и портретного образа. Наиболее известен «Хромоножка» (1642, Париж, Лувр) — нищий мальчишка-калека, в изображении к-рого использованы приёмы парадной репрезентации. Переход к собственно портретному жанру у Р. не всегда заметен («Портрет музыканта», Толито, США, частное собрание). Более зависимы от традиции портреты иезуита (1630, Милан, Музей Польди-Пеццолли), рыцаря Сантьяго (1638, Флорен-

ция, бывшее собрание Контини-Бонакossi). Произведения Р., особенно полуфигурные изображения святых, породили множество копий, подделок и подражаний. Р., художник общеевропейского масштаба, оказал влияние на многих итальянских мастеров — с его именем связывают расцвет неаполитанской школы 17 в., — а также на представителей столь противоположного ему академического направления. Произведения, к-рые заказывали живописцу правители Неаполя, посылались в Испанию, в королевские собрания и частные коллекции и были хорошо известны в испанских художественных кругах. Гравюры с произведений Р. распространялись не только в Испании, но и во Франции, позже — в Голландии.

Ривера Диего (Rivera Diego) (8.12.1886, Гуанахуато, — 25.11.1957, Мехико), мексиканский художник-монументалист и график; один из создателей национальной школы монументальной живописи

» В 1896—1902 брал уроки рисования и живописи в Академии художеств Сан-Карло в Мехико. За успехи был премирован стипендией, к-рая позволила художнику поехать в Европу. В 1907—21 учился и работал в Испании (Академия художеств в Мадриде), Франции, Италии, Бельгии, Нидерландах, Великобритании. Как художник Р. испытал влияние как классического европейского изобразительного искусства (изучал стенные росписи 14—16 вв.), так и модернизма.



Ривера Д. «Девочка с лилиями». 1941

Очень близки ему были и традиционные мексиканские художественные жанры и стили. В 1913 между написанием «Портрета Адольфо Бест Могара» и картины «Поклонение Богоматери» совершился переход Р. к кубизму, позже он оформился в зрелый авторский стиль. Во время жизни в Париже Р. познаком-

мился с художником П. Пикассо, поэтом А. Рейесом, русскими художниками. В 1921 он вернулся в Мексику и вскоре включился в осуществление государственной художественной программы по украшению фресками общественных зданий. На протяжении 1920-х Р. выработал собственный стиль монументальной живописи. Был одним из основателей «Синдиката» (1922—25), директором Академии художеств в Мехико (1929—30). Политические же искания Р. привели его в 1922 в Коммунистическую партию Мексики. Когда прокатилась волна погромов и «первое фресковое движение» захлебнулось, Р. был единственным художником, оставшимся в Мехико и продолжавшим создавать свои монументальные произведения. Коллеги ему никогда не простили этого. Р. выступал как один из основателей мексиканской школы монументальной живописи, в к-рой он видел мощное средство обращения к народным массам, агитации, пропаганды и просвещения, утверждения положительных образов народной жизни, труда, революционной борьбы. Росписи Р. открыто публицистичны: в них сильно историко-повествовательное начало, политические или философские идеи персонифицируются в легко узнаваемых портрет-



Ривера Д. «История Мексики». Роспись в Национальном дворце, Мехико. 1929—1951

ных или символических изображениях. В 1927 художник побывал в Советском Союзе, где не обошлось без скандала: относясь без должного почтения к *социалистическому реализму* и всячески уважая «ремесло», Р. подписал манифест художников-прикладников объединения «Октябрь», после чего его выдворили из страны. После возвращения в Мексику Р. продолжал изображать разложившихся капиталистов и классовую борьбу индейцев. В 1930-е он стал одним из самых известных художников Мексики. В 1930–34 Р. жил в США, работая над росписями зданий в Нью-Йорке, Детройте и Сан-Франциско. В 1931 состоялась большая выставка его произведений в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В течение нескольких лет после 1934 он занимался преимущественно станковой живописью. Работая в технике масла и акварели, отдавал предпочтение таким жанрам, как портрет и пейзаж. Начиная с 1940 Р. вновь обратился к фресковой живописи: работал для Всемирной выставки в Сан-Франциско, расписывал Национальный дворец в Мехико. Композиции «Человек на распутье» (1933) для Рокфеллеровского центра в Нью-Йорке и «Воскресенье в Аламеде» (1948) для отеля «Прадо» в Мехико вызвали политическую и религиозную полемику. Одной из главных тем в творчестве Р. были фольклорные сюжеты, верования и обычаи народа Мексики. Среди его работ, кроме картин, следует упомянуть росписи на стенах Министерства просвещения (1923–29), Министерства здравоохранения (1930), Национального дворца (1929–51), отеля «Прадо» (1947–48), театра «Инсургентес» (1951–53), Олимпийского стадиона (1952–53, все — в Мехико), Национальной сельскохозяйственной школы в Чапинго (1926–27), дворца Кортеса в Куэрнавাকে (1930), Института искусств в Детройте (1933). В 1955–56 художник повторно посетил СССР. Он был женат на художнице Ф. Кало, известной своими бурными отношениями с Р. и весьма экстравагантными автопортретами. Мексиканский живописец, монументальный муралист, Р. сыграл заметную роль в национальной и мировой культуре. Стремясь к наибольшей доступности искусства, он выработал свой стиль на основе традиций итальянского Возрождения, к к-рым затем добавилась сильнейший интерес к искусству древней Мексики. В его циклах росписей обобщенные картины революции и труда, прошлого народов Мексики перемежаются с публицистическими олицетворениями



Ривьер Б. «Обожание». 1890-е

политических идей, историко-философскими символами.

Ривьер Брайтон (Riviere Briton) (14.8.1840, Лондон, — 20.4.1920), британский художник

» Сын художника У. Ривьера, учителя в колледже Челтенхем, а затем в Оксфорде. В живописи он практически всему научился у отца. В 1857 три его картины были выставлены в Королевской академии художеств. Автор работ на исторические темы («Накануне Испанской армады», 1863), библейские сюжеты («Даниил во рву львином», 1890), а также портретов. Позднее художник переключился на анималистские темы.

Ригó Гуацинт (Иасент) (франц. Rigaud Hyacinthe, катал. Rigau Yuacinto) (18.7.1659, Перпиньян, ныне деп. Восточные Пиренеи, Франция, — 29.12.1743, Париж), французский художник, мастер парадного барочного портрета

» С 1700 — член французской Королевской академии живописи и скульптуры, с 1735 — ректор академии. После нескольких лет ученичества в мастерской малоизвестного художника Поля Пезе уехал в Париж, где вскоре началась его успешная карьера придворного портретиста. Испытал влияние А. ван Дейка. Излюбленный художник королевской семьи и аристократии, Р. в своих произведениях, ставших образцом для европейских парадных портретов 18 в., сочетал пышную театрализованность, парадность с индивидуальными характеристиками (портрет Людовика XIV, 1701). Искусство Р. было прямым порождением блистательной эпохи Людовика XIV, чье правление знаменовало собой расцвет французского абсолютизма; с самого начала своего правления Людовик XIV уделял большое внимание искусству. Приехав в Париж двадцатидвухлетним юношей, Р. уже через несколько лет написал свою первую «королевскую



Риго Г. «Портрет Людовика XIV». 1701

модель» — портрет герцога Орлеанского, брата короля, а годом позже — портрет его сына, молодого герцога Шартрского. Эти два заказа открыли художнику доступ к королевскому двору и во все аристократические дома Франции, а в 1701 художник удостоился чести запечатлеть блистательный образ самого монарха. Создавая свой знаменитый портрет Людовика XIV, Р. пользовался всеми приёмами барочных художников. Он изобразил короля во всем блеске и величии его славы: небрежно опершись на скипетр, балетно отставив ногу, Людовик XIV утопает в упругих складках необъятной горностаевой мантии, его голову осеняют волнующиеся драпировки пурпурного занавеса, приоткрывающего массивные фрагменты архитектурного задника: сочетание насыщенного красно-

го, синего, зелёного и белого цветов создаёт впечатление неторопливого и велеречивого сценического действия. И всю эту многословную помпезность Р. сумел сочетать с переданным на редкость реалистично образом самого стареющего «короля-солнца», его дряблых щек, мясистого, нависающего над верхней губой носа, заплывших маленьких глаз. Умение передать величие монарха, не утратив жизненной конкретности образа, побудило современников говорить о том, что Людовик XIV в изображении Р. больше всего похож на самого себя. Метод работы портретной мастерской Р. характерен для художественных мануфактур того столетия. В создании произведений искусства большое участие принимали ученики и помощники мастеров. Повторения и копии делались чаще всего только

ими. Р. мог лишь пройти кистью по уже готовой работе, внося свои коррективы. Кроме учеников, Р. помогали мастера, специализировавшиеся в определённых жанрах. Они писали батальные сцены, костюмы, пейзажные фоны, цветы, знаки достоинства. При исполнении заказов за образцы часто брались уже существующие варианты портретов, повторялись позы, костюмы, детали. Однако эпоха Просвещения и грядущая буржуазная революция сказались в повышенном интересе к личности человека, недаром портрет был ведущим жанром искусства 18 в. Р. оставил около 400 картин, почти все из них — портреты высшей европейской знати, неизменно роскошные, величественные и внутренне бесконечно отдалённые от зрителя (портрет Филиппа V Испанского, 1700; портрет маркиза Данго, 1702; портрет герцога Бургундского, 1704, все — Версаль, Национальный музей; портрет кардинала Дюбуа, 1723, Кливленд, Художественный музей). В начале своей карьеры Р. успел выполнить несколько портретов французских интеллектуалов, в к-рых показал себя гораздо более проницательным и ироничным, чем в официальных портретах (портрет писателя Фонтенеля, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина).

Ридель Август (Riedel August) (25.12.1799, Байройт, ныне земля Бавария, — 6.8.1883, Рим), немецкий художник

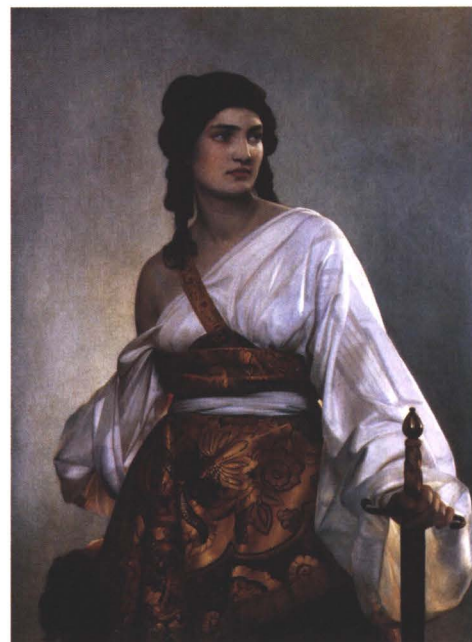
» В 1820—28 учился в Мюнхенской академии художеств у Р. фон Лангера. В 1823 совершил первое путешествие в Италию. Несколько позднее, из-за разногласий с директором академии, П. фон Корнелисом, Ридель переехал в Дрезден, где интенсивно изучал живопись старых мастеров. В 1828 уехал в Италию; в 1829 поселился во Флоренции, с 1832 жил в Риме. Периодически работал в Германии, Франции и Бельгии. Классический романтик, Р. прославился как колорист, мастер солнечного освещения. Известен как автор психологических, чувственных портретов, его главным «коньком» считаются картины с итальянскими жанровыми сценами, к-рые отличаются очень насыщенной и светлой цветовой гаммой. Его «Девушка у ручья» (1850) украшала покои российской императрицы Марии Александровны, супруги императора Александра II, расположенные на 2-м этаже Большого Екатерининского дворца в Царском Селе. Был членом Мюнхенской, Берлинской

и Венской академии художеств. С 1858 — профессор римской Академии Святого Луки, с 1859 — член С.-Петербургской академии художеств.

Риджионализм, *регионализм* (от англ. *region* — область, сфера, *region*; и *regional* — региональный, местный), направление в искусстве США 1920-х—1940-х

» Сформировалось в контексте модернистского *неоклассицизма* и характеризуется интенцией на выражение в художественном произведении «духа» («идеи», «сущности») того или иного культурного (этнокультурного) региона. В русскоязычной традиции иногда обозначается как «местничество», или «почвенничество». Возникновение концепции Р. во многом питалось тем же пафосом, что и возникновение концепций анти-технизма, а именно — критикой тотального рационализма, потеснившего в культуре эмоциональную, интуитивную и т. п. сферы. Кроме того, Р. как культурный феномен тесно связан с аксиологией *романтизма*: если последний предполагает возврат к природным корням человечества, то Р. проникнут пафосом возврата к корням этнокультурным. В этом отношении Р. также генетически восходит к немецкой традиции «родного искусства», выступившей в 1910-е с критикой внегерманского (в первую очередь, французского) искусства с позиций идеала «расы и почвы». Подобно искусству «новой вещественности», Р. основывается

на методологии *магического реализма*, предполагающей своего рода «заговаривание» среды, непригодной для жизни, и конституирование её посредством этого в качестве жилой: Р. конкретизирует данную методологическую установку посредством своего фундаментального тезиса «нужно жить, и жить — здесь». Поиск первооснов локализуется в Р. в сфере социокультурной: Р. стремится к истолкованию того, что может быть названо автохтонным «духом Америки». Классический Р. оформился в 1930-е в США на основе, с одной стороны, общей тенденции антиурбанизма, с другой — конкретного социального движения «Назад, к земле!». Существенное влияние на формирование концептуальных основ Р. оказала характерная для этого периода развития американской культуры тенденция культивации «местных интересов» против интегрального федерализма (федеральная политика «нового курса» президента Ф.Д. Рузвельта). Американский Р. — это своего рода патриотизм т. н. «малой родины», провинции как явления, генерирующего и воспроизводящего исконные этнонациональные характеристики культуры. «Городская культура и механическая цивилизация» оцениваются Р. как в принципе нежизнеспособные (Г. Вуд). В соответствии с этим, для живописи Р. с его идеалом «власти почвы» программной стала идеализация патриархального быта фермерских штатов, сельской и в целом провинциальной жизни (напр., пейзаж Вуда «Конец дня на пашне» или его

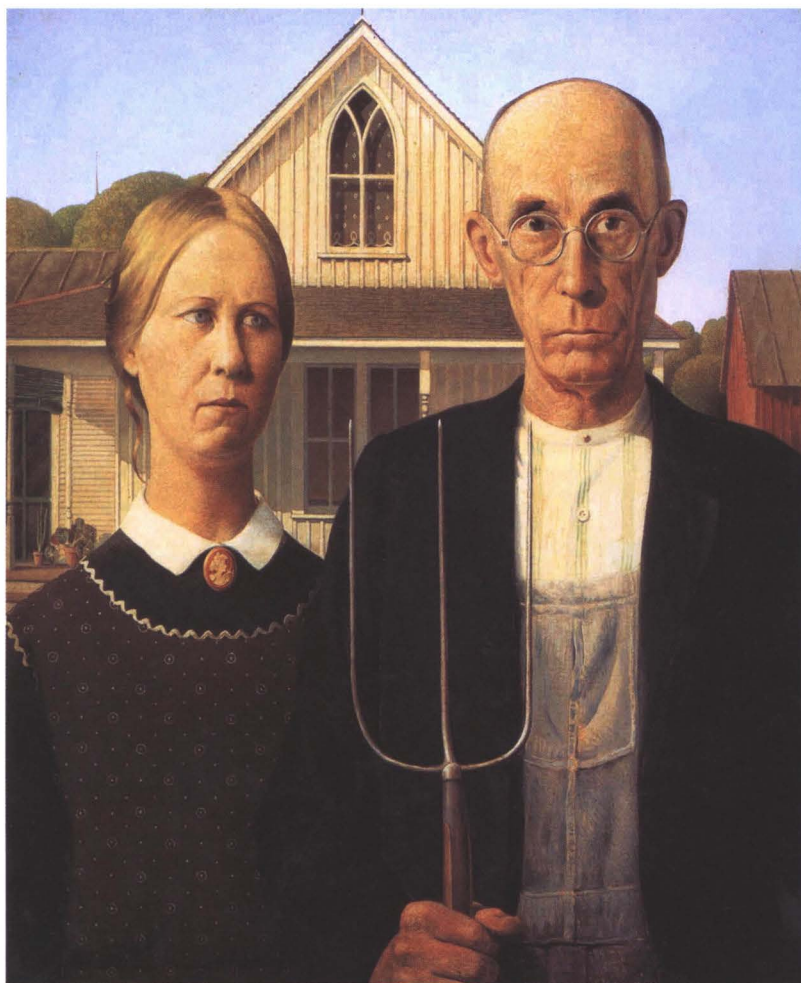


Ридель А. «Юдифь». 1840

же портрет родителей под названием «Американская готика»). Именно в этом своём аспекте Р. подвергался резкой социально окрашенной критике: от осуждения ряда экстремальных художников-риджионалистов американским конгрессом как «шовинистов» — до их интерпретации советской художественной критикой в качестве «заскорузлых приверженцев своего медвежьего угла». К художникам-риджионалистам, использовавшим термин «Р.» в качестве самоназвания, относятся



Риджионализм. Э. Хоппер. «Полуночники». 1942



Риджионализм. Г. Вуд. «Американская готика». 1930

Т.Х. Бентон, Г. Вуд, Дж.С. Кэрри и др. (существенно, что все названные художники являются выходцами из штатов американского среднего запада: Бентон — из Миссури, Вуд — из Айовы, Кэрри — из Канзаса и т. п.). Как и для модернизма в целом, для Р. свойственен программный концептуализм, в силу чего продуктом творчества художников-риджионалистов выступают не только живописные произведения, но и, в той же мере, программные теоретические работы, могущие быть отнесенными не только к концептуальной эстетике, но и к философии искусства. Так, перу Вуда принадлежит социально-философский памфлет «Бунт против города» (1935), где подвергаются критике «восточные столицы финансовой жизни и политики», где всё пропитано подражанием европейской культуре, а значит, по оценке Вуда, объективно направлено против «американского способа видеть вещи». Аналогично, Бентон в книге «Художник в Америке» (1951) предпринял попытку вычленения

американской культуры из общей западной традиции, разработав своего рода социокультурную программу возрождения этнонациональных корней американской нации, основанную на преодолении засилья интеллигенции. Но при этом все названные выше классики Р. прошли обучение художественной технике в Европе (Бентон и Кэрри — в Париже, Вуд — в Мюнхене), в силу чего в сфере художественной практики Р. обнаруживает методологическую близость к *экспрессионизму* и *кубизму*, ориентируясь на выражение сущности вещей, как мы их знаем, а не на изображение того, как мы их видим. Известно, напр., что Бентон при необходимости работы с натуры делал себе специальные глиняные модели изображаемых объектов, но принципиально не писал с натуры как таковой. Соответственно, в области художественной техники Р. демонстрирует практически те же приёмы, что и искусство «новой вещественности»: стремление к педантичной скрупулёзности, обрачивающееся застывшей пластикой изображаемых предметов; использование чистых тонов и локальная топка цвета (метод т. н. «раскраски», реализующий характерный для модернистского искусства принцип инфантилизма); жёсткая композиция и подчеркнуто строгий контур. Если спецификацией методологии магического реализма в искусстве «новой вещественности» выступал *веризм*, то для Р. такой спецификацией стал метод «жёсткой идеализации», предполагающий

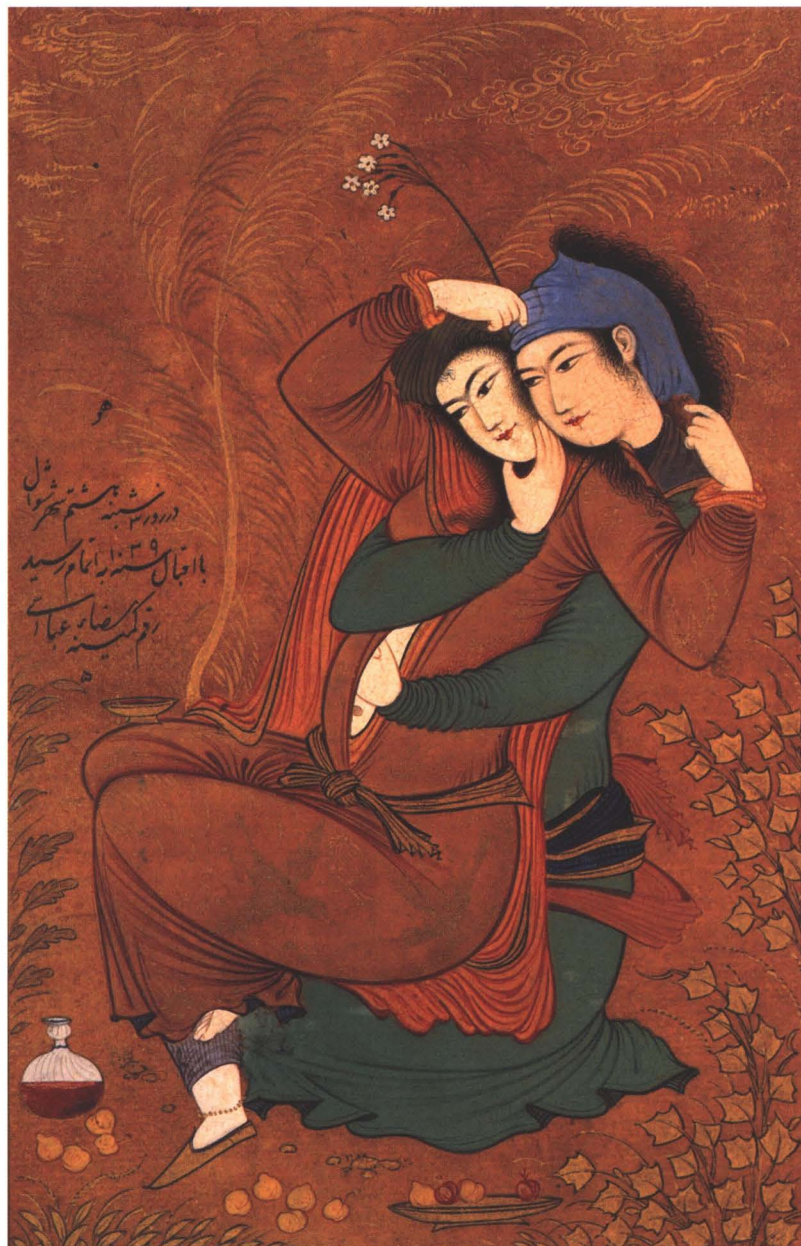


Риджионализм. Т.Х. Бентон. «Урок музыки». 1943

предельно точную и безжалостную (на грани гротеска) фиксацию всех, в т. ч. и непривлекательных, аспектов быта американской провинции. Целью «жёсткой идеализации» выступает моделирование интегральной, целостной «американской жизни» в её автохтонности, и именно эта автохтонность, максимально точно воспроизведённая художником, должна выступить основой позитивности её оценки. Кроме того, Р. во многом наследовал ту тенденцию *футуризма*, которая обозначалась в своё время как «динамизм», но трансформировал её в своего рода «энергетизм», нагруженный в общем контексте не только идеей передачи динамики движения как такового, но и идеей передачи энергичного ритма американской жизни, её неуклонного движения вперед — но не в смысле механического социального прогресса, а в смысле расцвета её автохтонного потенциала. Но, несмотря на местный колорит и национальную идею, Р. не получил широкого распространения в художественных кругах. К 1940-м его популярность пошла на убыль, и он превратился в одно из проявлений общепатриотических настроений, к-рые преобладали во время Второй мировой войны 1939—45. Мастера Р.: Т.Х. Бентон, Г. Вуд, Дж.С. Кэрри, Ч. Бёрчфилд, Б. Шан, Э. Хоппер.

Риза-йи-Аббаси (ок. 1565—1635), персидский художник

» Родился в семье художника Али Асгара, работавшего при дворе шаха Исмаила II, однако точная дата его рождения неизвестна. Приблизительно в 1587 Р.-йи-А. был приглашён в художественную мастерскую шаха Аббаса I (правил в 1587—1629). Смена настоящего имени художника — Ага Риза на Р.-йи-А., к-рое он принял в честь своего повелителя, вызвало в среде специалистов предположение, что это два разных мастера. И не только потому, что изменилось имя, но и потому, что его творчество за долгую жизнь претерпевало существенные перемены. В его рисунках первой половины 1590-х видно влияние художника *Шейх Мухаммада*, а в середине 1590-х он выработал более динамичный и выразительный стиль. Для усиления динамичности Р.-йи-А. стал использовать линии разной толщины, что было новым в персидском искусстве рисования (хотя нек-рые учёные приписывают это нововведение *Садик Беку*). Подобные особенности характерны для произведений Р.-йи-А. 1580—90-х, среди к-рых есть несколько работ на отдельных листах, и четы-



Риза-йи-Аббаси. «Любовники». 1630

ре иллюстрации в книге «Шахнаме», к-рая создавалась по случаю вступления шаха Аббаса на трон, но не была закончена. Молодой художник не только показал великолепное мастерство в передаче фактуры тканей и меха, движения и индивидуальных особенностей позировавших ему людей, но внёс в репертуар персидской живописи новые темы, такие как полужележащая обнажённая женщина и медитирующие шейхи. Рисунки Р.-йи-А. 1590-х вызвали среди персидских художников волну подражания, что, впрочем, происходило практически во все периоды его творчества. К началу 1600-х, когда столицей Персии

стал город Исфахан, стиль Р.-йи-А. достиг зрелости и отчасти утратил свою спонтанность. И хотя он по-прежнему портретировал придворных, самыми проникновенными произведениями в этот период были портреты простых людей, вроде «Портрета каллиграфа» из Британского музея. К 1600-м Р.-йи-А. отказался от рваной, «каллиграфической» линии рисунка, линия портрета всё чаще становится замкнутой. После 1603 Р.-йи-А. оставил придворную жизнь, забросил работы в шахской библиотеке (мастерской) и стал общаться с разной публикой из низших социальных слоёв, такой, например, как уличные бор-



Риза-йи-Аббаси. «Птичка». 1634

цы. Замечательная серия рисунков людей, страдающих среди дикой природы, датируется именно этим периодом (1603–10) и, вероятно, отражает смутное состояние души художника, а также неприятие замкнутой жизни шахского двора. Через некое время, возможно, из-за нехватки средств, Р.-йи-А. вернулся в шахскую мастерскую. Его искусство в этот период стало более тяжеловесным, в нём нет той лёгкости и динамики, к-рая была характерна для 1590-х. Изменилась палитра художника, а место яснооких и стройных юношей в его произведениях заняли неповоротливые широкобёдрые, с тяжёлыми подбородками фигуры. Несмотря на то что Р.-йи-А. в первой половине 17 в. занимался книжной миниатюрой, большинство его произведений — это портреты, выполненные на отдельных листах. В 1620-х Р.-йи-А., отдавая дань своему великому предшественнику К. Бехзаду, создал несколько произведений по мотивам его рисунков. Р.-йи-А. пережил своего владыку — шаха Аббаса I, умершего в 1629. За исключением миниатюр в книге «Хамсе» Низами, к-рые по большей части были созданы его учениками, позднее творчество художника состоит из разнообразных портретов, выполненных на отдельных листах. Эти поздние портреты, написанные в 1630–35, демонстрируют его неувядающий интерес к характерам и новым темам, например, изображению женщины в объятиях возлюбленного, или европейца, поющего собаку вином. В 1620 количество европейских визитёров к исфаханскому двору увеличилось, что повлекло за собой знакомство иранцев с европейскими художественными стилями, одеждой и манерами. И хотя Р.-йи-А. никогда не пользовался европейскими художественными приёмами, вроде светотени или перс-

пективы, его забавляли вид и повадки иностранцев. Однако для некоторых художников — последователей искусства Р.-йи-А., европейское искусство оказалось неотразимым, а введение его элементов полностью изменило развитие персидской живописи. У Р.-йи-А. был сын *Мухаммад Шафи Аббаси*, к-рый также стал художником. Исследователи предполагают, что после смерти отца он завершил некие из его неоконченных работ. Кроме того, у Р.-йи-А. было множество последователей. И при жизни, и после его смерти вплоть до конца 17 в., и даже далее, художники Ирана копировали его произведения либо создавали вариации на их темы.

Ризнич Иван Иванович (20.1.1908, С.-Петербург, — 27.11.1998, там же), российский художник по росписи фарфора

» Народный художник РФ (1994). В 1926 окончил художественную школу в Павловске и поступил на работу на Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. С 1929 одновременно работал в книжной иллюстрации. В 1937 принимал участие как живописец и скульптор в создании барельефов на фасаде Химкинского вокзала. Участник Великой Отечественной войны 1941–45. После войны вернулся на завод, работал там в 1945–57 и 1975–98. Основная тема творчества Р. — мир животных, охота, природа. Сцены, изображающие зверей, поражают разнообразием поз животных, наблюдательностью и остротой передачи; вазы характеризуются чрезвычайно внимательным и любовным отношением к изображаемым предметам и свидетельствуют о понимании фактурных качеств материала, на к-ром они изображаются («Ленин на охоте», «1905 год», «Тюлений промысел» и

др.). В 1975 Р. был приглашён для выполнения правительственного заказа: роспись сервиза на тему охоты для подарка Генеральному секретарю ЦК КПСС Л.И. Брежневу. Произведения художника находятся в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, во многих других музеях и частных собраниях в России и за рубежом.

Рйман Роберт, см. *Райман*

Рймская премия (франц. *Prix de Rome*), награда в области искусства, существовавшая во Франции в 1663–1968

» В целом термин имеет несколько значений. Так называют премию, к-рой награждались молодые художники, победившие в специальном конкурсе, и к-рая давала им возможность совершенствовать своё искусство во *Французской академии* в Риме. В широком смысле слова этот термин обозначает лауреата конкурса по каждой из секций (живопись, скульптура, гравюра, архитектура, музыкальная композиция). Так же называют и сами произведения, представленные на конкурс. Первый конкурс на Р. п. по живописи был организован главным интендантом Королевских строений, изящных искусств и фабрик Ж.-Б. Кольбером в 1663. Привлекательность Италии была столь велика, что две первые премии были присуждены ещё до выборов директора академии, а по случаю третьего конкурса в 1664 лауреатам было обещано, что победителям король пожалует пенсионерскую поездку в Рим на срок три года и четыре месяца. Французская академия в Риме была открыта в 1666; её директором стал Эррар. В 1674 было решено, что участники конкурса должны представить картину маслом, а не рисунки; размеры картины также были определены — «два с половиной фута в высоту и три с половиной фута в ширину» (примерно 80×110 см). Программы этих картин писались самой академией. За исключением первого конкурса, где были свободные темы, они в основном заимствовались из Библии и античной мифологии и почти всегда имели аллегорический характер. В 1762 темы древней истории были заменены библейскими сюжетами. При старом режиме некие римские пенсионеры не были лауреатами конкурса, т. к. им покровительствовал интендант Королевских строений. Кроме того, когда королевская казна оказывалась пустой или когда деньги были растрочены, пенсионеры не посылались в Италию (напр., Б. де Буллонь в 1669,

И. Риго в 1682). В 1792 академия была закрыта по решению Конвента, однако уже в 1797 конкурсы на Р. п. были восстановлены. С 1800, чтобы поехать в Рим, необходимо было получить именно первую премию, а конкурсы стали ежегодными. С 1803 резиденцией пенсионеров в Риме стала вилла Медичи. С тех пор правила конкурса постоянно менялись. В секциях живописи и гравюры, где конкурсы проводились каждые два года, в 1817 по предложению П.Н. Герена был введён и дополнительный конкурс на исторический пейзаж, к-рый устраивался каждые четыре года (упразднён в 1863). За исключением периода 1864—71 (когда решения принимались специальным жюри) организацией конкурса занимался Институт (класс изящных искусств). Самое последнее изменение было основано на декрете от 13.11.1871. Конкурс живописцев состоял из двух предварительных туров и одного окончательного. На первый тур художник должен был представить три живописных произведения размером 130 × 97 см; кроме того, все французские кандидаты, подходившие по возрасту, должны были иметь диплом, выданный преподавателем художественной школы или известным художником. Второй тур состоял в том, что кандидаты в специальном помещении («ложе») за четыре дня должны были исполнить эскиз на холсте размером 81 × 65 см. По итогам второго тура для заключительного испытания отбиралось максимум 15 кандидатов, к-рые в течение трёх месяцев должны были по этому эскизу написать картину на холсте размером 195 × 130 см. Эти картины выставлялись публично. Р. п. не всегда присуждалась самым выдающимся художникам, тем не менее её лауреатами были И. Риго (1682), Ш.Ж. Натюр (1721), Ф. Буше (1723), Ж.О. Фрагонар (1752), Ж.Л. Давид (1774), А.Л. Жироде-Триозон (1789), Ж.О.Д. Энгр (1801), И. Фландрен (1832), А.В. Бугро (1850) и др. Картины, представленные на конкурс, были собственностью академии и хранились в Лувре. В 1793 по инициативе Конвента они были розданы художникам. Эти картины в настоящее время хранятся в Школе изящных искусств в Париже и с 1983 стали объектами различных выставок и публикаций. После Первой мировой войны 1914—18 престиж Р. п. сильно упал. В конце концов она превратилась в простой придаток академической системы образования, упорно противостоявшей всему живому и новому в изобразительном искусстве. В передовых кругах ху-

дожников Р. п. стала синонимом ретроградности и консерватизма. В 1968 по инициативе занимавшего в это время пост министра культуры Франции А. Мальро Р. п. в её традиционном виде была закрыта. Однако по декрету от 16.9.1970 молодые художники и исследователи различных видов искусства (пластические искусства, музыка, архитектура, литература, кино, театр, история искусства) могут получить стипендии для пребывания во Французской Академии в Риме (однако эта стипендия не даёт право на диплом или звание). Отборочная комиссия отбирает кандидатов на основании их досье, содержащих работы и исследования по их специальности.

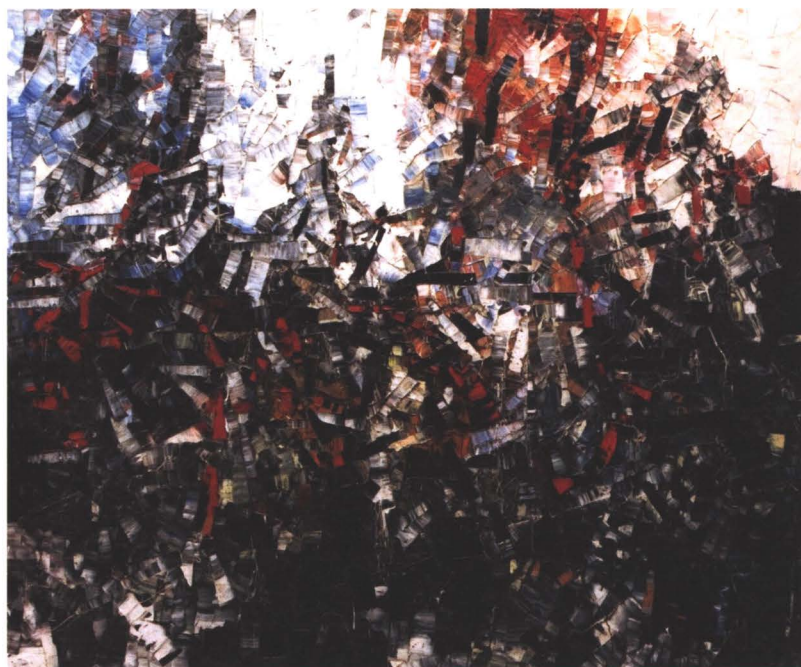
Ринчинов Солбон Раднаевич (р. 26.3.1936, с. Хилгана Баргузинского р-на, ныне Бурятия), российский художник

» Народный художник РФ (1999). В 1960—66 учился в ленинградском Высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухомой на отделении гобелена и ковроделия; во время учёбы занимался ковроделием, живописью и графикой. Получив профессию мастера гобелена и ковроделия, художник создал ряд работ-гобеленов, выполненных в технике ручного плетения из шерстяной пряжи: «Степь цветёт», «Песнь о Бурятии», «Состязание баторов», «Музыканты». Большое место в творчестве Р. заняла живопись, ведущими стали жанры

тематической картины и портрета. Член Союза художников РСФСР с 1971. Истоки своего творчества художник черпает в природе, главным героем его полотен всегда является человек — сильный, красивый, стойкий в различных специфических условиях труда и быта («Чабаны», 1974; «Портрет Сиходана», 1979; «Последний лов на Байкале», 1982; «Перед Сармой», 1984). Одними из самых выразительных полотен, к-рые стали классической вершиной бурятского изобразительного искусства, явились работы «Тоонто» («Семья», 1971) и «Жаворонок» (1979). За серию работ о строительстве БАМа — «Утро на БАМе» (1977), «Палаточный посёлок на мысе Курлы», «Лето в бамовском совхозе „Улюнханский“» (обе — 1979) — был удостоен премии ЦК ВЛКСМ. Также художник плодотворно работал над монументально-декоративным оформлением общественных зданий города и республики.

Риопель Жан-Поль (Riopelle Jean-Paul) (7.10.1923, Монреаль, — 12.3.2002, г. Иль-о-Грю, пров. Квебек), канадский художник и скульптор

» В 1944 оставил учёбу в Мебельной школе в Монреале и посвятил себя живописи. Его ранние работы исполнены в традиционной манере, от к-рой он впоследствии отказался. В 1946 в Монреале вместе с Ф. Ледюком он принял участие в первой выставке «автоматистов», учеников



Риопель Ж.-П. «Абстракция»

Рерих

Николай Константинович

«Жемчуг исканий»

1924 год

Холст, темпера, 89,5 × 117 см

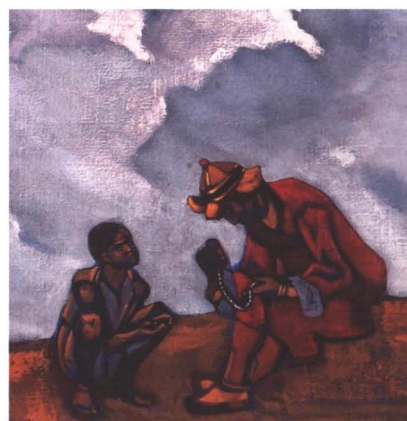
Нью-Йорк, Музей Николая Рериха

Картиной «Жемчуг исканий» открылась новая страница творчества Рериха. Состоялась его встреча с Индией. Восточная традиция представляет эволюцию человека в виде жемчужного ожерелья. В нём могут быть и подлинные, и фальшивые бусины. В каждой жемчужине Учитель видит итог долгой и неустанной работы духа ученика. Без опыта, без Учителя фальшивых жемчужин не распознать. Сколько бы ни знал человек, всё его знание есть лишь ступень к знанию ещё более полному и высшему, конца же познанию нет. Познание — это вечный поиск, постоянное восхождение к новым истинам, покорение новых сияющих вершин.



Гуру и ученик изображены на фоне горы Канчен-джанги, покрытой вечными снегами. Её величественная корона как строгое архитектурное строение возносится над всеми тёмными предгорьями и вонзается в купол неба.

В руках Учителя нить жемчуга. Ожерелье в восточной символике олицетворяет вечность. Поискам не суждено никогда кончиться, ибо только познающий достоин быть Учителем-гуру, и только ищущий сумеет отыскать истину.





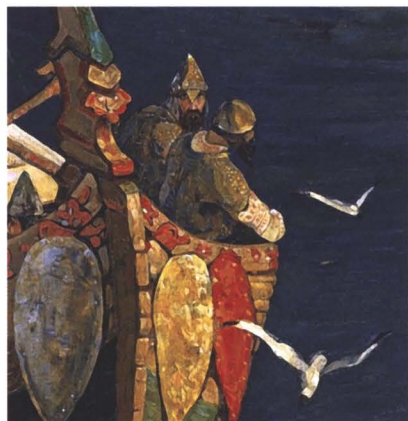
В картине старина оживает, вторгается в наши чувства в блеске ослепительных красок, жизнерадостная, бодрая, прекрасная. Художник переносит нас в глубь веков и заставляет стать очевидцами событий языческой Руси.

Историчен и пейзаж. Волнистые линии зелёных холмов с оставшимися кое-где округлыми валунами — след ледников. На вершине одного холма три кургана — захоронения вождей, на другом — укрепленный славянский городок.

«Заморские гости»

1901 год

Холст, масло, 85 × 112,5 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея



В этом произведении в символически обобщённой форме отражена древняя история славян — путь варягов на Русь. Манера исполнения полотна напоминает технику витража или расписную резьбу по дереву. Применив резкое пространственное сокращение, художник добился эффекта напористого движения ладьи прямо на зрителя.



Рипль-Ронаи Й. «Портрет молодого человека». 1890-е

П.Э. Бордюа; в следующем году их выставка прошла в Париже. В 1948 художник переехал в Париж, познакомился с Ж. Матё и участвовал в выставке «Imaginaire», первой выставке абстракции лирической в Париже. Его связывали дружеские отношения с французским поэтом, одним из основоположников сюрреализма, А. Бретоном, к-рый написал статью в каталог его первой персональной выставки (1949). Однако Р. вскоре отошёл от группы сюрреалистов. После обращения к технике ташистов (см. *Ташизм*) наступил новый период (1950—51): художник пришёл к исключительно господству материалов — он клал краску прямо из тюбика *мастихином*, преобразовывая поверхность, к-рая приобретала вид разноцветной мозаики («Шеврёз», 1954, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). Пейзажи он изображал с помощью цветковых планов, достаточно запутанных («Паван», 1954, Оттава, Национальная галерея; «Встреча», 1956, Кёльн, музей Вальраф-Рихард). Затем, разламывая мозаичную структуру, он вводил каллиграфию извилистых линий через сетки жил, голубых, сиреневых и чёрных («Lunes sans l'autre», 1967). В 1956 Р. познакомился с американской художницей Дж. Митчелл, ставшей его гражданской женой до 1979. Интерес к скульптуре привёл Р. к более фигуративной живописи — поверхности стали шире, краска — пастознее и рельефнее («Dedores», 1968, «Водяная курочка», 1970). Его частые поездки в Канаду начиная с 1970 ос-



Рипль-Ронаи Й. «Автопортрет в коричневой шляпе». 1897

тавили заметный отпечаток на произведениях последующих лет; большие чёрные композиции из верёвок, к-рыми пользуются эскимосы (триптих «Мичиканаги Конг», 1975, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), серия чёрно-белых картин («Айсберги», 1977—78), воспоминания об охоте на диких птиц — эти темы были включены в его выставку в парижской галерее Мэг в 1983. Скульптурные композиции работы Р. украшают Международный аэропорт Торонто, Международный ди-стрикт Монреаля, Оперу Бастилия в Париже.

Рипль-Ронаи Йожеф (Rippl-Rónai József) (24.5.1861, Капошвар, — 25.11.1927, там же), венгерский художник

» В 1884—87 учился в Академии художеств в Мюнхене, в 1887—89 у М. Мункачи в Париже, где был связан с группой «Наби». В своих декоративно-обострённых композициях Р.-Р. добивался мягкости цветовых гармоний, умело воссоздавал замедленный ритм венгерской провинциальной жизни («Дядя Пиачек и куклы», 1905); выполнил ряд острохарактерных, артистических по исполнению портретов («Автопортрет в красном берете», пастель, 1924).

Риси Франсиско (Ricci Francisco) (1614, Мадрид, — 1685, дворец Эс-кориа, близ Мадрида), испанский художник

» Родился в семье Антонио Риси, второстепенного художника из Бо-



Риси Ф. «Аутодафе». 1683

лоньи, переехавшего в Испанию. Младший брат Х. Риси. Принадлежал новому поколению мастеров поздней мадридской школы живописи, в к-рой господствовали придворные вкусы и влияние итальянского барокко. Ученик работавшего при испанском дворе итальянского маньериста В. Кардуччо, он изучал технику фресковых росписей на произведениях приглашённых в Испанию болонских декораторов А. Метелли и М. Колонна и довольно легко создал собственную быструю манеру работы в области религиозной декоративной живописи. С 1653 — придворный художник короля Филиппа IV. Пользовался большим успехом в аристократических кругах Мадрида. Он сотрудничал с Х. Карреньо де Мирандой в росписях церкви Мадрида и Толедо, исполнял монументальные алтарные композиции, среди к-рых «Дева Мария со святыми Франциском и Филиппом» (1650, Мадрид, Прадо), основанная на традиционной ренессансной схеме такого типа изображений, обогащена множеством пышных барочных мотивов. Будучи в известной мере эклектиком, Р. создал в испанской живописи второй половины 17 в. свой эффектный вариант барочной церковной картины, к-рому подражали. Неожиданно в творческой практике Р. воспринимается его огромная картина (4,38×2,17 м) «Аутодафе» (1683, Мадрид, Прадо), изображающая церемонию аутодафе 30.6.1680 на мадридской площади Майор в присутствии Карла II и его семьи. Это поистине бесценный документ истории. Сумрачное пространство украшенной коврами площади с помостом в центре заполнено сотнями персонажей на балконах, боковых трибунах, на мостовой. На церемонии присутствуют высшие круги государства и общества. Горизонтальная композиция построена строго фронтально и вместе с тем допускает более высокую точку зрения, что позволило Р., опытному декоратору, уметь использовать пространственные интервалы между группами и отдельными фигурами, достичь разнообразия типов, поз, жестов и одеяний. Многие изображены портретно. Золотистая гамма красок оживлена пятнами белого, красного и золота. Известность Р. принесло участие в оформлении роскошных представлений в Королевском театре Буэн Ретиро в Мадриде.

Рйси Хуан (Ricci Juan) (1600, Мадрид, — 1681, монастырь Монтекассино, в 120 км к югу от Рима), испанский художник



Риси Х. «Сцена со святым Бенито». Около 1630

» Родился в семье Антонио Риси, второстепенного художника из Болоњи, переехавшего в Испанию. Старший брат Ф. Риси. Учился у Х.Б. дель Майно в Мадриде. В 1632 принял в монастыре Мадонны Монтсерратской монашество ордена бенедиктинцев. Писал картины для монастырей Монтсеррата, Бургоса, Саламанки, Мадрида, портреты монахов. Испытал влияние Ф. Сурбарана. Художник изображал крупномасштабные немногословные сцены из монашеской жизни с двумя-тремя объёмными фигурами в скупом монастырском интерьере, любил подчёркивать светотеневые контрасты, сдержанный землистобурый, золотисто-коричневый колорит. Уверенная, несколько суховатая манера письма с тщательной передачей предметов быта и портретной достоверностью лиц кажется подчас однообразной. Одна из самых известных картин Р. — «Трапеза святого Бенедикта» (Мадрид, Прадо), в к-рой горящая в руках монаха свеча озаряет келью, а образ восседающего за столом святого привлекает доброжелательностью, покоем, благородной простотой. Современник Д. Веласкеса, Р. следовал его традиции в строгих портретах, часто представленных во весь рост, с точным соблюдением натуры (Фра Алонсо де Сан Виторес, Бургос, Музей изящных искусств; дон Тибурсио де Редин, Мадрид, Прадо). В портрете дон Тибурсио за-

поминается образ человека сложной судьбы, сменившего жизнь знатного сеньора и рыцаря ордена Калатравы на миссионерство в Каракасе. В 1662 художник переехал в Рим, затем, три года спустя, удалился в итальянский монастырь Монтекассино и отошёл от творческой деятельности.

Рисс Франц Николаевич (Riss Francois Nicholas) (1804, Москва, — 1886), российский художник

» Художественное образование получил в Париже, в мастерской живописца барона А.Ж. Гро. Был известным портретистом и мастером бытовых композиций. Создал «Портрет молодой женщины в розовом платье» (1832), «Портрет поэта Василия Андреевича Жуковского» (1832), «Портрет князя Григория Петровича Волконского» (1833), «Портрет князя Алексея Алексеевича Голицына с сыном Львом» (1835) и др. За портрет В.А. Жуковского был удостоен в 1833 звания академика портретной живописи. В Государственной Третьяковской галерее находятся его картины «Цыганский табор в лесу» (1842) и «Автопортрет» (1843). Преданность Р. живописи и его активная деятельность по развитию русского изобразительного искусства привели в 1863 к избранию художника почётным вольным общником Академии художеств. Принимал также участие в росписях Исаакиевского собора в С.-Петербурге.



Рисс Ф.Н. «Цыганский табор в лесу». 1842



Рисс Ф.Н. «Скоморохи в деревне». 1857

Рисунок (англ. *drawing*, франц. *dessin*, нем. *Zeichnung*, итал. *disegno*), изобразительное начертание на какой-либо поверхности, сделанное от руки сухим или жидким красящим веществом (либо процарапанное твёрдым инструментом на более мягком основании — бересте, навощённой дощечке, сырой глине) с помощью графических средств — контурной линии, штриха, пятна

» Различные сочетания этих средств позволяют создавать световые и тональные эффекты, осу-

ществлять пластическую моделировку. Р., как правило, выполняется одним цветом либо с более или менее ограниченным участием разных цветов. Р. — первичное, простейшее изобразительное средство, с которого начинается первобытное и детское творчество, но в результате длительного развития Р. составил одну из важнейших и широко развитых областей изобразительного искусства и лежит в основе всех видов художественных изображений на плоскости (живопись, графика, рельеф). Р., как правило, составляет начальную стадию работы над произведением пластических ис-

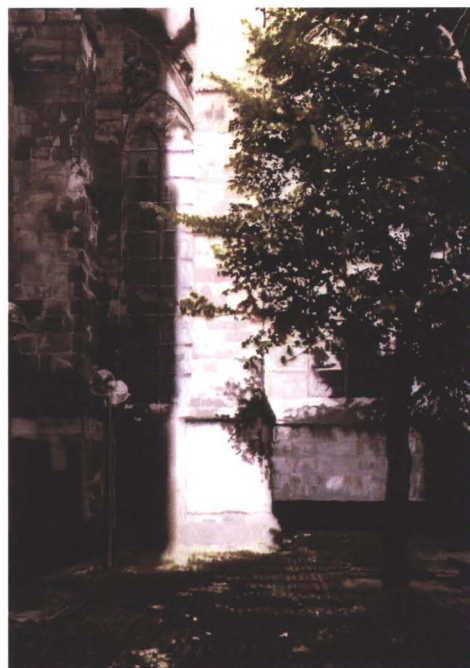
кусств, играет важнейшую роль в определении очертаний формы, объёма предметов и расположения их в пространстве. Поэтому Р. в широком смысле понимается как совокупность линейно-пластических элементов пластических искусств. Б. Микеланджело называл Р. «высшей точкой и живописи, и скульптуры, и архитектуры». Р., прежде всего рисование с натуры, служит анализом формы и конструкции изображаемых фигур и предметов, что делает его одним из важнейших средств познания и изучения действительности художником. Р., включающий учебное рисование с натуры, рисование по памяти и воображению, составляет основу художественного образования. Как самостоятельная область творчества Р. является главным видом *графики* и основой всех других её видов (гравюры, литографии и пр.). Многочисленные разновидности Р. различаются по технике, методам и характеру рисования, по назначению, темам и жанрам. Р. может быть станковым графическим произведением или служить вспомогательным средством для создания живописных, графических, скульптурных, архитектурных, декоративных произведений (*набросок, кроки, эскиз, этюд*); те и другие могут иметь выдающуюся художественную ценность. Древнейшие сухие красящие вещества, используемые для Р., — уголь и охра (жёлтая глина с окислами железа). Со времён Античности известны свинцовые и серебряные штифы, распространённые позже, в 12—16 вв. В эпоху Возрождения вошли в употребление сланцевый *итальянский карандаш* («чёрный мел») и *сангина* («красный мел»); с 16 в. применяется для Р. графит, с кон. 18 в. — *карандаши* в деревянной оправе. Жидкие красящие вещества (*тушь, бистр, сепия, чернила*) наносятся пером (тростниковым, птичьим, металлическим) или *кистью*. Основой для Р. в Древнем мире служил папирус (из стеблей африканского водного растения), в Средние века — пергамент (из кожи животных), а также *бумага* (в Китае — со 2 в., в Европе — с 10 в.). Пергамент и бумага нередко грунтовались, окрашивались в разные цвета. Художественные методы Р. разнообразны — от беглых набросков до чётких линейных Р. кистью и пером, часто с элементами светотени и тона (штриховка, *растушёвка, размывка*) и чисто тоновых Р. кистью, приближающихся к живописи. Р. могут быть монохромными, подцветочными (*акварелью, гуашью, пастелью, пандой, фломастерами* и т. д.) или многоцветными: акварель, гуашь,

пастель, тушь могут служить для создания как Р., так и собственно живописных произведений. С эпохи палеолита известны Р., гравированные на скалах, на кости (животные, сцены охоты). Графичны, чётки древнеегипетские линейные Р. на папирусах; древнегреческие Р. на белофонных лекифах, на пластинах выделяются пластичностью, изяществом контура. С IV в. до н. э. развивается тонкий, каллиграфический Р. Дальнего Востока. От средневекового европейского искусства дошли архитектурные проектные Р. и контурные подлинники росписей, икон, Р. в рукописях. В эпоху Возрождения были заложены теоретические и практические основы методики Р.; стало системой рисование с натуры. Р. вобрал в себя достижения науки (законы светотени, анатомии, перспективы). Наряду с этюдом, эскизом, наброском, анатомической и научно-естественной *штудией* возник станковый Р. с его жанрами (портрет, пейзаж, фигурная композиция). С кон. 16 в. сложилась академическая система обучения Р. (копирование «оригиналов» — Р. признанных мастеров, затем рисование с гипсовых слепков античных статуй и лишь в заключение — с живой натуры); в противовес этой жёсткой системе сложились как свободный, эмоциональный, так и строгий, реали-

стически точный типы Р., а в 19—20 вв. также графичный Р., рассчитанный на воспроизведение в печати и остро выразительный, экспрессивный, нарушающий традиционные нормы Р. художников авангардных направлений.

Рихтер Герхард (Richter Gerhard) (р. 9.12.1939, Дрезден), немецкий художник

» В 1948—51 обучался в художественной школе в Циттау, затем в 1952—56 в высшей школе изобразительного искусства в Дрездене. В 1957 женился на Марианне Ауфингер, а в 1961 эмигрировал в Западную Германию, где продолжил учёбу в академии художеств в Дюссельдорфе (1961—63). Перебравшись в Западную Германию, Р. начал работать с З. Польке и К. Фишер-Лойгом, манипулируя в духе *поп-арта* с рекламными объявлениями и дорожными знаками. Вскоре Р. обратился к живописи, в к-рой он использовал фотографию, однако его приёмы отличались как от поп-арта, так и от *гиперреализма* — он отказался от ярких и весёлых красок, заимствованных у рекламных афиш, и от доведённой до крайности чёткости. Напротив, его нейтрально серая живопись излучала беспокойство и носила безлич-

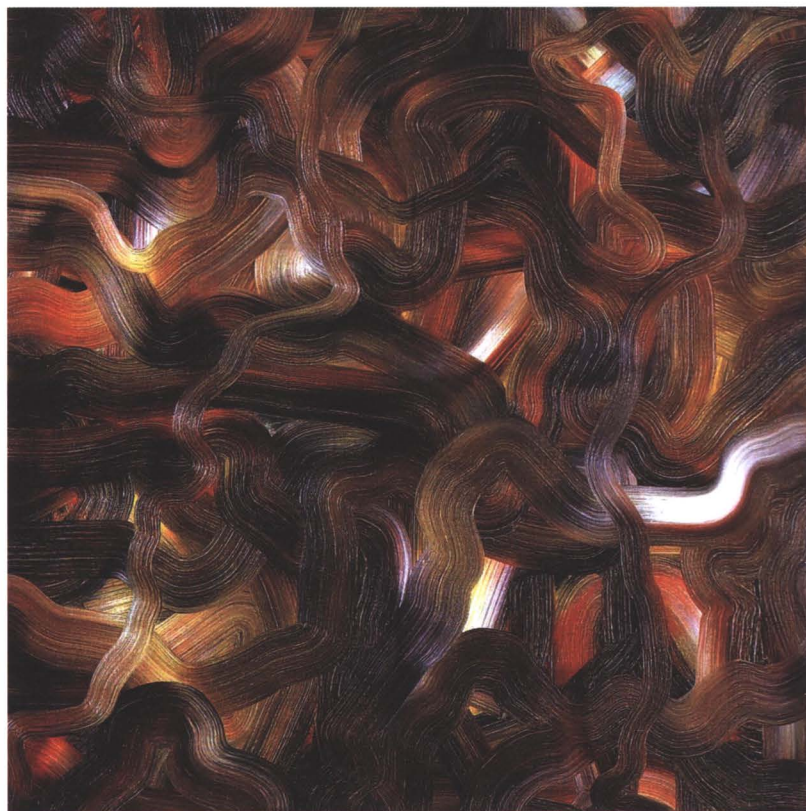


Рихтер Г. «Угол Кафедрального собора II». 1998

ный характер, а расплывчатость усугубляла дистанцию между сюжетом и его репрезентацией («Эма, обнажённая на лестнице», 1966; серия из 48 «Портретов», взятых из словаря, 1971—72). Наряду с монохромными серыми картинами («Grau № 349», 1973, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), большими картинами, к-рые представляли собой лишь холодные образцы красок («1704 цвета № 350/3», 1973, там же) и, наконец, «Абстрактными картинами» (1979—83), Р. выставил в это время «фигуративные» картины на тему бренности жизни (череп и свечи), служащие своего рода алиби в случае критики его работ за бессюжетность. Виртуозная техника позволяет художнику показать, что его абстрактная *живопись действия* не имеет в себе ничего спонтанного, что, следовательно, он всегда держит дистанцию по отношению к сюжету и что эстетический выбор между изображением и абстракцией оказывается в конечном счёте различным. Лауреат премии имени Арнольда Боде (1881), премии Оскара Кокошки (1985).

Рихтер Даниэль (Richter Daniel) (р. 18.12.1962, Ойтин, Германия), немецкий художник

» В 1991—95 учился в Высшей школе изобразительных искусств (Гамбург). В 2000-х перешёл от психоделической орнаментальной *абстракции* к более аллегорической, хотя не менее психоделической, фигуратив-



Рихтер Г. «Красный, синий, жёлтый». 1972



Рихтер Д. «Планета собак». 2002

Рихтер Людвиг (Richter Ludwig) (28.9.1803, Дрезден, — 19.6.1884, там же), немецкий художник, представитель позднего романтизма

» Сын гравёра. В 1816—18 обучался в Академии художеств Дрездена. В 1818 впервые продемонстрировал свои рисунки на выставке в академии. В 1820 путешествовал в качестве художника-рисовальщика с князем Нарышкиным по городам Германии и Франции. С 1823 как пенсионер академии работал в Италии. С 1826 жил в Дрездене, выезжая в другие города Германии, Бельгию (1849, Остенде). В 1858 принял участие в выставке в Мюнхене («Всеобщая немецкая выставка»); в 1878 состоялась выставка в берлинской Национальной галерее. Много поэтичных пейзажей маслом, акварелей, рисунков было создано художником во время пребывания в Италии, где он запечатлевал в пейзажах живописные окрестности Альбано, Ариччи, Палестрины, Амальфи, Дженцано; работал в технике живописи маслом и аква-



Рихтер Д. «Всадник Апокалипсиса». 2009

ной живописи. Он построил своё творчество на крупноформатной энергичной по цвету живописи с политическим подтекстом. Художник умело сочетает живописные стили нескольких столетий, используя визуальный архив истории искусства, средств массовой информации и поп-культуры. Свои образы Р. помещает в новый контекст — фантастический и вневременной, его композиции похожи на жутковатый сон, несут ощущение тревоги, нестабильности и насилия.



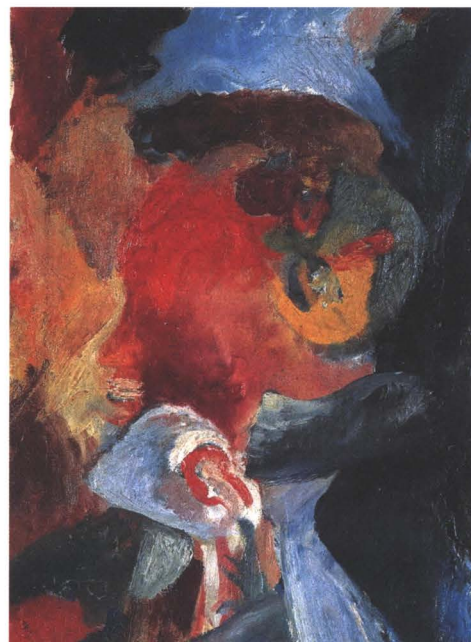
Рихтер Л. «Женевьева в лесном уединении». 1841

релью. Полотна «Амальфи» (1826), «Рокка ди Мечца в Сабинских горах» (1826, оба — Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Утро в Палестрине» (1829); «Чивителла. Вечер» (1827—28); «Аричча. Утро» (1828, все — Дрезден, Картинная галерея); акварель «Тиволи» (1824, Лейпциг, Музей изобразительных искусств) красочно передают южную природу. Пейзажи Германии 1830—1850-х тоже всегда оживлены изображением нарядных крестьян, что сближает их с бытовыми сценами («Пейзаж Зальцбурга», 1830, Дрезден, Картинная галерея; «Аве Мария», 1834, Лейпциг, Музей изобразительных искусств; «Церковь Святой Анны в Богемии», 1836, Ганновер, Художественный музей; «Вечерняя молитва», 1842, Лейпциг, Музей изобразительных искусств; «Деревенский скрипач»,

1845, Берлин, Государственные музеи; «Летние радости», 1844, Лейпциг, Музей изобразительных искусств; «Бракосочетание весной»; 1847, Дрезден, Картинная галерея).

Рихтер Ханс (Richter Hans) (6.4.1888, Берлин, — 1.2.1976, Локкарно), немецкий художник

» Начал заниматься живописью в четырнадцать лет, исполнив портрет одного из своих соучеников. Учился в Берлинской академии художеств, затем в Веймарской академии. В 1912 попал в круг художников-авангардистов, участников группы «Синий всадник» и журнала «Штурм». Стилистически Р. испытал влияние кубизма («Виолончель», 1914; «Оркестр», 1915, Милан, галерея Шварца). Однако его темпераменту был ближе экспресси-



Рихтер Х. «Воображаемый портрет». 1916



Рицци А.А. «Совещание кардиналов». 1900

онизм, вдохновивший его на серию «Воображаемых портретов» (1917, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), в которой утверждаются качества, присущие случайности и стихийности. Первая персональная выставка состоялась в 1916 в Мюнхене. В 1916—18 входил в цюрихскую группу дада (см. *Дадаизм*), затем заинтересовался абстрактной живописью. Художник создал ряд композиций, стремясь найти первичные соотношения линии и поверхности, отказываясь от самых простых элементов. В 1919 он осуществил свой первый «свиток», как называлась серия рисунков на одну и ту же тему, меняющуюся во времени («Прелюдия», 1919, Нью-Хэвен, Художественная галерея Йельского университета; «Фуга», 1920, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Эти опыты Р. продолжил и в своих первых абстрактных фильмах («Ритм 21»). В 1920 Р. вернулся в Берлин, где примкнул к *Ноябрьской группе* и группе «*Де Стейл*» и вместе с Л.М. *Лисицким* издавал журнал «G». С 1928 создавал многочисленные экспериментальные документальные и рекламные, а также короткометражные фильмы. Одновременно он писал теоретические книги, не отделяя кинематографических проблем от чисто живописных. В 1940 он был вынужден уехать в Соединённые Штаты, где в 1944 создал полнометражные фильмы «Мечты, которые можно купить» (вместе с М. Дюшаном, М. Эрнстом, М. Реем и Ф. Леже) и «Дадаскоп» (вместе с Х. Арпом,



Рицциони А.А. «Пустынник, выслушивающий урок». 1868

М. Дюшаном, Р. Хаусманом, К. Швиттерсом). Он продолжал заниматься живописью; в его картинах преобладают геометрические элементы («Контрапункт в серых и красных тонах», 1942; «Созвездие в серых, чёрных и белых тонах», 1956, частное собрание), а позже расплывчатые эффекты («Моторитм 7», 1960; «Синяя птица», 1963, собрание художника). Картины художника были представлены на многочисленных выставках — в галерее «Дез-Иль» в Париже (1952), в Базеле, в Городском музее в Амстердаме (1955), в Риме, Мадриде, Флоренции и в галерее Дениз Рене в Париже (1960 и 1965).

Рицциони Александр Антонович (23.1.1836, Рига, — 16.4.1902, Рим), российский художник

» Младший брат П.А. Рицциони. Первые уроки живописи получил от брата. В 1852—62 учился в Императорской академии художеств, ученик профессора Б.П. Вилле-вальда. Малая серебряная медаль за картину «Корчма» (1857), большая серебряная медаль за картину «Итальянский шарманщик в корчме», малая золотая медаль за картину «Жиды-контрабандисты» (1859). Во время обучения несколько раз за свой счёт ездил за границу, посетил Италию, Францию, Испанию, Бельгию. В 1862 получил большую золотую медаль за дипломную картину «Аукцион в лифляндской деревне» и право на шестилетнее пребывание за границей в качестве пенсионера академии. Академик Академии художеств с 1866, с 1868 — профессор живописи. С 1868 жил в Риме. Работал в бытовом жанре: писал картины из жизни католического духовенства, римского народного быта, еврейские жанровые сцены. Среди поклонников творчества Р. были и члены Российского императорского дома. Друг П.М. Третьякова, Р. выполнял его поручения по закупке картин для галереи.

Рицциони Павел Антонович (20.10.1823, Рига, — 1913, С.-Петербург), российский художник

» Сын ремесленника, выходца из Италии. Старший брат А.А. Рицциони. Первые художественные навыки получил в Риге. В 1839—47

учился в Императорской академии художеств, ученик профессора А.Т. Маркова (историческая живопись) и А.И. Зауервейда (батальная живопись). В 1847 за картину «Толкучий рынок» награждён большой золотой медалью с правом пенсионерской поездки за границу. В 1848—49 находился в Европе (Германия, Нидерланды, Бельгия). В 1850—53 путешествовал по южным областям России. Работал преимущественно как жанрист; писал натюрморты, пейзажи. Участвовал в академических выставках В 1853 за картину «Питейный дом» получил звание академика. В 1861—66 преподавал рисование в Марининской, Вознесенской и Александровской женской гимназиях, давал частные уроки живописи и рисунка. Произведения Р. находятся в ряде музейных собраний, в т. ч. в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее.

Риччи Марко (Ricci Marco) (5.6.1676, Беллуно, — 21.1.1729, Венеция), итальянский художник

» Р. писал пейзажные фоны в композициях своего дяди, живописца С. Риччи, работал сценографом в театрах Италии, много путешествовал с С. Риччи, в 1708—10 и 1712—16 жил в Англии, где писал *ведуты*. В Италии заинтересовался живописью Дж. П. Паннини, С. Розы, А. Маньяско. По свидетельствам современников, Р. писал в картинах Маньяско монашеского цикла пейзажные фоны с изображениями морского прилива. Подражая генизским мастерам, стал писать морские виды. В полотнах «Пейзаж в бурю» и «Буря на море» сцены написаны в бравурной технике «*tocco forte*» («сильного мазка»), плотными мазками переданы объёмы парусных лодок, вспененные барашки волн, облака, созданные воображением художника архитектурные постройки. Р. любил писать дикую природу, соединяя в своих видах реальные наблюдения и воображаемые эффектные детали, вводя фигуры солдат и отшельников, руины построек. В пейзажах Р. природа выглядит то ирреальной («Пейзаж с монахом и прачками», ок. 1720), то удивительно правдивой («Фантастическая ведута»). Р. интересовала передача разнообразных состояний природы. Поэтическое дарование Р. и его колористические достижения ярко раскрылись в одном из лучших полотен художника — «Пейзаж с лошадьми». Р. также обращался к пастели, гравюре, создавал карикатуры на своих современников.



Риччи М. «Пейзаж с лесорубами и двумя всадниками». 1720-е

Риччи Себастьяно (*Ricci Sebastiano*) (крещён 1.8.1659, Беллуно, — 15.5.1734, Венеция), итальянский живописец, представитель венецианской школы

» Дядя М. Риччи. Учился в Венеции у С. Маццони и Ф. Червелли, Затем в Болонье — у Дж. Дж. дель Соле. Работал в Болонье (1680—86), Парме, Риме (1686—95), Милане, Венеции (ок. 1700—07, с 1717), Вене (1701—05), Бергамо, Флоренции (1706—17), Лондоне (1709—16), в Голландии, Париже (1716). Писал картины на религиозные, мифологические и исторические сюжеты, много работал в монументальной живописи. Значительной ранней работой Р. стал фресковый цикл во флорентийском палаццо Маручелли (1706—07), исполненный для Фердинанда, великого герцога Тосканского. Влияние живописи болонских перспективистов 17 в. проявилось в крупных, тяжеловесных, многочисленных фигурах росписи плафона («Геракл на Олимпе»). Но в настенных фресках («Геракл на распутье», «Геракл и Какус») художник проявил больше



Риччи С. «Купание Вирсавии». 1724

гурах росписи плафона («Геракл на Олимпе»). Но в настенных фресках («Геракл на распутье», «Геракл и Какус») художник проявил больше

фантазии, следуя венецианской традиции размещения фигур гл. персонажей словно на просцениуме, приближая их к зрителю в вертикально вытянутых композициях и выделяя их светом. Традиции болонской и римской барочной живописи, исполненные в стиле рококо, Р. отразил в крупных работах — фреске «Аллегория доблести» (1708) в венецианской церкви Сан Стае и росписи купола капеллы (1708) венецианской церкви Санта Мария дель Кармине. Во время пребывания во Флоренции Р. познакомился с живописью Л. Джордано и работами А. Маньяско, манера к-рого оказала на него большое влияние («Пейзаж»). Преодолевая приёмы сильной свето-теневой моделировки фигур, воспринятой от мастеров Венеции академического направления 17 в. (т. н. *tenebroso*), Р. обратился к живописи П. Веронезе, став провозвестником т. н. неоверонезовского стиля. Алтарная картина «Мадонна со святыми» (1708, Венеция, Сан Джорджо Маджоре) близка произведениям венецианских мастеров 16 в., с их созерцательностью и поэтичностью в выражении эмоционального состояния персонажей. В 1710-е создал ряд больших полотен на мифологические темы, трактованных в духе рококо («Купание Вирсавии», «Венера и сатир»; «Диана и Каллисто»; «Венера и Адонис»). Европейская известность пришла к Р. после его путешествия по Италии, Австрии, Франции, Англии, где он исполнил много росписей (вилла в Чизвике; дворец лорда Берлингтона на Пиккадилли в Лондоне) и алтарных картин (Вена, Карлсхирхе). После возвращения в 1717 в Венецию работал в основном для венецианских церквей. Позднее творчество Р. утратило своё разно-



Риччи С. «Святой Франциск из Паолы, воскрешающий дитя». 1733

образе, композиционные решения стали более логически выверенными, но сцены не утратили очарования волшебной сказочности («Царь Соломон, поклоняющийся идолам», 1724). Р. сыграл значительную роль в создании камерного портрета 18 в. Живопись Р. оказала влияние на Дж. А. Пеллегрини, Дж. Б. Питтони, Дж. А. и Ф. Гварди, Дж. Б. Тьеполо и др.

Робёр Луи Леопольд (*Robert Louis-Léopold*) (13.5.1794, Лез-Эн-латюр, близ Шо-де-Фон, — 20.3.1835, Венеция), швейцарский художник, гравёр и рисовальщик

» Родился в небогатой семье деревенского часовщика. В 1810 уехал в Париж (его родная область Невшатель в то время входила в состав Французской империи), учился гравюре у Ш.С. Жирарде, в 1812 был принят в мастерскую Ж.Л. Давида. В 1814 получил Римскую премию 2-й степени на конкурсе гравюры. После падения Первой империи и передачи Невшателя Пруссии потерял французское гражданство и вернулся на родину. Писал портреты представителей невшательской буржуазии. В 1818—31 жил в Риме, где посвятил себя живописи. Его моделями были главным образом заключённые замка Святого Ангела и Термини («Пристанище бандитов», 1824, Невшатель, музей). Создал четыре большие аллегорические композиции на темы времён года и итальянских областей (две из них — Париж, Лувр). Триумф на Парижском салоне 1831 его картины «Отдых жнецов на Понтинских болотах» принёс ему орден Почётного легиона, вручённый лично королём Луи-Филиппом. В 1832 переехал в Венецию. Безответно влюб-



Робер Ю. Из серии видов Большой галереи Лувра. 1790-е

лённый в принцессу Шарлотту Бонапарт (дочь бывшего короля Испании и племянницу императора Наполеона I), Р. покончил с собой сразу после завершения работы над картиной «Рыбаки Адриатики».

Робёр Юбер (*Robert Hubert*) (22.5.1733, Париж, — 15.4.1808, там же), французский художник, мастер классицистического пейзажа руин

» Член Королевской академии живописи и скульптуры (1767). Почётный член Императорской академии художеств (1802). В 1745—51 учился в иезуитском Коллеж-де-Франс (Париж). Рисунку учился у М. Слодца; в 1754 состоял в свите

графа Ф.Э. де Стенвиля (впоследствии герцога де Шуазёля), в те годы французского посла, оказался в Риме. В 1759 стал пенсионером Академии в Риме. Испытал влияние Дж.Б. Пиранези. В 1760 совершил путешествие в Неаполь, посетил развалины Помпей. Вместе с Ж.К. Сен-Ноном и с Ж.О. Фрагонаром работал на вилле д'Эсте, исполнив рисунки сангиной парка и руин. Вернувшись на родину, жил преимущественно в Париже. Придворный рисовальщик садов (1778). В 1785—87 зарисовывал древности Прованса. Его картины, выставляемые в Салонах, быстро завоевали популярность. Произведения Р., изображающие преимущественно античные руины, парковые виды, а также различные события из парижской жизни («Разрушение моста Нотр-Дам и Моста менял», 1786—88, Париж, музей Карнавале; «Фриз Королевского моста», 1789, Эпиналь, музей), отличаются богатством фантазии, тонкостью световоздушной перспективы; также писал живые жанровые сценки (серия картин из жизни мадам Жоффрен; 1772, собрание Вей-Пикар). Р. поддерживал начавшуюся революцию и даже рисовал революционные события («Праздник Федерации», 1790, Версаль, музей дворца), однако при якобинском режиме был заключён в тюрьму и лишь чудом избежал гильотины. Освобождён после свержения М. Робеспьера. В 1800 был назначен хранителем музея Лувра.

Робёрти Эрколе де (*Roberti Ercole de*) (ок. 1450, Феррара, —



Робер Л.Л. «Отдых жнецов на Понтинских болотах». 1831

1496), итальянский художник феррарской школы

» Эрколе Гранди и Р., долгое время считавшиеся двумя разными живописцами, теперь рассматриваются как один и тот же художник. Был учеником и помощником Ф. дель Косса. Совсем молодым принимал участие в росписи Зала месяцев Палаццо Скифанойя. Именно он написал сцены в верхней части — «Кузница Вулкана», «Триумф сладострастия» и «Любовь Венеры и Марса», в средней части — «Аллегория сентября», в нижней части — «Борсо д'Эсте в окружении придворных». Вероятно, вместе с Коссой в 1470 уехал в Болонью, где принимал участие в создании Алтаря Гриффони в базилике Сан-Петронио в Болонье (ок. 1473), для к-рого написал пределлу «Чудо святого Винсента Феррера», отмеченную замечательной силой воображения. Для пилестр Алтаря Гриффони

ни Р. исполнил восемь небольших панно с изображением святых, семь из к-рых находятся теперь в разных музеях (Париж, Лувр; Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; Феррара, Национальная пинакотека) и частных собраниях (Венеция, собрание Чини). По возвращении в Феррару закончил начатую дель Коссой алтарную картину «Мадонна с Младенцем на троне в окружении четырех святых» для церкви Сан-Ладзаро в Ферраре (погибла в 1945 в Берлине). Затем вновь работал в Болонье вместе с Коссой, вплоть до его смерти ок. 1478). Около 1486 стал придворным художником дома д'Эсте. Среди наиболее значительных произведений Р.: «Кающийся святой Иероним» (Лондон, собрание Барлоу), профильный портрет Джованни II Бентивольо и его жены Джиневры Сфорца (Вашингтон, Национальная галерея), «Мадонна с Младенцем» (Чикаго, Художественный инсти-

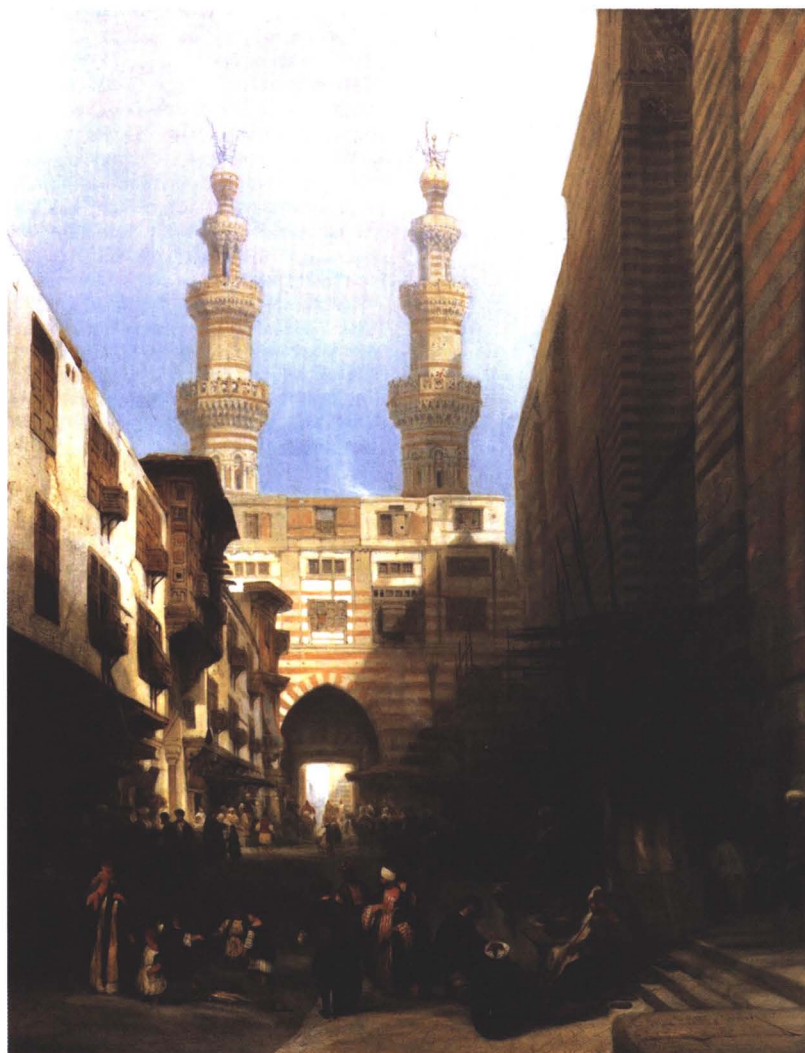


Э. де Роберти. «Портрет Джиневры Бентивольо». 1490

тут), серия небольших панно с изображением «Тайной вечери», «Поклонения пастухов», «Пьеты» и «Сбора манны» (все — Лондон, Национальная галерея), «Святой Михаил» (Болонья, Национальная пинакотека), «Мадонна с младенцем» (Берлин-Далем, музей) и ряд других произведений.

Робертс Дэвид (Roberts David) (24.10.1796, Эдинбург, — 24.11.1864, Лондон), шотландский художник, рисовальщик, живописец, гравёр

» Сын ремесленника. После окончания начальной школы был определён подмастерьем к маляру и декоратору Г. Бьюго. В 1815 начал работать самостоятельно. В 1819 — сценограф Королевского Театра в Глазго, в 1820 — в Эдинбургском театре, с 1822 — в театре Друри-лейн (Лондон), а с 1826 — в театре Ковент-Гарден. Первая выставка картин состоялась в 1824. Прославился как мастер изображения архитектурных памятников. В 1824 путешествовал по Франции, Бельгии, Голландии и Германии. В 1832—33 провёл одиннадцать месяцев в Испании и в Марокко. Был также основателем и главой Общества британских художников. Наиболее плодотворной была поездка художника в Египет и в Палестину в 1838—39, из к-рой Р. привёз 272 рисунка, картину, изображающую панораму Каира, три тетради



Робертс Д. «В Каире». 1840

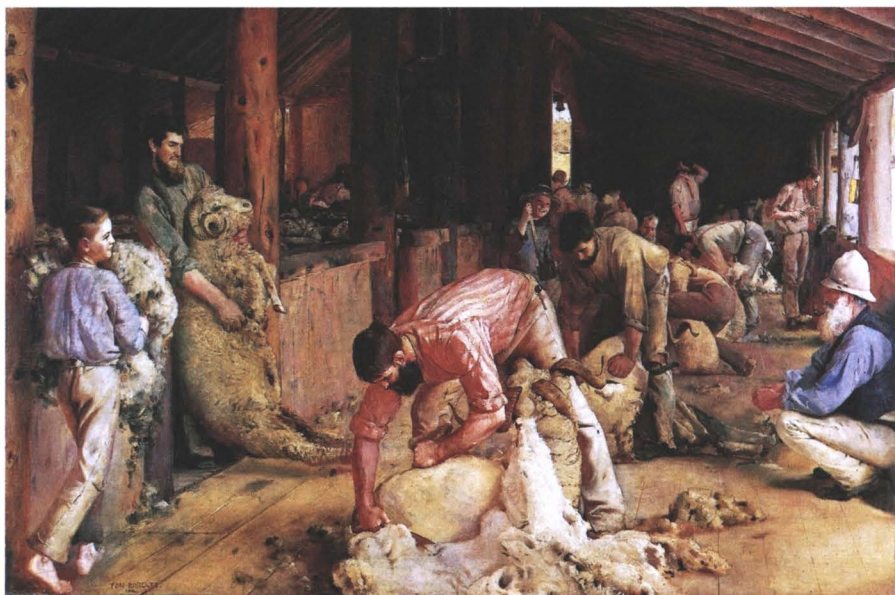
эскизов и дневник путешествия. В 1841 стал членом Королевской академии. После публикации (1842—49) альбома гравюр с египетских и палестинских картин Р. получил европейскую известность и стал самым знаменитым художником викторианской эпохи. В 1843 вновь посетил Францию, Бельгию и Голландию, в 1851 — Северную Италию, в 1853 — Рим и Неаполь, позднее — снова Бельгию и Францию. Его сын, Дэвид Р.-младший, также был художником.

Робертс Томас Уильям (*Roberts Thomas Wiliam*) (9.3.1856, Дорчестер, граф. Дорсет, Англия, — 14.9.1931, Мельбурн, Австралия),

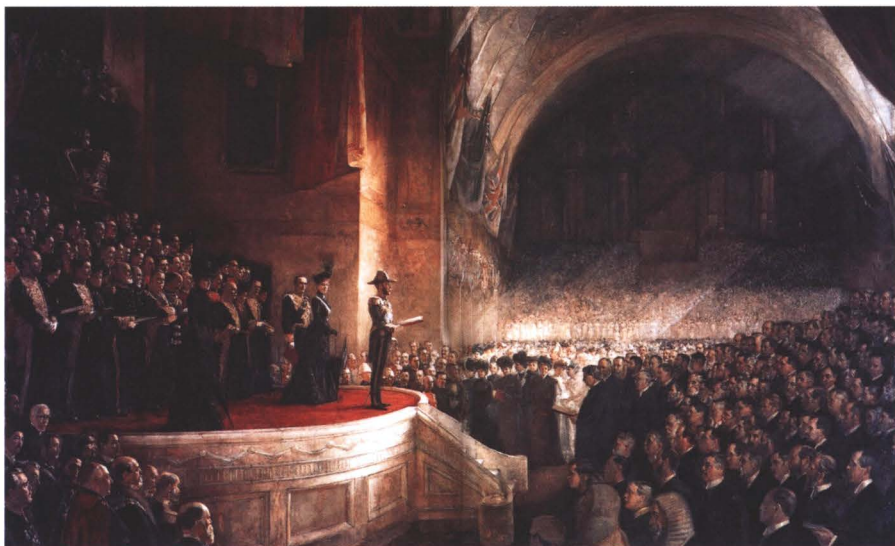
австралийский художник, один из крупнейших представителей гейдельбергской школы

» Получил образование в грамматической школе Дорчестера. После смерти отца семья иммигрировала в Австралию, где уже проживала часть родственников, поселившись в 1869 в одном из пригородов Мельбурна. Р. приходилось долгое время помогать своей матери шить на заказ сумки. С 1870-х он стал интересоваться живописью, к-рой обычно обучался по ночам под присмотром Луиса Бувелота, швейцарского художника, переехавшего в Австралию. В это же время Р. познакомился с рядом других известных ху-

дожников, например, Ф. Мак'Каббином, к-рый стал одним из его лучших друзей. В 1874 Р. стал ходить на вечерние занятия в школе Национальной галереи, где посещал занятия по рисованию Томаса Кларка, хотя обучался на фотографа. В 1877—79 обучался в Школе живописи при Национальной галерее, а в 1878 также посещал занятия по анатомии в Мельбурнской больнице и Университете Мельбурна. В 1880 Р. стал членом Викторианской академии искусств. В 1881 он отправился в Лондон для обучения в Королевской академии художеств, оставался в Великобритании до 1884. За это время Р. также посетил Испанию, Венецию, Париж, подвергшись сильному влиянию *импрессионизма*. В 1885 он вернулся в Австралию. На протяжении 1880—90-х Р. работал в своей собственной студии в городе Мельбурн, большая часть его знаменитых работ была написана именно тогда. Кроме того, Р. считался отличным экспертом в изготовлении рамок для картин, и в 1903—14, когда он уже мало занимался живописью, большая часть дохода его семьи состояла именно от продаж этих рамок. Годы Первой мировой войны 1914—18 Р. провёл в Англии, помогая в одном из госпиталей. В декабре 1919 он вновь вернулся в Австралию. За свои годы жизни Р. написал большое количество пейзажей и портретов (часть из них была написана в художественном лагере совместно с Мак'Каббином), однако его наиболее известными работами, к-рые принесли ему славу, считаются два больших полотна: «Стрижка овец» (1888—90) и «Большая картина» («Открытие первого парламента 9 мая 1901 года», 1903). Картина «Стрижка овец» была начата во время визита Р. на овцеводческую ферму в Броклесби в южной части Нового Южного Уэльса, а закончена спустя несколько лет в Мельбурне. Основным предметом произведения стало овцеводство, к-рое в то время играло весьма важное значение в экономике британской колонии, и его продукция составляла основу экспорта Австралии. Когда картина была впервые представлена, многие специалисты подвергли её критике, посчитав, что эту работу трудно причислить к произведениям высокого искусства. Тем не менее мотив «Стрижки овец» оказался весьма близким многим австралийцам, хотя запечатлённый процесс нельзя назвать полностью реалистичным. Многие произведения Р. представляют собой пейзажи или картины на небольших полотнах (напр., размером с коробку от сигар).



Робертс Т.У. «Стрижка овец». 1888—1890



Робертс Т.У. «Большая картина» («Открытие первого парламента 9 мая 1901 года»). 1903



Рогинский М.А. «Интерес к чайнику возрастет»

Рогинский Михаил Александрович (14.8.1931, Москва, — 4.7.2004, Париж), российский художник

» В 1946—50 учился в Московском городском художественном училище, в 1950—51 — в Московском областном художественном училище памяти 1905 года. В 1954—60 работал художником в театрах Северодвинска, Лысьвы, Пскова и Златоуста. Начал серьёзно заниматься живописью в начале 1960-х. Увлекался «предметной» живописью — писал, главным образом с натуры, обычные домашние предметы. Примерно с 1967 стал переходить к «ретро» под влиянием русского натюрморта 18—19 вв. Потом стал писать маленькие картинки темперой на оргалите по левкасу. Преподавал в Московской городской художественной школе на Кропоткинской (1963—69) и в Заочном народном университете искусства имени Н.К. Крупской (1969—76). В 1978 эмигрировал во Францию. В 1978—81 писал большие полуабстрактные полки малярными красками на бумаге. Написал серию «Воспоминаний о Москве». В 1986—87 создавал плоские (не в перспективе) натюрморты. Занимался абстрактными композициями и коллажем.

Рогир ван дер Вейден (нидерл. *Rogier van der Weyden*) (наст. имя Роже де ла Пастюр, франц. *Roger de la Pasture*) (ок. 1400, Турне, ныне Бельгия, — 18.6.1464, Брюссель), нидерландский художник, один из крупнейших мастеров раннего нидерландского Возрождения

» Сын резчика по дереву; предполагают, что Р. в. д. В. начинал как скульптор и ювелир. Учился в Тур-

не у Р. Кампена (с 1427), в 1432 был принят в гильдию живописцев в Турне. В 1435 художник переехал в Брюссель в связи с женитьбой на уроженке этого города и перевёл своё настоящее имя Роже де ла Пастюр с французского на нидерландский; стал членом городской гильдии живописцев, руководил большой мастерской и исполнял многочисленные заказы, разбогател. В 1450 посетил Италию (Рим, Флоренцию, Феррару). Основная часть произведений — створчатые алтари, небольшие диптихи-складни и портреты. В отличие от старшего современника Я. ван Эйка в искусстве Р. в. д. В., особенно в начальный период, сильнее звучат ноты драматизма, красота и гармония мира омрачается страданиями и горестями. Живо-

пись мастера отличается относительно распластанностью композиционного построения по плоскости. Связь со скульптурной традицией видна в частом появлении в его алтарных образах исполненных *гризайлью* мотивов, имитирующих резьбу. Наиболее ранняя из известных картин — «Снятие с креста» (1437—38, Мадрид, Прадо). Действие здесь развёртывается подобно барельефу в неглубоком пространстве первого плана, ограниченного золотым фоном. Художник стремится подчеркнуть эмоциональную реакцию лиц, окружающих безжизненное тело Христа, особенно женщин; большую роль играет ритмическая перекличка контуров фигур, экспрессия жестов, тревожные акценты звучных цветовых пятен. В сравнении с восторженным прияти-



Рогир ван дер Вейден. «Женский портрет». 1430

ем прекрасного мира в Гентском алтаре ван Эйка (см. *Алтарная картина*) особенно трагично звучат интонации монументального полиптиха Р. в. д. В. «Страшный суд» (1446—51, Бон, Сев. Франция, капелла госпиталя). Поверхность земли здесь не цветущий сад, а голая безжизненная равнина, лишённая какой-либо растительности. Обнажённые люди, вызванные из земли трубой Страшного суда, в страхе и трепете ждут решения своей участи. Поездка в Италию и полученные там впечатления смягчили манеру Р. в. д. В. В его алтарных композициях усиливается пространственность, большее значение приобретает пейзажный фон. Художник чаще обращается к лирическим мотивам Евангелия. В триптихе, известном под названием «Алтарь Святого Коломбы» (ок. 1458—60, Мюнхен, Старая пинакотекa), в центральной части представлено «Поклонение волхвов», решённое как мирная благостная сцена. Волхвы в нарядных, современных художнику одеждах выглядят знатными аристократами; в крайнем правом персонаже, одетом особенно роскошно, видят портретные черты Карла Смелого, герцога Бургундии. Однако одной из главных примет живописи Р. в. д. В. по-прежнему остаётся гибкое, порой резкое изящество контурной линии, зримо убавляющей материальность форм. Если мастера Нидерландов предшествующего периода — Р. Кампен, Я. ван

Эйк — отражали в первую очередь крепнущее самосознание бюргерского общества, то произведения Р. в. д. В. ближе вкусам аристократии. Это сказывается и в портретах художника. Помимо того, что некоторые из них непосредственно изображают представителей высшей знати («Портрет Франческо д'Эсте», ок. 1460, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Рыцарь ордена Золотого руна», ок. 1460, Брюссель, Королевский музей изящных искусств), сама трактовка образа человека выдаёт желание выявить в первую очередь духовный и физический аристократизм личности. Очерчивая характерные особенности облика портретируемого, художник даёт понять, что эти люди погружены в себя, они отнюдь не жаждут раскрыть свой внутренний мир зрителю; не случайно их взгляды направлены мимо нас. Ограничиваясь, как правило, погрудным изображением, Р. в. д. В. привлекает внимание зрителя не только к чертам лица, но и к выразительности абриса головы, словно вычеканенного на нейтральном фоне. Р. в. д. В. ввёл в нидерландское искусство новую форму портрета (портрет-диптих, где портретируемый молитвенно обращён к Мадонне или к своему святому покровителю), к-рая получила в дальнейшем значительное развитие. В мастерской Р. в. д. В. работало много учеников, к-рые копировали его работы. Известны многочисленные повторения одного и того же

произведения мастера, в частности четыре реплики картины «Святой Лука, рисующий Мадонну», одна из которых находится в Государственном Эрмитаже (С.-Петербург) и даёт хорошее представление о раннем периоде творчества художника. Искусство Р. в. д. В. оказало мощное воздействие на последующие поколения живописцев вплоть до начала 16 в.

Родаковский Генрик (Генрик) (Rodakowski Henryk) (9.7.1823, Лемберг, Австрийская империя, ныне Львов, Украина, — 28.12.1894, Краков), польский художник-портретист

» Учился в Вене у Й. Данхаузера, Ф. фон Амерлинга и Ф. Эйбла; в 1846—67 жил в Париже, продолжал образование в мастерской Л. Конье. В первых венских работах художника есть черты внешней красоты, сентиментальности, во Франции характер живописи Р. резко изменился. Под влиянием кругов польской прогрессивной интеллигенции, жившей в эмиграции во Франции (после подавления Россией польского восстания 1830—31), он сделал ряд композиций на исторические и современные темы в романтическом духе. Для его работ этого периода характерно соединение элементов живописи романтизма с классицистическими принципами. В иных произведениях чувствуется эклектичность. Но несомненно высокая живописная одарённость мастера. Неслучайно талант Р. весьма высоко ценил строгий в своих суждениях о современниках Э. Делакруа. В Париже Р. получил известность как портретист. Наиболее привлекательны портреты друзей («Портрет художника Л. Каплинского», 1862) и близких («Портрет отца», 1850), скромные и строгие. Прекрасным образцом мастерства Р. может служить его знаменитый «Портрет генерала Генрика Дембиньского» (1852). Другая известная работа живописца «Портрет матери» (1853) — была отмечена большой золотой медалью в парижском Салоне. Ни один из польских художников, пожалуй, не был известен в те годы так широко, как Р. Зрителей привлекало мастерство его работ, лёгкость, артистизм исполнения. Последнее десятилетие своей жизни Р. провёл в Галиции, принадлежавшей тогда Австро-Венгрии. Он жил в Кракове, во Львове, временами ездил во Францию и Италию, жил в Вене. По-прежнему более всего удавались ему портреты. Свободные по композиции, привлекающие гармоничным светлым колоритом, они нередко очень интересны и с точки зрения передачи



Рогир ван дер Вейден. «Снятие с креста». 1437—1438



Родаковский Х. «Мария Возняковская, дочь художника». 1891

особенностей характера героев. Р. писал и композиции на темы польской истории, имевшие немалое общественное значение в условиях национального гнёта австро-венгерской монархии. Чрезвычайно интересны и акварели Р. В них зритель встречает целую галерею крестьянских типов, с характерными живыми и эмоциональными зарисовками народной жизни. Эти работы свидетельствуют о Р. как о наблюдательном мастере, как о человеке, к-рый правдиво рассказал о тяжёлой доле крестьян. Велика роль Р. и как деятеля польской культуры. Он был одним из организаторов Школы изящных искусств в Кракове, Музея народного искусства, ратовал за создание передвижных выставок искусства, к-рые были бы предназначены для широких демократических кругов.

Родионов Михаил Семёнович (16.12.1885, ст. Михайловская, обл. войска Донского, — 1956, Москва), российский художник и график

» Учился в Москве в студиях Ф.И. Рерберга и И.И. Машикова, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) на живописном (1908—10) и скульптурном (1915—18) отделениях. Близкую себе творческую среду Р. нашёл в начале 1920-х в обществе «Маковец». В простых натуральных зарисовках углём среднерусской природы и городской уличной жизни Р. искал путь к передаче цельности впечатления, связывающего скромный мотив с душевным состоянием художника. В 1920-х начал иллюстрировать книги, главным образом детские. В

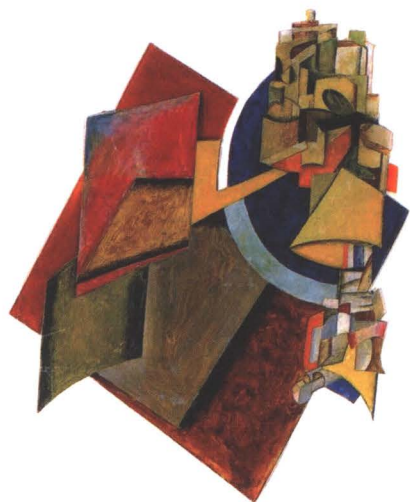
1930-х круг творческих интересов и занятий Р. заметно расширился, в 1934 для издательства «Academia» выполнил свою лучшую книжную работу — литографии к «Холстомеру» Л.Н. Толстого, также проиллюстрировал «Войну и мир» (1935), позднее создал рисунки к «Кавказскому пленнику» (1950). В 1930-х Р. обратился и к стенописи, работал вместе с В.А. Фаворским и Л.А. Бруни в Мастерской монументальной живописи. Росписи Р. украшали до Великой Отечественной войны 1941—45 несколько павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. Последней значительной работой Р. в 1940-х была серия литографированных портретов деятелей культуры — художников В.Н. Бакшеева, Г.С. Верейского (оба 1944), М.С. Сарьяна (1945), архитектора В.А. Веснина, скульпторов И.М. Чайкова и С.Д. Меркурова (все 1945), актрис А.К. Тарасовой (1946) и С.В. Гиацинтовой (1947) и др.

Родчев Василий Яковлевич (26.11.1768, С.-Петербург, — 16.10.1803), российский художник

» Сын столяра. Воспитание получил в Академии художеств, где главным его наставником был П.И. Соколов. Окончил академический курс с чином XIV класса и большой золотой медалью. В качестве пенсионера в 1789 отправлен для дальнейшего своего усовершенствования в Рим. Возвратившись оттуда в 1795, признан назначенным в академики за написанную за границей картину «Святой Севастьян» и определён в академию преподавателем исторической живописи, к-рым и состоял до 1798. В 1800 за картину «Андрокл» получил звание академика. В 1803 стал адъюнкт-профессором академии.

Родченко Александр Михайлович [23.11(5.12).1891, С.-Петербург, — 3.12.1956, Москва], российский художник, фотограф, один из лидеров русского авангарда первой половины 20 века

» Родился в семье театрального бутафора. Учился в Казанской художественной школе (1910—14), затем поступил в московское Строгановское училище технического рисования, откуда был призван на военную службу. В 1916 обосновался в Москве и познакомился с В.Ф. Степановой, к-рая стала его женой и соратницей по искусству. Сперва авангардные поиски Р. развивались в русле станковой живописи и графики. Испытав этапное воздействие сурреализма К.С. Малевича, он



Родченко А.М. «Композиция». 1917



Родченко А.М. «Диск и крышка». 1919

придавал своим абстрактно-геометрическим произведениям (серии «Композиции движений проецированных и окрашенных плоскостей», «Концентрация цвета и форм», обе работы — 1918; серии «Плотность и вес», «Линиизм», обе работы — 1919) ещё более минималистский строгорациональный, чем у Малевича, характер: с 1915 он создавал их, словно чертежи, с помощью циркуля. Работа по декорации кафе «Питтореск» (1917; совместно с В.Е. Татлиным, Г.Б. Якуловым и др.; не сохранилась) обозначила переход к трёхмерным пространственным формам — к ажурным подвесным композициям 1918—21, известным по старым фото и современным реконструкциям. Здесь были заложены основы конструктивизма —

стиля, призванного инженерно моделировать мир будущего. Восторженно встретив Октябрьскую революцию 1917 как стихию, созвучную «пылающему творчеству» авангарда (из стихотворения 1918), художник служил в ИЗО (Коллегия по делам изобразительных искусств) Наркомата просвещения (1918—21), был одним из самых активных членов *Левого фронта искусств* (ЛЕФ). Важным очагом нового дизайна стали дерево- и металлообработывающие факультеты *Высших художественно-технических мастерских* (Вхутемас), где Р. преподавал в 1920—30. С 1924, купив первые свои фотоаппараты, он обновлял язык фотографии, придав ей невиданную силу выражения: его штучные фото, в т. ч. портреты («Маяковский с псом Скотиком», 1924; «Портрет матери», 1924; «Н.Н. Асеев», 1927; и др.), равно как и репортажи (с парадов,строек и т. д.), — это поразительная летопись «великого перелома» в обществе, зафиксированного благодаря резким и неожиданным, нарочито «остранённым» ракурсам, именно «на сломе», в резком разрыве старого и нового. Сотрудничал в журналах «Кино-фот», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ», «СССР на стройке», «Советское кино». Р. был замечательным художником книги: шедевром изобразительной поэтики абсурда в духе *дадаизма* явились его фотоколлажи для книги В.В. Маяковского «Про это» (1923, Москва, Музей Маяковского). Художник широкого профиля, Р. конструктивистски реформировал также стилистику мебели (проект рабочего клуба для Международной выставки декоративных искусств в Париже, 1924), одежды (собственный комбинезон 1923, напоминающий современный джинсовый покрой), рекламы и промышленной графики (плакаты, реклама, конфетные обёртки, ярлыки для «Моссельпрома», «Резинотреста», ГУМа и «Мосполиграф», 1923—25), наконец, киноплаката. Внёс также выдающийся вклад в авангардную сценографию (мебель и костюмы для спектакля «Клоп» в театре В.Э. Мейерхольда, 1929; и др.). В 1926—28 работал в кинематографе как художник-постановщик фильмов «Ваша знакомая» Л.В. Кулешова, «Москва в Октябре» Б.В. Барнета (оба — 1927), «Альбидум» С.С. Оболенского, «Кукла с миллионами» С.П. Комарова (оба — 1928). В 1930-е творчество мастера как бы раздвоилось. С одной стороны, он занимался прочно вправленной в программу *социалистического реализма* агитпропагандой (оформление коллек-

тивных книг «Беломорско-Балтийский канал имени И.В. Сталина», 1934; «Красная армия», 1938; «Советская авиация», 1939; и др.). С другой — стремился сохранить внутреннюю свободу, символом к-рой для него с середины 1930-х служили образы цирка (в фоторепортажах, а также в станковой живописи, к к-рой он в этот период вернулся). В 1940-е, примыкая к «неофициальному искусству», Р. написал серию «декоративных композиций» в духе *абстрактного экспрессионизма*.



Рождественский В.В. «Рыбак-колхозник». 1938

Рождественский Василий Васильевич (12.5.1884, Тула, — 20.5.1963, Москва), российский художник

» Рисованием начал заниматься в Тульском духовном училище, затем обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1900—11) у В.А. Серова, К.А. Коровина, А.Е. Архипова. Один из организаторов объединения живописцев «*Бубновый валет*». В сравнении с мощной объёмностью живописи большинства членов этого общества работы Р. кажутся несколько измелоченными, нервно-подвижными; они пестрят резковатыми контрастами открытых, ярких цветов, придающих его холстам своеобразный ковровый характер. Писал натюрморты, картины революционной тематики («Красные партизаны в Дагестане», 1927), индустриальные пейзажи и заводские интерьеры 1930-х, пейзажи Русского Севера («Белая ночь. Деревня», 1930) и экзотического быта Средней Азии («Азиатский чай», 1926).

Рóза Сальватор (Rosa Salvator) (20.6. или 21.7.1615, Апенелла,



Роза С. «Речной пейзаж с Аполлоном и Кумской Сивиллой». 1655

близ Неаполя, — 15.3.1673, Рим), итальянский художник, график, поэт и музыкант

» Сын землемера. Мальчиком был отдан в иезуитский коллегий, где получил солидное гуманитарное образование. Покинув в 1632 коллегию, уехал в Неаполь. Начал учиться музыке, затем живописи у Х. де Рибера и А. Фальконе. В 1635—37 жил в Риме, где приобрёл известность изображениями сцен из быта пастухов, солдат и бандитов. В Риме познакомился с художниками-бамбоччанти, в частности с П. ван Ларом. Восстановив против себя римское общество своими сатирами, уехал во Флоренцию, в 1640—46 работал при дворе Медичи. В 1646 уехал в Неаполь, где, очевидно, принимал участие в антииспанском восстании Мазаньело, после подавления к-рого в 1649 окончательно поселился в Риме. Большие полотна Р. («Неверие Фомы», Витербо, муз.ей) восходят к искусству Риберы, от к-рого Р. перенял особую интерпретацию караваджистского реализма, доходящую до полной экзальтации. В 1639—40 Р. решительно повернулся к классицизму, уже известному в Неаполе благодаря произведениям Дж. Рени, Доменикино. В Риме Р. выработал свои принципы идеализированного изображения природы. Его приверженность типу классического пейзажа проявилась в двух картинах из пинакотеки Эстенсе в Модене, исполненных в 1640, — «Марина» и «Эрминия и Танкред», в к-рых со всей очевидностью проступает главный принцип художника: реальность подчинена идее прекрасного и совершенству природы. Однако приверженность художника к классическому пейзажу никогда не была полной.

Параллельно с классическими опытами Р. проявлял интерес к уродливому, даже ужасному, обращаясь к эзотерическим темам и гаданию («Колдовство», Флоренция, галерея Корсини). Около 1650 художник отказался от безмятежного идеала и стал изображать оживлённую, взволнованную природу, подчёркивая светотенью её торжественную красоту («Пейзаж с проповедью Иоанна Крестителя» и «Крещение в Иордане», Глазго, Художественная галерея). Картины Р. представлены в ведущих музеях мира, в т. ч. в Государственном Эрмитаже (С.-Петербург).

Розанова Ольга Владимировна (21.6.1886, Меленки, ныне Владимирской обл., — 7.11.1918, Москва), российский художник, представитель футуризма



Роза С. «Героическая битва». 1652—1654



Рожественский В.В. «Натюрморт с красным кувшином». 1918

» В 1904 окончила женскую гимназию во Владимире и в том же году переехала в Москву. Училась в частной студии К.Ф. Юона вместе с художницами-авангардистками Л.С. Поповой и Н.А. Удадьцовой. Дебютировала в 1911 на выставке группы «Союз молодёжи», активным членом к-рой была; в 1913 выступила как автор её манифеста. Работала в области оформления книг. С 1913 оформила более 20 поэтических сборников («Взорваль», «Возропщем», «Вселенская война» и др.). В этот период Р. отстаивала ценность субъективного опыта, самовыражения творческой личности; создавала преимущественно графические рисунки. С 1916 активно сотрудничала с К.С. Малевичем в группе «Супремус». Супрематизм как «новая религия»



Розанова О.В. «Кузня». 1912

заставил Р. обратиться к поискам объективных законов вселенского искусства, единых правил, формул построения мира, к-рые должен понять и использовать человек-творец. К этому периоду творчества относятся, в основном, её живописные работы. Развивавшиеся от кубистической вещности к абстракции, они отличались особой лёгкостью форм, яркостью колорита. Темы поздних композиций Р. — «рождение» нового цвета в контрастах света и тени, светоносность цвета, «преображённый колорит». Среди наиболее известных живописных работ последних лет — «Композиция», «Зелёная комната» (обе 1917).



Розенквист Дж. «Белый хлеб». 1964



Розанова О.В. «Бульвар». 1911—1912

Розенквист Джеймс (Rosenquist James) (р. 29.11.1933, Гранд-Форкс, шт. Сев. Дакота, США), американский художник, один из лидеров поп-арта

» Учился на факультете искусств Миннесотского университета в Миннеаполисе (1953—54), а затем, перебравшись в Нью-Йорк, в Лиге студентов-художников (1956). В молодости много работал как рекламный дизайнер, оформляя витрины и

уличные щиты. Жил в Нью-Йорке, позднее жил попеременно в Сан-Франциско и Флориде. С 1960 начал применять технику рекламного изображения и в своих станковых вещах. Неодушевлённые предметы техники и массового потребления вкупе с фрагментами человеческих лиц и тел составили здесь странный мир — яркий и монументальный, но в то же время пугающе агрессивный («Я люблю тебя моим фордом», 1961, Стокгольм, Музей современного искусства; «Автофургон», 1967, Нью-Йорк, Уитниевский музей американского искусства; «Дом огня», 1981, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Взгляд на наковальню сквозь игольное ушко», 1988, собрание художника). Наибольший общественный резонанс получила картина «Ф-111» (1964, частное собрание, США), к-рую критика окрестила «новой Герникой»; этот причудливый конгломерат орудий массового уничтожения, названный «в честь» серийной марки военного самолёта, создавался в русле пацифистских движений против Войны во Вьетнаме 1957—64. В поздних произведениях мастера — с преобладающими в них космическими и цветочными

мотивами — возобладали более благодушные настроения, родственные «психоделической» эстетике коммерческой поп-культуры. Р. не раз выступал как художник-монументалист, превращая свои масштабные образы в декоративные панно («Четыре времени года», — для одноимённого нью-йоркского ресторана, 1964; «Звёздный вор» — в аэропорту Майами, 1980; «Добро пожаловать на планету воды» — для компании «Корпорейт проперти инвесторс» в Атланте, 1987; и др.).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский	г — грамм	к.-л.— какой-либо	напр.— например
австрал.— австралийский	г.— город	к.-н.— какой-нибудь	нар.— народный
азерб.— азербайджанский	гг.— города	кавказ.— кавказский	нас.— население
албан.— албанский	герм.— германский	казах.— казахский	науч.-иссл.— научно-иссле-
алжир.— алжирский	гл.— глава, главный	калмыц.— калмыцкий	довательский
алтайск.— алтайский	гл. обр.— главным образом	камчат.— камчатский	нац.— национальный
амер.— американский	голланд.— голландский	канадский — канад.	нек-рый — некоторый
АН — Академия наук	гос-во — государство	карел.— карельский	нем.— немецкий
англ.— английский	Гос. пр.— Государственная	кг — килограмм	ненец.— ненецкий
АО — автономный округ	премия	кельт.— кельтский	непал.— непальский
араб.— арабский	гр.— группа	киргиз.— киргизский	неск.— несколько
аргент.— аргентинский	греч.— греческий	кит.— китайский	нидерланд.— нидерландский
армян.— армянский	ГРМ — Государственный	км — километр	НИИ — научно-исследова-
африк.— африканский	Русский музей	км ² — квадратный километр	ТЕЛЬСКИЙ институт
АХ — Академия художеств	ГТГ — Государственная	колумб.— колумбийский	новозеланд.— новозеланд-
Б.— большой (в географ. назв.)	Третьяковская галерея	корейск.— корейский	ский
балийск.— балийский	грузин.— грузинский	корр.— корреспондент	ногайск.— ногайский
балт.— балтийский	губ.— губерния	кр.— край	норвеж.— норвежский
башкир.— башкирский	Д. Восток — Дальний Восток	л — литр	о-ва — острова
белорус.— белорусский	дат.— датский	лат.— латинский	о.— остров
бельг.— бельгийский	деп.— департамент	латв.— латвийский	обл.— область
бенгал.— бенгальский	дер.— деревня	латиноамер.— латиноамери-	обл. ц.— областной центр
бербер.— берберский	др.— другие	канский	оз.— озеро
Бл.— ближний (в географ. назв.)	др.-греч.— древнегреческий	латыш.— латышский	ок.— около
болг.— болгарский	евр.— еврейский	литов.— литовский	ООН — Организация Объ-
бразил.— бразильский	египет.— египетский	м — метр	единённых Наций
британ.— британский	ед. ч.— единственное число	М.— Малый (в геогр. назва-	осн.— основной
буквальный, буквально — букв.	зав.— заведующий	ниях)	отд.— отдельный
бурят.— бурятский	зам.— заместитель	м ² — квадратный метр	п-ов — полуостров
в осн.— в основном	зап.— западный	м ³ — кубический метр	перс.— персидский
в т. ч.— в том числе	заслуж.— заслуженный	макс.— максимальный	полинез.— полинезийский
в., вв.— век, века	ибер.— иберийский	марийск.— марийский	польск.— польский
венгер.— венгерский	израил.— израильский	МГУ — Московский государ-	португ.— португальский
венесуэл.— венесуэльский	им.— имени	ственный университет	пос.— посёлок
визант.— византийский	ин-т — институт	мед.— медицинский	пр.— премия
включ.— включительно	индийск.— индийский	мексик.— мексиканский	проф.— профессор
вост.— восточный	индонез.— индонезийский	млрд — миллиард	псевд.— псевдоним
Вхутеин — Высший художе-	индуист.— индуистский	мин — минута	р-н — район
ственно-технический ин-	иран.— иранский	млн — миллион	р.— река
ститут	ирланд.— ирландский	мм — миллиметр	р.— родился (около даты)
Вхутемас — Высшие худо-	иск-во — искусство	мн.— много, многие	РАЕН — Российская акаде-
жественно-технические	испан.— испанский	молдав.— молдавский	мия естественных наук
мастерские	итал.— итальянский	монгол.— монгольский	РАН — Российская академия
	к-рый — который	моск.— московский	наук

РАО — Российская академия
образования
РАХ — Российская академия
художеств
реж.— режиссёр
рим.— римский
росс.— российский
РПЦ — Русская православ-
ная церковь
рус.— русский
РФ — Российская
Федерация
с — секунда
с.— село
С.-Петербург — Санкт-Пе-
тербург
саксон.— саксонский
сб.— сборник
св.— святой
сев.— северный
сканд.— скандинавский
слав.— славянский
см — сантиметр

см² — квадратный сантиметр
см³ — кубический сантиметр
см.— смотри
СМИ — средства массовой
информации
СНГ — Союз Независимых
Государств
совет.— советский
совр.— современный
спец.— специальный
ср.— средний
СССР — Союз Советских
Социалистических
Республик
СХ — Союз художников
ст.— статья
США — Соединённые
Штаты Америки
т — тонна
т. н.— так называемый
т. о.— таким образом
т., тт.— том, тома
таджик.— таджикский

тамил.— тамильский
татар.— татарский
терр.— территория
тибет.— тибетский
тувин.— тувинский
турец.— турецкий
туркмен.— туркменский
тыс.— тысяча, тысячелетие
тюрк.— тюркский
у.— уезд
узбек.— узбекский
украин.— украинский
ун-т — университет
ф-т — факультет
фам.— фамилия
ФГУК — федеральное
государственное
учреждение культуры
физ.— физический
филипп.— филиппинский
фин.— финский
финикийск.— финикийский
финлянд.— финляндский

фламанд.— фламандский
франц.— французский
хакасск.— хакасский
хорв.— хорватский
ч — час
чел.— человек
черногор.— черногорский
чехослов.— чехословацкий
чеш.— чешский
чл.— член
чл.-корр.— член-корреспон-
дент
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шотланд.— шотландский
шт.— штат
шумер.— шумерский
эстон.— эстонский
юж.— южный
южноафрик.— южноафри-
канский
япон.— японский

Иллюстрации

А. П. Володин, Н. В. Володина, М. В. Глазов, Е. Н. Гоголева, Б. Н. Головкин, В. В. Климов, Е. А. Козловский, Д. Б. Кудрявец, Р. П. Кудрявец, А. В. Ломакин, А. А. Минин, М. А. Минина, М. В. Орлов, И. Н. Пospelов, Е. Б. Пospelова, М. С. Селиванов, Е. В. Сорокина, А. В. Сочивко, Г. М. Хорошилова, Д. М. Шакирова, И. В. Шалимов, Ю. К. Швецов-Крутов, художественный магазин «Передвижник» (г. Москва)

Подбор и обработка иллюстраций

Издательский дом «Константа», дизайн-студия «Fox Graphics»,
Archiv für Kunst und Geschichte (AKG-Images),
SunFix Limited

Энциклопедия живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Том 11

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ — РОЗЕНКВИСТ

Ответственный редактор

А. Матвеев

Редакция

Е. Кириленко, Л. Клёпова, В. Климанов, Т. Манцевич

Художественная редакция

А. Решетникова (главный художник),
З. Акмурзаева, О. Бакутина, Н. Дубровская,
А. Косенко, Е. Маркова, А. Марченко, П. Пахомов,
Д. Случевская, О. Скочко, А. Тарасевич

Отдел технического обеспечения,
разработка и поддержка системы управления
контентом T.Enc®

М. Попов (технический координатор проекта, главный программист),
И. Понятых (программист-верстальщик)

Вёрстка осуществлена с пом. пакета TSP/IP-XT

Вёрстка

И. Понятых

Техническая редакция

Г. Шитоева

Корректор

Е. Петрова

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.

Подписано в печать 25.05.10 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 978-5-273-00791-8



9 785273 007918

ОГОНЁК

Коммерсант

