

Р-С

12  
ТОМ

Энциклопедия Живописи

# Энциклопедия Живописи



12  
ТОМ



TERRA



TERRA



---

БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

---

# Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

---

ТОМ  
12

РОЗЕНТАЛС — СОЛАРИО



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. Богомоллов (доктор филологич. наук, проф.), А. В. Борошко (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. Голковин (доктор биологич. наук, проф.), А. В. Гришин (канд. педагогич. наук), Л. И. Громова (канд. искусствоведения), О. Л. Елисеев (канд. химич. наук), Т. Б. Здорик (канд. географич. наук), С. С. Ижевский (доктор биологич. наук), Л. В. Каабак (доктор химич. наук, проф.), С. Ю. Кашкин (доктор юридич. наук, проф.), М. В. Козловская (доктор биологич. наук), Е. И. Кононенко (канд. филологич. наук), В. Ю. Конюхов (доктор химич. наук), Н. И. Короткова, В. В. Космин (проф., академик Академии транспорта России), В. В. Костин (канд. биологич. наук), Е. В. Кочетова, А. Н. Краюхин (заслуж. работник геодезии и картографии), В. Л. Крупенин (доктор технич. наук, чл.-корр. РАЕН, проф.), В. В. Крутов (канд. искусствоведения, проф.), Д. Б. Кудрявец (канд. биологич. наук), Р. П. Кудрявец (доктор сельскохозяйств. наук, проф.), Е. Б. Кукаркина, О. В. Курихин (канд. технич. наук), В. Б. Лапшин (доктор физ.-мат. наук, проф.), Ю. Н. Лубченков (канд. психологич. наук, чл.-корр. РАЕН), Е. Г. 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. Постелова (канд. биологич. наук), А. П. Починков (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. Ступинин (доктор историч. наук, дипломат), А. В. Сысоев (канд. биологич. наук), К. Л. Тарасов (канд. биологич. наук, доцент), Е. В. Тихонова (доктор социологич. наук, доцент), А. А. Тишков (доктор географич. наук, академик РАЕН), В. Н. Тренев (доктор технич. наук, академик РАЕН), Н. И. Фатиев (доктор философских наук, проф.), Ю. И. Федосов (канд. технич. наук), В. А. Холодов (канд. биологич. наук), А. Н. Чегорский (канд. экономич. наук), И. В. Чепайкин (канд. историч. наук), С. Н. Черняев, В. П. Шалимов (канд. физ.-мат. наук), М. В. Шкондин (доктор филологич. наук, проф.), И. С. Шуб (канд. технич. наук, доцент), А. О. Шубин (канд. биологич. наук, доцент), И. Л. Шурыгина (канд. филологич. наук, доцент), А. Н. Щагин (канд. историч. наук), А. К. Якимович (доктор искусствоведения, академик 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. 12.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00792-5 (Т. 12)

УДК 030  
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2  
ISBN 978-5-273-00792-5 (Т. 12)

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



**Рóзенталс, Розентал, Розенталь Янис (Ян) Михайлович** (*Rozentāls Janis*) [6(18).3.1866, хутор Бебри Салдусского р-на, ныне Латвия, — 3(26).12.1916, Гельсингфорс, ныне Хельсинки, Финляндия], латышский художник

» Родился в семье сельского кузнеца. В ранней молодости отправился в Ригу, копировал работы в Городской картинной галерее, рисовал портреты, учился в Рижской школе Немецкого общества ремесленничества. В 1888—96 учился в Петербургской Императорской академии художеств; состоял в кружке латышских художников «Рукис». Закончил академию с дипломной работой «Из церкви» (под руководством В.Е. Маковского), за которую ему присвоили первую степень художника. Затем Р. несколько лет проводил зимы в Петербурге, лето — в Латвии и в заграничных путешествиях по

Швеции, Франции и Германии. Принимал участие в художественных выставках с 1894. В 1899—1901 жил в Салдусе, в 1901 переехал в Ригу, где работал преподавателем в школе художеств В. Блума (1905—06) и Рижской городской школе художеств (1906—10). Был художественным редактором журналов «Вэроtais» и «Друва», публиковался в собрании «Залктис» и др. Диапазон творчества Р. очень широк: пейзаж, фигуральный жанр, мифология, портрет, иллюстрирование книг, рисунок и др. Произведения художника («После обедни», 1894; «С кладбища»; «С работы», 1903), близкие к работам поздних передвижников, сочетают правдивость изображения труда и быта латышского народа с выявлением живописной красоты природы. Создал также ряд выразительных портретов современников («П. Феддер», 1901). Р. считается одним из создателей латышской национальной школы искусства.



Рококо. Ж.А. Ватто. «Меццетен», 1717—1719



Розенталс Я.М. «Принцесса и обезьяна». 1913

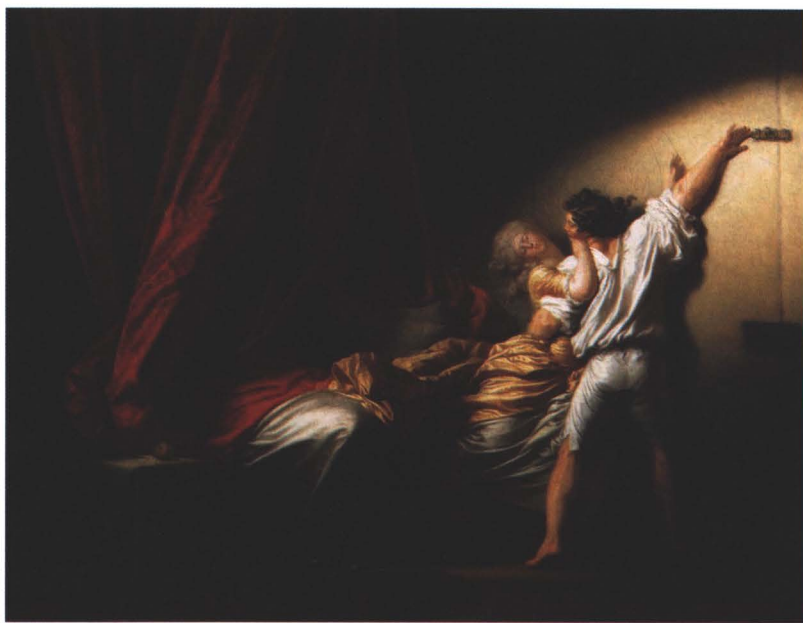
## Рой Джамини, см. Рай

**Рококо́** (франц. *rococo*, от *rocaille* — декоративная раковина, ракушка, рокайль), стилевое направление в европейском искусстве первой половины 18 века

» Появление стиля Р. было обусловлено изменениями в философии, вкусах и в придворной жизни. Идейная основа стиля — вечная молодость и красота, галантное и меланхолическое изящество, бегство от реальности, стремление укрыться от реальности в пастушеской идиллии и сельских радостях. Стиль Р. зародился во Франции и распространился в других странах: в Италии, Германии, России, Чехии и др. Это относится и к живописи, и к другим видам искусства. В России в эпоху Р. живопись европейского типа появилась впервые, сменив свою русскую традицию — иконопись. Это портретная живопись А.П. Антропова и Ф.С. Рокотова. На смену репрезентативности пришла ка-



мерность, изысканная декоративность, прихотливая игра форм. Наиболее ярко живопись Р. проявилась во Франции и Италии. В тематике преобладали пасторали, буколика, т. е. пастушеские мотивы, где персонажи не обременены тяготами жизни, а предаются радостям любви на фоне красивых ландшафтов в окружении овец. Самой распространённой формой живописного произведения стало декоративное *панно*, большей частью овальной, круглой или причудливо-изогнутой формы; в основе композиции и рисунка лежит мягко изгибающаяся линия, к-рая придаёт произведению обязательную для этого стиля вычурность и нарядность. В своих колористических исканиях рокайльные мастера шли от П.П. Рубенса, П. Веронезе и венецианцев, но предпочитали не их насыщенные, сочные цвета, но бледные полутона: красный стал розовым, синий — голубым, появились лимонно-жёлтые, блёкло-голубые, розовые, сиреневые цвета, даже вымышленные — вроде «цвета бедра испуганной нимфы». Одним из основоположников стиля Р. был Ж.А. Ватто, давший наиболее совершенное воплощение принципам этого стиля. Эмоциональность и меланхолическая мечтательность придают характерам образов Ватто особую утончённость, к-рой уже не достигали непосредственные последователи мастера, превратившие его мотивы и манеру в изысканную и поверхностную моду (Н. Ланкре, Ж.Б.Ф. Патер). Крупнейшим мастером собственно рокайльного ис-



Рокко. Ж.О. Фрагонар. «Задвижка». 1777

кусства стал Ф. Буше, мастер занимательных любовных сюжетов, великолепный колорист и рисовальщик. Живопись Буше диктовала законы целой плеяде мастеров (Ш.Ж. Натуар, братья Ванлоо, А. Куапел и др.), и это влияние продержалось во Франции вплоть до Революции 1789. Среди значительных мастеров Р. были художники самого разного дарования, обращавшиеся к самым разным жанрам живописи: Ж.М. Натье, Л. Токке, Л.М. Ванлоо, М.К. де Латур, Ж.Б. Перрон-

но. Последним крупным живописцем Р. стал Ж.О. Фрагонар, тонкий портретист и пейзажист, как и Ватто, не вписывающийся в рамки просто модного стиля. В Италии крупнейший представитель того времени — Дж.Б. Тьеполо. Большое внимание тогда уделялось фрескам, росписи потолков, сводов, стен. Была даже особая специализация среди художников — квадратурист (см. *Квадратура*); он изображал иллюзорные архитектурные формы, служившие обрамлением, а то и фоном. В этом случае нарисованное на плоскости с расстояния кажется скульптурой. Такие росписи есть, например, в вестибюле Зимнего дворца в С.-Петербурге. Видным художником Р. является П. Лонги. Его бытовые сцены вполне соответствуют характеру стиля Р. — уютные гостиные, праздники, карнавалы. Кроме этого, в Италии в это время развилось и другое направление — ведутизм (см. *Ведута*), в к-ром преобладал принцип точной передачи действительности. Виды Венеции писали Дж.А. Каналетто и Ф. Гварди. Б. Беллотто работал также в Германии. Его кисти принадлежат великолепные виды Дрездена и других мест.



Рокко. Ф. Буше. «Похищение Европы». 1732—1734

**Рокотов** Фёдор Степанович [ок. 1735, с. Воронцово, ныне в Москве, — 12(24).12.1808, Москва], российский художник-портретист

► Был родом из крепостных крестьян подмосковного имения Воронцово, принадлежавшего князю П.И. Репнину. С 1760 учился в Петербургской Императорской академии





Рокотов Ф.С. «Портрет Екатерины II». 1763

художеств. Стилистику западноевропейского портрета в стиле *рококо* постиг, скорее всего, по произведениям работавших в России Л. Токке и П. Ротари. Большое значение для него имели впечатления от коллекции мецената И.И. Шувалова, к-рую он изобразил около 1757 на картине «Кабинет Шувалова» (известна по копии крепостного художника А. Зяблова, 1779, Москва, Государственный исторический музей). Для его петербургского периода характерны парадные портреты (великого князя Петра Фёдоровича, будущего императора Петра III, 1758, С.-Петербург, Государственный Русский музей, повторение — в Москве, Государственная Третьяковская галерея; Г.Г. Орлова в лахах, 1762—63, там же; коронационный портрет Екатерины II, 1763, там же, вариант — в Дворце-музее Павловска). В 1765 Р. был удостоен звания академика живописи, однако преподавание в Академии художеств не оставляло возможностей для собственной работы, и поэтому художник оставил в том же году Петербург ради Москвы, где брал много заказов и открыл частную школу. В настоящее время наиболее известны не парадные, а непринуж-

дённо-интимные портреты работы Р., к-рые принято связывать с его московскими годами. Среди ранних произведений выделяется портрет поэта В.И. Майкова (1775, Третьяковская галерея), излучающий гор-

дое, мажорное обаяние. В эти годы гораздо подвижнее и легче стал мазок художника, гармоничней колорит, в к-ром прежняя резковатая пестрота уступила место переливчато-нежным созвучиям (цветовые контрасты смягчились за счёт тёплых тонов грунта, проступающих сквозь верхние слои краски). К лучшим работам мастера принадлежат также портреты: А.И. Воронцова (ок. 1765), Н.Е. Струйского (1772) и его жены А.П. Струйской (1772), неизвестного в треуголке (начало 1770-х), неизвестной в розовом платье (1770-е), В.Е. Новосильцевой (1780), И.И. Бяратинского (начало 1780-х; все — Третьяковская галерея), Е.В. Санти (1785, Русский музей). Обычно погрудные или поясные, часто — овального формата, эти образы лишены сильных внешних эффектов. Однако они весьма тонко выявляют внутреннюю жизнь моделей, в то же время окутывая их серебристой дымкой, рождающей чувство таинственной недосказанности. В поздних портретах — В.Е. Новосильцевой или Е.В. Санти — формы и краски предстают более объёмными и чёткими, рокайльная дымка как бы рассеивается, уступая место ясному и ровному свету классицистических идеалов.

**Рольфс Кристиан** (Rohlf's Christian) (22.11.1849, Грос-Низендорф, Гольштейн, — 8.1.1938, Хаген, Вестфалия), немецкий художник, яркий представитель немецкого экспрессионизма

» Родился в крестьянской семье. В 1863 пережил тяжёлую травму,



Рольфс К. «Разговор клоунов». 1912



приведшую к ампутации ноги. В течение двух лет был прикован к постели. В это время начал заниматься живописью. В 1870—81 учился в Художественной академии Веймара, учёба многократно прерывалась по болезни. В 1901 переехал в Хаген, где получил в распоряжение художественное ателье при музее Фолькванг фон Остхауз. В 1902 Веймарская академия присвоила Р. звание профессора живописи. В 1910—12 жил в Мюнхене и Тироле. В 1911 член берлинской группы «Новый сецессион». В 1922 получил степень почётного доктора искусств в Высшей технической школе в Ахене. В 1927—38, в связи с необходимостью поправить здоровье, жил в Италии (в Асконе). В 1929 был создан музей Кристиана Рольфа в Хагене. Избранные произведения: «Подсолнухи» (1903, Дортмунд, музей Ам Остваль), «Разговор клоунов» (1912, там же), «Башня собора Святого Петра в Зосте» (1918, Мангейм, Городская художественная галерея), «Натюрморт с фруктами» (1926, Эссен, музей Фолькванг), «Танцующая обнажённая» (1927, Дортмунд, музей Ам Остваль) и др. В 1937 работы Р. были причислены нацистами к *дегенеративному искусству*, 412 его произведений были удалены из немецких музеев.

**Ромадин Михаил Николаевич** (р. 12.4.1940, Москва), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1986), народный художник РФ (2003). Сын пейзажиста Н.М. Ромадина. В 1963 окончил Всесоюзный государственный институт кинематографии. В качестве художника-постановщика принимал участие в фильмах: «Первый учитель» (1965), «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967), «Дворянское гнездо» (1969, совместно с А. Боймом, Н. Двигубским), «Солярис» (1972). Оформил балеты: «Спартак» в Новосибирском театре оперы и балета, «Дон Кихот» в Душанбинском театре, а также несколько одноактных балетов в Большом театре (в частности, «Девушка и смерть» с балетмейстером К. Голейзовским). В 1969 в Московском театре Сатиры оформил спектакль «Тёркин на том свете» А. Твардовского совместно с художником С. Алимовым. Автор иллюстраций к произведениям Р. Брэдли, И. Ефремова, Ф. Кривина, С. Лема. Автор многоплановых по содержанию композиций, сочетающих элементы реализма и фантастики («Счастливый сон», 1982). В

последнее время занимается станковой живописью и графикой. Каждый год выставляет свои работы на международных выставках России, Европы и США. Член Международной ассоциации искусств (ЮНЕСКО). Почётный академик Бельгийской академии современного искусства. Государственная премия РСФСР.

**Ромадин Николай Михайлович** [6(19).5.1903, Самара, — 10.4.1987, Москва], российский художник, мастер символично-импрессионистического пейзажа

» Народный художник СССР (1971). Действительный член Академии художеств СССР (1967). Ро-

дился в семье железнодорожного служащего. Учился в Самарском художественном техникуме (1922) и московском Вхутемасе (1923—30) у Р.Р. Фалька, И.И. Машкова и П.П. Кончаловского. Испытал особое влияние живописной манеры мастеров *Союза русских художников* — с их импрессионистическим колоризмом и стремлением превратить сравнительно простое натурное впечатление в символический «образ России». Известность ему принесли пейзажи военных лет, составившие цикл «Волга — русская река» («Село Хмелевка», 1944; «Последний луч», 1945; все — в Москве, Государственная Третьяковская галерея). Позднее поэтически усложнял картины, придавая



Ромадин Н.М. «Укрощение коня». 1950-е



Ромадин Н.М. «Закат»

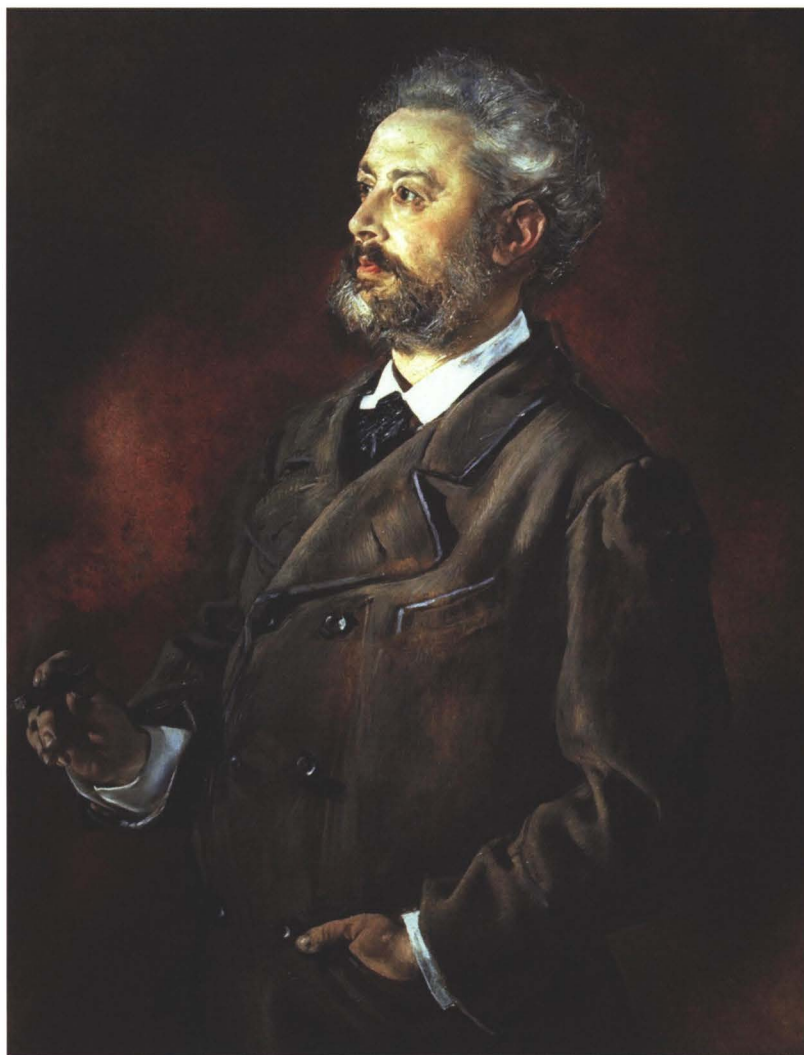


своим «закатам», «чащам», «половодьям» романтически-сказочный оттенок («Берендеев лес», 1963, Нижний Новгород, Художественный музей; «Затопленный лес», 1970, Третьяковская галерея). Порою вводил в свои картины, обычно безлюдные, сюжетное начало («Детство Есенина», 1959; «Сон Андерсена», 1969; обе — собственность семьи художника). Часто обращался к интерьерному жанру, создавая своего рода изо-ноктюры, озарённые светом луны или свечи («Красный интерьер», 1958, Третьяковская галерея). Был другом писателя К.Г. Паустовского, написавшего очерк о его искусстве («Родная природа в творчестве Романа», 1963). Государственная премия СССР (1946).

**Ромáко Антон** (*Romako Anton*) (20.10.1832, Ацгерсдорф, близ Вены, — 8.3.1889, Вена), австрийский художник



Романелли Дж.Ф. «Геркул и Омфала». 1650-е



Ромáко А. «Портрет Августа Вассермана». Конец 1870-х

» Изучал живопись в Академии художеств в Вене (1847—49). Позже учился в Мюнхене (1849) у В. фон Каульбаха, затем в Венеции, Риме и Лондоне. В начале 1850-х брал частные уроки у К. Раля в Вене, чей стиль перенял. В 1854 начал путешествие по Италии и Испании, а в 1857 поселился в Риме, где рисовал портреты, жанровые сценки и пейзажи для местных иностранцев. Наряду с картинами писал портреты, в к-рых его мастерство достигло большой психологической правдивости («Портрет госпожи Маскинс с ребёнком», «Портрет жены художника с двумя дочерьми за завтраком», обе 1873). В это время сформировался собственный стиль Р., в к-ром сочетаются графические и живописные элементы.

**Романелли Джованни Франческо** (*Romanelli Giovanni Francesco*) (прозв. — Витербеце, или Раффаэллино) (1610, Витербо, регион Лацио, — 1662, там же), итальянский художник

» Перейдя из мастерской Доменикино в мастерскую Пьетро да Кортоня, Р. блестяще подражал раннему стилю последнего, с 1631 участвуя в украшении палаццо Барберини в Риме. Вскоре он получил значительные заказы от папы Урбана VIII: *дессюдепорт* для собора Святого Петра (1636—37, не сохранился), цикл фресок с изображением «Жизни графини Матильды» в Ватикане (1637—42). Кроме того, под руководством архитектора и скульптора Дж.Л. Бернини он работал в различных





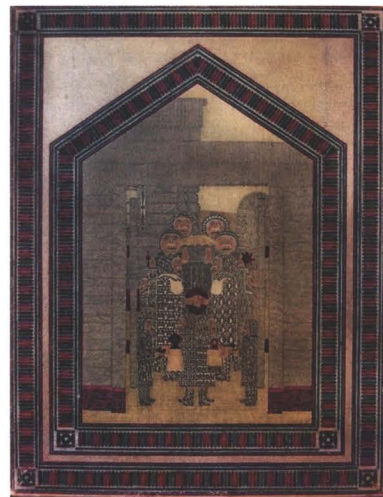
Романизм. Й. ван Клеве. Портрет Франциска I. 16 век

римских церквях и в палатце Алтан («Сцены из римской истории», «Марс, Минерва и Венера на облаках») и Костагути (плафон). По рекомендации кардинала Барберини, находившегося в то время во Франции, Р. был приглашён в Париж, где находился в 1645–47 и 1655–57, украшая сначала дворец Мазарини (ныне Национальная библиотека) сценами на мифологические и исторические сюжеты, а потом летние апартаменты Анны Австрийской в Лувре (ныне залы Времени года, Мира и другие). Параллельно он работал и по частным заказам, в частности Ламберта Торины («Эней и Афродита», Париж, Лувр; для кабинета Любви в «Отеде Торины»). Произведения Р. французского периода отмечены влиянием французского классицизма. Художника привлекала ранняя манера Пьетро да Кортона, стремившегося к простоте, ясности и, отчасти, торжественности и предпочитавшего яркие цвета (напр., синий). Р. был не чужд и классической тенденции, проявившейся в творчестве А. Сакки, а затем К. Маратта. Автор мифологических и исторических сцен, вдохновлённых Пьетро да Кортона и Н. Пуссенем, Р. сумел достичь реального выражения чувств и в нек-рых своих религиозных композициях («Святой Фома, раздающий милостыню», Рим, церковь Сант-Агостино).

**Романенков Василий Тихонович** (р. 1953, с. Дубровка Смоленской

обл.), российский художник, представитель наивного искусства

» С 15 лет живёт в Подмоскowie. Работал столяром на стройках, садовником. В 1975 поступил в Заочный народный университет искусств в Москве и начал систематически заниматься рисунком. Привычка ежедневно работать с карандашом в руке, соединённая со способностью к самоуглублению, создала уникальную художественную манеру, не имеющую аналогов. Необычность художественной манеры Р. заключается в рисовании карандашами и создании мелкими штрихами различной толщины своеобразной муаровой фактуры. Его подцвеченные цветными чернилами карандашные рисунки представляют собой станковые композиции с множеством плоских, различающихся только атрибутами фигур, к-рые образуют подобие мозаики или орнаментального ковра. Пишет в основном бытовые картины. Принимает участие в коллективных выставках в Москве и за рубежом. Его работы



Романенков В. Т. «Похороны». 1998

выставлялись на международных выставках наивного искусства «Инсита» в Братиславе (Словакия) в 1994, 1997, 2000, 2004 и 2007. Награждён почётным призом этого фестиваля (1994, 1997), а также Гран-



Романизм. Я. Госсарт. «Даная». 1527



при (2004). Персональные выставки проходили в Центральном доме художника, Музее наивного искусства, музее-заповеднике «Царицыно», галерее «Дар» и за рубежом.

**Романизм** (от *Roma* — Рим), эклектическое течение в нидерландской живописи 16 в., появившееся благодаря расширению культурных связей с Италией

» Стремился соединить нидерландские традиции с опытом итальянского (особенно римского) Возрождения, а затем и маньеризма. Обращение нидерландских живописцев к изучению художественных решений итальянцев было явлением закономерным ввиду известного кризиса, переживаемого нидерландской художественной культурой на рубеже 15—16 вв., и в то же время естественным обменом художественного опыта, столь обычного у художников. Эти попытки сближения художественных культур Нидерландов и Италии носили самый разнообразный характер, от прямого подражания до коренной творческой переработки, и зависели от степени таланта и оригинальности дарования того или иного мастера. Во всяком случае, художники-романисты из числа наиболее одарённых оставили большое количество живописных произведений, обладающих самостоятельной и высокой художественной ценностью. Р. оказал воздействие на творчество антверпенского мастера алтарей и портретов К. Массейса, на крупнейшего северонидерландского художника 16 в. Луку Лейденского, одного из создателей бытового жанра в живописи и гравюре, а также на Й. ван Клеве, но самым характерным выразителем особенностей этого течения впервые стал Я. Госсарт. Р., прошедший через весь 16 в., содействовал существенному усилению светских тенденций в искусстве. Он обогатил нидерландскую живопись образами античной мифологии, аллегориями, интересом к обнажённой натуре, новыми решениями композиций, знаниями перспективы и анатомии. Родился новый тип художника — гуманистически образованного, увлечённого различными отраслями знания. Вместе с тем Р. привёл к такой степени интернационализации искусства и равнения на образцы, когда утрачивалась национальная самобытность живописи, а высокая виртуозность отесняла собственно творческое начало и делала искусство холодным. Развитие Р., поддержанного придворно-аристократическими вкусами, оказало значительное влияние на декоративное искусство, особенно на создание

шпалер, к-рыми славились Нидерланды. В шпалерах появились мифологические, батальные, охотничьи сюжеты, к-рые изображались с правильным построением перспективы, использованием объёмных фигур.

**Романино Джироламо** (*Romanino Girolamo*) (ок. 1484, Брешиа, — ок. 1560, там же), итальянский художник, мастер брешианской школы

» Работал в Брешии, Падуе (1513), Кремонне (1519—20), Тренто



Романино Дж. Портрет работы Л. Гамбара. Около 1550—1560

(1531—32), Пизонье (ок. 1533—34), Вероне (1540) и др. городах Северной Италии. Творчество художника тесно связано с традициями ломбардских местных школ, в к-рых своеобразный *веризм*, заземлённость сочетались с характерными живописными принципами — холодной, серебристой гаммой, интересом к световым эффектам. В то же время Р. в большей мере, чем другие мастера, соприкоснулся с традициями *венецианской школы* начала 16 в., творчеством Джов. Беллини и Джорджоне. Об этом свидетельствуют его ранние работы



Романино Дж. «Мужской портрет». 1516—1519



Романино Дж. Роспись плафона Львиной лоджии дворца Бунконсилье. Тренто. 1531—1532





Романо Дж. «Мадонна с Младенцем». 1520-е

(«Положение во гроб», 1510, Венеция, галереи Академии; «Мадонна со святыми», 1513, Падуа, Городской музей). Самобытность и яркость дарования Р. проявились в работах 1520–30-х: четырёх композициях фрескового цикла «Страсти Христа» (1510–20, Кремона, собор), продолженного Дж.А. Порде-

none; цикле картин для капеллы Сан Сакраменто (1521–24, Брешия, церковь Сан Джованни Эвангелиста), алтарных картинах «Месса святого Аполлония» (1520-е, Брешия, церковь Санта Мария ин Калькера), «Антоний Падуанский и донатор» (1529, Сало, собор), «Обручение святой Екатерины» (1520-е, Кальвизано, приходская церковь), полиптихе «Рождество» (1521–24, Лондон, Национальная галерея), росписях церкви Санта Мария делла Нева в Пизонье (1533–34) и др. Фресковые росписи Р. отличаются энергией рисунка, свежестью красок, живостью и экспрессией повествовательных интонаций, нарочито заземлённым, почти плебейским обликом персонажей. В алтарных картинах с их звучной, насыщенной красочной гаммой, смягчённой тонкими переходами светотени, святые также нередко принимают облик могучих простолюдинов, цветущих крестьянских юношей и молодых женщин; их присутствие дополняют в ряде алтарей портреты заказчиков (донаторов) — нарядно одетых провинциальных дворян и горожан. Художественным открытием Р. стал его «Святой Матфей и ангел» (1524, Брешия, церковь Сан Джованни Эвангелиста), предвосхитивший одноимённую картину М. да Караваджо и крестьянским обликом святого, и эффектами ночного освеще-

ния. Особое место в творчестве художника занимают росписи Львиной лоджии дворца Буонконсильо в Тренто, выполненные в 1531–32 для архиепископа Клезиво, представляющие удачную попытку соединения характерных для Р. жанровых мотивов (группы музицирующих дам и кавалеров в люнетах), мотивов римской школы (обнажённые гиганты в распалубках) и смелого, предвосхитившего живопись барокко, эффекта росписи плафона с летящей по голубому небу колесницей Фаэтона.

**Романо Джулио (Romano Giulio)** (наст. имя Джулио Пинни, Giulio Pippi) (1492, Рим, — 1.11.1546, Мантуя), итальянский художник, архитектор и декоратор, мастер римской школы

» С 1509 ученик, а позже — главный помощник Рафаэля. Работал в Риме и Мантуе (с 1524). Придворный архитектор и живописец мантуанского маркиза Федерико Гонзага. Уроженец Рима и прекрасный знаток его древних памятников, Р. участвовал в работе над рядом поздних картин Рафаэля («Шествие на Голгофу», ок. 1517, Мадрид, Прадо; «Преображение», 1519–20, Ватикан, Пинакотекка); вместе с Пенни осуществлял росписи по рисункам Рафаэля в Станце дель Инчендио (ок. 1517, Ватикан) и лоджии Психеи (ок. 1519, Рим, вилла Фарнезина); участвовал в росписях Лоджий Рафаэля (1518–19, Ватикан). После смерти Рафаэля завершил декорировку виллы Мадама и другие неоконченные работы мастера. Восприняв многие элементы стиля Рафаэля, свойственную ему культуру рисунка, его богатейший репертуар пластически совершенных поз, жестов, контрапостов, Р. уже в первых самостоятельных работах проявил склонность к их внешне эффектной, театрализованной использованию, к утяжелению, перенасыщенности композиций, плотно заполненных множеством фигур, к преобладанию иллюстративного начала (росписи зала Константина, 1520–24, Ватикан). Уже в годы работы в мастерской Рафаэля у Р. сложилась характерная жёсткая живописная манера с резкими контурами и тёмными, непрозрачными тенями, присущая его многочисленным алтарным картинам римского периода («Мученичество святого Стефана, до 1523, Генуя, церковь Санто Стефано; «Мадонна с кошкой», ок. 1523, Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте; «Святое семейство», ок. 1524, Рим, церковь Санта Мария дель Анима, и др.). Мантуанский период творчества художника связан гл.



Романо Дж. «Соблазнение Олимпиады Зевсом». Фреска палаццо дель Те. Мантуя. 1525–1535



обр. со строительством, живописной и стукковой (искусственный мрамор) декорацией обширной летней резиденции мантуанских маркизов палатцо дель Те (1525–35). Построенный по проекту Р. дворец, первоначально окружённый с четырёх сторон каналами и представляющий в плане квадрат с большим внутренним двором, имеет девять парадных помещений, декорированных Р. с многочисленными помощниками (Ф. Приматиччо, Р. Мантовано и др.). Росписи Р., представляющие один из самых обширных светских ансамблей 16 в., включают ряд новых для итальянской монументально-декоративной живописи моментов — от разбивки *плафона* на ряд отдельных, заключённых в ромбы, квадраты, восьмиугольники композиций, симметрично расположенных вокруг центральной сцены (зал Амура и Психеи), до парадоксального решения зала Гигантов с его иллюзионистическими эффектами, где вокруг зрителя от молний парящего в облаках на сводах Зевса рушатся колонны, оседают своды, трескается кирпичная кладка величественных зданий, придавливающих фигуры чудовищных гигантов. Работы художника в Мантуе представляют классический образец римского варианта сформировавшегося в Италии 1520-х *маньеризма*, чьё появление было связано с кризисом флорентийского *Высокого Возрождения*. В то же время работы Р. в Мантуе способствовали широкому распространению в Северной Италии ряда образцительных принципов флорентийско-римской школы, оказали влияние на творчество венецианских мастеров, в частности, на *Тициана* и *П. Веронезе*.

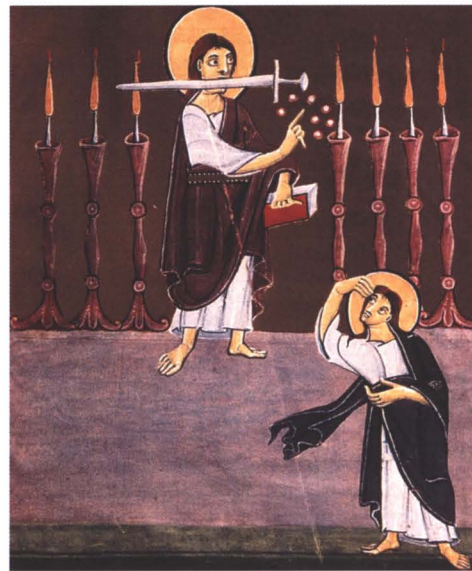
**Романович** Сергей Михайлович (11.9.1894, Москва, — 21.11.1968, там же), российский художник

» Родился в семье чиновника. Занимался в Училище живописи, ва-

яния и зодчества (1912–18). Испытав большое влияние своего друга М.Ф. Ларионова, примкнул к футуристическому авангарду, участвовал в выставке группы художников-авангардистов «Ослиный хвост» (1912). В 1920–28 жил в Москве и Воронеже, преподавал в региональных отделениях Вхутемаса, затем обосновался в Москве. С 1921 стал одним из самых активных членов общества «Маковец», душой которого был В.Н. Чекрыгин. Опубликовал во втором номере журнала «Маковец» (1922) программную статью «О реализме», ознаменовавшую его отход от радикальных форм авангарда. Выдвинул понятие «реализма в высшем смысле, соприкасающегося с пророчеством и исходящего из нравственной и светоносной природы человека». С тех пор тяготел к религиозному символизму, сделав главным критерием своих произведений особый род «светоносный» колорит. В его искусстве 1920–30-х преобладают антично-мифологические сюжеты («Три грации», 1927, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Воспитание Зевса», 1930-е, Москва, Государственная Третьяковская галерея), а также вариации на темы старых мастеров — Я. Тинторетто, П.П. Рубенса, Ж.А. Ватто и др. В 1940-е на первый план вышла евангельская тема, к-рой художник посвятил огромное число полотен. Понимая христианство в духе эстетизированной теософии — как откровение в искусстве, — он стремился превратить в наглядную стихию этого откровения саму красочную стихию, то феерически-светлую, то трагически-мрачную («Христос перед первосвященником», 1952; «Благовещение», два варианта, 1950-е, все — в Русском музее; «Поругание Христа», два варианта, 1950-е, Третьяковская галерея; «Возложение тернового венца», 1960-е, Москва, частное собрание). Символизм перерастает здесь в лирико-мистический экспрессионизм. В этот период Р. написал также немало замечательных по колориту портретов («Автопортрет на фоне чиновки», 1942–43, Третьяковская галерея) и цветочных натюрмортов. С конца 1920-х мастер перестал участвовать в выставках. Примкнул к неофициальному искусству, работал как педагог, оформитель общественных интерьеров, а в 1960-е — также как изготовитель скульптурных бюстов и надгробий. Оставил и литературное наследие (размышления об искусстве, воспоминания о Ларионове), большей частью не опубликованное.



Романская живопись. «Четыре апостола-евангелиста». Миниатюра из Аахенского евангелия. Около 820



Романская живопись. «Семь светильников. Видение святого Иоанна». Миниатюра из Бамбергского евангелия. 11 век

**Романская живопись**, живопись и миниатюра стран Западной Европы в 10–12 веках

» Р. ж., ставшая первым значительным явлением культуры феодальной эпохи, формировалась в сложное время, когда Западная Европа распалась на мелкие феодальные государства, враждовавшие между собой. На территории бывшего Франкского государства начали формироваться нации: французы, итальянцы, немцы. Большую роль



Романович С.М. «Автопортрет в ушанке». 1943





Романская живопись. «Воловья шкура». Фреска церкви Святого Георгия в Оберцелле. Остров Рейхенау, Германия. 9—11 века

в развитии искусства сыграли Крестовые походы, к-рые познакомили народы Западной Европы с культурными традициями арабского Востока. Самой влиятельной силой в эту эпоху в Западной Европе была христианская церковь, именно она стала практически единственным заказчиком романских мастеров. Церковная литература на латинском языке давала художнику основной фонд сюжетов; живопись превращала эти сюжеты в наглядные картины для мирян. В распространении подобных сюжетных циклов, иконографии, символики и художественных приёмов романского стиля большую роль играли монастырские школы, к-рые, в свою очередь, были связаны с видными церковными и политическими деятелями этого времени. Расцвету монументальной живописи предшествовал расцвет миниатюры. Рукописи, созданные в скрипториях Германии (Рейхенау, Эхтернах, Регенсбурга, Гильдесгейма, Кёльна), получили широкое распространение далеко за её пределами и сыграли большую роль в сложении и развитии романского стиля Западной Европы. Около середины 10 в. в живописи, преимущественно в миниатюре, наметился переход к новому стилю, нёсшему на себе отпечаток простоты и монументально-

сти форм. Светотень и глубина, столь характерные, например, для нек-рых памятников каролингской миниатюры (Аахенское евангелие, ок. 820), постепенно исчезали, уступая место плоскостному, условному изображению с энергичным, сильно выраженным контуром. Пейзажный фон сводился к нескольким символическим знакам, изображающим горы и здания, или заменялся фоном нейтрального характера. Сравнительные пропорции фигур и частей пейзажа уже не зависели от естественных масштабов, а вытекали из символического смысла данной сцены. Главным средством для передачи внутреннего состояния человека становилась экспрессия линий и красок. В миниатюре из Кодекса Гитды фон Мешед (кёльнская школа, ок. 1030) налетевший шквал, ветер, рвущий паруса, выражение лиц апостолов — всё это представлено условными и скупыми графическими средствами. Своей кульминации этот стиль достиг в первой трети 11 в. В середине 11 в. изображения стали более монументальными, для них характерна величественность осанки и репрезентативность образа. Книжная миниатюра оттоновского времени наиболее богато представлена школой Рейхенау, расцвет к-рой относится к периоду

970—1125. Эта школа оказала громадное влияние на все или почти все местные направления книжной миниатюры в Германии. Украшенные роскошными переплётами из золота, драгоценных камней и искусно обработанной слоновой кости, рукописи монастырского скриптория Рейхенау представляли собой произведения особенной законченности и совершенства; они пользовались большой известностью далеко за пределами Германии. Среди других немецких школ 10—11 вв. одно из первых мест принадлежит школе Трира, к-рая возникла почти одновременно со школой Рейхенау, но постепенно, начиная со второй четверти 11 в., оттеснила её на задний план. Шедевром трирской школы является миниатюра с изображением Оттона II и четырёх фигур, очевидно, олицетворяющих подвластные императору земли. В 11 в. центром трирской школы стал близлежащий бенедиктинский монастырь Эхтернах. В рукописях эхтернахской школы встречаются многочисленные декоративные страницы, связанные с внутренним подразделением текста, украшенные обычно изображениями, подражающими восточным тканям. Склонность к символизму наиболее ярко выражена и в монастырских школах Регенсбурга (Кодекс Уты), Гильдесгейма (Евангелие Бернварда) и Кёльна (Бамбергское евангелие). С точки зрения стиля миниатюра уже приближалась к формам готики. В рукописях светского содержания люди часто изображены в костюмах своего времени. Фигуры удлинённые и гибкие, позы не лишены грациозности, одежды ниспадают красивыми складками. Появляются (получившие позднее очень большое распространение) фоны в виде пёстрого ковра из цветов и листьев или покрытые шахматным узором. Развитие монументальной живописи совершалось в формах, близких к развитию миниатюры. Беспокойная оживлённость каролингского искусства шла на убыль. Романская живопись предпочитала спокойно-иератические позы, торжественные движения. Правда, в движениях и особенно в выражении лиц, в широко раскрытых глазах людей таится чувство суеверного ужаса. Внешний порыв превратился в скрытую внутреннюю драму. В 10—11 вв. существовала настенная живопись, служившая украшением церквей. Однако подавляющее большинство этих памятников погибло или подверглось многократным записям. Сохранившийся цикл фресок на стенах главного нефа церкви Святого Георгия в Оберцелле (остров Рейхенау)



принадлежит к капитальным созданиям Раннего Средневековья. Система этих росписей такова: между арками в медальонах представлены пророки; над ними расположены большие сцены воскрешения мёртвых, чудесных исцелений, изгнания бесов и других евангельских чудес (по четыре с каждой стороны). Наконец, ещё выше, между окнами, находятся изображения двенадцати апостолов. Снизу и сверху изображения отделяются полосами двойного меандра. Этот ансамбль, возникший около 1000, отличается торжественной монументальностью. Будучи переработкой раннехристианских прототипов, фрески в Оберцелле наделены чертами сурового величия; вместе с тем в них отсутствуют мистические настроения и экзальтация. Другим важным памятником раннероманской живописи в Германии являются фрески церкви в Гольдбахе. Они напоминают по стилю живописный комплекс в Рейхенау и, безусловно, относятся к той же школе. Типы изображения и моделировка также восходят к раннехристианским прототипам, но художник более самостоятелен в их разработке. В некоторых композициях имеются интересные бытовые детали. Так, в сцене «Исцеление» на южной стене церкви изображён прокажённый с лицом, изуродованным болезнью; за плечом у него висит рог, к-рым больные проказой предупреждали о своём приближении. Что касается монументальной живописи послеоттоновского, т. е. собственно романского времени, то в ней заметна борьба двух начал — светского и духовного, при несомненном преобладании последнего. Разгоревшаяся борьба между светской властью императоров и папством привела во второй половине 11 в. к торжеству церковной иерархии. Но в 12 в. наметился уже новый подъём германского феодального государства, и прежде всего его политической основы — рыцарства. К эпохе борьбы империи и папства относится живопись церкви в Бургфельдене (ок. 1070), близкая по стилю к школе Рейхенау. Немного более поздняя роспись в Нидерцелле на острове Рейхенау (ок. 1100) отражает новые черты растущего догматизма и систематизации религиозного взгляда на мир. Это искусство разительно контрастирует с монументальной живописью церкви Святого Георгия в Оберцелле. Вместо сложных композиций с развитым действием, более свободной группировкой фигур и сравнительно реальным пониманием пространства здесь представлены ряды фронтально стоящих или сидящих



Романская живопись. «Господь Бог взывает к Нюю». Фреска монастырской церкви аббатства Сен-Савен-сюр-Гартамп. Департамент Вьенна, Франция. Конец 11 — начало 12 века

лицом к зрителю апостолов и пророков. Они написаны на чередующихся голубых и зелёных фонах с преобладанием плоских красочных пятен (красного, жёлтого, белого). Над этим рядом фигур в полукуполе абсиды хора изображён Христос во славе среди небесных заступников, евангельских символов и серафимов. Значительные памятники изобразительного искусства 11—12 вв. были созданы во Франции. В убранстве интерьера романского храма, так же как в храмах эпохи Каролингов, большое место принадлежало фреске. Новым явлением были витражи, к-рые заполняли оконные проёмы апсиды и капелл и получили особое развитие в эпоху готики. На тёмной стене собора витражи образовывали яркие цветовые пятна, оживляя пространство рефлексам (отсветами). В витражах изображались сюжеты из священной истории, житий святых — популярной литературы того времени. Среди них иногда размещались изображения ремесленников, горожан. Многоцветные фресковые росписи покрывали пёстрым ковром поверхности апсиды, стен нефов, притвора и сводов. Плоскостной характер живописи с локальными тонами и контурным рисунком подчёркивал массивность стен. Цикл фресок монастырской церкви аббатства Сен-Савен-сюр-Гартамп (совр. деп. Вьенна, в черте города Сен-Савен; кон. 11 — нач. 12 в.) привлекает увлекательным рассказом, содержащим множество занимательных, наивно переданных жизненных наблюдений в изобра-

жении эпизодов библейской истории. Эпически размеренный тон рассказа, прерывающийся порою выражением эмоций, сложные и прихотливые движения и повороты фигур, свободный и лёгкий ритм рождают впечатление внутренней напряжённости и беспокойства. К лучшим композициям церкви Сен-Савен относится «Постройка Вавилонской башни», где плоскостность изображения не лишает сцену, изображающую моменты строительства башни, живости. О светской живописи можно судить по т. н. «ковру из Байе» (11 в.), в к-ром прослеживается другая особенность романской живописи — реалистические тенденции. Шпалеры и вышитые ковры в убранстве интерьеров играли не только утилитарную, но и декоративную роль, они украшали парадные и жилые покои, в праздничные дни — стены храмов. Заменяя настенные росписи, они сообщали мрачным средневековым интерьерам нарядный вид. Большим разнообразием отмечена достигшая расцвета во Франции романская миниатюра, иллюстрирующая евангелия, библии, хроники. К замечательным образцам романской миниатюры линейно-плоскостного стиля относятся написанные плотным, ярким, густым цветом «Апокалипсис» из Сен-Севера (сер. 11 в., Париж, Национальная библиотека) и Евангелие Амьенской библиотеки (кон. 11 в.). Торжественно-спокойные или полные экспрессии, они отличаются колористической насыщенностью, соответствующей пронизывающим фигуры страстям.





Романтизм. Й.А. Кох. «Водопад Шмадрибах». 1821—1822

**Романтизм** (англ. *romanticism*, франц. *romantisme*, нем. *Romantik*), идейное и художественное движение в европейской и американской культуре конца 18 — первой половины 19 века

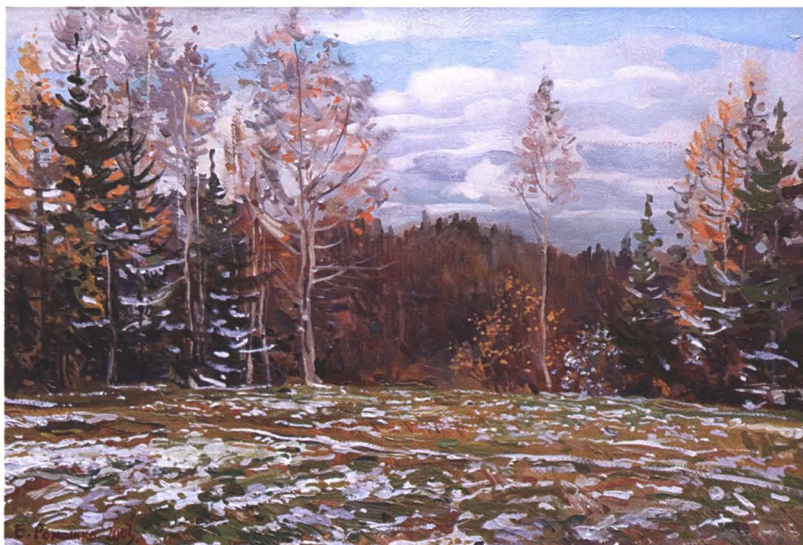
» Зародившийся в качестве реакции на рационализм и механицизм эстетики классицизма и философии Просвещения, утвердившийся в эпоху революционной ломки старого миропорядка, Р. противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремлённость к безграничной свободе и бесконечному, жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости. Мучительный разлад идеала и действительности лёг в основу романтического мировосприятия; свойственные ему утверждение самоценности творческой и духовной жизни человека, изображение сильных страстей, одухотворение природы, интерес к национальному

прошлому, стремление к синтетическим формам искусства сочетаются с мотивами мировой скорби, тягой к исследованию и воссозданию «тене-вой», «ночной» стороны человеческой души, со знаменитой «романтической иронией», позволявшей романтикам смело сопоставлять и уравнивать высокое и низменное, трагическое и комическое, реальное и фантастическое. Развиваясь во многих странах, Р. повсюду приобретал яркое национальное своеобразие, обусловленное местными историческими традициями и условиями. Наиболее последовательная романтическая школа сложилась во Франции, где художники, реформируя систему выразительных средств, динамизировали композицию, объединяли формы бурным движением, использовали яркий насыщенный колорит и широкую, обобщённую манеру письма (живопись Т. Жерико, Ф.В.Э. Делакруа, О. Домье, пластика П.Ж. Давида д'Анже, А.Л. Бари, Ф. Рюда). В Германии и Австрии раннему Р. свойственны пристальное внимание ко всему остроиндивидуальному, меланхолически-созерцательная тональность образно-эмоционального строя, мистико-пантеистические настроения (портреты и аллегорические композиции Ф.О. Рунге, пейзажи К.Д. Фридриха и Й.А. Коха), стремление возродить религиозный дух немецкой и итальянской живописи 15 в. (творчество *назарейцев*); своеобразным сращением принципов Р. и «бюргерского реализма» стало искусство *бидермайера* (творчество Л. Рихтера, К. Шпицвега, М. фон Швинда, Ф.Г. Вальдмюль-



Романтизм. Ф.В.Э. Делакруа. «Смерть Сарданапала». 1827





Ромашко Е.В. «Начало зимы». 2003

лера). В Великобритании романтической свежестью живописи отмечены пейзажи Дж. Констебля и Р.П. Бонингтона, фантастичностью образов и необычностью выразительных средств — работы У. Тёрнера, привязанностью к культуре Средневековья и Раннего Возрождения — творчество мастеров позднеромантического движения прерафаэлитов (Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса и др.). В других странах Европы и Америки романтическое движение было представлено пейзажем (живопись Дж. Иннеса и А.П. Райдера в США), композициями на темы народного быта и истории (творчество Л. Галле в Бельгии, Й. Манеса в Чехии, В. Мадараса в Венгрии, П. Михаловского и Я. Матейко в Польше и др.). Русский Р. выдвинул таких крупных художников, как О.А. Кипренский, К.П. Брюллов и А.А. Иванов. Историческая судьба Р. была сложной и неоднозначной. Теми или иными романтическими тенденциями было отмечено творчество крупных европейских мастеров 19 в. — художников барбизонской школы, К. Коро, Г. Курбе, Ж.Ф. Милле, Э. Мане во Франции, А. фон Менцеля в Германии и др. В то же время сложный аллегоризм, элементы мистики и фантастики, подчас присущие Р., нашли преемственность в символизме, отчасти — в искусстве постимпрессионизма и стиля модерн.

**Ромашко Евгений Викторович** (р. 1962, Запорожье, ныне Украина), российский художник

» Заслуженный художник РФ. Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1985 окончил Московское Высшее художест-

венно-педагогическое училище им. С.Г. Строганова. Характер творче-

ских ориентиров Р. во многом определили ярко выраженное живописное начало классического русского наследия, свойственное ему благородство красок и продуманность композиционных решений. С 1987 является участником российских, московских, а также международных выставок. Вице-президент Творческого союза художников России (ТСХР). Награждён серебряной медалью РАХ, золотой медалью ТСХР. Преподаёт в МГХИ им. В.И. Сурикова.

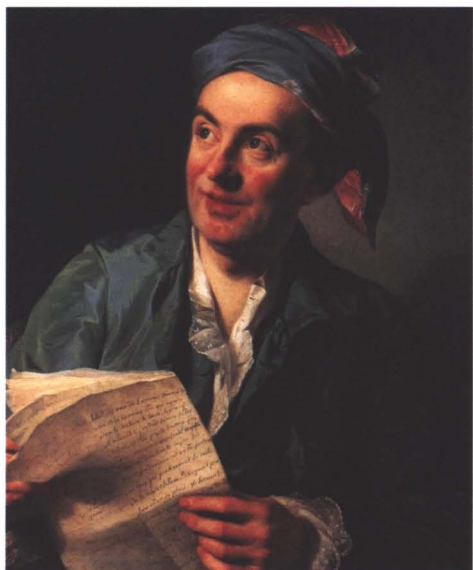
**Ромни**, Ромней Джордж (Romney George) (15.12.1734, Долтон-ин-Фернесс, графство Ланкашир, — 15.11.1802, Кендал, графство Уэстморленд), английский художник-портретист

» После двух лет обучения у странствующего портретиста работал в Ланкастере и Кендале; в 1762 переехал в Лондон, где начал писать портреты в манере Дж. Рейнолдса.



Ромни Дж. «Портрет вице-адмирала, сэра Хайда Паркера». 1782





Рослин А. «Портрет писателя Жана Франсуа Мармонтеля». 1767

Кисти Р. принадлежат портреты герцога Ричмонда, графини Дерби, леди Уорвик и её детей, герцогини Гордон и Ларсон и прочих знатных персон, а также леди Гамильтон, к-рую он запечатлел в образах Цирцеи, Кассандры, Жанны д'Арк и других мифологических и исторических персонажей (свыше 50 портретов). Одно из лучших произведений Р. — полный живости и непосредственности «Портрет детей графа Лусон-Гора» (1776—77). Умение точно передать человеческий характер обнаруживается в автопортрете (Лондон, Национальная галерея). Такие работы напоминают произведения современных мастеров французских портретистов, чьё влияние он мог испытать опосредованно, через своего первого учителя.

**Ропс Фелисьен** (*Rops Félicien*) (7.7.1833, Намюр, — 22.8.1898, Корбей-Эсон, близ Парижа), бельгийский художник, представитель символизма

» В 1850-е изучал право в Брюссельском университете, затем, увлечшись изобразительным искусством, посещал Мастерскую Святого Луки. Испытал влияние О. Домье, представителей импрессионизма и А. де Тулуз-Лотрека. Приехав в Париж (1862), изучал технику офорта в мастерской А.-А. Жакмара. Окончательно обосновался во французской столице в 1876. График-виртуоз, Р. усовершенствовал технику сухой иглы, а также возродил вид офорта, известный как «мягкий лак». Прославился в первую очередь своими эротическими и эротико-фантастическими листами,

где характерные для символизма темы «женщины-вампа» и «роковых соблазнов» воплощались со скандальной откровенностью. Активно работал как живописец. В этой области его творчества доминируют не острые гротески, а более мягкий и созерцательный лиризм, близкий по духу искусству импрессионистов («Арденнский пейзаж», 1882; «Баржи в Динане», 1890-е; обе — Антверпен, Королевский музей изящных искусств).

**Рослин Александр** (*Roslin Alexander*) (15.7.1718, Мальмё, — 5.7.1793, Париж), шведский художник

» Учился у портретиста Г. Шредера в Стокгольме (1736—39). Работал в Швеции (1741—45), состоял портретистом при бранденбургском дворе (1745—47). В 1747—51 работал в Италии. С 1752 жил в Париже, откуда выезжал в Швецию (1744), Россию (1775—77). С

1753 — член французской *Королевской академии живописи и скульптуры*, с 1773 — почётный член Академии художеств Стокгольма. Р. был видным портретистом века Просвещения. Писал в основном парадные портреты («Барон де Нобург-Кромьер», 1756; «Портрет баронессы де Нобург-Кромьер», оба — Стокгольм, Национальный музей), изображая модели в ярких костюмах, украшенных гирляндами цветов, позументами. На полотне «Портрет семейства Дженингс» (1769, там же) в интерьере парижского особняка изображены у клавирина известный шведский торговец бронзовыми изделиями Джон Дженингс, его брат и супруга. В традиции северных мастеров Р. детально выписывает предметы интерьера, и вся сцена напоминает скорее «сцену собеседования». Более глубоки образы в полотнах «Портрет старшей дочери» (Париж, Лувр), «Автопортрет» (Флоренция, галерея Уффици). В



Рослин А. «Портрет великой княгини Марии Фёдоровны». 1777



России были исполнены портреты великого князя Павла Петровича (1777), его первой супруги — великой княгини Наталии (1776), его второй супруги — великой княгини Марии Фёдоровны (1777), портрет Екатерины II в рост (1776—77), президента Императорской академии художеств в С.-Петербурге И.И. Бецкого (1777), портрет князя З.Г. Чернышова (ок. 1776), градоначальника Москвы, «Портрет неизвестного в кафтане» (1764, все — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж).

**Рослин** Торос, армянский живописец-миниатюрист, работавший во второй половине 13 в. См. *Торос Рослин*

**Роспись**, орнаментальная или сюжетная живопись, украшающая различные части архитектурного сооружения либо предметы, изделия народного искусства, художественного ремесла или художественной промышленности

» Архитектурная Р., являющаяся частью монументально-декоративного искусства, подчинённая обычно задачам украшения фасадов и интерьеров зданий, выполняется непосредственно на стенах, потолках, сводах, столбах и т. д. либо на холсте, к-рый укрепляется на стене (панно) или на перекрытии (плафон); для архитектурных Р. служат фреска, темпера, клеевая живопись, масляная живопись, силикатные и синтетические краски. В Р. классицизма второй половины 18 — начала 19 в. часто применялась гризайль; в 19—20 вв. в Р. широко использовался трафарет (альфрейная работа). Архитектурная Р. может акцентировать конструкцию, покрывать здание сплошным «ковровым» узором, иллюзорно расши-



Жостовская роспись. Поднос

рять пространство здания (см. *Иллюзионизм*). Р. предметов (выполняется кистью, тампоном, аэрографом и др.) тесно связана с процессом производства (Р. керамики, лаковых изделий) или выделяется в особую отрасль творчества (Р. тканей, в т. ч. батик, Р. на металле, дереве). Известные народные промыслы Р. — городецкая Р. прялочных донец, хохломская Р. деревянных изделий, федоскинская, палехская, мстёрская, холуйская, жостовская, тагильская Р. по лаку, украинская Р. печей. Нередко Р. имитирует более дорогие материалы, но она также может придавать ценность обычным предметам из обычных материалов, сообщать им единство с интерьером и материальной средой,

а нередко вносит в эту среду яркие художественные акценты.

**Росселли Козимо** (*Rosselli Cosimo*) (1439, Флоренция, — ок. 1507, там же), итальянский художник

» В 14 лет стал учеником Нери ди Бичи. В 1480 с другими флорентийскими художниками, такими, как С. Боттичелли, Д. Гирландajo, Перуджино, Пьеро ди Козимо, был приглашён папой Сикстом IV для украшения Сикстинской капеллы. Фрески Р. частично были выполнены его учеником Пьеро ди Козимо, к-рый получил прозвище в честь своего учителя. Главным учеником Р. считается Ф. Бартоломео Дж. Вазари сообщает, что Р. умер в 1484, однако известно, что он был жив 25.11.1506.

**Россетти Данте Габриэль** (*Rossetti Dante Gabriel*) (12.5.1828, Лондон, — 9.4.1882, Барчингтон-на-море), английский художник и поэт

» Сын итальянского политического эмигранта. Художественное образование Р. было отрывочным. Он учился рисунку у Дж.С. Котмена, в 1845—46 посещал классы Королевской академии художеств, но не прошёл полного курса. Затем некоторое время учился у Ф.М. Бруна. Встреча с У.Х. Хантом и Дж.Э. Миллесом, испытывавшими ту же неудовлетворённость современной живописью, стремившимися к ниспровержению штампов



Городецкая роспись. В.А. Колесникова. Панно «Гулянье». Конец 20 века





Росселли К. «Переход через Черное море». Фреска Сикстинской капеллы. Ватикан. 1481—1482

академизма, привела к созданию в 1848 Братства прерафаэлитов (см. *Прерафаэлиты*). Молодые художники искали опору не только в искусстве *Раннего Возрождения*, мастера к-рого привлекали их искренностью чувства, чистотой и простой форм, пытливым отношением к миру. Они увлекались Средневековьем, поэзией английских романтиков. Большое впечатление на прерафаэлитов произвело творчество вновь открытого ими У. Блейка (именно Р. приобрёл в 1847 его иллюстрированную рукопись). Самые значительные свои произведения Р. создал в 1850-е — начале 1860-х. Большинство из них связано с образом Э. Сиддал, подруги, а затем жены художника. Её необычная внешность привлекла многих членов братства, сознательно избегавших профессиональных натурщиков. Черты Сиддал и общий её облик был переосмыслен прерафаэлитами в своеобразный канон женской красоты. Р., избегая тем из современной жизни, чаще всего обращался к библейским сюжетам и образам героев средневековых легенд. Композицию обычно строил на сочетании нескольких крупного масштаба фигур переднего плана и плотно заполненного предметами и персонажами фона. Мастер не боялся утрировать пропорции тела или рук, необычных ракурсов, сложных постановок. Главным средством выразительности стала для него линия. Форма художника была не только декоративной, но и обобщённо-монументальной. Тягу к монументальному искусству он пытался реализовать в 1857 вместе с группой единомышленников в росписях здания Дискуссионного клуба Оксфордского университета. Опыт в целом оказался не вполне удачным из-за пло-

хого владения техникой фрески, но сохранились прекрасные рисунки и эскизы Р. на тему «Смерти короля Артура» Т. Мэлори. Мастер внёс большой вклад в искусство книги. Он принимал участие в издании стихов А. Теннисона (1857), «База-ра гномов» К. Россетти (1862), «Аталанты» А. Суинберна (1865), «Божественной комедии» Данте (1865) и др. Личной и творческой трагедией стала для художника смерть жены в 1862. Тогда же он создал последний, посмертный портрет Сиддал в образе Беатриче («Beata Beatrix», 1863—64, Лондон, галерея Тейт). Р. стал вести всё более замкнутый образ жизни. Выставляя свои произведения он отказался ещё в 1850, после яростной атаки критиков на прерафаэлитов. Он начал строить свои компо-



Россетти Д.Г. «Женщина с гирляндой». 1873



зиции на изображении одиночной, сосредоточенной на своих мыслях, идеализированной женской фигуры. Этот образ был вдохновлён Дж. Берден, женой поэта У. Морриса, ставшей второй музой Р. Другие произведения: «Детство Марии» (1849), «Напев семи башен» (1857), «Брак святого Георгия и принцессы Сабры» (1857, все — Лондон, галерея Тейт), «Сон Данте» (1870—71, Ливерпуль, Художественная галерея Уокера), «Дневные мечты» (1880, Лондон, Музей Виктории и Альберта).

**Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (РАЖВиЗ), федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования Российской Федерации**

► Расположена в Москве. Основана И.С. Глазуновым в 1986 (современное название с июня 2009). Активную педагогическую деятельность Глазунов начал в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, в котором возглавлял мастерскую портрета; именно соратники и ученики Глазунова по мастерской портрета составили будущий профессорско-преподавательский костяк академии. Факультеты: живописи, скульптуры, архитектуры, реставрации и технологии живописи, искусствоведения. Срок обучения — 6 лет (факультет искусствоведения — 5). Главной отличительной особенностью метода художественного образования в академии является строгая ориентация учащихся на изучение русского и европейского художественного наследия. Обязательными заданиями являются исполнение копий с картин старых мастеров в Эрмитаже и рисование античных слепков в музее Российской академии художеств. Регулярно организуются поездки учащихся за границу, что возрождает традиции пенсионерства Императорской академии художеств.

**Российская академия художеств (РАХ), отраслевая академия наук в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна и художественного образования; высшая научно-творческая организация художников и архитекторов в Российской Федерации**

► Образована в 1992. Расположена в Москве (ул. Пречистенка, 21). Является наследницей Императорской академии художеств и правопреемницей Академии художеств

СССР. Учредителем РАХ является правительство Российской Федерации. Академия является самоуправляемой организацией, к-рая проводит фундаментальные и прикладные научные исследования по важнейшим вопросам изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры (ваяние и зодчество, творческие концепции архитектурной деятельности, дизайн архитектурной среды, реконструкция и реставрация архитектурного наследия), дизайна и художественного образования, иных гуманитарных и общественных наук, художественных технологий, а также принимает участие в координации фундаментальных научных исследований и творческих процессов, выполняемых академией за счёт средств федерального бюджета. Высший орган РАХ — Сессия (Общее собрание действительных членов и членов-корреспондентов). В промежутках между сессиями деятельностью РАХ руководит Президиум во главе с президентом. С 1997 президентом является З.К. Церетели, вице-президент с 2006 — архитектор М.М. Посохин. На 2009 РАХ насчитывала более 300 действительных членов и членов-корреспондентов, а также более 150 почётных членов. Членами РАХ являются действительные члены (академики), члены-корреспонденты и почётные члены (почётные академики), а также иностранные члены. Членство в академии является пожизненным. Действительные члены избираются из числа членов-корреспондентов, обогативших современное изобразительное искусство, архитектуру, дизайн и искусствознание выдающимися творческими произведениями и трудами первостепенного научного значения. Членами-корреспондентами избираются художники, архитекторы, дизайнеры и искусствоведы, к-рые обогатили современное изобразительное искусство, архитектуру, дизайн и искусствознание выдающимися творческими произведениями и научными трудами. Почётными членами могут быть избраны выдающиеся деятели зарубежной и российской культуры и искусства, а также лица, к-рые своей активной благотворительной и спонсорской деятельностью вносят значительный вклад в развитие академии и российской культуры в целом. Иностранными членами избираются крупнейшие зарубежные деятели искусств, получившие признание мирового творческого сообщества академии. Иностранцы члены избираются общим собранием академии. Выборы иностранных членов проводятся одновременно с



Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

выборами действительных членов и членов-корреспондентов академии, но не реже 1 раза в 3 года. Действительные члены и члены-корреспонденты участвуют в выполнении научных, творческих и образовательных задач академии. Структура РАХ. Отделения: живописи; графики; скульптуры; декоративно-прикладного искусства; театрально-кинодекорационного искусства; архитектуры; дизайна; искусствознания; отделение Урал, Сибирь и Дальний Восток; отделение Поволжья. Учреждения: в Москве — Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова; Московский академический художественный лицей РАХ; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; Филиал научной библиотеки; Филиал научно-исследовательского музея; Музей-мастерская С.Т. Конёнкова; в С.-Петербурге — приёмная Президиума; Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б.В. Иогансона; Научно-исследовательский музей; Филиал научно-исследовательского музея Музей-усадьба «Пенаты»; отдел — Музей-квартира И.И. Бродского; отдел — Дом-музей П.П. Чистякова; отдел — Музей-мастерская А.И. Куинджи; Научная библиотека; Научный архив; Дирекция по эксплуатации зданий и финансово-хозяйственному обеспечению; филиал РАХ «Творческая мастерская „Литейный Двор“». Творческие мастерские: в Москве — живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства, архитектуры, дизайна; в С.-Петербурге — монументальной живописи, скульптуры, живописи, графики; в Казани — живописи, графики, скульптуры. Мысль



# Рокотов

## Фёдор Степанович

### «Портрет поэта В. И. Майкова»

1775 год

Холст, масло, 60 × 47,8 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Острота и полнота характеристики, проникновение в духовную суть изображаемого человека, умение не ограничиться передачей внешнего сходства заметно выделяют этот шедевр раннего Рокотова среди портретов того времени. В портрете Майкова нет ни идеализации, ни сатиры. Тонко подмеченные индивидуальные особенности не заслоняют типического в образе. Чувственное лицо написано осязаемо материально, а колорит портрета, построенный на сочетании зелёного и красного, ещё более подчеркивает полнокровность, жизненность образа.



◀ Темпераментно и в то же время мягко вылепленное лицо дышит уверенностью. Ироническая улыбка трогает румяные губы сибарита и гурмана, пронизательный взгляд светится умом.



◀ Виртуозно мастерство Рокотова в передаче фактуры ткани лёгкими, как бы бегущими мазками на прозрачном кружевном жабо, мерцания золотого шитья на красном воротнике.





## «Портрет неизвестной в розовом платье»

1770-е годы

Холст, масло, 58,8 × 46,7 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Небольшое по размеру, скромное по композиции, без излишних эффектов произведение одухотворено и изысканно. Фон — мягко мерцающая мгла, фигура в ней почти утопает, потеряна прежняя определённая контура. Живопись стала почти монохромной. Розовый цвет в тончайших градациях — в ленте парика, деталях платья, в потеплённом колорите лица, сдержанных губах. Краски прозрачны и почти невесомы. В это время Рокотов создавал по сути новый тип портрета, в котором главное — не точность характера, а поэтичность, некоторая дымка и загадочность.

Портрет поражает богатством неуловимых оттенков розового цвета — от полупрозрачных до ярких и насыщенных. Изысканная цветовая гамма построена на бесчисленном разнообразии оттенков с причудливой игрой полутонов. Тончайшие градации цвета воспринимаются как намёк на потаённую, скрытую от чужих глаз, богатую духовную жизнь героини.



Образ девушки полон обаяния и жизни. Её лицо освещено тёплым сиянием карих глаз, которые пристально и доброжелательно смотрят на зрителя. Этот взгляд как бы хранит нечто недосказанное, выражает большое богатство её души и обаяние. Неярким светом освещено лицо с одной стороны, контуры другой почти растворены в сумрачной глубине фона.







Российская академия художеств

о создании Академии наук и художеств в России была высказана Петром I ещё в конце 1690-х. После посещения первым императором Парижа и французских академий в 1719 эта мысль приобрела конкретную форму, но за множеством дел необходимый указ Пётр подписал лишь незадолго до смерти, 22.12.1724. Он провозглашал создание единой Академии наук и художеств — факт очень важный, поскольку РАХ дорожит тем, что родилась одновременно с Российской академией наук и сотрудничает с ней уже почти три столетия. Академия художеств была учреждена решением Сената 6.11.1757 в царствование императрицы Елизаветы Петровны в Петербурге по инициативе великого русского учёного М.В. Ломоносова и известного просветителя того времени И.И. Шувалова. Последний предполагал открыть её в Москве, при задуманном им университете, но в результате Академия художеств была учреждена в Петербурге, хотя первые 6 лет числилась при Московском университете. В Петербурге академия первоначально размещалась в особняке Шувалова на Садовой. С 1758 здесь начались учебные занятия. Учебный курс длился 9 лет и включал изучение искусства гравюры, портрета, скульптуры, архитектуры и т. п. С 1760 лучшие выпускники отправлялись на стажировку за границу на средства академии. В 1764 Екатерина II, утвердив Устав и штаты, даровала Императорской

академии художеств привилегию. Штат академии был возвышен до 60 тыс. руб, президентом стал личный секретарь императрицы И.И. Бецкой (до 1795). В том же году Бецким было организовано Воспитательное училище, в к-рое принимали детей 5—6 лет; тех из них, кто проявлял художественную одарённость, допускали до прохождения главного академического курса. В 1764—88 для академии было построено специальное здание (Университетский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, а также Научно-исследовательский музей РАХ, архив, библиотека, лаборатории и мастерские. Академия художеств была одним из самых прогрессивных учреждений того времени. Художники и архитекторы первого шуваловского выпуска — А.П. Лосенко, Ф.С. Рокотов, Ф.И. Шубин, В.И. Баженов, И.Е. Старов — задали тот высочайший уровень художественной практики и педагогики, к-рые составили славу отечественного искусства. В 1812 Академию художеств причислили к Министерству народного просвещения. В разное время её закончили такие выдающиеся живописцы, как А.А. Иванов, К.П. Брюллов, И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.И. Суриков, скульпторы И.П. Мартос, В.И. Демут-Малиновский, С.С. Пименов,

И.П. Прокофьев, М.М. Антокольский, архитекторы А.Н. Воронихин, Н.Л. Бенуа, К.А. Тон, И.А. Фомин, В.А. Щуко и мн. др. Вторая половина 19 в. оказалась нелёгким временем для академии. Система образования и критерии художественных вкусов внутри академии претерпевали изменения, но, по мнению многих художников, недостаточно быстро. Поздний классицизм вступил в острое противоречие с набиравшим силу критическим реализмом. В ноябре 1863 четырнадцать учеников, допущенных до соревнования за первую золотую медаль, после отказа Совета заменить конкурсное задание на свободное задание покинули академию (см. «Протест четырнадцати»). В дальнейшем именно они организовали петербургскую *Артель художников*, к-рая в 1870 была преобразована в Товарищество передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Тем не менее вплоть до начала 20 в. академия была единственным в России высшим художественным учебным заведением. Её деятельность не ограничивалась лишь художественным образованием. Она была центром художественного просвещения, активно влияла на развитие всех видов искусства, содействовала формированию музейных коллекций, вела большую научно-исследовательскую работу, проводила выставки и конкурсы. Академия занималась рассмотрением и утверждением важных архитектурных, скульптурных и живописных проектов для столицы и других городов. Педагоги и ученики участвовали в возведении и оформлении крупных художественных ансамблей того времени, включая Казанский и Исаакиевский соборы, храм Спаса на Крови в Петербурге и храм Христа Спасителя в Москве, для чего в 1847 при академии было учреждено Мозаичное заведение. Академия выступила инициатором основания провинциальных художественных школ и училищ, в к-рых преподавали её выпускники, а позднее — и музеев при них. Музей академии вёл широкую выставочную деятельность, привлекая не только просвещённую публику, но и представителей всех сословий общества. Учреждение Русского музея императора Александра III также было связано с деятельностью Академии художеств: именно её собрание заложило основу художественной коллекции нового музея. После Октябрьской революции 1917 академия пережила ряд тяжёлых десятилетий. 12.4.1918 указом Совнаркома академия была полностью упразднена, а академический



музей перестал функционировать. В 1918 были созданы Свободные государственные учебно-художественные мастерские. Затем на их основе был создан *Высший художественно-технический институт* (Вхутеин, 1922–30), а в Москве — *Высшие художественно-технические мастерские* (Вхутемас, 1920–26). В 1932 была учреждена Всероссийская академия художеств, но лишь как образовательное учреждение. В 1947, с созданием Академии художеств СССР (с базой в Москве), к ней вернулись основные функции Императорской академии. АХ СССР была призвана содействовать творческому развитию принципов *социалистического реализма* в практике и теории советской многонациональной художественной культуры. Высшим органом АХ СССР являлось Общее собрание. Академия имела отделения: живописи, скульптуры, графики, декоративного искусства. АХ СССР сумела сохранить, едва ли не единственная в мире, классическую систему воспитания художников, уберечь черты и фрагменты традиции многих веков, переданные России в 18 столетии. В мае 1992 она была преобразована в РАХ. См. также *Академии художественные, Академик, Вольноприходящий ученик, Классный художник, Назначенный Академией художеств, Общество выставок художественных произведений, Пенсионер Академии художеств, Посторонний ученик, Профессор, Свободный художник*.

**Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ), в 1931–32 российское объединение художников**

» Была создана в Москве на базе Ассоциации художников революционной России (АХРР), Объединения молодёжи Ассоциации художников революционной России (ОМАХР) и Общества художников-самоучек. Целью РАПХ была борьба «за чистоту пролетарского искусства», предполагавшая разделение советских художников на «буржуазных» и «пролетарских». РАПХ претендовала на главенствующую роль в художественном процессе, понимавшемся как политическая деятельность, насаждала методы администрирования в искусстве. Включала в себя производственный, научно-исследовательский и оргплановый секторы, позднее был создан искусствоведческий сектор и сектор самодеятельного искусства. Членами РАПХ были В.Ц. Валев, Т.Г. Гапоненко, Е.В. Ильин, Ф.Д. Коннов, А.А. Кулагин, П.Ф. Оси-

пов, П.П. Романов, Г.Г. Ряжский, А.П. Северденко, В.Ф. Точилкин, А.А. Усс, Я.И. Цирельсон и др. РАПХ издавала журнал «За пролетарское искусство» (1931–32). Ликвидирована в 1932 постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

**Российский институт истории искусств Российской академии наук (РИИИ РАН), научно-исследовательский институт РАН и Министерства культуры Российской Федерации**

» Расположен в С.-Петербурге. Был основан в 1912 графом В.П. Зубовым по образцу Флорентийского института истории искусств, размещался в его дворце. Сотрудники института организовывали чтение публичных лекций, вели работу по каталогизации художественных собраний, комплектовали библиотеку по истории изобразительных искусств. После Октябрьской революции 1917 Зубов передал свой дворец и институт в распоряжение Наркомата просвещения, превратившего его в учебно-научное учреждение — Государственный институт истории искусств. В 1930-х институт был реорганизован в Ленинградский отдел Государственной академии искусствознания (в дальнейшем название и структура менялись); в 1962 объединён с Театральным институтом под общим названием Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, став его научно-исследовательским отделом, в 1990 получил статус НИИ, в 1998 институту было возвращено первоначальное название. В настоящее время институт осуществляет фундаментальные исследования в области теории и истории искусства и художественной культуры. Научно-исследовательская тематика концентрируется вокруг четырёх основных направлений: «История и теория искусства: типология, эволюция, прогнозы», «Современное общество и художественная культура», «Санкт-Петербург — художественный мегаполис», «Источниковедение истории искусства». В институте функционирует 8 научно-исследовательских секторов: музыки, изобразительных искусств, театра, кино, музыкального инструментоведения, фольклора, художественной культуры и источниковедения. Ведётся общественно-научная работа: проходят международные многопрофильные конгрессы, тематические конференции, симпозиумы, круглые столы.

**Российский институт культурологии (РИК), научно-исследовательский центр Российской Федерации**

» Расположен в Москве. Находится в ведении Министерства культуры РФ. Главной задачей института является изучение проблем культуры в самом широком методологическом, географическом и временном диапазоне. Был основан в 1932 под названием Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой работы. После нескольких переименований в 1955 стал называться НИИ музееведения, с 1966 — НИИ музееведения и охраны памятников, с 1968 — НИИ культуры. Современное название с 1992. В 1991 и 1997, соответственно, открылись Сибирский филиал и С.-Петербургское отделение института. В настоящее время в институте разрабатываются проблемы теории и истории культуры в самых различных областях (народная культура, профессиональные искусства, социокультурные проблемы современного мира, новые технологии коммуникации) с разных методологических позиций: собственно культурологии, философии, социологии, психологии, искусствознания, политики, экономики и др. Сотрудники института принимают участие в решении проблем культурной политики в национальном, региональном и международном аспектах, разрабатывают проекты учреждений культуры, различных культурных и художественных событий, манифестаций, выставок и фестивалей. Директор (с 1989) — К.Э. Разлогов.

**Россика, термин, использующийся в отечественной истории искусства для обозначения западноевропейских художников, работавших в России в 18 — первой половине 19 века, в особенности по заказам императорского двора**

» Живописцы: Г. Гзель, Г.К. Грот, И.Ф. Гроот, Э.Л. Вике-Лебрён, Ж.-Л. Вуаль, Л. Каравак, И.Б. Лампи, Б. Патерсен, А. Рослин, П. Ротари, Л. Токке, В. Эриксен и др. В Европе термин «Р.» также используется, однако в более широком значении: «зарубежная Россика» — это совокупность всех зарубежных материалов (в т. ч. эмигрантских), имеющих отношение к России.

**Россия**

» В истории российской живописи чётко различаются два периода, границу между к-рыми обозначили





Россия. Феофан Грек. Икона «Преображение Господне». Около 1408

реформы Петра I Великого. Различие это чрезвычайно глубоко и касается самих основ художественного восприятия мира и человека. В Древней Руси живопись возникла и развивалась в тесной связи с иконопочитанием, в основе которого лежит учение о Боговоплощении (в христианской традиции первой иконой был чудесно явленный убрис — прижизненное изображение лика Христа). Вместе с христианством русские мастера иконописи усвоили византийский художественный стиль и выработанную веками технику (см. *Византийская живопись*). В дальнейшем в русских княжествах складывались местные иконописные школы, со своими особенностями письма — владими́ро-сузда́льская, моско́вская, новго́родская, пско́вская, тве́рская, яросла́вская и др. (см. соотв. статьи). Наивысшего расцвета рус-

ская средневековая живопись достигла в 14–15 вв. в деятельности *Феофана Грека* и *Андрея Рублёва*. Вершиной русского иконописания является «Троица» Андрея Рублёва, которую мастер создавал как символ духовного согласия и единения русских людей. С середины 16 в. иконопись подвергалась влиянию западноевропейского изобразительного искусства. Развита иконография икон придворной школы использовала западноевропейские сюжетные схемы. Период конца 16 — начала 17 в. был ознаменован развитием *строгановской школы* (к-рая, несмотря на название, также состояла в основном из придворных царских мастеров), отличающейся изысканностью цвета и внимательной проработкой деталей, тенденцией к некой декоративности и «красивости» живописи. Во второй половине 17 в. появились иконы «фряжского письма» — с использованием элементов западноевропейской живописи: масляных красок, подобию светотеневой моделировки, большего правдоподобия в изображении людей и природы. Наиболее известный представитель этого направления — *Симон Ушаков*. К этому времени относятся и первые попытки создания светского портрета — *парсуны*. В 18 — начале 19 в. российское изобразительное искусство, следуя культурным запросам общества, прошло все главные этапы западного искусства: *барокко*, *классицизм*, *романтизм*. Ведущую роль играли приглашённые в Р. иностранные живописцы и скульпторы (см. *Росси́ка*), но уже при императрице Елизавете Петровне появились высокодарённые отечественные мастера. В 1757 по ини-



Россия. А.А. Лосенко. «Прощание Гектора с Андромахой». 1773



циативе великого русского учёного М.В. Ломоносова и известного просветителя того времени И.И. Шувалова решением Сената в С.-Петербурге была учреждена Академия художеств (см. в ст. *Российская академия художеств*). С середины 18 в. ведущим направлением в живописи стал *академизм*, для которого были характерны строгость рисунка, следование в композиции определённым правилам, условность колорита, использование сюжетов из Библии, античной истории и мифологии. Своеобразие русского классицизма заключалось в том, что его мастера обращались не только к Античности, но и к родной истории, они стремились к простоте, естественности и человечности. Классицизм как направление в русской художественной культуре безраздельно утвердился в конце 18 в. Этот период расцвета классицизма в русской истории живописи обыкновенно именуют «высоким классицизмом». Характерным для живописцев этого времени было романтическое утверждение красоты неповторимого, индивидуального, необычного. Однако наивысшим достижением этой эпохи изобразительного искусства в Р. можно считать не историческую живопись, а *портрет* (И.П. Аргунов, А.П. Антропов, И.Я. Вишняков, Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский, О.А. Кипренский). 18 в. также ознаменовался в русской живописи появлением светских тем, линейной *перспективы* и *масляной живописи*. Вдохновлённые иностранными художниками, русские живописцы работали во всех жанрах: *миниатюра, мозаика, пейзаж, портрет*. Официальный неоклассицизм, возникший в годы правления Екатерины II, покровительствовавшей развитию *исторического жанра*, проявился в творчестве А.П. Лосенко. Влияние французского художника Ж.Л. Давида отразилось в картинах П.И. Соколова, И.А. Акимова, А.И. Иванова. Искусство пейзажа было представлено творчеством Ф.Я. Алексеева, Сем.Ф. Шедрина, М.М. Иванова, Ф.М. Матвеева. Расцвет академической школы приходится на первую половину 19 в. Для полотен К.П. Брюллова характерны сплав академического классицизма с романтизмом, новизна сюжетов, театральная эффектность пластики и освещения, сложность композиции, блестящая виртуозность кисти. Крупнейшим мастером исторической картины был А.А. Иванов, к-рый придал своей живописи характер жертвенного служения идее и сумел преодолеть многие шаблоны, свойст-



Россия. П.Н. Филонов. «Крестьянская семья», 1914

венные академической технике. В своих произведениях он превосходил многие искания русской реалистической живописи следующих десятилетий. В дальнейшем лучшие традиции академизма нашли развитие в грандиозных исторических полотнах Х. Семирадского. Своим путём в это время шёл П.А. Федотов — блестящий дилетант, тонкий наблюдатель и остроумный сатирик, предвосхитивший дальнейшее направление русской жанровой живописи. Осознанный поворот новой русской живописи к демократическому реализму обозначился в конце 1850-х, вместе с революционным просветительством Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, М.Е. Салтыкова-Щедрина. В ноябре 1863 четырнадцать выпускников Петербургской Императорской академии художеств во

главе с И.Н. Крамским отказались писать дипломную картину на предложенный сюжет «Пир в Валгалле» и просили представить им самим выбор сюжетов. Им было отказано, и они демонстративно вышли из академии (см. «Протест четырнадцати»), образовав независимую *Артель художников*, к-рая в 1870 была преобразована в Товарищество передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Передвижники (И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов, К.А. Савицкий, И.М. Прянишников, В.Е. Маковский, Н.А. Ярошенко, В.Г. Перов и др.) были едины в своём неприятии академизма с его мифологией, декоративными пейзажами и напыщенной театральностью. Ведущее место в их творчестве заняли жанровые (бытовые) сцены. Особой симпатией передвиж-



ников пользовалось крестьянство. В то время — 1860–70-е — идейная сторона искусства ценилась выше, чем эстетическая. В творчестве передвижников бытовая живопись приобрела обличительный характер. Обращение к национальным темам привело к небывалому расцвету исторической и батальной живописи. Подлинные шедевры в этих жанрах создали В.И. Суриков, И.Е. Репин, Н.Н. Ге, В.М. Васнецов, В.В. Верещагин, Ф.А. Рубо. В эти годы начали открываться первые национальные художественные галереи; произведения русских художников стали регулярно появляться на международных выставках и в заграничных художественных салонах. Многие картины попали в собрание П.М. Третьякова, представителя старинного московского купеческого рода, мецената. В 1892 его собрание достигло уровня музея, поглотив почти всё состояние собирателя. Позднее оно перешло в собственность Москвы, Третьяковская галерея стала всемирно известным музеем русской живописи, графики и скульптуры (см. *Государственная Третьяковская галерея*). В 1898 в Петербурге, в Михайловском дворце был открыт Русский музей (см. *Государственный Русский музей*); в него поступили произведения русских художников из Эрмитажа (см. *Государственный Эрмитаж*), Академии художеств и некоторых императорских дворцов. Открытие этих двух музеев как бы



Россия. П.А. Федотов. «Свежий кавалер» («Утро чиновника, получившего первый крестик»). 1846

увенчало достижения русской живописи 19 в. В конце 1890-х ещё плодотворно работали ведущие мастера критического реализма — И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, В.Е. Маковский, — но в это время в искусстве проявилась иная тенденция. Многие художники стремились отыскать теперь в жизни прежде всего её поэтические стороны, поэтому даже в жанровые картины они включали пейзаж, часто обращались и к древнерусской истории. Эти веяния в искусстве отчётливо прослеживаются в творчестве А.П. Рябушкина, Б.М. Кустодиева и М.В. Нестерова. Символизм, неоклассицизм, модернизм оказали заметное влияние на М.А. Врубеля, художников из «Мира искусства» (А.Н. Бенца, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева и др.) и «Голубой розы» (В.Э. Борисов-Мусатов, П.В. Кузнецов, Н.П. Крымов, Н.Н. Сапунов и др.). Деятельность этих групп была очень разносторонней, художники издавали свой журнал «Мир искусства», устраи-



Россия. Н.С. Сафронов. «Плачущий Беслан». 2005



вали интересные художественные выставки с участием многих выдающихся мастеров. 1910-е — время зарождения русского авангардизма как стремления перестроить основы искусства вплоть до отрицания самого искусства. Целый ряд художников и творческих объединений создавали новые школы и направления, к-рые определяющим образом повлияли на развитие мирового изобразительного искусства — супрематизм (К.С. Малевич), абстрактное искусство (В.В. Кандинский), лучизм (М.Ф. Ларионов) и др. Всем течениям авангардистского искусства свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности — трезвым расчётом, художественной образности — простой гармонизацией, эстетикой форм, композиции — конструкцией, больших идей — утилитарностью. Новое искусство покоряло безудержной свободой, увлекало и захватывало, но одновременно свидетельствовало о деградации, разрушении целостности содержания и формы. В понятие «авангардизм» условно объединяются самые разные течения искусства 20 в. (конструктивизм, кубизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм, фовизм). Основные представители этого течения в Р. — К.С. Малевич, В.В. Кандинский, М.Ф. Ларионов, М.В. Матюшин, В.Е. Татлин, П.В. Кузнецов, Г.Б. Якулов, А.А. Экстер, Б.В. Эндер и др. В 1910-е также наблюдалось возрождение интереса к иконописи. Художественные принципы иконописи творчески применяли как отдельные русские (В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, К.С. Петров-Водкин) и зарубежные (А. Матисс) художники, так и целые направления и школы авангарда. С конца 1920-х в Р. начал утверждаться принцип *социалистического реализма*. Главной определяющей силой в художественном творчестве стала идейность. Но, несмотря на сильное влияние идеологии, создавались настоящие произведения искусства мирового уровня (подробнее см. в ст. *Советская живопись*). С 1960-х наступило возрождение русского авангарда (см. также *Андеграунд*). «Разрешённая», но не официальная часть советского искусства в 1960-е представлена работами мастеров «сурового стиля» (Т.Т. Салахов, В.Е. Попков, Д.Д. Жилинский и др.). Падение социалистического строя в 1991 сняло искусственные культурные барьеры между Р. и остальным миром. Ныне российское искусство является желанным гостем практически в любом уголке земного шара.

**Россо Джованни Баттиста ди Яконо** (*Rosso Giovanni Battista di Jacopo*), называемый **Россо Флорентинец** (*Rosso Fiorentino*) (1494, Флоренция, — 14.11.1540, Париж), итальянский художник

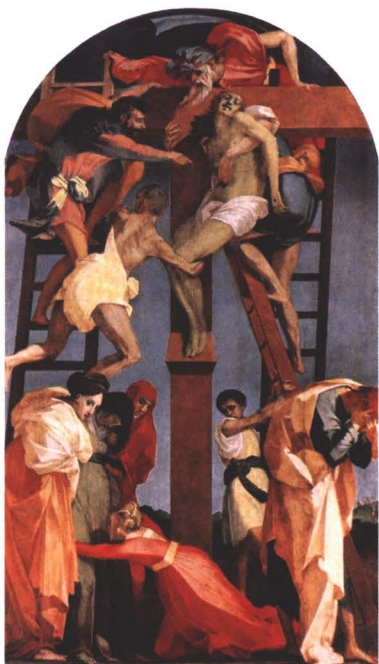
» Предположительно, учился у *Андреа дель Сарто*. В 1516 вступил во флорентийскую гильдию живописцев. После нескольких декоративных произведений он работал вместе с Сарто и Ф. Франчабиджо в клуатре церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции, где написал фреску «Успение Марии» (1517), замечательную по колориту и освещению. В 1518 Р. исполнил «Мадонну с четырьмя святыми». Картина «Снятие с креста» (1521) отмечает новый этап в творчестве художника, полный лиричной и красочной экспрессии, к-рая про-

явилась в таких работах, как «Мадонна с Иоанном Крестителем и Иоанном Евангелистом» (1521). Во время второго флорентийского периода Р. написал алтарную картину «Мадонна с десятью святыми» (1522). В 1523—24 художник жил в Риме, во время этого пребывания он познакомился с молодыми художниками-новаторами — *Перино дель Вага* и *Пармиджанино*, с к-рым работал в палатце на вилле Джулия. Написал фрески в люнете («Сотворение Евы» и «Грехопадение») в капелле Чези церкви Санта Мария делла Паче. В рисунках и гравюрах этого периода явно прослеживается влияние Р. Бандинелли, римской школы («Похищения сабинянок»), а также А. Дюрера («Ярость»). В 1527 бежал из Рима после его разгрома испанскими войсками. В 1530 уехал во Францию, где стал первым художником коро-



Россо Дж. Б. ди Я. «Святое семейство». 1520





Россо Дж.Б. ди Я. «Снятие с креста». 1521

ля Франциска I. Из росписей, созданных в Фонтенбло, сохранились немногие, но по сей день существует галерея Франциска I с работами Р. Для короля Р. исполнил копию «Леды» Микеланджело (картон — Лондон, Британский музей). Единственной картиной этого периода является «Пьета» (предположительно 1534 или 1537—40), выполненная для коннетабля А. де Монморанси. Творчество Р., широко известное благодаря гравюрам, оказало огромное влияние на всю европейскую живопись.

### Ростовская финифть, российская миниатюрная живопись по эмали

► На Русь эмаль пришла из Византии, поэтому русское название эмали — «финифть» — происходит от греческого «фингитис», что переводится как «светлый, блестящий камень». Живопись по эмали появилась в России в конце 17 в. В Ростове эмали стали расписывать с середины 18 в. Первая в Ростове мастерская по производству миниатюр на эмали появилась при Архиепископском доме. В 1760-х мастер Гавриил Елшин «писал шапки», т. е. выполнял небольшие иконки-дробницы для украшения митры. В последней четверти 18 в. создавались дробницы для украшения митр, происходящих из Успенского собора и др. храмов Ростова. Для многих миниатюр середины и второй половины 19 в. были уже характерны сложные композиции. В ликах святых



Ростовская финифть. А.А. Назаров. «К.Е. Ворошилов на манёврах». 1930-е

появились простонародные черты. Их одежды напоминали крестьянский костюм. Расширился круг сюжетов. Так, в собрании музея встречается около 35 типов иконографии Богородицы. В производство, наряду со священнослужителями, пришли крестьяне и ремесленники. В Р. ф. они привнесли своё мировоззрение, свои понятия о красоте и иконе. Конец 19 — начало 20 в. — особый, сложный период в истории Р. ф. Промысел не выдерживал конкуренции с дешёвым промышленным производством икон и поддерживался государством путём организации школ и мастерских. В 1911 была открыта Учебно-показа-

тельная финифтяная школа (УПФШ), одной из целей создания которой, помимо обучения, было снабжение кустарей дешёвым сырьём. В 1930-е мастера начали делать более крупные вещи: шкатулки с гербами и эмблемами, пудреницы с портретами. Стремясь развивать своё мастерство, живописцы прибегали к копированию картин советских художников. Развитие искусства Р. ф. пошло также по пути активного восстановления цветочных и растительных композиций в декорировании брошей, пудрениц, маленьких зеркал, туалетных коробочек. Мастера продолжали совершенствовать и сюжетную живопись. Пейзажи Москвы и своего родного города, архитектурные памятники, а затем и композиции значительного тематического содержания всё больше закреплялись в творчестве художников. Они писали их на пластинках, вставленных в деревянную папку, на крышках коробочек, корпус которых выполнен в технике филигранны. Музей Р. ф. расположен на территории Ростовского кремля.

### Ростовский областной музей изобразительных искусств (РОМИС), художественный музей Российской Федерации

► Расположен в Ростове-на-Дону. Открыт 1.5.1920 как Донской областной музей искусства и древностей. С 1927 — в составе Краевого музея народов Северного Кавказа. В 1934—36 не функционировал, с 1937 — на правах отдела Ростов-



Ростовская финифть. Неизвестный мастер. «Вид Ростовского кремля». 19 век





Ростовский областной музей изобразительных искусств

ского областного музея краеведения, с 1938 — Ростовский областной музей изобразительных искусств. Общее количество единиц хранения — 5854, в т. ч.: древнерусская живопись — 133, живопись — 1483. Основу коллекции составили произведения из фондов художественного отдела Ростовского городского музея, а также картины из частных коллекций. Во время Великой Отечественной войны 1941—45 коллекция была эвакуирована в Пятигорск, где в период немецкой оккупации подверглась разграблению. Большую помощь в пополнении фондов после войны оказали центральные музеи страны: Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Эрмитаж и др. Формирование собрания древнерусского искусства началось с 1971 передачей 42 икон из Всесоюзного производственно-художественного комбината. Наиболее интересные произведения древнерусского искусства «Князь Борис» (16 в.), «Сергий Радонежский» (16 в.), «Богоматерь Казанская» (16 в.). В коллекции русской живописи 18—19 вв. наиболее значительными являются произведения А.П. Антропова, А.Г. Варнека, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова, И.К. Айвазовского, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.Д. Поленова, А.П. Рябушкина. Собрание живописи рубежа 19—20 вв. включает, в числе прочих, работы И.И. Левитана, С.Ю. Жуковского, Л.В. Туржанского, Д.Д. Бурлюка. В музее имеется небольшая, но целостная коллекция произведений К.А.

Коровина: 9 работ, созданных в период расцвета его творчества, в

1914—16. Небольшая коллекция зарубежного искусства состоит из произведений фламандских, голландских, итальянских, французских и немецких художников 17—19 вв., в т. ч. П.П. Рубенса, Ж.Ф. де Труа. В отделе советской живописи имеются произведения таких мастеров, как И.Э. Грабарь, И.И. Машков, Н.П. Крымов, А.Д. Гончаров, полотна художников 1960—70-х: В.И. Иванова, Н.И. Андронova, П.П. Оссовского, А.В. Васнецова.

**Ротари Пьетро (Пётр) Антонио** (*Rotari Pietro Antonio*) (30.9.1707, Верона, — 31.8.1762, С.-Петербург), итальянский художник

► Учился сначала у Р. Ауденарде и у А. Балестра, затем у Ф. Тревизани в Риме и у Ф. Солимена в Неаполе. Из ранних работ известны несколько образов для церкви Вероны: картины «Святой Людовик», «Вознесение» (обе в Падуе), «Рождество Богородицы» (в Риме). В 1750 Р. переехал в Вену, затем работал в Дрездене и Мюнхене. Из



Ротари П.А. «Александр Великий и Роксана». 1756





Ротари П.А. «Портрет молодой женщины». 1760-е

дрезденских работ известны «Портрет Карла, герцога Курляндского», «Святой Иаков», «Святая Магдалина», «Бегство в Египет», «Монах»; из мюнхенских — «Прерванный сон» и «Плачущая девочка». При саксонском дворе в Дрездене Р. работал также придворным живописцем. В 1756 художник переехал в С.-Петербург, получив приглашение от императрицы Елизаветы Петровны работать при российском дворе. Р. быстро вошёл в моду благодаря лёгкой и комплиментарной манере письма. Его деятельность в



Ротари П.А. «Портрет графини А.М. Воронцовой». Около 1756—1762

России была необыкновенно плодотворна — он создал десятки придворных портретов, выполненных на заказ, а также множество т. н. «головок» — небольших портретов девушек или юношей в национальных костюмах. У Р. заказывали портреты многие известные люди царствования Елизаветы Петровны. Наиболее известны портреты: императрицы Елизаветы Петровны в чёрной мантии (Большой Петергофский дворец), её же поясной (Большой Екатерининский дворец), П.А. Бутурлина, графини А.М. Воронцовой (поясной), И.И. Воронцова, М.И. Воронцова, А.А. Голицыной (1759), князя А.М. Голицына, святого Димитрия, митрополита Ростовского (1759), три — великой княгини Екатерины Алексеевны (будущей Екатерины II; все 1758; в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее и музее-усадьбе «Кусково»), цесаревича Павла Петровича в раннем детстве, княгини Е.С. Куракиной, графа Г.Г. Орлова, два — графа Б.Ф. Растрелли, графини А.А. Рибопьер, два — генерал-фельдмаршала П.С. Салтыкова (1760), графа Ф.М. Санти, графа Е.В. Сиверса, графа А.С. Строганова, графа А.В. Суворова, графини В.А. Шереметевой, графа П.Б. Шереметева (оба в музее-усадьбе «Кусково»), два — И.И. Шувалова (один из них в Гатчинском дворце), князя Эстергази (там же). В Александровской лавре (С.-Петербург) кисти Р. принадлежит «Рождество Спасителя». На протяжении всей своей жизни художник интересовался костюмами и любил рисовать идеализированные портреты моделей в разнообразных одеждах с национальным колоритом. Ещё в 1760 Елизавета Петровна приобрела у Р. 50 таких работ, а после его смерти Екатерина II выкупила у вдовы художника все полотна, что оставались в мастерской. Художник слыл большим знатоком костюма; среди портретов есть модели в польских, венгерских, турецких, русских и т. д. Всего набралось около 400 портретов, выполненных в одной манере и связанных одной темой. Екатерина II решила украсить работами Р. один из интерьеров Большого Петергофского дворца. В 1764 по проекту Ж.Б. Валлен-Деламота была закончена шпалерная развеска картин в зале, именующем сейчас Картиным (другое название зала — Кабинет мод и граций). В зале представлено самое крупное собрание работ художника: 368 полотен занимают почти всю площадь стен. Нек-рые работы созданы Р. ещё до приезда в Россию, но большинство написаны

здесь. Р. оставил след в истории русской живописи, занимаясь преподавательской деятельностью: среди его учеников были Ф.С. Рокотов и И.П. Аргунов.

**Ротелла Миммо** (Миммо — прозв.; наст. имя Доменико) (Rottella Mimmo Domenico) (7.10.1918, Кантазаро, регион Калабрия, Италия, — 8.1.2006, Милан), итальянский художник

» Сын модистки. Окончил Художественный лицей Академии изящных искусств в Неаполе (1944). Первые работы были написаны в абстрактно-геометрической манере в Риме, куда он переехал в 1945. Начиная с 1947 работы Р. выставлялись на многочисленных коллективных выставках. Первая персональная выставка состоялась в 1951 в Риме. В 1958 Р. приступил к созданию картин серий «Cinecitta», используя киноафиши. Р. выбрал американскую актрису М. Монро в качестве основного женского персонажа и сделал её главным образом своих работ. Удостоен многочисленных наград, в т. ч. премии Грациано (1956) и премии Баттистони (1957).

**Ротко Марк** (Rothko Mark) (наст. имя и фам. Маркус Роткович, Marcus Rothkowitz) (25.9.1903, Двинск, ныне Даугавпилс, Латвия, — 25.2.1970, Нью-Йорк), американский художник

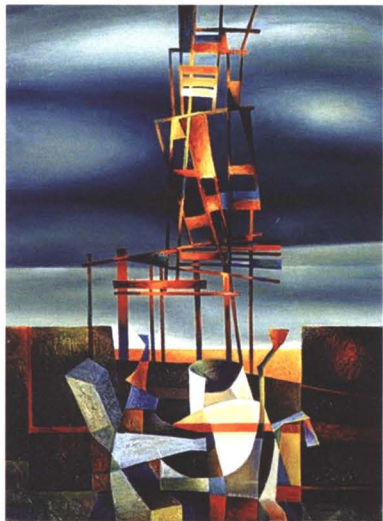
» Родился и вырос в образованной еврейской семье фармацевта. В 1913 семья, опасавшаяся призыва сыновей в российскую армию, эмигрировала в США. В 1921 Р. получил стипендию в Йельском университете, а затем уехал в Нью-Йорк. Посещал занятия Лиги изучающих искусство, к-рые проходили в основном под руководством М. Вебера, и в 1929 впервые выста-



Ротко М. Без названия. 1950



вил свои работы. Его произведения этого времени представляют собой композиции, романтические по духу и стилистически близкие *экспрессионизму*. В 1933 состоялась первая персональная выставка в Музее искусства Портленда. В 1940-е Р. в своём творчестве прошёл путь от мечтательных полуабстрактных композиций на сюжеты из греческих трагедий к абсолютно беспредметным формам. К началу 1950-х он ещё более упростил структуру своих картин, создав серию «мультиформы» — картин, состоящих из нескольких цветовых плоскостей. Большая часть его абстрактных полотен не имеет названия. С конца 1950-х Р. занимался в основном созданием монументальных композиций для украшения зданий. Самая значительная работа Р. — цикл из 14 картин для капеллы екуменической церкви в Хьюстоне (шт. Техас).



Ротко Н.А. «Маяк»

**Ротко́ Николай Алексеевич** (р. 13.9.1944, пос. Абагур-Лесной Новокузнецкого р-на Кемеровской обл.), российский художник

» Заслуженный художник РФ (2003). Член-корреспондент Российской академии художеств (2002). В 1968 окончил Иркутское художественное училище. В 1971—74 обучался в центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования Е.А. Розенблума. В 1976 получил диплом 1-й степени Министерства культуры СССР и Союза художников СССР. Член Союза художников СССР с 1977. В 1969—78 — художник-оформитель. Живёт и работает в Новокузнецке. Среди основных произведений: «Пред-



Ротман К.А.И. «Вид на Гейдельберг». 1815

чувствие» (1969), «Строители Запсiba» (1982), «Рабочие» (1986), «У костра», «Основатели династии», «Хозяин огня», «В горах», «Цветок-птица», триптих «Музыка», «Призрак монастыря», «Монастырь», «Ночь поминовения», «Утренний натюрморт» (2000), «День рождения», «Лесник», «Поселок Абагур» (все — 2001), «Блюз», «Караван».

**Ротман, Роттманн Карл Антон Йозеф** (Rottmann Carl Anton Joseph) (11.1.1797, Хандшусхайм, ныне р-н Гейдельберга, — 7.7.1850, Мюнхен), немецкий художник-пейзажист

» Самый известный из представителей династии художников Ротманов. Первые уроки живописи получил от своего отца, художника Ф. Ротмана, преподавателя рисования в Гейдельбергском университете. В 1821 переехал в Мюнхен. В 1824 женился на своей кузине, дочери смотрителя мюнхенского парка Хофгартен; женитьба открыла Р. путь к королевскому двору. Король Людвиг I помог ему осуществить поездку в Италию (1826—27), чтобы художник мог пополнить тематику своего творчества, ограничивавшуюся местными пейзажами. По возвращении выполнил по заказу короля цикл монументальных пейзажей Италии для аркад Хофгартена. В 1832, в связи с избранием сына Людвиг I, Отто, на греческий трон, получил заказ на цикл из 23 крупноформатных пейзажей, посвящённых природе Греции. В 1841 Р. получил от Людвиг I звание придворного художника.

**Роттмайр Йоханн-Михаэль** (Rottmayr Johann Michael) (11.12.1654, Лауфен-ан-дер-Зальцах, ныне земля Бавария, Германия, — 25.10.1730, Вена), австрийский художник, один из ведущих австрийских художников эпохи барокко

» Сын органиста Ф. Роттмайра. Любовь к живописи Р. привила мать. В 1675—88 работал в Венеции в студии И.К. Лота. По возвращении на родину в 1689 работал в Вене, а также в Зальцбурге, где был главным художником правящего князя-епископа. Наиболее известны его росписи венских церквей Питерскирхе и Карлскирхе. В декоративном, патетически-приподнятом искусстве Р. соединились мягкость и эмоциональность А. Корреджо, яркая палитра П. Пьеттони с изяществом французского вкуса. В 1703 был возведён в дворянское достоинство и получил фамилию фон Розенбрюн.

**Роулэндсон Томас** (Rowlandson Thomas) (14.7.1756, Лондон, — 22.4.1827, там же), английский художник

» Родился в семье состоятельного торговца текстилем. После разорения отца воспитывался в семье дяди. В 1764 поступил в школу доктора Барвиса в Сохо. Учился в Париже в 1772—75, а затем в Королевской академии художеств в Лондоне, где пробыл до 1777, обратив на себя внимание самого Дж. Рейнолдса. Был одним из немногих среди работавших в области карикатуры





Роттмайр Й.М. «Заступничество святого Карло Борромео, поддерживаемое Девой Марией». Фрагмент фрески из церкви Карлсكيرхе. Вена. 1714

художников, кто получил систематическое художественное образование. Ранние произведения Р. были созданы в жанрах пейзажа и портрета. Он также проявлял интерес к историческим темам и лишь изредка обращался к карикатуре. Работы этого периода отмечены особой рокайльной элегантностью. Искусство рококо в целом сыграло большую роль в становлении стиля Р. Перелом в творчестве Р. произошёл в 1784: после большого успеха, к-рый ему принес рисунок «Сады Воксхолл» (Лондон, Музей Виктории и Альберта), главное место в искусстве художника заняли комический рисунок и карикатура. Выработанный им стиль позволял подчеркнуть объёмность форм, а также острее выявлять особенности характеров персонажей. Свои слегка подкрашенные акварелью рисунки он рисовал тростниковым пером. Автор серии эротических гравюр на дереве и офорт. Занимался книжной иллюстрацией. Менее известной стороной творчества мастера являются его пейзажи, в к-рых в полной мере раскрылось лирическое дарование мастера. Он часто путешествовал по Англии, делал многочисленные зарисовки, тонко воспринимая образы её природы. Заросли с причудливо переплетёнными ветвями деревьев, тихие заводи лесных ручейков, пастух со стадом, пришедшим на водопой, — всё полно глубокого поэтического чувства. Колорит в этих ве-

щах мастера отличается удивительной мягкостью, приобретая какую-то особую светоносную серебристость («Переправа», там же).

**Рубенс, Рубенс Питер Пауль (Rubens Pieter Paul)** (28.6.1577, Зиген, Германия, — 30.5.1640, Антверпен), выдающийся фламандский художник, основатель фламандской школы живописи барокко; государственный деятель

» Из старинной семьи антверпенских граждан. Его отец, Ян Рубенс, бывший в эпоху правления герцога Альбы старшиной города Антверпена, за свою приверженность идеям Реформации попал в опальные списки и был вынужден бежать за границу. Сначала он поселился в Кёльне, но из-за скандальной истории — вступил в интимную связь с Анной Саксонской, супругой Вильгельма Молчаливого, — попал в тюрьму, а затем был отправлен в ссылку в небольшой городок Нассауского герцогства, Зиген. Детство Р. протекало сначала в Зигене, потом в Кёльне, и лишь в 1587, после смерти Яна Рубенса, его семья получила возможность возвратиться на родину, в Антверпен. Общее образование Р. получил в иезуитской коллегии, после чего служил пажом у графини де Лялен. Способности к языкам (он говорил на шести языках) позволили ему не только освоить культурное наследие своей эпо-

хи, но и достичь в дальнейшем значительных успехов на дипломатическом поприще. Р. учился у трёх фламандских живописцев: Т. Верхахта (1591), А. ван Норта (ок. 1591—94), О. Вениуса (ок. 1594—98). В 1598 Р. был принят в антверпенскую Гильдию Святого Луки, получив право работать самостоятельно. В 1600—08 жил и работал в Италии (Венеция, Мантуя, Флоренция, Рим, Генуя). В 1600 стал придворным живописцем мантуанского герцога Винченцо Гонзаго, в 1603 пославшего его с дипломатическим поручением в Испанию (Вальядолид, Мадрид, Эскориал), где он создал конный портрет герцога Лермы, изображения апостолов и философов древности (1603, Мадрид, Прадо). Годы, проведенные Р. в Италии, были заполнены не только работой над алтарными картинами для римских, мантуанских и генуэзских церквей и портретами («Автопортрет с мантуанскими друзьями», ок. 1606, Кёльн, музей Вальраф-Рихарц-Людвиг; «Маркиза Бриджиды Спинола-Дория», 1606—07, Вашингтон, Национальная галерея искусства), но и изучением произведений античной скульптуры, Микеланджело, Тициана, Я. Тинторетто, П. Веронезе, А. Корреджо, современных ему болонских живописцев и А. Эльсхеймера, немецкого художника, работавшего в Италии. Он высоко оценил творчество М. да Караваджо, копировал его картину



«Положение во гроб». Всесторонне одарённый молодой фламандец не замыкался в кругу чисто профессиональных интересов, в своей жизни он проявил себя как учёный-гуманист, филолог, археолог, выдающийся коллекционер, знаток нумизматики, государственный деятель и дипломат. Полученная в Италии художественная подготовка, глубоко, в духе национальных традиций переработанная Р. после возвращения в 1608 на родину, способствовала сложению зрелых форм его искусства. Быстро завоеванная известность, обилие заказов, работа с 1609 придворным художником испанских правителей Южных Нидерландов, брак в 1609 с дочерью антверпенского бюргера Изабеллой Брант (настроением спокойной радости молодой четы проникнут «Автопортрет с Изабеллой Брант», 1609—10, Мюнхен, Старая пинакотекa) открыли блестящий период его творчества 1610—20-х. Уже в первые годы пребывания художника в Антверпене возникла его мастерская. Роль этой мастерской, связанной не только с колоссальным числом полотен, призванных украсить дворцы и храмы Фландрии и других столиц Европы, но и с тягой молодых талантов страны к совместной работе с Р., можно уподобить прекрасно организованной художественной академии. Одновременно



Рубенс П.П. «Пьяный Силен». 1618



Рубенс П.П. «Райский сад и падение человека». 1615





Рубенс П.П. «Автопортрет с Изабеллой Брант». 1609—1610

сложилась антверпенская школа репродукционной гравюры, воспроизводившая живописные оригиналы Р. и его круга. Обращаясь к темам, почёрпнутым из Библии и античной мифологии, художник трактовал их с исключительной смелостью и свободой. Фигуры людей, античных божеств, животных, изображённые на фоне цветущей и плодоносящей природы или величественной фантастической архитектуры, сплетаются в картинах Р. в сложные композиции, то гармонически уравновешенные, то пронизанные буйной динамикой. Со страстным «языческим» жизнелюбием Р. воссоздаёт полнокровную красоту обнажённого человеческого тела, воспекает чувственную радость земного бытия («Союз Земли и Воды», ок. 1618, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Похищение дочерей Левкиппа», ок. 1619—20, Мюнхен, Старая пинакотекa). Постепенно от- казываясь от характерного для его

ранних работ локального цвета, художник достиг исключительного мастерства в передаче тончайших градаций света и цвета, воздушных рефлексов; тёплые и свежие тона его картин мягко перетекают один в другой, телесно-розовые, жемчужно-серые, красно-коричневые и мягкие зелёные оттенки сливаются в ликующую праздничную гамму. К концу 1610-х Р. получил широкое признание и известность. Обширная мастерская художника, в к-рой работали такие крупные живописцы, как А. ван Дейк, Я. Йорданс, Ф. Снейдерс, выполняла по заказам европейской аристократии многочисленные монументально-декоративные композиции, в т. ч. цикл картин «История Марии Медичи» (ок. 1622—25, Париж, Лувр) для французского королевского двора, в к-ром Р. мифологические и аллегорические фигуры совместил с реальными историческими персонажами. С исключительным мастерством

и чувственной убедительностью воссоздавал Р. физический облик и особенности характера модели в парадных портретах этого периода (Марии Медичи, ок. 1625, Мадрид; графа Т. Эрнделя, 1620, Мюнхен, Старая пинакотекa). Существенное место в творчестве Р. занял пейзаж: ландшафты с гнущимися по ветру могучими деревьями, вздымающимися холмами, зелёными рощами и долинами, стремительно несущимися облаками он населял мирно пасущимися стадами, идущими, едущими на повозках или беседующими крестьянами. Пронизанные ощущением могущества стихийных сил природы или, напротив, поэзии мирного бытия, отличающиеся смелой динамичной игрой светотени, свежестью и сочностью приглушённых красок, они воспринимаются как обобщённый поэтический образ фламандской природы («Возчики камней», ок. 1620; «Пейзаж с радугой», ок. 1632—35, оба — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Особой виртуозностью и лиричностью отличаются интимные портреты Р., в т. ч. «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (ок. 1625, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), в к-ром он с помощью прозрачных цветовых переходов и мягких рефлексов передаёт поэтическое обаяние и трепетную жизненность модели. Около 1611—18 Р. выступил и в качестве архитектора, построив отмеченный барочной пышностью собственный дом в Антверпене. В 1626, потеряв свою первую жену Изабеллу Брант, художник на время оставил живопись и занялся дипломатической деятельностью, посетил Англию и Испанию. В 1630-е начался новый период творчества мастера. Он подолгу работал в приобретённом им замке Стен в Элевейте, где писал поэтически одухотворённые портреты своей второй жены, Елены Фаурмент («Шубка», ок. 1638—40, Вена, Музей истории искусства), иногда в образе мифологических и библейских персонажей («Вирсавия», ок. 1635, Дрезденская картинная галерея), сцены деревенских празднеств («Кермесса», ок. 1635—36, Париж, Лувр), исполненные грубоватого реализма и бурной захватывающей жизнерадостности, вызывающие в памяти аналогичные композиции П. Брейгеля Старшего. Богатство декоративной фантазии, исключительная свобода и тонкость живописи присущи циклу проектов триумфальных арок, выполненному Р. по случаю въезда в Антверпен нового правителя Фландрии инфанта Фердинанда (1634—35, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). В «сте- новский» период живопись Р. стала





Рубенс П.П. «Портрет камеристки инфанты Изабеллы». Около 1625

более интимной и задушевной, колорит его картин утратил многоцветность и строился на богатстве красочных оттенков, выдержанных в горячей, эмоционально насыщенной красно-коричневой гамме. Виртуозностью живописи, строгостью и лаконизмом художественных средств отмечены поздние работы художника — «Елена Фаурмент с детьми» (ок. 1636, Париж, Лувр, работа не завершена), «Три грации» (1638—40, Мадрид, Прадо), «Вакх» (ок. 1638—40, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Автопортрет» (ок. 1637—40, Вена, Музей истории искусств). В творчестве Р. ярко выражены мощный реализм и своеобразный фламандский вариант стиля барокко. Всесторонне одаренный, блестяще образованный, Р. рано созрел и выдвинулся как художник огромного творческого размаха, искренних порывов, смелых дерзаний, бурного темпера-

мента. Прирожденный живописец-монументалист, график, архитектор-декоратор, оформитель театральных зрелищ, талантливый дипломат, учёный-гуманист, он пользовался почётом при княжеских и королевских дворах Мантуи, Мадрида, Парижа, Лондона. Р. — создатель огромных барочных патетических композиций, то запечатлевающих апофеоз героя, то исполненных трагизма. Сила пластического воображения, динамичность форм и ритмов, торжество декоративного начала составляют основу творчества мастера. Исполненное страстного жизнелюбия, многогранное и виртуозное по мастерству творчество Р. оказало огромное воздействие на фламандских живописцев, на множество художников 18—19 вв. (Ж.А. Ватто, Ж.О. Фрагонар, Э. Делакруа, П.О. Ренуар и др.).

**Рублёв** Андрей, см. *Андрей Рублёв*



Рублёв Г.И. «На даче». 1934

**Рублёв** Георгий Иосифович (1902, Липецк, — 1975, Москва), российский художник

» Учился в Липецких государственных свободных художественных мастерских (1919—22), затем — в Высших художественно-технических мастерских (впоследствии — Высший художественно-технический институт) в Москве (1922—29) у С.В. Герасимова, А.А. Осмёркина, И.И. Машкова. Участник выставок обществ «Бытие» (1926), «Крыло» (1927), Общества московских художников (ОМХ, 1928). Преподавал в Московском институте прикладного и декоративного искусства (1946—52), Высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомовой в Ленинграде (1952—75). Был широко известен как художник-монументалист, работы Р. долгое время были эталонными произведениями «сталинского ампира». При этом художник, увлекаясь творчеством Н. Пиромани, создавал картины, на к-рых жизнь Советской России (в т. ч. и лидеры государства) выглядит несколько гротескной («Ликбез», 1930; «Портрет И.В. Сталина», 1932—33).

**Рубо** Франц Алексеевич [5(17). 6.1856, Одесса, — 13.3.1928, Мюнхен], российский художник, мастер панорамной живописи

» Родился в семье французского коммерсанта, обосновавшегося в России. Учился в Одесской рисовальной школе (1865—77), в 1878—83 — в Академии художеств в Мюнхене. Ещё будучи студентом, Р. начал совершать дальние поездки по России — на Украину, в Среднюю Азию и особенно часто





Рублёв Г.И. «Портрет И.В. Сталина». 1932—1933

на Кавказ, собирая обширный этюдный материал, к-рым впоследствии постоянно пользовался. Начиная он в бытовом жанре, небольшими картинками, чаще всего сценами охоты, но постепенно перешёл к батальной живописи. Громкую известность принесли ему в 1880-е 18 больших картин, посвящённых эпизодам покорения Кавказа Российской империей и предназначенных для «Храма Славы» в Тифлисе; эту тему он продолжал разрабатывать и в дальнейшем («Горцы», 1890; «Кавказская разведка», 1895—96; «Штурм Геок-Тепе 12 января 1881 года», «Казачи у горной реки», обе 1898; и др.). Обратился к искусству широкоохватных панорам, дающих, благодаря сочетанию картины с трёхмерным макетом, иллюзию исторического события, свершающегося на глазах у зрителя. Свою добросовестность и умение правдиво изображать реальные события, употребляя хорошо усвоенные и проверенные профессиональные приёмы, Р. с наибольшим успехом реализовал в создании панорамы «Штурм аула Ахульго» (1890), впервые показанной на художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (1896; сохранились лишь отдельные её фрагменты, находящиеся ныне в краеведческом музее Махачкалы).



Рубо Ф.А. «Переход князя Аргутинского через Кавказский хребет». 1892





Рубо Ф.А. «Кто кого?», 1905

В 1902—04 под его началом в предместье Мюнхена группой немецких художников была создана панорама «Оборона Севастополя», открытая в 1905 в Севастополе в специально возведённом для неё здании (сильно пострадавшая при обороне города в 1941—42, отреставрирована и открыта вновь в 1954). Другой известнейшей его панорамой стала «Бородинская битва» (при участии И.Г. Мясоедова; была открыта в 1912 в специальном павильоне на Чистых прудах в Москве; после длительной реставрации её воссоздали в 1962 в новом здании на Кутузовском проспекте). Среди характерных батальных полотен художника — «Атака Новочеркасского полка в бою на реке Шахе» (1907) и «Бородинский бой» (1913; обе — в С.-Петербурге,

Артиллерийский исторический музей). С 1903 — профессор-руководитель батальной мастерской Петербургской Императорской академии художеств (среди его учеников были М.Б. Греков, М.И. Авилов, П.И. Котов и др.). С 1912 жил в Германии. Не имея в последние годы значительных заказов, жил почти в полном забвении.

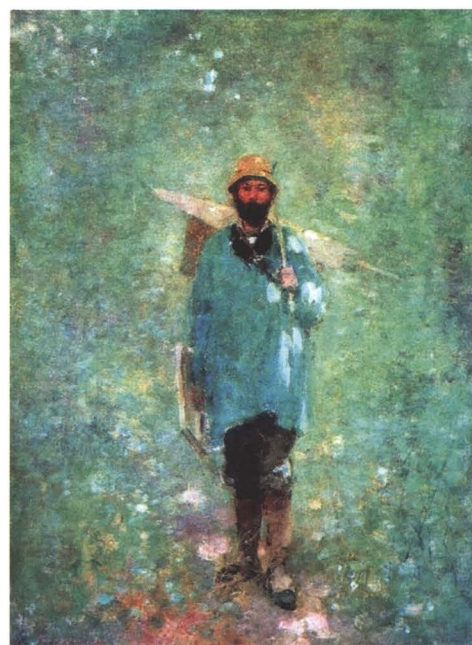
### Румыния (România)

» До начала 19 в. живопись Р. носила религиозный, дидактический и церемониальный характер и состояла на службе церкви. Искусство в Валахии и в Молдове испытало арабское и византийское влияние. Фрески в монастыре Козия (14 в.), церкви Святого Николая в Куртя-

де-Арджеш (16 в.), а также живопись в монастырях Арнота, Хурези, Говора и др. (17 в.) свидетельствуют о жизнненности валахского искусства. В Молдове религиозная живопись достигла своего апогея в 15—16 вв. (фрески в монастырях Воронец, Молдовица, Хумор, Пробота, Арборе). Живопись Трансильвании отмечена влиянием линейной готики 13 в., затем *Джотто ди Бондоне* в 14 в. и немецкой готики в 16 в. В православных церквях народный характер росписей сочетается с сербским влиянием и влиянием католических церквей. В 15 в. в Молдове появились иконы на дереве, а в 17 в. в Трансильвании иконы на стекле. Станковая живопись распространилась в Р. в начале 19 в. Активизации творческих сил румынских художников способствовала революция 1848, участниками к-рой были основоположники портретного жанра И. Негулич, В. Исковеску и К. Розенталь. Все трое — члены тайного общества «Братство», готовившего революцию, во время к-рой они оформляли народные собрания и манифестации. В их произведениях, одухотворённых идеалами гражданственности, героизма и патриотизма, запечатлены образы вождей и участников движения 1848 — Н. Бэлческу, А. Янку и многих др. Новый подъём румынская культура пережила после объединения в 1859 Валахии и Молдавии в единое государство — Р. В это время активную деятельность по организации Художественной школы в Бу-



Румыния. Ш. Лукьян. «Пастушка». Конец 19 века



Румыния. Н. Григореску. «Андрееску в Барбозоне». Около 1880





Румыния. «Похвала Пресвятой Богородицы». Фреска монастыря Хумор. Жудец Сучава. 1530-е

харесте, созданию картинной городской галереи, ежегодных художественных выставок развернул Т. Аман. В его исторической живописи ярко проявились национально-освободительные тенденции («Изгнание турок из Кэлугерень», «Тудор Владимиреску», обе — Бухарест, Музей искусства Румынии). Аман обращался к изображению румынского крестьянства, жизнь к-рого он рисовал в несколько идиллическом плане — «Хора в Аниноаса» (1890, Бухарест, Национальный музей искусства Румынии). Наиболее сильное и своеобразное решение крестьянская тема получила в творчестве самого выдающегося румынского живописца — Н. Григореску. Большое место наряду с жанровыми картинами и пейзажами («В путь-дорогу», «Возвращение стада») занимают изображения крестьян, деятельных, живых, полных достоинства. Среди них — «Крестьянка из Мусчела» (1877), «Крестьянка в мараме» (ок. 1885), спокойная и задумчивая; светло-зелёный фон оттеняет неж-

но-розовые тона её молодого привлекательного лица (все — Бухарест, Музей искусства Румынии). Приняв непосредственное участие в Русско-турецкой войне 1877—78, художник по живым впечатлениям исполнил множество рисунков и этюдов, претворённых позже в батальные картины («Штурм Смырдана», 1885, Бухарест, Национальный музей искусства). Крестьянская тема оставалась главной в творчестве Й. Андрееску. Художник предпочитал холодные гармонии, построенные на сочетании сближенных серовато-сизых, зеленоватых тонов, передающих грустное раздумье пасмурных дней — «Дорога по холмам» (1870-е). Тенденции социального обличения, черты драматизма присущи его крестьянским образам — «Девочка в зелёном платке», «Девочка с курицей» (все — Бухарест, Национальный музей искусства Румынии). Социальные тенденции нашли развитие в творчестве Ш. Лукьяна. В картине «На раздел кукурузы» (1905, Бухарест, Нацио-

нальный музей искусства) художник впервые в румынской живописи показал массовое выступление крестьянства за свои права. В полных лиризма портретах, в многочисленных натюрмортах, особенно в цветах — огненных маках, сверкающих анемонах, — Лукьян выразил свою страстную любовь к жизни, свету, красоте. В первые десятилетия 20 в. среди художников-реалистов работали О. Бэнчилэ, написавший серию картин, посвящённых крестьянскому восстанию 1907, и Н. Тоница, мастер острой политической графики, создатель проникновенных лирических женских и детских образов. После Второй мировой войны 1939—45 в румынской живописи распространились крупные современные течения; господствующее положение заняло творчество И. Цукулеску.

**Румянцевский музей**, художественный музей России, существовавший в 1862—1925

» Был образован на основе коллекции и библиотеки, собранных графом Н.П. Румянцевым. В 1831 в С.-Петербурге собрания Румянцева были открыты для всеобщего обозрения. В 1861 часть румянцевского собрания перевезли в Москву. Состоял из трёх отделов: в первом были собраны произведения русской живописи 18 — начала 19 в. (Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, К.П. Брюллова, П.А. Федотова, А.А. Иванова) и западноевропейской живописи 17—19 вв.; во втором — русской и западноевропейской гравюры; в третьем (этнографический, или т. н. Дашковский, музей) — коллекции русских путешественников И.Ф. Крузенштерна и Ю.Ф. Лисянского, а также частные коллекции, подаренные Р. м. Находился в бывшем доме Пашкова (ныне одно из зданий Российской государственной библиотеки). После ликвидации музея фонды были распределены между Государственной Третьяковской галереей, Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и Музеем народов СССР (впоследствии — в Этнографическом музее народов России в С.-Петербурге). Библиотека Р. м. послужила основой Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина (ныне Российская государственная библиотека).

**Рунге Филипп Отто (Runge Philipp Otto)** (23.7.1777, Вольгаст, регион Мекленбург, — 2.12.1810, Гамбург), немецкий художник, представитель раннего романтизма





Рунге Ф.О. «Дети семьи Хюльзенбек». 1805—1806

» Учился в 1799—1801 в копенгагенской Академии художеств у Н. Альбигора, затем в Дрездене (1801—03). С 1804 работал в Гамбурге. В раннем произведении «Триумф любви» (1801, Гамбург, Кунстхалле) обращение к монохромной композиции в виде рельефа с *путти*, строгая академическая манера рисунка свидетельствуют о влиянии манеры Альбигора. В 1800 Р. познакомился с копиями рисунков Дж. Флаксмана к произведениям Гомера и Эсхила. Влияние линейного рисунка Флаксмана, а также иллюстраций Корнелиуса к «Фаусту» И.В. Гёте (1808) ощутимо в исполненных Р. иллюстрациях к «Илиаде» Гомера и произведениям на темы песен Оссана. Однако художник создал свой стиль рисунка пером и кистью, в котором значительная роль отведена эффектам светотени. Значительное место в творчестве Р. занимал портрет. В портрете «Мы троём» (1805) и автопортретах художника (все — Гамбург, Кунстхалле) выражена концепция романтического портрета. Он изображает себя в момент различных душевных движений — глубокой взволнованности или меланхолии, погружённым в мир мыслей, как бы наедине с собой. Как художник-романтик, Р. часто избирал и форму парного портрета («Мои родители», 1806, Гамбург, Кунстхалле), позволяющую передавать мир человеческих чувств в сопоставлении характеров, темперамен-

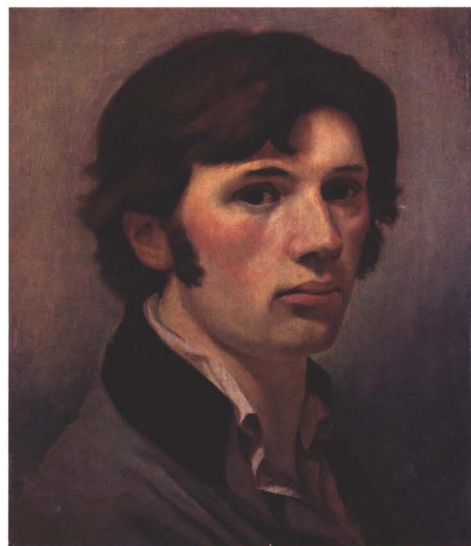
тов, настроений. Портреты художника с изображением детей («Дети семьи Хюльзенбек», 1805—06; «Портрет сына, Отто Сигизмунда Рунге», 1805, оба — Гамбург, Кунстхалле) непосредственностью образов, конкретностью воспроизведения природы и пейзажного фона превосходят работы немецких мастеров раннего реализма — бидермайера. Для немецких церквей были созданы художником полотна «Отдых на пути в Египет» (1805—06) и «Христос, идущий по водам» (1806—07, оба — Гамбург, Кунстхалле). В поздние годы художник под влиянием учения немецкого мистика Я. Бёме увлёкся символикой цвета, проблемой связи цветовой и музыкальной гармонии. Эти идеи Р. выразил в трактате «Цветовой круг». Полотно задуманного в 1807 четырёхчастного цикла («Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь») должны были демонстрироваться под музыку и чтение стихов. Художник предполагал выразить в них волновавшую романтиков идею непрерывного движения в жизни природы и человека, гармонию их сосуществования. В созданном полотне цикла («Утро», 1808, малый вариант; «Утро», 1808—09, большой вариант, оба — Гамбург, Кунстхалле) голубые, белые и розовые цвета спектра символизируют пробуждение природы. Этой же романтической теме посвящены и многие рисунки художника (Гамбург, Кунстхалле).



Рюо Ж. «Голова юного клоуна». Около 1937

**Рюо Жорж (Rouault Georges)** (27.5.1871, Париж, — 13.2.1958, там же), французский художник, постимпрессионист

» В юности обучался ремеслу в витражной мастерской, занимался реставрацией старинных витражей (1885—90). В 1891—95 учился в Школе изящных искусств в Париже сначала у Э. Делоне, затем у Г. Моро. Образный мир Р. формировался под воздействием его религиозных и моральных исканий, общения с Ж.К. Гюисмансом и особенно с католическим писателем Л. Блуа (с 1904). Ок. 1903, отказавшись от



Рунге Ф.О. «Автопортрет». 1802—1803



# Рубенс Питер Пауль

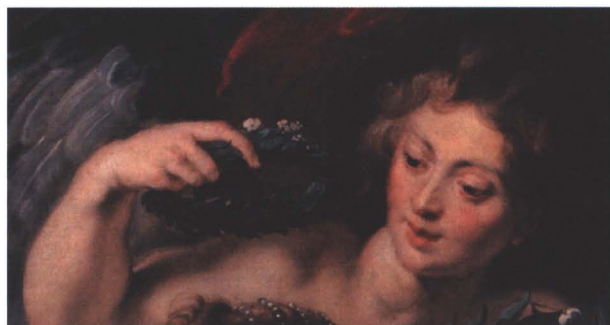
## «Союз Земли и Воды»

Около 1618 года  
Холст, масло, 222,5 × 180,5 см  
Санкт-Петербург,  
Государственный Эрмитаж

Темой композиции является прославление союза двух стихий, воплощённых в образах дарующей плодородие «великой матери богов» Кибелы со стоящим около неё рогом изобилия и владыки морей Нептуна, держащего в руке трезубец. Виктория увенчивает богов лаврами, а Тритон трубит в морскую раковину, успокаивая волны, в которых безмятежно играют путти. Укрощён даже свирепый тигр: он тянется к виноградной лозе, словно напоминая о легендарном золотом веке в истории человеческого рода, когда люди и все твари земные жили друг с другом в согласии. Рубенс написал эту картину по возвращении на родину из Италии, поэтому в ней чувствуется сильное влияние итальянской живописи, идея воплощена в образах античной мифологии.



Союз освящает крылатая Виктория, которая возлагает лавровый венок на голову богини. Но существует и другая интерпретация произведения: художник изобразил союз города Антверпена с рекой Шельдой, то есть союз торговли и морских дорог — залог и символ процветания Фландрии.







## «Три грации»

1638—1640 годы  
Дерево, масло,  
221 × 181 см  
Мадрид, Прадо

Это полотно представляет нам идеал рубенсовской женской красоты. На картине изображён танец служанок Венеры. Её композиция, представляющая собой вариант разработанной греко-римскими скульпторами позы, наделена энергией и силой, которые Рубенс обычно тратил на гораздо более сложные сюжеты. Здесь три обнажённые фигуры художник наполнил дивной жизненной силой. Блестящий колорист, он мастерски умел отражать тонкости текстуры и строения самого тела, достигнув тончайших нюансов с помощью красной, голубой, белой и коричневой красок. Наравне со своим предшественником Тицианом и своим последователем Ренуаром он является непревзойдённым художником форм человеческого тела.



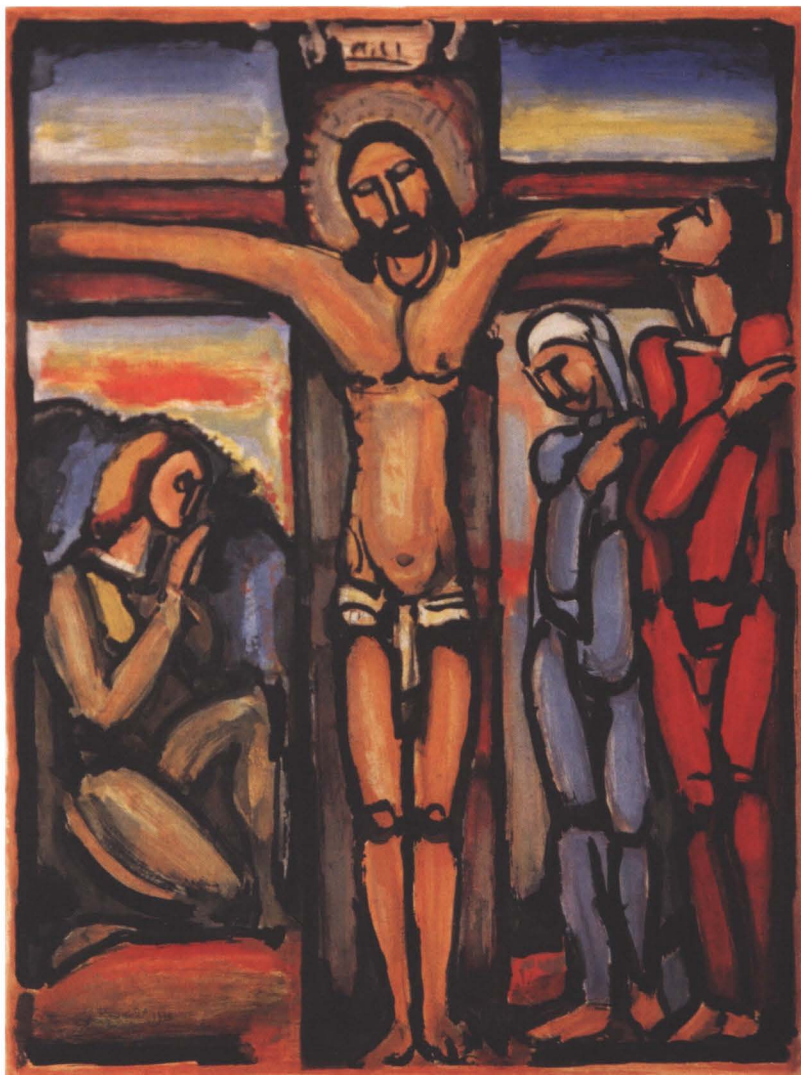
Натюрморты на полотнах Рубенса часто писал Франс Снейдерс. Возможно, это тоже его работа.



Грации — богини прелести и обаяния: Эвфросина, богиня праздничной радости; Аглая, богиня праздничного сверкания и блеска; Талия, богиня цветущего счастья. В облике светловолосой грации изображена вторая жена Рубенса Елена Фоурмент.







Рюо Ж. «Христос на кресте». 1936

традиционного жанра библейских и исторических композиций, переключился на современную тематику. В его гротескных образах людей дна, персонажей бродячего цирка обнажаются стихийные, необузданные инстинкты ночного мира, греховного подполья современной цивилизации. В акварелях Р. гримасы пацанов, бесстыдные позы проституток обрисованы свободными, широко круглящимися движениями кисти; чёрные росчерки ритмически организуют текущие массы, наполненные богатыми переливами оттенков («Голова трагического клоуна», 1904, частное собрание; «Проститутка», 1906, Париж, музей Пти Пале). В теме судей, к которой художник приступил в 1908, сатирическое начало достигло кульминации. Уродливые фигуры и лица, искажённые пороком, возникают из клубящегося синего мрака, как дьявольское наваждение

(«Судьи», 1908, Копенгаген, Королевский музей изящных искусств; «Трое судей», 1913, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Традиции Ф. Гойи и О. Домье опосредуются христианским мироощущением Р., типы-маски олицетворяют некое метафизическое зло, торжествующее в богооставленном мире. Разгулу зла противостоят трагические образы Христа и страдающего комедианта («Голова Христа», 1905, частное собрание; «Старый клоун», 1917, частное собрание). В 1917–27 художник посвятил себя графике, книжной иллюстрации, а также литературному творчеству. Графическая сюита «Мизерере», созданная под впечатлением от событий Первой мировой войны 1914–18, раскрывает тему смерти и мученического удела человека на земле. С конца 1910-х религиозная тематика в живописи Р. стала преобладающей. Лик Христа,

фигуры святых, композиции Распятия тракуются в традициях средневекового искусства — готического витража, византийской мозаики, лиможской эмали. Плотные чёрные линии очерчивают контур, внутри к-рого сияют насыщенные спектральные цвета («Распятие», 1918, частное собрание; «Голова Христа», 1937–38, Кливленд, Музей искусств; «Наша Жанна», 1940–48, частное собрание; «Вероника», 1945, Париж, Национальный музей современного искусства). В расширившемся репертуаре масок социальная сатира смягчилась или вовсе исчезла; театральные персонажи, фантастические фигуры королей и грандов тракуются в той же манере, что и герои Священной истории («Раненый клоун», ок. 1933, Париж, частное собрание; «Мудрый Пьеро», 1940–48, частное собрание). Художник подолгу, иногда годами, работал над своими малоформатными картинами, многократно переделывая их. Нижние слои краски, проступая сквозь верхние, создают эффект внутреннего, фосфоресцирующего свечения. Образы-видения словно выплывают из некоей запредельной глубины, воплощая в себе изначальное противоборство света и тьмы, разрушительного и созидательного начал («Старый король», 1937, Питсбург, Институт Карнеги; «Последний романтик», 1937, частное собрание). Особое место в творчестве зрелого Р. занимает пейзаж. Широкие дали восточных ландшафтов окутаны вечерним сумраком, в к-ром таинственно мерцают спектральные цвета, выхваченные из мглы лучами заходящего солнца («Закат», 1937–38, Вустер, Художественный музей; «Христианский ноктюрн», 1952, Париж, Национальный музей современного искусства). Многолетняя одарённость художника проявилась в разных областях творчества: в печатной графике, монументальном и прикладном искусстве (керамика, витраж, гобелен, эмаль), в сценографии, а также в поэзии и прозе.

**Русаков Александр Исаакович** [16(29).3.1898, Севск, ныне Брянской обл., — 1952, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник

» Заниматься живописью начал ещё в детские годы у художника М.И. Игнатьева, затем посещал частную школу Е.Н. Званцевой в С.-Петербурге. В 1918–24 учился в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (с 1921 — Вхутемас) у Д.Н. Кардовского и О.Э.





Русаков А.И. «Блокадный пейзаж». 1943

**Браза.** В 1926 принял деятельное участие в учреждении объединения «Круг художников» (1926–32), являлся участником всех выставок объединения. С 1932 — член Ленинградского отделения Союза художников. Первые же работы художника обнаружили редкий дар колориста; не менее очевидна ориентация на французскую школу (П. Сезанн, А. Матисс, А. Марке). В ранний период творчества Р. обращался к тематической картине, создавал большие холсты с фигурами в полный рост («Женщина с коляской», 1927; «Монтер», 1928), но эти опыты не получили дальнейшего развития. В основном писал пейзажи, портреты и натюрморты. Р. ограничивался близким миром, будь то круг родных и друзей, окрестность мастерской или предметы, что всегда под рукой («Женщина с курицей», 1930; «Портрет сына», ок. 1933; пейзажи Петроградской стороны 1930-х). В сущности, единственным жанром, к которому тяготел Р., был жанр живописной лирики. В годы Великой Отечественной войны 1941–45 художник оставался в Ленинграде, продолжал работать и экспонировался на блокадной выставке 1943. Блокадные пейзажи принадлежат к числу лучших его произведений. В поздний период творчества художник обратился к *темпере*, достигнув исключительной ясности и точности образительного языка («Натюрморт со скульптурой Донателло», «Шхуна. Синяя Нева», серия пейзажей Карельского перешейка, все 1950–51). Первая персональная выставка художника состоялась после его смерти, в 1957.

**Русаков** Светозар Кузьмич (3.4.1923, Тучково, Московской обл., — 15.8.2006, Москва), российский художник-мультипликатор

» Учился в художественной студии Центрального Дома пионеров. В начале Великой Отечественной войны 1941–45 был призван ЦК комсомола Москвы на трудфронт в район Смоленска. Работал в «Окнах ТАСС» Новосибирска и армейской газете «Красная звезда». С 1943 — в рядах действующей армии. После демобилизации в 1946 поступил учиться в Художественно-промышленное училище имени М.И. Калинина. В 1956 окончил художественный факультет ВГИКа. Все последующие годы работал художником-постановщиком на киностудии «Союзмультфильм». Дебютом в полнометражной мультипликации стала его совместная работа с П. Репкиным — «Приключения Буратино». После этого художник работал с Б. Дежкиным над фильмами «Шайбу! Шайбу!», «Чиполлино» и «Необыкновенный матч». Но самым ярким периодом его карьеры стала работа над популярной серией фильмов «Ну, погоди!». Автор персонажей Волка и Зайца и многих других известных мультфильмов, признанных зрителями и получавших премии на всесоюзных и международных кинофестивалях. Всего с участием Р. было снято около 50 анимационных фильмов, среди которых «Сказка про Емелю», «Межа», «Пророки и уроки», «Фальшивая нота», «Он попался» и др. После своего ухода из анимации Р. занимался графикой и живописью. Государственная премия СССР (1986).



Русанов В.Н. «Осенние цвета»

**Руса́нов Виктор Николаевич** (р. 20.10.1950, Николаев, ныне Украина), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1969 окончил Рязанское художественное училище. В 1969–75 учился в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова. В 1975–77 преподавал в Школе искусств академгородка в Черноголовке. С 1973 — участник многочисленных выставок в нашей стране и за рубежом. С 1976 — член Союза художников СССР. Работы находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, более чем в двадцати музеях России, Грузии, Литвы, Украины, частных собраниях Англии, Польши, США и Франции.

**Русе́цкий Канут** (*Канут Иванович*) (*Rusiecki Kanut*) (10.2.1800, дер. Стебяки, близ Поневежа, — 21.8.1860, Вильно, ныне Вильнюс), польский художник, живший и работавший в Литве

» Происходил из обедневшей дворянской семьи. Первоначальное образование получил в Трошкунгах, в школе, содержавшейся монахами бернардинцами (1809–15). В 1816 начал учёбу в Виленском университете: сначала на факультете права; обучался также архитектуре на физико-математическом факультете. В 1818 поступил в школу искусств под руководством Й. Рустемаса. Занимался также скульптурой у К. Ельского. Дебютировал на первой выставке изящных искусств в Вильно в 1820. Позже учился в Па-





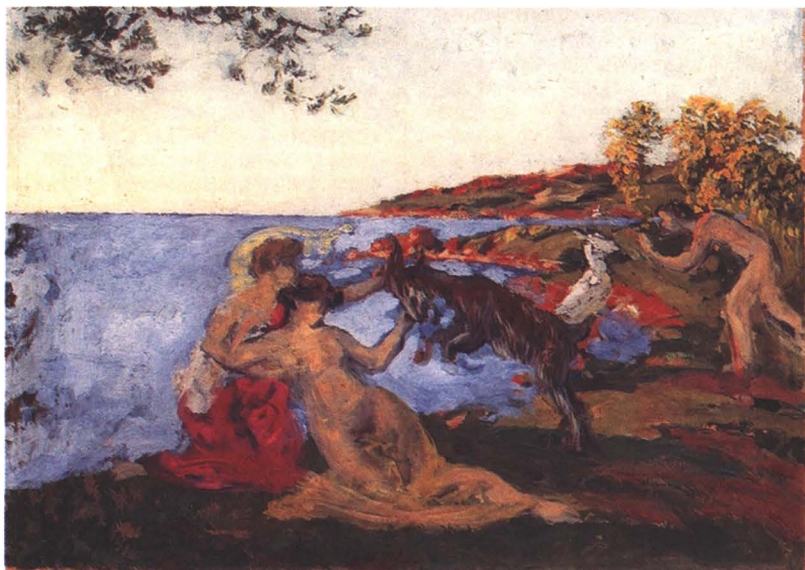
Русецкий К. «Жница». 1844

риже (1821–22) и с 1823 в Риме в Академии Святого Луки. Во время учёбы в Риме, будучи неформальным вождём местных польских артистов, первым представил программу польского романтического искусства. Вернувшись в Вильну в 1831, давал частные уроки рисования. В 1834 стал учителем в виленском дворянском пансионе при гимназии, позднее в Дворянском институте. В его классе получили первые уроки изобразительного искусства А.Д. Жамет, А. Рёмер, Т. Горецкий, Я. Зенкевич. Писал картины на религиозные темы и пейзажи, акварельные портреты. Копировал также итальянские полотна, повторял художников итальянского Возрождения. Во время учёбы за границей создал работы с мифологическими и религиозными мотивами, портреты, также римские пейзажи. В своих картинах использовал выразительный рисунок и глад-

кую поверхность. Автор произведений «Итальянец, который усмехается» (1823), «Клятва карбонариев» (1826), «Бегство в Египет» (1828), «Автопортрет», «Портрет сына Болеслава» (1843), «Жница» (1844), «Портрет отца» (1845), «Литовка с вербой» (1847), «Литовская рыбацка» (1856), «Мельница Потоцкого в Поплавах» (1855), «Крестьянин с мётлами» (1851) и др. Написал ряд пейзажей Новогрудка, Ошмянщины, Беловежской пуцы, в к-рых этнографическая точность соединяется с выразительной манерой письма.

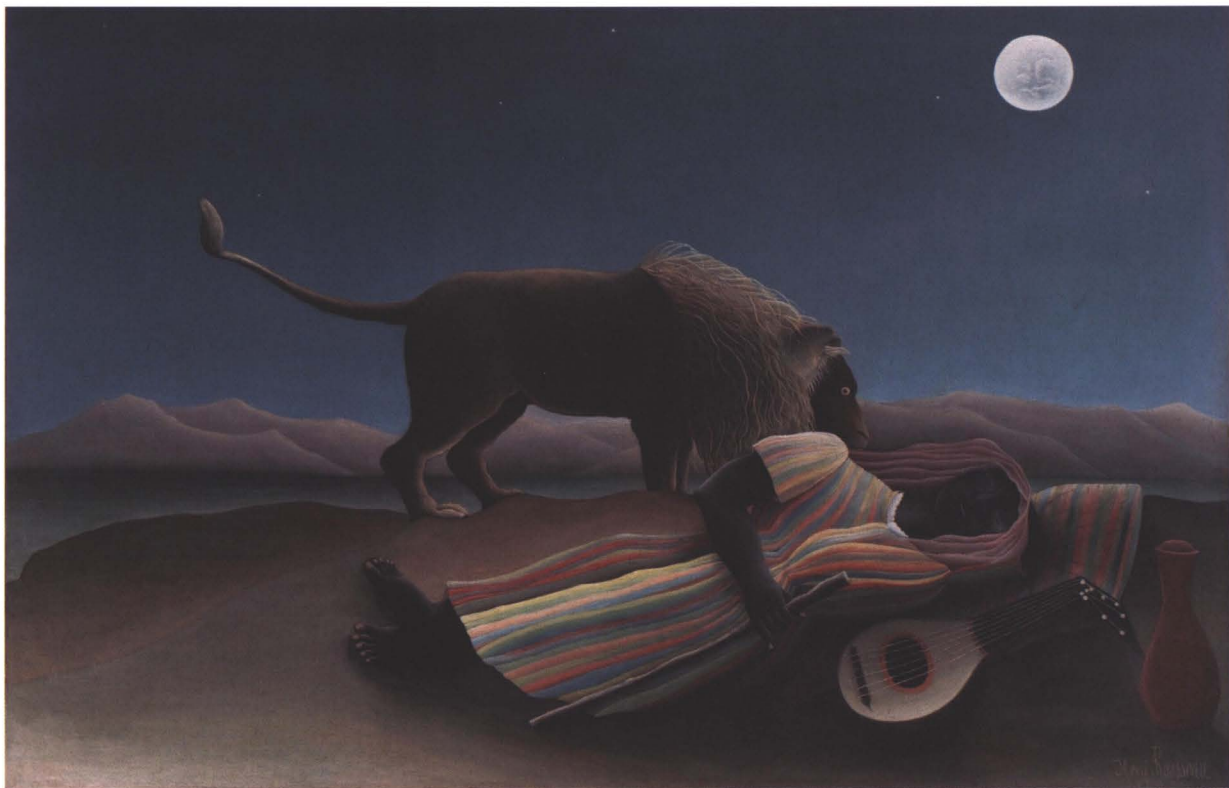
**Руссель** *Кер Ксавье* (Roussel Ker Xavier) (10.12.1867, Лорпи-ле-Мец, Мозель, Лотарингия, — 6.6.1944, Л'Этан-ла-Виль, обл. Иль-де-Франс), французский художник, представитель постимпрессионизма

» Учился в парижском лицее Кондорсе, где получил классическое образование и познакомился с Ж.Э. Вюйяром и М. Дени. В 1888 поступил в Школу изящных искусств, в мастерскую Ж.Л. Жерома, и одновременно посещал Академию Жюлиана, где сблизился с П. Серюзье, П. Боннаром и П.Э. Рансоном. Все вместе они в 1889 создали группу «Наби». В 1891 художник принял участие в первой выставке в галерее Лебарка де Бутвиля. С 1899 вплоть до 1914 он регулярно выставлялся в галерее Бернхайма. Свои работы художник представлял в Салоне независимых и в Осеннем салоне. Художник много путешествовал: вместе с Боннаром он посетил Венецию, в 1906 совместно с Дени совершил поездку



Руссель К.К. «Мифологический сюжет». Около 1903





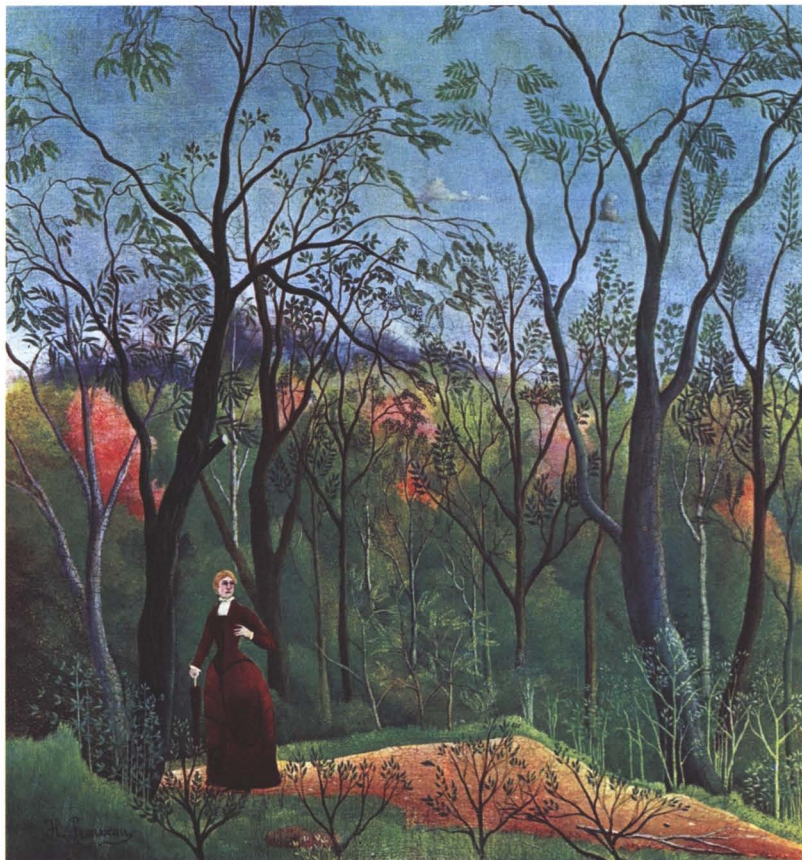
Руссо А.Ж.Ф. «Спящий цыган». 1897

в Прованс, где они встречались с П. Сезанном и Кроссом. В своём творчестве Р. предпринял попытку соединить академическую манеру письма с открытиями импрессионистов. В разные периоды он испытывал влияние искусства японской гравюры, что проявилось в серии цветных литографий «Пейзажный альбом» (1897–99), и монументальной живописи П. Пюви де Шаванна («Мифологический сюжет», 1903). Сюжеты картин Р. также навеяны поэзией Вергилия, поэта-символиста С. Малларме и античной мифологией.

**Русский музей**, см. Государственный Русский музей

**Руссо** Анри Жюльен Феликс (Rousseau Henri Julien Félix) (прозв. — Таможенник, *le Douanier*) (21.5.1844, Лаваль, деп. Майенн, — 2.9.1910, Париж), французский художник, один из самых известных представителей наивного искусства

» О годах его молодости почти ничего не известно. Вероятно, он служил некое время полковым музыкантом во французской армии в Мехико, затем занимал незначительный пост в налоговой инспекции. В 1885 ушёл в отставку и занялся живописью. В том же году в



Руссо А.Ж.Ф. «На опушке леса». 1886



Салоне на Елисейских Полях выставил свои копии картин старых мастеров, сделанные в Лувре. Был самоучкой; его работы представляют собой настоящее примитивное искусство. Источником вдохновения мастера в ранний период его творчества были народные картинки, с их простыми и яркими цветами и обилием деталей. Постепенно Р. совершенствовал свой оригинальный художественный метод; монументальность рисунка и безупречное владение живописной техникой вскоре увели его далеко за пределы примитивизма. В 1886 написал «Карнавалный вечер», где уже присутствуют будущие черты индивидуального стиля. В 1890 выставил работу «Я сам: портрет-пейзаж». В Салоне независимых выступил впервые в 1886, затем в 1897 и 1898; с 1901 выставлялся ежегодно. Значительная часть картин, относящихся к позднему периоду творчества художника, — это экзотические пейзажи, фантастические изображения джунглей. Написал серию картин, посвящённую диким лесам («Захваченный врасплох», 1891), продолжил её в 1904 — 05 («Тигр нападает на охотников», «Голодный лев»). Его внимание сосредотачивалось гл. обр. на придумывании, сочинении картин, а не на использовании впечатлений от природы, что имело огромное значение для дальнейшего развития живописи в тот момент, когда произошёл отказ от импрессионизма. Картина «Сон» (1910) стала одной из самых известных работ Р.: ему удалось с помощью яркого колорита передать волшебную атмосферу мира сновидений, применив 50 оттенков зелёного для изображения листвы. В картине сочетание реальных и воображаемых пространства и времени превосходит опыты сюрреализма. Ок. 1900 обратился



Руссо П.Э.Т. «Ненастье над равниной Монмартра». 1845—1848

к пейзажу; познакомился с П. Пикассо и Р. Делоне, в 1907 подружился с В. Уде, к-рый фактически открыл творчество Р. и поддерживал его всю жизнь. В последние годы Р. интересовали проблемы передачи движения («Игроки в футбол», 1908).

**Руссо Пьер Этьенн Теодор** (*Rousseau Pierre Etienne Theodore*) (15.4.1812, Париж, — 22.12.1867, Барбизон, деп. Сена и Марна), французский художник, основатель барбизонской школы

» Учился в Школе изящных искусств в Париже у Ш. Ремона и Г. Летьера. Испытал влияние голландских пейзажистов 17 в., а также Дж. Констебля и Р.П. Бонингтона. В конце 1820-х начал самостоятельно работать на пленэре, создавая пейзажи в окрестностях Парижа. В дальнейшем Р. много путешествовал, запечатлевая на своих полотнах дикую природу Франции, неприязательные сельские виды,

улучки и площади провинциальных французских городков («Рынок в Нормандии», 1832, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). За картину «Вид в окрестностях Гранвиля» (1833, там же) получил медаль на Салоне 1834. В середине 1830-х посетил Юрские горы Швейцарии. Возвратившись в Париж, художник представил в Салон картину «Спуск коров с высокогорных пастбищ Юры» (1835, Гаага, Музей Месдаг), однако жюри с негодованием отвергло композицию на столь простой и обыденный сюжет, сочтя её вызовом вкусам добродетельного общества. Однако мнение Салона оспаривали некоторые критики и художники, а один из них, живописец А. Шеффер, купил пейзаж и выставил его в своей мастерской. Салон склёл поведение Р. вызывающим и в течение тринадцати лет не принимал его работ. Потерпев поражение в Салоне, Р. уехал из Парижа и поселился в Барбизоне, небольшой деревушке близ Фонтенбло, загородной резиденции короля. Вокруг Р. объединились друзья и единомышленники-художники. Среди последователей Р. были пейзажисты Ж. Дюпре и Диас де ла Пенья. Т. о. он стал лидером барбизонской школы пейзажной живописи. Всю свою жизнь Р. писал пейзажи. Он не стремился идеализировать природу, как это делали мастера классического пейзажа, или преобразовывать её сообразно собственному настроению, подобно художникам-романтикам. Природа, по убеждению Р., не нуждается в украшении, реальность жизни прекрасна сама по себе. В 1844 Р. с Дюпре путешествовал в Ланды. В пустынной провинции вдоль Бискайского залива он нашёл особую поэзию в укладе жизни её обитателей. В картинах «Болото в Лан-



Руссо П.Э.Т. «Дубы Апремонта». 1852



дах» (1844—53, Париж, Лувр), «Ферма в Ландах» (1859, частное собрание) и рисунок «Болото», «Ланды с деревней на горизонте» (1844, оба — Музей, Байонна), «Большой дуб в Ландах» (частное собрание) написанные с особой пластической мощью дубы с царственными кронами, болота, высохшая тёмная почва, убогие крестьянские хижины с соломенными крышами рожают чувство величавого покоя и нетронутости человеком этих мест. В 1848—52 были созданы лучшие произведения художника: «Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль, заходящее солнце» (1851, Париж, Лувр), «Хижина угольщиков» (1848—50, частное собрание), «Дубы» (1852, Лувр), «Вечер в Кюре» (1850—55, США, Толидо, Музей искусств), «Весна» (Лувр). В них переданы разнообразные цветоцветовые изменения пейзажа, заставляющие почувствовать воздушную атмосферу, окутывающую всегда пластически весомо написанные растения.

**Руссоло Луиджи** (*Russolo Luigi*) (30.4.1885, Порто Груаро, близ Венеции, — 4.2.1947, Серро ди Лавено, на Лаго Маджоре), итальянский художник, представитель футуризма

» Вырос в семье музыканта. Обучался живописи, но законченного художественного образования не получил. В ранних работах следовал системе дивизионизма (см. *Пуантилизм*). Приехав в Милан, принял участие в инициированном Ф.Т. Маринетти движении литературного авангарда, сотрудничал в журнале «Поэзия». В 1909 познакомился с У. Боччони и К. Карра, в 1910 подписал «Манифест худож-

ников-футуристов», положивший начало футуристическому направлению в живописи. В ранней футуристической картине «Аромат» (1910, частное собрание) дивизионистские раздельные мазки располагаются по волнообразным линиям, образуя подобие вихревых воронок. Дальнейшая эволюция художника типична для футуризма. Фантасмагорические картины ночного города с гротескными фигурами, масками, мельканием электрического света («Фонари», 1910, Рим, Национальная галерея современного искусства; «Воспоминание об одной ночи», 1911, частное собрание) сменяются «энергетическими» композициями, в к-рых глубокие пространственные прорывы сопровождаются лучеобразными «линиями-силами», резкими перепадами света и мрака, распадающимися в стремительном движении формами («Восстание», 1911, Гаага, Городской музей; «Свет, дома, небо», 1912, Базель, Художественный музей; «Динамизм автомобиля», 1912—13, Париж, Национальный музей современного искусства). Одновременно Р. продолжал заниматься музыкой. В 1913 выпустил манифест «Искусство шумов», в к-ром предвосхитил конкретную музыку. Изобрёл музыкальную машину «интонарумори» и несколько новых музыкальных инструментов. С началом Первой мировой войны 1914—18 отправился добровольцем на фронт, где получил ранение в голову. По окончании войны переселился в Париж, обратился к более традиционным методам фигуративной живописи. Незадолго до смерти вернулся в Италию.

**Руссу-Чобану** (по мужу Саинчук) Валентина Георгиевна



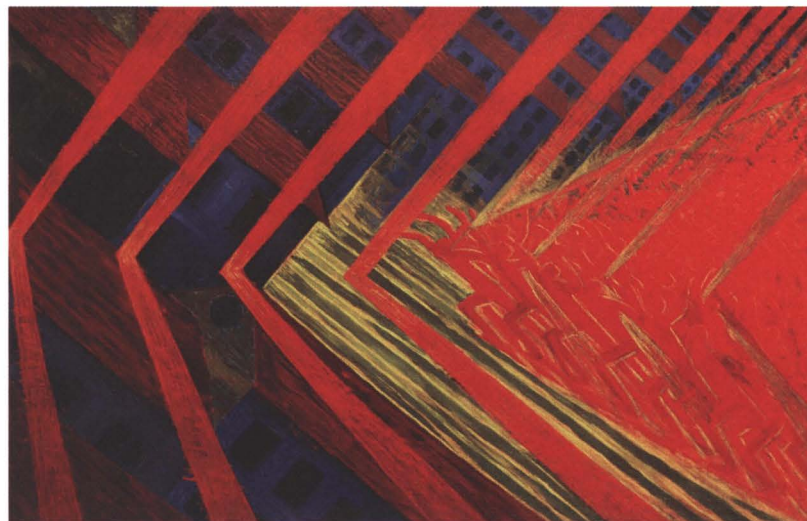
Руссоло Л. «Плотный туман». 1912

(р. 28.10.1920, Кишинёв), молдавский художник

» Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР (1980). В 1942—44 училась в Академии художеств в Яссах, в 1945—47 — в Республиканском художественном училище (Кишинёв). Работает в различных жанрах станковой живописи (пейзаж, композиция, натюрморт и др.). Ряд произведений выполнен в традиционной манере («Приглашение к танцу», 1957), др. картины отмечены чертами символизма («Посадка деревьев», 1963). Один из излюбленных жанров художницы — портрет; среди наиболее известных работ в этом жанре — портреты писателей А. Бусуйка, А. Лупана, В. Иовицэ, актёров Д. Фусу, Е. Юрчак и др. Государственная премия Молдавской ССР (1974).

**Рустемас Йонас** (лит. *Rustemas Jonas*) (польск. — *Rustem Jan*) [1762, Константинополь, ныне Стамбул, — 9(21).6.1835, с. Дукишты, ныне Дукистас Игналинского р-на Литвы], литовский художник, один из основоположников литовской художественной школы

» Происхождение Р. является одним из тёмных мест в его биографии. По общепринятой версии Р. был армянского происхождения. Десятилетний сирота, в 1774 он



Руссоло Л. «Бунт». 1911





Рустемас Й. «Портрет Кристины Франк». Около 1819

был привезён из Константинополя князем Адамом Казимежем Чарторыйским. На его средства воспитывался и учился изобразительному искусству сначала в Варшаве у Ж.-П. Норблена де ла Гурдена и М. Баччарелли, позднее в Германии (1788—89). По возвращении работал художником в театре Михала Казимежа Огинского в Слониме. С 1798 преподавал в Главной виленской школе, в 1803 преобразованной в Императорский Виленский университет, сначала в качестве адъюнкта при профессоре Ф. Смуглевиче. После смерти Смуглевича (1807) Р. стал профессором и заведовал кафедрой изящных искусств, реорганизованной по его инициативе. Среди его учеников стали известными художниками К. Бахматович, В. Ванькович, Я. Дамель, Ю. Озембловский, Ю. Олешкевич, Н. Орда, Т. Шевченко; к наиболее одарённым ученикам Р. относят К. Русецкого. В 1820 Р. организовал первую в Литве выставку изобразительного искусства, на которой были представлены работы его учеников. В ранних работах

отчётливо прослеживается влияние французского классицизма, позднее в его произведениях появляются черты романтизма. Писал авто-

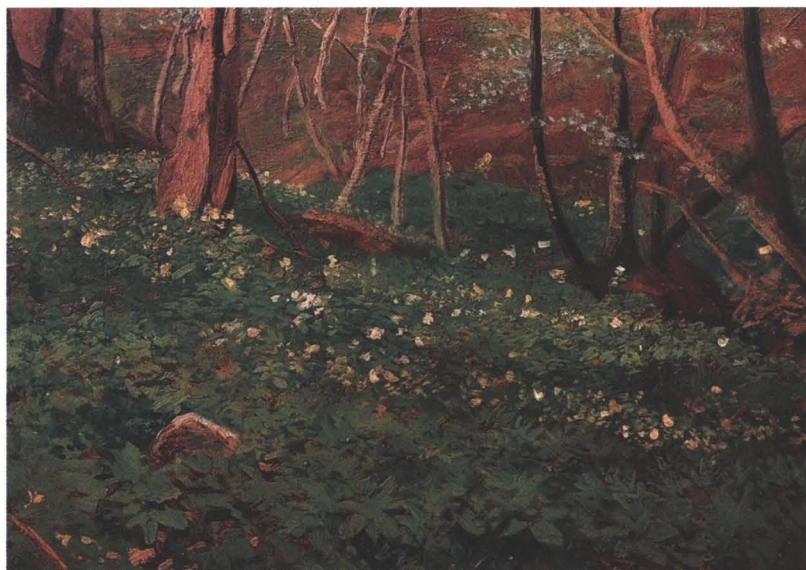
портреты и портреты (Томаша Зана, Яна Снядецкого, Анджея Снядецкого), жанровые сцены в духе раннего романтизма («Турок с конём», «Бабушка и внучка»), акварели и рисунки из городской и сельской жизни с использованием различных техник.

**Руткович Иван** (даты рождения и смерти неизвестны), украинский иконописец конца 17 века

► Для икон Р. (из церквей Львовской обл.) характерны жанровое истолкование религиозных сюжетов, а также яркий, насыщенный колорит. Его кисти принадлежат иконы в церквях сёл Волица Деревлянская (1680—82) и Скварява Новая (1697—99).

**Рутс Валентин** (Ruths Valentin) (6.3.1825, Гамбург, — 17.1.1905, там же), немецкий художник-пейзажист

► В 1846 поступил в ученики Политехнической школы и посещал рисовальные классы античной залы Академии художеств в Мюнхене. В 1850—54 изучал в дюссельдорфской Академии художеств пейзажную живопись под руководством И.В. Ширмера. В 1855 предпринял поездку в Италию, провёл два года в Риме и, поселившись окончательно в Гамбурге, неоднократно посещал юг Европы. С одинаковым искусством рисуя леса, горы, равнины, пустынные места и селения, Р. изображал преимущественно местности низовьев Эльбы, а также итальянские и швейцарские виды («Вечер в Сабинских горах», 1856; «Северно-немецкая дубрава», 1864;



Рутс В. «Весна в лесу у Аумюле»



«Могила богатыря на балтийском побережье», «Родник в лесу», обе — 1866; и др.).

**Рухин Евгений Львович** (2.7.1943, Саратов, — 24.5.1976, Ленинград, ныне С.-Петербург), российский художник-авангардист, представитель неофициального искусства СССР

» В 1961—66 учился на геолого-разведочном факультете Ленинградского университета. В 1964—65 был вольнослушателем московского Высшего художественно-промышленного училища (бывшего Строгановского). Сформировался как мастер в основном самостоятельно, общаясь с другими художниками андеграунда (в т. ч. с О.Я. Рабиным) и изучая западный модернизм по репродукциям. В 1966—67 его выставки прошли в молодёжных клубах Ленинграда, в 1966 состоялась выставка в Нью-Йорке, в галерее Б. Парсонс. Был одним из инициаторов т. н. «Бульдозерной выставки» и выставки в Измайловском парке в Москве (1974). Большое значение для творческой судьбы художника имело знакомство с Н. Доджем, американским коллекционером, составившим крупнейшее в мире собрание неофициального искусства бывших советских республик. Среди его ранних работ преобладают сдержанные по тону, порой почти монохромные пейзажи и городские мотивы, родственные искусству Рабина. «Классический Р.» (кон. 1960-х — 1970-е) — это композиции в духе *поп-арта*, одним из родоначальников русского варианта которого он явился. Живопись объединяется здесь с реальными предметными фактурами или их рельефными имитациями. Канализаци-



Рухин Е.Л. «Без названия». 1969



Рущиц Ф. «Крест в снегу». 1902

онные люки, фрагменты пустых интерьеров вкупе с нарочито-грубыми пятнами краски, оставленными словно следы неряшливого ремонта, в совокупности создают тревожный мир, полный отчуждения и тоски. Иногда колорит становится таинственно мерцающим, сочетаясь с мотивами икон, как бы впечатанными в красочный слой. Его картины (как правило, лишённые названий) представлены в коллекции Доджа (ныне находятся в музее университета Рутгерса, шт. Нью-Джерси,

США), московском Музее «другого искусства» при Российском государственном гуманитарном университете и других собраниях. Погиб при пожаре собственной мастерской, спасая друзей (обстоятельства возникновения пожара остались невыясненными). После смерти художника десятки его выставок прошло в Европе, США, Японии, Израиле.

**Рущиц Фердинанд (Эдуардович)** (*Ruszczyk Ferdinand*) (10.12.1870,



Рущиц Ф. «Старое гнездо». 1901



*Богданов под Ошмянами, ныне Воложинский р-н Минской обл., Белоруссия, — 30.10.1936, там же), польский художник*

» С 1890 учился на юридическом факультете С.-Петербургского университета. В 1892—97 обучался живописи под руководством И.И. Шишкина и А.И. Кундзи в Петербургской Императорской академии художеств. Совершил несколько поездок с образовательными целями в Крым, Францию, Германию, Италию, Швецию. В 1897 дебютировал на выставке дипломных работ Академии художеств, до 1900 его работы выставлялись на ежегодных выставках академии. В 1899 прошла первая выставка в Вильне (ныне Вильнюс). Принимал эпизодическое участие в деятельности объединения «Мир искусства» (участвовал в выставке в Москве в 1902). В 1900 в Кракове вошёл в круг участников общества польских художников модернистской ориентации «Штука» («Искусство»). Организовал выставку этого объединения в Вильне в 1903. В 1904—07 преподавал живопись в Училище изящных искусств, в 1907—08 — профессор Академии изящных искусств в Кракове. В 1918—19 принимал участие в организации отделения изящных искусств в Университете Стефана Батория и был его первым деканом. Писал гл. обр. пейзажи. Автор иллюстраций, виньеток, обложек книг, эскизов афиш и плакатов. Автор декораций для пятнадцати театральных постановок, включая «Балладину» Ю. Словацкого (1914), «Свадьба» (1910) и «Ноябрьская ночь» (1930)

С. Высяньского. Писал статьи о памятниках старины Вильны. Произведения хранятся в музеях Белоруссии, Литвы, Польши.

**Рыбасова Мария Дмитриевна** (р. 23.4.1953), российский художник театра

» Народный художник РФ (2005). В 1977 окончила Школу-студию МХАТ им. Вл.И. Немировича-Данченко. Дебютом на профессиональной сцене стала сценография к спектаклю «Чайка» А.П. Чехова в минском Театре юного зрителя. Оформила также спектакль «Юность отцов» по Б. Горбатову. В 1980—90-е активно работала в московских театрах. Автор декораций к ряду спектаклей Театра им. Вл. Маяковского: «Деньги для Марии», «Антоний и Клеопатра», «Золушка», «Игра теней», «Подземный переход», «Шутка мецената», «Комедия о принце датском», «Кин IV», «Любовный напиток». В основе её сценографии, как правило, лежит организующая пространство архитектурная форма, создающая эмоциональное пространство спектакля. В «Чайке» основа решения — застеклённая веранда старой дачи, в «Юности отцов» — маленький железнодорожный вокзал, в «Антонии и Клеопатре» — игрушечные египетские пирамиды и синее «Тирренское море», в «Деньгах для Марии» — деревенская улица с избами. Р. отличает и внимание к деталям быта, вызывающим цепь образных ассоциаций. Так, в «Золушке» декорация построена как старинная механическая игрушка, валик, поворот к-рого открывал перед зрителем новое место действия. «Золушка» изобилует сказочными сценическими превращениями: сыплются звезды и снег, тыква превращается в карету, за окнами светится игрушечный замок. В спектакле «Шутка мецената» декорации выдержаны в цветовой гамме и орнаментах стиля модерн. В «Кине IV» на сцене возникают очертания старинного английского театра с позолотой портала и тёмно-красной обивкой кресел. Работала также в театрах С.-Петербурга, Риги, Волгограда, Казани, Шауляя, Астрахани. Всего оформила около 200 спектаклей.

**Рыбачук Иван Васильевич** (25.6.1921, с. Сбараж, ныне Казатинского р-на Киевской обл., Украина, — 21.10.2008, Владивосток), российский художник

» Народный художник РФ (2003). Почётный член Российской академии художеств. В 1929 его семья переехала из Киева на Дальний

Восток. В 1940 окончил Благовещенское художественно-педагогическое училище. Учился у ученика И.Е. Репина — П.С. Евстафьева. Участник Великой Отечественной войны 1941—45. В 1943—47 руководил студией флотских художников 1-й Краснознамённой бригады торпедных катеров. Позже работал директором Дома народного творчества, преподавал черчение и рисование в средней школе Владивостока. С 1960 был председателем шефской комиссии морского и речного флота при Союзе художников СССР. Автор картин на жанровые и историко-революционные сюжеты, портреты, мастер пейзажа и натюрморта. В 1950-е открыл для советского изобразительного искусства тему Дальневосточного Севера, ставшую для него главной, так же как тема жизни и трудового подвига дальневосточных моряков, рыбаков, китобоев, пограничников. Первым из приморских живописцев обратился к изображению природы в жизни людей полярной Чукотки. Созданные им портреты чукчей, эскимосов — примеры первых психологических воплощений жителей Чукотки в приморском искусстве. Его кисти принадлежат работы: «На Курильском китокOMBинате» (1953), «Анкау» (1954), «Молодой оленевод» (1954), «Учитель красной яранги» (1954), «Сын Чукотки» (1955, Диплом 2 ст.), «Петропавловск» (1956), «Весна в тундре» (1956), «Чукчаночки» (1956), «В стойбище» (1956), «Камчатская осень» (1957), «Чукотские девушки» (1957), «Чукотские дети у этюдника» (1957), «Анадырь» (1958), «Друзья моря» (1960), «Портрет оленевода» (1960), «Прибой. Тихий океан» (1960), «Осень в тундре» (1962), «Раздельщик китов» (1962), «Наблюдатель за китами» (1962), «Капитан Е.П. Кузнецов» (1963), «Петропавловск» (1964), «Чукотка. Эгвикинот» (1964), «Праздник в Сириниках» (1964), «Полярная ночь» (1965), «Врач Шебеко» (1968), «Владивосток» (1972), портреты героев даманских событий, «Осень. Дача» (1985), «Сирень» (1990), «Осенний букет» (1995), «Тихий океан» (1995) и др.

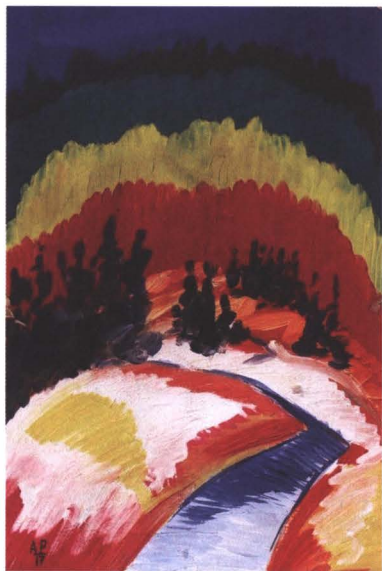
**Рыбников Алексей Александрович** (1887, Раненбург Рязанской губ., ныне Чаплыгин Липецкой обл., — 1949, Москва), российский художник, теоретик реставрации

» В 1905—09 учился в Харьковской школе рисования и живописи. Переехав в 1910 в Москву, брал уроки живописи у М.Ф. Ларионова. Писал пейзажи, жанровые картины и портреты. В 1918 состоялась его



Рыбачук И.В. «Академичка». 2004



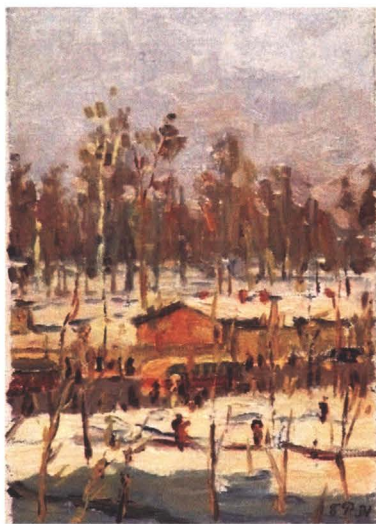


Рыбников А.А. «Пейзаж». 1917

первая персональная выставка, и одна из картин («Полотёр») была приобретена Третьяковской галереей. В 1918—20-х был одним из руководящих сотрудников первого советского Музейного отдела Наркомпроса, принимал активное участие в спасении и сохранении художественных, исторических и других культурных ценностей. В 1919—44 организатор и научный руководитель реставрационной мастерской при Третьяковской галерее; одновременно преподавал живопись в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова. В 1928—33 одновременно заведовал лабораторией по испытанию художественных материалов во Всесоюзном институте лаков и красок. В 1933 участвовал в первой научной Ленской экспедиции, после которой были созданы картины с видами Игарки, Туруханска, Тикси и Диксона, моря Лаптевых. Р. также иллюстрировал книги русских и зарубежных писателей («Дон Кихот» М. Сервантеса, «Сказка о попе и о работнике его Балде» А.С. Пушкина и др.). Автор научных трудов по вопросам теории и практики реставрации масляной живописи («Фактура классической картины», «Техника масляной живописи» и др.).

**Рыбченков Борис Фёдорович** (6.8.1899, Смоленск, — 10.2.1994, Москва), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1970), народный художник РСФСР (1991). Родился в семье мастера-пряничника. В 1915—18 учился в Киевском художественном училище. С 1918 жил в Смоленске. Вместе с другими художни-



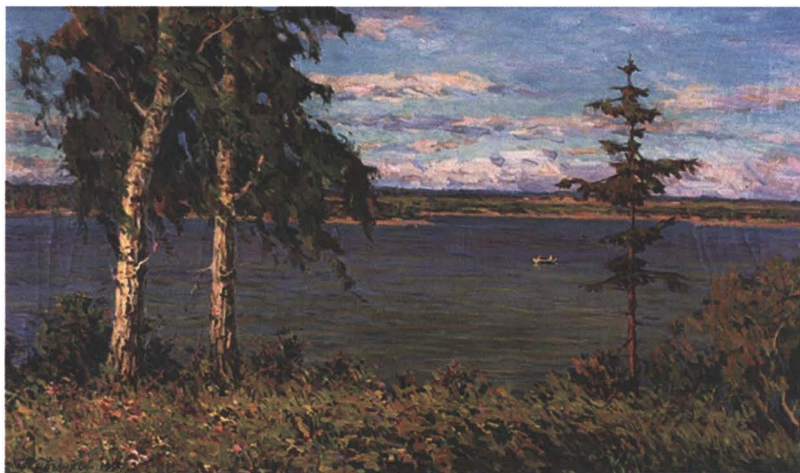
Рыбченков Б.Ф. «Мартовское солнце». 1954

ками украшал улицы и здания к первой годовщине Октябрьской революции 1917, работал инструктором подотдела искусств, выступал в местных газетах со статьями и очерками, стал одним из руководителей изостудии Пролеткульта. С 1920 работал в «Окнах сатиры РОСТА» Реввоенсовета Западного фронта. Р. делал рисунки к окопным листовкам и во фронтовые журналы, расписывал вагоны агитпоездов. После демобилизации был направлен в Петроградские государственные свободные художественные мастерские, откуда осенью 1921 переехал в Москву и до 1925 учился на живописном факультете Вхутемаса у А.Д. Древиной, Н.А. Удальцовой, Л.С. Поповой, А.В. Шевченко. Был членом и экспонентом художественных объединений *Ассоциации художников революционной России* (1925—28), РОСТ (1929—30), группы «Тринадцать» (1929—31). Регулярно выставлялся на всесоюз-

ных художественных выставках. В 1960 организовал детскую изостудию Ленинградского района Москвы. Совершил путешествия на Урал, по Северу, на Украину, в Крым, по Волге, Каме и т. д. Автор пейзажей, тематических картин, книжных иллюстраций. Основной темой творчества является городской пейзаж («Вечер на Новом Арбате», 1968; «Москва. Кутузовский проспект», 1974; и др.). В 1981 потерял зрение и все последующие годы работал «вслепую».

**Рылов Аркадий Александрович** [17(29).1.1870, с. Истобенское, ныне Оричовского р-на Кировской обл., — 22.6.1939, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник, мастер живописных пейзажей в духе символизма

» Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1915). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Поселившись в С.-Петербурге, занимался в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (1888—91) у К.Я. Крыжицкого и в Академии художеств (1894—97) у А.И. Куинджи. Участвовал в выставках «Мира искусства», *Союза русских художников*, *Ассоциации художников революционной России*, был членом-учредителем (в 1925—30 — председателем) *Общества имени А.И. Куинджи*. Изначально писал не только пейзажи, обращаясь к историческому и бытовому жанру («Набег печенегов на славянскую деревню», 1897, С.-Петербург, частное собрание; «Догорающий костёр», 1898, Москва, Государственная Третьяковская галерея) и неизменно придавая природе значение не только фона, но и полноправного драматического компонента. С другой стороны, в природ-



Рыбченков Б.Ф. «На берегу озера»





Рылов А.А. «Закат». 1917



Рылов А.А. «В голубом просторе». 1918

ных его мотивах обычно проступала историческая символика (таков, к примеру, славянский чёлн, виднеющийся за деревьями в картине «Зелёный шум», 1904; варианты в Третьяковской галерее и Государственном Русском музее). Его плотные по цвету, далёкие от зыбкой этюдности картины эпичны по настроению, часто представая некими «предчувствиями» или «прологами». Поэтому вполне закономерно, что его полотно «В голубом просторе» (1918, Третьяковская галерея) — со стайей диких лебедей над просторами северного моря и парусником вдали — вошло в официальную историю искусства как чуть ли

не первая «советская» картина, полная «революционной романтики». Постреволюционные сюжетные «привязки» («Трактор на лесных работах», 1934, там же; «В.И. Ленин в Разливе», 1934, Русский музей) всегда шли во вред творчеству художника, опуская его на средний соцреалистический уровень. Напротив, созерцательная бессюжетность обеспечивала живописную свободу («Зелёное кружево», 1928, Третьяковская галерея; «Лесная река», 1929, Русский музей). Художник был также тонким анималистом, как бы засвидетельствовав это в рисунке «Автопортрет с белкой» (1931, Третьяковская галерея). Ус-

пешно работал как художник-иллюстратор (журнал «Чиж», 1936; книги В.В. Бианки «Теремок», 1936; «Сказки зверолова», 1937). Написал книжку очерков о природе, оформив их собственными акварелями («Когда это бывает», 1936; издана в 1946). С 1902 активно работал как педагог в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в Академии художеств. Посмертно были изданы «Воспоминания» художника (1960).

**Рындин** Вадим Фёдорович [2(15).1.1902, Москва, — 9.4.1974, там же], российский театральный художник

» Народный художник СССР (1962). Действительный член Академии художеств СССР (1964). Учился в Свободных художественно-технических мастерских в Воронеже (1918—22) и во Вхутемасе в Москве (1922—24). Член объединений «Маковец», Общество московских художников, «Четыре искусства», Ассоциация художников революционной России. Главный художник московских театров: Камерного (1931—34; работал в театре с 1925), им. Е. Вахтангова (1935—44 и 1947—58), драмы (1944—47), Большого (с 1953). В работах художника конца 1920 — начала 1930-х ощутимо влияние конструктивизма, в дальнейшем Р. сочетал условные конструкции с живописными декорациями, часто использовал как основу оформления спектакля единую сценическую установку. В целом творчеству Р. присущи романтический пафос, эмоциональная насыщенность и лаконизм образов, тяготение к героико-эпическим решениям и ёмким метафорам. Среди основных работ художника оформление спектаклей: «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1933, Камерный театр), «Много шума из ничего» У. Шекспира (1936, Театр им. Е. Вахтангова), «Молодая гвардия» по А.А. Фадееву (1947, Московский театр драмы), «Гамлет» У. Шекспира (1954, Московский театр им. В.В. Маяковского); «Война и мир» С.С. Прокофьева (1959), «Дон Карлос» Дж. Верди (1963), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова (1966), «Неизвестный солдат» К.В. Молчанова (1967, все — в Большом театре). Преподавал в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (с 1965). Автор книги «Художник и театр» (1966). Государственная премия СССР (1950).

**Рынок художественный**, см. Художественный рынок





Рэмзи А. «Мисс Крейги». 1741

**Рэмзи, Рамсей Аллан (Ramsay Allan)** (13.10.1713, Эдинбург, — 10.8.1784, Дувр, Англия), шотландский художник

► Сын шотландского поэта А. Рэмзи. В 1729 учился в эдинбургской Академии Святого Луки. Приехав в Лондон в 1734 для работы в мастерской шведского портретиста Х. Хюсинга, он вскоре вернулся в Эдинбург. Во время итальянского путешествия (1736–38) он познакомился с П.Дж. Батони и работал в мастерской Ф. Имперьяли в Риме и Ф. Солимены в Неаполе. Его портреты написаны, как правило, на красном фоне; эту практику он унаследовал, вероятно, от Б. Луки. В творчестве художника заметно стремление овладеть опытом современной итальянской и французской живописи. Его ранняя работа «Сэмюэль Торриано» (1738) близка портретам Солимены. По возвращении из Италии в Лондон Р. работал в качестве портретиста в манере Хадсона и Хаймора. В 1746 испол-

нил портрет доктора Мида (Лондон, Сиротский приют им. Корема), положивший начало «большому стилю» английского портрета. Вскоре после 1750 в манере Р. произошли изменения: он придавал телам большее сияние и, вероятно, под влиянием Д. Веласкеса, вводил в фоны своих картин бархатный серый цвет. В 1754 Р. во второй раз отправился в Италию, где испытал влияние французских портретистов, в частности П. Сюблеяра. Он также работал во Французской академии в Риме. Шедевром этого периода является портрет второй жены Р. (ок. 1755, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии); его талант особенно проявился здесь в трактовке кружев и тонкой моделировке головы. Одновременно Р. отказывался от помощи художников, специализировавшихся на изображении драпировок. Он сам старательно изучал позы и манеру поведения модели, отходя от трафаретных и чопорных поз Хадсона. По возвращении в Англию в 1757 он исполнил королевские портреты (Геор-

га III, принца Уэльского, 1757, Королевское собрание). В 1760, со вступлением на трон Георга III, Р. стал придворным живописцем и в своей мастерской создал многочисленные изображения короля. Во время пребывания французского мыслителя Ж.Ж. Руссо в Англии Р. исполнил его портрет в армянском костюме (1766, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). Около 1769 художник оставил свои занятия живописью и последние годы жизни посвятил литературе. Оригинальность искусства Р. состоит в создании «салонного портрета», сочетающего в себе качества «большого стиля» Дж. Рейнолдса и непринужденность голландской живописи.

**Рэно Жан-Пьер (Raynaud Jean-Pierre)** (р. 20.8.1939, пригород Парижа Курбевуа), французский художник

► Окончил художественную школу в Нанте. После обучения начал делать ассамбляжи в духе неореализма. С 1962 в красных и белых «Психообъектах», к-рые включают в себя и нек-рые простые элементы (шаблоны, лестницы, спасательные лопатки и цветочные горшки), Р. стремился выявить отношения между психическим и реальным миром. Красные цветочные горшки, заполненные цементом (следовательно, их нельзя использовать), выставленные в огромных количествах (300 экземпляров в Дюссельдорфе, 4000 — в Лондоне, Иерусалиме и Ганновере в 1971) и исполненные в разных масштабах (так, 8 горшков имеют 1,8 м в высоту и 2 м в диаметре; один из них находится в Национальном музее современного искусства, Центре Помпиду в Париже), стали символом, лишённым всякой выразительности. В 1972 Р. начал использовать четыре цвета (красный, зелёный, жёлтый, синий), чтобы воспроизвести на своих панно составляющие элементы «Рено-4» в натуральную величину. Его первым произведением очень близки «Похороны» (1973) — гробы, распятия, надгробные плиты, решённые в четырех цветах. В 1974 художник публично открыл свой дом-блокауз, внутри полностью выложенный белыми фаянсовыми плитками, к-рые в том же году стали темой для целой серии его работ («Нулевые пространства»). В 1975 были выставлены 55 окон и 7 круглых витражей из прозрачного стекла, исполненных для цистерианского монастыря Нуарлака. Людиные места, городские или природные, а также выставки стали с этого времени излюбленным местом Р.



для осуществления своих проектов: проект чёрного диска на вершине горы в Верхней Савойе, парк для князя Монако (1981), строительство «нулевого пространства» для входа на выставку из собрания Менил в парижском Гран Пале (1984), покрытие керамической плиткой ничем не примечательной жилой башни в квартале Мингет близ Лиона, «Нулевой контейнер», 1988 (Париж, Центр Помпиду, Национальный музей современного искусства).

**Рэсс Мартиал** (*Raysse Martial*) (р. 12.2.1936, Гольф-Жуан, Приморские Альпы), французский художник

» Его ранними работами были ассамбляжи, к-рые включали пластиковые объекты. В 1961 на Парижской биеннале он представил работу, названную «Гигиена видения», к-рая выглядела как пародия на

витрину магазина. Р. использовал готовые объекты, отражая в своих работах новый современный мир. Его подход сближает творчество художника с новыми реалистами и *поп-артом*. Он также создавал прозрачные ассамбляжи, заключая повседневные объекты в пластиковые коробки. Его «Рэсс-бич», состоящий из фотомонтажей, промышленных товаров и неона и представленный в 1962 на выставке в Городском музее в Амстердаме, предвосхитил последующие поиски, к-рые окончательно увели художника от станковой живописи. На протяжении 1960-х Р. начал создавать более живописные композиции, основанные на образах из рекламы и истории искусства. В т. ч. создавал работы, в к-рых шероховатость исполнения подчёркивалась наложением одной неоновой линии. В середине 1960-х в работах Р. было несколько мотивов, к-рые он без конца повторял, используя разные виды образов и

материалов. В частности, портреты с обведённым контуром рта или глазом. Получив в 1965–66 широкую известность благодаря женским портретам и купальщицам, вдохновлённым модными журналами, интерпретациям в нежных и свежих красках картин Ж.О.Д. Энгра и Ф.Ж.С. де Жерара и неоновым «скульптурам» («Америка, Америка», 1964, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), Р. в 1968 ушёл с художественной сцены и в течение некоего времени занимался постановкой фильмов. В дальнейшем он использовал пастель и темпера для изображения магических или фантастических сцен, предвосхитив моду на мифологические темы, к-рые появились в работах других художников в 1980-х. В это время художник создал более достоверные, обращённые к внутреннему миру работы («Шесть спокойных образов», 1972), серию объектов-фетишей «Коко-Мато» (1974) и серии «Локо Белло» и «Спелунка» (1976–78) на темы Вергилия и Средиземноморья, а также картины плодородных земель, в к-рых обитают древние и новые боги, портреты и произведения жанра *ню*.

**Рюйсдал**, семья голландских живописцев 17 в.; см. С. ван Рёйсдал и Я. ван Рёйсдал

**Рябушинский Михаил Павлович** [15(27).6.1880, Москва, — 1960, Лондон], российский предприниматель, меценат и коллекционер живописи

» Из купеческой старообрядческой семьи. Окончил Московскую практическую академию коммерческих наук. Участвовал в делах ряда промышленных компаний группы Рябушинских. Совместно с братьями Павлом и Владимиром руководил финансовым сектором семейного дела. Член правления Харьковского земельного банка (1901–17). Учредитель и совладелец банкирского дома братьев Рябушинских (1902–12), член правления созданного на его основе Московского банка (1912–17), в Первую мировую войну 1914–18 фактически возглавлял его. В начале 1900-х увлёкся коллекционированием. К 1909 в его собрании было около 100 картин русских и западноевропейских художников, к-рые приобретались в основном на выставках. Русская живопись была представлена работами старых мастеров: Д.Г. Левицкого («Портрет А.Д. Левицкой, дочери художника»), В.А. Тропинина («Автопортрет») и др. Однако основу собрания составляли полотна со-



Рэсс М. «Портрет мадам Рэсс». 1963



временных Р. художников: Вал.А. Серова, А.Н. Бенуа, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, А.Я. Головина, П.В. Кузнецова, Б.М. Кустодиева, С.В. Малютина, И.Е. Репина, М.С. Сарьяна, К.А. Сомова, И.Э. Грабаря, В.Е. Маковского, В.Д. Polenova, В.В. Верещагина. Западноевропейская часть коллекции Р. включала полотна французских художников П. Боннара, Э. Дега, К. Писарро, К. Моне, К. Коро и др. В конце 1917 часть коллекции, опасаясь за её сохранность, Р. сдал на временное хранение в Третьяковскую галерею, остальное поместил в тайнике своего дома, откуда художественные предметы впоследствии были извлечены. В январе 1918 вошёл в состав «Союза деятелей художественных хранилищ», был его казначеем, в том же году эмигрировал. В Лондоне открыл собственный коммерческий банк («Вестерн Бэнк Лтд»), был председателем Лондонского отделения Российского торгово-промышленного и финансового союза, учреждённого в 1921 в Париже бывшими российскими предпринимателями. В 1930-х банк разорился. В октябре 1918 коллекция Р. стала государственной собственностью, осталась в Третьяковской галерее. В настоящее время произведения из коллекции Р. находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном музее изобразительного искусства имени А.С. Пушкина, Киевском музее русского искусства, Художественном музее имени А.Н. Радищева в Саратове.

**Рябушкин Андрей Петрович** [17(29).10.1861, с. Станичная Слобода, ныне Воронежской обл., — 27.4(10.5).1904, усадьба Дидвино, близ ст. Любань под С.-Петербургом], российский художник, представитель символизма

» Родился в семье крестьянина-иконописца. Занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1875—62) у В.Г. Перова и И.М. Прянишникова, а также в Петербургской Императорской академии художеств (1882—90). Со времени своего академического пенсионерства (когда он поехал не за границу, а по России) много путешествовал по старинным русским городам (Новгород, Киев, Москва, Углич, Ярославль и др.), изучал в музеях местные древности, копировал фрески, писал этюды средневековой архитектуры. Участвовал на выставках *перевизников*, «*Мира искусства*» и *Союза русских художников*. С 1880-х публиковал истори-



Рябушкин А.П. «Воскресный день». 1889



Рябушкин А.П. «Михаил Фёдорович на собрании Боярской думы». 1893

ческие, жанровые и пейзажные рисунки в журналах «Исторический вестник», «Всемирная иллюстрация» и др. Обратившись к историческому жанру, последовательно добивался всё большей декоративной звучности колорита и яркой экспрессии мизансцен, где заговорили не только персонажи, но как бы и сама бытовая среда, рождающая характерный для символизма и модерна эффект эмоционально-эстетической «сиюминутности» минувших времён. Среди его картин — «Московская улица 17 века в праздничный день» (1895), «Семья купца в 17 веке» (1896), «Свадебный поезд в Москве» (1901), «Едут» (1901), «Пожалован шубой с царского плеча» (1902, все — С.-Петербург, Государственный Русский музей). В некоторых его произведениях сельского жанра начала

20 в., к примеру в таких, как «Втёрся парень в хоровод» (1902, Москва, Государственная Третьяковская галерея) и «Чаепитие» (1903, Москва, частное собрание), проступают уже черты своеобразного гротескного протоэкспрессионизма. Художник скоропостижно скончался от туберкулёза.

**Ряжский Георгий Георгиевич** [31.1 (12.2).1895, дер. Игнатьево, ныне Московской обл., — 20.10.1952, Москва], российский художник

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944). Действительный член Академии художеств СССР (1949). В 1912—14 учился в московской студии М. Леблана, Р. Бакланова и М. Северова, в 1917 — в мастерской А.С. Голубкиной, в





Рязский Г.Г. «Рабфаковка» («Вузовка»). 1927

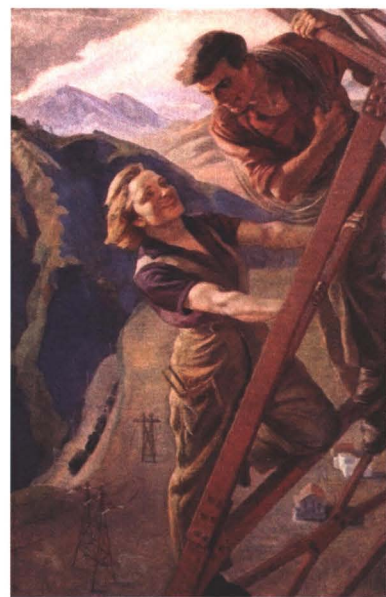
1918–20 в Государственных свободных художественных мастерских у К.С. Малевича. Посетил Италию и Германию (1928–29). Член объединения *Новое общество живописцев* (с 1922), *Ассоциации художников революционной России* (с 1923). Участник художественных выставок с 1923. Преподавал в Высшем художественно-техническом институте в Москве (Вхутеин, 1929–31), затем в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова (1934–52). Основные произведения: «Делегатка» (1927, Москва, Государственная Третьяковская галерея), «Председательница» (1928, там же), «Автопортрет» (1928, С.-Петербург, Государственный Русский музей), «Колхозница» (1931, Третьяковская галерея), «Портрет чувашки» (1932, там же), «Чувашка, учительница» (1932, там же), «Лыжница» (1932,

Киевский музей русского искусства), «Политбеседа» (1933, Рязанский областной художественный музей), «Девушка в красном берете» (1933, Киевский музей русского искусства), «Письмо» (1939, Русский музей), «Подруги» (1947, Третьяковская галерея), «Портрет командира партизанского отряда Бати» (1942, там же).

**Рязанский государственный областной художественный музей имени И.П. Пожалостина, художественный музей Российской Федерации**

» Основан в 1913 как Рязанский городской художественно-исторический музей имени профессора И.П. Пожалостина. Открыт для посетителей 23.3.1915. С 1918 — художественный отдел губернского историко-краеведческого музея, с 1938 — Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина, с марта 1998 — современное название. Инициаторы основания музея — художники А.А. Киселёв-Камский, В.П. Соколов и другие члены-учредители Общества художественно-исторического музея им. И.П. Пожалостина, зарегистрированного в 1913. В музее насчитывается около 10 тыс. единиц хранения (в т. ч. живопись — 1400, рисунок — 1131). В разделе древнерусского искусства представлены иконы, деревянная скульптура, литьё. Русское изобразительное искусство 18–20 вв. представлено произведениями В.Л. Боровиковского, В.А. Тропинина, А.Г. Венецианова, И.К. Айвазовского, А.К. Саврасова, И.И. Левитана, В.И. Сурикова, В.А. Серова, М.А. Врубеля,

К.А. Коровина. Один из разделов коллекции музея — наследие мастеров, чья жизнь и творчество связаны с Рязанским краем (полотна Ф.А. Малявина, А.Е. Архипова и др., графические произведения П.М. Боклевского, И.П. Пожалостина, скульптуры А.С. Голубкиной), работы современных рязанских художников. Народное искусство Рязанской области представлено элементами костюма, ткачеством, вышивкой, кружевом, керамикой, а также изделиями народных художественных промыслов (скопинская керамика, михайловское кружево). В отделе западноевропейского искусства имеются работы художников итальянской, голландской, французской и других школ 16–20 вв. (В. Катен, Д. Крозато, Г.Ф. Гварди, А. ван Остаде, Я.С. Пейнас, С. Вуэ, Ф.А. де Ласло).



Рягина С.В. «Всё выше!». 1934

**Рягина Серафима Васильевна** [13(25).2.1891, С.-Петербург, — 16.6.1955, Москва], российский художник

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1955). В 1910–12 училась в художественной студии Я.Ф. Ционглинского в С.-Петербурге, в 1912–18 и 1921–23 — в Академии художеств у Д.Н. Кардовского. В 1918–23, вместе с мужем художником С.М. Карповым, жила и работала в Оренбурге, участвовала в организации первых объединений оренбургских художников. Активно способствовала открытию областного музея изобразительных искусств, передала ему ряд работ Карпова. С 1924 — член *Ассоциации художни-*



Рязанский государственный областной художественный музей





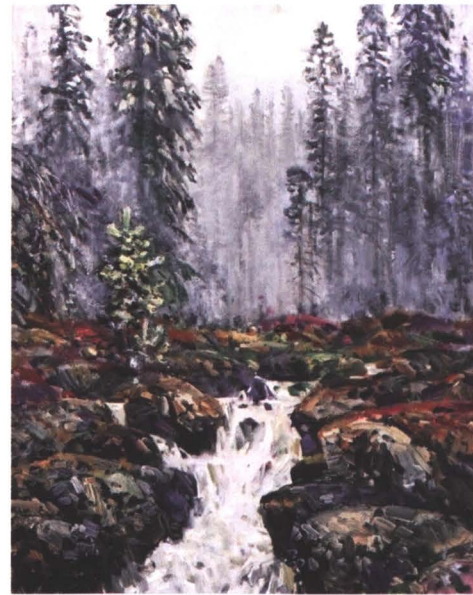
Ряannelь Т.В. «Осень на Таймыре»

ков революционной России. Картины Р., во многом связанные с традициями русской жанровой живописи, посвящены труду и быту простых советских людей, отмечены живостью персонажей, умением в непритязательной форме воспроизвести типичные черты нового. Писала также портреты, пейзажи, натюрморты. Произведения: «В мастерской художника» (1927), «Подруги» (1945), «Беседа» (1947, все — Москва, Государственная Третьяковская галерея), «Прошлое» (1926), «Жена» (1929), «В мастерской скульптора» (1947, все — С.-Петербург, Государственный Русский музей).

**Ряannelь Тойво Васильевич** (р. 25.10.1921, дер. Тозерово на Ладого, ныне Ленинградская обл.), российский и финляндский художник

» Народный художник РСФСР (1991). Почётный член Российской

академии художеств (2010). Родился в финской крестьянской семье. Предки его пришли из области Саво, что на севере Финляндии. В 1937 семья будущего художника была репрессирована и выслана в Сибирь на вечное поселение. В 1939 поступил в Омское художественное училище. Во время Великой Отечественной войны 1941—45 оставил учёбу и уехал к родителям на Север. Преподавал рисование в школе, а затем ушёл в геологическую партию техником-геодезистом. В его рюкзаке всегда были краски, карандаш, бумага, множество зарисовок и акварельных этюдов. Свои работы Р. привёз в Красноярск после войны. Он показал их на восьмой краевой художественной выставке в 1946. Это были небольшие, написанные маслом этюды: «Август в тайге», «Река Сухой Пит», «В долине Вангаша», «Охотничья избушка», «Усть-Питское». В 1947 участвовал на межобластной художествен-



Ряannelь Т.В. «Туманное утро»

ной выставке в Новосибирске с пейзажами: «Утро в заповеднике», «Копьева грива», «Охотничья избушка». Затем Р. отправился в Игарку, в низовья Енисея, в Саяны, в Туву, позднее посетил Хакасию, Кузнецкий Алатау, Таймыр. Художник написал несколько работ, посвящённых Енисею: «Енисей. Белая ночь», «Енисей. Восход луны», «Енисей. Порог Дар-Ужур», «Енисей. Казачинский порог», «Енисей у Курейки». С 1966 на выставках стали появляться работы Р., отражавшие индустриальные преобразования в СССР: «Красноярское море», «Плотина Красноярской ГЭС», «Дивногорск. Набережная», триптих «Над Енисеем», «Саяно-Шушенская ГЭС», «Хантайская ГЭС», большое полотно о героическом труде строителей Саянской ГЭС — «Перекрытие Енисея». В 1993 художник переехал в Финляндию. В настоящее время живёт и работает в Хельсинки.



# Саврасов

## Алексей Кондратьевич

### «Грачи прилетели»

1871 год

Холст, темпера, 62×48,5 см

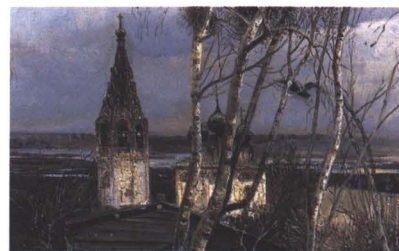
Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Этой работой Саврасов утверждал идею, что самое обыкновенное, скромное явление в природе, одухотворенное личностным отношением художника, полно эстетического содержания. Пейзаж представляет маленькую часть мироздания, где течёт обычная жизнь, ясная и простая.



На окраине селения возвышается небольшая шатровая колоколенка. На ней облупилась штукатурка, обнажив старую кирпичную кладку.



На глазах у зрителей происходит великое чудо рождения весны: ещё лежит снег, а на берёзы с шумом и граем опускается стая грачей.



Лёд на пруду растаял, снег потерял зимнюю чистоту и пышность. К светло-голубому небу тянутся ещё голые, но уже забродившие соками ветки берёз, готова распуститься верба.





## «Просёлок»

1873 год  
Холст, масло,  
70 × 57 см  
Москва,  
Государственная  
Третьяковская  
галерея

Свободная, близкая пленэрной живописи делает пейзаж, демонстрирующий обновление природы после грозы, подлинно драгоценным. Избрав самый прозаический вид, Саврасов добился эмоциональной патетики. Художник передал красоту природы не только в изменчивых формах облаков, влажной свежести воздуха, намокших неказистых вёхлах: даже вязкий суглинок размытой дороги обнаруживает мягкую переливчатость тёплых «медовых» красок. Картина как будто дышит: пастозные, рельефные мазки сменяются тонкими лессировками, а кое-где просвечивает грунтовка холста.



Саврасов использовал почти импрессионистскую технику. Деревья тянутся к небу, их очертания слегка размыты. Силуэтами деревьев художник создал «содержательную» вертикаль, столь характерную для его творчества.

Художник любит тем, как отливают перламутром лужи с отражающимися в ней облаками. Экспрессивная манера письма усиливает динамику и эмоциональность пейзажного образа, придаёт ему романтическую приподнятость.





## С

**Саакянц Роберт Аршавирович** (30.8.1950, Баку, — 24.9.2009, Ереван), армянский режиссёр и художник мультипликационных фильмов

» Заслуженный деятель искусств Армении (1987). Окончил Ереванский педагогический институт. С 1964 жил в Ереване, с 1970 работал на киностудии «Арменфильм» в качестве художника-мультипликатора, с 1972 — режиссёра-мультипликатора. Снял около 70 микрофильмов для центральных каналов России и Армении (1994—99), а также ряд музыкальных видеоклипов. В 1992 сотрудничал со студиями «Кристмас Филмз» и «Союзмультфильм». Член Международной ас-

социации анимационного кино. Со-автор анимационных фильмов, снятых на киностудии «Арменфильм». Являлся художественным руководителем объединения мультипликационных фильмов киностудии «Арменфильм». Из работ С. наибольшую известность в России имеют мультфильмы цикла, созданного по сказкам О. Туманяна («Кто расскажет небылицу?» и др.) В 2002 в результате знакомства С. с творческой группой, названной впоследствии «Yellow Submaryan», появилась на свет серия рисованных клипов «Yellow Submaryan». С. также являлся режиссёром обучающих мультфильмов для детей (2004, 2007, 2008).

**Саблэ Жак-Анри (Жак) (Sablet Jacques-Henri)** (28.1.1749, Морж, Швейцария, — 22.8.1803, Париж), французский художник швейцарского происхождения

» Брат художника Ж.-Ф. Сабле. Ученик Ж.М. Вьена, долгое время жил в Риме (1775—93), где в 1777 получил вторую премию Академии Святого Луки. Наряду с немногочисленными историческими картинами («Аллегория города Берна», Берн, Художественный музей), он известен своими жанровыми сценами с персонажами в итальянских костюмах («Итальянская семейная сцена», «Неаполитанский танец», замок Дротнингхольм). Особенно его талант проявился в портретах, написанных в жанре *сцен собеседования* («Художник в своей мастерской», 1781; два «Семейных портрета», Лозанна, Кантональный музей изящных искусств; «Двойной портрет на кладбище», Брест, Музей изящных искусств), фоном для к-рых часто служат пейзажи с римскими руинами.

**Саблэ Жан-Франсуа (Sablet Jean-Francois)** (1745, Морж, Швейцария, — 1819, Нант), французский художник швейцарского происхождения

» Брат художника Ж.-А. Сабле. В 1767 приехал в Париж, где стал учеником Ж.М. Вьена. С этого времени он постоянно жил во Франции, за исключением краткой поездки в Рим (1792), а в 1805 окончательно обустроился в Нанте. В 1808 ему поручили роспись Биржи, где он создал шесть больших гризайлевых композиций, посвящённых визиту императора (не сохранились, подготовительные рисунки — Нант, музей Добре). Особую известность он получил благодаря своим небольшим портретам, для к-рых характерна точность и тонкость мазка («Портрет Добре-отца», Нант, музей Добре; «Автопортрет», 1805; «Портрет П.-Р. Како», многочисленные портреты семейств Крюси и Пекко, Нант, Музей изящных искусств).

**Сабогаль, Савогаль Хосе (Sabogal Josē)** (19.3.1888, Кахабамба, — 15.12.1956, Лима), перуанский художник

» В 1909—11 учился в Европе, в 1912—18 — в Национальной академии художеств в Буэнос-Айресе. В ранних работах С. заметно влияние Д. Риверы и Х.К. Ороско. Основоположник *индигенизма* в живописи Перу. Писал лирические по характеру, декоративные по форме картины, посвящённые жизни индейцев («Каноя на Амазонке», «Индianка уанка»). Автор монументальных росписей и ксилографий.

**Саверей Рулант (Savery Roelant)** (1576, Куртре, — 25.2.1639, Утрехт), фламандский художник

» Младший брат пейзажиста Якобса I Саверея, он сопровождал его в 1591 в Амстердам, где безусловно испытал влияние Г. III ван Конингсloo. В 1604 С. находился в Праге на службе у императора Родольфа II, где познакомился с фламандскими художниками А. Саделером, Г. Куфнагелом и Б. Спрангером. По поручению императора С. отправился в Тироль, где делал рисунки, по к-рым затем Саделер и Матам исполнили гравюры (Вена, Альбертина; Париж, Нидерландский институт и Лувр; Стокгольм, Национальный музей; Берлин, Кабинет эстампов). Кроме того, император предоставил художнику возможность рисовать с натуры животных в императорском зоологиче-



Саблэ Ж.-А. «Смерть Палланта». Вторая половина 18 века





Саверей Р. «Горный пейзаж с замком». 1609



Саверей Р. «Пейзаж с дикими животными»

ском саду. Т. о., творчество С. разнообразно по жанрам: наряду с картинами «Деревня, отданная на разграбление» (Куртре, музей), «Марш венгерских рыцарей» (Париж, Лувр), «В хлеву» (1615, Амстердам, Государственный музей) и несколькими картинами с изображением цветов (Утрехт, музей), животных (Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; Антверпен, Королевский музей изящных искусств) и кермессы (народный праздник) оно включает в себя вдохновлённые Тиролом фантастические пейзажи с дикими и домашними животными и птицами (Вена, Музей истории искусств; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; Мюнхен, Старая пинакотекa; Прага, Национальная галерея; Амстердам, Государственный музей; Лондон, дворец Хэмптон Корт), мифо-

логические и библейские сцены («Ноев ковчег», Дрезденская картинная галерея; Варшава, Национальный музей; «Земной рай», Берлин, музей Боде; Вена, Музей истории искусств; «Орфей», Париж, Лувр; Антверпен, Королевский музей изящных искусств; Гаага, Маурицхейс; Вена, Музей истории искусств). После смерти императора в 1612 С. провёл несколько лет в Вене, Мюнхене и Зальцбурге, затем вернулся в Голландию. В 1618 он жил в Амстердаме и Харлеме, а в следующем году приехал в Утрехт. Его учениками были Б. ван Ньюландт, Г. Хондекутер и А. ван Эвердинген.

**Савинов Александр Иванович** (17.7.1881, Саратов, — 25.2.1942, Ленинград, ныне С.-Петербург), российский художник

» Родился в купеческой семье. Учился в Боголюбковском рисовальном училище в Саратове (1897—1900) у В.В. Коновалова, в Петербургской Императорской академии художеств (1901—08) у Я.Ф. Ционглинского, И.Е. Репина, Д.Н. Кардовского. Параллельно учился на историко-философском и юридическом факультетах С.-Петербургского университета. В 1908 поехал в Париж, посещал Школу Ф. Коларосси. В 1908 за картину «Купание лошадей» получил звание художника и право на заграничную поездку. В том же году стал членом *Нового общества художников*, в 1910 вступил в *Союз русских художников*. В 1909—11 в качестве пенсионера Академии художеств жил в Италии, выезжал в Константинополь, Смирну, Афины. После возвращения в С.-Петербург преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств и школе-мастерской М.Д. Бернштейна и Л.В. Шервуда. В 1912 ездил в Феррапонтов монастырь (ныне в Вологодской обл.), Новгород, Ярославль для изучения фресковой живописи. В 1912—15 создал росписи в церкви Христа Спасителя в имении П.И. Харитоненко (с. Натальевка Харьковской губ.), в 1915—17 расписал храм в память о погибших в Первой мировой войне 1914—18 на братском кладбище в Москве. В 1917 вступил в объединение «*Мир искусства*». В 1917—22 жил в Саратове, занимал должность учёного эксперта в Саратовском художественном музее им. А.Н. Радищева. Руководил мастерской монументальной живописи в саратовских Государственных свободных художественных мастерских. В 1920—21 работал над эскизами росписи Дворца труда в Саратове (не была осуществлена). В 1922 вернулся в Петроград. В 1924 стал одним из членов-учредителей объединения «*Четыре искусства*». С 1922 преподавал в петроградских Государственных свободных художественных учебных мастерских (с 1932 — Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры), занимал должность проректора института (1932—33), затем (с 1933) — заведующего кафедрой композиции. Автор ряда статей по вопросам преподавания в художественных институтах, в конце 1930-х приступил к написанию книги «Работа художника над картиной» (не окончена). В 1939 в Ленинграде была открыта первая персональная выставка художника. В годы Великой Отечественной войны 1941—45 участвовал в подготовке к эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа. Умер во время блокады в 1942. Ретроспективные выставки произведений мастера про-





Савинский В.Е. «Нижегородские послы у князя Дмитрия Пожарского». 1882

шли в 1954–55, 1972, 1985 в Ленинграде, в 1956–57, 1996–97 — в Саратове, в 2003 — в Москве.

**Савинский Василий Евменьевич** [24.3 (5.4).1859, С.-Петербург, — 29.2.1937, там же], российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1929). Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1911). В 1875–82 учился в Академии художеств. В 1881 получил малую золотую медаль за картину «Вулкан приковывает Прометея к скале Кавказа, омываемой волнами в присутствии Силы и Власти». В 1882 получил большую золотую медаль, звание классного художника первой степени и шестилетнюю (1882–88) пенсионерскую поездку за границу за картину «Нижегородские послы у князя Дмитрия Пожарского». Совершенствовался в Германии, Франции и Италии. Работал за границей над картиной «Христос и грешница». В 1889 на академической выставке продемонстрировал привезённое из-за рубежа полотно «Юдифь и Олоферн». С 1.3.1890 — адъюнкт-профессор при классах Академии художеств. Более 40 лет С. отдал преподавательской деятельности. С 1890 преподавал также рисунок и живопись в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, с 1894 — профессор Академии художеств. Писал на исторические, мифологические и библейские темы. Большим успехом пользовались портреты (художника П.П. Чистякова, 1916; Т.П. Платуновой, 1923; «Женщина в пёстрой шали», 1931). Для храма Воскресения

Христова исполнил картоны для двух наружных мозаик в кокошниках — «Святой Владимир» и «Серафим».



Савинский В.Е. «Портрет Татьяны Васильевны Савинской». 1907

**Савицкас Аугустинас** (Savickas Augustinas) (р.12.5.1919, Копенгаген, Дания), литовский художник

» Народный художник Литовской ССР (1979). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1988). В 1949 окончил Вильнюсский государственный художественный институт. Среди основных работ: «Трагедия села Пирчюпай» (1959), «Реквием жертвам фашизма» (1963–65), «В сожжённом фашистами селе. Над павшими» (1965), «В освобождённом Вильнюсе. Лето 1944 г.» (1965), «Мать и земля» (1967), «Вдовы войны» (1982), «Весна 1945 г.» (1984), «Семья» (1984), «Сумерки» (1985). Государственная премия Литовской ССР (1966).

**Савицкий Георгий Константинович** [25.10 (6.11).1887, С.-Петербург, — 13.8.1949, Москва], российский художник

» Сын К.А. Савицкого. Действительный член Академии художеств





Савицкас А. «Сидящая женщина». 2005

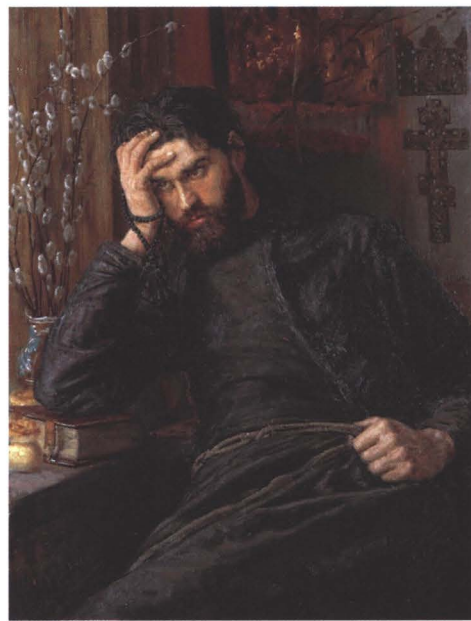
СССР (1949). Учился в Пензенском художественном училище (1902—08) у К.А. Савицкого, Н.К. Грандковского, А.Ф. Афанасьева; в Академии художеств (1908—15) у В.Е. Маковского, Ф.А. Рубо. В 1915 по моделям С. на скульптурной камнерезной фабрике К. Фаберже был изготовлен ряд миниатюр из драгоценных камней («Ледовоз», «Уличный торговец-татарин», «Мальчик — торговец лимонадом», «Запасной солдат 1914 года»). В 1918—22 заведовал декоративной мастерской Петроградского военного округа. В эти же годы принимал участие в праздничном оформлении улиц и площадей Пензенской губернии. В 1920-е вступил в Ассоциацию художников революционной России. В 1935—38 руководил бригадой художников по созданию панорамы и диорам «Штурм Перекопа». С первых дней Великой Отечественной войны 1941—45 художник работал в «Окнах ТАСС». В 1947—49 преподавал в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова. Автор батальных, историко-революционных и анималистических картин, иллюстраций к произведениям русской и советской литературы. Основные живописные произведения: «Последний день Трои. Смерть Приама» (1915, лауреат АХ), «Псовый двор» (1917), «1919» (1921, Москва, Государственная Третьяковская галерея), «Улов» (1934, там же), «Первые дни Октября» (1949, там же). Выполнил иллюстрации к произведениям М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», Л.Н. Толстого «Холстомер», А.С. Пушкина «Маленькие трагедии» (Москва, Государственный Литературный музей). Государственная премия СССР (1942).

**Савицкий Константин Аполлонович** [25.5(6.6).1844, Таганрог, — 31.1(13.2).1905, Пенза], российский художник

» В 1862—73 учился в Петербургской Императорской академии художеств. В 1871 за отличное исполнение конкурсной картины «Каин и Авель» получил вторую золотую медаль. После окончания академии и двухгодичного пребывания за границей принял активное участие в деятельности передвижников (член Товарищества с 1878). Автор жанровых картин, пейзажей. Его «Ремонтные работы на железной дороге» (1874) стали одним из первых полотен, посвящённых жизни нового для того времени класса рабочих. Основные произведения: «Путешественники в Оверни» (1876), «Встреча иконы» (1878), «Тёмные люди» (1882), «Беглый» (1883), «Панихида в 9-й день на кладбище» (1885), «На войну» (1880—88), «Инок» (1897), «Спор на меже» (1897) и др. С 1897 жил в Пензе. Более 20 лет художник отдал педагогической деятельности. Он работал в художественных училищах Петербурга, Москвы, Пензы. В 1897 ему было присвоено звание академика живописи. Имя С. носит Пензенское художественное училище и Пензенская картинная галерея (с 1955), одна из улиц Пензы. Его сын, Г.К. Савицкий, также стал художником.

**Савицкий Михаил Андреевич** (р. 18.2.1922, дер. Зенячи, ныне Витебской обл. Белоруссии), белорусский художник

» Народный художник Белорусской ССР (1972). Народный художник СССР (1978). Действительный член Академии художеств СССР (1983). Участник Великой Отечественной войны 1941—45, узник концлагерей Бухенвальд, Дахау, Дора. Окончил Минское художественное училище (1951) и Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова (1957). С 1980 — руководитель Творческой мастерской живописи Академии художеств СССР в Минске. Работает в области станковой и монументальной живописи. Творчество С. отличается глубоким проникновением в сущность явлений прошлого и настоящего, философским их осмыслением, утверждением вечных духовных ценностей человечества. Автор живописных произведений, посвящённых героической партизанской борьбе против гитлеровских за-



Савицкий К.А. «Инок». 1897



Савицкий М.А. «Хлебы». 1968

хватчиков: «Партизаны» (1963), «Партизанская мадонна», «Витебские ворота» (обе — 1967), «Поле», «Плач по погибшим героям» (обе — 1974) и др., а также цикла из 16 картин «Цифры на сердце» (1974—80) и триптиха «Агрессия» (1984), проникнутых антифашистским пафосом и публицистичностью. Много картин посвящено теме истории становления белорусской национальной культуры: «Сейбиты» (1972), «Виленьские встречи» (1976). Серия «Чёрная быль» отразила трагедию белорусского народа в связи с Чернобыльской катастрофой (1986). Росписи: «Великая Отечественная война. 1944» в Музее истории Великой Отечественной войны в Минске (1971) и «Эстафета поколений» в санатории «Беларусь» в Мисхоре (Украина, 1973). Государственная премия СССР (1973).





Савольдо Дж. Дж. «Святые Антоний и Павел». 1515



Савольдо Дж. Дж. «Поклонение пастухов». 1540

**Савольдо** Джованни Джероламо (*Savoldo Giovanni Gerolamo*) (ок. 1480, Брешиа, — после 1548, Венеция), итальянский художник

» С. — представитель классицизирующего направления в искусстве Возрождения, мастер религиозной картины, сближенной с бытовым жанром. В 1508 вступил во флорентийскую гильдию художников. Около 1521 переехал в Венецию. Испытал влияние Джорджоне и Ти-

циана. Изначально придавал религиозным сюжетам простонародно-жанровый облик, с годами, под воздействием венецианцев, смягчив присущую его ранней манере грубоватость утончённой проработкой форм и колорита, где преобладают гармоничные прохладные тона («Товий и ангел», 1520-е, Рим, галерея Боргезе; и др.). Выступал как портретист (романтичный «Мужской портрет», т. н. «Гастон де Фуа», ок. 1532, Париж, Лувр, — с фигурой, отражённой в двух зеркалах). Но вошёл в историю прежде всего как создатель особого типа религиозной или жанрово-аллегорической однофигурной картины, насыщенной эмоциональным лиризмом. Таковы его «Пастух» (ок. 1527, Лос-Анджелес, Музей Гетти) и «Мария Магдалина» (ок. 1530, Лондон, Национальная галерея); персонажи обоих этих произведений тесно связаны с пейзажем,

дневным или (в «Марии Магдалине») ночным, представая живыми олицетворениями природы. В поздних ночных сценах («Святой Матфей с ангелом», 1530-е, Нью-Йорк, музей Метрополитен; и др.) выступал как предшественник М. да Капваджо.

**Саврасов** Алексей Кондратьевич [12(24).5.1830, Москва, — 26.9(8.10).1897, там же], российский художник, основоположник символистского «пейзажа настроения» в русской живописи

» Родился в семье мелкого купца. Подростком писал пейзажные картинки на продажу. В 1844—54 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1862 и 1867 побывал во Франции, посетил ряд других западноевропейских стран; особое впечатление на него произвели горные виды



Саврасов А.К. «Сухарева башня». 1872



Швейцарии. В 1870—75 совершал ежегодные творческие поездки на Волгу. Был одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок (1870; см. *Передвижники*). Жил в Москве. Раннее творчество С. («Вид на Кремль от Крымского моста в ненастную погоду», 1851; «Вид в окрестностях Ораниенбаума», 1854; обе — Москва, Государственная Третьяковская галерея) пребывает целиком в рамках романтизма, с его любовью к сильным эффектам атмосферической жизни, к резким «кулисным» контрастам переднего и заднего планов. Постепенно художник пришёл к более спокойным, гармоническим по композиции и колориту решениям («Пейзаж с рекой и рыбаком», 1859, Рига, Латвийский художественный музей). Первоочередное значение в его образах получила влажная почва, пропитанная с тонким пониманием её фактуры, и световоздушная среда, органично объединяющая пространственные планы («Лосиный остров в Сокольниках», 1869, там



Саврасов А.К. «Пещерский монастырь у Нижнего Новгорода». 1871



Саврасов А.К. «Распутица». 1894





Савченкова М.В. «Улица в Бахчисарае». 1980

же; «Лунная ночь. Болото», 1870, Серпухов, Историко-художественный музей). На Волге в 1871 мастер создал этюды к ряду лучших своих работ, в т. ч. к знаменитой картине «Грачи прилетели» (Москва, Третьяковская галерея), ставшей самым популярным русским пейзажем, своего рода живописным символом России. Этюдная работа над «Грачами» шла в марте, в селе Молвитино (ныне Сусанино) Костромской губернии. Талый снег, весенние грачи на берёзках, серо-голубое блёклое небо, тёмные избы и старая церквушка на фоне стылых дальних лугов — всё это сливалось в образе удивительно проникновенном и лирическом. Незримо-зримая «душа», особое символично-поэтическое настроение живописит и последующие вещи мастера, в т. ч. его замечательные московские мотивы, покоряющие своей безыскусной простотой («Дворик», 1870-е) либо контрастом бытовой скудости переднего плана с величавыми далями («Сухарева башня», 1872, Москва, Исторический музей; «Вид на Московский Кремль. Весна», 1873, С.-Петербург, Государственный Русский музей). Помимо картин авторитету С. способствовала и его педагогическая деятельность: в 1857 он вёл пейзажный класс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; среди его учеников были К.А. Коровин и И.И. Левитан. В конце 1870-х С. тяжело заболел, в его творчестве всё более стали заметны мрачные мотивы. Последние годы художник провёл в нужде и забвении.

**Савченкова Мария Владимировна** (р. 1917, Новочеркасск), российский художник

» Народный художник РФ (2002). В 1936—37 училась в Москве в студии ВЦСПС под руководством К.Ф. Юона и М.С. Родионова, в 1937—45 — в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова, в мастерской Г.М. Шегалы. В 1944, в эвакуации в Самарканде, под руководством С.В. Герасимова успешно защитила дипломную работу «Немца поймали». С 1946 — член Союза художников СССР. В 1990 в Москве состоялась персональная выставка художника. Работы С. находятся в художественных музеях Новочеркасска, Ростова-на-Дону, Краснодаре, Государственной галерее имени Василия Нечитайло в г. Сальске.

**Садик Бек** (также Садики Бек Афшар, Садики Китабдар) (1533/1534, Тебриз, — 1609/1610, Исфахан), персидский художник, поэт и историк-хронист

» Происходил из знати племени афшаров. Одно время, как многие его современники, вёл жизнь странствующего дервиша. К искусству обратился довольно поздно — в 32 года; взял литературный псевдоним — «Садиги» (искренность). Первоначально его наставником был тебризский каллиграф и поэт Мир Сани. В 1568 С. Б. перебрался в столицу — Казвин, где его обучал искусству живописи Музаффар Али. В 1573 С. Б. принял участие в

создании манускрипта «Гершаспнаме» («История Гершаспа») Асади, к-рый был заказан шахом Тахмаспом I (С. Б. принадлежит всего одна миниатюра). Однако в следующем манускрипте, «Шахнаме» Фирдоуси, к-рый создавался по заказу следующего шаха, Исмаила II, его роль была лидирующей. Но из-за скорой смерти Исмаила этот проект остался незавершённым; в дальнейшем рукопись была расшита, и ныне отдельные её листы хранятся в разных коллекциях. Исмаилу II наследовал полуслепой шах Мухаммад Худабенде, к-рый в силу своего недуга был равнодушен к книгам и живописи, поэтому художники шахской китабхане (библиотека-мастерская) в поисках заработка стали разъезжаться. С. Б. покинул шахский двор и от иллюстрирования рукописей обратился к живописи и рисункам на отдельных листах, продажей к-рых зарабатывал на хлеб. Вскоре он уехал в Гилян, затем в Мазендеран. Два года спустя он сражался с туркменами в битве при Астрабаде. С восшествием на трон молодого шаха Аббаса I (1588) С. Б. был назначен главой шахской китабхане в Казвине. Под его руководством из стен мастерской вышел по меньшей мере один крупный манускрипт — «Шахнаме» Фирдоуси, выполненный по заказу Аббаса I (ныне Дублин, библиотека Честер Битти). Создание этой рукописи относят к 1590-м, а С. Б. приписывают в нём три миниатюры. Все они демонстрируют близость к искусству *Ризы-и-Аббаси*. Кроме этого, С. Б. на свои средства в 1593 создал манускрипт «Анвар-и-Сухей-



Садик Бек. «Симург спасает Зала». Иллюстрация из «Шахнаме». 1590-е





Садик Бек. Иллюстрация из «Шахнаме». 1575—1600

ли» («Созвездие Канопуса») поэта Кашифи, все 107 миниатюр к-рого нарисованы его рукой. В 1596 художник был смещён с должности китабдара. Последние годы своей жизни посвятил литературному творчеству, оставив несколько различных произведений, среди к-рых в первую очередь следует упомянуть трактат в стихах «Ганун-ос-савар» («Канон изображений»). В 206 двустихиях опытный художник описал всевозможные способы приготовления красок, кистей и прочие тонкости, связанные с производством миниатюр, а также высказал свои мысли об искусстве.

**Садóвников Василий Семёнович** [16(28).12.1800, С.-Петербург, — 26.2(10.3).1879, там же], российский художник-акварелист

» Самоучка из крепостных крестьян, принадлежал княгине Н.П. Го-

лицыной. Вольную получил в 1838, после смерти княгини, уже будучи весьма известным художником. По нек-рым данным, в Петербургской Императорской академии художеств не учился, но звание неклассного художника получил в том же 1838. Мастерство акварелиста приобрёл, раскрашивая чужие гравюры и литографии. Позднее в Академии художеств — ученик М.Н. Воробьёва. По поручениям императоров Николая I и Александра II исполнил множество видов Зимнего дворца, с происходившими перед ним парадами и смотрами, зал этого дворца, а также загородных дворцов с их парками. Много работал для «Памятной книжки», издаваемой Главным штабом; рисовал на камне для издателей литографии. Широко известна его серия литографий, изображающих обе стороны Невского проспекта от Адмиралтейской площади до Аничкова моста (1835), известная как «Панорама Невского проспекта» (1830—35). Выполненная в акварели почти 16-метровой длины, она была переведена на литографский камень и выпущена издателем А.М. Прево серий в 30 листов. Исполнил множество видов С.-Петербурга, Москвы, Ревеля, Вильны, Новгорода, Тамбова.

**Сáзерленд Грэхем (Грэм) Вивиян** (Sutherland Graham Vivian) (24.8.1903, Лондон, — 17.2.1980, там же), английский художник

» Учился в Голдсмит-колледже в Лондоне и в начале своей творческой карьеры занимался резцовой гравюрой и офортом. В 1935 обратился к масляной живописи. В 1936



Садовников В.С. «Фельдмаршал в зале Зимнего дворца». 1852



выставил свои картины вместе с английскими сюрреалистами (см. *Сюрреализм*) и под влиянием сюрреалистической концепции «objet trouve» написал серию пейзажей Уэльса, сделавших его мастером английского неоромантизма. В его творчестве мистическое и пантеистическое отношение к природе, характерное для У. Блейка и С. Палмера, сочетается с поэтическим интимизмом и чисто английской чувствительностью («Тропинка», 1939, Лондон, галерея Тейт). В 1937 С. переехал в графство Кент, а с 1947 часть года проводил на юге Франции; средиземноморская природа стала источником многих его мотивов («Пальмовая роща», 1947). Он создал серию портретов, к-рые в 1977 экспонировались на выставке в Национальной портретной галерее в Лондоне. Первым из них был портрет С. Моэма (Лондон, галерея Тейт), заказанный художнику в 1949; затем появились портреты У. Черчилля, К. Аденауэра, Э. Саквилль-Веста, лорда Бивербрука, П. Сачера и Е. Рубинштейн. Среди религиозных произведений художника следует назвать монументальное «Распятие» (1946) для церкви Сент Метью в Нортхемптоне, грандиозный гобелен «Христос во славе» (1954–57) для собора в Ковентри и «Распятие» (1961–63) для церкви Сент Эйден в Атоне. По возвращении в Пембрукшир в 1967, С. вновь обратился к своим темам 1930-х. Здесь же, в Пиктоне, в 1976 была открыта галерея Грэма Сазерленда. В конце 1960-х он создал три цикла гравюр и литографий: «Бестиарий», «Пчёлы» и «Аполлинер».

**Сакки Андреа** (*Sacchi Andrea*) (30.11.1599, Неттуно, близ Рима, — 21.6.1661, там же), итальянский художник

» Учился у своего отца, а также у Ф. Альбани. С 1627 жил в Риме, где главным образом работал по заказам кардинала Антонио Барберини. Карьера С. обозначена вехами значительных заказов — «Видение святого Исидора» (1622, Рим, церковь Сант Исидоро), «Аллегории времён года» (ок. 1626–29), фрески виллы Киджи (ныне — Сакетти) в Капельфузано, расписанной в основном Пьетро да Кортоной, «Рождение Марии» (ок. 1628–29, Мадрид, Прадо). Композиция «Торжество мудрости» в палатце Барберини (плафон Сала дель Маддамондо, 1629–33) является ключевым произведением римской живописи, созданным в самый острый момент спора «рисунка и цвета», к-рый восстанавливал одних художников против других. В творчестве



Сакки А. «Три Магдалины». 1634

С. это произведение свидетельствует о новом подходе мастера, о новом «очищенном» барокко, ориентированном на более простые и спокойные эффекты, чем, например, у Дж. Бернини или Пьетро да Кортоны. Изысканность колорита, отсутствие резких контрастов, спокойная уравновешенность поз, ясность композиции с широкими и гармоничными ритмами — всё это противоположно сверкающим, лихорадочным росписям Пьетро да Кортоны. В 1730-е в Риме, к-рый был в то время ареной художественных экспериментов и открытий, С. стал ключевой фигурой и главой целой школы. Тогда же для разрушенной ныне церкви Сан Ромуальдо он создал знаменитое «Видение святого Ромуальда» (ок. 1631, Ватикан), а также «Агарь и Исмаил в пустыне» (1631, Флоренция, собрание Корсини). После 1635 С. отправился в путешествие по Северной Ита-

лии (Болонья, Венеция, Парма, Модена); в его палитре начало проступать влияние венецианских и болонских мастеров. Член Академии Святого Луки, в 1656 он был избран её главой, но отказался от этой должности. Художник работал в церкви Сан Джованни ин Фонте («Жизнь Иоанна Крестителя», 1639–49); создал композиции «Смерть святой Анны» (1648–49, Рим, церковь Сан Карло ай Катинари), «Иоанн Креститель в пустыне» (ок. 1650, Фабриано, церковь Сан Никколо), «Сон святого Иосифа» (1652, Рим, церковь Сан Джузеппе). Его кисти принадлежат и одни из лучших портретов того времени — папы Урбана VIII и кардинала Франческо Барберини (не сохранились), а также монсеньора Мерлини (Рим, галерея Боргезе), певца Паскалини (Нью-Йорк, музей Метрополитен), «Кардинала» (Оттава, Национальная галерея). Важная





Т.Т. оглы Салахов. Портрет композитора К. Караева

роль, к-рую играл С., долгое время считавшийся художником второго плана, в искусстве своего времени была правильно оценена лишь современными исследователями, отвергшими упреки в холодности и догматизме художника и выявившими тектоническое построение композиций, благородство рисунка и драматическую насыщенность его палитры. С. оказал существенное влияние на формирование Н. Пуссена, к-рый посещал его мастерскую после 1631, когда Доменикино отбыл в Неаполь. У него учился К. Маратта, благодаря к-рому искусство С. получило продолжение в римской живописи 18 в.

**Сала́хов Таур Теймур оглы** (р. 29.11.1928, Баку), азербайджанский и российский художник, один из лидеров живописи «сурового стиля» в азербайджанском и русском искусстве второй половины 20 века

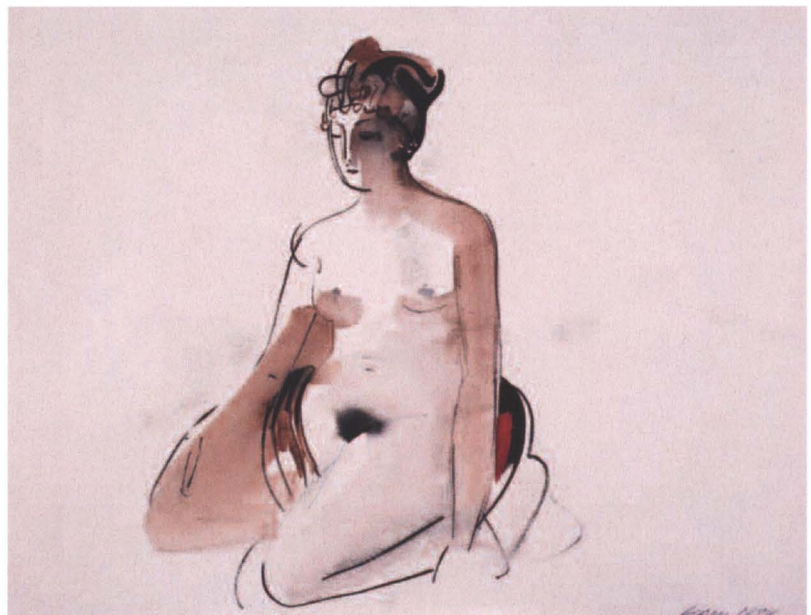
» Народный художник Азербайджанской ССР (1963), СССР (1973), РФ (1996). Действительный член Академии художеств СССР (1975, с 1979 — член Президиума, с 1997 — вице-президент Российской академии художеств) и Академии художеств Азербайджана (1993). Герой Соц. Труда (1989). Окончил Художественное училище имени А. Азимзаде в Баку (1950) и Московский государственный художественный институт (МГХИ) имени В.И. Сурикова (1957). Жил в Баку, затем переселился в Москву, но постоянно приезжал на родину. Испытал влияние А.А. Дейнеки, а также «героических портретов» П.Д. Корина. Получил известность картинами о рабочих-нефтяниках («Ремонтники», 1961, Баку, Музей искусств имени Р. Мустафаева) и портретами художественной интеллигенции

(«Композитор Кара Караев», 1960; «Д.Д. Шостакович», 1976; оба портрета — Москва, Государственная Третьяковская галерея), жёсткими по колориту и композиционной ритмике, графично-чёткими по форме, полными энергически-волевого творческого самоутверждения. Эти работы стали классическими образцами т. н. «сурового стиля», противостоявшего, несмотря на свой официально-выставочный статус, устоявшимся стандартам *социалистического реализма*. Веяния «оттепели» — сохранившиеся и в период «застоя» — ярко дали о себе знать и в административной деятельности мастера. В качестве первого секретаря Союза художников СССР (1973—92) он упорно придерживался принципов дипломатичного, но глубоко принципиального либера-

лизма, позволявшего художникам, особенно в 1980-е, последовательно расширять территорию творческой свободы. Многие из значительных произведений С. связаны с впечатлениями от зарубежных поездок — в Испанию, США, Мексику и др. страны («Мексиканская коррида», 1969, там же; триптих «Встреча с Р. Раушенбергом», 1990, собственность художника). В 1990-х С. внёс вклад в осуществление реставрационных работ в храме Христа Спасителя (Москва), работая в художественном совете РАХ, к-рый курировал этот процесс. Известен также как сценограф — оформление целого ряда спектаклей Академического драматического театра имени М. Азизбекова в Баку: У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1964), «Гамлет» (1970); У. Гаджибекова «Кер-оглы» (1975) и др. В 1984—92 заведовал кафедрой живописи и композиции МГХИ имени В.И. Сурикова, воспитал целую плеяду известных художников. Государственная премия СССР (1968). Его дочь, А.Т. Салахова, также стала художником.

**Сала́хова Айдан Тауровна** (р. 25.3.1963, Москва), российский художник

» Член-корреспондент (2002), действительный член Российской академии художеств (2007). Родилась в семье художника Т.Т. оглы Салахова. В 1982—87 училась в Московском государственном художественном институте (МГХИ) имени В.И. Сурикова. В 1987—92 была членом кооператива «Страстной 7»



Салахова А.Т. «Обнажённая в турбانه», 1994



(первая частная галерея Москвы, работавшая с современным искусством). С 1992 — генеральный директор ЗАО «Айдан-галерея». Преподаёт на факультете живописи МГХИ имени В.И. Сурикова; профессор (с 2002). Среди основных произведений: «Визуальная стимуляция» (1990), «Флора» (1993), «Антонины» (1997), «Саспенс», «Дива» (обе — 1998), «Чай в пустыне», «Мата Хари» (обе — 1999), «Спящая красавица» (2000), «Одалиска», «Живые картины» (обе — 2001), «Кааба» (2002).

**Салимбени, братья:** Лоренцо (*Salimbeni Lorenzo*) (1374, Сан-Северино-Марке, — ок. 1418) и Якопо (*Salimbeni Jacopo*) (ок. 1370/1380 — после 1427), итальянские художники, работавшие в стиле интернациональной готики

» Точных сведений о дате и месте рождения братьев не существует. Вероятно, оба художника родились в городе Сан-Северино. Приблизительная дата рождения Лоренцо была вычислена благодаря надписи на триптихе «Мистическое обручение святой Екатерины» (1400, Сан-Северино-Марке, Пинакотека). В искусствоведении утвердилась точка зрения, что лидирующая роль в дуэте принадлежала Лоренцо. И хотя большинство существующих работ подписано одним именем Лоренцо,



Салимбени. «Крещение Христа». Около 1400

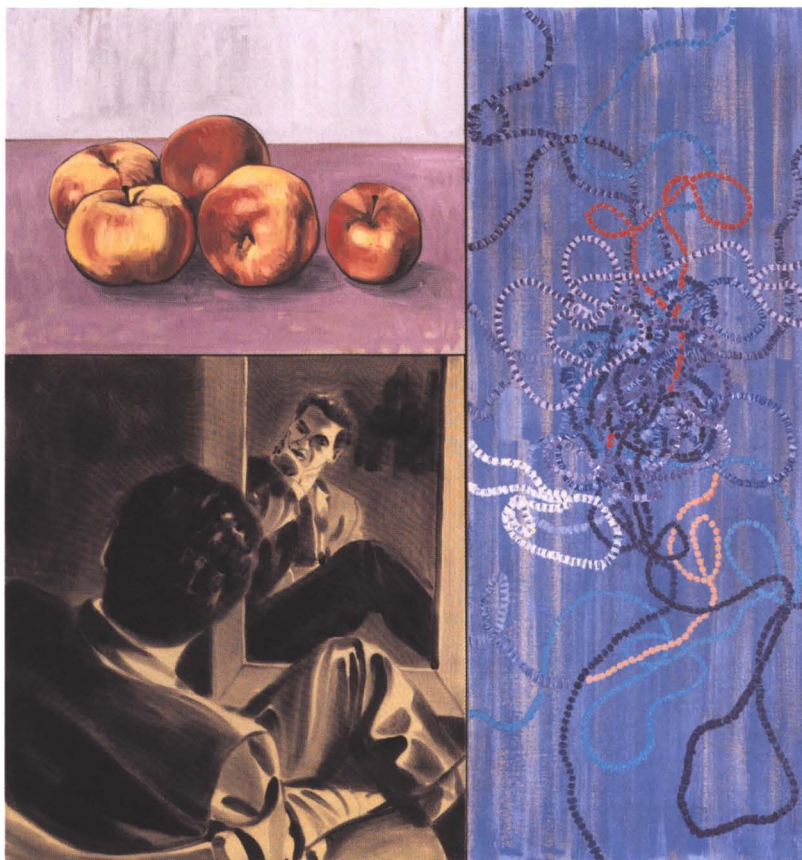
искусствоведы считают, что Якопо был его соавтором во многих известных сегодня произведениях. «Мистическое обручение святой Екатерины» позволяет считать Лоренцо одним из первых итальянских последователей стиля *интернациональной готики*. Возможно, к этому стилю его приобщил Дзанино ди

Пьетро, работавший в провинции Марке; в любом случае, его манера свидетельствует о великолепном знании лучших ломбардских и даже северо-европейских образцов. Это подтверждают и фрески крипты церкви Сан-Джинеzio («Мадонна с Младенцем», «Мученичество святого Стефана и святого Джинезия»,



Салимбени. «Мистическое обручение святой Екатерины». 1400





Салле Д. «Отражение» («Синее»). 1998

«Сцены из жизни святого Блеза»), датируемые 1406. Среди других произведений художника выделяются два ансамбля, исполненные в соавторстве с Якопо, — фрески капеллы собора Сан Северино («Сцены из жизни Иоанна Евангелиста») и особенно фрески оратория Сан-Джованни Урбино, подписанные обоими братьями и датированные 1416. Это — один из шедевров европейской интернациональной готики. Братья исполнили здесь «Голгофу» с многочисленными персонажами, «Мадонну с Иоанном Крестителем и святым Себастьяном» и серию из 12 «Сцен из жизни Иоанна Крестителя». Каждый эпизод интерпретирован как народная или светская сценка, что дало художникам возможность подчёркивать колористическое богатство, или живописность костюмов, или разнообразие растительности и архитектуры. Соединяя утончённую и текучую элегантность линий, в к-рой некие исследователи видят руку Лоренцо, со смачным натурализмом, привнесённым, вероятно, Якопо, оба художника создали зыбкое равновесие между декоративной абстракцией и сердечным видением реальности, что в целом характерно для лучших мастеров интернациональной готики и, в час-

тности, для их великого современника и соотечественника Джентиле да Фабриано.

**Салле Дэвид (Salle David)**  
(р. 28.9.1952, Норман, шт. Окла-

хома), американский художник-неоэкспрессионист

► Получил образование в Калифорнийском институте искусств, где учился у Дж. Балдессари. Работы С. привлекли внимание публики в Нью-Йорке в начале 1980-х. Первая персональная выставка состоялась в 1980, вторая, совместно с Дж. Шнабелем, — в галерее Мэри Бун в 1981. Живопись художника выглядит составленной из множества соседствующих образов или была композицией из изображений, нарисованных поверх друг друга или внахлест. С. создаёт облик постмодернистской живописи, в к-рой царят невероятный напор витальной энергии, полное отсутствие признаков интеллекта и совершеннейшее безразличие к тому, из какого мусора растёт всё это расточительное богатство образов. В произведениях С. есть закамуфлированная цитата, неприкрытая апроприация, мирное сосуществование высокого и низкого, попури из стилей и форм. Художник накладывает друг на друга образные слои, ведущие родословную от классической чёрно-белой фотографии, рекламных плакатов 1950-х, учебников по рисованию, комиксов, шедевров живописи прошлого, порнографических видеофильмов, средневековой гравюры. В начале 2000-х цены на работы С. на мировых аукционах достигали 100 тыс. долларов США.

**Салон** (франц. *salon*; итал. *salone*, от *sala* — зал), периодическая публичная выставка произведений современного искусства;



Салле Д. «Неистовый Роланд». 1987



первоначально — официальная выставка во Франции, где было представлено творчество живущих мастеров (скульптура, живопись, гравюра)

► Подобные выставки устраивались в Париже с 1653 по инициативе Королевской академии живописи и скульптуры. Вначале они не имели постоянного места, а с 1673 устраивались под открытым небом во дворце Пале-Руаяль, с 1699 — в *Лувре* (до 1736 в Большой галерее, в 1737—1848 — в т. н. «Квадратном салоне»; отсюда их название). До 1746 С. устраивались ежегодно, затем каждые два года. Количество выставленных произведений достигало 400 в середине 18 в., а с конца 18 в. — около 800—1000. Картины размещались в несколько рядов, вплотную, до самого потолка (верхние — на высоте ок. 6 м); подобная развеска практиковалась до последней четверти 19 в. Вход на выставки С. был свободный и бесплатный. С. — наиболее представительная официальная выставка во Франции вплоть до середины 19 в. В первую очередь, в С. были представлены произведения членов академии и т. н. «назначенных». Картины же художников, не принадлежавших к академии, часто экспонировались в помещениях, примыкавших к С. Мастера, не занимавшие видного места в иерархии художественной жизни

Франции, могли экспонировать свои работы на площади Дофина (т. н. С. молодых), в С. Академии Святого Луки, в лавках на мосту Нотр-Дам и др. Организация С. в 18 в. была поручена смотрителю королевских строений; размещение картин и скульптуры обычно было в ведении члена академии (напр., Ж.-Б.-С. Шардена в 1761—73). К открытию С. с 1673 академия выпускала в продажу каталог, содержавший краткое описание наиболее значительных картин и данные о званиях и академических должностях авторов. Объявления о С. и рецензии публиковались в газетах, журналах, специальных книгах, что было одним из источников появления художественной критики (один из родоначальников — Д. Дидро, писавший о С. в 1759—81). После 1848 выставки С. устраивались во дворце Гран Пале на Елисейских Полях. Со времени Наполеона I и позднее отбором произведений для С. и их размещением ведали специальные жюри С., официальный государственный орган; они, как правило, поддерживали рутинное академическое искусство (см. *Салонное искусство*), враждебно относясь к новаторству и нарушению традиций. Появление в С. работ представителей романтизма, позднее реализма и складывавшегося импрессионизма вызывало острую борьбу художественных направлений (напр., в 1819, 1824, 1827, 1831,

1850). Во все периоды существования С. во Франции они свидетельствовали о сложности состояния современного искусства; с середины 19 в. отказ жюри С. принять работу часто свидетельствовал о степени её новизны и художественной значимости. С этого времени формой протеста против официальной художественной политики жюри стало устройство независимых художественных выставок, противопоставлявшихся С. и салонному искусству (выставка Г. Курбе «Реализм», 1855; *Салон отверженных*, 1863; выставки импрессионистов, с 1874). Свой официальный, государственный характер С. утратил с 1881, перейдя в ведение Общества французских художников (ежегодные Весенние С.; с 1903 также Осенние С.). В конце 19 в. стали возникать авангардистские выставки нового типа, также носившие название С. (С. независимых, 1884). С этого же времени название С. получили выставки в других странах (в т. ч. в России — Московский С., 1910—21).

**Салонное искусство**, *салонно-академическое искусство, консервативное направление в художественной культуре Европы и Америки 19 — начала 20 века*

► Название получило благодаря поддержке его со стороны жюри парижских Салонов. Общие признаки



Салонное искусство. Ж.Л. Жером. «Фрина перед ареопагом». 1861





Салонное искусство. П. Деларош. «Урок в Академии искусств». 1814

С. и.: эклектизм творческого метода, опирающегося прежде всего на нормы *академизма* 19 в. и позднего (академического) *классицизма*, использующего в то же время внешне воспринятые методы и приёмы *романтизма*, позднее — *реализма* и *натурализма*: эффектная красота композиции и однозначность содержания (при развитой сюжетности, часто граничащей с анекдотизмом); прямолинейность трактовки значительных тем; формальная завершенность, ремесленно-техническая виртуозность и «сделанность» фактуры, имитирующая художественное мастерство; патетика, экзальтация и слащавая идеализация образов; потакание художественной моде и вкусам массового (обывательского и буржуазного) зрителя; откровенная развлекательность, эротика и уход от социальной проблематики; агрессивное неприятие всего новаторского в искусстве и стремление навязать своё понимание «хорошего вкуса»; коммерциализация художественного творчества. Расцвет С. и. во Франции приходится на годы Второй империи (1852–70), однако многие его черты сложились уже в творчестве художников, примыкавших к романтизму (Э.Ж.О. Верне, Э. Девериа), мастеров т. н. «золотой середины», как П. Деларош, Ж.-Л.-Э. Месонье. Среди виднейших мастеров С. и. второй половины 19 в. Т. Кутюр, А. Кабанель, А.В. Бугро, Ж.Л. Жером, Ф. Кормон,



Салонное искусство. Ф.А. Бронников. «Проклятое поле. Место казни в Древнем Риме. Распятые рабы». 1878

портретисты Ш. Шаплен, Ф.К. Винтерхальтер, Э.О. Каролус-Дюран. Наиболее предпочитаемые жанры С. и. — мифологический и аллегорический (чаще всего как повод для изображения обнажённой натуры), исторический (обычно в духе псевдоисторической костюмной мелодрамы), бытовой (близкий к анекдоту), портрет (почти неизменно идеализированный). Будучи своего рода «фабрикой грёз» и обладая способностью активного воздействия на массового зрителя, С. и. стало од-

ним из предшественников «массового искусства» 20 в. Направления, аналогичные С. и. Франции, были в 19 в. и в других странах (в России — Х. Семирадский, К.Е. Маковский, Ф.А. Бронников, С.В. Бакалович). Ассимиляция разных стилей и направлений С. и., его заметная роль в художественной жизни имели также и обратное воздействие на творчество крупных мастеров второй половины 19 в., далёких от его принципиальных установок (Г. Курбе, Г. Моро, И.Н. Крамской и др.).





Салон отверженных. Дж. Уистлер. «Девушка в белом». 1862

**Салон отверженных** (франц. *Salon des Refusés*), французские художественные выставки, проходившие параллельно официальным, на которых были представлены полотна и скульптуры, отвергнутые в 1860–70-х жюри парижского Салона

» Парижский Салон был самой значительной французской художественной выставкой. Жюри, отбиравшее для него картины, было ориентировано на традиционные вкусы художественных академий. Презентация своих работ на Салоне и получение положительных откликов в прессе были для художников важным шагом к финансовому успеху и благополучию. Отвергнутые работы редко находили покупателя. Одно время на рамы отвергнутых картин ставили печать «R» (франц. *refusé* — отказано). У таких художников, как К. Моне, Э. Мане, П.О. Ренуар, Ж.Ф. Базиль или А. Сислей, с их представлением о живописи было немного шансов участвовать в Салоне. Жюри постоянно отклоняло даже полотна Г. Курбе, бывшего в ту пору уже известным живописцем. Самая значительная выставка состоялась в мае 1863 по инициативе императора Наполеона III, после того как методы отбора работ в Салон были подвергнуты всеобщей критике. В апреле 1863 число полотен, к-рые один художник мог подать на Салон, было ограничено тремя. Из 5 тыс. полотен, представленных 3 тыс. живописцев, жюри отклонило 60%. После этого галерист Л. Мартин, известный тем, что уже в предыдущие годы выставлял работы живописцев, отвергнутые на официальном Салоне, сообщил в парижской прессе, что готов выставить не прошедшие конкурс работы в своей галерее. Выставка начала свою работу 15 мая, в то время как официальный Салон открылся 1 мая. Выставка представляла собой странную смесь картин. Чтобы избежать разногласий насчёт места развески, работы располагались строго в алфавитном порядке — мера эта, хоть и рациональная, в зрительном отношении вызвала разноречивость. В одном ряду с батальными сценами и обнажёнными девами висели работы ещё малоизвестных новаторов: три полотна и три гравюры Э. Мане, три полотна К. Писсарро, три — И.Б. Йонгкинда и не числившиеся в каталоге работы П. Сезанна, Ж.-Б.А. Гийомена и А. Фантен-Латура и др. С самого начала экспозиция притягивала большое число посетителей (по воскресеньям до 4 тыс.). Пресса по-

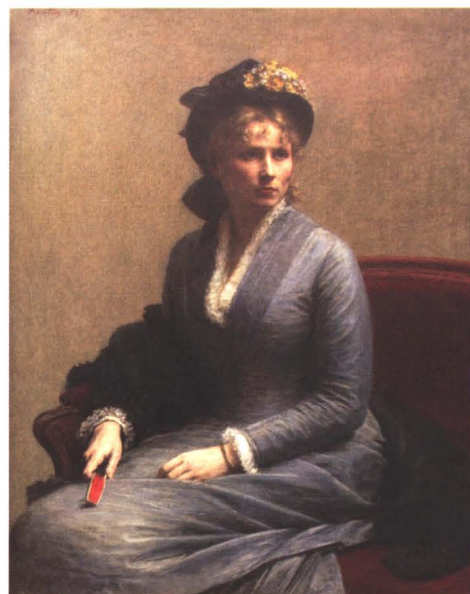


свящала живописцам обширные статьи, однако большинство статей носили негативный характер, и реакция публики была отрицательной. Полотна Салона подвергались насмешкам со стороны посетителей.

**Салтанов Богдан** [также упоминается как **Иван Иевлев(ич) Салтанов**] (ок. 1630, Исфахан, — 1703, Москва), придворный художник царя Алексея Михайловича и его преемников, главный мастер Оружейной палаты (с 1686)

» Автор икон, иллюстраций к рукописям, парсун. По происхождению — армянин, родом из Персии. Его настоящее имя неизвестно, равно как и подробности жизни до

прибытия в Россию. Из сохранившихся документов известно, что в 1660 в Москву ко двору Алексея Михайловича прибыл Захар Саградов — армянский купец из Новой Джульфы, посол персидского шаха Аббаса II. Среди преподнесённых им даров было медное блюдо с выгравированной сценой Тайной вечери, особо заинтересовавшее царя. Алексей Михайлович попросил купца привезти в Москву мастера, исполнившего эту работу; по всей вероятности, блюдо было сделано в Западной Европе, но Саградов пообещал нанять если не самого мастера, то его ученика. Через шесть лет в Москву вместе с братом прибыл С., вошедший в число мастеров Оружейной палаты. Ему оказыва-



Салон отверженных. А. Фантен-Латур. «Шарлотта Дюбурж». 1882

лись почести, как иноземному дворянину; в 1674 С. принял православие и был жалован уже и русским дворянством. Поначалу С. работал наравне с остальными художниками под руководством поляка Станислава Лопущкого, после его отъезда в 1670-х стал вторым мастером после И.А. Безмина, а в 1686, когда тот попал в опалу, возглавил артель Оружейной палаты. С. исполнял прежде всего заказы царского двора, а не церкви, хотя и начинал с создания икон «по тафтам» (с аппликацией из шёлка в изображении одежды); даже в его работах на религиозную тему видно «обмирщение», размывание границ между светской живописью и иконописью. По мнению И.Э. Грабаря, С. и его современники являются «крайней левой» в истории русской иконописи ушаковской эпохи — «теми якобинцами, в искусстве которых исчезают последние следы и без того уже довольно призрачной традиции». Количество созданных С. произведений точно не установлено; многие работы художника приписываются другим его современникам (напр., Безмину или К. Золотарёву).

**Сальвиати (Salviati)** (прозвище *Франческо деи Россичи*; *Francesco de 'Rossi*) (1510, Флоренция, — 1563, Рим), итальянский художник

» Был сыном флорентийского ткача. Имя С. пришло к нему от кардинала — его первого покровителя по приезду художника в Рим (1531). С. принадлежит к поколению мастеров, пришедшему вслед



Салтанов Б. Икона «Кийский крест с предстоящими». Около 1680





Салвиати. «Каритас». 1554—1558



Салвиати. Портрет юноши. 1543—1545

за Я. Понтормо, Дж. Романо, Дж.Б. ди Я. Россо, Перино дель Вага, и его творчество прекрасно характеризует вторую стадию маньеризма, наряду с искусством Ф. Приматиччо, Бронзино и Даниеле да Вольтерра. С. с детства был дружен с Дж. Вазари, вместе с к-рым изучал рисунки и произведения великих мастеров во Флоренции. На него повлияло также пребывание в мастерской Андреа дель Сарто и искусство Россо, о чём свидетельствуют первые этюды сангиной. Как и большинство флорен-

тийских художников, С. дополнил своё образование в мастерской ювелира, где приобрёл вкус к металлическим предметам сложной формы. Подобно множеству его современников, известность пришла к С. благодаря временным декорациям, устроенным по случаю торжеств. Так, в 1535 он написал гризайлевые композиции для триумфальной арки, возведённой в Риме в честь приезда Карла V. Начиная с 1532 там же в Риме он создал «Благовещение» (церковь Сан Франческо а Рипа). В 1537 П.Л. Фарнезе, сын папы Павла III, поручил художнику исполнить праздничные украшения; С., вероятно, оставался на службе у этого семейства вплоть до 1544. Пребывание в Венеции в 1539—40, где художник работал по заказу Гримани (плафонная роспись «Аполлон и Психея»), а также создал композицию «Снятие с креста» (церковь Мадонны с чётками), пробудило в нём интерес к большим декоративным работам. Будучи автором картин «Святое семейство» и «Милосердие» (Флоренция, Уффици), в к-ром преобладает влияние Пармиджанино, С. являлся также плодовитым портретистом (мужские портреты — Рим, галерея Колонна, Вена, Музей истории искусств), но его портреты ещё мало отличимы от работ его современников. Наряду с этим художник известен и как один из величайших декораторов 1540—60-х. В 1544 герцог Козимо I Медичи пригласил С. во Флоренцию для росписи зала приёмов в палаццо Веккио; эти большие композиции на тему «Истории Камиллы» объединены общей декоративной системой с изображением аллегорических фигур, природных элементов, трофеев. Всё оживлено эпическим и фантастическим духом, но другим, нежели у Вазари. Более поздние декоративные работы в палаццо Фарнезе в Риме («Празднества семьи Фарнезе») и особенно в палаццо Саккетти занимают значительное место среди подобных произведений 16 в. С. вдохновлялся монументальным стилем Микеланджело около 1550 (живопись в Ораtorio дель Гонфалоне), но его отношения с Приматиччо и Францией, где, если верить Вазари, он был в 1554—55, остались неопределёнными, поскольку от этой поездки до нас не дошло ни одного произведения («Неверие святого Фомы», Париж, Лувр, происходит из капеллы Флорентийцев в Лионе). По своему тревожному, вечно неудовлетворённому темпераменту, необычайному воображению, утончённому вкусу и своего рода романтизму, С. близок Полидоро да Ка-

раваджо, подлинным наследником к-рого он является. Его многогранный талант проявился в самых разных областях, начиная с эскизов gobеленов и книжных иллюстраций и заканчивая ювелирными работами. Его творчество представляет собой квинтэссенцию итальянской «манеры» и искусства.

**Самарин Вячеслав Фёдорович** (р. 30.6.1938, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (2002). Член Союза художников СССР (с 1971). Заслуженный художник РФ (1988). Окончил художественно-графический факультет МГПИ (1962). Занимался преподавательской деятельностью. С 1966 — на творческой работе. Активный участник художественных выставок различного масштаба, в т. ч.: Международные (Германия, Польша, Монголия), Всесоюзные, республиканские, региональные, областные и персональные (Смоленск, 1999; Москва, 1986; и др.). Работы С. хранятся в музеях различных городов России (Смоленск, Тамбов, Норильск и др.), в частных коллекциях разных стран мира (США, Германия, Голландия и др.). Они репродуцировались в местных и центральных газетах, в журналах «Художник» (1991, № 2; и др.), «Искусство» (1987, № 6), «Огонёк» (1987, № 19) и др. Наибольшую известность получили его диптихи «Эхо», «Не пройдёт и полгода...», складень «Храм», картины «Гуси-Лебеди» и «Мои». Произведения С., как считают искусствоведы, очень современны и вместе с тем глубоко традиционны, поскольку в новой, сегодняшней интерпретации возрождают вечные проблемы человечества. Художник неоднократно избирался делегатом всесоюзных и республиканских съездов художников, был членом правления Смоленской организации и членом ревизионной комиссии республиканской организации Союза художников.

**Самарский областной художественный музей, музей Российской Федерации, относится к числу крупнейших в Поволжье**

» Основан в 1897. Открыт 8.5.1897. С 1897 — Художественный отдел Самарского публичного музея, с 1914 — Художественный отдел при Самарском губернском музее, с 1919 — Художественный отдел Самарского губернского научного музея, с 1918 — Художественный отдел Средне-Волжского государственного краеведческого музея; с



1937 — Куйбышевский краевой художественный музей, с 1972 — Куйбышевский областной художественный музей, с 1991 — современное название. Художественный отдел был создан при Самарском публичном музее группой самарских художников во главе с К.П. Головкиным в 1897. Ядро будущей коллекции составили картины, переданные в дар. Впоследствии в состав отдела вошли коллекции купцов Шихобаловых, владельца пивоваренного завода Альфреда фон Вакано и др. самарских собирателей. После 1917 фонды собрания пополнились коллекциями Самарского общества археологии и этнографии. В 1937 художественный отдел был преобразован в самостоятельный художественный музей, разместившийся во Дворце культуры на площади имени Н.В. Куйбышева. В настоящее время собрание музея насчитывает около 15 тыс. произведений живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства. Центральное место занимают произведения отечественного искусства 16—21 вв. Особое место отведено культуре и искусству Самары. В экспозиции представлены также западно-европейское искусство и искусство стран Востока — Китая, Японии, Индии. Наряду с основным зданием, где экспонируются произведения классического русского и зарубежного искусства и авангарда, функционирует Отдел современного искусства. Здесь базируются также секторы «Музей-мастерская В.З. Пурыгина» и «Музей-квартира семьи Васильевых».



Самокиш Н.С. «Тройка», 1905

**Самокиш Николай Семёнович** [13(25).10.1860, Нежин, — 18.1.1944, Симферополь], украинский и российский художник-баталист

► Действительный член С.-Петербургской Академии художеств (1913). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937). В 1878—85 учился в С.-Петербургской академии художеств, где с 1912 был профессором (в 1913—18 руководил батальным классом). С 1923 член Ассоциации художников революционной России (АХРР). Автор картин и рисунков на темы Отечественной войны 1812, Русско-японской войны 1904—05, Первой мировой 1914—18 и Гражданской 1918—20 войн («Переход Красной

армии через Сиваш», 1935, и др.). Также в наследии художника много произведений, посвящённых быту украинского народа. Много путешествовал по странам Востока, делал зарисовки. Кроме прочего, С. много и плодотворно работал в области анималистического жанра и книжной графики. Автор иллюстраций к произведениям А.С. Пушкина («Полтава»), Л.Н. Толстого («Холстомер»), Н.В. Гоголя, Марко Вовчка, Л.А. Мея, И.С. Нечуя-Левицкого, М. Горбана и др. Гос. премия СССР (1941). Награждён орденом Трудового Красного Знамени (1940).

**Самостшельник Станислав** (Samostrzelnik Stanislaw) (ок. 1485, Краков, — 1541, Могиланский монастырь близ Кракова), польский художник-миниатрист

► Монах цистерцианского ордена, капеллан и придворный художник канцлера К. Шидловецкого (1511—30). Побывал вместе с ним в Венгрии (1514) и Австрии (1515), где испытал воздействие искусства Ренессанса. Руководил мастерской миниатюры в Кракове. Помимо нескольких циклов книжных миниатюр («Молитвенник короля Сигизмунда I», 1524, Лондон, Британский музей; «Молитвенник королевы Бонны», 1527, Оксфорд, библиотека Бодли; «Генеалогическая книга семьи Шидловецких», 1530—1532, «Курник», библиотека польской Академии наук; «Жизнеописание епископов Гнезненских», начало 1530-х, Варшава, Национальная библиотека) им исполнены также росписи церкви и библиотеки Могиланского монастыря (1537—38, ныне в Кракове). На основании стилистического анализа С. приписывают и один из первых станковых портретов в польском искусстве — епископа Петра Томицкого



Самокиш Н.С. «Подвиг солдат генерала Н.Н. Раевского под Салтановкой 11 июля 1812 года», 1912



# Сезанн Поль

## «Натюрморт с драпировкой и кувшином»

Около 1899 года

Холст, масло, 55 × 74,5 см

Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

Рассуждая о натюрмортах, Сезанн утверждал, что нашел «прекрасную

формулу». Художник изобрёл в живописной и акварельной практике собственный стиль. Он определяет каждому предмету, каждому цветовому пятну своё место в радостной гармонии изображаемого. Задний план этого натюрморта делится краем занавески, а предметы почти симметрично расположены вокруг кувшина, образующего вершину композиционного треугольника. Очевидны и умышленно допущенные искажения перспективы: стол и стоящее в центре блюдо как бы слегка опрокинуты и выгнуты.



Овальные контуры фруктов и блюда составлены из множества ломаных штрихов, поэтому края предметов слегка изменяются при каждом новом взгляде на них. Серо-голубые тени контрастируют с жёлтыми и оранжевыми плодами.







## «Пьеро и Арлекин»

1888 год

Холст, масло,

102 × 81 см

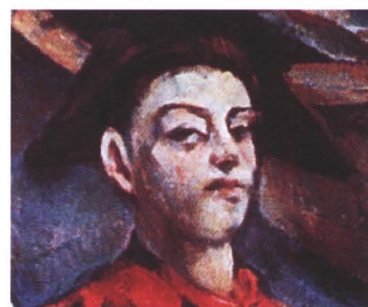
Москва, Музей  
изобразительных  
искусств имени  
А.С. Пушкина

На картине изображены персонажи масленичного карнавала. Моделями для них послужили сын художника Поль (Арлекин) и его друг Луи Гийом (Пьеро). Сезанн с поразительной пластической силой выразил контраст между упругим, словно выточенным из крепкого материала Арлекином и неуклюже-мешковатым Пьеро. Контрастно изображение движения: лёгкой скользящей поступи Арлекина и напряжённой, изломанной — Пьеро, словно управляемого невидимым кукольником. Материальная весомость объёмов с почти осязаемой убедительностью передана цветом.



Маскарадные одежды увлекли художника своей контрастной выразительностью: круглые поля шляпы, гофрированный воротник, подол и широкий рукав согнутой руки Пьеро вводят в картину очертания кругов и овалов. Складки балахона отмечают чёткую вертикаль фигуры.

Арлекин излишне высокомерен, недоброжелателен, горд: его голова немного откинута назад, насторожённый и оценивающий взгляд обращён к зрителю. «Домино» Арлекина, обтягивающее его фигуру яркими ромбами, должно олицетворять его изменчивость и подвижность.







Самостельник С. «Портрет епископа Петра Томицкого». Около 1530

(ок. 1530, Краков, францисканский монастырь). В отличие от миниатюристов предшествующего периода, в произведениях к-рых преобладал интерес к бытовым сценам, С. обращался к портрету. В «Генеалогической книге семьи Шидловецких» на 12 отдельных листах изображены члены этой семьи. Фигуры представлены в рост, в величавых и спокойных по-

зах, что сообщает портретам известную монументальность. Колористическая гамма миниатюр строится на сочетании золота и красного цвета. Особенно изысканно разработана эта гамма в украшении титульного листа «Жизнеописания епископов Гнезненских», исполненного по заказу видного краковско-го гуманиста, епископа Петра Томицкого. Здесь дана целая порт-

ретная группа. Король Сигизмунд и несколько высших сановников церкви представлены в златотканых одеждах различных оттенков розового, красного и зелёного тонов на фоне ярко-голубого неба. Свойственный искусству Ренессанса интерес к человеческой личности сказался в обращении к портретному жанру в станковом искусстве. Именно во время работы С. во францисканском монастыре Кракова там создавалась своеобразная галерея портретов выдающихся деятелей церкви. Среди них одним из первых было изображение покровителя художника, Петра Томицкого, портрет к-рого исполнен темперой на дереве. Черты ренессансного искусства здесь выявлены ещё более ярко, чем в миниатюрах художника. Епископ представлен в полный рост, несколько превышающий натуральную величину. На нём роскошное парадное облачение, в руках посох и книга. Образ полон величия и достоинства, что подчеркнуто пышным ренессансным арочным обрамлением. Пластическая лепка лица, объёмность и телесная весомость фигуры, а также более свободное её расположение в пространстве свидетельствуют о дальнейшем овладении мастером принципами ренессансного искусства.

**Самохвалов Александр Николаевич** (21.8.1894, Бежецк Тверской губ., — 20.8.1971, Ленинград), российский художник

» В 1914–18 учился в Высшем художественном училище при Петроградской академии художеств, с 1919 — в Государственных свободных художественных мастерских (у К.С. Петрова-Водкина). В 1921 принял участие в экспедиции Института истории материальной культуры в Самарканд; под впечатлением от этой поездки создал картины «Шахи-Зинда», «У источника. Самарканд», «Продавец воды», «Бессонница», «Афрасиаб» (все — 1921). С 1925 работал как книжный график и иллюстратор; сотрудничал с ленинградским издательством «Радуга» и Детгизом (оформил книги «Ночные страхи» Н. Асеева, 1927; «Водолазная база», 1928; «Мстительный Худжар», 1929; и др.). Занимаясь в 1926 реставрацией Георгиевского собора в Старой Ладоге, увлёкся древнерусской фресковой живописью. С. безоговорочно принял советскую власть и поставил своё творчество на службу социальному заказу. Ему принадлежит программное произведение советского искусства 1930-х — «Девушка в футболке» (1932). Эта кар-



тина была удостоена золотой медали Международной выставки 1937 в Париже; 2-й Гран-при на той же выставке С. получил за панно «Советская физкультура», выполненное для советского павильона, и за иллюстрации к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. С середины 1930-х работал также как театральный художник (оформил спектакли «Бесприданница» и «Горячее сердце» А.Н. Островского, «Стакан воды» Э. Скриба и др.). Из произведений 1950-х выделяются серия портретов жены, картина «В филармонии» (1956), пейзажи.

**Сампилов Цыренжап Сампилович** (1893, улус Домно-Еравна, ныне Республика Бурятия, — 31.7.1953, Улан-Удэ), российский художник

» Народный художник Бурятии (1935). Заслуженный деятель искусств России (1940). В 1930 окончил Вхутеин (см. *Высший художественно-технический институт*). В 1930—35 преподавал в Институте культуры Бурятии. Первый живописец-бурят; изображал жизнь и природу своей родины. Среди произведений: «Любовь в степи» (1925 или 1927), «Аркащик» (1938), «Въезд партизан в город Верхнеудинск в 1920 году» (1940), «В долине Жаргалантуя» (1945), «Стадо» (1950) и др.

**Самсонов Марат Иванович** (р. 22.3.1925, Иркутск), российский художник

» Действительный член Российской академии художеств (1997). Народный художник РСФСР (1974). В 1946 окончил Калининское военное училище. С этого же времени — художник Студии военных художников имени М.Б. Грекова. В 1974—89 и с 1997 по настоящее время — художественный руководитель Студии военных художников имени М.Б. Грекова. Среди основных работ картины: «Переход через Сиваш» (1957), «Бойцы Сталинграда» (1983), «Весна 1945 года» (1985), «В боях за отчизну» (1987), «В освобождённом селе» (1977), «На земле родной» (1991); графический репортаж с места боёв во Вьетнаме (1966—68), графические серии об Италии (1968), Франции (1974), репортаж с места боёв в Афганистане (1983). С. — один из авторов панорамы «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом» (1982). Кроме того, С. — автор диорам: «Штурм крепости Очаков русскими войсками в 1787 году» (1975); «За Волгой для нас земли нет» (1987, в соав-

торстве с А.М. Самсоновым), «Соединение фронтов под Сталинградом» (1995, в соавторстве с А.М. Самсоновым). В числе работ последних лет: «Скоро весна» (1990), «На Куликовом поле. Благословение» (1993), «Русский сказ» («Житейские думы», 1993), «Автопортрет» (1996), «Тёплое лето» (1996), «Великий русский князь Игорь» (1996), «Бродячий музыкант» («Испания», 1996), «Великий русский князь Дмитрий Донской» (1996), «Март. Усадьба Архангельское» (1998), «На выставке. Портрет искусствоведа Татьяны Скоробогатовой» (1998), «На прогулке. Портрет искусствоведа Людмилы Барышниковой» (1996). Золотая медаль М.Б. Грекова (1967) за участие в воссоздании панорамы Ф.А. Рубо «Бородинская битва. 1812 г.» (1967). Серебряная медаль АХ СССР 1975 за серию живописных работ о БАМе (1974) и картины «Дороги войны» (1973) и «Форсирование Днепра» (1974—75).

**Санати Али Акбар (Sanaty Ali Akbar)** (1916, Керман, — апрель 2006), иранский художник и скульптор

» Вырос в приюте. Когда С. было 8 лет, основатель приюта обратил внимание на художественный талант мальчика и, когда тот закончил начальное образование, отправил его в Тегеран, в школу мастера Камаль-оль-Молька, в к-рой преподавали лучшие художники того времени — Абдуль Хусейн Хан Седаи, Хусейн Хан Шейхи, Али Рох-



Самохвалов А.Н. «Портрет лётчика». 1933

саз. Получив степень бакалавра искусства в 1940, молодой художник возвратился в Керман, желая оплатить долг приюту, в к-ром воспитывался. Он преподавал живопись сиротам до 1945, а затем вновь поехал в Тегеран. В 1951 основал музей в Тегеране на Квадратной площади (сейчас более известной, как Площадь Имама Хомейни) и передал его в дар Обществу Красного Льва и Солнца (сейчас — Общество Красного Креста). А в 1977 во время мятежей против правительства



Самсонов М.И. «Афганистан. Дорожные новости». 1985



Моссыдыка в Тегеране группа неизвестных людей ворвалась в помещение музея, уничтожив и похитив значительную часть произведений художника. С. потребовалось два года, чтобы полностью восстановить музей. Всего мастером было создано ок. 6 тыс. картин и сотни скульптур. Художник стремился показать жизнь и повседневный быт бедняков. С. считается мастером живого, психологического портрета, умевшим остро подметить характер человека, его настроение, чувства и передать всё это несколькими выразительными штрихами. За заслуги в области культуры и искусства президент Хатами вручил С. престижную награду. В 2003 после инсульта мастер потерял речь и оказался почти полностью парализован.

**Сангина** (франц. *sanguine*, от лат. *sanguis* — кровь), материал и инструмент для рисования в виде палочки-карандаша без оправы

► Натуральным кроваво-красным минералом рисовали ещё на стенах пещер в эпоху палеолита. В эпоху Возрождения в Европе применялась натуральная С. — так называемый красный мел. В настоящее время С. изготавливается из каолина и оксидов железа с введением небольшого количества клеящих веществ. С. принадлежит к инструментам рисования, к-рые дают мягкую красочную линию. Тёплый мягкий цвет С. (от красноватого до тёмно-коричневого и фиолетового) издавна используется при рисовании обнажённой натуры. С. даёт возможность применять растушёвку, штрихи различной интенсивности, разнообразные пятна, т. к. штрих легко растирается; она не требует фиксации. Детально разработанные рисунки С. Леонардо да Винчи, Рафаэля, П.П. Рубенса, А. Ватто, О. Фрагонара и др. отличаются богатой тональной вибрацией. В 18 в. С. входит в многокрасочную технику «три карандаша», приближающуюся к живописи.

**Сани-оль-Мольк**, персидский художник, см. *Абуль Хасан Гаффари*

**Санкир**, санкирь, смесь охры с сажей, коричневыми и другими красками

► В качестве первого наиболее тёмного слоя и как основа для дальнейшей моделировки формы употреблялась в личном письме русской средневековой живописи. В тёмных участках С. часто не перекрывается последующими красочными слоями. Оттенки цвета С. — от наиболее распространённых оливковых до красновато-коричневых.

**Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица** (СПГХПА имени А.Л. Штиглица), художественное высшее учебное заведение России

► Основано в 1876 по рескрипту императора Александра II на средства, пожертвованные банкиром и промышленником бароном А.Л. Штиглицем как Центральное училище технического рисования. В 1918 училище было реорганизовано в Петроградские государственные художественно-промышленные мастерские. В 1922 мастерские были преобразованы в Училище по архитектурной отделке зданий при городском Исполнительном комитете. В 1945 решением правительства школа была воссоздана как многопрофильное учебное заведение, осуществляющее подготовку художников монументального,

декоративно-прикладного и промышленного искусства, в 1948 она стала вузом — Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем (ЛВХПУ). С 1953 ЛВХПУ носило имя народного художника СССР, скульптора В.П. Мухиной. В 1994 ЛВХПУ имени В.И. Мухиной было преобразовано в С.-П. г. х.-п. а., в декабре 2006 академии было присвоено имя Штиглица. Академия готовит художников высшей квалификации по следующим специальностям: декоративно-прикладное искусство, художественное оформление и моделирование изделий, интерьер и оборудование, промышленное искусство, монументально-декоративное искусство, а также преподавателей рисования и декоративно-прикладного искусства для художественно-промышленных школ. Срок обучения — 6 лет. Факультеты: декоративно-прикладного искусства, монументально-прикладного искусства, дизайна.



Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица





Сано ди Пьетро. «Мадонна Милосердие». 1440-е

**Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (СПГАИЖСА имени И.Е. Репина), старейшее российское художественное высшее учебное заведение**

» Вместе с Московским государственным академическим художественным институтом имени В.И. Сурикова входит в структуру Российской академии художеств. Основан в 1757 в С.-Петербурге как Воспитательное училище Императорской академии художеств, преобразованное в 1894 в Высшее художественное училище. После Октябрьской революции 1917 — Государственные свободные художественные мастерские. С 1926 — Высший художественно-техниче-

ский институт, в 1932—44 — Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры (с 1933 — в составе Всероссийской академии художеств), с 1944 — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (с 1947 — в системе АХ СССР). С начала 1990-х — современное название. В настоящее время в составе института 5 факультетов: живописи (мастерские станковой живописи, монументальной и церковно-исторической, театрально-декорационной живописи, реставрации), графики (мастерские книжной, станковой графики), скульптуры (мастерские станковой скульптуры, мастерская скульптуры и воссоздания-реставрации скульптуры), архитектуры, теории и истории изобразительного искусства. Срок обучения — 6 лет (на очном отделении факультета теории и истории искусств — 5 лет). Окончившие институт получают квалификацию: художника-живописца, художника театра, художника-реставратора (с присвоением реставрационной категории), художника-графика, художника-скульптора, архитектора-художника, искусствоведа.

**Сано ди Пьетро (Sano di Pietro)** (собственно Ансано ди Пьетро) (1405, Сиена, — 1481, там же), итальянский художник, представитель сиенской школы

» Был разносторонним художником: занимался станковой живописью, книжной миниатюрой, фреской и росписями таволетта (деревянные обложки расходных книг) для сиенского казначейства «Бикерна». В 1428 он был принят в



Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина





Сано ди Пьетро. «Святой Бернардин возвращает к жизни младенца». Начало 1450-х

Арте дель Питтори — сиенскую гильдию художников одновременно с *Джованни ди Паоло* и *Сассеттой*. Документы этого периода свидетельствуют, что С. ди П. работал рука об руку с Сассеттой, к-рого большинство специалистов считает его учителем. В 1428 С. ди П. раскрашивал и золотил крестильню сиенского баптистерия, созданного по проекту Сассетты, в 1432 помогал ему в работе над алтарной картиной «Снежная Мадонна», а после смерти Сассетты, к-рая случилась во время работы над фресками Порто Романа, С. ди П. дописал за него фреску «Коронование Марии» (1458–66) и

«Святого Франциска» (Сиена, Пинакотекка). С. ди П. пользовался большим почётом и уважением в родном городе и возглавлял процветающую мастерскую. В своём творчестве он стремился сочетать утончённую линейность Сассетты с пластичностью *Доменико ди Бартоло*. Первой подписанной и датированной работой С. ди П. является «Полиптих благословенного Джованни Коломбини» (1444), основная часть к-рого ныне хранится в Пинакотеке Сиены, а предella в парижском Лувре. В 1445 С. ди П. и Доменико ди Бартоло написали фреску «Коронование Марии» в сиенском палаццо Публико, в

1449 С. ди П. создал «Триптих святого Блеза» (Сиена, Пинакотекка), а в 1458 — «Полиптих Монтемерано». Художник также создал цикл картин, посвящённый сюжетам из жизни святого Бернардина, включая известную «Проповедь святого Бернардина на площади Сиены» (1445, Сиена, музей собора). Кроме сиенских заказов мастерская С. ди П. работала над множеством заказов из небольших городов, например, полиптих для Бадиа а Изола, алтарь для собора в Пиенце, полиптих для церкви Санта Кристина в Больсене и др.

**Санредам Питер Янс** (*Saenredam Pieter Jansz*) (9.7.1597, Ассенделфт, — 31.5.1665, Харлем), голландский художник, мастер архитектурного пейзажа

» Сын и ученик гравёра. В 1608 поступил в мастерскую Ф. де Греббера в Харлеме, в 1623 вступил в *Гильдию Святого Луки* в Ассенделфте, в 1628 исполнил свою первую картину — «Изгнание торгующих из храма» (Лондон, частное собрание). Художник был знаком с архитекторами, например с Я. ван Кампеном, величайшим из классических архитекторов Голландии. Этим объясняется строгость и даже суровость его видов церквей. Известно 56 его картин, отличающихся почти математической точностью, а также около 140 рисунков и эскизов. С. много путешествовал по Голландии. Один из самых плодотворных периодов в творчестве художника связан с его пребыванием в Амстердаме в 1641, где он воссоздал на холсте памятники национального прошлого, противопоставив свои произведения итальянизирующему направлению в голландской живописи того времени. К этому периоду относятся рисунки «Старая ратуша в Амстердаме» (Харлем, музей Тейлера; Амстердам, Городской музей, собрание Фодор); эти рисунки являются своеобразными эскизами к картине с изображением той же постройки из Государственного музея в Амстердаме (1641–57). В том же 1641 художник написал «Интерьер Синт-Мариякерк в Утрехте» (Амстердам, Государственный музей), а в 1642 — «Синт-Якобскерк в Утрехте» (Мюнхен, Старая пинакотекка). В следующем году он создал «Вид Пантеона» (Нью-Йорк, частное собрание), написанный по рисункам из альбома М.Я. ван Хемскерка (Берлин-Далем, музей). В 1644 в Ренне он исполнил виды нефа и башни церкви Святого Кунера (Амстердам, Государственный музей). В 1649 С. создал одно из самых зна-



Санредам П.Я. «Старая ратуша в Амстердаме». 1657



менитых своих произведений — «Интерьер Синт-Одлфускерк в Ассенделфте» (там же) — подлинная симфония охристого, белого и серого тонов. После этого появилась серия видов Харлема («Ньювекерк» (1650—52, рисунки — Харлем, Городской архив; Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена; живопись — Харлем, музей Франса Халса). Церковные интерьеры С. ещё более обнажены, чем на картинах Э. де Витте; они характерны для монокромного течения, сложившегося в голландской живописи той эпохи. Светлая палитра художника особенно богата белыми и бежевыми тонами. Впрочем, научная точность его архитектуры, прозрачность атмосферы, чёткость формального языка — всё это придает картинам С. почти абстрактный характер.

**Сансо́ни Гульельмо** (*Sansoni Guglielmo*) (псевдоним *Тато*) (1896, Болонья, — 1974, Рим), итальянский художник-футурист, один из основателей аэроживописи

» В 1920 взял псевдоним Тато. В 1922 познакомился в Болонье с Ф.Т. Маринетти. В 1929 совместно с Маринетти, Дж. Доттори, Т. Крали, Э. Прамполини и ещё несколькими художниками-футуристами объединился вокруг опубликованного в «Газетта дель Попола» футуристического «Манифеста аэроживописи», положив начало этому художественному течению, заключительному в итальянском футуризме «второй волны». В 1930 С., совместно с Маринетти, участвовал в организации Первого конгресса национальной фотографии Италии. Избранные работы: «Мотоциклист», 1926; «Аэроживопись (воздушный полёт)», 1933; «Аэроплан», 1932; «Автопортрет в ателье», 1935; «Аэроживопись», 1938.

**Са́нчес Кота́н Хуан** (*Sanchez Cota Juan*) (25.6.1561, Оргаз, — 8.9.1627, Гранада), испанский художник

» Учился у толедского художника Б. дель Прадо, известного в то время благодаря своим натюрмортам. В ранний период жизни С. К. написал целый ряд композиций на религиозные сюжеты. Они пользовались успехом у современников, но, к сожалению, ни одна из алтарных картин до нас не дошла. В завещании, составленном художником перед пострижением в монахи, перечислено множество его натюрмортов, написанных в стиле *бодегон*. Среди них такое известное полотно, как «Овощи и дичь» (1602, собрание герцога де Гернани, Мадрид). В

1604 С. К. стал монахом обители Сьерра де Гуадаррама. В 1612 его перевели в картезианский монастырь в Гранаде, где он и умер, почитаемый своими соотечественниками. Не все произведения художника имеют точную датировку, поэтому можно лишь предположить, что большая часть натюрмортов предшествовала его религиозному творчеству. Натюрмортам художника свойственны такие качества, как строгость и лаконичность композиционного решения, музыкальность линий, чёткое распределение объёмов, тончайшие светотеневые переходы. Таковы «Бодегон с артишоком» (Музей изобразительных искусств), Гранада; «Натюрморт с тыквой» (Музей искусства, Сан-Диего, Калифорния). Необычен натюрморт (ок. 1600—10, частное собрание), изображающий лежащие и висящие овощи и фрукты. Эта простая и ясная композиция, исполненная свежо и непосредственно, поражает своей иллюзионистической убедительностью. Каждый предмет на полотне, выписанный тщательно и точно, кажется монументальным и весомым. Чтобы сделать изображение более выразительным, художник использовал эффект драматического освещения. Фрукты и овощи, показанные на глухом чёрном фоне, подвешены на верёвках или лежат на подоконнике. Хотя в картине есть что-то от голландской живописи, чувствуется, что мастер ушёл от

северных традиций, ведь в искусстве Голландии натюрморт — это прежде всего стол с расставленной на нём дорогой посудой с овощами и фруктами. С. К. так подаёт простые предметы, что зритель понимает: они вовсе не предназначены для трапезы. Мастер вложил в свою композицию иной смысл, о чём говорят строгость и упорядоченность расстановки вещей. Простому жанру С. К. придал значимость, как будто вознёс натюрморт на более высокую ступень иерархической лестницы. Став монахом, художник начал создавать произведения, посвящённые исключительно святой обители. Один из главных шедевров мастера — цикл из восьми больших композиций, рассказывающих об основании ордена Святого Бруно и преследовании английских католиков протестантами. Кроме того, в картезианском монастыре в Гранаде С. К. выполнил фрески для зала капитула, трапезной и нескольких капелл. Стены монастырских келий он расписал образами Мадонны с гирляндами цветов и пейзажами с фигурами отшельников. Большинство работ С. К. хранится в монастыре и музее Гранады. Несмотря на присутствующие в них черты архаического искусства, они показывают интерес художника к такой проблеме, как передача освещения и перспективы. В нек-рых работах чувствуется влияние итальянского мастера Л. Камбиазо, с творчест-



Санчес Котан Х. «Натюрморт с капустой, дыней и огурцом». 1602





Санчес Коэльо А. «Портрет инфанта дона Карлоса». Около 1557



Санчес Коэльо А. «Портрет Филиппа II с чётками». 1573

вом к-рого С. К., вероятно, познакомился в Эскориале («Мадонна, будящая младенца Христа», Музей изобразительных искусств, Гранада). Поразительно, с каким искренним чувством и трогательной наивностью художник трактовал религиозные сюжеты и сцены христианского мученичества. С. К. оказал значительное воздействие на многих испанских художников. Прежде чем написать большой цикл алтарных композиций, Б. Кардуcho специально приезжал к С. К. из Мадрида, чтобы познакомиться с его творчеством. Есть свидетельства, что монаха-живописца навещал и

великий Ф. Сурбаран. Натюрморты-бодегоны С. К. повлияли и на таких испанских мастеров, как Ф. Рамирес («Артишок, цветы и виноград», 1628, Мадрид, Прадо) и Б. де Лелеема.

**Санчес Коэльо Алонсо** (*Sanchez Coello Alonso*) (ок. 1531, Бенифайро, пров. Валенсия, — 1588, Мадрид), испанский художник

» Юность художника прошла в Португалии; около 1550 он уехал во Фландрию, где на протяжении нескольких лет работал в мастерской художника А. Моро. В качестве придворного художника Филиппа II с самого начала его правления, С. К. сопровождал двор в Вальядолид, а затем в Толедо и Мадрид. Уроки Моро соединились в творчестве С. К. с влиянием Тициана, многие картины к-рого он копировал («Не тронь меня», Мадрид, Эскориал). С. К. является в Испании основоположником придворного искусства, строгого, но менее условного, чем впоследствии манера Х. Пантойи де ла Круса и Д. Веласкеса. Одним из ранних его произведений является, несо-

мненно, портрет Маргариты Пармской, регентши Нидерландов (до 1555, Брюссель, Королевский музей изящных искусств), замечательный своим изяществом композиции и совершенством деталей. Ему приписываются также портреты Филиппа II (Мадрид, Прадо) и инфанта дона Карлоса (Мадрид, Прадо). С. К. специализировался на портретах детей и жён Филиппа II и среди его моделей почти не было людей, не являвшихся членами королевской семьи. Художник создал также и несколько религиозных композиций (алтари церкви Эль-Эспинар, 1574, и Кольменар Вьехо, близ Мадрида). В 1580–82 он украсил алтари Эскориала изображениями святых, сгруппированных по двое. Картины «Мученичество святого Себастьяна» и «Обручение святой Екатерины» (Мадрид, Прадо) свидетельствуют о влиянии А. Корреджо и Пармиджанино.

**Сапунов Николай Николаевич** [17(29).12.1880, Москва, — 14(27).6.1912, Териоки, Финляндия (ныне Зеленогорск Ленинградской обл.)], российский художник



Сапунов Н.Н. «Цветы и фарфор». 1912





Сапунов Н.Н. «Портрет Николая Дмитриевича Милиоти». 1908

» Член объединений «Венок», Московского товарищества художников, «Алая роза», «Голубая роза», «Мир искусства» (т. н. «младший мирискусник»). В 1893—1901 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) у К.А. Коровина, И.И. Левитана, В.А. Серова, в Академии художеств у А.А. Киселёва (1904—11). Первые работы художник демонстрировал в мае—июне 1904 на выставке «Алая роза» — единственной выставке одноимённой группы художников (кружка учащихся МУЖВЗ во главе с уроженцами Саратова П.В. Кузнецовым и П.С. Уткиным). Автор остродекоративных натюрмортов («Вазы и цветы», темпера, 1910) и гротескных жанровых сценок («Карусель», темпера, масло, 1908; «Чаепитие», темпера, уголь, 1912), характерной особенностью к-рых является смешение реальности с театрализованной феерией, безудержная яркость вибрирующих синих, жёлтых и оранжевых тонов. С 1905 участвовал в создании символического театра В.Э. Мейерхольда. Постановка «Баланчик» А.А. Блока (1906, Театр В.Ф. Комиссаржевской, С.-Петербург) — синтез устремлений автора пьесы, режиссёра и художника. Оформление «Шарфа Коломбины» А. Шницлера (1910, Дом интермедий, С.-Петербург) свойственна фантазмагоричность в духе Э.Т.А. Гофмана.

**Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева, крупнейший провинциальный художественный музей в России**

» Основан в 1885 художником А.П. Боголюбовым. Один из первых общедоступных художественных музеев в стране. Основу коллекции

составило личное собрание Боголюбова (его собственные работы и произведения современных ему российских и западно-европейских художников); в дальнейшем сюда были переданы картины старых мастеров и изделия декоративно-прикладного искусства из запасных коллекций Государственного Эрмитажа и Академии художеств. В пополнении музейных фондов активно участвовали коллекционеры братья Третьяковы и А.А. Бахрушин; певица П. Виардо подарила музею памятные вещи и автографы И.С. Тургенева. После Октябрьской революции 1917 С. х. м. было передано значительное количество экспонатов из Государственного музейного фонда. В настоящее время коллекции музея включают произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства российских и западно-европейских мастеров 15—20 вв. (всего св. 22 тыс. ед. хр.). Коллекция старорусского искусства включает иконы 15—19 вв., культовую скульптуру, старопечатные книги, а также предметы церковной утвари. Искусство 18 в. представлено преимущественно портретами, в числе к-рых — произведения Ф. С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского. Обширна коллекция полотен передвижников (работы И.Н. Крамского, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, А.И. Куинджи, В.И. Сурикова, И.Е. Репина, В.Д. Поленова, И.И. Левитана). Из произведений рубежа 19—20 вв.

здесь представлены картины В.А. Серова, К.А. Коровина, И.Э. Грабаря, Н.Н. Сапунова, а также эскизы к оперным постановкам А.Я. Голловина. Особое место занимают работы саратовских художников этого периода: В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова, П.С. Уткина, К.С. Петрова-Водкина. Обширна коллекция голландской живописи 17 в. (пейзажи, бытовые картины, портреты А. Вербюйса, П. ван Ноорта, М. Стомера, Д. Тенирса Младшего и др.); европейская живопись 18—19 вв. представлена работами Ж.Б. Изабе, Ф. Депорта, Ф. де Труа, Ш. Добиньи, К. Тройона, К. Коро, А. Монтичелли. С. х. м. имеет ряд филиалов, среди к-рых музей-усадьба В.Э. Борисова-Мусатова и дом-музей П.В. Кузнецова в Саратове, а также художественно-мемориальный музей К.С. Петрова-Водкина в Хвалынске.

**Сарачени Карло (Saraceni Carlo)** (прозвище Карло Венециано; Carlo Veneziano) (ок. 1570, Венеция, — 16.6.1620, там же), итальянский художник

» С 1598 работал в Риме. Член Академии Святого Луки (1607). Испытал влияние А. Эльсхеймера и М. да Караваджо. Одна из ранних картин — «Отдых на пути в Египет» (1606, Фраскати, музей; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Художник принадлежал к среде ортодоксальных караваджистов, его произведения часто пу-



Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева





Сарачени К. «Венера и Марс». 1600

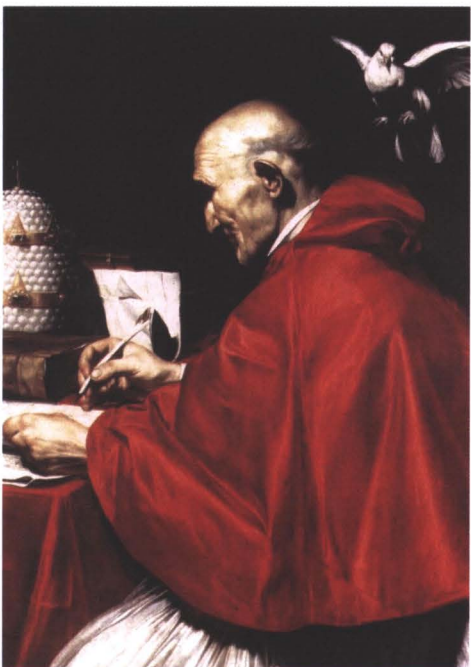
тали с картинами О. Джентилески и Эльсхеймера. Так, в небольших картинах с изображением мифологических сцен (Неаполь, Каподимонте), к-рые прежде приписывались Эльсхеймеру, а затем было восстановлено авторство С., фон, исполненный в типичной для Эльсхеймера манере, состоит из зеркальной глади спокойных и ослепительных вод, компактных масс зелени, цвет к-рой варьируется от

тёмно-зелёного до светло-серого. Картина «Мадонна с Младенцем и святой Анной» (ок. 1610, Рим, Национальная галерея, галерея Корсини) отмечает переход к произведениям более безмятежным, в к-рых караваджизм, трактованный в духе неоджорджоновской живописи, обретает нежную гармонию и хрупкий лиризм — главное достоинство манеры С. Очарование лунного света и тихая сосредоточенность в картине «Святой Рох и ангел» (Рим, галерея Дория-Памфили), скрытая сила, исходящая из картины «Юдифь с головой Олоферна» (Вена, Музей истории искусств) также свидетельствуют о еще «венетианской» манере художника и о его следовании Джорджоновской традиции. Приверженность художника караваджизму наиболее очевидна в картине «Мученичество святого Эразма» (Гаэта, собор). В 1616—17 вместе с А. Тасси и Дж. Ланфранко он работал над фресками Квиринала. К последнему римскому периоду в творчестве С. принадлежат картины «Мученичество святого Ламберта» и «Чудо святого Бенедикта» (Рим, церковь Санта Мария дель Анима), в к-рых заметно возвращение к манере раннего Караваджо. В 1619 С. вернулся в Венецию с учеником Ж. Ле Клерком из Нанси. Последнее его произведение — «Экстаз святого Франциска» (Венеция, церковь дель Реденторе), — трактованное в единой глухой цветовой гамме, показывает строгое видение его мира, человек-

ного и нежного. В картине «Союз дожа Энрико Дандоло с крестоносцами» (Венеция, Дворец дождей) сама композиция принадлежит С., а более описательные фигуры написаны Ле Клерком, к-рый закончил и подписал эту большую картину после внезапной смерти С. Он же, вероятно, закончил и блестящий алтарь «Благовещение» для церкви Санта Джустина в Беллуно. С. также приписывают картину «Смерть Марии» в церкви Санта Мария Скала в Риме, исполненную взамен отвергнутой работы Караваджо на тот же сюжет (Париж, Лувр). Ранний вариант картины С., прежде находившийся в Йорке (монастырь Амплфорт), ныне хранится в частном собрании в Лондоне, а уменьшенная копия на меди — в Мюнхене (Старая пинакоотека). С. создал также роспись капеллы в церкви Санта Мария ин Аквиро в Риме (1617); «Рождение Марии», авторское повторение на меди — Париж, Лувр; «Успение Марии», «Введение во храм», «Смерть Марии»). Влияние С. во Франции, в частности в Лотарингии, распространилось благодаря Ле Клерку. В Испании С. стал одним из вдохновителей «tenebrista» (см. *Тенебристы*): его картины в соборе Толедо («Мученичество святого Евгения», «Возложение ризы на святого Ильдефонса», «Святая Леокадия в тюрьме»), помещённые здесь в 1614, оказали глубокое воздействие на молодых испанских художников.

**Сарджент Джон Сингер** (*Sargent John Singer*) (12.1.1856, Флоренция, — 15.4.1925, Лондон), американский художник

» Из семьи врача. Рано проявил способности к рисованию. Его первым наставником в искусстве стал в 1868 живший в Риме пейзажист К. Уэлш. В 1870 поступил во флорентийскую Академию художеств. В 1874 продолжил образование в Париже в Школе изящных искусств. Но вскоре перешёл в студию портретиста Каролус-Дюрана. Уже в начале 1880-х его имя приобрело большую популярность в аристократических салонах Парижа и Лондона. Был близок импрессионистам (см. *Импрессионизм*), едва не присоединившись к их группе. Об этом свидетельствуют пейзажи, выполненные С. в 1870 — начале 1880-х, а также фоны многих портретов его кисти. Вслед за Э. Мане и Дж.Э. Уистлером пережил увлечение Д. Веласкесом. Затем попал под влияние постимпрессионизма и неоклассицизма в духе П. Пюви де Шаванна. Пер-



Сарачени К. «Григорий Великий». 1610



вый успех пришёл к С. в Салоне 1878. Писал в основном портреты. Во многих изображениях С. сквозь внешний лоск читается та трезвая, несколько отстранённая, порой с оттенком сарказма характеристика персонажа, к-рая выдаёт в нём мастера, принадлежащего американской школе искусства. Это особенно сильно ощущается в мужских портретах: например, хищный жест руки, сочетающийся с выражением самовлюблённости в портрете сэра Френка Суэттнема (1904, Лондон, Национальная портретная галерея) или сардоническая улыбка в портрете Ашера Вертхеймера (1889, Лондон, галерея Тейт). Особенно глубоко мастер понимал характеры людей, принадлежавших к интеллектуальной элите своего времени. В портрете Роберта Льюиса Стивенсона (1884—87, Цинциннати, Музей Тафта) за язвительной усмешкой писателя ощущается острота ума и вместе с тем внутренняя душевная неустроенность. Привлекательны созданные С. детские изображения. Картина «Китайские фонарики» (1887, Лондон, галерея Тейт) сочетает трогательную непосредственность, с к-рой написаны играющие дети, и откровенную декоративность композиции. По своему характеру она близка позднему прерафаэлитизму, в к-ром уже формировались черты стиля *модерн*. В 1897 он был избран в Национальную академию в Нью-Йорке, в Королевскую академию художеств в Лондоне, а также стал кавалером ордена Почётного легиона в Париже. Выполняя многочисленные заказы, художник кочевал из страны в страну, периодически посещая Америку, где пробовал себя в т. ч. и в монументальной живописи. Он выполнил росписи в Пуб-



Сарджент Дж.С. «Дочери Эдварда Буа». 1882

личной библиотеке и Художественном музее в Бостоне (1890). Насколько действительно замечательным живописным даром был наделён от природы этот мастер, в большей степени можно судить по акварельным наброскам с натуры, к-рые он писал начиная с 1900-х и до конца своей жизни. Другие произведения: «Андалузский танец эль халео» (1882, Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер), «Дети семьи Бойт» (1882—83, Бостон, Музей изящных искусств), «Портрет мадам Пьер Готро» (1883—84, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Портрет Грэма Робертсона» (1895, Лондон, галерея Тейт).

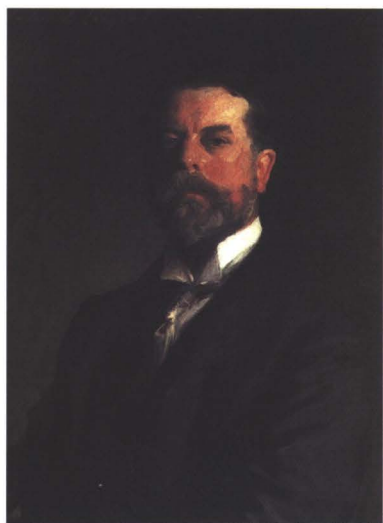
**Сарьян** Мартiros Сергеевич [16(28).2.1880, Нахичевань-на-Дону, ныне Ростов-на-Дону, — 5.5.1972, Ереван], армянский художник

» Народный художник СССР (1960). Действительный член АХ СССР (1947), действительный член АН Армении (1956). Герой Социалистического Труда (1965). Родился в семье богатого землевладельца. В 1897 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, к-рое окончил в 1904; среди его наставников были В.А.



Сарджент Дж.С. «Испанский танец». 1879—1882

Серов и К.А. Коровин. В 1910, 1911 и 1913 посетил Константинополь, Египет и Иран, в 1926—28 — Париж. До октября 1917 жил преимущественно в Тифлисе и Моск-

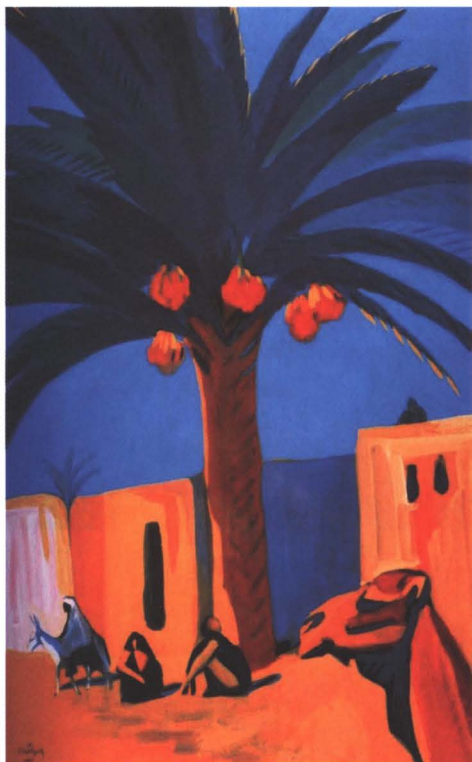


Сарджент Дж.С. «Автопортрет». 1907





Сарьян М.С. «Персиянка». 1910



Сарьян М.С. «Финиковая пальма». 1911

ве, с 1921 обосновался в Ереване. Участвовал в выставке «Голубая роза» (1907), а также в выставках Союза русских художников и «Мира искусства». Примкнул к символизму ещё в студенческие годы, став одним из самых последовательных его представителей в изобразительном искусстве начала 20 в. Значительная часть его композиций 1910-х сложилась в серию «Сказки и сны». Часто работал цветной тушью, акварелью, гуашью и темперой, создавая ирреальные и зыбкие красочные феерии («Озеро фей», 1906, Москва,

Государственная Третьяковская галерея; «Комета», 1907, Ереван, Музей Сарьяна; «Пантеры», 1907, Ереван, Картинная галерея Армении). Впечатления Средиземноморья и Востока сложились — отчасти под воздействием французского фовизма — в более плотные цветовые гаммы и чёткие силуэты, теснее связанные с конкретной натурой («Улица. Полдень. Константинополь», 1910; «Финиковая пальма», 1911; обе — в Третьяковской галерее), однако мастер сохранял верность поэтике легенды и притчи. После Октябрьской революции 1917, с переездом на историческую родину, эти красочные легенды обрели подчёркнуто национально-романтический характер: «сны о Востоке» превращались в «сны об Армении». Своеобразным манифестом этого обращения к Закавказью как главному источнику вдохновения стали эскизы занавеса для Драматического театра в Ереване и композиционно связанное с ними красочное панно «Армения» (1923, Ереван, Картинная галерея) — с величавой и в то же время символически-условной панорамой гор, залитых ярким солнцем. Притчевое начало органично вошло во многие работы художника, — о чём свидетельствует, в частности, сквозной мотив маски, порой лукаво дублирующей героев (в картинах «Поэт Е. Чаренц», 1923, Ереван, Музей литературы и искусства; «Моя семья», 1929, Третьяков-

ская галерея; «Автопортрет с маской», 1933, Москва, Музей искусства народов Востока). Создал монументально-декоративные панно для советского павильона на Всемирной выставке в Париже (1937) и для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (1939), цикл из семи картин «Моя Родина», 1952–58). Вольная стихия творчества в равной мере пронизывает и портреты художника («Р. Симонов», 1939, Музей искусства народов Востока; «И. Орбели», 1943, Картинная галерея Армении), и его сценографию (опера «Алмаст» А.А. Спендиарова в Театре оперы и балета имени А.А. Спендиарова в Ереване, 1938–39), и натюрморты с букетами цветов. В 1960-е создал цикл «сказочных» пейзажей с фольклорно-мифологическими мотивами (музей Сарьяна). Государственная премия СССР (1941). Ленинская премия (1961).

**Сасналь Вильгельм** (*Sasnal Wilhelm*) (р. 29.12.1972, Тарнув, Польша), польский художник

» В 1999 окончил краковскую Академию изящных искусств (факультет живописи). В 1999 получил первый приз «Bielska Jesien» на биенале живописи в Бельско-Бяла. Темы для своих произведений С. черпает из повседневной жизни, используя образы из средств массовой информации, пропаганды и поп-культуры. Пояс террориста-



Сасналь В. «Курящая девушка»



смертника соседствует с изображением поп-звезды, агитационная фотография рабочего дана в стиле Э. Уорхола, советская скульптура обрета и закрашена как простая декорация. Предпочитая преимущественно чёрно-белую палитру, С. использует живопись как процесс редукции. Информация теряется при переносе и заменяется образами-воспоминаниями о самой себе. Посредством живописи художник исследует область, где личное и общественное сливаются в коллективной памяти. Живопись С. часто сравнивают с работами Г. Рихтера и Л. Тьюманса. Как и они, С. часто пишет по фотографиям. Его работы напоминают Рихтера использованием размытых образов и свободным переходом от фигуративной живописи к абстракции, а Тьюманса — ограниченной палитрой и манерой исполнения. Однако, если работы германского и бельгийского живописцев имеют узнаваемый стиль, живопись С. эклектична по стилю и с трудом поддается формальной классификации. Соучредитель и участник группы «Ladnie» (в 1995—2001). В 2006 стал победителем Van Gogh art Award в Амстердаме. Живёт и работает в Кракове.

**Сассетта** (*Sassetta*) (прозвище; настоящие имя и фамилия — Стефано ди Джованни, *Stefano di Giovanni*) (1392, по др. версии ок. 1400, Сиена, — 1450, там же), итальянский художник, представитель сиенской школы

» Обучение мастерству, предположительно, прошёл в мастерской П. ди Дж. Феи. Продолжил традиции сиенской школы 14 в.; наряду с Джованни ди Паоло С. являлся крупнейшим её представителем в первой половине 15 в. На творчество художника оказала воздействие живопись интернациональной готики, искусство Мазолино да Паникале и Джентиле да Фабриано. Первый известный ныне из документов заказ на создание алтарной картины С. получил в 1423 от гильдии торговцев шерстью «Арте делла Лана», к-рая хотела украсить свою капеллу в церкви Сан Пеллегрини в Сиене. В настоящее время это произведение известно под названием «Алтарь Евхаристии». К сожалению, в 1777 данный алтарь был разобран, разные его части разошлись по разным музеям, и центральная картина была безвозвратно утрачена. В 1430 получил заказ на картину для алтаря Святого Бонифация в сиенском соборе. Над этим алтарём он работал в 1430—32. В центральной его час-



Сассетта. «Святой Антоний, мучимый дьяволами». Панель пределлы. 1423—1426



Сассетта. «Сожжение еретика». Панель пределлы. 1423—1436

ти он изобразил Мадонну с Младенцем и ангелами, в окружении святого Франциска, Иоанна Крестителя, апостолов Петра и Павла. Самой интересной частью алтарной картины является её пределла с историей основания римского храма Санта Мария Маджоре. Название «Снежная Мадонна» этот алтарь получил именно из-за пределлы, поскольку в день, когда закладывался фундамент Санта Мария Маджоре и освящалось место закладки (5 августа 356), в Риме неожиданно выпал снег. Этот момент и изобразил на одной из картин пределлы художник. Кроме того, С. написал большое количество прекрасных «Мадонн», хранящих-

ся ныне в разных музеях мира. Отдельная тема — «Мадонна со святыми Иеронимом и Амвросием» из сиенской церкви Оссерванца. Многие исследователи приписывают С. знаменитую серию панно, иллюстрирующих жизнь святого Антония (Вашингтон, Национальная галерея; Нью-Йорк, музей Метрополитен, собрание Лемана; Нью-Хэвен, Художественная галерея Йельского университета; Берлин-Далем, музей). Умер в Сиене, работая над фресками Порто Романа (Римских ворот), из к-рых сохранилась лишь «Слава ангелов» на своде. Он был женат (1440) на Габриэлле ди Буччо ди Бьянкардо. У них было трое детей, из которых старший, Джо-



ванни ди Стефано, стал скульптором. Среди сиенских художников, испытавших непосредственное влияние С., можно назвать *Сано ди Пьетро*, *Пьетро ди Джованни д'Амброджо*.

**Сассоферрато** (*Sassoferrato*) (прозвище; настоящее имя и фамилия — Джованни Баттиста Сальви; *Giovanni Battista Salvi*) (1609, Сассоферрато, — 1685, Рим), итальянский художник

» Вероятно, ещё в молодости посетил Рим, где поступил в мастерскую *Доменикино*. В конце 1630-х отправился с учителем в Неаполь, где познакомился с другим его учеником, Ф. Коцци. В Риме в 1641 и 1643 С. создал две алтарные картины «Видение святого Франциска» в церкви Сан Франческо и «Мадонна с четками» в церкви Санта Сабина. Однако, по всей видимости, эти картины не понравились заказчикам, поскольку неизвестны другие публичные работы мастера, созданные в те же годы (за исключением «Мадонны с Младенцем», 1650, Ватикан). С. очень рано познакомился с живописью Умбрии 15 в. и был очарован строгими и архаичными полотнами *Перуджино* и *Спанья*, а также первыми произведениями *Рафаэля*. Несколько его картин из базилики Святого Петра в Перудже являются копиями этих работ. У мастеров С. перенял строгость композиции, чистоту графики, мягкость пейзажей и освещения. Влияние *Доменикино* на С. проявилось, в особенности в рисунке и чистоте форм, то есть в классичности, к-рая в эпоху триум-



Сассоферрато. «Погребение». 1580

фа барокко (*Пьетро да Кортона*, *Бернини* и их ученики) носила полемический характер. В Отделах рисунка Виндзорского замка и чикагского Художественного института хранится множество рисунков С., к-рые демонстрируют у автора замечательное мастерство рисовальщика. Чаще всего это подготовительные этюды композиций и деталей, тщательно разработанные на квадраты. Творческое наследие художника можно разделить на три категории: алтарные картины, небольшие моленные образы и портреты. Различия между первой и второй группой часто достаточно условны, поскольку С. воспроизводил на небольших картинах персонажей своих больших композиций. Среди алтарных картин художника следует назвать «Рождество» (Неаполь, Каподимонте), написанное в манере, близкой М. де *Караваджо* и Коцци; «Благовещение» (Аспра, Каперия), замечательное по своему колориту. Из больших композиций следует упомянуть «Распятие» (Урбино, Национальная галерея Марке), «Оплакивание Христа» (Берлин-Далем, музей), «Мадонна с Младенцем» (Дублин, Национальная галерея; Лондон, Национальная галерея). Своей известностью художник обязан, главным

образом, своим моленным образам. Он создал две или три композиции, к-рые затем сам и его ученики доводили до совершенства, стремясь угодить многочисленным частным клиентам. На этих картинах всегда изображалась Мадонна, иногда с Младенцем и ангелами (Милан, пинакотекка Брера; Дрезден, Картинная галерея), иногда одна (Дрезден, Картинная галерея; Лондон, Национальная галерея). Простота композиции, выражение умиротворённой набожности, утончённость исполнения обеспечивали этим картинам большой успех. Художник также исполнил несколько портретов своих меценатов — «Оттавио Прати» (Рим, Национальная галерея, галерея Корсини), портрет кардинала» (Сарасота, музей Ринглинг). Художник не был признан своими современниками, поэтому, спустя всего несколько лет после смерти, его часто относили к современникам *Рафаэля*.

**Саура** *Антонио* (*Saura Antonio*) (22.9.1930, Уэска, — 22.7.1998, Куэнка), испанский художник, один из крупнейших испанских мастеров второй половины 20 века

» С детства приученный отцом к посещению музеев (где самое глу-



Сассоферрато. «Портрет Оттавио Прати». 1650



бокое впечатление на него произвели Д. Веласкес и Ф. Гойя), С. стал самостоятельно заниматься живописью в 1947, поправляясь после тяжёлой и долгой болезни. На первых порах в его работах было заметно влияние Ж. Миро и сюрреализма в целом. В 1953—55 жил в Париже, участвовал в групповых акциях сюрреалистов. В 1957—60 возглавлял группу «Эль Пасо», давшую — вместе с каталонской группой «Dau al Set» и конкретно А. Тапиесом — начало испанскому информализму. Работы С. были представлены на Венецианской биеннале в 1958 (вместе с работами Э. Чильиды и А. Тапиеса), на второй, третьей и шестой кассельской «Документе» (1959, 1964, 1977). Также С. иллюстрировал книги Б. Грасиана и Ф. де Кеведо. Премия Гуггенхайма (1960, США), Золотая медаль искусств (1982, Испания), Большая премия города Париж (1995). Почётный доктор университета Кастилия — Ла Манча.

**Сафронов Никас (Николай) Степанович** (р. 8.4.1956, Ульяновск), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1972 поступил в мореходное училище в Одессе, ушёл после первого курса. В 1973—75 обучался в Ростове-на-Дону в Художественном училище имени М.Б. Грекова по классу живописи, затем был призван в армию. В 1978—82 учился по классу дизайна в вильнюсском Художественном институте имени М. Чюрлёниса (ныне Академия художеств). Первая персональная выставка С. прошла в 1978 в Паневежисе (Литва). В том же году одна из картин С. вошла в число двух отобранных на Международную художественную выставку в Париж, в Центр Помпиду. В 1980 прошла персональная выставка художника в Вильнюсе. В 1983 С. переехал в Москву. В 1985

принял участие в Международной художественной эротической выставке в Токио (Япония). В конце 1980-х С. получил известность за рубежом, его работы стали появляться как на российских, так и на международных выставках. Диапазон творчества художника широк: иконопись, кубизм, символизм, портреты, пейзажи. Картины построены на метафоре, символах, тонких ассоциациях, переключке исторических эпох. Писал портреты глав государств — В.В. Путина и Д.А. Медведева (РФ), С. Демиреля (Турция), Г. Алиева (Азербайджан), С. Ниязова (Туркменистан), Дж. Буша Старшего и Дж. Буша Младшего (США); артистов — М. Магомаева, А.Б. Пугачёвой, М.Л. Ростроповича, С. Лорен, Х. Иглесиаса, Дж. Николсона, Э. Джона, М. Джаггера, П. Ришара, Ж.-П. Бельмондо, Р. де Ниро, Мадонны, Л. ди Каприо и мн. др. С. — профессор Ульяновского университета (филиала МГУ), действительный член Королевской академии культуры, образования и искусства при ООН, академик Международной академии творчества, почётный доктор Азербайджанского государственного университета культуры и искусств. Лауреат премии имени М.В. Ломоносова в области науки, образования, культуры и искусства (2003). Награждён орденом Русской православной церкви преподобного Серафима Саровского, Золотым орденом «Служение искусству», орденом «Во имя России», золотым наградным оружием, золотой медалью «Национальное достояние».

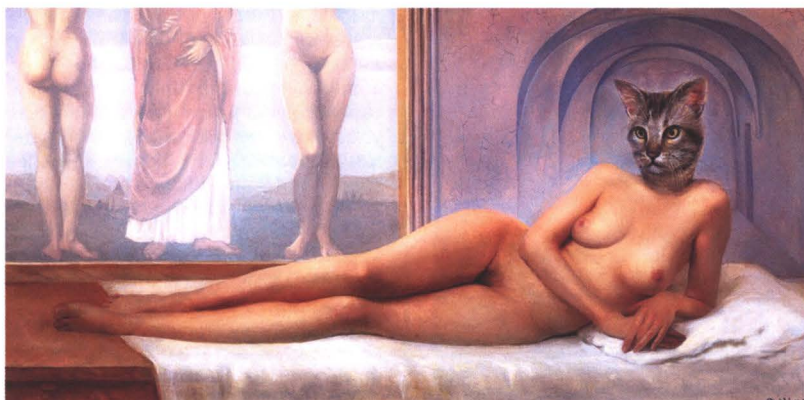
**Сварог** (псевдоним; настоящая фамилия — Корочкин) Василий Семёнович [5(18).3.1883, Старая Русса, — 31.12.1946, Москва], российский художник

» Из крестьянской семьи. В 1896—1900 учился в Петербургском цент-



Сафронов Н.С. Портрет Софи Лорен

ральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица; во время обучения взял псевдоним «С.». С 1900 сотрудничал с петербургскими иллюстрированными журналами «Живописное обозрение», «Волшебный фонарь», «Солнце России». В 1911 получил первую премию на конкурсе, организованном редакцией журнала «Солнце России», за серию рисунков к произведению Л.Н. Толстого «Живой труп». В 1915 С. познакомился с Ю.И. Репиным и написал его портрет, к-рый привёл в восторг его отца, известного художника И.Е. Репина. В 1916, по рекомендации И.Е. Репина, С. вступил в сообщество передвижников и начал выставлять свои работы на передвижных выставках. В 1918 принимал активное участие в украшении Петрограда к празднованию первой годовщины Октябрьской революции; создал портреты К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина, М.С. Урицкого, В.В. Володарского. В 1919—20, в связи с тяжёлой болезнью матери, С. жил в Старой Руссе, где организовал самостоятельные хоровые и оркестровые кружки, художественную студию. В этот период были созданы картины, посвящённые городу и его жителям: «Портрет Васи Ушакова», «Дети», «Портрет Валентины Казариной»,



Сафронов Н.С. «Милое обаяние буржуазии». Из серии «Женщины-кошки». 1990





Сварог В.С. «Сталин и члены Политбюро в окружении детей в ЦПКиО имени М. Горького». 1939

«Рогачёвка» и др. В 1923, в Москве, С. вступил в *Ассоциацию художников революционной России*. Художник исполнял портреты В.И. Ленина, И.В. Сталина, их ближайших соратников, рабочих-ударников, отображал быт и подвиги Красной армии, народные торжества и праздничные заседания, создавал композиции на индустриальные и колхозные сюжеты. Картины: «Предательство Галона (9 января 1905 года)», «Чёрная сотня» (обе — 1929), «Товарищ К.Е. Ворошилов привёз оружие луганским рабочим», «Комбайн за работой» (обе — 1931), «К.Е. Ворошилов на манёврах» (1932), «К.Е. Ворошилов и А.М. Горький в тире ЦДКА» (1933), «Гибель „Челюскина“» (1934), «Взятие Зимнего дворца»,

«И.В. Сталин и дети» (1937), «И.В. Сталин и члены Политбюро среди детей в ЦПКиО им. М. Горького» (1939), «Штаб Октября» (1940). Произведения С. революционно-исторического содержания, воспевающие советский строй, отличаются широким разнообразием тем, жанров и образов. Кисти С. принадлежат также лирические бытовые композиции («Пастушок», 1938), выразительные пейзажи («Море, штиль», 1939), изысканные натюрморты («Разное стекло», 1934), камерные портреты («Женский портрет», 1923; «Мать и сестра», 1926; «Автопортрет», 1926). С 1940 преподавал в *Студии военных художников* имени М.Б. Грекова. В октябре 1942, возвращаясь из эвакуации в Москву, в результа-

те несчастного случая получил тяжёлую травму головы, после чего оставил занятия живописью.

**Сведомский Александр Александрович** (19.9.1848, С.-Петербург, — 15.6.1911, Рим), российский художник

» Брат П.А. Сведомского. Детство провёл, как и его брат, в родовом имении Михайловский Завод Осинского уезда Пермской губернии. Образование братья получили в Дюссельдорфской академии художеств (вторая половина 1860-х) и в мастерской М. Мункачи в Мюнхене (начало 1870-х); много путешествовали по Европе; в 1875 поселились в Риме, летом жили в России в своём имении, где имели мастерскую; участвовали в выставках: международных, Петербургской Императорской академии художеств, Петербургского общества художеств, Московского общества любителей художеств, Пермского общества любителей живописи, валяния и зодчества. В 1902 Пермское библиотечное общество имени Д.Д. Смышляева организовало выставку произведений Сведомских в Перми. Известные работы С.: «Автопортрет», «На дворе гостиницы в Риме» (1878), «Улица в Помпее» (1882), «На берегу Тибра» (1888), росписи Владимирского собора в Киеве (начало 1890-х).

**Сведомский Павел Александрович** (7.6.1849, С.-Петербург, — 27.8.1904, Швейцария; похоронен в Риме), российский художник

» Брат А.А. Сведомского. Детство провёл, как и его брат, в родовом имении Михайловский Завод Осинского уезда Пермской губернии. Вместе с братом учился в Дюссельдорфской академии художеств (вторая половина 1860-х) и в мастерской М. Мункачи в Мюнхене (начало 1870-х), много путешествовал по Европе. В 1875 братья поселились в Риме, летом жили в России в своём имении. В 1879 С. получил звание почётного вольного общника Петербургской Императорской академии художеств и был удостоен серебряной медали Академии художеств за картины «Москва горит» и «Дочь Камелии». Участвовал (вместе с братом) в выставках: международных, Петербургской Императорской академии художеств, Петербургского общества художеств, Московского общества любителей художеств, Пермского общества любителей живописи, валяния и зодчества. Творчество С. разнообразно по жанрам. Он создал серию больших исторических



Сведомский П.А. «В гареме». 1885



полотен («Школа невольниц», «Юлия, дочь Августа, в ссылке», «Сократ у дверей Ксантиппы» и др.). Картина «Медуза» (1882) была куплена П.М. Третьяковым и при жизни коллекционера находилась в экспозиции Третьяковской галереи. В последние годы жизни С. обратился к отечественной истории и жанровой живописи («Бедная невеста», «Юродивый», «Вечер», «Пожар в Москве, 1812 год», «Казнь Ермака»). Особое значение в творчестве художников Сведомских занимают росписи Владимирского собора в Киеве (нач. 1890-х). С. расписывал боковые — северные и южные — корабли (нефы) собора, написал шесть сцен из жизни Христа («Воскрешение Лазаря», «Тайная вечеря», «Въезд Господень в Иерусалим», «Моление о чаше», «Суд Пилата» и др.).

**Свемпс, Свемп Лео (Svemps Leo)** [7(19).7.1897, хутор Барану, ныне Гулбенского р-на Латвии, — 7.3.1975, Рига], латышский художник

» Народный художник Латвийской ССР (1957). Народный художник СССР (1963). В 1909—17 учился в Рижской православной духовной семинарии, где познакомился с иконописью. В 1917—18 изучал юриспруденцию в Московском университете, параллельно посещая художественную студию А.П. Большакова, потом Высшие художественно-технические мастерские (1918—19). В 1919 вернулся в Латвию. В 1924 С. посетил Париж, где изучал работы М. де Вламинка и экспрессионистов Бельгии и Германии. До 1940 работал юристом, параллельно преподавал в студии Р. Суты. В 1941—44 руководил собственной студией. С 1940 преподавал в Латвийской академии художеств, в 1944—52 — руководитель кафедры живописи и композиции, с 1947 — профессор, в 1961—75 — ректор академии. С 1940 — член Союза художников Латвии (СХЛ), в 1956—60 — председатель правления СХЛ, с 1956 — член правления Союза художников СССР. Автор пейзажей и натюрмортов, для которых характерны контрастные гаммы насыщенных красок, мажорность, эмоциональная приподнятость в изображении повседневного быта («Старая Рига», 1927; «Вестиена», 1956; «Натюрморт с газетой», 1967; и др.). Государственная премия Латвии (1957).

**Свертс Михаэль (Sweerts Michael)** (29.9.1618, Брюссель, — 1.6.1664, Гаа, ныне штат в Индии), фламандский художник



Свертс М. «Молодой человек в сером жакете». 1659

» Работал в Италии, Сирии и Индии. Ничего не известно об его обучении и ранней карьере. С. прибыл в Рим приблизительно в середине 1640-х, т. к. в 1646 был зарегистрирован для проживания на улице Маргутта. Он развивал жанр *бамбочанти* (картины на темы уличной жизни города); посещал собрания Академии Святого Луки, хотя не был членом гильдии. Его работы не пользовались успехом из-за тихого, печального настроения фигур и изыщной серебристой тональности. В июне 1651 С. получил заказ от антверпенского торговца Яна Детца. Отношения С. с семьёй Детца были близкими: он нарисовал портреты Иеронимуса Детца и Балтазара Детца, серию «Семь законов Милосердия» для этой семьи. Художник жил в Риме по крайней мере до 1652, о чём говорят подписанные им картины «Игра» (1652) и «Студия художника» (1652). В 1656 С. вернулся в родной Брюссель, там в 1659 он стал членом гильдии живописцев. В 1661 С. побывал в Амстердаме, где присоединился к миссионерской группе, и в следующем году отплыл через Марсель на восток, предположительно в Сирию. К концу карьеры С. работал гл. обр. как портретист. Как и жанровые сцены, его портреты отличаются тонкой цветовой гаммой и большой чувственностью. Их часто сравнивали с картинами Я. Вермера.

**Сверчков Владимир Дмитриевич** (1820—1888, Флоренция), российский художник по стеклу

» Начал свою карьеру как военный, но, почувствовав влечение к искусству, в чине подпоручика оставил службу и в 1848 поступил в

Петербургскую Императорскую академию художеств вольноприходящим учеником по жанровой и батальной живописи. В 1849 получил большую серебряную медаль за картину «Прощание при отплытии парохода», в 1850 — малую золотую медаль за полотно «Внутренний караул в Зимнем дворце от лейб-гвардейского Преображенского полка». После этого С. прервал обучение и за собственный счёт уехал на пять лет за границу. В 1855 он представил академии две исполненные в Европе картины: «Внутренние комнаты венецианских дождей» и «Сцена из Средних веков», и был награждён за них большой золотой медалью. Затем, в 1856, уже в качестве пенсионера академии, С. снова отправился в путешествие. В Мюнхене он сильно заинтересовался живописью на стекле и, основательно изучив её приемы и внеся в неё некоторые технические улучшения собственного изобретения, завёл собственную мастерскую — сначала в Мюнхене, потом в Шлейсгейме, а с 1873 — во Флоренции. Из работ С. по живописи на стекле, отличающихся чистотой и богатством красочных то-



Сведомский П.А. «Две римлянки с бубном и флейтой». 1880-е



# Серебрякова

## Зинаида Евгеньевна

### «За туалетом. Автопортрет»

1909 год

Холст, масло, 75×65 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

Критиков и утончённых любителей живописи в картине восхитили не только высокое мастерство и совершенство формы, но прежде всего остроумие замысла. В нём ощутим живой отзвук, без намека на стилизацию начала 19 века. Строгая по форме, классически ясная картина полна жизни. В ней мастерски написано лицо с сияющими карими глазами, с неувловимым движением бровей и улыбающихся губ; фигура в сложном «винтообразном» повороте, прекрасно схвачен жест рук. Счастье светится в глазах и в милом лице, разлито во всём окружающем — в мерцании простеньких драгоценностей на крышке туалетного столика, в сияющем светом и белизной скромном интерьере.



Слева рама зеркала и часть свечи отмечают реальный первый план картины. Всё остальное изображённое — кувшин для умывания и таз, кровать в глубине, свеча, флаконы, коробочки, салфетки, бусы и шпильки на столике — отражение в зеркале.







## «Беление холста»

1917 год

Холст, масло, 141,8×173,6 см

Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

«Беление холста» должно было стать частью эпического цикла, куда вошла картина «Жатва» и задуманная «Стрижка овец». Простой трудовой процесс Серебрякова трактуется как ритуальное действо. Она показывает спокойную красоту людей и мира, чему способствует живописный и ли-

нейный ритм картины, величавость поз женщин, низкая линия горизонта. Всё — цвет, движения рук, ног, повороты голов, разворот самих фигур — вливается в один величавый аккорд, прославляющий красоту, молодость и силу русских крестьянок. Фигуры заполняют всё квадратное полотно картины. Точка зрения «снизу вверх» делает их особенно монументальными и величественными. Каждая фигура решена в своём цветовом и ритмическом ключе, и этот ритм поворотов и движений образует единую пластическую мелодию, замкнутую внутри композиционного построения.



«Беление холста» смотрится как фреска. Лица и позы женщин спокойны и величавы. Фигуры крестьянок обрисованы чётко и строго. Благодаря своим контурам они резко выделяются на фоне бледного голубовато-серого неба.



нов, особое внимание обращают шесть расписных окон в большом конференц-зале Академии художеств и такие же окна в кремлёвских теремах и в Оружейной палате в Москве.

**Сверчков Николай Егорович** (1817—1898), российский художник

» Был выходцем из крестьян и служил старшим конюхом и кучером в придворных конюшнях. Мальчиком рано начал рисовать лошадей и других животных, проявив наблюдательность и умение передать повадки своих «моделей». Поощряя склонности сына к занятиям искусством, родители отдали его в 1827 в Воспитательное училище при Петербургской Императорской академии художеств. Однако слабый здоровьем ребёнок не выдержал сурового режима и через полгода был взят оттуда и определён в училище общего типа, после окончания к-рого по настоянию отца поступил в хозяйственный департамент Министерства внутренних дел. Карьера чиновника не прельщала юношу, к-рый в свободное время продолжал упорно заниматься рисунком и живописью. В 1839 С. послал на академическую выставку первые картины: «Автопортрет», «Ездок», «Итальянка с гитарой» и «Портрет девицы Сверчковой». Успех был очевидным, и его удостоили звания *свободного художника* портретной живописи. В 1840 С. оставил службу. С 1844 его произведения стали выставляться на ежегодных выставках Академии художеств. Это были картины на сюжеты из русского народного быта. В 1852 за картину «Помещица

тройка пересекает на всём скаку обоз, тянувшийся по большой дороге» С. получил звание академика; в 1855 за картину «Грузный экипаж с пассажирами, едущий в знойный летний день» — звание профессора. С. приобрёл известность множеством картин и рисунков, изображающих породистых лошадей, собак, охотничьи сцены, тройки, жанровые сюжеты с участием лошадей среди зимних пейзажей. Выставлял работы в парижских *Салонах*. Одна из картин, находившихся на парижской выставке 1863 («Возвращение с медвежьей охоты»), была приобретена Наполеоном III. За неё и за две др. картины, «Ярмарка» и «Станция», проданные также в Париже, С. был награждён кавалерским знаком ордена Почётного легиона. В 1863 художник написал для брюссельской выставки картины «Туманное утро при восходе солнца», «Путник, застигнутый зимней вьюгой» и «Портрет Чихачова верхом на коне во время его путешествия в Турцию». Возвратившись в С.-Петербург в 1864, С. написал для Александра II картину «Выезд царя Алексея Михайловича на смотр воинства в 1664 г.», после чего до 1882 неоднократно работал по императорским заказам.

**Свет** (англ. *light, shine*; франц. *lumiere, jour*; нем. *Licht, Schein*), электромагнитное оптическое излучение, включающее ультрафиолетовую и инфракрасную области спектра вместе с видимым излучением (т. е. вместе с самим С.)

» В диапазоне видимого излучения электромагнитные волны вызывают зрительное ощущение, улавли-

ваются светочувствительными клетками сетчатки глаза; зрительный нерв передаёт возбуждение в зрительные центры головного мозга, где возникает также ощущение *цвета*. Различные тела и вещества по-разному излучают, отражают, поглощают, пропускают через себя, преломляют световые волны, что глаз воспринимает как разные цвета и их оттенки. Богатство красок окружающего мира, их разнообразие воспринимаются благодаря различной отражательной способности (альбедо) поверхности каждого тела. Ощущение белого цвета возникает при возможно более полном отражении и оптическом смешении (в глазу зрителя) лучей всех семи находящихся в закономерной связи цветов солнечного спектра (красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий, фиолетовый). Чёрный цвет является результатом поглощения практически всех лучей спектра. Цветовой *тон* предмета воспринимается благодаря тому, что лучи к.-л. цвета спектра отражаются предметом, а другие им поглощаются; проходя через прозрачную окрашенную среду, лучи С. соединяют собственный цвет с цветом среды. В результате отражения, поглощения и преломления лучей С. возникают хроматические цвета, обладающие цветовым тоном, отличным от ахроматических — белого, чёрного, серого (см. *Хроматизм*). В *искусствах пластических С.* понимается как более освещённые части самого художественного произведения (если это материальный объект — сооружение, скульптура, предмет) либо (в живописи и графике) как освещение изображённых фигур, предметов, пространств; максимум С. в произведении совпадает с изображённым источником С. (солнце, луна, свеча, лампа и т. д.), а также с его изображённым отражением (см. *Блик, Рефлекс*). С. — важнейший элемент *светотени*, создающий и определяющий все её особенности в сочетании с *тенью и полутенью*. Непосредственно С. передаётся в произведении повышением *светлоты* цвета и тона. Сила С. в нём выражается не только *светосилой* цвета и тона, но и с помощью контрастных и нюансных *световых отношений*. Как правило, в живописи наибольшая *яркость* С. совпадает с наибольшей яркостью цвета, но с существенными исключениями: яркий блик может быть обесцвечен, лишён интенсивной окраски; в венецианской живописи 16 в. (см. *Венецианская школа*) цвет обнаруживает свою природу в полутени (на С.



Сверчков Н.Е. «Отдых охотников». 1865



краска как бы выпцвetaет, обесцвечивается); в живописи *импрессионизма* сильный солнечный С. и равномерное употребление чистых красок спектра часто создают эффект взаимного обесцвечивания красок, общей белизны холста.

**Свѣтлин Русев** (р. 14.6.1933, Плевен), болгарский художник

» Заслуженный художник Болгарии (1971). Народный художник Болгарии (1975). Зарубежный почётный член Российской академии художеств (1995). Закончил живописный факультет Софийской академии художеств у профессора Д. Узунова. Значительную роль в формировании художника сыграл С. Сотиров. В числе работ: «Женщина с хлебом» (1961), «Хлеб» (1966), серия работ, посвящённых борьбе против оттоманского ига: «За свободу» (1963), «Сентябрь 1923 г.» (1963), «Клятва» (1966), «Народ прощается с патриархом Евтимием» (1969); серия портретов художников Д. Узунова, К. Петрова, писателя Б. Райнова, скульптора В. Емануйловой, учёного и поэта Н. Райнова, цикл картин «Болгарки». Председатель Союза болгарских художников с 1973. Профессор Высшего института изобразительных искусств имени Н. Павловича (Болгария).

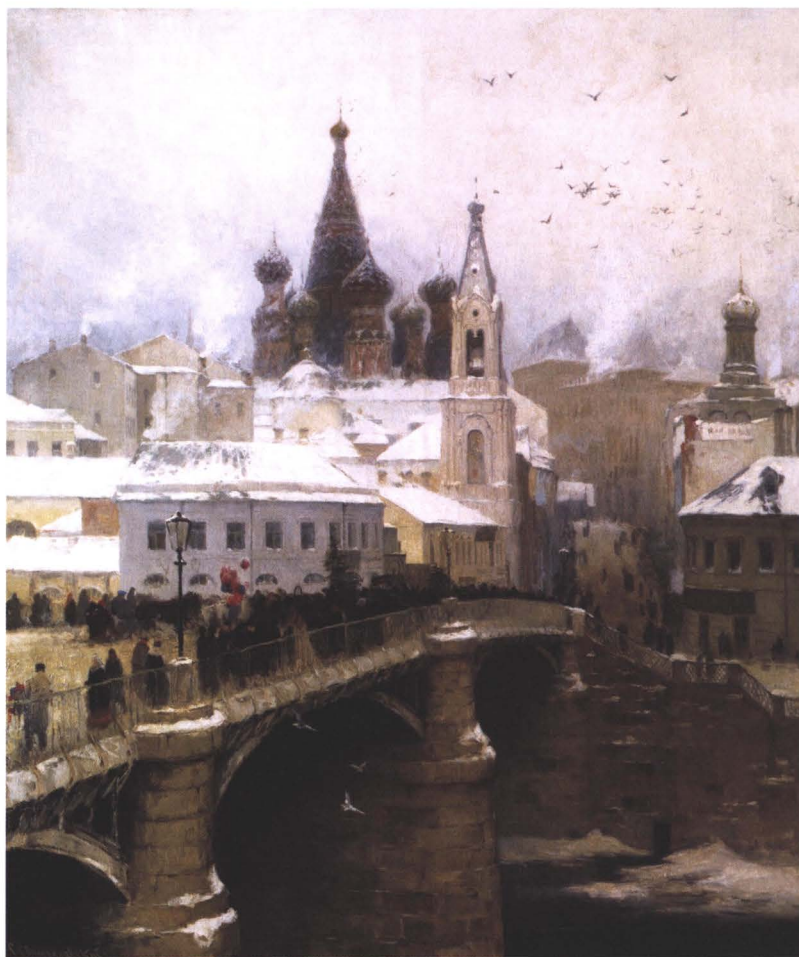
**Светлотá,** одно из основных качеств цвета

» С. тем выше, чем выше количество отражённого света по сравнению с количеством поглощённого этой же поверхностью цвета. С. окрашенных объектов оценивают, сравнивая их с ахроматическими (см. *Хроматизм*) объектами и оценивая их приближение к белому цвету, отражающему максимум света, и соответственно удаление от чёрного цвета, поглощающего максимум света.

**Световоздушная среда,** см. *Среда*

**Световые отношения,** в живописи и графике соотношения света, пропорциональные натуре, передаваемые при помощи красок и других изобразительных средств, воспроизводящих свет, глубину пространства, рельеф и так далее

» Для нахождения точных С. о. обычно фиксируются самые тёмные и самые светлые места будущего произведения, что облегчает определение нужной светосилы и нужного цветового тона в других



Светославский С.И. «Москворецкий мост»

его местах. В процессе работы над картиной художник наносит краски, постоянно учитывая, на сколько каждое новое пятно (мазок) картины темнее самого светлого места и светлее самого тёмного. Определение С. о. осложняется тем, что степень светлоты и яркости красок зависит от фона и всей колористической системы произведения.

**Светосила,** в живописи и графике качество цветового или светотеневого тона, позволяющее передать нужную силу света

» С. выражается степенью светлоты данного цветового или светотеневого тона (см. *Цвет, Светотень*), соответствует какому-либо участку или мотиву художественного произведения. Поскольку абсолютная С. тона в художественном произведении ниже соответствующей силы света в натуре, передача нужного светового эффекта требует искусно выверенного соотношения тона с другими (преимущественно соседними) тонами.

**Светославский Сергей Иванович** [24.9(6.10).1857, Киев, — 19.9.1931, там же], украинский художник

» Родился в дворянской семье, в 1874 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у А.К. Саврасова и из к-рого вышел раньше окончания курса (1884) со званием учителя рисования (1875—83). Член Товарищества передвижников (с 1891). Писал лирические виды (преимущественно сельской природы), нередко обогащая их жанровыми или анималистическими сценками и разрабатывая проблемы освещения с любовью к тонким колористическим эффектам («К весне», 1887; «Волы на пахоте», 1891; «Вечер в степи», 1905). Обращался также к городскому пейзажу («Москва. Василий Блаженный», 1893; «Извозчий дом в Замоскворечье», 1892).

**Светотѣнь,** градации светлого и тёмного, распределение различных по яркости цветов, тональных и





Светославский С.И. «Из окна Московского училища живописи, ваяния и зодчества». 1878

цветовых оттенков, позволяющее воспринимать объём фигуры или предмета и окружающую их световоздушную среду

► С. не только выявляет объём предмета, объекта и его расположение в пространстве, характер среды, но и служит важным средством эмоциональной выразительности. В архитектуре, скульптуре, предметах декоративно-прикладного искусства С. зависит от реального освещения, пластики — выпуклостей, вогнутостей, создающих игру света и тени, их контрастное или нюансное соотношение, а также от гладкой или шероховатой фактуры поверхности. С. в живописи и графике передаёт не только постоянные качества предметного мира, объём, структуру, характер поверхности предмета, но и изменчивость среды, состояния атмосферы. Элементы С. есть уже в живописи палеолита, где зарождается *моделировка* объёма. В Древней Греции (с V—IV вв. до н. э.) живописцы Зевксис, Аппеллес достигли убедительной зрительной иллюзии предметов, моделируя объём с помощью С. В живописи и рисунке эпохи Возрождения определяются законы С., взаимосвязи между светом, тенью, *полутенью*, *рефлексом*. Сфумато у Леонардо да Винчи передаёт тонкие оттенки С. в атмосферной среде. В 17 в. в искусстве М. да Караваджо, Х. ван Р. Рембрандта С. организует композиционный и эмоциональный строй картины, усиливается роль бликов, световых контрастов, падающих теней, сгущённой тьмы. С. может создавать иллюзию реальности — предмета или освещения

(Ф.П. Толстой, А.И. Куинджи), но часто, особенно в 20 в., используется для острых, контрастных эффектов (гравюры Н.С. Гончаровой, Ф. Мазерееля, экспрессионистов).

**Свешников Борис Петрович** (1.2.1927, Москва, — 6.10.1998, там же), российский художник, один из крупнейших и наиболее авторитетных представителей «неофициального» искусства СССР 1950—80-х

► В 1946, во время учёбы в Институте прикладного и декоративного искусства, был арестован по обвинению в «антисоветской пропаганде». Отбыл восемь лет в лагерях

(Ухта, Коми АССР), в 1954 был освобождён, в 1956 реабилитирован. В 1954—57 жил в Тарусе (был близок к поэту А.А. Штейнбергу), затем обосновался в Москве. Плодотворно работал для Гослитиздата, создав множество иллюстраций к произведениям И.В. Гёте, Э.Т.А. Гофмана, Г.Х. Андерсена, братьев Гримм, М. Метерлинка, К.Г. Паустовского и других авторов, — здесь чётко обозначился дар С. как романтика-символиста, мастера изысканной исторической стилизации. Главным его произведением явился огромный цикл лагерных рисунков (в его излюбленной технике перового рисунка тушью). Тонким, каллиграфически точным штрихом написаны снежные поля или мрачные залы, где маячат мелкие фигурки заключённых и стражников. К этой сюите, созданной в основном в 1950—60-е, позднее прибавился графический цикл «Альбом для рисования», ещё более фантастико-гротескный и в меньшей степени связанный с гулаговскими реалиями. Чувство «мира иного» — сказочное и в то же время меланхолично-скорбное — неизменно было присуще и живописи мастера. От ранних, графически-чётких по композиции и колориту полотен он перешёл к своеобразным цветовым «паутинкам», сотканным из пуантилистского марева мелких точечных мазков. Его героями неизменно оставались романтизированные «эзки» либо просто чудачки и бродяги, блуждающие в мирах своих кошмаров и грёз. Среди характерных его картин — «Полёт» (1958), «Майская гроза» (1976), «Мастерская гробовщика» (1961), «Прогулка» (1961), «Поминки» (1965).



Свешников Б.П. «Октябрь». 1968



**Свободные художественные мастерские,** Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ), художественные учебные заведения, существовавшие в 1918—начале 1920-х

» Были созданы согласно постановлению Наркомата просвещения путём преобразования всех художественных школ в Москве, Петрограде, Казани, Саратове, Одессе, Харькове и др. Наряду со сторонниками традиционных методов обучения в С. х. м. большую роль играли приверженцы производственного искусства и представители «левых» течений в искусстве. В Москве С. х. м. были созданы на базе Строгановского художественного училища (1-е С. х. м.) и Московского училища живописи, ваяния и зодчества (2-е С. х. м.). Первые С. х. м. включали 14 живописных, 4 скульптурные и 3 архитектурные мастерские, кроме того, в их состав входили декоративные мастерские — формовочная, краскотёрочная, химическая лаборатория. В 1920 путём слияния 1-х и 2-х С. х. м. в Москве был создан Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские) с факультетами: художественные — живописи, скульптуры, архитектуры и производственные — полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный, металлообрабатывающий. В 1930 Вхутемас разделился на несколько самостоятельных институтов: архитектурный, художественный (имени В.И. Сурикова), полиграфический и текстильный. Петроградские С. х. м. стали преемниками Императорской академии художеств. В 1921 переименованы в Петроградские государственные художественно-учебные мастерские при воссозданной Академии художеств, в 1928 преобразованы в Высший художественно-технический институт (Вхутеин).

**Свободный художник Академии художеств,** звание, которое получали до 1830-х окончившие курс обучения вольноприходящие или посторонние ученики АХ

» Подобное звание освобождало от податного состояния и воинской повинности. С середины 19 в. С. х. называли того, кто получил звание неклассного художника (подробнее см. *Классный художник Академии художеств*).

**Связующее вещество,** вещество, входящее в состав краски и определяющее все её специальные

свойства, за исключением цветового тона, обусловленного пигментом

» Главное назначение С. в.: скрепляя по высыхании частицы пигмента между собой и с грунтом, создавать связный и устойчивый красочный слой и тем самым обеспечить сохранность красок. С. в. целиком определяет способы наложения красок и закрепления их на основе, следовательно, технологические виды живописи определяются С. в. Основные С. в.: растительное масло, растительный и животный клей, яйцо, воск, смола, в монументальной живописи — известь (известковое молоко); их смеси, комби-

нации с дополнительными веществами многочисленны, так же как разновидности керамических, силикатных, эмалевых, синтетических красок.

**Святое собеседование** (*Sacra Conversazione*), в изобразительном искусстве название западноевропейского типа изображения Марии с младенцем Иисусом на руках в окружении группы каких-либо святых

» Данная иконография, развившаяся из типа *Маэста*, появилась в 15 в. на севере Италии и активно использовалась в течение итальянского Ренессанса. Термин «С. с.»



Святое собеседование. А. Корреджо. «Мадонна со святым Георгием». Около 1530—1532





Святое собеседование. А. Мантенья. «Святое собеседование с Марией Магдалиной и Иоанном Крестителем». 1480-е



Себастьяно дель Пьомбо «Юная римлянка» («Доротея»). 1515

не использовался собственно в эпоху Ренессанса; он был введен в искусствоведение в 18 в., его первое упоминание относят к 1763. Художники заменили ею более раннюю иератическую форму — триптих или полиптих, где фигуры ещё не взаимодействовали в рамках единого перспективного пространства и занимали каждая свою отдельную створку. В С. с. рамы полиптихов были «разбиты», и фигуры соединялись в едином унифицированном пространстве. Композиция С. с. является фронтальной и относительно симметричной, она представляет собой Марию с Младенцем, сидящую на троне под балдахин в центре полотна, обычно в интерьере. По бокам от неё стоят два или более святых. Выбор святых не определяется канонами, это могут быть люди, жившие с разницей в несколько веков. Тем не менее они изображались сопоставимыми по физическим размерам и возрасту, существующими в едином пространстве и иногда беседами

ющими («собеседующими», отсюда и название иконографии). Композиция характеризуется атмосферой покоя и созерцания изображённых на ней персонажей. Чаще всего изображались святые, покровительствующие семье заказчика картины. Также могли быть написаны и сами донаторы, как правило, коленапреклонённые, и ангелы. Обычно эти изображения предназначались для алтарей. Первый пример подобной иконографии встречается у Ф.Б. Анджелико («Алтарь Аннелена», ок. 1437—40), Ф. Липпи («Алтарь Барбадори», 1437), а также у Доменико Венециано. Алтарь, созданный Донателло в Падуе, стал воплощением этой иконографии в трёхмерной форме. «Алтарь Сан-Зено» А. Мантеньи явился связующим звеном между флорентийской традицией и важными произведениями Пьеро дельла Франческа, Дж. Беллини и Антонелло да Мессина (все ок. 1475), которые создали единое пространство и для изображённых фигур, и для зрителей, превратив написанную на полотне архитектуру в продолжение архитектурных форм собственно помещений, в которых помещалась данная картина.

**Сграффито** (итал. *sgraffito*), граффито, технический способ монументальной живописи и декоративной отделки стен, выполняемый в два-три цвета металлическими инструментами

» Техника С. состоит в процарапывании хорошо высохшей светлой краски, покрывающей тёмный штукатурный слой, или же в соскабливании нанесённых друг на друга тонких разноцветных слоёв штукатурки. Изображения, выполненные в этой технике, отличаются чёткой графичностью силуэтов. С. применяется гл. обр. для исполнения орнаментальных композиций или стилизаций. В керамике техникой С. называется соскабливание верхнего глиняного слоя.

**Сеанс** (франц. *seance*, букв. — «время, проводимое за каким-либо занятием»), время работы художника в пределах одного дня, без длительного перерыва и без перемени модели и задания

» На выполнение какого-либо произведения художник может затратить от одного до нескольких С.

**Себастьяно дель Пьомбо** (*Sebastiano del Piombo*) (настоящее имя Себастьяно Лучани; *Sebastiano Luciani*) (ок. 1485—21.6.1547), итальянский художник



» Учился у Дж. Беллини и Джорджоне. Первоначально работал в Венеции. В 1511 переехал в Рим. В 1531 получил в Ватикане пост хранителя папской печати. Начал свою художественную карьеру в Венеции. В работах венецианского периода («Святой Людовик», «Святой Синибальд» — росписи створок органа, ок. 1508—09, Венеция, церковь Сан Бартоломео ди Риальто; «Иоанн Златоуст», «Иоанн Креститель», «Либерале», «Мария Магдалина», «Агнесса и Екатерина», ок. 1510, Венеция, церковь Сан Джованни Кризостомо) есть величавая широта, подчёркнутая архитектурным фоном, тональное богатство живописного языка, тонкость передачи неяркого золотистого света и прозрачных теней, заполняющих пространственную среду. Традиции венецианской живописи прервались после переезда художника в Рим. Он испытывал всё нарастающее влияние творчества Рафаэля и в особенности Б. Микеланджело, к окружению которого вскоре присоединился. Уже в росписях люнетов зала Галатеи (ок. 1511, Рим, вилла Фарнезина) на темы «Метаморфоз» Овидия и в «Смерти Адониса» (ок. 1512—13, Флоренция, галерея Уффици) традиции венецианской мифологической композиции сочетаются с подчёркнутой динамикой поз и жестов, пластической чёткостью, почти скульптурностью лепки форм. Эти тенденции нашли продолжение в полных несколько внешнего драматизма и религиозной патетики алтарных композициях римского периода, написанных в



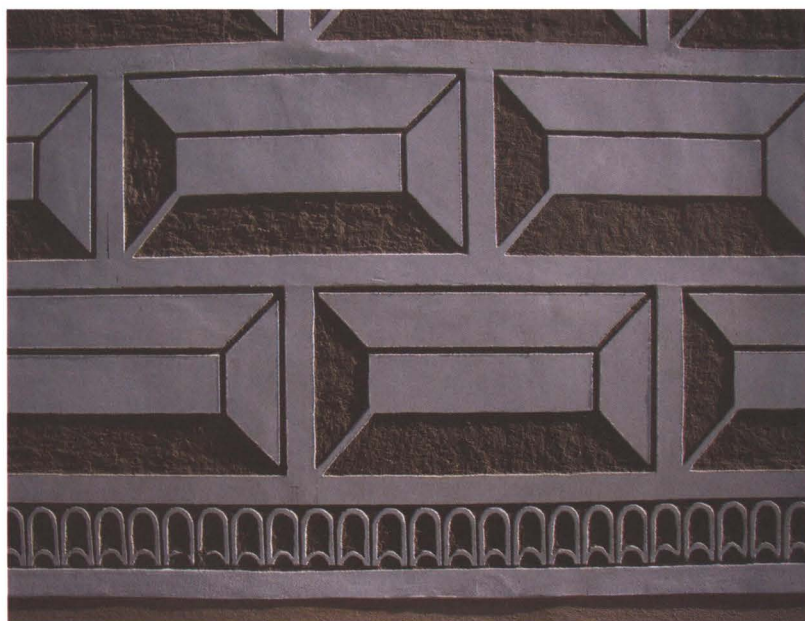
Себастьяно дель Пьомбо. «Кардинал Бандинелло Суари». 1516

тёмной тональности, с резкими контрастами света и тени («Пьета», ок. 1515, Витербо, Городской музей; «Воскрешение Лазаря», ок. 1517—18, Лондон, Национальная галерея; «Оплакивание Христа», ок. 1517, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Встреча Девы Марии и Елизаветы», 1521, Париж, Лувр; «Несение креста», ок. 1528—30; «Христос в Лимбе», ок. 1532, обе — Мадрид, Прадо; «Несение креста»,

ок. 1537, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Заметное место в творчестве художника занимает портрет. Ранние портреты, написанные в первые годы работы в Риме, ещё связаны с традициями Джорджоне («Юный скрипач», ок. 1515, Париж, собрание Ротшильда; «Юноша», ок. 1515—17, Будапешт, Музей изобразительных искусств; «Молодой воин», ок. 1516, Хартфорд, Уордсворд Атенеум). В середине 1520-х появился иной тип портрета — более официальный, холодный и эффектный («Папа Климент VII», 1526, Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте; «Генуэзский дож Андреа Дория», 1526, Рим, галерея Дориа-Памфили). Произведения С. д. П. находятся в итальянских музеях, собраниях Лувра в Париже, Эрмитажа в С.-Петербурге, музея Прадо в Мадриде, Национальной галереи в Лондоне.

**Северини Джино (Severini Gino)** (7.4.1883, Кортонна, Тоскана, — 27.2.1966, Париж), итальянский художник, один из лидеров футуризма

» В 1899 приехал в Рим, где посещал вечерние курсы школы Виллы Медичи. В 1900 встретился с Дж. Балла и У. Боччони, к-рые познакомили его с системой дивизионизма (см. Пуантилизм). В 1906 прибыл в Париж, где воочию увидел живопись Ж.П. Сёра и П. Синь-



Графито двухцветное. Чехия





Северини Дж. «Танцующая в голубом». 1912



Северини Дж. «Фестиваль на Монмартре» («Карусель»). 1913

яка, завязал знакомство с А. Модильяни, Ж. Браком, Р. Дюфи, М. Утрилло. Пейзажи этого времени, написанные в пуантилистической манере, насыщены светом, интенсивными вибрациями воздушной среды («Весна на Монмартре», 1908, Париж, частное собрание). В 1910 присоединился к футуристической группировке, подписав «Манифест художников-футуристов». В дальнейшем С. был посредником между миланским и парижским авангардом. Его первые футуристические картины изображают танцовщиц и сценки в кабаре. Сочетая приёмы дивизионизма, футуризма, кубизма, С. аналитически членил форму на разных уровнях; фигуры раздваивались, множились, демонстрируя simultaneity; угловатые плоскости расщепляли их на отдельные фрагменты, а точечные мазки символизировали молекулярную структуру материи («Навязчивый образ танцовщицы», 1911, Нью-Йорк, частное собрание; «Динамические иероглифы бала Табарэн», 1912, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Дробление объёмов создаёт ощущение ритмичного мелькания, непрерывных смещений контура. В манифесте «Пластические аналогии» (1913) С. утверждал: «Движение и свет разрушают материальность тел». Футуристический динамизм в произведениях художника отличается лёгкостью, сверкающей бравурностью. «Пластическая экспрессия», «эмотивная среда» воссоздавались не агрессивным натиском жёстких пронзающих форм и кричащих цветов, а ускоренными ритмами, порхающими линиями, искрящимися красками. «Пластическая аналогия», по С., возникает из соотношения отвлечённых зрительных свойств. Сплав форм и цветов возбуждает ассоциации с самыми разными явлениями, воспринимается как образопорождающая стихия, первичное вещество формирующейся реальности («Балерина + море = букет цветов», 1913, Нью-Йорк, частное собрание; «Балерина + море», 1913, Венеция, фонд П. Гуггенхайма; «Театр Нового Бедфорда», Лондон, галерея Тейт). В 1916 начал отходить от футуристического движения. В теоретических работах «Символизм пластический и символизм литературный» (1916) и «Авангардная живопись» (1917) художник призывал к строгой архитектонике живописных построений, к воссоединению научного и художественного мышления. Сблизившись в 1919 с журналом «Валори пластици», он обратился к изучению классического наследия — законов перспекти-



вы и светотеневой моделировки, математических пропорций и модулей, организующих живописное пространство. В теоретическом эссе «От кубизма к классицизму» (1921) С. выступил сторонником «эстетики циркуля и числа». «Объективные», «научно выведенные» нормативы он апробировал в своём первом монументальном цикле — настенных росписях замка Монтефугони близ Флоренции (1921—22). Неоклассические ориентации господствуют и в станковых работах 1920-х — видах античного Рима, натюрмортах, изображениях персонажей комедии дель арте («Пьеро-музыкант», 1924, Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена). Во второй половине 1920-х С. испытал духовный кризис и под влиянием Ж. Маритена обратился

к католицизму. В 1923—39 им были выполнены монументальные ансамбли в церквях Швейцарии (во Фрибуре, Лозанне, Ла Роше), а также декоративные циклы для Дворца правосудия в Милане (1936—37), для Падуанского университета, для почтового ведомства в Александрии (1937—41). В поздние годы занимался сценографией, сотрудничая с театром Маджо Фьорентино и с театром Фениче в Венеции.

**Се́верное Возрожде́ние, культура европейских стран, расположенных к северу от Альп (Нидерланды, Германия, Франция; отчасти — Англия и Испания), где в 15—16 вв. произошёл расцвет изобразительных искусств во многом под влиянием Италии**

» С. В. выросло из готики и сохранило с ней тесную связь; новые гуманистические идеи соединились со средневековыми традициями. В отличие от итальянцев, в произведениях к-рых человек был героизирован и возвышен, нидерландские и немецкие художники не утратили ощущения грандиозности и величия мироздания, где человек, камень, цветок — в равной мере драгоценные «перлы творения». Итальянский Ренессанс видел людей сквозь призму прекрасного идеала; С. В. стремилось передать индивидуальную неповторимость человека и его окружения (отсюда интерес к интерьеру, натюрмарту, пейзажу, тогда как в итальянской живописи преобладал возвеличивающий человека портрет). В искусстве северных стран было больше внутренней противоречивости, неравномерно развивались различные виды искусства. Ренессансные принципы воплотились прежде всего в живописи, графике и книжной миниатюре. Возрождение не сложилось здесь в цельную стройную систему, применение классических пропорций и прямой перспективы не было всеобъемлющим; художники широко использовали унаследованные от готики условные приёмы, добиваясь большей эмоциональной выразительности. Очень рано были найдены самостоятельные и смелые реалистические решения, северные мастера проявили редкую наблюдательность в изображении человека, природы, мира вещей. Революционным открытием в Нидерландах стала техника масляной живописи (Я. ван Эйк), повсеместное распространение к-рой дало художникам невиданные прежде возможности в воссоздании многообразия окружающего мира. Предвестием новой эпохи на рубеже 14—15 вв. стал расцвет живописи и книжной миниатюры в Бургундии — центре утончённого рыцарского готического искусства, где работали нидерландские живописцы Ж. Малуэль и его племянники братья Лимбург, М. Брудерлам. В 15 в. в Нидерландах сложилась самобытная школа живописи (Я. ван Эйк, Р. Кампен, П. Кристус, Роги́р ван дер Вейден, Д. Баутс, Гертген тот Синт-Янс, Х. ван дер Гус, Х. Мемлинг). Художники не увлекались научно-теоретическими исследованиями, не стремились к возрождению античных образов; гуманистическая направленность их искусства воплотилась в одухотворённости человека и окружающего его пространства, в любовной передаче тончайших особенностей цвета, формы, фактуры предметов. Каждая деталь в их кар-



Северное Возрождение. Л. Кранх Старший. «Суд Париса». Около 1528



тинах — неповторимая и драгоценная частичка мира и в то же время — поэтический символ. Буквальное перенесение на местную почву итальянского опыта породило в 16 в. направление «романизма» с его аристократическими, стилизованными формами. Самобытное нидерландское искусство в конце 15 — 16 вв. обратилось к реальному миру и народной жизни; развивался портрет, в картинах на библейские и мифологические сюжеты всё заметнее становились элементы бытового жанра, пейзажа, натюрморта (Лука Лейденский, И. Патинир). К. Массейс, П. Артсен и М. ван Реймерсвале писали лавки мясника и конторы сборщиков налогов, кухни и рынки; образы народного искусства оживали в произведениях И. Босха, П. Брейгеля Старшего. Расцвет искусства в Германии был драматичным и кратковременным; в нём сложно переплелись старое и новое, национальное и заимствованное из Италии, светское и религиозное. В 15 в. живопись развивалась почти целиком в церковном русле; лишь эпизодически появлялись светские черты (Л. Мозер, Х. Мультер, М. Шонгауэр, К. Витц). Немецкое Возрождение пережило яркий расцвет в конце 15 — начале 16 в. (А. Дюрер, М. Нитхарт, Л. Кранах Старший, А. Альтдорфер, Г. Гольбейн Младший) в живописи и графике. Новые тенденции были прерваны, уступив дорогу искусству *маньеризма*. Во Франции разви-



Северное Возрождение. А. Дюрер. «Оплакивание Христа». 1500—1503

тие ренессансного искусства опиралось, наряду с традициями местной готики, и на знакомство с античными памятниками, сохранившимися на юге страны. Поддерживались активные культурные связи с Италией и Нидерландами. Французское искусство отличаются изящество, лиризм и одновременно редкая наблюдательность, острота в восприятии окружающего мира (картины и книжные миниатюры Ж. Фуке, С. Мармиона, т. н. Мастера из Мюлена). В 16 в. французское Возрождение переживало расцвет (живописные и графические портреты Ж. и Ф. Клуэ, Э. Дюмустье). В придворном искусстве реализовались тенденции *маньеризма* (Фонтенбло школа). В Англии наметившиеся в конце 14 — 15 вв. ренессансные веяния были прерваны внутренними войнами и реформами Генриха VIII. В 16 в., во многом под влиянием работавшего в Англии Г. Гольбейна Младшего, отголоски искусства Возрождения стали заметными в миниатюрном портрете (Н.

Хиллиард). На Пиренейском полуострове лишь к концу 15 в. завершилась освободительная война против арабов. В испанском искусстве соединились героические идеалы и религиозный аскетизм, яркая национальная самобытность и следы влияния прихотливой арабской культуры (П. Берругете). В 16 в. усилилось влияние итальянского искусства (портреты А.С. Козльо). Пронзительная одухотворённость отличает произведения Эль Греко.

**Северные письма, круг произведений иконописи, созданных живописцами Русского Севера 15—18 веков**

» Основой для формирования местного иконописания стали иконы *новгородской школы*, привозимые на Север в 15—16 вв., и творчество приглашённых сюда мастеров. Местные художники обучались мастерству, работая в составе артелей приезжих иконописцев. Со второй половины 16 в. под влиянием *москов-*



Северные письма. «Пророк Илия». 17 век





Северное Возрождение. М. Грюневальд. «Встреча святого Эразма и святого Маврикия». 1517—1523

ской школы в живописи Севера появились свои специфические, самобытные черты. На всех этапах развития северная живопись отличалась стилистическим многообразием. Иконы писали в различных регионах Русского Севера: в Поморье и на Двине, в Каргополье, бассейнах рек Пинеги, Мезени и Онеги. Центрами иконописания выступали посады и монастыри. Не все иконописцы были профессиональными мастерами. Порой образа писали церковные дьячки, сельские священники и даже простые крестьяне. Отсюда присущая иконам С. п. наивная наглядность образов, простота живописных приемов.

**Севильская школа, одна из главных художественных школ в Испании 15—17 веков**

» Желание эмоционально осмыслить реальную действительность, появившееся в живописи С. ш. 15—начала 16 в. (А. Фернандес и др.),

получило наибольшее развитие в конце 16 — первой половине 17 в., что отразилось в творчестве мастеров (Ф. де Эррера Старший, Ф. Пачеко). Отличительные особенности С. ш. — демократический характер образов, определенность художественного языка — дали толчок к расцвету испанского искусства 17 в. С Севильей связано творчество Д. Веласкеса (до 1623), Ф. де Сурбарана, Б.Э. Мурильо.

**Севостьянов Геннадий Кириллович (19.7.1938 — 14.3.2003, Москва), российский художник**

» Народный художник РФ (1996). Заслуженный художник РСФСР. В 1960 с отличием окончил Казанское художественное училище. В 1965—71 учился в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова в мастерской Д.К. Мочальского (дипломная работа «В волжских степях»). В 1971 был принят в Студию военных ху-

дожников М.Б. Грекова, работая в к-рой, создал такие произведения, как «Солдатское утро» (1972), «Юность отцов» (1974), «Среди родных» (1975), «Служи Родине, сын!» (1982). Творческие командировки в войска и на флот стали источником его творчества. С упоением он работал на Северном флоте. В картинах «Северная ночь», «По тревоге», «Крейсер „Минск“ в походе» он достиг высокой степени художественной выразительности и обобщения, создавая героический образ военного моряка. В 1981—82 и в 1983—84 состоялись творческие поездки художника в Алжир и Афганистан, по итогам к-рых была создана серия «Выполняя интернациональный долг». Принял участие в создании диорамы «Огненная дуга» в городе Белгороде, к-рую он написал совместно с Н.Я. Бутом, В.Н. Щербаковым и М.А. Сычёвым. Персональная выставка состоялась в 1988 в Москве. Работы хранятся в крупных художественных музеях бывшего СССР.

**Сегал, Сегалл Лазарь (Segall Lasar) [8.7.1891, Вильно (Вильнюс), — 31.7.1957, Сан-Паулу], бразильский художник**

» Родился в еврейской семье. В 15 лет приехал в Берлин, учился в Берлинской академии художеств (1906—09), затем — в Императорской академии художеств в С.-Петербурге. Недовольный академизмом преподавания, в 1910 уехал в Дрезден, преподавал в вечерней Академии художеств. Познакомился с О. Диксом и Г. Гроссом, сблизился с группой «Свободный сецес-



Севильская школа. Д. Веласкес. «Портрет папы Иннокентия X». 1650





Севильская школа. Ф. де Сурбаран. «Поклонение волхвов». 1639

сион», затем с группой «Мост», а впоследствии с объединением «Дрезденский сецессион». Выпустил несколько книг со своими гравюрами, выставлялся вместе с немецкими экспрессионистами. В 1923 уехал в Бразилию. Получил бразильское гражданство. Живопись и графика этого периода, нередко передающая образ жизни маргинальных групп, атмосферу психиатрических клиник, кварталов красных фонарей и т. п., близка к кубизму. Вместе с другими бразильскими художниками-авангардистами (А.К. Малфатти, Т. ду Амарал, К. Портинари, Э. Ди Кавалканти, О. де Андраде) принимал активное участие в Неделях современного искусства, сформировал движение бразильского модернизма. Постоянно

бывал во Франции и Германии, поддерживал тесные отношения с авангардистскими художественными кругами. Организовал Общество развития современного искусства (порт. Sociedade Pro-Arte Moderna, SPAM), участвовал в двух его коллективных выставках. Общество распалось под действием внутренних конфликтов, постоянным источником к-рых была интегралистская фракция, сближавшаяся с фашизмом и отличавшаяся крайним антисемитизмом. Работы Сегала последних десятилетий жизни отмечены обострением основных конфликтных тем, составлявших основу его творчества (эмиграция, нетерпимость, насилие, страдание). В 1967 дом С. был превращён в музей его работ вместе с некоммерческим

культурным центром и художественной школой, высоко авторитетными в Сан-Паулу.

**Сегантини Джованни** (*Segantini Giovanni*) (15.1.1858, Арко, Трентино-Альто-Адидже, — 28.9.1899, Шафберг, близ г. Понтрезина, Швейцария), итальянский художник

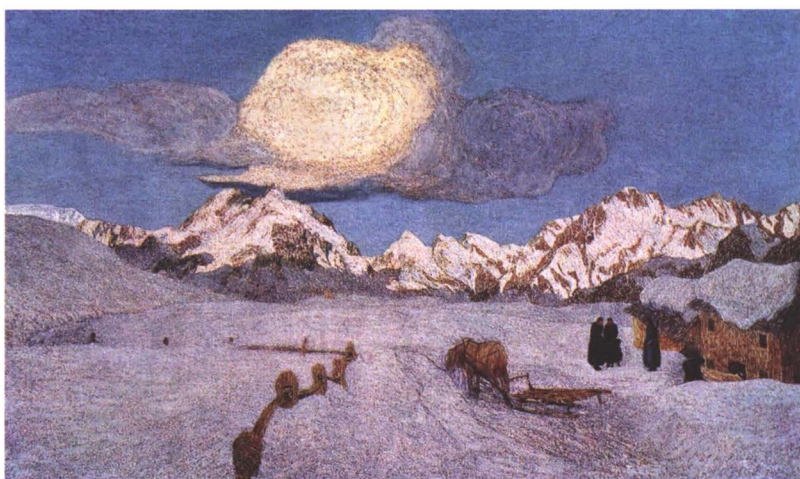
» В 1876 переехав с семьей в Милан, начал заниматься в Академии художеств, но вскоре оставил её. Работал самостоятельно, писал пейзажи в окрестностях Милана. После знакомства в 1879 с братьями В. и А. Грубичи, художниками, бывавшими в Париже, С. увлёкся французским искусством. Начал создавать полотна на сюжеты из жизни крестьян и пастухов альпийских горных селений Брианца (1882–86), Савоньин (1887–94), Малойя (1895–99). Ранние, созданные в Брианце полотна «Благословение овец», «Стрижка овец» (оба — 1882–86, Санкт-Мориц, Музей Сегантини), «„Аве Мария“ на переправе» (1886, Санкт-Галлен, Художественный музей), «На пастбище» (1886, Рим, Национальная галерея современного искусства) характерны для итальянского *веризма* второй половины 19 в., с присущей ему правдивой передачей натуры и решением пленэрных задач. В них сказался не только интерес к сюжетам работ Ж.Ф. Милле, но и знание произведений Дж. Фаттори. В 1890-е под влиянием статей А. Грубичи и Г. Превиятти о дивизионизме (см. *Пуантилизм*), под впечатлением увиденных в Париже (1898) работ дивизионистов С. начал работать в новой манере. Интерес к теории спектрального разложения цвета С. соединил в своей новой живописной манере с традицией *ломбардской школы*. Его композиции строятся на сочетании экспрессивных коротких лучеобразных и удлинённых, уподобленных запятой мазков. В палитре художника преобладают зелёные, фиолетовые, жёлтые и серо-голубые цвета, рождающие ощущение искусственного освещения, в отличие от его произведений 1880-х. В подобной манере исполнены картины, созданные в Савоньино в 1887–94 («Сбор сена», 1889–90, Санкт-Мориц, Музей Сегантини; «Две матери», 1889, Милан, Галерея современного искусства; «Пахота», 1893, Мюнхен, Новая пинакотекa; «Альпы в мае», 1891, Цюрих, частное собрание). Работая с 1895 в селении Малойя, С. писал виды лугов в различное время года, заснеженные склоны горы Энгадин, поражающие космическим раз-



махом и величием альпийской природы («Проявление весны», Сан-Франциско, Художественная галерея; «Пастбища весной», Лукарно, галерея Фишер). Увлекаясь эстетикой *символизма* и находясь в курсе дискуссий о нём в итальянских журналах, С. в 1890-е создал картины, полные таинственного и загадочного содержания, литературных и религиозных ассоциаций («Ангел жизни», 1894, Рим, Национальная галерея современного искусства; «Горе, поддерживаемое верой», Гамбург, Кунстхалле; «Любовь у источника жизни», 1896, Милан, Галерея современного искусства). Под влиянием японского искусства, индийского эпоса и буддийской философии, к-рыми увлекался художник, были написаны полотна «Нирвана сладострастных» (1891, Ливерпуль, Художественная галерея) и «Нирвана для плохих матерей» (1890-е, Вена, Музей истории искусства). Характерное для художника-символиста увлечение музыкой (автор музыки к двум балетам), идея соединения в искусстве музыки и живописи проявились в посвящённом Г. Доницетти полотне «Музыкальная аллегория» (1896, Санкт-Мориц, Музей Сегантини). Унаследованная символистами от романтиков идея общих для человека и природы жизненных циклов заключена в «Альпийском триптихе» (1896—99, Лукарно, галерея Фишер). Весенний альпийский вид символизирует пробуждение природы и человека, а изображение зимнего и осеннего пейзажей — заключительные аккорды жизненного цикла. Исполненные каждый в оп-



Сегантини Дж. Альпийский триптих. «Природа». 1898—1899



Сегантини Дж. Альпийский триптих. «Смерть». 1898—1899



Сегантини Дж. «Злые матери». 1894



ределённой колористической гамме, они приведены к красочной гармонии, в к-рой выразительные средства живописи и музыки должны были составлять единство. Проблема синтеза различных видов искусства, характерной для искусства европейского *модерна*, С. посвятил ряд теоретических статей, написанных в 1891—93, ей посвящены и письма, опубликованные в 1970 Л.



Сегерс Д. «Цветочный венок с Мадонной и Младенцем». 1650-е



Сегерс Д. «Бюст Никола Пуссена в цветах». Около 1650



Сегантини Дж. Альпийский триптих. «Жизнь». 1898—1899

Витали. Художественное воплощение эти идеи нашли в созданных для павильона Парижской выставки 1900 эскизах больших панно (до 19,5 м) с видами гор Энгадин в разное время года (Санкт-Мориц, Музей Сегантини). Над панно предполагалось разместить медальоны с изображением альпийских растений и птиц. Портреты, созданные художником («Автопортрет», 1883—84, Санкт-Мориц, Музей Сегантини; «Настоятель Карло Рота», Милан, Центральный госпиталь; «Витторио Грубичи», 1890, Лейпциг, Музей изобразительных искусств), исполнены в свойственной С. манере лучеобразного динамичного мазка и передают глубокое и тонкое постижение внутреннего мира моделей. При жизни художником была написана «Автобиография», изданная в 1910.

**Сегерс Даниель** (*Seghers Daniel*) (1590, Антверпен, — 1661, там же), фламандский художник

» Учился у Я. Брейгеля Старшего. В 1614 вступил в орден иезуитов. В 1625—27 жил в Италии. Работал в Антверпене. Часто сотрудничал с другими художниками, в т. ч. с Э. Квеллином Младшим и К. Схютом. Писал цветы. Пользовавшиеся огромным успехом в европейских странах многочисленные произведения С. представляли собой пышные цветочные гирлянды, обрамлявшие барочный картуш с изображением в центре небольшой композиции религиозного содержания, портретных бюстов и особенно часто Мадонны с Младенцем. Нередко эти изображения выполняли другие художники. Мастер изысканного колорита и превосходный рисовальщик, С. как истинно фламандский

художник придал, казалось бы, второстепенному, оформительскому мотиву величественный декоративный размах и главную роль в картине. Вплетённые в холодноватую зелёно-голубую гамму листьев и тонких стеблей нежные розовые головки цветов порождены живой природой и вместе с тем — это возвышенные мистические дары, драгоценные символы поклонения божеству («Гирлянда цветов, окружающая изображение Мадонны, младенцев Христа и Иоанна Крестителя», Берлин, Государственные музеи; «Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов», нач. 1650, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; центральное изображение выполнено Э. Квеллином Младшим).

**Сегерс Херкулес Питерс** (*Seghers Hercules Pietersz*) (1589 или 1590, Харлем, — ок. 1633/1638, Амстердам), голландский художник, мастер пейзажа

» Учился до 1606 у Г. ван Конингсloo в Амстердаме. Работал в Харлеме (мастер с 1612), Амстердаме (1614—29), Утрехте (1631), Гааге (с 1632 или 1633). Из творческого наследия С. до наших дней дошло всего лишь несколько его бесспорных живописных работ, среди них подписанный ранний «Пейзаж с городом Ренен» (1620, Берлин, Государственные музеи), «Речная долина» (Амстердам, Рейксмузеум), «Долина реки с группой домов», «Пейзаж» (Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена), «Скалистый пейзаж» (Лондон, Национальная галерея), «Горный пейзаж» (1630—35, Флоренция, галерея Уффици). Среди современных ему голландских мастеров С. выделяется широтой творческого диапа-





Сегерс Х.П. «Городской пейзаж с рекой». 1627—1629

зона, тягой к обобщённому образу природы, лишённой черт обыденности и наделённой мощью и внутренним драматизмом. Мир в его картинах кажется необъятным. Художник писал как бы с отдалённой точки зрения громады одиноких гор и бескрайние равнины. Человек появляется здесь то как затерявшийся среди бурной стихии путник, то как одинокий пастух, к-рый гонит домой своё стадо. В творчестве С. голландский панорамный пейзаж достиг пространственного и светового единства. Художник был великим мастером офорта. Новизна и оригинальность его работ заключались в необычных мотивах и манере исполнения, в самой сложной технике, где С. проявил себя смелым экспериментатором в области цветного офорта. Основанные на реальных впечатлениях от живой природы произведения графического искусства преобразованы им в образ фантастической красоты. Сохранилось 65 офортов, в к-рых каждый оттиск отличался от другого. Изображение мастер обычно печатал не чёрной краской, а цветом на предварительно загрунтованной определённым цветом бумаге или даже на ткани. Иногда он проходил оттиски кистью акварелью или гуашью, благодаря чему они напоминали произведения живописи. Пейзажи С. — виды гор и равнин, изъеденные временем скалы, уходящие в бесконечность дороги, многочисленные сказочные деревья словно живут своей беспокойной жизнью; короткие рваные штрихи сочетаются с длинными извивающимися линиями, хаотически рассыпанные

точки с заливами краски. Блестящее владение линией, пространственной композицией, светотеневыми контрастами, сочетанием дальних и близких планов и цветовых пятен придают офортам С. редкий зрелищный эффект. От ранних произведений, связанных с лесными пейзажами («Хижина в лесу», «Лесная дорога», «Большое дерево»), художник перешёл к панорамным офортам с их широким и свободным образом пространства и световоздушной атмосферой («Пейзаж с двумя колокольнями», «Вид Ренена», «Пейзаж со старым дубом», «Пейзаж с сосновой веткой») и панорамным маринам («Большие корабли», «Малые ко-

рабли», «Буря на море»). Творчество художника оказало влияние на Х. ван Р. Рембрандта, Я. ван Рёйсдала и др. голландских художников.

**Сегонзак** Андре Дюнуайе де (Segonzac Andre Dupuyer de) (7.7.1884, Бусси-Сент-Антуан, — 17.9.1974, Париж), французский художник

» Начиная работать под влиянием импрессионизма, позже — экспрессионизма в смягчённом варианте. В 1901—06 учился в Парижской школе изящных искусств у Л. Мерсона и в Академии Жюлиана у Ж. Лорана. В ранних работах использовал мастихин, густо накладывая охряные краски плоскостями («Пьяница», 1910). В 1920-х стал употреблять в пейзажах прозрачные голубые и яркие зелёные краски («Улица в Креси», 1923), писал акварелью, рисовал, делал офорты. Оставил более 2000 гравюр: студии обнажённой натуры, натюрморты, портреты и пейзажи; иллюстрации к книгам. После Второй мировой войны 1939—45 работал как иллюстратор («Мускатное вино» Колетт, 1932; «Георгики» Вергилия, 1944—47).

**Седов** Григорий Семёнович (12.1.1836, Москва, — 15.4.1884, там же), российский художник

» Окончил Академию художеств, где был награждён четырьмя серебряными медалями и малой золотой медалью. На академическом конкурсе 1866 получил большую золотую медаль за картину «Обращение великого князя Владимира в



А.Д. де Сегонзак. «Церковь в Жуи-ан-Жоза». 1952





Седов Г.С. «Боярышня». 1860-е

христианство». В качестве пенсионера академии был отправлен за границу, в 1867–70 жил в Париже, где написал картину «Христос в темнице» и образ Пресвятой Троицы в полукуполе алтаря парижской православной церкви. В этот период художник ослеп на один глаз. Будучи в 1870 вызван обрат-



Седов Г.С. «Выбор невесты царём Алексеем Михайловичем». 1882

но в Россию, провёл остальные три года своего пенсионерства в Москве, где жил потом постоянно, занимаясь преимущественно работами для церквей. В том же году ему было присуждено звание академика за картину «Иоанн Грозный и

Малюта Скуратов». Участвуя в работах по украшению живописью московского храма Христа Спасителя, С. исполнил в западном крыле этого здания настенную картину «Крещение святой Ольги» и изготовил эскизы подобных картин: «Крещение святого Владимира» и «Закладка Успенского собора в Москве», написанных по этим эскизам Н.А. Корнеевым. В 1876 большой успех имела выставленная в Академии художеств картина С. «Иоанн Грозный перед Василисой Мелентьевой».

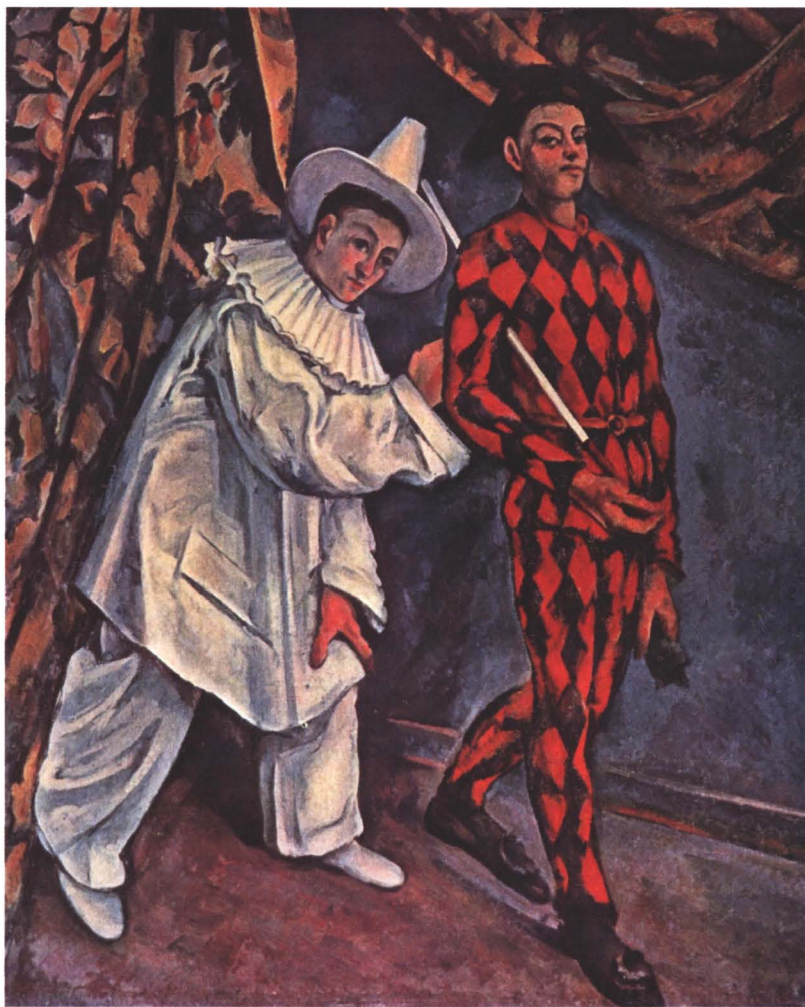
**78 Сезанн Поль (Cezanne Paul)** (19.1.1839, Экс-ан-Прованс, — 22.10.1906, там же), французский художник, ведущий мастер постимпрессионизма

» Учился в коллеже в Эксе вместе с Э. Золя, с к-рым впоследствии сохранил дружбу. После завершения учёбы в 1858 работал в конторе своего отца — провинциального финансиста, одновременно посещал муниципальную школу рисования. В 1858–62 учился в Академии Сюиса в Париже. Благодаря Э. Золя и К. Писсарро (соученику) сблизился с Э. Мане, К. Моне, О. Ренуаром и др. будущими импрессионистами (см. Импрессионизм). С 1874 принимал участие в нескольких их выставках, однако работы С. постоянно (кроме 1882) отвергались жюри Салона. Много копировал картины старых мастеров в Лувре. В ранних работах мастера сказывается влия-



Сезанн П. «Купальщицы». 1906





Сезанн П. «Пьеро и Арлекин» («Масленица»). 1888

ние П. Веронезе, Я. Тинторетто, Э. Делакруа, О. Домье; однако преломление традиций их творчества часто носит утрированный характер, принимает вид экспрессивных, фантазмагорических сцен («Оргия», 1864—68; «Убийство», 1867—70). В произведениях 1860-х ощути-мо воздействие манеры Г. Курбе («Печка в мастерской», 1865—68). С 1870-х начала формироваться собственная живописная система С., к-рая достигла принципиальной законченности к концу 1880-х. Под влиянием Писсарро С. начал работать на пленэре, и хотя его палитра высветлилась, обнаружилось его принципиальное расхождение с импрессионизмом: С. интересовали устойчивые закономерности цветовых соотношений, материальная насыщенность и осязаемая предметность природы («Дом повешенного в Оверре», 1872—73, «Поворот дороги»). Упорно постигая натуру, подолгу разрабатывая один и тот же мотив, С. стремился к созданию «классического» искусства, к раскрытию ве-

личия природы. Будь то в портрете (напр., Л. Гийома, 1879—82), фигурной композиции («Пьеро и Арлекин», 1888), пейзаже («Гора Сент-Виктуар», 1900) или натюрморте («Яблоки с апельсинами», 1896—1900), изображаемые С. объекты монументально статичны, замкнуты в себе и символизируют равновесие природных сил. Гора Сент-Виктуар стала частым мотивом пейзажей С., — с 1880-х её хорошо было видно из окон его мастерской в пригороде Экса, где художник жил до конца жизни, получив прозвище «Отшельник из Экса». В середине 1890-х С. начал работать над портретами («Портрет Г. Жеффруа», 1895; «Портрет А. Воллара», 1899), к-рые требовали многочисленных сеансов (иногда до 100) и всё же оставались незавершёнными. В последние годы С. часто обращался к мотивам «Купальщиц» и «Купальщиков», стремился синтезировать остроту пластического видения с гармоничной определённой и монументальностью образов. Слава



Сезанн П. «Молодая итальянка». 1896

пришла к С. в конце жизни. В Экс началось паломничество художников, коллекционеров и критиков. Искусство С. оказало большое влияние на живопись 20 в., в частности таких художников, как П. Гоген, фовистов (см. Фовизм), кубистов (см. Кубизм), русских сезанистов из «Бубнового вала». См. также Сезаннизм.

**Сезаннизм** (по имени П. Сезанна, крупнейшего живописца, представителя постимпрессионизма), течение в живописи первой четверти 20 в., ориентирующееся на методы П. Сезанна, на построение контрастами цвета прочной, устойчивой объёмной формы, на её обобщение и геометризацию

» По мнению Сезанна, задача художника заключается не в фиксации мгновенных впечатлений от действительности, а в глубоком её изучении, выявлении и передаче общих, основополагающих качеств — объёма, структуры, весомости; в интересе вечного монументального характера мира, его устойчивых, непреходящих черт. Свой творческий принцип, названный «воплощением», Сезанн сформулировал в высказывании «писать как Пуссен, но с натуры», т. е. через наблюдение и изучение природы посредством работы с натуры постигнуть конструктивный замысел Творца. В основе сезанновской живописи — рисунок, цвет и контрасты. Цвет — это ведущее формообразующее начало. Его краски — это градация (по его выражению, модуляции) трёх основных цве-





Сезаннизм. П.П. Кончаловский. «Натюрморт. Персики». 1916

тов — зелёного, голубого и белого, а с помощью контрастов и соотношений тонов художник лепит объёмы, добиваясь ощущения их плотности, весомости и придавая предметам особую значительность. Сезанн, мало интересуясь пространственными планами, стягивал всё изображение в единое живописное поле, так что отдельные перспективные зоны, как бы сливаясь, наплывают друг на друга (излюбленный приём — совмещение разных

точек зрения на объект при его изображении), использовал приёмы обратной и сферической перспективы, увлекаясь изгибающимися и наклонными линиями, создавал лаконичные, упрощённые, сведённые к геометризованным объёмам и цветовым плоскостям формы. Воздействие его искусства сказалось на творчестве П. Гогена и художников группы «Наби», фовистов (см. Фовизм), кубистов (см. Кубизм) и русских «сезаннистов» из объеди-

нения «Бубновый валет» (П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк и др.). Сезанна рассматривали порой как «художника для художников» и представителя «чистой живописи», иногда же как создателя своего рода философской концепции мира и искусства.

**Се-и** (кит. — выражение идеи), в классической средневековой и современной традиционной китайской живописи одна из двух (наряду с гун-би) дополняющих друг друга творческих манер

» Отличается живописной свободой спонтанного лаконичного рисунка, призванного выразить сущность предмета и позволяющего зрителю домысливать то, что упустила рука живописца. В манере С.-и исполнялись обычно монокромные композиции в жанрах «горы-воды» и «цветы-птицы» (см. Шань-шуй, Хуа-няо). Заимствованная японским искусством манера С.-и прослеживается в произведениях школы *бундзинга* (или *нанга*) в монохромной живописи буддийской секты дзэн.

**Сеичэнто** (итал. *Seicento*), итальянский термин, обозначающий 17 век

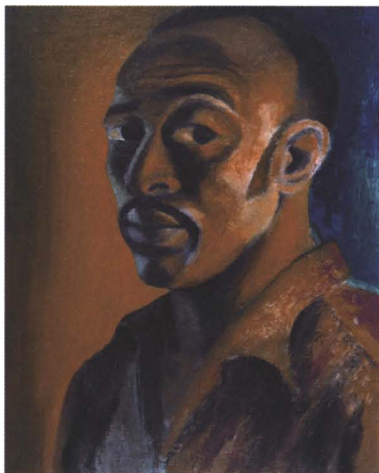
**Сэкко**, см. *А секко*

**Секотó Жерар** (*Sekoto Gerard*) (9.12.1913, Боцхабело, ныне ЮАР, — 20.3.1993, Париж), южноафриканский художник



Сезаннизм. Ж.А.П. Гоген. «Больше никогда». 1897



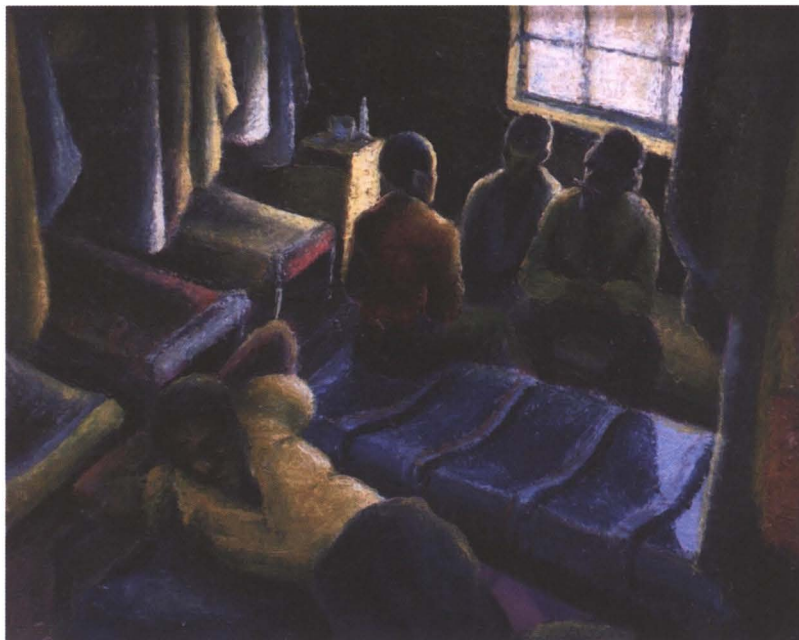


Секото Ж. «Автопортрет». 1947

» Первоначально получил педагогическое образование. Рисовать начал рано и довольно быстро получил признание у себя на родине. В 1940 картина С., приобретённая художественной галереей Йоханнесбурга, стала первым произведением чернокожего художника, вошедшим в музейную коллекцию в ЮАР. Выставки картин С. с успехом проходили в Париже, Стокгольме, Венеции, Вашингтоне и многих других городах. В 1947 художник переехал в Париж, не желая жить в стране, в которой в те годы набирал силу апартеид. В этот период его произведения приобрели политическую окраску. В 1989 в художественной галерее Йоханнесбурга с успехом прошла ретроспективная выставка работ С. и университет Витватерсранда присвоил ему звание почётно-го доктора.

**Селиванов Иван Егорович** (10.1.1907, Архангельская губ., — 1.3.1988, пос. Инской Беловского р-на Кемеровской обл.), российский художник, представитель наивной живописи

» Выходец из крестьянской семьи. Работал кузнецом, слесарем, кочегаром, печником, сторожем. Рисовать начал довольно поздно, в начале 1940-х, сначала карандашом, потом акварелью и маслом. В середине 1940-х поступил на курсы Зочного народного университета искусств (ЗНУИ). Благодаря преподавателям ЗНУИ все работы С. были собраны и получили известность не только на родине, но и за рубежом. Художественное творчество С. нередко сравнивают с произведениями таких художников, как В. ван Гог и Н. Пиромани. В 1985 состоялась первая прижизненная персональная выставка С.



Секото Ж. «Рабочие в субботу»

Среди наиболее известных работ мастера: «Слон» (1957), «Африканский лев» (1957), «Автопортрет с голубыми глазами» (1976), «Мой дом, моя родина» (1980), «Семья петуха» (1983), «Путевой обходчик. Автопортрет», «Соседка кормит кур», «Портрет жены», «Фурража и чернильница» и др. В 2007 в г. Прокопьевске Кемеровской области открылась выставка, посвящённая 100-летию со дня рождения С.

**Сельвинская Татьяна Ильинична** (р. 3.11.1927, Москва), российский художник

» Дочь писателя И.Л. Сельвинского. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1990). Брала уроки живописи у Р.Р. Фалька. Окончила Московскую среднюю художественную школу (1946) и театральную мастерскую Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова (1953). В 1956 оформила первый спектакль — «Двенадцать стульев» по И. Ильфу и Е. Петрову в Одесском драматическом театре имени А.В. Иванова. С. была художником-постановщиком свыше 130 спектаклей, в т. ч. «Аттракционы» А.И. Володина (Театр имени Ленинского комсомола, 1966), «О том, как господин Мокингот от своих злосчастий избавился» П. Вайса (Театр драмы и комедии на Таганке, 1969), «Мисс Топаз» М. Паньоля (Драматический театр имени Н.В. Гоголя, 1975), «Волки и овцы» А.Н. Островского (Учеб-

ный театр ГИТИСа имени А.В. Луначарского, 1992), «Без вины виноватые» Островского (Театр имени Евг. Вахтангова, 1993) и др. С 1953 работала в Российском академическом молодёжном театре (РАМТ). С 1992 состоялось 16 персональных выставок С. В РАМТе (Москва) и ТЮЗе (Челябинск) действуют постоянные выставки работ С., её работы хранятся также в музеях и частных собраниях. Автор трёх поэтических сборников и ряда статей в журналах «Театр», «Декоративное искусство» и др. Гос. премия РФ (1993).

**Семирадский Генрик** (Генрих Инполитович) (польск. *Siemiradzki Henryk Hektor*) [10(22).10.1843, с. Печенеги, Украина, — 23.8.1902, Стшалково, близ г. Ченстохова, Польша], польский и российский художник, представитель академизма

» По окончании физико-математического факультета Харьковского университета поступил в вольные слушатели С.-Петербургской академии художеств. Занимался рисованием и живописью под руководством Д.И. Бесперчия — ученика К.П. Брюллова. В 1868 получил малую золотую медаль, а через два года — большую золотую медаль и звание художника 10-й степени. В 1873 за картину «Христос и грешница» удостоен звания академика, а за создание масштабного полотна «Светочи христианства» (подарена автором Краковскому музею) академия присудила С. звание профессо-



# Серов Валентин Александрович

## «Мика Морозов»

1901 год

Холст, масло, 62,3 × 70,6 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Портрет сына промышленника и мецената Морозова — жемчужина серии «детских образов» Серова. Ра-

бота полна внутреннего движения. Подвижность модели рождается из композиции, построенной на контрасте вертикально расположенной фигуры ребёнка и диагональных линий подлокотников кресла. Серов не пользовался экспрессивными художественными средствами — всё предельно сдержанно, в том числе цветовая гамма. Портрет выполнен в импрессионистической манере.



Внутреннюю озарённость ребёнка зритель ощущает в каждом движении, в каждой детали нежного детского лица: пылают щеки, полуоткрыты губы, взгляд «горит», подчеркнутый резким росчерком кисти.



Мальчик, приподнявшись на краешке узкого кресла, которое словно сжимает его, и будто отталкиваясь согнутой, похожей на крылышко рукой от высоких подлокотников, стремится поскорее покинуть это ограничивающее, тесное пространство.







## «Портрет княгини О.К. Орловой»

1911 год

Холст, масло, 237,5 × 160 см

Санкт-Петербург,

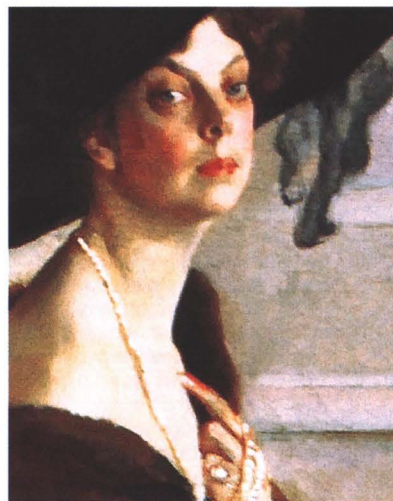
Государственный Русский музей

Портрет княгини Орловой стал кульминацией позднего творчества Серова. Художник почувствовал в модели тот драгоценный материал, который мог быть претворён в блестящий образец нового стиля, в пластическую формулу великосветского портрета эпохи. Образ героини отвечает культивируемому ею в реальности образу элегантной и экстравагантной красавицы. Взгляд портретиста на заказчицу бескомпромиссен: она представлена как дорогая вещь среди дорогих вещей.

Под кистью мастера Орлова навязчиво демонстративна в роскошном интерьере особняка. Поза её претенциозна: гордо поднятая голова, руки, сжимающие жемчуга, выставленная лакированная туфля придают всему образу вычурное изысканство.



В этом портрете всё чрезмерно: слишком фарфоровое лицо, слишком большая шляпа, слишком длинное ожерелье, слишком острый абрис фигуры, с которой чересчур низко спускаются роскошные меха, двусмысленно акцентируя полураздетость.







Семирадский Х. «Христос и грешница». 1873

ра; французское правительство наградило его кавалерским орденом Почётного легиона. Произведение «Фрина на празднике Посейдона в Элевзисе» (Государственный Русский музей, С.-Петербург) принесло художнику звание члена туринской академии и члена-корреспондента Института Франции. Не менее известны картины С.: «Танец среди мечей» (1881), «У храма (Идиллия)» (1881), «Погоня за мотыльком» (1883), «Песня рабыни» (1884), «Христос у Марфы и Марии» (1886), «Праздник Вакха» (1890), «Отдых» («Селянка») (1890), «Суд Париса» (1892), «Красота и любовь» (1894) и др.

**Сен Паритош** (*Sen Paritosh*) (18.10.1918, Дакка, — 22.10.2008, Калькутта), индийский художник, один из пионеров модернизма в живописи

» Живопись изучал в Париже, где познакомился с П. Пикассо, оказавшим на индийского художника решающее влияние. Вернувшись на родину преподавал в Бихарском и Джадавпурском университетах. В 1942 организовал первое объединение индийских художников-модернистов — «Калькуттскую группу», активно пытавшуюся совместить модернизм с традиционным индийским изобразительным искусством. Достижения «Калькуттской группы» вскоре стали всемирно известны.

**Сенжері** (франц. *Singeries*), жанр в живописи, изображающий обезьян и других экзотических животных

» Картины или декоративная живопись в жанре С. («обезьянничание») обычно показывают обезьяну одетой в человеческую одежду и смешно имитирующей человеческие жесты и действия. Натуралистиче-

ские этюды (напр., П. Уччелло, А. Пизанелло, П. Брейгеля Старшего, Ф. Снейдерса) нельзя считать С., так же как и акварели многих анималистов, предназначенные для кабинетов зоологии, поскольку они имеют научный характер. Самыми



Сенжері. Ж.А. Ватто. «Обезьяна-скульптор». 1710



древними примерами С. являются картинки на полях манускриптов 13—14 вв., в к-рых художники изображали сцены из жизни и демонстрировали своё чувство юмора. На одной из таких сенок обезьяны танцуют фарандолу с женщинами, на другой — они расхищают чемоданы задремавшего путешественника. Одним из самых удивительных примеров является рукопись из библиотеки Бодли в Оксфорде, где маленькие обезьянки, пародируя рыцарей, сражаются на турнире или на войне. Вкус к фарсу характерен для творчества Д. Тенирса Младшего («Обезьяний банкет», «Обезьяны в таверне», «Обезьяны в кухне» — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), Ж.А. Ватто («Обезьяна-скульптор»), Ж.Б.С. Шардена («Обезьяна-антиквар» и «Обезьяна-художник» — намёк на человека здесь сочетается с намеком на живопись, к-рая «подража-

ет» реальности, т. е. «обезьянничает»), Пейротта («Партия в карты», «Чтение газеты»). В конце 17 в. и особенно в начале 18 в., в эпоху рококо, обезьяны начали играть важную роль в живописном декоре, асимметричном и извилистом, как и их полные фантазии пируэты. Они появились в рисунках Берена, в сериях Декера и Жилло или того же Ватто, в моделях гротесков («Обезьяна-шарлатан», «Обезьяны Марса»). Но самое большое место отводил обезьянам К. Юэ, если, конечно, такие картины, как «Большая сенжери» и «Малая сенжери» (Шантийи), написаны именно им. Обезьяны играют на флейте, барабане, они сидят на лошади, одеваются в женские платья и сидят за туалетным столиком. Юэ создал также две серии гравюр — «Книга обезьян» и «Новая книга обезьян». Вероятно, жанр С. был особенно-стью французской живописи. Неиз-



Сенжери. Ж.-Б.-С. Шарден. «Обезьяна-художник». 1750-е



Сентиментализм. Ж.Б. Грёз. «Гитарист». 1757

вестно ни одного подобного примера ни в Англии, ни в Италии, ни в Центральной Европе. Широкое развитие карикатуры в 19 в. привело к тому, что многие художники использовали обезьян в качестве сатирических моделей (в частности, Гранвиль). Но это произошло главным образом в рисунках. В живописи обезьян в большом количестве изображал А.Г. Декан, представляя их в виде музыкантов, жандармов или экспертов.

**Сентиментализм** (франц. *sentimentalisme*, от *sentiment* — чувство), идейно-стилевое направление в культуре и искусстве стран Европы и Америки второй половины 18 — начала 19 века

► Идейную основу С., сложившегося как протест против испорченности, извращённости аристократического общества и городской цивилизации, составила одна из ветвей утопического просветительского мировоззрения — взгляды Ж.Ж. Руссо, немецких (Г. Э. Лессинг, И.Г. Гердер, молодой И.В. Гёте) и англо-шотландских (А. Шефтсбери, Ф. Хатчесон) мыслителей. Культ природы, естественного чувства, прирождённой человеку нравственной чистоты, изначальной неиспорченности людей и народов породили особую духовную атмосферу, в к-рой возникали художественные образы, полные искренности, душевного благородства, природной грации. Идеи С. нашли выражение в романах Ж. Руссо, И.В. Гёте, Л. Стерна, Д. Дидро, поэзии А. Шенье, Т. Грея, молодых В.А. Жуковского и А.С. Пушкина,





Сентиментализм. А. Кауфман. «Томас Дженкинс с племянницей». 1790

повестях Н.М. Карамзина. Элегические и пасторальные настроения, идеализация патриархального быта, восхищение естественной природой наложили печать на архитектуру пейзажных парков и расположенных в них интимных дворцов, павильонов, строений, подражающих сельским и экзотическим образцам (архитекторы У. Кент, У. Чеймберс в Англии, Ж.А. Габриель, Р. Мик во Франции, Ф.В. Эрдмансдорф в Германии, Ч. Камерон, П. Готтардо Гонзаго, В.И. Неёлов в России). Характерны для С. нежные, трогательные женские, юношеские и детские образы (в скульптуре — Э.М. Фальконе во Франции, М.И. Козловский в России; в живописи — портреты Т. Гейнсборо в Англии, Ж.Л. Вуаля, Э. Виге-Лебрён во Франции, В.Л. Боровиковского в России), величавые и меланхоличные пейзажи с ан-

тичными руинами и парковыми постройками (Ю. Робер во Франции, С.Ф. Щедрин в России). Популярностью пользовались сентиментальные картины Ж.Б. Грёза (Франция) и А. Кауфман (Швейцария), но со временем на первый план вышли одухотворённые пейзажи и портреты Гейнсборо, О. Фрагонара, В. Гисланди, Ф. Гварди, графика Г. де Сент-Обена. С., как и предромантизм, явился предшественником романтизма. Не являясь самостоятельным стилем (во многом С. соприкасался с классицизмом), он приобрёл некие общие стилевые признаки (нежность, мягкость моделировки и колористических оттенков; воздушность далей, листвы, тканей; строгое изящество сооружений, предметов, фигур), придающие образам С. общий отпечаток благородной простоты, прозрачности, лёгкости.

**Сенья ди Бонавентура** (*Segna di Buonaventura*) (годы рождения и смерти неизвестны; имя художника упоминается в сиенских документах с 1298 по 1326), итальянский художник

► Был сыном Бонавентуры, брата знаменитого сиенского художника Дуччо ди Буонинсеня. Азам художественного ремесла обучался, вероятно всего, в мастерской своего дяди. Все произведения, на к-рых сохранилась подпись С. ди Б., написаны в манере Дуччо ди Буонинсеня. В сиенских архивных документах имя С. ди Б. несколько раз упоминается с 1298 по 1326, однако у исследователей нет полной уверенности, что во всех записях речь идёт об одном и том же человеке. В 1317 за работу над алтарной картиной для братства августинцев в Леччето, под Сиеной, художник получил плату в 4 флорина. В 1316 и 1318 его имя появляется в качестве жителя, приписанного к приходской церкви Сан Пьетро Овиле, Сиена, а в 1319 — жителя Арещо. В том же 1319 он получил плату в 8 лир за подновление фигуры Богоматери в сиенском палаццо Пубблико (Городская ратуша). Документ от 1321 также сообщает о выплате С. ди Б. суммы в 1 лиру и 11 сольди за надпись на картине для палаццо Пубблико. У С. ди Б. было два сына, также ставших впоследствии художниками. До наших дней дошло всего четыре произведения, подписанные самим С. ди Б. Это «Расписной крест» (Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва), «Маэста» (Кастильон Фьорентино, Арещо), Полиптих (четыре части хранятся в музее Метрополитен, Нью-Йорк и в музее Сан Франческо, Ассизи) и четыре части полиптиха (Пинакоотека, Сиена). Пятой работой, практически бесспорной в отношении авторства С. ди Б., считается «Мадонна с Младенцем» из Епископальной семинарии Сиены. Кроме четырёх подписанных работ по стилистическим особенностям художнику приписывают целый ряд неподписанных произведений. Среди них в первую очередь следует упомянуть вариант величания Богородицы — «Мадонна со святыми», хранящийся ныне в коллекции Фонда Монто деи Паски в Сиене. Мастер изобразил Богоматерь с Младенцем на троне, но изменил её свиту. На сей раз это святые Варфоломей и Ансаний, а у подножия трона Богородицы преклонил колени один донатор. Приблизительная датировка произведения —



1320. Кроме расписного креста, хранящегося в Москве, С. ди Б. приписывается ещё несколько произведений подобного рода. Самый большой из крестов (5,5×3,5 м) находится в церкви Ла Бадиа (Бадиа ди Санта Флора э Лучилла) в г. Ареццо. Ещё два расписных креста находятся в Окружном музее г. Пиенца и в г. Масса Маритима в приходской церкви Святого епископа Чербоне. Производство изображений Мадонны было особой статьёй в сиенской живописи. Кроме величественных прославленных Богоматери в форме маэсты, где Мадонна изображалась на троне со свитой ангелов и святых, популярны были и другие, более интимные изображения Богоматери. С. ди Б. приписывается целый ряд подобных изображений. Самые ранние относятся к 1300—10 (Асчиано, Музей религиозного искусства; Миннеаполис, Институт искусств). В «Мадонне с Младенцем» от 1319 (Сиена, церковь Санта Мария деи Серви) ещё видно сильное византийское влияние, к-рое называется, в частности, в золочении

складок одежды Богоматери. Однако в более поздних произведениях с этой тематикой исследователи усматривают нарастание влияния готической художественной культуры. Это отчасти проявилось в изображении более естественных складок одежд Богоматери без наложения золота: «Мадонна с Младенцем» из коллекции Университета Северной Каролины (1320—30), «Мадонна с Младенцем» из Академии искусств Генолулы (1325—30). Среди распятий и мадонн С. ди Б. несколько особняком стоит картина «Страшный суд» (1300—05, Анжер, Музей изящных искусств). Её сюжет взят из «Апокалипсиса» Иоанна Богослова. В Городском музее Монтальчино хранится полиптих, к-рый также приписывается кисти С. ди Б. На нём изображены Мадонна с Младенцем, Иоанн Богослов, святая Елизавета, святой евангелист и святой епископ.

**Сэпия** (лат. *sepia*, от греч. *sepia* — каракатица), прозрачная коричневая краска для рисунков кистью и пером



Сентиментализм. В.Л. Боровиковский. «Портрет Елены Александровны Нарышкиной». 1799



Сенья ди Бонавентура. «Страшный суд». 1300—1305



Сенья ди Бонавентура. «Мадонна с Младенцем». 1319



» Натуральная С. готовилась из чернильного мешка морского моллюска. Применялась в жидком виде, подобно акварели. Использовалась европейскими художниками с середины 18 в. при рисовании пером и кистью. Также С. называется вид графической техники, использующей оттенки коричневого, получившей распространение в Европе с середины 18 в. (О. Фрагонаро во Франции и др.). В 20 в. дорогостоящую натуральную С. заменила искусственная, менее устойчивая, однако разнообразная по оттенкам.

**Сервра́нкс Виктор** (*Servranckx Victor*) (25.6.1897, Дигем, Бельгия, — 12.12.1965, Вильворд), бельгийский художник

» По окончании Королевской академии изящных искусств в Брюсселе работал в манере «абстрактного сюрреализма» (1917—19). В 1923—26 создал произведения, вдохновлённые машинами и построенные геометрически; по своему стилю они близки «Mauerbilder» немца В. Баумейстера и пуризму А. Озанфана и Жаннере, правда, С. отказался от каких бы то ни было фигуративных элементов. С. был первым бельгийским художником, ставшим на путь чистой пластики. Его первая выставка состоялась в 1924 в Брюсселе, затем он неоднократно участвовал в экспозициях авангарда в Европе и Америке. В международном масштабе он является одним из пионеров *абстрактного искусства*. В этот период его признавали такие апологеты *авангарда*, как Маринетти, Т. ван Дусбург, Л. Розенберг, М. Дюшан, Л. Мохой-Надь и позже А. Бретон. После 1926 С. обратился к сюрреализму и метафизике, он писал фантастические видения космического пространства, используя наиболее рафинированные технические приёмы живописи, в частности, *коллаж*. Около 1950 художник вернулся к своей первой, чисто геометрической концепции, к-рая, однако, приобрела декоративные черты. В 1936 создал живописное панно размером 550 квадратных метров для бельгийского национального Института радиовещания. Он вёл активную преподавательскую деятельность, являясь эссеистом, лектором и администратором при Королевских музеях Бельгии. В год смерти художника во Дворце изящных искусств в Брюсселе прошла выставка его работ, собравшая более 200 произведений. Работы художника представлены в большинстве бельгийских музеев, а также

во многих музеях и частных собраниях Европы и Америки.

**Серге́ев Юрий Алексеевич** (р. 1.4.1961, Ярославль), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. Заслуженный художник РФ. В 1988—94 учился в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова (мастерская портрета и исторической живописи профессора И.С. Глазунова). В 1993 был направлен в Академию художеств (мастерская профессора Манзена) в Штутгарт (ФРГ). В том же году выехал в Италию (Рим, Флоренция, Пиза, Венеция) с мастерской портрета профессора Глазунова. С 1993 преподаватель Всероссийской академии живописи, ваяния и зодчества. Участник Всесоюзных и зональных выставок, убеждённый последователь русской реалистической живописной школы и традиций великих мастеров итальянского Возрождения, знаток истории и этнографии. Наделённый философско-художественным складом ума, С. в своих картинах создаёт глубокие, наполненные духовной силой образы, характерные для России 17—18 вв. Его живописная палитра богата и разнообразна. Свободное владение цветом, тоном, рисунком позволяет создавать убедительные, выразительные композиции. Работы художника отличаются цельностью, собранностью, глубокой продуманностью каждой детали.

**Серги́н Валерьян Алексеевич** (р. 16.3.1936, Красноярск), российский художник

» Народный художник РСФСР (1991). Заслуженный художник РСФСР (1984). В 1953 окончил Красноярскую художественную школу имени В.И. Сурикова, в 1958 — Иркутское художественное училище. По возвращении в родной город стал активно участвовать в выставках. В 1958—62 главный хранитель Красноярской краевой картинной галереи. С 1962 педагог и художественный руководитель Красноярского училища имени В.И. Сурикова. С 1967 член Союза художников СССР. В 1990 художественный руководитель Дома творчества «Академическая дача имени И.Е. Репина». Вся жизнь художника связана с пейзажным жанром, и самыми проникновенными стали холсты, посвящённые Сибири, Красноярскому краю. Награждён орденом «За заслуги перед Отечеством» II степени (2002).

**Серебровский Владимир Глебович** (р. 13.11.1937), российский художник

» Заслуженный деятель искусств РФ (1998). Народный художник РФ (2007). В 1960—80-е был сценографом оперных и драматических театров Саратова, Куйбышева, Горького, Баку, Душанбе, Вильнюса, а также Германии и Чехословакии. В Москве оформил первый спектакль в 1965. С 1991 главный художник МХАТа имени М. Горького, Художник-постановщик спектаклей: «Грамматика любви» И.А. Бунина, «Северная обезьянка» Л.И. Устинова, «Хищница» Э. Фабра, а также детского спектакля «Мэри Поппинс» Б.В. Заходера, В.Л. Климовского. Помимо сценографии С. занимается станковой живописью. Особое место в его работах занимает восточная тематика, в том числе буддистские мотивы. В 1987 в московском Доме художника прошла большая персональная выставка художника, посвящённая пейзажам России. Картины художника хранятся в театральном музее имени Бахрушина, Государственной Третьяковской галерее, Музее музыкальной культуры имени Глинки, Музее детских театров, а также в частных коллекциях России, Германии, Англии, Франции и Японии.

**Серебряко́в Василий Алексеевич** (20.12.1810 — 1.5.1886), российский художник

» В 1833 окончил Императорскую академию художеств. Ученик А. Вернека. Получил малую золотую медаль за картину «Гектор в ложе» Елены упрекает Париса в бездействии». В 1836 С. отправился в Италию, где по поручению Николая I в основном копировал произведения старинных живописцев. Лучшие из работ — копии с картин «Посещение святой Елизаветы Приснодевой» М. Альбертинелли, «Положение во гроб» Фра Бартоломео, «Мадонна Леонеля да-Карпи» Рафаэля, «Погребение святой Петрониллы» Гверчино. В 1848 за несколько портретов и этюд «Голова итальянки» получил звание академика. Написал образа в Благовещенской церкви конногвардейского полка в С.-Петербурге, стенную живопись в гатчинском соборе и образа в иконостасе церкви Новороссийского университета.

**Серебряко́в Гавриил Иванович** (около 1745—после 1818), российский художник



» В 1761 был принят в Академию художеств. В 1770 получил малую золотую медаль за картину «Русский генерал наблюдает за видимым вдали турецким войском». В 1778 получил звание академика за полотном «Битва с турками под Хотинем в 1769 году». Преподавал в академии батальную, пейзажную и жанровую живопись. Писал портреты и миниатюры.

**Серебряков Николай Николаевич** (14.12.1928, Ленинград, — 9.8.2005, Москва), российский художник, режиссёр мультипликационных фильмов

» Народный художник РФ (1996). В 1948 окончил актёрскую студию под руководством А.А. Брянцева при Ленинградском ГИТИСе. В 1952 — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище по специальности художник по обработке дерева. В 1953—54 художник в Специальных научно-реставрационных мастерских в Ленинграде. В 1957—58 художественный руководитель фабрики Всесоюзного театрального общества в Москве. В 1958—60 художник-постановщик на Центральной студии телевидения. С 1960 работал на киностудии «Союзмультфильм»: сначала художником-постановщиком (преимущественно на картинах Р.А. Качанова), затем режиссёром (в 1963—65 с В.В. Курчевским, потом самостоятельно) кукольных фильмов и картин в технике перекладки. Сотрудничал с художниками-пос-  
та-

новщиками А.А. Спешневой (в 1968—84) и И.Б. Урманче. С 1989 снимал рисованные фильмы, в 1992—94 — на студии «Кристалл Филмз». В 1982—89 художественный руководитель по мультипликации объединения «Дебют» киностудии «Мосфильм». Художник-постановщик мультипликационных фильмов: «Машенька и медведь» (1960), «Новичок» (1961), «Окна сатиры» (1961), «Обида» (1962), «Хочу быть отважным» (1963), «Жизнь и страдания Ивана Семёнова» (1964), «Ни богу ни черту» (1965), «Я жду птенца» (1966), «Честное крокодильское!» (1967), «Клубок» (1968), «Не в шляпе счастье» (1968), «Великие холода» (1969), «Спорт, спорт, спорт» (1970), «Сказка о живом времени» (1971), «Ветерок» (1972), «Ваня Датский» (1974), «Поезд памяти» (1975), «Пока безумствует мечта» (1978), «Превращение» (1982), «Притча об артисте. Лицедей» (1989), «Ворон» (1996), «Минин и Пожарский» (1998) и др. Участвовал как художник в создании ряда игровых фильмов («Сватовство гусара», 1979; и др.). Работал в журнальной графике. Снимался в фильме из цикла «Мир анимации или анимации мира» (2001). Премия «Ника» (1989). Приз Британской королевской академии (1995).

**96 Серебрякова Зинаида Евгеньевна** [28.11(12.12).1884, с. Нескучное, Белгородский у., Курская губ., ныне в Харьковской области Украины, — 19.9.1967, Париж], российский художник



Серебрякова З.Е. «Автопортрет с дочерьми». 1921

» Дочь скульптора Е.А. Лансере, сестра художника Е.Е. Лансере. В раннем детстве лишилась отца и воспитывалась вместе с братом в семье деда по матери, архитектора Н.Л. Бенуа. В 1900 окончила женскую гимназию и поступила в художественную школу, основанную княгиней М.К. Тенишевой. В 1903—05 была ученицей художника-портретиста О.Э. Бразы. В 1902—03 путешествовала по Италии. В 1905—06 посещала в Париже академию «Гран Шомьер». Носила фамилию мужа, инженера-путейца Б.А. Серебрякова. Её ранние работы — «Крестьянская девушка» (1906, Государственный Русский музей) и «Сад в цвету» (1908, частное собрание) — рассказывают о её поисках и остром ощущении красоты русской земли. Широкую известность принёс С. автопортрет (1909, Государственная Третьяковская галерея), впервые показанный на большой выставке, организованной «Миром искусства» в 1910. За автопортретом последовали «Купальщица» (1911, Русский музей), портрет «Е. К. Лансере» (1911, частное собрание) и портрет матери художницы «Екатерина Лансере» (1912, Русский музей) — зрелые работы, твёрдые по композиции. Она вступила в общество «Мир искусства» в 1911, но отличалась от остальных членов группы любовью к простым сюжетам, гармонией, пластичностью и обобщениями в своих полотнах. В 1914—



Серебрякова З.Е. «Жатва». 1915



17 творчество С. переживало период расцвета. В эти годы она создала серию картин на темы народной жизни, крестьянской работы и русской деревни, к-рая была так близка её сердцу: «Крестьяне» (1914—15, Русский музей). Наиболее важной из этих работ стала «Беление холста» (1917, Третьяковская галерея). В 1916 приняла участие в росписи Казанского вокзала в Москве, разрабатывая тему Востока (эскизы четырёх панно с аллегориями стран Востока). В это же время она работала над большой картиной на темы славянской мифологии, к-рая осталась незаконченной. В 1917 её родовое имение в Нескучном сгорело, погибли все её работы. В 1919 умер от тифа муж. В это время работала в Харьковском археологическом музее, где выполняла карандашные наброски экспонатов. В декабре 1920 переехала в Петроград. В 1920—21 создала серию портретов балерин Государственного академического театра оперы и балета в Петрограде (бывшего Мариинского). В 1924 уехала в Париж, получив заказ на большую декоративную роспись. По окончании работы она намеревалась вернуться, но осталась во Франции. Много путешествовала, побывав, в частности, в Марокко (в 1928 и 1932). Природа Африки поразила её, она рисовала Атласские горы, арабских женщин, африканцев в ярких тюрбанах. Она также создала цикл картин, посвящённый рыбакам Бретани. Исполнила цикл декоративных панно для особняка Ж. де Брауэра под Брюсселем (1934—35). Большая часть её работ была передана

наследниками в дар музеям на родине художницы.

**Серебряный Иосиф Александрович** [12(25).4.1907, Городня Черниговской губ., — 1979, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник

» Народный художник СССР (1977). Член-корреспондент АХ СССР (1947). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Учился в Полтаве в студии М.М. Гужавина (1922—24), Ленинградском техникуме искусств и ремёсел (1924—27). В 1931 окончил Высший художественно-технический институт, где учился у В. Савинского, А. Рылова, М. Бобышева. Жил в Ленинграде. Активно выступал с 1925. Начал работать как художник-оформитель выставок, улиц, площадей Ленинграда, театральных спектаклей и кинофильмов киностудии «Ленфильм» (1931—34). Создал большие многофигурные картины. Творчество начала 1940-х посвящено теме Великой Отечественной войны 1941—45: портреты партизан К. Болотнева, Д. Власова, В. Тимашова и др.; работы в жанре плаката: «Враг у ворот», «Русский народ никогда не будет стоять на коленях», «Будь бдительным»; рисунки на темы обороны Ленинграда. Автор психологических портретов («Шостакович», 1964; и др.). С 1947 преподавал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, профессор (1960). Его работы экспонировались на всесоюзных художественных выставках в Москве в 1947, 1949, 1950, «Советская Россия» (Москва, 1960) и др. Награждён серебряной медалью АХ СССР (1966).

**Сéria, цикл** (лат. *series* — ряд), в классическом и современном изобразительном искусстве ряд произведений станкового искусства, связанных единством замысла

» Как правило, в отношении мону-ментального искусства понятие «С.» не употребляется (скульптурные циклы романских и готических соборов, мозаичные и фресковые циклы). В новейшем искусстве (со времени импрессионизма) С. — группа станковых работ, связанных единством предмета изображения, варьирующих к.-л. частный аспект изображаемого (напр., цветовое решение, освещение либо динамику пространственного восприятия). Идея С. была заимствована импрессионистами у японских художников (графическая С.: Утамаро Китаваса «Большие головы», 1790;

Хокусай Кацусика «36 видов горы Фудзи», 1823—29, «100 видов горы Фудзи», 1834—35, и др.). Импрессионисты подчинили работу над С. своим задачам — созданию синтетического образа природы как совокупности её многовариантных состояний. С. создавались импрессионистами, как правило, одновременно (в течение нескольких недель, месяцев, одного-двух лет) и образывали замкнутый период в творчестве художника; работы одной С. чаще всего выполнены в одном стиле и масштабе (К. Моне «Вокзал Сен-Лазар в Париже», 1876—77, семь картин; «Руанский собор», 1893—95, ок. 20 картин; Э. Дега «Русские танцовщицы», 1899, 14 пастелей, и др.). Применительно к новейшему искусству усиливается разграничение понятий «С.» и «цикл» (как совокупность работ на одну тему): цикл может состоять из большого количества работ без к.-л. единства масштаба, формата, техники исполнения, охватывать значительную часть творческого пути мастера и включать в себя несколько С. («Кувшинки», или «Нимфеи», Моне, работы Дега, посвящённые балету или скачкам, «Купальщицы» О. Ренуара и т. п.). В искусстве постмодернизма, особенно в графике, популярны С., состоящие из близких вариантов одной темы.

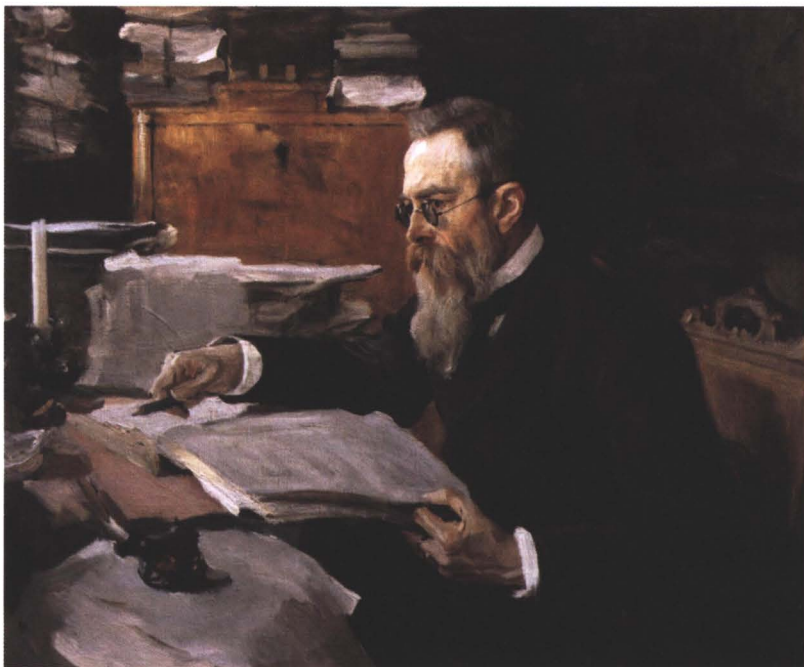
**Серов Валентин Александрович** [7(19).1.1865, С.-Петербург, — 22.11(5.12).1911, Москва], российский художник, представитель русского импрессионизма и модерна

» Родился в семье композитора А.Н. Серова и пианистки В.С. Серовой (урождённой Бергман). В 1874—75 и 1878—82 брал частные уроки у И.Е. Репина, оказавшего на него особое влияние. В 1880—85 учился в С.-Петербургской академии художеств. у П.П. Чистякова. Творчество раннего периода формировалось под влиянием реалистического искусства Репина и строгой пластической системы Чистякова. Большое воздействие на молодого художника оказала живопись старых мастеров, виденная им в музеях России и Западной Европы, дружба с М.А. Врубелем, а позже с К.А. Коровиным. Высшими достижениями раннего периода являются портреты-картины «Девочка с персиками» (1887), «Девушка, освещённая солнцем» (1888; обе в Государственной Третьяковской галерее). В этих произведениях С., воспевая юность и красоту, видел главную свою задачу в непосредственности восприятия модели и при-



Серов В.А. «Автопортрет», 1880





Серов В.А. «Портрет Н.А. Римского-Корсакова». 1898

роды и их убедительном пластическом истолковании. В разработке света и цвета, в передаче сложной гармонии рефлексов, в насыщении среды воздухом, в свежести живописного восприятия мира проявились черты раннего русского импрессионизма. С начала 1890-х портрет стал основным жанром в творчестве С., приобретая новые черты: психологически заострённую характеристику человека и активно выявленное в нём артистическое начало. Излюбленными моделями С. стали артисты, художники, писатели (портреты А. Мазини, 1890, Ф. Таманьо, 1893, К.А. Корвина, 1891, И.И. Левитана, 1893, Н.С. Лескова, 1894, Н.А. Римского-Корсакова, 1898, — все в Третьяковской галерее). Отказавшись от многокрасочной, сочной по цвету живописи второй половины 1880-х, С. начал предпочитать одну доминирующую гамму чёрно-серых или коричневых тонов, стал пользоваться более широким мазком, способствующим остроте передачи натуры. Получив широкую известность, художник вынужден был много работать над заказами, как правило, парадными портретами (портреты великого князя Павла Александровича Романова, 1897, Третьяковская галерея; С.М. Боткиной, 1899, Ф.Ф. Юсупова, 1903, — оба в С.-Петербурге, Русский музей). Одновременно в творчестве С. развивалось другое, противоположное направление: он часто писал интимно-задушевные, камерные портреты, преимущественно

детей и женщин. В портретах детей художник стремился характерностью позы и жеста, всем цветовым решением выявить и подчеркнуть непосредственность внутреннего движения, душевную чистоту и ясность мировосприятия ребёнка («Дети», 1899, Русский музей; «Мика Морозов», 1901, Третьяковская галерея). В 1890 — начале 1900-х часто обращался к пейзажно-жанровым композициям на крестьянские темы. Небольшие картины, выдержанные в единой тёплой серо-коричневой гамме, лишены повествовательных элементов — скромный пейзажный мотив

передаёт настроение тихой и грустной сосредоточенности («Октябрь. Домотканово», 1895, Третьяковская галерея; «Баба в телеге», 1899, Русский музей). В поздний период (начало 1900-х) был связан с «Миром искусства». На рубеже веков в его творчестве окончательно исчезли черты импрессионизма и всё более последовательно развивались принципы стиля «модерн», неизменно при этом сохранялось глубоко правдивое и реалистическое постижение природы и человека. В середине 1900-х художник создал несколько героических портретных образов. Избрав для них жанр парадного портрета, С. развивал прежнюю тему артистической личности, обретающей теперь большую свободу в выявлении своего таланта, его общественной значимости (портреты М.А. Морозова, 1902; М. Горького, 1904; М.Н. Ермоловой, 1905; Ф.И. Шаляпина, 1905; И. Рубинштейн, 1910; О.К. Орловой, 1911). Большое место в позднем творчестве С. занимала историческая живопись. По мотивам и стремлению передать дух времени, не прибегая к изображению значительных исторических событий, она близка исторической живописи художников «Мира искусства», отличаясь от неё большим богатством оттенков в характеристике героев и обстановки («Выезд Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту», 1900, Русский музей), глубиной постижения исторического содержания эпохи («Пётр I», 1907, Третьяковская галерея). В последние годы жизни художник создал несколько вариантов картин на сюжеты из античной мифологии. Сочетая условность мифологического образа с ре-



Серов В.А. «Похищение Европы». 1910



альным наблюдением натуры, обращаясь к традициям греческой архаики, С. дал собственную, свободную от классицистической нормативности интерпретацию Античности. Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897–1909). Ученики: П.В. Кузнецов, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, К.С. Петров-Водкин, Н.П. Ульянов, К.Ф. Юон.

**Серов Владимир Александрович** [8(21). 7.1910, с. Эммаус, Тверской обл., — 19.1.1968, Москва], российский художник

» Народный художник СССР (1958). Действительный член (с 1954, переизбран в 1962) Академии художеств СССР. В 1920–21 учился в Свободных художественных мастерских у С. Шлейфера в Весёгонске. В 1931 окончил Всероссийскую академию художеств (мастерская В.Е. Савинского). В 1932–33 учился в аспирантуре Института живописи, скульптуры, архитектуры в Ленинграде у И.И. Бродского. Преподавал в Ленинградской академии художеств (1933–42). Во время Великой Отечественной войны, будучи председателем Ленинградского отделения Союза советских художников, работал в осаждённом Ленинграде, участвовал в работе объединения «Боевого карандаша». Автор картин на историко-революционные темы, портретов, пейзажей, натюрмортов. В картинах,



Серов В. А. «Выступление В.И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов». 1955

посвящённых событиям Октябрьской революции и первых лет советской власти, исторические события интерпретируются в духе официальной историографии 1940–60. Его произведения: «На Юденича» (1934), «Приезд В.И. Ленина в Петроград в 1917 году» (1937), «В.И. Ленин провозглашает Советскую власть» (1947), «Ходоки у В.И. Ленина» (1950), «Зимний взят» (1954) и др. Ему также принадлежат иллюстрации к поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (чёрный карандаш, соус, гуашь, 1948–49), роману Л.Н. Толстого «Война и мир» (преимущественно темпера, 1951–53), А.С. Пушкина, М. Горького и др. Создал графическую серию к «Слову о полку Игореве» (бумага, темпера, 1957–62. Оригиналы в Ростовском художественном му-

зее). Автор ряда политических плакатов («Овладевай техникой, будь в первых рядах строителей социализма», 1934; «Заменяй!», 1941; «Защитим город Ленина», 1941; «Мы отстаивали Ленинград. Мы восстановим его!», 1944). В своей творческой и общественной деятельности являлся ярко выраженным представителем официальной государственной идеологии, апологетом метода *социалистического реализма* в его самом догматическом понимании. Будучи президентом АХ СССР (с 1962), сыграл неблагоприятную роль, негативно оценивая произведения ряда художников «сурового стиля». Государственная премия (1948, 1951).

**Серодине Джованни (Serodine Giovanni)** (1600, Рим, — 1630, там же), итальянский художник



Серодине Дж. «Коронавание Марии со святыми». 1625



Серодине Дж. «Христос и книжники». 1625



» Принадлежал к семье художников из Асконы, откуда его отец переехал в Рим. Картина С., написанная в возрасте 23 лет, «Призвание сыновей Зеведея» и предположительно парная к ней работа «Христос в Эммаусе» свидетельствуют о влиянии на творчество художника произведений М. да Караваджо позднего римского периода и его учеников, таких как О. Борджани. Строгие композиции С. непосредственно восходят к Караваджо и сильно отличаются от грубого *веризма* его северных последователей. Пронизывающий свет выявляет палитру художника, в к-рой преобладают коричневые и красноватые тона, напоминающие П.П. Рубенса. По формальным качествам картины С. близки также работам Д. Фетти и Б. Строчи. Эти черты преобладают также в алтарных картинах из церкви Сан Лоренцо ффори ле Мура с изображением «Милостины святого Лаврентия» и «Казнь Иоанна Крестителя», единственного произведения мастера, в к-ром прослеживаются черты северного караваджизма. В тот же период С. завоевал популярность как мастер «полуфигур» («Иоанн Евангелист»), красивой и таинственной «Аллегории» и удивительной картины «Апостол Пётр в темнице». В этих произведениях проявляется сходство с ранними работами Дж. Рибера, а истощённая старческая плоть и желтоватое сияние свечи предвосхищают осветительные эффекты на полотнах Х. ван Р. Рембрандта и даже импрессионистов. В том же духе написаны картины «Христос и книжники», «Портрет отца». Последнее произведение мастера — большая алтарная картина «Коронование Марии со святой Вероникой и святыми», окутанная «плёнэрным» светом.

**Сёрра Педро (Serra Pedro)** (годы рождения и смерти неизвестны; работал в Барселоне во второй половине 14 в.), испанский художник

» Брат Хайме Серра. С 1357 учился у Р. Десторрентса, королевского художника. В 1363—89 работал вместе с братом, но каждый из них имел собственные заказы. Мастерская братьев оставалась верной итальянской традиции. Главным произведением С. (упоминается в документах) является «Алтарь Святого Духа» (1394, Манреза, коллегия Санта Мария Аурора). Это большой цикл, повествующий об истории мира с момента Сотворения до Сошествия Святого Духа. Алтарь состоит из 19 частей, не считая

30 персонажей, украшавших пилоастры. В центре изображена Мадонна в окружении апостолов, над ними парит голубь Святого Духа; наверху — «Коронование Марии» и «Распятие»; на боковых створках — сцены Ветхого и Нового Завета, в к-рых преобладают красный, розовато-лиловый и зелёный цвета, гармонирующие с традиционным золотым фоном. Перед нами словно увеличенная миниатюра, сохраняющая свою статичность. В 1395 С. создал для доминиканцев Манрезы картины «Святой Варфоломей» и «Святой Бернард Клервосский» (Вич, музей). Для творчества художника характерен тип задумчивой Мадонны с треугольным ликом и каштановыми глазами («Сидящая Мадонна», Барселона, Музей изящных искусств Каталонии, собрание Пландиура). Следует упомянуть также картину «Святая Клара и Евлалия» (Сеговия, клуатр собора) и приписываемые художнику алтарные образы из церкви Сан Льюренс в Морунисе, Абелье в Конке, «Всех святых» в Сан Кугат дель Вальесе.

**Сёрра Хайме (Serra Jaume)** (годы рождения и смерти неизвестны; работал в Барселоне в 1358—1389), испанский художник

» Брат Педро Серра. Из семьи портного. В 1363 вместе с братом руководил мастерской, где писал многочисленные алтарные образы для заказчиков, придерживавшихся традиционных взглядов на искусство. С. оставался верен итальянским образцам и продолжал ита-



Серра П. «Мадонна с Младенцем и музицирующими ангелами». 1390

ло-готический стиль Ф. Бассы и Р. Десторрентса. По своему спиритуализму и гибкости его работы напоминают *сиенскую школу*. В 1361 создал «Алтарь Марии», переданный Мартином де Альпартием в монастырь Гроба Господня в Сарагосе (ныне — Сарагоса, Провинциальный музей изящных искусств). В сценах «Страшного суда» и «Воскресения» появилась фигура



Серра-да-Капивара. Наскальные рисунки





Сергьюе П. «Прачки на реке Лета». 1892

донатора, а к скрытому мистицизму добавился живописный акцент («Сожество во ад»). В 1360-е художник создал другую алтарную композицию, от которой до нас дошло пять створок (Палау де Сердане, Восточные Пиренеи, приходская церковь). В центре алтаря изображена фигура «Мадонны Умиления» (тема Симоне Мартини); наверху — «Успение» и «Распятие»; по сторонам — «Сожество Святого Духа» и «Вознесение»; на пиластрах — фигуры святых. Ху-



Сергьюе П. «Юная бретонка, или маленькая вязальщица». 1896

дожнику приписывается также «Алтарь Святого Стефана» из монастыря Гуальтер (ныне — Барселона, Музей изящных искусств Каталонии).

**Серра-да-Капивара** (*Serra da Capivara*), национальный парк на северо-востоке Бразилии, на территории которого находится множество памятников доисторической наскальной живописи

» Наскальные изображения были обнаружены бразильским археологом Ньеде Гидон. По её же инициативе для сохранения изображений был создан парк. В 1991 С.-да-К. числен к объектам Всемирного наследия. Площадь парка составляет 1291,4 км². Как показывают исследования археологов, в древности С.-да-К. была очень густо населена, здесь была крупнейшая в древней Америке концентрация доисторических крестьянских хозяйств.

**Сергьюэ Поль** (*Serurier Paul*) (9.11.1864, Париж, — 6.10.1927, Морле), французский художник-символист

» Изучал философию, затем стал заниматься живописью в Академии Жюлиана в Париже (1886). Учился в Понт-Авене у П. Гогена, под его руководством в 1889 организовал группу «Наби». Пейзаж «Талисман», написанный чистым цветом на крышке коробки из-под сигар,

сделал С. знаменитым. В 1889—90 вместе с Гогеном работал в Бретани. Отпечаток влияния Гогена и техники японской гравюры на дереве несут композиции С., в которых колорит приглушен, а моделировка формы и перспектива размыты («Меланхолия», 1898). В отличие от Гогена С. считал, что искусство должно говорить языком символов. В 1891 участвовал в первой выставке группы «Наби». Был также декоратором в Театре искусства и Свободном театре, выполнил декорации к спектаклю А. Жарри «Король Убий» в Театре Творчества. В 1893 и 1899 ездил в Италию, где изучал искусство Раннего Возрождения. После 1900 увлекся религиозными и аллегорическими сюжетами. В 1921 опубликовал азбуку живописи «Размышления».

**Сессю**, японский художник, см. Сэсю

**Сетка** (*Carreau*), в живописи способ, позволяющий воспроизводить в том же или другом масштабе оригинальный образец, исполненный красками или нарисованный

» Чтобы разбить изображение на клетки, на нём через равные промежутки и под прямым углом проводят вертикальные и горизонтальные линии (сангиной или углём) так, чтобы получилась С. Потом эти деления переносят на основу и копируют изображение. Чтобы не испортить картину, между точками разграничения протягивают нити; в этом случае получается только видимость С. По той же причине разделение на клетки миниатюр исполняется на прозрачной бумаге (кальке).

**Сеттеченто** (итал. *Settecento*, буквально — семьсот), принятое в итальянском языке наименование 18 века; применяется для обозначения итальянского искусства 18 века

**Се Хэ**, китайский художник и теоретик живописи, живший в 5 веке

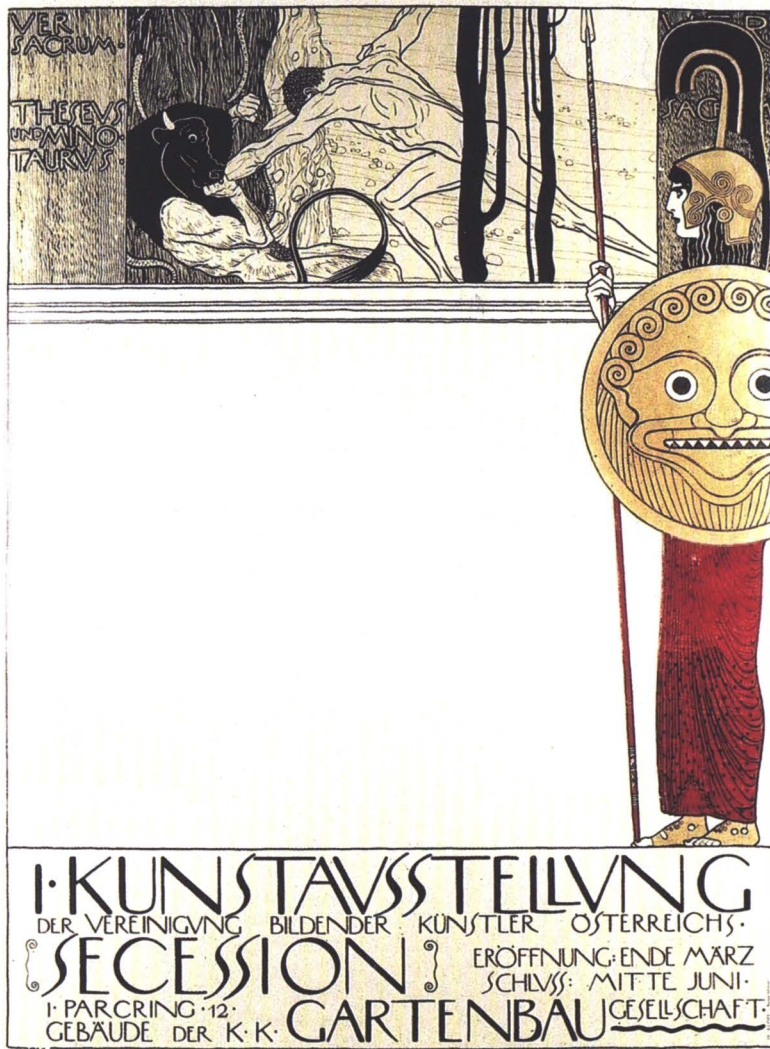
» В трактате «Категории классической живописи» лаконично сформулировал шесть правил для живописи, в том числе внимательное изучение природы, передача её внутренней сущности. С. Х. был первым крупным теоретиком китайского искусства. Картины его до нашего времени не сохранились. Как теоретик он известен своим трактатом «Записи о классификации старой живописи». Теоретические взгляды С. Х. основаны на практике китай-



ской линейной живописи раннего Средневековья, самым ранним представителем к-рой был живописец и теоретик искусства *Гу Кайчжи*. В своей творческой практике и высказываниях (дошедших до нас в передаче более поздних авторов) Гу Кайчжи выдвигал в качестве ведущих принципов живописи безукоризненность линии и совершенство композиции. Развивая эти принципы, С. Х. в то же время впервые в истории китайского искусства поднимал вопрос об отношении искусства к жизни.

**«Сецессиион»** (нем. *«Sezession»*, от лат. *secessio* — отход, отделение, обособление), название объединений художников конца 19 — начала 20 в. в Мюнхене, Вене и Берлине, отвергавших академические доктрины искусства и выступивших провозвестниками стиля модерн

» Отличительной особенностью стиля «С.» в целом было тяготение к изысканной декоративности, прихотливой и вместе с тем рационально-упорядоченной прямолинейной орнаментике (в архитектуре — в сочетании с простыми геометрическими формами построек). «Мюнхенский С.», объединивший представителей югендстиля, был основан в 1892 немецким художником и скульптором Ф. фон Штуком. С 1899 объединением стал руководить Ф. Уде. Одним из ведущих мастеров был П. Беренс. В 1897, в знак своего отхода от традиционного стиля, группа молодых художников, среди к-рых — Г. Климт (организатор, лидер и президент до 1905), К. Мозер, Й. Ольбрих, Й. Хофман, К. Молл и О. Вагнер, основала «Венский С.» «Мы хотим объявить войну стерильной рутине, неподвижному византизму, всем видам плохого вкуса... Наш „Сецессиион“ не является борьбой современных художников со старыми мастерами, но борьбой за успех художников, а не лавочников, которые называют себя художниками, но при этом их коммерческие интересы мешают процветанию искусства» — эта декларация Г. Бара, драматурга и театрального критика, духовного отца сецессионистов, может служить девизом основания «Венского С.». Художники требовали выставлять свои работы в месте, свободном от «рыночных сил», хотели покончить с культурной изоляцией Вены, пригласить в город художников из-за границы и сделать работы членов «Венского С.» известными в др. странах. Программа венских сецессионистов была значима не только в эстетическом контексте — она была битвой меж-



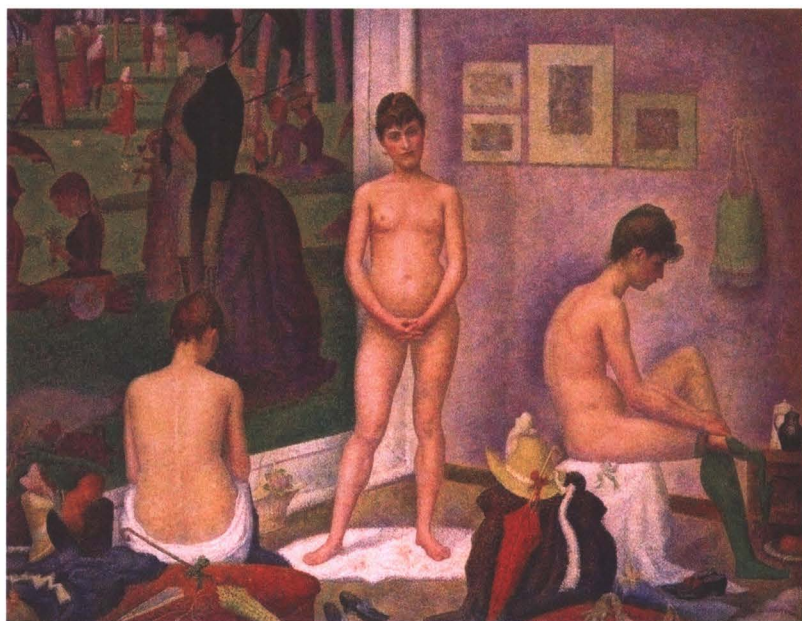
«Сецессиион». Г. Климт. «Тезей и Минотавр». 1898

ду «искусством для богатых» и «искусством для бедных». Художественное объединение «Венский С.» стало публиковать свой собственный журнал «*Ver Sacrum*» («Священная весна»), с к-рым Климт регулярно сотрудничал в течение двух лет. После успеха движения и удачных выставок в других странах состоялось открытие (март 1898) выставочного здания «Венского С.», где Климт представил композицию «Тезей и Минотавр», наполненную символическим значением: почти полностью обнаженный Тезей символизировал борьбу за новое в искусстве, а Минотавр, пронзенный мечом Тезея, олицетворял разбитую мощь. В период 1900—04 были созданы произведения: «Философия», «Золотые рыбки», «Фриз Бетховена» и др. В 1906 группа Климта вышла из «Венского С.». В 1898 М. Либерман во главе группы художников — представителей немецкого импрессио-

низма основал художественное общество «Берлинский С.». Художники стали организовывать собственные выставки, основывать галереи и печатные издания. «Берлинский С.» поддержали многочисленные европейские коллекционеры, помогая финансированием и строя выставочные залы. Первая выставка «Берлинского С.» состоялась в 1899. Затем внутри общества вызрели отдельные группы и самостоятельные течения: «Голубой рыцарь», «Новое дело», «Трудовой союз», «Мост»; а в 1906 «Берлинский С.» распался на «Новый Берлинский С.», руководимый Л. Коринтом, и «Свободный С.» во главе с М. Либерманом.

**Сецессиион** (нем. *Sezession*, от лат. *secessio* — отделение, отход, обособление), название стиля модерн в Австрии и странах, входивших в Австро-Венгерскую империю; см. ст. *Модерн* и «*Сецессиион*»





Сёра Ж.П. «Натурщицы». 1888



Сёра Ж.П. «Цирк». 1891

**Сёны** Иштван (Szonyi Istva'n) (17.1.1894, Уйпешт, — 30.8.1960, Зебегень, близ Будапешта), венгерский художник

► Профессор Академии художеств в Будапеште (с 1938), к-рую окончил в 1922. Ученик К. Ференци. Писал тонкие по живописи, лирические пейзажи, жанровые картины, в к-рых природа и человек — хранитель национальных обычаев — живут безмятежно и гармонично («На вершине горы», 1925; «Копка картофеля», 1949, «Перевозчик», 1951). Автор стенных росписей.

**Сёра** Жорж Пьер (Seurat Georges Pierre) (2.12.1859, Париж, — 29.3.1891, там же), французский художник, основатель неопрессионизма

► В 1878—79 посещал Школу изящных искусств в Париже, где учился у А. Лемана, в прошлом ученика Ж.О. Энгра. В 1882—83 С. была разработана новая графическая техника. Главная роль в выявлении формы и передаче пространства и света в его рисунках, выполненных углём и мелом, отводилась не линии, а тону: тем самым как бы предлагался графический эквивалент живописных «атмосферных» эффектов, к-рые демонстрировали импрессионисты. Сторонник классического направления в живописи, С. испытал влияние импрессионизма, а также научных теорий цвета, к-рые нашли своё отражение в его своеобразном, в высшей степени индивидуальном живописном языке. Свои первые полотна С. продемонстрировал на выставке Салона в 1883, а также на Первой выставке Общества независимых художников, оказавшись среди 400 живописцев, отвергнутых официальным Салоном в 1884. Здесь произошла встреча художника с П. Синьяком, вместе с к-рым он разработал новую художественную манеру, *пуантилизм*, в основу к-рой легла техника письма квадратами живописным мазками. Живописная поверхность картины, написанной в этой манере, подобно мозаике, состоит из множества мелких мазков в форме точек чистого цвета, и только на определённом расстоянии от полотна точки сливаются воедино, образуя изображение. Стремление С. к жёсткой структурированности и порядку в работе над своими произведениями было противоположно интуитивизму импрессионистов, потому для обозначения созданного им метода возник термин «неоимпрессионизм», к-рый предложил Ф. Фене-





Сёра Ж.П. «Маяк в Онфлёр» . 1886

он, ставший главным критиком этого направления в живописи. В пейзажах С. и его друзей П. Синьяка, А. Кросса и М. Люса изображения таких грубых мотивов, как фабричные здания на окраинах Парижа и портовые доки, являли резкий контраст эстетике импрессионистов, поклонников гармонии и красоты, писавших живописные виды на берегах Сены. В 1885 художник познакомился с К. Писсарро, к-рый также увлёкся пуантилизмом. По приглашению Писсарро С. и Синьяк были допущены к участию в Восьмой выставке импрессионистов (1886). Представленная С. «Воскресная прогулка на острове Гран-Жатт» (1884–86) вызвала взрыв негодования как у большинства художников, так и у критиков. Всего год спустя их возмущение сменилось восхищением. В картине «Натурщицы» (1888), к-рая представляла интерьер мастерской художника, С. изменил манеру исполнения: теперь точки стали ещё мельче и поставлены были ещё плотнее друг к другу. Он постоянно менял размер точки, от крупного, почти мазкового, в этюдах до очень мелкого, почти миниатюрного, в последних полотнах. Новая живописная манера С., однако, не нашла поддержки даже у товарищей, упрекавших художника в потере цветовых качеств его живописи. Живопись С. последних лет — сцены в порту, изображения гуляющих, купающихся, женские образы, сцены из жизни цирка — тематически близка к работам импрессионистов. Однако взамен характерной для них переда-

чи непосредственного впечатления от натуры в полотнах С. зритель сталкивается с цветовыми сочетаниями, основанными на оптическом анализе и скрупулёзно продуманной линейной композиции. С. активно участвовал в выставках: с 1885 он — постоянный участник Салона Независимых, а с 1887 — выставок брюссельской «Группы двадцати». За свою недолгую жизнь художник написал, не считая пейзажей и рисунков, только семь больших полотен: настолько сложна для исполнения и трудоёмка была разработанная им манера. Со смертью С. пуантилизм перестал развиваться как творческий метод и остался лишь живописной техникой. При

жизни художник продал лишь несколько картин.

**Сётацү Таварая** (ок. 1600 — 1643), японский художник, один из наиболее ярких представителей декоративной живописи в Японии 17 века

» О его жизни почти ничего не известно, есть лишь предположение, что его родители занимались изготовлением и продажей вееров. Не имея специального образования, С. прошёл путь от ремесленника, расписывавшего веера, до художника «высоких жанров» — лучшего каллиграфа, за что был удостоен ранга «хокке», к-рый присваивался только выдающимся художникам. С. черпал вдохновение в классическом искусстве: в придворной литературе, поэзии, театре. Он использовал разную технику и разные формы: рисовал на горизонтальных и вертикальных свитках, ширмах и складных веерах, применял водяные краски, присыпку золотом и серебром. Наиболее знамениты его ширмы с изображением сцен из классического романа «Повесть о принце Гэндзи» и ширмы с изображением придворных танцев бугаку. Работы С. отличались сильной и уверенной линией рисунка, тонким цветовым решением и гармоничной композицией. Как высокохудожественные произведения искусства в то время ценились поэтические свитки, к-рые создавались содружеством талантов С. и каллиграфа Хонъями Коэцу. Рисовал на бумаге элегантный художественный фон из цветов, трав, птиц и животных, а Коэцу писал по этому фону своим неповторимым почерком стихи танка из знаменитых придворных поэтических антологий «Кокин(вака)сю» и «Синкокин(вака)сю».



Сиба Кокан. «Лохань (архат)». Вторая половина 18 века





Сибя Кокан. «Встреча Японии, Китая и Запада». Конец 18 века

**Сибя́ Кокан** (*Shiba Kokan*) (1738–1818), японский художник, изобретатель и общественный деятель

► Начальное художественное образование получил в школе Кано, у Кано Фурунобу. Вскоре он стал брать уроки у Со Сисэки — мастера жанра «цветов и птиц», работавшего также и в стиле *бундзинга*. Учился также у выдающегося мастера *укиё-э* — Судзуки Харунобу, и даже, по собственному признанию, после смерти учителя некоторое время выпускал гравюры под его именем. Под псевдонимом Харусигэ продолжал изображать красавиц из «весёлых кварталов» в стиле Харунобу. Знакомство с Хирага Гэннай стало поворотным моментом в его творческой биографии. Он отправился в Нагасаки, где начал изучать голландский язык, европейскую живопись и способ гравирования на меди. Дальнейшие жизнь и деятельность художника посвящены освоению западных наук и европейского художественного опыта, размышления о котором изложены в его трактате

«Беседы о западной живописи» (1789). Трактат свидетельствует о том, что С. К. интересовала не только новая изобразительная техника, но и эстетическая основа европейской живописи. Он сделал важное открытие для японцев — в европейском искусстве человек занимает центральное место. С. К. является зачинателем европеизированной живописи в Японии. Художник является наиболее известным среди мастеров ранга — живописи в западной манере, «голландской живописи».

**Сиберехтс** (*Siberechts Jan*) Ян (крещён 29.1.1627, Антверпен, — 1703, Лондон), фламандский художник

► Сын скульптора Я. Сиберехтса. Работал в Антверпене, с 1648—49 стал мастером, в 1650, по-видимому, посетил Италию, в 1672 переехал в Лондон. Творчество художника пришлось в основном на вторую пол. 17 в., пору художественного спада искусства Фландрии, измеления его образов и подражания иноземным образцам. Завершая

национальную линию во фламандской живописи, С. писал в сухой и холодной серебристой живописной манере, неоднократно варьируя одну и ту же тему, деревенские пейзажи со сценами крестьянской жизни — сельские фермы и постоянные дворы («Двор фермы», 1660; «Ферма», 1664, обе — Брюссель, Королевский музей изящных искусств), простоватых крестьянок, стерегущих стада («Пастушка», 1666, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), непринуждённо отдыхающих на обочине дороги («Пейзаж со спящими крестьянками», ок. 1667, Мюнхен, Старая пинакотека), тенистые броды лесных речек, через которые проходят, подтокнув подолы, женщины, крестьяне гонят стада, переезжают на повозках («Вброд», 1669, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Брод», ок. 1672, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Тщательно выполненные картины С. с их спокойным рассеянным светом, в отличие от работ современных ему фламандских живописцев, создававших вымышленные, чисто декоративные пейзажи, обращены к реальному образу природы родной страны.

**Сибирский** Вениамин Михайлович (р. 23.2.1936, г. Бузулук Оренбургской обл.), российский художник

► Народный художник РСФСР (1985). В 1962 окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. Член Союза художников РФ с 1964. В 1969 был принят в Студию военных художников имени М.Б. Грекова. В 1998 избран членом попечительского совета Московского



Сибирский В.М. «Портрет народного артиста РСФСР О.Н. Ефремова». 1969





Сибиректс Я. «Вброд». 1669

дома национальностей. Пишет преимущественно композиционные и групповые портреты, тематические батальные картины на исторические и современные сюжеты, а также диорамы. Среди картин: «Серебряный призёр Олимпиады-80 — Наталья Бутузова» (1981), «С дальнего тока» (1999), «Поленово зимой» (1976), «Бухара. Дастархан в Бухаре» (1997) и др. Постоянный участник художественных выставок. Персональные выставки С. в разное время проходили в России, Германии, Италии, Венгрии, Югославии, Австрии, Финляндии, США и др. странах. Работы художника находятся в музеях и частных коллекциях в России и за рубежом. Серебряная медаль имени М.Б. Грекова (1975).

**Сидлин Осип (Иосиф) Абрамович** (18.2.1909, С.-Петербург, — 23.9.1972, там же), российский художник, педагог

» В 1930 окончил Ленинградский художественный техникум; учился в ленинградском Вхутеине у А.А. Осмеркина и А.И. Савинова, посе-



Сибирский В.М. «С дальнего тока». 1999

щал мастерские К.С. Малевича и К.С. Петрова-Водкина. В 1936—39 и 1949—72 преподавал в изостудиях Дома культуры им. В.П. Капранова и Дома культуры им. Ильича. Оригинальная художественная и педагогическая система, разработанная им на основе пластических идей авангарда начала 20 в., получила название «школа Сидлина». Среди учеников — представители ленинградского *андеграунда* (А.Н. Басин, Е.Н. Горюнов, В.И. Егоров, И.В. Иванов и др.). Почти все собственные картины С. были уничтожены, согласно завещанию. Сохранившиеся работы впервые были показаны в 1975 на неофициальной квартирной выставке группы европейских художников «Алеф».

**Сидоров Валентин Михайлович** (р. 5.5.1928, с. Сорокопенье, Твер-



Сидоров В.М. «Начало весны». 1999



# Сёра Жорж Пьер



## «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт»

1884–1886 годы

Холст, масло, 207 × 308 см

Чикаго, Институт искусств

Знаменитая картина Сёра, являющаяся ярким примером пуантилизма, считается одной из самых замечательных картин 19 столетия периода постимпрессионизма. На полотне изображены горожане, собравшиеся

в парке на острове Гранд-Жатт, на реке Сене. В целом картина передаёт ощущение сонной атмосферы летнего дня. Разношёрстная публика прогуливается по пляжу, отдыхает, катается на лодках, ловит рыбу... Позы скованны, лица не видны. Всё словно окутано странным, нереальным воздухом. В этой работе художник впервые использовал разработанный им художественный метод: он отказался от смешения красок и использовал точечные мазки чистого цвета, располагая их рядом друг с другом. Написанная мелкими мазками, картина словно выткана из огромного количества оттенков.





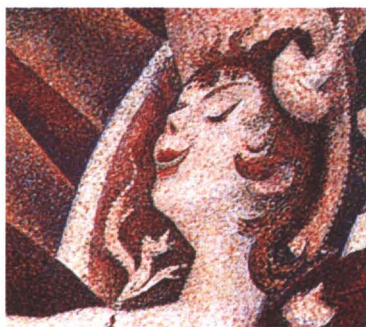
## «Канкан»

1889–1890 годы  
Холст, масло,  
168 × 141 см  
Оттерло,  
Государственный  
музей Креллер-Мюллер

На полотне изображён ночной клуб, находившийся неподалеку от студии художника. Сёра считал, что линия, проведённая под тем или иным углом, способна передавать совершенно определённую эмоцию: например, направленные вверх линии выражают радость. В соответствии с этим он выстроил в «Канкане» целый ряд расположенных под разными углами линий, которые, по его мысли, должны были концентрированно выражать весёлую атмосферу клуба.



Стилизация, к которой стремился художник и которая позволила ему создать декоративные эффекты, усиливает карикатурность изображаемого. Он создал иронически окрашенный образ зрителя с профилем жирного поросёнка на первом плане, подчёркнул сладшавое личико первой танцовщицы.



Верх танцовщицы повторяет угол наклона трости, которая сама по себе является фаллическим символом, в руках сгорающего от вожделения зрителя. Банты на туфлях направлены вверх — так же, как подолы их юбок, бретельки на плечах, задравшиеся в порыве танца фалды фрака танцора.







Сидоров В.М. «Апрель. Песня скворца». 1964

ская обл.), российский художник, пейзажист

» Народный художник СССР (1988). Действительный член Академии художеств СССР (1988); действительный член Академии художеств Киргизии (1998). Профессор (1996). В 1936 переехал с родителями в Москву. Учился в студии при районном Доме пионеров (1940–42), Московской средней художественной школе (1942–48) и Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова (1952–54). В 1960–66 был художественным руководителем Дома творчества «Академическая дача имени И.Е. Репина» в Тверской области, под Вышним Волочком. Пишет в основном сельские пейзажи, продолжающие национально-романтическую традицию *Союза русских художников*. Среди его характерных вещей — «Откуда течёт река Дубровка» (1971), «Тихая моя родина» (1973), «День Победы» (1975), «Берёзовый ветер» (1979), «Колокол» (1985), «Весна. Высокое небо» (2000). В 1972–85 секретарь правления, в 1985–87 первый секретарь правления Союза художников РСФСР. Занимая с 1987 должность председателя *Союза художников России*, внёс большой вклад в сохранение и укрепление этой организации, остающейся крупнейшим творческим объединением на

территории бывшего СССР. В 1986 вышла его книга-альбом «Край вдохновения. К 100-летию Дома творчества художников „Академическая дача имени И.Е. Репина“», в 2000 — автобиографическая повесть «Гори, гори ясно». Лауреат Государственных премий СССР (1984) и РФ (1996).

**Сиенская школа, направление в итальянской живописи, развивавшееся в Сиене в 13–16 веках**

» С. ш. отличало особое, присущее только ей смешение византийских, готических и ренессансных элементов. Некоторые мастера, работавшие в сиенской манере, долгое время недооценивались искусствоведческой наукой, что было связано в первую очередь с традицией, идущей от Дж. Вазари, мнение которого о византийской живописи, стояв-

шей у истоков С. ш., носило поверхностный характер. Сиена постоянно конкурировала с Флоренцией за гегемонию в Тоскане, а сиенские художники конкурировали с флорентийскими (см. *Флорентийская школа*). В настоящее время точка зрения, что в 13–14 вв. С. ш. шла впереди флорентийской, а в 15–16 вв. уступила ей пальму первенства, считается устоявшейся. Истоки сиенской живописной традиции лежат во второй половине 13 в., именно к этому периоду относится творчество первых мастеров, предшественников *Дуччо ди Буонинсенья*, которые распространившуюся в Тоскане византийскую живопись стали трансформировать в соответствии со своими представлениями и вкусами. Распространение византийской манеры было связано с общим мнением, что византийские иконы более достовер-



Сиенская школа. Сано ди Пьетро. «Мадонна Милосердие». 1440-е





Сиенская школа. Спинелло Аретино. «Чудо с камнем». 1388

но передают лики Христа и других евангельских персонажей, а также обладают чудодейственной силой. С одной стороны, всю тосканскую живопись того времени, и сиенскую в частности, можно рассматривать лишь как провинциальный вариант византийской живописи, в одном ряду с живописью греческой, сербской или болгарской. С другой стороны, сиенские художники создавали разнообразные вариации на византийские темы и всё более удалялись от византийской иератичности, создавая уникальный сплав разных художественных традиций. С середины 13 в. в сиенской живописи наступило заметное оживление. Положительную роль в развитии С. ш. сыграло появление в Сиене *Копто ди Марковальдо*. Сиенские мастера второй половины 13 в. — *Гвидо да Сиена*, *Гвидо ди Грациано* и др. — своими разнообразными перепевками византийского искусства подготовили почву для качественного скачка сиенской живописи. Но нужен был талант, к-рый вывел бы сиенское искусство на новый уровень. Им оказался Дуччо. После битвы при Монтерти (1260), в к-рой сиенцы с ве-

рой в то, что им покровительствует Богородица, победили флорентийцев, Сиена стала центром культа Мадонны. В 1260—1300 большинство икон Мадонны для церквей Тосканы производилось в художественных мастерских Сиены. Именно поэтому в сиенской живописи, дошедшей до нас с тех времён, так много изображений Богоматери. Её культ в Сиене настолько глубоко укоренился, что кроме церквей её «портрет» сочли нужным поместить даже на стене палатцо Пубблико, чтобы она «присутствовала» на всех заседаниях городского совета (фреска С. Мартини «Маэста», 1315). За исключением крупной политико-нравственной манифестации, к-рой являются фресковые аллегории А. Лоренцетти в палатцо Пубблико, практически вся сиенская живопись 14 в. тематически была связана с Библией или жизнеописаниями святых, т. е. была религиозной. В конце 13 в. Дуччо радикально трансформировал византийскую манеру, создав то, что уже можно отчасти считать разновидностью готической живописи. Вокруг него возникла целая группа учеников:

Мастер Бадиа а Изола, Уголино ди Нерио, Сенья ди Бонаventura и его сын Никколо ди Сенья, а также т. н. Мастер Читта ди Каstellо. Следующая крупная фигура — С. Мартини. Он уже был знаком с живописным рационализмом Джотто ди Бондоне, но, переработав его в готическом духе, создал изысканный слав. Его учениками были Л. Мемми и нек-рые художники, работавшие в Авиньоне, например, М. Джованнетти. Крупнейшими мастерами первой половины 14 в. стали братья П. и А. Лоренцетти. Пьетро смело включил в своё творчество нек-рые новации Джотто. Он повлиял на Никколо ди Сер Соццо и Б. Булгарини. Амброджо, к-рый в 1321 побывал во Флоренции, в своём творчестве использовал опыт флорентийских художников. Эпидемия чумы 1348 внесла свои коррективы. Общий упадок не обошёл стороной и художественный процесс, а нек-рые художники просто умерли от чумы. После этой катастрофы, по подсчётам специалистов, производство художественной продукции в Тоскане сократилось примерно в пять раз. Художники второй половины 14 в. — Лука ди Томме, Л. Ванни, Я. ди М. дель Пелличчайо и др. в своём творчестве опирались на достижения С.



Сиенская школа. Я. ди М. дель Пелличчайо. «Коронавание Марии». 1340—1350-е





Сиенская школа. Дуччо ди Буонинсеня. «Мазза». 1308—1311

ш. первой половины 14 в., создавая утончённое религиозное искусство. Если «идейным мотором» флорентийской живописи 15 в. были представления гуманистов и научные знания, то идейным стержнем художников Сиены в 15 в. по-прежнему была религиозная нравственность. Такое положение учёные объясняют влиянием, к-рое имел нравственный пример святой Екатерины Сиенской, а также проповедями другого церковного деятеля, жившего в Сиене в начале 15 в., — святого Бернардина. Возвышенная религиозная духовность требовала соответствующего художественного языка, в связи с чем живописные приёмы *интернациональной готики* оказались ближе сиенским художникам, чем приёмы флорентийской школы. Конечно, сиенские мастера видели работы флорентийцев, но относились к ним с известной долей отчуждения. Возможно, в этом сказывался и долгий антагонизм между Сиеной и Флоренцией. Так или иначе, если сравнивать живопись Флоренции и живопись Сиены 15 в., очевидна некая консервативность последней. Однако этот консерватизм не отменяет особую поэтичность и изысканность, присущие С. ш. в целом. Сиенская живопись второй половины 15 в. недостаточно хорошо изучена. Однако уже сегодня ясно, что сиенский Ренессанс не был бледной тенью Ренессанса флорентийского, но обладал самостоятельным развитием с середины 15 в. Большую роль в постепенном повороте от сиенской 200-летней традиции сыграл Эней Сильвий

Пикколомини, к-рый под именем Пия II был избран папой римским. Этот выдающийся гуманист и литератор покровительствовал Сиене во время своего понтификата, опекал искусство, был проводником нового мировоззрения. Сиенские художники всё более включались в круговорот тосканских художественных идей, а достижения сиенских живописцев вызвали восхищение у флорентийских художников, склонных к поэтическому мировидению, напр. у С. Боттичелли. Флорентийское влияние сказало на работах одного из ведущих художников Сиены 15 в. — *Сассетты*. В 1427 и в 1457—59 в Сиену приезжал скульптор Донателло. Созданные им в Сиене произведения усилили влияние флорентийских художественных идей, к-рые нашли отражение в творчестве *Веккьетты* и *Доменико ди Бартоло*. Эти идеи отчасти присутствуют в творчестве сиенских художников второй половины 15 в. — *Маттео ди Джованни*, *Нероччо де Ланди*, *Франческо ди Джорджо Мартини*, *Бенвенуто ди Джованни*, однако трактованы ими в чисто сиенском, сказочно-поэтическом, готическом духе. В середине 16 в. Сиенская республика пала. Однако С. ш. фактически прекратила своё существование ещё до падения республики. Тот цельный, проникнутый высокой религиозностью дух, к-рый питал сиенское искусство, уступал место новому, более трезвому, научному взгляду на мир, а сиенские художники отказывались от местной традиции, заимствуя идеи у самых разных мастеров.

Среди последних сиенских художников, в чьей живописи просматривается связь с местной традицией, можно упомянуть *Бернардино Фунгаи*, его ученика Дж. *Паккьяротти*, *Джироламо дель Паккья*. Крупные сиенские художники 16 в. — *Беккафуми* и *Содома* работали уже совсем в другом стиле, к-рый определяется как *маньеризм*.

**Сикейра** Домингуш Антонио де (*Sequeira Domingos António de*) (10.3.1768, Белен, близ Лиссабона, — 8.3.1837, Рим), португальский художник, крупнейший представитель португальского романтизма

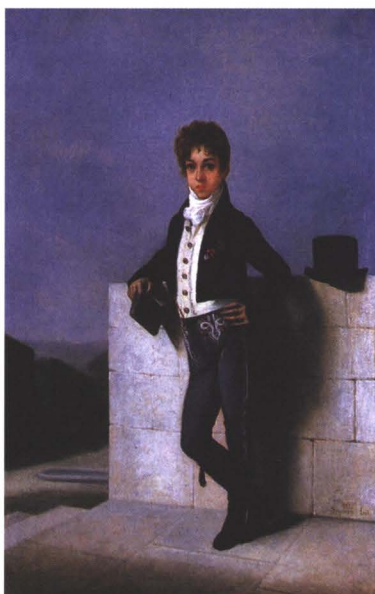
► Учился на Королевских курсах рисунка в Лиссабоне, затем как пенсионер находился в 1788—95 в Риме, где учился у А. Каваллуччи и Д. Корви. Вернувшись в 1795 в Лиссабон, работал в королевских дворцах Ажуда и Мафра. Писал картины на исторические, религиозные, аллегорические сюжеты и портреты. В 1802 стал придворным художником, в 1805 возглавлял в Порту курсы рисунка при Морской академии. После изгнания наполеоновских войск из Португалии за исполнение портретов французских генералов пополнился девятимесячным тюремным заключением и крушением придворной карьеры. Победа португальской революции 1820, возглавляемой армией и либеральной буржуазией, была встречена художником с энтузиазмом, но в условиях наступившей реакции он был вынужден в 1823 эмигрировать.





Д.А. де Сикейра. «Портрет Шарлотты, королевы Португалии». 1802—1806

ризовать; в 1824—26 жил в Лондоне и Париже, затем в Риме, где возглавлял класс живописи Академии Святого Луки, пользовался большой известностью и почестями, оказываемыми ему королевскими дворами Португалии и Бразилии. Традиция сближать С. с Ф. Гойей, к-рые были современниками, но никогда не встречались, основывается на чисто внешнем сходстве их жизненных и творческих судеб, захваченных бурным водоворотом истории в предромантическое время между двумя художественными эпохами. Изменчивый дух этого времени отразился в искусстве С., к-рое делится на три периода. Ранний период (1788—07) — время первого пребывания в Риме и работы при португальском дворе — связан с приемами академического классицизма и отмечен влиянием известного португальского живописца Ф. Виейры Портуэнси, венецианца Дж.А. Пеллегрини, английской гравюры. Первая заказная картина, исполненная в Риме, посвящённая основанию Каза Пиа — странноприимного дома в Лиссабоне (1792—94, Лиссабон, Национальный музей старого искусства), представляла собой большую многофигурную композицию, включавшую аллегорические образы и фигуры реальных лиц. Картины С. для королевских дворцов уцелели только в нескольких эскизах, сами же они, вывезенные при бегстве в 1807 королевского дома в Бразилию, не сохранились. Охватывающий годы со времени войны с Наполеоном до эмиграции (1807—23) второй период творчества С. оказался самым ярким и плодотворным. В его портретах отразились черты искусства Нового времени с его образом челове-



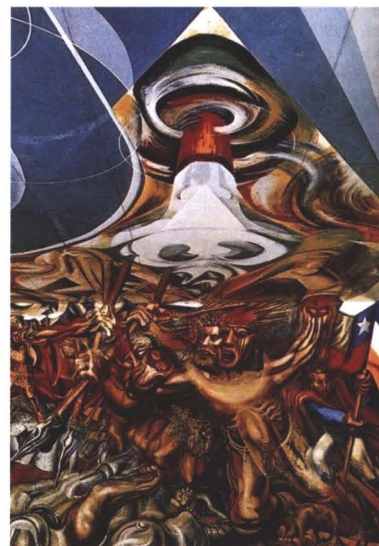
Д.А. де Сикейра. «Портрет мальчика графа Фарробо». 1813

ской личности, свободным от словесного подхода и утверждающим себя в обществе и окружающем мире. В групповом портрете семьи виконта Сантарена (ок. 1817), полном аристократизма и одновременно непринуждённости, в лиричном и декоративно-привлекательном образе двух своих маленьких дочерей, в портретах мальчика графа Фарробо (1813) на фоне английского парка и обаятельной черноглазой дочери художника Марии Бенедиты у royalty (1812, все — Лиссабон, Национальный музей старого искусства) живописец привлекает зрителя к внутренней жизни и душевному состоянию изображённого человека. Основные работы С. этого периода — картины, посвящённые конституции 1822. Одна из них — «Торжественная аллегория» (1822, Лиссабон, Национальный музей старого искусства), другая — большая композиция исторического характера, призванная запечатлеть провозглашение конституции. Создание этой картины (не была завершена) потребовало от художника работы над многочисленными эскизами, а также рисуночными портретами депутатов конституционного собрания, представляющими собой вершину его портретного и графического мастерства (большинство находится в Лиссабоне, Национальный музей старого искусства). В условиях эмиграции общественный темперамент художника стал заметно гаснуть, хотя он много работал в области литографии (благодаря ему впервые появившейся в Португалии) и писал исторические карти-

ны. На парижском Салоне 1834 С. получил золотую медаль за картину «Смерть Камоэнса» (не сохранилась). После переезда в Италию в позднем творчестве мастера возобладали религиозные композиции символического и мистического характера («Снятие с креста», 1827; «Поклонение волхвов», 1828; «Вознесение», 1832; незавершённая огромная картина «Страшный суд», 1832—33). Его живопись, окончательно и резко отойдя от принципов академического классицизма и став почти монохромной, насытилась мерцанием призрачного тающего света и как бы утратила материальность, что отчасти объясняется знакомством С. с произведениями английского живописца Дж.М.У. Тёрнера, выставка к-рого состоялась в те годы в Риме. Большие подготовительные рисунки к картинам, ещё раз подтвердившие замечательное мастерство С. как графика, также исполнялись им теперь в подчёркнуто свободной, пронизанной светом динамичной манере.

**Сикейрос** Хосе Давид Альфаро (Siqueiros José David Alfaro) (29.12.1896, Камарго, шт. Чуауа, — 6.1.1974, Куэрнавака, шт. Морелос), мексиканский художник, один из основателей мексиканской школы монументальной живописи (мураля); общественный деятель

» Почётный член Академии художеств СССР (1967). Родился в семье адвоката; мать умерла, когда С. было всего три года. В 1911 поступил в Академию художеств Сан-Карлос в Мехико, где участвовал в студенческой забастовке, протестуя



Сикейрос Х.Д.А. «Мсть захватчику». 1941—1942





Сикейрос Х.Д.А. «Пытка Куаутимока». Роспись интерьера Дворца изящных искусств в Мехико. Мексика. 1951

против порядков в заведении. Затем обучался в художественной школе Санта-Анита (1913). С юных лет и до конца жизни С. сочетал политическую деятельность с профессиональными занятиями живописью. В 1914—18 участвовал в Мексиканской революции, был офицером армии президента В. Каррансы. В 1919 в чине майора был назначен военным атташе в Испанию, Францию и Италию: С. получил уникальную возможность усовершенствовать своё образование. В Испании С. (вместе с женой) отправился из Нью-Йорка, где встретился с Х.К. Ороско, малоизвестным тогда художником, к-рого он хорошо знал по совместной борьбе. В Испании, потом во Францию, в Париже, С. не только познакомился с классическим европейским искусством, но и со всеми направлениями современного; он подружился с Д. Риверой, к-рый ввёл его в круг известных и модных художников, с Ж.Ф.А. Леже и Ж. Бракком. С., как и Риверу, очень удивило то, что европейские художники, пройдя Первую мировую войну 1914—18, не пережили того воодушевления, к-рое пережили они, мексиканцы, добровольцами отправляясь на гражданскую. В этот период С. часто публиковался, комментировал события в Латинской Америке, писал статьи об искусстве. В 1921 он опубликовал в Барселоне «Манифест революционного искусства», а в 1922, вернувшись в Мексику, основал «Революционный синдикат работников техники и искусства». С 1924 один из руководителей Мексиканской коммунистической партии, главный редактор газеты «Эль мундо»; в 1920-е активный профсоюзный

деятель, генеральный секретарь Мексиканской унитарной профсоюзной конфедерации (с 1929). Он помогал организовывать профсоюзы, сотрудничал в рабочих газетах и участвовал в международных конгрессах профсоюзных и коммунистических организаций в Москве, Буэнос-Айресе, Монтевидео и Нью-Йорке. В 1930 художник был арестован, а затем сослан в городок Таско. Ссылка оказалась плодотворной в творческом плане, т. к. С. создал несколько десятков работ. В 1932—36 жил и работал в основном в США. В это время он украсил росписями фасады зданий Художественной школы Чунинг и художественного центра Плаза в Лос-Анджелесе (1932). Он также читал лекции и устраивал выставки своих произведений в ряде городов Южной Америки, работал с группой художников в Буэнос-Айресе над композицией, получившей название «Пластический этюд» (1933). В 1937—39 участвовал в гражданской войне в Испании в качестве офицера Республиканской армии под командованием Э. Листера; дослужился до полковника. В 1940 С. участвовал в организации покушения на российского политика Л.Д. Троцкого, жившего в то время в Мексике. В 1960 художник был заключён в тюрьму за политическую деятельность, но в 1964 власти освободили его под давлением международного общественного мнения. С. неоднократно приезжал в Москву (1927, 1955, 1958 и 1972). Борец за революционное, проникнутое идейностью искусство, С. сообщил образам повышенную экспрессию, большую пластическую силу, отстаивая новые принципы активного воздействия

художественных произведений на массы. Он создавал монументальные композиции, в к-рых конкретные персонажи сочетаются с символическими олицетворениями социально-исторических сил, использовал эффекты динамически сокращающейся перспективы, смело вводил живопись во взаимодействие со скульптурными формами, применял новые художественные материалы (синтетические краски, керамическая рельефная мозаика и т. д.). В 1950—60-е в творчестве С. особенно нарастала конкретная выразительность в трактовке исторических событий и типов, заострялось политическое содержание образов. Основные монументальные композиции: росписи — в Национальной подготовительной школе (1922—23), в клубе профсоюза электриков (1939), во Дворце изящных искусств (1945 и 1950—51), в Национальном музее истории (начата в 1959); мозаика и рельеф на фасаде ректората Университетского городка (1952—54); монументально-декоративное сооружение «Полифорум» (1971, все — Мехико). Станковая живопись: «Пролетарская мать» (1929—30), портрет Дж. Гершвина (1936, обе — Нью-Йорк, Музей современного искусства), «Новая демократия» (1945, Мехико, Дворец изящных искусств) и др. В мастерской художника трудились не только его ученики-живописцы, но и архитекторы, сварщики, инженеры, специалисты в области оптики. Здесь создавались новые сорта красок, стойких против солнца и влаги, новые виды строительных материалов. Лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1967). В честь художника названа улица в С.-Петербурге.

**Сиккерт** (*Sickert Walter Richard*) Уолтер Ричард (31.5.1860, Мюнхен, — 22.1.1942, Бат, графство Сомерсет), английский художник, один из лидеров английского импрессионизма

» Сын датского художника и иллюстратора. В 1868 С. вместе с семьёй переехал в Лондон, где после окончания Художественной школы Слейда работал под руководством Дж. Уистлера, к-рый в 1833 познакомил художника с Э. Дега. Эти два мастера стали учителями С. В 1899—1905 С. жил в Дьеппе (Нормандия) и писал многочисленные виды этого города («Бульвар Агуадо», «Отель Рояль», «Церковь Сен-Жак» и др.), создал также серию акварелей и рисунков. В этот же период С. подолгу находился в Ве-





Сиккерт У.Р. «Сан Марко. Венеция». 1895—1896

неции, рисуя памятники искусства и венецианские типажи («Венецианская девочка», «Пьяцетта»). В 1905 С. вернулся в Лондон, где работал в кругу «Камдентаунской группы» и стал ключевой фигурой в среде молодых художников, увлечённых французским *импрессионизмом*. Нек-рое время С. был во главе английского авангарда, но открытие в Лондоне *фовизма* и *кубизма* в 1914 поставило его в несколько изолированное положение. В 1915 С. начал выставяться в лондонской Королевской академии художеств, членом к-рой стал в 1934 (но уже в следующем году он вышел в отставку). Художник предпочитал жить за пределами Лондона, в провинции. Ранние работы С. исполнены в тёмных тонах. Его излюбленной темой был мюзик-холл викторианской эпохи («Мюзик-холл», «Театр Старого Бедфорда», «Театр Нового Бедфорда», 1915—16). Чудовищные интерьеры рабочих жилищ и обнажённые люди на железных кроватях характерны для «камдентаунского» периода его творчества. Темы более поздних картин С. были различные персонажи и архитектурные виды, нередко исполненные по гравюрам и фотографиям викторианской эпохи.

**Сикстинская капелла** (*Cappella Sistina*; названа по имени заказчика — папы римского Сикста IV), одна из домовых церквей римских пап в Ватикане, знаменитая своей стеной и плафонной живописью; один из наиболее выдающихся памятников итальянского искусства эпохи Возрождения

» Построена в 1473—81 архитектором Дж. де Дольчи по проекту Б. Понтелли; освящена 15.8.1483 — в праздник Вознесения Богоматери. Капелла была задумана ещё предшественником Сикста IV — папой Николаем V. Римские папы давно хотели иметь своего рода убежище-крепость, где они могли бы в беспокойные и смутные времена укрыться и от внешних врагов, и от гнева римских прихожан. Сикст IV хотел видеть такое здание, к-рое бы своим внешним видом представляло в глазах католиков всего мира военный оплот церкви, а внутренним убранством подчёркивало бы могущество римского папы. С самого своего основания (и до настоящего времени) в ней собираются конклавы для избрания нового папы. Под-



Здание Сикстинской капеллы

чиняясь воле пап, архитекторы придали капелле снаружи вид бастiona. Однако внутри капелла, несмотря на относительно малые размеры, имеет величественный вид благодаря усилиям лучших художников и декораторов того времени. Прямоугольный зал капеллы разделён на две части мраморной решёткой, боковые стены зала имеют наверху окна, в проёмах между к-рыми в полный рост изображены первые папы. Нижнюю часть боковых стен украшают росписи под ткань, а средний ярус заполнен фресками из истории Ветхого и Нового Заветов. Стены были расписаны в 1481—83 С. *Боттичелли*, *Пинтуриккьо*, К. *Росселли*, Л. *Синьорелли*, Д. *Гирландайо*, П. *Перуджино*. Первоначально фресок было 16, сохранилось 12. Стены опоясывают два цикла: 1) история Христа: «Крещение Христа» (Перуджино), «Призвание первых апостолов» (Гирландайо), «Искушение Христа и очищение прокажённого» (Ботти-



Сикстинская капелла. Л. Синьорелли. «Смерть и завещание Моисея». 1481—1482





Сикстинская капелла. Микеланджело. Плафон. 1508—1512

челли), «Нагорная проповедь» (Росселли), «Тайная вечеря» (Росселли), «Вручение ключей апостолу Петру» (Перуджино); 2) история Моисея: «Избиение еврейских младенцев в Египте и призвание Моисея» (Боттичелли), «Обрезание сына Моисея Елиазара» (Перуджино), «Переход через Чёрное море» (Росселли), «Дарование заповедей и золотой тельца» (Росселли), «Возмущение против законов Моисея» (Боттичелли), «Смерть и завещание Моисея» (Синьорелли). В 1508—12 Микеланджело украсил потолок лунеты и распалубки росписью, принадлежащей к числу классических произведений мирового искусства. Поле потолка разделено на девять прямоугольных композиций. Фрески начинаются от алтарной стены: «Отделение света от тьмы», «Сотворение Солнца, Луны и растений», «Отделение суши от воды и сотворение рыб», «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Грехопадение и изгнание из рая», «Жертвоприношение Ноя», «Потоп», «Опьянение Ноя». По углам композиций размещены двадцать фигур обнажённых юношей. По сторонам свода изображены пророки и сивиллы, а в распалубках свода — эпизоды из Ветхого Завета: «Битва Давида с Голиафом», «История Юдифи», «Падение Амана», «Медный змий».

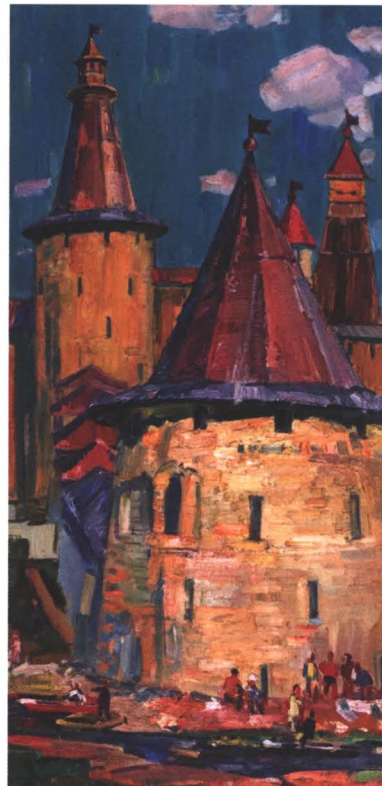
В лунетах над окнами — предки Христа. Алтарная стена была расписана Перуджино фресками «Нахождение Моисея» и «Рождение Христа» (не сохранились); на их месте сейчас находится фреска Микеланджело «Страшный суд» (1536—41). Это произведение вызвало ярые споры, как со стороны его поклонников, так и со стороны противников. Ещё при жизни художника папа Павел III приказал обнажённые тела записать драпировкой, а в 1596 папа Климент VIII хотел вообще сбить весь «Страшный суд». Только заступничеством художников из римской Академии Святого Луки удалось убедить папу не совершать столь варварского акта.

**Силин Александр Семёнович** (р. 2.6.1921, дер. Чудская Рудница, ныне Гдовского р-на Псковской обл.), российский художник

» Народный художник РФ (2004). Заслуженный художник РСФСР (1968). Родился в семье крестьянина-рыбака. Начал заниматься рисованием в изостудии при Доме культуры в городе Дно, куда переехала его семья. Участник Великой Отечественной войны 1941—45. В 1945—51 учился на факультете живописи Вильнюсского художествен-

ного института, затем там же преподавал. В 1963 переехал в Псков. С 1964 художник Дома культуры профсоюзов и народного театра юного зрителя, в 1967—81 преподаватель Детской художественной школы. С. — один из создателей (в 1981) Псковского регионального отделения Союза художников СССР и первый его председатель; инициатор строительства творческих мастерских, открытия народной галереи, создания художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР. Работает в технике масляной живописи, акварели, в области декоративно-прикладного искусства (керамика). Участник выставок псковских художников, столь же широко прошёл ряд его персональных выставок в Пскове, других городах России и за рубежом. Более двух десятилетий художник создавал серию работ, посвящённую поэтическому миру А.С. Пушкина. Кисти художника принадлежат портреты современников, пейзажи, раскрывающие красоту Псковщины. В июле 2009 С. было присвоено звание «Почётный гражданин г. Пскова».

**Силуэт** (франц. *silhouette*, но имени франц. министра 18 в. Э. де Силуэтта, поборника экономного хозяйствования), форма фигуры



Силин А.С. «Псковские башни». 1973



или предмета, видимая как единая масса (без деталей внутри контура), как плоское пятно на более тёмном или более светлом фоне

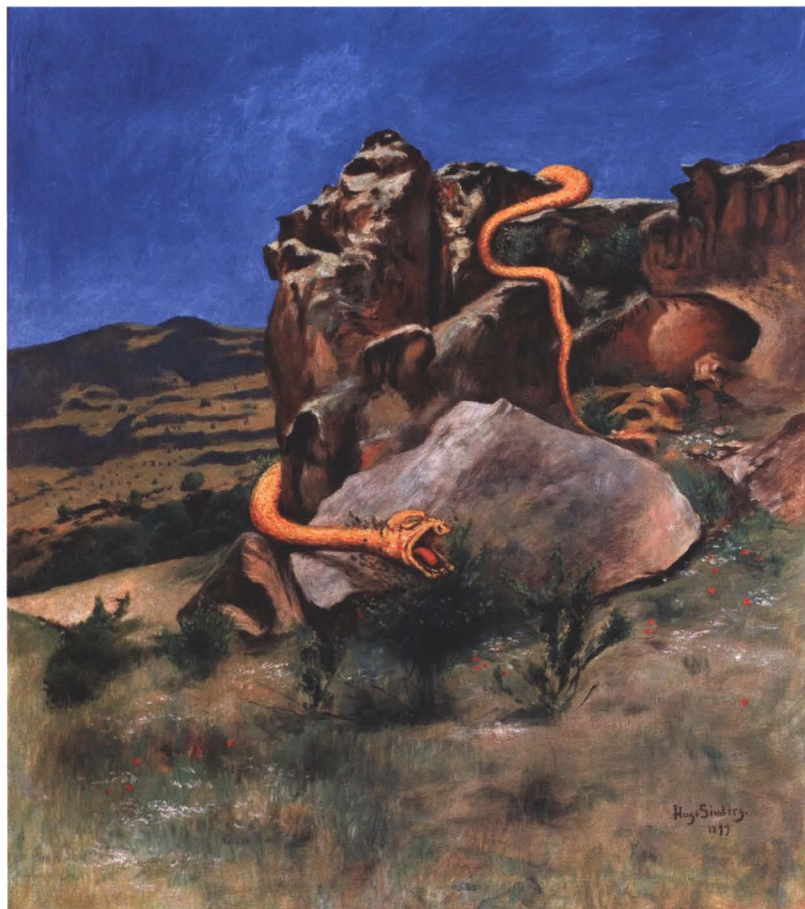
► Выразительность С. тесно связана с характером *контура* и зависит от формы, положения и освещённости изображаемых фигур и предметов. Также С. — разновидность графической техники: изображение фигур и предметов сплошным, преимущественно чёрным, пятном с остро выразительными контурами. Техник С., распространённой с 18 в., обычно выполнялись профильные портреты или несложные фигурные композиции.

**Симберг Хуго (Simberg Hugo)** (24.6.1873, Хамина, — 12.7.1917, Эхтяри), финский художник, крупнейший представитель финского символизма

► Родился в семье военного. В возрасте восьми лет вместе с семьёй переехал в Виипури (ныне Выборг). Семья летом выезжала на побережье Финского залива в Ниементаутту. Уже став известным художником, С. построил студию на



Симберг Х. «Сад смерти». 1896



Симберг Х. «Зевок змей». 1899

берегу залива: береговые пейзажи занимают заметное место в его произведениях. В 1891 поступил в Художественную школу друзей искусства Виипури, позже учился (1893—95) в Художественной школе Финского художественного общества в Хельсинки. Не закончил ни одну из них, т. к. ему не понравилось преподавание. Решив получить образование самостоятельно, С. обратился к А.В. Галлен-Калле, крупнейшему финскому художнику-символисту, жившему в сельской местности в Руовеси, около Тампере. Между 1895 и 1897 С. трижды брал уроки у Галлен-Каллелы. Ещё в 1895 он испытал сильнейшее влияние А. Бёклина, написав, что тот «является художником от Бога и перед ним все должны склониться». В 1896 С. путешествовал по Европе, посетив Лондон и Париж и познакомившись с современным европейским искусством. Наибольшее влияние на него оказали Э. Бёрн-Джонс и прерафаэлиты. Впоследствии он ещё дважды работал в Париже, в 1903—04 и 1910. Осенью 1896 он впервые принял участие в Осенней выставке финских художников и представил несколько картин, получивших доброжелательные отзывы критики. Эти картины были выполнены в стиле, характерном для всего творчества С., объединявшем символизм с фольклорными мотивами. В 1897 он посетил Италию, где на не-



го сильнейшее впечатление произвели работы мастеров Возрождения 16 в. В 1898 его работы, представленные на Осеннюю выставку, снова получили благожелательные рецензии, после чего С. был принят в Союз художников Финляндии и получил должность преподавателя живописи в Художественной школе друзей искусства Виипури. В 1899 путешествовал по Кавказу из Тифлиса в Дагестан. Результатом стали горные пейзажи с нарочито усиленными цветами. На Всемирной выставке 1900 в Париже он получил почётный диплом за картину «Осень» (1895). Осенью 1902 у художника случился серьёзный нервный срыв, и до весны 1903 он лечился в больнице Каллио в Хельсинки. После выхода из больницы он создал самую известную свою картину, «Раненый ангел». Ещё в 1902 художник получил стипендию для путешествия по Европе, на средства к-рой в 1903—04 он посетил Италию, Испанию, Северную Африку, а также работал во Франции. В 1904 выиграл первую премию на национальном конкурсе портретной живописи. В том же году он получил заказ на росписи церкви (позже собора) Иоанна Богослова в Тампере. В 1907 С. через Лондон совершил путешествие в Нью-Йорк. Вернувшись в Финляндию, он занял место преподавателя в Художественной школе Финского художественного общества в Хельсинки (занимал его до конца жизни). В 1908 двадцать работ С. были отобраны для участия в выставке финского искусства в Париже, первой большой выставке за пределами Финляндии. Последнее своё зарубежное путешествие художник предпринял в 1910, посетив Нидерланды, Бельгию и Францию, где он снова смог остаться на продолжительное время, благодаря получен-

ной им стипендии. После 1910 постепенно отошёл от живописи. Известно очень мало работ художника этих лет; в основном это малые графические произведения. С. не любил разъяснять символику своих произведений, и они остаются открытыми для интерпретаций.

**Символ** (франц. *symbole*, от греч. *symbolon* — знак, опознавательная примета), разновидность художественного образа

» Значение С. выходит за пределы, определяемые непосредственно изображённым явлением, указывая на смысл, хотя ещё слитый с художественным образом, но ему не тождественный. В отличие от *аллегории* С. не иллюстрирует к.-л. отвлечённую идею, а опирается на значимые ситуации и явления в самой действительности. Между смыслом и изображаемым явлением в С. существует определённая связь, более условная, чем в образах классического искусства, но и не произвольная. Если в одних отношениях С. шире смысла изображённого (напр., понятие силы шире образа льва, к-рый символизирует царственную силу), то в других отношениях — уже (лев имеет многообразные качества, а не одно только свойство царственной силы). Благодаря этому возникает присущая С. многозначность, иногда граничащая с неясностью и двусмысленностью. С. как определённая разновидность художественно-образного мышления в той или иной мере присущ различным видам, стилям, жанрам изобразительного искусства и художественным эпохам (монументальной скульптуре больше, чем портрету, древнеегипетскому искусству больше, чем древнегреческому, и т. д.). На основе специфических свойств С. в

искусстве конца 19 — начала 20 в. развилось особое художественное течение — *символизм*, в к-ром С. приобретает иную по сравнению с классическим и реалистическим искусством художественную роль: он является способом выражения и изображения трансцендентного смысла, выходящего за пределы реального земного бытия.

**Символизм** (от греч. *symbolon* — знак, символ), направление в литературе и искусстве Европы и Америке конца 19 — начала 20 века

» С. возник во Франции в 1870—80-х и достиг наибольшего развития в конце 19 — начале 20 в., прежде всего в самой Франции, России, Бельгии, Германии, Норвегии, а также в Америке. С. стал одним из самых плодотворных и самостоятельных направлений искусства. Символика означает систематическое использование *символов* или аллегоричных иллюстраций (см. *Аллегория*). Символика — важный элемент большинства религиозных искусств, поэтому черты С. присутствуют в искусстве с древнейших времён. С символами связано искусство Древнего Востока с его культом мёртвых. Христианские символы занимают важное место в готической фресковой живописи. Символично и искусство мастеров эпохи *Возрождения* (С. *Боттичелли*, *Леонардо да Винчи* в Италии, А. *Дюрер* в Германии, Я. ван *Эйк*, И. *Босх*, П. *Брейгель Старший* в Нидерландах). Черты С. можно увидеть в мистических и призрачных работах художников течения *борокко* и *романтизма* (Ф. *Гойя* и К.Д. *Фридрих*). В 1860—80-х нек-рые черты С. (желание уйти от гнетущей повседневности в постижение вневременных



Символизм. Ф. Ходлер. «Ночь», 1889—1890



идеалов бытия, вернуться к искренности, «чистоте» искусства прошлого и воссоздать эти качества в настоящем) в разной мере стали присутствовать в позднеромантическом движении *прерафаэлитов* в Великобритании, творчеству П. Пюви де Шаванна во Франции и мастеров *неоидеализма* в Германии, обращавшихся к стилизации искусства минувших эпох, к мотивам античной мифологии, евангельским сюжетам, средневековым легендам. Однако само направление «С.» возникло в искусстве в конце 19 в. как противовес буржуазному искусству — *реализму* и *импрессионизму*. В нём отразился страх художников перед окружающим миром с его научными и техническими достижениями, заслонившими духовные идеалы прошлых эпох. Символисты выразили неприятие буржуазности, тоску по духовной свободе, трагическое предчувствие мировых социально-исторических сдвигов. Сам термин «С.» в искусстве впервые был введён в обращение французским поэтом Ж. Мореасом в одноимённом манифесте — «Le Symbolisme», — опубликованном 18.9.1886 в газете «Фигаро». Манифест провозглашал, что С. чужд «простым значениям, заявлениям, фальшивой сентиментальности и реалистическому описанию». Идеи С. были впервые провозглашены в литературе французским поэтом Ш. Бодлером, считавшим, что изобразительные средства в живописи (краски, линии и т. п.) являются символами, в к-рых отражается мир души художника. Первыми теоретиками С. были декаденты (см. Де-



Символизм. М. Дени. «Апрель». 1891

кадентство). Вплоть до 1890-х С. в изобразительном искусстве оставался в полной зависимости от литературы, причём не только от литературы С. Основы эстетики С. заложили А. Рембо, С. Малларме, П. Верлен, К. Гамсун, М. Метерлинк, Э. Верхарн, О. Уайльд, Г. Ибсен, Р. Рильке и др. Эстетические принципы С. во многом восходили к идеям романтизма, а также

к нек-рым доктринам идеалистической философии А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, отчасти Ф. Ницше, к творчеству и теоретизированию немецкого композитора Р. Вагнера. Живой реальности С. противопоставлял мир видений и грёз. Универсальным инструментом постижения тайн бытия и индивидуального сознания считался символ, порождённый поэтическим прозрением и выражающий потусторонний, скрытый от обыденного сознания смысл явлений. Художник-творец рассматривался как посредник между реальным и сверхчувственным, везде находящий «знаки» мировой гармонии, пророчески угадывающий признаки будущего, как в современных явлениях, так и в событиях прошлого. С. обращается к сфере духа. В основе символистской концепции лежит постулат о наличии за миром видимых вещей истинного, реального мира, к-рый наш мир явлений лишь смутно отражает. Искусство рассматривается как средство духовного познания и преобразования мира. Момент прозрения, возникающий во время творческого акта, — вот то единственное, что может приподнять завесу над иллюзорным миром обыденных вещей. Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Хотя представители С. относились к самым разным стилевым течениям, их объединяли иска-



Символизм. Я. Тороп. «Фатализм». 1893



ния новых способов передачи тех таинственных сил, к-рые, как они считали, правят миром, смутных идеалов и неуволимых смысловых оттенков. Художники-символисты отрицали реализм и считали, что живопись должна воссоздавать жизнь каждой души, полную переживаний, неясных, смутных настроений, тонких чувств, мимолётных впечатлений, должна передавать мысли, идеи и чувства, а не просто фиксировать предметы видимого мира. Однако они писали не отвлечённые сюжеты, а реальные события, реальных людей, реальные мировые явления, но в метафоричной и наводящей на размышления манере. В основе выражения лежал образ-символ, в к-ром и заключается смысл художественного произведения. Среди сюжетов преобладали сцены евангельской истории, полумифические-полуисторические события средневековья, античная мифология; в общем — всё связанное с религиозным или мифологическим подтекстом. Поэтому работы художников этого направления проникнуты мистицизмом, все произведения символистов передают ощущение сверхъестественного и потустороннего. В среде символистов сложился неписанный «кодекс творчества», соединивший религиозно-философское и художественное мышление, побуждавший художников обращаться к вечным, надвременным проблемам. Поэтому частыми темами их картин были темы жизни и смерти, греха, любви и страдания, ожидания, хаоса и космоса, добра и зла, прекрасного и уродливого. Характерные черты: многозначность образа, игра метафор и ассоциаций.



Символизм. М. Клингер. «Тритон и Нереида». 1895

В целом С. был весьма неоднородным и противоречивым явлением. Не обладая собственной ярко выраженной стилистикой, он являлся скорее «идейным» движением, привлекавшим самых разных по манере мастеров. Многообразие существовавших внутри С. идейных и социально-культурных тенденций приводило к быстрому распаду его группировок и поляризации идеологической ориентации. Т. о., С. разделился на направления по использованию различных подходов: 1) Поздний романтизм. Важнейшим источником идей и образов для символистов является и живописный романтизм с его необычными сюжетами. Значительное воздействие на формирование этого направления оказал немецкий романтизм, притягивавший художников-символистов своими загадочными сказочными мотивами, и мистическое искусство *назаретцев*. 2) *Модерн*. В 1890-е и во Франции (груп-

па «*Наби*» во главе с П. *Серюзе* и М. *Дени*), и в других странах С. обрёл достаточно широкое стилистическое обоснование в модерне, став неразрывным, а зачастую и определяющим элементом его художественных программ, образно-содержательного строя, поэтики. Мастера модерна, пытаясь наполнить форму активным, духовно-эмоциональным содержанием, преодолеть тревожащую неустойчивость мира, стремились установить своего рода эмблематику стиля, найти «неизменную» символику каждого цвета, выявить объединяющее музыкальное начало в ритмике рисунка и композиции. На этом пути сказались и присущие С. тенденции декадентства с его крайним индивидуализмом и самодовлеющим эстетизмом; аффектация, утрированная чувственность, иррационализм образов (Ф. фон *Штук*, М. *Клингер* в Германии, Г. *Климт* в Австрии), мистическое визионерство, то принимающее безысходно-пессимистический характер (Ф. *Кюпф*, *латемская школа* в Бельгии), то проникнутое болезненно-утончённой эротикой (О. Бёрдсли в Великобритании), то переходящее в религиозную экзальтацию (Я. *Торон* в Нидерландах). Особое место в живописи С. занимает близкое к модерну сказочно-фольклорное начало и основанное на прямых аналогиях с музыкой творчество М.К. *Чюрлёниса* в Литве. Выходя за пределы стиля модерн, некие мастера конца 19 — начала 20 в. придавали символическим образам ещё большую экспрессию, пытались в заострённой, нередко шаржированной, намеренно алогичной форме обнажить уродство окружающей жизни (Дж. *Энсор* в Бельгии, Э. *Мунк* в Норвегии, А. *Кубин* в Австрии) либо стремясь полнее выразить героико-эпическое звучание символа (Ф. *Ходлер* в Австрии). 3) *Акаделизм*. Заимствованные ли-



Символизм. Н.К. Рерих. «Чаша Христа (Моление о чаше)». 1925





Символизм. В.И. Борисов-Мусатов. «Две сидящие дамы». Этюд. 1899

тературные сюжеты и «вечные» мотивы воплощались формальными средствами почти всех основных направлений 19 в. — классицизма, романтизма, натурализма, импрессионизма — либо в эклектичном смешении их приёмов, в парадоксальном сочетании салонной банальности с изощрённой фантазией — то манерно-утончённой, болезненно-хрупкой (Г. Моро во Франции), то убеждающе достоверной, как бы осязаемой (А. Бёклин в Швейцарии, отчасти Х. Тома в Германии), то интригующе неопределённой и пугающе алогичной (О. Редон во Франции) или исполненной откровенной эротичности (Ф. Ропс в Бельгии). 4) *Постимпрессионизм*. В конце 1880-х во Франции П. Гоген и группа его последователей, призывая следовать «таинственным глубинам мысли», сблизилась с С. Основываясь на живописной системе т. н. *синтетизма*, обобщая и упрощая формы и линии, ритмически располагая крупные цветовые плоскости, прибегая к чёткой контурной линии, они пытались воплотить искомые символы в самом характере пластической формы. В России С. был представлен

творчеством М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, Н.К. Рериха, П.В. Кузнецова. Вошедший в изобразительное искусство многих стран, С. оказал большое влияние на мировое искусство и подготовил основу для возникновения живописи *сюрреализма*. Экспериментаторский характер символистов, их стремление к новаторству, космополитизм и обширный диапазон влияний стали образчиком для большинства современных направлений искусства.

**Симкин** Ефим Давидович (15.5.1915, Киев, — 2002, Москва), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1986). Учился в Московском художественном техникуме памяти 1905 года (1938—40) у Л.Ю. Крамаренко. В 1941—45 принимал участие в Великой Отечественной войне. Окончил Московский государственный институт (1947) по мастерской А.А. Осмёркина, П.И. Котова, учился у Н.Х. Максимова, Д.К. Мочальского. Автор жанровых картин, портретов. Тема войны занимает главное место в творчестве

ве С. — это преисполненные психологизма портреты, многим полотнам присущ повышенный драматизм. Произведения: портреты — «Женщина с голубыми бусами» (1951), «Портрет отца с книгой» (1965), «Портрет С. Михоэлса в роли короля Лиры» (1982), тематические картины — «Подбирают раненых» (1972), «Думы о войне» (1977), «Бабий Яр» (1979), «Реквием по Моцарту» (1977—79), «Перед расстрелом в Бабьем Яру» (1980), «Дон Кихот. Ужасы войны» (1985) и др. Член московского Союза художников с 1949. Участник художественных выставок с 1949. Принимал участие в Международной выставке «Варшавское гетто» (1987), персональные выставки в Москве (1987 и 1992).

**Симметрия** (греч. *simmetria* — соразмерность), свойство структурной организации материи в природе, а также различных объектов человеческой деятельности на основе законов построения на плоскости и в пространстве

» С. в искусстве вообще, и в изобразительном в частности, берёт своё начало в реальной действительности, изобилующей симметрично устроенными формами. Для симметричной организации композиции характерна уравновешенность её частей по массам, по тону, цвету и даже по форме. В таких случаях одна часть почти зеркально похожа на



Симметрия. Рафаэль. «Обручение Девы Марии». 1504



вторую. В симметричных композициях чаще всего имеется ярко выраженный центр. Как правило, он совпадает с геометрическим центром картинной плоскости. Если точка схода смещена от центра, одна из частей более загружена по массам или изображение строится по диагонали, всё это сообщает динамичность композиции и в какой-то мере нарушает идеальное равновесие. Представление об утраченных произведениях живописцев V в. до н. э. можно составить по античной вазописи и помпейским фрескам, навеянным, как полагают исследователи, произведениями греческих мастеров эпохи классики. Симметричные композиции наблюдались и у греческих мастеров IV—III вв. до н. э. Об этом можно судить по копиям фресок. В помпейских фресках главные фигуры находятся в центре пирамидальной композиции, отличающейся С. К правилам С. нередко прибегали художники при изображении торжественных многочисленных собраний, парадов, заседаний в больших залах и т. д. Большое внимание правилу С. уделяли художники раннего Возрождения, о чём свидетельствует *монументальная живопись* (напр., фрески *Джотто ди Бондоне*). В эпоху Высокого Возрождения итальянская композиция достигла зрелости. Например, в картине «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» *Леонардо да Винчи* komponует три фигуры в заострённый кверху треу-

гольник. В правом нижнем углу он дал фигурку агнца, к-рого держит маленький Христос. Всё скомпоновано таким образом, что этот треугольник только угадывается под объёмно-пространственной группой фигур. Симметричной композицией можно назвать и «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. В этой фреске показан драматический момент, когда Христос сообщил своим ученикам: «Один из вас предаст меня». Психологическая реакция апостолов на эти вещи слова связывает персонажей с композиционным центром, в к-ром находится фигура Христа. Впечатление целостности от этой центростремительной композиции усиливается ещё и тем, что художник показал помещение трапезной в перспективе с точкой схода параллельных линий в середине окна, на фоне к-рого чётко рисуется голова Христа. Таким образом, взор зрителя невольно направляется к центральной фигуре картины. Среди произведений, демонстрирующих возможности С., можно также назвать «Обручение Девы Марии» *Рафаэля*, где нашли наиболее полное выражение приёмы композиции, характерные для эпохи Возрождения. Картина В.М. *Васнецова* «Богатыри» также построена на основе правила С. Центром композиции является фигура Ильи Муромца. Слева и справа, как бы в зеркальном отражении, размещены Алёша Попович и Добрыня Никитич. Фигуры расположены вдоль картинной плоскости спокойно сидящими на конях. Симметричное построение композиции передаёт состояние относительного покоя. Левая и правая фигуры по массам неодинаковы, что обусловлено идейным замыслом автора. Но обе они менее мощные по сравнению с фигурой Муромца и в целом придают полное равновесие композиции. Устойчивость композиции вызывает у зрителя чувство уверенности в непобедимости богатырей, защитников земли Русской. Мало того, в «Богатырях» передано состояние напряжённого покоя на грани перепада в действие. А это значит, что и С. несёт в себе зародыш динамического движения во времени и пространстве.

**Симов Виктор Андреевич** [2(14). 4.1858, Москва, — 21. 8.1935, там же], *российский театральный художник*

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1932). В 1882 окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, учился у В.Г. Перова, И.М. Прянишникова, А.К. Саврасова. Примыкал к пере-

*движникам*. В 1883 впервые принял участие в выставке. В 1885 декоратор в Московской частной опере С.И. Мамонтова. Член объединения: 1886—92 — Московского художественного кружка «Среда», 1893—98 — Московского товарищества художников, 1906 — Всероссийского союза деятелей изящных искусств, 1927 — «22» (группы 22 художников). 1927—28 экспонент выставок Объединения художников-реалистов. В 1898—1912 и с 1925 художник Московского художественного театра (МХТ), возглавлял экспериментально-декорационную мастерскую. Работал также над оформлением спектаклей в «Свободном театре», Малом театре, Оперном театре студии им Станиславского. Всего оформил 51 постановку. При оформлении театральных постановок С. добивался убедительной передачи социально-психологической атмосферы и жизненной среды, вещественного правдоподобия каждой бытовой детали. Произведения: оформление спектаклей «Царь Фёдор Иоаннович» А.К. Толстого (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишнёвый сад» (1904) А.П. Чехова, «Живой труп» Л.Н. Толстого (1911), «Бронепоезд 14—69» Вс.В. Иванова (1927), «Мёртвые души» по Н.В. Гоголю (1932). В 1924 изготавливал марсианские декорации для фильма «Аэлита» Я. Протазанова. Также был художником фильма «Коллежский регистратор».

**Симонович-Ефимова Нина Яковлевна** [9(21).1.1877, С.-Петербург, — 24.2.1948, Москва], *российский художник*

» Жена скульптора и графика И.С. Ефимова. Двоюродная сестра и ученица В.А. Серова. В 1897—99 преподавала в пансионе в Тифлисе (Тбилиси). Занималась рисованием в частной школе О.М. Шмерлинг. В 1899 в Париже занималась живописью в мастерской Делеклюза. В 1900 обучалась в частной студии Е.Н. Званцевой у В.А. Серова. Одновременно училась в Строгановском центральном художественно-промышленном училище. В 1901 вновь совершенствовалась в Париже, занимаясь в студии Э. Каррьера. В 1904—10 училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1906 начала выставляться в Московском товариществе художников. В 1911—17 жила в Тамбовской губернии. Наваянные Тамбовской деревней крестьянские жанры и портреты заняли основное место в творчестве художницы. В 1918 совместно с мужем создала театр ку-



Симметрия. Леонардо да Винчи. «Святая Анна с Марией и младенцем Христом». 1510



кол и силуэта художников Ефимовых, действовавший до 1940 и давший около 2 тыс. спектаклей. Организовав свой театр, были в нём режиссёрами, актёрами, художниками. Супруги стремились отойти от примитивной тематики спектаклей театров марионеток, ставили произведения писателей-классиков. Среди работ — куклы для «Макбета» У. Шекспира, для спектаклей на сюжеты басен И.А. Крылова, сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.Н. Толстого; серия силуэтов для теневого театра к произведениям А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери», «Евгений Онегин» и др. Оставила большое творческое наследие — живописные полотна, листы акварелей, офортов, автолитографий, альбомы с рисунками, театральные эскизы для постановок «Кукольного театра художников Ефимовых» и сами куклы. Иллюстрировала также детские книги, оформляла экспозиции в музеях. В 1924 участвовала в Международной выставке в Венеции, в 1926—28 — в выставках обществ «Четыре искусства» и «Маковец». Автор книг «Записки петрушечника» (1925), «Куклы на тростях» (1940), «Воспоминания о В.А. Серове» (1964) и др. Произведения находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, а также в собрании других музеев России.

**Синдинг** *Otto Ludvig (Sinding Otto Ludvig)* (16.12.1842, Консберг, — 23.11.1909, Мюнхен), норвежский художник

» Брат скульптора С. Синдинга. Учился в художественной школе в Христиании, затем с 1867 в Герма-

нии, сначала в Карлсруэ под руководством Х. Гуде, а затем в Мюнхене у К.Т. фон *Пилоти*. В 1876 вернулся в Норвегию, работал над алтарной росписью собора Святого Павла в Христиании. На протяжении 1880—90-х неоднократно ездил на Лофотенские острова, результатом явилось большое количество пейзажных и жанровых работ; выставка 1888 в Берлинской академии художеств сделала эти работы популярными в Европе. В последние годы жизни занимался исторической живописью, написал, в частности, панораму лейпцигской «Битвы народов». С 1903 профессор Мюнхенской академии художеств.

**Синезубов** *Николай Владимирович* (7.9.1891, Москва, — 1948, Лазурный берег, Франция), российский художник

» Окончил гимназию Т. Шелапутина. Рано увлёкся искусством: отец художника обладал коллекцией гравюр. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1912—17), одновременно изучал юриспруденцию. Но полного курса обучения нигде не окончил. С 1918 принимал участие в выставках. Экспонировал свои работы на выставках *Московского товарищества художников* (1918, 1922), «*Мира искусства*» (1921, 1922), «Выставке четырёх» вместе с В.В. *Кандинским*, А.М. *Родченко* и В.Ф. *Степановой* (1920), участвовал в Первой русской художественной выставке в галерее Ван Димена в Берлине (1922). С 1919 руководил мастерской «Пролетарской культуры» (Пролеткульт). В 1920 сотрудничал с Институтом художественной



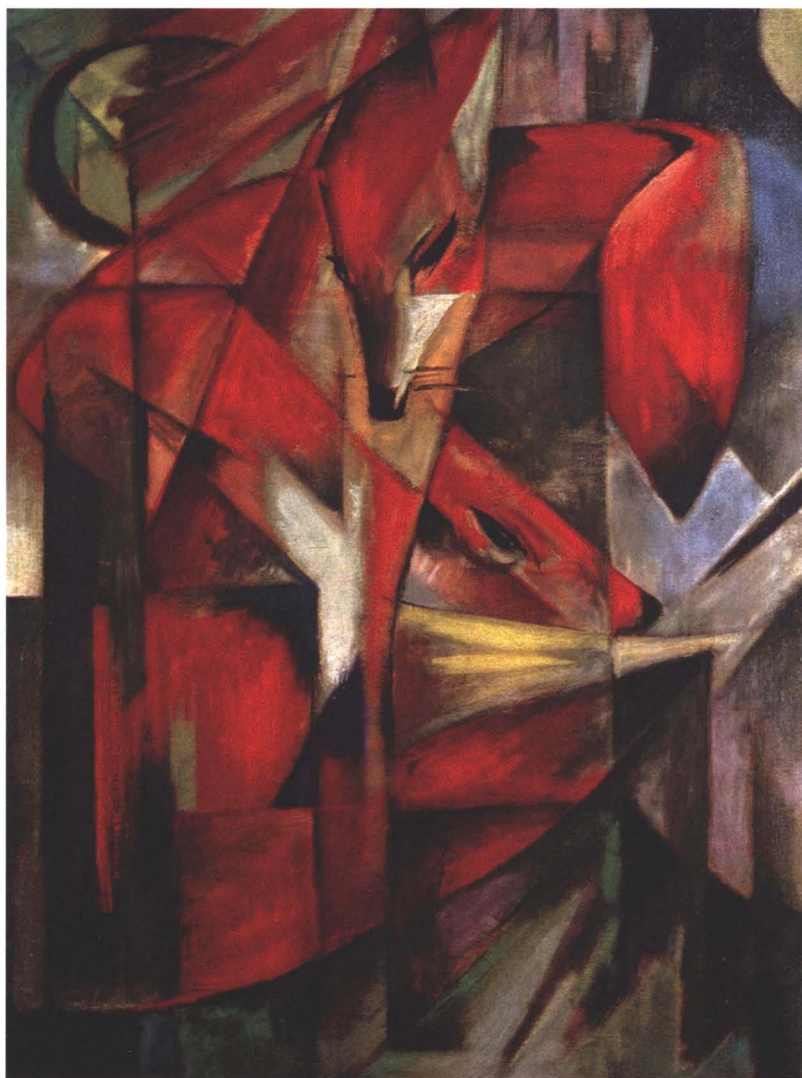
Синезубов Н.В. Женский портрет

культуры в Москве. Автор портретов, жанровых картин, натюрмортов. В 1922 состоялась первая персональная выставка художника в Трудовом кооперативном обществе художников в Москве. С начала 1920-х активно занимался литографией и офортом, участвовал в издании литографированных сборников «*Nature morte*» (1921), «Пейзаж в литографиях современных художников» (1921), «Литографии № 4». Работал в области книжной графики. В 1922—23 совершил поездку в Берлин. Создал альбом литографий «*Frauen and Kinder*» (1923). В 1924 вступил в объединение «*Маковец*», принял участие в его выставках 1924 и 1926. В 1928 эмигрировал во Францию, жил и работал в Париже. Произведения С. крайне просты по выбору мотива и глубоки в своей духовной сущности. Они отличаются сдержанной колористической гаммой и свободой исполнения. Как и все мастера объединения «Маковец», большое внимание уделял рисунку. Расцвет творчества С. пришёлся на конец 1910-х — первую половину 1920-х, когда, по его собственным словам, он находился во власти «Ренуара, Дега, Пикассо, Сезанна». Некоторые работы этого времени созданы под влиянием немецкого экспрессионизма. О французском периоде работы художника почти ничего не известно. Произведения художника находятся во многих музейных и частных собраниях, в том числе в Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственном Русском музее.



Синдинг О.Л. «Зима. Белоснежный Лофотен». 1894





«Синий всадник». Ф. Марк. «Лисы», 1913

**«Синий всадник»** («Der Blaue Reiter»), творческое объединение представителей экспрессионизма, в основном художников, в начале 20 в. в Германии

» Объединение было основано в декабре 1911 в Мюнхене В.В. Кандинским и Ф. Марком. Название объединения повторяло название картины Кандинского (1903) и свидетельствовало о стремлении к цветному лиризму, к-рому Кандинский и Марк придавали особое значение. Основной целью было освобождение от окаменелых традиций академической живописи. Помимо них в группе также были А. Макке, М.В. Верёвкина, А. Явленский и П. Клее. В работе этой художественной группы участвовали также танцоры и композиторы. Их объединял интерес к средневековому и примитивному искусству и движе-

ниям того времени — *фовизму* и *кубизму*. «С. в.» ставил своей целью продолжение исканий в области эмансипации искусства, начатых на первой выставке Нового мюнхенского художественного объединения. В ранний период в «С. в.» преобладала творческая индивидуальность Кандинского, что соответствовало его значительным экспериментам в абстрактном искусстве. Для Марка и его более молодых друзей — Макке, Г. Кампендонка и П. Клее — участие в этом движении стало важным этапом их творчества, позволившим им осознать собственные возможности. Центром движения стала дер. Синдельсдорф, у подножия баварских Альп. Первая выставка «С. в.» открылась 18.12.1911 в галерее Танхаузер в Мюнхене. Представленные на ней работы гл. художников группы были тесно связаны друг с другом. Так, «Гроза» Макке была исполнена под влиянием Кандинского; «Скачущая лошадь» Кампендонка имела много общего с работами Марка, чья композиция «Большие синие лошади» — одно из самых значительных произведений начального периода движения. Кандинский выставил «Композицию № 5», «Импровизацию № 22», в к-рых тонко нюансированное изображение дематериализовано движением цвета. Кроме того, на выставке были представлены работы Г. Мюнтера, австрийского композитора А. Шенберга, чьи картины были в то время очень популярны, А. Блоха, Д. и В. Бурлюков, а также французских художников, к творчеству к-рых Кандинский и Марк проявляли наибольший интерес, — Р. Делоне и А. Руссо. Вторая вы-



«Синий всадник». В.В. Кандинский. «Чёрное пятно», 1912



ставка «С. в.» состоялась три месяца спустя (март 1912) в галерее Ханса Гольца, в к-рой экспонировались акварели и графика. Основным событием 1912 стало издание альманаха «С. в.» (май), где были опубликованы высказывания самих художников о развитии современного искусства (роль цвета, отказ от принципа имитации, на к-ром основывалось искусство начиная с эпохи Возрождения). «С. в.» существовал до 1913.

**Синопия** (*sinopia* — тёмно-красный кварц; красная охра), вспомогательный рисунок, нанесённый под фреску на первый слой штукатурки красно-коричневым минеральным красителем, к-рый в 14–15 вв. добывался из глины близ г. Синоп на южном берегу Чёрного моря

» В процессе работы над фреской С. целиком скрывалась под вторым слоем штукатурки, на к-рую наносился красочный слой. Возможно, что подобный рисунок и раньше использовали итальянские мозаичисты. Как самостоятельный вид монументального изобразительного искусства, обладающий высокой графической культурой и экспрессией, С. была открыта во время реставрации фресок А. дель Кастаньо (сер. 15 в.) в монастыре Сант Аполлония во Флоренции в 1953, фрескового ансамбля (сер. 14–15 вв.) на кладбище (Кампосанто) в Пизе в 1960, а также фресок в Папском дворце в Авиньоне (С. экспонируется отдельно от росписей). У художников 15 в. (*Андреа дель Кастаньо*, Б. ди Л. ди С. *Гоццолли*) С. превращается из эскизного наброска в законченный, тщательно моделированный *светотонно* монументальный рисунок.

**Синтез искусств** (*греч. synthesis* — соединение), сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие

» Единство компонентов С. и. определяется единством идейно-художественного замысла. История искусства рассматривает самые разные формы синтеза. Архитектурно-художественный синтез имеет наибольшее общественное значение, олицетворяя представления и верования, присущие обществу к.-л. эпохи: монументальное искусство (скульптура, живопись) расширяет и истолковывает архитектурный образ, создавая новое художественное целое, — в этом пространственно-пластическом синтезе участвуют произведения декоративного искус-

ства, а нередко и станкового искусства (картины, статуи, бюсты). С. и. также осуществляется в спектаклях, кинофильмах, празднествах, где участвуют временные и пространственные искусства. В С. и. один вид искусства может подчинить себе другой (как архитектура подчиняет себе скульптуру и живопись в древнеегипетском храме), но возможны самостоятельность и равноправие гармонически согласованных видов искусства (как фрески и скульптурные композиции во дворцах и храмах Возрождения). Для нек-рых эпох характерно тесное сращение скульптуры и архитектуры (в храмах готики или барокко); в др. эпохи (Возрождение, классицизм) живопись и скульптура соединяются в своей собственной специфике. Отмечается также определяющее влияние одного вида искусства на др.: «архитектоничность» композиций древнегреческой архитектуры, Возрождения, классицизма, «пластичность» древнегреческой классики, «живописность» эллинизма, барокко. Для первобытного искусства характерна нерасчленённость (синкретизм) видов искусства, не отделимых от деятельности и ритуалов человека. В культурах Древнего Востока виды искусства уже дифференцируются и вступают в С. и., определяемый ритуалом и стремлением к грандиозности архитектурных масс и символическому выражению идеи архитектуры с помощью скульптуры и живописи. Античность (Фидий в Греции, Аполлодор Дамасский в Риме) создаёт шедевры гармонического С. и. (скульптура греческих акрополей, храмов, скульптура и росписи римских форумов, дворцов и вилл), вдохновляемые возвышенными представлениями о человеке и мире. Эмоциональность, одухотворённость средневековой архитектуры неотделима от наполняющих храмовое пространство икон, фресок, мозаик, скульптур, от литургической поэзии и музыки, образующих «соборное» единство (во Франции — В. де Синекур, в России — *Феофан Грек*, *Андрей Рублёв*, *Дионисий*). Классические ансамбли Возрождения (*А. Мантенья*, *Рафаэль*, *Б. Микеланджело* в Италии) явились образцами целостного и гармоничного слияния реального пространства архитектуры и условного иллюзорного пространства изобразительного искусства, объединяемых героическими идеалами. С. и. барокко (*Л. Бернини* в Италии, *Б. Растрелли* в России) отмечен особой слитностью и совместной активностью разных видов искусства, их связью с церковными и светскими праздниками,



Синопия фрески А. Пизанелло «Битва». Деталь. Мантуя. Замок. 1440

триумфами, спектаклями. Целью С. и. рококо и классицизма стало наряду с монументальным, праздничным зрелищем (Ч. Камерон, А. Захаров, К. Росси) также создание и оформление жилой среды, отвечающей как идеалам, так и бытовым нормам эпохи. В 19 в. распад общезначимых социальных норм и прежних принципов С. и., определяемых единством стилей и их закономерной сменой, нашёл противоядие в романтических стремлениях создавать «оазисы красоты», «совместные произведения искусства» (*Р. Вагнер*, *У. Моррис*); они получили практическое осуществление в особняках и общественных зданиях стиля *модерн* на рубеже 19–20 вв., когда идеи С. и. захватили многих художников и архитекторов. В 20 в. развитие этих идей связано с программой «современного стиля» и с едиными принципами формообразования, позволяющими создавать (средствами архитектуры, дизайна, изобразительных искусств) целостную эстетическую среду для жизненных процессов (*Ш. Ле Корбюзье* во Франции, *В. Гропиус* в Германии, братья *Веснины* — в России). Такая программа, сочетавшая широту замыслов с чертами социалистического утопизма, была отнесена в Европе и Америке эффектной декоративностью оформления интерьеров в духе ар-деко либо созданием унифицированной среды методами функционализма; в СССР, Германии, Италии С. и. вылился в пропагандистское репрезентативное оформление обществен-





Синтетизм. П. Гоген. «Автопортрет с портретом Эмиля Бернара». 1888

ных пространств, парков, парадных интерьеров и праздников; во второй половине 20 в. С. и. стал важной частью градостроительных работ в Европе, Америке, Азии. В 1970-х, в т. ч. в СССР, возродилось увлечение романтическими концепциями «эстетической среды» в изолированных от городской жизни очагах. Многие достижения С. и. в 20 в. связаны с работой крупных мастеров архитектуры, дизайна, живописи и скульптуры (П. Пикассо, А. Матисс, М. Шагал, О. Цадкин во Франции, А. Аалто в Финляндии, Д. Ривера, Х. Ороско, Д. Сикейрос в Мексике, К. Портинари, Л. Коста в Бразилии, В.А. Фаворский, А.А. Дейнека, К.И. Рождественский в России) в общественных центрах и в специально построенных сооружениях.

**Синтетизм** (*synthétisme*), художественное течение внутри постимпрессионизма

» Появился и проявился около 1888 в работах таких мастеров живописи, как П. Гоген, Э.Г. Бер-

нар, Л. Анкетен и других художников *Понт-Авенской школы*. Возник из объединения техник таких различных художественных стилей, как *кдаузонизм* и *символизм*, и развивался в направлении, противоположном *пуантилизму*. Как новое течение в искусстве получил известность после организованной Гогеном выставки в парижском кафе «Вольпини», приуроченной к Всемирной выставке 1889. Художники, принадлежавшие к синтетическому течению, пытались в своих произведениях «синтезировать» три понятия: внешний вид изображаемого, свои собственные чувства в отношении изображаемого, эстетичность линии, цвета и формы изображения. Таким образом, речь идёт о синтезе видимого и воображаемого миров, зачастую создаваемого на полотно по воспоминаниям об некогда увиденном. Поэтому допускалось упрощение изображения, излишняя декоративность, также часто изображаемое передавалось яркими, необычно сияющими красками.

**Синьей-Мёрше Пал** (*Szinyei Merse Pál*) (4.7.1845, с. Синье-Уйфалу, — 2.2.1920, Ернье), венгерский художник

» Родился в состоятельной дворянской семье. Детство и большую часть жизни провёл в семейной усадьбе. Первоначальные уроки рисунка и живописи получил у провинциального художника в Надьварде (ныне — Орадя, Румыния). Далее учился в мюнхенской Академии художеств (1864—69, с 1867 в классе К.Т. фон Пилоти). В 1905 был избран директором Художественного института в Будапеште. Начав работать в академической манере, в духе своего учителя Пилоти, молодой художник очень скоро перешёл к более свободному и самостоятельному творчеству. Ещё учась в академии, он написал несколько живых и непосредственных жанровых полотен этюдного характера, действие в к-рых происходит на открытом воздухе: «Купальня и мальчик» (1868), «Сушка белья», «Качели» (1869, все — Будапешт,



Венгерская национальная галерея). Большое впечатление на молодого художника произвело знакомство с творчеством Г. Курбе, произведения которого выставлялись в Мюнхене в 1869. Побывав в нач. 1870-х на родине, художник создал свои лучшие картины — «Влюбленные» (1870), «Майская прогулка» (1873), «Дама в лиловом» (1874, все — Будапешт, Венгерская национальная галерея), полные свежести, звонкости и силы цвета. Художник стре-

мился наполнить картины солнечным светом и воздухом. При этом метод его был весьма далёк от метода импрессионистов. Он не работал непосредственно на натуре, а творил по памяти, стремясь усилить и подчеркнуть наиболее характерное и запоминающееся. «Майская прогулка» — это венгерский вариант «Завтрака на траве», излюбленного импрессионистического мотива, решённого, однако, вполне самобытно. Его поздние пейзажи исполнены

в более сдержанном колорите, но отличаются той же свежестью восприятия в изображении природы: «Таяние снега» (1894–95), «Каштан» (1907), «Тишина» (1918, все — Будапешт, Венгерская национальная галерея).

**Синьорелли Лука (Signorelli Luca)** (ок. 1445–50, Кортонэ, — 16.10.1523, там же), итальянский художник эпохи Раннего Возрождения, представитель умбрийской школы

» Работал в Кортоне и других городах Тосканы, Риме, Перудже, Флоренции, Орвието, получал заказы от правителя Флоренции Лоренцо Медичи. Ученик Пьеро делья Франческа. Возможно, сотрудничал с Перуджино. Уже в нач. 1480-х, наряду с данью повествовательным традициям Раннего Возрождения, определившим характер фрески «Завещание и смерть Моисея» (1482) в Сикстинской капелле, в работах С. появилась энергичная собранность композиций, драматическое начало, интерес к разнообразию и экспрессии поз и движений. С кон. 1480-х усилилось его внимание к пластике обнажённого тела. Предвосхищая Б. Микеланджело, он ввёл этот мотив в композицию «Мадонна с Младенцем» (ок. 1490, Флоренция, галерея Уффици), изображая на фоне фигуры обнажённых юношей, повторённые в «Мужском портрете» (1490-е, Берлин, Государственные музеи). Кульминацией творчества С. стал фресковый цикл «Деяния Антихриста и Страшный суд» (1499–1502/1503, Орвието, собор, капелла Мадонна ди Сан Брицио), включающий шесть больших, полных драматического пафоса композиций. Сцены ада и рая, плотно заполненные сильными,



Синьей-Мерше П. «Влюблённые». 1870



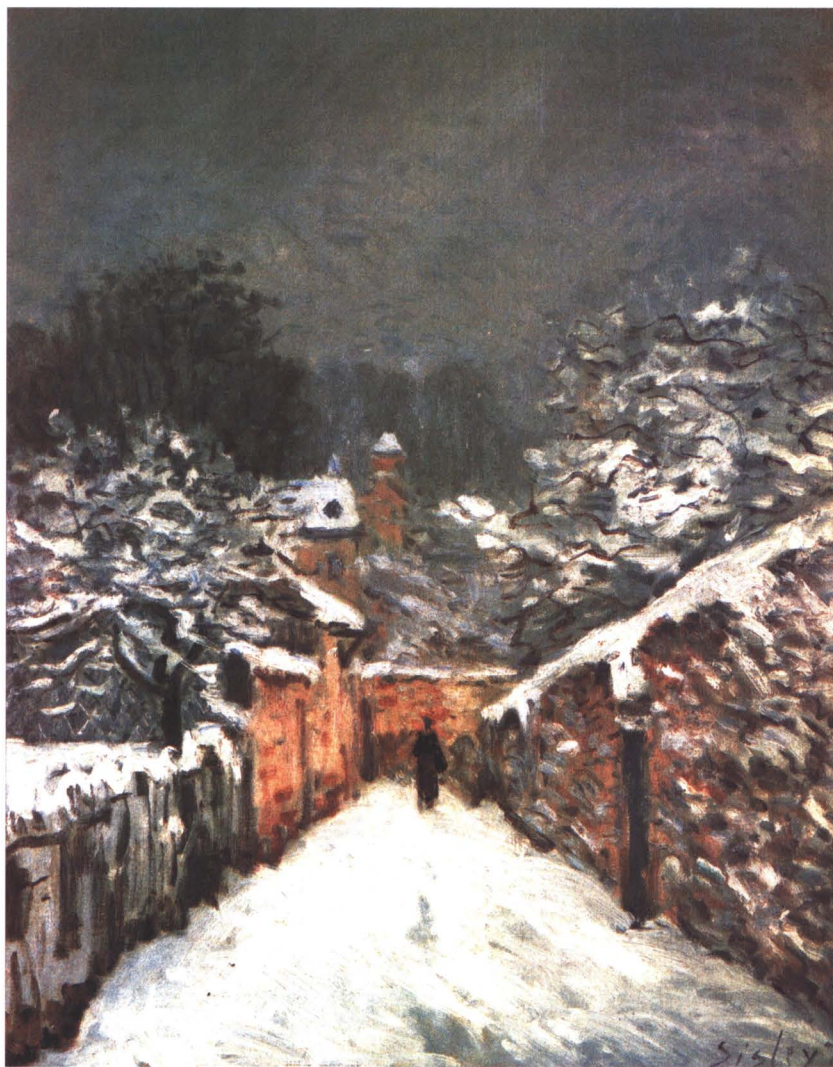
Синьей-Мерше П. «Портрет Й. Рипль-Ронаи». 1911



Синьорелли Л. «Причащение апостолов». 1512



# Сислей Альфред



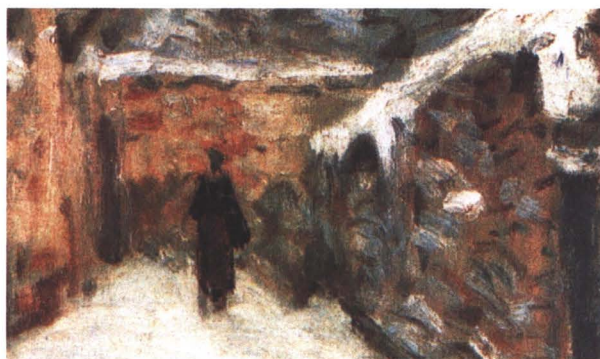
## «Снег в Лувесьенне»

1874 год

Холст, масло, 55,9 × 45,7 см

Вашингтон, Частная коллекция

Искусствовед Н.Н. Калитина отметила: «Нигде, пожалуй, поэтичность дарования Сислея не проявлялась так ясно, как в зимних пейзажах... Именно эта зима нашла в Сислее своего певца. Для художника краски земли не исчезали совсем, а лишь приобретали особую нежность, подёрнутые снежным покровом: голубели дали, чуть желтели под хлопьями снега дороги, прикрытые белыми шапками дома робко выглядывали из-за тёмных деревьев...» Этот зимний пейзаж Сислей увидел из окна своего лувесьенского дома. Всё укутано толстым слоем снега — он покрывает землю, крыши домов и ветки деревьев. Рыхлую белизну тающего снега оттеняют неяркие розовые и серые стены домов и заборов. Как всех импрессионистов, Сислея в картине занимает не сюжет, а тончайшие особенности природных состояний, света и цвета. Снег везде имеет разный оттенок, он выглядит ослепительно-белым на земле и крышах домов, кремово-жёлтым — на дорожке и под деревьями, дымчато-серым — на заднем плане. Композиция продумана до мелочей. Художник тщательно выстраивает вертикали, создающие перспективу, а тонкие оттенки кремовых, рыжеватого-коричневых и серых тонов формируют атмосферу величественного покоя и цветовую гармонию.



« Движение мазка таково, что зритель чувствует, как по-разному ложится снег на ветви деревьев, на крыши домов, как лепится он к каменному и деревянному заборам и падает на дорогу. Одинокая фигура женщины вызывает ощущение не тяжёлой печали, а тихой грусти.





## «Городок Вильнёв-ла-Гаренн на Сене»

1872 год

Холст, масло, 59 × 80,5 см  
Санкт-Петербург,  
Государственный Эрмитаж

Своеобразие этой картины заключается в соединении приёмов раннего импрессионизма с классической композиционной схемой, которая предполагает «кулисы» и затенённый передний план. Художник отказался от эффектных перспектив, заменив их параллельным расположением элементов картины.



Композиция пейзажа проста: река течёт параллельно краю холста; за ней протянулся противоположный берег, на котором в ряд выстроились домики. В просвете между ними просматривается тихая деревенская

улочка. Перед нами доброжелательный, исполненный покоя и тонкой красоты мир. Палитра художника многоцветна, но все цвета гармонично сочетаются друг с другом, каждый цвет разработан до тончайших оттенков.





Синьорелли Л. «Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами». 1510-е

со скульптурной жёсткостью вылепленными обнажёнными телами, патетика и богатейшая гамма движений и сложных ракурсов, предвосхищающих пластический язык Микеланджело, оказали непосредственное влияние на творчество последнего. Основные произведения С.: росписи сакристии делла Кура

(совместно с другими живописцами; ок. 1480, Лорето, базилика Санта Каза), «Бичевание» (ок. 1480, Милан, галерея Брера), «Мадонна со святыми», алтарь (1484, Перуджа, Музей собора), «Школа Пана» (ок. 1488, погибла во время Второй мировой войны), «Святое семейство» (1490-е, Флоренция, галерея Уф-

фици), «Мадонна со святыми», алтарь (1490-е, Вольтерра, Городская галерея), «История святого Бенедикта», фресковый цикл (1497, Монтеоливето Маджоре, аббатство), «Оплакивание Христа», алтарная картина (1502, Кортон, церковный музей), «Распятие с Марией Магдалиной», алтарная картина (1500-е), «Мадонна со святыми», алтарная картина (1500-е, обе — Флоренция, галерея Уффици), «Причащение апостолов» (1512, Кортон, церковный музей).

**Синьорини Телемако** (*Signorini Telemaco*) (18.8.1835, Флоренция, — 10.2.1901, там же), итальянский художник, представитель тосканской школы

» Сын придворного художника тосканского герцога Леопольдо. Учился во флорентийской Академии художеств, где в кон. 1850-х сблизился с Дж. Фаттори, С. Лега, О. Боррани, А. Чечони, создавшими художественно-выставочное объединение «Школа маккьяйоли» (См. «Маккьяйоли»). С 1853 член революционного кружка Дж. Маццини, сторонник республиканских взглядов. В 1859—60 принял участие в походе Гарибальди. В 1856 посетил Венецию. Созданные после окончания Академии художеств произведения («Пуритане у замка», 1854, Флоренция, галерея Питти) выполнены в манере исторической живописи на романтические сюжеты. На Всеитальянской выставке во Флоренции в 1861 впервые вместе с другими мастерами «Школы маккьяйоли» представил работы на сюжеты из событий Рисорджименто («Тосканская артиллерия в Монте Кьяро», Флоренция, галерея Питти; «Атака зуавов», 1861, Неаполь, частное собрание), к-рые были удостоены третьей премии. В написанных в пленэрной манере «маккьяйоли» картинах С. «Флорентийское гетто» (1861), «Возвращение из столицы» (1860-е, обе — Флоренция, частное собрание), «Угол улицы Пелличерия» (1865, Венеция, галерея современного искусства Ка'Пезаро), «Виа дель Фуоко» (1860-е, Флоренция, частное собрание), «Лавка пекаря» (1861, Флоренция, галерея Питти) с глубоким лиризмом и по-веристски обстоятельно рассказывается о жизни обитателей бедных кварталов Флоренции. Сцены в интерьере («За фортепьяно», 1867, Флоренция; «Письмо», 1860-е, Италия, обе — частные собрания) в своей чуть наивной непосредственности близки европейскому *бидермайеру*. В 1860—70-е С. неоднократно посещал Францию



Синьорини Т. «Старый рынок во Флоренции». 1881—1883





Синьорини Т. «Флорентийское гетто». 1861

(1861, 1868, 1870, 1873). Под влиянием искусства О. Домье было создано полотно «Зал ожиданий в Сан Бонифацио» (1865, Венеция, галерея современного искусства Ка'Пезаро), в к-ром в острогротескной манере изображена сцена из современной действительности. В период 1860—70-х С. также много путешествовал по Тоскане и побережью Лигурии, живя и работая в Перджентине (нач. 1860-х), Сеттиньяно, Риомаджоре, Виареджо, Равенне, Чивиттавеккья. В работах этого времени («Виноградники в Сеттиньяно», Флоренция, галерея Питти; «Дом в Риомаджоре», Милан, частное собрание; «Солнечный день в Специи», Рим, частное собрание) художника, как и всех «маккьяйולי», увлекало изображе-

ние фигур в пленэре. В созданных в 1870—80-е видах улиц и площадей Флоренции, Сеттиньяно, Равенны («Улица Адриана в Равенне», Рим, Национальная галерея современного искусства; «Понте Веккио», 1879, Флоренция; «Площадь в Сеттиньяно», 1889, Милан, обе — частные собрания) пластика распределения пятен цвета, вторящих наблюдаемой на натуре игре света и тени, рождает ощущение уюта и сценности небольших пространств городской среды. В 1880-е, познакомившись с произведениями французских импрессионистов, С. увлёкся городским пейзажем, создав несколько полотен с видами городов Шотландии уже в иной манере. В картинах «Лит» (1881, Флоренция, галерея

Питти) и «Улица в Эдинбурге» (нач. 1880-х, Лаго ди Виченца, частное собрание) он стремился передать постоянно изменяющийся ритм жизни города. В кон. 1880-х — 1890-е С. жил в горных селениях Пьетрамала и Пьянкастаньо, где писал пейзажи в пленэрной манере «маккьяйולי» («Конец августа в Пьетрамала», 1889, Флоренция; «Пьянкастаньо», Милан, оба — частные собрания). Под влиянием Э. Дега, с к-рым был дружен художник, созданы полотна «Утренний туалет» (1898, Милан, частное собрание), «Высший свет» (1880, Флоренция, галерея Питти), исполненные в живописной манере тосканских мастеров. Автор книг «Карикатуристы и карикатурируемые в кафе „Микеланджело“», 1867; «Девяносто девять дискуссий художников», 1877). С 1867 принимал участие в издании литературного полемического журнала «Gazzettino degli arti del disegno», где публиковал свои статьи о современном итальянском и зарубежном искусстве.

**Синьяк Поль (Signac Paul)** (1.11.1863, Париж, — 15.8.1935, там же), французский художник, инициатор и теоретик неомимпрессионизма

» Происходил из состоятельной семьи (отец, владелец магазина, был художником-дилетантом). В начале своей художественной деятельности испытал влияние импрессионистов, особенно К. Моне. В 1884 С. вместе с Ж.П. Сёра участвовал в создании «Салона независимых». Молодой художник увлёкся пуантилизмом — методом разложения цвета, к-рый разработал Сёра. Стал пропагандистом и теоретиком идей нового направления, основанного на научных от-



Синьяк П. «Воскресение». 1888—1890

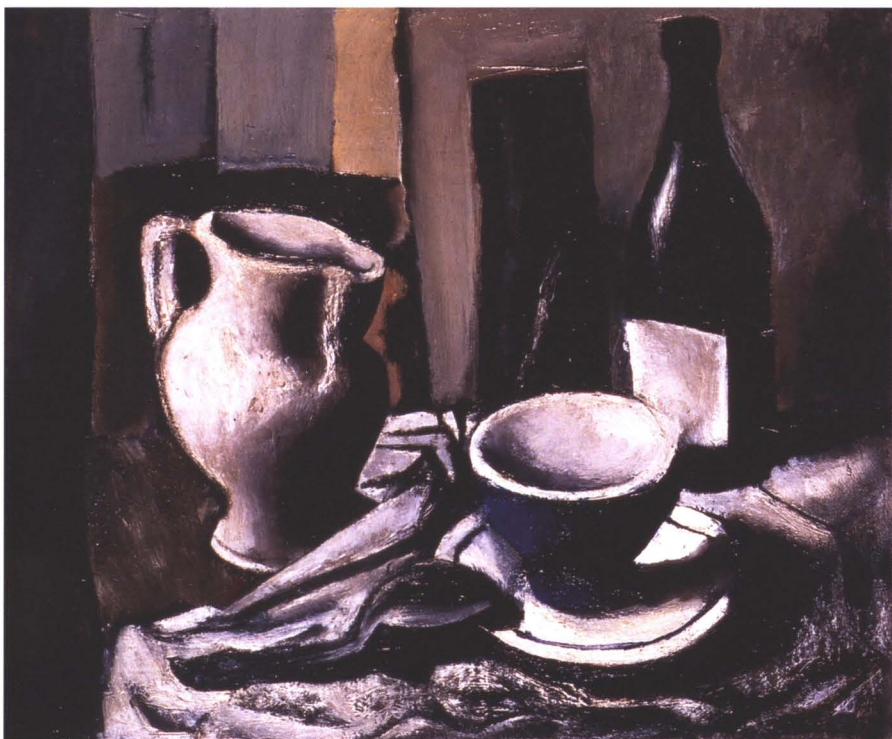




Синьяк П. «Большой канал. Венеция». 1905

крытиях 19 в. в области теории цвета, гармонии и т. д. В 1886 С. показал 18 работ на Восьмой, последней, выставке импрессионистов, выставлялся в Салоне «Общества независимых» (бессменным председателем к-рого он был с 1908). От полотен, выполненных

под впечатлением произведений импрессионистов («Сен-Бриак. Крест моряков», 1885, Париж, частное собрание; «Сена в Аньере», 1885, Париж, частное собрание), С. с 1886 перешёл к пуантилистической технике («Резервуары для газа в Клиши», 1886, Мельбурн,

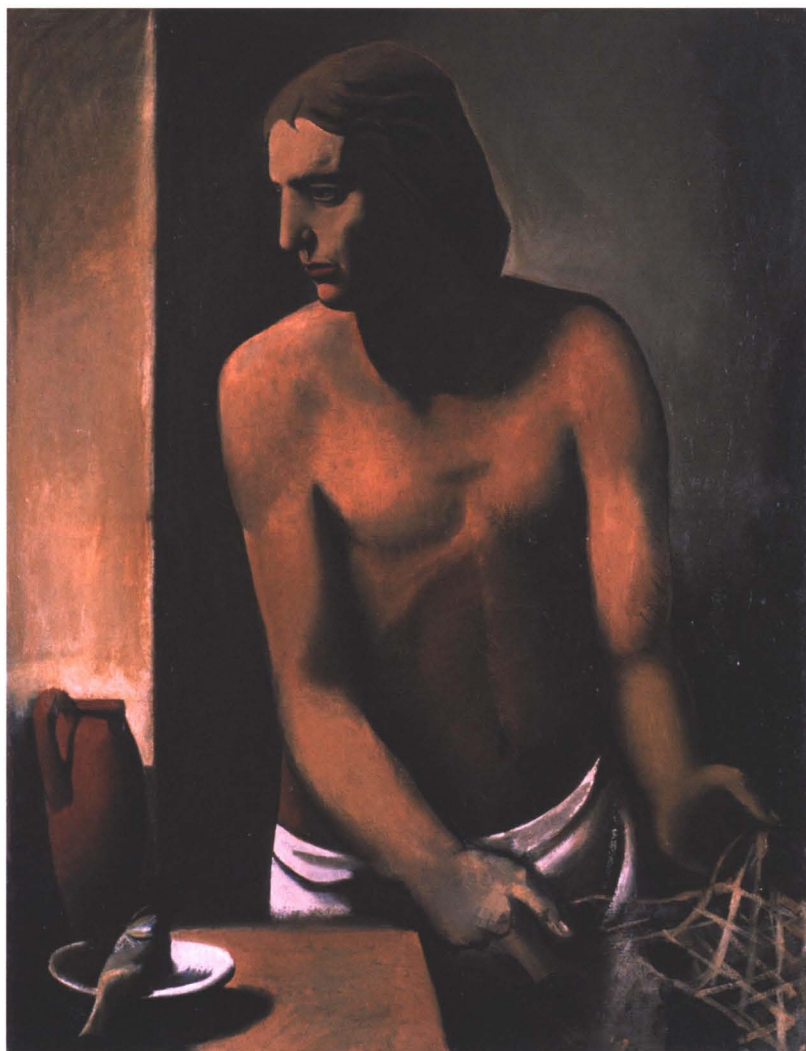


Сирони М. «Натюрморт с синей чашкой». 1924

Национальная галерея; «Анделиз. Купальня», 1886, Париж, частное собрание). Особенно хороши пейзажи С. («Сосна в Сен-Тропезе», 1909, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Художник мастерски передавал тончайшие оттенки лучезарно-голубого, светлеющего к горизонту неба, бесконечно подвижную, искрящуюся разноцветными бликами и рефlekсами стихию воды, паруса, надутые ветром, изменчивые, неуловимые очертания облаков. Всё исполнено красоты и увиденно глазами живописца, влюблённого в жизнь («Песчаный берег моря», 1890, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Тартаны, разукрашенные флагами», 1893, Вупперталь, Городской музей; «Красный буй», 1895, Париж, музей д'Орсэ; «Сен-Тропез», 1897, Сен-Тропез, Музей Аннонсиад; «Папский дворец в Авиньоне», 1900, Париж, музей д'Орсэ; «Константинополь. Ени-Джани», 1909, Брюссель, частное собрание; «Порт Роттердама», 1907, Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена; «Марсельский порт», 1907, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). В пейзаже художник непосредственнее и искреннее, чем в фигурных композициях, где его живописный темперамент в большей степени скован программными установками и теориями. Фигуры людей в картине «Завтрак» (1886—87, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер) кажутся навеки застывшими в своих позах, здесь всё неподвижно, даже свет и воздух, и само время словно остановилось. Напротив, «Портрет Феликса Фенеона на эмалевом фоне, ритмизованном тактами и углами, тонами и красками» (1890, Нью-Йорк, частное собрание) — так подписал его автор, исполнен динамики орнаментальных узоров (Фенеон — критик, выступавший в защиту многих художников-новаторов и написавший статью о С. в 1890). Художник много путешествовал, посетил Голландию, Италию, Россию. Работал в литографии, акварели. Он был неутомимым тружеником, и даже последние его произведения исполнены необыкновенной свежести и живописного мастерства («Канал Сен-Мартен», 1931—33, Париж, частное собрание).

«Синяя четвёрка» («Die Blauen Vier»), контрактная ассоциация, созданная в 1925 в Мюнхене художниками П. Клее, В.В. Кандинским, А. Явленским, А. Файнингером и Э. Шнеер





Сирони М. «Бедный рыбак». 1924

» Целью ассоциации была пропаганда творчества входивших в неё мастеров и продажа их произведений в США, в 1925 Шнеер с этой целью побывала в музее Окленда в Калифорнии. «С. ч.» совершала поездки в США с выставками и конференциями. Эта деятельность продолжалась вплоть до смерти Шнеер в 1945.

**Сирони Марио (Sironi Mario)** (12.5.1885, Сассари, — 13.8.1961, Милан), итальянский художник

» Как художник сформировался в Милане в кругу футуристов (см. *Футуризм*). Хотя С. и не принимал непосредственного участия в футуристическом движении, его первые рисунки (1912–15) и картины построены по принципам футуризма. С. использовал футуристическую тему «современных мифов»: машина, скорость, механизация

предмета. По примеру Ф. Леже в Париже С. изображал человеко-роботов, чьи фигуры делал упрощёнными и словно полыми; оба художника вносили в свои картины сложные механические элементы на архитектурном фоне. Самыми известными произведениями С. этого периода являются картины «Лампа» (1915), «Велосипедист» (1916), «Жёлтый грузовик» (1917). После серии «коллажей» (1916) С. обратился к городским пейзажам, к-рые составили лучшую часть его творчества. В основном они исполнены в период с 1920–24 («Пригород», 1922). В 1923 художник принял участие в движении *Новеченто*, разделяя его неоклассические идеалы, но интерпретируя их через свою индивидуальную поэтику. С. считается предтечей послевоенного неореализма — его новая концепция человеческого одиночества воплощена в видах промышленных пригородов, где возвышаются человеческие жилища и краны. С 1933 под влиянием порождённой Новеченто археологической метафизики его композиции становятся более эмблематичными и архаичными. Кроме того, С. создал и множество монументальных произведений, большинство из них в соавторстве с архитектором М. Пьячентини (витражи на тему труда, 1931; стенная роспись на миланском Триеннале, 1933; в большом амфитеатре Читта дельи Студи в Милане, 1935; мозаику для Дворца прессы в Милане). В его картинах преобладают фантастические и визионерские археологические мотивы (художник помещал на холсты фрагменты воображаемых рельефов, напоминающих



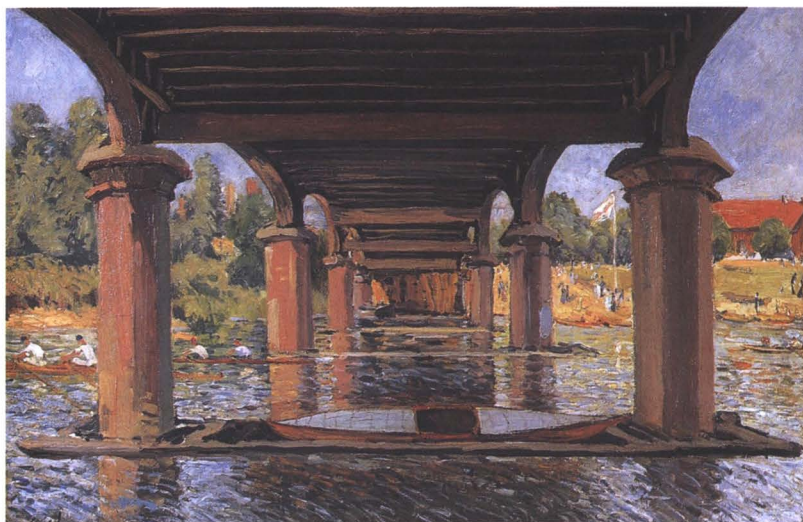
Сислей А. «Мост в Вильнёв-ла-Гаренн». 1872



традиционные «обманки»), к-рые создают загадочное и беспокойное пространство. С. активно работал в жанре театральных декораций, а также участвовал в украшении различных выставочных павильонов (миланское Триеннале, 1933; павильон «Фиата» на ярмарке в Милане, 1936; павильон на Всемирной выставке в Париже, 1937).

**134 Сислей Альфред (Sisley Alfred)** (30.10.1839, Париж, — 29.1.1899, Море-сюр-Луэн, близ Фонтенбло), французский художник, один из основоположников импрессионизма, мастер пейзажа

» Родился в семье коммерсанта. Сперва получил экономическое образование в Лондоне (1857—61), параллельно любительски занимаясь живописью. Затем, оставив коммерцию, посещал мастерскую Ш. Глейра (1860—63), где познакомился с К. Моне, П.О. Ренуаром и Ж.Ф. Базилем. Жил преимущественно в Париже, лучшие свои вещи написал в его окрестностях (Марли, Лувенсьенне, Фонтенбло, Буживале и др.). Ранние произведения С., написанные под сильным влиянием К. Коро, решены в более тёмных тональностях. Постепенно его палитра светлеет, внимание сосредоточивается на передаче освещения, состояния атмосферы («Суда на канале Сен-Мартен», 1870, Винтертур, собрание О. Рейнхардта). Нередко писал один и тот же мотив в разное время дня, в различные сезоны («Лувенсьенн осенью», 1873, Токио, частное собрание; «Лувенсьенн зимой», 1874, Вашингтон, собрание Филлипс). С 1874 принимал участие в выставках импрессионистов. Так же, как и они, он стремится запечатлеть жизнь природы в её движении, уловить нюансы освещения, изменение окраски предметов в зависимости от степени освещённости, времени дня и т. д. Пейзажи С. просты по мотиву, но увидены глазами поэта. Особенно любил художник писать на берегу реки, передавая

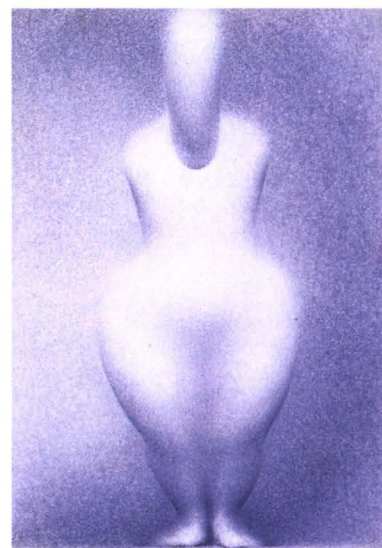


Сислей А. «Под мостом в Хэмптон-Корте». 1874

просторы неба, бегущие облака, прозрачность воздуха, солнечные блики на поверхности воды, зыбкие отражения деревьев и зданий («Регата в Молези», 1874, Париж, музей д'Орсэ; «Деревня на берегу Сены», 1872; «Берег реки в Сен-Маммесе», 1884, обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). С. — тончайший колорист, его краски неярки, но чисты, композиции уравновешены и соразмерны, картины пронизаны особым ощущением гармонии и согласия с миром («Мороз в Лувенсьенне», 1873; «Опушка леса в Фонтенбло», 1885, обе — Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина).

**Ситников Василий Яковлевич** [19.8.(1.9.).1915, с. Ново-Ракитино Лебедянского у. Тамбовской губ., — 28.11.1987, Нью-Йорк; похоронен в Москве], российский художник, один из самых ярких художников послевоенного «неофициального» искусства, легенда московского андеграунда

» Родился в крестьянской семье. В 1921 вместе с семьёй переехал в Москву. В 1933 учился в Московском судомеханическом техникуме, пристрастившись к изготовлению моделей парусников. Попытка поступить во Вхутемас (см. *Высшие художественно-технические мастерские*) в 1935 успехом не увенчалась. Работал на строительстве метро, художником-мультипликатором и модельщиком у режиссёра А.Л. Птушко, показывал диапозитивы на лекциях профессоров Художественного института имени В.И. Сурикова (отсюда кличка «Вася-фонариш»). В 1941, работая на окопно-оборонительных работах, собирал листовки, разбросанные немецкими лётчика-



Ситников В.Я. «Фигура». Первая половина 1970-х

ми, а также найденное оружие. Всё это было обнаружено у С. дома, за что он был арестован, а затем признан душевнобольным и направлен на принудительное лечение в Казань. В 1944, вернувшись в столицу, перебивался случайными заработками. В период «оттепели» примкнул к «неофициальному» искусству. Формальным истоком его творчества стала традиционная система академического преподавания, основанная на работе с нагой натурой и тщательных графических растушёвках. У С., однако же, академическая натура превращалась в сюрреалистическую эротику, а растушёвки — в зыбкую воздушную стихию, окутывающую формы в виде снежной мглы, болотного тумана или светового марева. К этому прибавились характерные черты «русского стиля» в духе символизма и



Ситников В.Я. «Поле». 1974



модерна. Так рождались его живописные и графические серии 1960—70-х — ню, сексуальные гротески, жанры с «монастырём со снежинками», степные пейзажи (часто тоже с центральным мотивом монастыря). С 1951 художник активно преподавал, осуществив свою мечту о «домашней академии». Со «школой Ситникова» был связан — как прямым ученичеством, так и творческими контактами — целый ряд видных мастеров (В.Г. Вейсберг, Ю.А. Ведерников, М.Д. Стерлигова, А.В. Харитонов и др.). В 1975 художник эмигрировал в Австрию, в 1980 — в США. Наиболее ценную часть своей коллекции икон отдал в Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублёва. Отдельные произведения художника находятся в Нью-Йоркском музее современного искусства, музее Циммерли при Рутгерском университете штата Нью-Джерси и др. 24.5.2009 в галерее «Наши художники» в Москве открылась первая персональная выставка произведений С.

**Ска́кко Кристо́форо** (*Scacco Cristoforo*) (годы рождения и смерти неизвестны; работал в Неаполе, Кампанье и Лацио в период с 1493 по 1500), итальянский художник

» Формирование С. как художника проходило, вероятно, в 1485—90 в кругу венецианско-ломбардской культуры. На основе геометрических конструкций Д. ди А. Браманти он развивал идеи А. Мантеньи и молодого Брамантино. Это проявилось уже в первых дошедших до нас произведениях художника: «Мадонна» (Лондон, собрание Ллойда и Грискома), «Иоанн Креститель» (Авиньон, Пти Пале). Эклектизм сочетается с влиянием Меллочи и Антониaccio. Самые известные картины С. созданы между 1493 (дата полиптиха из Пенты, ныне — Неаполь, Каподимонте) и 1500 (полиптих из музея в Капуе). Его творчество включает в себя триптихи из собора в Фонди и церкви Сан Джованни Баттиста в Монте Сан Бьяджо; «Благовещение» в церкви Сантиссима-Аннунциата в Нола; триптих из собрания Чини в Венеции; два триптиха из Неаполя (Каподимонте); «Святой Михаил» в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в Салерно. Эти произведения, несмотря на то что были созданы в провинциальной атмосфере (Фонди, Монте Сан-Бьяджо, Нола), представляют большой интерес для понимания художественного течения конца 15 — начала 16 в., к-рое охватило также Фландрию, Францию и Испанию.



Скакко К. «Благовещение»

**Скварчоне Франческо** (*Squarcione Franchesco*) (1394/97—1474, Падуа), итальянский художник

» Личность С. обладает известной двойственностью. Старинные историографы говорят о нём как о «художнике с детства», что противоречит архивным документам, в к-рых он упоминается как «портной и вышивальщик». Нек-рые воспевают его путешествия в Италию и Грецию в поисках рисунков и археологических фрагментов, хотя в источниках не говорится ни о каких путешествиях мастера, но, наоборот, указывается, что С. был очень привязан к Падуе. Ему приписывают не менее 137 учеников, он оказал влияние на художников ещё готической Эмилии, Марке, Ломбардии, Венеции. Сам он сочетал наивный архаизм с тонкой наукой цветов и в своих произведениях, пластичных и утончённых по колориту (полиптих «Святой Иероним со святой Люцией, Иоанном Крестителем, святы-

ми Антонием и Юстиной», 1449—52; «Мадонна»), показал себя совсем др. художником, «чуждым дыханию Ренессанса». В мастерской С. рождалось глубоко ирреальное искусство, очень выразительное, одновременно трагичное и ироничное, мощное и пластичное по формам, к-рые словно обладают твёрдостью минералов. С. не был большим новатором, но он заимствовал новшества флорентийцев и сумел создать очаг странного «античного романтизма».

**Скедо́ни, Скедоне Бартоломео** (*Schedoni*) (1578, Модена, — 23.12.1615, Парма), итальянский художник

» Учился в Болонье в мастерской А. Карраччи. Является одним из немногих художников своего поколения, так и не побывавших в Риме. Вообще, С. был несколько изолированной фигурой и не принадлежал ни к какой определённой группе, несмотря на то что работал в кругу





Скварчоне Ф. «Святой Иероним со святой Люцией, Иоанном Крестителем, святыми Антонием и Юстиной». Полиптих. 1449—1452



Скедони Б. «Положение во гроб». 1613

эмилианских и болонских мастеров. Из архивных источников известно о первом заказе С. в Модене в 1599 («Поклонение волхвов» для церкви Санта Эуфемия, не сохранилось). В 1600 художник работал в Парме. В 1602—06 состоял на службе у герцога Моденского в его дворце, а с 1607 — у герцога Р. Фарнезе. От этого периода не сохранилось ни одного произведения С., хотя известно, что он исполнил две плафон-

ные композиции в Сала дель Консильо палатцо Коммунале в Модене, напоминающие исторические темы, интерпретированные Карраччи в палатцо Маньяни в Болонье. В 1610 или 1611 С. написал «Тайную вечерю» для церкви капуцинов в Фонтевиво и несколько картин на религиозные сюжеты, отмеченные влиянием А. Корреджо («Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем»; «Святое семейство»). Ок-

1611 созданы «Весть об избииении младенцев» и «Милосердие», «Милосердие святой Елизаветы», в к-рых описательный натурализм Карраччи сочетался с иррациональными эффектами тосканского маньеризма. Эти тенденции находят своё наивысшее воплощение в позднем творчестве мастера («Святой Себастьян»; «Положение во гроб»).

**Складень**, створчатая икона или мощевик, выполненные в технике темперной живописи, резьбы по кости или дереву либо в металле с использованием чеканки, филигранны, эмали и пр.

» Складная икона из двух частей — диптих, трёх — триптих, из нескольких частей — полиптих. Живописные диптихи и триптихи принадлежат к древней византийской литургической традиции. Миниатюрные иконы служили аналогичными образами при особых монастырских службах. На Руси они известны в сохранившихся памятниках не ранее конца 15 в. Во второй половине 16—17 в., когда в период возникновения патриаршества в России активизируются контакты с христианским Востоком и Афоном, в Москве возродилась древняя традиция аналойных миниатюрных триптихов. В средневековой Руси издревле были распространены меднолитые иконы-С., а в 15—16 вв. широкое распространение получили С., вырезанные из дерева или кости, имеющие драгоценные серебряные и золотые оправы. Они имели прямоугольные или киотчатые формы и состояли в основном из трёх, реже из двух створок. Это были наперсные реликварии или моленные иконы с оглавиями (для ношения на шнурке-гайтане). Во второй половине 16 в. и особенно в 17 в. имели хождение резные путные и походные С.-иконостасы, в резьбе к-рых отражена программа живописного иконостаса. Наиболее известны памятники 15 в. — драгоценный чеканный триптих мастера Лукиана (1412—13), выполненный, по-видимому, по княжескому заказу; икона-С. троического резчика Амвросия (1456), ковчег-мощевик троического игумена Вассиана Рыло (1463), выполненные с применением резьбы на кипарисе, гравировки по серебру, золотой и серебряной скани. В средневековом русском искусстве были распространены иконы из нескольких складывающихся частей, с изображениями на каждой, или же только на более крупной центральной части. В трёхчастных С. средник закрывался боковыми створками. В западноевропейском искусстве поздней готики, Возро-



дения, барокко знамениты многие алтарные С. — диптихи, триптихи, полиптихи, соединяющие живопись и скульптуру (С. Михаэля Пахера, 1471—81), скульптурные (деревянный С. Файта Штосса, 1477—89), живописные («Алтарь Ильдефонсо» П.П. Рубенса, 1632).

**Скóрел Ян ван (Scorel Jan van)** (1.8.1495, Схорл, близ г. Алкмар, — 6.12.1562, Утрехт), нидерландский художник, архитектор, одна из ключевых фигур романтизма

» Первоначально готовился стать священником и получил хорошее гуманитарное образование. Учился живописи в Алкмаре, Амстердаме, Харлеме, а также (в 1517) в Утрехте у Я. Госсарта. В 1518—20 посетил Германию, побывал в Нюрнберге у А. Дюрера. Затем — через Швейцарию и Венецию — совершил паломничество в Палестину. В 1522—24 был хранителем античной коллекции папы Адриана VI в Ри-

ме. С 1524 — в Утрехте, где принял сан католического священника, что не мешало ему, однако, заниматься живописью и руководить мастерской. Уже в наиболее ранней из сохранившихся вещей С. («Триптих со Святым семейством», 1520) проявил себя как знаток старонидерландской традиции — с ярким житейским правдоподобием её образов. Позднее, усвоив уроки классического итальянского Ренессанса, умело сочетал их (в русле романтизма) с принципами Северного Возрождения, поэтому его типичные произведения гармонически идеальны, но в то же время включают массу характерных натурных деталей. Образцом в этом отношении является картина с задумчивой святой на фоне пейзажа; в историю эта композиция вошла под именем «Северная Мона Лиза». Среди др. работ С. — триптих «Локхорст с входом в Иерусалим на центральной панели» (ок. 1525—27), «Принесение во храм» (ок. 1528—30). Триптих «Вербное воскресенье»



Я. ван Скорел. «Портрет Реджинальда III». 1545

(1525—27) ориентирован на композиционную систему Микеланджело. Создал и ряд замечательных портретов, впечатляющих своей жизненной достоверностью («Агата ван Схонховен», 1529; «Мария Магдалина», 1535; и др.). Базисным этапом для формирования будущего группового портрета барокко явилась его картина, изображающая членов харлемского Иерусалимского братства («Члены братства Святой земли», ок. 1527—29), предстающих зрителю в состоянии «мысленного паломничества» в Святую землю.

**Скóтти Михаил Иванович** (17.10.1814, С.-Петербург, — 22.2.1861, Париж), российский художник итальянского происхождения



Скотти М.И. «Итальянка»



Я. ван Скорел. «Портрет анабаписта Давида Жориса». Вторая треть 16 века



» Родился в семье выходца из Италии художника И.П. Скотти. В 1831 вместе с матерью и сестрой получил российское подданство. С 1830 учился в Императорской академии художеств (ИАХ) сначала в качестве вольноприходящего, затем постоянного ученика в классе исторической живописи у А.Е. Егорова. В 1831 был награжден малой серебряной медалью, в 1832 — большой серебряной медалью за рисунки с натуры, в 1835 — малой серебряной медалью за портрет скульптора Н.С. Пименова и малой золотой медалью за программу «Патриотизм нижегородских граждан в 1612 году». В том же году выпущен из академии со званием неклассного (свободного) художника и рисовального учителя. Принимал участие в выставках в залах ИАХ и Общества поощрения художников. В 1834—35 вместе с главой Константинопольской миссии Л.Г. Сеньяновым совершил путешествие в Турцию, где занимался созданием иконостаса в русском посольстве в Константинополе. Весной 1838 работал над театральными декорациями и образами на Выксунском заводе близ Мурома, в имении Шепелевых. В 1838 на собственные средства уехал за границу, где пробыл до 1844, путешествуя с семьей графа И.П. Кутайсова. В 1845 был избран академиком. В 1848—56 занимал должность старшего преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества, с 1849 — инспектор там же. В 1856 за образа для церкви лейб-гвардии Егерского полка был удостоен звания профессора исторической живописи. Создал также образа для церкви Мраморного дворца, конногвардейской церкви в С.-Петербурге, городского собора Гатчины. С 1856 жил и работал за границей — в Италии, Испании, Франции. В 1859 ненадолго приезжал в Россию. С. — один из наиболее заметных представителей академического искусства середины 19 в., превосходный рисовальщик и акварелист. Создавал картины на исторические, мифологические и религиозные темы, портреты, жанровые сценки. В своем творчестве следовал традициям «брюлловской» школы, с ориентацией на итальянскую живопись эпохи Возрождения и мастеров Болонской академии. Произведения С. находятся во многих музейных собраниях, в т. ч. в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее и др.

**Скулме** *Ommo (Skulme Otto)* [27.7 (8.8).1889, Екабпилс, — 22.3.1967, Рига], латышский художник



Скотти М.И. «Минин и Пожарский». 1850

» Народный художник Латвийской ССР (1959). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1954). Учился в студиях Я. Розенталса в Риге (1906—07), Р.К. Жуковского и К.Ф. Юона в Москве (1907—08), а также в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в С.-Петербурге (1909—14). В 1919 вернулся в Латвию. Он сразу же примкнул к самой передовой, самой живой группе живописцев, к-рая вначале именовала себя экспрессионистами, а затем, быстро осознав разницу своих представлений и эстетики немецкого экспрессионизма, — просто «Группой рижских художников». На выставках группы С. экспонировал портреты, пейзажи, жанровые картины, натюрморты. В ряде работ начала 1920-х он пытался давать решения условно-обобщенные, с элементами деформации. Но потом он осознал, что его больше увлекала живопись темпераментная, где эмоциональная атмосфера произведения определяется в первую очередь колоритом, его звучностью, богатством. Произведения С. часто интенсивны по цвету, но в то же время не пестры, художник приводил в гармонию цветовые контрасты. Он стремился к простоте формы, её сдержанности, но в этой простоте ощущается внутренняя сила и цельность, ясность восприятия мира. Ректор Академии художеств Латвийской ССР (1944—61). Председатель правления Союза художников Латвийской ССР (1952—53). Среди станковых произведений С. — первые в латвийском искусстве образцы историко-революционного жанра («Восстание каугурцев», 1945). Другие исторические полотна: «Владимир Ильич Ленин на IV съезде социал-демократов латыш-

ского края в Брюсселе в 1914 году» (1950—52), «Владимир Ильич Ленин с латышскими стрелками в Кремле 1 мая 1918 года» (1957). Являясь одним из ведущих мастеров латвийского театрально-декорационного искусства, С. оформил более 250 постановок в Государственном театре им. Я. Райниса в Риге («Огонь и ночь» Я. Райниса, 1947). Работал в Риге и для музыкального, и для драматического театров. Выполнял декорации к драмам У. Шекспира, Ф. Шиллера, Г. Ибсена, к произведениям А. Упита и др. Художник широко использовал на сцене живопись, цвет для большего эмоционального воздействия декораций на зрителя и стремился дать поэтический образ пьесы в формах монументальной архитектуры. Государственная премия СССР (1947).

**Скутецкий** *Доменико (Доминик) (Skitecky Domenico)* (9.2.1848, Гагри, близ Братиславы, — 13.3.1921, Банска-Бистрица), словацкий художник

» Учился в Академии художеств в Мюнхене и Вене. Излюбленными сюжетами картин С. являются сцены из народной жизни, выполненные в духе пленэрной живописи («Рынок в Банска-Бистрице», 1889).

**Скьявоне** *Андреа (Schiaivone Andrea)* (настоящее имя — Андрей Медулич или Андреа Медолла) (ок. 1510, Дзара, Далмация, — 1.12.1563, Венеция), итальянский художник и график маньеристического направления

» Учился в Венеции у П. Веронезе, в 1527—30 работал в мастерской Ф. Пармиджанино в Болонье. С 1541 жил в Венеции, был знаком с Тицианом. В 1530-е делал этюды и пере-



водил картины Пармиджанино в гравюры. Это графическое творчество имело большое значение для венецианской культуры, поскольку мягкая и декоративная манера С. и элегантный стиль Пармиджанино проникли в венецианскую среду, подтвердили неизбежность маньеристического кризиса. Многочисленные картины с изображением Святого семейства, Неопалимой Купины, похищения Елены, к-рые С. создавал с 1547, доказывают, что, хотя художник и был воодушевлён манерой Пармиджанино, он придал ей поэтичность и собственную оригинальность, растворив формальные качества пармского мастера в колористических и тональных приёмах, использующих опыт Б. де Питати и Тициана. Экспрессионизм нашёл своё практическое применение в картинах на исторические и мифологические сюжеты. Все сцены показаны с лёгкостью и живостью, языческие легенды помещены в переливающийся пейзаж, переданный шероховатой или текучей фактурой. Влияние Пармиджанино иногда заметно и в ритме и размытости контуров. И напротив, поверхность картины может почти полностью разлагаться в резком освещении («Поклонение пастухов»). Этот же резкий мазок характерен и для картин из церкви Санта Мария дель Кармине в Венеции, в к-рых фантастические формы слегка раздроблены слабым фосфорическим светом, к-рый в интерпретации Тинторетто приобретает драматические черты («Благовещение», «Поклонение пас-

тухов», «Введение во храм»). Тема «Благовещение» появляется вновь, но в более монументальной трактовке, в створках органа из церкви Сан Пьетро в Беллуно; тёплая и мистическая атмосфера разрушает импрессионистские мазки. В драматизме картины «Христос перед Иродом» (после 1550) обнаруживается уже не субстанциональное, а концептуальное подражание картинам Тициана. В картине «Суд Мидаса» свет, к-рый организует ритмы и фигуры, отражает влияние Тинторетто. В 1556—57 С. создал тондо на аллегорические сюжеты для плафона Национальной библиотеки в Венеции, а также две импозантные фигуры пророков в нишах. Подлинным шедевром художника является картина «Поклонение волхвов», в к-рой показаны замечательные маньеристические эффекты — ломкие, извилистые формы, неправильные по своим пропорциям персонажи и драпировки, трепещущие лошади, витые колонки, изумрудно-зелёные, бледно-розовые, ослепительно белые и фиолетово-красные тона.

**Слэвичек Антонин** (*Slavicek Antonin*) (16.5.1870, Прага, — 1.2.1910, там же), чешский художник

» Учился в Мюнхене (1886) и пражской Академии художеств (1887—91 и 1894—97). Писал реалистические, ближе к 1900-м — лирические виды старой Праги и сельской природы в стиле художников



Скьявоне А. «Юпитер и Ио»

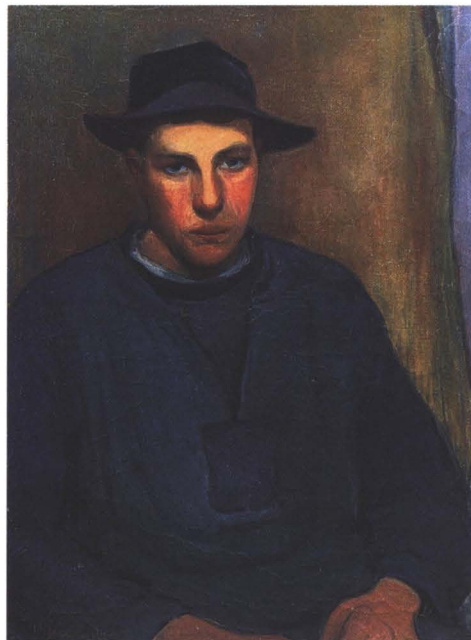
колонии Ворпсведе («У нас в Каменичках», 1904). Расцвет творчества связан с Парижем, где в 1907 художник познакомился с работами импрессионистов (см. *Импрессионизм*) («Вид на Прагу с горы Летна», 1908).

**Слевинский Владислав** (*Wladyslaw Slewinski*) (1.6.1854, Бяленин, округ Николаева, Польша, — 27.3.1918, Париж), польский художник

» В 1888 переехал из Польши во Францию. Принадлежал к Понт-Авенской школе и кругу П. Гогена. С 1888 по 1890 учился в парижской Академии Коларосси. В 1905—10 жил в Кракове, Львове, Варшаве, где открывал частные Школы живописи. С 1908 по 1910 профессор варшавской Академии изобразительных искусств. Среди работ: «Портрет Поля Гогена» (1891, Музей западного искусства, Токио), «Автопортрет в бретонской шапоч-



Скьявоне А. «Обращение святого Павла». 1540—1545



Слевинский В. «Молодой рыбак». 1897





Слевинский В. «Причёсывающаяся женщина». 1897

ке» (1912, Народный музей искусств, Варшава) и др. Произведения С. хранятся в Народных музеях искусств Варшавы, Кракова, Вроцлава и Познани, а также в частных собраниях.

**Слёпышев Анатолий Степанович** (р. 3.7.1932, дер. Лопатино, Пензенская обл.), российский художник

» Заслуженный художник РФ (2002). Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1953–54 учился в Нижнетагильском художественно-промышленном училище. В 1958–64 — в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова у А.А. Дейнеки. В раннем периоде творчества испытал влияние А.В. Фомизина и Б.И. Чернышова. В 1967 вступил в Союз художников СССР. В 1970–80-х был



Слепышев А.С. «Провинция. Воскресенье»

одним из лидеров московского «неофициального искусства». В 1990–96 жил и работал в Париже. Кисть С. отличают экспрессия, свобода живописных решений и неповторимый образный мир, полный фантазии. В его полотнах мощная экспрессия красочной стихии соединяется с задушевной лиричностью общей атмосферы («Лунный свет»,

1973; «Лошадь», 1975; «Всадники» 1988; «Весна», 1997; «Река», «Зима», «Вечереет» — все в 2000). Работы художника хранятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, российских и зарубежных музейных и частных коллекциях. Золотая медаль на Всемирном фестивале искусств в Багдаде (1989). Государственная премия РФ (2002).

**Слёфогт Макс (Slevogt Max)** (8.10.1868, Ландсхут, Бавария, — 20.9.1932, Нейкастель, Пфальц), немецкий художник и график, представитель импрессионизма

» С 1872 жил в Мюнхене. В 1885–89 занимался в Академии художеств Мюнхена у В. Дитца. В 1889–90 посетил Францию (занимался в Академии Жюлиана) и Италию, в 1898 Голландию. С 1893 член «Мюнхенского сецессиона»; с 1902 — «Берлинского сецессиона». С 1901 жил в Берлине и Нойкастле. В 1913–14 побывал в Северной Африке, в 1914 посетил Египет и Италию, в 1929 был гостем в Венеции на выставке А. Фейербаха. Художник обладал великолепной профессиональной академической выучкой, его манера сложилась под влиянием изучения немецкой классической живописи, а также произведений мастеров Франции второй пол. 19 в.



Слефогт М. «Нил около Асуана». 1914





Слефогт М. «Франсиско д'Андреа за чтением газеты». 1903

Большое впечатление на него произвели пленэрные поиски импрессионистов. Это проявилось в интересе художника к пейзажу («Купальня у моря», 1901, Ганновер, Городские художественные собрания; «Пейзаж Пфальца», 1927, Берлин, Государственные музеи); к теме танца и театра («Танцовщица Мариэтта ди Ригардо», 1904, Дрезден, Государственные художественные собрания; «Певец Франсиско д'Андреа в роли Дон Жуана», 1902, Берлин, Государственные музеи; «Анна Павлова», 1909, Дрезден, Государственные художественные собрания); к изображению скачек («Бега», 1907, Берлин, Государственные музеи). Поиски ярких цветовых сочетаний, их экспрессивного звучания присущи натюрмортам («Натюрморт с корзиной цветов», 1921, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Красочный мир природы Египта, колорит жизни его народа передают полотна «Нил около Асуана» (1914), «Утро в Луксоре» (1914), «Ураган в Ливийской пустыне» (1914, все — Дрезден, Государственные художественные собрания), акварели и рисунки, привезённые из путешествия и изданные в 1925 отдельной серией. Стремление передать мимолётное состояние модели присуще автопортретам художника (1888, Берлин, Государственные музеи; 1906, Лейпциг, Музей изобразительных искусств). В 1924—32 работал во фресковой живописи, исполнив композицию на сюжет из оперы Моцарта «Волшеб-

ная флейта» и роспись Фриденскирхе (1932) в Берлине. Сотрудничал в журналах «Jugend» и «Simplizissimus», связанных с деятельностью сецессионов. Исполнил иллюстрации к книге о Б. Челлини (1914), «Сказкам» братьев Гримм (1918), «Фаусту» И.В. Гёте (1927). В конце жизни С. вернулся к религиозным сюжетам и ярким, выразительным по цвету импрессионалистическим пейзажам. Полотна С. хранятся в коллекциях Дрезденской галереи и Национальной галереи в Берлине.

**Слэйтерс Ян (Йоханнес) (Sluyters Jan)** (17.12. 1881, Хертогенбос, — 8.5.1957, Амстердам), голландский художник

» С 1896 учился в Академии художеств в Амстердаме. Познакомившись с современной французской живописью (1904—05), увлёкся манерой письма, свойственной П. Гогену и А. Матиссу, испытал влияние В. ван Гога. Работал в различных жанрах: натюрморт, пейзаж, портрет, ню. С. не были чужды и социальные мотивы («Станхорстские крестьяне»). Картины, написанные художником в экспрессионистской манере, отличаются яркостью, динамизмом, эмоциональностью. Произведения С. составляют часть коллекции Муниципального музея в Гааге.

**Словацкая национальная галерея (Slovenska narodna galena), крупнейший художественный музей Словакии**

» Учреждена 29.7.1949 в Братиславе; расположена во дворце Эстерхази и в здании Водные казармы, примыкающих друг к другу. В 1950-е дворец Эстерхази был перестроен специально для галереи, а в 1970-е расширен. Также галерея имеет отделения за пределами Братиславы: в Зволненском замке, в замке Стражки (Спишска Бела), в Ружомберке и в Пезинке. Располагает богатой коллекцией работ изобразительного искусства, представляющая множество художественных направлений и эпох. В настоящее время в коллекции галереи находится около 55 тыс. произведений искусства, в основном представляющих европейскую школу искусства. Также в собрании галереи представлены произведения народного декоративно-прикладного искусства.

**Смагин Виталий Георгиевич** (р. 14.7.1937, с. Братцево, Московская обл.), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. Народный художник РФ (1993). Окончил Иркутское художественное училище и



Смагин В.Г. «Две шаманки». 2000



Слэйтерс Я. «Сёстры Серватиус»





Смагин В.Г. «Рождение булагата». 2002

Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой. С 1975 член Союза художников России. С 1989 профессор кафедры рисунка и живописи архитектурного факультета Иркутского политехнического института. В 1994 по инициативе С. в Иркутском государственном техническом университете была создана кафедра монументально-декоративной живописи. Участник выставок в СССР, Германии, США, Франции, Японии, Афганистане, Монголии. Автор проекта Мемориала «Вечный огонь» в Иркутске, Знака памяти воинам, умершим в госпиталях Иркутска, мемориального кладбища



Здание Словацкой национальной галереи

жертв репрессий в Пивоварихе. Монументально-декоративные произведения живописи С. украшают интерьеры многих зданий Иркутска. Председатель Иркутского отделения Союза художников РФ. Произведения художника находятся в Министерстве культуры РФ, в Союзе художников РФ, в Государственном Русском музее, в художественной галерее г. Пила (Польша), в музеях Барнаула, Кемерово, Новокузнецка, Иркутска, Красноярска, а также в частных коллекциях в России и за рубежом. Лауреат областной премии, премий Министерства культуры РФ и Союза художников РФ. Награжден Золотой медалью ВДНХ и медалью «За строительство БАМа».

**Смáльта** (нем. *Smalte* или *Schmalte*, от *schmelzen* — плавить), цветное стекло, применяемое при

изготовлении мозаики наряду с цветными камнями

» С. может быть прозрачной (при окрашивании стеклянной массы огнеупорными красителями) или «глухой» — матовой (при добавлении веществ, заглушающих прозрачность стекла, — олова, сурьмы и др.). Штамповкой или раскалыванием С. придают вид кубиков или пластин, из к-рых затем и составляют мозаичное произведение. Существуют жилистая и пятнистая С., золотая и серебряная. Особенности «глухих» С. является разнообразие окрасок, особая фактура поверхности их излома, напоминающая живописные краски. Золотая и серебряная С. представляют собой небольшие плитки, состоящие из двух спрессованных в горячем состоянии слоёв стекла, между к-рыми проложен листок золотой



Смирнов В.С. «Смерть Нерона». 1888



Г. де Смет. «Амстердам». 1915





Смирнов В.С. «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков». Около 1884

или серебряной фольги. В отражённом свете тонкие листки золота и серебра создают впечатление массивных кусков. Благодаря устойчивости С. к атмосферным воздействиям мозаичные картины веками не теряют внешнего вида и свежести красок. Изобретённая ещё в античную эпоху, С. широко использовалась для создания мозаичных икон в Византии и Древней Руси. Секрет её изготовления передавали от отца к сыну и скрывали от конкурентов. Импульс к использованию С. для создания художественных произведений в России дал М.В. Ломоносов в конце 18 в. Сегодня технология изготовления С. значительно отличается от древней: стекло обрабатывают различными оксидами металлов и нагревают до высоких температур. В результате материал приобретает ценные физико-химические свойства: ударопрочность, морозостойчивость, стойкость к различным агрессивным средам.

**Смет** Гюстав де (Smet Gustave de) (21.1.1877, Гент, — 8.10.1943, Дёрль-сюр-Лис), бельгийский художник

» Обучался в Академии изящных искусств (1888–95) в Генте. Впервые посетил Дёрль в 1899, затем поселился в деревушке Латем-Синт-Мартенс (1901–14). В раннем творчестве был близок к им-

прессионистам (см. *Импрессионизм*). В 1914 отошёл от импрессионистов и после поездки в Амстердам в 1916–17 увлёкся *экспрессионизмом* («Женщина из Шакенбурга», 1917). По возвращении в Бельгию (1922) жил сначала в Афсне (1923), потом в Дёрле (с 1927). Испытывал влияние *кубизма*, особенно заметное в сдержанной трактовке сюжета, в чувственных нюансах и восхвалении провинциальной, сельской фламандской жизни («Чета перед дверью», 1923;

«Крестьянская чета», 1933). После 1935 С. обратился к реалистической манере письма, написал большое количество пейзажей, натюрмортов, женских фигур. Произведения С. представлены в большинстве бельгийских музеев, в Музее изящных искусств в Гренобле («Цирк», 1926), а также в частных собраниях.

**Смирнов** Василий Сергеевич (12.8.1858, Москва, — 17.12.1890, близ станции Голицыно Московской губ.), российский художник, представитель академической школы конца 19 в.

» В 1875 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где его главным руководителем был В.Г. Перов. Затем работал под его руководством, а в 1879 перешёл в Академию художеств. В 1883 за картину «Князь Михаил Черниговский в Орде» С. получил золотую медаль с правом пенсионерства за границей. Посетив многие художественные центры, поселился в Риме, где изучал античное, византийское искусство и итальянский ренессанс. За присланную в академию в 1889 картину «Смерть Нерона» (1888) получил звание академика. Из других работ наиболее известны: «Торжество Поппеи над Октавией» (1886), «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков» (ок. 1884). Приверженность историческому жанру С. сохранил на протяжении всей жизни. Ряд произведений посвящён истории Москвы («Московский дворик», «Москва. Праздник», «Москва. Защита монастыря от войск Тохтамыша»).



Смирнов С.И. «Сочельник. Час первой звезды». 1997





Смирнов С.И. «Портрет художника М.Г.Абакумова». 2008

**Смирнов Сергей Иванович** (р. 12.12.1954, Ленинград), российский художник

► Заслуженный художник РФ. Окончил Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова. В 1982–85 прошёл стажировку в Творческой мастерской живописи Российской академии художеств. В творчестве художника присутствуют элементы романтизма, историзма и академизма. Основные темы его работ — городские пейзажи Москвы, русские праздники и быт начала 20 в., пейзажи Подмосковья и русского Севера. В числе произведений: «Дом. Самовар на столе» (1981), «Снежки» (1996), «Макушка лета» (1996), «Светлое воскресенье» (1998), «Мостик в Вышнем Волочке» (1998), «Село Вершинино» (2002), «Март в Замоскворечье» (2003), «Вечер на Большой Ордынке» (2006) и др. С. входит в ассоциацию художников «Русский мир», объединяющую современных представителей классического направления русской живописи, продолжающих и развивающих традиции В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, А.А. Иванова. Выставки творческого объединения «Русский мир» проходили в Москве (2002–04), Мюнхене (2006) и Ватикане (2007). В настоящее время С. преподает живопись и композицию в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И. Сурикова. Работы

художника находятся в музейных собраниях и частных коллекциях России, Германии, Англии, США, Франции, Швейцарии.

**Смола древесная (Resine), термин, используемый для обозначения органических веществ, твердых или полужидких, прозрачных или полупрозрачных, нерастворимых в воде, тягучих при воздействии высоких температур и частично или совершенно растворимых в органических жидкостях, таких, как спирт, эфир, эссенция, скипидар, бензин, ацетон**

► С. д. входила в состав лаков, масляного растворителя (приблизительно до 16 в.). Натуральная С. д. называется китайским лаком.

**Смоленский государственный музей-заповедник, крупнейшее многопрофильное музейное объединение в Российской Федерации**

► Создан в 1877. Основатели — С.П. Писарев (директор историко-археологического музея в 1888) и М.К. Тенишева (создатель музея «Русская старина»; 1898). До 1969 носил название Смоленский областной краеведческий музей, с 1969 — Смоленский музей изобразительных искусств имени С.Т. Коненкова и Смоленский краеведческий музей, с 1977 — Смоленский государственный объединённый исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник, с 1989 — Смоленский государственный музей-заповедник. Ныне собрание музея со-

ставляет более 485 тыс. единиц хранения, в т. ч. коллекции археологии, тканей, документов, редких книг, этнографии, нумизматики, живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. В основе художественного собрания музея — коллекция историко-этнографического музея «Русская старина» М.К. Тенишевой, частные собрания А.И. Барышникова, семьи Хлудовых, графов Паниных. Древнерусское искусство представлено в собрании музея в основном коллекцией икон из музея «Русская старина». Особый интерес представляет коллекция русской резной иконы, такие произведения, как «Спас Нерукотворный» (Псков, 15 в.), «Чудо о Фроле и Лавре» и «Огненное вознесение Ильи Пророка» (новгородская школа, 16 в.). Раздел русского искусства 18 в. включает произведения Ф.С. Рокотова, К. Христинека, Ж.Л. Вуаля и работы провинциальных мастеров. В разделе искусства 19 в. наиболее интересны работы В.А. Тропинина, И.К. Айвазовского, А.И. Куинджи, И.Е. Репина, В.А. Серова, К.А. Коровина, И.И. Левитана. Искусство конца 19 — начала 20 в. представлено произведениями Л.С. Бакста, А.Я. Головина, А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, редкими работами Н.К. Рериха. Коллекция западноевропейской живописи немногочисленна, но включает первоклассные работы итальянских, немецких, французских, голландских мастеров 16–20 вв. Особый раздел собрания — изделия талашкских художественных мастерских М.К. Тенишевой, в т. ч. балалайки с росписями М.А. Врубеля, С.В. Малютина.

**Смуглёвич Франтишек (польск. Smuglewicz Franciszek, Смуглявичус (Шмуглявичус) Франциск (Пранцишкус, Пранас) (лит. Pranciskus Smuglevičius) [6.10.1745, Варшава, — 6(18).9.1807, Вильно, ныне Вильнюс], польский художник, основоположник литовской национальной школы живописи**

► Первым учителем будущего художника был его отец. В 1763–64 учился в Риме у А. Марона, с 1765 как стипендиат короля Станислава Августа — в Римской академии художеств Святого Луки. В 1784 вернулся в Варшаву. В 1785 и с 1797 жил и работал в Вильне, в 1786–97 — в Варшаве, где основал частную школу живописи. Создал кафедру живописи и рисунка в Главной виленской школе, в 1803 преобразованной в Императорский Виленский университет, и заведовал ею; профессор (1797). В 1800–01





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

жил и работал в С.-Петербурге. Живопись С. по своему характеру классицистическая (преимущественно картины на темы древней истории и Библии, портреты; бытовые сцены), с элементами барокко. Пи-

сал картины для костёлов Варшавы и др. городов Польши. Автор цикла акварелей с видами архитектурных памятников Вильны (1785; Художественный музей Литвы). В 1802 вместе с братом Антонием декори-

ровал зал заседаний в Главной вильенской школе, ныне Зал С. Вильнюсского университета (читальный зал редкой книги библиотеки Вильнюсского университета). Творчество С. оказало большое влияние на развитие литовского изобразительного искусства. Наиболее известные произведения: «Литовские крестьяне», «Смерть Виргинии», «Скифские послы у Дария» (все — Вильнюсская картинная галерея), «Портрет семьи Прозор» (1789, Национальный музей, Варшава), «Присяга Костюшко» (1797, Национальный музей, Познань).

**172** **Снейдерс Франс** (*Snyders, Snijders France*) (крещён 11.11.1579, Антверпен, — 19.8.1657, там же), фламандский художник



Снейдерс Ф. «Охота на дикого кабана»

» С детства был знаком с художниками, посещавшими трактир его отца. В 1593 поступил в мастерскую П. Брейгеля Младшего. В 1602 стал мастером и уехал в Италию.



# Снейдерс Франс

## «Натюрморт с лебедем»

1613—1620 годы

Дерево, масло, 162,5 × 235 см

Москва, Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

Живописное мастерство Снейдерса и своеобразие его стиля обнаруживается в тончайшей характеристике поверхности, плотности фактуры, объёма, цвета каждого изображённого существа или предмета.



Снейдерс решил не только изобразить вещи, но и выразить отношение к ним человека, однако человеческие фигуры в своих картинах он часто доверял писать другим художникам.



В центре стола лежит белый лебедь — самый большой и контрастный предмет в натюрморте. Он не показан как бездушный охотничий трофей: шея его изящно изогнута, напоминая горделивую посадку головы живой птицы.



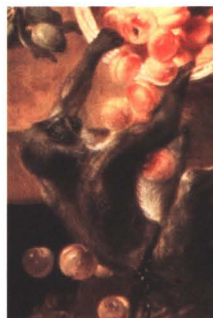
На правом краю стола помещён оранжево-красный омар, второе по значению цветовое пятно картины, но оно не надолго задерживает на себе взгляд из-за малого размера.







Снейдерс добивался иллюзии узнавания предмета, его достоверности, чтобы возбудить в зрителях сразу все ощущения и раздразнить аппетит. Осязается влажная поверхность зёрен граната, шероховатая — лимона, глянцевая — виноградин, бархатистая — персиков.



Пока хозяйка расхваливает покупательнице товар, проворная маленькая обезьянка успела перевернуть на себя корзинку со сливами.



Стол «ломится» под тяжестью плодов. Корзины, чаши и блюда заполнены яблоками, грушами, айвой. Персики, инжир, корзиночки с ежевикой, чаши со смородиной и черешней, ветки спелых слив...

## «Фруктовая лавка»

1618—1621 годы

Холст, масло, 206 × 342 см

Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

Содержание натюрмортов Снейдерса — прославление могучих сил жизни, изобилия и красоты природы — явилось одним из самых ярких проявлений центральной темы всей фламандской живописи первой половины 17 века. Любимые сюжеты Снейдерса — изображения так называемых «лавок» — мясной, фруктовой, рыбной. Они предоставляли ему возможность «выкладывать» на столы и прилавки огромные груды всевозможных даров природы. Эти монументальные полотна ошеломляют своей щедростью и мощной жизненной энергией.





Снайдерс Ф. «Натюрморт». 1635—39

После пребывания в Риме переехал в Милан, где пользовался покровительством кардинала Боромея. По возвращении в Антверпен специализировался в жанре натюрморта. В 1611—16 сотрудничал с П.П. Рубенсом. В 1819 стал членом антверпенского Общества романистов, в 1628 — его деканом. Первое известное произведение С. — «Натюрморт с дичью, фруктами и овощами» (1603). Заимствуя модели некоторых своих картин у Рубенса, С. облагородил сюжет, организовал массы по более простой схеме. Описательной тенденции С. противопоставил динамическое видение, созданное с

помощью колорита («Натюрморт с голодной кошкой, омаром и фруктами», 1615—20). Композиции картин С. построены вокруг светлого центрального пятна на красном фоне, подчеркнутым горизонталями. Каждый объём моделирован контрастными цветами. С. изображал также сцены охоты, натюрморты с цветами и фруктами, анималистические этюды. Для позднего периода творчества художника характерны монументальные полотна, всегда пользовавшиеся большой популярностью среди покупателей. Созданные им огромные декоративные полотна, в частности, украшали столо-

вую во дворце епископа города Брюгге, известного мецената Антония Триста. Был назначен главным художником герцога Альберта, губернатора Нидерландов. Произведения С. широко представлены в Прадо (Мадрид), в Эрмитаже (С.-Петербург).

**Собрание Уоллес** (*Wallace Collection*), частный художественный музей в Лондоне

» Сравнительно небольшой (ок. 5500 экспонатов), но редкостный по подбору и качеству предметов музей. Представляет собой одно из лучших в мире собраний французского искусства 18 в. (картины, фарфор, антиквариат). Начало этому собранию положили графы, а затем маркизы Хертфорд из семьи Сеймур-Конвей, к-рые приобретали полотна «старых мастеров» для украшения своего лондонского особняка на Манчестерсквер. В 1870 особняк со всем его содержимым перешёл к побочному сыну последнего маркиза — сэру Ричарду Уоллесу. Тот был пленён французской культурой эпохи рококо и большую часть жизни провёл в Париже, скупая работы Ф. Буше, Ж.О. Фрагонара и др. мастеров. Коллекционер умер в 1890. Семь лет спустя его вдова завещала собрание Уоллесов британской нации, с тем чтобы особняк Хертфорд-хаус был открыт для бесплатного посещения всеми желающими, что и случилось в 1900. В С. У. входит двадцать две картины Дж.А. Каналетто, девятнадцать Ф. Буше, по девять Д. Тенирса и Б.Э. Мурильо, семь Ж.А. Ватто, по четыре Х. ван Р. Рембрандта и А. Ван Дейка, три П.П. Рубенса, по два Тициана и Д. Веласкеса и т. д. Помимо живописи двадцать пять залов музея представляют исключительную по качеству коллекцию севрского фарфора и лимонских эмалей, одно из лучших собраний французской мебели эпохи Людовика XV, а также собрания скульптуры, декоративно-прикладного искусства и оружия (самые ранние образцы — 15 в.).

**Собрание Фрик** (*Collection Frick*), частная коллекция старой западноевропейской живописи в Нью-Йорке

» Коллекция собрана американским промышленником Г.К. Фриком (1849—1919) при консультационном содействии ведущих искусствоведов и выставлена на всеобщее обозрение в его особняке на Манхэттене (Нью-Йорк, США). Начало собранию было положено в 1881,



Здание Собрания Уоллеса



Фрик приобрёл работу Л. Хименеса, испанского живописца, практически неизвестного. В собрании представлены работы многих живописцев — Ж.О. Фрагонара, Я. ван Рёйсдала, Тициана, Эль Греко, Д. Веласкеса, Х. ван Р. Рембрандта и других мастеров.

**Советник Академии художеств**, звание, которое существовало с момента основания С.-Петербургской академии художеств

» По первому академическому уставу (1764), штат АХ предусматривал шесть С. В С. мог быть произведён академик после представления им художественного произведения на это звание. В 1802 было учреждено звание старшего С. Его получал С., не менее двадцати пяти лет занимавшийся в АХ обучением будущих художников. Это почётное звание давалось полным собранием АХ. Звание С. было отменено академическим уставом 1830. Вместо него введены звания профессоров 2-й и 3-й степени.

**Советская живопись**, изобразительное искусство в России в период 1917–1991

» В узком смысле — направление, получавшее поддержку государства (в отличие от подпадавшей под запреты и репрессии «параллельной» живописи: *Пролеткульта*, разных течений авангарда, *андеграунда* 1960–80-х). Оно базировалось на коммунистической идеологии, принципах партийности и народности, методе *социалистического реализма*, провозгласило привержен-



Здание Собрания Фрик

ность правде жизни — и сотворило новый миф. С. ж. присущи: с одной стороны — высокий профессиональный уровень, идейно-концептуальное и художественное новаторство, многообразие художественных манер и стилей, социальный оптимизм, с другой — догматизм, дидактичность и схематизм. Её развитие шло под знаком строительства социалистического общества и формирования нового человека, следствием чего была борьба за идейное реалистическое искусство и против «уклонистов». Она славилась победой революции, радость коллективного труда, достижения социалистического Отечест-

ва (космос, новый быт и др.), его защитников. Идеологии соответствовал выработанный канон: героическая трактовка темы; повествовательная насыщенность, документальность и типизация социальных явлений; монументальность. Ведущими были исторический и батальный жанры. Тема революции разрабатывалась на протяжении всего советского периода: вначале — как отклик на события, современниками к-рых были художники, затем — как главная страница отечественной истории. Для батальных полотен, посвящённых гл. обр. Гражданской и Великой Отечественной войнам, характерна панорамность композиции. В развитие этого жанра велик вклад *Студии военных художников* (создана в 1934 по инициативе М.Б. Грекова, носит его имя). В годы Великой Отечественной войны произошёл возврат к собственно историческому жанру: для поднятия морального духа создавались полотна о героическом прошлом России. Мастера этих жанров: И.И. Бродский, М.Б. Греков, А.М. Герасимов, А.А. Дейнека, Б.В. Иогансон, К.С. Петров-Водкин, Г.М. Шегаль, П.П. Соколов-Скаля, В.А. Серов, В.М. Орешников, Н.С. Самокиш, М.И. Авилов, П.М. Шухмин, Г.К. Савицкий, С.В. Герасимов, П.А. Кривоногов, В.Н. Яковлев, Д.К. Мочальский, Я.Д. Ромас, И.А. Серебряный, Г.Г. Рязский, Т.Г. Гапоненко, М.И. Авилов и многие др. В бытовом жанре реализовывалась задача показать новый быт (быт человека-труженика), поэзию повседневности (Е.М. Чепцов, А.В. Моравов, С.В. Рян-



Советская живопись. А.А. Дейнека. «Оборона Севастополя». 1942





Советская живопись. И.И. Бродский. «Расстрел 26 бакинских комиссаров». 1925

гина, Е.А. Кацман, Г.Н. Горелов, А.П. Бубнов, Ю.И. Пименов, В.Г. Одинцов, Т.Г. Гапоненко, А.А. Пластов, А.И. Лактионов, Ф.П. Решетников, А.П. Левитин, Ю.Н. Тулин, А.А. Мылъников, Ф.С. Шурпин, Б.М. Неменский, Ю.М. Непринцев и др.). Действие большинства картин происходило не в интерьере, а на улице, производстве, в поле. В годы войны в них появились элементы батальной живописи, усилился драматизм. Особое значение придавалось картинам, где главными действующими лицами были руководители коммунистической партии и правительства (В.И. Ленин, И.В. Сталин, Н.С. Хрущёв, Л.И. Брежнев и др.), а также произведениям, посвящённым юбилеям революции и др. значимым датам. Героем времени называли трудящегося советского человека, и с. ж. запечатлевала образы строителей социализма: рабочих, колхозников, делегатов (А.М. Герасимов, А.Е. Архипов, Г.Г. Рязский, Н.И. Струнников, В.Н. Мешков, М.В. Нестеров, С.В. Малютин, П.Д. Корин, П.П. Кончаловский, Е.А. Кацман, К.Ф. Юон, И.Э. Грабарь и др.). В развитии портрета выделяют два основных направления: типологическое и психологическое. Получил распространение групповой портрет: «Встреча слушателей Военно-воздушной академии имени Н.Е. Жуковского с артистами Театра имени К. С. Станиславского» В.П. Ефанова (1938); «Портрет старейших советских художников» А.М. Герасимова (1944); исполненные бригадами молодых художников «Передовые люди Москвы в Кремле» (1949) и «Заседание президиума Академии наук СССР» (1951) и др. Парадный портрет нередко перерастал в помпезный. В пейзаж-

ной живописи доминировал индустриальный пейзаж, дополняемый лирическим и архитектурным (В.Н. Бакшеев, Н.М. Ромадин, Г.Г. Нисский, Б.Н. Яковлев, А.В. Моравов, В.В. Мешков, В.А. Кузнецов, Н.И. Дормидонтов, П.И.

Котов, В.В. Крайнев, А.А. Рылов, Н.П. Крымов, А.В. Куприн, В.К. Бялыницкий-Бируля и др.). Натюрморт также представлен рядом шедевров (П.П. Кончаловский, И.И. Машков и др.). Изменилось соотношение не только жанров, но и форм. Многочисленны образцы многофигурных крупномасштабных композиций («Триумф победившего народа» М. Хмелько и др.), агитационных форм искусства, в т. ч. политического плаката и карикатуры («Кукрыниксы» и др.). Размах строительства общественных зданий и мемориальных ансамблей стимулировал развитие монументально-декоративной живописи (В.А. Фаворский, Е.Е. Лансере, П.Д. Корин и др.), возрождение темперной росписи, фрески и мозаики. Художники успешно работали над панорамами («Перекоп» М.Б. Грекова — не завершена; «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом» в Волгограде, 1950 г.; «Бородинская битва» в Москве, восстановлена в 1962) и диорамами (художники М.И. Самсонов, М.А. Ананьев,



Советская живопись. Ф.П. Решетников. «Опять двойка». 1952



Е.И. Дешалыт и др.; музеи-диорамы в Орле, Белгороде, Вятке, Перми, Воронеже; цикл из шести диорам в Центральном музее Великой Отечественной войны в Москве, 1995; «Бои за Ржев» во Ржеве, 2005; и др.). С. ж. насчитывает тысячи имён, что стало возможно благодаря развитой инфраструктуре: системе образования (художественные школы, училища, вузы и отделения в театральных вузах, Государственные свободные мастерские — с 1918, Всероссийская академия художеств — с 1932, Академия художеств СССР — с 1947); творческим союзам (*Ассоциация художников революционной России*, Союзы советских художников в республиках, краях, областях и городах — с 1932, Союз художников СССР — с 1957); выставкам (от местных до всесоюзных и международных); встречам художников со зрителями и творческим командировкам — поездкам на заводы, в деревни, воинские части; целенаправленному формированию национальных школ живописи (М.С. Сарьян, С.А. Чуйков, У. Тансыкбаев, Т.Т. оглы Салахов, Э. Илтнер, М.А. Савицкий, А.М. Гудайтис, А.А. Шовкуненко и др.) и декадам национального искусства в Москве. Представительными коллекциями С. ж. располагают национальные и региональные музеи и галереи России (*Государственная Третьяковская галерея*, *Государственный Русский музей* и др.), стран ближнего и дальнего зарубежья, частные коллекционеры. На арт-рынке её рассматривают как перспективную область инвестирования.

**Содержание и форма, неразрывно связанные и взаимообусловленные эстетические категории**

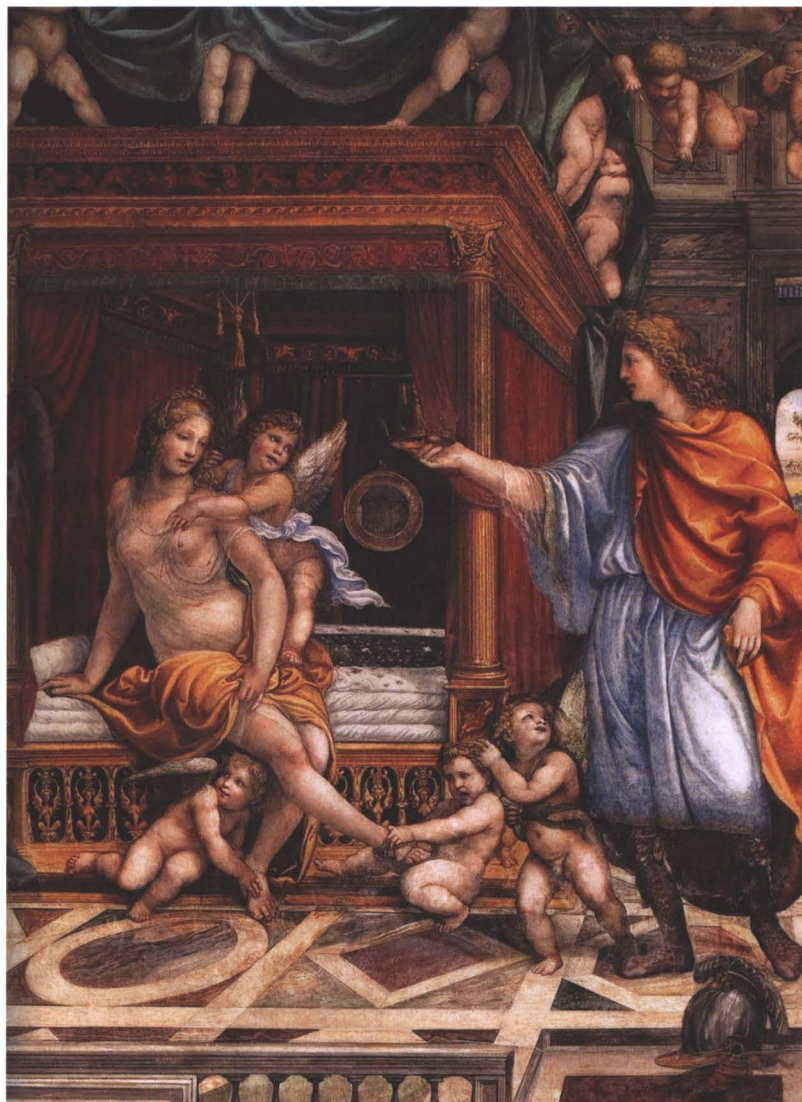
» В искусстве содержание означает то, что отражено и выражено в художественном произведении, а форма — то, какими средствами это достигнуто. Ведущая, определяющая роль принадлежит содержанию. Явление жизни, будучи осознано и эстетически осмыслено художником в процессе творчества, становится содержанием искусства. Формирование содержания является т. о. становлением художественной формы, зависящим от характера содержания. Художественная форма не может быть безразличной к содержанию, независимой от него оболочкой. Представление о независимости формы и о примате её над содержанием ведёт к разрушению художественного образа. Будучи подчинённой содержанию, форма, однако, не является его

пассивной функцией, механически изменяющейся соответственно всем изменениям, к-рые претерпевает содержание в процессе его художественного воплощения. Форма сама обладает активностью. Она способна деятельно служить полному и убедительному раскрытию содержания, но может и ослабить силу воздействия содержания на сознание воспринимающих произведение искусства. Мастерство позволяет в творческом процессе, где содержание создаётся совместно с формой, достичь их органического единства. В изобразительном искусстве к категориям художественной формы относят конкретную разработку сюжета, композицию, а также выявление характеров, рисунок, цветовой строй, пластическую моделировку объёмов, пространственное и светотеневое по-

строение и т. д. Каждый из элементов формы является существенным, содержательным, направленным на то, чтобы раскрыть содержание наиболее полно, ясно и впечатляюще. Само понятие художественного мастерства не может сводиться к техническому умению: оно означает прежде всего умение выразить с помощью всех элементов художественной формы образное содержание искусства.

**Содо́ма (Sodoma) (прозвище; наст. имя и фам. Джованни Антонио Бацци, Giovanni Antonio Bazzi) (1477, Верчелли, Пьемонт, — 15.2.1549, Сиена), итальянский художник**

» Принадлежит к выдающимся художникам *Высокого Возрождения* и раннего *маньеризма*. Происходил



Содома. «Бракосочетание Александра Македонского и Роксаны». Деталь фрески. Вилла Фарнезина. Рим. 1514





Содома. «Казнь Никколо ди Тульдо». Деталь фрески. Церковь Сан-Доменико. Сиена. 1526

из семьи башмачника. С 1498 состоялся в обучении у *Леонардо да Винчи* в Милане, а в 1501 переехал в Сиену, где выполнил несколько фресок и живописных полотен. В 1505 создал крупный цикл фресок по мотивам жизни святого Бенедикта для монастыря Монте-Оливето-Маджоре, а также «Снятие с креста» (Сиена, музей). Приглашённый в Рим богатым банкиром Агостино Киджи, С. участвовал в росписях его виллы Фарнезина. В лучшей из его фарнезинских фресок — «Бракосочетании Александра Македонского и Роксаны» — заметно воздействие *Рафаэля*. Мягкие женственные образы С. нередко несут в себе отпечаток слащавой красоты, как об этом свидетельствует одно из самых известных его произведений — созданный между 1525 и 1531 «Святой Себастьян» (Флоренция, галерея Уффици). В 1507—09 находился в Риме, где писал для Ватикана. Папа Лев X присвоил художнику рыцарское звание за портрет Лукреции. В 1515 вернулся в Сиену, где в 1518 написал четыре фрески из истории Марии для оратория Сан-Бернардино. В 1518—25 по всей видимости находился в Вер-

хней Италии, где познакомился с творчеством художников *ломбардской школы*. В 1525—37 проживал в Сиене. В 1525 художник начал работу над своим главным, проникнутым глубиной и правдивостью восприятия произведением — фресками по мотивам жития святой Екатерины в капелле Святых церкви Сан-Доменико, а также написал несколько портретов святых и «Воскресение» для сиенской ратуши. С. вёл весёлый образ жизни, его эксцентрическая сущность не позволяла художнику тщательно работать над зарисовками с природы и своими картинами. Основным источником, обрисовывающим характер мастера, служит жизнеописание, составленное Дж. *Вазари* (1568). Вокруг версии, изложенной этим автором, возникало множество дискуссий. Одни исследователи считают, что Вазари почти во всём прав, другие утверждают, что порочащие художника истории сочинил его соперник и бывший ученик *Беккафуми*, а Вазари не критически их пересказал. Вазари описывает С. как «сумасброда» и «скотину». Он считал, что художник не стремился к общению с людьми мудрыми и до-

стойными, но вместо этого «...дергал у себя дома всякого рода диких зверей: барсуков, белок, обезьян, мартышек, карликовых осликов, карликовых кур, индийских черепах и других подобного же рода животных...». Вокруг прозвища «С.» также было множество дискуссий и предположений. Существует мнение, что изначально его семейным именем или прозвищем было «Содона» (иногда он так подписывал картины), к-рое потом трансформировалось в «С.». Впрочем, это мало что меняет в эксцентричном характере художника, к-рый, судя по описаниям Вазари, с удовольствием принимал прозвище «С.», намекающее на содомский грех. И не просто принимал, но бравировал им, дабы эпатировать почтенную публику. В описании Вазари С. предстаёт экстравагантным и необычным человеком, к-рого обожала сиенская молодёжь. К этому надо добавить, что С. сочинял куплеты непристойного содержания и имел привычку распевать их под собственный аккомпанемент.

## Соединённые Штаты Америки (США) (The United States of America, USA)

► Первые из сохранившихся произведений американской живописи относятся к 16 в.; это зарисовки, сделанные участниками исследовательских экспедиций. Однако профессиональные художники появились в Америке только в начале 18 в.; единственным стабильным источником дохода для них был портрет; этот жанр продолжал занимать ведущее положение в американской живописи вплоть до начала 19 в. Историю американской живописи открывает творчество Дж.С. *Копли*; однако отъезд Копли в Англию в 1774 лишил Америку мастера, долго остававшегося непревзойдённым. Другим основателем американской школы живописи был Б. *Уэст*, хотя он также в 1763 переехал в Лондон. В лондонской мастерской Уэста часто бывали молодые американские живописцы, желавшие приобщиться к европейскому искусству: М. Пратт, Ч.У. Пил, Г. *Стюарт*, С.Ф.Б. Морс, Дж. *Трамбалл*. Увлечённый новыми идеями, Уэст был первым художником, вдохновлявшимся историей Нового Света. *Трамбалл*, подобно Уэсту, отдал предпочтение патриотической живописи, иллюстрируя недавние события революции и Войны за независимость 1775—83. Портрет также претерпел существенные изменения. *Стюарт* заимствовал манеру английских портретистов и прославился





Соединённые Штаты Америки. А. Бирстадт. «В горах Сьерра-Невада в Калифорнии». 1868

своими портретами Дж. Вашингтона. Он также оказал влияние на целое поколение американских художников (Т. Салли, Дж. Нигл, С.Ф.Б. Морс). Молодое государство стремилось утвердить свою независимость в искусстве. В 1805 в Филадельфии была основана Пенсильванская академия изящных искусств, а в 1825 в Нью-Йорке — Национальная академия. Большинство американских художников отправилось учиться в Европу — в Лондон, Париж и Дюссельдорф. Дж. Вандерлин, учившийся в Париже в мастерской Венса, выставил в Нью-Йорке картину «Ариадна на острове Наксос» (1805). Прекрасное академическое изображение обнажённой натуры было сочтено непристойным. Чтобы выжить, художник был вынужден обратиться к более коммерческому виду искусства — панорамам. Действительно, публика отдавала предпочтение панорамам, изобретённым в Париже американцем Р. Фултоном, а позже косморомам и движущимся панорамам. Такая мода объясняет успех пейзажа и появление «школы реки Гудзон», в которой реализовались романтические устремления эпохи. Сосредоточенность перед лицом природы — одна из главных черт американской души. Но благодаря работам Т. Коула пейзаж стал выра-

жать человека в целом. Основатель «школы реки Гудзон», Коул провозгласил превосходство американской природы над европейской. Его последователи (А.Б. Дьюранд, Ф. Кенсетт и другие) заимствовали

у него лишь страстное стремление к истине. С середины 19 в. и особенно после Войны за независимость 1775—83 внимание переключилось на пейзажи отдельных областей. Американцы открыли для



Соединённые Штаты Америки. Дж.С. Копли. «Семья Копли». 1776





Соединённые Штаты Америки. Дж. Трамбалл. «Передача генерала Д. Бэргойна». 1821

себя безграничные пространства Дикого Запада. На огромных, тщательно выписанных картинах Ф.Э. Чёрч, А. Бирстадт, В. Уиттерэдж изображали панорамы Колорадо, Лабрадора, Анд. Дж.Дж. Одюбон и М.Дж. Хид — флору и фауну Америки. Дж. Кэтлин избрал своей темой жизнь индейцев, а А.Дж. Миллер — эпопею Дальнего Запада. Около 1830 из растущей потребности в иллюстрации родилась американская жанровая живопись (Дж. Квидор, У.С. Маунт, Р. Вудвилл). Дж.К. Бингем был в то время художником Среднего Запада; своей гибкой и изысканной манерой он напоминает «примитивистов» Ф. Гая, Т. Чемберса и Э. Хикса. После Гражданской войны 1861—65 американская живопись утратила свой провинциальный характер. В Нью-Йорке появились первые выставочные залы. Большие выставки (к 100-летию Филадельфии — в 1876; Всемирная выставка в Чикаго — в 1893) объединяли художников разных направлений — академистов и тех, кто создавал новое, «американское» искусство. К первому направлению принадлежит У.М. Хант, эклектичное искусство к-рого было плодом его европейского образования. Ученик Ханта Дж. Ла Фарж обратился к традиции итальянских мас-

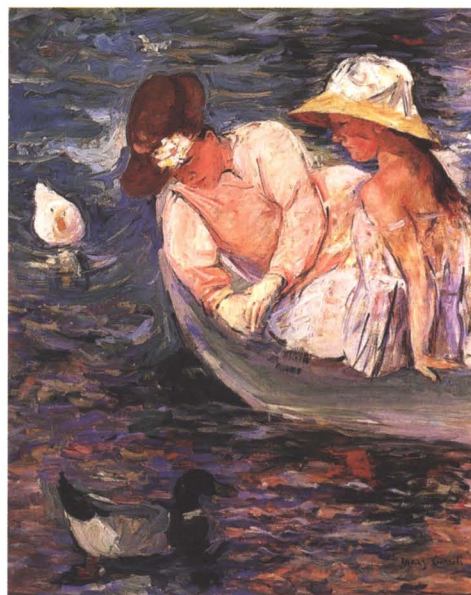
теров эпохи Возрождения. У.М. Чейз вдохновлялся примером венецианских художников. Некоторые американские живописцы переехали в Европу. Творческая карьера Дж.Э. М.-Н. Уистлера прошла в Лондоне и Париже; М. Кассатт принадлежала к кругу французских импрессионистов, а Дж.С. Сарджент, чьи родители были американцами, прожил почти всю жизнь в Париже и Лондоне, нанеся лишь краткие визиты в Америку. Г.У. Хомер и Томас Эйкинс, напротив, стремились сохранить национальную самобытность. Реалисты как по отношению к жизни, так и по живописной манере, они провозгласили высокое значение человека. Дж. Иннес отказался от описательного стиля пейзажистов «школы реки Гудзон», обратившись к творчеству Дж.М.У. Тёрнера и импрессионистов. Р. Блейлок и А.П. Райдер подготовили эстетические революции 20 в. Первой группой, восставшей против академизма, стала группа «Восьмёрка» (см. *Ашканская школа*), к-рую называли «чёрной революционной шайкой». Возглавил группу Р. Генри, вокруг него собрались будущие американские художники-реалисты: Дж.У. Беллоуз, Э. Хоппер, Ю. Спейсер, К.Х. Миллер, Г.О. Коулмен и Ги Пен дю Буа. Они за-

ложили основы социальной живописи 1930-х. В конце первого десятилетия 20 в. некоторые молодые американские художники стали работать в русле европейского искусства. Так, М. Вебер стал первым американским кубистом. В Париже С. Макдональд-Райт и М. Рассел явились создателями своеобразного варианта абстракции — «синхронизма». А. Маурер, Дж. Марин и П.Х. Брюс выставлялись в Салоне независимых. А.Б. Карле, М. Стерн, Ч. Шилер, Ч. Демут и А. Дав жили во Франции в эпоху расцвета творчества А. Матисса и рождения кубизма. М. Хартли и Л. Фейнингер работали в Германии в кругу группы «Синий всадник». По возвращении в США эти художники нашли себе пылкого сторонника в лице А. Штиглица, к-рый ввёл их в международное движение модернизма. В 1913 была устроена выставка «Армори шоу». Её успех обернулся против самих организаторов: новые коллекционеры оказались так увлечены постимпрессионизмом и кубизмом, что не обратили внимания на талантливых американских художников. Во время Первой мировой войны 1914—18 в Америке жили М. Дюшан, А. Глез и Ф. Пикабия, благодаря к-рым американское искусство вышло на международную



сцену. Вскоре была образована группа прецизионистов. Дж. Стелла под влиянием европейской моды изображал жизненность Нью-Йорка, ставшего символом модернизма. Художник и фотограф М. Рей был столь тесно связан с Францией, что можно с полным основанием говорить о нью-йоркской группе, предшествовавшей *дадаизму*. После Первой мировой войны 1914–18 в американской живописи наблюдался тот же феномен, что и во Франции и Германии — возвращение к национализму. Но в Америке эта тенденция не была заглушена авангардом, в частности, появлением в 1924 *сюрреализма*. Действительно, в США абстракцию ждал закат, несмотря на усилия С. Дэвиса, А. Дава и А.Б. Карлса. В роли современного движения выступил теперь реджионализм. Развитие живописи стимулировалось созданием в 1929 в Нью-Йорке Музея современного искусства. В 1936 несколько молодых художников объединилось в группу под названием «Американские художники-абстракционисты», ставшую американским ответом на группу «Абстракция-Созидание». К. Холти, К. Нате, Дж. Феррен, Дж. Ксерон, Б. Грин, Э. Рейнхардт обращались к абстракции даже тогда, когда их отказ поставить живопись на службу обществу (Бен Шен) давал им повод освободить своё творчество от реалистических референций. Сам по себе кризис был важным фактором в истории американ-

ской живописи. Созданная правительством Рузвельта «Works Progress Administration» организовала Федеральный художественный проект. Порождённое кризисом мироощущение оказалось важным психологическим фактором. После 1935–40 в американском искусстве, в частности в творчестве А. Горки, появился сюрреализм. С началом Второй мировой войны 1939–45 в Америку бежали многие европейцы, художники-сюрреалисты, абстракционисты. В Америке вновь утвердились силы модернизма. Родилось подлинно американское движение, вышедшее по большей части из кубизма и сюрреализма. Своими размерами и жизнеспособностью оно привело к совершенно новому синтезу. К течению *абстрактного экспрессионизма* — называемого также *живописью действия* — принадлежали П.Дж. Поллок, Л. Готтлиб, В. Де Кунинг, Р. Мазервелл, Ф. Клайн. Стремясь выработать «общую», прямую и простую, иконографию, они отказались от наиболее литературных аспектов сюрреализма. М. Ротко, Б. Ньюмен, К. Стилл и Л. Готтлиб разделяли также и устремления колористов. Все они работали на гигантских холстах — иногда размером во всю стену. Сознание собственной исторической значимости укрепило группу. В самом деле, это сознание не было лишено оснований, ибо благодаря абстрактному экспрессионизму американское искусство достигло в те годы



Соединённые Штаты Америки. М. Кассат. «Летняя пора». Деталь. Около 1894

неоспоримого перевеса над европейским искусством. Период, последовавший за эпохой абстрактного экспрессионизма, был отмечен удивительным разнообразием течений. В американском искусстве вновь появилась фигуративная живопись: в начале 1960-х многие молодые художники, работая отдельно, обращались к темам повседневности. Получив название «*поп-арт*», это движение имело беспрецедентный успех. Дж. Джонс и Р. Раушенберг использовали игру красок, близкую к эффектам Де Кунинга. Поп-арт не ограничился возвращением в живопись сюжета, используя фотографическое изображение (Э. Уорхол). «Популярный» образ стал основой как для многочисленных живописных работ того времени, так и для музыкальной экспрессии (Дж. Кейдж) или представлений («хеппенингов»), в которых принимали участие такие мастера, как Ольденбург и Дж. Дайн. Вслед за Ньюманом, Ротко и Рейнхардтом целое поколение художников доказало жизненную силу абстракции в тот момент, когда поп-арт использовал простые и кричащие картины. Технические новшества Х. Франкенталера, примеру к-рой вскоре последовал М. Луис, способствовали рождению искусства, основанного на новом использовании цвета. К. Ноланд, Э. Келли, а также Ф. Стелла вошли в эту новую школу колористов. Вслед за поп-артом появился *опт-арт*, основанный на принципах оптики и оптической иллюзии. В 1970-е в Америке продолжали существовать разные шко-



Соединённые Штаты Америки. Дж.Э.М.-Н. Уистлер. «Портрет матери художника». 1871





Со́йер Р. «Кафе „Сцена“». 1946

лы экспрессионизма, геометрический хард-эдж, поп-арт, всё более входивший в моду гиперреализм и другие стили изобразительного искусства. В настоящее время столь велико наложение одних тенденций на другие, что будет справедливо сказать, что каждая школа развивает лишь один из многих аспектов американской живописи. Минимализм наследовал и принципы поп-арта, у которого он заимствовал ясные определения, и абстрактного искусства (Пуне, Стелла). В наши дни мирно сосуществуют прямо противоположные друг другу тенденции. Одни ведут к гибкой цветной абстракции, к-рая считается возвращением к абстрактному экспрессионизму 1950-х. Другие не отказываются от фигуративности (Дж.К. Кларк, Р. Эстес). Их работы, исполненные под влиянием поп-арта, открывают для фигуративной живописи новые возможности. Это подтверждает и тот факт, что большую значимость приобрел

гиперреализм (Р. Бечтл, Коттингем, Ч. Клоуз, Гоунгс, Блэкуэлл, Кейсер). Жизнеспособность современной американской живописи заключается во множестве различных направлений и стилей, а также в желании художников ни в чём не уступать своим предшественникам.

**Со́йер Рафаэль (Soyer Raphael)** (25.12.1899, Борисоглебск, ныне Воронежской обл., — 4.11.1987, Нью-Йорк), американский художник

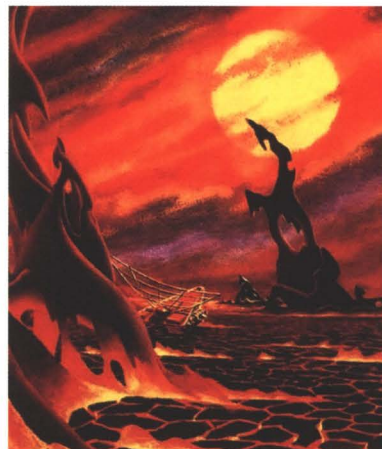
» Семья С. бежала за границу во время еврейского погрома в 1912. В 1914—17 учился в художественной школе Cooper Union, в 1918—22 (с перерывами) — в Национальной академии искусств в Нью-Йорке и Художественной студенческой лиге у Ги Пэн Дюбуа. Первая персональная выставка С. состоялась в 1929, с 1932 выставки почти ежегодно устраивались в различных галереях Нью-Йорка. В 1929 С. стал одним из учредителей Джон-Рид-клуба, тогда же провёл свою первую персональную выставку в клубе, а потом в картинной галерее в Нью-Йорке. С 1933 преподавал теорию искусства в различных художественных школах США. С. — художник-реалист. Его картины отражают жизнь амер. городских окраин и рабочих кварталов. Сюжеты многих картин С., созданных в реалистическом стиле, взяты из жизни иммигрантов: «Улица в восточной части Нью-Йорка» (1931), «Юнион Сквер» (1934), «Трое» (1935), «Ожидание очереди в ночлежку» (1936) и мн. др. Но с 1940-х С. отошёл от социально-тематической тематики. Он стал писать портреты людей своего окружения, членов еврейской общины и сцены из американской жизни с психологическим «уклоном». Исполнил портреты художников: А. Торки (1940), Г. Мур (1962), О. Цадкина (1963) и мн. др. Автор иллюстраций к произведениям И. Базевиса-Зингера. В 1961 совершил путешествие по Европе и выпустил книгу своих впечатлений, сопроводив их рисунками. Провёл ретроспективные выставки в галерее Vabsock (1956) и Музее американского искусства Уитни (1967). Получил ряд почётных наград, был избран членом Национального института искусств и словесности (1958). В 1977 опубликовал «Дневник художника» с размышлениями об искусстве. Произведения представлены в Метрополитен-музее, Музее современного искусства в Нью-Йорке и других музеях США.

**Соковнин Владимир Борисович** (р. 5.6.1955, Москва), российский художник

» Член-корреспондент РАХ. Заслуженный художник РФ. В 1982 окончил художественный факультет Московского текстильного института. Работал как художник кино. В 1982—83 создал костюмы для кинофильма «Чародеи» (Одесская киностудия), а в 1985, совместно с Н. Журавлевой, — для кинофильма «Кин-дза-дза» (Мосфильм). Несколько лет сотрудничал с творческим объединением «Экран» на Центральном телевидении. Член Союза художников с 1985. Участник более 100 профессиональных выставок: московских, всероссийских, союзных и международных. В 1997—99 работал над восстановлением живописи храма Христа Спасителя в Москве. В 2000 получил заказ на воссоздание росписи в храме Воскресения Свято-Покровского женского монастыря. Им выполнены росписи алтаря и приделов, посвящённых Тихвинской иконе Богородицы и святой мученице Александре. Работает в жанрах портрета, пейзажа и тематической картины. Основные произведения: «Праздник Победы», «Театр Революции» (обе — 1985), «Все на фронт» (1986—87), «Установление Советской власти в Рыбинске» (1986—88), «Первый колхоз в Хиве» (1990), «Русская красавица» (1993), «Старый вяз» (1994), «Облака» (1996), «Вечерний Иерусалим», «Долина Кедрона», «Ущелье Харитона Исповедника» (все — 1998), «Земля и небо» (2000) и др. Награждён орденами Святого Сергия Радонежского II и III степени, дипломом Российской академии художеств.

**Соколов Андрей Константинович** (29.9.1931, Ленинград, — 16.3.2007), российский художник

» Народный художник РСФСР (1982). В 1955 окончил Московский



Соколов А.К. «Венера. Лавовое поле»



Соковнин В.Б. «Разбуженный медведь». 1997





Соколов В.В. «К весне (За сном)». 2000

архитектурный институт. Работал по специальности, в том числе в составе архитектурных групп по проектированию «закрытых» спецгородков. С 1955 участник художественных выставок. С детства любил фантастику и первые работы в жанре научно-фантастической живописи он посвятил роману Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». После запуска первого искусственного спутника Земли в 1957 всё творчество С. посвятил теме освоения космоса. Первый в мире художник, к-рый начал рисовать открытый космос, не выходя из мастерской. Рисунки темперой на картоне и полотна, написанные маслом на холсте, отличаются подробная пропись деталей конструкции космических кораблей, пейзажей, космических явлений. Нек-рые его полотна представляют собой как бы сериалы: этапы строительства космической станции, высадка на Луне, Марсе, Венере, спутниках планет. Начиная с 1965 соавтором С. стал космонавт А.Л. Леонов. В 1990-х художник участвовал в совместной работе с американским художником Р. Макколом. Творчество С. оказало влияние на работу других деятелей науки и культуры. Под влиянием его картины «Лифт в Космос» фантаст Артур Кларк написал книгу «Фонтаны рая». Рассказ «Пять картин» И. Ефремов посвятил С. Полотна С. выставлялись в Смитсоновском институте (США), в Дрезденской галерее, в музеях Берлина, Токио, Минска, многих городов России.

**Соколов Василий Васильевич** (р.13.8.1915, Петроград), российский художник

► Народный художник РФ (1994). Заслуженный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств. В 1946 окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина по мастерской Б.В. Иогансона (дипломная работа «Вступление войск Красной армии в Новгород»). Наследник творческих традиций русского импрессионизма периода Союза русских художников (1903–22). С 1996 персональные выставки художника неоднократно проходили в залах Российской академии художеств в Санкт-Петербурге. В настоящее время руководит персональной мастерской в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Работы хранятся в Государственном Русском музее. Лауреат Государственной премии СССР.

**Соколов Иван Иванович** (1823, имение Ганжовка Суджанского уезда Курской губ., ныне д. Ганжовка Беловского р-на Курской обл., — 19.11.1918, Харьков), российский художник

► Получив начальное художественное образование в Астрахани, С. в 1846 стал вольноприходящим учеником Императорской академии художеств. Занимался под руко-



Соколов В.В. «Осень в Царском Селе». 1965

водством профессора А.Т. Маркова. В академии С. часто общался с К. А. Трутовским. Однако в 1849 он прервал занятия в академии и отправился на Кавказ, чтобы набраться жизненного опыта и художественных впечатлений. Многие зарисовки этого путешествия легли в основу его картин, написанных при втором поступлении С. в академию (1852). В 1852 за картину «Продажа невольниц на восточном берегу Чёрного моря» был награждён малой серебряной медалью. В 1854 жил на Украине, где написал картины «Сенокос» и «Кавказский пейзаж», за к-рые академия присудила ему большую серебряную медаль. В 1857 за картину «Закавказские цыгане» получил степен академика, а в 1860 за «Вид на восточном берегу Чёрного моря», «Детей, играющих на кладбище в Константинополе» был возведён в звание профессора. Посетил Константинополь, Германию, Францию, Испанию. В 1863 С. с группой русских художников побывал во Франции в Барбизоне на натурных этюдах. По возвращении в Россию постоянно проживал в Ганжовке, где были созданы самые известные его картины — «Проводы в город парубков, назначенных в рекруты» (1860-е, Государственная Третьяковская галерея), «Гадание девушек на венках о замужестве» (1860-е, Черниговский художественный музей) и др.

**Соколов Михаил Ксенофонович** [6(18).9.1885, Ярославль, — 29.9.1947, Москва), российский





Соколов И.И. «Ночь на Ивана Купалу». 1856

*художник, представитель «тихого искусства»*

» Родился в семье ремесленника-бондаря. Приехав в Москву, посещал Строгановское художественно-промышленное училище (1904—07). Его преподавателями были С.В. Ноаковский и С.И. Ягужинский. С 1907 учился самостоятельно. В 1904—07 работы С. экспонировались на выставках в Ярославле и Москве. В 1907—09 служил матросом на кораблях Балтийского флота. В годы Первой мировой войны 1914—18 служил в Петрограде. В 1916—17 участвовал в выставке «Мир искусства» (Петроград — Москва). После Февральской революции 1917 был назначен одним из руководителей балтийских моряков. Поддерживал большевиков. Летом 1917 года из-за конфликта с А. Керенским вышел в отставку. Политикой более не занимался. Зарабатывал на жизнь преподаванием рисования и живописи в городе Сергач Нижегородской губ. (1918—19), в Ярославских государственных мастерских (Вхутемас) (1919—20). В 1921—22 работал в Тверских государственных художественных мастерских и Яхромской изостудии при мануфактуре. С 1923 жил в Москве. С 1934 член Московского отделения Союза художников. В его ранних работах слегка сказался *авангар-*

*дизм* (кубистические формы рисунков «тверского периода», 1920—22). Хотя художник и не примыкал к каким-либо группировкам, однако одно время он был близок религиозному символизму круга «Маковца» (евангельский цикл «Страсти», рисунки сангиной, вторая половина 1920-х — 30-е, Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пуш-

кина). Многие его композиции напоминают не столько натурные образы, сколько внутренние видения — таковы те же «Страсти», а также циклы «Цирк», «Музыканты», «Прекрасные дамы», «Всадники», «Воспоминания о старой Испании», написанные тушью и акварелью (конец 1920-х — первая половина 1930-х). Писал пейзажи Москвы, портреты реальные и во-



Соколов М.К. «Натюрморт с рыбой». 1930





Соколов П.И. «Венера и Адонис». 1782

ображаемые (где даже вполне конкретные персонажи принимают облик фантомов), артистичные натюрморты. По-своему злободневна его графическая серия «Французская революция» (первая половина 1930-х), обнажающая трагедию власти, ключевые фигуры которой обращаются в зыбкие тени. Плодотворно работал как иллюстратор (А. Данте, В. Гюго, О. Бальзака, Ч. Дикенса, Э.Т.А. Гофмана), однако изданы были лишь его рисунки к «Орлеанской девственнице» Вольтера (1934). Репрессированный по политическому обвинению, был в 1938 приговорён к семи годам исправительно-трудовых лагерей. Отбывал срок на станции Тай-

га (Кемеровской обл.), где создавал из суррогатных красок (смесь зубных и медицинских порошков, золы, глины, марганцовки и т. д.) миниатюрные пейзажи, к-рые посылал в письмах на волю; они не раз демонстрировались в 1990-е на выставках общества «Мемориал». После освобождения в 1943 жил в Рыбинске до 1947, преподавал рисование в местном Доме пионеров. Вновь обратился к живописи маслом (серия «Птицы», 1946–47, частное собрание, Москва). Будучи тяжелобольным, был перевезён в Москву. Реабилитирован 26.6.1958. Оставил также и поэтическое наследие, до сих пор остающееся малоизученным. Работы ху-

дожника хранятся в Третьяковской картинной галерее, Ярославском художественном музее, частных собраниях.

**Соколов Пётр Иванович** (1753–20.4.1791, С.-Петербург), российский художник

» Крепостной княгини Е.Д. Голицыной, рано проявивший склонность к рисованию, не имел возможности заниматься искусством. Только после смерти своей владелицы он был освобождён от крепостной зависимости и поступил в Академию художеств. Занимаясь по классу исторической живописи и испытывая влияние таких художников, как Д.Г. Левицкий и А.П. Лосенко, С. преуспел в композиции и в 1770 получил малую золотую медаль за картину «Владимир и Рогнеда». В 1772 был удостоен большой золотой медали и в 1773 отправлен в качестве пенсионера за границу. В Риме работал под руководством П.Дж. Батони и Ш.Ж. Натуара, выполнял композиции, делал эскизы и копии с картин западноевропейских мастеров. В 1774–76 работал над большим живописным полотном «Меркурий и Аргус». В 1777 написал историческое полотно «Дедал и Икар». В 1780 начал преподавать в Академии художеств историческую живопись. В 1782 за картину «Венера и Адонис» получил степень академика. В 1785 был возведён в звание адъюнкт-профессора.

**Соколов Пётр Петрович** [1821, С.-Петербург, — 2(14).10.1899, там же], российский художник

» Старший сын художника П.Ф. Соколова. Учился непродолжительное время в С.-Петербургской академии художеств (1840–43) у своего дяди К.П. Брюллова. Но юного художника не увлекли каноны академической живописи. Он покинул академию. В начале своей художественной деятельности С., под влиянием своего отца, обратился к портретному жанру и выполнил ряд работ, сохранявших традиционные черты миниатюры 1830–40-х («Краснокутский гусар», 1845; «Портрет скрипача Маривоти», 1848; «Женский портрет», 1840-е). Жизнь в С.-Петербурге и Москве мало привлекала художника. Он отправился в провинцию, где его внимание сосредоточилось не на портретах, а на народных (по его собственному выражению) сценах. С. начал правдиво изображать быт русской деревни, бесправие и нищету крестьянства («У кабака», 1865; «Взимание недоимок», 1867; «Роди-





Соколов П.П. «Сборы на охоту. У крыльца». 1870

ны в поле», 1873). Широкую известность приобрели охотничьи сцены. Великолепный анималист, С. создал также множество картин с изображением лошадей. Одно из лучших произведений — «Конная ярмарка в Лебедяни» (1886). Первый из двух вариантов этой композиции экспонировался в 1889 на Международной выставке в Париже и получил золотую медаль. За границей работы С. стали известны ещё со второй половины 1870-х. В 1876 он выставлял свои работы на

Всемирной выставке в Филадельфии, а в 1879 — в Чикаго. Ряд своих станковых работ С. посвятил событиям Русско-турецкой войны 1877—78. Художник был великолепным мастером станковой иллюстрации. Начиная с 1860-х его иллюстрации к произведениям передовых русских писателей, исполненные большей частью акварелью и гуашью, появлялись на выставках, издавались альбомами. Много работал С. над созданием художественных образов к «Запискам охотника» И.С. Тургенева. Иллюстрировал он и произведения Н.А. Некрасова: «Генерал Топтыгин», «Тройка», «Деревенские новости», «Филантроп», «Маша» и др. В 1880-х художник исполнил серию акварелей к пьесе Л.Н. Толстого «Власть тьмы». Однако самой значительной работой в области книжной иллюстрации явилась сюита рисунков к поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души». В 1893 получил звание академика.

**Соколов Пётр Фёдорович** [1791, Москва, — 3(15).8.1848, с. Старый Мерчик, ныне Харьковской обл., Украина], российский художник, мастер портрета

» Художественное образование получил в С.-Петербургской академии художеств (1800—10), где учился в классе исторической живописи у В.К. Шебуева. В 1809 за картину «Андромаха оплакивает убитого Гектора» ему была присуждена малая золотая медаль и дано звание классного художника. Однако исто-

рической живописью он заниматься не стал, найдя свое истинное призвание в жанре камерного акварельного портрета. Среди ранних работ С. значительное место занимают карандашные портреты, утвердившиеся как самостоятельный графический жанр в творчестве О.А. Купренского и А.О. Орловского. В портретах А. Полторацкого (1814), Е. Разумовской (1817), Е. Бакуниной (1810-е), исполненных в технике итальянского карандаша, художник достиг мягкой живописности изображения, естественности в передаче характеров своих моделей. 1820-е отмечены в творчестве С. поисками собственного стиля в работе акварелью. Работая поначалу в традиционной манере — с применением белил, он скоро овладел техникой чистой акварели. Одним из его шедевров является «Портрет Е.К. Воронцовой» (1825—26). Обаянием и задушевностью отличаются др. женские образы, созданные художником в портретах А. Олениной (1820-е), А. Веневитиновой, А. Муравьевой (оба 1825—26), М. Раевской с сыном на руках (1826). Тонкость и поэтичность женских изображений у С. соседствуют с интеллектуальностью и строгой элегантностью его мужских образов (портреты П. Вяземского, начало 1820-х; Н. Муравьева, 1824; Н. Раевского, 1826; В. Жуковского, 1820-е, и др.). Создал целую галерею портретов замечательных людей своего времени: А. Пушкина (1836), О. Смирновой-Россет (1834—35), Е. Остерман-Толстой (1830-е) и А. Витали (1839), жены известного скульптора И. Витали. Художник избегал подробной детализации в рисунке и многоцветья в колорите, умело подбирая красочные полутона. Творческие успехи принесли С. в 1839 звание академика акварельной портретной живописи.

**Соколова Мария Николаевна** (монахиня *Иулиания*) (8.11.1899, Москва, — 16.2.1981), российский иконописец и реставратор

» Родилась в семье священника. Духовная дочь святого праведного Алексея Мечёва. После окончания гимназии поступила в частную художественную студию, преподавала рисование в советской школе, работала художником-графиком в различных издательствах. В 1920-х изучала иконопись у художника-реставратора В. Кирикова, писала копии древних икон и фресок, постигала технику иконописи и секреты композиции. В 1946 во вновь открывшейся Троице-Сергиевой лавре занялась иконописью и реставрацией старых икон. Ею была распи-



Соколов П.Ф. «Портрет С.А. Урусовой». Около 1830



сана Серапионова палата, написан образ Сергия, помещённый у гробницы с его мощами, созданы иконы «Явление Пресвятой Богородицы преподобному Сергию», «Собор русских святых», «Собор святых града Владимира», «Собор ярославских святых», «Собор святых первоучителей всея России», «Собор святителей, в земле Российской просиявших» и многие другие. С 1957 руководила созданным ею иконописным кружком при Московской духовной академии, а с 1976 — реставрационно-иконописной мастерской. За десять лет до кончины приняла тайный постриг с именем мученицы Иулиании. Награждена орденом Святого князя Владимира III степени (1970), орденом святого князя Владимира II степени (1975), орденом преподобного Сергия Радонежского (1980).

**Соколов-Скаля Павел Петрович** [21.6 (3.7).1899, Стрельна, ныне в черте С.-Петербурга, — 3.8.1961, Москва], российский художник

» Народный художник РСФСР (1956). Действительный член Академии художеств СССР (1949). Родился в семье железнодорожного служащего. С 1906 жил в Саратове, с 1914 — в Москве. Учился в школе-студии И.И. Машкова (1914—18) и Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас, 1920—22). В 1919, работая как художник-оформитель в Троицке (Оренбургская губ.), прибавил к своей фамилии приставку Скаля. Был председателем объединения «Бытие» (с 1920) и членом Ассоциации художников революционной России (АХРР, с 1926). В ранний период примыкал к экспрессионизму ОСТовского толка (серия рисунков тушью «Годы и люди», 1929). Прославился как автор историко-революционных и батальных картин («Таманский поход», 1928; «Путь из Горок», 1938, обе работы — в Москве, Государственная Третьяковская галерея; триптих «Шорс», 1938, Москва, Центральный музей Вооружённых сил). Исполнил диораму «Первая Конная армия в тылу у Врангеля» (1937). Этим картинам свойственны монументальный размах, динамичность композиции, повышенная красочность, сочетающиеся с чертами внешней патетики. Позднее много сил отдавал уже не только картинам, а огромным панно («Взятие Зимнего дворца», 1939, главный павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки; «И.В. Сталин на Царицынском фронте», 1938—39, Москва, Музей революции, и др.). Занимался преподавательской деятельностью на Цент-



Соколов П.Ф. «Портрет императрицы Александры Фёдоровны и великой княгини Марии Николаевны на берегу моря»

ральных художественных курсах АХРР (1922—30) и в других училищах, в том числе в *Студии военных художников* имени М.Б. Грекова (1932—41). В годы Великой Отечественной войны 1941—45 создал много политических плакатов, в т. ч. «Окон ТАСС», и написал историческую картину «Иван Грозный в Ливонии» (1942, С.-Петербург, Государственный Русский музей). В послевоенное время художник отдал предпочтение батальному и военно-

историческим жанрам («И.В. Сталин на оборонительных рубежах», 1947; «Краснодонцы», 1948; обе картины — в Третьяковской галерее). Совместно с В.Н. Яковлевым руководил восстановлением панорамы «Оборона Севастополя» Ф.А. Рубо (1954—56). Создавал также книжные иллюстрации (к «Русским былинам», сказке П.П. Ершова «Конёк-Горбунок»; обе работы —



Соколов-Скаля П.П. «Царская невеста». 1940-е



Соколов-Скаля П.П. «Народ». Эскиз. 1941



1949), работал как художник театра (оформление «Ивана Грозного» А.Н. Толстого в Малом театре, 1945). Автор книг «Годы и люди» (1959) и «Долг художника» (1963). Государственная премия СССР (1942, 1949).

**Солана Хосе** (*Solana José*) (полное имя и фам. — *Хосе Луис Гутьеррес Солана, José Luis Gutiérrez Solana*) (28.2.1886, Мадрид, — 24.4.1945, там же), испанский художник

» Учился в Академии Сан Фернандо в Мадриде. Работал в Мадриде, Сантандере и Париже. Обращение к темам окружающей действительности, к изображению жизни город-

ской бедноты отмечено влиянием *экспрессионизма* и подчас тяготеет к мрачной символике. Реальные впечатления создают в его искусстве, не лишённом суровой жизненной правды, ощущение жестокой упрощённой среды, скованной обычаями прошлого. Основные произведения: «Хористки» (1922), «Общество перед лавкой» (обе — Барселона, Музей современного искусства), «Возвращение с рыбной ловли» (ок. 1922), «Парад смерти» (обе — Мадрид, Национальный музей современного искусства), «Тряпичники» (Сантандер, музей изящных искусств Сан Тельмо), «Повозка с мясом» (Бильбао, Музей изящных искусств), «Гиганты и карлики» (1932), «Индейцы» (1934),

«Маскарад» (1938), портрет М. Унамуно (1936, все — в испанских частных собраниях). Приверженность художника к многофигурным статичным композициям с огрублёнными персонажами определила характер его больших групповых портретов («Пирушка в кафе „Помбо“», 1920; «Посещение епископа»; «Семейный портрет», все — Мадрид, Центр искусств королевы Софии). Картины художника, исполненные в напряжённой гротескно-выразительной манере, сумрачные по колориту, в к-ром преобладают тёмные тона, и угловатые, резкие по рисунку, отражали одну из характерных особенностей испанской культуры 20 в., породившей образ «Чёрной Испании» — средоточие уродства, дисгармонии и вместе с тем скрытой трагической силы. Живописные работы С. близки к его литературным произведениям типа очерков, посвящённых Мадриду, неприглядным сценам его жизни, нравам и улицам. Произведения С. представлены в Испанском музее современного искусства (Мадрид).

**Соларио Андреа** (*Solario Andrea*) (ок. 1470/75, Милан, — 1524, Милан или Павия), итальянский художник

» Принадлежал к семье известных художников и ремесленников, работавших в Ломбардии, Венеции и Риме. Вместе со старшим братом скульптором Кристофоро (прозвище Гобо) работал в Венеции, где написал «Мадонну с Младенцем и двумя святыми» (1495) для церкви Сан Пьетро в Мурано, «Мадонну с гвоздиками». На рубеже столетий С. создал серию портретов: «Портрет дворянина», «Портрет дворянина с гвоздикой», «Портрет Кристофоро Лонгони» (1505), в к-рых ощущается влияние живописной манеры А. Дюрера и Леонардо да Винчи. Живопись Умбрии, Феррары и Кремоны оказала влияние на манеру С. при создании им «Распятия» (1503), «Благовещения» (1506). В 1507 художник путешествовал по Франции, где после его пребывания остались «Мадонна с зелёной подушкой», «Пьета», написанные для кардинала Амбуазского, и «Голова Иоанна Крестителя», положившая начало одной из наиболее удачных серий С., известной по многочисленным оригинальным картинам, репликам и копиям: «Есее homo», «Несение креста», «Саломея с головой Иоанна Крестителя». По возвращении из Франции в 1510 С. создал несколько композиций на религиозные сюжеты («Пьета», «Успение Марии» — не завершено), портреты («Дама с лютней» и др.).



Соларио А. «Портрет Шарля д'Амбуаза». До 1507



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский	г — грамм	к.-л.— какой-либо	напр.— например
австрал.— австралийский	г.— город	к.-н.— какой-нибудь	нар.— народный
азерб.— азербайджанский	гг.— города	кавказ.— кавказский	нас.— население
албан.— албанский	герм.— германский	казах.— казахский	науч.-иссл.— научно-иссле-
алжир.— алжирский	гл.— глава, главный	калмыц.— калмыцкий	довательский
алтайск.— алтайский	гл. обр.— главным образом	камчат.— камчатский	нац.— национальный
амер.— американский	голланд.— голландский	канадский — канад.	нек-рый — некоторый
АН — Академия наук	гос-во — государство	карел.— карельский	нем.— немецкий
англ.— английский	Гос. пр.— Государственная	кг — килограмм	ненец.— ненецкий
АО — автономный округ	премия	кельт.— кельтский	непал.— непальский
араб.— арабский	гр.— группа	киргиз.— киргизский	неск.— несколько
аргент.— аргентинский	греч.— греческий	кит.— китайский	нидерланд.— нидерландский
армян.— армянский	ГРМ — Государственный	км — километр	НИИ — научно-исследова-
африк.— африканский	Русский музей	км <sup>2</sup> — квадратный километр	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 <sup>2</sup> — квадратный метр	п-ов — полуостров
в осн.— в основном	зап.— западный	м <sup>3</sup> — кубический метр	перс.— персидский
в т. ч.— в том числе	заслуж.— заслуженный	макс.— максимальный	полинез.— полинезийский
в., вв.— век, века	ибер.— иберийский	марийск.— марийский	польск.— польский
венгер.— венгерский	израил.— израильский	МГУ — Московский государ-	португ.— португальский
венесуэл.— венесуэльский	им.— имени	ственный университет	пос.— посёлок
визант.— византийский	ин-т — институт	мед.— медицинский	пр.— премия
включ.— включительно	индийск.— индийский	мексик.— мексиканский	проф.— профессор
вост.— восточный	индонез.— индонезийский	млрд — миллиард	псевд.— псевдоним
Вхутеин — Высший художе-	индуист.— индуистский	мин — минута	р-н — район
ственно-технический ин-	иран.— иранский	млн — миллион	р.— река
ститут	ирланд.— ирландский	мм — миллиметр	р.— родился (около даты)
Вхутемас — Высшие худо-	иск-во — искусство	мн.— много, многие	РАЕН — Российская акаде-
жественно-технические	испан.— испанский	молдав.— молдавский	мия естественных наук
мастерские	итал.— итальянский	монгол.— монгольский	РАН — Российская академия
	к-рый — который	моск.— московский	наук



РАО — Российская академия образования	см <sup>2</sup> — квадратный сантиметр	тамил.— тамильский	фламанд.— фламандский
РАХ — Российская академия художеств	см <sup>3</sup> — кубический сантиметр	татар.— татарский	франц.— французский
реж.— режиссёр	см.— смотри	терр.— территория	хакасск.— хакасский
рим.— римский	СМИ — средства массовой информации	тибет.— тибетский	хорв.— хорватский
росс.— российский	СНГ — Союз Независимых Государств	тувин.— тувинский	ч — час
РПЦ — Русская православная церковь	совет.— советский	турец.— турецкий	чел.— человек
рус.— русский	совр.— современный	туркмен.— туркменский	черногор.— черногорский
РФ — Российская Федерация	спец.— специальный	тыс.— тысяча, тысячелетие	чехослов.— чехословацкий
с — секунда	ср.— средний	тюрк.— тюркский	чеш.— чешский
с.— село	СССР — Союз Советских Социалистических Республик	у.— уезд	чл.— член
С.-Петербург — Санкт-Петербург	СХ — Союз художников	узбек.— узбекский	чл.-корр.— член-корреспондент
саксон.— саксонский	ст.— статья	украин.— украинский	швед.— шведский
сб.— сборник	США — Соединённые Штаты Америки	ун-т — университет	швейц.— швейцарский
св.— святой	т — тонна	ф-т — факультет	шотланд.— шотландский
сев.— северный	т. н.— так называемый	фам.— фамилия	шт.— штат
сканд.— скандинавский	т. о.— таким образом	ФГУК — федеральное государственное учреждение культуры	шумер.— шумерский
слав.— славянский	т., тт.— том, тома	физ.— физический	эстон.— эстонский
см — сантиметр	таджик.— таджикский	филипп.— филиппинский	юж.— южный
		фин.— финский	южноафрик.— южноафриканский
		финикийск.— финикийский	япон.— японский
		финлянд.— финляндский	



## 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 12

РОЗЕНТАЛС — СОЛАРИО

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 TCP/IP-XT

Вёрстка

*И. Понятых*

Техническая редакция

*Г. Шитоева*

Корректор

*Е. Петрова*

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.

Подписано в печать 11.06.10 г. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,32.

Уч.-изд. л. 33,48. Тираж 150 000 экз.

Текст напечатан на бумаге марки Burgo R 400.

Издательство «ТЕРРА».

127206, Москва, Чуксин туп., д. 9.

Отпечатано и переплетено ООО «Балто принт» Logotipas Company.



Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



ISBN 978-5-273-00792-5



9 785273 007925

ОГОНЁК

Коммерсант

