

Д-З

5
ТОМ

Энциклопедия Живописи

Энциклопедия Живописи



5
ТОМ



БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ
5

ДЕ КУНИНГ — ЗАЛЫЦМАН



МОСКВА «ТЕРРА» 2010

Научно-редакционный совет Большой энциклопедии

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

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

Г. В. Кожевников (канд. филологич. наук, чл.-корр. Междунар. академии информатизации), М. В. Арапов (канд. филологич. наук, ведущий науч. сотрудник), С. М. Архипов (канд. географич. наук), А. А. Базаров (канд. философских наук), Н. А. Богомолов (доктор филологич. наук, проф.), А. В. Бородко (заслуж. работник геодезии и картографии), В. Н. Бурков (доктор технич. наук, академик РАЕН), Е. А. Воронцова (канд. историч. наук, старший науч. сотрудник), В. Г. Галактионов (доктор биологич. наук, проф., ведущий науч. сотрудник), С. Ю. Глазьев (доктор экономич. наук, чл.-корр. РАН), Е. А. Глебова (канд. филологич. наук), Б. Н. Головкин (доктор биологич. наук, проф.), А. В. Гришин (канд. педагогич. наук), Л. И. Громова (канд. искусствоведения), О. Л. Елисеев (канд. химич. наук), Т. Б. Здорик (канд. географич. наук), С. С. Ижевский (доктор биологич. наук), Л. В. Каабак (доктор химич. наук, проф.), С. Ю. Кашкин (доктор юридич. наук, проф.), М. В. Козловская (доктор биологич. наук), Е. И. Кононенко (канд. филологич. наук), В. Ю. 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. Мещерина (доктор философских наук), А. А. Минин (доктор биологич. наук, чл.-корр. РАЕН, проф.), А. И. Миронов (доктор мед. наук), А. А. Молчанов (канд. историч. наук), О. Н. Наумов (канд. историч. наук, академик РАЕН), А. П. Нечаев (доктор технич. наук, заслуж. деятель науки и техники РФ, проф.), Н. Н. Нечаев (доктор психологич. наук, проф.), В. Е. Никитин (канд. философских наук, доцент), Д. А. Новиков (доктор технич. наук, чл.-корр. РАН), М. Ю. Орлов (канд. географич. наук), Ю. С. Подлесских (канд. мед. наук), Е. Б. Поспелова (канд. биологич. наук), А. П. 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. Рылеева (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. Ступиншин (доктор историч. наук, дипломат), А. В. Сысов (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 РАН)

В подготовке энциклопедии принимали участие

сотрудники Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации

Энциклопедия живописи: в 15 томах / Большая энциклопедия.— М.: ТЕРРА, 2010.

Э68 Т. 5.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00785-7 (Т. 5)

УДК 030
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2
ISBN 978-5-273-00785-7 (Т. 5)

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



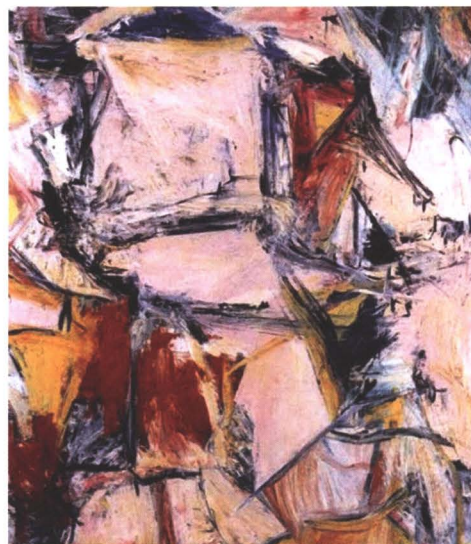
Де Кунинг В. «Композиция». 1955

Де Кунинг Виллем (Биллем) (De Kooning Willem) (24.4.1904, Роттердам, — 19.3.1997, Нью-Йорк), американский художник голландского происхождения

» В 1916, в возрасте 12 лет, оставил школу и начал работать в качестве подмастерья в коммерческом деле, организованном художниками и декораторами; с 1920 работал главным художником универмага. В 1915—24 посещал вечерние курсы местной Академии изящных искусств, в 1924 продолжил своё обучение в Бельгии. В 1926 эмигрировал в США, где работал сначала маляром, а затем декоратором. Художник был знаком с европейскими абстракционистскими течениями и в 1930-е попробовал себя в самых разнообразных стилях. В проектах, разработанных художником для федеральной программы, он показал глубокое знание творчества П. Пикассо, что было редкостью среди американских художников того времени, за исключением лишь А. Горки. Влияние Пикассо на Д. К. было огромно, и постепенно художник

перешёл от умелого подражания 1930-х к подлинному пониманию кубистической структуры (см. *Кубизм*). В 1940 Горки и Д. К., поклонники старой живописи, работали в одной мастерской. Они интересовались как изображением человеческого тела, так и абстракцией, и Д. К. умело чередовал эти два направления в своём творчестве. Первая персональная выставка художника прошла в 1948 в Нью-Йорке, но уже долгое время он считался главой новой школы, пользующейся авторитетом в американских художественных кругах. В отличие от многих известных американских художников того поколения, Д. К. не находился под влиянием *сюрреализма*. Его искусство отличала удивительная живописная выразительность, когда формы, человеческие фигуры и фон как бы взаимопроникают и тесно взаимодействуют, причём каждый элемент не имеет чётко определённого места в пространстве картины. Для работ художника, созданных в конце 1940-х — 1955, характерна особая экспрессивность; кисть словно «подметает» полотно, оставляя за собой характерные по-

лосы и брызги красок. Даже сами формы в таких картинах подвергались разрушению («Новости из Готам», 1955—56, Буффало, галерея Олбрайт-Нокс; «Пасхальный понедельник», 1956, Нью-Йорк, Метрополитен). Выполненные таким образом картины кажутся всегда незавершёнными и представляют обширное поле для дальнейшего творчества, поскольку все линии, создающие форму или разрушающие её, остаются видимыми для зрителя. Результатом этого стала постоянная борьба, к-рая была неотъемлемой частью «живописи действия», одним из главнейших представителей которой был Д. К. Стиль его работ, абстрактных («Дверь к реке», 1960, Нью-Йорк, музей Уитни) или фигуративных («Женщина 1», 1950—52, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Женщина 2», 1952, там же), оказал большое влияние на следующее поколение абстрактных экспрессионистов (Н. Блум, Дж. Митчелл, А. Лесли, М. Голдберг). После 1963 искусство Д. К. приобрело более спокойные формы, многие картины стали по-настоящему лиричными. Художник создал и множество рисунков, к-рые обладают сходными чертами («Женщина», 1952, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). В 1970-е Д. К. постепенно перешёл от фигуративности к чистой абстракции, со свободным движением кисти и утончёнными цветовыми решениями. Всё важнее для художника становился пейзаж, вода, атмосферные явления («Рассвет в Северной Атлантике», 1977, Амстердам, Городской музей). В произведениях, созданных в 1980-е, прослеживается эволюция к более точному, линейному рисунку на свет-



Де Кунинг В. «Смешение». 1955

лом, белом фоне, а всё многообразие палитры сводится к трём цветам: красному, синему и жёлтому («Утро», «Весна», 1983, там же). В 1984 в Берлине и Париже состоялись ретроспективные выставки работ художника.

22 Делакруа Фердинанд Виктор Эжен (*Delacroix Ferdinand Victor Eugène*) (26.4.1798, Шарантон-Сен-Морис, близ Парижа, — 13.8.1863, Париж), французский художник, предводитель романтического направления в европейской живописи

» В списках мэрии Шарантона значится, что Д. являлся четвёртым ребёнком Виктуар Эбен, из семьи Ризенер, и Шарля Делакруа. На самом же деле он был внебрачным сыном Ш.М. Талейрана, наполеоновского министра иностранных дел, а впоследствии главы французской делегации на Венском конгрессе 1814—15. Этим объясняется та поддержка, к-рая была оказана молодому художнику и к-рая облегчила его первые шаги в искусстве. Д. остался сиротой в возрасте 16 лет, однако он получил классическое образование в Императорском лицее (ныне — лицей Людовика Великого), а в 1816 по совету своего дяди, художника А. Ризенера, начал работать в мастерской П.Н. Герена. Спустя год он поступил в парижскую Школу изящных искусств, где вскоре определились его первые серьёзные художественные склонности: Д. оставался равнодушен к академизму, направлению, к-рому следовал учитель, гораздо сильнее его влекло то новое, что привнесли



Делакруа Ф.В.Э. «Перестрелка арабов в горах». 1863

в живопись А.Ж. Гро и Т. Жерико. И если первые произведения художника («Мадонна жнецов», 1819, церковь в Орсемене; «Мадонна святого Сердца», 1821, собор в Аяччо) проникнуты влиянием мастеров итальянского Возрождения и 17 в., то «Ладья Данте» (Париж, Лувр), выставленная в Салоне 1822 и приобретённая государством, уже свидетельствует о появлении новых ориентиров, вдохновлённых, в частности, картиной Жерико «Плот „Медузы“». В сентябре того же года Д. начал работу над своим знаменитым «Дневником». В 1824 художник выставил в Салоне картину «Резня на Хиосе» (Париж, Лувр). Эта огромная композиция, вдохновлённая борьбой греков с турками, поставила его в один ряд с представителями романтизма, противостоящими классицистам, к-рые объединились вокруг Ж.О.Д. Энгра, выставившего в том же Салоне картину «Обет Людовика XIII» (Монтобан, собор). Т. о., Д. невольно стал главой новой школы. В мае — авгу-

сте 1825 он предпринял путешествие по Англии. Благодаря своим друзьям Фиддингам он был уже знаком с творчеством Дж. Констебля и Р.П. Бонингтона, а во время своего пребывания в Лондоне углубил своё знание английской живописи и акварели и «смягчил» собственную манеру. Д. также увлёкся творчеством У. Шекспира и в течение всей жизни часто возвращался к шекспировским сюжетам («Клеопатра и крестьянин», 1839, США, Центр Уильяма Экленда; «Гамлет», 1839, Париж, Лувр; «Смерть Офелии», 1844, там же; «Дездемона, проклятая отцом», 1852, Реймс, Музей изящных искусств; серия гравюр «Гамлет», 1843). В Лондоне художник открыл для себя ещё один источник драматических сюжетов — он присутствовал на опере по мотивам «Фауста» И.В. Гёте; в следующем году Д. создал серию из 17 литографий, за что был удостоен большой похвалы самого Гёте. По возвращении из Англии Д. выставил в Салоне 1827 картину «Смерть



Делакруа Ф.В.Э. Автопортрет. 1837

Сарданапала» (Париж, Лувр), созданную отчасти по мотивам трагедии Дж.Г. Байрона. Картина вызвала недовольство критики своей смелостью. Но художник продолжал упорно работать: он писал портреты, исторические композиции («Битва при Пуатье», 1830, Париж, Лувр; «Битва при Нанси», 1831, Нанси, Музей изящных искусств), использовал литературные сюжеты («Убийство епископа Льежского», 1829, Париж, Лувр). В этот период он вёл светский образ жизни, посещая парижские салоны Стендаля, П. Мерима, А. Дюма. Вскоре он познакомился с Жорж Санд; позже написал картину с изображением писательницы, стоящей у фортепьяно, на к-ром импровизировал Ф. Шопен (1838, сохранилось два фрагмента — Париж, Лувр и Ордрупгор, близ Копенгагена, музей). Лето художник проводил в Вальмо-не, у своих кузенов Батай, где он единственный раз в своей жизни работал в технике фрески. В 1831 в Салоне была представлена картина Д. «Свобода на баррикадах» (Париж, Лувр) — эхо революционных событий 1830. Это произведение подвело итог романтическому периоду творчества художника и утвердило его достойным продолжателем искусства Гро и Жерико, но в более широком плане. 1832 ознаменовался решительным поворотом в судьбе художника. Он познакомился с графом Ш. де Морнэ, к-рый собирался отправиться с поручением к султану Марокко, Мюли-абд-Эр-Раману, и Д. присоединился к нему. Благодаря путевым тетрадям (две — Париж, Лувр, одна — Шантйи, музей Конде) и переписке художника можно проследить почти каждый день их путешествия: сначала по



Делакруа Ф.В.Э. «Фанатики в Танжере». 1837—1838

Марокко, затем по Алжиру и Испании. Во время этого путешествия Д. познакомился с классической Античностью, открыл для себя магию цвета и света. Многочисленные зарисовки явились ценной коллекцией сюжетов для будущих картин. Возвращение Д. во Францию совпало с периодом его активной деятельности. Художник был вовлечён в осуществление обширной программы росписей (законченной лишь незадолго до его смерти) и одновременно писал всё более многочисленные станковые картины. Полностью погружённый в работу, вместе со

своими учениками он расписывал по заказу Тьера Тронный зал и библиотеку в Бурбонском дворце (1833—38, 1838—47), а затем библиотеку в Люксембургском дворце (1840—46). Но несмотря на столь напряжённую работу, он продолжал выставляться в Салоне. По воспоминаниям о Марокко он создал произведения, в к-рых романтический порыв уступил место спокойной и уравновешенной композиции («Алжирские женщины», 1834, Париж, Лувр; «Еврейская свадьба в Марокко», 1841, там же; «Султан Марокко», 1845, Тулуза, Музей живописи и скульптуры; «Арабские шуты или актёры», 1848, Тур, Музей изящных искусств). Подобный синтез лиризма воображения и классической интерпретации проявился и в исторических полотнах, написанных примерно в те же годы («Взятие крестоносцами Константинополя», 1840, Париж, Лувр). С 1842 натурные этюды стали давать Д. новые темы — букеты цветов, написанные, гл. обр., в Ноане, у Жорж Санд; лесные, горные, морские пейзажи, к-рые сочетают в себе острый глаз наблюдателя с особой чувствительностью, уже близкой импрессионизму («Вид на море с высот Дьеппа», 1852, Париж, Лувр). Художник увлекался и наблюдениями за животными, особенно хищниками, и в 1848—60 он написал немало картин с изображением охоты на тигров и львов, с различными вариациями форм и тонов («Охота на львов», эскиз — Па-



Делакруа Ф.В.Э. «Молодой тигр, играющий со своей матерью». 1830

риж, музей Орсэ). В последнее десятилетие жизни Д. создал три значительных декоративных ансамбля: центральную часть плафона галереи Аполлона в Лувре (1850), Зал Мира в парижской ратуше (росписи погибли в пожаре 1871, эскиз — Париж, музей Карнавале) и капеллу Сент-Анж в церкви Сен-Сюльпис в Париже. Всемирная выставка 1855 принесла художнику небывалый успех — он выставил 42 картины, многие из к-рых были новыми («Охота на львов», Бордо, Музей изящных искусств). Но, страдая туберкулёзом, он постепенно отошёл от шумной жизни. 10.1.1857 Д. был избран членом Института Франции, превзойдя семь других кандидатов. Салон 1859 оказался последним, где были выставлены его работы («Овидий в изгнании у скифов», Лондон, Национальная галерея; «Эрминия у пастухов», Стокгольм, Национальный музей). Д. почти целиком посвятил себя росписям в церкви Сен-Сюльпис, к-рые он закончил в 1861. Боковые стены капеллы украшают две большие композиции — «Изгнание Иллидора из Храма» и «Битва Иакова с ангелом», к-рая может рассматриваться как духовное завещание художника. После этого он написал лишь несколько незначительных полотен. Д. был не только последним великим художником, воспитанным на идеях Возрождения и создавшим огромные картины на исторические, мифологические, религиозные и литературные сюжеты, но и первым мастером Нового времени, как это отметил ещё Ш. Бодлер. Его иска-



Деларош П. «Казнь леди Джейн Грей». 1834

ния в области цвета и его «пушистые» мазки предвосхитили этюды импрессионистов, а его *ташизм* и использование «кричащих» тонов — живопись фовистов, экспрессионистов и даже абстракционистов. Всё многообразии мотивов и технических приёмов — от «Ладьи Данте» до росписей в церкви Сен-Сюльпис — создают единую и, одновременно, многоликую картину его творчества. Но даже если бы Д. не проявил себя как гениальный живописец, его имя осталось бы в истории искусства как блистательного критика, писателя, автора «Дневника», содержащего важные замечания о жизни и месте в ней человека.

Деларош Поль (Delaroche Paul) (настоящее имя *Ипполит, Hippolyte*) (17.7.1797, Париж, — 4.11.1856, там же), французский художник, представитель академизма

» Настоящее его имя было Ипполит, именем Поль его звали в семье, и оно удержалось за ним у современников и в истории искусства. Отец был эксперт по части картин, а дядя служил консерватором кабинета гравюр в Парижской публичной библиотеке, благодаря чему будущий живописец развивался в артистической атмосфере. Чувствуя вначале влечение к пейзажной живописи, Д. учился ей у Вателе, но вскоре перешёл от него к историческому живописцу К. Дебурду, а потом в течение четырёх лет работал

под руководством А.Ж. Гро. Впервые явился перед публикой в парижском *Салоне 1822* с картиной «Иосаефа спасает Иоаса» (Париж, Лувр), сильно напоминавшей несколько напыщенную манеру Гро, но уже свидетельствовавшей о выдающемся даровании художника. В последовавших произведениях: «Любовь Филиппо Липпи к его натурщице-монахине», «Кардинал архиепископ Винчестерский допрашивает Жанну д'Арк в её темнице», «Святой Винцент де Поль держит проповедь перед двором Людовика XII» и несколько других, выставленных в салоне 1824, Д. уже в значительной степени освободился от влияния своего учителя и вообще от академической рутины, вполне отделяясь от к-рой ему удалось в дальнейших работах: «Смерть президента Дуранти» (Париж, зал заседаний Государственного совета), «Кончина английской королевы Елизаветы» (Париж, Лувр), «Мисс Макдональд подаёт помощь последнему претенденту после битвы при Кюлодене, 27 апреля 1746 года» и др. Примкнув к новым идеям Э. Делакруа, главы романтической школы, Д. осуществлял эти идеи в своём творчестве с воздержанностью, остерегаясь преувеличивать драматизм изображаемых сцен, не увлекаясь чрезмерно резкими эффектами, глубоко обдумывая свои композиции и разумно пользуясь превосходно изученными техническими средствами. «Дети английского короля Эдуарда IV в лондонском Тауэре», «Кардинал везёт за



Деларош П. «Наполеон в Фонтенбло». 1845



Деларош П. «Дети английского короля Эдуарда IV в лондонском Тауэре». 1839

собой своих пленников Сен-Мара и де Ту», «Мазарини, умирающий среди придворных кавалеров и дам», «Кромвель перед гробом короля Карла Стюарта», «Казнь леди Джейн Грей», «Убийство герцога Гиза» и др. картины Д. на сюжеты, заимствованные из английской и французской истории, были встречены единодушной хвалой критиков и вскоре стали популярны благодаря изданию в гравюрах и литографиях. С 1832 член Института Франции. В следующем году он получил должность профессора в парижской Школе изящных искусств. В 1834 отправился в Италию, где провёл три года и женился на дочери живописца Э.Ж.О. Верне. По возвращении в Париж Д. выставил



Деларош П. Портрет Петра I. 1838

в Салоне 1837 картины «Лорд Стаффорд, идущий на казнь», «Карл Стюарт, оскорбляемый кромвелевскими солдатами» и «Святая Цецилия»; с тех пор он уже не участвовал в публичных выставках, предпочитая показывать свои готовые произведения любителям искусства у себя в мастерской. В 1837 Д. принял за главный труд всей своей жизни — колоссальную стенную картину (15 м длиной и 4,5 м шириной), занимающую собой полукруглую трибуну в актовом зале Школы изящных искусств и вследствие того известную под названием «Полукружие» («Hemicycle»). Он представил в величественной многофигурной композиции аллегорические олицетворения образных искусств, раздающие наградные венки в присутствии сонма великих художников всех народов и времён, начиная с глубокой древности и кончая 17 в. По завершении (1841) этого монументального произведения Д. продолжал неустанно работать. В это время он брал темы для своих картин преимущественно из священной и церковной истории, а после вторичной поездки в Италию (в 1844) писал сцены из итальянского быта и, наконец, после смерти своей жены (1845) особенно полюбил сюжеты трагические и такие, к-рые выражают борьбу великих характеров с неумолимой судьбой. Произведения последнего периода творчества: «Снятие с креста», «Богородица во время шествия Христа на Голгофу», «Богородица у подножия креста», «Возвращение с

Голгофы», «Мученица времён Диоклетиана», «Мария Антуанетта после объявления ей смертного приговора», «Последнее прощание жирондистов», «Наполеон в Фонтенбло» и оставшаяся неоконченной «Скала Святой Елены». Д. превосходно писал портреты и увековечил многих выдающихся людей своей эпохи, напр. папу Григория XVI, Ф. Гизо, Л.А. Тьера, Н. Шангарнье, Ш. Ремюзу, певицу Зонтаг и др. Лучшие из современных ему гравёров считали для себя лестным воспроизводить его картины и портреты.

Делонэ Робер (Delaunay Robert) (12.4.1885, Париж, — 25.10.1941, Монпелье, деп. Эро), французский художник, представитель абстракционизма

» Развитие эстетических взглядов Д. и его супруги С. Делоне — от П. Гогена и П. Сезанна к абстрактному искусству — очень характерно для истории современной живописи; самих же художников можно по праву считать первыми абстракционистами. Д. родился в аристократической семье, но его родители рано развелись, и он воспитывался дядей. Оставив в 1902 коллеж, посещал частные уроки живописи, решив стать театральным художником. В начале своей творческой деятельности Д. был сильно увлечён импрессионизмом и работами Гогена бретонского периода, а впоследствии, в 1906, испытал сильное влияние постимпрессионизма. Однако решающую роль в формировании художника сыграло творчество Сезанна, к-рое привело Д. к решению проблемы несоответствия цвета и объёма. Эту центральную для кубизма проблему Д. разрешил в очень индивидуальной форме («Автопортрет», 1909, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). Кубизм Д. также был весьма оригинален. В его картинах, созданных в 1906, освещённые предметы окружены светящимся ореолом. В серии «Сен-Северен» (1909—10, Нью-Йорк, музей Соломона Гуггенхайма; Филадельфия, Музей искусства; Миннеаполис, Институт искусства; Стокгольм, Национальный музей), открывающей кубистический период в творчестве художника, световые потоки изменяют форму несущих конструкций и буквально ломают линии сводов и земли. Это расчленение форм усиливается в нескольких вариантах картины «Эйфелева башня» (1909—11, Нью-Йорк, музей Соломона Гуггенхайма; Базель, Художественный музей). Т. о., традиционная композиционная схема



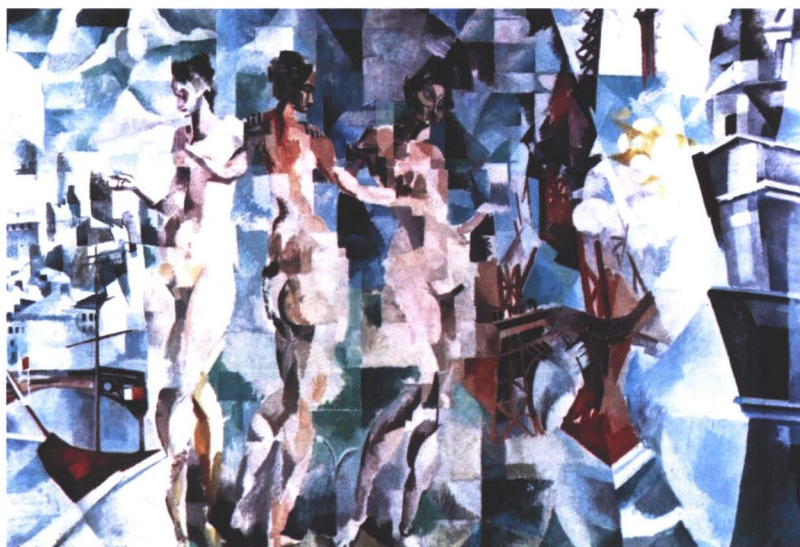
Делоне Р. «Марсово поле: Красная башня». 1911—1923

картины становится очень гибкой, подверженной различным изменениям. Под разрушительным воздействием света, струящегося отовсюду, описательный образ распадается на несколько фрагментов, каждый из которых подчинён своей перспективе. Композиция не состоит больше из разных фигуративных элементов, но скорее синтезирует формально наложенные фрагменты, независимые и очень динамичные. Впрочем, вскоре Д. пришёл к убеждению, что линейный рисунок является наследием классической эстетики, и любой возврат к линии, помимо воли художника, приводит к описательности — ошибке, к-рую он находил практически у всех современных ему кубистов. Их «аналитические» картины казались ему «сплётёнными пауками». Поэтому, научившись ломать линии, Д. стремился избавиться от них совсем. В 1910 он женился на художнице Соне Терк (Соня Делоне), к-рая стала его верной соратницей в искусстве. В серии «Города» (1910—11, Па-

риж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду) Д. вернулся к «раздельному» мазку постимпрессионистского периода, что позволило разграничить формы, не прибегая к использованию контуров. Позднее, в начале 1912, в пейзажах Лана (там же) художник использовал колористическую технику, к-рую он стал применять в дальнейшем. Т. о., Д. достиг желаемого: формы в его картинах создавались сопоставлением по-разному окрашенных плоскостей, а пространство — при помощи тональных различий. Огромная картина «Город Париж» (1909—12, там же) подвела итог этому периоду, к-рый сам художник называл «деструктивным». В 1912, создавая серию «Окна» (Гренобль, Музей изящных искусств; Филадельфия, Музей искусств), Д. пришёл к мысли о создании такой живописи, техника к-рой заключалась бы не только в цвете и цветовых контрастах; но к-рая развивалась бы и во времени и воспринималась одновременно с

первого же взгляда. Ни один французский художник, даже среди фовистов (см. *Фовизм*), не осмеливался рассматривать цвет в качестве основного и единственного элемента живописи, но именно это утверждал Д., когда говорил, что до него цвет всегда считался лишь средством «раскрашивания». Для Д. цвет был абсолютно самоценен, цветом он заменил почти все остальные элементы — рисунок, объём, перспективу, светотень. Д. вовсе не отрицал ту цель, для достижения к-рой нужны были все эти средства, но он стремился добиться того же результата одним лишь цветом, передать им и форму, и глубину, и композицию, и даже сюжет. В этом состоит революционный характер творчества художника, любившего повторять: «Чтобы создать действительно новое, нужно прибегнуть к абсолютно новым средствам». Так, в «Окнах» пространство передаётся уже не при помощи перспективы, линейной или воздушной, а при помощи цветовых контрастов, к-рые создают глубину без использования светотени. В серии картин «Круглые формы» (1912—13, Нью-Йорк, Музей современного искусства; Амстердам, Городской музей) Д. открыл для себя ещё одно качество цвета: его динамическую силу. Он обнаружил, что, располагая цвета рядом, можно добиться своеобразной вибрации, более или менее заметной в зависимости от соседствующих цветов, их интенсивности, площади поверхности. Зная эту особенность, художник теперь мог моделировать движение композиции. От динамизма футуристов (см. *Футуризм*) его отличало то, что он не описывал движение, но выражал динамизм цвета в чисто физическом понимании. Весьма оригинальным было и восприятие художником абстракции. Картины «Диск» и «Круглые формы» — нефигуративные произведения — позволяють говорить о Д. как о пионере абстрактной живописи, но его концепция совершенно бессистемна. Для него было важно не столько то, существуют ли в картине какие-либо визуальные референции к окружающей действительности, сколько то, что её техника «антидескриптивна». Эта точка зрения отражена в таких произведениях, как «Команда Кардифа» (1912—13, Париж, Городской музей современного искусства) и «В честь Блерио» (1914, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; Гренобль, Музей изящных искусств); сюжеты в них играют второстепенную роль, зато техника исполнения свидетельствует о большом мастерстве в обращении с цветом: контрасты более вырази-

тельные, ритмы не нарушают определённую связность. В картине «В честь Блерио» винтообразные чередования, характерные для серии композиций «Круглые формы», трансформируются в дискообразные — это позволило художнику шире использовать контрастность и более последовательно передать движение. Находясь во время Первой мировой войны 1914—18 в Испании и Португалии, Д. применил свою новую технику к изображению человеческого тела («Обнажённые женщины за чтением») и предметов («Португальский натюрморт», Балтимор, Музей искусства; Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; Монпелье, музей). Кроме того, художник углубил созданное им понятие «диссонанс» в живописи, что в его собственном понимании было отношением между цветом и быстрым вибрированием. В те же годы его супруга работала над пейзажами и натюрмортами. В этот период были созданы замечательные произведения — «Загон для свиней» (1922, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), «Команда Кардифа» (1922—23) и серия «Скаковые лошади» (1924—30). В 1920-е Д. совершенствовал свой художественный язык. В 1930 начался ещё один важный период в творчестве Д. Художник вновь обратился к проблемам, к-рые пытался разрешить в серии картин «Круглые формы». Он создал новые работы на ту же тему (1930—31, Нью-Йорк, музей Соломона Гуггенхайма; Цюрих, Кунстхалле), но более динамичные и более совершенные с точки зрения техники. Однако подлинное решение было найдено в картинах «Радость жизни» (1930—31). Если в



Делоне Р. «Город Париж». 1909—1912

предшествующих работах Д. цветовые элементы, по его собственным словам, «хорошо контрастировали, но не имели законченного вида», то теперь художник прибегнул к новому формальному расположению в виде дисков, что позволило разграничить фрагменты и сконцентрировать внимание на композиции. В его картине «Ритмы» (1930—37, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; Гренобль, Музей изящных искусств) цвета расположены во «вращательном» направлении, а в композиции «Бесконечные ритмы» (1933—34, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду) — цветовые ритмы чередуются и взаимопроникают с разных сторон от серединной линии. Позже, в «Спиральных ритмах» (1934—36) цветовые ритмы

изображены в винтовом движении. Д. первым усмотрел монументальный характер своих произведений. Другим и последователям зимой 1938—39 он объяснял: «Я считаю, что можно переходить от работы над одной картиной к работе над второй и третьей — в результате получится ансамбль. Я думаю также, что это подводит нас к архитектуре. Такой тип живописи вовсе не разрушает архитектуру, вы можете с успехом заставить цвета играть на стене». В 1930 Д. начал работу над «Рельефными ритмами» (1930—36), в к-рой он использовал, а порой и изобретал новые материалы, главным свойством к-рых являлась устойчивость к атмосферным воздействиям. Казалось, вы внимание к материалу и подчинение рельефов плоскости приведут художника к монументальному искусству. Организаторы Всемирной выставки 1937 в Париже, предложив ему оформление двух дворцов, дали художнику возможность реализовать его давнюю мечту: соединить свои произведения с архитектурой. Исполненные им огромные рельефные панно и рельефы подтвердили рождение совершенно нового искусства, ломавшего рамки станковой живописи и дававшего начало всеобщему синтезу пластических искусств. В этом же монументальном духе были созданы и последние работы Д. («Круговой ритм», 1937, Нью-Йорк, музей Соломона Гуггенхайма; «Три ритма», 1938, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), к-рые стали своеобразным духовным завещанием мастера. Творческие искания художника были прерваны болезнью. Д. вместе со своей женой заложил основы новой художест-



Делоне Р. «Круглые формы». 1930

венной концепции, радикально отличающейся от той, что существовала с эпохи *Возрождения*. Он отказался от привычных выразительных средств, традиционного образа мыслей и доверил цвету самые разнообразные функции. Одним лишь цветом Д. сумел передать и новое восприятие пространства, тесно связанного со временем, и физическую динамику материала, что нашло своё подтверждение в современных научных теориях. В парижском Национальном музее современного искусства (Центр Помпиду) целый зал отведён творчеству Д. и его супруги.

Делонé (Делоне-Терк) Соня (De-launay Sonia) [собств. Сарра Ильинична (Элиевна) Штерн] [1(13).11.1885, Градижск, Полтавская губ., ныне Украина, — 5.12.1979, Париж], французская художница-абстракционистка еврейского происхождения

» С 1890 жила в С.-Петербурге, воспитывалась в семье дяди по материнской линии, процветающего адвоката Генриха Терка. Хотела быть удочерённой семьёй Терк, не получила разрешение матери, но взяла псевдоним Соня Терк. Семейство путешествовало по Европе, девочка побывала в крупнейших европейских музеях. Её способности в живописи были замечены школьным учителем рисования, по его совету она в восемнадцатилетнем возрасте отправилась учиться в Академию художеств в Карлсруэ. В 1905, прочитав книгу Ю. Мейера-Грефе «Мане и его круг», решила пере-



Дельво П. «Призыв ночи». 1938

ехать в Париж и через год создала здесь своё первое живописное произведение. 1907-м датирована целая серия портретов, стилистически близких *фовизму* и *экспрессионизму* («Молодая финка», Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). В 1908 художница вышла замуж за своего друга, критика и коллекционера Вильгельма Уде, открывшего талант А.Ж.Ф. *Руссо*, и осталась во Франции. Вскоре, после развода с Уде, она вышла замуж за Робера Делоне (1910). Если последний переживал период относительной строгости цветовой гаммы, то Д. оставалась верна чистоте цвета, к-рой в 1912 заинтересовался и Робер. Её теория нашла своё выражение в таких замечательных картинах, как «Бал Бюлье» (1913, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду) и «Электрические призмы» (1914, там же). Тогда же появились и первые проекты «симультанных платяев» (иллюстрации к «Прозе Транссибирского экспресса» и маленькой Жанны Французской), в соавторстве с Б. Сандаром, 1913–14). В 1915–16 в Португалии художница создала несколько вариантов композиции «Рынок в Мино» и «Португальский натюрморт», а в 1918 она сотрудничала в Русских балетах С.П. Дягилева. В 1920-е в творчестве Д. преобладали мода и театральные декорации: художница создавала модели шарфов, платьев, пальто, она делала «симультанные» ткани для одежды и отделки мебели, рисовала

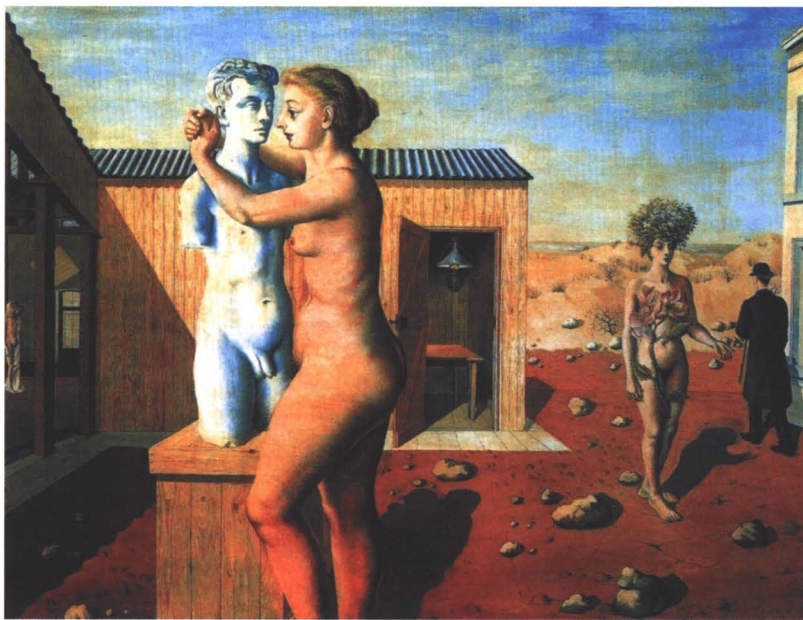
эскизы костюмов для театра («Газовое сердце» Т. Тцары, 1923) и для кино («Головокружение» М. Л'Эрбье, 1926), а в 1925, вместе с Ж. Хеймом, на Выставке декоративного искусства открыла «симультанный бутик». Лишь в 1931 Д. вернулась к живописи, исполнив росписи в павильонах на Всемирной выставке 1937 в Париже. В 1939 Д. участвовала в создании Салона «новых реальностей» (салона абстрактного искусства), продолжавшего традиции группы «Абстракция-Созидание». После смерти Робера Делоне



Делоне С. «Орфизм». 1930–е



Делоне С. «Красный ритм». 1969



Дельво П. «Пигмалион». 1939

она работала в Грассе вместе с Х. Арпом и А. Маньелли. Художница принимала участие во всех крупных выставках абстракционистов, а также в создании группы «Пространство», выступавшей за интеграцию изобразительного искусства в архитектуру и урбанизм. В 1957 художница исполнила монументальную дверь для стенда фирмы «Берли» в автомобильном Салоне. Кроме того, Д. продолжала работу над «Цветными ритмами» с преобладанием кругообразных мотивов, а также занималась прикладным искусством (мозаики, роспись посуды, эскизы обоев и мебельной обивки). В 1960 музей Бельфельда издал её знаменитую «симультанную» колоду карт; в церкви Со в Керси художница исполнила витражи; в 1969 вышла в свет её «Азбука», над к-рой она работала с 1947. В 1975 Д. была удостоена ордена Почётного легиона.

Дельво Поль (Delvaux Paul) (23.9.1897, Антейт, — 20.7.1994, Верне), бельгийский художник, видный представитель сюрреализма

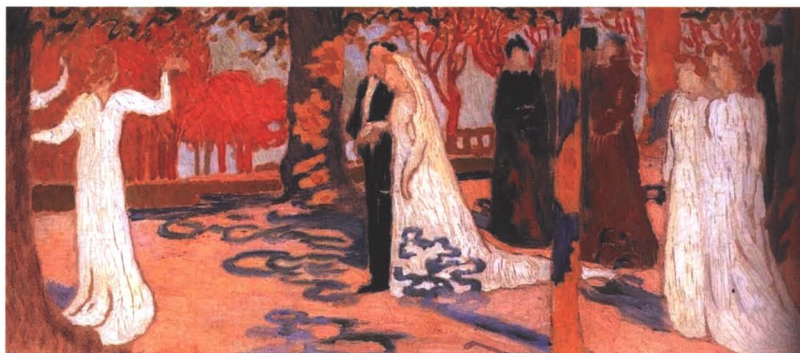
» В 1920—24 посещал курсы Академии изящных искусств в Брюсселе и испытал влияние фламандского экспрессионизма, в особенности творчества Г. де Смета с его особой концепцией обнажённого тела и атмосферы молчания и сдержанности («Лежащая обнажённая», 1934). Обнажённая модель и её открывания стали одной из главных тем в творчестве художника. Дж. де Кирико и Р. Магритту художник

был обязан трактовкой волнующего пространства, выраженного посредством яркого освещения и несообразности положения фигур; с 1937 его стиль приобрёл устойчивый характер («Розовые узлы», Антверпен, Королевский музей изящных искусств). В строго определённой раме изображения, где сад, северный городской пейзаж, руины или античные постройки (в 1938 Д. впервые посетил Италию) составляют главный мотив картины, обнажённые женщины, написанные очень достоверно, словно ожидают прихода мужчин, к-рые их выведут из кажущейся летаргии. Эта тема, характерная для многих картин Д., либо игнорируется, либо, наоборот, изучается глазами опытного энтомолога, учёного, образ к-рого заимствован у писателя Ж. Верна («Конгресс», 1941, Брюссель, Государственное собрание). Подобное восприятие находит своё выражение в сексуальных намеках, как правило скрытых, но иногда и явных, как в

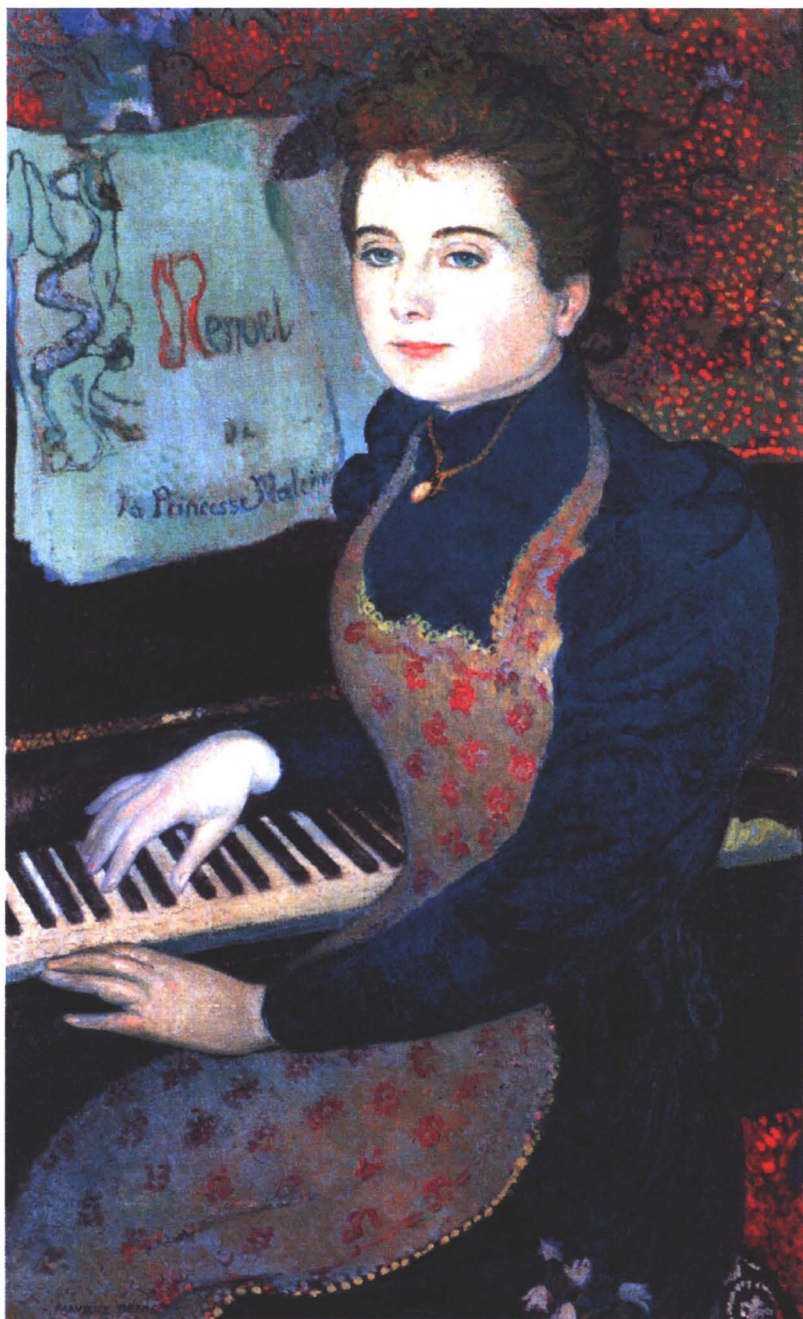
картине «Визит» (1939), где изображён совершенно обнажённый юноша, проникший в комнату, посреди к-рой сидит обнажённая и ожидающая женщина, поддерживающая свои груди. Д. злоупотреблял этими контрастами одетых и обнажённых персонажей, с помощью к-рых уже бельгиец Ф. ван ден Берге создавал свои язвительные произведения (серия гуашей «Женщина», 1925). Так и в религиозных композициях («Распятие», «Положение во гроб», 1951, Брюссель, Государственное собрание) зрителя волнует само присутствие скелета, заменившего собой персонажей. Зато картина с изображением ночного вокзала, провинциального, обветшалого, в к-рый не осмеливается проникнуть девочка, наполнена поэтической добродетелью («Вечерние поезда», 1957, Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Близкий сюрреализму по своему скрытому эротизму, скупому и академическому мастерству и примитивизму, по своему пониманию ценностей, Д., как и Бальтос, принадлежал скорее широкому течению «магического реализма» (см. в ст. «Новая вещественность»), к-рое навело мосты между фантастическим сюрреализмом и более умеренными художниками. Среди лучших произведений Д. нужно назвать стенную живопись, исполненную в неоклассическом стиле для Ж. Перье в Брюсселе (1954). В 1978 был учреждён фонд для основания музея Д., к-рый открылся в 1982 в Сен-Идесбальде.

Дени Морис (Denis Maurice) (25.11.1870, Гранвиль, деп. Манш, — 13.11.1943, Сен-Жермэн-ан-Лэ, возле Парижа), французский художник-символист, теоретик искусства

» Получил степень бакалавра философии после окончания лицея Кондорсе. Учился в Париже — в Академии Жюлиана (1887) и Школе изящных искусств (1888). В октяб-



Дени М. «Свадебное шествие». 1892—1893



Дени М. «Марта за пианино». 1891

ре 1888 он принял участие в создании группы «Наби». П. Серюзье, к-рый провёл лето того года вместе с П. Гогеном в Бретани, итогом чему стала знаменитая картина «Талисман» (небольшая картина, исполненная под руководством Гогена; Париж, музей д'Орсэ), распространял в группе эстетические взгляды понт-авенского мастера. Однако именно Д., самый молодой в группе и самый одарённый в умозрительных построениях и в литературных выражениях, опубликовал первый манифест «Наби», ведущий

своё происхождение от идей *Понт-Авенской школы*, — статью «Определение неотредационализма» (август 1890). Здесь, в частности, появилась его формула, ставшая столь знаменитой в истории современной живописи, согласно к-рой картина, прежде чем стать боевым конем, обнажённой женщиной или каким-либо сюжетом, представляет собой плоскую поверхность, покрытую красками. В эти годы Д. получил прозвище «Наби красивых икон», данное ему по упрощённому и слегка архаичному характеру его живо-

писи. С одной стороны, он опирался не столько на японские эстампы (как, напр., П. Боннар), сколько на итальянских «примитивов», особенно на Ф.Б. Анджелико; с другой стороны, для него характерны предпочтение религиозных тем и восторженность по отношению к христианской семье (у Д. было восемь детей от двух браков): «Католическое таинство» (1889, Швейцария, собрание Понсе), «Процессия» (1892, Нью-Йорк, собрание А.Дж. Алтшуля), «Пасхальное утро» (1893, Руан, частное собрание), «Визит к роженнице», (1895, Париж, частное собрание), «Паломники из Эммауса» (1895, Сен-Жермен-ан-Ле, приорат). Часто в качестве модели Д. использовал свою жену («Марта за пианино», 1891, там же) и семью [«Sinite Parvulos» («Позвольте детям»), 1900, Нейс, музей Клеманс Сельс]. Эти интимные образы, часто окрашенные нежным юмором, вплоть до конца жизни Д. считались одними из самых счастливых его картин. После краткого периода *дивизионизма* Д. перешёл к светлой живописи с волнующими ритмами и без использования моделей, к-рая соответствует стилю модерн. Одновременно он исполнил иллюстрации символического характера к «Мудрости» П. Верлена (1889), к «Путешествию Уриана» А. Жида (30 литографий, 1893), «Подражание Иисусу Христу» (115 досок, изданных Волларом в 1903), а также первые большие декоративные панно («Музы», 1893, Париж, музей д'Орсэ). После путешествия в Италию (1895—98 и 1907) усилилось его восхищение ренессансным искусством, к-рое лишило живопись Д. черт, присущих «Наби» и модерну, и придало ей традиционно-классический характер, проявившийся в больших декоративных композициях, таких как росписи в Театре Елисейских Полей (1913). В 1919 вместе с Ж. Руо и Ж. Девальером он создал «Мастерские религиозного искусства». Блестящий критик, Д. писал статьи, названия к-рых точно определяли его эстетику: «Теория, от символизма и Гогена к новому классическому порядку» (1912), «Новые теории современного искусства, религиозного искусства» (1922), «Очарование и уроки Италии» (1933), «История религиозного искусства» (1939). Среди многочисленных стеновых росписей, исполненных Д., можно назвать росписи в церквях (капелла Сент-Круа в Везине, 1898; капелла приората в Сен-Жермен-ан-Ле; церкви Сен-Луи в Венсенне; капелла Францисканцев в Руане; капелла де ла Кларте в Перро-Гиреке; церковь Сакре-Кёр в Сент-Уэне; церковь



Дени М. «Родные покидают Психею на вершине горы». 1909

Сен-Мартен в Вьене; церковь Сен-Эспри в Париже; монастырь в Эльзасе; базилика в Тононе), частных особняках (особняки А. Лероля; мадам Шоссон; Д. Кошена; М. Руше; М. Мюценбекера в Висбадене; И.А. Морозова в Москве — «История Психеи», 1908, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; Дж. Тома, К. Стерна, князя Ваграма, М. Капферера) и общественных зданиях (Париж: Пти Пале, Сенат, дворец Шайо, лицей Клод-Бернар). Его последние иллюстрации к «Благовещению» П. Клоделя, начатые в 1926, были изданы в 1943. Музей, в к-ром представлено большое собрание произведений Д., переданных его детьми, был открыт в 1980 в приорате в Сен-Жермен-ан-Ле, где художник долгое время жил и работал. Здесь представлены в основном произведения эпохи символизма и группы «Наби».

Де Ниттис Джузеппе (De Nittis Giuseppe) (25.2.1846, Барлетта, пров. Барлетта-Андрия-Трани, Италия, — 21.8.1884, Сен-Жермен-ан-Ле, возле Парижа), итальянский художник

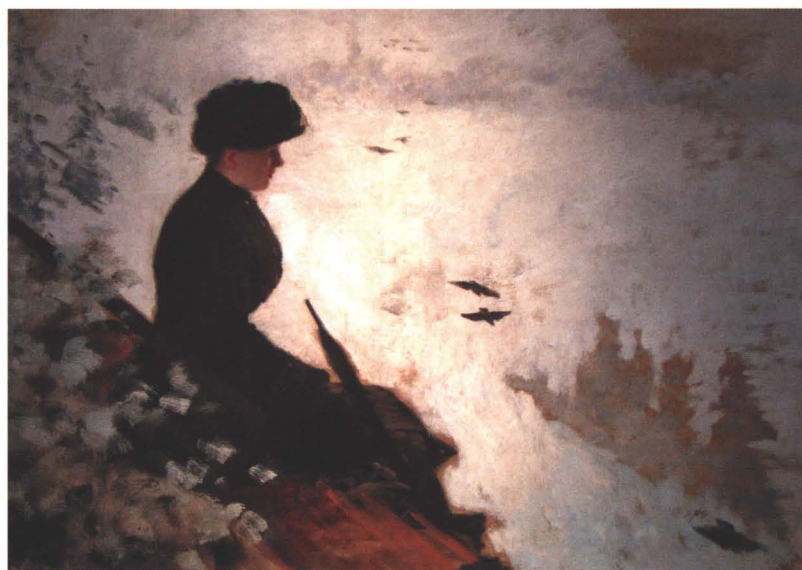
» В 1861 окончил Королевский институт изящных искусств в Неаполе; испытал влияние Ф. Палицци и Д. Морелли. В середине 1860-х сблизился с флорентийскими мастерами, представителями течения «маккьяйоли»; принимал участие в их выставках. Работал в окрестностях Неаполя (Портичи, Резина), где писал небольшие картины в манере «маккьяйоли» — пятнами чистых цветов на пленэре. Вместе с неаполитанцами М. де Грегорио и Ф. Россано, флорентийцем А. Чечони создал группу «Школа Резина»

(шутливое название — «Республика Портичи», т. к. её участники не признавали академических авторитетов), выступал против метода профессора кафедры живописи Академии художеств Неаполя Г. Смарджасси. В 1868 вместе с Дж. Больдини, Ф. Дзандомеги уехал в Париж, где провёл остаток жизни, снискав признание. В Париже выставлялся вместе с импрессионистами, писал картины, близкие по тематике их работам, но в стиле «маккьяйоли» («Снегопад», «Дилижанс во время дождя», «Улица Бриндизи», все — Рим, Национальная галерея современного искусства). Работал преимущественно в технике *пастели* («Автопортрет», ок. 1881—83, Барлетта, собрание Де Ниттис), особенно после 1870.

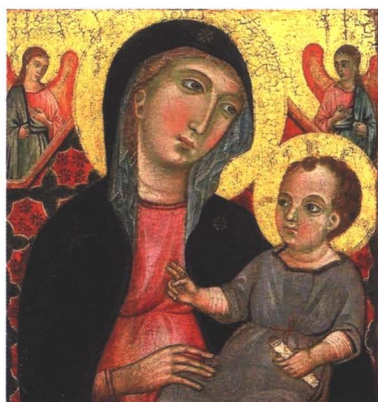
Французская критика постоянно сравнивала его с Больдини, отмечая национальное своеобразие работ Д. Н.; он был назван «живописцем элегантной жизни» за пристрастие к изображению сцен из жизни высшего света: прогулок, скачек, встреч и бесед в кафе, театре, на светских раутах, портретов знатных особ. Большой триптих «Скачки в Отейе» (1881, Рим, Национальная галерея современного искусства) приобрёл монументальный характер благодаря тому, что холсты вертикального формата были уподоблены панно. Изображённые на них всадники и наблюдающие за ними зрители переданы очень живо, что создаёт впечатление трёх последовательно связанных между собой кинокадров. Д. Н. писал также бытовые сцены («Визит к антиквару», 1869, Неаполь, частное собрание) и «костюмированные» исторические полотна («Концерт в саду во времена Людовика XV», частное собрание) в духе Э. Мейсонье и М. Фортуну.

Денсё, Хо Денсу (прозванный Мейхо, Минхо, Минтё) (1352—1427/1431), японский художник

» Д. — мастер старой буддийской школы живописи. В храме Тофукудзи в Киото сохранилось около 40 свитков Д. (полихромные композиции на религиозные темы), в к-рых отдельные образы буддийских святых отличаются острой драматической напряжённостью. Ряд сюжетных композиций («Шакьямуни, погружающийся в нирвану», «Архат со львом») и пейзажей характеризует Д. как последователя китайских художников эпохи Сун (960—1279).



Де Ниттис Дж. «Снегопад». 1880



Деодато Орланди. «Мадонна с Младенцем». Фрагмент

Деодато Орланди (*Deodato Orlandi*) (известен по документам с 1284 по 1332), итальянский художник

» Д. О. как художник сформировался в Лукке, но много работал в Пизе. Общеизвестной считается точка зрения, что его обучение и формирование происходило в мастерской Б. Берлингьери, к-рая очень активно работала в Тоскане во второй половине 13 в., создавая произведения в византийском стиле. В документах Д. О. фигурирует как живописец и декоратор гербов, что свидетельствует о широком диапазоне его творческих способностей и интересов. Он не был художником, создавшим свой стиль, его искусство довольно эклектично, в разные периоды он попадал под разные влияния. Традиция, идущая от византийцев и Берлингьери, к-рую можно видеть в самом раннем его произведении — расписном кресте, созданном для церкви Сан Франческо (Пиза, музей Сан Маттео), в дальнейшем смешивалась у него с влиянием со стороны Чимабуэ и Джотто ди Бондоне. Д. О. приехал в Пизу в молодом возрасте. В этом городе наряду с другими работами он занимался мозаиками в пизанском соборе, теми же самыми, над к-рыми трудился Чимабуэ. Вероятно, здесь он познакомился с новыми художественными идеями, к-рые сказались в первую очередь на типологии расписных крестов, созданных им в дальнейшем. В период своего пребывания в Пизе Чимабуэ написал свою знаменитую картину «Маэста» (Париж, Лувр), ставшую прообразом для аналогичного произведения Джотто, и определённо повлиявшую на творчество Д. О., поскольку дальнейшие произведения Д. О., созданные в первое десятилетие 14 в. — четыре варианта «Мадонны с Младенцем и

ангелами» (Пиза, музей Сан Маттео; Лукка, музей Вилла Гвиниджи; Париж, Лувр; Альтенбург, музей Линденау), несут в себе явные следы влияния флорентийских инноваций. Фрески, к-рые Д. О. написал в базилике Сан Пьеро а Градо, под Пизой (ок. 1300), композицией и иконографией перекликаются с фресками Чимабуэ в Риме и Ассизи, а расписной крест (1301) напоминает подобный же крест Джотто, созданный для церкви Санта Мария Новелла. Однако, несмотря на все нововведения, творчество Д. О. в основном протекало в русле местной художественной традиции Лукки конца 13 — начала 14 в. Сегодня существуют четыре подписанных и датированных художником произведения: «Расписной крест», написанный им для пригородного конвента Сан Чербоне (1288, Лукка, музей Вилла Гвиниджи); «Мадонна с Младенцем, святыми Домиником, Яковом, Петром и Павлом» (1301, Пиза, музей Сан Маттео); «Расписной крест» (1301, Сан Миниато а Тедеско, Консерватории ди Санта Кьяра); и «Мадонна с Младенцем» (1308, Нью-Йорк, частная коллекция). Кроме этого, по стилистическим признакам Д. О. приписывается ещё несколько произведений: фреска в монастыре Святого Франциска в Лукке с изображением «Мадонны с Младенцем, святым Франциском и донатором», украшающая

гробницу Бонаджунта Тиньосини (ум. в 1274); «Расписной крест» (Пиза, музей Сан Маттео); «Мадонна на троне и ангелы» (Пиза, музей Сан Маттео); «Мадонна с Младенцем на троне» (Альтенбург, музей Линденау); «Мадонна с Младенцем» (Париж, Лувр); «Мадонна с Младенцем», написанная для церкви Санта Мария деи Серви (Лукка, музей Вилла Гвиниджи); две иконы с историей Иоанна Крестителя (Берлин-Далем); «Иоанн Креститель», вероятно, фрагмент расписного креста — окончание его правого луча (Франкфурт, Штеделевский институт); и самое крупное произведение Д. О. — фресковый цикл в базилике Сан Пьеро а Градо (ок. 1300). Эта базилика была построена возле дороги, связывающей Пизу с её морским портом — Марина ди Пиза, через к-рый шли товары со всего Средиземноморья. Название базилики происходит от латинского выражения «ad gradus» — место на левом берегу реки Арно, где, как рассказывает легенда, во время своего путешествия из Анатолии в Рим высадился святой апостол Пётр и отслужил мессу над импровизированным алтарем, вокруг к-рого потом была построена первая церковь, освящённая папой Климентом I. По более достоверной версии, современное здание базилики, датированное 11 в., заменило собой раннехристианскую молельню 4—5 вв. Фре-



Де Пизис Ф. «Цветочный горшок». 1951

ски были заказаны богатым пизанским семейством Каэтани в 1300 по случаю юбилея папы Бонифация VIII, к-рый к этому семейству принадлежал. Реставрационные работы, проведённые к 700-летию юбилею этих фресок, подтвердили авторство Д. О. Художник расписал центральный неф базилики, поместив над арками длинную череду портретов пап, от святого Петра до Иоанна XVIII, а над этими портретами — «Сцены из жизни святого Петра». Фрески представляют собой яркий образец луккано-пизанской школы 13—14 вв.

Де Пизис Филиппо (*De Pisis Filippo*) (11.5.1896, Феррара, — 2.4.1956, Милан), итальянский художник

» Работал в Риме и Париже, где в 1927 принял участие в Осеннем салоне, в Салоне 1940 и других выставках. Часто работал в Венеции (1926, 1931, 1943—47), участвовал в венецианских биеннале, совершал поездки в Париж. Писал пейзажи и натюрморты («Цветы», 1928, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Пейзажи Парижа и Венеции исполнены в светлой колористической гамме, в к-рой доминируют голубые, серые, белые, розовые цвета, архитектурные памятники погружены в нежную световоздушную дымку («Церковь Сан Моизе», 1931, Милан, галерея Брера). Излюбленным мотивом Д. П. была площадь Сан Марко в Венеции, к-рую он писал в различное время года, в разные периоды своей жизни («Площадь Сан Марко во время войны», 1944, Милан, частное собрание). Столь же живописны натюрморты Д. П., отразившие его незаурядное колористическое дарование, умение передать в них настроение, наслаждение красотой окружающего мира.

Депорт Александр Франсуа (*Desportes Alexandre-François*) (24.2.1661, Шампиньель, деп. Марна, — 20.4.1743, Париж), французский художник

» Выходец из благородной семьи, Д. ещё ребенком был привезён в Париж, где поступил в ученики к Н. Бернартсу, фламандскому анималисту, работавшему в традиции Ф. Снейдерса. На раннем этапе работал вместе с К. Одраном, в частности над росписями замка Ане (не сохранились). В качестве портретиста Д. побывал в Польше, в 1695—96, а затем стал придворным художником-анималистом. Член французской Королевской академии живописи и скульптуры с

1699 («Автопортрет в костюме охотника», Париж, Лувр). Участвовал в росписях Менажерии (картины выставлены в Национальной Ассамблее в Париже), Марли (2 картины — Париж, Лувр), Медона и создал серию сцен королевской охоты. Очень популярный в Англии, Д. отправился туда в 1712 и оставил заметный след в истории английской живописи 18 в. Во Франции его успех продолжался и в эпоху Регентства, и в годы царствования Людовика XV. Д. работал для ла Мюэтт (1717, картины в Музее изящных искусств в Гренобле и Лионе), Тюильри (1720), Версаля (1729), замка Компьень (1738—39), Шуази (1742). В те же годы он исполнил рисунки и картоны для Королевской фабрики гобеленов («Новая Индия», 1736—41). Д. работал также и по заказам частных лиц, напр., семейства Пари и советника Глюка (1725—26, музеи в Ренне, Санлисе, Фонтенбло и Лувре). Кроме того, он создал ряд натюрмортов, на к-рых фрукты, экзотические цветы и дичь написаны с особой тщательностью; драгоценная золотая и серебряная посуда придаёт натюрмортам торжественность. Многочисленные работы Д. созданы на основе этюдов, частично сохранившихся (в Севрской мануфактуре, в Компьенском замке, в музеях в Санлисе и Париже), к-рые составляют, возможно, самую яркую часть его творчества. Здесь можно найти не только этюды животных, но и реалистические пейзажи. То, что искусство Д. носит подчас помпезный характер, оправдывается фламандским восприятием реальности, что отражается как в глубине его пейзажей, так и в богатой и чёткой фактуре (оперенье птиц или ласкающая кожа жидца цветов и фруктов).

Дервиш Мухаммад (работал в последней четверти 15 в.), персидский художник

» Имя художника фигурирует только в одном, но великолепном манускрипте, «Хамсе» Низами, создание к-рого больше похоже на эпопею. Этот популярный в Персии сборник поэм был заказан тимуридским принцем Абул Касым Бабуrom (правил в 1449—57) известному каллиграфу Азхару, но по причине смерти принца не был закончен. Через год после того, как предводитель тюркского племенного объединения Кара-Коюнлу, Джahanшах, захватил Герат, манускрипт попал к его сыну Пир Будаку. Затем он перешёл к правителю другого тюркского объединения Ак-Коюнлу, Халил Султану, к-рый привлёк калли-



Дервиш Мухаммад. «Битва Хосрова и Бахрама Чубина». «Хамсе» Низами. 1480-е

графа Абд аль-Рахмана аль-Хорезми, для того чтобы закончить переписку текста, и двух художников, Шейхи и Д. М., для того чтобы его проиллюстрировать. В связи со смертью Халил Султана в 1478 манускрипт, по-прежнему незаконченный, перешёл к его брату Йакубу. Но брат, так же, как Халил Султан, не дождался окончания работ над ним, и в 1490 умер. В конце концов манускрипт попал к основателю династии сефевидов Исмаилу I (правил в 1501—24), под патронажем к-рого он, наконец, был завершён. Д. М. работал при дворе туркменских правителей племенного объединения Ак-Коюнлу, к-рые захва-



Депорт А. Ф. «Автопортрет в костюме охотника». Около 1699

тили Тебриз, и были достаточно равнодушны к книгам и живописи, для того чтобы поддерживать местную библиотеку (библиотека-мастерская в средневековых странах ислама). До появления этих новых властителей тебризская художественная традиция насытивалась уже много десятилетий своего существования. Д. М. и его напарник Шейхи работали над рукописью «Хамсе» Низами вместе, и стиль их миниатюр отразил вкусы, к-рые были присущи Йакубу и Халил Султану. Этот пышный стиль в дальнейшем среди учёных получил название «туркменского». Его поклонником был сефевидский шах Исмаил I, при дворе к-рого он поощрялся в ещё большей мере.

Дерево, материал, применяющийся в изобразительном искусстве в качестве основы

► Использование деревянной основы в живописи восходит к ранней Античности (Египет, Греция, Рим). Однако мы не можем воссоздать

технику живописи на Д. той эпохи, за исключением парадных щитов из сосны, датирующихся 256. С 12 в. деревянная основа стала часто использоваться и в Европе. Каждая доска состоит из нескольких досок, соединённых друг с другом. Большие панно укрепляются с оборотной стороны узкими досками. Вплоть до 16 в. использовались почти исключительно местные породы, что позволяет легко определить живописные школы. Так, у итальянских живописцев наиболее распространёнными были тополевые доски; ореховые доски типичны для Феррары, липовые — для школы Эмили, пихтовые — для Ломбардии; доски из ели использовали представители венецианской школы. Художники Северной Франции брали доски из дуба, в то время как художники, жившие на юге страны, применяли для живописи доски из ореха и тополя, а на юго-востоке Франции — из пихты. Для мастеров немецкой живописи характерным было использование досок из пихты, ели, сосны, но на юге страны всё же распространены были доски из липы; доски из древесины хвойных пород употребляли живописцы, проживавшие в Альпах. Испанские художники писали на досках из сосны и тополя, в Кастилии преобладал тополь, а в Арагоне сосна. Во Фландрии и Голландии применяли доски из дуба, бука и реже из липы и ели, но в первой половине 17 в. художники писали гл. обр. на дубовых досках. Для живописцев, проживавших вблизи Балканских гор, типичным материалом для основы были каштан, груша, сосна. Древнерусские иконописцы использовали в основном липу, редко бук и другие лиственные породы. В 16 в. Д. уступило место холсту, однако в 19 в. многие художники вновь обратились к деревянной основе. Уже в древности к Д. добавляли другие материалы: медь, холст или бумагу, к-рыми обклеивали доску (как советовал Ч. Ченнини в 15 в.) и на к-рые наносился красочный слой. Д. — материал, чувствительный к изменению влажности и поэтому подверженный расширению или сжатию в объёме. Использование Д. в живописи требует большой осторожности, как в выборе породы, так и в сушке и распиловке.

Дерёгус Михаил Гордеевич [22.11(5.12).1904, с. Весёлое, ныне Харьковской обл. Украины, — 1997, Киев], украинский художник

► Член-корреспондент Академии художеств СССР (1958). Народный художник СССР (1963). В 1931

окончил Харьковский художественный институт, учился у Н.Г. Бурачека, С.М. Прохорова; в 1932—41 и в 1944—50 преподавал там же. В 1956—62 — глава правления Союза художников Украины. Работал в области живописи, станковой и книжной графики; иллюстратор классической русской, украинской и советской литературы, работал преим. в технике офорта. Д. — автор ряда живописных монументально-декоративных произведений. Широко известен живописными произведениями казачьей тематики: серии «Хмельниччина», «Переяславська рада», триптих «Дума про козака Голоту» и др. Автор иллюстраций к произведениям И. Котляревского, Т. Шевченко, Л. Украинки, Н. Гоголя, Н. Некрасова. Лауреат Государственной премии Украинской ССР им. Т. Шевченко (1965).

Дерён Андре (Derain André) (10.6.1880, Шату-сюр-Сен, — 8.9.1954, Гарш, оба близ Версаля), французский художник

► Родители, коммерсанты, готовили Д. к карьере инженера, но уже в 19 лет он поступил в Академию Э. Карьера и посвятил себя живописи. Его поддерживал его друг М. де Вламинк, с к-рым он познакомился в 1900. Вместе они работали в одной мастерской на острове Шату, к-рая стала центром *фовизма*. Вскоре, столь разные, они выбрали и разные направления: Вламинк объявил себя «инстинктивным» художником, а характер Д., требовательный и беспокойный, увлёк его к размышлению о культуре, особенно к музейному искусству. Хотя творчество Д. было прервано долгой службой в армии (1900—04), он постоянно обменивался с Вламинком интересными письмами. В Лувре, где Д. копировал работы старых мастеров, он привлёк к себе внимание А. Матисса свободой и силой своих интерпретаций. В 1904 Матиссу удалось убедить родителей Д. позволить их сыну окончательно посвятить себя живописи. Этим годом датируется картина «Шлюпки в Пекке» (Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), написанная сильными, чистыми и неистовыми красками. Летом 1905 вместе с Матиссом Д. отправился в Коллиур. Его техника, с широкими квадратными мазками, напоминает технику Матисса, чьи работы, не порывая полностью с *дивизионизмом*, приобрели красочный лиризм и решительную фактуру. Пейзажи Д. были выставлены в знаменитой «клетке диких» на Осеннем салоне 1905 («Коллиур», Труа, дар П. Леви). А. Воллар,



Дерен А. «Композиция». 1906



Дерен А. «Молодая девушка»

один из самых значительных торговцев произведениями искусства в Париже, с к-рым Д. познакомил Матисс, купил у него все произведения, что позволило художнику отправиться в Лондон, где в 1905—06 он создал свои знаменитые виды Гайд-Парка и блестящую серию набережных Темзы (Сен-Троpez, музей). С 1907 предпочтения фовистов разделились. Д. покинул Шату и отдалился от Вламинка. Он поселился на Монмартре, на улице Турлак, около «Бато-Лавуар» (знаменитое парижское общежитие, в к-ром в начале 20 в. проживали многие знаменитые художники, у него появились новые друзья — Ж. Брак, К. ван Донген, П. Пикассо, поэты М. Жакоб, Г. Аполлинер. Не жертвуя полностью цветом, появившимся в Шату, Коллиуре и Лондоне, Д. отошёл от сильных эффектов, как и Брак в эту же эпоху. И хотя Д. ещё не подошёл к *кубизму*, композиции его полотен приобрели более жёсткий характер. Картины «Мост в Кане» (Вашингтон, Национальная галерея) или «Вид Кадака» (1910, Базель, Художественный музей) напоминают произведения П. Сезанна. Вскоре в творчестве Д. появились различные мотивы: итальянской и нидерландской живописи 15 в. («Окно в парк», ок. 1912, Нью-Йорк, Музей современного искусства), народные картинки («Шевалье Х», 1914, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), средневековая живопись («Выпивох», 1913, Токио, музей). На протяжении 15 послевоенных лет группа молодых художников рассеялась, а у критиков и публики обострилось национальное чувство и жажда традиционализма. Д. был объявлен «самым великим из живущих французских художников». Многие восхваляли его за эклектизм, главную черту его творчества, к-рая сегодня кажется скорее негативной. Музейная культура оказывала всё большее влияние на решение живописных задач и на технику Д.: его обнажённые напевают то Г. Курбе, то П.-О. Ренуара, а пейзажи — то Ж.Б.К. Коро («Базилика Сен-Максимен», Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), то *барбизонскую школу* или даже А. Маньяско («Вакханки», 1934, Труа, музей П. Леви). Его блестяще исполненные портреты напоминают византийскую, венецианскую, испанскую живопись или портреты Ж.О.Д. Энгра. После этого творчество Д. находилось под прямым или косвенным влиянием театрального искусства, идёт ли речь о впечатляющей картине «Пьеро и Арлекин» (1924, Париж, дар Вальтер-Гийома) или о его декора-

циях и костюмах к балетам «Фантастическая лавка» для Дягилевских сезонов (1919), «Джек в стойле» Э. Сати (1926), «Мамзель Анго» (1947) или «Севильский цирюльник» (1953) для театра в Экс-ан-Провансе. Д. был и блестящим иллюстратором, преимущественно гравёром на дереве (в этой технике он работал с 1906), он создал иллюстрации к «Разлагающемуся чародею» Аполлинера (1909), «Шутовским и мистическим произведениям брата Матореля, умершего в монастыре в Барселоне» Жакоба (1912), «Ломбарду» А. Бретона (1916) и «Гелиогабалу» А. Арто (1934).

Дёркович Дьюла (*Derkovits Gyula*) (13.4.1894, Сомбатхей, — 18.6.1934, Будапешт), венгерский художник

» Родился в многодетной и малообеспеченной семье столяра. С детства вынужден был заниматься тем же ремеслом вопреки страстной любви к рисованию. Участвовал в Первой мировой войне 1914—18, откуда вернулся инвалидом. В 1916 получил возможность посещать вечерние художественные классы в Будапеште, продолжая работать столяром. В 1918 занимался в вечерней Художественной школе К. Кернштока, продолжил эти занятия летом 1919, в период Венгерской советской республики, в загородной художественной колонии. Член Коммунистической партии Венгрии с 1918. В 1923—25 жил в Вене, покинув родину из-за тяжёлого материального положения и политических гонений. В 1926 вернулся в Венгрию, жил в Будапеште. За сравнительно короткую 15-летнюю творческую деятельность Д. прошёл весьма интенсивный путь развития, освоив уроки европейских художественных течений и выработав собственный стиль. В самом начале 1920-х в его картинах, изображающих обычно группы людей, подчас обнажённых, работающих либо отдыхающих на природе, ощущается воздействие П. Сезанна и отчасти *кубизма* («Под большим деревом», 1922, Будапешт, Венгерская национальная галерея). В произведениях венского периода сильно влияние *экспрессионизма*. Соответственно изменилась и тематика картин, в к-рых стали преобладать мотивы смерти («Оплакивание», 1924, Будапешт, Венгерская национальная галерея). По возвращении на родину экспрессионистические черты стали определяющими, композиция динамизировалась, основные сюжеты — жизнь простых людей, их горести и беды («Беженцы», 1926; «Улица», 1927, обе — Будапешт,

Венгерская национальная галерея). В это время выработались характерные приёмы мастера: необычная точка зрения, кадрирование композиции, драматизм образов, доходящий порой до остроты гротеска. Помимо живописи художник обращался в этот период и к гравюру. В 1928—29 была исполнена серия из 11 ксилографий «1514 год», посвящённая жестоко подавленному крестьянскому восстанию в Венгрии. Изображения полны эмоционального накала, проникнуты бурной экспрессией и динамикой. Контрасты чёрного и белого, ритмические повторы фигур и линий пере-

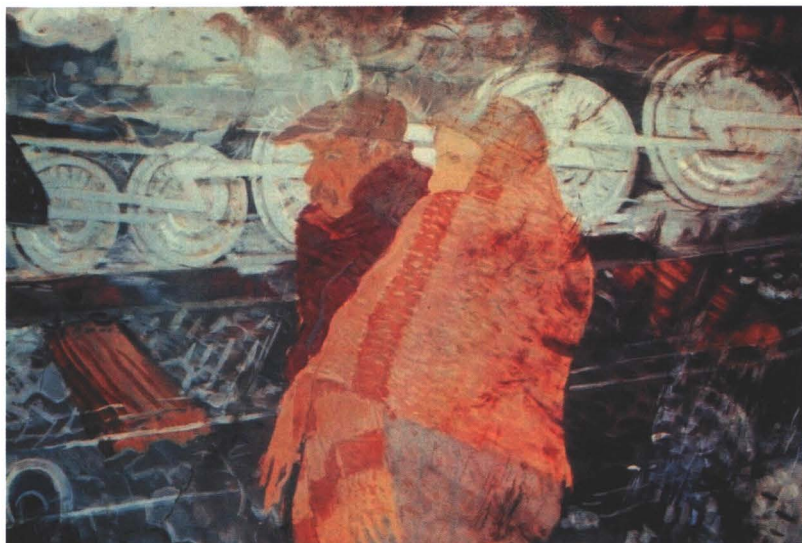


Деркович Д. «Судебная повесть». 1930

дают неистовый порыв восставших, их несомненную волю и драматический финал. Трагические события воспроизведены в картине «Террор» (1930, Будапешт, Венгерская национальная галерея). В смело кадрированной композиции с точкой зрения сверху, направленной на булыжную мостовую, сопоставлены немногие «говорящие» детали: голова убитого и рядом тяжёлые жанровые сапоги и ружейный приклад. В 1930-е, несмотря на постоянные лишения и болезни, Д. не терял оптимизма и писал картины, полные светлого лиризма, веры в человека. Лучшие работы отличаются многоплановостью образного и эмоционального решения, умением через эпизод показать сложные человеческие взаимоотношения. Такова картина «Судебная повесть» (1930, Будапешт, Венгерская национальная галерея). Здесь показана и тяжкая нужда героев — самого художника и его жены, и глубина связывающего их чувства. Пейзажный фон полотна позволяет ощу-



Деркович Д. «Под большим деревом». 1922



Деркович Д. «Рельсы». 1932

тить радостное цветение окружающей природы, её постоянное обновление. В дальнейших произведениях Д. экспрессия рисунка, острая характерность фигур сочетаются с их своеобразной монументализацией. Колорит, ранее подчас жёсткий и суровый, высветляется. Преобладают тонкие нюансы серебри-

стых, палевых, голубоватых, терракотовых тонов. В картине «Поколения» (1932, Будапешт, Венгерская национальная галерея) художник вводит в композицию изображение зеркала и отражения в нём. На первом плане — сам мастер, в зеркале видны младенец с матерью, а за ними — висящий на стене портрет

Карла Маркса. До последних дней Д. продолжал воспевать простых людей — строителей и рабочих, жителей городских окраин, матерей с детьми. В его картинах и рисунках они трудятся («Строители моста», 1932; «Кузнец», 1934, оба — Будапешт, Венгерская национальная галерея), воспитывают детей, стремятся защитить их от невзгод («Мост зимой», 1933, Будапешт, Венгерская национальная галерея). В период между Первой и Второй мировыми войнами Д. стал одним из самых глубоких и содержательных венгерских мастеров. Его активное, страстное искусство оказало значительное воздействие на последующее поколение живописцев Венгрии.

Дессюдепорт, *dessus-de-port* (франц. *dessus-de-porte* — букв. «над дверью»), декоративная композиция, скульптурная или живописная, расположенная над дверью и тесно связанная с декором стен, с которым она составляет общую композицию

► Первыми Д. были тимпаны (углублённая часть стены над дверью или окном) — эти раскрашенные украшения долгое время были чисто итальянскими. В 17 и 18 вв. особый декор помещался над дверями итальянских дворцов, а живописные медальоны на мифологические темы украшали глухие окна и двери. Также использовали лепнину, в частности во Франции. В 18 в. «кабинеты» были облицованы деревянными панелями «à la française» и украшены живописными фризами, к-рые образовывали своеобразный декоративный «аттик». Д. имели свои определённые правила: достаточно большой масштаб, простые сюжеты, к-рые должны были легко читаться с земли, яркие краски, поскольку помещённые под карнизом полотна были, как правило, плохо освещены; кроме того, они должны были передавать светотеневые эффекты и быть построены по правилам перспективы, соответствующей их местоположению. Однако очень часто над дверями располагали картины, лишённые этих черт. Другие, напротив, были вскорее сняты и превращены в станковые произведения (как, напр., «Атрибуты науки» и «Атрибуты искусств» Ж.-Б.-С. Шардена; Париж, музей Жакмар-Андре). «Золотым веком» живописных Д. было 18 столетие; Франция играла тогда ведущую роль, давая образцы этого жанра. Однако сама живопись занимала в общей композиции гораздо меньшее место; иконографические программы сохранялись: вре-



Дессюдепорт. Неизвестный художник. Эпизод из мифа об Энее. Большой зал Строгановского дворца. Санкт-Петербург

мена года, сюжеты из «Энеиды» Вергилия или из «Метаморфоз» Овидия, иногда (как в Малом Трианоне) появлялись букеты и сельские пейзажи или сцены псовой охоты (Удри). Французская манера получила в Европе широкое распространение. Наряду с фресками, ведущими своё происхождение из Италии, мода на лепные украшения соседствовала с картинами (напр., в Брюле, где изображены сцены псовой охоты). Как правило, художники, не отказываясь от своей индивидуальной манеры, вписывали свои произведения в контекст общего ансамбля апартаментов. Ан-

филада комнат позволяла видеть серию Д., к-рые располагались как бы один за другим. Неоклассицизм вернул архитектуре ведущую роль в оформлении интерьера, но мифологические сюжеты и вазы с яркими цветами сохранили свое место в Д. Этот тип декоративной живописи существовал и в эпоху Империи; П.П. Прюдон написал гризайлевую композицию «Времена года» в отеле Лануа. Последние Д. были лишь подражанием 18 в.

«Де Стейл», «Стиль» («De Stijl»), нидерландская художественная группа в 1917—1930-х

» Была основана в 1917 в Лейдене Т. ван Дусбургом для защиты и распространения системы неопластицизма, созданной П. Мондрианом. К кругу основателей также принадлежали художник Б. ван дер Лек, архитекторы Я. Иоганнес, П. Оуд, Я. Вилс и Р. ван Хофф, скульптор Ж. Вантонгерло и поэт А. Кок; позднее к ним примкнули художники Дж. Северини, Х. Арп, Э. Лисицкий и др. Группа разработала свою программу: обновление искусства от самой его основы путём обновления человека и его жизненных условий — и выпускала с 1917 журнал «Де Стейл». Главной задачей Мондриан считал «денатурализацию форм», очищение природы от иллюзорного многообразия и обнажение таящейся в ней первичной схемы. Художник не должен был работать изолированно в своём ателье, но как технический специалист конкретно атаковать современные ему общественные и экономические условия жизни. Художественное произведение должно было иметь рационально-утилитаристский акцент, т. е. разработано трезво, ясно и энергично, в «инженерной чистоте и конкретности». Живописные образы сводились к гармоничным и строго уравновешенным соотношениям формы и цвета, свободным от подражания и экспрессии. Живописные средства — предельно ограничены: допускались лишь взаимно перпендикулярные пересечения прямых линий и ровная окраска образовавшихся плоскостей тремя чистыми цветами — красным, синим, жёлтым, к к-рым можно было добавить только белый и чёрный. В основу композиций был положен принцип «динамичного равновесия». Картина строилась на элементарных оппозициях: цвет — не цвет (монохроматические цвета), горизонталь — вертикаль, крупное — мелкое. Единение этих противоположностей, по мнению Мондриана, символизировало стремление к «универсальной гармонии» и построение новой картины мира. При применении этих принципов в архитектуре и дизайне выявилось общефункциональное правило: постройка выражалась как пластический образ, как бы вздымающийся над землёй. «Д. С.» сыграла важную роль в развитии стиля в живописи, скульптуре, архитектуре, декоративном искусстве и типографике 20 в. Журнал, из к-рого после разногласий с ван Дусбургом ушли многие его основатели (в т. ч. и Мондриан), продолжал выходить вплоть до 1928. Последний номер, посвящённый ван Дусбургу, был издан его вдовой в январе 1932.



«Де Стейл». Т. ван Дусбург. «Композиция противовеса V». 1924

Десторрентс Рамон (*Destorrents Ramon*) (упоминается в 1351–1362), испанский художник

» После смерти Ф. Басса Д. стал придворным художником Каталонии и Арагона. Он работал в стиле своего предшественника, вводя в каталонскую живопись итальянские модели, особенно *сиенской школы*. В 1357 в его мастерскую пришёл П. Серра, благодаря к-рому элементы итальянского готического искусства сохранились вплоть до конца 14 в. Документально подтверждено лишь одно произведение Д. — «Алтарь Святой Анны», сделанный для капеллы Алмудайна в Пальме (1353; центральная часть — Лиссабон, Национальный Музей старинного искусства; боковые части — Пальма де Мальорка, музей). По стилистической аналогии ему приписывают и прекрасный «Алтарь Святой Марты» (церковь в Иравалсе, Восточные Пиренеи). Среди др. работ, приписываемых художнику, можно назвать «Распятие», «Воскрешение Лазаря», «Болезнь и смерть святой Марты» и др., а также несколько алтарных картин («Мадонна с Младенцем» не сохранилась, прежде — Краков, собрание Чарторийского; «Два апостола», Краков, музей Чарторийских; «Три апостола»,

Лилль, Музей изящных искусств; «Святой Матфей», Барселона, Музей изящных искусств Каталонии; «Святой Винцент», Барселона, Епархиальный музей). Миниатюры Д. также очень значительны («Псалтырь», Париж, Национальная библиотека), однако они исполнены, вероятно, в его мастерской; по крайней мере, известно, что его сын, Рафаэль, украсил миниатюрами «Молитвенник Святой Евлалии» (1403, Барселона, сокровищница собора).

Деталь художественная (от франц. *detail* — *подробность, частность*), в произведениях изобразительного искусства *значение мелкие подробности, выразительные предметы и их особенности, характеризующие героев или среду их бытия*

» Подробность может быть случайной, лишённой значения, отвлекающей внимание от сути произведения. Также она может быть исполнена символического смысла (в картинах И. Босха, П. Брейгеля Старшего), дополнять образ героя и его типичное окружение (в картинах голландских живописцев 17 в., У. Хогарта, П.А. Федотова), выявлять красоту творческого труда, искусства (доспехи,

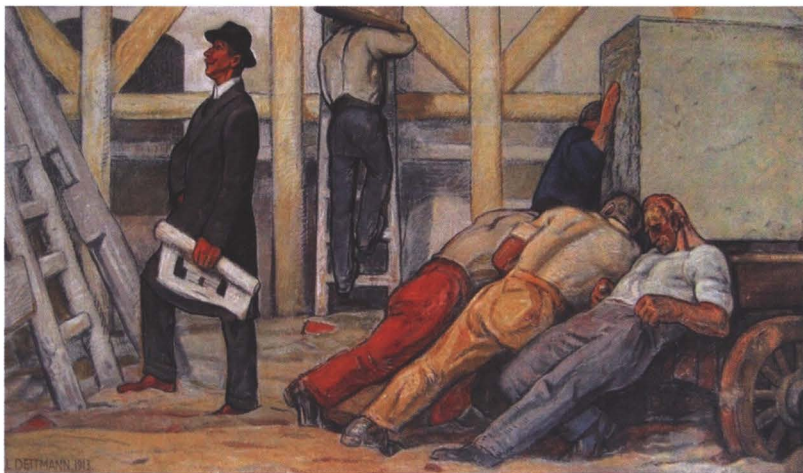
сбруя в конных статуях Донателло, А. Верроккьо) или красоту предметов (фрукты, дичь, рыба в натюрмортах 17 в., природа в пейзажах А.А. Иванова). Неожиданные, несовместимые друг с другом предметы и их Д. х. создают картину абсурдного мира в живописи сюрреалистов.

Дёттерлин Вендель (*Dietterlin Wendel*) (ок. 1550, Пфулендорф, земля Баден-Вюртемберг, — 1599, Страсбург), немецкий художник

» Сын протестантского священника. С 1571 — гражданин Страсбурга. В 1575 создал фрески на фасаде обители местного братства (разрушено в 1769). Документы свидетельствуют о его пребывании в Хагенау (1583) и Оберкирхе (1589). В 1589 он оформлял здание Торговой палаты в Страсбурге. Фрески Д. известны теперь, гл. обр., по гравюрам, скопировавшим изображения со стен здания, и по описаниям. Судя по всему, они были написаны по сюжетам, скомбинированным из мифических и библейских сцен, и органично подчёркивали архитектуру фасада. «Вознесение Лазаря» (1582 или 1587) — единственное живописное произведение, о к-ром достоверно известно, что оно принадлежало кисти Д. Судя по этой работе, на художника большое влияние оказали нидерландские, немецкие и итальянские школы живописи.

Дёттманн, Детман Людвиг Юлиус Христиан (*Dettmann Ludwig Julius Christian*) (25.7.1865, приход Аделби, Фленсбург, земля Шлезвиг-Гольштейн, — 15.1944, Берлин), немецкий художник, один из ведущих представителей искусства сецессии в Германии

» В 1870 отец будущего художника стал таможенником в Гамбурге, куда и переехал с семьёй. Д. посещал в Гамбурге художественную школу, в 1884 поступил в Берлинскую академию художеств. Первая большая работа — «Берлинская диорама» (кон. 1880-х). С 1889 учился в Париже, Лондоне и в Нидерландах. Работал в качестве иллюстратора. С 1895 — профессор Берлинской академии художеств. Под влиянием М. Либермана, с к-рым Д. познакомился в 1890, повернулся к пейзажной живописи, предпочитая передавать настроения маслом и акварелью; стал одним из первых импрессионистов (см. *Импрессионизм*) в Германии. В своих работах пытался совместить предметную материальность, непосредственность визу-



Деттманн Л.Ю.Х. Фреска в фойе ратуши города Киль. 1913

ального впечатления и изображение пространства в единое целое («Принцесса и свинопас», 1896). В 1898 вошёл в состав правления Объединения современных свободных художников Германии, был соучредителем Берлинского сецессиона (см. «Сецессион»). С 1900 обратился к национальным темам в живописи («Сегодня — это завтра», 1900). В том же году стал директором Кёнигсбергской академии художеств; при нём в 1902 был создан женский класс академии. С его именем связан расцвет колонии художников-пейзажистов в Ниде на Куршской косе. В 1906 оформил интерьеры Высших технических школ в Данциге и Кёнигсберге, в 1913 — в ратуше Килья. В 1928 проиллюстрировал книгу «С Цептелином в Америку: чудо неба и океана». Духовные искания Д. привели его к приверженности расистской теории истории культуры, активно развивавшейся в то время в Германии. Во время правления А. Гитлера (1933—45) в оппозиции режиму не стоял.

Де Феррари Грегорио (*De Ferrari Gregorio*) (1647, Порто Маурицио, пров. Лигурия, — 1726, Генуя), итальянский художник

» Приехал в Геную в 1665 и начал работать в мастерской Д. Фьязеллы, но огромное влияние на его творчество оказали произведения В. Кастелло. До 1673 совершенствовал своё мастерство, копируя полотна Корреджо («Копия росписи купола Пармского собора», Генуя, академия Лигустика). Вернувшись в Геную в 1673, Д. Ф. работал вместе с Д. Пиола. Выполнял две фрески для церкви Сан Сиро. К тому же времени относятся многочисленные алтарные картины («Отдых на пути в Египет», 1676, Ге-

нуя, церковь Сан Сиро; «Товий, погребавший трупы», Генуя, ораторий дельла Мorte э Орационе; «Экстаз святого Франциска», Генуя, церковь Сан Сиро). Среди др. работ Д. Ф. известны фрески: «Время», «Времена года» и «Зал руин» для палатцо Бальби в Дзербино (впоследствии палатцо Гропало), «История Геракла», «Аврора и Кефал» и «Триумфы» (плафонные композиции) в палатцо Бальби Сенарега, «Весна» и «Лето» для палатцо Россо, «Амур и

Психея» и «Нептун и Амфитрита» для палатцо Гранелло. Работал в Турине («Триумф воина», Турин, Королевский дворец) и Марселе. Д. Ф. можно назвать наиболее оригинальным художником декоративного направления в генуэзской живописи. Он утвердил в искусстве особый стиль в духе предрококо. Творчество Д. Ф. открыло новый период в истории генуэзской культуры, период взаимообогащения живописи и скульптуры.

Де Феррари Джованни Андреа (*De Ferrari Giovanni Andrea*) (1598, Генуя, — 1669), итальянский художник

» Учился сначала у Б. Кастелло, а затем у Б. Строцци; большое влияние на него оказало также произведение А. ван Дейка «Се, Человек!» («Ессе Ното»; Бирмингем, музей), к-рое привило ему вкус к красиво задрапированным тканям и к использованию *лессировок*. Первые работы художника («Рождество Марии», 1630, Вольтри, церковь Сант-Амброджо) отличаются тщательностью рисунка и уравновешенной композицией. Они ещё далеки от драматического реализма, проявившегося позже в картине «Воскрешение каменщика святым» (Генуя, академия Лигустика), к-рая от-



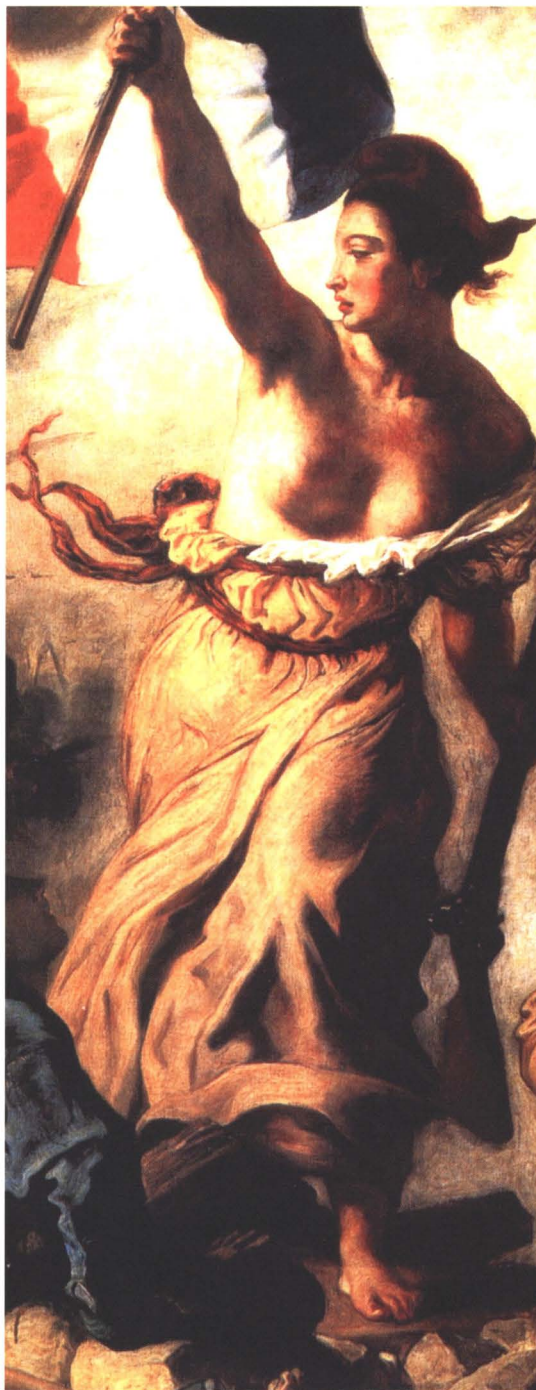
Де Феррари Г. «Юнона и Аргус». 1685—1695

Делакруа Фердинанд Виктор Эжен

«Свобода, ведущая народ»

1830 год
Холст, масло,
260 × 325 см
Париж, Лувр

28 июля 1830 года народ Парижа восстал против династии Бурбонов, была провозглашена Июльская монархия. Событие это вдохновило Делакруа на создание большой композиции. По развалинам баррикад, по мёртвым телам погибших выступают вперёд повстанцы. Каждый из них может умереть, но шаг восставших непоколебим — их воодушевляет воля к победе, к свободе. Эта вдохновляющая сила воплощена в образе прекрасной женщины, в страстном порыве зовущей за собой. Неиссякаемой энергией, вольной и юной стремительностью движения она подобна греческой богине победы Nike. Её сильная фигура облачена в платье-хитон, лицо с идеальными чертами, с горящими глазами обращено к повстанцам. В одной руке она держит трёхцветное знамя Французской республики, в другой — ружьё. На голове фригийский колпак — древний символ освобождения от рабства. Вместе с тем образ женщины реален — это дочь французского народа. Она — направляющая сила движения группы на баррикадах. Следом движется огромная вооружённая толпа: мастера, военные, буржуа, взрослые, дети...



Прототипом этого персонажа в цилиндре и сюртуке считают Этьена Араго, директора театра «Водевиль», хотя долгое время в нём видели автопортрет Делакруа. Активный деятель республиканского движения, Араго лично участвовал в тайных обществах, дрался на баррикадах во время Июльской революции 1830.



Около Свободы — вооружённый двумя пистолетами подросток, напоминающий Гавроша в романе Виктора Гюго «Отверженные». Его вскинутая вверх рука повторяет жест Свободы.



Смерть представлена художником во всей жестокости и очевидности факта. Мы видим посиневшие лица мертвецов, их обнажившиеся тела. Борьба беспощадна, а смерть — такой же неизбежный спутник восставших, как и прекрасная вдохновительница Свобода. Полуодетый труп на первом плане, по мнению специалистов, идентифицируется как погибший брат Анны-Шарлотты, ставшей прообразом Свободы. Мушкет, который Свобода держит в руке, мог быть его оружием.

Впервые для Делакруа сюжет его картины был не историческим, литературным или восточным. Он изобразил современные ему события. Так, о месте и времени действия можно судить по фрагменту, написанному на заднем плане картины (в глубине едва видно знамя, поднятое на башне Собора Парижской Богоматери). На площади, окутанной дымом сражения, — отряд королевских солдат. Свою подпись и дату создания картины художник расположил на обломках баррикады.





«Алжирские женщины»

1834 год
Холст, масло,
180 × 229 см
Париж, Лувр

По общему мнению, в «Алжирских женщинах» Делакруа начал свои эксперименты с цветом. Запретная для посторонних женская половина арабского дома с красочными

коврами и дверями красного дерева у него выглядит уютно и приветливо. Тем самым Делакруа изменил стереотипу «восточных» картин, требовавшему от художников изображения экзотических предметов. На переднем плане в глаза бросается мозаика ковровых узоров. Переходы от чёткого рисунка к размытому цвету выявляют размеры диванной подушки. Размытые участки написаны смесью красной и зелёной красок. Мягко очерчены золотисто-смуглые лица женщин, плавно изогнуты руки, пёстрые наряды ярко выделяются на фоне бархатистых теней.





«Резня на Хиосе»

1824 год
Холст, масло,
417 × 354 см
Париж, Лувр

Сюжетом полотна Делакруа выбрал известный эпизод времён войны Греции за независимость. В апреле 1822 турки, пытаясь подавить повстанческое движение, вырезали практически всех обитателей острова Хиос. Делакруа изобразил несколько отдельных групп людей на фоне пейзажа. Сильно выдвинутые на передний план фигуры, данные почти в натуральную величину, создавали иллюзию соприсутствия; груды мёртвых тел, искажённые страхом лица написаны с правдивой жестокостью. Главным средством художественного языка у Делакруа стал цвет, а не рисунок; его свободный, ясно различимый мазок, наложенный широкой кистью, злые языки назвали «резней живописи». «Резня на Хиосе» явилась настоящим манифестом революционно-романтизма. Власти картину не одобрили, зато молодёжь приветствовала Делакруа за мужество и смелость гражданской позиции.



На первом плане картины фигуры обречённых хиосцев в пёстрых лохмотьях: старик, у которого сын просит защиты, супружеская чета, растерзанная молодая мать с ребёнком, полубезумевшая старая женщина. Пленники безучастны к своей судьбе, лишь дети надеются на помощь взрослых.

Над греками возвышается фигура турецкого офицера, который тащит за собой девушку-гречанку. Он выглядит символом торжествующего разбоя и насилия. Его мрачный силуэт чётко выделяется на фоне светлого неба и широкой равнины, на которой до самого горизонта видны дымь пожаров.





Де Феррари Дж.А. «Святой Иосиф и ангел»

мечена влиянием композиции П.П. Рубенса «Чудо святого Игнатия» (1628, Генуя, церковь Сант-Амброджо), получившей сильный резонанс именно в генуэзской живописи. Д. Ф. создал множество алтарных кар-

тин, но особый интерес представляют полотна с изображениями библейских сцен («Исав, продающий право первородства» (Генуя, Палаццо Бьянко), «Опьянение Ноя» (там же), «Братья Иосифа» (Рим, Национальная галерея, галерея Корсини). В них наиболее ярко отражается искренность его реализма и его интерес к передаче различных выражений.

Деформация (франц. *déformation* — искажение), художественный приём, усиливающий выразительность образа, состоящий в изменении видимой формы изображения

» Д. может быть связана с некоторыми свойствами зрительного восприятия, особенностями стиля и техники, требованиями канона, а также с индивидуальным видением художника, спецификой решаемых им задач. С кон. 19 в. в европейском искусстве Д. стала осознанным, систематически применяемым художественным приёмом, обусловленным мировоззрением художника и умонастроениями социаль-

ной и профессиональной сред. Такова Д. в живописи фовистов, кубистов, экспрессионистов, сюрреалистов. Д. используется также в качестве оптических поправок (коррекции) в пластических искусствах, когда заранее «исправляются» возможные искажения, к-рые в натуральной форме при нормальном зрительном восприятии кажутся ошибкой.

Деформация (франц. *déformation* — искажение), частичное разрушение художественных произведений

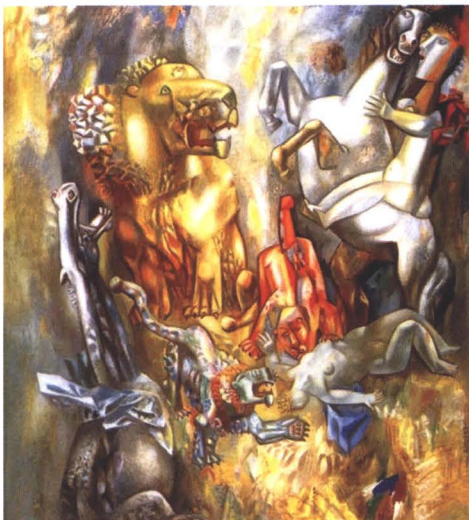
» Вызывается вредными или неумелыми воздействиями, неблагоприятными внешними условиями, стихийными бедствиями и т. д. Подвергшееся Д. произведение может быть защищено консервацией либо восстановлено методами реставрации (напр., дублированием или заменой деформированного холста).



Ф. фон Дефреггер. «Мужчина с трубкой»

Дефре́ггер Франц фон (Defregger Franz fon) (30.4.1835, Эдерхоф, близ Штронаха, Вост. Тироль, — 2.1.1921, Мюнхен), австрийский художник, мастер бытового и исторического жанров

» Из крестьянской семьи. В 1860 продал полученный в наследство двор, чтобы выплатить долю своим сёстрам и эмигрировать в Америку. Однако из этого ничего не получилось, и он отправился в Инсбрук на учёбу у скульптора и профессора инсбрукской Школы ремёсел М. Штольца. В 1861 поступил в Академию художеств в Мюнхене. Затем уехал в Париж, где самостоятельно занимался рисунком и изучал художественные коллекции. В 1865 вернулся в Мюнхен,



Деформация. М.Ш. Брусиловский. «Охота на львов». 1988



Ф. фон Дефреггер. «Последнее ополчение». 1874

работал над эскизами. В 1867–70 вместе с Х. Макартом и Г. Максом работал в мастерской К.Т. фон Пилоти. Известность художнику принесло изображение сцен из жизни крестьян Тироля; писал также портреты и исторические композиции. В картинах на бытовые сюжеты («Браконьеры в альпийской хижине», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Танцы», 1872, Мюнхен, Новая пинакотекка) очень живо переданы сценки в кабачках, интерьеры крестьянских домов, местные обычаи, костюмы, живописная природа. Художник избегал драматических ситуаций и трактовал сюжеты в фольклорном духе, повествоовательно и красочно. В 1878–1910 — профессор исторической живописи в Мюнхенской академии. В 1883 Д. было присвоено дворянское звание.

Дешалыт Ефим Исаакович (24.10.1921, Москва, — 1996), российский художник, мастер диорамно-панорамного искусства

» Заслуженный художник РСФСР (1968). В 1943 окончил художественный факультет ВГИКа. Работал на студии «Центрнаучфильм», принимал участие как художник в съемках более 20 фильмов. С 1955 занимался созданием диорам, продолжая традиции русской батальной живописи. Автор более 70 диорам и панорам, таких как «Салют Победы», «Последний бой Чапаева», «Бой за Багратионовы флешы», «Сражение при Малоярославце», «Героическая Пресня. 1905 год» и др.

Джаквинто Коррадо (Giaquinto Corrado) (8.2.1703, Мольфетта, Апулия, — 1765, Неаполь), итальянский художник

» В творчестве Д., одного из самых ярких представителей европейского рококо, сочетались различные направления римской, неаполитанской и туринской живописи первой половины 18 в. После учебы в Школе Н.М. Росси и Ф. Солимены в Неаполе художник в 1723 переехал в Рим, где познакомился с С. Конкой, к-рый работал в академическом кругу К. Маратты. Это знакомство было, вероятно, очень недолгим, потому что во фресках в церкви Сан-Никола деи Лоренези (1731–33) и в более поздних — в

церкви Сан-Лоренцо ин Дамазо, Д. уже тяготеет к чисто рокайльной живописи, возникшей, несомненно, под влиянием его поездки в Турин в 1733. Фрески на вилле Реджина в Пьемонте («Аполлон и Дафна», «Смерть Адониса») и «Жизнь Энея» для замка Монкальери (ныне — Рим, палаццо Квиринале), прекрасно соотносены с театрализованной архитектурой Ф. Юварры и характеризуются световыми эффектами и утонченным колоритом. Римская живопись тех лет развивалась под влиянием французского рационализма и становилась всё более и более «ангажированной», наполненной критикой общественной морали. Д. играл здесь одну из главных ролей, часто открыто полемизируя с М. Бенефьялем, наиболее авторитетным представителем этого направления. Однако произведения Д. (картины в церкви Сан-Джованни Калибита — «Мученичество святой Марты», «Троица», «Святой Ипполит» и др., 1741–42) написаны с большей строгостью, в монументальном и торжественном стиле, к-рый связан с декоративной римской традицией, традицией Пьетро да Кортоны и Бачиччи. После второго пребывания в Турине, где были созданы работы («Отдых на пути в Египет» для церкви Санта-Тереза, 1740–42), в к-рых художник вернулся к условиям Маратты, Д. начал придавать своим произведениям барочную пышность (фрески в церкви Санта-Кроче ин Джерузальме в Риме: «Слава Константина»; эскиз — Шалон-сюр-Сон, музей; «Медный змей» и др.). После поездки в Неаполь в его композициях появился солнечный колорит Л. Джордано и архитектурные решения Солимены в плафоне сакристии церкви Сан-Доме-



Джаквинто К. «Справедливость и Мир». 1759—1760



Джаковинто К. «Рождение Солнца и триумф Вакха». 1762—1763

нико Маджоре. В 1753—62 Д. работал в Испании, в качестве художника короля и директора Академии художеств: росписи в королевском дворце (дворцовой капеллы, аллегорические фрески большой лестницы и галерей — «Триумф Солнца»), во дворце Эскориал («Страсти Христовы», изображения святых, аллегорические и мифологические сюжеты — в павильоне Касита дель Принсипе) и в Аранхуэсе («Аллегория», «Сцены из жизни Иосифа», «Мадонна со святыми»). Эти произведения во многом предвосхитили искусство молодого Ф.Х. де Гойи.

Джакометти Альберто (*Giacometti Alberto*) (10.10.1901, Боргоново, коммуна Стамп, — 12.1.1966, Кур, похоронен в Боргоново), швейцарский художник

» Будучи сыном художника Дж. Джакометти, с детства занимался лепкой и живописью. В 1919—20 обучался в Женеве, в Школе изящных искусств и в Школе искусств и ремёсел по классу скульптуры. В 1920 и 1921 побывал в Италии, познакомившись не только с классикой итальянского искусства, но и с памятниками Древнего Рима, с древнеегипетскими коллекциями. С начала 1922 обосновался в Париже, где до 1925 посещал мастерскую скульптора Э.А. Бурделя в Академии «Гранд Шомьер». Ранние работы, как в живописи, так и в скульптуре, выдержаны в реалистическом ключе. В Париже под влиянием новейших направлений стиль Д. резко изменился, в скульптуре появились кубистические формы (см. *Кубизм*), конструкции наподобие объёмных колла-

жей; в ряде работ отразилось увлечение художника искусством Африки, Океании, древней Америки, кикладскими идолами. В конце 1920 — начале 1930-х сблизился с кругами журнала «Докуман», с группировкой сюрреалистов (см. *Сюрреализм*). В скульптуре сюрреалистического периода формы упрощены, приближены к абстракции, объёмы имеют автономность вещественных объектов. В 1934 порвал с кружком сюрреалистов, обратившись к изобразительной традиции. В 1940, с началом оккупации Франции Германией, Д. отправился в Женеву и вынужден был оставаться в Швейцарии до конца Второй мировой войны 1939—45. В живописных натюрмортах предвоенного и военного периода внимание художника было сосредоточено на мелком предмете, затерявшемся в обширном пространстве («Яблоко на буфете», 1937, частное собрание). В 1945 Д. вернулся в Париж и активно включился в художест-

венную жизнь. Участие в групповых выставках, персональные ретроспективы, а также дружба с писателями Ж.П. Сартром и Ж. Жене, посвятившими его творчеству несколько статей, принесли ему известность. В послевоенный период почти сразу сложился устойчивый стиль, определивший творческое лицо мастера и его место в искусстве 20 в. В зрелые и поздние годы особенно много занимался живописью. В излюбленном им жанре портрета модели располагаются строго в фас на разных расстояниях от картинной плоскости. Портретируя своих близких — мать, брата Диего, жену Аннет, — художник изображал их сидящими неподвижно, часто в одной и той же позе и в одном интерьере, но на разной глубине. В зависимости от степени удалённости фигуры меняются эффекты перспективных сокращений, пространство то сильно растягивается в глубину, то сжимается («Диего в мастерской», 1949, Ба-



Джакометти А. «Портрет Аннет»

зель, галерея Бейлер; «Мать художника», 1951, Париж, Национальный музей современного искусства; «Портрет Дэвида Томпсона», 1957, Цюрих, Кунстхауз, фонд Альберто Джакометти). Картины Д., выдержанные в строгой, сумрачной цветовой гамме, по манере исполнения сближаются с графикой. Нанесённые тонкой кистью чёрные, белые, цветные линии имитируют движения карандаша. Они то образуют прерывистые сетки, отмеривающие пространственные зоны, то кружат по фигурам и предметам, нащупывая их форму. Эти метания линий, следующие за бросками взгляда, привносят в статичные сюжеты динамику живого зрения, испытывающего окружающий мир («Мать художника», 1950, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Аннет в Стампе», 1949, Чикаго, собрание семьи Мортон Г. Нойман). В натюрмортах многократные прочерки, отыскивающие верное положение предмета в пространстве, ведут к лёгким сдвигам формы, её колебаниям и поворотам, благодаря чему скульптуры в мастерской художника уподобляются живым существам («Три гипсовые головы», 1947, Цюрих, Кунстхауз, фонд Альберто Джакометти; «Мастерская», 1950, Цюрих, частное собрание). В поздние годы стиль Д. стал ещё более лаконичным, и его застывшие на пустом фоне портретные полуфигуры с



Джакометти Дж. «Весна». 1905

тёмными лицами сблизились с иконописными образами («Аннет», 1962, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Аннет в жёлтой блузе», 1964, Цюрих, Кунстхауз, фонд Альберто Джакометти).



Джакометти Дж. «Зимний пейзаж вблизи Малойя»

Джакометти Джованни (*Giacometti Giovanni*) (7.3.1868, коммуна Стампа, — 25.6.1933, Глион), швейцарский художник-импрессионист

► Учился в Мюнхене, где познакомился с земляком К. Амье, ставшим на всю жизнь его другом. Осенью 1888 они уехали в Париж, где изучали рисование в Королевской академии живописи и скульптуры у салонных художников А.В. Бугро и Т. Роберт-Флори. На Всемирной выставке 1889 Д. познакомился с живописью Дж. Сегантини, цветовая палитра и игра света к-рого произвели на художника глубокое впечатление. Летом 1891 вследствие недостатка финансовых средств Д. был вынужден прекратить учебу в Париже и вернуться в Бергелль. Чувство изоляции, стесняющие обстоятельства и зимний сезон привели к творческому кризису. В феврале 1893 Д. уехал в Рим, в течение лета он рисовал в местечке около Неаполя. Но опять вследствие финансовых трудностей и постоянных болезней в ноябре 1893 он вернулся домой и рисовал горные пейзажи Швейцарии. В следующем году он познакомился с Сегантини. Художник, старше его всего на 10 лет, стал надолго ему наставником и другом. Сегантини советовал ему оставаться в Бергелле и искать свою собственную стезю художника там.



Джакометти Дж. «Фермер на поле вблизи Малоя»

Весной 1898 Д. участвовал в выставке в Цюрихе, на к-рой вместе с его собственными произведениями были выставлены также картины К. Амье и Ф. Ходлера. В 1899 Д. был представлен картиной на Всемирной выставке в Париже. Годом позже он женился на Анnette Штамп, они переехали в Борново, а с 1905 жили в Стампе. Финансовую ситуацию семьи улучшил заказ на иллюстрацию «Сказок» Дж. Бунди. В 1901 у Джакометти родился первый сын Альберто (стал известным скульптором и живописцем; см. А. Джакометти), в течение нескольких следующих лет появились дети Диего, Оттилия и Бруно, к-рые стали вместе с матерью Анnette постоянным сюжетом в творчестве художника. В 1903 в доме художника в Цюрихе вместе с картинами Сегантини выставлялись 13 полотен Д. Эта выставка привела к первым подробным обсуждениям творчества художника в швейцарской прессе и позволила Д. впервые «выйти из тени» своего наставника. Отныне его

произведения воспринимались как самостоятельные интерпретации французского импрессионизма. Прорыв случился не только в Швейцарии — Д. участвовал в нескольких выставках в Германии. В 1908 Д. и Амье были приглашены художниками немецкого объединения «Брюке» выставить свои картины вместе с ними в Дрездене. В этом же году пришло международное признание — на 10-й Международной художественной выставке в Мюнхене Д. был награжден золотой медалью. У него появились покровители — текстильный промышленник Р. Бюлер, коллекционеры А. и Х. Ханлозер. На выставке 1912 в Цюрихе о Д. уже говорили как о ярком представителе т. н. «швейцарского импрессионизма». С началом Первой мировой войны 1914—18 международные выставки Д. прекратились, но весной 1918, к 50-летию Д., Женевская галерея устраивает его персональную выставку. Это явилось началом успеха, к-рый сопутствовал художнику в

течение следующих 10 лет. Кроме того, в 1918, после смерти Ходлера, Д. досталась роль представителя официальной живописи немецкой Швейцарии. С 1915 Д. являлся членом художественной комиссии Союза художников, в 1920 занимался подготовкой швейцарской секции для Биеннале в Венеции. Однако контакт с иностранными торговцами и музеями прекратился — произведения Д. больше не показывались на выставках авангарда, а только лишь в рамках презентаций официального швейцарского искусства. В конце 1920-х художник выполнял различные общественные заказы.

Джамбеллино, см. Беллини Джованни

Джентиле да Фабриано (*Gentile da Fabriano*) (ок.1370, Фабриано, пров. Анкона, — сентябрь 1427, Рим), итальянский художник, крупнейший представитель интернациональной готики в Италии

» Точные сведения о его образовании отсутствуют; существует множество противоречивых гипотез — по самым правдоподобным, он обучался в рафинированной среде художников и миниатюристов в Орвьето. Первые произведения Д. д. Ф. были созданы в его родном городе, но несут в себе нек-рые черты ломбардской живописи, к-рые заставляют предположить, что художник был в Ломбардии в конце 14 в. Самая ранняя его работа, «Мадонна со святым Николаем и святой Екатериной» (Берлин-Далем, музей), задуманная как «святое собеседование», с тремя музицирующими ангелами среди деревьев сада, — напоминает ломбардскую миниатюру, в частности аристократической грацией святой Екатерины. Согласно документам, в 1408 Д. д. Ф. был в Венеции, где исполнил алтарную композицию (не сохранилась); в 1409 он написал знаменитую фреску в зале Большого Совета Дворца дождей (не сохранилась). Вероятно, в 1410 он создал полиптих для монастыря Балле Ромита, под Фабриано (ныне — Милан, пинакотекка Брера). На центральном панно изображено «Коронавание Марии» — фигуры, парящие на золотом фоне, задрاپированные в вычурные, струящиеся одежды, имеющие геральдическое значение. В боковых частях полиптиха («Святой Иероним», «Святой Франциск», «Святая Магдалена» и «Святой Доминик») роскошь золотого фона передается четырьмя фигурами святых, словно гуляющих по усыпанному цветами полянам. Четы-



Джентиле да Фабриано. «Стигматизация святого Франциска». Около 1400—1410

ре сцены верхнего регистра («Иоанн Креститель в пустыне», «Убиение Петра-мученика», «Фома Аквинский», «Стигматизация святого Франциска»), развёрнутые посреди садов, окружённых низкими стенами, представляют собой образцы рафинированного реализма, с тенями, отбрасываемыми косым светом. Эти же черты характерны и для панно «Стигматизация святого Франциска» (Фонд Маньяни-Рокка) — свет освещает край горы, цепляется за деревья и эффектно проецирует на землю силуэт святого. В 1414—19 Д. д. Ф. расписывал капеллу в средневековом палаццо Бролетто в Брешии (не сохранилась). В эти же годы были созданы изящные «Мадонны» из Пизы (Национальный музей) и Вашингтона (Национальная галерея), показывающие роскошь ткани, парчи и золотой вышивки. После пребывания в

Фабриано (1420), Д. д. Ф. оказался во Франции (1422), а на следующий год, по заказу флорентийского богача П. Строцци, выполнил знаменитый полиптих «Поклонение волхвов» (Флоренция, галерея Уффици). В этом роскошном алтарном образе, где было широко использовано декоративное богатство одежд, сцены расположены не ярусами, а по диагонали и вертикали. Первый план и фон связаны между собой только длинной вереницей всадников, спускающихся с горы, где появилась звезда, и остановившихся у фигуры Марии, выражая ей рыцарское почитание. Это не религиозная процессия, а скорее пышная свита придворных, пажей и охотников в сопровождении животных (соколы, гепарды, борзые, обезьяны), дополняющих сцены придворных турниров или охоты. Живая, копошащаяся толпа, написанная в не-

много поблекших тонах, контрастирует с богато одетыми в парчу персонажами первого плана и позолоченной рельефной рамой. Спектакль, перемежающийся с реальностью, изображён тонко и со скрупулёзностью; лёгкими, почти «пуантилистскими» прикосновениями кисти передана ночная атмосфера. Световые эффекты преобладают также и в лучших сценах пределлы: «Принесение во храм» (Париж, Лувр) — справа; пейзажная композиция «Бегство в Египет» — в центре; и наполненное эффектами ночного освещения «Рождество» — слева. На небольших пилястрах полиптиха с изумительной точностью изображены цветы — один из первых примеров натюрморта, истоки к-рого восходят к ломбардским рукописям. В 1425 во Флоренции, для церкви Сан-Николо Ольтарно, Д. д. Ф. исполнил другое своё значительное произведение — подписной «Полиптих Кваратеги», части к-рого разбросаны по разным музеям мира (Лондон, Бэкингемский дворец — «Мадонна с ангелами»; Флоренция, галерея Уффици — «Святая Магдалина», «Святой Николай», «Иоанн Креститель», «Святой Георгий»; Ватикан — предела с четырьмя сценами из жизни святого Николая; Вашингтон, Национальная галерея — пятая сцена пределлы). Центральной части полиптиха, «Мадонна с ангелами», присуща редкая для Д. д. Ф. монументальность, почти равная новой флорентийской манере (как и «Мадонна со святым Лаврентием и святым Юлианом», Нью-Йорк, собрание Фрик). Но эти формальные признаки ещё носят маргинальный характер. В «Полиптихе Кваратеги» особенно интересны гобелен с великолепной дамастинской вышивкой на фоне «Святого Николая», светская эlegantность «Святого Георгия» и описательные детали пределлы, к-рые отметил уже Дж. Вазари, считая их одним из достоинств Д. д. Ф.: романтическая трактовка моря в «Чуде святого Николая» (Ватикан), слабые тени церкви в «Чуде у гробницы Святого Николая в Бари» (Вашингтон, Национальная галерея). Произведения, выполненные Д. д. Ф. в 1425—26 в Сиене («Мадонна де Нотта»), а также фрески в церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме (1427) не сохранились; от его позднего творчества до нас дошла только «Мадонна» (Веллетри, собор, сильно повреждена), созданная в Риме в 1427. Творчество Д. д. Ф. считается одним из высших достижений *интернациональной готики*, по своему значению оно сравнимо с искусством братьев Лимбурггов и Я. ван Эйка, с его поисками эффектов



Джентиле да Фабриано. «Поклонение волхвов». 1423

освещения. Неутомимый путешественник, страстный экспериментатор, усвоивший различные живописные традиции, Д. д. Ф. был глашатаем изысканного аристократического и просвещённого общества, художником «осени Средневековья». До конца жизни он оставался верен изображению сумрачного мира, следуя не консервативному вкусу, а своему творческому выбору. Однако этот мир не мог оставить значительного следа во флорентийской живописи, где уже появились новаторские элементы Воз-

рождения. Наиболее сильное влияние Д. д. Ф. сказалось на севере Италии, в творчестве Пизанелло и Я. Беллини.

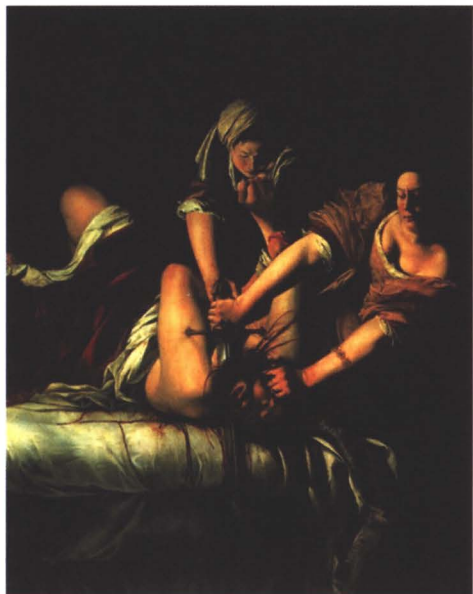
Джентилески Артемизия (*Gentileschi Artemisia*) (8.7.1593, Рим, — ок. 1653, Неаполь), итальянская художница

» Родилась в семье художника О. Джентилески. Мать умерла, когда Д. было 12 лет. В 1612 она была обещана флорентийским художником А. Тасси, работавшим вместе с её отцом. После семимесячного судебного разбирательства, унижительного и мучительного для Д., Тасси был признан виновным и приговорён к году тюрьмы. Переживания художницы получили выражение в её наиболее знаменитой работе «Юдифь, обезглавливающая Олоферна» (1612—13). К этому сюжету она несколько раз возвращалась, другие повторяющиеся сюжеты Д. — Лукреция, Клеопатра, царица Савская. Выйдя замуж за художника П. Стиаттеси (браком устроил её отец), Д. в том же 1612 переехала во Флоренцию. Работала под покровительством Козимо II Медичи, дружила с Г. Галилеем. В 1621 работала в Генуе, затем переехала в Венецию, где познакомилась с А. ван Дейком и С. Ангиссолой, затем вернулась в Рим, а между 1626 и 1630 переехала в Неаполь. В неаполитанский период художница впервые получила заказ на фресковую роспись церкви — в гордке Поццуоли под Неаполем. В 1638—41 жила и работала в Лондо-

не вместе с отцом под покровительством короля Карла I. Затем вернулась в Неаполь, где и жила до своей кончины. Д. — первая женщина, избранная в члены Академии изящных искусств во Флоренции, первой художественной Академии Европы. В 1944—47 о Д. итальянской писательницей А. Банти был написан роман, к-рый имел большой успех и был переведён на несколько языков. Затем биография Д. легла в основу драмы американки В. Васерштайн «Хроники Хейди» (1988) и пьесы «Жизнь без подкаски» канадской писательницы С. Кларк (поставлена в 1988, 1989, 1990, 1991). В 1997 фильм «Артемизия» был снят французским кинорежиссером А. Мерле. В 1998 роман о художнице был написан французской А. Лапьер. В 2002 стал международным бестселлером роман американской писательницы С. Врилленд «Страсти по Артемизии».

Джентилески Орацио (*Gentileschi Orazio*) (1563, Пиза, — 1639, Лондон), итальянский художник

» Учился в Тоскане, где выработал вкус к утончённым драпировкам, чётким формам и холодным цветам, вкус, смягчивший впоследствии простонародный реализм Караваджо. В 1585—20 жил и работал в Риме; вместе с К. Сарачени, О. Борджанни и Б. Манфреди был одним из первых художников, усвоивших уроки Караваджо. Однако Д. вдохновляли лишь ранние произведения мастера, такие, как «Отдых на пути в Египет» (Рим, галерея Дориа-Памфили), ещё полихромные, с холодным освещением и следующие ломбардской традиции. Д. сохранил в себе черты тосканской культуры, особенно заметные в его ранних работах (фреска в церкви Санта-Мария Маджоре, Рим, 1593; «Крещение Христа» в церкви Санта-Мария делла Паче, «Успение» в церкви Капуцинов в Турине). С 1600 он вместе с А. Тасси работал над большими росписями в Квиринальском дворце и в Лоджете дворца Роспильози в Монтекавалло (1611—12). Такие произведения этого периода, как «Святой Франциск с ангелом» (Рим, галерея Корсини), «Давид» (Рим, галерея Спада), «Мадонна с Младенцем» (Кембридж, шт. Массачусетс, музей Фогт), «Юдифь» (Хартфорд, Уодсворт Атенеум), отмечены натурализмом и световыми эффектами Караваджо. К зрелому периоду относятся работы, исполненные в провинции Марке в 1613—19 — фрески со сценами страстей в капелле Распятия церкви Сан-Венанцо в Фабриано и алтарные картины для той же церк-



Джентилески А. «Юдифь, обезглавливающая Олоферна». 1612—1613



Джентилески О. «Иисус, спящий на кресте». Начало 17 века

ви («Распятие»), для церкви Сан-Бенедетто («Святой Карл Борромео») и церкви Сан-Доминико («Мадонна с чётками»). В эти же годы Д. создал особенно изысканные произведения: «Обручение святой Екатерины» (Урбино, Национальная галерея Марке), «Мадонна со святой Кларой» (до 1616, там же) и «Святая Цецилия с Валерианом и Тибурцием» (Милан, пинакотекка Брера). В 1621 он отправился в Геную, где создал серию работ, в большинстве своём утраченных (фрески лоджии Сампьердарена и картины для генуэзских палаццо), среди к-рых сохранились «Даная» (Кливленд, музей) и «Благовещение» (церковь Сан-Сиро). «Благовещение» (Турин, галерея Сабауда), исполненное в 1623 в Генуе по заказу Шарля-Эммануэля Савойского, придворное и патрицианское по своему характеру, наполненное белым сиянием рассеянного света, как бы завершает итальянский период творчества Д., совпавший с расцветом римского *караваджизма* Б. Манфреди и Г. ван Хонтхорста. Без сомнения, к этому периоду относится и шедевр художника — поэтичная «Лютнистка» (Вашингтон, Национальная галерея), представляющий собой аристократизированную вариацию на популярную караваджистскую тему «музыки». После поездки в Геную и предположительной остановки в Турине, Д. направился во Францию. В Париже (1624—25) он состоял на службе у Марии Медичи и исполнил для Люксембургского дворца большие аллегорические композиции — «Триумф всеобщего благоденствия» (Париж, Лувр) и «Диана» (Нант, Музей изящных искусств). Он оказал непосредствен-

ное влияние на таких французских художников, как Ж. Монье, Л. Ленен, Ф. де Шампень, а также на посетившего Люксембургский дворец голландца И.Г. ван Бронкхорста, к-рый передал «караваджизм» Д.

своему ученику Ц. ван Эвердингену. Вынужденный соперничать с Дж. Бальоне и П.П. Рубенсом, автором цикла «Жизнь Марии Медичи», исполненного также для Люксембургского дворца, Д. покинул Париж и, приняв приглашение короля Карла I, отправился в Лондон, где оставался до конца жизни. В лондонский период (1629—39) Д. исполнил большие, не сохранившиеся до наших дней декоративные работы для короля и герцога Бэкингемского (в Гринвичском дворце, Йорк-Хаусе, Соммерсет-Хаусе, Мальборо-Хаусе) и повторил некоторые итальянские и французские темы («Отдых на пути в Египет» (1626, Вена, Музей истории искусств; Париж, Лувр; Бирмингем, Городской музей; «Кающаяся Магдалина»; Вена, Музей истории искусств; «Лот с дочерьми», Оттава, Национальная галерея Канады; Берлин-Далем, музей). Одна из последних картин художника, «Моисей, спасённый из вод» (Мадрид, Прадо), была написана для Филиппа IV Испанского в 1633 (повторение — для Карла I, ныне — замок Ховард); на ней изображена сцена



Джентилески О. «Мадонна с Младенцем». 1610

на открытом воздухе, по своей утонченности напоминающая работы А. ван Дейка, к-рый находился тогда в Лондоне. Творчество Д. было связано не столько с барокко, сколько с *маньеризмом*; художника не интересовали движения живых форм, он придавал особое значение светотени, создающей осязаемые формы и предметы. Это была живопись новой буржуазии, столь же далёкой от классического интеллектуализма Н. Пуссена, как и от грубого натурализма позднего Караваджо. В этом смысле искусство Д. близко художникам утрехтской школы, Г. Терборху и Я. Вермеру. Работавший во Франции и Англии, Д. был одним из главных распространителей караваджизма в Европе. Его дочь, А. Джентилески, также стала художником.

Ванней художественное наследие этого «Паккьяротто» было разделено на две части: одна ныне приписывается Дж. Паккьяротти, другая Д. д. П. Судя по всему, Д. д. П. волно или невольно, но сам запутал ситуацию, взяв себе имя Паккьяротти — «Паккья». Он родился в семье венгерского литейщика оружия, известного как Джованни делле Бомбарде, женившегося на девушке по имени Аполлония. Отец через год умер, и мать в одиночку растила Д. д. П. Искусству живописи он обучился, по всей вероятности, у Дж. Паккьяротти, к-рый был старше Д. д. П. всего на три года, и у к-рого он взял свой псевдоним. В 1502 он совместно с Паккьяротти работал в бригаде *Пинтуриккио*, занимавшейся росписями потолка в сиенской библиотеке

писал фреску в сиенской церкви Санта Катерина, на к-рой изобразил визит святой Екатерины к святой Агнессе из Монтепульчано. Повидимому, это был период наиболее плодотворного сотрудничества Д. д. П. с Беккафуми, поскольку в это же время он создал своё самое известное произведение — фреску «Рождество Марии» в оратории Сан Бернардино в Сиене, в помещении, где собирались монахи для молебна. Это произведение практически не имеет никаких связей с вековой сиенской традицией изображения этого сюжета. Сцена решена в бытовом, лишённом всякой мистики, стиле; на ней изображены обычные роды в богатом сиенском доме, где присутствуют служанки, повитухи и даже кошка. Однако живописные достоинства фрески не вызывают сомнений. В ней Д. д. П. демонстрирует гораздо более богатую технику владения материалом, чем в простоватых ранних работах. Вероятно, в этот период он создал и фреску «Вознесение» в сиенской церкви Сан Николо аль Кармине, в к-рой кроме него работали Беккафуми («Святой Михаил»), и *Содома* («Рождество Марии»). К 1518 также относят две картины Д. д. П., к-рые сегодня хранятся в сиенской Пинакотеке — «Благовещение» и «Встреча Марии с Елизаветой». 1520 датируются два произведения, созданные для алтаря, к-рые сегодня находятся в Музее археологическом, расположенном в церкви Колледжата городка Казоле д'Эльза, это «Мадонна Сострадание» и «Встреча Марии и Елизаветы». Этим же годом датируется «Похищение сабинянок», находящееся в коллекции П. Гетти и представляющее собой панель от кассоне. Произведения художника хранятся не только в известных государственных и частных собраниях, они есть в церквях небольших местечек, окружающих Сиену. В Синалунге в церкви Колледжата находится известная алтарная картина «Снятие с креста», в церкви Колледжата ди Сант Агата в Асчиано кисти Д. д. П. приписывается фреска «Мадонна на троне», в церкви Санто Спирито в Рионе находится алтарная картина «Коронавание Марии», к-рую также приписывают ему. Точная дата смерти художника неизвестна. В 1530-х, в преклонном возрасте не без участия Паккьяротти он был вовлечён в опасную политическую группировку. После того как она в 1535 была разогнана, художник вынужден был скрываться, поэтому дальнейшая его судьба неизвестна. Имя Д. д. П. исчезает из архивных документов после 1534.



Джироламо дель Паккья. «Рождество Марии». Фреска. 1518

Джирола́мо дель Па́ккья (*Girolamo del Pacchia*) (4.1.1477 — после 1535), итальянский художник, сиенская школа

» Несмотря на то что еще Дж. Вазари упоминал Д. д. П. в своих «Жизнеописаниях наиболее выдающихся художников», творчество этого мастера стало интенсивно изучаться сравнительно недавно. Дело в том, что его произведения ранее приписывались Перуджино, затем кому-то из его учеников или подражателей, затем художнику «Паккьяротто, который работал в Фонтенбло». В результате исследо-

Пикколомини. Искусство Д. д. П. очень эклектично, в разные периоды он перенимал у других художников какие-либо художественные приёмы, и если к 1510 в его творчестве можно видеть склонное к классицизму влияние Перуджино, то с середины 1510-х его творчество стало близким к *маньеризму*. Около 1514 он написал диптих «Благовещение» для колледжата Сан Лоренцо в Сартеано. Приблизительно 1515 датируется тондо «Мадонна с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем», хранящееся сегодня в Галерее Академии изящных искусств во Флоренции. В 1518 он под руководством Беккафуми на-

Джироламо ди Бенвенуто (Girolamo di Benvenuto) (1470, Сиена, — 1524, там же), итальянский художник, сиенская школа

» Был сыном известного сиенского художника Бенвенуто ди Джованни. Азам искусств обучался под присмотром отца и в дальнейшем участвовал во многих престижных проектах его мастерской — фресковых росписях и создании алтарных картин. Но в первой же самостоятельной работе — «Вознесение Марии» (1498, Монтальчино, музей) — можно увидеть отличия от искусства его отца: в картине Д. д. Б. фигуры имеют удлинённую форму и более выраженную экспрессию. Эти черты были характерны в целом для его стиля. Д. д. Б. сформировался в кругу традиционной сиенской школы и был современником Дж. Паккьяротти, Бернардино Фунгаи и Пинтуриккио, искусство к-рого ему было особенно близко. Самым известным произведением художника является подписанная и имеющая дату алтарная картина «Снежная Мадонна» (1508, Сиена, Пинакотекка). Строгую религиозность картины художник оживил необычным и явно списанным с чьей-то натуры изображением святой Екатерины; она перекликается с двумя женскими портретами, написанными им примерно в это же время (Вашингтон, Национальная галерея искусства, Крёйцлинген, коллекция Кистерса). Как существующие произведения, так и существующие документы, связанные с Д. д. Б., свидетельствуют, что он занимался в основном религиозной живописью, однако не чужался и светской тематики, расписывая кассоне и создавая картины для жилых помещений. К таким произведениям относится, напр., тондо «Суд Париса» (ок. 1500, Париж, Лувр), к-рое раньше украшало чью-то спальню. Творчество художника протекало в переломную эпоху в жизни сиенской республики, и Д. д. Б., как сын своего времени, наряду со стандартными, полными религиозного благочестия сиенскими мадоннами и изображениями святой Екатерины написал превосходный светский «Портрет молодой женщины» (ок. 1508, Вашингтон, Национальная галерея искусства). Неизвестная молодая женщина с тонким и умным лицом смотрит так, словно она не из прошлого, а наша современница. Среди поздних его произведений можно упомянуть ещё один вариант «Снежной Мадонны», написанный в 1515 для церкви Фонтеджуста в Сиене. Оставаясь в основном верным канонам сиенского *кватрочен-*

то, Д. д. Б. в этой картине, в отличие от первого варианта, несколько оживил композицию.

Джованнетти Маттео (Giovannetti Matteo) (упоминается в документах с 1322 по 1368), итальянский художник, один из крупнейших представителей авиньонской школы 14 века

» Родился в Витербо (регион Лацио), откуда происходила его семья и где, согласно документу от 1336, он был настоятелем в церкви Сан Мартино. Имя Д. впервые упоминается в папском письме от 1322. В другом письме, от 1328, сообщается о назначении Д. священником в церковь Святого Луки в Витербо. Документ, подписанный папой Бенедиктом XII в 1336, сообщает о назначении Д. настоятелем в церкви Сан Мартино, а документ от 1348 свидетельствует, что Д. был назначен главным настоятелем Верселя в Провансе. В Авиньоне он впервые упоминается в 1343, когда вместе с итальянскими и французскими мастерами расписывал фресками башню Гард-Роб в



Джироламо ди Бенвенуто. «Геркулес на распутье»

папском дворце. Авиньон в 1309 — 77 был папской резиденцией, в связи с чем там было развёрнуто обширное строительство дворцов и церквей. В этот период в город устремилось большое число художников из разных стран, и в смешении разных национальных традиций



Джованнетти М. «Исайя и Моисей». Фреска. Деталь. 1346



Джованнетти М. «Святой Гермагор». 1345

здесь зародился художественный стиль, впоследствии получивший название «авиньонская школа». Фрески в башне Гард-Роб с изображениями охоты и рыбной ловли написаны в натуралистической манере, характерной для французской готики. Однако трактовка пространства апеллирует к итальянской культуре, известной в Провансе благодаря таким тосканским и сиенским художникам, как *Мастер истории святого Георгия* и, особенно, *С. Мартини*. Этих художников можно считать духовными предтечами французской живописи. Во фресках башни Гард-Роб довольно трудно определить руку



Джованнетти М. «Святой Фортунато». 1345

Д., поэтому большинство специалистов предпочитает называть эти фрески «произведением неизвестного мастера». Гораздо ярче художественная натура Д. проявилась во фресках капеллы Сен Мартиаль в папском дворце (1344–45), к-рые он исполнил самостоятельно или с помощниками. В них есть и последовательность рассказа, и яркие портреты. Эти фрески хорошо сохранились в отличие от других стенных росписей, созданных в этот период — в капелле Сен Мишель в папском дворце, и в Вильнёв-лез-Авиньоне, написанных по заказу папы Климента VI и Наполеоне Орсини. Кроме того, Д. по

заказу Климента VI расписал зал консистории в папском дворце, к-рый был вскоре разрушен пожаром, а также исполнил фрески в капелле Иоанна Крестителя, сохранившиеся до наших дней. В этом же стиле Д. расписал стены зала Гранд Одьенс (зал приёмов), в к-ром господствовала большая фреска «Страшный суд», однако от этого ансамбля сохранился только фрагмент росписей на сводах с изображением «Двенадцати пророков и Сивиллы Эритрейской» (1352–53). Это превосходное произведение, в к-ром созвездие пророков соседствует со звёздами неба и ведёт споры о священных текстах, выдержано в духе французской готики. Д. заметно выделялся среди других художников, работавших при папском дворе, вероятно, что он не только работал кистью, но и был руководителем общих проектов росписей. Около 1355–56 по заказу папы Иннокентия VI он исполнил фрески в капелле Иоанна Крестителя монастыря в Вильнёв-лез-Авиньоне, в к-рых готическая повествовательность достигла удивительной свободы. Однако эти фрески погибли. Д. создал очень мало станковых произведений. Исследователи приписывают ему триптих «Мадонна со святыми Гермагором и Фортунато» (Париж, частное собрание, и Венеция, Музей Коррер; другие части этого небольшого триптиха, известные по фотографиям, не сохранились), «Мадонну с Младенцем» (Нью-Йорк, частное собрание) и «Распятие со святыми» (Витербо, Касса ди Риспаримо). После долгого перерыва художник в 1365 вновь поступил на папскую службу к Урбану V. Его работы этого периода, исполненные для папского дворца (сцены из жизни святого Бенедикта, написанные в 1367 на льняном полотне из 50 частей), к сожалению, не сохранились. Тогда же художник сопровождал Урбана V и его двор в Рим. В январе 1368 Д. получил плату за работу в Ватикане; это последний известный документ, в к-ром упоминается его имя.

Джованни да Милано (*Giovanni da Milano*) (упоминается во Флоренции в 1346–69), итальянский художник

» Д. д. М. считают одним из самых ярких итальянских художников *треченто*. Работал во Флоренции, опирался на художественное видение *Джотто ди Бондоне* и по своему новаторству превзошёл всех современных ему флорентийских художников. Его стилю присущ тонкий реализм. То, что в поздних

произведениях Джотто ди Бондоне и Мазо ди Банко было трактовано «импрессионистскими» *лессировками*, у Д. д. М. было превращено в вибрирующую живописную поверхность с тонкими нитевидными и криволинейными мазками, к-рые заставляют вещи «двигаться». Т. о., создаётся ощущение прекрасных форм, словно одетых в некую трепещущую кожу. Это соответствие структуры произведения и его оболочки является результатом замечательного сочетания флорентийских и ломбардских идеалов, что было в целом характерно для искусства долины реки По — от резных полиптихов Мастера Кампионе до фресок в церкви Сан-Аббондио в Кома, от миниатюр «Тристана» (Париж, Национальная библиотека) и «Пантеона» Г. де Витербо до произведений Витале да Бо-



Джованни да Милано. «Рождество Марии». Фреска. 1365

лонья и Томмазо да Модена, этого предвестника нидерландской живописи. Данное необычное сочетание можно объяснить работой (с 1350) в Ломбардии тосканских художников: произведения позднего Джотто ди Бондоне в Милане, фрески колокольни церкви Сан-Готтардо в Милане, росписи купола церкви в Кьяравалле и хора церкви в Вибольдоне, где фрески с изображением Мадонны со святыми (1349) были исполнены Д. д. М. Мастер работал в те годы и во Флоренции (о чём свидетельствуют документы 1346), однако его подлинных работ этого времени не сохранилось; единственные сведения относятся к полиптиху «Мадонна с Младенцем и святыми» (не позже 1363; Прато, Пинакотекка), фрескам капеллы Ринуччини церкви Санта-Кроче во Флоренции (1365) и «Пьете» (1364, Флоренция, галерея Академии). Эти хрупкие хронологические рамки свидетельствуют, как кажется, об эволюции Д. д. М. от мелких готических форм к более полновесному и монументальному стилю. Так, к раннему творчеству художника можно отнести такие произведения, как «Пьета» (Париж, собрание Люара), небольшой алтарный образ «Мадонна с Младенцем и святыми» в окружении сцен из жизни святых и Христа (Рим, Национальная галерея), «Распятие» (ранее — Лондон, собрание Сеймур-Мейнард) и «Полиптих» из Прато (к-рый был, вероятно, исполнен до 1354, поскольку силуэт Мадонны воспроизведён на картине того же года, написанной флорентийцем Пуччо ди Симоне). Творчество Д. д. М. этого периода повлияло на ломбардскую живо-

пись 1360—80, на такие произведения, как цикл фресок в Лентате, Моккироло, Вибольдоне, в церкви Сан-Марко в Милане, а также на книжные миниатюры, свидетельствующие о придворной жизни эпохи. В Тоскане мастер исполнил «Мадонну с двумя донаторами» (Нью-Йорк, музей Метрополитен), полиптих для церкви Оньиссанти во Флоренции (7 частей к-рого хранятся в Галерее Уффици — святые Екатерина и Лючия, Стефан и Лаврентий, Иоанн Креститель и Лука, Пётр и Бенедикт, Иаков и Грегуар, а также отцы Церкви и пророки — в предelle), пинакли алтаря (Лондон, Национальная галерея), фрески капеллы Рипуччини, «Пьету» (Флоренция, галерея Академии) и полиптих, части к-рого хранятся в Милане (пинакотекка Брера — «Христос») и Турине (галерея Сабауда — «Святые»). Творчество Д. д. М. элегантностью своих форм и костюмов, своей интимностью и острыми физиогномическими характеристиками оказало заметное влияние на *интернациональную готику*. По этому пути шёл и Я. ван Эйк. «Пьета» из собрания Люара располагается между *авиньонской школой* и произведениями братьев Лимбурггов. В Италии его преемниками были Джентиле да Фабриано, Мазолино да Паникале и Сассетта.

Джованни да Сан Джованни (Giovanni da San Giovanni) (прозв.; наст. имя Джованни Манноцци, Giovanni Mannozzi) (20.3.1592, Сан-Джованни-Вальдарно, пров. Арецо, — 6.12.1636, Флоренция), итальянский художник



Джованни да Милано. «Святой Франциск Ассизский». Около 1360

» В начале творческого пути испытал влияние *Чиголи*. Проявил себя тонким мастером сельских сцен в духе народного реализма, в к-рых преобладает живой колорит на светлом фоне деревенских пейзажей. Фрески Д. д. С. Д. в Капеллине делл'Аккадemia во Флоренции («Святое семейство на постоялом дворе»), на вилле Поццино в Кастелло, в церкви Фонтене Нуово в Монсуммано представляют собой самое правдивое отражение флорентийской жизни того времени, лишённой всякого высокомерия и увиденной через повседневную действительность её самого простого населения. Это видно даже тогда, когда условные персонажи представлены в костюмах святых или героев. Пребывание художника в Риме, где он написал пёстрые по цвету фрески в церкви Четырех Коронованных Святых (1624), ещё больше расширило его кругозор, побудив мастера к живописному *ташизму* *Гверчино*. Его последние флорентийские произведения отличаются совершенно натуралистической чувствительностью, они оживлены беспокойным освещением и резкими контрастами тонов. Самым значительным творением художника являются незаконченные фрески Сала дель Ардженти в Палаццо Питти во Флоренции. Они уникальны для достаточно высокопарной флорентийской живописи того времени и выделяются своей остроумной непринуждённостью, с к-рой показаны праздники семьи Медичи.

Джованни ди Никола, *Джованни ди Никола да Пиза* (*Giovanni*

di Nicola da Pisa) (упоминается в документах с 1326 по 1360), итальянский художник

» Происходил из Сиены, начал свою карьеру там же, пройдя обучение художественным навыкам у Агостино да Сиена. Однако вскоре он перебрался в Пизу, где попал под влияние искусства *Ф. Траини* и имел достаточно много заказов на роспись алтарных картин для местных церквей. Им также был создан фресковый цикл в пизанской церкви Сан Мартино (т. н. Сан Мартино ин Кинцика), отдельные фрагменты к-рого и по сей день можно видеть в этом храме. Нек-рые многочастные алтарные картины (полиптихи), созданные художником, ныне разобраны, распроданы по частям и находятся в разных музеях и частных коллекциях. Напр., в лондонской Национальной галерее хранится сурово смотрящий «Святой Антоний-аббат» его кисти, вероятно, созданный в 1360-х, — фрагмент алтаря неизвестного происхождения, остальные части к-рого тоже неизвестны. Целиком сохранившийся полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» находится в музее Сан Маттео в Пизе. Все известные произведения Д. д. Н. выполнены в модной в 14 в. сиенской манере (см. *Сиенская школа*). Это неудивительно, если учесть, что самым влиятельным пизанским художником 14 в. был Траини, многое позаимствовавший у сиенских мастеров. Д. д. Н. не имел широкой известности за пределами Пизы, его искусство носило местный, локальный характер; творчество не обрело продолжателей.

Джованни ди Паоло (*Giovanni di Paolo*) (ок. 1400, Сиена, — 1482, там же), итальянский художник, сиенская школа

» Д. д. П. относится к художникам, чьи имена на протяжении нескольких веков оставались забытыми. Его дата рождения неизвестна, она установлена на основании первого существующего документа, в к-ром фигурирует имя художника, — он датирован 1423. Произведения, к-рые Д. д. П. создал до 1426, не сохранились. Самое раннее из известных произведений — т. н. «Полиптих Печчи» (1426). В его центре находилась картина «Мадонна с ангелами» (ныне в Кастельнуово Берарденга, Препозитуро), по бокам створки с изображением «Святого Доминика» и «Иоанна Крестителя» (ныне Сиена, Пинакотекa), а в нижнем ряду евангельские сцены пределлы — «Воскрешение Лазаря», «Несение креста», «Снятие с креста» (Балтимор, галерея Уолтерса) и «Распятие» (Альтенбург, Музей Линденау). Несмотря на то что разные искусствоведы видят в произведениях Д. д. П. разные reminiscences из творчества художников-современников или сиенских мастеров первой половины 14 в. (в качестве «доноров», у к-рых Д. д. П. заимствовал те или иные элементы, приёмы или некий творческий дух, приводятся имена *Таддео ди Бартоло*, *Грегорио ди Чекко*, *Джентиле да Фабриано*, *Сассетта*, *С. Мартини* и *А. Лоренцетти*), этот мастер создал свой, исключительно индивидуальный стиль, к-рый легко узнаваем даже для непрофессионального взгляда. Причудливая фантазия и поразительная экспрессия произведений Д. д. П. отражают необычный взгляд на мир, к-рый был присущ этому мастеру. Неслучайно в начале 20 в. особый интерес к нему проявляли представители *экспрессионизма* и *сюрреализма*. Мир сказочного сна, или готической грёзы, созданный Д. д. П., был равнодушен к суете флорентийских художественных новаций. Новшества, привнесённые в 15 в. в сиенскую живопись, в частности Сассеттой, оказали на произведения Д. д. П. лишь формальное воздействие. Напр., в сценах пределлы «Полиптиха Фонди» (1436, «Распятие», «Введение во храм», «Бегство в Египет» — Сиена, Пинакотекa; «Поклонение волхвов» — Оттерло, музей Крёллер-Мюллер) мотивы, будто бы заимствованные у Сассетты, трансформированы в ирреальные, готические мотивы с пейзажами, напоминающими фрески Лоренцет-



Джованни ди Никола. «Мадонна с Младенцем и святыми». Полиптих. 14 век



Джованни ди Паоло. «Христос в Гефсиманском саду». 1445

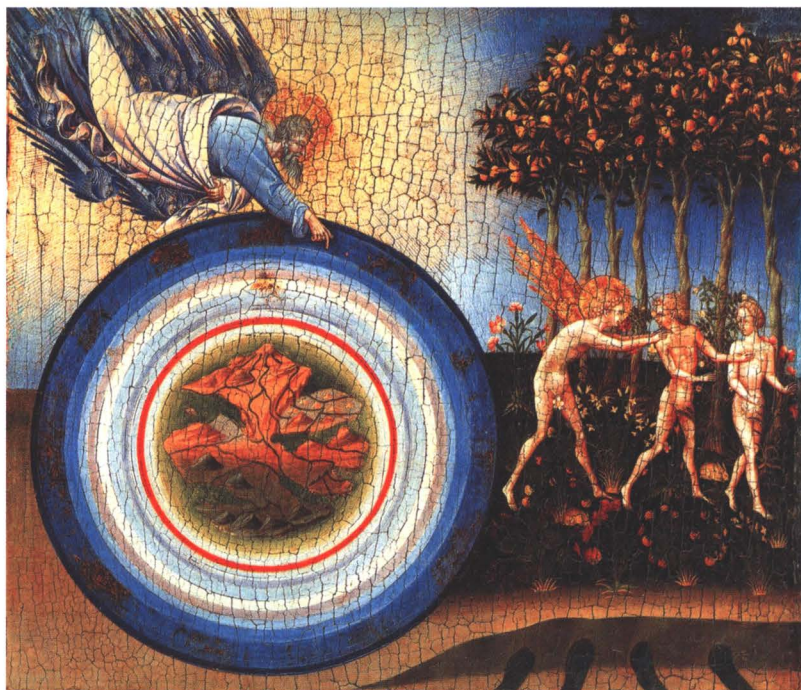
ти. Д. д. П. написал несколько вариантов «Распятия» (1440, Сиена, Пинаотека; 1440, церковь Сан Пьетро Овиле; Дублин, Национальная галерея) и несколько сцен из жизни Иоанна Крестителя (Чикаго, Художественный институт; Нью-Йорк, музей Метрополитен; Мюнстер, музей; Авиньон, Пти Пале; Пасадена, Фонд Нортон Саймона), в к-рых ощущается дух древнего аскетизма. Художник также создал множество разных станковых произведений, в основном это были полиптихи. Особо следует отметить такие его работы, как «Христос в Гефсиманском саду» (1445, Ватикан, Пинаотека), «Мадонна Умиление» (Сиена, Пинаотека; Бостон, Музей изящных искусств); «Рай» и «Изгнание из рая» (Нью-Йорк, музей Метрополитен), «Полиптих» (1445, Флоренция, галерея Уффици), алтарный образ «Святой Николай» (1453, Сиена, Пинаотека), «Святой Иероним» (Сиена, Музей собора). Поздние работы художника, напр., «Полиптих Сан Сильвестро» (1475, Сиена, Пинаотека) гораздо менее интересны, чем произведения периода его расцвета — 1440—50-х. Д. д. П. был уникальным мастером, у к-рого практически не было последователей. Также Д. д. П. занимался и книжной миниатюрой. Известный манускрипт из

Британской библиотеки с текстом «Божественной комедии» Данте был заказан в 1440-х Альфонсо, королём Арагона, Неаполя и Сицилии. На 190 его страницах *Приамо делла Кверча* и Д. д. П. нарисова-

ли 112 миниатюр, причём делла Кверча иллюстрировал чистилище, а Д. д. П. рай. Фантастический мир, созданный гением Данте, нашёл в этих миниатюрах прекрасное визуальное воплощение. Художники сумели создать поразительную, ирреальную вселенную, по к-рой Данте путешествует в компании Вергилия или со своей возлюбленной Беатриче. Манускрипт не имеет точной датировки. Примерная дата его создания была определена по миниатюре Д. д. П., на к-рой он изобразил Флоренцию с недостроенным куполом собора. Поскольку Ф. Брунеллески завершил его в 1444, создание этих миниатюр относят к началу 1440-х.

Джованнино де Грасси (*Giovannino de Grassi*) (ок. 1350, Мулан, — 6.7.1398), итальянский художник-миниатюрист

» Несмотря на почти полное отсутствие документов и крайнюю малочисленность произведений, Д. д. Г. можно назвать крупнейшим мастером ломбардской миниатюры последних лет *треченто* (14 в.), мастером европейской величины. К его ранним работам относятся несколько листов «Оффициоло» (Париж, Национальная библиотека) и особенно «Бытия». По сравнению с преобладающими здесь листами, исполненными Мастером Ланселота или Джованни ди Бенедетто да Комо, искусство Д. д. Г. отличается большей нервностью и



Джованни ди Паоло. «Сотворение мира и Изгнание из рая». 1445



Джованнини де Грасси. Лист из «Оффицио» Дж.Г. Висконти

декоративностью, графизмом и, одновременно, иллюзорностью природной и духовной реальности. Эти черты свойственны и «Tascuino di disegni» («Сборник рисунков», Бергамо, библиотека Чивика), миниатюры к-рой исполнены слабыми штрихами и словно расплывёнными красками, на ломбардский манер. Авторство Д. д. Г. иллюстрированного «Алфавита», включённого в «Tascuino», часто оспаривается. «Охота на кабана», также являющаяся частью «Tascuino», напротив, происходит от одной из страниц «Великолепного часослова герцога Беррийского» (Шантийи, музей Конде). Высокое качество миниатюр в «Historia plantarum» («История растений», Рим, библиотека Казанатенсе) по-

зволяет их также приписать руке самого Д. д. Г. Вместе со своими учениками и, в частности, своим сыном Саломоне, мастер начал работу над «Оффицио» Дж.Г. Висконти, прерванную в 1402 смертью принца и оконченное тридцатью годами позже Бельбелло да Павия. Рукопись разделена на две части; более старую, украшенную Д. д. Г., можно соотнести с фрагментом из собрания Висконти ди Модроне в Милане. Согласно документам, художник принимал активное участие в строительстве миланского собора, не столько как архитектор, сколько как создатель проектов скульптур; однако сохранился только рельеф над южной дверью сакристии — «Христос и Самаритянка», исполненный в бургунд-

ском стиле. Д. д. Г., несомненно, ближе всех среди итальянских миниатюристов подошёл к «придворному» европейскому искусству конца 14 в. Его связи с французскими и нидерландскими мастерами неоспоримы, но, возможно, ещё важнее были его контакты с чешскими художниками, создателями «Кодексов», и рисовальщиками эпохи Венцеслава IV.

Джогин Павел Павлович (27.2.1834, с. Понуровка Черниговской губ., ныне Украина, — 16.2.1885, С.-Петербург), российский художник

» В 1850-е обучался в Петербургской Императорской академии художеств; получил малую (1857) и большую (1858, «Вид в Дубках близ Петербурга») серебряные медали; в 1863 был выпущен из академии со званием классного художника, в 1868 получил степень академика пейзажной живописи. К этому времени Д. — постоянный участник академических выставок. В конце 1850-х вместе с А.В. Гине и И.И. Шишкиным работал на о. Валаам. Виды окрестностей С.-Петербурга и Прибалтики («Вид в Эстляндии близ Нарвы», 1872), Новгородской и Черниговской губерний («Вид в Черниговской губернии», 1876), так же, как и красоты Севера («На Валааме», 1865), принесли Д. известность и многочисленные заказы. Он не принадлежит к плеяде ведущих мастеров, определявших формирование и развитие русского искусства второй половины 19 в., однако по отношению к искусству, связанному с Валаамом, Д. явился одной из главных вершин отечественного пейзажа. Дальнейшая художественная деятельность Д., благодаря его слабохарактерности и неудачно сложившимся жизненным обстоятельствам, не оправдала возлагавшихся на него надежд. В последние годы своей жизни, вынужденный работать исключительно для магазинов и вообще для художественного рынка, он писал свои картины без этюдов, не справляясь с натурою, на заученные мотивы и рутинными приёмами; однако и в этих вещах иногда проглядывали следы его дарования. Д. умер от рака горла, в совершенной нищете. Его творчество предшествовало времени великих открытий в отечественной пейзажной живописи.

Джон Огастес Эдвин (John Augustus Edwin) (4.1.1878, Тенби, Уэльс, — 31.10.1961, Фордсбридж, графство Хэмпшир), английский художник, представитель постимпрессионизма



Джогин П.П. «Старая мельница»

» Родился в семье юриста, с детства проявлял способности к рисованию. В 1894 поступил в Школу изящных искусств Слейда в Лондоне. С 1903 был одним из ведущих членов Нового английского художественного клуба. В 1904 начал преподавать в школе искусств при Ливерпульском университете. Несколько раз ездил в Дартмур, где вместе с семьёй жил в цыганском таборе и писал сцены из жизни цыган. В 1921 был избран членом-кор-



Джон О.Э. Портрет Робина. 1909

респондентом, а в 1928 академиком Королевской академии художеств. В 1948—53 занимал пост президента Королевского общества живописцев-портретистов. Считается, что Д. послужил прототипом героя романа О. Хаксли «Контрапункт» Джона Бидлейка. Живопись Д. эклектична; в ней заметно влияние П. Сезанна, Э. Дега и французских постимпрессионистов (см. *Постимпрессионизм*). Он писал быстро, и его законченные картины оставляют впечатление спонтанности и непосредственности. Особенно хорошо Д. удавались портреты. Его привлекали и романтические сюжеты. В этюдах, посвящённых жизни цыганского табора, с их вытянутыми фигурами, расположенными параллельно картинной плоскости через определённые пространственные интервалы, он добивался удивительных ритмических эффектов. Среди наиболее известных картин художника — «Портрет пожилой женщины» (1899), «Табор в Дартмуре» (1906), «Дорелия» (1911), «Портрет Бернарда Шоу» (1914) и «Портрет Томаса Харди» (1923).

Джонс Джаспер (Johns Jasper) (р. 15.5.1930, Огаста, шт. Джорджия, США), американский художник, виднейший представитель поп-арта

» Вырос в городке Аллендэйл (шт. Южная Каролина). Описывая этот период своей жизни, Д. сказал: «В месте, где я вырос, не было художников и искусства, я действительно

не знал, что это такое». В 1947—48 учился живописи в университете Южной Каролины. В 1952 переехал в Нью-Йорк, где познакомился с Р. Раушенбергом, от которого воспринял передовые идеи в современном искусстве. Также на Д. оказали влияние эстетические взгляды М. Дюшана. В 1955, в период расцвета *абстрактного экспрессионизма*, Д. создал серию американских «флагов» и «гербов» («Флаг», 1954, собрание Ф. Джонсона; «Четырёхсторонний герб», 1955, Нью-Йорк, Музей современного искусства), некие работы из неё были выставлены в 1957 в галерее Лео Кастелли (Нью-Йорк) и отмечены, в частности, историком искусства Р. Розенблумом. Позже, в 1958, когда в галерее Кастелли прошла персональная выставка Д., «флаги» и «гербы» вызвали у публики бурю негодования — они снова вводили в американское искусство принцип фигуративности и были расценены как неоадаистские (см. *Дадаизм*). Чтобы обновить поверхность полотна, Д. использовал старинную тех-



Джонс Дж. «Фальшарт». 1959



Джонс Дж. «Белый флаг». 1955

нику *энкаустики*. Само изображение и фон или поле картины были для него равнозначны. Тем самым в его произведениях стала господствовать гладкая поверхность, подчёркивающая значимость образа («Флаг на оранжевом поле», 1957, Кёльн, музей Вальраф-Рихард, собрание Людвига). При ограниченном репертуаре объектов и банальности образов, средством художественной выразительности у Д. стали виртуозные живописные приёмы («Цветные числа», 1958—59, Буффало, галерея Олбрайт-Нокс; «Большая пятёрка», 1960, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; «Серые алфавиты», 1956, Хьюстон, собрание Менил; «Карта», 1961, Нью-Йорк, Музей современного искусства). В 1960 он создал серию «скульптур», воспроизводящих в крашеной бронзе некие предметы повседневного обихода (пивные банки или опущенные в банку с краской кисти художника). «Скульптуры» ставили ту же проблему буквальности изображения, что и «флаги» и «гербы», но только переносили её в трёхмерное пространство. После 1960 в творчестве художника произошло важное изменение. В этот период Д. резко об-

новил иконографию и, одновременно, технику живописи; он начал использовать более дробный мазок, к-рый разрушал цельность изобразительного поля и определял собой разрыв между воспроизводимыми предметами или их номинацией (а именно, названиями цветов — красный, жёлтый, синий) и живописной реальностью картины. В 1976 Д. отказался от всякой фигуративности и стал писать большие «абстрактные» картины, выдержанные, как правило, в трёхцветной гамме и заполненные кривой штриховкой. В последних работах Д. его разнообразные темы («флаги», «слова», «штрихи», «предметы» и т. д.) начинают пересекаться; наконец, в 1985 он впервые в своём творчестве ввёл изображение человеческой фигуры («Времена года», 1985—86). Д. известен и как замечательный рисовальщик и гравёр. В его графике тот же ограниченный набор предметов, изображённых в другой технике, принимает совершенно иное значение («Три флага», 1959, Лондон, музей Виктории и Альберта).

Джордано Лука (Giordano Luca) (18.10.1634, Неаполь, — 12.1.1705, там же), итальянский художник

» Д., художник исключительно плодотворный и имевший большой успех у современников, часто рассматривается сегодня как мастер лёгких поверхностных решений, готовый к заимствованиям или даже копиям и очень быстрый в исполнении своих работ. Это суждение, на протяжении долгого времени распространявшееся на всё искусство *барокко*, не лишено оснований, если его применить к творчеству Д., с его бесчисленными картинами кавалеров и фресками, написанными в Италии и Испании (он исполнил несколько тысяч произведений, к-рые хранятся практически во всех музеях мира). Однако, если вспомнить искусство того времени, когда художник, даже самый гениальный, чтобы выполнить все свои многочисленные заказы, должен был использовать помощников и учеников, и если, соответственно, выделить из его творчества лишь те произведения, к-рые полностью принадлежат его кисти, — в этом случае творчество Д. предстанет как одно из самых значительных в европейской живописи 17 в. Сформировавшийся, согласно старым источникам, под влиянием Х. де Риберы, Д., кажется, вплотную подошёл к разрешению



Джордано Л. «Ладья Харона, чары Ночи и Морфей». Фреска в палаццо Медичи-Риккарди. Флоренция. 1684—1686



Джордано Л. «Триумф Медичи на облаках Олимпа». Фреска в палаццо Медичи-Риккарди. Флоренция. 1684—1686

многих проблем неаполитанской живописи. В самом деле, такие приписываемые ему произведения, как портреты философов (Гамбург, Кунстхалле; Вена, Музей истории искусств), созданные ещё до первых документально подтверждённых работ (1653), содержат в себе различные элементы, к-рые около 1635 привели к кризису *караваджизма* в неаполитанской живописи. Это обращение к предшествующим опытам характерно для всего творческого пути Д. Так, вначале следуя Рибере, соединившему караваджизм с барочными принципами, он вскоре предпринял путешествие в Рим и Венецию, где написал несколько алтарных картин и где особенно тщательно изучал П. Веронезе. По возвращении в Неаполь Д.

создал для церкви Сан-Пьетро ад Арам две картины, изображающие сцены из жизни святого Петра (1654), фон к-рых апеллирует к живописи великого венецианца и к-рые в целом исполнены в «*maniera grande*» («большой стиль») 16 в. Эти же черты присущи и другим его работам — «Святому Николаю Барийскому» в церкви Санта-Бриджиды и двум картинам, предназначенным для церкви Сан-Агостино дельи Скальци (1658), в к-рых преобладает венецианское влияние, но с более плавными мазками и более интенсивными световыми акцентами. Здесь же заметно и влияние работ М. Прети, и близость П.П. Рубенсу, особенно примечательная в «Святой Люции» (1657, Милан, собрание Канесса).

После перехода к более светлой и живописной манере, сравнимой с Пьетро да Кортоной («Святое семейство», ок. 1660, Орара, шт. Нью-Йорк, Уэллс-колледж), он вернулся к классицизму с его уравновешенной композицией и важностью рисунка (две алтарные картины — «Бегство в Египет» и «Избиение младенцев» — в церкви Сан-Тереза в Кьяйя, 1664). После нового путешествия в Венецию (где он написал «Успение Марии» в церкви Санта-Мария дельла Салюте) и Флоренцию в 1667, Д. стал приверженцем стиля Пьетро да Кортоны, с его нежностью и грациозностью форм и мягкостью освещения («Мадонна с чётками», 1672, Крипано, приходская церковь). В 1674, снова в Венеции, он написал две алтарные картины («Рождество Богоматери» и «Введение во храм») для церкви Санта-Мария дельла Салюте, имевшие большой успех. Вскоре он исполнил большой фресковый цикл в церкви Сан-Грегорио Армено в Неаполе (окончена в 1679), где, вероятно, впервые появились лишённые напыщенности поэтичность и нежность, к-рые в дальнейшем и отличали работы Д. от произведений других итальянских декораторов того времени: Пьетро да Кортоны, Дж. Ланфранко или Бачичча, — отвергая к-рых, художник тем не менее использовал их технику, а иногда и их манеру. Однако его живопись никогда не впадала в учёный эклектизм и оставалась несравнимо более свежей и непосредственной. Во Флоренции, где в 1680 Д. расписывал купол капеллы Орсини в церкви Санта-Мария дель Кармине, он вдруг обратился к венецианской живописи (точнее, к Я. Бассано), что было, несомненно, продиктовано необходимостью выразить реальность в плотной и светлой фактуре («Христос и Мария Магдалина», Флоренция, собрание Корсини; «Пастораль», Болонья, Национальная пинакотекка). Кроме того, изучая произведения Пьетро да Кортоны в палаццо Питти, Д. воспринимал их гораздо глубже и придавал фантазии большую правдивость. Из всех этих экспериментов родился большой сверкающий мир фресок в галерее и библиотеке палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (1628—83), где наперекор жёстким аллегорическим, символическим и мифологическим программам, с поразительной свободой инвенции, в единой композиции, одновременно тревожной и уравновешенной, изображены сцены «Апофеоза человеческой жизни». В 1684 мастер вернулся в Неаполь; начался новый период его творческих поисков: изучение берниниевского освещения



Джордано Л. «Сотворение человека». Фреска в палатцо Медичи-Риккарди. Флоренция. 1684—1686

(алтарный образ Разариелло алла Пинья, ок. 1687), манеры Ланфранко, возврат к классицизму, наконец, создание около 1689 нового, синтетического стиля, выразившегося в быстрых мазках и вспышках света (картины для Марии-Луизы Орлеанской, в павильоне Касита дель Принсипе в Эскориале и в музее Сан-Мартино в Неаполе). В 1692 Д. оказался при испанском дворе. Большие декоративные работы, к-рые он исполнил по заказу короля Карла II, сыграли заметную роль в развитии испанской живописи следующего столетия, тем более что благодаря своей чувственности, творчество Д. вобрало в себя наиболее современные аспекты искусства Д. Веласкеса и унаследовало, т. о., традицию великой испанской живописи 17 в. Кроме того, отвечая вкусам Карла II и своим собственным целям, он синтезировал различные

направления итальянской живописи и наделил эклектизм оригинальной выразительной силой. В 1692—94 Д. исполнил фрески на сводах Эскалеры и церкви в Эскориале. В первой, прославляющей святого Лорена, — пластике форм предпочтается сверкающий *ташизм* и лёгкие колористические эффекты. Во второй — противопоставляется статичная система росписей сводов и декорация граней, где персонажи группируются на основе вертикальной композиции, а потоки света придают колористической гамме драгоценную прозрачность. Фрески для Буэн Ретиро и для дворца королевы матери, а также картины для дворца Аранхуэс (ок. 1696—97) утрачены. От украшения Касон Буэн Ретиро (ок. 1697) сохранился только свод; первоначально все стены были украшены ложными шпалерами и, в сочетании с фресками, весь ан-

самбль, вдохновлённый мавританскими декорациями, должен был производить сказочное впечатление. То же декоративное решение, что и в церкви в Эскориале, характерно и для сакристии собора в Толедо (1697—98), где, однако, художник вернулся к пластическим формам и интенсивному колориту. Росписи Реаль Капиллы в Альказаре (утрачены), напротив, были исполнены в антинатуралистической манере, с богатыми орнаментальными мотивами. Последняя работа испанского периода в творчестве Д. — росписи церкви Святого Антония Португальского (1700), *боццетто* к-рых (Лондон, Национальная галерея; Окленд, Художественная галерея; Дижон, музей Маньен) по своей лаконичности и выразительной силе, кажется, предвосхищают стиль Ф. Гойи. Эта современность, способность обновления стиля была присуща и поздним работам Д., созданным по возвращении в Неаполь в 1702, в к-рых предшествующие творческие искания завершились манерой, исполненной поэтичным воображением уже предромантического характера (картины для церкви Санта-Мария Эджициака и церкви Санта-Мария Донна Реджина; для римской церкви Санта-Спирито деи Наполетани; фрески для сакристии церкви Санта-Бриджита) и яркой рокайльной свежестью (фреска «Триумф Юдифи» в капелле монастыря Сан-Мартино, 1704).

46 Джорджоне (*Giorgione*) (прозв.; наст. имя Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, *Giorgio Barbarelli da Castelfranco*) (1477, или 1478, Кастельфранко-Венето, возле Венеции, — осень 1510, Венеция), итальянский художник, один из величайших мастеров Высокого Возрождения

» Согласно Дж. Вазари, учился у Джов. Беллини. Ряд современных исследователей считает В. Керначчо его возможным первым учителем. Работал в Кастельфранко-Венето и Венеции. Источники 16 в. (записки патриция, любителя искусства и собирателя картин М.А. Микиеля, инвентари частных коллекций) позволяют предполагать, что Д. получал заказы от коллекционеров и любителей искусства, близких к гуманистическим кругам Венеции. Вазари сообщает также, что Д. высоко ценился современниками не только как живописец, но и как музыкант. Творческое наследие Д., созданное на протяжении одного десятилетия (ок. 1500—10), занимает важнейшее место в истории венецианской живописи. С его именем связаны не только первый этап



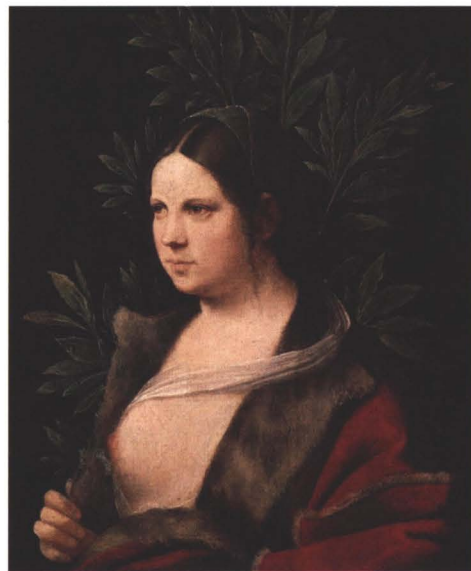
Джорджоне. «Три философа». Около 1507—1508

венецянского *Высокого Возрождения*, но и становление нового направления в итальянской живописи, рождение станковой картины с её особым, отличным от монументальной живописи образом мира, в к-ром господствует созерцательное начало, исключительно важную роль играет наделённая идиллическим обликом природа. Унаследовав принципы венецианского колоризма, Д. обогатил их элементами новой живописной системы, в к-рой возросла роль красочной материи, работа небольшим открытым мазком, а полнозвучие и гармония цветовых пятен сочетаются с поисками тонального единства. Работы, связываемые современными исследователями с ранним периодом творчества Д. (парные композиции «Испытание Моисея огнём» и «Суд Соломона», ок. 1498—1500, Флоренция, галерея Уффици; «Святое семейство», до 1504; «Поклонение пастухов», ок. 1504, оба — Вашингтон, Национальная галерея), ещё обнаруживают связь с традициями *Раннего Возрождения*, творчеством В. Карпаччо, Джов. Беллини, мастеров Феррары. Список достоверных, упомянутых в источниках работ Д. открывает «Мадонна Кастельфранко» (ок. 1504—05, Кастельфранко-Венето, собор Святого Либераля). Классическая упорядоченность композиционного строя этой небольшой алтарной картины, основанного на чётком ритме вертикалей и горизонталей, в к-рый вписан объединяющий персонажи треугольник, плавность и обобщён-

ность линий и моделировки форм уже принадлежат стилю Высокого Возрождения. Исходя из традиционной для венецианской живописи композиционной схемы «Святого собеседования» (Мадонна на троне со святыми у его подножия), Д. нашёл принципиально новое решение, отказавшись от привычных торжественных и праздничных интонаций, великолепия архитектурного фона, царственного величия образа Мадонны, многочисленности стоящих у её трона святых. В картине Д. царит тишина; состояние чуть грустной задумчивости объединяет разделённых большими пространственными паузами персонажей художника — Мадонну, сидящую на очень высоком, возносящемся к небу троне, и стоящих у его подножия юного рыцаря святого Либераля и монаха святого Франциска. Необычные интонации придаёт картине фон: персонажи «Святого собеседования» предстают не в традиционном величественном церковном интерьере, а на открытой площадке, отделённой лишь невысокими тёмно-красными стенками от расстилавшегося на заднем плане спокойного пейзажа, наполняющего всё изображённое покоем, воздухом, светом. Сходную образную и стилистическую трактовку традиционной темы Д. нашёл в «Юдифи» (ок. 1505, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), где библейская героиня предстаёт на фоне утреннего пейзажа, погружённая в глубокую задумчивость. Как и в «Мадонне Кастельфранко», изобразительный



Джорджоне. «Юноша». 1504—1506



Джорджоне. «Лаура». 1506

язык Д. приобретает здесь музыкальную плавность и гармонию; гибкость линий, очерчивающих стройную фигуру Юдифи, подчёркивается как бы затухающим движением ломких складок одежд вокруг обнажённой ноги героини, золотистые, краснеющие в тенях тона одеяния находят отклик в тонах утренней зари, охватившей небо. И в «Мадонне Кастельфранко», и в «Юдифи» Д. очень мягко пишет лица, придавая им одухотворённость лёгкой дымкой светотени. Кульминацией творчества художника являются работы, созданные после его возвращения из Кастельфранко-Венето в Венецию. Согласно Вазари,

Джорджоне

«Гроза»

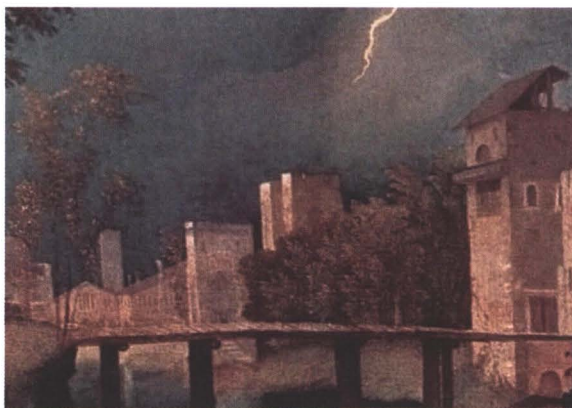
1505 год

Холст, масло,

82 × 73 см

Венеция, галерея Академии

Существует несколько трактовок сюжета картины. Одна из самых старых гласит, что в «Грозе» автор изобразил четыре стихии — огонь, воду, воздух и землю. Высказывались также предположения, что картина является аллегорией Мужества и Милосердия. Многие склонны видеть в ней иллюстрацию к какому-либо литературному произведению. Особенно популярна гипотеза о том, что картина представляет собой «бессюжетный идиллический пейзаж». Джорджоне не дал этой картине названия. Около 1530 она была известна под названием «Пейзаж на холсте с бурей, цыганкой и солдатом». Молодого человека слева часто называют воином или пастухом, несмотря на то что он безоружен и не сопровождает стадо. Сломанная колонна позади него — символ силы духа. Женщина, кормящая грудью младенца, некоторыми исследователями трактуется как цыганка. Другие считают, что это Мадонна. В последнем случае юноша — Иосиф, а сюжет картины — отдых на пути в Египет. Цвета смягчены, доминируют зелёные и синие. Зелёный имеет массу оттенков: оливковый в деревьях, почти чёрный в глубине воды, свинцовый в тучах. Всё объединено светящимся тоном, сообщаящим впечатление зыбкости, беспокойства, тревоги.



Искусство Джорджоне способствовало формированию пейзажа как самостоятельного жанра. Художник написал несколько картин, в которых пейзаж занимает главное место. Одна из них — «Гроза» (в другом переводе — «Буря»). Картина изображает сельский пейзаж с рекой, деревьями и руинами. Затянутое облаками небо освещено яркой вспышкой молнии.





«Юдифь»

Около 1502 года

Холст (переведена с дерева), масло,
144 × 66,5 см

Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

Сюжет картины взят из ветхозаветной апокрифической литературы. Юдифь, благочестивая вдова, отправилась со служанкой, нёсшей корзину с провизией, в лагерь ассирийцев, осадивших город Иудеи Ветилуй. Полководец царя Навуходоносора Олоферн был пленён красотой женщины и пригласил её на пир. Когда же они остались наедине, Юдифь мечом Олоферна отрубила ему голову. Художник изобразил Юдифь в момент её торжества. Поза Юдифи, стоящей у балюстрады, абсолютно спокойна, лицо безмятежно и задумчиво: прекрасная женщина на фоне прекрасной природы. Но в её руке холодно блестит обоюдоострый меч, а её нежная нога опирается на мёртвую голову Олоферна. Этот контраст вносит ощущение смятения и намеренно нарушает цельность идиллической картины. Обольстительная и нежная, Юдифь держит меч с немалыми усилиями, её главным оружием были красота и грация. Это было удивительное открытие художника, ведь именно он первый показал в полной мере всевластие чарующей женской слабости. Картина весьма эффектна по колориту, полному горящих красных и глубоких синих тонов на переднем плане и зеленоватых оттенков — на заднем.





«Спящая Венера»

1508–1510 годы

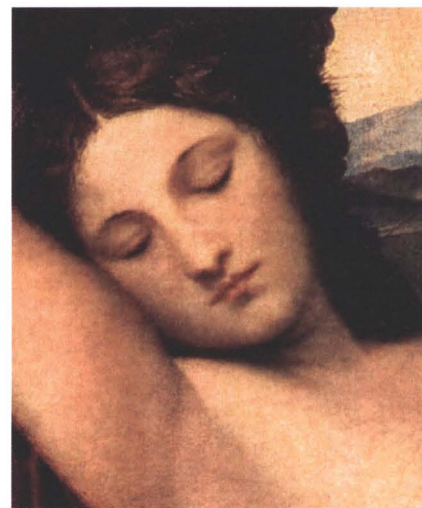
Холст, масло,

108,5 × 175 см

Дрезден, Галерея старых мастеров

Свою идею о прекрасном человеке, о его полной гармонии с окружающим миром Джорджоне воплотил в образе Венеры — богини любви и красоты. Впервые в европейской живописи Венера изображена без античной атрибутики и божественной символики. Он представил её в облике прекрасной обнажённой женщины, спящей на лугу. Её прекрасное тело поражает зрителя необычной красотой плавных линий, и в то же время Венера Джорджоне — это земная женщина, полная чувственной прелести и очарования, и эту

земную красоту художник возвысил и идеализировал. Никто в итальянской живописи до Джорджоне не передавал ещё с такой осязательностью жизненную теплоту обнажённого женского тела, где совершенство форм, завершенность и чистота линий словно воплощают в себе закон абсолютной гармонии. Плавные линии тела Венеры как бы находят отклик в окружающем её пейзаже: уходят вдаль мягкие линии пологих холмов, лучи заходящего солнца окрашивают в золотистые тона замершее в неподвижности облако, и тёплый солнечный свет как бы сгущается в золотисто-рыжих волосах Венеры. Во всех чертах её нежного и задумчивого лица разлита тончайшая одухотворённость, а за её опущенными ресницами как бы скрыта вся полнота чувств и переживаний человека, наделённого тонкой душой.



Безмятежно светлый лоб, спокойно изогнутые брови, мягко опущенные веки и прекрасный строгий рот создают возвышенный и целомудренный образ непередаваемой словami прозрачной чистоты.



Джорджоне. «Испытание Моисея огнём». Около 1498—1500

это произошло в 1507, и с этого времени в его мастерской начали работать Тициан и Себастьяно дель Пьомбо. Документы свидетельствуют о том, что в 1507 Д. получил первый правительственный заказ (картина для зала Десяти во Дворце дожей). По-видимому, ок. 1506—07 Д. сблизился с венецианскими гуманистическими кругами и начал получать заказы для частных коллекций; он обратился к светской тематике, создал новый тип станковой картины. Такова «Гроза» (ок. 1506—07, Венеция, галереи Академии); сюжет к-рой находит у исследователей различные толкования. Общий характер картины наиболее точно определил в записи от 1530 Микель, назвавший её пейзажем («пейзажик с грозой, солдатом и цыганкой»). Это первая картина в истории европейской живописи, образный строй и поэтическую то-

нальность к-рой определяет облик природы, её жизнь, состояние, к к-рому как бы прислушиваются разделённые течением реки, погружённые в раздумья юноша с пастушеским посохом и полуобнажённая женщина, кормящая грудью ребенка. Гроза представляет и новый этап развития живописных принципов Д.; красочная гамма картины, в к-рой преобладают приглушённые, тёмные тона земли и зелени, свинцово-синие тона грозовых туч и вод небольшой извилистой речки, блёклые золотисто-розовые тона озарённых вспышкой молнии городских строений на заднем плане, отличается необычным даже для венецианской живописи тональным единством. Тема природы занимает большое место и в «Трёх философах» (ок. 1507—08, Вена, Музей истории искусства), описанных в 1528 Микелем как «холст... с тре-

мя философами... созерцающими солнечные лучи, с удивительно написанной скалой, начатый Джорджо да Кастельфранко и законченный Себастьяно Венецианцем». До сих пор предметом спора остаётся персонификация персонажей Д., предстающих на каменистой площадке, отделённой группой деревьев и откосом скалы от зелёной горной долины, освещённой низко стоящим солнцем, чьи розовато-золотистые лучи зажигают зарю на бледном небе. Но кем бы они ни были — известными философами или астрономами Античности и эпохи Возрождения, воплощением трёх стадий познания природы или волхвами, наблюдающими Вифлеемскую звезду, — Д. достиг в своей картине гармонического единства состояния, объединяющего людей и природу. Центральное место среди выполненных в Венеции работ занимает «Спящая Венера» (ок. 1508, Дрезден, Картинная галерея). Пострадавшая от времени и многочисленных реставрационных записей (к-рые скрыли фигуру Амура у ног богини, написанную Тицианом), она остаётся одной из самых гармоничных работ венецианского Возрождения. Д. создал новый для европейской живописи образ Венеры, полный чувственной прелести и одновременно целомудренной чистоты. Погружённая в сон, она предстаёт как поэтическое олицетворение красоты простого и скромного сельского пейзажа, чьи плавные линии и золотистые тона приобретают законченное совершенство и музыкальную гармонию в линиях и теплом сиянии её обнажённого тела. Тема поэтического единства человека и природы нашла дальнейшее развитие в «Сельском концерте» (ок. 1509—10, Париж, Лувр); авторство Д. признано большинством исследователей, хотя существовало и предположение об авторстве Тициана. Возможно, последним был закончен пейзажный фон. Д. предстаёт в этой картине как создатель жанра сельской идиллии, образа «счастливой Аркадии», созвучного мотивам современной ему гуманистической поэзии. Значительное место в творчестве Д. занимали монументальные росписи, не дошедшие до нас, за исключением декоративного фриза в Каза Пеллидзари (ок. 1505—06, Кастельфранко-Венето), к-рые воплощали обширную программу гуманистических и творческих занятий, олицетворённую в предметах, связанных с астрономией, музыкой, изобразительным искусством. Большое впечатление своей необычностью произвели в Венеции выполненные Д. росписи главного фасада подворья немецких

купцов — Фондако деи Тедески (1508, ныне полностью разрушенные за исключением фрагмента, изображающего обнажённую женскую фигуру, Венеция, галерея Академии), известные по гравюрам 18 в. и описаниям источников. Светские аллегорические сюжеты росписей, богатство цветового решения, сложные позы и ракурсы обнажённых мужских и женских фигур ознаменовали становление нового стиля в венецианской монументальной живописи. С именем Д. также связан новый этап в развитии венецианского живописного портрета. Даже в работах, композиционно близких к портрету-бюсту 15 в. («Юноша», ок. 1504–06, Берлин, Государственные музеи; «Портрет Террис», ок. 1508, Сан-Диего, Калифорния, Галерея искусств), художник искал в облике модели новые черты — интеллектуальную тонкость, душевное богатство. Эмоциональное начало — от тонкой одухотворённости до патетики чувств — утвердилось в новом для итальянского искусства типе портрета-аллегии, разработанного Д. («Лаура», 1506, Вена, Музей истории искусства; «Портрет старухи с надписью «Col tempo» («С течением времени)», ок. 1508–09, Венеция, галерея Академии; «Автопортрет в виде Давида», известный по гравюрам и старой копии в Музее герцога Антона Ульриха, Брауншвейг). Д. умер от чумы. Он оказал огромное влияние на венецианскую живопись, утверждение в ней новых жанров и тем (пейзаж, сельская идиллия, сцены музицирования), на становление новой живописной системы. В 1510-х — 1520-х в Венеции сформировалось целое поколение его последователей и подражателей, т. н. джорджонесков.

70 Джотто ди Бондоне (или просто Джотто; Giotto di Bondone) (ок. 1267, Колле-ди-Веспиньяно, возле Флоренции, — 8.1.1337, Флоренция), итальянский художник

» В истории итальянского и европейского искусства Д. д. Б. всегда считался новатором, привнёсшим в живопись черты реализма. Его творчество совпало с периодом экономического и социального расцвета Флоренции; в Д. д. Б. можно видеть любимого художника нового «социального» класса — буржуазии. Он родился в крестьянской семье. Согласно Дж. Вазари, когда Д. д. Б. рисовал овец на скале, его встретил художник Чимабуэ. Однако стиль Д. д. Б. не соотносится с фактом, что его учителем был Чимабуэ. Вскоре Д. д. Б. впервые по-

сетил Рим (ок. 1280), а затем Ассизи, город, к-рый в дальнейшем стал местом его самых значительных опытов. Мнения исследователей о раннем творчестве художника разделились. Сообщения Р. Ферраре, Л. Гиберти и Дж. Вазари о его авторстве фресок в верхней церкви базилики Святого Франциска в Ассизи, долгое время оспаривавшееся, пока не получило новых сторонников. Д. д. Б. приписывают «Мадонну с Младенцем» в церкви Сан-Джорджо алла Коста во Флоренции. На картине в Лувре имеется подпись «Opus loci Florentini» («Произведение местного флорентийца»); изображённые здесь четыре сцены («Стигматизация святого Франциска», «Сон Иннокентия III» и другие) с незначительными изменениями воспроизведены и в Ассизи. Большое «Распятие» из церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, исполненное около 1290, где авторство Д. д. Б. установлено по документу 1312, — это шедевр первого, противоречивого периода, исполненный в абсолютно новой манере, величественной, но в то же время современной и человеческой. Художник здесь решительно порвал с традиционной византийской патетикой, присущей «Распятию» Чимабуэ. В течение этого периода новый стиль Д. д. Б. ещё не стал господст-

вующим направлением, но уже начал оказывать влияние на флорентийскую живопись. Вероятно, около 1287 Д. д. Б. женился на Чуте (Ричевуте) ди Лапо дель Пела. У них было четыре сына (из к-рых Франческо стал художником, хотя и не очень известным) и четыре дочери. Одновременно с написанием фресок на библейские и евангельские сюжеты и сцены из жизни святого Франциска (Ассизи, верхняя церковь базилики Святого Франциска), в чём принимали участие и помощники Д. д. Б., художник также работал и в Риме, однако его достоверных произведений не сохранилось. К этому времени мастеру было более 30 лет. Он имел многочисленные мастерские и достиг определённого финансового процветания (его собственность во Флоренции упоминается в документах 1301 и 1304); он стал первым тосканским художником, работавшим в северной Италии, в Римини и Падуе. Из его работ в Римини, имевших длительное влияние на местную школу живописи, фрагментарно сохранилось лишь замечательное «Распятие» (до 1309, Римини, церковь Сан-Франческо). Однако от его падуанских произведений до наших дней дошёл цикл фресок в капелле Энрико Скровеньи с изображением сцен из жизни Марии и Христа,



Джотто ди Бондоне. «Бегство в Египет». 1303—1306



Джотто ди Бондоне. «Брак в Кане Галилейской». 1304—1306

«Аллегорий пороков и добродетелей» и «Страшного суда». Эти фрески единодушно рассматриваются как главное произведение Д. д. Б., и именно здесь роль его помощников сведена к минимуму. Согласно нек-рым документам, а также по стилистическому анализу, этот шедевр итальянского искусства можно датировать 1303—05. Пластическая сила фигур, трёхмерность архитектуры и различных предметов, изображённых в затейливых ракурсах, необыкновенная твёрдость пространственных конструкций, предвосхищающая кватрочентистские поиски перспективы, сдержанный драматизм и интенсивность повествования — все эти черты отмечают решительный перелом в длительной византийской традиции и занимают особое место в западной готической культуре. В то же время новый колорит и освещение свидетельствуют об отказе художника от жёсткой пластичности ассиизского цикла. Здесь начинается постепенное обогащение цвета, что привело в конечном счёте к мягкой и «гладкой», свободной и утончённой живописи позднего периода. С 1311 многочисленные документы подтверждают работу мастера во Флоренции (1314, 1318, 1320, 1325—27), где он активно занимался своими имущественными делами. Так, около 1314 он возбудил не менее шести процессов против должников. В 1327 он записался в цех «врачей и аптекарей». В следующем году он работал в Неаполе у короля Роберто Анжуйского. Исследователи не располагают достаточными сведениями, позволяющими точно установить хронологию многочисленных произведений, вышедших из мастерской Д. д. Б. между 1305 (капел-

ла Скровеньи) и 1328 (пребывание в Неаполе). Однако в соответствии с эволюцией стиля художника и его отличия от современной ему живописи можно предложить следующую хронологию. 1303—05 — «Распятие» (Римини, церковь Сан-Франческо), «Мадонна с ангелами и святыми» (Флоренция, галерея Уффици; первоначально — церковь Оньиссанти). 1308—10 — «Сцены жизни святого Лазаря и Марии Магдалины» (фрески в капелле Магдалины нижней церкви базилики Святого Франциска в Ассизи). 1309—10 — полиптих «Мадонна с Младенцем, святыми Эудженио, Миниато, Дзаноби и Крешентиусом»; на обороте — «Благовещение со святой Репаратой, Марией Магдалиной, Иоанном Крестителем и святым Николаем» (Флоренция, церковь Санта-Мария дель Фьоре, происходит из старого собора Сан-Репарата). Около 1310 — «Успение Богоматери» (Берлин-Далем, музей; происходит из церкви Оньиссанти). 1310—12 — сцены из детства Христа и четыре добродетели святого Франциска (своды нижней церкви базилики Святого Франциска в Ассизи), где Д. д. Б. впервые использовал живопись *a secco*, к-рую он также применил (ок. 1313) в сценах из жизни Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста (Флоренция, капелла Перуцци, церковь Санта-Кроче), знаменитых ещё и тем, что их изучал молодой Микеланджело. 1315—20 — полиптих «Христос с Марией, Иоанном Евангелистом, Иоанном Крестителем и святым Франциском» (Роли, Музей Северной Каролины; первоначально — возможно, алтарь капеллы Перуцци); полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» (Вашингтон, Наци-

ональная галерея и др.) и 8 панно со сценами из жизни Христа, к-рые были, вероятно, частями того же ансамбля (Бостон, музей Гарднер; Нью-Йорк, музей Метрополитен; Лондон, Национальная галерея; Сеттиньяно, Флоренция, фонд Беренсона; Мюнхен, Старая пинакотека). 1320—25 — «Христос на троне», «Мученичество святого Петра», «Отсечение головы святого Павла», на обороте — «Святой Пётр со святыми Иаковом, Павлом, Андреем и Иоанном Евангелистом» («Полиптих Стефанески», Ватикан, прежде — алтарь собора Святого Петра). Во фресках со сценами из жизни святого Франциска (Флоренция, церковь Санта-Кроче, капелла Барди) Д. д. Б. использовал нек-рые ассиизские темы; эти повторения позволили проследить творческий путь мастера, пройденный за 30 лет его деятельности. Около 1328 — полиптих «Мадонна с Младенцем на троне, со святыми Петром и Павлом и архангелами Гавриилом и Михаилом» (Болонья, Национальная пинакотека, прежде — алтарь церкви Санта-Мария дельи Анжели, подписанный «Opus magistri locti de Florentia», «Работа местного флорентийского мастера»). Исследователи долгое время считали, что все эти произведения, в какой-то мере отражающие эволюцию самого Д. д. Б., нельзя рассматривать как абсолютно однородные; они, наоборот, доказывают, что мастер часто использовал помощников, к-рым он представлял, в зависимости от обстоятельств, большую или меньшую независимость. *Атрибуция* произведений самого Д. д. Б. зависит, т. о., от выяснения роли его помощников. Среди достоверных учеников художника разные



Джотто ди Бондоне. «Мадонна с Младенцем». Около 1320



Джотто ди Бондоне. «Введение Марии во храм». 1308—1311

исследователи называют «Maestro oblungo» (А. Вентури), «Мастера полиптиха Стефанески» (Р. Оффнер, М. Мисс), «Мастера полиптиха Сан-Репарата» (Р. Лонги) и др. Можно также упомянуть и другие произведения, к-рые приписываются самому Д. д. Б.: большое «Распятие» из церкви Онъиссанти, диптих «Распятие и Мадонна с Младенцем на троне, со святыми и добродетелями» (Страсбург, Музей изящных искусств, Нью-Йорк, собрание Вильденштейна), «Распятие» (Берлин-Далем, музей) и фрески «Чудо святого Франциска» (в правом нефе нижней церкви базилики Святого Франциска в Ассизи). В 1328—33 Д. д. Б. и его многочисленные ученики работали при неаполитанском дворе. Практически ни одно из произведений, выполненных им в этот период, не сохранилось, но судя по нек-рым фрагментам, можно говорить о развитии тех же тенденций, что и в «Полиптихе Стефанески» и фресках капеллы Барди, с их утончённым колоритом и вкусом к аристократизированной готике. Речь идёт о фрагменте большой фрески «Оплакивание Христа» (Неаполь, церковь Санта-Кьяра), особенно близком фрескам транспта церкви Ассизи, и других фрагментах в зале капитула монастыря Санта-Кьяра, в капелле Санта-Барбара в Кастель Нуово (головы святых и знаменитых людей в простенках между окнами). Стиль этих фресок явно ука-

зывает на работу учеников и помощников Д. д. Б., среди к-рых был и знаменитый флорентийский художник *Мазо ди Банко*. Однако участие другого мастера, Т. Гадди, к-рого традиционно считают прямым наследником искусства Д. д. Б., менее достоверно. По возвращении во Флоренцию Д. д. Б. стал главным мастером церкви Сан-Репарата и сюринтендантом стен и фортификаций (12.4.1334). Среди работ этого периода, вышедших из его мастерской, был и большой пятичастный полиптих «Коронование Марии» (Флоренция, церковь Санта-Кроче, капелла Барончелли), подписанный на предelle: «Opus magistri loci» («Произведение местного мастера»), в к-ром участвовал, возможно, молодой Т. Гадди. Главный мастер флорентийского собора, Д. д. Б. руководил первыми работами по строительству знаменитой кампаниллы (начата 18.7.1334), к-рая позже стала носить его имя. Между 1334 и датой его смерти Д. д. Б. посетил Милан, где работал по заказу Аццоне Висконти. Рисунки, связанные с этой работой, не сохранились, но очевидно, что они оказали влияние на ломбардских художников следующего поколения. Последней работой его мастерской, законченной уже после смерти мастера, были фрески с изображением сцен из жизни Марии Магдалины, «Рая» (со знаменитым портретом Данте) и «Ада» (Флорен-

ция, Национальный музей, Барджелло). Несмотря на свою плохую сохранность, они демонстрируют поздние идеи основателя итальянской живописи, в исполнении его многочисленных учеников. После смерти Д. д. Б. итальянское искусство находилось в положении, далёком от того, в каком начиналось творчество художника. Согласно знаменитому суждению *Ченнини*, Д. д. Б. заставил пройти «искусство живописи от греческого до латинского» и привёл его к «современному»; в буквальном смысле слова, переход итальянской художественной культуры от средневекового византийского («греческого») мира к миру готическому («латинскому») происходил под знаком искусства Д. д. Б. Эти трансформации были характерны для Рима, Умбрии (от Мастера Сан-Франческо к Маэстро ди Чези и Маэстро дель Фарнето), Романьи (Джулиано да Римини, Джованни да Римини, Пьетро да Римини) и, более сложным образом, Северной Италии (Маэстро деи Фиссирара — в Лоди, Маэстро делле Санта-Фаустина э Либерата, Маэстро ди Сант'Аббондио — в Ко-ме). В Тоскане, в частности в сиенской живописи, переход от *Дуччо ди Буонинсеня* к братьям *Лоренцетти* нельзя объяснить без упоминания о поездке двух последних во Флоренцию и об их отношениях с Д. д. Б. и его учениками. В живопись других городов Тосканы (Сан-Джиминьяно, Пиза, Ареццо) язык Д. д. Б. был привнесён художниками менее знаменитыми, но прекрасно знавшими произведения мастера. Это обновление коснулось не только живописи; скульптура, напр., после ранних новаторских работ Никола Пизано и Арнольфо ди Камбио и под влиянием страстной патетики Джованни Пизано, открыла для себя более размеренную классическую манеру или более крепкую «готическую», как у сиенца Тино ди Камаино и, особенно, у великого Андреа Пизано, к-рому традиция приписывает исполнение по рисункам самого Д. д. Б. барельефов флорентийской кампаниллы (ок. 1335—43).

Джулио Романо (*Giulio Romano*) (псевд.; наст. имя *Джулио Пиппи*, *Giulio Pippi*) (ок. 1499, Рим, — 1.11.1546, Мантуя), итальянский художник, один из наиболее самобытных представителей маньеризма

» Ученик *Рафаэля*, работавший вместе с ним в Ватикане, Д. Р. вскоре освободился от влияния учителя и около 1527 создал свой индивидуальный стиль, лишённый пря-

мых классических реминисценций. Его творчество можно разделить на два периода: работы в Ватикане (до смерти Рафаэля в 1520) и, после разграбления Рима (1527), деятельность в Мантуе, где гуманист и писатель Б. Кастильоне представил его ко двору Федерико Гонзаги, по заказу к-рого Д. Р. исполнил монументальный ансамбль палаццо дель Те. С 1515 Д. Р. по проектам Рафаэля делал подготовительные рисунки к «Деяниям апостолов», предназначенные для шпалер, а также по картонам Рафаэля писал фрески «Пожар в Борго» и «Битва при Остии» (1515–16, Ватикан, станция дель Инчендио). Тогда же он участвовал в украшении ватиканских лоджий, состоящих из 52 сцен Ветхого Завета, для к-рых характерны сокращенные пропорции, эффектные контрасты и ритмизированная игра «гротесков». Кроме того, по проектам Рафаэля он исполнил большую часть фресок с изображением «Истории Психеи» на вилле Фарнезина (1518). Д. Р. так же участвовал во многих поздних работах мастера, как на религиозную тематику («Шествие на Голгофу», Мадрид, Прадо; «Святое семейство Франциска I», Париж, Лувр; «Мученичество святого Стефана»; Генуя, церковь Сан-Стефано), так и портретов («Хуан Арагонский», Париж, Лувр; «Форнарина», Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В 1520 кардинал Джулио Медичи поручил Д. Р., вместе с Джованни да Удине, росписи лоджии виллы Мадама (окончены в 1521). Став папой Климентом VII и желая завершить росписи ватиканских Станц, он заказал Д.



Джулио Романо. Роспись Зала гигантов. 1532—1534

Р. фрески зала Константина (1523–25) — беспорядочные композиции с необычными перспективами, к-рые можно встретить и в других произведениях художника того времени («Мадонна с кошкой», Неаполь, Каподимонте; «Святое семейство со святыми», Рим, церковь Санта-Мария делл'Анима). В Мантуе, на службе у Федерико Гонзаги, сына Изабеллы д'Эсте, Д. Р. и его ученики создали захватывающие и яркие декорации в палаццо дель Те, полностью покрыв стены и своды стукко (искусственный мрамор) и живописью. Здесь противопоставляются два главных зала: Зал Психеи (1527–31), с тонкой игрой медальонов и круглых окошек и отделкой плафона, и Зал гигантов (1532–34), украшенный вихрящимися фигурами монстров. В декорации других залов использованы космогонические темы (Зал ветров). Палаццо дель Те, в к-ром замечательно выражены принципы театрализованного иллюзионизма, оказал огромное влияние на позднеманьеристические ансамбли, в особенности на работы Ф. Приматиччо, исполненные во время его пребывания

в Мантуе в 1525/1526—32 и позже, на службе у Франциска I. Позднее творчество Д. Р. было, в большой степени, связано с архитектурой. В эти годы он создал проект декорации хора и апсиды собора в Вероне (ок. 1534, «Сцены из жизни Марии», осуществлён Ф. Торбидо), «Рождество» (1531, Париж, Лувр — для капеллы Боскетти церкви Сант-Андреа в Мантуе), серию картин на мифологические темы («Семья Юпитера»; Лондон, Национальная галерея и Королевские собрания — для герцога Мантуанского), а также ряд картонов для шпалер по заказу Франциска I («История Сципиона», Париж, Лувр; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж).

Джунейд (полное имя Джунейд накаш ас-Султани, или Джунейд Султани) (работал в Багдаде ок. 1382–1410), персидский художник

► Д. считают лучшим художником багдадской книгохранилища (библиотека-мастерская в средневековых странах ислама) правителя Ахмада Джалаира. О жизни Д. практиче-

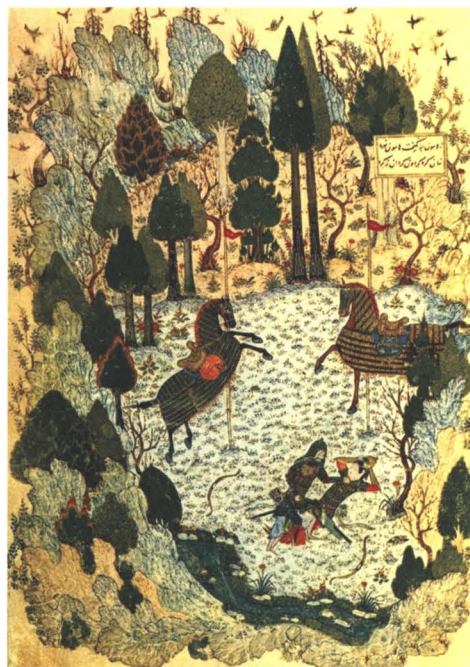


Джулио Романо. «Мадонна с Младенцем». 1522—1523

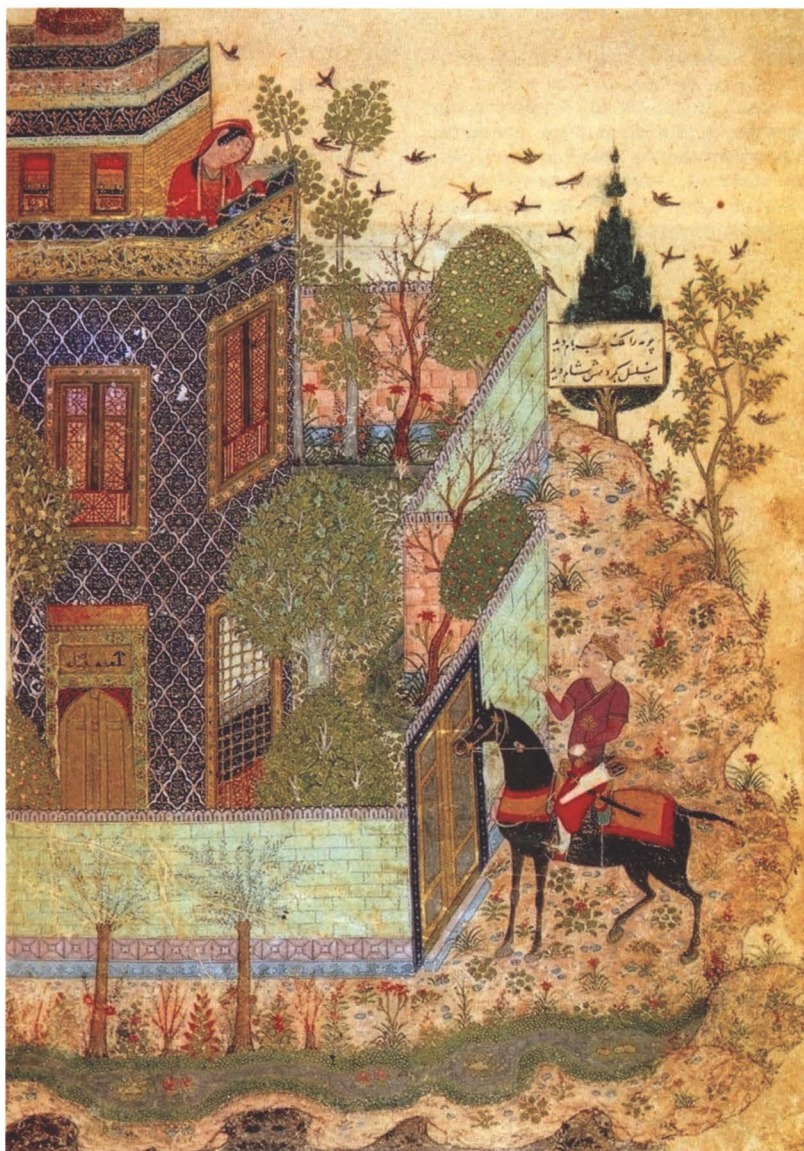
ски ничего не известно. Всё, что о нём сообщает в своём «Трактате о каллиграфах и художниках» персидский автор *Дуст Мухаммад*, — это то, что Д. был учеником художника *Шамс ад-Дина*. Д. не просто перенял манеру своего учителя, но развил её в лирико-поэтическом русле, создав превосходные миниатюры к «Трёх поэмам» Хаджу Кермани, персидского придворного поэта, скончавшегося за несколько десятилетий до этого. Рукопись с его миниатюрами датируется 1396 и находится в Британской библиотеке (Лондон). В рукописи есть одна миниатюра с подписью художника — «Хомай на следующий день после свадьбы». На ней изображены герои поэмы Кермани «Хомай и Хомаюн» в довольно замысловатых

дворцовых кулисах; над сидящей на постели Хомай в небольшом белом окошке красуется надпись Д. — «царский художник». Отталкиваясь от этой работы, специалисты пришли к заключению, что все девять миниатюр манускрипта принадлежат кисти Д. Творчество этого мастера было большим скачком в развитии персидской живописи. Руководствуясь вкусами своего главного заказчика, султана Ахмада Джалаира, к-рый сам был поэтом и художником, Д. создал наиболее поэтичные творения в персидской живописи конца 14 в. В его миниатюрах виден интерес к пейзажу, тщательность деталей и яркость красок, а в военных сценах отражено рыцарство монгольской эпохи. Д. был первым персидским худож-

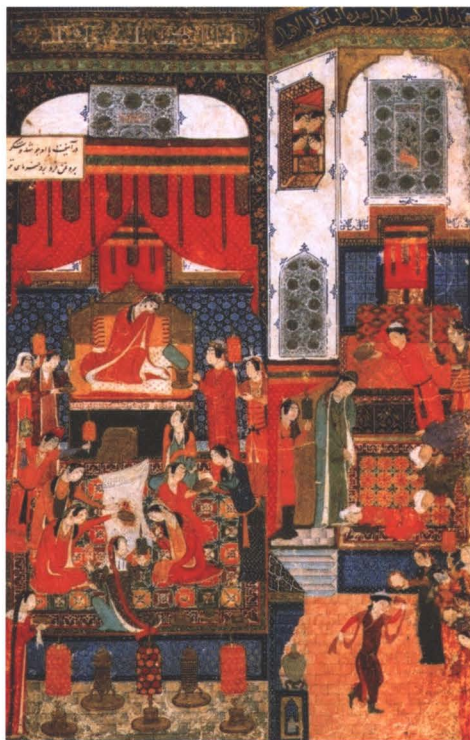
ником, подписавшим свою миниатюру, а его работы служили образцом для последующих поколений мастеров, к-рые копировали его произведения.



Джунейд. «Хомай узнаёт Хомаюн». Миниатюра. «Диван» Хаджу Кермани. 1396



Джунейд. «Хомаюн подглядывает за Хомаем, стоящим у ворот». Миниатюра. «Три поэмы» Хаджу Кермани. 1396



Джунейд. «Хомай на следующий день после свадьбы». Миниатюра. «Диван» Хаджу Кермани. 1396

Джунта Пизано (*Giunta Pisano*)
(известен по документам в 1229—1254), итальянский художник

» Д. П. (что означает «пизанец Джунта»), вероятно, следует считать самым изобретательным художником первой половины 13 в., чьё влияние распространилось и на 14 в. Его живописная манера вела происхождение от *пизанской школы* конца 12 — начала 13 в., в которой доминировала византийская иконопись, также школа испытала влияние произведений, созданных в мастерской *Берлингьерди* Миланезе. Однако надо было иметь острую наблюдательность и сильное воображение, чтобы византийский прототип распятия превратить в образ умирающего Христа, наполненный глубоким страданием, как это сделал Д. П. Сегодня существуют три расписных креста, на которых стоит подпись Д. П.: это «Крест» из церкви Санта Мария дельи Анджели (Ассизи), «Крест» из музея Сан Маттео (Пиза) и самый знаменитый — «Крест» из

церкви Сан Доменико (Болонья). По их местонахождению можно определить, что Д. П. был известным мастером и работал не только в Пизе, но также получал заказы из других городов. В архивных документах сохранилась запись от 1239 о том, что в Рим приезжал его сын, священник Леонардо, с «Джованни Пизано, учеником мастера Джунта», на основании чего исследователи предполагают, что мастерская Д. П. получала заказы и из Рима. Самая известная история, связанная с его именем, относится к 1236 и расписному кресту (к сожалению, не сохранившемуся), созданному для Нижней церкви Сан Франческо в Ассизи по заказу Ильи Кортонского — главы ордена францисканцев. Вероятно, это был первый крест Д. П. с ярким отображением страданий Христа. Но кроме того, у подножия распятия Д. П. изобразил самого Илью Кортонского, что было в то время невиданно и вызвало недовольство братии, к-рая и так не слишком жаловала своего главу, считая, что он излишне склонен к чревоуго-

дию, роскоши и т. п. Кроме подписанных Д. П. произведений, указанных выше, его руке, либо его мастерской исследователи приписывают ряд работ, хранящихся в различных музеях мира: три разных алтарных образа с изображением святого Франциска и сцен из его жизни (Пиза, музей Сан Маттео; Ассизи, сокровищница монастыря; Рим, Ватиканская пинаотека), четыре расписных креста (два из них — в Пизе, музей Сан Маттео, затем Венеция, собрание Чини, и Нортгемптон, Музей искусства Колледжа Смит), а также два фрагмента расписного креста из Национальной галереи искусства (Вашингтон) и две доски со сценами из жизни Христа из Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва). Все произведения Д. П. не имеют точных дат.

Джусто ди Менабуой (*Giusto de' Menabuoi*) (прозв. — *Джусто да Падова*, *Giusto da Padova*) (ок. 1330, Флоренция, — ок. 1390, Падуа), итальянский художник



Школа Джунта Пизано. «Святой Франциск и сцены из его жизни». 1260—1270



Джусто ди Менабуои. «Брак в Кане». 1376—1378

» Первые работы Д. д. М., датируемые началом 1350-х, выполнены в Милане, а с 1370 он работал в Падуе и пользовался покровительством правившей здесь семьи Каррара. Уже в ранних произведениях определился стиль мастера, сложившийся под влиянием работ Джотто ди Бондоне и его последователей. Таков «Святой Протасий» (до 1350, Милан, Академия Брера), входивший в серию погрудных изображений святых в церкви Санта Мария ди Брера. Лапидарность линии силуэта, обобщённая трактовка форм сочетаются в этой фреске с одухотворённостью, навеянной, по видимому, готическими образцами. В такой же обобщённой манере выполнены и величественные фигуры женщин из фрески «Страшный суд» (Вибольдоне, аббатство, нач. 1350-х). Из станковых работ, выполненных Д. д. М. до переезда в Падую, самым значительным является полиптих «Благовещение, Рождество, Распятие» (1367, боковые створки) и «Коронование Девы Марии» (центральная композиция, все — Лондон, Национальная галерея). Вершиной творчества Д. д. М. является грандиозный цикл росписей купола баптистерия в Падуе, законченный ок. 1376. Росписи на библейские и евангельские темы располагаются концентрическими кругами, в центре к-рых находится фигура Христа. Одной из лучших композиций, включённых в эти росписи, является «Благовещение», где коленопреклонённый ангел и величественная Дева Мария предстают в неглубоком пространстве под арочными сводами. Величавый

облик персонажей, торжественность их жестов, плавность обобщённых линий силуэта, безупречно вписанных в арочное обрамление, сочетание голубых тонов одеяния Девы Марии и белых одежд ангела с золотом нимбом создают редкое в итальянской живописи 14 в. классическое начало. Немного словным и торжественным предстаёт Д. д. М. и в «Тайной вечере». Из других композиций, украшающих баптистерий, особенно выделяются «Создание Адама», «Призвание апостолов», «Брак в Кане». Кроме фресок баптистерия художник расписал около 1392 капеллу Беллуди в соборе Святого Антония (дошедшие до нас фрески сильно разрушены временем) и капеллу Святого Августина в церкви Эремитани (ок. 1370). Эти росписи с фигурами Добродетелей, философов, аллегорий наук, также сильно пострадавшие от времени, понесли дополнительный урон во время Второй мировой войны 1939—45, когда при бомбардировке Падуи англичанами в храм попала бомба, уничтожившая соседнюю капеллу Оветари.

Дзаваттари (Zavattari) (работали в Ломбардии в 1404—1479), семья итальянских художников

» Амброджо, Грегорио и Винченцо являются авторами самого значительного цикла фресок ломбардской поздней готики — «Сцены из жизни королевы Теодоланды» (1444) в капелле собора в Монце. Произведение довольно среднее, но с пикантным повествованием, а кроме того, оно богато изображениями придворных костюмов того време-

ни. Нек-рые персонажи на этих фресках, исполненных под влиянием Микелино да Безоццо, выделяются более «современной» трактовкой, близкой по стилю произведениям Мазолино да Паникале. Семейству также приписывают полиптих (к-рый другие исследователи атрибутируют как произведение ломбардской школы середины 15 в.), пять панно к-рого — «Мадонна с Младенцем» и четыре «Святых» — находятся в музее Замка Святого Ангела в Риме, а два — «Святые» — в частном собрании во Флоренции.

Дзандоме́нги Федерико, см. Зандоме́нги



Дзао Ву-Ки. «Посвящение Ту-Фу»

Дза́о Ву-Ки (англ. Zao Wou Ki) (или Чжао Уцзи, Zhao Wuji) (р. 13.2.1921, Пекин), французский художник, китаец по национальности

» Из аристократической семьи. Рано начал рисовать. В 1934—40 обучался в Школе изящных искусств в Ханчжоу (пров. Чжэцзян), где изучал работы и технику традиционной китайской живописи; предпочитал академизму каллиграфию, бронзовую скульптуру и керамику древности. Вскоре, по репродукциям, Д. В.-К. познакомился с европейской живописью и в 1941, в Шанхае, устроил свою первую выставку, на к-рой были представлены работы, исполненные в манере П. Пикассо. Благодаря мастерскому владению традиционной китайской техникой живописи, Д. В.-К. получил должность преподавателя рисования в Школе изящных искусств, к-рую сам только что закончил; препода-

вал там до 1947. Т. к. в это время шла война с Японией, то он вместе со школой переезжал по стране: сначала в провинцию Цзянси, потом в Хунань, затем в Сычуань. В 1948 Д. В.-К. приехал в Париж, поселился на Монпарнасе, познакомился с П. Слуджем, Х. Хартугом, Н. де Сталем, А. Джакометти, М.Э. Виейрой да Силва, А. Мишо. В Париже художник осознал необходимость вернуться к корням; по словам самого Д. В.-К., «именно Сезанн помог мне вернуться к китайской живописи». Однако в его первых работах, исполненных во Франции, было признано влияние образов П. Клее. Этот поворот, обусловленный *ориентализмом* нек-рых композиций Клее, был лишь прелюдией к возвращению к собственно китайскому искусству. В эти годы Мишо, восхищавшийся литографиями молодого Д. В.-К., познакомил его с П. Лоебом, к-рый около 1951 стал первым покупателем работ художника, а в 1952 организовал его выставку в своей галерее. В 1951, 1953 и 1956 художник выставлял свои рисунки, гравюры, акварели и литографии в галерее Ля Юн Дзао; с 1955 связан с галереями Франции, где проходили его многочисленные выставки. Постепенно Д. В.-К. отошёл от *фигуративного искусства* и по примеру своих товарищей обратился к чистой абстракции; одновременно, около 1953, художник освободился и от влияния Клее. Т. о., Д. В.-К. разрешил противоречие между вековой концепцией дальневосточного искусства и творческой свободой европейской живописи. В сущности, ему удалось вдохнуть новую жизнь в традиции великих китайских пейзажистов и каллиграфистов, усвоив богатство и изощрённость западного искусства. С этого времени в его работах появилась гармония абстрактных пейзажей, больших пространств, воздушных или текучих, потоки к-рых пересечены нервными штрихами. Д. В.-К. работал также как книжный оформитель. В 1964 художник получил французское гражданство. В 1993 он был награждён французским орденом Почётного легиона, в 1994 — Императорской премией Японии, в 2001 — премией Фонда Тейлора. С 2002 — член Академии изящных искусств Франции.

Дзена́ле *Бернардино* (*Zenale Bernardino*) (ок. 1460, Тревильо, регион Ломбардия, — 1526, Милан), итальянский художник

» Первый документ, в к-ром упоминается его работа в Милане, датирован 1481. На протяжении послед-

них двадцати лет 15 в. Д. работал вместе со своим земляком Б. Бутиноне. Личность и самостоятельное творчество Д. всё ещё являются предметом дискуссии, даже несмотря на ту славу, к-рой пользовался художник в 16 в.: он был известен и как теоретик перспективы и архитектуры. Ему приписывают монументальные и глубокие по своему вдохновению фигуры на полиптихе коллегии в Тревильо, исполненном в соавторстве с Бутиноне не ранее 1485, а также на триптихе «Сошествие Святого Духа», центральная часть к-рого находится в музее в Лоуренсе (шт. Канзас, США), а створки с фигурами «Святых» — в Палаццо Питти во Флоренции (дар Контини-Бонакоссии). Композиция «Поругание Христа» (1503, Изола-Белла, частное собрание) является главным произведением следующего периода творчества Д. и исполнено под влиянием Д. ди А. Браманте и Брамантино, воспринятым художником через работы В. Фоппы. На основе стилистического анализа художник нередко отождествляется с мастером «Псевдо-Чи-

веркино» или «Мастером XL», автором «Обрезания Христа» (Париж, Лувр) и «Пьеты» (Брешия, церковь Сан-Джованни Эвангелисто), а также многочисленных работ, хранящихся ныне в частных собраниях или музеях мира («Мадонна со святыми», Денвер, музей).

Диас де ла Пенья, Нарсис Вуржиль (*Díaz de la Peña Narcisse Virgile*) (25.8.1807, Бордо, — 18.11.1876, Ментона, возле Ниццы), французский художник, испанец по происхождению

» Его родители, испанцы, эмигрировали, и будущий художник был воспитан пастором. В результате несчастного случая в юности потерял ногу, что, однако, почти не повлияло на его жизнерадостный характер. Наряду с Ж. Дюпре, К. Тройоном и позже О. Ренуаром, он начинал как художник по фарфору. Впервые он принял участие в *Салоне* в 1831. Открыто демонстрируя восхищение перед работами Э. Делакруа, он выбирал романтические сюжеты (восточные, цыганские).



Диас де ла Пенья Н.В. «Лес в Фонтенбло. Осень», 1872

Художник работал и в жанре, излюбленном ещё в 18 в.: нимфы, галантные обнажённые, вызывающие в памяти образы *Корреджо* («Венера и Адонис», 1848, Кан, Музей изящных искусств; «Нимфа и амуры», 1852; «Нимфа, ласкающая Амура», 1855, Париж, музей д'Орсэ; «Венера, обезоруживающая купидона», Лондон, собрание Уоллеса). Эта будничная живопись Д. д. л. П., однако, гораздо менее значительна, чем его более поздние пейзажи. В 1837 он познакомился с Т. Руссо и с мастерами *барбизонской школы*. Его искусство менее интеллектуальное, чем их, но более лёгкое и ласкающее. Художника волновали эффекты освещения, придающие пейзажу определённую осязаемость; его пейзажи нередко оживлены человеческими фигурами («Цыганский табор», 1844, Бостон, Музей изящных искусств; «Подлесок», 1855, Париж, Лувр; «Лужа под дубами», 1857; «Лесная поляна», 1871, Париж, музей д'Орсэ; «Лес Фонтенбло», 1874, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Д. д. л. П. оказал влияние на импрессионистов; его последователем стал А. Монтчелли.



Дибенкорт Р. «Океанский парк № 69»

Дибенкорт Ричард (Diebenkorn Richard) (22.4.1922, Портленд, шт. Орегон, — 30.3.1993, Беркли, шт. Калифорния), американский художник-абстракционист

» Вырос в Сан-Франциско. Участвовал во Второй мировой войне 1939–45, служил на флоте. В 1946 вернулся в Сан-Франциско, учился в Калифорнийской школе изящных искусств, с 1947 там же преподавал. В этот период на него оказали огромное влияние художники К. Стилл и М. Ротко, к-рые в конце 1940-х также преподавали

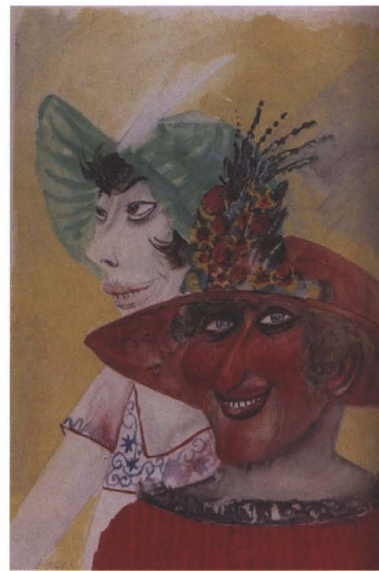
в Калифорнийской школе. В 1950–51 продолжал учёбу в университете города Альбукерке (шт. Нью-Мексико). Его художественный стиль несколько изменился, краски стали более сочными и текучими, а нюансы картин — светлее. Именно в Альбукерке художник начал заниматься пейзажной живописью, увлёкшей его на долгие годы. В первой половине 1950-х он создал несколько серий пейзажей — «Альбукерке», «Урбана», «Беркли». Позднее художник признавался: «По темпераменту я, возможно, всегда был пейзажистом, однако постоянно боролся против этого». В своей лирической склонности к изображению природы и ландшафта мастер был близок к другим художникам второго поколения *абстрактного экспрессионизма*, таким, как Х. Франкенталер и Дж. Митчелл. Большое влияние на создание Д. своих пейзажных серий, в особенности «Урбана», оказали два события: посещение им ретроспективы работ А. Матисса в Лос-Анджелесе в 1952 и впечатления, полученные им при воздушном полёте 1951 из Альбукерке в Сан-Франциско. В 1986 художник рассказывал Дж. Норденду: «Взгляд с высоты показал мне множество возможностей, как можно работать с плоской поверхностью — как обрабатывать раздавленное поле ила или краски. Формы, которые существуют в неглубокой пространственной глубине, открывают художнику широкий спектр возможностей». В 1955–67 художник занимался *фигуративной живописью* и вернулся к абстракционизму только в конце 1960-х, создав в жанре «абстрактного пейзажа» свою самую известную и наиболее многочисленную серию картин «Океанский парк».



Дибенкорт Р. «Урбана № 6». 1953

Дивизионизм (франц. *divisionnisme*, от *diviser* — делить), альтернативное название пуантилизма

«Дикие» (от франц. *fauves*), название течения во французской живописи начала 20 века; см. *Фовизм*



Дикс О. «Горничная по воскресеньям». 1923

Дикс Отто (Dix Otto) (2.12.1891, Унтермхауз, ныне р-н г. Гера, земля Тюрингия, — 25.7.1969, Зинген, регион Баден), немецкий художник

» В 1905–09 учился у художника-декоратора, в 1910–14 обучался в Дрезденской школе прикладного искусства. В своих ранних произведениях Д. следовал традиции немецкой живописи 15–16 вв., позже испытал влияние группы «Мост» и *футуризма* (в 1914–19). Как и другие художники того поколения, Д. глубоко переживал трагедию Первой мировой войны 1914–18, на темы к-рой исполнил около 600 рисунков, акварелей и гуашей. В 1914–19 он служил на русском и французском фронтах. Картины, написанные в 1920, отражают политический климат в Германии после окончания войны. Для них характерна удивительная смесь дадаистской (см. *Дадаизм*) техники (коллажи; в 1920 Д. принял участие в большой выставке дадаистов в Берлине) и двухмерности *экспрессионизма* («Баррикада» и «Искалеченные войной» — не сохранились; «Праздничная улица в Дрездене», Штутгарт, Государственная галерея; «Продавец спичек I», там же). Тогда же Д. создал стиль, ставший особенно характерным для его твор-



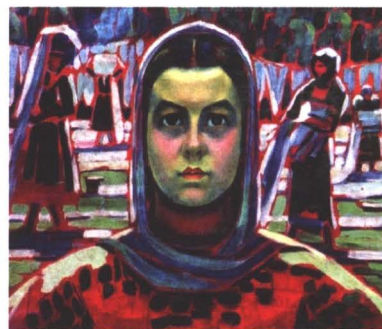
Дикс О. «Продавец спичек II». 1927

чества, — графический в своей основе, он окрашен холодными и пронзительными тонами в соответствии с экспрессивной традицией 16 в. (Г. Бальдунг, А. Дюрер, Л. Кранах Старший, Грюневальд), к-рую он сочетал с современными сюжетами: фантастический ужас в картине «Окоп» (1920—23, погибла после 1938), портреты, создающие эффект присутствия («Уролог-дерматолог Кох», 1921, Кёльн, музей Вальраф-Рихарт; «Сильвия фон Харден», 1926, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; «Портрет родителей художника», 1924, Ганновер, музей); сатиры на современный город («Большой город», 1927, Штутгарт, Государственная галерея), прямое наблюдение откровенных человеческих ситуаций («Беременная женщина», 1930—31). Его ксилографии (самая ранняя датируется 1913; в 1919 была исполнена прекрасная серия «Крик») и офорты 1920-х («Девочки» и «Артисты цирка», 1922, и особенно 50 офортов из серии «Война», 1923—24, изданы в Берлине в 1924, полностью собраны в 1961) поражают своей правдивостью и жизненной силой. Д. работал в старой темперной технике с лессировками, он рисовал серебряным карандашом (этюды новорождённого сына Урсуса, 1927; растения, очень напоминающие листья Дюрера, обнажённые фигуры, пейзажи). Д. был провозглашён лидером группы «Новая вещественность» (первая выставка в Манн-

гейме в 1925), но после 1930 художник отошёл от этого направления в сторону более мягкой живописи (что проявилось даже в новых работах на тему войны — 4 панно, 1929—32, Дрезден, Картинная галерея), заимствуя сюжеты своих картин у старых мастеров (тема искушения святого Антония, святой Христофор, тема бренности жизни), где обнажённые фигуры отмечены странной поэтичностью образов Кранаха и особенно замечательны пейзажи, в частности графические («Идеальный пейзаж Херау», 1934, Ахен, частное собрание). Около 1946 Д. увлёкся приёмами позднего экспрессионизма, более тонкого и живописного. Профессор Дрезденской академии в 1927—33, в 1936, изгнанный нацистами, он переехал в Хемменхофен на Боденском озере. Искусство Д., одновременно беспристрастное, не ангажированное и исключительно правдивое, было лучше оценено в 1945—60, в момент фигуративистской реакции на субъективизм абстракции; знаменательно, что Д., как и поздний Ф. Бэкон, часто обращался к философии Ф. Ницше.

Дилер, арт-дилер (англ. *dealer* — торговец, торговый агент), постоянно действующий на художественном рынке профессиональный покупатель и продавец произведений искусства

» Может действовать как представитель дилерской фирмы или индивидуально, причём в последнем случае как официально, так и на чёрном рынке. Д. в отличие от галериста работает исключительно с целью извлечения прямой материальной прибыли из своей деятельности. Специфика дилерства состоит также в том, что, как правило, произведения не берутся им на комиссию (т. е. в порядке посредничества, когда вещь продаётся за процентное или иное комиссионное вознаграждение, получаемое при продаже от владельца вещи), а выкупаются. Д. стремятся приобретать произведения оптом для продажи в розницу, могут действовать через салоны и галереи, в т. ч. свои собственные, или продавать вещи с помощью каталогов. В странах с развитым художественным рынком существуют региональные и национальные дилерские ассоциации (напр., Американская ассоциация арт-дилеров, ААА), членство в к-рых является чрезвычайно престижным, свидетельствуя не только о квалификации и успешности работы Д., но и о соблюдении им чётко разработанных этико-моральных норм профессии.



Димитров-Майстора В. «Крестьянка». Около 1930

Димитров-Майстора Владимир (1.2.1882, с. Фролош, Кюстендилский окр., — 29.9.1960, София), болгарский художник

» Народный художник Болгарии (1952). Родился в семье беженцев из Македонии. В 1889 семья переехала в город Кюстендил, где будущий художник получил образование. Сменил несколько профессий; работал маляром и писарем в окружном суде, где заметили его талант. В 1903 на вольные пожертвования своих сограждан Д.-М. уехал в Софию учиться в Художественном индустриальном училище (ныне Художественная академия), к-рое окончил в 1910. Изучал сокровища художественных собраний в музеях Европы и США. В 1911—18 преподавал рисование в гимназии г. Свиштов. Во время Балканских войн 1912—13, а также Первой мировой войны 1914—18 в качестве военного художника делал зарисовки и акварели фронтовых сцен. После войны Д.-М. посвятил своё творчество изображению крестьянского быта. Его многочисленные картины воспроизводят хороводы, сельские свадьбы, невест в праздничных нарядах. Художник воспевал и трудовые крестьянские будни, прежде всего труд сельских женщин: жатва, прополка, белие холста. Яркие народные костюмы определяют звучный колорит и декоративную выразительность большинства картин художника. В широко написанных композициях доминируют различные нюансы красного, оттеняемые пятнами белого. Обобщая формы, Д.-М. добивался создания типического, иногда несколько плакатного, народного образа, родственного тем идеальным представлениям, к-рые свойственны фольклору. В пластическую систему полотен часто включается декоративно-орнаментальный фон, преобразующий реальные впечатления от цветущих или усеянных плодами деревьев («Мать и дитя», ок. 1930—35; «Семейство», ок. 1935,

обе — София, Национальная галерея). Изображая те или иные сельские работы, мастер стремился к строго уравновешенному конструктивному построению, основанному на мерном ритме пластических масс и цветовых пятен («Беление холста», ок. 1930; «Жницы», ок. 1935, обе — София, Национальная галерея). Самобытное искусство Д.-М. оказало значительное влияние на творчество многих болгарских художников. Его красочная живопись, своеобразно отключившаяся на искания 20 в., внесла яркий штрих в картину болгарского искусства Нового времени.

Динамика (от греч. *dýnamis* — сила), выражение в искусстве движения, изменения во времени, явление вовне внутренней энергии

» В пластических искусствах статические начала, устойчивость, равновесие, тектоника в той или иной мере сочетаются с Д., началами движения, ритма, энергии, порыва. В отличие от временных, динамических искусств, содержащих реальное движение зримых или слышимых образов и форм, в пластических искусствах отсутствует реальное движение. Но восприятие их образов происходит во времени, и потому пластические искусства, не обладая движением, могут обладать раскрывающейся в их восприятии Д., художественно-образным выражением движения. Членения и пропорции пространственных форм, устойчивость или неустойчивость композиции, характер мазков в живописи — всё это создаёт определённый ритм, воспринимаемый во времени. Д. состоит в ускорении или замедлении этого ритма, в выражении стремительности воображаемого перемещения в пространстве, в создании впечатления подвижности элементов художественной формы. В истории искусства эпохи и стили, в к-рых преобладают начала покоя и гармонии (древнегреческая классика, романский стиль, Возрождение, классицизм), чередуются с нарастанием Д. (эллинизм, готика, барокко). Господство динамических ритмов отличает такие направления, как *экспрессионизм*, *футуризм*.

Дионисий (ок. 1440 — между 1502 и 1508), русский иконописец

» В отличие от других знаменитых иконописцев Древней Руси, *Феофана Грека* и *Андрея Рублёва*, биографические сведения о к-рых почти не сохранились, Д. представляет собой редкое исключение. И хотя даты рождения и смерти его весьма

приблизительны, о творчестве мастера, его работах и заказах известно довольно многое. Исключительная судьба, талант и высокие покровители — великий князь и высшие духовные особы — обеспечили самые благоприятные условия для творчества мастера. Первый из серьезных заказов Д. получил между 1467 и 1477, когда ему предложили участвовать в росписях церкви Рождества Пресвятой Богородицы в Пафнутьево-Боровском монастыре (ныне в Калужской обл.). Здесь он работал ещё не вполне самостоятельно, а под началом мастера Митрофана, к-рого называют его учителем. Однако уже тогда проявился индивидуальный почерк и яркий талант молодого иконописца, т. к. документы упоминают об обоих живописцах как о «пресловутих... паче всех в таковом деле». В 1481 Д. получил новый почётный заказ: вместе с тремя другими мастерами он должен был выполнить иконы для иконостаса Успенского собора Московского Кремля, для деисусного, праздничного и пророческого чина (рядов иконостаса). О том, как вы-

соко ценили молодого иконописца, свидетельствует редкий по тем временам факт: заказчик, владыка Вассиан, ещё до начала работ выплатил художникам задаток — 100 целковых. Тогда это была значительная сумма. Исследователи полагают, что кисти Д. принадлежал в основном деисусный чин, т. е. самая ответственная часть работы. С тех пор он заслужил репутацию «мастера преизящного» и олицетворял *московскую школу* иконописи. Любимец Ивана III и известного гонителя еретиков Иосифа Волоцкого, по заказу к-рого он написал более 80 икон, Д. был носителем официальной великокняжеской традиции в искусстве. Композиции его произведений отличались строгой торжественностью, краски были светлы, пропорции фигур изящно удлинены, головы, руки и ноги святых миниатюрны, а лики неизменно красивы. Однако в них не следовало искать ни страстности Феофана Грека, ни глубины образов Андрея Рублёва. Яркая праздничность и парадность произведений Д., изысканность их колорита отвечали



Дионисий. Икона «Богоматерь Одигитрия». 1482



Дионисий. Икона «Великомученица Варвара». Конец 15 века

требованиям времени: Московская Русь переживала период своего расцвета. В 1482 Д. написал для Вознесенского монастыря Московского Кремля икону «Богоматерь Одигитрия». Излюбленный мастером светло-золотистый фон, пурпурный мафорий (одеяние) Богоматери, её торжественная поза и славословящие ангелы создали общий величественный строй образа. Много работ выполнил Д. для Иосифо-Волоколамского и Павло-Обнорского монастырей. В частности, для последнего он написал «Распятие», к-рое помещалось в иконостасе собора. Центр иконной доски, подчёркивая её вертикаль, занимало изображение креста, на к-ром распят Спаситель. Поникшая голова, словно венчик увядшего цветка, раскинутые, как стебли, руки и пластично изогнутое тело создают торжественно-печальное настроение. Безмолвно застывшие фигуры предстоящих Марии, Иоанна и пришедших с ними женщин и воина составляют симметрично расположенные по сторонам креста скорбные группы. Им вторят фигуры ангелов в верхнем регистре и помещённые ещё выше, над перекладиной креста, изображения Солнца и Луны, символизирующие космическое значение события. Ангелы, следящие за бегом небесных светил, уводят их с небосклона. Наиболее значительной работой Д. стали монументальные росписи — фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1495—96). Здесь художник трудился не один, а с сыновьями и

подмастерьями. Небольшой по размерам храм Рождества Богородицы расписан сценами из земной жизни Девы Марии. При входе молящихся встречает порталная фреска, к-рая словно выступает изнутри церкви на стены фасада. Композиция её делится на три регистра: нижний ряд служит как бы основанием верхних и состоит из «полотенец» — своеобразного орнамента, имитирующего ткань. Выше по сторонам входа располагаются две фигуры архангелов, Михаила и Гавриила, третий регистр занят сценами из детства Девы Марии, а завершает композицию деисус. В интерьере собора значительное место отведено сюжетам из Акафиста Богоматери, созданного византийским поэтом 6 в. Романом Сладкопевцем. 25 гимнов, сцены к-рых, начиная с Благовещения, развёрнуты на восточных, затем на западных столбах и западной стене

церкви, составляют подлинную Богородичную сюиту. Светлое, радостное настроение объединяет все фрески, прославляющие Деву Марию и её заступничество за людей перед Господом («Покров», «Собор Богородицы», «О Тебе радуется», «Страшный суд» и др.). Чистые и нежные краски с преобладанием зеленоватого, золотистого и, главное, белого цвета, впервые в древнерусском искусстве получившего здесь самостоятельное звучание, великолепно гармонируют с эмоциональным строем образов. Ферапонтов монастырь, находившийся далеко на севере и редко посещавшийся паломниками, был небогат, а потому не имел средств на поновления живописи. Этому обстоятельству мы обязаны тем, что фрески Д. избежали поздних записей, сохранили близкий к первоначальному колорит и позволили составить верное



Дионисий и мастерская. Икона «Воскресение (Сожествие во ад)». 1502—1503



Дионисий Глушицкий. Икона «Кирилл Белозерский». 1424

представление о манере письма мастера. Кисти Д. принадлежали также житийные иконы святых Кирилла Белозерского, Димитрия Прилуцкого и др. Тип житийных икон, когда в центре доски, в среднике, помещалась фигура избранного святого, а по сторонам её окружали клейма: небольшие, забранные в рамки композиции на сюжеты из жизни и чудесных деяний праведника были широко распространены в древнерусской живописи. Особой известностью пользуются две парные житийные иконы Д., изображающие митрополитов Петра и Алексия, выполненные для Успенского собора в Московском Кремле. Митрополиты представлены в парадных облачениях, в полный рост, положения их фигур и жесты почти симметричны (возможно, иконы висели в соборе друг против друга и потому композиционно перекликались), фигура митрополита Петра лишь слегка сдвинута влево, а митрополита Алексия — вправо. Величественная осанка, красочные одежды, с преоб-

ладающим белым цветом, усиливают торжественность и монументальность образов. В малых же картинах-клеймах, изображавших эпизоды из жизни святителей, отразился реальный мир, столь близкий Д. Работая над большими заказами с сыновьями и подмастерьями, иконописец со временем создал круг своих учеников и последователей. И хотя никому из них не удалось достичь той красоты и выразительности образов, к-рая свойственна произведениям мастера, всё же работы «круга», или «школы», Д. отличаются высокими художественными достоинствами. К числу их относятся и произведения сына знаменитого иконописца, *Феодосия Изографа*, выполнившего в 1508 росписи стен Благовещенского собора Московского Кремля. По решению ЮНЕСКО 2002 был объявлен годом Д.

Дионисий Глушицкий (1362, близ Вологды, — 1.6.1437, похоронен на территории Дионисиево-Глушицкого монастыря, Соколь-

ский р-н Вологодской обл.), русский преподобный святой, иконописец

► Монашеский постриг принял в вологодском Спасокаменном монастыре. После 9 лет монашества основал церковь Святого Николая на берегу Кубенского озера. В 1396 оставил церковь и поселился на берегу р. Глушицы, где основал монастырь. В 1402 и 1412 в монастыре были построены две церкви, к-рые Д. Г. украсил иконами собственного письма. Основал ещё несколько обителей и храмов на рр. Сухонь и Двинец. В 1547 на церковном соборе Д. Г. был причислен к лику святых. Согласно житиям, Д. Г. занимался перепиской книг, шитьём одежд, плотницкими и кузнечными работами, а также иконописью. В настоящее время Д. Г. более всего известен как иконописец. В 19 в. его кисти приписывалось множество икон. Часть из ныне сохранившихся икон исследователи атрибутируют как произведения другого *Дионисия* — знаменитого московского иконописца; часть датируется более поздним временем создания и не могут принадлежать авторству Д. Г.; атрибуция нек-рых икон спорна. Наиболее известна прижизненная икона-портрет Кирилла Белозерского из Кирилло-Белозерского монастыря, находящаяся сейчас в экспозиции Государственной Третьяковской галереи (Москва). День памяти: 1 июня и 12 октября по юлианскому календарю.

Диора́ма, диа́рама (греч. *dia* — сквозь, через и *horama* — вид, зрелище), *синтетический вид искусства*, в котором живопись дополняется другими художественными средствами, сближающими искусство Д. с театральной декорацией

► С театром Д. роднит подобие сцены, сочетание живописи с бутафорскими или реальными предметами, использование специального освещения. Современная Д. имеет вид дугобразно изогнутой невысокой ленты-картины, всю внутреннюю вертикальную поверхность к-рой занимает живописное полотно, а горизонтальную плоскость перед ней — предметный план; зритель находится на нек-ром отдалении перед вогнутой композицией. Д. родственна панораме и может восприниматься как её фрагмент. Первоначально в искусстве Д. живопись наносилась на полупрозрачную поверхность с обеих сторон; меняющимся двусторонним освещением достигались разнообразные зрительные эффекты; изображение дополнялось новы-



Диорама. Мальцев П.Т. «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года». Фрагмент. Севастополь. 1959

ми элементами. Для Д. сооружались специальные павильоны. Благодаря возможности создавать иллюзию обширных пространств в качестве сюжетов Д. выбирались эффектные ландшафты, архитектурные пейзажи, мифологические, библейские сцены и др. Первая Д. была создана во Франции в 1822 Л.Ж. Дагером, знаменитым изобретателем фотографии. Сложные механизмы и изощрённая игра света вместе с зеркалами и пологом размерами 22×14 м Д. держали в напряжении

зрителей, перед к-рыми каждые 15 мин. менялись сюжеты: горы, развалины готических замков, итальянские пейзажи. Позднее декоратором Грониусом была устроена Д. в Берлине, откуда в 1851 она была переведена в С.-Петербург, где получила известность под названием «панорамы Палермо». Посетители входили внутрь круглого здания и по лестнице поднимались в павильон, из к-рого открывался во все стороны вид на Палермо и его окрестности. Павильон находился как бы

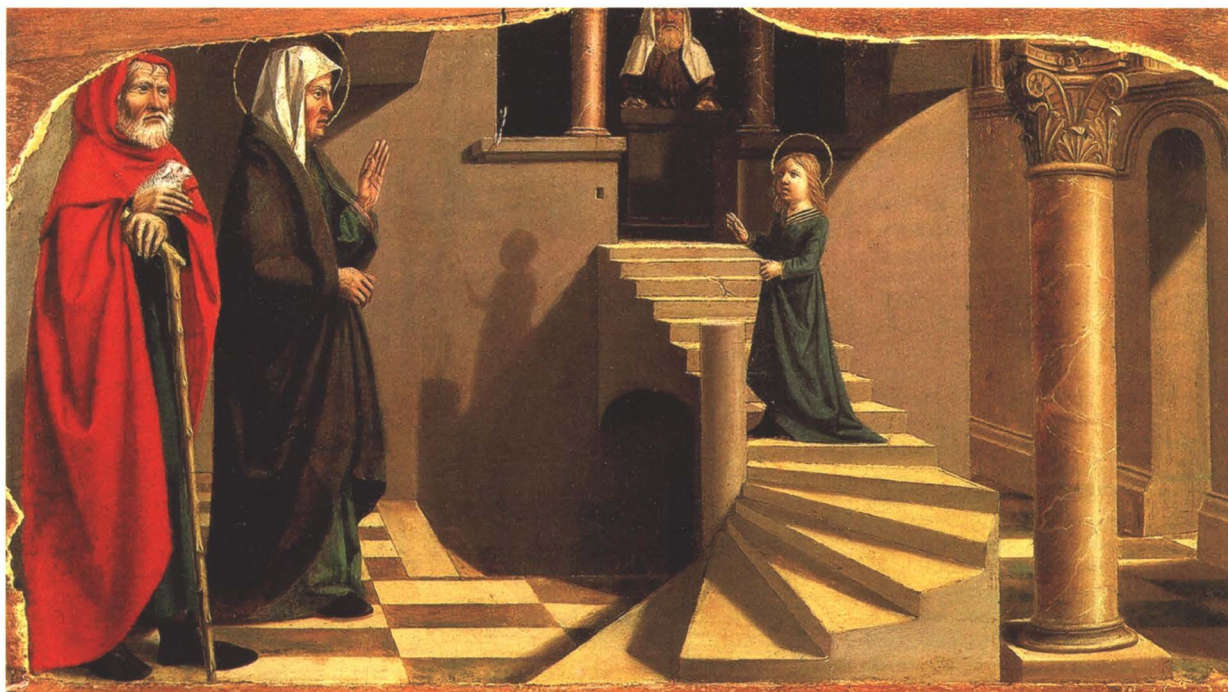
внутри монастырского здания, двор к-рого был выстлан каменными плитами; вблизи видна была колокольня (всё — живопись), с к-рой при наступлении сумеречного освещения неслись звуки колокола, призывавшие к вечерней молитве, что способствовало усилению иллюзии, производимой прекрасно написанной декорацией. Первая советская диорама «Взятие Ростова», посвящённая событиям Гражданской войны 1918—22, была создана в 1929 М.Б. Грековым; она была утрачена в годы Великой Отечественной войны 1941—45. В СССР в создании Д. принимали участие М.И. Авиллов, В.К. Быляницкий-Бируля, Г.Н. Горелов, Б.В. Иогансон, А.А. Лабас, А.В. Моравов, А.А. Пластов, Г.К. Савицкий, В.С. Сварог, П.П. Соколов-Скаля, а также члены Студии военных художников им. М.Б. Грекова («Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года», 1959; «Штурм Перекопа», 1961, и др.). В 1977 Е.И. Дешалыт создал самую большую в мире передвижную Д. «Панорама Москвы», к-рая с успехом экспонировалась в Филадельфии, Софии, Лондоне и Турции, а с 1980 до начала перестройки — в Москве на ВДНХ (ныне ВВЦ).



Здание диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года». Севастополь

Дипр Никола (Dipre Nicolas) (известен по документам с 1495 по 1532), французский художник, авиньонская школа

» Среди авиньонских художников конца 15 — начала 16 в. имя Д.



Дипр Н. «Введение Марии во храм». Около 1500

принадлежит к самым известным. Предполагается, что он имел отношение к французской художественной династии выходцев из Ипра или Амьена (иногда его фамилию пишут d'Ypre, т. е. «из Ипра»). Если это так, то его дедом был Андре д'Ипр, художник, о к-ром сохранились записи в документах города Амьен с 1435 по 1444, а отцом — художник Никола Дипр Старший (известен по документам с 1464 по 1508), работавший в Париже. Сведения о Д. немногочисленны. Известно, что с 1495, когда Д. впервые упоминается в документах, он жил и работал в Авиньоне, в 1508 женился на дочери столяра Жана Бигля, совместно с к-рым исполнял заказы на изготовление алтарей, и имел множество заказов на картины, подавляющее большинство из к-рых не сохранилось. Произведения Д., дошедшие до наших дней, столь же немногочисленны, как сведения об его жизни. Их так мало, что невозможна ясная реконструкция его творчества, в связи с чем нек-рые его работы датируются крайне неопределенно, с разбросом в 25 лет. В первую очередь следует назвать несколько «Сцен из жизни Марии» — фрагментов пределлы несуществующего ныне алтаря, из к-рых три («Рождество Марии», «Введение Марии во храм» и «Встреча Иоахима и Анны») хранятся в Лувре (Париж); далее по одному: «Распятие» (Детройт, Институт искусств), «Рождество» (Сан-Франциско, Музей изящных ис-

кусств), «Поклонение волхвов» (Гард, Музей религиозного искусства) и «Обручение Марии» (Коллекция Кресса). «Сцены из жизни Марии» приписал кисти Д. известный исследователь провансальской живописи Ч. Стерлинг, найдя в них общие черты с «Алтарем Святой Анны», к-рый в 1499 Д. написал для братства Консепсьон де ла Вьерж в церкви Сен-Сифрин города Карпантра. Одно из наиболее известных его произведений «Встреча у Золотых ворот» (1499) хранится в музее Комтаден Дюплесси в этом же городе. Но самыми интересными следует признать две его работы из музея Пти Пале в Авиньоне: «Сон Иакова» и «Руно Гедеона». Это довольно редкие для живописи библейские сюжеты. «Сон Иакова» воплощает фантазию, приснившуюся патриарху народа израильского Иакову, когда тот прилёг отдохнуть возле дороги и увидел во сне лестницу, соединяющую землю с небесами, по к-рой перемещались ангелы. Его сон символизировал воплощение завета Авраама о восстановлении мира и общности между Небом и Землей. «Руно Гедеона» иллюстрирует ветхозаветную историю о Гедеоне, к-рого народ израильский призвал стать для него судьёй, но сомневавшийся Гедеон прежде спросил согласия божьего: если Господь одобряет, пусть ночью намочит росой овечью шкуру, а землю оставит сухой. Господь исполнил просьбу Гедеона.

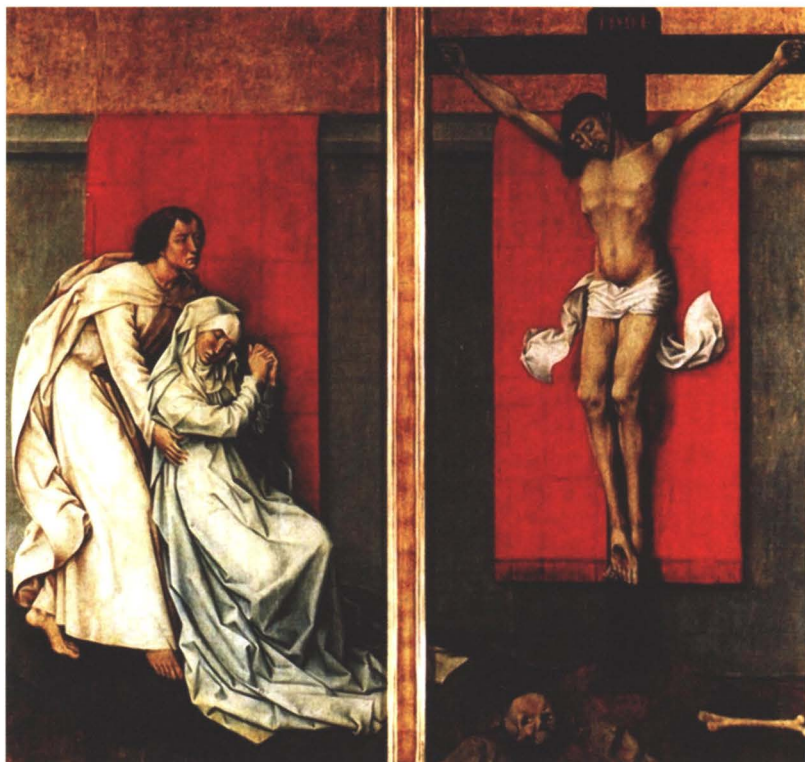
Диптих (греч. *diptychos* — вдвое сложенный), две деревянные, костяные или металлические дощечки с рельефными или живописными изображениями, соединённые одна с другой и складывающиеся подобно книжному переплёту (складень); также — композиция из двух картин, связанных общим замыслом

» Изначально Д. назывались употреблявшиеся греками и римлянами таблички для записи (записные книжки), представлявшие собой две дощечки, соединённые друг с другом; для записей предназначались внутренние стороны *складня*, внешние же стороны могли покрываться разного рода украшениями. В Древнем Риме выделялись «консульские» Д. с рельефным изображением консула. Впоследствии словом «Д.» стали называть списки имён, поминаемых во время литургии в древней церкви. Подобные книжки могли содержать дополнительные листы и тогда именовались триптихами, пентаптихами и т. д., или вообще полиптихами. В Византии с 4 в. известны Д. — складные рельефные иконы из слоновой кости. С 9 в. костяные, литые из металла, украшенные эмалью Д. выполняли роль походных икон; с 14 в. на Руси были распространены резные деревянные Д. (миниатюрный Д. мастера Амвросия в Сергиевом Посаде, 1456). Д. были широко популярны в европейском искусстве Средневе-

ковья, напр., в живописи Нидерландов 15–16 вв. — Д. с изображением Богоматери («Богоматерь с донатом Мартином ван Нивенхове» Х. Мемлинга, 1487, Брюгге, Музей Х. Мемлинга). См. также *Триптих, Полиптих*.

Дисней, Дисни Уолт (Disney Walt) (полное имя — Уолтер Элайас Дисней, *Walter Elias Disney*) (5.12.1901, Чикаго, — 15.12.1966, Лос-Анджелес), американский режиссёр-мультипликатор, художник

» Родился в семье бедного ирландского иммигранта. В 1906 семья переехала на ферму в штат Миссури, в 1910 — в Канзас-сити. Во время Первой мировой войны 1914–18 год прослужил за рулём санитарной машины Международного Красного Креста во Франции. В 1919 Д. устроился художником на студию кинорекламы, где создавал рекламные фильмы; тогда же у него возникло желание продолжить свои эксперименты в мире рисованной анимации. Со временем Д. открыл в Канзасе Ситистудию анимации «Лаф-о-грамз», однако вскоре фирма обанкротилась. В 1923 Д. переехал в Лос-Анджелес, где со своим братом Роем создал в Голливуде «The Walt Disney



Диптих. Рогир ван дер Вейден. «Распятие». 1463—1464

Company» — небольшую анимационную студию. В марте 1924 представил свой первый трюковый фильм «День Алисы на море» (по книге Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес»), в 1927 — «Кролика Освальда», получившего огромную популярность. Всемирно известный мультипликационный персонаж мышонки Микки Маус впервые появился в немом фильме «Безумный аэроплан» (1928), в том же году он стал героем и первого звукового фильма Д. — «Пароходик Вилли» (это был первый в истории рисованный фильм с синхронным звуком). Микки Мауса, к-рого сначала звали Мортимер, нарисовал Юб Айверкс, компаньон Д. В первых лентах Д. «одолжил» мышонку собственный голос, а вскоре этот фильм открыл перед молодым режиссёром дорогу к оглушительной карьере. В работах Д. использовалась покадровая, или мультипликационная, съёмка, т. е. съёмка на плёнку отдельных неподвижных фаз (моментов) движения, выраженных в рисунке. Последовательная проекция этих изображений на экран со скоростью 24 кадра в секунду создаёт иллюзию движения, эффект «одушевления» персонажей. Это был титанический труд, поскольку для фильма необходимо было вручную сделать огромное число рисунков. Напр., длящийся 25 минут фильм «Гибель „Лузита-

нии» (1918) Уинзора Мак-Кея состоял из 25 тыс. рисунков. Наиболее известные полнометражные фильмы, снятые на студии Д., — «Белоснежка и семь гномов» (1938), «Пиноккио» (1939), «Бэмби» (1942), «Алиса в стране чудес» (1951), «Спящая красавица» (1958) и др. Большинство работ Д. отличалось остроумными характеристиками героев, выразительным ритмом, включением в ткань фильма музыкальных лейтмотивов, колоритным цветовым решением. В 1955 в г. Анахайм (Калифорния) Д. открыл парк «Диснейленд», где ряд технических аттракционов воспроизводит образы его фильмов.

Дмитриев Владимир Владимирович [31.7(13.8).1900, Москва, — 6.5.1948, там же], российский художник

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944). В молодые годы тесно общался с двумя выдающимися мастерами русского искусства — живописцем К.С. Петровым-Водкиным и режиссёром В.Э. Мейерхольдом. Эти обстоятельства повлияли на выбор творческого пути: прекрасный живописец, Д. полнее и ярче всего выразил себя как театральный художник. У Петрова-Водкина Д. обучался в Петрограде в частной художественной школе Е.Н. Званцевой (1916–17), потом



Дмитриев В.В. Эскиз декораций и мизансцены к опере Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». 1934



Дмитриев В.В. Эскиз декораций к опере С.С. Прокофьева «Война и мир». 1946

в Петроградских свободных художественных мастерских (1918–21). У Мейерхольда он занимался в Петроградской экспериментальной театральной студии на Бородинской (1916–17) и на Курсах мастерства сценических постановок (1918). Первый успех Д. был связан с историческим спектаклем Мейерхольда «Зори» Э. Верхарна (1920). Но так удачно завязавшееся творческое сотрудничество не имело продолжения, гл. обр. в силу сложности характера Мейерхольда: замечательные эскизы к «Ревизору» Н.В. Гоголя (1926) не были воплощены на сцене, а в 1930 между режиссёром и художником произошёл окончательный разрыв, мучительно пережитый Д. Лучшие произведения художника 1920-х были созданы для музыкальных театров Ленинграда и Москвы. Яркая живописность, острота новаторских сценических решений и чуткость к музыкальной основе принесли известность таким его спектаклям, как «Любовь к трём апельсинам» С.С. Прокофьева (1926), «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (1928) и особенно «Пиковая дама» П.И. Чайковского (1931), декорации к к-рой заслуженно считаются классическими. Музыкальный театр Д. не оставлял и впоследствии, но основные его работы 1930-х были связаны преимущественно с драма-

тической сценой, и гл. обр. с МХАТом. Взаимоотношения художника с этим театром складывались трудно: спектакль «Бесприданница» А.Н. Островского, для к-рого Д. сделал прекрасные эскизы (1928), не был поставлен, а эскизы к инсценировке «Мёртвых душ» (1930–31) были даже отвергнуты по причине их непривычной смелости в интерпретации поэмы Гоголя. Всё-таки в 1930 с успехом прошёл в его декорациях спектакль «Воскресение» по роману Л.Н. Толстого, и именно в оформлении Д. были осуществлены все этапные постановки МХАТа 1930-х: «Враги» М. Горького (1937), «Анна Каренина» по роману Толстого (1937), «Три сестры» А.П. Чехова (1940). В них, а также в спектакле «Егор Булычов и другие» М. Горького, поставленном в Театре им. Евг. Вахтангова (1932), художник пользовался приёмами реалистического изображения места действия, к тому времени полностью возобладавшими в советском театре, но при этом умело обходил опасность впасть в натуралистичность и предлагал решения, отличавшиеся сильной образной выразительностью. Союз с МХАТом оказался настолько прочным, что Д. переехал в Москву (1938) и стал главным художником театра — сначала фактически, а с 1941 и официально. Следу-

ющие работы Д. в драматических и музыкальных театрах Москвы и Ленинграда — декорации к «Последней жертве» Островского (1944), «Великому государю» В.С. Соловьёва (1945), «Войне и миру» С.С. Прокофьева (1946) и др. — свидетельствовали о новых возможностях его таланта, но тяжёлая болезнь прервала жизнь художника. Государственная премия СССР (1946).

Дмитриев-Оренбургский Николай Дмитриевич (1.4.1837, Н. Новгород, — 21.4.1898, С.-Петербург), российский художник-баталист

» После переезда семьи в С.-Петербург готовился к поступлению в юнкеры, но, по совету известного живописца В.К. Шебуева, стал посещать Императорскую академию художеств, где учился в классе Ф.А. Бруни. За свои рисунки с натуры и живописные этюды получал серебряные медали различных достоинств (была среди них и малая золотая), однако на академических конкурсах последних лет обучения Д.-О. терпел неудачи. Его картины «Великая княгиня Софья Витовтовна вырывает пояс у князя Василия Косого» (1861) и «Стрелецкий бунт» (1862) не вызвали благосклонного отношения академического начальства. В эти годы Д.-О.



Дмитриев-Оренбургский Н.Д. «Сдача крепости Никополь 4 июля 1877 года». 1883



Дмитриев-Оренбургский Н.Д. «Захват Гривицкого редута под Плевной». 1885



Дмитриев-Оренбургский Н.Д. «Стрелецкий бунт». 1862

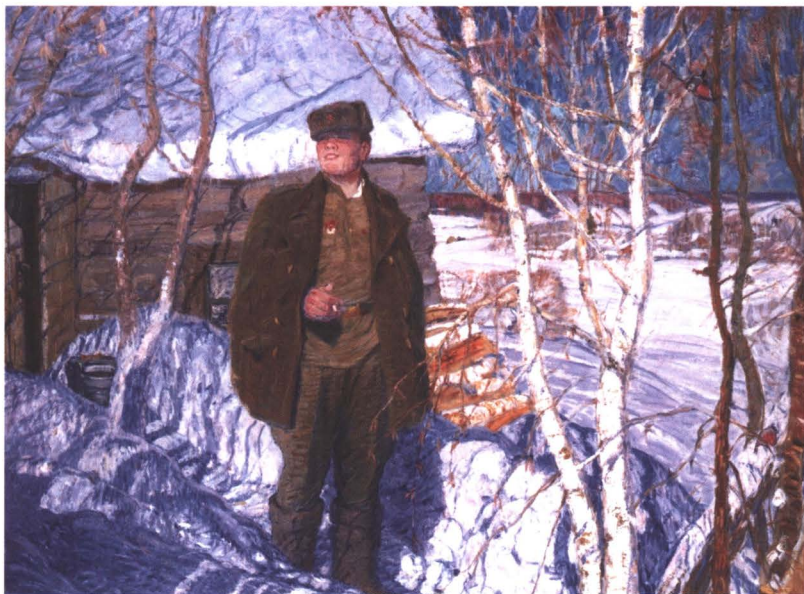
много иллюстрировал произведения Н.А. Некрасова и И.С. Тургенева; каждое лето выезжал в деревню, изучая жизнь крестьян. И как результат на выставках стали появляться его жанровые полотна, лучшее из к-рых — «Утопленник в деревне» (1867) — принесло ему из-

вестность и звание академика (именно с этого времени художник начал подписываться двойной фамилией, к-рая сохранилась за ним до конца жизни). В 1869 Д.-О. сопровождал великого князя Николая Николаевича Старшего в его поездке на Кавказ и в Харьковскую

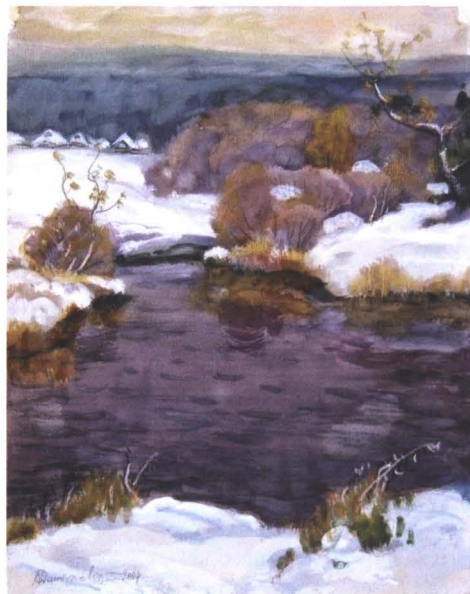
и Воронежскую губернии; плодом этого путешествия был альбом из 42 рисунков. В 1871 Д.-О. отправился на казённый счёт за границу сроком на три года, провёл их, гл. обр., в Дюссельдорфе, где пользовался советами знаменитых М.Л.Б. Вотье и Л. Кнауца, а потом поселился надолго в Париже. Художник стал одним из организаторов Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже. Там же произошёл переход его от жанровой живописи к батальной; причиной этому был высочайший заказ на несколько картин о Русско-турецкой войне 1877–78, исполняя к-рый, Д.-О. выезжал в действующую армию. За две картины этого цикла — «Бой на Систовских высотах конвоя императора Александра II» и «Въезд императора в г. Плоэшты» — Академия присудила Д.-О. профессорское звание. Чтобы иметь все необходимые пособия и удобства для создания дальнейших картин той же серии, Д.-О. возвратился в 1885 на постоянное жительство в С.-Петербург.

Дмитри́евский Виктор Константинович (5.10.1923, Зарайск, Московская обл., — 2006, Москва), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1965), народный художник



Дмитриевский В.К. «Дома». 1967



Дмитриевский В.К. «Снег тает». 1990-е

РСФСР (1976). В 1937—39 учился в Студии ВЦСПС, в 1939 поступил в Московскую среднюю художественную школу. В 1941—42 был в эвакуации в Башкирии, с 1942 — в Красной армии, до 1944 был курсантом, позднее командиром взвода Московского военно-инженерного училища. С 1944 — в Студии военных художников им. М.Б. Грекова. В составе творческой группы художников был направлен на 2-й и 3-й Белорусские фронты. В 1945 участвовал в освобождении Чехословакии. В 1945—51 учился в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, без отрыва от работы в Студии Грекова. С 1952 — член Московского отделения Союза художников. В 1967 работал над воссозданием панорамы «Бородинская битва» Ф.А. Рубо. В 1969 был назначен старшим военным художником Студии Грекова, в 1978—87 — начальник творческого отдела студии. В 1980—82 художник участвовал в создании панорамы «Сталинградская битва», в 1995 — диорамы «Форсирование Днепра» для Центрального музея Великой Отечественной войны на Поклонной горе (Москва).

Добиньи Шарль Франсуа (*Daubigny Charles-François*) (15.2.1817, Париж, — 19.2.1878, там же), французский художник

» Родился в семье ремесленников, чьи художественные наклонности во многом способствовали развитию у ребёнка раннего интереса к рисованию. В 17 лет Д. совершил путешествие в Италию и по возвра-



Добиньи Ш.Ф. «Лодки на Уазе». 1865

щении оттуда всерьёз занялся гравюрой. Его первые работы несли на себе сильный отпечаток влияния Х. ван Р. Рембрандта и свидетельствовали о тонком чувстве природы. Затем он работал реставратором картин. Краткое пребывание в 1840 в мастерской П. Делароша повлияло на Д. меньше, чем копирование картин голландских мастеров в Лувре. Его первые произведения ещё полны воспоминаниями о С. ван Рёйсдале и М. Хоббеме, в сочетании с отголосками классицизма, к-рые порой сильнее индивидуальности самого художника. С 1843 Д. обратился к живописи на пленэре и подолгу жил в Барбизоне и Морване («Долина Кузен», 1847, Париж, Лувр). Около 1850 его известность возросла: государство приобрело одну из картин художника, а композиция «Пруд

Жилье» (1853, Цинциннати, музей) была куплена Наполеоном III. Это дало немалую прибыль, и Д. смог больше путешествовать. Около 1852 в Оптево он познакомился с Ж.Б.К. Коро. Художники работали вместе и начали писать на натуре. Однако Д. оставался верен привычным пейзажам Оптево, берегам Сены и Уазы близ Овера, на к-рые он мог без усталости смотреть во время длительных поездок на своей знаменитой лодке «Ботен», превращённой в мастерскую. Если в своих ранних работах художник клал краски ровно и гладко, то к 1852 мазки стали более пастозными (см. *Корпусная живопись*), в чём проявляется влияние Г. Курбе («Запруда в Оптево», 1855, Руан, Музей изящных искусств; повторение — 1859, Париж, Лувр). Непрерывное общение с природой, на-

Джотто ди Бондоне

Фрески капеллы дель Арена

1304–1306 годы
Падуя

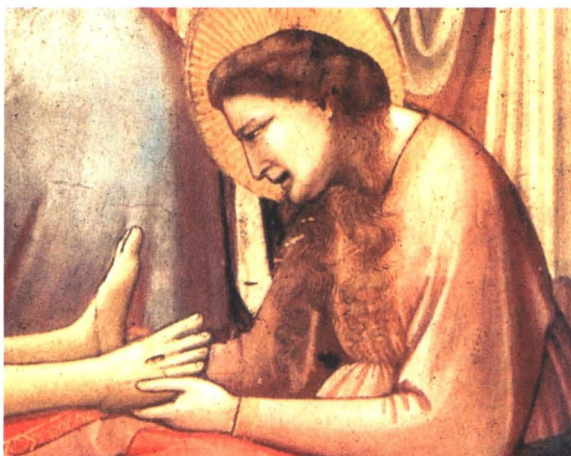
Цикл проторенессансных фресок капеллы дель Арена не только является ключевой работой Джотто, но и входит в число главных произведений западноевропейского искусства. Ему удалось создать новый тип живописного мышления. Создавая фрески, Джотто руководствовался как Евангелиями, так и апокрифическими текстами (в особенности «Золотой легендой» и протоевангелием Иакова «История Иакова о рождении Марии»). Это позволило ему разнообразить сюжетный набор. Художник решил тему в виде ряда драматических эпизодов, соблюдая в каждом единство времени и места. Каждая фреска капеллы, несмотря на полную согласованность всего живописного убранства, является отдельным произведением. Строгая упорядоченность расположения пространственных планов организует ритмику интерьера и неторопливый, размеренный темп повествования. Использованный колорит — светлый и праздничный. Основную ноту задаёт глубокий лазурный цвет, который применяется в качестве фона. Лица персонажей фресок зачастую ярко индивидуализированы. Композиция строится на реальных отношениях между персонажами, выраженных во взглядах, мимике и жестах, а не на идеях или каноне: Джотто разрушил иконописную застылость фигур.



◀ Центром композиции являются сближенные лица мёртвого Христа и его матери. Именно сюда ведут глаз зрителя каменный склон и взгяды остальных участников сцены. Очень выразительна поза Богородицы, склонившейся над Христом и неотрывно с надеждой вглядывающейся в безжизненное лицо сына. Глаза Христа полуоткрыты, но взгляд как таковой отсутствует — они мертвы.



◀ Окружающие тело Христа фигуры позами и жестами выражают различные эмоции. Мы видим перед собой стоически переживающих горе Никодима и Иосифа Аримафейского, рыдающую Марию Магдалину, прильнувшую к ногам Христа, женщин, заламывающих в отчаянии руки. Герои с их плотными, коренастыми фигурами решительно отличаются от условных персонажей византийского и готического искусства.



◀ Мария Магдалина благоговейно приникла к ногам Христа. Привлекают внимание тщательно выписанные, изобилующие густыми и тонкими складками одежды, реалистично изображены волнистые волосы Марии Магдалины. Да и вся фигура женщины исполнена такого чувства, что одной её было бы достаточно, чтобы принести известность Джотто как реформатору изобразительного искусства Италии.



«Оплакивание Христа»

Интересно композиционное решение сцены: по центру — пирамидальная скала с усечённой вершиной, над которой парят ангелы, ожидающие возвращения Спасителя на небеса. Эта скала является связующим элементом для всех частей композиции.

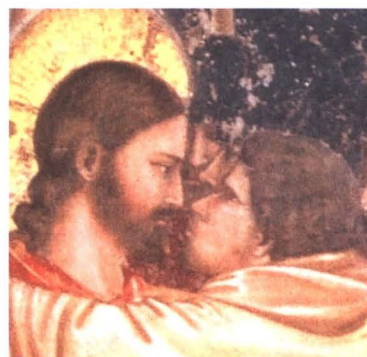


«Поцелуй Иуды»

Мелькающий ритм вознесённых пик и дубинок, огонь факелов придаёт тревожную эмоциональную окраску. Волнение толпы подчёркивает затаённую силу драматического напряжения центральной группы.



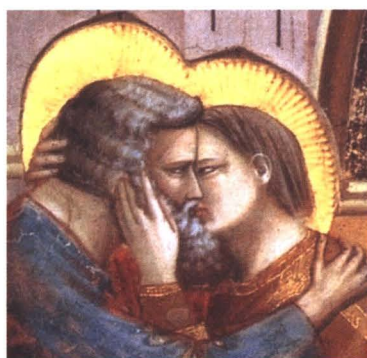
Иуда приближает губы к губам учителя, и контраст их лиц поражает. Спокойно и просто смотрит Христос в глаза того, чьё имя станет символом вероломства и низости. Джотто сумел показать, как собеседники открываются друг другу в одних только взглядах, жестах, помыслах, ещё не облечённых в слово.



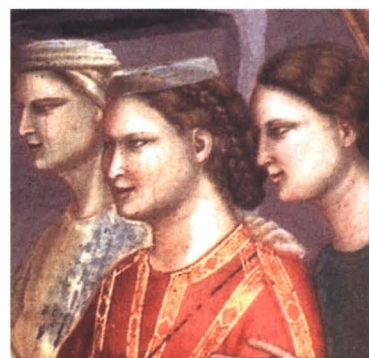


«Встреча у золотых ворот»

Пожилые супруги Анна и Иоаким, после того как ангел по отдельности возвестил каждому, что у них родится ребёнок, поспешили навстречу друг другу.



По лицам главных персонажей сцены невозможно догадаться о том, что творится в душах счастливых супругов, будущих родителей Девы Марии. Их чувства отражаются скорее на лицах женщин, стоящих под аркой городских ворот, и на исполненном любопытства лице мальчика-пастуха в левом углу картины.





Добров Г.М. «Прощальный взгляд». 1982

блюдение бегущих вдаль вод и морской глади заставили художника высветлить свою палитру, сделать её более «воздушной», а мазки — более быстрыми. Одним из первых Д. попытался передать мимолётность и неповторимость момента, запечатлённого на картине. Критика, не сумевшая сразу оценить значимость этого шага, обвинила Д. в поспешности и излишней импровизационности. Писатель и критик Т. Готье в связи с этим впервые произнёс слово «impression» («впечатление»), но с весьма уничижительным оттенком. В 1855 Д. уехал в Англию. Там он встретился с К. Моне, вместе с которым ездил в Нидерланды. В 1870 в Овере он знакомится с П. Сезанном. Эти встречи с мастерами, во многом определившими мировоззрение художников следующего поколения, позволяют понять, насколько все они обязаны Д., одному из самых ярких предвестников импрессионизма.



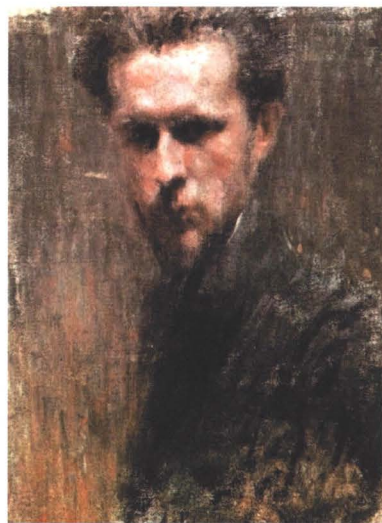
Добсон У. Портрет Эндимиона Портера. Около 1643

Добров Геннадий Михайлович (наст. фам. *Гладунов*) (р. 9.9.1937, Омск), российский художник

» Почётный член Российской академии художеств (2007). Заслуженный художник РФ (1996), заслуженный деятель искусств РФ (2003). В 1956 окончил Московскую среднюю художественную школу. В 1956—62 учился в Московском государственном художественном училище им. В.И. Сурикова. В период учёбы посещал кружок офортиста М.А. Доброва, через 13 лет после его смерти, в память об учителе, художник, с разрешения родственников Доброва, взял его фамилию. С 1974 Д. — член Московского Союза художников. Первую большую графическую серию «Автографы войны» художник создал в 1970-х. В 1980-х обратился к живописи: «Прощальный взгляд» (1982), «Бред преследования» (1986). В середине 1980-х прошёл ряд персональных выставок художника. В течение последующих лет он по-прежнему занимался живописью и продолжал работать в графике. В 1989—2001 Д. побывал с творческой поездкой в Афганистане, результатом стала графическая серия «Молитва о мире»; в 1994—2000 посетил бывшие фашистские концлагеря — серия «Реквием»; в 2004 приезжал в г. Грозный — серия рисунков «Я любил этот город», в сентябре—октябре 2008 был в Цхинвале — серия «Южно-Осетинская трагедия».

Добсон Уильям (Dobson William) (1611—1646), английский художник

» Родился в семье Уильяма Д. Старшего, художника, работавшего одно время для Ф. Бэкона. Учился, возможно, у Ф. Клейна, руководителя фабрики гобеленов в Мортлэйке, где выполнял в его мастерских рисунки для гобеленов. В этот же период художник писал портреты, большинство из которых ныне утеряно. Наиболее известны работы Д. 1642—46, выполненные при дворе Карла I в Оксфорде в лучших традициях Тициана и П.П. Рубенса («Портрет Иниго Джонса», «Портрет морского офицера»). Также Д. работал в венецианском стиле, его работы отличались элегантностью, изяществом, что соответствовало вкусам роялистов. Вернувшись в Лондон в 1646 художник был заключён в тюрьму за долги. Умер сразу после освобождения, в возрасте 35 лет.



Добужинский М.В. Автопортрет

Добужинский Мстислав Валерианович [2(14).8.1875, Новгород, — 20.11.1957, Нью-Йорк], российский художник

» В 1885—87 учился в С.-Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в 1899—1901 — в Мюнхене в школе А. Ажбе и у Ш. Холлоши. Член объединения «Мир искусства». Работал в Мюнхене, обучаясь живописи. В 1901 выставил в «Мире искусства» офорт «Крыши». В начале творческого пути (1902—05) испытал влияние югендстиля, А.Н. Бенуа и К.А. Сомова. В дореволюционный период работал главным образом в области станковой и книжной графики (в т. ч. оформлял журналы «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон»), писал исторические картины («Пётр Великий в Голландии», эскиз 1910 в Третьяковской галерее) и оформлял театральные спектакли («Месяц в деревне» И.С. Тургенева, 1909, «Николай Ставрогин» по Ф.М. Достоевскому, 1913, — оба в МХТ; с 1914 — спектакли-антрепризы С.П. Дягилева). В творчестве Д. большое место занимает тема индустриализации города, к-рый в его произведениях порой приобретает фантастически одушевлённый облик и черты трагического гротеска («Старый домик», 1905; «Человек в очках», 1905—06; «Окно парикмахерской», 1906, все — в Третьяковской галерее). Из работ советского времени наиболее значительны иллюстрации (к «Свинопасу» Г.-Х. Андерсена, издана в 1922; «Белым ночам» Достоевского, издана в 1923; «Трёх толстякам» Ю.К. Олеши, издана в 1928, и др.). Книжная графика Д. отличается точным соответствием структуре



Добужинский М.В. «Из жизни Петрограда 1920 года». 1920

книги и эмоциональному строю литературного произведения, изяществом и конструктивной ясностью рисунка, а с конца 1910-х — повышенной экспрессией линий и пятен. Преподавал в С.-Петербурге в частных художественных школах, профессор (1922) Академии художеств в Петрограде. С 1925 Д. жил в Литве (в 1929—39 в Каунасе, где пре-

подавал в художественной школе), а с 1939 выехал в США для работы с актёром и режиссёром М.А. Чеховым над спектаклем «Бесы», но из-за начавшейся Второй мировой войны 1939—45 в Литву уже не вернулся.

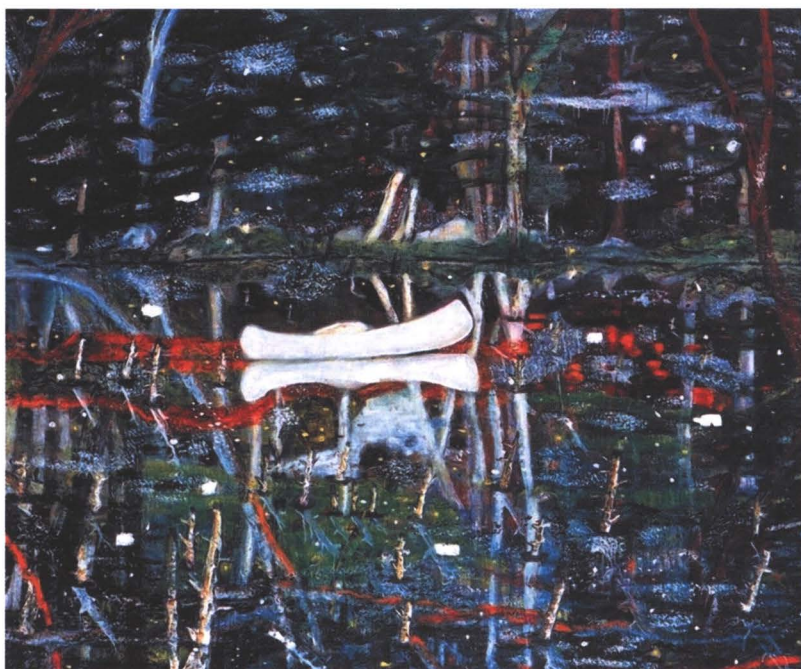
Дойг Пумер (Doig Peter)
(р. 1959, Эдинбург, Шотландия),

британский художник, работающий в русле магического реализма

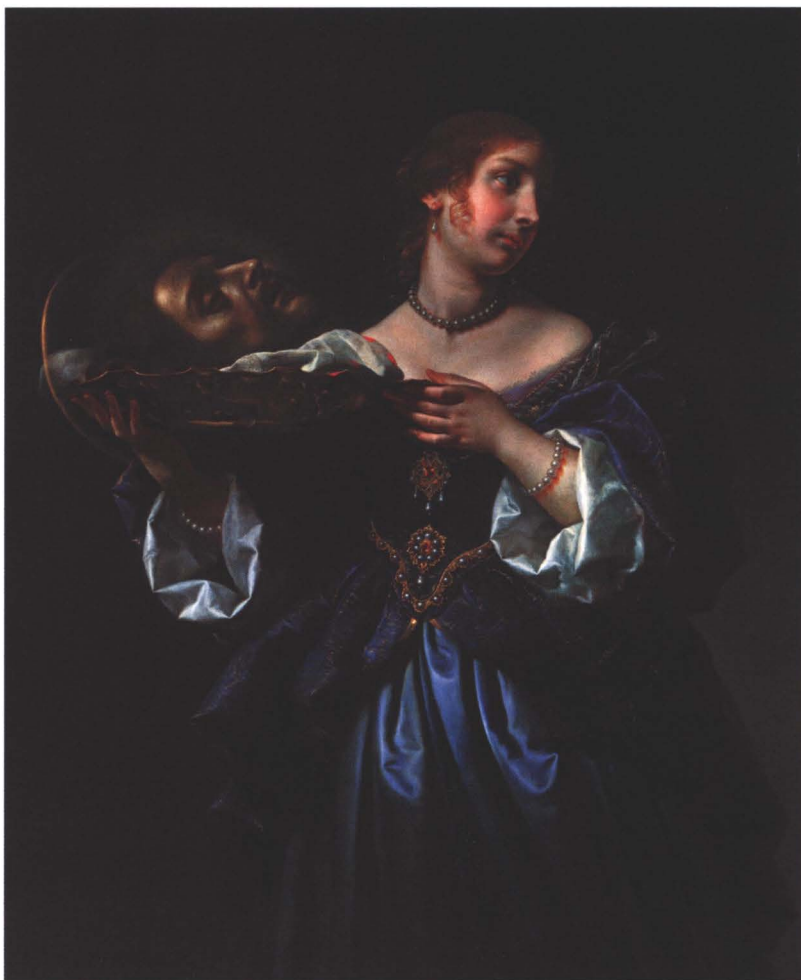
» Заметная фигура ренессанса фигуративной живописи (см. *Фигуративное искусство*), к-рый начался в середине 1990-х и продолжается до сих пор. Учился в Лондоне, в Центральном колледже искусства и дизайна им. Святого Мартина и Челси Индепендент колледже. Подружился со многими представителями движения «Молодых британских художников». В 2002 жил на Тринидаде, где плодотворно работал. В 2007 картина Д. «Белое каноз» (1990—91) была продана на аукционе «Сотбис» за 10 млн долларов США. В 2008 в *Тейт галерее* (Лондон) прошла ретроспективная выставка художника. Картины Д. сложны и красивы, что снискало ему любовь критики и публики, уставших от саркастичного постмодернистского искусства. Д. не пишет с натуры. Главное для него — не точное воспроизведение природы, а передача собственных ощущений от какого-либо места, фантазий, связанных с ним. Пишет по памяти, а также использует фотографии, старые открытки, любительские видеозаписи. Художник любит изображать дикие, пустынные мес-



Дойг П. «Путешествие автостопом». 1989—1990



Дойг П. «Белое каноэ». 1990—1991



Дольчи К. «Саломея с головой Иоанна Крестителя». 1665—1670

та, где видны следы присутствия человека: одинокие лодки, заброшенные дома. Например, одна из его самых известных картин, «Бетонная хижина», изображает полуразрушенное здание постройки Ле Корбюзье. На картине прекрасно передан контраст модернистской утопии и дикой природы. Работы Д. нередко сравнивают с картинами Э. Мунка и М.К. Чюрлениса, с фильмами Д. Линча. Слава к художнику пришла относительно поздно. Признание его таланта упрочилось в 1994, когда он был номинирован на премию Тёрнера.

Доколумбовая Америка, см. *Искусство доколумбовой Америки*

Долличное письмо, в русской иконе предшествующее исполнению живописи лица и открытых частей тела (личное письмо) изображение пейзажа, архитектурных и бытовых аксессуаров, одежды и т. д.

» Часто процесс Д. п. распределялся между несколькими иконописцами (одни писали фон, др. — одежду и т. д.).

Дольчи Карло (Dolci Carlo) (1616, Флоренция, — 1686, там же), итальянский художник

» Первые работы — натуралистические портреты — были выполнены художником около 1632. Затем под влиянием своего учителя Я. Виньяли («Фра Айнольфо деи Барди», Флоренция, Палаццо Питти) Д. посвятил себя религиозной живописи. Ок. 1650 он начал работать в новой манере, отражающей фламандское и голландское искусство. Он продолжал, за редкими исключениями, изображать священные сюжеты; был особенно внимателен к деталям — мебели, драпировкам, фактуре вещей, достигая прекрасных живописных эффектов («Святая Цецилия», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Саломея», Глазго, Художественная галерея; Дрезден, Картинная галерея; «Видение святого Людовика», Флоренция, Палаццо Питти).

Домановски Эндре (Domanovszky Endre) (23.1.1907, Будапешт, — 14.5.1975, там же), венгерский художник, представитель неоклассицизма

» В 1926—31 учился в Будапеште в Академии художеств у О. Глаца. Путешествовал в Рим, где испытал влияние итальянского неоклассицизма. После 1945 по заказу исполнил ряд монументальных произве-



Домановски З. «Свадьба в Дунайвароше». 1972

дений, в к-рых синтезировал черты Возрождения, реализма и пленэрной живописи (фрески главного входа металлургического комбината, 1985; gobelen для Политехнического института в Мишкольце, 1966—67).

Домашников Борис Фёдорович (5.4.1924, дер. Кригоузово Ивановской обл., — 21.6.2003), российский художник

» Народный художник СССР (1982) и РСФСР (1974). Заслуженный художник РСФСР (1965). Заслуженный деятель искусств БАСССР (1965). Член Союза художников СССР (с 1954). В 1950 окончил Уфимское театральное художественное училище (педагог П. Лебедев и А. Тютюкин). Работал в жанре пейзажа. Главная тема произведений — Россия, природа Урала. «Зима на окраине» (1956, Третьяковская галерея) — первое значительное произведение Д., открывшее тему провинциальной городской окраины. Лирическое начало определяет эмоциональный строй картин «Май. Березняк» (1960, Художественный музей имени М.В. Нестерова), «Апрельский березняк» (1962, Художественный музей, Севастополь) и др. В конце 1960-х интерес Д. к памятникам древнерусской архитектуры про-

явился в цикле работ о Новгороде и Пскове: «Новгород» (1968, Брянский областной музей современного изобразительного искусства), «Псков. Троицкий собор» (1968, Художественный музей имени М.В. Нестерова), «Псковщина» (1970, Пермская художественная галерея). С середины 1970-х в творчестве Д. впервые прозвучала тема Красной площади: «На Красной

площади» (1975—77, Пермская художественная галерея), «Вид на Красную площадь» (1975, Художественный музей имени М.В. Нестерова) и др. Уральская природа, живописные уголки Башкортостана, улицы Уфы на протяжении всего творчества привлекали художника: «Август. Уфа» (1968), «Кара-Идель» (1968—69, обе — в Министерстве культуры РФ), «Тишина» (1990, Художественный музей имени М.В. Нестерова) и др. Лауреат Междунар. конкурса на Всемирном фестивале молодёжи и студентов (1957). Республиканская премия имени Салавата Юлаева (1977).

Домéла, Казар, Домела Ньювенхейс, прозванный Сезар (*Domela Caesar; Domela Nieuwenhuis; Cesar*) (1900, Амстердам, — 1993), голландский художник

» Ранние работы художника (1919) выполнены в стилизованной манере. В 1923 после пребывания в Париже работал в Асконе и Берне, где создал свои первые абстрактные композиции («Абстракция», 1923, частное собрание) и принял участие в выставке «Ноябрьской группы» в Берлине. После встречи с П. Мондрианом в 1924 он вступил в группу «Стиль», что предопределило обращение художника к неопластическим композициям, к-рые он выставил в том же году в Гааге (галерея Андрессх). Затем Д. вернулся в Берлин, где создал свои первые «картины-рельефы», к-рые, оставаясь неопластическими, постепенно освободились от строгого геометризма Мондриана («Неопластическая композиция», 1930, Гаага, Муниципальный музей). В Париже,



Домашников Б.Ф. «Лён цветёт». 1970

куда он приехал в 1933, Д. исполнил большую серию полихромных рельефов, вначале конструктивистских, а потом более мягких («Рельеф», 1937, Нью-Йорк, музей Соломона Гуггенхайма; «Рельеф», 1946, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), в к-рые он вводил самые разные материалы: дерево, медь, сталь и, особенно, пластик. Его рельефы в течение нескольких лет сопровождаются вариациями в гуаши, темой к-рых стала колористическая символика. Большие ретроспективные выставки работ Д. прошли в 1972 в Кунстверайне в Дюссельдорфе и в 1987 в Музее современного искусства в Париже.

разования находилась монументальная живопись, Д. посвятил свою жизнь пейзажу — небольшим полотнам, свидетельствующим о натурных наблюдениях художника и глубоко о понимании красоты природы. Пейзажные фоны характерны и для его многочисленных алтарных картин («Святой Иероним», Глазго, Художественная галерея; «Пейзаж с Сократом и крестьянином Иоанном Крестителем», Кембридж, музей Фицуильяма; две картины с изображением «Подвигов Геракла», «Бегство в Египет» и «Эрминия у пастухов», все — Париж, Лувр). Подлинное признание Д. принесла фреска «Бичевание святого Андрея» в оратории Сант-Андреа в цер-

дения, в чём выразилась близость художника более к реальности, нежели к идеалу красоты, созданному им самим и впоследствии развитому Дж. Агукки. Позже Д. следовал классическим нормам, рискуя интеллектуализмом погасить своё оригинальное вдохновение. Среди его лучших произведений, вдохновлённых поэтикой прекрасного идеала, следует назвать фрески на мифологические сюжеты на вилле Альдобрандини во Фраскати (1615—16, Лондон, Национальная галерея), «Охота Дианы» (1616, Рим, галерея Боргезе) и фрески в церкви Сант-Андреа делла Балле (сцены из жизни апостола Андрея, 1622—27). На протяжении этого периода Д. создал также многочисленные менее значительные произведения, к-рые отразили внутренний кризис художника. Он прожил некое время в Фано, потом в Болонье, наконец, в Риме, где Папа Григорий XV назначил его папским архитектором (1621) и заказал ему украшение церкви Сант-Андреа делла Балле. Однако после преждевременной смерти Григория XV и появления гораздо более «современных» художников, таких, как Ланфранко и П. да Кортоне, Д., один из самых крупных мастеров того времени, остался в Риме не у дел. Он был вынужден покинуть Рим и отправиться в Неаполь (1630), где получил заказ на росписи в капелле Сан-Дженнаро в соборе. Пребывание в Неаполе не принесло Д. счастья как в личном, так и в художественном плане. Он умер, так и не завершив свой труд и не получив признания неаполитанских художников.



Доменикино. «Пейзаж». 1622—1623

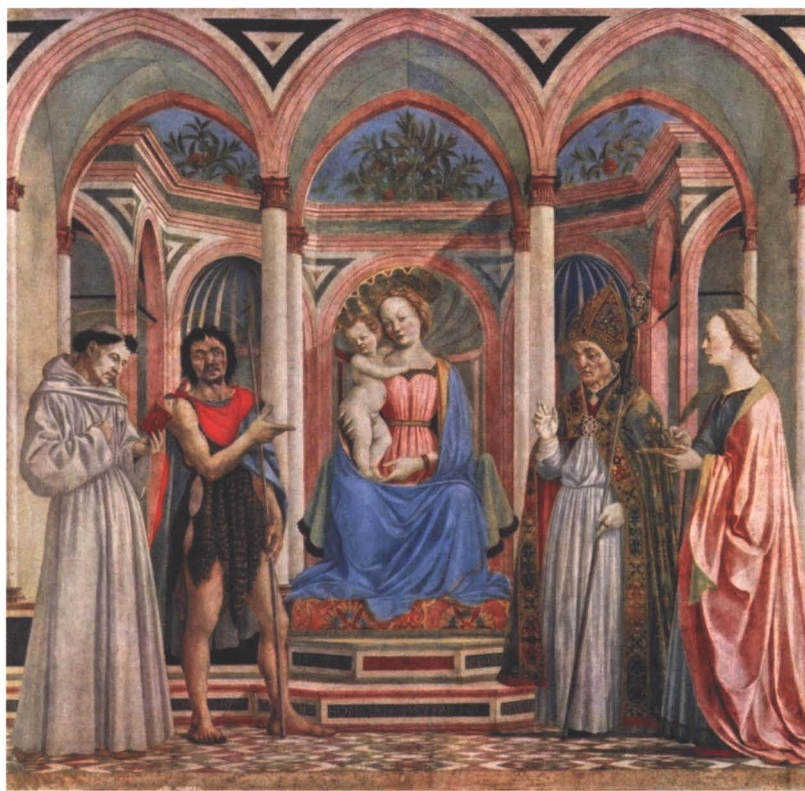
Доменикино (*Domenichino*) (прозв., наст. имя Доменико Цампьеро, *Domenico Zampieri*) (1581, Болонья, — 1641, Неаполь), итальянский художник

» После краткого обучения у маньериста Кальварта, влияние к-рого практически не сказалось на творчестве художника, Д. поступил в Академию братьев Карраччи, где быстро выделился как отменный рисовальщик. Позже он работал с братьями Карраччи над украшением оратории Сан-Коломбано («Положение во гроб»). Вскоре Д. отправился в Рим, где воспитывался в классифицирующей среде А. Карраччи, с к-рым впоследствии сотрудничал в многочисленных работах (палаццо Фарнезе: «Девушка с единорогом», «Нарцисс»). Хотя у истоков его об-

кви Сан-Грегорио аль Челлио, исполненная в 1608 (на противоположной стене свою композицию писал Д. Рени). Вскоре были созданы два шедевра: фрески в капелле Святого Нила в монастыре Гроттаферрата (Лациум) и в капелле Святой Цецилии в церкви Сан-Луиджи деи Франчезе (Рим). Перед окончанием сцен из жизни святой Цецилии (1614) художник начал алтарную картину «Причастие святого Иеронима» (Ватикан). Эти произведения свидетельствуют о блестящем колористическом мастерстве Д., столь необычном для художника, к-рый, за исключением своих пейзажей, подчинялся классическим нормам, выработанным на античных образцах и произведениях Рафаэля. В этих композициях, апеллирующих к знаменитым моделям Рафаэля, Д. передал натуралистические наблю-

Доменико Венециано (*Domenico Veneziano*) (прозв., наст. имя Доменико ди Бартоломео, *Domenico di Bartolomeo*) (1405, Венеция, — 1461, Флоренция), итальянский художник

» Первое упоминание о художнике относится к 1438, когда, работая над росписями в зале палаццо Бальони в Перудже (не сохранились), он написал Медичи, прося позволения работать во Флоренции. До этого времени о нём ничего не известно, и вопрос о его образовании и раннем творчестве остаётся открытым. Письмо Д. В. к Медичи написано в почтительном и, одновременно, фамильярном тоне, как будто он уже был хорошо знаком со своим корреспондентом. Кроме того, это письмо показывает хорошую осведомлённость художника о состоянии флорентийского искусства того времени; он знал, например, что Ф. Липпи работал в те годы над алтарём Барбадори (Париж, Лувр)



Доменико Венециано. «Мадонна с Младенцем и святыми Франциском, Иоанном Крестителем, Зиновием и Люцией». 1445

и что Ф. Анджелико был занят многочисленными заказами. Он надеялся, что Козимо Медичи поручит ему исполнение алтаря. Возможно, Д. В. познакомился с Медичи в Венеции (где Козимо находился в ссылке в 1433–34), а сведения о флорентийской художественной жизни могли проникнуть в Умбрию после того, как в 1437 в церкви Сан-Доменико в Перудже была помещена алтарная картина Ф. Анджелико. Быть может, однако, что художник познакомился с Медичи в самой Флоренции и имел прямой контакт с флорентийской художественной средой благодаря своему пребыванию в этом городе прежде. Эта гипотеза не противоречит и более поздним произведениям, приписываемым Д. В., например, тондо «Поклонение волхвов» (ок. 1435, Берлин-Далем, музей). Эта картина, написанная во флорентийской манере, сочетает в себе феерический мир поздней готики и новую трактовку перспективы, характерную для искусства эпохи Возрождения. Д. В. здесь использовал архаичные элементы венецианской культуры, где готика была ещё жива и где Пизанелло в 1419 писал свои фрески во Дворце дождей. Но уверенность, с к-рой изображены горы, дороги, замки и расположены персонажи, невозможно объяснить без непо-

средственного знания флорентийских штудий через произведения Ф. Анджелико (гипотеза Р. Лонги). Другая гипотеза о раннем творчестве Д. В. была предложена К. Бранди, к-рый считает, что до 1438 художник был в Риме, где работал вместе с Мазолино да Паникаленад над фресками в церкви Сан-Клементе; от Мазолино происходит нежный и яркий колорит Д. В. Наконец, М. Сальми рассматривает творчество художника в обратном порядке, считая берлинское тондо поздним произведением — своеобразным возвращением художника к готическим формам после строгой перспективы «Табернакля Карнесекки» (Лондон, Национальная галерея) и пластичности «Мадонны» (Бухарест, музей). Таковы различные точки зрения на одну из фундаментальных проблем, касающихся раннего творчества Д. В. и его картины «Поклонение волхвов». Сохранившихся произведений, приписанных художнику, очень мало. Два цикла датированных фресок в Перудже и в церкви Сант-Эджидио во Флоренции (они были начаты год спустя после письма Д. В. из Перуджи) не сохранились. От флорентийского периода творчества художника до наших дней дошли только упомянутый «Табернакль Карнесекки», «Мадонна с Младен-

цем» из Сеттиньяно (фонд Беренсона и Вашингтон, Национальная галерея), подписной алтарь Святой Люции («Мадонна с Младенцем и святыми Франциском, Иоанном Крестителем, Зиновием и Люцией», Флоренция, галерея Уффици). Части пределы этого алтаря ныне хранятся в Национальной галерее в Вашингтоне («Стигматизация святого Франциска», «Иоанн Креститель в пустыне»), музее Фицуильям в Кембридже («Благовещение», «Чудо святого Зиновия») и музее Берлин-Далем («Мученичество святой Люции»). Одна из последних работ Д. В. — фреска «Святой Франциск и Иоанн Креститель» в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Д. В. не снискал большой славы во Флоренции, где Ф. Липпи и Андреа дель Кастаньо предпочли графическое напряжение и чёткий рисунок, отказавшись от колористических эффектов, столь любимых мастером. Так, в алтаре Святой Люции и его предделе архитектура показана зелёной, розовой и белой инкрустацией, а фигуры написаны в розовых, серых и небесно-голубых тонах — линия рисунка здесь является лишь границей, разделяющей цветные пятна. Однако влияние флорентийской живописи проявилось в искусстве Д. В. позже, ок. 1450, о чём свидетельствует, например, его фреска в церкви Санта-Кроче, изображающая святого Франциска и Иоанна Крестителя: рисунок здесь более острый и ярко выраженный. Таким образом, влияние Д. В. на культуру своего времени менее всего ощущалось во Флоренции, где господствующее положение занимала живопись Ф. Липпи и Андреа дель Кастаньо (хотя последний в своих первых фресках в церкви Сант-Аполлония, кажется, затронут сияющим миром Д. В.). Более заметно оно проявилось в творчестве малых мастеров, таких, как, например, Дж. ди Франческо и А. Бальдовинетти, или неизвестных художников «cassoni», к-рые вдохновлялись «украшенным повествовательным стилем» Д. В., стилем, к-рый известен нам только по берлинскому тондо, но к-рый был, безусловно, характерен и для росписей в церкви Сант-Эджидио (описанных Дж. Вазари) или для несохранившихся «cassoni», к-рые художник исполнил для свадеб Паренти-Строцци. Вместе с тем его работы в Перудже оказали большое влияние на таких мастеров, как Дж. Боккати, Бонфильи и молодого Перуджино. Во всяком случае, его прямым и самым выдающимся учеником был, конечно, Пьеро дельла Франческа, к-рый заимствовал у Д. В. лучезарную чистоту его красок.



Доменико ди Бартоло. «Уход за больными». Фреска. 1442

Доменико ди Бартоло (*Domenico di Bartolo*) (ок. 1400, Асчиано, — после 1445, Сиена), итальянский художник, представитель сиенской школы



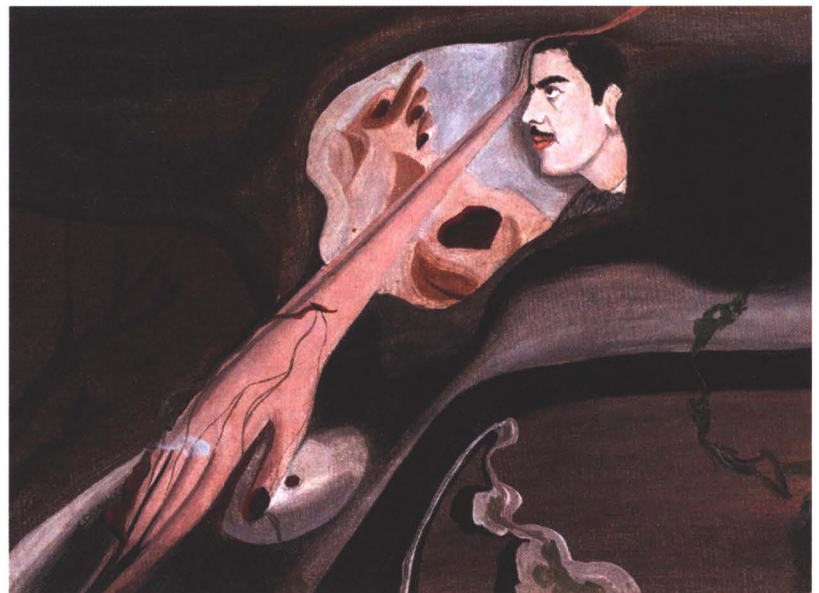
Доменико ди Бартоло. «Мадонна с Младенцем на троне». 1432—1444



Доменико ди Бартоло. «Мадонна умирание». 1433

» Дж. Вазари в своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев» сообщает, что Д. ди Б. был племянником и учеником художника *Таддео ди Бартоло*, «был скром и приятен и отличался исключительной любезностью и учтивостью». Сегодня трудно сказать, был

ли он на самом деле племянником Таддео ди Бартоло, однако с уверенностью можно сказать, что Доменико учился у Таддео ди Бартоло, и некоторые его произведения приписывали его учителю. В сиенских документах имя Д. ди Б. впервые появилось в 1420 в качестве участника каких-то работ в сиенском соборе, к-рые в документе не названы, а в списке Гильдии сиенских художников его имя зафиксировано в 1428. В этом же году Д. ди Б. побывал в Риме и видел там работы *Пизанелло* в церкви Сан Джованни



Домингез О. Автопортрет. 1933

ин Латерано, к-рые произвели на него большое впечатление. Его справедливо считают проводником флорентийских художественных новаций, к-рые проявились у Д. ди Б. с первых же работ. В самом раннем из приписываемых ему сегодня произведений, в хранящейся в Национальной галерее, Вашингтон, небольшой картине «Мадонна с Младенцем, святыми Петром и Павлом» (ок. 1430) искусствоведы усматривают заимствования из творчества сразу нескольких флорентийских художников. Количество его станковых произведений, дошедших до наших дней, невелико. Среди них бесспорным шедевром является «Мадонна Умиление», на к-рой стоит его подпись и дата (1433, Сиена, Пинакотекка). В ней ощущается как «телесность» Мазаччо, так и тонкое изящество Ф. Липпи. Но кроме этого в картине есть прямые заимствования — один из ангелов очень напоминает ангела с картины Липпи, а младенец, сосущий палец, взят из «Пизанского полиптиха» Мазаччо. Влияние Ф. Липпи можно усмотреть и в «Мадонне с Младенцем на троне», хранящейся в Музее университета в Принстоне. Самым главным произведением Д. ди Б., вне сомнения, являются росписи сиенского госпиталя Санта Мария делла Скала, где кроме него работали *Приамо делла Кверча* и *Веккьетта*. Над фресками он трудился уже в зрелом возрасте. В 1440—44 Д. ди Б. расписывал западную стену, а в 1442—43 написал две фрески с историческими сценами на восточной стене. В этих росписях проявилось всё его мастерство, изобретательность, а подчас там видна даже ирония. Две сцены на восточной стене посвящены событиям, связанным с историей госпиталя, о чём под каждой фреской есть пространственный комментарий — это «Расширение привилегий госпиталя папой Целестином III» (1442) и «Расширение госпиталя» (1443). В них царит дух торжественности, приличествующий столь важным событиям. На противоположной стене Д. ди Б. написал четыре фрески, и в них царит совсем другая атмосфера: «Кормление нищего» (1444), «Пестование и жемчужба сирот» (1442), «Принятие пилигримов и раздача милостыни» (1442) и «Уход за больными» (1442). На этих фресках изображена повседневная жизнь больницы-приюта для страждущих, к-рым являлся госпиталь Санта Мария делла Скала, в них нет ни религиозной возвышенности, ни исторической помпезности. В этих фресках удивительное разнообразие сюжетов, поз, нарядов и лиц. Точная дата

кончины Д. ди Б. неизвестна. Последний раз в документах его имя упоминается в 1445, т. е. вскоре после окончания работ над фресками в госпитале Санта Мария делла Скала.

Домингес Оскар (*Dominguez Oscar*) (7.1.1906, Ла Лагуна, Канарские о-ва, — 31.12.1957, Париж), испанский художник-сюрреалист

» После пребывания в Париже создал художественный центр в Тенерифе. Изобрёл технику, отвечающую методам работы сюрреалистов (см. *Сюрреализм*) — декалькоманию, особую форму монотипии, в результате к-рой создаётся композиция, образуемая случайно достиг-

нутыми эффектами. Впоследствии занялся абстрактной живописью («Желание пространства»). В 1940-х находился под влиянием П. Пикассо и Д. де Кирико.

Домотканово, бывшее имение В.Д. фон Дервиза — друга и родственника художника В.А. Серова; ныне в селе Красная Новь Калининского района Тверской области

» Серов неоднократно (в 1886—1911) бывал в Д., где им было создано свыше 30 полотен, в т. ч. «Девушка, освещённая солнцем», «Пруд», «Октябрь. Домотканово», «Ели», «Осенний вечер», «Дорога в Домотканово», «Стригуны на водопое», портреты фон Дервиза, М.



Домотканово



Домотканово. В.А. Серов. «Октябрь. Домотканово». 1895

Львовой и др. Сохранились усадебный дом (19 в.; ныне музей Серова), парк, пруды.

Дом художника московский,
см. *Московский дом художника*

Дом художника центральный,
см. *Центральный дом художника*

96 Домье Оноре (*Daumier Honore*) (26.2.1808, Марсель, — 10.2.1879, Вальмондуа), французский художник

» Сын марсельского стекольщика, Д. ещё ребёнком приехал в Париж: его отец, считая себя литературно одарённым, решил попытать счастья в столице. Мальчик довольно рано проявил склонность к рисованию и после разных занятий (рассылный, затем приказчик в книжном магазине) он убедил своих родственников в том, что это его призвание. В 1822 он поступил в обучение к А. Лемуару, к-рый привил ему любовь к античности и преклонение перед *Тицианом* и *П.П. Рубенсом*. Некоторое время художник занимался одновременно в Академии Сюиса и в Лувре, делая рисунки с греческих скульптур и копируя картины старых мастеров (эту привычку он сохранил на всю жизнь). Он зарабатывал себе на жизнь у одного литографа, когда критик Фи-



Домье О. «Аллегория Республики». 1848



Домье О. «Возвращение с рынка». Около 1870

липон, издатель журнала «Caricature», пригласил его сотрудничать в своём журнале. Один из рисунков, «Гаргантюа» (1831), высмеивающий Луи-Филиппа, стоил Д. шести месяцев тюрьмы, но именно он принёс ему известность, утвердившуюся в 1834 с появлением новых работ — «Похороны Лафайета», «Законодательное чрево» и «Улица Транснонен 15 апреля 1834 года». Эти произведения позволяют судить о высоком мастерстве Д.-рисовальщика: прерывистая линия, обрисовывающая объём, умение компоновать массы, чему он обязан своему инстинкту скульптора, следуя к-рому он, прежде чем изобразить фигуры на рисунке или картине, лепил их сначала в глине. В работах художника нельзя не заметить и его пронизательного ума: разумный гротеск, лишённый язвительности, неприятие к крайностям, к-рое усиливает ужас «Улицы Транснонен». Закон о цензуре 1835 заставил художника замалчивать свои республиканские взгляды. Тогда он принял за грандиозный труд, над к-рым работал в течение всей жизни, — серия литографий, состоящая примерно из 4 тыс. листов, большинство из к-рых были опубликованы в журнале «Charivari»: одни составили зна-



Домье О. «Читающий адвокат». Вторая треть 19 века

менитые серии («Робер Макер», 1836—38; «Купальщики», 1839; «Олимпийские боги», 1841; «Служители правосудия», 1845—48; «Квартиросъёмщики и домохозяева», 1848), другие были сгруппированы под заголовками «Новости» или «Всё, что угодно». В этих рисунках художник клеймил позором хитрецов, насмехался над буржуа или с добродушием, граничащим с нежностью, изображал обездоленных. Первой картиной, в к-рой проявился его гений живописца, была «Аллегория Республики» (1848, Париж, музей д'Орсэ). Эскиз этого произведения отвечал условиям конкурса, устроенного новым правительством, однако, принятый жюри, он не имел будущего. Д. всегда подчёркивал свою потребность в тесном контакте с жизнью и что он не может довольствоваться аллегорией. Используя подчас повторяющиеся темы, неоднократно изображая уличные или железнодорожные сценки, адвокатов, бродячих акро-

батов, артистов и любителей искусства («Любитель эстампов», Париж, Пти Пале), художник с удивительным чувством человека и его состояния проникал в суть индивидуума, отбросив каноны реализма. В этом стремлении он обращался и к религиозным («Хотим Варавву», ок. 1850, Эссен, музей Фолькванг) и мифологическим сюжетам, а также к басням Лафонтена. Классические черты можно обнаружить в сдержанности, в продуманной композиции, где автор подчас использовал фризную схему («Игроки в шахматы», ок. 1863, Париж, Пти Пале; «Ожидание на вокзале», ок. 1863, Лион, Музей изящных искусств; «Парад», ок. 1866, Бухарест, музей А. Симу, «Вагон третьего класса», ок. 1862, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Барочные черты проявляются во всём, что художник унаследовал от П.П. Рубенса — в чувстве цвета, в бешеном ритме («Преследуемые нимфы», ок. 1848, Монреаль, Музей изящных

искусств; «Мельник, его сын и ослик», ок. 1849, Глазго, Художественная галерея; «Опьянение Силена», ок. 1849, Кале, Музей изобразительного искусства и кружев), в приверженности к световым контрастам, побудившей к использованию искусственного освещения в выставочных залах («Драма», ок. 1859, Мюнхен, Новая пинакотека), во вкусе к противопоставлению объёмов (щедрые мазки тёмных оттенков на светлом фоне). Этим художник подчёркивал пластическую силу фигуры, находящейся в окружении нескольких предметов, подсказывающих место действия («Прачка», ок. 1863, Париж, музей д'Орсэ; «Человек с верёвкой», ок. 1858—60, Бостон, Музей изящных искусств). Эта двойственность стиля дополнена мечтательным характером Д., способностью к прорицанию, что сближает его с Ф. Гойей и выражает лиризм, к-рым дышат все его воспоминания о театре («Криспен и Скапен», ок. 1860, Париж, музей д'Орсэ; серия картин «Дон Кихот», Париж, музей д'Орсэ; Мюнхен, Новая пинакотека; Оттерло, музей Крёллер-Мюллер; Нью-Йорк, музей Метрополитен). Живописная техника Д. бесконечно разнообразна: его мазки — порой плотные, порой текучие и почти прозрачные. Это разнообразие покажется ещё более удивительным, если учесть, что более 300 его картин остались незаконченными. Д. был любим романтиками, Э. Делакруа, О. Прео, завсегдатаями отеля Пимодан, барбизонцами, Ж. Милле. Д. неоднократно хвалили критики, но у широкой публики он не нашёл признания. У художника было много последователей, его художественное влияние трудно переоценить. Оно непосредственно отразилось на современниках и на художниках следующих поколений (Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, Тулуз-Лотрек, В. Ван Гог), а его последние отголоски можно видеть и в искусстве нашего времени, в творчестве фовистов (см. *Фовизм*), немецких экспрессионистов (П. Пикассо и Ш. Сутина).

Донатор (*Donateur*), человек, приносящий в дар церкви, монастырю или больнице картину, исполненную по обету, на которой изображён он сам в окружении семьи или в сопровождении своего святого покровителя

» Изображение Д. — одно из первых образцов портретной живописи в Средние века; оно было очень распространено в религиозных композициях, миниатюрах и станковых картинах 14—17 вв. Фигура Д.,



Донатор. Я. ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена». Около 1435

стоящего на коленях, помещалась справа или слева от основного сюжета картины, а в триптихах — на створках. Если в живописи итальянского *кватроченто* Д. изображался в профиль, то на картинах французских или фламандских мастеров — в три четверти. В 14 в. фигура Д. была значительно меньших размеров по сравнению со священными персонажами, Христом, Мадонной или святыми. Но художники 15 в. отказались от этой иерархии, придавая Д. ту же значимость, что и святым покровителям (Я. ван Эйк — «Мадонна канцлера Ролена», Париж, Лувр; Тициан — «Мадонна Пезаро», Венеция, церковью Санта-Мария деи Фрари).

Донген, см. Ван Донген

Донецкий областной художественный музей, один из крупнейших музеев художественного профиля на Украине

» Основан 23.9.1939 как Музей изобразительного искусства; с 1941 прекратил своё существование в связи с началом Великой Отечественной войны 1941—1945, с 1958 — отдел изобразительного искусства Сталинского краеведческого музея,

с 1960 — Сталинская картинная галерея, с 1965 — Донецкий художественный музей. Сегодня музей имеет в своей коллекции более 11 тыс. произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В его коллекции представлены работы известных украинских, российских и зарубежных мастеров 16—20 вв., а также произведения Ан-

тичности. В постоянно действующей экспозиции музея представлены работы: И. Айвазовского, А.Н. Бенуа, Д.Д. Бурлюка, В.М. Васнецова, И.Э. Грабаря, Дж. Доу, О.А. Купренского, П.П. Кончаловского, В.Д. Поленова, А.К. Саврасова, В.А. Серова, В.И. Сурикова, И.И. Шишкина, Т.Н. Яблонской. Музей входит в основанную в 1999 Сеть Современного Украинского Искусства. С 1992 у музея есть филиал в селе Прелестное Славянского района Донецкой области — Музей народной архитектуры, быта и детского творчества.

Дорé Поль Гюстав (Doré Paul Gustave) (6.1.1832, Страсбург, — 23.1.1883, Париж), французский художник

» Родился в семье строителя мостов. Ещё в раннем детстве проявил свой талант рисовальщика и вскоре стал сотрудничать в «Journal pour rire». Однако впоследствии Д. так и не получил художественного образования, но занимался самообразованием: проводил время в Лувре и Национальной библиотеке, изучая картины и гравюры. В том же 1847 был опубликован альбом его литографий «Подвиги Геракла». Первую известность принесли художнику иллюстрации к роману Ф. Рабле (1854) и к знаменитому изданию О. де Бальзака «Озорные рассказы» (1855). Д. создал бесчисленное множество карикатур и иллюстраций к древним и современным авторам; также он занимался живописью, писал картины на религиозные и исторические сюжеты, жанровые сцены, пейзажи. Его искусство, очень неоднозначное, было на удивление анахроничным и космополитичным. Безразличный к новым идеям, Д. сочетал романтизм



Донецкий областной художественный музей. Вход в здание



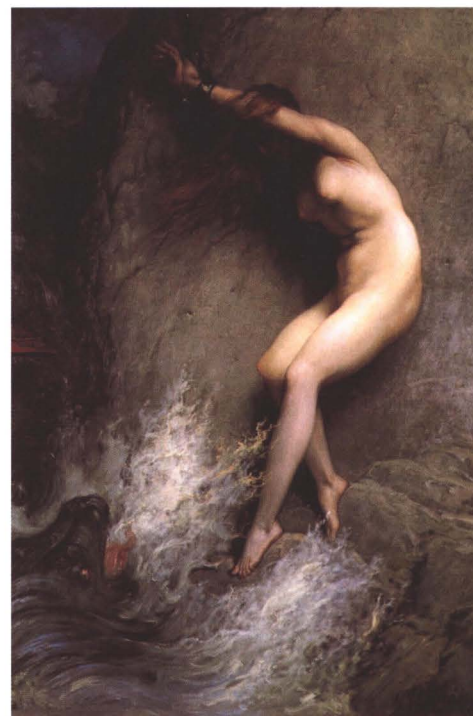
Доре П.Г. «Корабль среди айсбергов». 1876

с импрессионизмом, что выражало не столько философское беспокойство художника, сколько его эстетическую склонность. Больше того, он не шёл по пути, проложенному его соотечественниками, но возродил традицию первых английских и немецких романтиков. Так, его иллюстрации напоминают гравюры А. Дюрера («Дон Кихот», 1863), Рембрандта Х. ван Р. («Шабаш ведьм», этюд для «Макбета», 1863, Страсбург, Музей изящных искусств) или У. Блейка («Ад» Данте, 1861). В работе «Очарованный замок» (этиюд к «Сказкам» Перро, 1863, Страсбург, Музей изящных искусств) Д. подражал медиевизму Р.П. Бонингтона. Композиция «Айсберги» (этиюд к «Песне старого моряка», 1875, там же) вдохновлена фантастическими маринами Дж. Тёрнера, а «Вступление в империю Луны» («Неистовый Роланд», 1879) — Рассела. Английское влияние проявилось и в живописи Д. Пейзажи, к-рые являются наиболее

притягательной частью его творчества, свидетельствуют об отходе от уроков барбизонской школы. Его не интересовала ни метафизика природы, ни передача воздушной вибрации; художник превратил природу в воображаемый мир, придав ей некий лунный характер («Пейзажи» в музеях в Гренобле и Страсбуре). Он следовал в этом примеру английских художников Дж.Р. Казенса, Дж. Мартина или С. Палмера, у к-рого Д. заимствовал мазок в форме капелек. Истоки нек-рых мотивов Д. можно встретить и в картинах немецких живописцев, например К.Д. Фридриха. Д. считал себя универсальным художником (он занимался также скульптурой), однако эти амбиции породили его эклектизм. Он прославился не только у себя на родине, но и в Англии, где была создана даже Галерея Доре. Многие произведения художника и поныне хранятся в частных собраниях в Великобритании и Америке.

Дормидонтов Николай Иванович (4.2.1897, С.-Петербург, — 24.10.1962, там же), российский художник

» Учился в рисовальной школе Общества поощрения художников в Петрограде (1914—18) у А.А. Рылова, Н.К. Рериха, И.Я. Билибина, в Высшем художественно-техническом училище в Ленинграде у Д.Н. Кардовского, К.С. Петрова-Водкина, В.Е. Татлина. Жил и работал в Ленинграде. Был председателем Ленинградского отделения АХРР, членом объединений «Шестнадцать» (1926—28), «Цех художников» (1930—32). В 1920—начале 1930-х совершил ряд поездок на великие стройки Урала и Украины, посещал промышленные предприятия Ленинграда. Многие произведения Д. этого периода посвящены теме индустриального строительства и спорту. Преподавал в Ленинградском художественно-промышленном техникуме (1923—29). В годы Великой Отечественной войны 1941—45, находясь в Ленинграде, создал графическую серию «Ленинград в блокаде» (1942). Произведения художника экспонировались на зарубежных выставках: в Нью-Йорке (1924), Афинах (1927), Лондоне (1934) и др. Произведения художника хранятся в собраниях Государственного Русского музея, музея имени С.М. Кирова (С.-Петербург), Центральном музее Вооружённых Сил (Москва).



Доре П.Г. «Андромеда». 1869



Доспалова Е.К. Чаша и супница. 1987

Дорнер Иоганн Якоб Младший (*Dorner Johann Jakob de Jonge*) (7.7.1775, Мюнхен, — 4.12.1852, там же), немецкий художник-пейзажист

» Сын И.Я. Дорнера Старшего. С детства учился рисунку у отца, с 1796 осваивал пейзажную живопись. В 1802—03 путешествовал по Австрии и Швейцарии. Писал под влиянием творчества К. Лоррена, позже — А. ван Эвердингена и Я.

ван Рёйсдала. Близость к природе особенно ощущается в картине «Скалистое ущелье».

Дорнер Иоганн Якоб Старший (*Dorner Johann Jakob de Oude*) (18.7.1741, Эрештеттен, — 22.5.1813, Мюнхен), немецкий художник, мастер станковой и фресковой живописи

» С 1753 учился во Фрейбурге; в 1759 обучался фресковой живописи у Й. Бауэра в Аугсбурге, затем поселился в Мюнхене. Стал известен благодаря копиям с картин фламандских мастеров. Находясь во Фландрии, прошёл аттестацию по жанровой и исторической живописи в Академии художеств Антверпена. В 1770 стал смотрителем галереи в Мюнхене, в 1788 организовал первую выставку живописи.

Доска иконная, лузга, специальным образом обработанная доска, обычно липовая, с углублённым средним полем (ковчегом), на котором писалась икона

» Перед покрытием левкасом (грунт из мела, алебастра на жидком клее) несколько раз проклеивалась мездряным клеем. Иногда поверх левкаса наклеивалась «паволока» (вымоченный в жидком клее кусок холста). После просушки и выглаживания левкаса переводился рисунок под живопись (чаще всего приporоком — сквозь ткань образца с пробитыми по контуру изображения дырочками красящим порошком). После этого шло золочение червонным листовым золотом фона, венцов и т. д., затем иконописец приступал непосредственно к живописи

(сначала к долинному, потом — личному письму).

Доспалова Екатерина Николаевна (1932, ст. Разъезд-67 Горьковской железной дороги, — 2001), российская художница народного прикладного искусства

» Народный художник РФ (1996). Главный художник производственно-художественного объединения «Хохломская роспись». В 1947—50 училась в Семёновской профтехшколе по специальности мастер хохломской росписи. В 1970 окончила Семёновский техникум механической обработки древесины. Была главным художником производственно-художественного объединения «Хохломская роспись». Член Союза художников России (с 1970). Экспонент крупнейших отечественных и зарубежных выставок декоративно-прикладного искусства. Избиралась членом Правления Союза художников РСФСР (1987), Союза художников СССР (1988—92). Гос. премия имени И.Е. Репина (1969).

Доспёвский, Доспевски Станислав (*Dospevski Stanislav*) (псевдоним; настоящее имя и фамилия Зафир Зограф) (3.12.1823, Самоков, — 6.1.1878, Стамбул, Турция), болгарский живописец

» Племянник живописца З. Зографа. Учился в Москве (Училище живописи, ваяния и зодчества) и Санкт-Петербурге (Академия художеств). Ученик Ф.А. Бруни. Один из создателей болгарского светского реалистического искусства. Правдивые, строгие по живописи портреты. Участник национально-освободительной борьбы в Болгарии 1870-х.

Доссо Досси (*Dosso Dossi*) (прозв.; наст. имя Джованни ди Лутеро, *Giovanni di Luterо*) (ок. 1489, Феррара, — 1542, там же), итальянский художник

» На своей родине в Ферраре, при герцоге д'Эсте Д. Д. играл большую роль. По словам Дж. Вазари, первым учителем художника был Лоренцо Коста. Но вскоре, оказавшись в Венеции, Д. Д. поступил в ученики к Джорджоне, у которого работал рядом с Пальма Веккио и Тицианом. Вместе с Тицианом он отправился в Мантую (1519), где восхищался картинами А. Мантеньи в Студиоло Изабеллы д'Эсте. На протяжении этих лет все его усилия были направлены на преодоление традиции эмилиянской живописи и на ассимиляцию венецианской манеры.



Доспевский С. «Святая Богородица с Младенцем». Икона. 1874

По своему динамизму и трактовке светотени его картины с изображением «Святого собеседования» (Филадельфия, Музей искусства, собрание Джонсона) сравнимы с произведениями Тициана и *Каруани* на тот же сюжет. Более эклектичная по своему характеру «Вакханалия» из замка Святого Ангела в Риме выражает отношение художника к античным образцам и работам *Микеланджело* и *Рафаэля*. В творчестве Д. Д. этого периода преобладают небольшие картины. Художник, работавший почти исключительно масляными красками, был утончённым колористом, придавая зелёным и золотым тонам особый блеск. Его образная фантазия и идеализм проявляются в многочисленных работах на мифологические сюжеты, близкие по своему поэтическому идеалу искусству Джорджоне («Цирцея», Рим, галерея Боргезе; «Отплытие аргонавтов», Вашингтон, Национальная галерея; «Сцены из Энеиды», Оттава, Национальная галерея и Бирмингем, Барберовский институт искусства; «Юпитер и Меркурий», Вена, Музей истории искусств). Около 1522, когда была создана алтарная картина «Мадонна со святыми Георгием и Михаилом» для собора в Модене (Модена, галерея Эстенсе) — первое документированное произведение художника, — Д. Д. отошёл от современной ему манеры Тициана; отныне его интересовало выражение лирической сущности природы и личной фантазии. «Святой Иероним» (Вена, Музей истории искусств) — его единственное подписное произведение. Новые поиски расположения форм в пространстве и эффектов фактуры появляются в очень реалистичных портретах («Мужской портрет», Париж, Лувр). Д. Д. был и блестящим фрескистом, в частности, в кардинальском дворце в Тренто (1532, Камераль Камин Неро), где его вдохновляли фигуры сивилл из росписи Сикстинской капеллы, а также на виллах в окрестностях Феррары, созданных по заказу герцога Эрколе II д'Эсте (вилла Бельведер, вилла Бельригуардо). В 1530—31 художник исполнил большой «Алтарь Святого Андрея» в Ферраре, начатый ещё Гарофало (Национальная пинакотека). Последний период творчества Д. Д. открывается большой картиной «Непорочное зачатие» (1532, Дрезден, Картинная галерея), погибшей во время войны. В этот период художник был увлечён маньеристическими исканиями: его палитра стала темнее, усилилась метафизика его живописи («Святые Косма и Дамиан», Рим, галерея Боргезе). Однако он продолжил пи-



Доссо Досси. «Цирцея». Около 1507



Доссо Досси. «Геркулес и Омфала». Около 1535



Доссо Досси. «Бахус». 1524

сать свои аллегорические и мифологические композиции, к-рые представляют широкое пространство для фантастических пейзажей («Аполлон и Дафна», Рим, галерея Боргезе; «Цирцея», Вашингтон, Национальная галерея; «Диана и Каллисто», Рим, галерея Боргезе). Вероятно, в 1537–38 художник совершил путешествие в Пезаро, где исполнил изысканные росписи в Камере делле Кариатиде на вилле Империяле. В последние годы своей жизни Д. Д. значительно уступал своему брату, Баттиста Досси. В последний раз его имя упоминается в венецианских документах в 1542. Наряду с Пармеджанино Д. Д. был одним из лидеров эмилианского маньеризма. Его влияние испытали Дж. да Карпи и Н. делль Аббате, а также кременские пейзажисты братья Кампи, К. Боккаччино, Софонисба Ангишолоа.

Д'Отрив Арно (*d'Hauterives Arnaud*) (р. 26.2.1923, Бренн, Франция), французский художник

» Почётный член Академии художеств СССР (1988). Зарубежный почётный член Российской академии художеств. Учился в художественной школе в Реймсе, затем в Высшей национальной художественной школе в Париже (по окончании получил высшую награду — «Римскую премию»). Работая в основном в технике масляной живописи, реже пастели, художник в фигуративной форме стремится воплотить свои представления о человеческих чувствах и настроениях. В числе наиболее известных работ: «Фиолетовое канапе» (1966–80), «Ночные птицы» (1972), «Тень» (1980), «Полуденный отдых в Трабзоне» (1) (1985), «Полуденный отдых в Трабзоне» (2) (1985), «Кара-Кум. Памяти Верещагина» (1986) и др. Президент Общества французских художников (Салон). Президент Академии изящных искусств Франции (1987). Вице-президент фонда Тейлора. Вице-президент Международного общества искусств. Произведения художника находятся в собраниях крупнейших музеев мира и экспонировались на выставках в СССР, США, Испании, Италии, Германии, Бельгии, Канаде, Бразилии, Великобритании, Китае, Японии.

Доттори Джерардо (*Dottori Gerardo*) (11.11.1884, Перуджа, — 13.6.1956, там же), итальянский художник-футурист

» В 1911 в Риме Д. познакомился с Дж. Балла и под его влиянием в

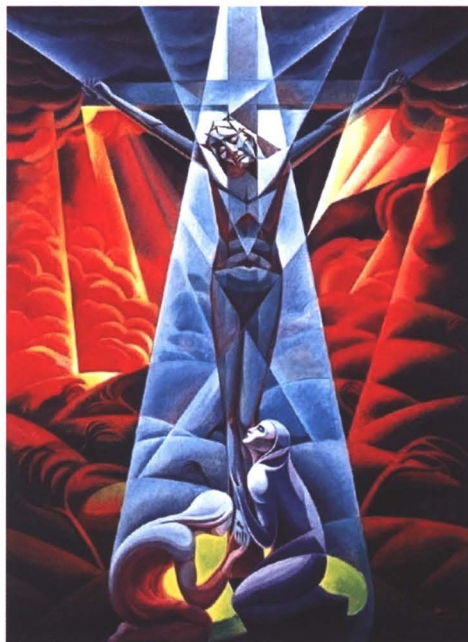


Доттори Дж. «Заря в полёте». 1933

1911—12 присоединился к футуристическому движению. В 1914—15 он увлёкся различными стандартными футуристическими темами — такими, как *ciclista* («Мотоциклист», тема имела распространение и среди русских футуристов). В 1920 создал целую серию абстрактных картин, следуя принципам таких мастеров футуризма, как Балла, Дж. Северини и У. Боччони, проложившими ещё в 1912—13 дорогу абстрактной живописи в Италии. Немалый вклад принадлежит Д. и в развитие настенной живописи и итальянского декоративного искусства в 20 в., этими художественными направлениями он занимался всю жизнь. В 1920-е центральной темой для художника стала перспектива Земли, обрисованная с воздуха как одна из разновидностей присущей футуристической живописи того времени *Aeropittura*. При этом следует отметить, что присущий футуристическому движению культ машин не был присущ произведениям Д. Неизвестно даже, поднимался ли он когда-либо в небо на самолёте. В то же время главной те-

мой и вершиной творчества художника в 1920-е было именно выражение скорости, энергии, полёта («Триптих Скорости», 1926—27). С приходом в Италии к власти фашистов Д., как и большинство итальянских футуристов, поддержал новую власть. В 1932, совместно с художниками-футуристами М. Сирони и Э. Прамполини, участвовал в организованной в Риме грандиозной выставке «*Mostra della Rivoluzione Fascista*» («Выставка фашистской революции»). Как мастер настенной живописи, в 1934 он подписал (совместно с Ф.Т. Маринетти, Б.К. Маринетти, Ф. Делеро и Б. Мурани) «*Manifesto della plastica murale*» («Манифест настенной живописи»), к-рый послужил Муссолини для усиления агитационно-пропагандистского направления в изобразительном искусстве. После окончания Второй мировой войны художник продолжал работать в футуристической манере и способствовал дальнейшей пропаганде этого направления в живописи.

Доу Герард, см. Дау



Доттори Дж. «Распятие Христово». 1928

Доу Джордж (*Dawe George*) (8.2.1781, Лондон, — 5.10.1829, Кензиш-Таун, ныне в черте Лондона), английский художник

► Родился в семье художника-гравёра и карикатуриста Ф. Доу. Писал исторические, мифологические и жанровые полотна в духе сенти-



Доу Дж. Портрет Фридриха фон Ловис Менер. Не позднее 1825



Доу Дж. Портрет Александра I. 1824



Дюу Дж. Портрет М.И. Кутузова. 1829

ментального романтизма («Пастушок, застигнутый бурей», 1810-е), а также портреты («Принцесса Шарлотта и принц Леопольд в своей „ковент-гарденской“ ложе», 1810-е; портреты английских генералов, отличившихся в сражении при Ватерлоо). Благодаря покровительству герцога Кентского присутствовал на Ахенском конгрессе глав государств Священного союза (1818), где был представлен Александру I, пригласившему его в Россию для работы над Военной галереей Зимнего дворца. В 1819–29 выполнил в С.-Петербурге (с помощью русских живописцев В. Голике и А. Полякова) 336 портретов участников Отечественной войны 1812 и заграничных походов 1813–14, соединив торжественную риторику с живой эмоциональностью. Из общего числа портретов исполнил 97 полуфигурных композиций и три — в полный рост (М.Б. Барклай-де-Толли, М.И. Кутузова, герцога А. Веллингтона). Среди других портретных образов: «Литера-

тор П. Межаков с супругой», 1821; «М. Нарышкина с детьми», 1823; «Адмирал А. Шишков», ок. 1827, и др. Осенью 1820 в Академии искусств состоялась выставка работ Д., после которой он был избран почётным членом С.-Петербургской академии художеств (1820). В 1828 получил звание первого портретного живописца русского императорского двора.

Дочкин Николай Викторович (р. 20.5.1935, дер. Тростниковка Тульской обл.), российский художник

» Заслуженный художник России (1997). Народный художник РФ (2005). В 1949 переехал с семьёй в город Калинин (ныне Тверь), где и получил начальное художественное образование. Позднее учился у скульптора А.М. Сперанского, художника И.Т. Синякова, а также искусствоведа Н.Ф. Судаковой. Важным этапом в жизни Д. стало обучение в Елецком художественном училище, где знакомство с художником В.С. Сорокиным оказало значительное влияние на его дальнейшее творческое становление и выбор того направления в искусстве, к-рому он следовал на протяжении всего творческого пути. Это, прежде всего, приверженность традициям московской живописной школы. Не менее значительными для формирования мировоззрения художника стали знания, полученные им в Московском областном художественном училище памяти 1905 года. Период 1970–80-х ха-



Дочкин Н.В. «Пора цветения осени»



Древин А.Д. «Сухая берёза». 1930

рактизовался в художественной жизни страны повышенным интересом к живописи, появились вызванные временем новые темы: трудовая, спортивная, строительная, индустриальная. Следуя общим тенденциям, вместе с художником Б.С. Запрудновым Д. много ездил по стране. Совместно молодые художники создали серии: «Будни рыбаков Селигера», «На новостройках», не забывая и о камерном жанре пейзажа. Из работ этого времени также следует отметить «Турбазу „Соколёнок“» и индустриальный пейзаж «Трудовые будни». В них звучат героические интонации «сурового стиля», чувствуется стремление к живописной монументализации станковых образов. На рубеже 1980—90-х художник отошёл от общественно значимых тем. Он все чаще стал обращаться к природе, видимо, интуитивно чувствуя в ней прообраз искусства. Интерес к картине проявляется, прежде всего, как к живописному организму. В картинах «Просёлки», «Весной», «Сырая зима» сильное и чистое лирическое переживание соединяется со свободной живописностью, а присущая станковой живописи личная интонация с общей приподнятостью художественного строя. В произведениях 1990-х прослеживается нарастание декоративности. Всё большую роль начинает играть стремление воссоздать среду, изменчивую, подвижную, динамичную — «День угасает», «Колорит осени», «Голуби над Окой». На рубеже веков беспо-

койный дух поиска привёл мастера к новым творческим открытиям. Привычная «благозвучность» цвета обогащается умением использовать как смелые контрасты, так и тонкие нюансы цвета, пластической формы, пространства, фактуры. Любой

изображённый предмет проникается средой, дышит ею — «Затверечье», «Зима», «Царский тракт», «Метель». В подобных произведениях нарастает эмоциональное, интуитивное ощущение пространства. В творчестве художника всё больше проявляется своя, выстраданная «концепция» природы, когда он практически перестаёт стремиться к тождеству объекта и изображения.

Дре́вин Александр Давыдович (наст. имя и фам. Александр-Рудольф Древиньш) [3(15).7.1889, Венден, — 26.2.1938, Бутовский полигон под Москвой], российский художник латышского происхождения, один из лидеров русского авангарда 1920—30-х

» Отстаивал принципы станкового искусства. Уникальная стилистика живописи Д. почти не имеет аналогов в отечественном искусстве 20 в. Несмотря на то что творчество художника легко поддаётся разделению на ряд периодов, оно предстаёт необыкновенно цельным по духу, по внутренней динамике своего развития. Д. обратился к искусству довольно поздно: впервые он взял в руки кисть, когда ему было девятнадцать лет. Учиться живописи профессионально начал в Рижской городской художественной школе (1908—13), где занимался под руководством известного пейзажиста



Древин А.Д. «Окраина». 1931

В.К. Пурвита. Уже во время учёбы в Риге участвовал в городских выставках. В 1914 художник переехал в Москву и быстро втянулся в атмосферу столичной творческой жизни. Широкую известность получил цикл его картин «Беженки» (1915—17). Военная тема, не проявившаяся в творчестве Д. напрямую, тем не менее наложила свой отпечаток на живописный строй этих композиций («Ужин», 1915; «Беженка», 1916, и др.). В 1918—20 в поисках нового содержания искусства художник обратился к абстрактной живописи. В произведениях этого периода он оказался близок к *лучизму* — направлению русского авангарда, возглавляемому М.Ф. Ларионовым. Уже здесь ярко проявилось своеобразие таланта Д.-живописца: колорит его картин всегда строг, основан на сочетании немногих цветов, тонко варьируемых. Постоянно недовольный достигнутым, художник продолжил свои поиски и в начале 1920-х, возвратившись к фигуративному искусству, руководствуясь стремлением быть как можно непосредственнее и ближе к природе. Именно она, природа, и заняла центральное место в дальнейшем творчестве мастера. Д. стремился открыть новый путь в искусстве, считая, что достижения авангарда, в т. ч. и его собственные, не являются подлинным решением художественных задач, выдвигаемых современностью. 1920-е для художника — время постоянных поездок по российским деревням и небольшим городам, на Урал, где он обогатился новыми впечатлениями, получил новое, живописное ощущение природы. Работа в этом направлении сблизила его с художницей Н.А. Удальцовой, ставшей в 1920 его женой. В 1923 картины Д. и Удальцовой экспонировались на московской выставке вместе с живописью бывших членов объединения «Бубновый валет» — А.В. Лентулова, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского. Их роднили пластические поиски в живописи. Однако работы Д. отличаются особой решительностью, волевым, темпераментным мазком (Автопортрет, 1923). Немного позднее, в полотнах «Уральского цикла» (1926—29), художник ушёл от внешней экспрессии начала 1920-х к внутренней сдержанности, упругой насыщенности цвета. Но в полную силу Д. заявил о себе как о зрелом мастере в следующем живописном цикле, выполненном по впечатлениям от поездки в 1930 на Алтай и в Восточный Казахстан. «Алтай особо повлиял на меня своей красочной природой, большими пространствами; его необыкновенная сила света изменила мою живо-

пись», — отмечал Д. в своей «Автобиографии». Нерасчленимость видения природы и её воплощения на холсте сказывается в уникальной технике живописца, к-рый не «срисовывает натуру», а как бы воссоздаёт её густо наложенными красками. Цвет в этих картинах не ярок, но весом и плотен, детали отсутствуют — они поглощаются красочными пластами. Узнаваемость мотива сводится к минимуму. Композиции предельно просты, но при этом монументальны. Ценность живописи «Алтайского цикла» в мягком, чуть вибрирующем свечении красочной поверхности, в её фактурном и пластическом богатстве, в цельности живописного пространства картин («Косуля», 1930; «Пейзаж с белым домом», «Быки», обе 1931; «Барка», «Спуск на парашюте», обе 1932). С конца 1920-х официальная критика обвиняла Д. в «формализме», в «самодовлеющей живописности». Художник защищался, заверяя своих оппонентов, что его картины «имеют учебный характер, цель которого — повышение средств живописного выражения и художественного мастерства». Достижения талантливого живописца пришлось не ко времени. В 1933—34 Д. предпринял поездку в Армению и создал новый цикл картин, в к-ром он, на первый взгляд, отступил от своей позиции в сторо-

ну более традиционного искусства («Строительство железнодорожного моста в Ереване», 1933). Большую роль здесь играл рисунок, появилась линейная ясность композиции, к-рая легко «прочитывается». Но этот новый этап в развитии живописного стиля Д. — ещё один виток в его постижении «новой гармонии человека с силами природы». К концу 1930-х искусство мастера приобретало всё более реалистичные черты. Репрессирован.

Древнегреческая живопись, совокупность живописных произведений Древней Греции

» Век высшего расцвета скульптуры в период классики был и веком расцвета греческой живописи. Именно к этому времени относится замечательное живописное новшество, утраченное впоследствии и как бы заново открытое, возрождённое лишь в эпоху великих итальянских мастеров — эпоху *Возрождения*: искусство светотени. Первым включил в свою палитру полутона *Аполлодор* из Афин, за что получил прозвище Тенеписец. Введение светотени имело для развития реалистической живописи огромное значение. Кроме Аполлодора Тенеписца известны и другие живописцы: *Зевксис*, *Паррасий*, *Тиманф*. Их творчество отмечено эмоциональностью и реализ-



Древнегреческая живопись. Краснофигурная ваза. Афины. 480—470 до н. э.



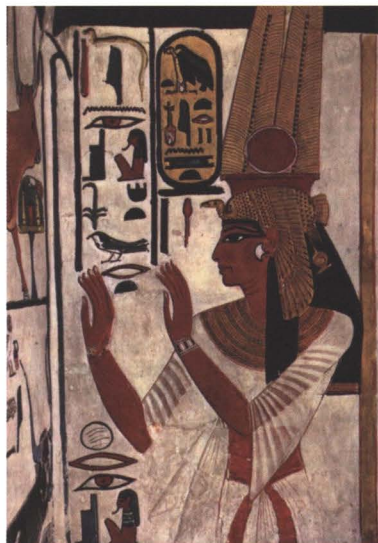
Древнегреческая живопись. Чёрнофигурная амфора. Афины. Около 540—530 до н. э.

мом. Однако монументальная живопись не получила такого масштабного развития, как вазопись. Керамические изделия покрывались орнаментальными и сюжетными росписями. С течением времени менялся и стиль росписей. Ранняя керамика отмечена так называемым чёрно-фигурным стилем — чёрные изображения на красном фоне. Позже появился краснофигурный, или чернолаковый, стиль, когда чёрным лаком покрывался фон между росписями, к-рые на этом фоне контурно выступали, сохраняя тон основного материала — обожжённой красной глины. Рисунок на вазах носил графический, плоскостной характер. Наиболее распространёнными формами ваз были: амфора (для хранения вина и масла) — изящный сосуд с округлой ёмкостью, высокой горловиной и двумя ручками; кратер (в нём к столу подавалось вино) — сосуд с ёмкостью в форме пе-

ревернутого колокола и двумя ручками в нижней его части; килик — сосуд для питья вина в виде плоской чаши на высокой ножке; гидрия (для хранения воды) — высокий сосуд с тремя ручками. Античные вазы помимо своих художественных и утилитарных функций со временем приобрели ещё одно значение — историко-документальное, так как изображения на них расширяют и уточняют наши представления о греческом искусстве, интерьерах, быте, костюмах людей той эпохи, об особенностях мифологического видения мира. В архитектуре и в произведениях прикладного искусства Древней Греции видное место занимает орнамент. Как и всё греческое искусство, он эволюционировал. Первоначально в нём преобладали мотивы восточного происхождения (сфинксы, грифоны), но в классический период они вытесняются сюжетами, взятыми из жизни

окружающей природы или геометрическими. Греки обнаруживали исключительное чувство меры и изобретательность в прорисовке различных декоративных элементов и деталей, применяя их в разнообразных вариациях, сочетаниях и ритмах, используя стилизацию. Постоянно меняя соотношения между ними, они добивались неповторимости произведений искусства. Для греческой живописи характерна необычайная широта жанров и замыслов. Художников интересовали мифологические и исторические сюжеты, красота природы и натюрморт, миниатюра и портрет. Они творили как монументальные, так и станковые произведения, а также работы, имеющие чисто прикладной характер. Самым знаменитым художником доклассического периода был *Полигнот*. Его кисти принадлежит большое число картин. Особо прославился Полигнот, разрисовав общественное здание в Дельфах, где воспроизвёл гомеровские «Илиаду» и «Одиссею». Он создал восхитительные образы, возвышенные характеры. Платон и Аристотель считали его лучшим живописцем. Выдающимися художниками периодов классики и эллинизма являлись *Микон*, *Филоксен Никий*, *Протоген*, *Меланций*, *Асклепиодор*, *Апеллес*, а также вышеупомянутый *Зевксис*, написавший картины «Скованный Марсий», «Семья кентавров», «Ребёнок с виноградом». Его работа «Елена» положила начало выставкам картин. Паррасий специализировался в изображении бытовых сцен, занавесов, написал знаменитое полотно «Тесей». Он ввёл в живопись симметрию, выразительность и красоту в лице. Пожалуй, самым известным художником Античности, к-рого считают создателем жанра портрета, был *Апеллес*. Принадлежащая его кисти работа «Александр с молнией в руке» потрясла воображение современников. Как сообщает Плиний, за неё художник получил самый крупный гонорар, к-рый когда-либо получал кто-либо из живописцев. Известны названия ещё нескольких его работ: «Габрон», «Антей», «Геракл», «Герой», «Афродита» и «Клевета». «Ни дня без совершенства!» — таким был лозунг творческой жизни Апеллеса. Его произведения славились изумительным очарованием и обаянием, красотой и выразительностью. Апеллес часто выставлял свои незавершённые творения для обозрения прохожим, выслушивал их критические замечания, а затем дорабатывал картины с учётом общественного мнения. К тому же художник был одним из первых теоретиков живописи, сочинил несколько

книг, в к-рых изложил собственное учение о ней. Художник Филоксен написал картину «Битва Александра Македонского с Дарием». Её мозаическая копия дошла до наших дней; она была обнаружена при раскопках Помпей. У греков существовали картинные галереи (пинакотeki), где хранились произведения лучших художников. Наиболее известными были афинская и герайонская пинакотeki.



Древнеегипетская живопись. «Молящаяся царица Нефертари, супруга Рамсеса II». Фрагмент фрески в склепе Нефертари в Долине царей. XIII в. до н. э.

Древнеегипетская живопись, произведения изобразительного искусства Древнего Египта

» Возникновение и развитие искусства Древнего Египта прослеживается на протяжении большого промежутка времени — более четырёх тысяч лет. Как известно, монументальная живопись появилась во времена первобытно-общинного строя. Но тогда она служила лишь обустройству созданных природой «архитектурных сооружений» — пещер, и то лишь косвенно. Во времена же Древнего Египта появились первые рукотворные монументальные архитектурные сооружения, и настенная живопись стала неотъемлемой частью этих колоссальных творений. Более того, живопись получила конкретную цель — гармоничное оформление, заполнение искусственно созданного пространства. В Иераконполе была найдена гробница, глиняные стены к-рой были покрыты росписью. Так в конце 5-го тыс. до н. э. появилась осмысленная монументальная живопись, постепенно начали склады-

ваться традиции оформления заупокойных сооружений Древнего Египта. На первый взгляд ничто не отличает эту роспись от наскальной росписи первобытно-общинного строя — те же стилизованные фигурки людей и животных, однако, несмотря на видимую простоту изображения, можно заметить, что художник воспроизводил одни и те же части фигуры с разных точек зрения, в зависимости от того, как, по его мнению, лучше было подчеркнуть наиболее важные признаки существа или предмета. Так, в иераконпольской росписи тела животных даны в профиль, а рога то в профиль, то в фас — в зависимости от того, как более отчётливо может быть показана форма рогов. На той же росписи у людей встречаются различные сочетания фасных и профильных изображений разных частей тела при неизменно профильном рисунке ступней ног. Немаловажным моментом является то, что взаимоотношение действующих лиц выражается достаточно примитивно — центральная роль жрицы или богини выражается в росписи просто большими размерами фигуры. Памятники более позднего времени свидетельствуют об изменении художественных требований (как следствие иной ступени развития общества, культуры, мировосприятия). Образы передаются отчётливее, чаще соблюдаются пропорции, композиции начинают приобретать организованность. Наиболее яркими примерами нового этапа являются рельефы на тонких каменных плитах (плита Нармера). На момент завершения развития искусства доклассового периода египетского общества и начала искусства

Египта рабовладельческого сложились следующие каноны: пропорции фигур почти правильные, отмечаются мускулы; социальное различие действующих лиц показывается различиями в масштабах их фигур; различные части тела человека, животного и птицы изображаются с различных точек зрения (в частности, в изображениях людей — голова и ноги изображаются в профиль, глаза и плечевой пояс в фас); роспись состоит из сцен, сцены расположены поясами одна над другой, каждая сцена является законченным целым, и в то же время она — часть общего замысла. Период Древнего царства был временем сложения основных форм египетской культуры, начиная от самой формы государства, и ведущую роль здесь играла архитектура. Внутреннее пространство первых пирамидальных гробниц и храмов Египта оформлялось в основном колоннами. Со временем стены стали оформляться цветными рельефами, прославляющими фараона. Цветной рельеф можно рассматривать как некрого прародителя монументальной живописи. Цари Египта изображались с сверхчеловечески мощными телами и бесстрастными лицами, сохранявшими основные портретные черты, но в то же время явно идеализированными. Иногда идея божественности фараона передавалась чисто внешними средствами: царь изображался вместе с богами, как равный им, или священный сокол охранял его своими крыльями. Во времена Древнего царства уже было известно два вида техники стенной росписи: большинство росписей выполнялось темперой по сухой поверхности, в нек-рых же



Древнеегипетская живопись. «Две дочери фараона Аменхотеп IV». Эль-Амарана. Около 1360 до н. э.

гробницах этот способ сочетался с вкладкой цветных паст в заранее приготовленные углубления. Краски были минеральные. В искусстве Древнего царства сложилось и содержание росписей, и главные правила расположения их на стенах, и ставшие впоследствии традиционными композиции целых сцен, отдельных эпизодов, групп и фигур. Содержание изображений на росписях было определено их назначением. Росписи в заупокойных царских храмах и подводивших к последним крытых проходах содержали, с одной стороны, сцены, прославлявшие царя как могучего владыку — битвы, захват пленников и добычи, удачные охоты, — и как сына бога (царь среди богов), а с другой — ритуальные изображения, целью к-рых было доставить царю загробное блаженство. Построение сцен очень канонично — несмотря на то что художники и стремились внести разнообразие и живость в изображаемые сцены, в первую очередь росписи должны были возвеличивать царя или вельможу, таким образом, главное место всегда занимала фигура наиболее видного по своему положению лица. Эта фигура намного превышает по размерам все другие и, в противоположность разнообразным находящимся в движении группам работающих людей, совершенно спокойна и неподвижна. Время Среднего царства по праву считается одним из наиболее значительных периодов в истории культуры и искусства. В условиях политической борьбы и фараоны и номархи использовали и искусство. Возвеличивание себя на манер древних фараонов снова вошло в моду. Хоть и стало невозможным возводить такие же величественные пирамиды, во внутреннем оформлении старались подражать во всём. Особенно это подражание затронуло монументальную живопись. Росписи на стенах гробниц номархов Среднего Египта представляют собой подлинные картины жизни. Изображения на стенах дополняются написанными тут же автобиографиями номархов. Время Нового царства разбивается на три подпериода — время XVIII династии, время Эхнатона и его преемников и вторую половину Нового царства. В этот период огромный вклад в развитие изобразительного искусства вносят религиозные реформы. Художников начала интересовала передача движения, объёмности, в поисках нового они пробуют показать фигуры в фас, со спины, в три четверти, в полный профиль; иначе строятся групповые сцены. Даже в традиционной сцене охоты в пустыне появляется ряд важнейших ново-

введений. Меняются и другие композиции, появляются новые. Большое значение уделяется сценам пира, где обилие фигур музыкантов, танцовщиц и служанок, при изображении к-рых можно было легче отступать от канонов, позволило художникам свободнее проявлять свою творческую индивидуальность. Стали встречаться живые жанровые сценки: художник внимательно наблюдает действительность, отмечая даже незначительные мелочи. На смену традиционной расцветке жёлтых женских и кирпично-красных мужских тел появляются попытки передать различные оттенки загорелой смуглой кожи. Характерным примером может служить роспись из гробницы Менесу с изображением девушек, несущих цветы. Отдельные детали росписей всё чаще делаются без обычной линии контура. Нарастание живописности было одним из проявлений поисков новой передачи действительности. После выдвижения нового учения о едином божестве Атоне в египетском искусстве, тесно связанном с религией, произошёл решительный перелом. Заметно явное отступление от канонов даже в изображениях фараонов. С этого времени фигуры царя, царицы и их детей должны были иметь новый облик, лишённый иконографического сходства с изображениями древних богов. Изменилось и содержание росписей. Появились сцены, изображающие царя в быту — за обедом, в кругу семьи. В монументальной живописи большое значение стало уделяться пейзажам. Стремление прославить нового бога, солнце-Атона, как творца вселенной выразилось в своеобразных сценах почитания Атона не только людьми, но и всей природой: навстречу лучам солнца бегут молодые газели, зайцы, спешат страусы, взмахивая крыльями. Для официального искусства начала XIX династии характерно реакционное стремление вернуться к традициям доамарнских лет. Однако это стремление не могло осуществиться полностью, так как значение амарнского искусства было слишком велико. Цари XIX династии ставили своей целью укрепление твёрдой центральной власти. В этой связи была поставлена цель придать как можно большую пышность и блеск столице. Наибольший возврат к традициям XVIII династии ощущается в храмовых росписях культового содержания, всегда консервативных и каноничных. Но даже подобные росписи отличаются новыми чертами. В начале правления династии в росписях начинает доминировать декоративность, но



Древнеегипетская живопись. «Музыканты». Фрагмент фрески гробницы Нахта. Около 1500 до н. э.

наряду с этим продолжается развитие реалистических исканий. Сохраняется естественная, а не условная, расцветка кожи, в композициях присутствуют семейные группы, постоянно отмечаются тени и румянец, изображаются пальцы ног, реалистичнее даются растения. Однако постепенно реалистичная струя в росписях фиванских гробниц слабеет. Это объясняется тем, что начинается явное преобладание жреческих гробниц, росписи к-рых, даже в части изображений из жизни умершего, ограничиваются каноническими культовыми сценами. Среди фиванских гробничных росписей XIX династии особняком стоят интереснейшие росписи гробниц мастеров, соорудивших царские гробницы и живших в изолированном поселении в горах фиванского некрополя. Росписи этих гробниц полны разнообразными жанровыми эпизодами, необычными типами лиц, подлинным юмором. Очень интересны яркостью расцветки и чёткостью рисунка росписи, покрывавшие предметы погребального культа, найденные в гробницах мастеров некрополя. Но особенно свободно проявилось индивидуальное творчество художников в черновых зарисовках, к-рые они делали для себя на обломках камней. Здесь отчётливо видно, как внимательно подмечали художники всё то, что выходило за рамки канонов, — особые типы и позы людей, те или иные характерные движения животных. Таким образом, внутри фиванского искусства первой половины XIX династии существовали различные направления. Естественно, что росписи, созданные в других местах страны, тем более не могли

Домье Оноре

«Дон Кихот»

1865–1870 годы

Холст, масло,

52 × 32,6 см

Мюнхен, Новая пинакоотека

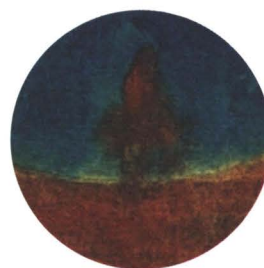
Сервантес был любимым писателем Домье, а роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» — его настольной книгой. Домье создал более двадцати композиций с участием Дон Кихота. Картина из мюнхенской Новой пинакоотеки относится к числу лучших. Находя в «Дон Кихоте» черты постимпрессионизма и экспрессионизма, искусствоведы полагают, что Домье «предугадал» развитие европейского искусства 20 в. Лёгкие свободные мазки, отдельные контрастные пятна краски, соединяясь, рождают выразительный и яркий образ Дон Кихота, в котором умело соединены героика и гротеск. Он гордо восседает на тощей лошадке, прямой и самоотверженный, — великий мечтатель, большой ребёнок, искренне верящий в добро и справедливость. В темпераментных мазках угадываются неистовое беспокойство, вечная устремлённость героя вослед своей мечте. Это страстное стремление Домье «перевёл» на язык цвета. Несколько уверенными мазками кисти вылеплены фигуры всадника и коня, составляющие единую слитную массу. Большие цветовые пятна (синее символизирует знойное южное небо, жёлтое — выжженную пустынную местность) усиливают ощущение отчуждённости и трагического одиночества Дон Кихота.



Фигура Дон Кихота написана несколькими линиями. Художник даже приблизительно не обозначил черт лица своего героя, однако по прямой посадке, по задорно поднятому копылу легко узнаётся его независимый характер.



Домье создал образ благородного и наивного рыцаря, который борется за правду, верит в неё наперекор всему и упорно продолжает свой путь по выжженным солнцем каменистым дорогам Испании, убегающим за горизонт.



Композиции картин Домье обычно просты и лаконичны — одна-две фигуры, силуэт на фоне темнеющего неба. Контуры изображённого на первом плане подчеркнуты формой красного пятна на дальнем плане.





«Прачка»

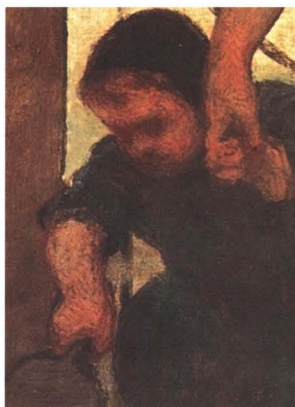
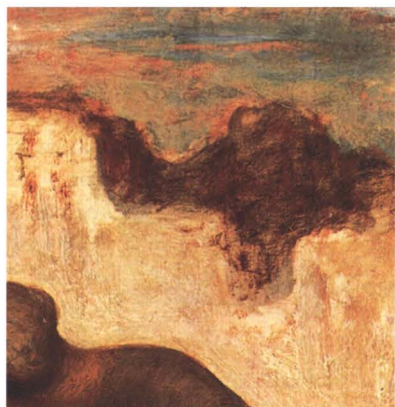
1860 – 1861 годы

Дерево, масло,

49 × 33,5 см

Париж, Музей д'Орсе

«Прачка» построена по принципу монументального скульптурного рельефа. Чтобы подчеркнуть могучий силуэт прачки, её скрытую энергию и мощь, художник предельно обобщил дальний план здания и реку, освещённые яркими лучами солнца, и от этого всё приобретает предельную пластичность. При кажущейся простоте композиция строго продумана. Линия контура мягко обтекает формы, объединяя обе фигуры в единое целое. Их близость особенно ощутима при взгляде на безликий городской пейзаж второго плана. На набережной высятся напоминающие песчаные утёсы дома. Очертания зданий вторят силуэту женской фигуры, придавая картине цельность, классическую ясность и согласованность ритмов.



Тема материнства глубоко волновала Домье, и именно в «Прачке» она получила наиболее полное отражение. В фигуре женщины, в жесте руки, поданной малышу, в наклоне головы передана трогательная любовь, связывающая мать с ребёнком. При этом Домье далёк от сентиментальности, свойственной многим художникам, изображавшим жизнь бедняков.





«Вагон третьего класса»

1862 – 1864 годы

Холст, масло,

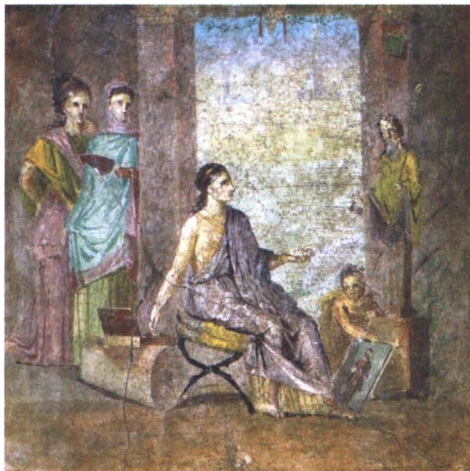
65,4 × 90,2 см

Нью-Йорк, Музей Метрополитен

В «Вогоне третьего класса» созданные Домье образы кажутся взятыми прямо из жизни. Он будто всматривается в лица, воспринимая бытие каждого человека как особый мир и пытаясь понять его. Поэтому так выразительно лицо старой женщины, ушедшей в воспоминания; задумчиво смотрит молодая мать на спящего

у неё на руках ребёнка. Домье уловил явление, отличительное для человеческих отношений нашей современности — «одиночество в толпе». Людей здесь объединяет только то, что они едут в одном железнодорожном вагоне. Сидя близко друг к другу, они не обращают на попутчиков никакого внимания — каждый из них погружён в собственные мысли. Домье исследует это явление, рассматривая человеческие характеры с горячим сочувствием. Картина написана так свободно, что кажется «сырой» и незавершённой, но из этой свободы как раз и вырастает мощь Домье. Его интересует не явный облик реальности, а скрывающаяся за ним напряжённость чувств.





Древнеримская живопись. «Художник с раскрашенной статуей». Фреска. Помпеи



Древнеримская живопись. «Александр Македонский». Фрагмент мозаики «Битва при Иссе». Помпеи

быть однородны. На дальнейшем развитии египетского искусства конца Нового царства тяжело сказались изменения в общем положении страны. Длительные войны, обогатившие рабовладельческую знать, привели к обеднению народных масс и к ослаблению экономики Египта. В то же время усложнилась внешняя обстановка. Крупные строительства были прекращены, и, соответственно, в упадке оказалась и монументальная живопись. Постепенно уменьшался персонал художественных мастерских, снизилось качество росписей. Египетское искусство позднего времени представляло собой сложную картину, ещё в должной мере недоизученную вследствие недостаточного количества дошедших памятников. Во времена длительных распадов не велось никакого крупного строительства. Последнее возобновлялось лишь в недолгие периоды укрепления страны при её объединениях. Официальное фиванское искусство продолжило традиции конца Нового царства. Монументальная живопись Древнего Египта оказала немаловажное влияние на искусства других народов Запада и Востока.

Древнеримская живопись, живопись Римской республики и Империи

► Искусство Древнего Рима с его оригинальными и совершенными памятниками живописи, архитектуры и скульптуры принадлежит к высшим достижениям мировой культуры. Римское изобразительное искусство, подобно искусству греков, составляет неотъемлемую часть художественной системы Античности. В орбиту художественных влияний Рима включалось множество разнообразных народов и племён, обладавших своими, подчас сильными художественными традициями. Римское искусство, развиваясь в рамках античной рабовладельческой эпохи, вместе с тем сильно от него отличалось. В художественных памятниках находили отражение многие исторические события. С перенесением акцента на интерьер и появлением парадных комнат в римских домах и виллах на основе греческой традиции развивается система высокохудожественных росписей. Помпейские росписи знакомы с основными чертами античной фрески. Римляне применяли росписи также для украшения фасадов, используя их как вывески торговых помещений или ремесленных мастерских. По характеру помпейские росписи принято делить на 4 группы, условно называемые стилями. Первый стиль, инкрустационный, распространённый во II в. до н. э., имитирует облицовку стен квадратами разноцветного мрамора или яшмы. Росписи первого типа конструктивны, подчёркивают архитектурную основу стены, они отвечают суровому лаконизму форм, присущих республиканской архитектуре. С 80-х I в. до н. э. применялся второй стиль — архитектурно-перспективный. Стены оставались гладкими и расчленялись живописно-иллюзорно исполненными колоннами, пилястрами, карнизами и портиками. Интерьер приобретал парадность благодаря тому, что между колоннами часто размещалась большая многофигурная композиция, реалистически воспроизводившая сюжеты на мифологические темы, из произведений известных греческих художников. Третий стиль характерен для эпохи Империи. В противоположность пышности второго стиля, третий стиль отличается строгостью, изяществом и чувством меры. Уравновешенные композиции, линейный орнамент на ярком фоне подчёркивают плоскость стены. Четвёртый декоративный стиль распространяется в середине I в. н. э. Своей декоративностью он



Древнеримская живопись. Фреска на Вилле Мистерий. Помпеи. Около 60

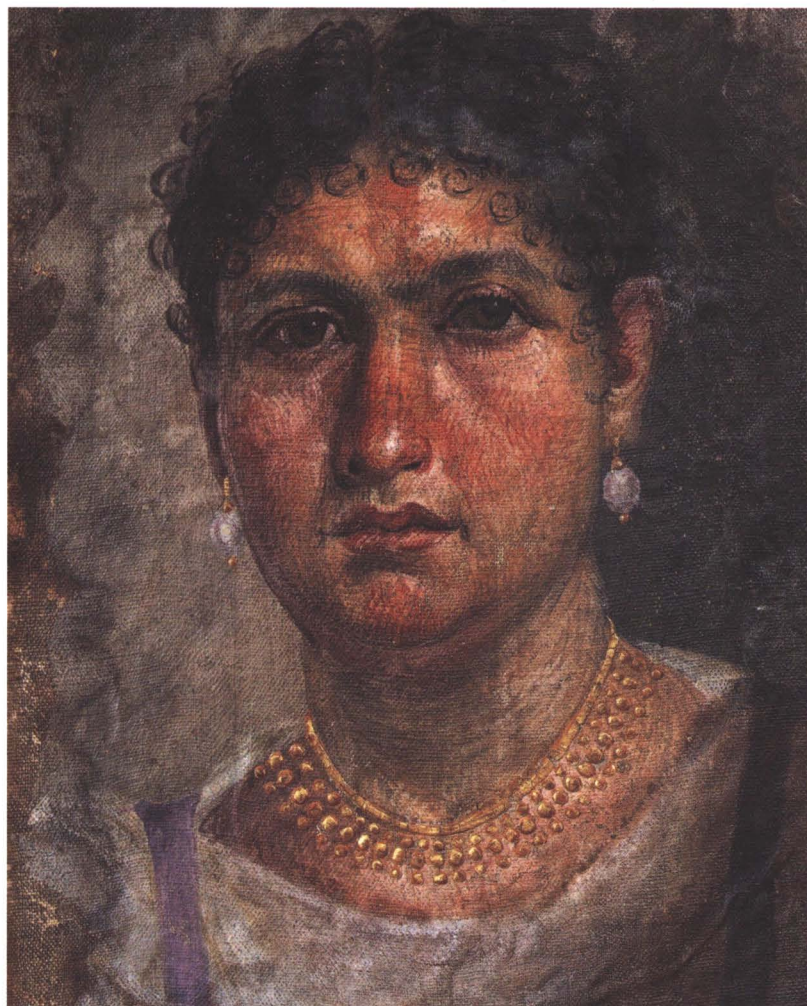
продолжает традицию второго стиля. Вместе с тем богатство орнаментальных мотивов напоминает росписи третьего стиля. Четвёртый стиль даёт представление об античных театральном декорациях. Помпейские росписи сыграли важную роль в дальнейшем развитии декоративного искусства Западной Европы. В расписном искусстве широкое распространение получил портрет. Однако эволюцию римского живописного портрета нельзя проследить подобно скульптурному. Живописных портретов сохранилось немного. Об их характере в известной мере дают представления *файюмские портреты*. Известно, что в Древнем Риме существовала станковая живопись, однако дошедшими до нас её образцами являются лишь изображения, включённые в настенные росписи, выполненные главным образом в двух городах — Помпеях и Геркулануме. Первый и второй помпейский стили. Изучение росписей Помпей, Геркуланума, Стабии и Рима позволило наметить определённые этапы развития римской живописи до 79 н. э. Наиболее ранними росписями принято считать те, в к-рых живописец имитирует в цвете облицовку стены мраморными разноцветными плитами. Поверхность таких квадратов обычно закрашена ровным тоном, но иногда бывают воспроизведены сложные прихотливые узоры прожидок, как в плитах мрамора. Подобным образом украшались стены домов в эллинистический период и в Греции, в частности на острове Делосе. Такие росписи относят к первому помпейскому стилю. Особенностью первого стиля является то, что квадраты выступают рельефно из плоскости стены и отделяются друг от друга не только цветом, но и неглубокими желобками. Роспись первого стиля конструктивна. В ней подчёркивается прежде всего конструктивная основа стены. Отсутствие орнаментов, узоров и украшений отвечает суровости, сдержанно-

сти и лаконизму форм, присущих республиканскому искусству. В I в. до н. э. возникает стиль, получивший наименование второго. Образцы его росписей можно видеть в вилле Мистерий в Помпеях. Во втором стиле уже нет рельефности квадратов, они лишь кажутся выступающими из стены. Живописно показана и полочка-карниз. Мастера вводят изображения колонн и полуколонн коринфского ордера, арок, перекинутых с одной колонны на другую. Пластичность первого стиля заменяется иллюзорной объёмностью. В композициях больше динамики, широты изображённого пространства. К I в. до н. э. римлянами были завоёваны огромные земли. Новые горизонты, манящие перспективы будущего, сильные впечатления от порой диких заморских земель — всё это вызвало появление новых форм в искусстве последнего века республики. В росписях заметно стремление как бы раздвинуть стены, представить пространство, превосходящее

размеры комнаты, показать стену в виде высокой ограды, поверх которой виднеется небо, верхние части соседних зданий. В живописи находило своё выражение то же преодоление стесняющих, сковывающих образ рамок, к-рое проявлялось в скульптурных портретах Цицерона, Помпея. Природа показывается на фресках не только в виде реальных цветущих садов (как в росписях виллы Ливии), но и в панорамах фантастических ландшафтов. В росписях второго стиля встречаются сложные многофигурные композиции. Так, на стене одного из помещений виллы Мистерий показаны сцены религиозной церемонии, очевидно, связанной с дионисийскими мистериями. В формах республиканского искусства чувства всегда выражены с предельной простотой, нет пафоса, излишней эмоциональности. Именно в республиканскую эпоху нашли своё выражение черты собственно римского искусства. Творческая мысль латинян сумела противостоять совершенным обра-

зам и формам искусства, которые существовали в то время у соседних народов. Римляне многому научились в годы республики у этрусков и греков, но и не потеряли своего художественного лица.

Живопись времени принципата Августа. В декоративной живописи конца принципата Августа возникает стиль, названный третьим помпейским. Если во втором стиле преобладала архитектурная композиция, будто разрушавшая стену, то в третьем живописцы, напротив, подчёркивают плоскость стены. Иногда, как и во втором стиле, художники изображают колонны и лёгкие выступы, но в основном стена уподобляется разделённому на части панно. Частое изображение фигурок сфинксов и различных элементов восточных орнаментов объясняет встречающееся иногда название третьего стиля как египтезирующего. Но основа его тем не менее римская. Изысканность узоров, гибкость линий, свобода композиции соответствуют принципам августовского классицизма, выступавшим в декоративных рельефах Алтаря Мира, в прихотливых орнаментах гильдесгеймских сосудов, в изяществе завитых локонов римлянок в скульптурных портретах. Как и в росписях второго стиля, плоскости стен украшаются пейзажами, выполненными в монохромной манере, нередко мифологическими композициями, чаще, чем раньше, копиями с известных произведений греческих художников. В доме Ливии на Палатине сохранилась фреска, повторяющая картину знаменитого эллинистического художника Никия, «Ио, Гермес и Аргус». В выразительных движениях персонажей раскрывается содержание мифа. Композиция картины не перегружена фигурами, всё сдержанно, гармонично, в духе эллинского классического искусства. Поэтичность возвышенных мифологических образов, некогда звучавшая в подлинниках эллинистических художников, очевидно, нередко бывала сохранена и в росписях римских копистов. Среди фресок Помпеи встречаются картины, связанные с гомеровскими поэмами, в частности в доме Трагического поэта повторено произведение греческого художника Тиманфа «Жертвоприношение Ифигении». Эта роспись является, очевидно, свободной копией оригинала, так как древние авторы, отмечавшие прежде всего выразительность лиц в работе Тиманфа, указывают, что Ифигения была изображена стоящей у алтаря. Не только фрески, но и мозаики оживляли интерьеры домов. Сохранившиеся образцы этого вида искусства разно-



Древнеримская живопись. Файюмский портрет



Древнеримская живопись. Фрески виллы Мистерий. Помпеи

образны по исполнению, цветовому строю и сюжетам. В этой технике создавались многофигурные композиции, портреты, натюрморты, а в мозаике одного из помпейских домов был изображён скелет с кувшином в руке. Чаще всего мозаики выкладывались из мелких кусочков мрамора и помещались на полах атриумов и мелких бассейнов. выдающимся произведением искусства является мозаика из дома Фавна в Помпеях, представляющая битву Александра Македонского с Дарием, копия с картины греческого живописца. Мастер искусно преодолел раздробленность формы, свойственную технике мозаики, избегал впечатления жёсткости и застылости фигур. Выразительность лиц и движений участников боя говорят о большом мастерстве автора.

Искусство времени Юлиев-Клавдиев и Флавиев. На стены жилых домов времени расцвета Империи наносились фрески самого разнообразного содержания. Ещё греческие живописцы состязались в мастерстве изображения. Римские художники также работали в этом стиле. Большими мастерами в изображении предметов были художники Помпеи. Они искусно воспроизводили округлости сочных плодов, прозрачность стенок стеклянных сосудов, сквозь к-рые виднеется вода или фрукты. Материальность вещей передавалась ими с вызывающей восхищение достоверностью. Нередки в помпейских живописях и портреты. выдающимся памятником этого рода является изображение молодого юриста Теренция Нео с женой. Художник показывает умное лицо и внимательный взгляд помпейского правоведа. Он держит перед собой свиток, его жена — дощечки и палочку для письма. Точно переданы индивидуаль-

ные черты супругов, их сосредоточенность перед портретистом. Особенно полное выражение художественные идеалы времени Флавиев нашли в декоративных росписях четвёртого стиля, отличающихся пышностью и помпезностью. Росписи эти яркие и красочные. В них часто используется жёлтый, красный, зелёный цвета. В композициях, разрушающих конструктивность стены, представлены то фантастические архитектурные пейзажи, то лёгкие, будто невесомые, воздвигнутые для декораций открытые лоджии и арки, то поражающие тяжеловесностью массивных форм здания. Взору открываются роскошные архитектурные ансамбли, уходящие вдаль портики с высокими колоннами разнообразных пропорций и ордеров. В этих красочных декорациях были изображены многие несохранившиеся сооружения классической римской архитектуры. В произведениях расцвета Империи глубокая противоречивость эпохи ярко выражена в сочетании театрализованной величавости с откровенной циничностью многих образов. Сознание безграничных возможностей владеющего миром римлянина окрашивается именно в эти годы мрачными мыслями о бренности бытия. В искусстве эпохи Флавиев наиболее полно отражены величие и пороки рабовладельческой Империи. Изобразительное искусство Римской империи впитало в себя достижения всех завоёванных земель и народов. Дворцы и общественные здания украшались настенными росписями и картинами, главным сюжетом к-рых были эпизоды греческой и римской мифологии, а также пейзажные зарисовки. В живописи, где римляне выказали себя усердными учениками греков, они проявили больше оригинальности,

чем в скульптуре. Римская живопись, отталкиваясь непосредственно от греческих образцов, использовала различные возможности для пластического изображения: цветовая и воздушная перспектива, свет и тени создавали иллюзию пространства. Художники часто изображали сцены из повседневной жизни и натюрморты. О живописи эпохи Римской империи можно судить прежде всего по фрескам, покрывавшим стены домов знати. Орнаментальная живопись интерьеров в течение I в. до н. э. вытеснялась имитацией архитектурного декора и свелась в итоге к живописи и скульптуре «трюмлей», что отражало тяготение к пышности. Станковая живопись не сохранилась, но из письменных источников известно, что ведущим жанром был портрет. Наряду с жилищем римляне расписывали домашнюю мебель и посуду.

Мастера Древнего Рима оставили великое художественное наследие, создав неповторимые оригинальные произведения: красочные фрески и мозаики. Территориальная близость Рима к европейским странам обусловила проникновение античных идей в культуры последующих эпох.

Дрезденская картинная галерея (офиц. назв. *Галерея старых мастеров; Gemäldegalerie Alte Meister*), художественный музей Германии, одно из крупнейших в мире собраний живописи

➤ Галерея выросла из устроенной в 1560 в дрезденском замке по приказу курфюрста Саксонии Августа I Кунсткамеры, в к-рой помимо собраний живописи находились различные дикивинки, естественно-научные коллекции, редкие и удивительные вещи. Уже в 16 в. дрезденская Кунсткамера содержала значительные произведения искусства, в т. ч. такие, как картины Л. Кранаха Старшего и Г. Крелля, работавших для саксонского двора. Во второй половине 17 в. из Италии поступило несколько обогативших коллекцию произведений, в частности две ранние работы П.П. Рубенса. В 1687 из Виттенбергской дворцовой церкви в Кунсткамеру поступил знаменитый створчатый алтарь А. Дюрера («Дрезденский алтарь»). Однако фактической датой основания Д. к. г. считается 1722, когда саксонский курфюрст Август II Сильный приказал провести генеральную опись всех принадлежащих ему картин и создать из лучших произведений галерею в Конном дворе на площади Юденгоф. Благодаря многочисленным пополнениям, поступившим из церквей и



Дрезденская картинная галерея

дворцов, уже в первый год существования Д. к. г. насчитывала 1938 картин. В последующие годы собрание галереи продолжало расширяться, в основном за счёт приобретений коллекций у частных лиц и торговцев картинами. К концу жизни Августа Сильного Д. к. г. имела три отдела: итальянского, фламандского и голландского искусства. Решающее значение при выборе нового экспоната стало придаваться качеству живописи. В 1738–44 в Венеции была приобретена сравнительно небольшая коллекция пейзажей, экспонаты к-рой подбирал художник В. Росси. Оттуда же вело своё происхождение собрание графа Ф. Альгаротти (21 картина). В нём находились, в частности, «Три сестры» П. Веккьо и «Мадонна» Г. Гольбейна Младшего, к-рая только в 1871 была определена как копия 17 в. К 1745 относится т. н. моденское приобретение, одно из редких в истории коллекционирования: после продолжительных переговоров из коллекции герцога Модены Франческо III было получено 100 наиболее ценных картин. Это приобретение обошлось Д. к. г. в 100 тыс. золотых цехинов. Наиболее высоко среди этих полотен были оценены четыре большие алтарные картины кисти А. Корреджо, «Динарий Кесаря» и «Портрет дамы в белом» Тициана, «Мадонна с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем»

и шесть др. картин Ан. Карраччи, «Жертвоприношение Авраама» Андреа дель Сарто, а также полотна Пармиджанино, Г. Рени, Ф. Альбани и др. Из числа произведений художников не итальянского происхождения — «Портрет обергермейстера» Д. Веласкеса, «Портрет Шарля де Солье, сеньора де Моретт» кисти Г. Гольбейна Младшего и «Святой Иероним» Рубенса. Покупка «Сикстинской мадонны» Рафаэля, созданной для главного алтаря церкви Святого Сикста в Пьяченце, обошлась в 20 тыс. дукатов (1754). В 1743 были приобретены 268 картин из собрания графа Валленштейна, в т. ч. «Портрет воина в латах с красной повязкой на руке» А. ван Дейка и две маленькие картины Ф. Халса, а в 1749 — ещё 69 полотен из пражской Императорской галереи, среди к-рых преимущественно работы итальянских, фламандских и голландских мастеров. С парижских распродаж частных коллекций в Д. к. г. перекочевали картина Рубенса «Меркурий и Аргус» и две картины Рембрандта Х. ван Р.: «Саския с красным цветком» и «Автопортрет с Саскией на коленях». После смерти Августа III лишь в 1853 было совершено следующее приобретение — 15 испанских картин 17 в. из наследства короля Франции Луи Филиппа. До первой половины 18 в. доступ в Д. к. г. имели только семья курфюрста, придворные и узкий круг избран-

ных. Начиная со второй половины 18 в. возможность посетить галерею за «хорошие чаевые» была предоставлена иностранцам и путешественникам. В середине 19 в., с постройкой специального здания (1847–56, архитектор Г. Земпер и др.), Д. к. г. была открыта, как глашито одно из объявлений, для «прилично одетых лиц». Во время Вто-



Дрезденская картинная галерея. Рафаэль. «Сикстинская Мадонна». 1512—1513

рой мировой войны 1939—45 при англо-американской бомбардировке Дрездена (1945) здание Д. к. г. было разрушено, более 200 картин погибли. В последние недели войны гитлеровцы прятали произведения искусства, принадлежащие Д. к. г., в непригодных для хранения местах, где им угрожала гибель; многие картины получили серьёзные повреждения. Наступление советских войск позволило спасти сокровища Д. к. г., к-рые были разысканы советскими войсками, вывезены в СССР и отреставрированы. 1240 произведений живописи из Д. к. г. в 1955 были переданы ГДР, и с 1956 они стали вновь экспонироваться в восстановленном здании Д. к. г. В Галерее старых мастеров — картины Я. ван Эйка, Рафаэля, Джорджоне, Тициана, А. Корреджо, П. Веронезе, А. Дюрера, Г. Гольбейна Младшего, Л. Крахна Старшего, П.П. Рубенса, Рембрандта, Я. Вермера, Я. Рёйсдала, Д. Веласкеса, Д. Риберы, Н. Пуссена, А. Ванто и др. В Галерее новых мастеров широко представлены европейские художественные школы 19—20 вв. (особенно немецкая школа), современное искусство. В 2002 во время наводнения на Эльбе большинство помещений нижнего этажа Д. к. г. были затоплены. Все экспонаты были спасены, но большая их часть потребовала реставрации. В настоящее время Д. к. г. полностью открыта для посетителей.

Дрейер Катерина Софи (*Dreier Katherine Sophie*) (10.11.1877, Нью-Йорк, — 29.3.1952, там же), американская художница-абстракционистка, коллекционер современного искусства

► Обучалась живописи в художественной школе Бруклина, а затем в нью-йоркском художественном институте Пратт. С 1907 по 1914 провела в Европе (Германия, Франция, Голландия, Великобритания), где также изучала живопись и участвовала в художественных выставках. Первая персональная экспозиция художницы была показана в Лондоне в 1911. Вернувшись в Нью-Йорк, Д. начала работать в Обществе независимых художников (*Society of Independent Artists*), среди основателей к-рого были М. Дюшан, Ман Рэй, А. Глез, Дж. Стелла и др. Именно там в 1916 состоялась знаменательная встреча Д. с Дюшаном, к-рый в том году переехал в Нью-Йорк из Парижа. Ко времени встречи с художницей Дюшан уже пережил увлечение импрессионизмом и манерой А. Матисса, союз и разрыв с кубиста-

ми (см. *Кубизм*) и был на пути к тому, чтобы в ближайшие годы стать главным вдохновителем американского *дадаизма*. В 1920 Д., Дюшан и Ман Рэй основали новое художественное общество, к-рое, по предложению Ман Рэя, было названо Анонимным, *Societe Anonyme (SA)* — так на французском языке обозначается корпорация или общество с ограниченной ответственностью. Они мечтали о таком обществе, где художники смогут свободно выставлять свои самые смелые произведения. Члены общества *Societe Anonyme*, к-рое они называли «экспериментальным музеем искусства», собирались на Манхэттене в квартире Д. Вдохновлённые успехом своей первой революционной экспозиции, за первые несколько лет существования общества его основатели провели множество выставок, причём не только в Нью-Йорке, но и в Вашингтоне, Детройте и Балтиморе. Всего за три десятилетия существования общества было организовано около 80 выставок. В 1921, заявив, что «дада нет места в Нью-Йорке», Ман Рэй поселился во Франции. В 1920-е Дюшан также вернулся во Францию. После длительных путешествий по Европе в поисках картин, в 1926 Д. представила в Бруклинском музее грандиозную экспозицию, состоявшую из более чем 300 работ 106 художников из 19 стран. В 1941 Д. передала часть коллекции работ художников — членов *Societe Anonyme* в дар музею Йельского университета. В 1948 она с помощью Дюшана составила каталог коллекции общества, он был опубликован в 1950. Официально общество прекратило существование в 1950, к тому времени коллекция Д., часть к-рой она завещала балтиморскому Музею Филиппса, насчитывала более тысячи произведений искусства. Коллекция *Societe Anonyme* стала основой собраний нью-йоркского Музея современного искусства в Нью-Йорке и Музея Гуггенхайма.

Дрема Владас (*Drema Vladas*) (10.12.1910, Пуза, — 4.1.1995, Вильнюс), литовский художник

► С 1921 жил в Вильню. В 1926—31 посещал художественную студию В. Кайрюкштиса. В 1936 окончил факультет изящных искусств Университета Стефана Батория (учился у художника Л. Слэдзинского). Был одним из основателей «Виленской группы» художников, в к-рую вошли виленские живописцы разных национальностей (евреи, литовцы, поляки). Преподавал рисование и черчение в виленских школах и гимназиях. В 1937—38 совершен-

ствовал в Варшаве. Во время Второй мировой войны 1939—45 работал в Белорусском музее в Вильно (1941—44). После войны был директором Этнографического музея (1945—46), затем заведующим отделом изобразительного искусства в Художественном музее (1946—61). Преподавал в Художественном институте (1946—50, 1957—70) и Вильнюсском университете (1956—58). С 1970 работал в Институте консервирования памятников. Участвовал в выставках с 1931. Творчество Д. сначала было близко *кубизму* и *конструктивизму*, позднее стало реалистичным, однако с тенденцией к обобщённости и орнаментальности. Большое место в его творчестве занимали виленские мотивы. Среди прочего создал футуристическое полотно «Вильно в 2000 году» (1928). Во время учёбы в университете испытал влияние *неоклассицизма*. Писал акварели. С 1930-х работал преимущественно в области графики. Создал несколько стилизованных натюрмортов в технике цветной линогравюры. В технике гравюры на меди создавал чаще всего виды Старого города. Пейзажи Д. реалистичные, с прорисовкой деталей и романтического настроения. Творчество Д. сначала было близко *кубизму* и *конструктивизму*, позднее стало реалистичным, однако с тенденцией к обобщённости и орнаментальности. Большое место в его творчестве занимали виленские мотивы. Оформлял книги многих литовских писателей (Ю. Кекштаса, О. Мицуте, А. Жукаускаса). Автор плакатов, эскизов, театральных декораций. После Второй мировой войны 1939—45 в литовской и польской печати публиковал статьи по вопросам искусства и архитектуры конца 18—19 вв. Автор монографий об архитектуре Вильнюса и отдельных памятниках архитектуры, о работах в Литве художников (Ф. Смулевич, К. Русецкий и др.), ряда биограмм для «Словаря польских художников» (1971—98). Произведения Д. хранятся в Литовском художественном музее, Каунасском художественном музее имени М.К. Чюрлёниса, в частных коллекциях Литвы и Польши. Национальная премия Литвы (1992).

Дриппинг (от англ. *dripping* — капание), приём, типичный для художников абстрактного экспрессионизма

► Д. заключается в том, что художник, быстро двигаясь вокруг растянутого на полу холста, поливает его краской из банки с отвердителем либо разбрызгивает краску палкой. К

приёму Д. прибегал Х. Хофманн, особенно часто его применял Дж. Поллок.

Дробницкий Эдуард Николаевич (24.3.1941, г. Кропоткин Краснодарского кр., — 19.9.2007, Москва), российский художник

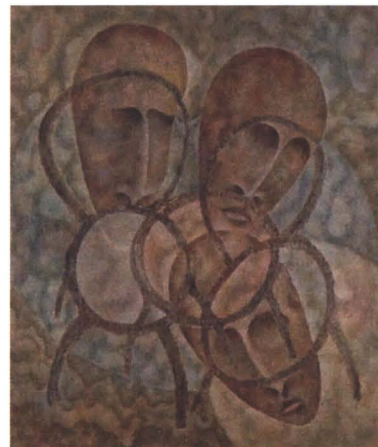
» Член-корреспондент Российской академии художеств (1997). Народный художник РФ (2003). За десятилетия творческой работы создал множество живописных и графических полотен, плакатов, проиллюстрировал свыше 100 книг, был художником-постановщиком более 200 спектаклей и фильмов. Своё эстетическое кредо Д. нашёл в эклектике. Эклектика в исполнении художника — контраст, особое мышление, совмещение графическим языком в одной и той же плоскости картины объёма, полуобъёма и линии. И всё это приводится в живописную систему плоскости, соединённо с фантазией и экспрессией во всех его работах. На рубеже 1950—60-х Д. стал одним из лидеров отечественного *андеграунда*. В самые «застойные» времена был избран председателем Московского комитета художников-графиков на Малой Грузинской и фактически создал творческую организацию, к-рая вывела из подполья неофициальное искусство. Президент профессионально-творческого Союза художников России (с 1990). Президент Международной Федерации художников ЮНЕСКО (с 1991). Действи-

тельный член Академии народной культуры (с 1991). Действительный член Академии менеджмента в образовании и культуре (с 1997), действительный член Американской Пушкинской академии искусств (с 2000). Награждён медалями «Ветеран труда» (1987) и «В память 850-летия Москвы» (1997).

Дроздов Виталий Петрович (р. 13.6.1939, пос. Переяславка, р-н имени Лазо Хабаровского кр.), российский художник

» Заслуженный художник СССР (1987). Народный художник РФ (2007). В 1947 семья переехала жить в пос. Хор. В 1956 Д. окончил Хорскую среднюю школу и поступил в Благовещенский геолого-разведочный институт на маркшейдерское отделение, по окончании к-рого уехал работать в Норильск, там же начал рисовать. В 1962 поступил на художественный факультет Московского технологического института, но перед работой над дипломом оставил его и поступил в Московский художественный институт имени В.И. Сурикова. В 1972, отказавшись от аспирантуры, Д. вернулся на родину, с к-рой связана вся его дальнейшая творческая жизнь. В творчестве художника нет случайных тем. Д. любит и пишет жизнь, быт людей, рассказывает о душе портретируемого. В портретах Д. привлекает то, что художник говорит правду о людях («Сосед моего детства. Осипов Н. С., партизан от-

ряда Бойко-Павлова»). В пейзаже или этюде Д. стремится почувствовать дыхание родной природы. Среди наиболее известных работ: «Дом ребёнка. Тихий час», «Я убит, мама», «Детство. Над Амуром» и др. Занимался организацией персональных выставок, принимал активное участие в творческих смотрах уровня краевого, регионального и республиканского, участвовал в международных выставках. На съезде художников в апреле 1999 был избран секретарём Союза художников РФ.



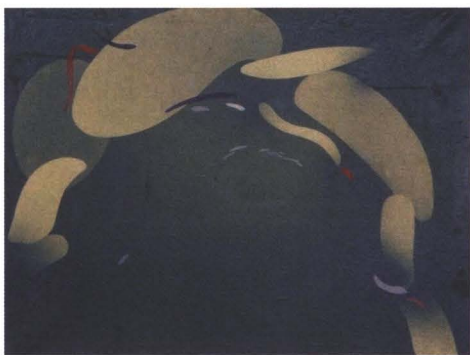
«Другое искусство». Б.Н. Козлов. «Встаньте и не бойтесь!» 1966—1967

«Другое искусство», российский художественный музей, созданный при Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ) на основе коллекции Л.П. Талочкина и посвящённый неофициальному русскому искусству 1950—70-х

» Открылся 25.2.2000 в Москве в Музейном центре РГГУ. Коллекция насчитывает более 1500 произведений; на сегодняшний день это крупнейшее в России частное собрание такого рода. Экспозиция музея включает живопись, графику, скульптуру, объекты ведущих представителей неофициального искусства: Эрнста Неизвестного, Д.М. Краснопевцева, В.Г. Вейсберга, А.Т. Зверева, Д.П. Плавинского, В.И. Яковлева, А.В. Харитонова; художников Лианозовской группы — О.Я. Рабина, Евгения, Валентины и Льва Кропивницких, Л.А. Мастерковой, В.Н. Немухина, Н.Е. Вечтомова; концептуалистов Риммы и Валерия Герловиных, Н.Ф. Алексева; участников печально известной «бульдозерной выставки» — С.М. Бордачёва, Б.Н. Боруха, Ю.А. Жарких, Е.Л. Рухина. Название «Д. и.» было выбрано неслучайно: в 1990—91 в Го-



Дроздов В.П. «В День Победы» из цикла «Безотцовщина». 2005



«Другое искусство». Л.Е. Кропивницкий.
«Голубой путь», 1958

сударственной Третьяковской галереи и Государственном Русском музее под этим названием состоялась выставка ста двадцати московских художников-нонконформистов. Значительная часть демонстрируемых произведений была представлена Талочкиным. Он был куратором выставки и одним из составителей большого двухтомного каталога. «Д. и.» — уникальный культурный феномен. Взгляды художников расходились с официальными нормами не только в чисто формальных вопросах искусства (техника, манера письма, тематика) — конфликт был на уровне восприятия и интерпретации действительности. В самом начале «оттепели» будущее поколение нонконформистов-шестидесятников получило творческий импульс, познакомившись с работами современных западных мастеров. В 1956 состоялась выставка П. Пикассо в ГМИИ; в 1957 — выставка работ современных зарубежных художников в рамках Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве; в 1958 — выставка американских абстракционистов в выставочном комплексе в Сокольниках; в 1960 — «Живопись Великобритании 1700 — 1960» в ГМИИ; в 1961 — выставка современных французских мастеров в Сокольниках. Молодое поколение художников увидело «другое искусство, не похожее на то, что вдалбливалось в художественных училищах» (Г. Сапгир). Под впечатлением увиденного некие молодые художники переосмыслили свой дальнейший путь в искусстве, для многих это был толчок к началу творчества. Оказалось, можно делать то, что хочешь, и рисовать, как видишь. Но этот порыв не нашёл понимания у представителей соцреализма, и зрители не имели возможности познакомиться с их работами, просто не подозревая об их существовании. В то же время именно в эти годы работы будущих «нонконформистов» впервые попадают на

Запад. В 1957 в рамках Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве проводился конкурс «Международная мастерская пластических искусств». Молодой художник А.Т. Зверев удостоился золотой медали фестиваля. Несколько его работ были увезены в США и проданы Музею современного искусства в Нью-Йорке. В 1963 в этом же музее появляется работа В.Я. Ситникова. В 1967 — из коллекции Н. Стивенс закуплены произведения московских художников — Зверева и Ситникова, а также Д.М. Краснопевцева, Д.П. Плавинского, В.Н. Немухина, А.А. Тяпушкина. Круг интересовавшихся творчеством неофициальных художников в те годы включал в себя немногих иностранцев, понимавших уникальность этого явления, а также близких друзей художников. Среди них был будущий коллекционер Талочкин. Неофициальное искусство довольно быстро стало историей — с уходом социализма исчезли и запреты. Состоялось много выставок в России и за рубежом. Среди них — ретроспективные из собрания Талочкина: 1989 — в Куйбышеве (ныне Самара) — выставка «Московское неофициальное искусство 1960—70 из собрания Талочкина» в Куйбышевском областном художественном музее; конец 1991 — начало 1992 — в Калининграде — выставка «Мастера отечественного авангарда из собрания Талочкина» в Художественной галерее; 1992 — в Германии — выставка «Другое искусство из собрания Талочкина», на к-рой было показано около 150 работ. Экспонаты из коллекции демонстрировались в московских галереях и музеях: 1990—91 — выставка «Другое искусство. Москва 1956—1976» в Государственной Третьяковской галерее и Государственном Русском музее; 1995 — проект «Элементы наива в творчестве ненаивных художников» в галерее «Дар»; 1997 — ретроспектива работ Е.Л. Рухина в галерее «Ред-Арт»; в 1997 — на открытии Музейного центра РГГУ; 1998 — «Визитная карточка РГГУ»; 1998 — выставка памяти Аркадия Штейнберга в Литературном музее; январь 1999 — галерея «Ред-Арт»; проект «Найди пять отличий»; сентябрь 1999 — выставка мейл-арта художника Толстого из коллекции Талочкина в Центре современного искусства Сороса. Запад интересовался «вторым русским авангардом» со времени его появления в конце 1950-х. Помимо частных коллекций за рубежом существуют музеи неофициального русского искусства. Крупнейший из них создан при университете Ратгерс в США, основу к-рого

составляет коллекция Н. Доджа. Работы, представленные ныне в постоянной экспозиции в здании РГГУ, лишь малая часть собрания Талочкина. В запаснике музея находится множество интересных работ, поэтому музей предполагает регулярно обновлять экспозицию. В числе музейных проектов — ряд персональных выставок, создание «архивного кабинета», где будут представлены документы из личного архива коллекционера. Одна из главных целей проекта — образовательная. Развиваясь на базе гуманитарного университета, Музейный центр РГГУ ставит перед собой задачу ввести в информационный оборот неизвестные материалы, ознакомить посетителей с уникальным художественным явлением, вошедшим в историю под названием «нонконформизм».

Друзь Жан Жермен (Drouais Jean Germain) (25.11.1763, Париж, — 15.7.1788, Рим), французский художник

» Сын Ф.Ю. Друзь, внук Ю. Друзь. Учился у своего отца. Позднее поступил в мастерскую Брене, а в 1780 — в мастерскую Ж.Л. Давида и стал его любимым учеником. В 1784 вместе с Л. Гоффье получил Гран-при Академии за свою картину «Женщины Ханаана у ног Христа». В том же году отправился в Рим в сопровождении Давида, но спустя три года умер от церебральной лихорадки. Связанный с традициями 18 в., Д. был одним из самых одарённых приверженцев героического неоклассицизма Давида («Возвращение блудного сына», 1782, Париж, церковь Сен-Рок).

Друзь Франсуа Юбер (Drouais François Hubert) (14.12.1727, Париж, — 21.10.1775, там же), французский художник

» Сын Ю. Друзь, является отцом Ж.Ж. Друзь. Был наиболее известным представителем семьи художников. Ученик К. Ванлоо, Ш.Ж. Натюара и Ф. Буше. В 1758 принят в Академию художеств. Во время учёбы был приглашён в Версаль, где работал для мадам Помпадур, а потом для мадам дю Барри и где занимал место главного придворного портретиста после стареющего Ж.-М. Натье и до Э.Л. Вике-Лебрён. Его портреты, иногда несколько искусственные и приукрашенные, продолжали традицию Натье, но их отличает живописная игра драпировок («Мадам Помпадур», 1763—64, Лондон, Национальная галерея). Под влиянием Ж.-Ж. Руссо Д. охотно подчёркивал трога-



Друз Ф.Ю. «Мадам Помпадур». 1763—1764

тельность своих моделей, когда писал портреты детей («Граф д'Артуа и его сестра Клотильда», 1763, Париж, Лувр) или семейные портреты, расположенные не в декорациях комической оперы, как у Буше («Семья маркиза Суршэ», 1756, Версаль, музей дворца). Однако художник не придавал своим моделям той чувственности, к-рая была столь характерна для картин Ж.Б. Грёза или Вижье-Лебрёна. Д. был одним из последних художников той эпохи, к-рый придавал портрету некую пышность, сохраняя при этом свою индивидуальность («Мадам Друз», Париж, Лувр). Его многочисленные портреты хранятся в музеях в Амьене, Кане, Шантийи, Орлеане.

Друз Юбер (Drouais Hubert) (1699, Сен-Самсон-де-ла-Рок, —

1767, Париж), французский художник

» Отец Ф.Ю. Друз, дед Ж.Ж. Друз. Учился сначала в Руане, а потом отправился в Париж (ок. 1717—18), где был учеником Ж.Ф. де Труа. В 1730 стал членом Академии Святого Луки, а в 1753 и 1755 выставлялся в Салоне. Д. работал в мастерских Ж.-М. Натье и Ж.-Б. Ванлоо — в их картинах он писал костюмы и аксессуары. В Лувре хранится портрет скульптора Р. де Лоррена работы Д.

Дубенецкис Владас (Дубенецкий Владимир Иосифович) [24.8(5.9). 1888, Вильнюс, — 10.8.1932, Кёнигсберг, ныне Калининград], литовский театральный художник и архитектор

» Получил образование в С.-Петербургской академии художеств (курс Л.Н. Бенуа) в 1906—14. С 1919 работал в Литве. Преподавал в Петроградской академии художеств (1917—18) и в Каунасской художественной школе (1921—32). В архитектуре был представителем неоклассицизма. Как театральный художник оформлял спектакли для Государственного театра Каунаса («Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, 1925, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, 1925; «Сильвия» Л. Делиба, 1928 и др.).

Дублирование (от франц. doubler — повторять), процесс консервации, при котором картина наклеивается на второй холст или на любую другую основу; основа при этом сдвигается, то есть дублируется (отсюда название)

» Д. используется для укрепления основы авторского произведения, устранения деформации, приостановки разрушения красочного слоя и грунта.

Дубов Андрей Игоревич (р. 12.4.1959, Москва), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1977 окончил Московскую среднюю художественную школу при институте имени В.А. Сурикова, в 1982 — графическое отделение Московского полиграфического института (кафедра А.В. Васнецова). С 1983 принимал участие в выставках. В 1988 вступил в Союз художников СССР. С 1995 — член Международного художественного фонда. Творит преимущественно в жанре пейзажа, натюрморта, портрета в интерьере. Д. — представитель «пластического реализма» — пишет большими цветовыми пятнами, крупными красочными массами, удачно сочетая их с активной контурной линией. Сам художник говорит, что в работе его прежде всего интересует именно пространство, потому что оно всегда индивидуально и неповторимо. Несмотря на то что выбор мотивов невелик, картины разнятся всякий раз по-иному продуманными композицией и сюжетом. Подсмотренные в окружающем мире простые и непритязательные сами по себе виды и предметы выстраиваются Д. по собственному усмотрению в завершённое живописное полотно. В числе произведений: «У реки» (1997), «Натюрморт с рулоном» (2002), «Летний день» (2006) и др. Работы Д. хранятся в собрании Союза художников России, в Министерстве



Дубов А.И. Натюрморт с рулоном. 2002

культуры РФ, в собрании Московского музея современной живописи, в картинных галереях 30 городов России и дальнего зарубежья, а также в частных коллекциях в России, Франции, Германии, Голландии, Бельгии, Великобритании, Канады, США, Италии.

Дубовской Николай Никанорович (17.12.1859, Новочеркасск, — 28.2.1918, Петроград), российский художник-пейзажист

► Учился в С.-Петербургской академии художеств (1877—81) у профессора пейзажной живописи М.К. Клодта. С 1884 участвовал в деятельности Товарищества передвижных художественных выставок, а с 1889 стал членом его правления. Автор 400 картин и более 1000 этюдов. Среди наиболее известных картин: «Зима» (1884), «Притихло» (1890), «На Волге» (1892), «Ноябрьский вечер» (1900), «Санный путь» (1900), «Родина» (ок. 1903—05).

Дубровский-Эшке Борис Владимирович [30.3(11.4).1897, Тбилиси, — 7.9.1963, Москва], российский художник кино

► Заслуженный деятель искусств РСФСР (1940). Окончил Ленинградскую академию художеств. С 1924 работал в кино; был главным художником ведущих киностудий СССР. С его участием создавались такие фильмы, как: «Сар-Пигэ», «Ордер на жизнь» (оба в 1927), «Мятеж» (1929), «Транспорт огня» (1930), «Заговор мёртвых» (1930, совместно с М.И. Левиным), «Встречный» (1932), «Фронт»

(1943), «Ленин в Октябре» (1937, совместно с Н.Я. Соловьёвым) и «Ленин в 1918 году» (1939). Новатор, склонный к экспериментам, Д. постоянно совершенствовал методы создания декораций в кино. С 1938 преподавал во ВГИКе (с 1940 профессор).

Дувидов Виктор Аронович (8.7.1932, Москва, — 25.2.2000, там же), российский художник

► Заслуженный художник СССР (1989). Народный художник РФ (1997). С 1944 по 1950 посещал основанную И.Э. Грабарём детскую художественную школу. В 1955 окончил Московский полиграфический институт (педагоги — П.Г. Захаров и А.Д. Гончаров) (дипломная работа — иллюстрации к сказкам Р. Киплинга, к-рые впоследствии не-

однократно переиздавались). В 1961 вступил в Московский союз художников. В наследии Д. — жанровые композиции, пейзажи, портреты, виды Москвы, цветочные мотивы, однако главное место занимают станковые рисунки и иллюстрации к детским книгам. Всего Д. оформил более 200 изданий: русские, грузинские, таджикские, мордовские сказки, стихи, рассказы, повести. Гос. премия РФ (1993).

Дунайская школа (нем. *Danubieschule*), «дунайский стиль», направление в живописи и графике, обозначившее последнюю фазу развития позднеготического изобразительного искусства в Южной Германии и Австрии в первой половине 16 века

► Т. фон Фриммель, первым употребивший этот термин, писал в 1892: «Живопись XVI века в районах, прилегающих к Дунаю, живопись Регенсбурга, Пассау и Линца обнаруживает сходные черты, которые отличают её от живописи той же эпохи остальных немецких земель и оправдывают название «дунайский стиль». В начале века термин «Д. ш.» был очень широко распространён, в особенности благодаря труду Фосса «Über den Ursprung des Donaustils». В нём Фосс рассматривает А. Альтдорфера и В. Губера как единственных настоящих представителей Д. ш., но позже, когда Й. Брей Старший, Р. Фрюауф Младший и Л. Кранах Старший были признаны важнейшими предвестниками и даже зачинателями искусства Альтдорфера, определение Д. ш. приобрело гораздо более широкий смысл. «Дунайский стиль» характеризуется очень своеобразным подходом к пейзажу и растительному миру вообще. Интерес, проявляемый школой к пейзажу, проявляемый школой к пейзажу



Дунайская школа. Л. Кранах Старший. «Христос, благославляющий детей». 1540-е

жаю, ни в коей мере не сравним с тем, какое внимание уделялось ему в это время итальянцами (*Джорджоне*) или фламандцами (*И. Пати-нир*). Пейзаж в Д. ш. расценивается не как часть пространства с расположенными в нём фигурами, а как некая среда, воспроизводящая определенное, почти романтическое состояние души. Мир растений выступает как созидательная сила, а человеческое тело, как и растения и деревья, к-рым оно уподобляется, органично сливается с жизнью своими многочисленными корнями. Стремление к ракурсам, заимствованное М. Пахером у А. Мантеньи и приводившее подчас к ошибкам в пропорциях человеческого тела, позволяло тем не менее гармонично вписать аморфные фигуры в пейзаж. Архитектурные декорации, также подвергшиеся итальянскому влиянию, не отличаются особой строгостью форм; наоборот, им присущи многочисленные самопроизвольные и изящные разломы. Именно поэтому архитектурные сооружения в картинах мастеров Д. ш. часто изображены в виде руин, скрытых в густой листве. «Дунайский стиль» необыкновенно живописен, благодаря не только характерной насыщенности цветовой гаммы, но и передаче атмосферы. Этим объясняется особая любовь Альтдорфера к гравюрам — их техника была наиболее благоприятной для выражения таких поисков. Школа существовала и развивалась на территории Южной Германии; центром этого развития была Дунайская долина — от Регенсбурга до Пассау и Вены. Инсбрук, ограничивающий эту территорию на западе, сыграл очень важную роль в момент зарождения школы — именно в этом городе находилась знаменитая мастерская Й. Кольдерера. Лишь В. Губер пережил 1530 и оставался привязан своим собственным принципам вплоть до 1553. Д. ш. возникла в Вене ок. 1500, и её первые шаги связаны с именами Й. Брея, Р. Фрюауфа Младшего и Л. Кранаха Старшего. В произведениях Фрюауфа пейзаж впервые становится основным элементом. Брей подготовил новый стиль своими человеческими фигурами, напоминающими растительные формы. В произведениях Кранаха человеческие фигуры и природа одушевлены общим внутренним движением (в этом Кранаху близок и Альтдорфер). Все трое отделились от Д. ш. в первое десятилетие 16 в.: Брей уехал в Аугсбург, и его творчество приобрело сильный итальянизированный характер; Кранах в 1505 остановился в Виттенберге в качестве придворного живописца при Саксонском дворе;

что касается Фрюауфа, то после 1507 о нём нет точных сведений, хотя известно, что жил он довольно долго. Заслуживает упоминания деятельность мастерской Кольдерера: ок. 1510 там была написана картина «История Фридриха и Максимилиана». Известно, что связь Альтдорфера с этой мастерской была очень тесной, но остаётся неясным, кто из двух художников, Альтдорфер или Кольдерер, был образцом для другого. Ок. 1507 Альтдорфер стал истинным представителем Д. ш., и его произведения вплоть до 1530 определяют её развитие. Ему удалось придать завершённый вид тому, что привнесли в живопись Фрюауф, Брей и Кранах. В своих первых произведениях он находит новый приём параллельных складок и использует его в качестве выразительного средства; этот приём перенял в 1510-е Мастер из Пулькау. В 1520—30 Альтдорфер создал свои первые «чистые пейзажи» — последнее выражение «дунайского стиля». Природа в этих произведениях становится настолько самоценной, что уже не нуждается в человеческих фигурах. Наряду с Альтдорфером общепризнанным лидером школы был В. Губер. За исключением нескольких рисунков, сделанных в молодости, около 1520 художник уже был преданным сторонником Д. ш., коим и оставался до середины века. Если Альтдорфер стремился «скрыть» своих героев в пейзаже, то Губер акцентировал внимание на пластичности каждого предмета, что отличает его творчество от общих принципов Д. ш.

Дунашова Татьяна Сергеевна (23.1.1921, дер. Турыгино Раменского р-на Московской обл., — 25.8.2005, похоронена в с. Игнатьево Раменского р-на Московской обл.), российская художница по фарфору

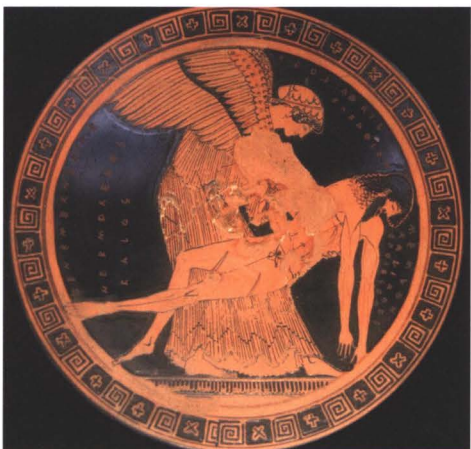
» Заслуженный художник РСФСР (1978). Народный художник РФ (1992). Художник производственного объединения «Гжель» (Московская область). Родилась в многодетной семье потомственного горновщика. Мастер народного искусства, воспитанная на производстве. После окончания семилетки в 1935 поступила работать ученицей в артель «Вперёд, керамика!». Здесь, на бывшей маркинской фабрике, сначала расписывала масляными красками по эмали образцы глиняных игрушек и лишь в 1938 смогла дать волю своей фантазии: цветы, растительный орнамент. Участвовала в Великой Отечественной войне 1941—45. После войны вернулась на родное производство. Началось



Дунайская школа. Х.В. Губер. «Поклонение волхвов». Около 1512—1520

возрождение гжельских традиций. Творческие успехи принёс художнице 1947, когда Д. создала декоративные тематические композиции на вазах («30 лет Октября»), подарочных бокалах («Салют»), чайниках. В творчестве Д. преобладает обобщённый растительный мазок, к-рый значительно оживлял роспись. В её работах впервые появился один из лучших светотеневых орнаментов. Она первая предложила писать золотом по сплошному тёмно-синему «крытью». Расписывала бокалы, вазы («Диск», «Ландыш», «Гвоздики», «Цветы и листья»), настенные тарелки («У колодца»), наборы для воды, чайные и кофейные сервизы («Детский», «Ларец»), столовые наборы («Татьяна», «Юбилейный»), наборы для блинов и варенья («Ежевика», «Волна») и т. п. Тонкий живописец, непревзойдённый мастер «цветочной росписи», Д. виртуозно владела свободной кистевой росписью, и здесь ей не было равных. Работы Д. ныне представлены в Государственном Русском музее, Государственном историческом музее, музее народного искусства НИИХП, а также хранятся в частных коллекциях России, Японии и США. Гос. премия РСФСР имени И.Е. Репина (1976). Гос. премия СССР (1991).

Дурис (лат. *Duris*) (жил и работал примерно в первой трети V в. до н. э.), древнегреческий аттический вазописец, представитель «строгаго стиля»



Дурис. «Эос с телом Мемнона»

» Работал главным образом в краснофигурном стиле и расписывал преимущественно сосуды, изготовленные гончаром Пифоном. Сохранилось ок. 280 ваз Д. (из них 39 подписных) с жанровыми и мифологическими росписями (изящными и чёткими по рисунку, с удлинёнными пропорциями фигур): амфора «Атлет и Нике» (Государственный Эрмитаж, С.-Петербург), килики «Эос с телом Мемнона» (Лувр, Париж), «Занятия в школе» (Античное собрание, Берлин), «Неоптолем и Одиссей» (Художественно-исторический музей, Вена), псиктер «Силены» (Британский музей, Лондон) и др.

Дусбург Тео ван (Doesburg Theo van) (настоящее имя — Кристиан



Т. ван Дусбург. Автопортрет в шляпе. 1906

Эмиль Мари Куннеп; Christian Emil Marie Kupper) (30.8.1883, Утрехт, — 7.3.1931, Давос, Швейцария), голландский художник и архитектор

» Был одним из лидеров группы «De Stijl» («Стиль»), однако искусство художника невозможно определить однозначно. Начал заниматься живописью в 1899; первая персональная выставка состоялась в Гааге в 1908. В 1913 Д. опубликовал сборник поэм и написал серию статей, посвящённых европейскому авангарду. После выхода в свет текста о Мондиране (1915) он познакомился

определил собой распад группы «Стиль» и разрыв с Мондираном. В 1924 в Германии Д. опубликовал свою новую работу — «Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst» («Фундаментальные принципы новых форм»), а в 1926 составил «Манифест элементаризма», в котором отверг эстетику группы «Стиль» («Контркомпозиция», 1924, Амстердам, Городской музей; «Треугольники», 1928, Венеция, собрание Пегги Гугенхайм). Спустя три года, в Париже, вместе с художниками Ж. Элионом и Тютюнджаном и шведом О. Карлсундом Д. выпустил новый журнал — «Конкретное искусство».



Т. ван Дусбург. «Абстракция: игроки в карты». 1917

с самим художником. В период между 1916 и 1919 творчество Д. развивалось от фигуративности к абстракции («Абстракция игроков в карты», 1917, Гаага, Муниципальный музей). Вместе с Мондираном он в 1917 создал журнал «Стиль», выражающий взгляды группы того же названия и ту эстетику, к-рой Д. был верен до конца жизни («Ритм русского танца», 1918, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Роль лидера европейского авангарда, к-рую играл «Стиль», обязана во многом именно Д. Его мечтой было соединение живописи и архитектуры, эту мечту удалось осуществить в рамках «Стиля». В 1921 он провёл серию конференций в Германии и в Центральной Европе, а в Париже издал свою работу «Classique, Baroque, Moderne». Нек-рое время Д. провёл в Баухаузе. В 1922 он начал издавать новый, уже дадаистский журнал «Месапо», к-рый пред-

В 1928 Д. вместе с Х. Арпом и С. Тойбер-Арп создал своё главное архитектурное произведение: оформление пивной Обетт в Страсбурге. Произведения Д. представлены в голландских музеях — в Амстердаме (Городской музей) и Гааге (Муниципальный музей), а также в Нью-Йорке (Музей современного искусства и музей Соломона Гугенхайма), в Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду) и Гренобле.

Дуст Мухаммад (полное имя Дуст Мухаммад ибн Сулейман) (конец 15 в., Герат, — 1560-е, Казвин), персидский художник, каллиграф и историк искусства

» Был учеником К. Бехзада; работал вместе с учителем в гератской библиотеке. Принц Бахрам-мирза первым разглядел талант Д. М. и пригласил работать в свою мастер-

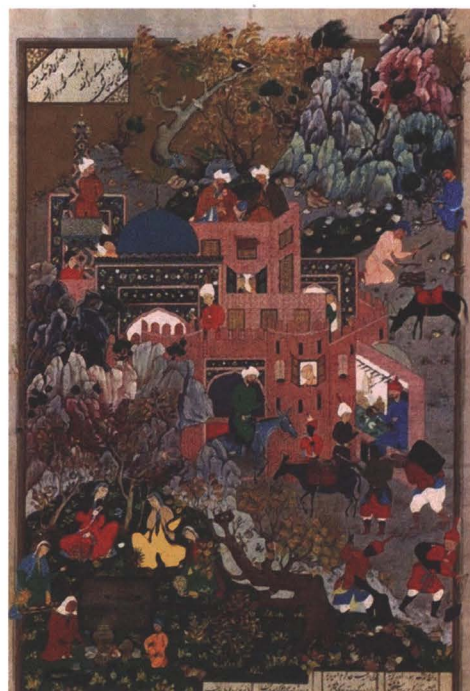


Дуст Мухаммад. «Император Хумаюн и его братья на фоне пейзажа». Лист из «Берлинского альбома». Около 1550

скую. Ок. 1520 Д. М. совместно с Бехзадом перебрался из Герата в Тебриз. После смерти шаха Исмаила I он остался на службе у шаха Тахмаспа I, приняв участие в иллюстрировании знаменитого большого «Шахнаме» Тахмаспа. После смерти своего учителя Бехзада художник по каким-то причинам покинул книгохранилище Тахмаспа. Как считают некоторые исследователи, по своей натуре Д. М. был кочевником и не мог долго сидеть на одном и том же месте. В конце 1530-х он работал при дворе правителя Кабула Мирзы

Камрана, брата могольского императора Хумаюна, и пребывал там вплоть до своего отъезда в Индию около 1554. Приблизительно к 1550 относится великолепная миниатюра на отдельном листе, созданная по заказу могольского императора — «Император Хумаюн с братьями на фоне пейзажа». Она выдержана в туркменском стиле, в ней множество гротескных гор, принимающих формы слона и других животных (такие гротески особенно любил шах Тахмасп). Император Хумаюн сидит на некоем подобии каменного

трона, а вдали под деревьями играют трое мальчиков, один из которых будущий император Акбар I. Непоседливый характер Д. М. не дал ему укорениться и при дворе могольских императоров — в начале 1560-х, уже при императоре Акбаре I, Д. М. покинул Индию и возвратился в Иран, где дожил свои последние дни, благочестиво переписывая Коран. Д. М. известен и как замечательный каллиграф. Искусству каллиграфии он учился у мастера Касима Шадишаха, ученика знаменитого гератского каллиграфа Султана-Али Мешхеда. Из-под пера Д. М. вышли превосходные художественные рукописи и каллиграфические образцы. Некоторые из них представлены в Российской национальной библиотеке в С.-Петербурге. В течение длительного времени Д. М. был главой книгохранилища сефевидского принца Бахрама-мирзы, известного мецената, но кроме того мастера каллиграфии, художника, музыканта и поэта. Д. М. также работал для брата Бахрама-мирзы — шаха Тахмаспа I и пользовался его особым расположением и титулом «шахский каллиграф». Д. М. главным образом известен как автор сочинения о персидской живописи. В 1544—45 он написал трактат о каллиграфии и художниках. Это сочинение дошло до нас в составе альбома-мюрракка каллиграфических образцов и миниатюр, известного как «Альбом Бахрама-мирзы», который хранится в



Дуст Мухаммад. «Хафтвад и червь». Иллюстрация к «Шахнаме» Фирдоуси. Около 1540



Дученто. Чимабуз. «Мадонна с Младенцем и шестью ангелами». 1270

библиотеке Топкапы Сарай в Стамбуле. Первые девятнадцать листов альбома в качестве предисловия занимает трактат Д. М., написанный прекрасным почерком, по всей вероятности, принадлежащим самому автору. Помимо трактата в этом альбоме имеются ещё три работы художника — две миниатюры с подписью «мастер Дуст» и каллиграфический отрывок, подписанный «Дуст Мухаммад-мусаввир» (художник). Ценность этого труда заключается в обширных сведениях о

жизни и творчестве персидских художников 14—16 вв. Некоторые специалисты высказывали предположение, что Д. М. — художник, и Д. М. — каллиграф — это два разных человека, работавших в одно и то же время, у одних и тех же патронов.

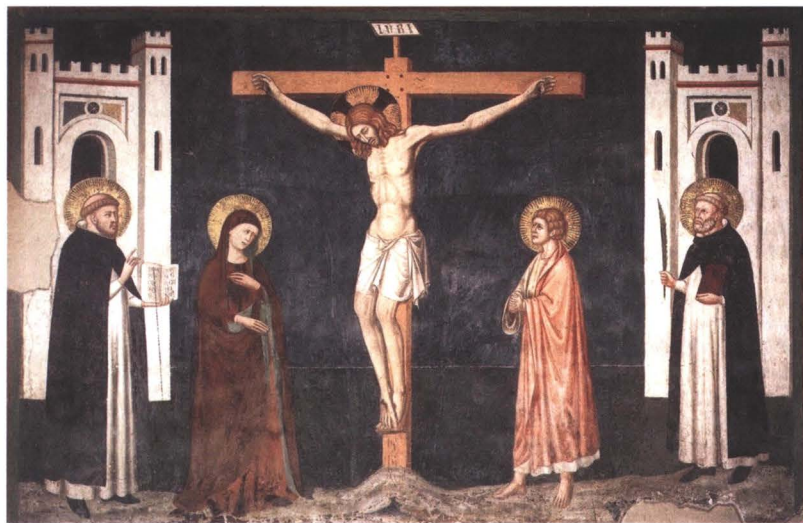
Дученто (итал. *ducento*, букв. — двести), итальянское название 13 века

» Период в истории итальянской культуры, положивший начало искусству Проторенессанса. Характеризуется ростом реалистических тенденций в рамках средневекового искусства, пробуждением интереса к реальному миру и античному наследию. Ознаменован творчеством живописцев П. Каваллини и Джотто ди Бондоне. Д. связан со Средневековьем, с романскими, готическими и византийскими традициями (в средневековой Италии византийское влияние было очень сильно наряду с готикой). Даже величайшие мастера этого времени не были абсолютными новаторами: нелегко проследить в их творчестве чёткую границу, отделяющую «старое» от «нового». Чаще всего элементы того и другого слиты в неразделимом единстве. Симптомы Д. в изобразительном искусстве не всегда означали ломку готических традиций. Иногда эти традиции просто проникаются более жизнерадостным и светским началом при сохранении старой иконографии, старой трактовки форм. Была и др., исторически более ранняя линия в Д., решительно противостоящая готике. Её начинали скульпторы Н. Пизано и А. ди Камбио. В скульптуре и живописи того периода интуитивно искали формы ясные, плотные, рационально упоря-

доченные и расчленённые. В Италии эти поиски стимулировались сохранностью многих античных римских памятников; в Д. интерес к ним значительно возрос. Новое ощущение человеческого достоинства выразилось во фресках живописца Джотто ди Бондоне, а также в «Божественной комедии» его современника, поэта Данте.

Дуччо ди Буонинсенья (*Duccio di Buoninsegna*) (ок. 1260, Сиена, — 1318/19, там же), итальянский художник, основоположник сиенской школы живописи

» Первое упоминание о художнике в сиенских архивных документах помечено 1278 и связано с заказом таволетта для Биккеры (сиенское казначейство). Оно позволило учёным высчитать примерную дату рождения художника, поскольку заказ мог быть дан только художнику, достигшему зрелого возраста. Биккерна заказывала Д. ди Б. роспись таволетта девять раз, с 1278 по 1295. Однако эти заказы не давали большого дохода. Гораздо больший доход приносили картины с изображением Мадонны, покровительницы города, вокруг к-рой в Сиене после битвы при Монтаперти возник настоящий культ. Согласно теории, выдвинутой историком искусства Р. Лонги ещё в 1948 и поддерживаемой ныне большинством учёных, Д. ди Б. учился у Чимабуз, поскольку примерно с 1270 по 1280 был в его бригаде, работавшей над фресками в Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи. Основная суть искусства Д. ди Б. заключалась в стремлении обновить художественный язык, выйдя за пределы традиционной византийской живописи, к-рая доминировала в его время в искусстве Сиены. И мастеру удалось сделать это, не порывая с прошлым, а создав прекрасную смесь старого и нового всей силой своего таланта и тонкого вкуса. Единственным произведением, подписанным самим Д. ди Б., является большая «Маэста» из сиенского собора. Однако сегодня практически ни у кого не вызывает сомнений атрибуция ещё нескольких работ. Это маленькая «Маэста» (Музей искусства, Берн), «Францисканская Мадонна» (Сиена, Пинакотекка), «Мадонна с Младенцем», известная как «Мадонна Строганова» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Мадонна с Младенцем и шестью ангелами» (Национальная галерея Умбрии, Перуджа) и небольшой «Триптих № 566» (Национальная галерея, Лондон). Кроме названных, практически бесспорных работ Д. ди Б. сегодня ему приписывают также «Полиптих



Дученто. П. Каваллини. «Распятие». Фреска. Около 1308



Дуччо ди Буонинсенья. «Маэста» (лицевая сторона, фрагмент). 1308—1311

№ 47» (Сиена, Пинакотекa). Существует ещё несколько произведений, к-рые приписывают либо мастерской Д. ди Б., либо его совместно с кем-либо творчеству, например «Мадонна с Младенцем (№ 593)» (Сиена, Пинакотекa), к-рую, по мнению экспертов, он написал совместно с *Мастером Бадии а Изола*. Большинство сотрудников его мастерской не оставили своих имён. Считается, что самый ранний период творчества Д. ди Б., до «Мадонны Ручеллаи» (1285), был особенно лиричным, и что в это время он написал одну из самых изысканных своих мадонн — «Мадонну Криволе», к-рую рассматривают как самое раннее его произведение. На первый взгляд «Мадонна Криволе» выглядит обычной византийской иконой; соблюдены все привычные нормы: красный мафорий на голове, тонко стилизованные руки, типичный «византийский» нос, складки одежды, отделанные золотом. Однако подчеркнутая игра света на лице Мадонны, нетипичный жест младенца и присутствие тонко выписанных «французских» ангелов в углах картины свидетельствуют о том, что это уже не византийская икона. В 1288 по рисунку Д. ди Б. был выполнен первый в Италии монументальный витраж в круглом окне хора Сиенского собора. Самым знаменитым произведением Д. ди Б. была его «Маэста», или «Величество», — огромный двусторонний алтарный образ, написанный в 1308—11, с изображением Мадонны — покровительницы города Сиены с Младенцем и ангелами, к-рый занимал всю центральную часть ли-

цевой стороны этой иконы. Пределы и верхнюю часть, а также всю оборотную сторону художник украсил семьюдесятью шестью небольшими сценами из жизни Марии и Христа. Многие из этих частей в настоящее время не существуют, некоторые разбросаны по различным музеям, так что только реконструкция может дать представление об этой грандиозной алтарной иконе, к-рая по окончании её художником при огромном стечении народа была перенесена из мастерской Д. ди Б. в Сиенский собор. В «Маэсте» художник, не порывая с канонами средневекового искусства, стремился к жизненной убедительности бытовых деталей, добивался звучной декоративности цвета, лиричности образной системы. В отличие от сурового в своей лаконичности и выразительности образного языка *Джотто ди Бондоне*, Д. ди Б. обладал умением вести занимательный лирический рассказ, к-рый, в противоположность распространённым в то время запутанным религиозным аллегориям, передан очень наглядно, просто и ясно. Повествуя о жизни и страданиях Христа в многофигурных сценах оборотной стороны иконы, художник пытался вводить в них реалистические и даже жанровые моменты, но не доводил их до конца, подчиняя всё декоративному началу. Перспектива, как правило, везде отсутствует, фигуры лишены пластической ощутимости, нетвёрдо стоят на ногах, не обладают весомостью, в силу чего эти сцены не создают реального и жизненного впечатления. Д. ди Б. по праву можно назвать под-



Дуччо ди Буонинсенья. «Мадонна с Младенцем и шестью ангелами». 1300—1305

линным основателем сиенской школы живописи. Он оказал глубокое влияние на многих художников, учившихся в его мастерской и нередко помогавших в его работах. Среди наиболее близких и наиболее одарённых последователей Д. ди Б. можно назвать Мастера из Бадии а



Дуччо ди Буонинсенья. «Призвание апостолов Петра и Андрея». Фрагмент «Маззты» (оборотная сторона). 1308—1311

Изола, Мастера из Читта ди Кастелло, *Уголино ди Нерио*, Сенья, а также автора «Маззты» из Масса Маритима.

Дымшиц-Толстая (Песатти) Софья Исааковна (23.4.1889, С.-Петербург, — 30.8.1963, Ленинград), российская художница

» Училась в студии С.С. Егорнова (1906—07) и в частной художественной школе у М.В. Добужинского и Л.С. Бакста (1908—10). Затем, переехав в Париж, занималась в студии К.Л. Гурина. По возвращении в Россию начала выставляться в Москве и С.-Петербурге, участвовала в выставках «Мира искусства» и в более авангардных мероприятиях — «1915 год», «Магазин», где представила натюрморты, портреты и двусторонние стеклянные рельефы, отражавшие увлечение П. Сезанном, фовизмом и кубизмом. Обращение к работе с трёхмерными объектами предзнаменовало её последующий интерес к изучению материального начала живописи и текстур, а в дальнейшем привело к сближению с В.Е. Татлиным. После Октябрьской революции 1917 приняла активное участие в организации секции ИЗО в Наркомпросе. Работы этого периода — в основном коллажи с использованием таких элементов, как песок

или верёвки («Компас», 1919), а также рельефы, создаваемые из дерева, стекла и металла. Кроме того, она создавала для Агитпропа плакаты на стекле и оформляла обложку журнала «Международное искусство» (1919). В 1925—35 Д. вела рубрики об искусстве в журналах «Работница» и «Крестьянка». Неопубликованные до сих пор мемуары Д.-Т. содержат точное и детальное описание развития русского авангарда в период 1912—21.

Дьяков Фёдор Григорьевич (29.2.1924, хутор Атаманский Тарасовского р-на Ростовской обл., — 5.10.2009, Камчатский кр.), российский художник, один из основателей Камчатского отделения Союза художников СССР

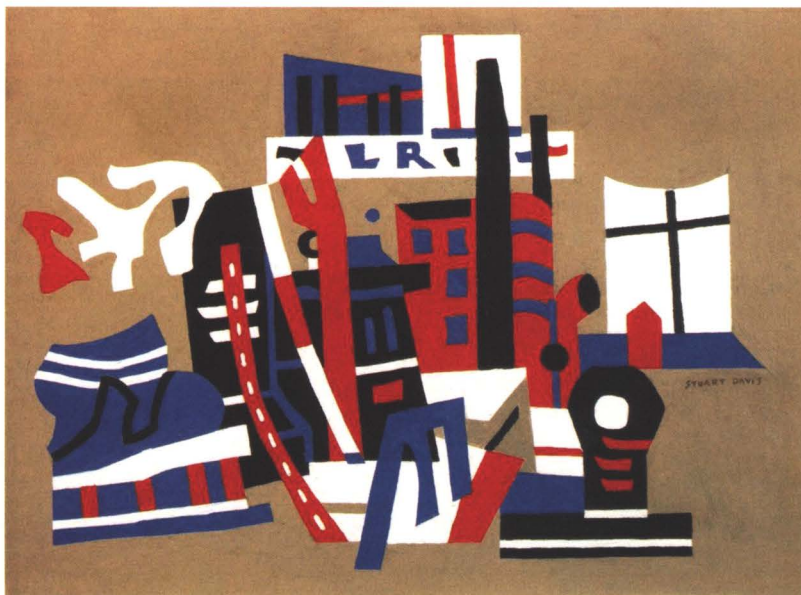
» Народный художник РФ (2005). Ветеран Великой Отечественной войны 1941—45. Представитель русской живописной романтической школы. Окончил Ростовское художественное училище имени М.Б. Грекова (1956). Живописью начал заниматься по окончании войны. Его пригласили учеником в Черновицкую организацию Союза художников Украины к художнику В.Н. Семашкевичу. В 1950 Д. впервые участвовал в Черновицкой областной художественной выставке. Его деятельность в истории камчатской

культуры связана с созданием Камчатской организации Союза художников СССР (1976), художественных мастерских Художественного фонда РСФСР, он был также инициатором создания орггруппы камчатских художников при Союзе художников РСФСР. Пейзажист по призванию, Д. продолжил традиции русского реалистического пейзажа. Его этапные живописные работы «По Камчатке», «Земля цветёт», «Охотское побережье», «Ледоход на Вывенке», «На склоне Ключевского вулкана», «Долина гейзеров», «Кратер Мутновского вулкана», «Сейсмостанция Апахончич», «Птичий базар. Командоры», «Воспоминания о Вывенке» наполняются таинственной монументальностью сопкок, морскими и речными водными бликами, реликтовыми предметами заповедных мест. По большей части художник изображает пейзажи поздней осенью или в разгар зимы, когда краски природы наиболее контрастны и привлекательны. Также в своём творчестве Д. постоянно обращался к жизни потопленных северян — оленеводов, каюров, рыбаков, мастерски фиксировал их колоритный быт, создавал яркие незабываемые портреты. Но основа его тематических картин — пейзаж-размышление, осмысление художником места человека в этом мире. Таковы работы Д. «Оленеводы. Отдых в пути», «По весенней тундре», «Вид на Ганалы», «Церковь над бухтой» и др. Кроме прочего увлекалась художником и тема индустриального пейзажа («Городской пейзаж», «Зимний порт», «В рыбном порту», «Время ловли корюшки», «Колхозный флот», «Траулер в океане», «Паужетская ГеоТЭС», «Мутновка строится», триптих «Петропавловский морской порт»).

Дьяконов Михаил Васильевич (17.1.1807, Муром, — 26.7.1886, там же), российский художник и общественный деятель

» Получив воспитание в уездном училище, сначала занимался преподаванием рисования и других предметов в Сибири и Муроме, а потом, переселившись в С.-Петербург в 1829, посещал классы Академии художеств. В 1839 получил от Академии звание свободного художника живописи портретной и миниатюрной. В 1861—81 директор С.-Петербургской художественной школы для вольноприходящих. Один из учителей И.Е. Репина.

Дэвис Стюарт (Davis Stuart) (7.12.1892, Филадельфия, — 24.6.1964, Нью-Йорк), американский художник



Дэвис С. «Нью-Йорк. Береговая линия». 1938

» Родился в семье художников. В 1913 в числе других пяти американских художников был приглашён для участия в Международной выставке современного искусства («Армори шоу» — по месту проведения) в Нью-Йорке. Окончив обучение, Д. сотрудничал в газетах. Однако постепенно всё больше сосредоточивался на живописи. В начале 1920-х обратился к *кубизму*. В своих работах 1920-х художник исследовал геометрические формы, рисовал раз за разом схожие предметы, определяя их отношения с различными линиями, цветами, планами (серия «Разбиватели яиц», 1927). В 1928 Д. уехал в Париж, где несколько лет жил и работал. По возвращении в Америку продолжил разработку линии «Разбивателей яиц», сделав акцент на философско-социальном восприятии своих работ. Д. пытался в своём творчестве отобразить урбанистические ритмы, пространство, мироощущение человека города. Фактически одним из принципов Д. стал патриотизм, интерес к жизни своей родины. Кроме того, на его живописи сказались увлечение джазовой музыкой. В годы Великой депрессии Д. участвовал в федеральных арт-проектах, занимался главным образом монументальной живописью, писал фрески (Радио Сити Мюзик Холл, фрески радиостанции WNYC, здания ярмарки в Нью-Йорке, «Ландшафт свинга» и др.). Последние годы жизни художник провёл в Гринвич-виллидж (р-н Нью-Йорка), где продолжал неутомимо работать — за всю свою жизнь он создал более 15 тысяч работ в различных жанрах и технике. Аме-

риканцы считают Д. «последним великим художником Америки».

Дюбрёй Туссен (*Dubreuil Toussein*) (ок. 1561, Париж, — 1602, там же), французский художник

» Учился у М. Фремине-отца. Как художник сформировался, главным образом, в Фонтенбло рядом с Руджеро Руджери, совместно с к-рым работал («История Геракла»). Около 1584 Д. создал множество картин по заказу ордена Святого Духа (Париж, Лувр). О творчестве Д. в целом известно мало: его работы в Фонтенбло (в т. ч. сцены охоты в галерее Шеврёй, не сохранились; существующая и сегодня Галерея олений была сильно отреставрирована; картины в Малой галерее в Лувре с изображением гигантомахии, мифологических сцен и портретов, исполненные Д. вместе с Ж. Бюнелем, погибли в пожаре в 1661. От 78 композиций, упомянутых в старых инвентарных книгах замка Сен-Жермен-ан-Лэ, сохранились только фрагменты — 4 картины (Париж, Лувр; Фонтенбло, музей) и 12 рисунков (Париж, Лувр и Школа изящных искусств; Амстердам, Государственный музей). Их сюжеты взяты из «Франсиады» П. де Ронсара; они написаны Д. в соавторстве с такими мастерами, как Ж. Дюме, исполнившим сцену «Пира» (Париж, Лувр). Д. создал также картоны для шпалер с изображе-



Дюбрёй Т. «Пробуждение дамы». Конец 16 века

Дюрер Альбрехт

Автопортрет

1498 год

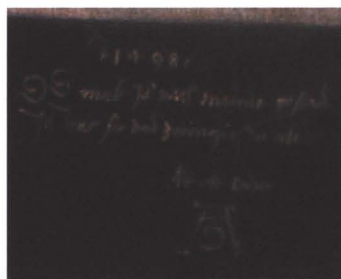
Дерево, масло, 52 × 41 см

Мадрид, музей Прадо

Первым в истории германской живописи Дюрер начал писать автопортреты. Этот автопортрет — яркое свидетельство его заботы об утверждении социального статуса художника. В Германии в это время художник всё ещё рассматривался как мастерской. Дюрер изобразил себя стоящим у окна, слегка повернувшись в сторону. Его поза спокойна и уверенна. Длинные волнистые волосы выписаны очень тщательно. Одежда живописца изысканна: элегантный жакет окаймлен чёрным, под ним белая рубашка, вышитая на воротнике, на голове полосатый головной убор в тон жакета. Поверх плеча наброшена светло-коричневая накидка, удерживаемая шнуром. Руки сложены так, словно они лежат на столе. При этом они обтянуты перчатками, очевидно, для того чтобы подчеркнуть, что это не руки простого ремесленника.



◀ Справа изображено раскрытое окно с изысканным ландшафтом. Зелёные поля убегают вдаль к окружённому деревьями озеру, а позади видны покрытые снегами горы, вероятно, напоминавшие Дюреру путешествие через Альпы тремя годами ранее.



◀ На чёрном поле стоит подпись художника: «Я написал это с себя / Мне было двадцать шесть лет / Альбрехт Дюрер». Поскольку художнику 21 мая исполнилось 27 лет, можно с уверенностью сказать, что Дюрер закончил работу в начале 1498.



«Поклонение ВОЛХВОВ»

1504 год
Дерево, масло, 100 × 114 см
Флоренция, галерея Уффици

Дюрер искусно сочетал элементы итальянской живописи с традициями германской культуры. Яркие краски и внимание к деталям характерны для северной школы, «пирамидальное»

расположение центральных фигур типично для итальянской живописи Возрождения. Дюрер наполнил сцену ослепительным светом, избегая при этом введения мистических деталей. Сцена разворачивается на фоне живописных руин фантастического древнего города. Волхвы проделали долгий путь, следуя за путеводной звездой; они принесли дары новому царю Иудейскому, но что-то смущает этих мудрецов: они увидели простую женщину с младенцем. Опустился на колени перед Христом Яспир, переглядываются стоящие сзади Балтазар и Мельхиор.



На картине Дюрера запечатлён миг колебания, миг сомнения волхвов. Внимательно разглядывает Младенца старший из волхвов, Яспир.

«Четыре апостола»

1529 год

Дерево, масло,

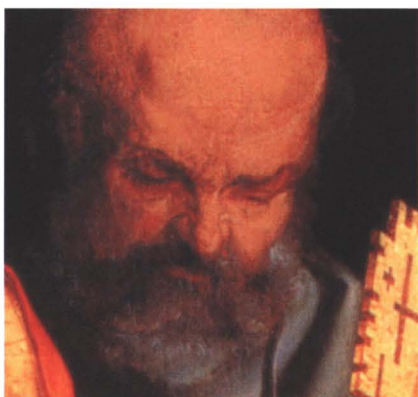
215 × 76 см (каждая часть)

Мюнхен, Старая пинакотека

Картина — диптих — состоит из двух вертикальных узких створок, скреплённых между собой. На левой изображены апостолы Иоанн и Пётр, на правой — апостол Павел и евангелист Марк. Написанные Дюрером фигуры кажутся нечеловечески мощными: они занимают всю плоскость досок. Знаменательно, что при бережном отношении художника к пространству картин около двух третей их площади занимают плащи Иоанна и Павла. Дюрер написал их мастерски — под материей ощущаются очертания сильных тел, вертикальные складки зрительно делают фигуры ещё выше, в то же время два крупных контрастных пятна, красное и белое, придают картинам строгость и предельный лаконизм, заставляя зрителя сосредоточиться на главном — лицах. Героев объединяет состояние духовной активности, интенсивного размышления, общность их интеллектуальных поисков. В них видели воплощение основных темпераментов — холерического, меланхолического, сангвинического и флегматического. Действительно, Дюрер стремился создать разные типы людей, с их способностью к активному жизненному действию, но наряду с этим его увлекала цель сотворения образа могучей, духовно богатой личности. Последняя работа художника стала его своеобразным завещанием потомкам.



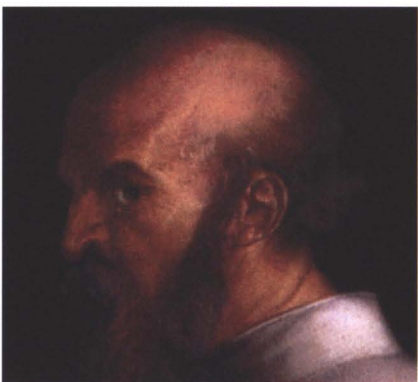
Иоанн, самый преданный из учеников Иисуса, автор четвёртого Евангелия и Апокалипсиса («Откровения Иоанна Богослова»). В Евангелии, которое он держит в руках, можно прочесть первые строки: «В начале было Слово». Иоанн, уравновешенный и спокойный, представляет сангвинический темперамент и олицетворяет юность.



Петра, первого среди апостолов, католическая церковь считала своим основоположником. У Дюрера он стоит в глубине, почти скрытый фигурой Иоанна, в чём видится проявление протестантских предпочтений художника. Устало склонивший голову, дюреровский Пётр олицетворяет старость и флегматический темперамент.



Павел не знал Иисуса и не входил в число его двенадцати учеников, но он почитается как апостол за свои чрезвычайные заслуги в становлении христианской церкви. Протестанты называли его апостолом Реформации. Угрюмый Павел с мечом и Библией в руках представляет меланхолический темперамент. Во времена Дюрера считалось, что это темперамент гениальных людей.



Марк был не апостолом, а лишь очевидцем описанных в Новом Завете событий и автором второго из Евангелий. В руке Марк сжимает традиционный атрибут евангелистов — свиток; его оживлённое, исполненное энтузиазма и нетерпения лицо не оставляет сомнений в том, что это представитель бурного холерического темперамента. Он олицетворяет средний возраст человека.





Дюбрёй Т. «Анжелика и Медор». Конец 16 века

нием «Истории Дианы» (эскиз — Париж, Лувр, Кабинет рисунков). Некоторые из его работ были переведены в гравюру (П. Балле: «Земля», «Огонь»; П. Фатур: «Noli me tangere», «Сшествие Святого Духа»). Как и Приматиччо, Д. исполнял свои работы вместе с помощниками, в особенности фламандскими мастерами. Его искусство отмечает собой переход от маньеризма первой школы Фонтенбло к стилю второй школы, блестящим представителем которой он являлся, предвещая вместе с тем французский классицизм.

Дюбуа Амбруаз (*Dubois Ambroise*) (настоящее имя Амброзиус Босхаерт; *Ambrosius Bosschaert*) (ок. 1543, Антверпен, — 29.1.1614, Фонтенбло), французский художник фламандского происхождения

» Согласно А. Фелибёну, Д. прибыл в Париж в возрасте 25 лет; однако не известны никакие сведения о его образовании и раннем творчестве. По Ж. Адемару, художник прибыл в Париж только в 1585; Д. Фети считал, что изначально Д. был портретистом. С 1595 Д. в качестве «первого живописца короля» упоминается в различных актах гражданского состояния. В 1601, после смерти жены, дочери художника Могра, с к-рым он вместе работал, Д. вновь женился — на Франсуазе, дочери Жана I Дозя и вскоре получил титул «художника и камердинера короля». 30.9.1606 он упоминается в качестве художника королевы. Д. работал в основном в замке Фонтенбло. Он исполнил росписи в Овальном зале (салоне

Людовика XIII; 14 сцен и сегодня находятся в Фонтенбло, одна не сохранилась и известна только по рисунку в амстердамском Государственном музее и по копии в замке Малерб), в кабинете королевы (6 сцен находятся в Фонтенбло). Но подлинным шедевром Д. были несохранившиеся росписи в «Галерее Дианы», украшенной по своду арабесками и мифологическими сценами, а на стенах — сюжетами из истории Дианы и жизни Генриха IV. В 1612 для верхней капеллы замка он написал 4 из 6 больших картин, оконченных Жаном I Дозем и его сыном Жаном I Дюбуа. Другие произведения, приписываемые художнику: «Флора» в Фонтенбло, написанная для комнаты короля, а также портреты Габриэллы д'Эстре в виде Дианы (ныне — замок Шенонсо) и Марии Медичи в виде Минервы. По словам Совалья и Фелибёна, Д. совместно с другими художниками украшал золотой ка-



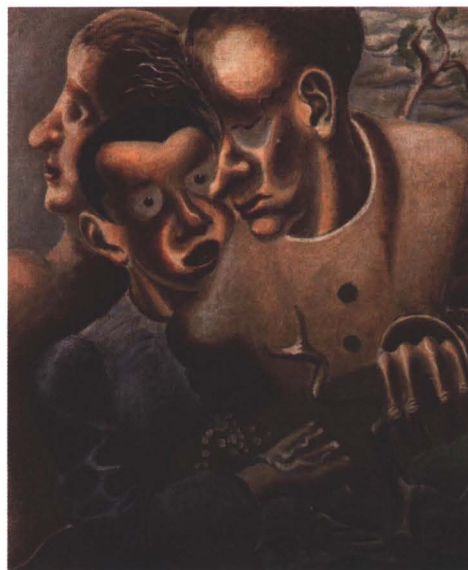
Дюбуа А. «Генрих IV в образе Марса». 1601

бинет королевы в Лувре (не сохранился), где использовал сюжеты из «Освобождённого Иерусалима». Несколько проектов для этих росписей (Париж, Лувр и Школа изящных искусств) позволили приписать ему прекрасные рисунки (Нью-Йорк, библиотека Пьерпонт-Морган; Вена, Альбертина). Одарённый и элегантный декоратор, ставший знаменитостью после смерти Т. Дюбрёйя, Д. испытал влияние первой школы Фонтенбло и нидерландских художников. Освещение, светлые гармоничные композиции, хотя и несколько маньеристические, провозгласили начало 17 в.

Дюбюффе Жан (Dubuffet Jean) (31.7.1901, Гавр, — 12.5.1985, Париж), французский художник и теоретик искусства, основоположник стиля ар-брют

» Родился в семье винооторговца. Начал заниматься живописью с 1916. Пробовал свои силы в литературе и музыке, сменил несколько профессий, в частности, помогал в

торговле отцу, а в 1940 открыл собственную винную лавку в Париже. Работал как художник с 1942, создавая зарисовки в «наивной» манере, близкой по духу к детскому изотворчеству. В 1944 в парижской галерее Р. Друэ прошла первая выставка его произведений. Окончательно сформировался как мастер, разработав (с 1946) технику «hautes rates» («поднявшегося теста»); заменяя традиционные краски смесью гипса, извести и цемента, размазывал это «тесто» по холсту и наносил на образовавшуюся грубофактурную поверхность линии-царапины. Писал таким способом условные «портреты», «пейзажи» и фигурные «сцены», впечатляющие не сюжетом и деталями, а самим материалом, той хаотической и тусклой массой, откуда нарождались эти нарочито «варварские» образы, в т. ч. мрачные мотивы пустыни, навеянные его путешествиями в алжирскую Сахару (в конце 1940-х). Скандальную известность завоевала его серия «Женские тела» (1950) с изображениями нагих фигур. Со вре-



Дюбюффе Ж. «Уроки ботаники». 1925

менем создавал всё больше теоретических текстов, указывая на необходимость преодоления «удушающей культуры» (название его книги 1968) с помощью «грубого» или «сырого» (brut) искусства, обнажающего подсознание без той жеманной манерности, к-рая была характерна для сюрреализма. С помощью специальных выставок и публикаций стал подбирать историко-этнографический фон для своего неопримитивизма. В 1960-е увлёкся техникой спонтанно-бессознательного рисования шариковыми ручками, называя эти рисунки неперевоодимым неологизмом «hourloupe». Эти витиеватые, но скупые по цвету граффити определили его позднее творчество, включающее и ряд монументально-декоративных и архитектурных работ, наиболее известной из к-рых является его собственная «Вилла Фальбала» (1971–73), выстроенная в Периньи под Парижем из пластика. На ретроспективе в нью-йоркском Музее С. Гуггенхайма (1973) представил своё искусство на сцене при содействии музыкального театра «Куку Базар»: танцоры выступали здесь среди фигур, исполненных в стиле «hourloupe».

Дюге Гаспар (Dughet Gaspard) (6.6.1615, Рим, — 25.5.1675), французский художник

» Нередко художника называли Гаспар Пуссен, по имени его знаменитого учителя и родственника Н. Пуссена. Д. был одним из первых пейзажистов в Европе. Хотя его творчество ограничивалось только пейзажем, он использовал самые разные техники: масло, темпера,



Дюге Г. «Водопад Тиволи». 1661



Дюге Г. «Пейзаж с молнией». 1667—1669

гуашь, фреску и рисунок итальянским карандашом и лависом (последние часто путают с рисунками самого Пуссена). Обладая романтическим темпераментом, Д. изображает природу более дикой и менее упорядоченной, менее освещённой солнцем, но при этом более чувствительной к изменению погоды и времени года, чем природа у К. Лоррена или Пуссена («Буря», Лондон, собрание Дениса Махона). Исполнял заказы для испанского короля, герцога Тосканского, семей Дориа и Колонна (в галерее Дориа-Памфили и Колонна в Риме и сейчас находятся многие пейзажи художника). Д. работал необыкновенно быстро, писал большие циклы пейзажей, такие, как серия из 25 видов для главного зала палатцо Дориа-Памфили в Риме. Одно из самых известных произведений художника — фресковый цикл «Жизнь пророка Илии» (вторая половина 1630-х) в церкви Сан Мартино ди Монти в Риме.

Дюжардэн Карел (Dujardin Karel) (ок. 1622, Амстердам, — 1678, Венеция), голландский художник

» Ученик Н.П. Берхема Старшего. Жил в Амстердаме (1650–55), Гааге (1656–58), потом снова в Амстердаме. В 1675 отправился в Италию. Большое место в его творчестве занимает изображение южного пейзажа, что позволяет предположить, что первое своё путешествие в Италию он совершил ещё в 1640-е. Этим периодом датируется несколько картин в жанре *бамбочантин* и пейзажей с пастухами и животными. Еще неуверенная техника этих картин напоминает технику П. ван Лара и Н. Берхема. Индивидуальная манера пришла к

Д. лишь в пасторальных пейзажах, созданных после 1650. В этих картинах коровы, овцы и крестьяне (некоторые фигуры намеренно искажены) сгруппированы у подножия холма или около деревьев способом, кажущимся очень простым, но на самом деле очень утончённым, который соединяет исключительную естественность с гармоническим равновесием («Пейзаж с водопадом», 1655, Париж, Лувр). Манера, с которой Д. выражает материю и глубину, свидетельствует о тонкой технике, лишённой, однако, холодности. Солнце и жара изображены с помощью блестящих красок и контрастов светотени. Источниками этого сугубо личного стиля Д.

было искусство П. Поттера (у которого художник заимствовал темы и технику) и Я. Асселейна (утончённая игра света). В свою очередь, Д. оказал большое влияние на А. ван де Велде. Около 1658 Д. создал композиции скорее монументальные, состоящие лишь из нескольких крупных частей. Фигуры, преувеличенно большие по отношению к пространству картины, объединены в компактные группы и помещены на первый план. Тот же поиск монументальности характерен и для нескольких пейзажей этих лет, эффект которых заключается в большой глубине пространства, полученной благодаря уменьшению размеров фигур (Кембридж, музей Фицуильям), а также для картин на религиозные и мифологические сюжеты, в которых нередко передан подлинный драматизм («Обращение Савла», 1662, Лондон, Национальная галерея). Позже творчество Д. несколько утравило яркость до тех пор, пока художник, вероятно, вновь не отправился в Италию. Здесь на протяжении трёх последних лет своей жизни он создал несколько видов римской Кампании; этим полотнам присущ новый стиль, вдохновлённый итальянским пейзажем, с преобладанием тёмных и коричневых тонов с некоторыми вкраплениями ярких красок. Помимо пейзажей и исторических композиций Д. исполнил также несколько портретов и гравюр, которые свидетельствуют о его тонкой технике и мастерстве в передаче светотени.



Дюжарден К. «Остановка перед итальянским постоялым двором». Середина 17 века



Дюккер Е.Э. «Дубовый лес в окрестностях Ревеля». 1862

Дюккер Евгений Эдуардович (10.2.1841, Эзель, Эстония, — 6.12.1916, Дюссельдорф), российский художник-пейзажист

» Академик (1868), профессор (1873). Начальное художественное образование получил в г. Арсенбург у Ф. Штерна, учился в С.-Петербургской Императорской академии художеств (1858—62) у С. Воробьева, получив звание классного художника I степени (1862). В качестве пенсионера академии посетил Берлин, Штутгарт и Карлсруэ, затем поселился в Дюссельдорфе. Преподавал в Дюссельдорфской академии художеств (1872—1916). Среди работ: «Сумерки на острове Рюгене», «После дождя», «Раннее утро на Гарце», «Стадо на берегу», «Восход солнца на острове Рюгене», «Закат солнца». Произведения Д. находятся в собрании Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа и многих музеев России, Прибалтики, Германии (Уфа, Тверь, Рига, Берлин, Дрезден и др.).

Дюнуайе де Сегонзак Андре (Dunoyer de Segonzac André) (7.7.1884, Бусси-Сент-Антуан, — 17.9.1974, Париж), французский художник

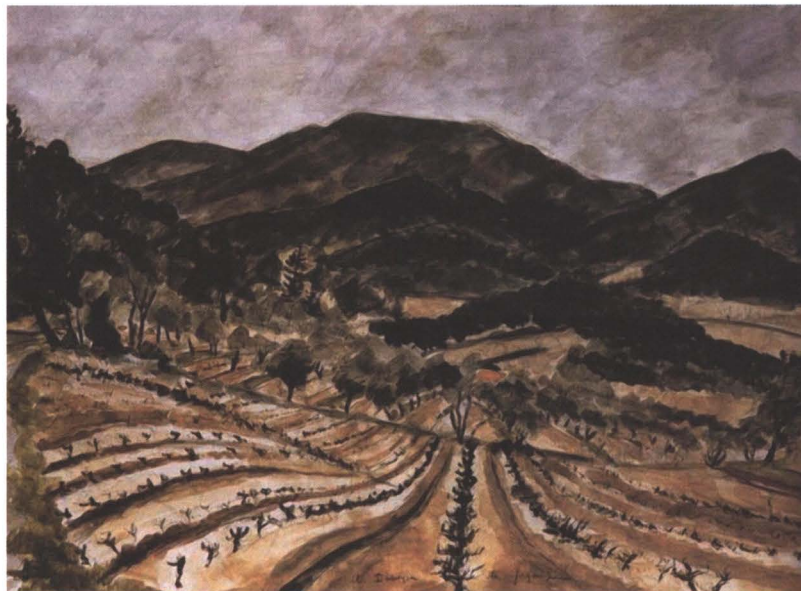
» В 1907 был учеником Л.О. Мерсона, позднее Ж.-П. Лорана; также посещал академию Ла Палетт на Монпарнасе, где познакомился с Л.А. Моро и Ж.Б. Буссенго, вместе с к-рыми в 1906 работал в одной ма-

стерской. Его первые рисунки были опубликованы в 1908—09 в журналах «La Grande revue» и «Le Temps»; в 1910 в галерее Барбазанж прошла его совместная выставка с Моро и Буссенго. Почти безразличный к современным художественным новаторствам, он вместе со своими друзьями стремился возродить реализм Г. Курбе — писал натюрморты, ню, жанровые сцены и тёмные пейзажи в пастозной манере («Выпивохи», 1910, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). Кроме того, в предвоенные годы Д. де С. принимал участие в светской жизни, инте-

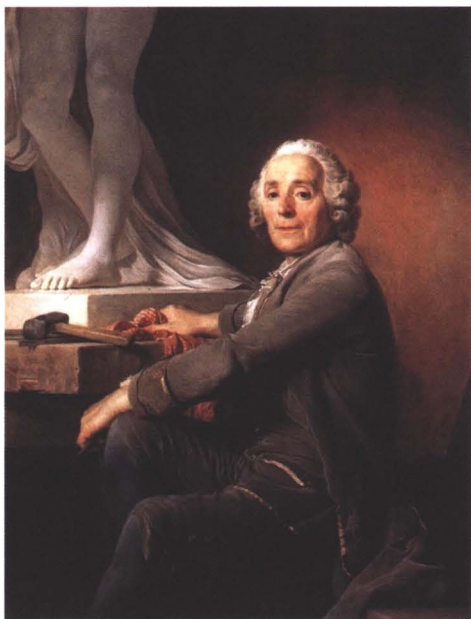
ресовался спортом и танцами (рисунки Русских балетов Айседоры Дункан, 1910; «Боксёры», 1911, частное собрание). Первым поклонником творчества Д. де С. стал куратор П. Пуаре. В 1908 художник открыл для себя Сен-Тропез. Призванный на фронт, он создал многочисленные военные рисунки, ценные своей документальностью (Париж, Военный музей). После 1918, враждебный всем теориям, он стал главным представителем традиционного реализма. В его обильном творчестве преобладают картины (берега Марны, ню, натюрморты, пейзажи), монотонные по манере. Зато художник выделялся своими рисунками и акварелями (южные пейзажи), и особенно офортами, к-рые он делал начиная с 1919 («Пейзажи Морена», 1923; иллюстрации к «Деревянному кресту» Р. Доржелеса, 1921; «Бюбо с Монпарнаса» К.-Л. Филиппа и др.). Его произведения представлены в парижском Национальном музее современного искусства и в Центре Помпиду.

Дюплесси Жозеф-Сиффред (Сиффрейн) (Duplessis Joseph-Siffred) (23.9.1725, Карпентрас, — 1.4.1802, Версаль), французский художник

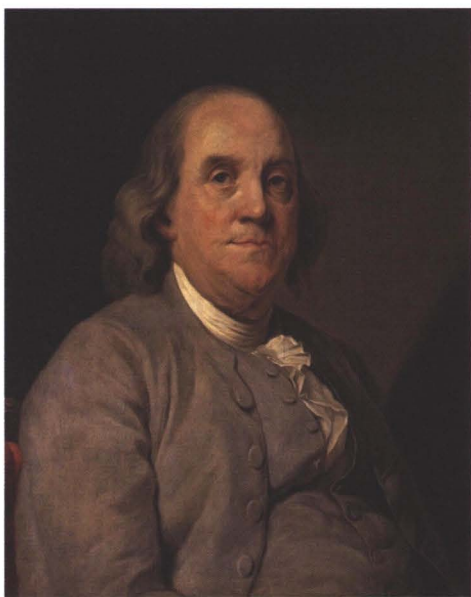
» Биографических сведений о художнике сохранилось немного. Известно, что 4 года он провёл в тюрьме в Риме (1745—49). Затем в 1752—92 жил в Париже, потом в Версале (с 1796), исполняя одновременно религиозные картины («Обретение креста», Карпантра, собор) и росписи в родном городе (грязи-левые пейзажи, напоминающие ра-



Дюнуайе де Сегонзак А. «Прованс»



Дюплесси Ж.-С. Портрет Кристофа Габриэля Аллегрена. 1774



Дюплесси Ж.-С. «Бенджамин Франклин». 1778

боты Ж. Берне; госпиталь в Карпантра). Д. составил инвентарную опись художественных предметов Карпантра (1792–95), потом был хранителем в Версале (1796–1802), реставрировал многочисленные картины Ж.-Б. Жувене и Э. Лесюера («Жизне святого Бруно»). Став членом Королевской академии в 1774 (портреты Э. Аллегрена и Ж.-М. Вьена, Париж, Лувр), он стал знаменитым придворным портретистом (портрет Некера, 1781, собрание Осонвиля), любящим, как и А. Рослин, эффектные аксессуары (портрет мадам Ле-



Дюпре Ж. «Хутор». 1850

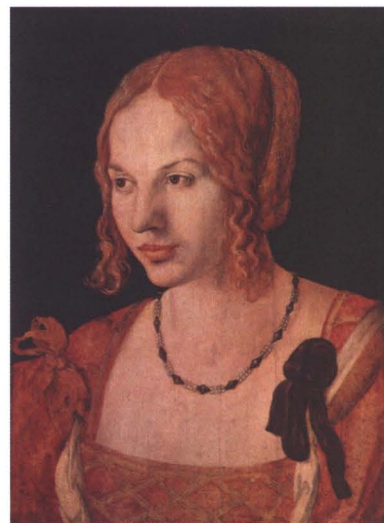
нуар, Париж, Лувр; портрет мадам Фрере-Дерикур, Канзас-Сити, музей) и очень внимательным к выражению лица своей модели (портрет Глюка, 1775, Вена, Музей истории искусств; портрет Опостена де Сент-Обена, 1787, Чепел-Хилл, Северная Каролина, Мемориальный центр Окленда). Его произведения представлены в музеях в Карпентрасе, Амьене, Авиньоне, Байё, Дуэ, Монтобане, Перпиньяне.

Дюпрé Жюль (франц. *Dupré Jules*) (5.4.1811, Нант, — 6.10.1889, Л'Иль-Адан, близ Парижа), французский художник, представитель школы барбизонцев

» Учился у отца, керамиста Ф. Дюпре; в юности занимался росписями по фарфору. Первым его наставником в живописи стал малоизвестный парижский пейзажист Ж.М. Дьебо. Испытал влияние Дж. Констебла и Т. Руссо. Для творческого становления Д. стало также важным влияние английского реалистического пейзажа. Работал в Париже и Л'Иль-Адане. Впервые выставил свои работы в Салоне в 1831. Но наибольшую известность ему принесла публикация его картин и литографий журналом «Артист» в 1835. Д. стремился живописно выразить не классическую красоту закономерного, а красоту живого, к-рую он находил в простых сельских мотивах — дереве, ручье, уходящей дороге. Был мастером «состояния», что требовало тонкого понимания колористических и тональных отношений всех элементов пейзажа («Большой дуб», 1844–45, «Вечер», 1840-е, «Осенний пейзаж», ок. 1850, «Дубы у дороги», 1850-е, «Пейзаж с коровами», 1850-е, «Морской отлив в Нормандии», ок. 1870).

Дюрер Альбрехт (*Durer Albrecht*) (21.5.1471, Нюрнберг, — 6.4.1528, там же), немецкий художник

» Универсальное по своему значению и широте, творчество Д. уходит корнями в глубину культурного и социального процесса, характерного для решительного перехода от шаткого феодального общества к буржуазной эпохе, к идеалам итальянского Возрождения. Эта эволюция, к-рая к югу от Альп была плодом закономерного развития, в германских землях приняла характер интеллектуальной и яростной политической конфронтации, выходом из к-рой мог быть только радикальный разрыв с прошлым. В центре этих конфликтов, среди к-рых наиболее яркими эпизодами были Реформация и крестьянская война, Д. осуществил уникальный в истории ис-



Дюрер А. Портрет молодой венецианки. 1505



Дюрер А. «Мученичество десяти тысяч» («Мученичество Фиванского легиона»). 1508

куства синтез ренессансных принципов и очень разработанного пластического языка, возникшего, в свою очередь, в результате слияния рейнского и нидерландского начал. Таким образом, его можно считать и последним представителем пламенеющей готики, из к-рой он вышел, и гением гуманизма, «первым современным художником к северу от Альп» (по выражению Л. Грота). Семья Д. происходила из Венгрии, где дед Альбрехта, а потом и его отец, были ювелирами. По всей вероятности, Д. получил начальное образование в ремесленной традиции отцовской мастерской. Этим обучением были заложены основы дальнейшего развития художника как рисовальщика и гравёра. И действительно, его графическое творчество больше, чем его живопись, масштаб к-рой остался довольно ограниченным, принесло ему широкое признание ещё при жизни — его рисунки и гравюры копировались во всей Европе. Первое сохранившееся свидетельство о

его художественной деятельности — это Автопортрет, выполненный серебряным карандашом (1484, Вена, Альбертина), к-рый показывает блестящее мастерство молодого художника. В 1486 Д. начал обучение живописи в мастерской М. Вольгемута, последователя Х. Плейденвурфа, к-рый был одним из ярких пропагандистов нидерландского искусства. Несколько картин, к-рые Д. создал в это время, хотя и были исполнены в декоративной манере, несут отпечаток монументального стиля учителя («Кладбище святого Иоанна», акварель и гуашь, ок. 1489, Бремен, музей). Весной 1490, окончив обучение, Д. покинул Нюрнберг и отправился в четырёхлетнее путешествие в качестве подмастерья. Побывал в Нидерландах, где изучал произведения тех художников, в духе произведений к-рых он был воспитан — Я. ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. В годы путешествий Д. занимался в основном графикой: рисунки и эскизы ксилографии. Гравюра «Святой

Иероним, исцеляющий льва» (1492, фронтиспис к изданию «Посланий святого Иеронима», предпринятому Николасом Кесслером) является единственным достоверным произведением этого периода. Однако, возможно, что он работал и над иллюстрациями к другим изданиям, таким, как «Теренций» Амербаха или «Корабль дураков» Бергмана фон Ольпе. Этим же временем датируется и его первый живописный «Автопортрет» (1492, Париж, Лувр) — шедевр острого и беспристрастного самоанализа. В 1493 Д. побывал в Страсбурге, а в следующем году в Нюрнберге, где женился на дочери патриция Х. Фрая. Вскоре он отправился в Венецию. Это второе путешествие сыграло исключительно важную роль в его образовании. Для большинства современников Д. источники искусства были в Брюгге и Генте; Возрождение же считалось явлением исключительно итальянским и было для немецких художников лишь источником декоративных мотивов, заимствованных из Античности. Вместо этого Д. увидел в Италии истинное преобразование мысли и художественного восприятия и со страстью начал изучать венецианское искусство, делая зарисовки с натуры, посещая мастерские, копируя произведения А. Мантеньи, Поллайоло, В. Карпаччо, Дж. Беллини и постепенно впитывая новые эстетические концепции, в частности в области перспективы и трактовки обнажённого тела. В то же время пробудился и его интерес к художественным теориям и к природе. Так, в основном по дороге домой, он исполнил серию чистых пейзажей местностей,



Дюрер А. Портрет Освальда Креля. 1499



Дюрер А. «Семь скорбей Марии». Фрагмент. 1494—1497

к-рые проезжал (Север, Италия, Тироль) «Wehlsch Pirg» (1495, Оксфорд, музей Ашмола), «Альпийское ущелье» (1495, Эскориал), «Пруд в лесу» (1495, Лондон, Британский музей), «Вид Арко» (1495, Париж, Лувр). Эти акварели, свежие и свободные, поражающие своей современностью, цельностью и выразительностью цветов, с их видением конкретного и непосредственным изучением натуры, противостоят традиционным, совершенно абстрактным концепциям и приближаются к таким этюдам, как «Краб» (ок. 1495, Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена), «Большой кусок газона» (1503, Вена, Альбертина) или «Синяя ворона» (1512, там же). В 1495 Д. возвратился в Нюрнберг и благодаря меценатству курфюрста Саксонского Фридриха

Мудрого в его творчестве начался период интенсивной работы. В стилистическом отношении он объединил итальянские уроки и германо-нидерландскую традицию. Его темы достаточно разнообразны: портрет гуманиста и его антропоцентристское послание, библейские сюжеты, философские аллегории, жанровые сцены и сатиры. Наряду с впечатляющей серией гравюр, среди к-рых особенно выделяется цикл «Апокалипсис» — подлинный шедевр немецкого искусства, до 1500 мастер создал несколько картин. Первый полиптих, заказанный Фридрихом Мудрым, был задуман Д., но исполнен его помощниками; второй, известный под названием «Алтарь Виттенберга» (1496—97, Дрезден, Картинная галерея), полностью принадлежит кисти самого мастера. Для

центральной сцены «Поклонения младенцу» Д. заимствовал схему нидерландского «Рождества», а точность моделировок, элементы натюрморта на первом плане и архитектурная перспектива без второго плана вызывают в памяти А. Мантенью и Ф. Скварчоне. В целом композиция с жёстким, но без одеревенелости, рисунком и глухими тонами создаёт атмосферу набожности и любви, близкую, как отмечает Э. Панофски, «Пьете» Дж. Беллини. Боковые створки («Святой Антоний» и «Святой Себастьян»), исполненные позже, около 1504, стилистически достаточно мягкие, но их реализм и чрезмерный акцент на плоти путти контрастируют с духовной возвышенностью центральной части. Одновременно с этим алтарем Д. создал «Портрет Фридриха Мудрого» (1496, Берлин-Далем, музей), в к-ром декоративность и описательность уступают место психологическому проникновению, а формальная строгость становится единственным выразительным средством внутреннего напряжения персонажа. Рядом с этим самым значительным произведением «Портрет Осволта Креля» (1499, Мюнхен, Старая пинакотекка) отличает некий архаизм: умножение элементов композиции, расположение на фоне пейзажа, немного выпященное подчёркивание значимости персонажа и традиционное построение, основанное на контрасте дополнительных тонов, красного и зелёного. Кроме того, Д. написал ещё несколько портретов («Портрет отца», «Портрет Катарины Фюрлегерин»), а также композицию «Мадонна Халлер» (ок. 1497, Вашингтон, Национальная галерея), исполненную в манере «Мадонн» Дж. Беллини. Спустя пять лет после Автопортрета из Лувра, художник создал новый Автопортрет (1489, Мадрид, Прадо). Ещё через два года Д. вновь написал Автопортрет (1500, Мюнхен, Старая пинакотекка), в к-ром он предстаёт фронтально, подобно Христу, возникающему из сумерек, с длинными золочёными косами, симметрично падающими на плечи. Последнее произведение этой триумфальной эпохи — «Оплакивание мёртвого Христа» (ок. 1500, Мюнхен, Старая пинакотекка). Эта композиция ещё несёт в себе отпечаток суровой важности М. Вольгемута; однако её архаизм компенсируется знанием анатомии, пирамидальным расположением персонажей и идеальным образом небесного Иерусалима. С 1500 интерес Д. к рациональным основам искусства начал расти. Его первое итальянское путешествие заставило художника убедиться в невозможности художест-

венного творчества без глубоких теоретических познаний; этому способствовала встреча с *Якопо де Барбаро* и открытие, в 1503, рисунков *Леонардо да Винчи*. В таком состоянии духа он в 1502–04 создал знаменитый «Алтарь Паумгартнера» (Мюнхен, Старая пинакотека). На центральной части изображено «Рождество», решенное в готической традиции, но здесь впервые Д. рационализировал конструкцию декора, строго применяя к нему законы перспективы. Строгие боковые створки с портретами Лукаса и Стефана Паумгартнеров со святыми Георгием и Евстахием также являются плодом изучения правил пропорций. Ещё более важной стала работа «Поклонение волхвов», написанная в 1504 по заказу Фридриха Мудрого (Флоренция, галерея Уффици), в к-рой изучение перспективы и пропорций привело к тому, что точка схода ориентирована по диагонали, по направлению движения, что будет характерно для искусства *барокко*. Искусной композицией и естественной связью персонажей с окружающей средой Д. вышел за рамки того мистицизма, к-рым было пропитано «Оплакивание мёртвого Христа» или, в ещё большей степени, «Алтарь Паумгартнера». Осенью 1505 Д. предпринял новое путешествие в Венецию, где получил заказ на картину с изображением «Праздника чётков» для церкви немецкой колонии (1506, Прага, Национальная галерея). Это произведение завершило и синтезировало его предшествующую эволюцию и является, бесспорно, главным трудом его жизни. Композиция выходит за рамки иконографии «святого собеседования» Беллини, но Д. заменил торжественность и созерцательность традиционного изображения этой темы атмосферой взволнованности. Цвет придаёт картине высший порядок. Утончённый, полный гибких нюансов и светоносности, цвет демонстрирует контраст и глубокое единство венецианского блеска и грандиозного лиризма, унаследованного от пририйнских художников 15 в. Наряду с этим шедевром Д. создал и другие произведения, меньшей полноты, но не меньшего качества: «Мадонна с канарейкой» (1506, Берлин-Далем, музей) свидетельствует о внимании художника к проблеме цвет-свет, а также о влиянии Беллини; «Христос и книжники» (1506, Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса) — выразительный контраст юношеской красоты Христа и почти карикатурной старости книжников; «Молодая венецианка» (1505, Вена, Музей истории искусств), неоконченная, но очень



Дюрер А. «Праздник всех святых» (алтарь Ландауэр). 1511

изящная картина с тёплыми тонами, напоминающими Карпаччо; наконец, портрет на светоносном морском фоне «Женщина на море» (ок. 1507, Берлин-Далем, музей). В теоретическом плане это второе пребывание в Венеции имело огромное значение. Открыв самостоятельную роль цвета и силу его выразительности, Д. искал способ выработать абсолютный цвет, превосходящий венецианское «кьяроскуро»; он старался также, с помощью Эвклида и Витрувия и многочисленных этюдов человеческого тела, проникнуть в математический секрет идеальной классической формы. Кульминационной точкой этих поисков была картина «Адам и Ева» (1507, Мадрид, Прадо), к-рую можно считать образцом дюреровского идеала красоты. По возвращении в Нюрнберг мастер создал алтарь на очень популярный в Германии той эпохи сюжет — «Мученичество десяти тысяч» (1508, Вена, Музей истории искусств), а затем «Поклонение

Святой Троице» (1511, там же). Эти произведения имеют общие черты — композицию, основанную на умножении персонажей и, в частности, в «Поклонении Святой Троице», на сферической (коперниковской) конструкции пространства, что придаёт им фантастичность, предвещающую А. Альтдорфера, П. Брейгеля Старшего, Тинторетто и мастеров эпохи барокко. С 1510 Д. посвятил себя гравюре, к-рую рассматривал как «гигиену» по отношению к живописи. Он создал «Большие страсти» и «Малые страсти», «Жизнь Марии», а в 1513–14 шедевры — «Рыцарь, смерть и дьявол» и «Меланхолия». В 1512 меценатом художника стал император Максимилиан I. Самым значительным живописным произведением этого периода (в целом бедного на картины) была работа «Мадонна с Младенцем и святой Анной» (1519, Нью-Йорк, музей Метрополитен), тонкая по композиции, в приглушённых белых тонах, она под-



Дюссельдорфская государственная академия искусств

толкнула Д. на путь *маньеризма*, к-рый уже проявился в «декоративном стиле» (Э. Панофски) картины «Святой Филипп и Иаков» (1516, Флоренция, галерея Уффици). Смерть Максимилиана I и перспектива финансовых трудностей привели Д. ко двору Карла V. Он провёл в Нидерландах почти год и познакомился с Карлом V, Маргаритой Австрийской, Христианом II, а также с Эразмом Роттердамским, Квентином Массейсом, И. Патиниром, Лукой Лейденским, Б. Орлейем. Кроме того, он изучал работы нидерландских мастеров: Я. ван Эйка в Генте, Р. ван дер Вейдена и Х. Ван Дер Гуса — в Брюсселе, а также «Мадонну» Микеланджело — в Брюгге. Со смертью Максимилиана I «великая эпоха» Д. завершилась. Одна из последних значимых работ мастера — «Четыре апостола» (1526, Мюнхен, Старая пинакотекa) приобрела значение духовного завещания. Д. — автор нескольких теоретических трактатов, задуманных около 1512–13, но законченных лишь в последние годы жизни: «Руководство к измерению циркулем и линейкой» (1525), «Руководство по укреплению городов, замков и крепостей» (1527) и «Четыре книги о пропорциях человеческого тела», опубликованные спустя шесть месяцев после его смерти. Эти труды являются частью задуманной художником теоретической энциклопедии искусства, к-рая должна была называться «Пища для изучающих живопись». Её целью было создание дисциплины, основанной на универсальном законе природы и на практике — на знании и на значении искусства.

Дюссельдорфская государственная академия искусств (нем. *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf*), академия искусств, учебное заведение в Дюссельдорфе в Германии

» Создана в 1773 как Академия живописи, архитектуры и скульптуры при пфальцграфе Нойбургском на базе школы живописи, основанной в 1762 Л. Краге. Во время наполеоновских войн значительная часть

коллекции академии была перевезена в Мюнхен. Бурное развитие академия получила после присоединения Дюссельдорфа к Пруссии в 1815, став Королевской академией искусств. В середине 19 в. академия получила мировую известность, начала принимать учеников из разных стран. В ней образовалась «дюссельдорфская школа» живописи. В настоящее время в академии обучается примерно 370 студентов.

Дюссельдорфская школа, одна из самых влиятельных местных школ немецкой живописи 19 века

» Наиболее известные представители Д. ш.: К.Ф. Зон, Т. Хильдебрандт. Возглавлял Д. ш. Ф.В. Шадов, сын известного скульптора и графика. Ранние «дюссельдорфцы» черпали сюжеты из немецкой средневековой истории, заимствованные преимущественно из современной романтической литературы. Наиболее талантливым среди них был А. Ретель, но его суровое монументальное искусство (росписи в ратуше г. Ахен на темы из истории Карла Великого), как и его графические циклы («Новая пляска смерти» или «Ещё одна пляска смерти»), скорее шло вразрез с сентиментальным по духу и занимательным по сюжету искусством других представителей Д. ш. Младшее поколение «дюссельдорфцев» (Л. Кнаус, Б. Вотье) в изображении крестьянской жизни впадают уже в мелкий бытовизм, граничащий с анекдотом.



Дюссельдорфская школа. Л. Кнаус. «Девочка в поле». 1857

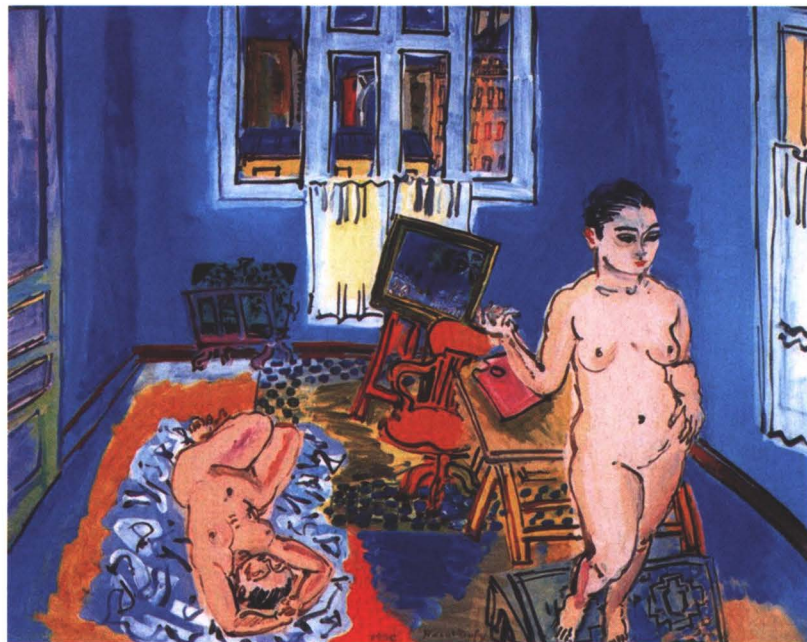


Дюссельдорфская школа. М. Вотье. «Дети за обедом». 1857

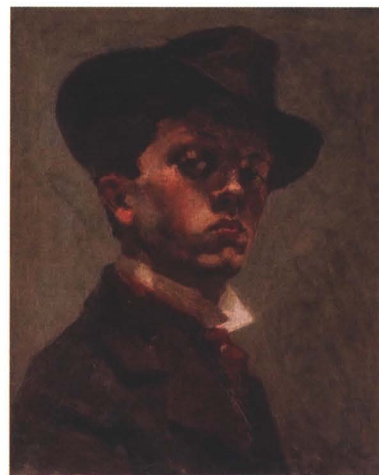
Дюфи Рaulь (Dufy Raul) (3.6.1877, Гавр, — 23.3.1953, Форкалькье, Прованс), французский художник, декоратор и керамист

» С 1892 посещал художественные курсы в муниципальной Школе изящных искусств. В 1900 поступил в Школу изящных искусств в Париже. Испытал влияние импрессионизма («14 июля в Гавре. Ули-

ца, украшенная флагами», «Афиши в Трувиле», обе в 1906). В 1906, когда была организована первая персональная выставка Д., он познакомился с А. Матиссом и фовистами, писавшими яркими чистыми цветами, очерчивая образы выразительным резким контуром; эти же черты характерны и для работ Д., выполненных в 1906—09 («Жанна с цветами», 1907, Гавр, Музей изящных искусств; «Дама в



Дюфи Р. «Модели». 1930



Дюфи Р. Автопортрет. 1899

розовом», 1908, там же). Около 1909 искусство Д. стало более лёгким, впитало изящество и юмор, приобрело некий декоративизм в расположении пятен и силуэтов («Булонский лес», 1909; «Заброшенный сад», 1913). После ксилографий к многочисленным книгам своих друзей-поэтов («Бестиарий, или Кортеж Орфея» Г. Аполлинера, 1910) Д. обратился к декоративному искусству. Вместе с кутюрье П. Пуаре в 1911 создал предприятие по росписи тканей и сделал рисунки для тканей (1912—30) для фирмы Бьянкини—Ферье. С 1921 регулярно принимал участие в Салоне художников-декораторов. В картинах зрелого периода творчества художника перспективные построения почти не использовались, а светлые прозрачные пятна жидкой краски накладывались быстрыми лёгкими мазками; эта манера получила название «стенографической» («Водный праздник в Гавре», 1925; «Скачки в Эпсоме», 1935; «Ножан — розовый мост и железная дорога», 1933). В конце жизни Д. стремился к ещё большей строгости стиля, в котором его шутливость получила новое развитие (серия «Мастерские» 1942; почти монохромная «Жёлтая консоль», 1947; «Концерт в саду», 1948). Гран-при по живописи на XXVI Биеннале в Венеции (1952).

Дюфрэн Шарль (Dufresne Charles) (также известен под именем Морис Дюфрэн) (23.11.1876, Милльмон, — 8.8.1938, Ла-Сен), французский художник

» Учился сначала гравированию, затем медальерному искусству у Ф. Понкарма. Живописью начал заниматься, когда ему было уже больше 30 лет. В 1910—12 Д. жил на вилле Абд-эль-Тиф в Алжире, где впервые



Дюфрен Ш. «Самаритяне»

попробовал писать картины. Позднее он открыл для себя произведения фовистов и кубистов, познакомился с А. Дюнаппе де Сегонзаком, Ж.Л. Буссеньо и Р. де Ла Френе. Аллегорические композиции 1920-х «Открытие Америки» и «Орфей» типичны для зрелого периода творчества мастера.

Дюфренуа Шарль-Альфонс (*Dufresnoy Charles-Alphonse*) (1611, Париж, — 16.1.1668, Вилье-де-Бель), французский художник

» Ученик Ф. Перье и С. Вуэ. Во время путешествия в Рим в 1633 изучал произведения Рафаэля, Тициана и Дж. Беллини. Для творчества Д. особое значение имела встреча с П. Миньяром в 1636. Впоследствии оба художника часто работали вместе, в частности над росписями купола церкви Валь-де-Грас в Париже. Из картин Д. особо отмечают «Прибытие Венеры на Киферу» и «Раскрашивание роз» (1647). Тракта́т Д. об искусстве «De arte graphica» оказал определяющее влияние на эстетику классицизма.

Дюшан Марсель (*Duchamp Marcel*) (28.7.1887, Бленвиль, — 2.10.1968, Нью-Йорк), французский и американский художник, теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма

» Творческое наследие Д. относительно невелико, однако благодаря оригинальности своих идей он считается одной из самых влиятельных фигур в искусстве 20 в. Первые опыты в живописи (пейзажи окрестностей в духе импрессионизма, рисунки) относятся к 1902. В 1904 приехал в Париж, поселился на Монмартре, пытался учиться в Академии, но бросил занятия. Его живопись в этот период несамостоятельна, близка то к П. Сезанну, то к фовизму А. Матисса. В 1909 некие его работы выставлялись на осеннем Салоне. Затем, в 1910—20-х Д. перешёл к радикальному авангардистскому поиску («Обнажённая, спускающаяся по лестнице», 1912; «Невеста, раздетая своими холостяками, одна в двух лицах», 1923), к-рый сближает его с дадаизмом и сюрреализмом. При этом он демонстративно сторонился роли художника, профессионала, да и собственно живописью в традиционном смысле слова занимался всё реже, практикуя шокирующий



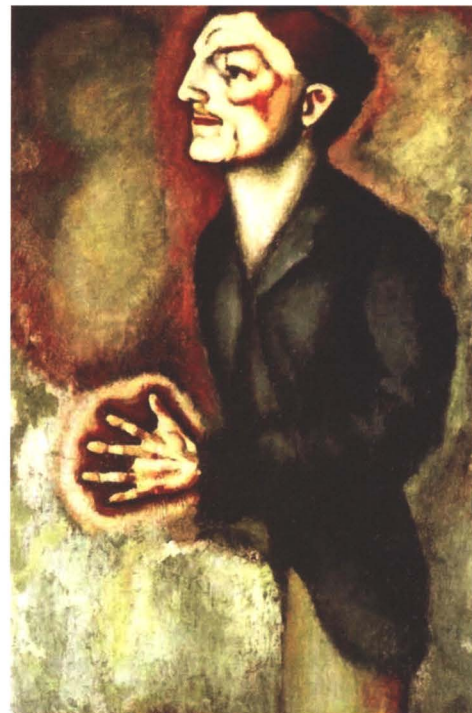
Дюфренуа Ш.-А. «Аллегория живописи». 1650

публику метод «готовых вещей» (ready-made), к-рые являлись художественными объектами лишь волей и подписью автора («Велосипедное колесо», 1913; «Источник», 1917). Такими объектами могли стать и пародируемые в качестве образцов «высокого искусства» произведения старых мастеров —



Дюшан М. «Обнажённая, спускающаяся по лестнице». 1912

например, «Джоконда» Леонардо да Винчи («L.N.O.O.Q.», 1919). Продукция Д. этих лет крайне многочисленна и всегда носила провокационно-игровой характер вплоть до изобретения мнимых авторов (самая известная из этих альтер-эго — так называемая Роза Селяви), постоянно сопровождалась подробными до абсурда аналитическими замечками автора. В 1920-е Д. активно участвовал в коллективных акциях группы «дада» и сюрреалистов, публиковался в журналах и альманахах дадаистов и участвовал в съёмках нескольких кинофильмов. Наибольшую известность из них приобрёл фильм Р. Клера «Антракт» (1924) на музыку его друга, авангардного композитора Э. Сати. Впоследствии Д. практически отошёл от творчества, предаваясь околонульным изысканиям и любимой игре в шахматы, но в течение нескольких десятилетий продолжал оставаться влиятельнейшей фигурой американской художественной сцены и международного авангарда, объектом самых разноречивых искусствоведческих интерпретаций. После 1942 жил по большей части в США, в 1955 принял американское гражданство. Д. несколько раз снимался в кино — в т. ч. в сюрреалистическом фильме Р. Клера «Антракт» (1924): самостоятельно снял вместе с М. Рэем



Дюшан М. Портрет доктора Р. Дюмушеля. 1910

экспериментальный фильм «Анемик Синема» (1926). В 2000 во Франции учреждена премия Марселя Дюшана молодым художникам.

Е

Евгений (полное имя Евгений Наполеон Николай, *Eugen Napoleon Nikolaus*) (1.8.1865, Дворец Дроттнингхольм, — 17.8.1947, Стокгольм), герцог Нерке, принц, четвёртый и младший сын шведского короля Оскара II и его жены Софии, один из крупнейших шведских пейзажистов конца 19 — начала 20 в., мастер монументаль-

ной живописи, коллекционер и меценат

» С 21.1.1904 — кавалер ордена Норвежского Льва. После получения среднего образования изучал живопись в Уппсале у Вильгельма фон Гегерфельда (1885—86). В 1887—89 учился в Париже у Л. Бонна, А. Ролля, А. Жерве и П.



Принц Евгений. Портрет Андерса Цорна. 1910

Пюви де Шавана. Вернувшись в Швецию, посвятил себя исключительно пейзажной живописи. Большинство работ выполнено в стиле, близком к импрессионизму. Принц Е. писал пейзажи Сёдерманланда, Стокгольма и озера Меларен, а также местностей, где он проводил летний отдых — Тюресё (швед. Tyreso) к югу от Стокгольма, Оргарден (швед. Orgarden) в Вестра-Гёталанд, а с 1930-х — Эстерлена в Сконе на юге Швеции. Среди прочего он выполнил фрески в ратуше Стокгольма, в школе Норра (Стокгольм), а также алтарь церкви в Кируне. В 1899 Е. купил парк и дворец Вальдемарсудде в Стокгольме и в 1905 построил там по проекту архитектора Ф. Боберг свою загородную резиденцию в стиле модерн. Дом и собранную коллекцию произведений искусства принц завещал шведскому государству. В настоящее время это музей, где хранится обширная коллекция картин шведской живописи 19—20 вв., включающая 3 тысячи картин и графических произведений самого принца Е. В 1945, в день восьмидесятилетия принца, была учреждена именная медаль, вручающаяся за высокие художественные достижения.

Евренинов Дмитрий Иванович (1742—7.1.1814, Петербург), российский художник, миниатюрист по эмали

» Предположительно, художественное образование получил в Женеве. В совершенстве владел техникой живописи по эмали. Сохранилось только небольшое число работ, при-



Принц Евгений. «Старый замок». 1893



Евфимид. «Три гуляки». Краснофигурная амфора. Около 510 до н. э.

надлежащих его кисти. Среди них портреты императрицы Елизаветы Алексеевны, Павла I, Александра I из собрания Государственного Русского музея. Эти миниатюры отличаются безукоризненным чувством цвета и гармонией тонов. В Государственном Историческом музее хранится созданный им портрет императрицы Екатерины II (эмаль на меди). Миниатюра выполнена с оригинала Ф. де Мейса 1785 и имитирует античную камею. Профиль императрицы написан в технике гризайли на темно-красном фоне. Работа отличается тонким изящным рисунком. В 1773 Е. получил звание «назначенного» художника от Императорской академии художеств. В 1776 был удостоен звания академика «за пиесу финифтяную, представляющую Пигмалиона». С 1780-х — придворный мастер. Советник Академии художеств (с 1799). Работал над оформлением Зимнего, Таврического и Царскосельского Екатерининского дворцов, а также Казанского собора в С.-Петербурге (1804—07). В начале 19 в. работал по заказу президента Академии художеств графа А.С. Строганова — исполнил его портрет и 4 миниатюры на эмали (копии известных картин европейских художников) для дарохранительницы Казанского собора. Портрет графа Строганова в настоящее время хранится в Эрмитаже. В 1812 за работы для Казанского собора Е. был награжден бриллиантовым перстнем. Художник был одним из последних крупных российских мини-

атюристов, работавших в технике эмали.

Евфимид (*Euthymides*), древнегреческий вазописец и гончар конца VI—начала V в. до н. э. из Афин, представитель группы вазописцев-пионеров

» Считается одним из наиболее крупных вазописцев раннего периода краснофигурного стиля. Известно о его соперничестве с другим известным вазописцем — *Ефронием*. На одной из своих ваз Е. оставил подпись: «Евфимид, сын Полиаса, нарисовал это, как это некогда не умел Ефроний». Среди произведений Е.: амфора с изображением двух молодых женщин, преследующих юношу, укравшего их подружку (Государственное античное собрание, Мюнхен), амфора с изображением танцующего гуляки (там же).

Евфранор (*Eufanor*) (375 до н. э. — 330 до н. э.), древнегреческий художник

» Как скульптор работал с мрамором и металлом. Ввёл строгие пропорции при изображении человеческого тела. В живописи ученик Аристиды; один из главных элементов его произведений — богатство красок. Во II в. до н. э. Павсаний видел в Стое Зевса в Афинах его картины «Подвиги афинян при Мантинее», «Двенадцать богов», «Тесей, подводящий Демократию (народоправление) Демосу (народу)». В Эфесе находилась картина Е. «Одиссей». Автор двух сочинений о симметрии и красках.

Егоров Алексей Егорович [1776—10(22). 9.1851, С.-Петербург], российский художник

» По происхождению калмык. Был захвачен казаками, в пятилетнем возрасте попал в Московский воспитательный дом, а в 1782 определён в Воспитательное училище при Академии художеств (АХ). В академических классах учился у профессора И.А. Акимова и Г.И. Угрюмова. В 1797 окончил АХ с правом заграничной поездки для совершенствования в искусстве. В 1803—07 учился в АХ в Риме. Его талант высоко ценили ведущие мастера классицизма — А. Канова и В. Камуччини. Папа Пий VII предлагал Е. остаться в Италии в качестве придворного живописца. Летом 1807 художник вернулся в С.-Петербург, где был определён на должность адъюнкт-профессора АХ, а в сентябре признан академиком за эскиз композиции «Положение во гроб»



Евреинев Е.И. Портрет графа А.С. Строганова. 1806

для Казанского собора. В 1812 профессор исторической живописи, 1831 — профессор 1-й степени, в 1832 — заслуженный профессор. Основное место в творчестве Е. занимают работы на религиозные сюжеты. Иконы для с.-петербургских церквей — лейб-гвардии Конного полка, Преображения, Казанского и Троицкого соборов, Таврического дворца, для академической церкви Святой Екатерины, малой и дворцовой церквей Царского Села, Сионского собора в Тифлисе. Станковые картины на сюжеты Священного Писания: «Мадонна с Христом и Иоанном» (1813), «Явление Христа



Егоров А.Е. «Истязание Спасителя». 1814

Марии Магдалине» (1818), «Исцеление расслабленного», «Отдых на пути в Египет» и др. Самая известная картина Е. — «Истязание Спасителя» (1814). Помимо религиозных сюжетов Е. писал портреты (наиболее известны изображения княгини Е.И. Голицыной, гравёра Н.И. Уткина, 1798; Н.П. Буяльской, 1824; А.Р. Томилова, 1831) и жанровые сцены («Сусанна», 1813). В числе учеников Е.: К.П. Брюллов, А.Т. Марков, П.М. Шамшин и др.

Егоров Владимир Евгеньевич [7(19).3.1878, с. Покровское, ныне Орловской обл., — 8.10.1960, Москва], российский художник театра и кино

» Народный художник РСФСР (1944). Учился в Строгановском художественно-промышленном училище у С.В. Иванова, К.А. Коровина, Ф.О. Шехтеля, С.В. Ноаковского. Участник выставок (с 1906), экспонент выставок Общества Леонардо да Винчи. В 1903 начал работать как театральный художник. С 1906—11 — художник Московского художественного театра («Драма жизни» К. Гамсуна, режиссёр К.С. Станиславский, 1907; «Жизнь человека» Л.Н. Андреева, режиссёр К.С. Станиславский, 1907; «Синяя птица» М. Метерлинка, 1908). Один из основоположников русского и советского кинодекорационного искусства. До 1917 оформил фильмы «Русской золотой серии»

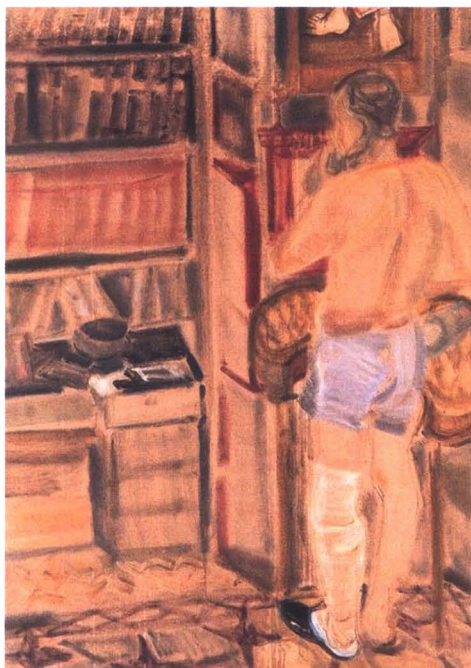


Егоров А.Е. «Явление Христа Марии Магдалине». 1818

для кинофирмы «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К», например, «Портрет Дориана Грея» (1915, в содружестве с режиссёром В.Э. Мейерхольдом). В дальнейшем оформлял исторические, биографические фильмы («Барышня и хулиган», с участием В.В. Маяковского; «Дубровский», 1936; «Тринадцать», 1937; «Степан Разин», 1939; «Без вины виноватые», 1945, и др.). В 1920—50-е оформил спектакли в Малом театре и Центральном детском театре. В творчестве художника своеобразно сочетались приёмы декоративно-орнаментальной живописи стиля модерн с экспрессивным гротеском.

Во многих его произведениях переплетаются графические приёмы О.В. Бёрдсли и немецкого экспрессионизма. Выставки Е. проходили в Париже (1925), Москве (1944, 1952, 1972), Ленинграде (1962). Его работы хранятся в музеях МХАТа, Малого театра, студии «Мосфильм» и др. Преподавал в Строгановском училище (1909—18) и Московском государственном художественно-промышленном университете имени С.Г. Строганова (МГХПУ) (1945—59, профессор — с 1952). Гос. премия СССР (1946).

Егоршина Наталия Алексеевна (р. 28.12.1926, Самара), россий-



Егоршина Н.А. «Интерьер с книгами (Н. Андронов)». 1989



Егоршина Н.А. «Маска Петра I». 1993

ская художница, график, мастер монументально-декоративного и прикладного искусства

» Член-корреспондент Российской академии художеств. Училась в Художественном институте имени И.Е. Репина в Ленинграде. Выставляется с 1955. В 1961 вошла в творческую группу «Суровый стиль», объединившую художников, приверженцев живописно-пластической традиции русского искусства начала 20 в. Выставки группы проходили в 1961–73 и были запрещены к широкому показу. В 1960 Е. вступила в Московское отделение Союза художников (МОСХ) СССР; стала объектом критики после выставки «30 лет МОСХа». В полотнах Е., полных глубокого лиризма, главная роль отдана цвету и композиции («Ока», «Калуга»), ощущением драгоценности каждой личности полны портреты П.Ф. Никонова, А. Васильцевой, Н.И. Андронova. Вечные, непреходящие ценности Е. видит в первозданной красоте природы («Синее озеро», «Восход луны», «Полевые цветы») и в повседневной радости бытия («Зелёная комната», «Натюрморт с солью»). Стремление решить «вечные вопросы» ощутимо во множестве автопортретов последних лет. Работы Е. хранятся в Третьяковской галерее и Русском музее, в др. крупных художественных музеях мира.

Егошин Герман Павлович (р. 8.4.1931, Ленинград), российский художник

» Член Союза художников России (с 1962). Член-корреспондент Российской академии художеств. Окончил живописный факультет Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Работает в области

станковой живописи в жанре картины, портрета, натюрморта. Был участником группы «Одиннадцать», выступавшей против канонов соцреализма. Опираясь на художественный опыт импрессионистов, П. Сезанна, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Р.Р. Фалька, Е. выработал собственную «таинственно-туманную» живописную систему, характеризующуюся впадением формы в вибрирующую световоздушную среду. Персональные выставки художника состоялись в Дрездене (1982, 1983), Ленинграде/С.-Петербурге (1986, 1995, 1999, 2006) и Москве (2007). Работы Е. представлены в ведущих российских (Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея) и иностранных (Галерея Людвига, Дрезденская картинная галерея) музеях. Премия мэра С.-Петербурга (1995).

«Единый художественный рейтинг», рейтинг, введенный в 1999 Профессиональным союзом художников России; один из инструментов формирования цивилизованного арт-рынка

» «Е. х. р.» издаётся как периодический справочник согласно Закону РФ «О средствах массовой информации». В соответствии с заявленными принципами, художники подразделяются на категории «А» и «В». Художник группы «В» ориентирован преимущественно на запросы рыночной конъюнктуры, тогда как художник группы «А» практически не подчинён запросам рынка. В каждой категории имеются уровни с 1-го (вершина признания и известности; относится к умершим художникам-классикам, чьи произведения прочно заняли место в музеях) по 7-й (начинающий художник). Рейтинг присуждается в номинациях «Художники двухмерного пространства» и «Художники трёхмерного пространства». До 2003 присуждался и в номинациях «выставочные залы» и «архитекторы». В XV выпуск справочника (2008) включены 41 076 художников Российской империи, СССР, «русского зарубежья», РФ и республик бывшего Советского Союза. Работу над рейтингом ведёт Рейтинговый центр Профессионального союза художников, состоящий из искусствоведов и художественных критиков, имеющий статус профессионального жюри, свободного в своих суждениях и оценках. Руководитель Рейтингового центра, обладатель авторских прав на концепцию «Е. х. р.» — С.В. Заграевский. Определение рейтинговых категорий производится на основе откры-



Егоршина Г.П. «Вилково»

той информации об экспозициях, коллекциях и продажах произведений искусства, каталогов и публикаций в прессе и Интернете, биографий художников и арт-менеджеров, мнений искусствоведов и арт-менеджеров, опросов общественного мнения, любой другой информации, почерпнутой из открытых и общедоступных источников. Согласно заявленным принципам, при определении рейтинга приоритетное значение имеет художественный уровень произведений, их гуманистическая значимость. Критериями также являются профессионализм, активная выставочная деятельность, наличие работ в музеях, известность публике, галереям и искусствоведам в России и за рубежом, общественная и гражданская значимость произведений, продаваемость и ценовой уровень работ.

Езучевский Михаил Дмитриевич (1879, Москва, — 1928, там же), российский художник, мастер исторического жанра

» Сын действительного статского советника, потомственного дворя-

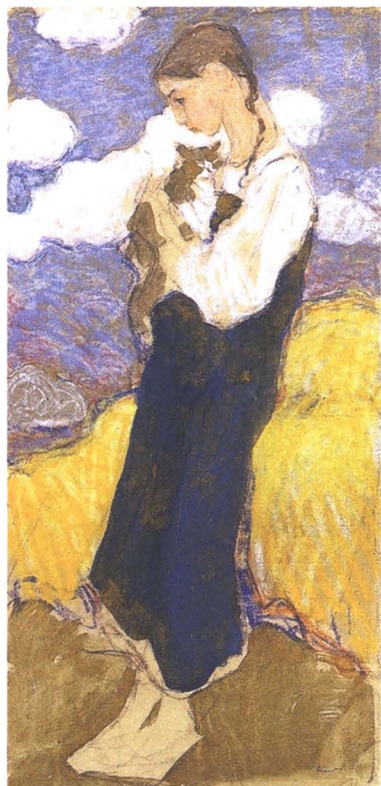


Езучевский М.Д. «Дарвин на „Бигле“»



Езучевский М.Д. «Альфред Уоллес на Малайском архипелаге»

нина Д.П. Езучевского, учёного-физика и изобретателя портативного фотоаппарата. Окончив Пажеский кадетский корпус, в 1901 в чине прапорщика Е. подал в отставку и серьёзно увлёкся живописью: посещал студию художника Н.А. Мартынова вместе с В.А. Вагатиным и А.Ф. Котсом, а затем



Езучевский М.Д. «Пастушка». 1900-е

уехал на учёбу во Францию, где окончил Парижскую академию искусств. Художник неоднократно выезжал и вновь возвращался в Париж. Он посетил Италию, Испанию, Северную Африку. В этих поездках молодой живописец очень много работал, писал этюды. В 1910-е его произведения стали появляться на выставках в России. В марте 1914 он участвовал в сборной выставке русских художников в известной московской галерее Лемерсье наряду с А.М. Васнецовым, В.М. Васнецовым, И.Е. Репиным, М.М. Гермяшевым, М.А. Врубелем, К.И. Горбатовым. Ранние работы художника (пастели и смешанная техника 1910—13) хранятся в музее города Переславля-Залесского, а также в Музее неактуального искусства в Москве (Новые галереи ЦДХ на Крымском валу, галерея 10). С началом Первой мировой войны 1914—18 Е. добровольцем ушёл на фронт, принимал участие в военных действиях. Находился в плену на территории Венгрии, откуда привёз целый ряд интереснейших натуральных зарисовок. Вернулся в Москву в 1918 и при содействии друга Н.Д. Бартрама, директора Музея игрушки на Смоленском бульваре (впоследствии музей перевели в Загорск), стал сотрудником отдела охраны памятников искусства и старины Наркомпроса. Тот же Бартрам привлёк Е. к работе в техникуме кустарной промышленности в качестве преподавателя рисования. С 1919 по 1921 Е. работал научным сотрудником в отделе декоративного искусства музейного отдела Главнауки, являлся членом Комиссии по изучению и созданию детской книги при опытно-показательных учреждениях Народного комиссариата просвещения. В 1922 художник был приглашён для работы в Дарвиновский музей, где на тот момент остро не хватало мастера исторической живописи и живописного портрета. За годы работы в музее (с 1922 по 1928) Е. создал серию картин по истории естествознания. Однако главным призванием художника была жанровая живопись; в фондах музея представлены уникальные серии картин, на которых запечатлены сюжеты из жизни великих натуралистов и мыслителей различных эпох. Героями его произведений стали Аристотель, Р. Бэкон, И. Кеплер, Н. Коперник, Г. Галилей, Д. Бруно, Ф. Бэкон, И. Ньютон, Г.В. Лейбниц, И. Кант, О. Конт, Г. Спенсер, Э. Мендель, Ч. Дарвин. В 1924 художник начал работу над серией картин «К истории борьбы церкви и науки», но не успел закончить её.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств, художественный музей в Российской Федерации

» С 1901 — Художественный отдел краеведческого музея Уральского общества любителей естествознания, с 1923 — Галерея старинной живописи. В 1925 фонды постоянного художественного отдела были переведены в Областной государственный естественно-исторический музей. В 1932—33 деятельность художественного отдела Областного государственного музея была прекращена; возобновлена в 1936 и передана в ведение Свердловского областного управления по делам искусств. С 1935 — Свердловская картинная галерея на правах художественного отдела областного государственного музея, с 1936 — Свердловская картинная галерея, с 1988 — Свердловский музей изобразительных искусств, с 1992 — современное название. В основу первой коллекции был положен дар Академии художеств произведений с Уральско-Сибирской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге 1887 и дар уроженца Екатеринбурга И.З. Маковецкого (всего 201 экспонат). Раздел русской живописи имеет большое и постоянно пополняющееся собрание икон 16—19 вв. (ок. 700 экспонатов). В основе коллекции — иконы мастеров московской школы, русских провинций и самобытной уральской иконописи. Искусство второй половины 18—первой половины 19 в. представлено работами Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова, А.Г. Венецианова, И.К. Айвазовского; искусство второй половины 19 в. — произведениями В.Г. Перова, И.Н. Крамского, Г.Г. Мясоедова. Период конца 19—начала 20 в. отражён произведениями мастеров объединения «Мир искусства». Большой интерес представляет коллекция русского авангарда 1910—20-х: полотна В.В. Кандинского, К.С. Малевича, М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, И.И. Машкова. Достаточно интересна и коллекция произведений отечественного искусства 20 в., где представлены произведения всех стилей и направлений ведущих художников от начала века до середины 1990-х. Значительную часть коллекции западноевропейского искусства составляют работы итальянских мастеров 14—18 вв. Кроме того, представлены художники Франции, Нидерландов, Германии. В музее имеются коллекции каслинского художественного литья, декоративно-

прикладного, камнерезного и ювелирного искусства Урала. В настоящее время общее количество единиц хранения составляет 11 514.

Еленок Татьяна Дмитриевна (р. 25.8.1930, хутор Марьянский Краснодарского края), российский художник, классик русского наива

» С 1948 живёт в Москве, занимается живописью. С 1973 участвует во многих выставках в России и за рубежом. Творческий феномен искусства Е. предстаёт рядом в двух противоположных ипостасях — фольклорно-декоративной наивной живописи и остро-гротескной портретной графики, близкой манере стихийного экспрессионизма. С чуткостью, присущей народному мастеру, художница органично впитывает пластический язык авангарда, сохраняя при этом целостный народный образ мира. Во всех её картинах живёт радость бытия, благоговение перед таинством живого как великого божественного дара. Именно из такого видения мира рождаются образы художницы, смелость и острота изобразительной формы, сочетающиеся с детским простодушием. Это мир согласия и благоденствия, сказочных чудес. Язык символов эмоционально-красочен, не надуман, он органичен мифотворческому чувству и поэтической фантазии, фольклорная стихия пропитывает изобразительные образы, заключающие древние архетипы. Они сосуществуют в картинах Е. с меткими наблюдениями действительности. Искрятся многоцветием красок, фантастическими ассоциациями. Из древнего мифа родились образы-символы «Петух», «Лев». Художница щедро насыщает свои картины узором, символизирующим вечное цветение жизни. В 1984 имя Е. включено во Всемирную энцикло-

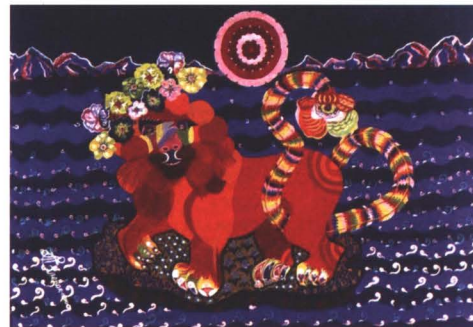
педию наивного искусства по соседству с корифеями наива А.Ж.Ф. Руссо и Н. Пиромани. Статус современного классика наива принёс художнице международную известность. С 1990 является членом Профессионально-творческого союза художников и графиков Международной федерации художников ЮНЕСКО. В начале 1990-х картины Е. участвовали в международных аукционах «Человек и жилище» и «Арт-миф» наряду с шедеврами К. Малевича и В.В. Кандинского, а в 1994 и 1995 в двух юбилейных экспозициях современного Московского авангарда, посвящённых двадцатилетию «Бульдозерной выставки». Параллельно работы художницы экспонировались на Всемирном симпозиуме наивного искусства «ИНСИТА-94» в Братиславе. Работы находятся в Государственном музее В.И. Ленина, Музее В.В. Маяковского, Музее современного народного искусства в Царицыно (Москва), Музее современного творчества народов РСФСР (Суздаль), в музеях наивного искусства Франции, Германии, Голландии, Испании, Греции, Дании, Швеции, Англии, США. Лауреат и дипломант всесоюзных фестивалей народного творчества (1977, 1987), обладатель медали ВДНХ и множества других наград.

Ельцов Геннадий Алексеевич (р. 12.2.1959, г. Кивиули, Эстония), эстонский художник

» Член Ассоциации русских художников Парижа (с 2000). Член Международного художественного фонда (1993). В 1976 окончил художественную школу в г. Йыхви. В 1981—Ивановское художественное училище. Учился у эстонской художницы Леа Лившиц. Художник изобрёл «внутренний реализм» — изображение рассудочной и эмоционально-чувственной жизни человека. Кроме академического натюрморта, пейзажа и портрета он использует несколько самостоятельных, тематически определённых направлений: символ-сюр, эзотерика, парافразы, дворовый жанр, экспрессия. Работы художника находятся в частных коллекциях в разных странах мира.

Ельчанинов Владимир Васильевич (р. 20.9.1932, Гжатск, ныне Гагарин, Смоленская область), российский художник

» Народный художник РФ (1995). Заслуженный художник РСФСР (1984). Член-корреспондент РАХ (2007). Окончил Московское художественно-графическое училище



Еленок Т.Д. «Игривый лев». 1990

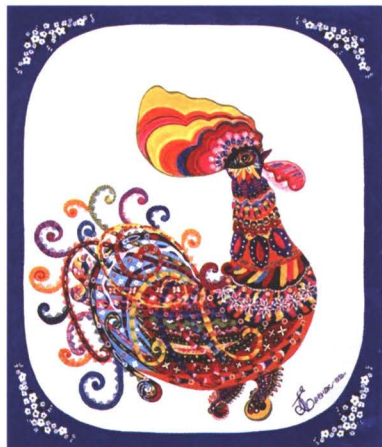
(1954) и художественно-графический факультет Московского пединститута (МГПИ) им. В.И. Ленина (1960). Преподавал в Смоленском государственном педагогическом институте им. К. Маркса (1960—68). С 1964 член Союза художников СССР (с 1991 член Союза художников России). В 1965—67 учился в аспирантуре при кафедре живописи МГПИ им. В.И. Ленина. С 1968 член правления Смоленской организации Союза художников РСФСР, член творческой комиссии по живо-



Ельцов Г.А. «Живой человек». 1983



Ельцов Г.А. «Танец». 1991



Еленок Т.Д. «Петух». 1992

писи Союза художников РСФСР. Участник всех зональных выставок, выставок «Советская Россия», все-союзных и зарубежных выставок. Шесть персональных выставок (1971, 1979, 1984, 1993 — в Смоленске, 1986 — в Москве, 1987 — в Ленинграде). В 1992—99 секретарь Союза художников России. За картину «Пастушок» удостоен диплома Союза художников СССР. Автор картин «Твардовский. Земля Смоленская», «Лён», «Август» (две последние отмечены дипломом Академии художеств СССР), «Домой», «Мальчики», «Из детства» и др. Делегат четырёх съездов Союза художников СССР. Избирался членом правления Союза художников России и СССР. «Золотая пушкинская медаль» Правительства РФ за участие во всероссийской выставке «Болдинская осень» (1999). Орден Дружбы (2003).

Емчуга, в русской средневековой монументальной живописи светлый налёт, выступающий со временем поверх росписи при излишке известкой извести в верхнем слое штукатурки — левкасе.

» Делает живопись тусклой, появление Е. обусловлено недостаточно длительной промывкой извести перед изготовлением левкаса, а также отсыреванием штукатурки и неточностями её рецептуры.

Ендого́ров Иван Иванович (4.11.1861, Кронштадт, — 29.5.1898, о. Капри), российский художник

» Родился в семье контр-адмирала. В течение двух лет учился на юри-



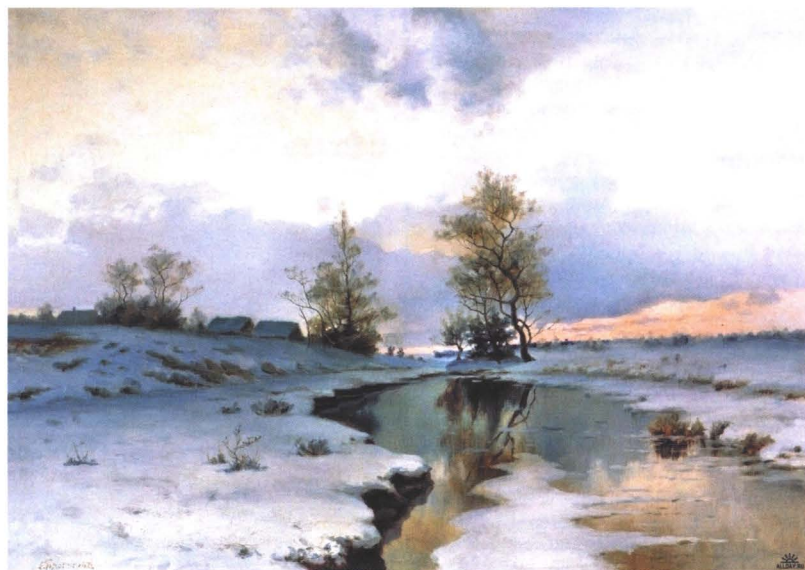
Ендого́ров И.И. «Ранняя весна». 1885

дическом факультете С.-Петербургского университета, одновременно занимаясь живописью у Е.Е. Волкова. В 1884—85 учился в Академии художеств. На выставках с 1885. С 1886 экспонент, с 1895 член Товарищества передвижных художественных выставок. Жил в С.-Петербурге, по болезни переехал в Крым. Автор проникновенных интимно-лирических пейзажей, постоянный интерес проявлял к передаче изменчивых состояний природы («Начало весны», 1885, Государственный Русский музей; «Начало бури», конец 1880-х, Государственная Третьяковская галерея). Зарекомендовал себя талантливым маринистом. Работал масляными красками

и акварелью. На Всемирной выставке в Париже в 1889 получил серебряную медаль. Умер от туберкулёза. В 1899 Академия художеств учредила премию имени братьев И.И. и С.И. Ендого́ровых. Картины художника находятся в Русском музее, Третьяковской галерее, а также в музеях Архангельска, Владимира, Иркутска, Нальчика, Н. Новгорода, Новосибирска, Пензы, Саратова, Тюмени, Ярославля, Бердянска.

Ене́й Евгений Евгеньевич (9.6.1890, Раднот, ныне Ернут, Румыния, — 6.6.1971, Ленинград), советский художник кино

» Народный художник СССР (1969). По национальности — венгр. Учился на архитектурном факультете Политехнического университета и в Будапештской академии художеств. Один из пионеров советского кинематографа. Много лет работал в творческом содружестве с Г.М. Козинцевым и Л.З. Траубергом. Был художником-постановщиком их первой полнометражной ленты «Чёртовое колесо» (1926), на этом фильме сложился постоянный творческий коллектив «фэкс-сов» (членов киномастерской экспериментальной комедии), в который входил ещё и кинооператор А.Н. Москвин. Принимал участие в создании кинофильмов: «Обломок империи» (1929), «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Актриса» (1943), «Пирогов» (1947), «Джамбул» (1952), «Овод» (1955), «Дон Кихот», «Дон Сезар де Базан» (оба в 1957), «Осторожно, бабушка!», «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1970), «Дра-



Ендого́ров И.И. «Начало весны». 1885

ма из старинной жизни» (1971) и др. Государственная премия СССР (1948).

Ёнсен Кристиан Альбрехт (*Jensen Christian Albrecht*) (26.6. 1792, Бредстед, Хусум, — 12.7.1870, Копенгаген), датский художник

» Автор многочисленных копий старых мастеров. В 1810 переехал в Копенгаген, где учился в Академии художеств у К. Лоренцена (1749—1828), также брал частные уроки. В 1816 совершил образовательную поездку в Рим, где нарисовал серию маленьких портретов и выработал свой стиль. Его шедевром считается портрет скульптора Х. Фройнда (1819), где он изобразил друга и коллегу как романтического художника в рубашке с открытой шеей, с длинными волосами и в берете; портрет сделан в миниатюре.

Ереванская картинная галерея, см. Государственная картинная галерея Армении

Еремеев Олег Аркадьевич (р. 28.09.1922, с. Красное Ленинградской области),

» Народный художник РФ (1994). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1981). Член-корреспондент РАХ (1997). Действительный член Российской академии естественных наук (1997). В 1957 окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (мастерская профессора Б.В. Иогансона), получив звание художника живописи. В том же году его дипломная работа была отмечена на Всесоюзной художественной выставке в Москве, а художник зачис-



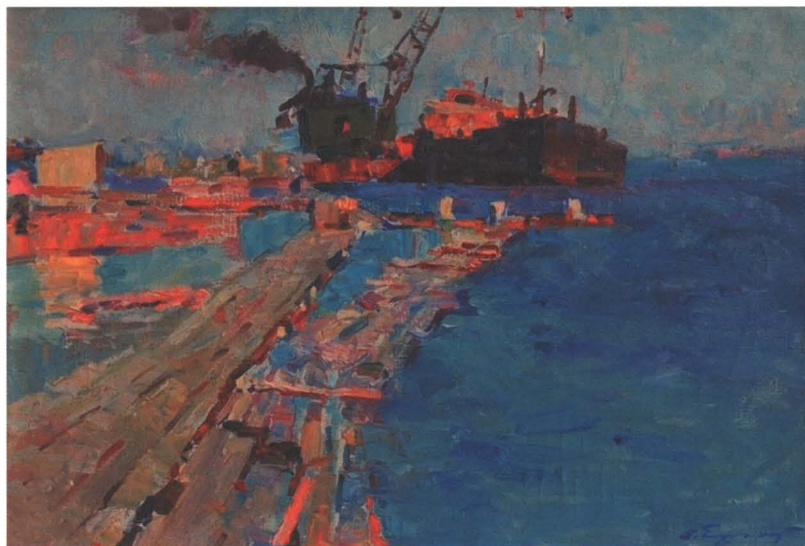
Еремеев О.А. «Цветы». 1958

лен в творческую мастерскую Академии художеств СССР, где в 1957—61 являлся главным художником. С 1960 член Ленинградской организации Союза художников России. Постоянный участник городских, всероссийских и зарубежных художественных выставок. Автор произведений о современности и историческом прошлом России. Автор портретов деятелей культуры и искусства, рабочих и сельских тружеников, многочисленных пейзажей. Среди основных работ: «У памятника героям» (1965), «О будущем» (1970), «Северная деревня» (1969), «Портрет профессора И.А. Бартенева» (1976), «День освобождения села» (1985), «На Псковщине» (1987), «Берёзовый лес» (1993), «50 лет спустя. Автопортрет» (1995). Творческая жизнь Е. органично включает педагогическую деятельность: с 1959 прошёл путь от ассистента до профессора, заведующего кафедрой рисунка и руководителя персональной мастерской живописи. В 1977—90 проректор по учебной работе, с 1990 рек-

тор Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Профессор (с 1983). Принимал участие в издательской деятельности. В 1988—94 заместитель ответственного редактора вышедших из печати 5 томов «Школы изобразительного искусства», издаваемой Академией художеств. В 1995 кафедра рисунка под руководством Е. выпустила книгу «Учебный рисунок» (издательство «Изобразительное искусство»



Ёнсен К.А. «Портрет Катерины Ёнсен, жены художника». 1825



Еремеев О.А. «Порт в Сибири». 1959



Ёнсен К.А. Портрет Ганса Христиана Андерсена. 1836

Жанровая живопись

Федотов Павел Андреевич «Завтрак аристократа»

1849–1850 годы

Холст, масло, 50 × 42 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Жанровая живопись в России настоящего развития достигла в 19 в. В произведениях этого жанра навеки запечатлён миг из жизни той эпохи. Перед нами одна из любимых федотовских тем — ложь, скрывающаяся за видимым благополучием. Заслышав шаги гостя, обедневший аристократ прячет кусок хлеба, который составляет его завтрак. Вокруг множество предметов: ковёр, корзина для бумаг в форме античной вазы, статуэтки, изящный столик, горка с посудой, уютное зелёное кресло, ширмы. Человеческие слабости, подчеркнутые контрастом с любовно переданным предметным окружением, видны, быть может, сильнее, чем если бы художник избрал гротесково-карикатурное решение.



Каждая вещь — с натурой: и статуэтка, и бокал с очинёнными перьями, и ножнички, и бинокль в футляре, и ещё один бокал, тёмного стекла, и лампочка в синем кружевном абажуре, и медный звончок на затейливой подставке, и опустошённый вывернутый кошелёчек.





Ярошенко Николай Александрович «Всюду жизнь»

1888 год

Холст, масло, 212 × 106 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Тема социальных противоречий была одной из важнейших для Ярошенко. Картина написана под впечатлением рассказа Л.Н. Толстого «Чем люди живы?». Художник первоначально предполагал назвать её «Где любовь, там и Бог». В окне арестантского вагона сгрудились заключённые, кормящие стайку голубей хлебом из своих скудных запасов. Все они из самого бедного сословия — старик, рабочий, солдат и молодая мать с ребёнком. Центральная группа напоминает Святое семейство. Идея картины — человечность, сохранённая в нечеловеческих условиях. У Ярошенко, как у многих художников-передвижников, евангельские параллели служат для усиления социального звучания полотна.





Репин Илья Ефимович «Крестный ход в Курской губернии»

1880–1883 годы

Холст, масло, 175 × 280 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Репин создал произведение, далеко выходящее за рамки бытового сюжета. Прямо на зрителя движется огромная толпа. В ней видны разнообразные человеческие типы, принадлежащие к различным сословиям, играющие разные социальные роли. Каждый из них наделён художником тонкой психологической характеристикой. В характеристиках привилегированной

части толпы — мещан, купцов, кулаков и помещиков — отчётливы обличительные интонации, имеющие своим источником критическую тенденцию 1860-х. На лицах — выражение притворного благочестия, сознание собственной значительности, важность, граничащая с чванством. «Чистая публика» отъединена шеренгой пеших и конных урядников от толпы нищих странников, возглавляемой горбуном. Эта толпа и особенно этот горбун, для которого по природе невозможно внешнее благолепие, должны олицетворять безыскусственную народную веру. Репин писал всё с натуры и в то же время брал только типичное, вот почему он сумел одновременно изобразить живую конкретную процессию, столь знакомую старой России, — крестный ход, и в то же время дать широчайшую картину русской жизни второй половины 19 века во всех его контрастах и противоречиях.



Красота образа горбуна воплотилась в силе душевного порыва. Его одухотворённое лицо полно волевой твёрдости и страстной устремлённости.



Впечатление массового движения на картине выражено не только динамикой поз и жестов, но и живописными средствами: пыльное марево вдаль, переливы развевающихся красочных лент, контрасты цветовых пятен, одежды, блики на золотых окладах

икон, сочетание лохмотьев одежды и золота облачений вызывают у зрителя ощущение живой людской массы. Выжженная земля, белесоватое от блеска солнца небо, знойный воздух — всё это передано с небывалым до Репина мастерством.

Конные жандармы и полицейские возвышаются над народом, покорно сносящим их грубое обращение. Покорность толпы выражена не только в фигурах бедняков-богомольцев слева, но и в робком, инстинктивном, полном ужаса жесте руки, поднятой кем-то, чтобы защитить себя от удара нагайкой урядника, хлещущего по головам. Это ещё одна социальная реплика картины о жизни пореформенной России.



А как написаны певчие! Сразу видно, что мальчик, идущий с краю, поднявший руку, поёт дискантом, а его сосед — альтом. Идущий за ними брюнет — бас, а несколько поодаль тенор берёт фальцетом. А как настороженно, внимательно прислушивается регент! Но не только лица участников крестного хода, но руки, ноги, походка необычайно выразительны.



Представитель купечества идёт, отдуваясь и обливаясь потом, в центре рядом с барыней. Они охарактеризованы художником глубоко отрицательно. Гениально дано противопоставление горожанок, несущих с благоговением пустой киот из-под иконы, и помещицы, чванно несущей самую икону. Довольствуясь малым, они и к ящичку относятся как к святыне, едва прикасаясь, бережно держат его, помещица же, получившая икону, относится к этому как к должному и несёт её самодовольно, бесцеремонно приложив к своей груди.



во», Москва), в которой обобщён многолетний научно-методический опыт Института им. Репина в области преподавания рисунка. Автор книги «От Америки до России» (1997).

Ерменёв Иван Алексеевич (1746 — после 1797), российский художник

» Сын придворного конюха. В 1767 окончил С.-Петербургскую академию художеств, где занимался в архитектурных классах у А. Кориннова и Ж.Б. Валлен-Деламота, а завершил обучение в живописном классе С. Торелли. Наиболее ранние из известных композиций-аллегорий — «На бракосочетание цесаревича Павла Петровича и Натальи Алексеевны» (1773), «Благодеяние России» (1774) — выполнены в жанре барокко. Самой значительной работой художника, обеспечившей ему почётное место в истории русского искусства, стала серия из восьми акварелей «Нищие», выпол-



Ерменёв И.А. «Нищий и нищия». Не позднее 1775-го



Ерменев И.А. «Пожие слепцы». Не позднее 1775-го

ненная в период от сер. 1760-х до 1775. С 1775 учился в парижской Королевской академии живописи и скульптуры. Во Франции Е. пробыл до 1788. Известны лишь несколько рисунков парижского периода, выполненных в традициях французской академической школы: «Жанровая сцена. Мужчина у стола», «Аллегория» (оба 1788), «Христос среди учителей», «Милосердный самаритянин» (оба во второй пол. 1770-х — нач. 1780-х), «Поклонение пастухов» (не позднее января 1781).

Ермилов Василий Дмитриевич [9(21).3.1894, Харьков, — 7.1.1968, там же], украинский художник, представитель украинского авангарда

» В 1905—09 учился в местной школе декоративной живописи и, окончив её, расписывал интерьеры. В 1910 поступил в Харьковское художественное училище, но, недовольный слишком консервативной системой преподавания, оставил его и занимался в школе-студии Э.А. Штейнберга и А.Н. Грота. В 1912 поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, но оставил его (по тем же причинам), после чего посещал студии И.И. Машкова и П.П. Кончаловского. В 1914 вернулся в Харьков. Участник

Первой (1914—18) и Второй (1939—45) мировых войн. Примыкал к харьковской футуристической группе «Семёрка» (1918) и «Ассоциации революционного искусства Украины» (с 1927). Испытал влияние В.Е. Татлина. Творческая зрелость художника совпала с революцией. Занимая с 1919 руководящие посты в системе харьковского художественного образования (под его началом местное училище было преобразовано в 1921 в техникум, по авангардности своей не уступающий московским Высшим художественно-техническим мастерским), будучи также главой изосекции Украинского телеграфного агентства (УКРОСТА), Е. принимал участие в организации праздников в городе к массовым политическим мероприятиям, расписывал агитвагоны и рабочие клубы. Наиболее крупные работы (к примеру, конструктивистская «ростральная колонна», возведённая к 10-летию Октября, 1927) сохранились лишь в виде старых фото. Помимо живописи и дизайна (с 1922 он совмещал их в серии ярких контррельефов или «живописных объектов» из дерева и металла), мастер успешно экспериментировал и в сфере фотомонтажа. Агитационные задачи не мешали этим произведениям существовать и в виде самоценных артобъектов: так, в серии «мемориальных досок»



Ермилов В.Д. «Красноармеец». 1929



Ермолаев Б.Н. «Русский зимний пейзаж». 1920—30

(«Горки. 1924», галерея Шлегль, Цюрих; и др.) буквы и цифры превратились в изящные этюды абстрактно-геометрической комбинаторики. Дизайнерские эскизы художника (для интерьеров харьковского Дома пионеров, 1934—35) тоже принимали вид самодостаточных живописных абстракций, красочно-декоративных и, несмотря на скромный масштаб, монументальных. В поздний период он продолжал преподавать и работать оформителем скромных «красных уголков», время от времени обращаясь и к монументальным, но уже чисто «воображаемым», не рассчитанным на конкретное воплощение проектам («Монумент ленинской эпохи», 1961; проект мемориального музея Пикассо, 1967). Его студия, наглядно сохранившая дух конструктивизма 1920-х, притягивала оппозиционно настроенную творческую молодёжь.

Ермолаев Борис Николаевич (5.8.1903, С.-Петербург, — 27.8.1982, Ленинград), российский художник

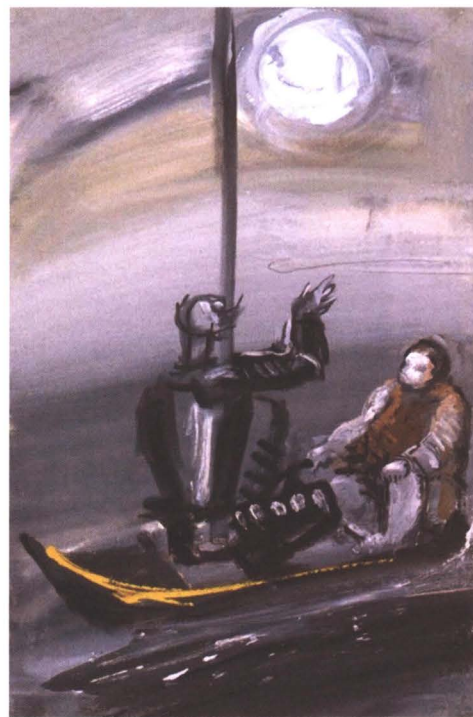
» В 1921—25 учился в Петроградском художественно-промышленном техникуме, где его преподавателями были В.Н. Федорович и М.И. Авилов. Уже во время учёбы начал создавать самостоятельные графические работы. В кон. 1920-х Е. начал сотрудничать с ленинградскими газетами и журналами (среди них: «Красная панорама», «Ленинские искры», «Резец»). Член объединения «Община художников» (с 1928), «Цех художников». В сер. 1930-х создал целую серию полотен, изображающих сцены из повседнев-

ной жизни, — «Домохозяйка» (1935), «Хлебная машина» (1936), «Мешок муки» (1933), а также городские пейзажи. В сер. — кон. 1930-х Е. создал серию работ, к-рую условно можно назвать «Моряки-балтийцы». В кон. 1930-х Е. написал две серии пейзажей «Аксакай» и «Бердичев». В 1941 стал членом Союза художников СССР. В 1941—45 служил в войсках Ленинградского фронта. После окончания войны он занялся литографией в экспериментальной литографской мастерской ленинградского Союза художников и к середине 1950-х создал особую оригинальную систему работы с цветной литографией (серия «деревенских листов»: цикл «Деревня» и «Деревенские интерьеры», 1960-е). Чистые, предельно лаконичные линии, светлые тона, плоскостная манера подачи образов напоминают древнерусскую иконопись и поздний крестьянский цикл К.С. Малевича. В 1970-е Е. возвратился к рисованию, избрав в качестве материала цветные карандаши (виды Гурзуфа, зимние и осенние пейзажи Паланги).

Ермолаева Вера Михайловна (2.11.1893, Петровск, Саратовская губ., — 29.9.1937, Карагандинская обл.), российская художница, представительница арт-авангарда

» В детстве упала с лошади, что вызвало паралич ног. Впоследствии она могла ходить только с помощью костылей. Получила образование в светской школе в Париже и в гимназии в Лозанне. В 1910 закончила гимназию Оболенской, в 1911 поступила в студию М.Д. Бернштей-

на, где стала интересоваться кубизмом и футуризмом. В 1915—16 входила в футуристический кружок «Бескровное убийство». Члены кружка выпускали одноимённый журнал. Помимо рисования интересовалась историей — в 1917 окончила Археологический институт. Одновременно она была участником художественных объединений «Свобода искусству» и «Искусство и революция». Сблизившись с художниками-новаторами, объединившимися в «Союзе молодёжи», особенно с К.С. Малевичем, оказавшим на нее сильное воздействие, она стала одним из активных деятелей русского авангарда. В 1919 переехала в Витебск, где возглавила Народную художественную школу, вскоре преобразованную в Художественно-практический институт. Вместе с Малевичем и его учениками, также оказавшимися в Витебске, участвовала в организации Уновиса («Утвердители нового искусства»), ставившего целью развивать и пропагандировать принципы супрематизма. В 1922 вернулась в Петроград и продолжила исследования, начатые Уновисом, в Государственном институте художественной культуры, где руководила лабораторией цвета (1924—26). Живописное творчество Е. до сих пор почти не изучено. Она начинала как верная последовательница Малевича, но во второй половине 1920-х стала вырабатывать свой



Ермолаева В.М. «Дон Кихот и Санчо Панса в лодке». 1933—1934



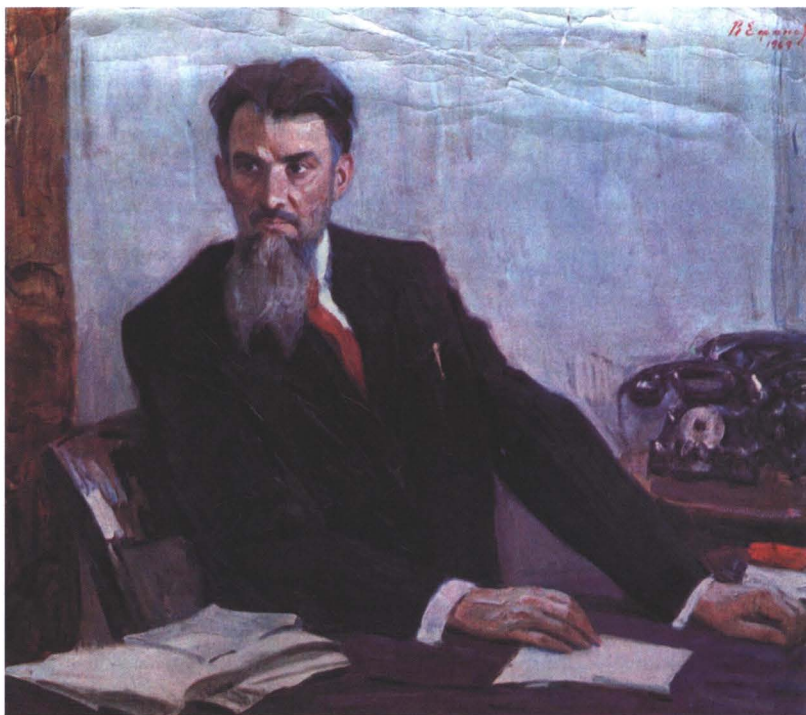
Ермолаева В.М. «Баренцево море. Суда в бухте». 1928

способ передачи предметной формы. Значительную роль в этом сыграла поездка летом 1928 на берег Белого моря, откуда она привезла серию пейзажей, отличавшихся живописной экспрессией и повышенной силой цвета. В начале 1930-х работала над серией «Деревня», добиваясь в ней монументальной укрупнённости изображаемого, а в 1934 написала ряд полуконструктивных натюрмортов, в к-рых, отказываясь от цвета, успешно оперировала живописно-пластической трактовкой предметов. Известна и как иллюстратор детских книг. Еще в 1918 она вместе с группой художников организовала в Петрограде книгоиздательскую артель «Сегодня», к-рая выпускала крохотными тиражами детские книжки, украшенные гравюрами на линолеуме, и сама исполнила иллюстрации к трём из них: «Мышата» и «Петух» Н. Венгрова, «Пионеры» У. Уитмена. После возвращения в Петроград сотрудничала с журналами «Новый Робинзон» и «Воробей», потом с отделом детской и юношеской литературы Государственного издательства и вошла в число ведущих художников детской книги. Опираясь на собственный живописный опыт, она создала индивидуальный стиль, в к-ром важную роль играли сильный цвет и острая, порой гротескная пластика. Одной из первых иллюстрировала произведения Д.И. Хармса («Иван Иванович Самовар», 1929—30), Н.А. Заболоцкого («Хорошие сапоги», 1928), А.И. Введенского («Рыбаки», 1929—30; «Подвиг пионера Мочина», 1931) и сама была автором остроумных книжек-картинок «Горе-кучер» (1928), «Собачки» (1929), «Маски зверей» (1930). На рубеже 1920-х и 1930-х вышла небольшая серия книжек с баснями И.А. Крылова, сопровождавшимися её экспрессивными чёр-

но-белыми рисунками. В 1933—34 иллюстрировала произведения мировой классической литературы: «Рейнеке-Лис» И.В. Гёте (цветная литография), «Дон-Кихот» М. Сервантеса и «О природе вещей» Лукреция Кара (гуашь). Работа эта осталась неоконченной. В конце 1934 в ходе кампании террора, развёрнутой в связи с убийством С.М. Кирова, Е. была арестована и сослана в Казахстан. 20.9.1937 была осуждена вторично и приговорена к расстрелу. Местонахождение могилы художницы неизвестно. 20.9.1989 была реабилитирована посмертно.

Ефáнов Василий Прокофьевич [10(23).11.1900, Самара, — 3.3.1978, Москва], российский художник

» Народный художник СССР (1965). Учился в местном Художественно-промышленном техникуме (1917—21). После неудачных попыток поступить в петроградские Свободные художественные мастерские и московские Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас) переселился в 1922 в Москву, где занимался в студиях А.Е. Архипова (1919—21) и Д.Н. Кардовского (1921—26). Был членом Ассоциации художников революционной России. В 1934—38 работал в панорамной бригаде мастерской «Перекоп» под руководством Г.К. Савицкого. Выдвинулся именно как автор «панорам», изображавших, правда, уже не батальное прошлое, а современность — с верховными вождями, военными, партийной элитой, деятелями культуры и науки. В это время были написаны полотно «Незабываемая встреча» («Встреча И.В. Сталина и членов правительства с женами руководителей Наркомата тяжёлой промышленности», (1936—37, Государственная Третьяковская галерея) и «Встреча артистов театра имени К.С. Станиславского с учащимися Военно-воздушной академии имени Н.Е. Жуков-



Ефанов В.П. «Портрет трижды Героя Социалистического Труда академика Игоря Васильевича Курчатова». 1969



Ефанов В.П. «Девушки в лунную ночь», 1975

ского», 1938, Государственный Русский музей). В 1939 возглавил бригаду художников, создавших самое масштабное из соцреалистических живописных полотен, грандиозный (9×16 м) групповой портрет «Знатные люди Страны Советов» для советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке (ныне — в Русском музее). Позднее, также бригадным методом, были написаны: «Передовые люди Москвы в Кремле» (Третьяковская галерея) и «Заседание Президиума Академии наук СССР» (1951, Москва, Президиум АН). Солнечный «академический импрессионизм» — типичский как для манеры Е., так и для официальной живописи тех лет в целом — драматически приглушён в картине «И.В. Сталин, К.Е. Ворошилов и В.М. Молотов у постели больного А.М. Горького» (1940—44, Третьяковская галерея). Написал целый ряд одиночных парадных портретов («В.М. Молотов на фоне Кремлёвской стены», 1947, там же). Работал как педагог: в Художественном институте имени В.И. Сурикова (1948—57) и Педагогическом институте имени В.И. Ленина (с 1959). Для его творчества «оттепельно-застойного» периода наиболее характерны салонные портреты [«Дедушка (художник М.И. Курилко) с внучкой», 1957, там же; «Г.П. Вишневская», 1963, Москва, частное собрание]. Государственная премия СССР (1941, 1946, 1948, 1950, 1952).

Ефимов Николай Ефимович (1838, Рязань, — 1891), российский художник

» В 1858—67 учился в Академии художеств по классу гравирования и живописи у профессора Ф.И.

Иордана, Б.П. Виллевальде, П.М. Шамшина. В 1872 получил звание классного художника за собственный портрет. Участник выставок Академии художеств. Известные работы: «Поминовение усопших на кладбище», «Старушка, раскрашивающая лубочные картины», «Акварелисты под Москвой», «Любитель-музыкант, молодой», «Любитель-музыкант, старик», портрет господина Сафонова. Сотрудничал с И.П. Пожалостинным, будущим гравёром. Вместе с ним в Солотче, под Рязанью, они совершенствовались в искусстве рисования, копируя рисунки В.Ф. Тимма из «Русского художественного листа».

Ефимочкин Геннадий Федорович (р. 29.8.1932, Москва), российский художник



Ефимочкин Г.Ф. «Мурманский порт. Береговой причал», 1968



Ефимочкин Г.Ф. «Сухона стынет», 2004



Ефроний. «Леагр прекрасный». Тондо краснофигурного килика. 510—500 до н. э.

» Народный художник РФ (2006). В 1954 окончил живописное отделение Московского художественно-промышленного училища им. М.И. Калинина; в 1960 — Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, мастерскую станковой графики под руководством Е.А. Кибрика. С 1969 член Союза художников СССР. В 1969—72 работал в графической мастерской Академии художеств СССР. С 1958 постоянный участник художественных выставок в России и за рубежом. В 1995 серия акварелей «Города России» получила золотую медаль Российской академии художеств, а в 1999 его творческая деятельность была отмечена дипломом и золотой медалью Американского Биографического института «Человек 1999 года». Работы художника представлены в коллекциях 56 музеев, в том числе в Киевском музее русского искуст-



Ефроний. «Сатир преследует менаду». Блюдо. 551—500 до н. э.

ва, Дрезденской галереи (Кабинет графики), в частных собраниях Финляндии, Швеции, Греции, Франции, США, Канады, Германии, Италии, Украины и Узбекистана.

Ефроний (древнегреч. *Euphrosios*), древнегреческий аттический вазовписец и гончар конца VI — начала V века до н. э., крупнейший представитель «строгостилья» и группы вазовписцев-пионеров

» Возможно, начинал работать в чернофигурной технике. В росписях (с мифологическими и жанровыми сюжетами) стремился к передаче сложных движений. Произведения: килики «Битва Геракла с Герионом», «Всадник» (оба — Мюнхен, Государственное античное собрание), кратер «Борьба Геракла с Антеем», «Психтер с гетерами» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и др. Существует предположение, что Е. — автор «Пелики с ласточкой».

Ё

Ёга (япон. — *западная живопись*), японская живопись западного стиля, получившая распространение после окончания самоизоляции Японии в 19 веке

» Отличается от традиционной японской живописи нихонга (японские картины) не только отношением к объекту изображения, но и техникой. Для Ё. характерна станковая живопись маслом на холсте, для нихонга — живопись тушью и водяными красками на шёлке или бумаге в форме свитков, ширм и экранов. Эти два направления сосуществуют параллельно и в настоящее время, лишь в небольшой степени влияя друг на друга. Среди первых художников европейской ориентации были Каваками Тогай (1821–1881) и Такахаси Юити

(1828–1894). Оба начали заниматься европейской живописью ещё до Реставрации Мэйдзи. В 1876 при государственном Инженерном колледже была создана Школа искусств западной ориентации. Преподавать в ней были приглашены несколько итальянцев. Один из них, А. Фонтанези (1818–1882), оказал значительное влияние на художественный мир Японии. Процветание западного искусства в Японии оказалось недолгим. Правительство стало поощрять произведения национального стиля, а после 1882 живопись Ё. перестала допускаться на государственные выставки. Художники Ё. объединялись против гонений со стороны художников-традиционалистов и представителей реакционных политических кругов. В 1889



Ёга. Курода Сэйки. «Майко». 19 век

было основано Общество мэйдзийского искусства, куда вошли вернувшиеся из Европы художники реалистического направления Ё. Однако только в конце 1940-х Ё. перестала подвергаться дискриминации, художники получили возможность объединяться, организовывать выставки, принимать участие в международном обмене.

Ж

Жак Шарль Эмиль (*Jacque Charles Émile*) (23.5.1813, Париж, — 7.5.1894, Антверпен), французский художник

» Вначале учился гравировать географические карты, а затем 7 лет служил солдатом. Уже в то время он занимался рисованием, но серьёзно занялся искусством лишь по увольнении из армии. Начинал как график. Позднее он обратился к живописи и обрёл известность как автор картин, изображавших пейзажи и домашних животных и птиц. Был близок к художникам барбизонской школы. Среди наиболее значительных картин можно отметить «Пейзаж со стадом овец» (в Люксембургской галерее, в Париже), «Овчарню» (в С.-Петербурге). Прославился многочисленными аквафортными гравюрами, в которых с тонкой наблюдательностью и

редким мастерством воспроизведена деревенская жизнь, во всех её разнообразных, хотя и скромных проявлениях. Снабжал своими рисунками и карикатурами некоторые парижские иллюстрированные изда-

ния, например журнал «Charivari». Картины Ж. находятся в публичных и частных галереях Европы и Северной Америки.

Жакé Гюстав Жан (*Jacquet Gustave Jean*) (25.5.1846, Париж, — 12.7.1909, там же), французский художник

» Ученик А.В. Бугро. Впервые выставился на парижском салоне 1866 с аллегорическими картинами «Застенчивость» и «Печаль». Однако вскоре после этого перешёл к портретам и жанрам, к-рые составили ему репутацию одного из лучших мастеров. Жизненность, выразительность, свежий и тонко разработанный колорит составляют главные качества его произведений, среди которых следует отметить: «Немецкие ландскнехты, солдаты и наёмники в XVI столетии» (1868), «Молодая девушка со шпагой», «Большой праздник в Турене около 1865», «Таинственная мастерская» (1874), «Мечтательность» (1876),



Жакé Г.Ж. «Редкая красота»



Жак Ш.Э. «На пастбище». 1860



Жакмар-Андре музей. Вид со внутреннего двора

«Жанна д'Арк молится за Францию» (1878), «Первый приход» (1879) и нек-рые другие.

Жакмар-Андре музей (*Jacquemart-André musée*), художественный музей в Париже

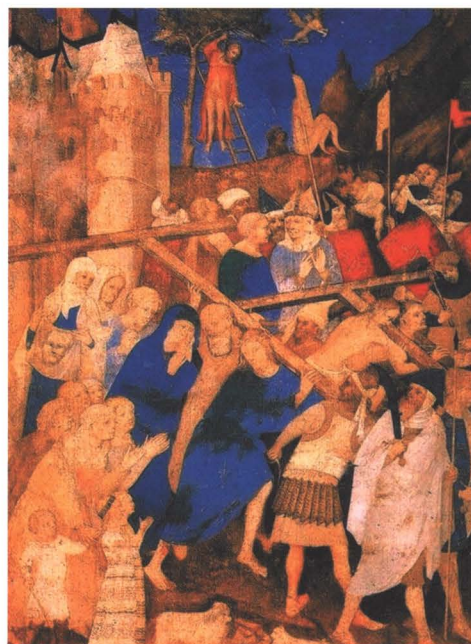
» Расположен в 8-м округе Парижа, на правом берегу Сены, рядом с Елисейскими Полями. Резиденция построена во времена Второй империи архитектором Анри Параном по заказу супругов Нели (Корнелии) и Эдуара Жакмар-Андре. В музее хранится редкая коллекция живописи — шедевры итальянского Ренессанса, французской школы изобразительного искусства 18 в. и фламандских мастеров. В экспозиции музея представлены работы итальянских художников и скульпторов: «Мадонна с Младенцем» С. Ботти-

челли, «Площадь Сан-Марко», «Мост Риальто» Дж.А. Каналетто, «Мученичество святого Себастьяна» Донателло, «Се, человек (Ессе homo)» А. Мантенья, «Аллегория справедливости и мира», «Генрих III, торжественно принимаемый дожем Контарини (июль 1574 г.)» Дж.Б. Тьеполо, «Святой Георгий, поражающий дракона (змия)» П. Уччелло. В музее экспонируются также картины голландских художников: «Паломники в Эммаус» (ок. 1628), «Портрет доктора Толенкса», «Портрет Амалии ван Сольмс» Х. ван Р. Рембрандта, «Портрет магистра» А. Ван Дейка, «Пейзаж окрестностей Хаарлема» Я. ван Рёйсдала. Французская живопись представлена работами художников: Ф. Буше («Венера, надевающая символы Юноны», «Сон Венеры»), Ж.Л. Давида («Портрет графа Франсуа

де Нант, государственного советника»), Ж.М. Натье («Портрет Матильды де Канизы, маркизы д'Антен»), Ю. Робера («Развалины галерей»), Ф.Ю. Друэ («Играющий с кошкой мальчик»), Э.Л. Виже-Лебрен («Портрет графини Екатерины Скавронской»).

Жакмар Эсденский (*Jacquemart de Hesdin*) (упоминается с 1384 по 1409), франко-фламандский художник

» Творчество художника знаменует собой поворот в искусстве Северной



Жакмар Эсденский. «Несение креста». 1409



Жакмар-Андре музей. Зал живописи

Европы, связанный с той новой ролью, к-рую стала играть в нём итальянская живопись. Этот поворот выразился не только в прямых заимствованиях у сиенских мастеров отдельных иконографических мотивов, но и в укрупнении миниатюры до размеров целой страницы, что сделало её самостоятельным цельным произведением, подобным живописным полотнам *треченто*. Выполнял миниатюры при дворе герцога Беррийского. В работах Ж. Э. впервые появился реалистический пейзаж на фоне неба с развёрнутым в глубину пространством. Автор иллюстраций к части «Малого часослова» (около 1385, Париж, Национальная библиотека); ему

также принадлежат многие страницы «Прекрасного часослова» (около 1400, Брюссель, Королевская библиотека). Ж. Э. также приписывается альбом рисунков серебряным карандашом (Нью-Йорк, библиотека Пьерпонт Морган).

Жамёт Альберт Данилович [25.11 (7.12).1821, Вильно, — 12(24).11.1877, там же), российский художник

» Родился в небогатой семье виленского мещанина — выходца из Гумбиннена в Восточной Пруссии (ныне Гусев). Окончил гимназию в Вильне. Учился с 1840 в С.-Петербургской академии художеств, где его наставником был профессор М.Н. Воробьёв. В 1847 отправился в Италию и пробыл за границей до 1859, посетив также Францию, Англию и Германию. В 1854 получил от римской Академии Святого Луки премию за вид озера Неми. В том же году за присланную в С.-Петербург картину «Тиволи и его водопады» был удостоен звания неклассного художника. В 1859 возведён в звание академика за вид в Роккади-Папа. В 1861—63 путешествовал по Франции, Англии. С 1864 состоял декоратором при виленском городском театре. Известны картины: «Альбанское озеро», «Арко-Скуро и разные виды виллы Бутера в Палермо», «Римский Колизей», «Вид в окрестностях Неаполя», «Римская Кампанья за Porta-Маджоре» и «Римский вид».

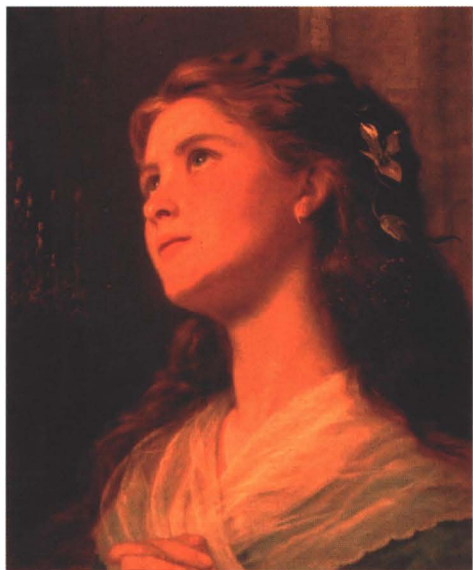
Жандрон Эрнест Огюстен (*Gendron Ernest Auguste*) (1817 — 1881), французский художник

» Ученик П. Делароша, в течение многих лет работавший в Италии. Его картины отличаются ясным и гармоничным колоритом. Темы для картин художник брал из священной и церковной истории, мифологии, Античности, эпохи Возрождения, фантастических легенд и произведений поэзии. Наиболее известные произведения: «Боккаччо объясняет поэму Данте» (1844), «Виллисы» (1846), «Святая Екатерина, погребённая ангелами» (1848), «Молодая девушка обращает своего жениха в христианство» (1849), «Воскресный день во Флоренции, в XV столетии» (1855), «Неизвестные девицы» (1873), «Благодарственные молитвы Эскулапу» (1875) и «Дань афинян Минотавру» (1877). Художником расписана одна из капелл церкви Святого Гервасия в Париже и исполнен плафон «Четыре времени года» в парадном зале здания французского Государственного совета.

Жанжамбр Андерсон Софи (*Gengembre Anderson Sophie*) (1823, Париж, — 10.3.1903, Фолмаут, Корнуолл), английская художница французского происхождения

» Родителями художницы были парижский архитектор Шарль Жанжамбр и его жена-англичанка. Получила хорошее домашнее образование, а в 1843 обучалась у Ш.О.Г. Штейбена. Ранние картины отмечены вниманием к ботаническим и другим деталям, что было характерно для прерафаэлитов. Вскоре семье пришлось переехать в США, спасаясь от революции 1848. В начале они жили в Цинциннати в Огайо, затем — в Манчестере в Пенсильвании, где художница познакомилась с английским художником У. Андерсоном и вышла за него замуж. Сначала она писала портреты, работала над цветными литографиями для компании Louis Prang & Co. Впоследствии писала портреты, в основном женщин и детей, преимущественно в окружении сельской местности. В 1854 семья переехала в Лондон, где художница выставляла свои работы в Королевской академии художеств. В 1858 они вернулись в Нью-Йорк, а около 1863 окончательно поселились в Лондоне. На протяжении следующих трёх десятилетий её картины выставлялись в Королевской академии художеств, Обществе британских художников и многих региональных галереях.

Жанровая живопись, художественное изображение сцен по-



Жанжамбр Андерсон С. «Портрет юной девушки»



Жамет А.Д. «Итальянский пейзаж». 1853



Жанровая живопись. К. Массейс. «Меня и его жена». 1514

вседневной жизни как отображение форм жизни народа и окружающей его действительности

» Такое изображение может быть реалистическим, воображаемым или романтизированным его создателем. Примерами Ж. ж. являются изображения рыночных сцен, праздников, интерьеров, уличных сцен и т. п. Слово «жанр», указывающее на определённый иконографический тип живописи, появилось в истории искусства довольно поздно. Согласно М. Флидлендеру, «всё, что относится к деятельности человека и не имеет исторического, религиозного или мифологического значения, всё, что не характерно, не вдохновлено мыслью и не освещено знанием или верой, определяется словом жанр». Ещё в 17 в., в парижской Академии художеств «жанром» назывались большие иконографические ансамбли («иерархия жанров»). В 1766 Дидро настаивал на уточнении этого термина, распространяя его также на пейзажи и натюрморты и на «сцены, взятые из общественной и домашней жизни». А в 1791 Катремер де Кенси дал слову «жанр» сокращённое определение, к-рое сохранилось и до наших дней в более широком смысле: «Собственно жанр, или будничные сцены». Изображение повседневной жизни и сюжетов о нравах существовало ещё в Античности, а также в

средневековых часословах. В большом масштабе их впервые можно видеть в аллегориях Доброго и Злого правления, созданных А. Лоренцетти в сиенском Палаццо Публико, — одном из первых примеров «жанра», унаследованного ломбардской миниатюрой, нек-рыми произведениями «интернациональной готики» и возобновлённого в «Великопленном часослове герцога Беррийского». Однако главный импульс, к-рый привёл к бурному расцвету Ж. ж. в 16 и 18 вв., пришёл из Нидерландов. И. Босх явился одним из основоположников «жанра» («Фокусник», Сен-Жермен-ан-Ле, Городской музей; и, особенно, «Семь смертных грехов», Мадрид, Прадо). Однако на основании архивных документов можно предположить, что жанровые элементы существовали ещё и раньше. Так, кабинет Корнелиса ван дер Геста, расписанный Г. ван Хахтом, включал и «купающуюся женщину» — утраченную работу Я. ван Эйка. В 16 в., в период экономического подъёма и протестантизма, породившего новый интерес к материальной жизни, привычкам, семье и нравственности, среди нидерландских художников появилось множество жанровых живописцев. Лука Лейденский написал «Игроков в карты», К. Массейс — «Меня и его жену» (1514, Париж, Лувр), картину, восходящую к утраченной рабо-

те Я. ван Эйка. Кроме того, многие художники, но каждый в своей манере, изображали супружеские пары разных возрастов. Ян, сын К. Массейса, делал поясные портреты с эротическими аллюзиями. М. ван Роймерсвале специализировался на сатирах о сборщиках налогов, а Монограммист из Брауншвейга (Я. Ван Амстел) изображал маргинальные сообщества борделей и притонов. К этой же группе художников относятся и Я.С. ван Хемессен, П. Артсен и И. Бекелар. Позже П. Брейгель Старший перешёл к чистому «жанру» («Крестьянский танец» и «Крестьянская свадьба», обе — Вена, Музей истории искусств; «Фламандские пословицы», Берлин-Далем, музей). Большое богатство нидерландского «жанра» 16 в. имело отклик и за рубежом. Во Франции подобные произведения, исполненные северными художниками, появились в королевском собрании с начала правления Франсиска I. Итальянизм Фонтенбло затормозил развитие собственно французского «жанра», к-рый зарождается только около 1560. К этому периоду относятся комедийные («commedia dell'arte») и балльные сцены, а также привнесённые из нидерландской живописи морализированные произведения («Два возраста женщины», Ренн) и многочисленные «купающиеся женщины» или «женщины за туалетом». В Италии художники Кампи и Б. Пассаротти создали вариации на темы произведений П. Артсена (например, картины Ан. Каррачи «Бобовая похлебка» и «Молодой человек с обезьяной»). В Венеции Я. Бассано в своих пасторальных на библейские сюжеты придал «жанру» достоинство и монументальность. Наконец, в Германии отец и сын



Жанровая живопись. Я. Вермер. «У сводни». 1656



Жанровая живопись. Федотов П.А. «Сватовство майора». 1848—1849

Кранахи воспроизвели в своих картинах нидерландские по происхождению сцены морализирующего «жанра». 17 столетие во всех европейских школах живописи стало великим веком «жанра». Нидерландское влияние теперь дополнилось *караваджизмом*, к-рый своими эффектами светотени полностью обновил темы и манеру трактовки жанровых сцен. М. да Караваджо обратился к «жанру» в таких произведениях, как «Гадалка» (Париж, Лувр), однако вкус к простонародным типажам отличает все его картины. Влиянием Караваджо отмечены работы приезжавших в Рим итальянцев (Б. Манфреди), французов (Ж. Валантена де Булоня, Н. Реньери, Н. Турнье, а также Ж. де Латура) и голландцев (А. Янсенса, Т. Ромбоутса, Г. ван Хонтхорста, Х.Я. Тербрюггена). В Риме появился и жанр «бамбочанты» (П. ван Лар, Я. Миль, нередко подражавший С. Бурдону). Во Фландрии и Голландии в конце 16 в. ещё чувствовалось влияние П. Брейгеля (Х. Бол, М. ван Клеве, Д. Винкбонс, у к-рого уже заметна элегантность, присущая группе харлемских художников, основателем к-рой был В.П. Бейтсех). С его помощью осуществился переход от изображения дворцовых интерьерных видов, унаследованных от 16 в. (что ещё встречался у И. Франкена), к более интимным, буржуазным, но не менее элегантным сценам. Архетипом этих галантных сцен, возможно, была картина Ф.

связана с Я. Вермером, в творчестве к-рого «жанр» возвышается до медитаций, вызванных натюрмортами («Женщина, примеряющая ожерелье», Берлин-Далем, музей). Г. Метсю близок духу Вермера, тогда как Г. Терборх предпочитал сцены с несколькими галантными персонажами, столь частыми в голландской Ж. ж. П. де Хох помещал свои персонажи в сложные, по-разному освещённые пространства анфилад. В середине века «народная» тенденция была представлена Я.Х. Стееном, оптимизм и видение к-рого сближают его с Ф. Халсом. В конце века голландский «жанр» приобрёл более элегантный характер, в нём появились искусственные позы (А. ван дер Верф). По сравнению с Голландией в других европейских странах Ж. ж. получила гораздо меньшее распространение. Так, во Фландрии, где преобладала живопись П. Рубенса на религиозные и мифологические сюжеты (хотя луврская «Кермесса» — один из шедевров «жанра»), было мало чисто жанровых художников; особняком стоит гениальный А. Браувер («Драка крестьян, играющих в карты», Мюнхен), с его несколько шехероватой манерой, в противоположность искусному Д. Тенирсу, у к-рого также можно найти некоторые жанровые мотивы, однако отличные от дерзновенного Браувера. Во Франции братья Лёнен и их последователи (Ж. Мишлен, Мастер Свиты и др.) трактовали свои интерьерные сцены и крестьянские группы в типично французской меланхолической манере, сильно от-

Халса, погибшая в Берлине в 1945. Д. Халс, младший брат и ученик Франса, Х.Г. Потт, И. Элиас, а также амстердамцы П. Кодде и Б. Дейстер специализировались на такого рода изображениях. Другие художники испытывали влияние Х. ван Р. Рембрандта — Н. Мае, А. ван Остаде, живописец и гравёр Г. Дау («Женщина, страдающая водяной», Париж, Лувр), Ф. ван Мирис. Другая группа произведений



Жанровая живопись. В.В. Ван Гог. «Полдень. Отдых». 1890

личавшей их от витальности голландского «жанра». В Испании Ж. ж. также была мало распространена, за исключением творчества великих мастеров — Д. Веласкеса («Носильщик воды») или Б.Э. Мурильо («Женщина в окне»). В конце 17 в. в Италии в «жанре» работали Дж.М. Креспи («Женщина с блохой») и А. Маньяско, чьи картины имели визионерский характер, а персонажи превращались в стаффажные фигурки (те же черты можно видеть у Дж. Черути и Тодескини). П. Лонзи, ученик Креспи и крупнейший в Италии 18 в. мастер Ж. ж., близок Ж.А. Ватто и Н. Ланкре. Новый расцвет «жанра» связан с французской живописью 18 в., в к-рой галантные праздники Ватто сыграли ту же роль, что и сцены карточной игры Браувера во фламандской живописи 17 в. Одной из лучших жанровых картин эпохи можно считать работу Ватто «Вывеска Жерсена». В 1769 Ж.Б. Грёз был принят в академию в качестве «художника жанра»; в его произведениях сочетаются темы, впервые появившиеся ещё в 16 в. (изображение жизни буржуа или крестьян), символичная чувственность и эротизм, объекты повседневной жизни и, наконец, нравственные элементы. Произведения Ф. Буше, Детруа и Ванлоо менее важны для истории французского «жанра», достигшего своего апогея в искусстве Ж.Б.С. Шардена. Отмеченные голландским влиянием, его работы, однако, превосходят их изяществом и тонкостью в передаче человеческих чувств и отношений. Дальнейшее развитие Ж. ж. во Франции связано с последователями Шардена — Жора, Н.Б. Леписье и др., а также с Оливье и Сент-Обеном. Англичанин У. Хогарт отличается от Шардена своей иронией и характером моралиста («Модный брак», 1745, Лондон, Национальная галерея). В Испании мастером Ж. ж. стал в конце века Ф.Х. де Гойя (а также Л. Парет-и-Алькасар). Если 19 в. и не стал веком «жанра», это было связано не столько с отсутствием талантливых художников, сколько с теми новыми условиями, в к-рых они теперь работали, — полное размытие границ «жанра» и уход на второй план религиозной живописи. В начале века во Франции работали Бойи и Демарна, а немного позже — О. Домье (острое зрение к-рого заставляет вспомнить Я.Х. Стена и У. Хогарта) и, особенно, Мейссонье. Импрессионизм, хотя и использовал темы, к-рые можно называть жанровыми, глубоко трансформировал их смыслы. Однако «жанр» не умер в эпоху импрессионизма — об этом свидетельствуют

работы П. Сезанна («Игроки в карты»), В.В. Ван Гога и Тулуз-Лотрека. П. Пикассо изображал свою мастерскую, апеллируя к искусству Вермера. Однако подлинный мастер жанровой живописи 20 в. пришёл из страны, в к-рой повседневность особенно богата открытиями, — американец Э. Хоптер («New York Movie», 1939, Нью-Йорк, Музей современного искусства).

Жарких Юрий Александрович (р. 1938, Тихорецк Краснодарского края), российский художник

» В 1967 закончил Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомова в Ленинграде, затем некоторое время работал на Алтае. С первых самостоятельных шагов в искусстве заявил о себе как о ярком, самобытном художнике. В 1970-е один из лидеров неофициального искусства Ленинграда и Москвы, организатор первых выставок художников андеграунда в Ленинграде в ДК Газа (1974) и «Невский» (1975), участник «Бульдозерной выставки» (1974) в Москве. Участвовал в первой (после «Бульдозерной») разрешённой выставке московских «неофициалов» в Измайловском парке 29.9.1974 вместе с В.А. Овчинниковым, И.И. Синявиным, Е.Л. Рухиным и В.И. Филлимоновым. По его инициативе в конце 1975 было создано Товарищество экспериментальных выставок, объединившее художников-нонконформистов. Из-за преследования властей эмигрировал в Германию, а затем во Францию, где живёт и работает уже более 30 лет. Работы Ж. экспонировались в Москве и Ленинграде (1989). Экспонент более

150 персональных и групповых выставок в Барселоне, Бонне, Брюсселе, Лондоне, Монте-Карло, Нью-Йорке, Париже, Токио, Цюрихе и других городах. Творчество Ж. при несомненной глубокой авторской индивидуальности развивалось и продолжает развиваться под влиянием традиций русского авангарда и немецкого экспрессионизма. Близкий к «аналитическому реализму» П.Н. Филонова метод художника позволяет ему через многочисленные напластования материального рассмотреть истинную духовность мира, человека. Проект «Алфавит поэта» включает 20 живописных работ (все 1995—2002), каждая из к-рых соответствует одной из букв латинского алфавита от «А» до «V». В их числе «Адам», «Голгофа», «Интуиция», «Кредо», «Мёртвым возрождение» и др. Интерес к букве, слову читается в каждом полотне художника. Он активно вводит в контекст изображения целые фрагменты прозаических и поэтических текстов. Полотна Ж. глубоко метафоричны, за неоднозначностью и напряжённостью сюжетов и тем в них прочитывается обострённое, почти болезненное ощущение трагизма окружающего мира.

«Жар-цвет», объединение живописцев и графиков, основанное в Москве в декабре 1923

» В него вошли главным образом бывшие члены «Мира искусства» (К.Ф. Богаевский, А.Е. Архипов, М.А. Волошин, В.А. Ватагин, О.Л. Делла-Вос-Кардовская, М.В. Добужинский, Д.И. Митрохин, П.И. Нерадовский, А.П. Остроумова-Лебедева, К.С. Петров-



«Жар-цвет». А.Е. Архипов. «На Волге». 1889

Водкин, Н.Э. Радлов, В.Д. Фалилеев и др.). В объединение вошли также бывшие члены «Московского салона» — М.А. Добров, И.И. Захаров, А.Э. Миганаджиан, М.Е. Харламов и др. Их объединяло внимание к вопросам художественного мастерства, к культуре живописи и рисунка, к картине в её традиционной форме. Их произведения отличались мастерством живописи и рисунка, в то же время тяготели к декоративной стилизации. Действовало в основном как выставочное объединение, в 1924—29 в Москве было организовано пять выставок его членов. Объединение распалось в 1929.

Жданов Александр Павлович (11.1.1938, ст. Вёшенская, Ростовская обл., — 18.7.2006, Вашингтон, США), российский художник

» Учился в Ростовском художественном училище им. М.Б. Грекова,



«Жар-цвет». К.Ф. Богаевский. «Старый Крым». 1902

откуда его неоднократно исключали. В 1973 переехал в Москву. Принимал активное участие в андерграундной художественной жизни. Участвовал в «Бульдозерной выставке». В 1987 эмигрировал в США, перед этим приковав себя к дереву у американского посольства в знак протеста перед решением КГБ, не выпускавшим его из страны. Работы художника находятся в музее «Другое искусство» (Москва), в Коллекции нонконформистского искусства Нортон Доджа (США), музея Зиммерли (США), а также в частных коллекциях США, Германии, России.

Жёгин Лев Фёдорович [20.11 (2.12).1892, Москва, — 1.10.1969, там же], российский художник и теоретик искусства

» Сын архитектора Ф.О. Шехтеля (позднее взял фамилию матери). Занимался в школе-студии К.Ф. Юона (1909—10) и Московском

училище живописи, ваяния и зодчества, после революции преобразованном в Свободные художественные мастерские (1911—19). Иллюстрировал (совместно с В.Н. Чекрыгиным) первую поэтическую книгу В.В. Маяковского («Я», 1913). В 1914 путешествовал с Чекрыгиным по Западной Европе. Был членом группы «Маковец». Как и многие другие «маковчане», стремился придать новую жизнь религиозному символизму (серия «Библейские сюжеты», акварель, гуашь, уголь; начало 1920-х). Любил рисунок углём, много работал акварелью, гуашью либо в смешанной технике, поэтому его композиции чаще всего занимают промежуточное положение между графикой и живописью. В своей живописи и графике предпочитал простые пейзажные и жанровые мотивы в духе «тихого искусства», насыщая их философски созерцательным настроением. После распада «Маковца» стал душой объединения «Путь живописи» (1926—30). В манифесте объединения выразил идею картины как самоценного «маленького мирка», «органически замкнутого в себе». Именно это кредо и воплощено в циклах («Московские пейзажи», 1918—19; «Из Достоевского», 1930-е; вариации на тему «Пира во время чумы» (1920—30-е) и «Египетских ночей» (1940-е) А.С. Пушкина; акварели с букетами цветов, 1940—50-е), полных камерной, лирически-уединённой экспрессии. Впоследствии практически не выставлялся, зарабатывая на жизнь как художник-оформитель (Исторического музея и Дворца-музея в Останкино, Москва). Плодотворно занимался теорией,



Жегин Л.Ф. «Портрет второй жены художника Варвары Тихоновны Зоновой». 1932



Жданов А.П. «Современники». 2003



Жерар М. «Первые шаги». Около 1788

разработав — преимущественно на примере древнерусской живописи — близкое семиотике понимание искусства как автономной структуры, не зависящей от историко-социологических мотиваций. Наиболее значительный его труд — посмертная книга «Язык живописного произведения» (1970).

Жерар Маргерит (Gérard Marquerite) (28.1.1761, Грасс, — 18.5.1837, Париж), французская художница

» Ученица Ж.О. Фрагонара. Содержание для своих картин, пользовавшихся большим успехом в конце 18 и в начале 19 в., она почерпнула из семейной жизни среднего и высшего классов французского общества. Работала в самых разных жанрах и техниках, но постепенно пришла к теме семейной жизни и уюта, созданного руками женщины. Её картины лишены оригинальности, нередко сентиментально слащавы и отличаются тщательностью исполнения, впадающего в сухость и прилизанность; но за ними нельзя не признать достоинств рисунка, лепки и даже искреннего чувства. Несмотря на очевидную тягу к теме домашнего очага, Ж. сумела найти своё место в художественной жизни революционной Франции и эпохи правления Н. Бонапарта (Консулат и Первая империя). Ей удавалось сочетать свой интерес к «дамской» теме с реалиями времени, о чём свидетельствует полотно «Милосердие Наполеона» (1808). Единственный

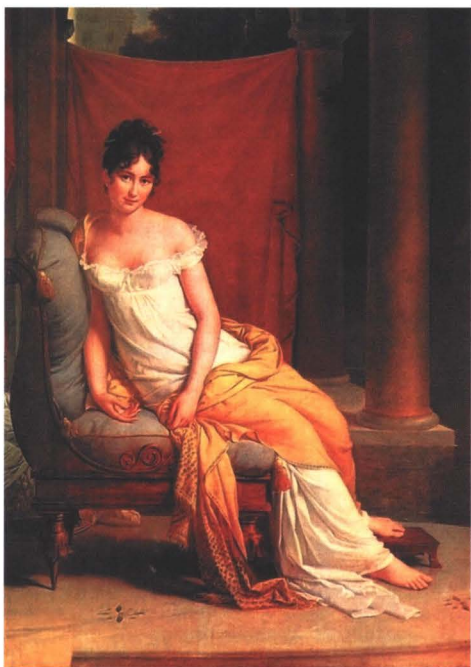
жанр, к которому она редко обращалась, был портрет. Она упражнялась также в гравировании и воспроизвела в офортах некоторые из композиций Фрагонара. Для романа П. Шодерло де Лакло «Опасные связи» Ж. выполнила ряд иллюстраций.



Жерар Ф.П.С. «Оссиан вызывает духов». 1801

Жерар Франсуа Паскаль Симон де (Gérard François Pascal Simon de) (4.5.1770, Рим, — 11.1.1837, Париж), французский художник, представитель классицизма

» В 14 лет начал заниматься скульптурой. В 1786 поступил в мастерскую Ж.Л. Давида. Как живописец Ж. заявил о себе во время Великой французской революции, выдвинувшись в число лучших художников того времени после получения первой премии на конкурсе Конвента за эскиз, изображающий заседание Национального конвента 10.8.1792. В 1793 помог Давиду в работе над картиной «Лепелетье на смертном ложе» (1893). В 1795 Ж. выставил в Салоне свой вариант «Велизария». Но Ж., как и большинству учеников Давида, не удалось соединить классические образцы с новыми идеями, захватившими французское общество тех лет. Поэтому вполне закономерен переход художника от революционной тематики и строгости форм классицизма к мифологическим сценам. Так, картина «Амур и Психея» (1798, Лувр) имела колоссальный успех у зрителей Салона 1798, привыкших к модным аллегориям П.П. Прюдона. Его последующие работы в духе салонной Античности («Ахилл», 1818; «Дафнис и Хлоя», 1824) становятся всё более манер-



Жерар Ф.Л.С. Портрет мадам Рекамье. 1802

ными, но и они неизменно находят восторженных почитателей. После прихода к власти Наполеона Ж. стал любимым художником императора. По его заказу в 1810 он написал «Битву при Аустерлице». С таким же успехом Ж. работал и во времена Реставрации, он стал первым живописцем Людовика XVIII, от которого в 1819 получил баронский титул. Впоследствии написал исторические картины, к-рые приобрели более монархическое содержание: «Коронация Карла X», «Смерть Карла X в Риме», «Въезд Генриха IV в Париж в 1594 году». Ж. оста-



Жерико Ж.Л.А.Т. «Раненый кирасир». 1814



Жерве А. «Кафе «Сцена» в Париже». 1877

вил свой неизгладимый след в искусстве благодаря превосходным портретам императора Наполеона и членов его семьи: его жён — Жозефины и Марии Луизы Австрийской, его братьев и сестёр, а также портретам госпожи Ж. Сталь, А. Гумбольдта, красавицы Ж. Рекамье. Уже первая работа художника в этом жанре — «Портрет мадемуазель Броньяр», — выставленная в Салоне 1795, покорила парижан своим аристократизмом и благородством. В том же году им создан нарядно-элегантный «Портрет художника Изабе с дочерью» (1795). Более чем триста его полотен запечатлели наиболее выдающихся личностей первой трети 19 в., как в области политики и военного дела, так и в сфере науки, литературы и искусства. Среди его моделей были и представители русской аристократии: им написаны «Портрет канцлера В.П. Кочубея» и «Портрет М.В. Кочубей». С 1811 — профессор Школы изящных искусств.

Жерве Анри (Gervex Henri) (10.12.1852, Париж, — 7.6.1929, там же), французский художник

» Ученик П.Н. Бриссе, Э. Фромантена и А. Кабанеля. Впервые стал известен картинами мифологического содержания, исполненными в духе французского идеализма, например «Сатир, играющий с вакханкой» (Париж, Люксембургская галерея) и «Диана и Эндимион». Впоследствии, примкнув к группе реалистов, стал писать кроме портретов также сцены парижской жизни. Сильный колорит и искусная игра световыми эффектами являются

главными достоинствами его произведений, к-рые, однако, можно иногда упрекнуть в неглубоком содержании и расчёте на слишком грубое пробуждение эмоций в зрителе. Главные произведения: «Анатомирование трупа в больнице» (1876), «Причастие в парижской церкви Пресвятой Троицы» (1877), «Ролла» (1878, на тему из поэмы А. Мюссе), «После бала» (1880), «Контора благотворительного учреждения» (1883), «Заседание жюри по живописному отделу парижского салона» (1885), «Перед операцией» (1887) и «В редакции газеты „Ла Републик франсез“» (1891, собрание портретов).

Жерико Жан Луи Андре Теодор (Géricault Jean Louis André Théodore) (26.9.1791, Руан, — 26.1.1824, Париж), французский художник

» Учился в Париже у К. Верне и Дж.Б.П. Герена, копировал произведения старых мастеров в Лувре. Служа в королевских мушкетёрах, Ж. писал преимущественно батальные сцены. Успех пришел к нему после создания картины «Офицер конных егерей, идущий в атаку» (Париж, Лувр), выставленной на Салоне 1812. Во время пребывания в Италии в 1816—17 открыл для себя искусство Б. Микеланджело. Его композиции стали более смелыми и уверенными, что проявилось уже в подготовительных набросках к картине «Бег свободных лошадей» (Лувр). Знаменитое полотно с изображением кораблекрушения — «Плот „Медузы“» (Лувр), выставленное на Салоне 1819, вызвало ин-



Жерико Ж.Л.А.Т. «Дерби в Эпсоме». 1822

интерес из-за своего откровенного реализма и смелой антиклассической направленности. Новизна сюжета, глубокий драматизм композиции и жизненная правда этого мастерски нарисованного и написанного произведения не были сразу оценены по достоинству, но вскоре оно получило признание даже со стороны приверженцев академического стиля и принесло художнику славу талантливого и смелого новатора. В 1820—22 жил в Англии, где познакомился с традицией колоризма, в то время почти неизвестной на континенте, увидел гравюры с изображением спортивных сцен и эпизодов из повседневной народной жизни. Картина с изображением скачек «Дерби в Эпсоме» (1822, Париж, Лувр) предвосхитила некоторые эффекты живописи импрессионистов. Этюды с натуры, мастерские литографии и многочисленные жанры, исполненные Ж. в последние годы жизни и изображающие лошадей в различных отношениях к человеку, отличаются необыкновенной энергией и верностью натуре. Среди произведений Ж., выполненных после возвращения во Францию, можно выделить «Пейзаж с печью для обжига извести» (1823, Париж, Лувр) и пять картин с изо-

бражением умиленных (Лувр, Париж, Лион, Гент и частное собрание). Погиб в результате несчастного случая — падения с лошади. Преждевременная кончина помешала ему написать уже задуманную

большую картину «Отступление французов из России в 1812».

Жером Жан Леон (Gérôme Jean Léon) (11.5.1824, Везуль, департамент Верхняя Сона, — 10.1.1904,



Жером Ж.Л. «Пальцы вниз». 1872

Париж), французский художник и скульптор

» Учился у П. Делароша и М.Г.Ш. Глейра. Был поклонником античного искусства, к-рое вдохновило его на создание нескольких произведений, в том числе «Бой петухов» (1846, Париж, музей д'Орсэ). Античность, наряду с историей Людовика XIV и Наполеона, давала сюжеты иллюстративным по своему характеру работам Ж. («Смерть Цезаря», 1865). Среди многочисленных картин Ж. — «Греческий интерьер», «Век Августа» (1855), «Алкивиад и Аспазия», «Конде на приёме у Людовика XIV» (Нью-Йорк, музей Метрополитен). Много путешествовал (Египет, Турция, Алжир), и арабские наездники и одалиски стали излюбленными темами его произведений. Небольшие «восточные» полотна Ж. красочны и хорошо скомпонованы. Преподával в Парижской школе изящных искусств (профессор, 1863). Был сторонником официального искусства и критиковал импрессионистов во время «Салона отверженных» (1863) и Всемирной выставки (1900). Ему принадлежат несколько мраморных раскрашенных статуй обнажённых женщин, пользовавшихся большим успехом у публики на Салонах второй половины 19 в.

Живаго Семён Афанасьевич [1807, Рязань, — 27.3(8.4).1863, Москва], российский художник

» Сын купца, с детства чувствовал влечение к искусству и научился рисовать почти без наставников. В 1826 подал образец своей работы великому князю Михаилу Павловичу, к-рый принял молодого человека под своё покровительство и

способствовал его поступлению в ученики С.-Петербургской академии художеств за казённый счёт. Основным наставником был А.Г. Варнек. Получив в годы обучения две малые серебряные медали, окончил в 1832 Академию в звании классного художника. В последующие годы (1833—39) жил в Италии, где писал копии с картин известных мастеров и исполнял самостоятельные композиции. Именно за копию с полотна Г. Рени «Мадонна делла Пьета» и за свою оригинальную картину «Неверие апостола Фомы» Ж. получил по возвращении в С.-Петербург звание академика (1839). В 1842 за работу «Богоявление Господне» («Крещение Господне») живописец был удостоен звания профессора. В 1848—50 служил при с.-петербургской таможне экспертом по отличению привозимых из-за границы художественных произведений от промышленных. В 1850 переехал в Москву. Большой вклад он внёс в росписи Исаакиевского собора в С.-Петербурге, Богоявленского и Спасского монастырей в Рязани, церкви Коммерческого училища и церкви Успения в Москве. Изредка художник писал портреты и бытовые композиции, отмеченные высоким исполнительским мастерством. Из картин заслуживают внимания «Тайная вечеря» и «Моление о чаше».

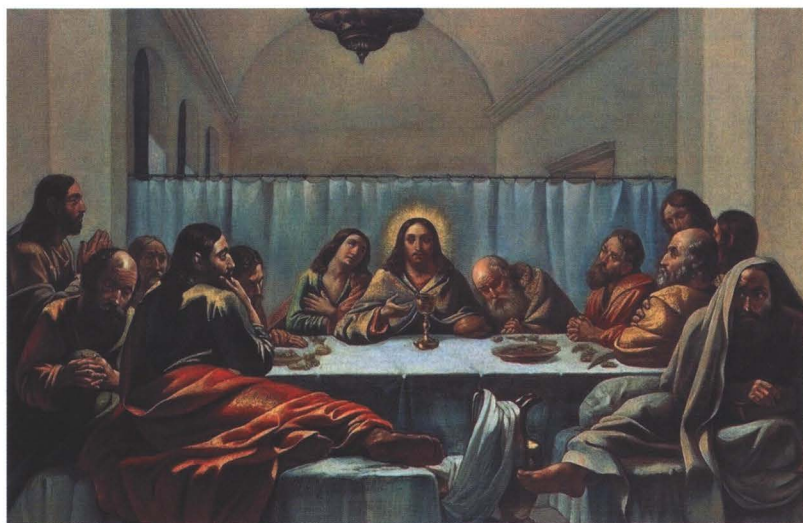
Живописец, художник, занимающийся искусством живописи

» Этот термин в разные эпохи и в соответствии с разными жанрами живописи имел различные смысловые оттенки. В Средние века так называли преимущественно тех, кто создавал стенную живопись, а иног-

да и тех, кто украшал рукописи, хотя основное различие делали между живописцем («pictor») и миниатюристом («illuminator»). По отношению к женщинам-художницам использовали термин «enlumineuse», или «enluminesse». С 14 в. во Франции Ж. были организованы в различные общины. Художники, объединённые в эти сообщества, приравнивались к обычным ремесленникам. Тем не менее внутри одной мастерской работа была специализирована, она выполнялась членами мастерской под руководством мастера. Одни художники, так называемые «imagiers», или «imageurs», расширяли статуи, а шорники занимались украшением седел и работали главным образом с кожей. Наконец, художники, называемые «de plate peintures», работали на плоской основе (алтари, полиптихи, картины, стены). В мастерских миниатюристов также существовало разделение труда. Чтобы отделить художников от ремесленников, нек-рые феодалы и князья, начиная с 14 в., принимали на службу талантливых художников. В 16 в. это покровительственное отношение не спасало художников от наблюдения со стороны судов и их общин. Титул «первого художника короля» присваивался художнику, осуществлявшему надзор за живописными и скульптурными работами, заказанными королем. В Академии художники различались в соответствии с жанрами живописи, в к-рых они работали: исторические Ж., жанристы, портретисты и т. д. В 19 в., согласно академическим представлениям, Ж. — это художник, к-рый «представляет предметы природы на плоскости так, словно они выпуклые». Как и в 18 в., Ж. в это время подразделялись по жанрам: исторические Ж., батальисты, маринисты, жанристы, портретисты и т. д. В настоящее время эти различия больше не имеют принципиального значения и представляют только исторический интерес, оставаясь в обиходе историков искусства (см. также Цех, Гильдия).

Живописная иллюстрация в книге, тип иллюстраций (т. е. изображений), помещаемых в книге с целью пояснения или дополнения текста, а также для образительного истолкования литературных и научных произведений

» Ж. и. получила широкое распространение уже в Древнем Китае и Древнем Египте, напр. египетская «Книга мёртвых» (с эпохи Нового царства, XVI—XI вв. до н. э.), лучшие образцы к-рой, написанные на папирусных свитках, богато укра-



Живаго С.А. «Тайная вечеря». 1845—1846

шены тончайшими рисунками. В позднеантичной и раннехристианской рукописной книге Европы Ж. и. представлена в виде миниатюр, заставок, концовок, инициалов (буквиц) и др. элементов декоративного оформления (напр., Ватиканский и Римский Вергилий, Кведлинбургская Итала 1–5 вв., Венская Книга Бытия, VI в. и мн. др.). В России Ж. и. миниатюры известны со времени появления письменности и первых рукописных книг (Остромирово Евангелие, 1056–57; Изборник Святослава, 1073). Книжная миниатюра развивалась параллельно с иконописью и пользовалась её художественным языком. Ж. и. с появлением книгопечатания сменилась гравюрой (на дереве, позже — на меди). Ж. и. стала, гл. обр., составной частью графики. Наиболее ранние ксилографические иллюстрации появились в Китае в 6–7 вв., наибольшее распространение они получили с 12 в. Китайская Ж. и. (сохраняющая композиционные приёмы живописи) отличается выразительной лапидарностью изобразительного языка. Европейская ксилографическая иллюстрация, зародившаяся в 15 в., первоначально вырезалась на одной доске с текстом и помещалась вместе с набором; она отличалась лаконизмом обобщённых контуров, гармонирующих с рисунком шрифта (особенно изысканны произведения итальянских ксилографов конца 15 — начала 16 в.). Крупнейшими мастерами Ж. и. эпохи Средневековья и Возрождения были М. Вольгемут, В. Плейденвурф, Й. Амман, А. Дюрер, Г. Бальдунг, Г. Гольбейн Младший, Л. Кранах Старший в Германии, У. Граф в Швейцарии, Я. Сварт, Лука Лейденский в Нидерландах, Б. Саломон, Ж. Дюво во Франции, Тициан в Италии. В 16–17 вв. возникли также и первые русские, украинские и белорусские ксилографические Ж. и. С конца 16 в. в Ж. и. стала преобладать техника гравирования на меди; Ж. и. превратилась в самостоятельную композицию, к-рую исполняли на отдельном листе и вклеивали в текст. В Ж. и. эпохи барокко особое значение приобрёл гравированный фронтиспис в виде барочной триумфальной арки, искусные виньетки, представлявшие собой сложные аллегорические композиции («Лицевая Библия» Н. Пискагора, 1650; «История северных народов» О. Магнуса, изданная в 16–17 вв. практически во всех странах Западной Европы более 25 раз; «Букварь» Карiona Истомина, 1694; «Библия» Василия Кореня, 1692–96). В 17 в. Ж. и. стала использоваться в научно-тех-



Живописная иллюстрация. «Книга мёртвых». Древний Египет. Около 1300 до н. э.

нической литературе: карты, схемы, «анатомии», изображения растений, животных. Среди мастеров Ж. и. 17 в. — А. Темпеста, С. делла Белла в Италии, К. де Пассе, Ж. Калло во Франции, П.П. Рубенс во Фландрии, Р. де Хогс в Голландии, М. Мериан в Германии, В. Голлар в Чехии. В эпоху рококо получили развитие Ж. и. к художественным текстам — сцены, иллюстрирующие описываемые ситуации, аллегорические виньетки. В 18 в. связь Ж. и. с книгой стала прочнее благодаря тому, что художники начали раскрывать в ней взаимоотношения литературных персонажей (Ю. Гравло, Ж.М. Моро, Ш. Эйзен, Ф. Буше, О. Фрагонар во Франции, Д.Н. Ходовецкий в Германии, У. Хогарт в Англии, Дж. Пьяццетта в Италии). Ж. и. художественных текстов получила особое распрост-

ранение с конца 18 в. С этого времени Ж. и. в художественной литературе могла иметь как самостоятельную ценность, так и быть, в той или иной мере, независимой от текста. В России особенно значительны работы Н.А. Львова, И.А. Иванова, Ф.П. Толстого, Г.Г. Гагарина, А.А. Агина. На рубеже 18–19 вв. появились более гибкие и дешёвые изобразительные средства — торцовая гравюра на дереве («политипаж») и литография; для 19 в. характерны как законченная Ж. и. — композиции на отдельных листах, так и беглые наброски в тексте. Большой интерес в этом плане представляют Ж. и. мастеров, тесно связанных с журнальной графикой (О. Домье, П. Гаварни, Ж. Гранвиль) с их остро сатирическим характером. У художников-романтиков (У. Блейк, Э. Калверт в Англии, Э. Де-



Живописная иллюстрация. «Апокалипсис Сен-Севера». Франция. 11 век

лакруа, Ж. Жигу во Франции, Л. Рихтер в Германии) Ж. и. ярко воссоздавала эмоциональную атмосферу произведения. Очень живописны иллюстрации П.Г. Доре во Франции, А. фон Менцеля в Германии, Х.К. Брауна (Физа) и Дж. Крукшанка в Англии, Ф.П. Толстого, Г.Г. Гагарина и А.А. Агина в России. Середина 19 в. — время относительного упадка Ж. и., превратившейся по существу в отрасль станковой графики. Возрождение искусства Ж. и. связано с протомодерном и модерном. Созданная на рубеже 19—20 вв. «Царская охота» Н.И. Кутепова, оформленная рисунками всех крупнейших художников России, осталась одной из лучших книг в истории не только русской Ж. и., но и русской живописи. В конце 19 в. неограниченная свобода репродуцирования любого изображения (появилась фотомеханическая репродукция) резко увеличила возможности Ж. и., породив многообразие её техник, и придала ей станковый характер. К достижению синтетического единства иллюстрации со шрифтом и орнаментальными элементами оформления стре-

мился в Англии У. Моррис (совместно с У. Крейном). Изысканно-декоративная стилизация и тонкое ощущение плоскости листа присущи художникам, работавшим в духе «модерна» и национально-романтических течений: О. Бёрдсли в Англии, Е.Д. Поленовой, В.М. Васнецову, И.Я. Билибину в России. Эпоха модерна вообще стала временем расцвета русской Ж. и., особенно в связи с деятельностью объединения «Мир искусства», мастера которого решали проблемы декоративной связи иллюстрации и книги, эмоциональной выразительности иллюстрации (А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере и др.). К значительным достижениям искусства Ж. и. рубежа 19—20 вв. принадлежат также работы Т.А. Стейнлена, Д. Вьержа во Франции; М.А. Врубеля, Л.О. Пастернака, Д.Н. Кардовского в России; У. Хогарта в Англии; Р. Кента в США. Огромное влияние на развитие иллюстрации в целом в 1920-х оказал расцвет русской школы ксилографии (В.А. Фаворский, А.И. Кравченко), рисунка (В.М. Конашевич, Н.Н. Купрезов, В.В. Лебедев, Н.А. Тырса), зарождение фотомонтажа, появление элементов плакатности в иллюстрации (А.М. Родченко и др.). В 20 в. для Ж. и. была характерна сугубо личная интерпретация художником литературного текста, построенная на вольном ассоциативном отображении (М. Дени, А. Майоль, Р. Дюфи, А. Матисс, П. Пикассо во Франции, Ф. Мазерел в Бельгии, Х. Эрн в Швейцарии, Р. Гуттузо в Италии). В России для иллюстрации 1930 — начала 1950-х было характерно стремление к передаче специфики психологической стороны повествования, реалистической достоверности образов (Д.А. Шмаринов, С.В. Герасимов, Кукрыники, Е.А. Кибрик, Д.А. Дубинский). Иллюстрация (угольный или карандашный рисунок, литография) всё больше сближалась со станковой графикой, а с конца 1950-х вновь возродилась как специфическое искусство, явив исключительное разнообразие как техник и стилей, так и взаимоотношений с литературным текстом. Современная Ж. и., часто создаваемая с помощью компьютерной графики, осваивает новые виды, напр. сториборды или иллюстрации для сайта, и становится всё ближе к дизайну.

Живописность, особые свойства художественного исполнения, отражающие объективные качества предметного мира и характерные прежде всего для станковой живописи

» Видимые глазом картины действительности никогда не бывают скопищем застылых форм, они так или иначе выражают жизнь, движение, изменчивость материального мира через непрестанное изменение его облика. Живописным и в натуре и в искусстве можно называть всё, что ясно говорит глазу о такого рода динамике правдивой гибкостью, подвижностью цветовых и световых отношений, богатством контрастов, мягкостью переходов и пр. В произведениях Тициана, Рембрандта, Д. Веласкеса, В.И. Сурикова, И.Е. Репина, В.А. Серова Ж. выступает как мощное художественное средство, передающее натуру со всей трепетностью жизни. Термин Ж. применим также к графике, скульптуре, декоративно-прикладному искусству в соответствии с характером задач и изобразительных возможностей каждого из этих видов искусства.

Живописцы реальности (франц. *peintres de la realite*, итал. *pittori della realta*), течение в итальянской и французской живописи 17—18 вв., не составлявшее организованного или идейно-художественного целого, но явившееся важной ступенью на пути европейского искусства к реализму

» Значение Ж. р. выявлено одной из выставок в Париже (1936). У истоков движения Ж. р. в нач. 17 в. стояла группа поселившихся в Италии нидерландских и немецких художников «Бент» (нидерланд. *Bentvogels* — перелётные



Живописцы реальности. Черути Дж. Мальчик с корзиной. 1745

Жерико Теодор

«Плот „Медузы“»

1819 год

Холст, масло, 491 × 716 см

Париж, Лувр

Сюжетом для полотна «Плот „Медузы“» послужил рассказ о гибели по вине французского правительства около берегов Африки судна «Медуза». На картине нет героя, зато увековечены безымянные люди, страдающие и достойные сочувствия. Они даже в минуты отчаяния сохраняют величие,

и лишь страстное движение, которым проникнута вся группа, нарушает равновесие. В композиции картины художник остался верен традиции классической живописи: всё полотно занимает пирамидальная группа скульптурно вылепленных, объёмных человеческих тел. Она построена на пересекающихся диагоналях, которые должны были подчеркнуть и стремление людей туда, где виднеется спасительный корабль, и стихийное встречное движение ветра, надувшего парус и относящего плот прочь. В этой картине Жерико продемонстрировал исключительно реалистичную манеру живописи.

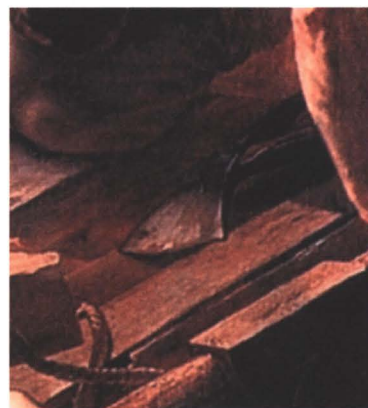


Тяжёлые волны вздымаются к небу, грозя залить плот и сгрудившихся на нём несчастных людей. Чтобы правдиво изобразить стихию, Жерико изучал эффекты неба и моря на месте трагедии.

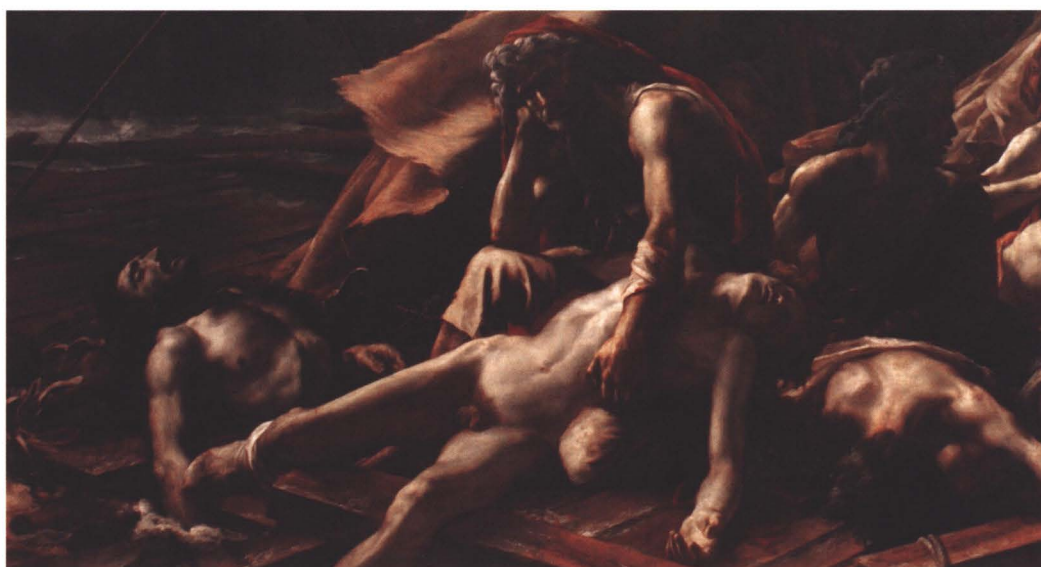




На втором плане расположена группа верящих в спасение, ведь и в мир смерти и отчаяния может прийти надежда. Эта группа образует своего рода «пирамиду», которую венчает фигура негра-сигнальщика, старающегося привлечь внимание появившегося на горизонте брига «Аргус». Кроме того, Жерико удалось показать разную реакцию на происходящее всех участников трагедии. Это выражено и в колорите картины: если на «фризе смерти» он был тёмный, то к горизонту — символу надежды — он стал светлее.

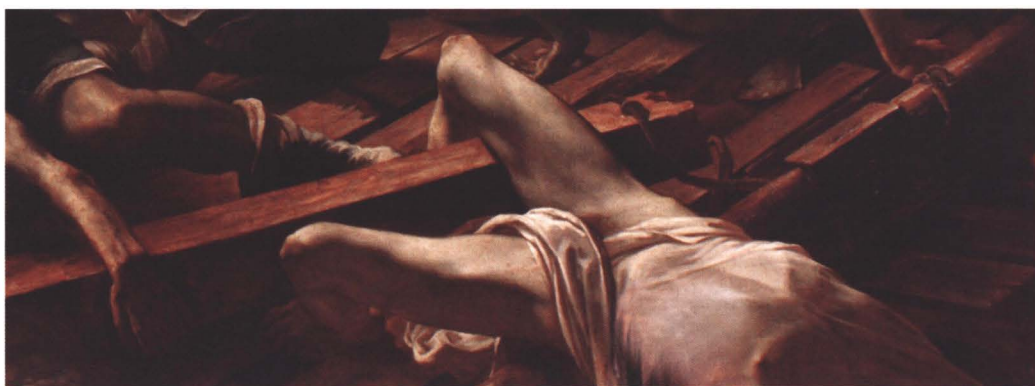


Картина Жерико стала страстной поэмой борьбы горстки людей с неумолимой стихией океана. Этот клинок — деталь, намекающая на просочившиеся в печать слухи о случаях каннибализма на плоту «Медузы».



На первом плане — «фриза смерти» — фигуры в натуральную величину. Здесь показаны умирающие, погружённые в полную апатию люди. В безнадёжном отчаянии сидит отец у тела любимого сына, поддерживая его рукой, словно пытаясь уловить биение замершего сердца. Он повернулся спиной к остальным персонажам картины, видимо, утратив желание жить. Справа от фигуры сына — лежащий головой вниз труп юноши с вытянутой рукой. Над ним человек с безумным, блуждающим взглядом.

Жерико развернул на плоту, захлёстываемом волнами, сложную гамму психологических состояний и переживаний людей, терпящих бедствие. Вот поэтому даже трупы на картине не несут на себе печать дистрофического истощения и разложения, лишь точно переданная одеревенелость их тел показывает, что перед зрителями мёртвые.





Живопись. Натюрморт. Хеда В.К. «Завтрак с омаром». 1648

обладает широким кругом выразительных средств, среди которых важнейшие — композиция, рисунок и цвет (*колорит*). Ж. может пользоваться как оттенками одного цветового тона, так и системой взаимосвязанных тонов (красочная гамма), неизменяемым локальным цветом или цветовыми градациями (полутона, переходы, оттенки), показывающими различия в освещении предметов, в их положении в пространстве и среде; рефлексy обнаруживают взаимодействие различно окрашенных объектов; единство живописного тона позволяет объединять предметы со средой, валёры показывают тончайшие оттенки, возникающие при взаимодействии предметов и среды. На непосредственном изучении натуры основано воспроизведение естественного солнечного света и воздушной среды (*пленэр*). Выразительность Ж. достигается и характером мазка, обработкой красочной поверхности (*фактура*). Построение объёма и пространства в Ж. связано с линейной и воздушной перспективой, светотеневой моделировкой, использованием конструктивных качеств рисунка и пространственных свойств тёплых и холодных цветов. Ж. может быть однослойной (*алла прима*) и многослойной, имеющей прозрачные и полупрозрачные слои, *подмалёвок* и *лессировки*. Основой

для живописных произведений служат деревянные и медные доски, начиная с эпохи *Возрождения* — холст, в настоящее время — оргалит, текстолит и т. д. Для небольших работ, чаще подготовительного характера, используют *бумагу* и *картон*. Как правило, основу под Ж. предварительно покрывают спе-

циальным *грунтом*. В европейском искусстве различные техники исторически сменяли друг друга. В Средние века господствовала *иконопись* и Ж. temperными красками на деревянной основе. С 15 в. получила распространение *масляная живопись*. До 1860-х применялась последовательная трёхслойная работа масляными красками. Сначала рисунок, потом подмалёвок, в котором обозначалась форма изображения, затем лессировки, посредством которых картина насыщалась цветом. В этом заключалась т. н. «техника старых мастеров». Впоследствии, во многом благодаря французским импрессионистам (см. *Импрессионизм*), этой системы уже не придерживались, все три этапа работы смешались в едином нерасчлennом методе Ж. По традиции основными инструментами Ж. служат *кисти* различной ширины и мягкости, но используются также *мастихины* и специальные устройства для распыления жидкой краски (*аэрографы*) и для перенесения на холст изображений фотохимическим способом. Ж., как и любой вид искусства, оказывает эмоциональное воздействие на зрителей, формируя их духовную культуру и мировоззрение. Ж. — очень древнее искусство, прошедшее на протяжении многих веков эволюцию от *наскальных изображений* позднего палеолита (40—8 тыс. лет назад) до новейших течений 20 в. В Ж. палеолита композиционное начало выражено слабо, для неё характерны как линейно-силуэтные изображения, так и несложная моделировка. Ж. неолита, отразившая более развитые, более



Живопись. Пейзаж. Левитан И.И. «Вечерний звон». 1892



Живопись. Исторический жанр. Суриков В.И. «Боярыня Морозова». 1887

абстрактно-обобщённые представления о мире, является и более отвлечённо-ритмизированной; в неолитических изображениях, сознательно связываемых в повествовательные циклы, появляется человек. Монументальная Ж., к-рая была связана обычно с заупокойным культом, существовала в восточных деспотиях (Древнем Египте и др. государствах; см. *Древнеегипетская живопись*), в древней Америке (см. *Искусство доколумбовой Америки*). В античную эпоху возникло стремление к воспроизведению реального мира таким, каким его видит человек. Это вызвало зарождение принципов светотени, элементов перспектив, появление объёмно-пространственных живописных изображений. Раскрылись новые тематические возможности отображения действительности живописными средствами. Ж. служила для украшения храмов, жилищ, гробниц и других сооружений, находилась в художественном единстве с архитектурой и скульптурой (см. *Древнегреческая живопись*, *Древнеримская живопись*). Средневековая Ж. была преимущественно религиозного содержания. Она отличалась экспрессией звучных, в основном локальных, цветов, выразительностью контуров. Основные виды средневековой Ж. — фреска, иконопись, а также миниатюра в рукописях; последовательность исполнения, тип изображения, композиция, раскраска — всё это регламентировалось. Фон фресок и картин, как правило, был условным, отвлечённым или золотым, воплощавшим в своём таинственном мерцании божественную идею. Значительную роль играла

символика цвета. В 1 тысячелетии подъём пережила монументальная Ж. в странах Передней и Средней Азии, в Индии, Китае, на Цейлоне. Искусство декоративно-плоскостной миниатюры развивалось в Месопотамии, Персии (см. *Иран*), Индии, Средней Азии, Турции. Особый интерес представляет дальневосточная Ж. тушью, акварелью и гуашью на свитках из шёлка и бумаги (Китай, Корея, Япония), к-рая шла по своему пути, отличавшемуся глубокой поэтичностью и своеобразием видения природы. Для Ж. эпохи Возрождения характерно сближение художников с природой, ближайшим проникновением

их в законы анатомии, перспективы, действия света и других естественных явлений. Художники Возрождения, рисуя картины традиционной религиозной тематики, начали использовать новые художественные приёмы: построение объёмной композиции, использование пейзажа на заднем плане. Это позволило им сделать изображения более реалистичными, оживлёнными, в чём проявилось резкое отличие их творчества от предыдущей иконографической традиции, изобилующей условностями в изображении. Наивысший расцвет искусства Возрождения пришёлся на первую четверть 16 в., получив название



Живопись. Батальный жанр. Рубо Ф.И. «Бой за Колочу». Фрагмент Бородинской панорамы. 1910

Высокое Возрождение. Работы творивших в этот период *Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне, Тициана, Корреджо* составляют золотой фонд мировой Ж. Подходя к Ж. с точки зрения естествоиспытателя, Леонардо да Винчи добился высокого мастерства в передаче мимики лица и тела человека, способах передачи пространства, построения композиции; вместе с тем его работы создают гармоничный образ человека, отвечающий гуманистическим идеалам. В 17—18 вв. процесс развития европейской Ж. усложнился. Стали складываться национальные школы во *Франции, Италии, Испании, Фландрии, Голландии, Великобритании, России.* Возникла борьба течений, прогрессивных и реакционных идей, передовых направлений против *академизма*; сосуществовали разные стилевые системы. Ж. провозгласила новые социально-гражданские идеалы, обратилась к более развёрнутому и точному изображению реальной жизни в её движении и многообразии, особенно повседневного окружения человека (пейзаж, интерьер, предметы обихода). В 17 в. расширилась и чётко оформилась система жанров, возросла роль станковой Ж. Формировались различные живописные системы: динамичная Ж. *барокко* с характерной для неё незамкнутой, спиралевидной композицией; Ж. *рококо* с игрой изысканных нюан-



Живопись. Анималистический жанр. Марк Ф. «Жёлтая корова». 1911

сов цвета, светлых тонов; Ж. *классицизма* с чётким, строгим и ясным рисунком. Нарастание станковизма, усиление потребности в произведениях, рассчитанных на интимное созерцание, повлекли за собой развитие более камерных, тонких и лёгких техник Ж. — пастели, акварели, туши, различных видов портретной миниатюры. После того как наметился упадок стиля рококо, в конце 18 в. возник аскетический *неоклассицизм*. Идея, что люди не выше сил Природы, находилась в противоречии с древнегреческой традицией и идеалами эпохи Возрождения, где человечество было, прежде всего, основой всего и имело свою собственную судьбу. Это размышление вынудило романтических художников изображать разрушенные церкви, кораблекрушения, резню и безумие. Они превратили пейзажную Ж. в главный жанр, до этого пейзаж рассматривался как незначительный жанр или как декоративный фон для главного предмета картин — людей. В 19 в. новые национальные школы Ж. начали складываться в Европе (в балканских странах) и в Америке. Расширились связи Ж. Европы и др. частей света, где опыт европейской реалистической Ж., отдельные формальные достижения получили самобытное истолкование (Индия, Китай, Япония др. страны); европейская Ж. также испытала влияние искусства неевропейских стран. Переворотом в Ж., на долгие годы повлиявшим на её развитие, было появление импрессионизма, стремившегося передать изменчивую красоту мира, выявившего возможности оптического смещения чистых

цветов и эффекты передачи фактуры. Художники вышли писать свои картины на пленэр. На рубеже 19—20 вв. развитие Ж. стало особенно сложным и противоречивым. Завоевывали себе право на существование различные реалистические и модернистские течения. Появилась абстрактная Ж. (*авангардизм, абстракционизм, андеграунд*), к-рая ознаменовала отказ от изобразительности и активное выражение личного отношения художника к миру, эмоциональность и условность цвета, утрированность и геометризацию форм, декоративность и ассоциативность композиционных решений. С приходом *модерна* в начале 20 в. произошёл основной качественный сдвиг. Ж., начиная с *постимпрессионизма*, перестала описывать в основном виденное и начала в картине выражать взгляд автора, его чувства, его правду, его видение, желая передать в изображаемом то главное, что невозможно выразить копированием действительности. В 20 в. продолжался поиск новых красок и технических средств создания живописных произведений, что привело к появлению новых стилей в Ж., но масляная Ж. по-прежнему осталась одной из самых любимых техник художников. С середины 1960-х Ж. становится одним из элементов «*non-арта*».

Живопись в кино (*Cinema et peinture*)

» Взаимоотношения живописи и кино можно рассматривать в нескольких аспектах: влияние художественного языка и жанровой системы жи-



Живопись. Модильяни А. «Портрет Жанны Збютерн в тёмной одежде». 1918

вописи на язык и жанровую систему кино — особенно в период становления кинематографа; использование живописи как основы визуального решения фильма. С одной стороны, произведение живописи в данной ситуации может выступать в качестве исторического документа, фиксирующего стиль, костюмы, интерьеры определенной эпохи. С другой стороны, источником вдохновения для режиссёра могут служить как формально-стилистические, так и смысловые аспекты живописных работ; отношения между кино и другими видами изобразительных искусств, особенно в области новых направлений экспериментального искусства и видео-арта. Подтверждение родства кино и живописи можно найти в самой истории их создания. Согласно легенде, первое живописное произведение представляло собой обедённую на стене тень человека: юноша уходил на войну, и его невеста оставила себе на память изображение возлюбленного. Картины, к-рые наблюдаем на экране кинотеатра, — это тоже лишь тени, возникающие при проекции зафиксированного на плёнке изображения. Подобно живописному изображению (картине), кинокадр ограничен рамкой. Отдельный кадр даёт возможность сопоставить некие средства изображения в кино и живописи — в частности, композицию, использование освещения (а впоследствии и цвета), — но в кино к чисто изобразительным качествам прибавляются временные аспекты, связанные с темпом и ритмом движения внутри кадра, а также ритмом монтажа, соединяющего, а иногда сталкивающего, сопоставляющего отдельные кадры. Как и в живописи, изображение в кино является двухмерным — впечатление трёхмерного пространства достигается при помощи перспективного построения (прямая перспектива с единой точкой схода, к-рой пользуются живописцы, начиная с эпохи Возрождения и к-рую «видит» глаз кинокамеры), а также живописной воздушной перспективы (тональные переходы цвета) и светотени. В кино помимо иллюзии трёхмерности создаётся и эффект динамизации пространства. Благодаря движению камеры предмет или события могут быть показаны с разных точек зрения, при этом установка объектива позволяет дать как очень широкую панораму, так и крупный план. При этом некие приёмы активного воздействия киноизображения — поезд, движущийся перпендикулярно плоскости экрана, рука с оружием, направленная «на зрителя», — напоминают эффекты, использовавшиеся ещё в барочной живописи.

Попытки если не создать иллюзию движения, то по крайней мере визуально передать последовательность действий и событий, предпринимались в изобразительном искусстве со времён Античности: рельефы на римской колонне Траяна, цикл фресок *Джотто ди Бондоне* в капелле дель Арена и др. Согласно афористичному выражению Луи Деллюка, кино — это живопись в движении. Но первых кинематографистов движение само по себе интересовало гораздо больше, чем живопись, — ведь именно движение было не только основным достижением кино по сравнению с другими видами изобразительных искусств того времени, но и главным средством привлечения аудитории. С самого начала в кинематографе сложились две линии — «линия Люмьера» (кино, фиксирующее реальность «как она есть») и «линия Мельеса» (создание на экране фантазийных образов). О влиянии живописи можно говорить и в том, и в другом случае — и речь идёт не просто о возможности сопоставить кадр из фильма с какой-либо картиной. Довольно сложно проследить прямые цитаты из определённых произведений живописи в работах Люмьера, фильмах Ч. Чаплина или впоследствии в итальянском неореализме. Но поскольку и живопись, и кино — искусства, связанные со зрением, видением и порождением образов, художник или режиссёр неизбежно усваивает предшествующий визуальный опыт, и стратегия его дальнейшей адаптации и использования не слишком зависит от того, насколько сознательно он был воспринят. Весь визуальный опыт 19 в. являлся продуктом истории развития живописи и отчасти фотографии, но он же тем самым подготовил и развитие кино. Поэтому в отношении «документальной» линии можно говорить не столько о прямых влияниях, сколько о сложившемся к тому времени способе видения, зрительного восприятия. Ведущая роль здесь принадлежит импрессионистам, стремящимся фиксировать непосредственные зрительные впечатления, создавшим композиции с необычной кадрировкой и ракурсами. Да и в самих сюжетах первых фильмов легко можно найти параллели с картинами импрессионистов, любивших городские пейзажи и жанровые зарисовки: «Завтрак младенца», «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» (братья Люмьер, все — 1895). В постановочном кино можно отметить влияние академической и салонной живописи, а также обращение к классике и живописи т. н. реалистического направления.

Цитаты из живописных произведений здесь носят более явный характер, и как правило, напрямую связаны с сюжетами самих фильмов. Так, сцена Тайной вечери в фильме «Жизнь и страсти Господа нашего Иисуса Христа» (Пате, 1904) повторяла композицию «Тайной вечери» *Леонардо да Винчи*; а режиссёр В. Гончаров вместе с художником-постановщиком В. Фестером в фильме «Русская свадьба 16 столетия» (1909) «оживлял» полотно художника К.Е. *Маковского*. Для русского кино немого периода связь экранного искусства с живописью была настолько очевидна, что даже актёра в то время называли «натурщиком», по аналогии с натурщиком в живописи. Есть и более поздние примеры заимствования — эпизод допроса царевича Алексея в фильме В. Петрова «Пётр I» (1937) повторяет мизансцену известной картины Н.Н. *Ге*. Приём «ожившей картины» нередко будет использоваться кинематографистами в ироническом постмодернистском ключе — С. Соловьёв в «Анне Карениной» (2009) стилизует под олеографию портреты работы В.А. *Серова*. В то же время система жанров в кинематографе формируется во многом по аналогии с жанровой системой живописи. Так, академические картины на античные и библейские сюжеты пришли в движение в жанре, получившем название «пеплум». Реалистический бытовой жанр дал изобразительную основу реалистическому, а впоследствии социальному кино. Картины Ф. Ремингтона и Ч. Рассела со сценами жизни и нравов Дикого Запада представляют собой практически готовую раскладовку будущих вестернов. Исторический и батальный жанры также нашли своё продолжение в кинематографе: такие картины, как «Вашингтон пересекает реку Делавар 25 декабря 1776 г.» Э.Г. Лойтце (1851) или «Покорение Сибири Ермаком» В.И. *Сурикова* (1895) можно считать вдохновителями будущих кинобоевиков. Живописные предшественники уже содержали в себе слагаемые жанра: монументальный формат изображения (именно для исторических боевиков впоследствии будут использоваться полиэкранный и широкий экран), большое количество действующих лиц (что соответствует массовке в кино), а также характерное соединение патристического энтузиазма, эпического размаха и мелодраматической интонации. Неслучайно подобные фильмы было принято называть «полотнами». Одним из ведущих мастеров кино, во многом определившим стилистику крупных постановочных картин, был Д.У. Гриффит. Его фильм «Не-

терпимость» (1916) стал эталоном для последующих поколений кинематографистов — в то же время сам Гриффит в изображении сцен из жизни древнего Вавилона опирался не столько на памятники шумерского искусства, сколько на картины французского художника 19 в. Ж. Рошгросса — в фильме важна была не аутентичность воспроизведения эпохи, а создание эффектного зрелища, производящего впечатление на современников. Заметно в фильмах Гриффита и воздействие любимой им викторианской живописи. Её своеобразный стиль, сочетающий реалистичное изображение с романтическими настроениями и почти символистским вниманием к цвету и деталям, оказал значительное влияние на кинематограф в целом — из поздних работ можно привести такие примеры, как «Планистка» (1993, режиссёр Д. Кэмпбелл) или «Шерлок Холмс» (2009, режиссёр Г. Ричи). Сложную картину представлял собой взаимоотношения кинематографа и живописи в так называемом авангардном кино (с 1916 по 1930), испытывавшем влияние многих школ современной живописи — *сюрреализма, дадаизма, футуризма, абстрактного искусства*. Интересно, что именно в то время, когда беспредметность и концептуальность стали для художников важнее «подражания действительности», некоторые из них обратились к кино, исследуя экспрессивные возможности пространственных и временных аспектов подвижного изображения. Эти работы, с одной стороны, обогатили опыт самих художников, с другой — помогли развитию языка кинематографа. В то же время они способствовали тому, что кино как искусство получило признание среди интеллектуалов. Среди первых можно назвать киноавангардистов Германии: В. Эггелинг снял фильмы «Вертикально-горизонтальная масса» (1919), «Диагональная симфония» (1920), а Г. Рихтер сделал серию «Ритм 21» (1921), «Ритм 23» (1923), «Ритм 25» (1925). В этой области работали В. Руттман «Опусы 1–4», 1923–25). В основном это были абстрактные композиции, хотя в фильме «Берлин. Симфония большого города» Руттман привёл к абстракции через воспроизведение реальных мотивов — железнодорожных рельс, сходящихся в перспективе улиц, текущей воды. Его ученик О. Фишингер занимался цвето-музыкальным кино (серия «Этюды» с 1 по 12 (1928–32), «Оптическая поэма» (1937) на музыку Ф. Листа), используя для своих композиций простейшие геометрические формы — круг, квадрат, треуголь-

ник и экспериментируя с различными техниками: «Подвижная живопись № 1» (1947) на музыку И. С. Баха была написана масляными красками по стеклу и снималась по-кадрово в течение нескольких месяцев. Опыты с подвижным абстрактным изображением обогатили кино и живопись. Французский авангард представлен работами Ф. Леже («Механический балет», 1924), в к-ром автор продолжил традиции кубистической живописи), Ж. Дюлак («Раковина и священник», 1928), М. Рая («Морская звезда», 1928). Фильм Р. Клера «Антракт» (1924) переносил на экран технику и концепции дадаизма: он был сделан в технике «визуального бормотания», с подчёркиванием всего случайного, механического, автоматического. Классикой авангарда стали сюрреалистические работы Л. Бунюэля, сделанные совместно с С. Дали: «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930), сочетающие абсурдные мотивы под знаком символизма и психоанализа. Позднее Дали сделал декорации для сцены в фильме А. Хичкока «Завороженный» (1945). Фильмы, рассчитанные на массового зрителя, не могли полностью ориентироваться на эти влияния. Главным достижением кино считалась возможность изображать реальность «как она есть», поэтому основным направлением стал реализм. Но важную роль сыграл и *экспрессионизм*. Экспрессионистическая стилистика явилась основой фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920, режиссёр Р. Вине) — необычные декорации в сочетании с движением актёров и ракурсами съёмки приближали игровой фильм к рисованной анимации. По замыслу создавшего их художника Г. Варма, фильм должен был представлять собой подобие ожившего рисунка. Экспрессионистическое направление в оформлении фильмов представлено также работами художника Г. Пельцига («Голем», 1920, режиссёр К. Безе, П. Вегенер), Р. Глизе («Восход солнца», 1927, режиссёр Ф. В. Мурнау), К. Фольбрехт («Метрополис», 1927, режиссёр Ф. Ланг) и др. Влияние экспрессионизма можно отметить и в творчестве С. Эйзенштейна, Л. Рифеншталь и др. Для многих режиссёров (К. Дрейер, С. Эйзенштейн, Г. Пабст, Л. Висконти, Ж. Ренуар, А. Тарковский и др.) изучение живописи было одним из важнейших факторов в формировании их образного языка. В разных случаях можно отмечать как прямые, так и ассимилированные влияния: Э. Хоннера на В. Вендерса, Э. Уайетта на Т. Малика и др. В фильмах А. Тарковского ци-

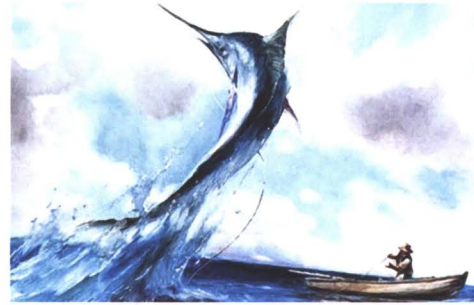
таты из П. Брейгеля Старшего, Х. ван Р. Рембрандта и, конечно, Андрея Рублёва используются в ключевых эпизодах. Одним из наиболее интересных примеров использования опыта живописи является фильм С. Кубрика «Барри Линдон» (1975), где обращение к работам художников 18 в., в частности Ж. А. Ватто и Т. Гейнсборо, обусловлено не только необходимостью создания достоверных костюмов и интерьеров; художник фильма К. Адам имитировал на экране композиции, пропорции и перспективное построение живописи того времени, тем самым предлагая современному зрителю способ видения ушедшей эпохи. В другой работе, «Широко закрытые глаза» (1999), одним из источников вдохновения для режиссёра послужила живопись И. Босха — хотя на экране представлена жизнь современного Нью-Йорка. Живопись мастеров прошлого по-новому переосмысляет в своих фильмах британский режиссёр П. Гринуэй: в «Зед и два нуля» обнаруживаются цитаты из Я. Вермера, в картине «Повар, вор, его жена и её любовник» — из Ф. Халса, в «Утробе архитектора» — из Рафаэля и Бронзино. Сам Гринуэй считает, что язык живописи обладает значительно большим потенциалом по сравнению с кинематографом, и с 2006 работает над серией мультимедийных проектов, посвящённых великим произведениям классических мастеров: «Ночной дозор» Рембрандта (2006), «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи (2008), «Брак в Кане» П. Веронезе (2009). В жанре «оживления картин» сделаны и работы американской видеохудожницы И. Суссман: «89 секунд в Алькасаре» (2004) по мотивам «Менин» Д. Веласкеса и «Похищение сабинянок» (2006) по Н. Пуссену. Обогатившись визуальным и изобразительным опытом кино, живописи и анимации, развивается и новое искусство движущегося изображения — видеоарт, а работы таких мастеров, как Б. Виола, Н. Д. Пайка, М. Хатум, М. Барни, с равным правом демонстрируются как на специальных секциях кинофестивалей, так и в залах музеев современного искусства.

Живопись в мультипликации, произведения изобразительного искусства, которые лежат в основе создания мультипликационных фильмов

» Мультипликация — это оригинальное искусство, родившееся на стыке других видов искусства и впитавшее в себя их черты. Часто мультипликацию называют искусст-

вом оживших рисунков или нарисованного движения. Обычно датой рождения мультипликации принято считать 1892, когда возник оптический театр французского художника Э. Рейно, соединявшего в себе талант художника с талантом конструктора. Правда, ещё раньше были придуманы различные оптические игрушки, при помощи которых можно было оживлять неподвижные изображения. Например, фенакистископ — круг, по краю которого идёт ряд рисунков, представляющих собой последовательные фазы движения одного и того же персонажа; его вращали, глядя на рисунки сквозь щель. Другое приспособление — зоотроп — представляет собой вращающийся барабан с прорезями, внутри которого помещена лента с таким же рядом рисунков; при этом конечная и начальная фазы движения должны совпадать, и тогда картинки оживают: лошадь скачет, девочка прыгает через веревочку. Но и эти, и другие оптические игрушки, такие, как блокнот с нарисованными на каждой страничке фазами движения, предназначались для одного-единственного зрителя. Рейно сконструировал свой аппарат на основе зоотропа, усовершенствовав его, снабдив системой зеркал и соединив с волшебным фонарём. Теперь изображение появлялось на экране, и его могли видеть сразу много зрителей. Он показывал им программы из нескольких сюжетов, сеанс продолжался пятнадцать — двадцать минут. Все свои «фильмы» Рейно рисовал, раскрашивал и монтировал сам, нанося изображение на длинные ленты, каждый сюжет состоял из нескольких сотен

картинок. Он впервые применил некоторые приёмы, позже ставшие основной технологией мультипликации, в том числе — раздельное рисование персонажей и декораций. В 1893—94 он создал фильм «Вокруг кабины». Первооткрывателем современной графической и объёмной мультипликации явился Э. Коль, который создал во Франции первые рисованные картины. Он начал свою деятельность со съёмок обычных «натурных» трюковых фильмов с актёрами, а затем в 1908, снимая рисунки методом кадровой съёмки, впервые в мире создал рисованные мультипликационные фильмы. Свои картины он рисовал сам — кадр за кадром, рисунок за рисунком — по несколько тысяч для каждого фильма. А фильмы были очень короткие — продолжительностью две-три минуты. Э. Коль первым применил приём оживления вещей, сопоставление натурального предмета с рисованным персонажем, а также использовал в мультипликации фотографию, то есть открыл те приёмы, которые в дальнейшем получили широкое применение в практике мировой мультипликации. Из газетного комикса родился и первый фильм американского мультипликатора У. Мак-Кея — «Маленький Немо» (1911). Он первым применил в мультипликации технологию цикла, используя для повторяющихся движений один и тот же набор листов целлулоида, что позволяло не рисовать движения каждый раз заново и заметно сокращало процесс производства фильма. Пионерами в области анимации можно назвать многих: к примеру, Р. Барр первым применил



Живопись в мультипликации. Петров А.К.
«Старик и море». 1996—1999

перфорированный целлулоид; его изобретение позволяло зафиксировать лист с рисунком при помощи штифтов. П. Салливану принадлежит первый самостоятельный, не заимствованный из комиксов анимационный персонаж — кот Феликс (1917); Феликс позже стал и первым анимационным персонажем, который с экрана сошёл на страницы комиксов. Фильмы про Феликса были чёрно-белыми и немymi. Но самым известным среди пионеров мультипликации стал У. Дисней, который создал настоящую мультипликационную империю. Он изобрёл и внедрил на своей студии технологию производства мультипликационных фильмов, которая впоследствии стала основой производства рисованных фильмов в различных странах мира. Этот метод так и называется «диснеевским», или «классическим». Ему принадлежит и первый рисованный полнометражный мультфильм «Белоснежка и семь гномов» (1938). Технология Диснея, столь популярная в те годы, в советской мультипликации не получила распространения. Одной из причин тому было отсутствие целлулоида. Пионеры советской мультипликации применяли бумажные вырезки, или так называемый «альбомный» метод, в основе которого лежал тот же принцип, что и в целлулоидной технике, с той лишь разницей, что вместо прозрачного листа целлулоида использовали лист обычной бумаги, и фон, на котором действовал персонаж, необходимо было перерисовывать с одного листа на другой. Работу над мультипликацией осуществляли коллективы художников, главными в которых являлись художник-постановщик (придумывающий типаж) и художник-мультипликатор (создающий движения героев), работающие в тесном сотрудничестве. В то время во всех странах мира мультипликацию воспринимали как сугубо развлекательный жанр, и лишь в СССР она сразу стала искусством образной публицистики. У колыбели советской мультипликации стоял



Живопись в мультипликации. Норштейн Ю.Б. «Ёжик в тумане». 1975

крупнейший мастер-кинодокументалист Д. Вертов. Он включал в свои «Киноправды» — сборники документальных сюжетов — и небольшие мультипликационные вставки, над к-рыми вместе с ним работал художник А.Г. Бушкин. Первые опыты энтузиастов рисованного кино не остались незамеченными. В мультипликацию пришла группа талантливых художников. В работе над фильмом «Китай в огне» (1925, фильм был посвящён революционной борьбе китайских трудящихся) принимали участие такие художники, как И.П. Иванов-Вано, сёстры В.С. и З.С. Брумберг, В.Г. Сутеев и др. В 1936 в Москве была создана первая студия «Союзмультфильм». В 1940—1950-х излюбленным приёмом большинства советских мультипликаторов стал «эклер»: сначала на киноплёнку снимали живых актёров, затем перерисовывали их фигуры и движения на бумагу и целлулоид. Этот приём, поначалу считавшийся вспомогательным, постепенно распространился, определяя собой не только технологию, но и эстетику фильмов. В первой половине 1950-х почти все человеческие персонажи в фильмах были сделаны при помощи «эклера». Так был сделан, например, фильм «Золотая антилопа» (1954) Л.К. Атаманова. В 1950-е появились новые интересные мультипликационные школы в Польше, Венгрии, Румынии, Югославии, Болгарии, были созданы такие фильмы, как «Гомо сапиенс» И. Попеску-Гопо (Румыния), «Игра» и «Суррогат» Д. Вукотича (Югославия) и многие другие. Среди других деятелей зарубежной мультипликации можно отметить работу И. Трнка, К. Земана (Чехия), Ш. Рейзенбухлера и О. Фоки (Венгрия), Ж. Воссара (Франция), Ж. Вийома (Швейцария) и мн. др. На 1960-е пришёлся всплеск японской анимации (анимэ). Кроме того, в Японии, как и в других странах, существует не только производимая в огромных количествах коммерческая, но и авторская анимация. Один из наиболее известных японских режиссёров — К. Кавамото. Создавая свои фильмы («Дьяволица», 1973; «Дом в огне», 1979), Кавамото опирался на традиции японского искусства. В 1960—70-е группа молодых кинематографистов выступила против сложившихся в анимационном кино стереотипов. Наиболее ярким представителем этого направления был Е. Кури, художник, писатель и режиссёр. Он работал в различных техниках, иногда сочетая в одном фильме рисунки, фотографии и газетные вырезки. В рисованной же анимации к началу 1960-х стали

происходить перемены. Самым заметным событием стало появление фильма «Большие неприятности» (1961) сестёр Брумберг, стилизованного под детский рисунок. А вскоре после этого дебютировал как режиссёр Ф.С. Хитрук в фильме «История одного преступления» (1962). Здесь все было новым: и сатирическое решение темы, и форма повествования, и изобразительное решение (художник С.А. Алимов): смелое совмещение рисованной мультипликации с фотовырезкой и плоской перекладкой, использование полиэкрана. Последующие работы Хитрука — «Топтыжка» (1964), «Каникулы Бонифация» (1965), «Человек в рамке» (1966), «Фильм, фильм, фильм!» (1968), — ставшие классикой анимационного кино, во многом определили его дальнейшее развитие. С этого времени в мультипликации появилось разнообразие стилей и жанров. В 1966 фильмом «Жил-был Козявин» дебютировал А.Ю. Хржановский. Следующим значительным событием не только в советской, но и в мировой анимации стали в 1970-е фильмы Ю.Б. Норштейна «Лиса и заяц» (1973), «Цапля и журавль» (1974), «Ёжик в тумане» (1975) и «Сказка сказок» (1979), несколько лет спустя признанная критиками и киноведами «лучшим мультфильмом всех времён и народов». На рубеже 1970—80-х были сделаны и многие другие талантливые и новаторские фильмы, достаточно назвать пушкинскую трилогию Хржановского («Я к вам лечу воспоминаньем», 1977; «И с вами снова я», 1981; «Осень», 1982), где ожившие пушкинские рисунки органично соединены с документальными кадрами; «Жил-был пёс» (1982) и «Путешествие муравья» (1983) Э.В. Назарова; «Разлучённые» (1980) Н.Н. Серебрякова. Среди современных режиссёров российской мультипликации стоит выделить А.К. Петрова («Старик и море» в технологии системы ИМАКС, премия «Оскар» за 2000), Л.В. Носырева («Пинежский Пушкин»), Н.В. Орлову («Моби Дик», в технике живописи на стекле). В современной отечественной мультипликации развивается прежде всего рекламная анимация. Помимо коммерческой существует ещё и авторская мультипликация, и в наше время нередко фильм делает один человек, чаще всего — с помощью компьютера, иногда с небольшой командой. Техника может быть самой разнообразной: рисуют простым карандашом по кальке, акварелью по обоям, цветными карандашами, масляными красками по целлулоиду. Единственное, что объединяет все эти вари-

анты, — наличие заготовленных рисунков, после съёмки остающихся в неизменном виде.

Живопись в театре, см. *Театрально-декорационное искусство*

Живопись действия (*Action painting*), *физический акт создания картины, способ выражения, чуждый всякой фигуративности и стремящийся к передаче на полотне основных реалий цвета и драмы творчества*

» Этот термин, связанный с абстрактным экспрессионизмом, был предложен нью-йоркским поэтом и критиком Х. Розенбергом в статье «Американские живописцы действия», опубликованной в 1952 в журнале «Art News» (том 51). На открытии выставки «Новая американская живопись» в Национальном музее современного искусства в Париже в 1959 Алфред Барр Младший сказал: «Термин абстрактный экспрессионизм, используемый некоторое время в Берлине в 1919, был подхвачен в Америке около 1929 и обозначил первые абстрактные композиции Кандинского, который в каком-то смысле опередил американскую живопись, названную так впервые лишь в 1946». Таким образом, американские художники ещё не называли свою живопись «абстрактной», по крайней мере, в терминологическом смысле слова, и отбрасывали всякую связь с немецким экспрессионизмом. Ярким представителем «живописца действия» был Дж. Поллок, к-рый в 1947 изобрёл технику «дриппинга» (разбрызгивание краски) и к-рый отказался от всяких концепций прошлого, чтобы прямо выразить физические и психические импульсы. Поллок покрывал таким образом поверхности огромных полотен (пространство таких картин было принципиально неограничено), расположенных на стенах или, как правило, на полу, находясь, по его собственным словам, непосредственно «в» картине. Два термина — «Ж. д.» и «абстрактный экспрессионизм» — обозначают школу или направление в американской живописи, объединяющее большое число художников одного поколения, хотя и очень разных по своим творческим поискам и технике. Среди них можно назвать Ф. Клайна, В. Де Кунинга, К. Стилла, М. Ротко, Р. Мазервелла, Ф. Гастона, Б.У. Томлина и Дж. Творкова. Вскоре распространившаяся в Париже и по всей Европе Ж. д. осталась тем не менее случайной и часто смешивалась с нек-рыми формами лирической абстракции, сильны-

ми порывами неформального искусства, яростью ташизма и каллиграфической абстракцией.

Живопись жёстких контуров (*Hard-edge painting*), живопись, которая содержит фигуры (обычно геометрические) с резкими, чёткими контурами

» Этот стиль связан с геометрической абстракцией (см. *абстракция геометрическая*), *постживописной абстракцией* и цветной полевой живописью. Термин был предложен писателем и арт-критиком «Лос-Анджелес таймс» Ж. Лангснером в 1958. Хотя это определение можно было бы применить и к таким направлениям, как *пуризм*, чаще под Ж. ж. к. подразумевают тип живописи, к-рый возник как реакция на спонтанность и живописную технику *абстрактного экспрессионизма*. Ж. ж. к. характеризуется большими, упрощёнными, обычно геометрическими формами на полностью плоской поверхности; точными, острыми как бритва контурами; обширными пятнами яркого, немодулированного цвета, нанесёнными на незагрунтованный холст. Она отличается от других типов геометрической абстракции, отклоняя и лирическую, и математическую композицию, потому что даже в этой упрощённой области они — средство выражения личности художника. Минималистская Ж. ж. к. — это анонимное построение простого объекта. В конце 1950-х Лангснер и П. Селз заметили общие черты в работах Дж. Маклафлина, Л. Феителсона, К. Бенджамина, Ф. Хэммерсли и Х. Ландеберг. Лангснер был куратором выставки «Четыре абстрактных классика», открытой в Музее искусства графства Лос-Анджелес в 1959. В 1964 прошла вторая крупная выставка Ж. ж. к. в Бальбоа. Она была названа просто «Калифорнийская живопись жестких контуров». В выставку были включены работы Ф. Арнольда, Дж. Барбоера, Л. Белла, К. Бенджамина, Дж. Коплэнса, Л. Феителсона, Ф. Хэммерсли, Х. Ландеберг, Дж. Маклафлина и Д. Волдман.

Живопись на стекле (*Peinture sous verre*), техника живописи, которая заключается в том, что изображение наносится на оборотную сторону стеклянной пластины

» Известно, что в Древнем Египте рисунки наносили на изделия из стекла, используя масляную краску. Этот способ декорирования вскоре распространился в Сирии и Италии. К I в. н. э. относится воз-

никновение способа декорирования стеклянных сосудов с использованием золотой фольги. Первыми этот способ применили в Александрии, заключался он в следующем. Из фольги вырезали орнамент, накладывали на стенки сосуда, к-рый затем вкладывали в другой, из бесцветного стекла и более низкий. При этом два сосуда предварительно изготавливали так, чтобы внутренний плотно подходил к внешнему. Межстеклянное золочение существовало сравнительно недолго, до 4 в. Лишь спустя несколько веков (в 18 в.) декорирование таким способом возродилось на короткое время в Чехии и России. На Востоке и в Византии техника выполнения золочения была несколько иной. Здесь вырезанные из фольги рисунки прикрепляли к поверхности стеклянного сосуда и затем покрывали флюсом. Отделанное таким образом изделие обжигали. К тому же в Византии в течение долгого времени изделия из стекла украшали массой из расплавленного стекла, смешанного с предварительно измельчёнными в порошок крупинками золота. Такую «краску» наносили на поверхность сосудов, с помощью кистей создавая причудливые рисунки. В Византии наряду с золочением изделия из стекла украшали ещё и росписью. В 10 в. произошёл качественный переворот в технологии изготовления витражей. Стекло стали расписывать, применяя в качестве краски особый состав — шварцлот (смесь меди, железа и легкоплавкого стекла). К 13 в. широкое распространение получил способ декорирования поверхности изделий, получивший впоследствии название «гризайль». Этот способ используют и в настоящее время. Заключается он в том, что фрагменты рисунка состоятся из отдельных тонов только одного цвета, чаще чёрного или коричневого. В 14 в. был открыт ещё один способ декорирования изделий из стекла — так называемое диффузное окрашивание. Сначала для этого использовали только серебро, поэтому такой метод украшения назывался серебряной протравой. На несколько веков он был забыт и возродился только к 19 в. В 1832 чешский стеклодел Бедржих Эгерман создал сосуды, поверхность к-рых была окрашена в равномерный насыщенно-рубиновый цвет. Для того чтобы создать такую окраску, гладье (сортовая посуда) сначала покрывали специально приготовленной массой, в состав к-рой входили соединения нек-рых металлов. После этого изделие обжигали, в результате чего, после проникновения металлов в толщу стекла, по-



Живопись жёстких контуров. К. Бенджамин. «Абстракция». 1955

следнее приобретало определённую окраску. Подобный способ декорирования используют и в наши дни. Так, для того чтобы окрасить поверхность стеклонизделия в янтарно-жёлтый цвет, при изготовлении стекломассы применяют соединения серебра, а для того чтобы создать рубиновый или чёрный сосуд, в исходную массу добавляют медь. Изделия жёлтой окраски можно получить, если покрыть гладье массой, в состав к-рой входят соединения ванадия. Особенно эффектно выглядят изделия из цветного стекла, декорированные золотом. В 15 в. золочение и роспись по стеклу использовали и в Венеции. В связи с тем что венецианцы изготавливали только цветное стекло, характер рисунка был также специфическим. Традиционно в Италии сосуды украшали орнаментом в виде золотых чешуек, обрамлённых цветной или белой нитью, выполненной эмалью. С 16 в. такой рисунок наносили только на молочное-белое стекло, к-рое впервые было изготовлено в Мурано. Делали его в подражание знаменитому китайскому фарфору. Поверхность гладья затем украшали разноцветными рисунками. Во Франции со второй половины 16 в. стали появляться сосуды, изготовленные на венецианский манер. Связано это с тем, что в это время во Франции работали мастера из

Венеции, к-рые привезли с собой способ украшения изделий позолотой и эмалью. В 18 в. французские изделия из стекла по способу декорирования напоминали арабское стекло. Более других производством сосудов, поверхность к-рых украшали золочёным орнаментом, славились заводы братьев Даум, организованные в Нанси в 1875. В Германии Ж. по с. стали использовать для декорирования стеклоизделий с конца 16 в. Особенно широко этот способ применяли в Южной Германии, Саксонии и Чехии. Как

правило, красками разрисовывали высокие сосуды, украшая их поверхность рисунками на религиозную, историческую и бытовую темы. Большой популярностью и спросом в то время пользовались штофы с изображёнными на них гербами и разнообразными геральдическими знаками. В середине 17 в. появился новый способ декорирования изделий из стекла, на поверхность к-рых наносили рисунок, выполненный чёрной краской. Такой вид росписи по стеклу изобрёл германский художник Иоганн Шапер. В конце 18 в. в Саксонии художник по росписи фарфора Сигизмунд Мон составил рецепт изготовления полупрозрачных и прозрачных эмалей. В дальнейшем прозрачные эмали довольно часто использовали в декорировании, как правило, при изображении на поверхности стеклоизделий пейзажей и разнообразных цветочных картин. Однако такие сосуды обычно не пользовались большим спросом: в связи с тем что сквозь краску проглядывала противоположная сторона изделия, линии орнамента деформировались, что, естественно, приводило к искажению самого рисунка. В России в 17 в. стеклянные сосуды расписывали масляными красками. При этом создавали яркие полихромные рисунки, к-рые выражали весёлый нрав русского народа. Эмаль на Руси стали использовать с 18 в. Впервые изделия, украшенные эмалью, изготовили на Ямбургском стекольном заводе. С конца 18 в. на С.-Петербургском казённом заводе впервые в России изготовили сосуды из молочно-белого стекла, по внешнему виду напоминающие китайский фарфор. Поверхность таких изделий украшали разноцветным орнаментом, нанесённым эмалью. С 19 в. в России поверхность изделий из прозрачного и цветного стекла стали декорировать позолотой. В первой половине 19 в. появился ещё один способ декорирования изделий из стекла — так называемая декалькомания (полиграфический способ изготовления переводных изображений, предназначенных для последующего переноса на стекло, фарфор и другие материалы при помощи высокой температуры или давления). Он был изобретён в России двумя художниками: Теребеньевым и Семечкиным. В 1860 данный способ покрытия стеклоизделий значительно усовершенствовал С.А. Хрулев, в результате чего стало возможно использование разнообразных деколей (переводное изображение) на стекольных заводах при изготовлении и декорировании больших партий продукции. В начале 20 в. особенно попу-

лярной стала шелкотрафаретная печать (так называемая шелкография). Данный способ издревле использовали в Китае для нанесения рисунка на шелковую ткань. В 1930-е в Америке шелкографетную печать часто использовали при отделке стеклянных сосудов. При этом гладе сначала покрывали силикатной краской, а затем готовое изделие обжигали в печах при высоких температурах. В России используют различные способы декорирования изделий из стекла и горного хрусталя. В настоящее время художник, работая на стекле, использует масляные краски или гуашь, смешанную со специальным клеем, а иногда золотую или серебряную фольгу, закреплённую между двумя стеклянными плёнками.

Живопись по сырому, см. Алла прима

Живопись цветового поля (англ. Color Field), под абстрактной живописи, в основе которой лежит использование больших плоскостей однородных цветов, близких по тональности и не центрированных

» Термин принадлежит американскому историку и теоретику авангардного искусства К. Гринбергу. Термин используется для характеристики монохромной живописи, в к-рой цвет освобождён от формы и композиция строится на перепадах интенсивности тона. Развивалась в США в конце 1940-х — начале 1950-х. Ведущими представителями стиля были Б. Ньюман и М. Ротко. В своём стремлении к максимально эффективному использованию цвета художники превращали свои полотна в огромные цветочные плоскости. В таком случае экспансия цвета не ограничена даже картинной рамой, а у зрителя возникает впечатление бесконечной непрерывности. Это направление можно рассматривать как разновидность абстрактного экспрессионизма, хотя иногда его классифицируют как род минимализма. Начиная с 1952 стилистику Ж. ц. п. использовала Х. Франкенталер: грубый незагрунтованный холст пропитывался или покрывался очень тонким слоем краски, так что краска скорее впитывалась в поверхность, нежели окрашивала её.

Жилин Евгений Ильич (р. 20.3.1939, Гомель), белорусский художник

» В 1961—66 учился в Минском художественном училище. В 1966—71 — в Белорусском госу-



Живопись цветового поля. Ротко М. «Оранжевый и жёлтый». 1945



Живопись цветового поля. Ньюман Б. «Onement I». 1948

дарственным театрально-художественном институте. Учился у М.А. Савицкого, А.В. Барановского, В.К. Цвирко. В начале 1972 художник впервые принял участие в Республиканской выставке в Минске, однако настоящий успех и известность пришли только после его третьей выставки, также состоявшейся в Минске в 1977. На этой выставке впервые были показаны его акварельные работы «Рассвет», «Утро в деревне», «Портрет неизвестной». Ранние работы Ж. в общем можно отнести к реализму (цикл пейзажей «Белорусское Полесье», серия литографий «Пейзажи Минска» и натюрморты). В то же время работал над иллюстрациями книг. Художник проиллюстрировал более 65 книг. Особый интерес представляют его иллюстрации к детским книгам. С 1974 член белорусского Союза художников. С 1989 постепенно перешёл к стилю, близкому к экспрессионизму. К этому периоду относят полотна: «Сон королевы» (1994), «Когда мужчины дарили цветы» (1994), «Предсказатель судьбы» (1994). Тем не менее его творчество нельзя отнести к какому-либо определённому стилю. Если реалистическое видение характерно для натюрмортов, пейзажей, выполненных в акварели, то в живописи маслом художник использует более широкий способ передачи своих чувств и ощущений. В технике маслом характерны творческие эксперименты, проводимые художником. В 1996—99 работал и проводил выставки в Германии. В Минске персональные выставки

проходили в крупнейших белорусских музеях и выставочных залах в 1983, 1989, 1994, 1999 и 2004. Является постоянным участником белорусских и международных художественных выставок. Картины представлены в коллекции Белорусского государственного музея, в дирекции художественных выставок Белоруссии, в галерее Союза художников Белоруссии, других городов Белоруссии и России, а также в частных коллекциях в Польше, Италии, Франции, Германии, Бельгии и США.

Жилинская Ольга Дмитриевна (р. 1954, Москва), российский художник

» Член-корреспондент РАХ. Член Союза художников СССР. Дочь художника Д.Д. Жилинского. В 1977 окончила Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Полотна Ж., притягательные своей живописностью, композиционной интригой, отличаются содержательной глубиной, эмоциональностью, особой личностной интонацией. Произведения насыщены ассоциациями. В её «сочинениях на тему» традиционные жанровые формы «существуют» в общей композиции, строя по воле художника единую картину мира. Окружающие человека природные стихии в созвучии буйных древесных крон, бескрайнего морского простора, бездонности небес предстают в ее работах как некий универсум, своеобразный символ мироздания. Подобные



Жилин Е.И. «Уходящая живопись». 1999—2000

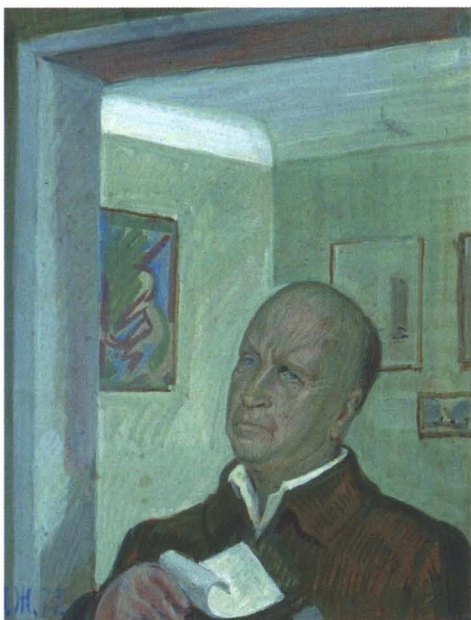
«ренессансные» реминисценции сочетаются в произведениях Ж. с остро современным мироощущением, актуальным пониманием пространства, формы, цвета. Сюжеты многих работ художницы связаны с миром её семьи. Он включает не просто «ближний круг» персонажей и ситуаций — близких людей, события, привычные интерьеры, вещи, виды из окна. Главное — та сфера общечеловеческих и вневременных проблем и связей, к-рые составляют понятие «дом» в его нематериальном аспекте. Пишет живописные декоративные притчи-сказки «Роза и лес», «Роза и воробы», полные поэзии «Отцветающие цветы», «Утро, птицы, весна», тревожная «Горная река», лучезарное и таинственное «Благовещение». В этих полотнах, сочетающих обобщённость письма и образного строя воплотились и представления о мире, и пока ещё не осуществлённая мечта художницы о монументальной работе. Участвовала в российских и международных выставках. Персональные выставки состоялись в России. Работы находятся в музеях современного искусства в Москве, Сочи, в частных собраниях России, Люксембурга, Канады.

Жилинский Дмитрий Дмитриевич (р. 25.5.1927, село Волновка, Краснодарский край), российский художник, один из ведущих представителей «сурового стиля»

» Член Союза художников (1954). Народный художник России (1987), заслуженный деятель искусств РСФСР (1983). Действительный член Российской академии художеств (1995). В 1944—46 учился в Московском институте прикладного и декоративного искусства, в 1946 перевёлся на второй курс Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова (МГХИ), где его учителями стали Н.М. Чер-



Жилинская О.Д. «Волна»



Жилинский Д.Д. Мужской портрет. 1977

нышёв, А.М. Грицай, П.Д. Корин. Пользовался также советами В.А. Фаворского. После окончания в 1951 института Ж. преподавал на кафедре рисунка МГХИ. С 1968 профессор. В 1981 заведовал кафедрой рисунка и композиции в Московском полиграфическом институте. Свою первую работу — большую фреску с двенадцатью обнажёнными фигурами — создал в 1948, в период обучения в мастерской Чернышёва. После окончания института он писал масляными красками в «суровом стиле», выделяясь среди своих коллег особым эстетизмом, строгой формальной гармонией своей манеры (следующей в этом смысле урокам Фаворского). Начиная с портретов таких ветеранов отечественного искусства, как И.С. Ефимов (1954, Элиста, Калмыцкая картинная галерея) или В.А. Фаворский (1962, Волгоград, Музей изобразительных искусств), создавал вокруг своих персонажей живописные «очаги красоты», погружая их в атмосферу творческого созерцания и вольного покоя. Чёткая ритмика модерна часто соединяется в его картинах с реминисценциями ренессансного искусства. С 1964 под влиянием искусства иконописи итальянского и фламандского возрождения Ж. пришёл к живописи темперой по левкасу. Как результат — целая серия живописных работ: «Семья художника Н.М. Чернышёва» (1969, С.-Петербург, Государственный Русский музей), «Альтист» (1972, Москва, Государственная Третьяковская галерея), «Воскресный день» (1974, там же),



Жилинский Д.Д. «Белая лошадь». 1976

«Играет Святослав Рихтер» (1983), «Портрет И. и П. Людвигов» (1981; оба — Кёльн, собрание П. Людвига). Живопись Ж. — реализм с философским оттенком. Со временем содержание образов Ж. становилось всё более драматичным (картина «1937 год», запечатлевшая арест отца мастера и ставшая одним из символов наступающей гласности, 1987, собствен-

ность художника; «С нами Бог», 1991, Ахен, Международный художественный форум Людвига), но форма оставалась нерушимо стабильной, гармоничной, сияющей чистыми и ясными тонами. В 1993 Ж. написал маслом парный портрет скульпторов М. Романовской и П. Жилиса и целую серию больших парадных портретов Датского королевского двора: королеву Маргрету II, принцев, принцесс, гофмаршала (всего 9 портретов), а также портрет праправнука императора Николая I Дмитрия Романовича Романова. Среди последних работ художника картины «Вечная память художнику» и «Тайная вечеря», вновь написанные темперой. Создал большое число пейзажей, натюрмортов, эскизов, рисунков. В 1970—80 член правления Союзов художников РСФСР и СССР. В 1993 избран действительным членом Российской академии образования. В 1965—95 состоял в редколлегии журнала «Творчество», а с 1990 работал в редколлегии журнала «Юный художник». Лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина (1985), Государственной премии РФ в области литературы и искусства (1999).

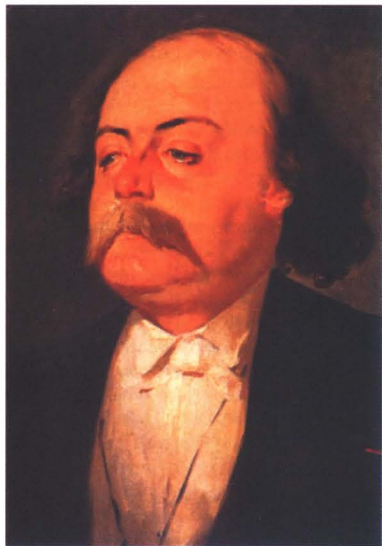
Жилло Клод (Gillot Claude) (16.4.1673, Лангр, — 4.5.1722, Париж), французский художник

» Член французской Академии художеств (1715). Сын бургундского художника. Учился живописи и гравюре у Ж.Б. Корнеля. В 1715



Жилло К. «Две повозки». 1707

был принят в Королевскую академию за полотно «Иисус на кресте». Ранние работы Ж. — произведения на мифологические сюжеты и сюжеты итальянской комедии. Ж. был известным виньетистом (рисунки к «Басням» Ламотта, 1719, Париж, Лувр), делал эскизы театральных костюмов и декораций к итальянским комедиям. Ж. считается родоначальником жанра галантного праздника. В 1704—08 у Ж. учился Ж.А. Ватто, к-рый привнёс в этот жанр оттенки меланхолии.



Жиро П.Ф.Э. Портрет Гюстава Флобера. 1856

Жи́ро Пьер Франсуа Эжен (*Giraud Pierre François Eugene*) (9.8.1806, Париж, — 28.12.1881), французский художник

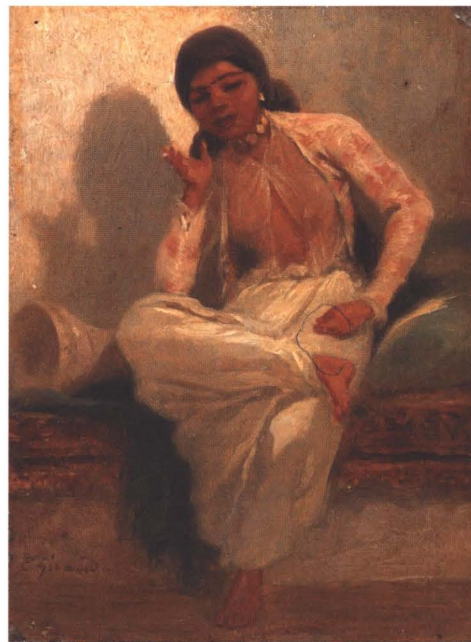
» Ученик Эрсана и Ришона. Первоначально занимался гравированием и получил за свои достижения большую Римскую премию (1826), но потом перешёл к живописи. Прожив довольно долго в Италии, сопровождал Александра Дюма в его поездках в Испанию (1844) и Северную Африку (1847). Писал портреты, картины на исторически-бытовые сюжеты, сцены современной ему итальянской, испанской и восточной жизни. Они отличаются грациозностью композиции, нередко с расчетом слегка возбудить чувственность зрителя, и элегантностью исполнения. Произведения: «Танец в гранадской харчевне» (1853), «Каирская танцовщица», «La devisa» (сцена боя быков в Испании, 1869), «Отъезд Конде в армию», «Разочарование» (1873), «Продавщица ювелирных вещей в гареме» (1874), «Торговец старыми книгами» и «Цветочный рынок во времена Директории».



Жироде-Триозон А.Л. Автопортрет. Около 1790

Жироде-Триозон Анн Луи (*Girodet-Trioson Anne Louis*) (5.1.1767, Монтаржи, — 9.12.1824, Париж), французский художник

» Получил основательное гуманитарное образование. Один из лучших учеников Ж.Л. Давида, у к-рого учился с 1785. В 1789 был награждён Римской премией за композицию «Иосиф, узанный своими



Жиро П.Ф.Э. «Восточная женщина»

братьями» (Париж, Школа изящных искусств). В Италии испытал влияние Корреджо и Леонардо да Винчи. Художник переломной эпохи, когда классицизм постепенно терял влияние и свою гражданствен-



Жироде-Триозон А.Л. «Оссиан, встречающий тени французских воинов». 1802

ную направленность, а романтизм ещё не утвердил собственные позиции. Приверженец классицистической школы, художник ощущал несовпадение своих творческих принципов с требованиями новой эпохи. Отсюда постоянные метания от картин в духе классицизма («Гиппократ, отвергающий дары Артаксеркса», 1793, Париж, медицинский факультет университета) к композициям, представляющим собой причудливый конгломерат, где военные в современных мундирах соседствуют с персонажами фантастических легенд, реальность — с аллегорией, академическая трактовка форм — с романтической экспрессией («Оссиан, встречающий тени французских воинов», 1802, дворец Мальмезон). Драматизм и экспрессия сюжета в сочетании с традиционно-классицистической трактовкой формы характерны и для «Сцены потопы» (1806, Париж, Лувр). Мастер одним из первых использовал романтические сюжеты, почерпнутые из современной литературы («Погребение Аталы», по Шатобриану; 1808, Париж, Лувр). Несомненную художественную ценность представляют портретные работы («Портрет Ж.Б. Беллея», 1797, Версаль, Национальный музей; «Шатобриан», 1809, Сен-Мало, Музей) и др.

Жмуйдзинавичюс Антанас Йоно [19(31).10.1876, с. Сейрияй, ныне Лаздийского р-на в Литве, — 9.8.1966, Каунас], литовский художник

» Народный художник СССР (1957), член-корреспондент Академии художеств СССР (1958). Учил-

ся в учительской семинарии (1890—94), по окончании к-рой работал учителем в школах Польши. Живописи учился в частных школах в Варшаве (1898—1901) и в Париже (1905—06). С 1902 участвовал в выставках. С 1906 жил в Вильне, в 1907 стал вместе с М.К. Чюрлёнсом, П. Калпокасом, П. Римшей, К. Склерусом одним из организаторов первой выставки литовского искусства и одним из учредителей Литовского художественного общества, был его председателем. В 1908—12 и позднее в странах Западной Европы и США писал картины, устраивал свои выставки, читал лекции о литовском искусстве. С 1919 жил в Каунасе. Преподавал в Художественной школе (1926—40), после войны в Институте прикладного и декоративного искусства (1944—51; профессор с 1947), Политехническом институте (1953—57). Одновременно в 1951—53 преподавал в Художественном институте Литовской ССР (ныне Вильнюсская художественная академия) в Вильнюсе. Писал преимущественно пейзажи, пронизанные лиризмом и с долей аллегоричности и идеализацией природы: «Неман перед грозой» (1912), «Воспитанники Немана» (1927), «Две сосны» (1930), «Лес — государству» (1948) (все в Каунасском художественном музее им. М.К. Чюрлёнса); цикл картин «Здесь будет Каунасское море» (1953—65). Писал также портреты (например, Тадаса Даугирдаса), фигурные композиции, оформлял книги, создавал плакаты. Входил вместе с Й. Басанавичюсом и Т. Даугирдасом в комиссию, выработавшую проект литовского флага, одобренный Сове-

том Литвы 19.4.1918. Наиболее существенные черты проекта лежат в основе нынешнего Государственного флага Литвы. Участвовал также в разработке Государственного герба Литвы. В Каунасе действует Музей художественных произведений Ж. Основал в Каунасе Музей чертей (при жизни Ж. собрал коллекцию из 260 чертей различной формы, размеров и происхождения), где в настоящее время хранится более 3 тысяч экспонатов. Написал книгу воспоминаний «Палитра и жизнь» (1961).

Жостовская роспись, русский традиционный народно-художественный промысел

» Распространён в Жостово (деревня в Мытищинском районе Московской области, центр росписи металлических подносов). Народный промысел зародился в начале 19 в. в связи с предпринимательской деятельностью семьи Вишняковых, откупившихся на волю крепостных крестьян графа Шереметева. В вишняковских мастерских расписывали покрытые грунтом и лаком жестяные подносы и изделия из папемаше. Технология была близка к принятой в Федоскине. Дальнейшее развитие Ж. р. стилистически взаимосвязано с росписью по фарфору и финифти подмосковных заводов и фабрик, цветочными мотивами набивных ситцев ивановских фабрик и лукутинской миниатюры. В 1912 близ Жостова была организована первая артель росписи подносов; в 1920-х на основе частных мастерских были созданы артели, объединившиеся в предприятие «Металлоподнос» в Жостове. В 1960-х возникла Жостовская фабрика декоративной росписи. Основоположники росписи подносов в Жостове — мастера А. Лёзов, А. Гогин, И. Леонтьев. В 1970—80-х жостовская живопись, во многом благодаря таланту молодых мастеров, завоевала мировую известность. Ж. р. — это живопись на металлических подносах, покрытых предварительно несколькими слоями густого грунта (шпаклёвки) и масляного лака, обычно чёрного. Наряду с традиционным чёрным фоном используются и цветные фоны, наряду с многослойной лессировочной живописью — «письмо по поталам», т. е. с подмалёвком, выполненным под цветным масляным лаком; на подсушенную поверхность наклеиваются листики потали или же она присыпается алюминиевым либо бронзовым порошком. Роспись ведётся в несколько последовательных приёмов: мягкая кисть и масляные краски, обильно разбавленные



Жмуйдзинавичюс А.Й. «Ночное чтение». 1906

льняным маслом, способствуют наложению энергичного и упругого («долгого») мазка. Основной мотив Ж. р. — цветочный букет — прост и лаконичен по композиции, в к-рой чередуются крупные садовые и мелкие полевые цветы; объёмно-живописная передача реальной формы цветка сочетается с декоративной красочностью цветового решения, родственной русской народной кистевой росписи на сундуках, прялках, тесках. Цветы выглядят особенно яркими, поскольку живопись завершается лессировками. Борта подноса декорируются орнаментом и присыпаются по лаку бронзовым порошком. Поднос отделяется светлым лаком в три слоя, шлифуется и полируется, как и изделия из папье-маше.

Жувенé Жан-Батист (*Jouvenet Jean-Baptiste*) (1644, Руан, — 5.4.1717, Париж), французский художник

» Сформировался под влиянием творчества Н. Пуссена. С 1669 принимал участие в работах Ш. Лебрена во дворцах в Сен-Жермене, Тюильри и в больших апартаментах Версальского дворца («Салон Марса», 1673—74 и 1678). В 1673 он написал для собора Нотр-Дам «майскую» картину «Исцеление паралитика» (не сохранилась, известна по гравюре). В 1675 стал членом Королевской академии («Эсфирь и Артаксеркс», Бург-ан-Бресс, музей).

Ранние работы Ж. — главным образом, росписи плафонов на мифологические сюжеты (не сохранились). К этому периоду относятся такие произведения, как «Семья Дария» (Париж, лицей Людовика Великого), «Основание тектосагами города в Германии» (1684—85, Тулуза, Музей августинцев) и «Отправление Фаэтона» (Руан, Музей изящных искусств), в к-рых стилистика Лебрена приобрела лиризм. С 1685 писал в основном на религиозные темы («Благовещение», Руан, Музей изящных искусств). Наиболее значительные свои работы он создал для парижских церквей: «Христос, исцеляющий больных» — для церкви Картезианского монастыря (1689, Париж, Лувр), «Мученичество святого Овида» (1690, Гренобль, Музей изящных искусств), «Снятие с креста» — для церкви монастыря капуцинов (1697, Париж, Лувр), четыре огромных полотна — «Чудесный улов рыбы» и «Воскрешение Лазаря» (Париж, Лувр), «Изгнание торгующих из храма» и «Пир у Симона Фарисея» (Лион, Музей изящных искусств) — для церкви Сен-Мартен-де-Шан (1703—06; с 1711 он повторил эти композиции на картонах для gobelенов; картоны хранятся в музеях Лилля, Амьена и Арраса); и «Магнификат» (1716, Париж, собор Нотр-Дам). Он также написал произведения для монастырей и провинциальных храмов: «Людовик XIV излечивает больных золо-

тухой» — для монастыря Сент-Рикке; «Моление о чаше» — для церкви Сент-Этьен в Ренне (1694, Ренн, Музей изящных искусств), «Воспитание Марии» — для монастыря в Лонгпре (1699, церковь в Арамонте), «Снятие с креста» — для иезуитов Понтуаза (1708, церковь Сен-Маклу в Понтуазе), «Смерть святого Франциска» — для монастыря капуцинов в Руане (Руан, Музей изящных искусств). Он создал несколько картин на мифологические сюжеты — для Большого Трианона (сохранилось две — «Зефир и Флора», 1688—89, и «Аполлон и Тетис», 1700—01), для Марли и Медона («Латона и крестьяне из Лиции», 1700—01, ныне замок Фонтенбло), а также написал большие декоративные циклы — для парламента Ренна (1694—95; эскиз к «Триумфу правосудия» — Париж, Пти Пале), для купола собора Дома инвалидов (1702—04, повреждены; эскизы к «Двенадцати апостолам» — Руан, Музей изящных искусств), для дворцовой капеллы в Версале («Сшествие святого Духа», 1709), для парламента Руана (не сохранились; эскизы к «Триумфу правосудия» — Ренн, Музей изящных искусств, и Гренобль, Музей изящных искусств). В конце жизни паралич вынудил художника писать левой рукой. Искусство Ж. основано на живом ощущении реальности, что проявляется в его рисунках (Стокгольм, Национальный музей)



Жувене Ж.-Б. «Воскрешение Лазаря». 1706

и портретах («Раймон Фино», Париж, Лувр); его пастозная живопись, при общей упрощённости колорита, обновила классическую традицию, с к-рой художник всегда был тесно связан.

Жуковский *Станислав Юлианович* [13(25).5.1873, мыза Ендриховичи, Гродненская губ., — 1944, Прушково, бл. Варшавы, Польша], российский художник, представитель историко-ретроспективной ветви модерна

» Родился в семье польского аристократа, лишённого владений и дворянских прав за участие в анти-русском восстании 1863. В 1892 — 1901 посещал Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где среди его наставников были С.А. Коровин, В.Д. Поленов и И.И. Левитан. В 1899 его картина «Лунная ночь» была приобретена в собрание Третьяковской галереи. Ранние пейзажи художника «Закат. Верховья Волги» (1897), «Весенняя вода» (1898), «Начало осени», «Ясная осень. Бабье лето» (1899), «Восход луны» (1902), «Хотьково» (1903) написаны в духе левитановской традиции. Ж. работал стремительно, писал большие пейзажи прямо с натуры, часто за один-два сеанса. Был членом «Товарищества передвижников» (с 1903) и *Союза русских художников* (с 1907), участвовал также в выставках «*Мира искусства*». В сер. 1900-х манера его несколько изменилась, краски стали ярче — сказалось влияние импрессионистов, мазок стал более выраженным и энергичным, усилилась декоративность. Так Ж. писал и в даль-



Жуковский С.Ю. «Плотина». 1909

нейшем: «Мартовский вечер» (1904), «Плотина» (1909), «Под вечер» (1910), «Осень. Веранда» (1911), «Увядающие астры», «Свежий снег» (1912), «Озеро» (1912—14), «Весна» (1913), «Синяя вода» (1914) и др. В его живописи доминировали лирические пейзажи. Особенно известны его усадебные — пейзажные и интерьерные — мотивы, переливчато-живые по колориту и в то же время проникнутые элегической тоской («Усадьба осенью», 1906; «Радостный май», 1912; «Комната в имении Брасово великого князя Михаила Александровича», 1916). После Октябрьской революции 1917 состоял в Комиссии по охране памятников искусства и

старины, по заданию отдела ИЗО (Коллегия по делам изобразительных искусств) Народного комиссариата просвещения обследовал частные собрания Москвы и Подмосковья. В 1923 эмигрировал в Польшу, где продолжал плодотворно работать как живописец, по-прежнему уделяя особое внимание историческим пейзажам, дворцовым и усадебным интерьерам. Круг тем и образов в его искусстве остался прежним [«Перед маскарадом. Портрет жены» (1923), «Речка в Полесье», «Осеннее утро», «Иней» (1928), «Лунная ночь. Жасмин и пионы» (1920-е) и др.]. В годы европейского экономического кризиса конца 1920-х — нач. 1930-х друзья-художники, а среди них И. Бродский, настойчиво уговаривали Ж. вернуться в СССР. На словах он согласился, однако ограничился продажей в советские собрания ряда своих работ. В августе 1944 был арестован немцами при подавлении Варшавского восстания и погиб в концлагере в Прушкове близ Варшавы.

Жульев *Юрий Васильевич* (2.8.1939, станица Аксайская Ростовской обл., — 23.4.2006, Аксай, Ростовская обл.), российский художник

» Народный художник РФ (1992). Член-корреспондент Российской академии художеств и член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург). Учился в Художественном училище им. М.Б. Грекова в г. Ростов-на-Дону (1955—60), Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухоминой



Жуковский С.Ю. «В старом доме». 1912

(1960—66), аспирантуре при нём (1968—71). Член Союза художников с 1970, член Союза дизайнеров с 1986. В 1979—85 председатель Новгородской организации Союза художников России. Долгое время работал на Чудовском стекольном заводе «Восстание» — главным художником, заместителем директора. Был художником по росписи стекла, но в последние годы жизни увлёкся живописью. Писал в основном пейзажи («Станица», «Голубые тополя»), портреты («Старый казак», «Мать», «Михаил Шолохов»). Участник более 200 международных, всероссийских, межрегиональных, персональных выставок. Являлся создателем герба г. Аксай. Преподавал в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии, Московском государственном художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова. Член комиссии при Президенте России по государственным премиям Министерства обороны РФ им. Г.К. Жукова в области литературы и искусства. Его произведения находятся в экспозиции крупнейших музеев страны, в собраниях западноевропейских коллекционеров, ценителей изобразительного искусства в США.

Журавлёв Дмитрий Власович (р. 27.10.1933, Ленинград), российский художник

» Народный художник РФ (2000). Заслуженный художник России (1981). В 1959 окончил институт живописи и скульптуры им. И.Е. Репина по мастерской профессора И.А. Серебряного. В 1959 переехал в Новгород. В 1968 был избран председателем Новгородского отделения Союза художников. В 1970 вступил в Союз художников России. Работает в жанрах портрета, тематической картины, пишет натюрморты, пейзажи; основная техника — живопись масляными красками. Участник зональных, республиканских, областных, городских, а также зарубежных выставок (с 1960). Профессор кафедры изобразительных искусств и методики преподавания в Новгородском государственном университете. Провёл более 17 персональных выставок в России, Англии, Норвегии. Работы художника находятся во многих региональных музеях, а также в частных коллекциях в России и за рубежом. В 1981 награждён дипломом Академии художеств, а также дипломами Министерства культуры России и Российского союза художников.



Журавлев Ф.С. Автопортрет

Журавлёв Фирс Сергеевич [10(22).12.1836, Саратов, — 4(17).9.1901, С.-Петербург], российский художник

» Академик С.-Петербургской академии художеств (1874). Учился в С.-Петербургской академии художеств (с 1855 вольнослушатель). В 1862 получил малую золотую медаль за картину «Кредитор описывает имущество вдовы». Участник «бунта четырнадцати», Ж. в 1863 покинул Академию художеств, став одним из членов-учредителей Артели художников (1863—70). Вместе с другими артельщиками Ж. выполнял заказы на изготовление портретов по фотографиям, писал иконы, картины, а выручку от продажи артельщики делили поровну. В 1862—75 состоял под полицей-

ским надзором за демократические убеждения. В 1860—70-е художник выставлял свои работы на академических выставках и выставках Общества поощрения художеств. За две картины «Возвращение с бала» и «Приезд извозчика домой», представленные на академической выставке 1868, получил звание классного художника первой степени. Самой известной картиной Ж. стала картина «Перед венцом», за которую он получил звание академика. Преподавал в рисовальной школе Общества поощрения художеств (1866, 1871—72). Картины «Перед венцом» (1874) и «Купеческие поминки» (1876) ознаменовали собой наивысший этап в творческой биографии художника. В 1880—90-е писал портреты. Ж. также исполнял



Журавлёв Д.В. «Нефтяник». 1959



Журавлев Ф.С. «Перед венцом». 1874

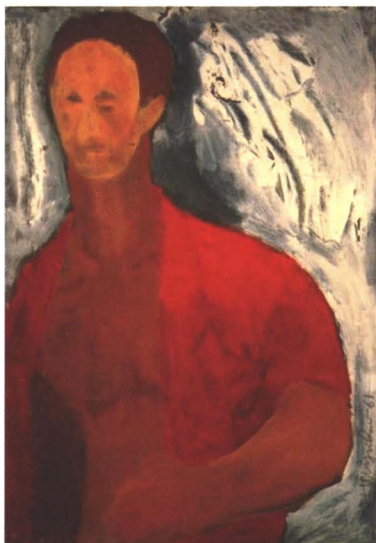
заказы по росписям храмов в Риге, Санкт-Петербурге и в Москве в храме Христа Спасителя.

Жутовский Борис Иосифович (р. 14.12.1932, Москва), российский художник, классик русского авангарда, один из лидеров неофициального искусства в СССР

» В 1956 окончил отделение художников книги Московского полиграфического института (ученик профессора А.Д. Гончарова, И.И. Чекумазова, Д.И. Архангельского). После окончания института работал на Урале, в Свердловске. С 1957 — в различных издательствах Москвы как иллюстратор и дизайнер книги. В 1958—62 занимался в студии Э.М. Белютина. Живёт и работает в Москве. Выставяться начал с 1959. После участия в выставке «Новая реальность» в Манеже в декабре 1962 и личного скандала с Н.С. Хрущёвым для художника была закрыта всякая возможность участия в вы-



Жутовский Б.И. «Взрослый». 1987



Жутовский Б.И. Автопортрет. 1961

ставках в СССР. В 1964—65 начался широкий показ работ в галереях и музеях по всему миру (от Гданьска до Лос-Анджелеса). В 1969 был принят в Союз художников СССР как художник книги. Участвовал во многих выставках книжного искусства. В 1977 принимал участие на Биеннале в Венеции. С 1979 возобновились полулегальные выставки современного искусства в Москве, на к-рых были представлены и картины Ж. Автор портретной серии выдающихся представителей СССР и России 20 в. «Последние люди империи», многих из к-рых он знал лично. В 2004 вышла его книга-альбом портретов и воспоминаний «Последние люди империи. 101 портрет современников. 1973—2003». Работы находятся в Музее гонимого искусства, бывшей коллекции Кенды и Якоба Бар-Теры (Ашдод, Израиль), в Музее П. Людвиг (Кельн, Германия). Лауреат многочисленных художественных премий и наград.

Жухлость, в технологии масляной живописи негативные изменения в высыхающем красочном слое

» Характеризуется потерей блеска и силы цвета масляной живописи в первые дни после исполнения. Основные причины: пористый грунт, поглощающий масло из красок; недостаток масла в красках; чрезмерное количество воска в масле красочного состава; чрезмерное количество летучих растворителей, введенных в краски для разжижения; слабая связь зерна пигмента с маслом; наложение свежей краски на недостаточно просохший предыдущий слой. Введение в масло смол в значительной мере уменьшает угрозу появления Ж. Образовавшиеся жухлые места устраняют медленным пропитыванием их маслом либо покрывают специальными лаками, представляющими в основном растворы смол в масле или спирте. После покрытия лаками жухлые места приобретают более темный цвет.

Жэнь Жэньфа (1255, уезд Писянь, пров. Цзянсу,—1327), китайский художник

» Жил во время правления династии Юань (1271—1368). По образованию был инженером-гидротехником, занимал пост заместителя главного инспектора ирригационных сооружений. Участвовал в гидротехническом обустройстве реки Сунцзян в Шанхае, реки Танхой в Пекине, написал научный труд по гидротехнике. На досуге занимался живописью. Традиционно считается, что он был мастером изображения лошадей. Написал произведения: «Четыре конюха и три коня» (Кливленд, Музей искусства), «Девять коней» (Канзас-Сити, Музей Нельсона-Аткинса), «Кони и конюхи» (Лондон, Музей Виктории и



Жэнь Жэньфа. «Чжан Гу на приёме у императора Мингуана»



Жэнь Жэньфа. «Тощий и толстый конь»

Альберта), «Взнузданный конь» (Индианаполис, Музей искусства) и т. д. Однако наибольшую славу ему принёс сатирический свиток «Тощий и толстый конь» (Гугун, Пекин). Символический смысл картины очень прост, тем более что художник оставил на свитке свой комментарий, в котором сначала описывает, чем отличается жизнь толстого коня от жизни тощего, а затем откровенно сетует: «Чиновники бывают честными и бывают ворами. Кто жиром не заплыл, но страну сильной сделал — честен, а кто как жирный кот раздётся — вор наверняка». Он также писал в жанрах «цветы-птицы» и «живопись фигур». Из всего созданного им в жанре «живопись фигур» (если не считать конюхов возле лошадей) сохранилось только одно произведение — «Чжан Гу на приёме у императора Минхуана» (Гугун, Пекин), по стилю близкое сунской живописи.

Жэнь-у, жэнь-у-хуа (кит., букв. — живопись людей), один из основных и старейших жанров традиционной китайской живописи (на свитках, альбомных листах, ширмах)

» Включает разные аспекты повествовательной, религиозной, портретной живописи, выполненной в манере *се-и* и *гун-би*. Типология жанра

Ж.-у сложилась в Средние века и была закреплена в теоретических трактатах 4—11 вв., определяющих художественные принципы жанра, дающих практическое руководство. Родоначальником назидательных иллюстративных повестей, выполненных тонкой кистью в полихромной манере *гун-би* в виде отдельных сцен, размещённых на длинных горизонтальных свитках, считается *Гу Кайчжи* (4—5 вв.). Родоначальником монохромных композиций, связанных с даосско-буддийской тематикой, выполненных в динамичной манере *се-и*, считается *У Даоцзы* (7—8 вв.). Жанр Ж.-у достиг расцвета в 7—10 вв. Он отмечен расширением тематики, тягой к повествовательности, переходом от репрезентативного парадного стиля в изображении легендарных и исторических персонажей (Янь Либэнь, 7 в.) к реальным сценам дворцового быта, включённым в реальную среду (Чжоу Фан, 8—9 вв., Гу Хунчжун, 10 в.). В 12—13 вв. расширился круг явлений, входящих в жанр Ж.-у, были введены мотивы детских игр, в жанровые композиции часто включались пейзажные и архитектурные фоны. Под воздействием секты Чань была сформирована спонтанная, эскизная манера *се-и*, помогающая выявить такие черты образа, как поэтическое вдохновение, самопогружённость («Поэт Ли Тайбо», художник Лян Кай,

12—13 вв.). В 14—18 вв. типология жанра Ж.-у с его канонизированным подразделением на разные группы (картины нравов и обычаев, изображение знатных дам, персонажей даосско-буддийского пантеона, парадный и ритуальный портреты) оставалась в кругу средневековых представлений о мире. В 19 в., вместе с утратой средневековых идеалов постепенно исчезала значимость жанра и его художественно-образная выразительность. В первой половине 20 в. (и особенно после образования КНР) художники жанра Ж.-у обратились к общественно важным темам; их творчество стало частью мировой культуры. Сюй Бэйхун и Цзян Чжаохэ сумели объединить ассоциативный язык китайской живописи с европейскими приёмами моделировки объёмов, линейной перспективой, создать произведения, проникнутые интересом к современности, личности человека. События культурной революции 1960—70-х пагубно отразились на развитии жанра Ж.-у, привели к декларативности и примитивизации его тем и образов. Конец 1970-х—1990-е отмечены большим разнообразием стилей и почерков жанра Ж.-у. Особую значимость приобретает манера *се-и* с её обобщённостью, повышенной экспрессивностью, символической ёмкостью.

Жю Пэон, см. *Сюй Бэйхун*

З

Забашта *Василий Иванович* (р. 18.7.1918, село Бабенково Изюмского района Харьковской обл.), украинский художник

» Народный художник Украины (1999). Заслуженный деятель искусств УССР (1979). Учился в Харьковском художественном училище (1938–39, педагоги К. Грипич, А. Головашов). Член Союза художников СССР (с 1948). Во время Великой Отечественной войны 1941–45 воевал на Юго-Западном (1941–42), Брянском (1943) и 1-м Украинском (1944) фронтах. После войны учился в Харьковском художественном институте (1945–47), в Киевском художественном институте (1947–51, педагог К.Д. Трохименко). Первая тематическая картина «Языка привели» (1949). Окончив Киевский художественный институт, в 1951 поступил в аспирантуру, по окончании которой была написана картина «В годы оккупации» (1955). Теме войны посвящены также картины «Салют победы» (вари-

анты 1975 и 1978), «Из похода не возвращаются сыны» (1984). Автор полотен: «С. Гулак-Артемовский и М. Глинка» (1951), «Чайковский у Н. Лысенко» (1949), «Леся Украинка и Н. Лысенко» (1969), «В гостях» (1975), «Месь» (1971), «И. Франко на этапе» (1952), «П. Сагайдачный и Гальшка Гулавечивна» (1990–2000), «Т. Шевченко и члены Кирилло-Мефодиевского братства» (1989–2000), портреты Н. Шарлеманя (1969), Г. Коляды (1976), Г. Ткаченко (1977), С. Таранушенко (1989), Т. Шевченко (1986) и многие другие. Автор серии пейзажей с видами Крыма, Седнева, окрестностей Киева. Вёл активную работу в Обществе охраны памятников истории и культуры (1978–90). Член обществ «Зеленый свит» (1989–94) и «Українська мова» (1989–95). В последние годы профессор, руково-

дитель пейзажной мастерской Украинской академии изобразительных искусств и архитектуры. Кисти художника принадлежит более 900 работ. Среди них тематические картины, пейзажи, натюрморты, портреты. Все тематические картины в настоящее время находятся в коллекциях музеев Украины. Многие портреты, пейзажи, натюрморты представлены в частных коллекциях картин в США, Канаде, Франции, Италии, Коре, Китае.

Заболотский *Пётр Ефимович* [1803, Тихвин, — 28.2(12.3).1866], российский художник

» Действительный член С.-Петербургской академии художеств (1857). Учился в С.-Петербургской академии художеств в 1826–31. Среди его учителей были художники А.Г. Варнек и А.Е. Егоров. Ран-



Заболотский П.Е. Портрет Н.В. Евреиной. 1840



Заболотский П.Е. «Мальчик с балалайкой». 1835



Заболотский П.Е. «Уснула». 1867

ние работы по стилю напоминают картины О.А. Кипренского, но это не простое подражание, а скорее стремление найти собственную манеру. В 1836—37 обучал рисованию М.Ю. Лермонтова. Автор известного портрета «М.Ю. Лермонтов» (1837). Работал в основном в портретном жанре, но писал и пейзажи. В ряде работ он передал своё видение северной природы («Вид Старой Ладоги», 1833, С.-Петербург, Государственный Русский музей). В 1842—48 преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. В своих скромных и правдивых видах интерьеров был близок школе А.Г. Венецианова («Комната дома Томилова», 1833, Одесский художественный музей).

Завьялов Фёдор Семёнович (21.12.1810, С.-Петербург, — 15.6.1856, там же), российский художник

» Поступил в С.-Петербургскую академию художеств в 1821 по классу живописи А.Е. Егорова. В 1833 получил малую золотую медаль за картину «Гектор упрекает Париса в бездействии». Получив в 1836 большую золотую медаль за картину «Самсон разрушает храм филистимлян», был послан для совершенствования мастерства в Италию, где пробыл до 1843. За написанные в Италии картины «Аббадона и ангелы» и «Сошествие Христа в ад» был признан академиком (1844). В том же году был определён инспектором и преподавателем

в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где прослужил до сентября 1848. В 1853 за картину «Положение во гроб Христа Спасителя» для академической церкви З. получил звание профессора. В Исаакиевском соборе художнику предложили работать с 1848. Его работы составляют часть живописного цикла, посвящённого пророку Моисею, в северо-западной части аттика. Росписи «Мариам, воспевающая песнь Богу», «Синайское законодательство», «Предсмертное заветание Моисея» были завершены художником к весне 1850. В 1855 преподаватель С.-Петербургской академии. Расписывал также фрески в Святых сенях Кремлёвского дворца в Москве, в гатчинском соборании, в церкви лейб-егерского полка, написал образ святого Александра Невского на внешней стене часовни на Николаевском мосту в С.-Петербурге.

Загонек Вячеслав Францевич (16.12.1919, Иркутск, — 1994, С.-Петербург), российский художник

» Народный художник СССР (1985). Народный художник РСФСР (1979). Академик Российской академии художеств (1988). Заслуженный художник РСФСР (1963). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1968). Окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (мастерская Б.В. Иогансона). Участник выставок с

1939. Член Ленинградского отделения Союза художников (с 1950). Автор картин на темы труда и быта советского села, лирических пейзажей, исполненных в свободной живописной манере (серия «Земля и люди», 1950—70-е; «Май», 1968—69, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Детство», 1977—79, Москва, Министерство культуры РСФСР). К самым известным его произведениям относятся: «Рябинушка» (1955—57, Пермская картинная галерея), «Октябрь» [1955, Москва, Всесоюзное художественно-производственное объединение имени Е.В. Вучетича при Министерстве культуры СССР, ныне Акционерное общество открытого типа «Вуарт-ВХПО»], «На берегах Онеги» (1956, там же), «Байкальский мотив» (1956, Астраханская картинная галерея им. Б.М. Кустодиева), «Гроза прошла» (1960—61, Русский музей), «Весна» (1965, Акционерное общество открытого типа «Вуарт-ВХПО»), «Балтика» (1967, Художественный фонд России). Персональные выставки художника в Ленинграде (1966, 1990), Москве (1966). Произведения художника находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, в многочисленных музеях и частных собраниях в России, КНР, Японии, Германии, Италии и других странах. Лауреат серебряной медали Академии художеств СССР (1965). Лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина (1977).



Завьялов Ф.С. «Аббадона и ангелы». Около 1843



Завьялов Ф.С. Портрет художника К.П. Брюллова. 1844



Загонек В.Ф. «Берег реки Мсты». 1977

Загоскин Давид Ефимович (2.2.1900, Сураж, Витебской губ., — 2.2.1942, Ленинград), российский художник

» В 1916–17 обучался в Одесском художественном училище, затем в Саратовском высшем художественно-техническом институте, в Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ) у Ф.Ф. Константинова, а позже учился в Высших художественных мастерских, позже во Вхутемасе. Участник выставок с 1919. С 1920 преподавал в Саратовском Вхутемасе сначала в должности ассистента живописи, затем в должности профессора. В августе 1922 художник переехал в Петроград, где до 1926 преподавал в Петроградском институте на общем курсе. В 1926–36 —

в Высшем художественно-техническом институте как профессор рисунка. С 1934 преподавал в началь-



Загоскин Д.Е. «Кубо-футуристическая абстрактная композиция». 1920.

ной школе рисования (1934) и в школе юных дарований (1935) при институте. Член правления федерации «левых» художников, общества «Круг художников» в 1926–32. Член живописной секции Ленинградского отделения Союза художников (1933). Был связан с авангардом во время учёбы и преподавания в ГСХМ. Работал в традиционном для второго (послереволюционного) поколения русских авангардистов стиле, соединившем в себе черты кубофутуризма и конструктивизма. К самым известным его произведениям относятся: «Конструкция»



Заграевский С.В. «Москва, Кремль». 2001



Загоскин Д.Е. «Вспахивание поля»

(1921—22, Саратов, Государственный художественный музей им. А.Н. Радищева), «Кубизм. Живописная конструкция» (1921, там же). В дальнейшем в 1930-е вернулся к фигуративной живописи. Тема его полотен и графических листов — ежедневный труд «нового человека» («Колхозница пишет», «Работа на току», «Каток», «Женщины с капустой» и др.). В 1935—37 работал над созданием панно в Ленинградском дворце пионеров, в 1939 — над росписями в Ленинградском дворце культуры и работников связи.

Заграёвский Сергей Вольфгангович (р. 20.8.1964, Москва), российский художник и искусствовед

► Заслуженный работник культуры России (с 2009), профессор (с 2005), доктор архитектуры (с 2004), кандидат технических наук (с 1992), действительный член Российской академии художественной критики (с 2001), член Ассоциации искусствоведов (с 2004), член Союза писателей России (с 2001). В 1986 окончил Московский автодорожный институт (МАДИ). До 1990-х вёл научную работу преимущественно в области системного анализа (до 1997 работал в МАДИ старшим научным сотрудником кафедры прикладной математики, параллельно возглавлял ряд коммерческих компаний). В 1990-е профессионально занялся историей архитектуры и богословием. С 1998 полностью посвятил себя искусству, истории архитектуры, философии и общественной деятельности. Мастер примитивистских пейзажей. В 1999 был избран председателем Профессионального союза художников. В 1999—2001 главный редактор «Арт-газеты». В 2004 возглавил компанию «Городская реклама», занимающуюся размещением в Москве социальной рекламы и информации. Провёл более десяти персональных выставок и участвовал в нескольких десятках групповых экспозиций. В 2002—04 преподавал историю архитектуры в Институте искусства реставрации, в настоящее время читает лекции в Российском государственном институте интеллектуальной собственности и на курсах повышения квалификации Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Основной круг его историко-архитектурных исследований — древнерусское белокаменное зодчество, раннемосковское зодчество, архитектурные связи Древней Руси и романо-готической Европы. Является главным редактором справочника «Единый художественный рейтинг», автором нескольких книг по

философии, богословию и истории архитектуры, сказок для детей, большого количества статей по художественной критике и истории архитектуры, учредителем и хранителем электронной научной библиотеки по истории древнерусской архитектуры «РусАрх».

Зайтц Александр Максимилиан (Seitz Alexander Maximilian) (1811, Мюнхен, — 18.4.1888, Рим), немецкий художник

► Художественное образование получил в Мюнхене под руководством П. фон Корнелиуса и выступил впервые перед публикой с картиной «Иосиф, проданный своими братьями», заслужившей одобрение художественной критики. Исполнил по картинам Г. Гесса некоторые из изо-

бражений семи таинств в мюнхенской церкви Всех Святых. Отправился в 1835 в Рим, где примкнул к группе *назарейцев*. Из написанных им в Риме картин наиболее значительны: «Madonna in trono», «Святая Екатерина, несомая ангелами над морем», «Mater amabilis», «Христос благословляет детей», «Святой Иосиф с Младенцем Спасителем», «Мудрые и неразумные девы» (в церкви Санта-Тринитадель-Монте), «Христос» и «Блудный сын». Некоторые из этих картин получили большую популярность благодаря изданным гравюрам и литографиям с них. Прославился не только как живописец, пишущий на религиозные сюжеты, но и как наблюдательный жанрист, воспроизводивший сцены исключительно из римского народного быта.



Заграёвский С.В. «Москва, Большой Каменный мост». 2008



Зайцев Е.А. «У реки»

Зайцев Евгений Алексеевич [21.12.1907 (3.1.1908), Невель, ныне Псковской обл., — 13.9.1992], белорусский художник

» Народный художник Белоруссии (1964). Член-корреспондент АХ СССР (1973). Учился в Витебском художественном техникуме в 1926–30 и в Академии художеств в Ленинграде в 1930–37 в мастерской А.А. Осмёркина. С 1938 жил и работал в Белоруссии. В 1948–50 возглавлял правление Союза художников БССР. Автор полотен эпического характера, иллюстриру-

ющих борьбу за советскую власть в Белоруссии и события Великой Отечественной войны 1941–45. Писал также портреты и пейзажи. Самые известные произведения: «Вступление Красной армии в Минск в 1920» (1940); «Похороны героя» (1946), «Оборона Брестской крепости в 1941 году» (1950), «Константин Заслонов» (1957), «Реквием» («Клятва Ильичу»; 1970), триптих «Моя республика в огне Отечественной» (1963–67).

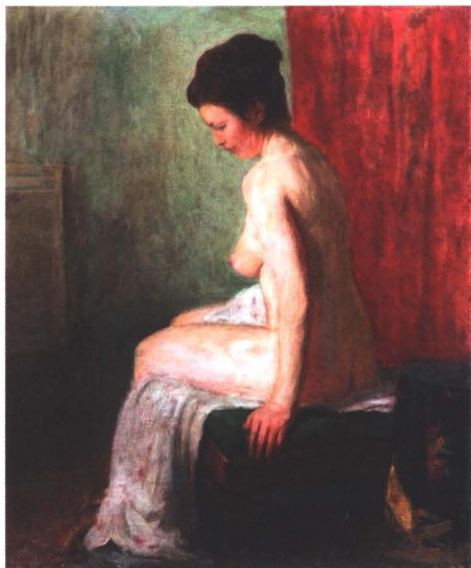
Закрепление красочного слоя, в реставрации масляной живописи работа по восстановлению прочности красочного слоя, начинающего отделяться от лежащих под ним слоев краски, от грунта или основы

» Бывает частичным и общим. Заключается во введении клеящих веществ в повредившиеся места с последующим проглаживанием красочного слоя.

Зальцман Павел Яковлевич (2.1.1912, Кишинёв Бессарабской губ., — 20.12.1985, Алма-Ата), российский художник, представитель аналитического искусства

» Заслуженный деятель искусств Казахской ССР. Родился в семье кадрового офицера царской армии. После окончания Гражданской войны 1918–20 семья переехала в Рыбницу, затем в Одессу и в 1925 — в Ленинград. Учился на декоративном отделении Первой государственной художественной

студии в Ленинграде и одновременно в Государственном институте истории искусств. В 1920-х работал иллюстратором в ленинградских журналах «Резец», «Перелом», «Стройка», «Юный пролетарий». В 1929 познакомился с П.Н. Филоновым, стал его последователем и в 1930 начал посещать Школу мастеров аналитического искусства, одновременно стал членом Ленинградского отделения Союза художников СССР. В 1930-е вместе с другими учениками Филонова участвовал в подготовке иллюстраций к традиционному финскому эпосу «Калевала» (1932), проявил особую склонность к портретистике. С 1931 работал на Ленфильме под руководством А.А. Арапова, был художником-постановщиком на съёмках кинофильмов братьев Васильевых («Личное дело», 1932), Н. Берснёва («Анненковщина», 1933), И. Трауберга («Частный случай», 1934), А. Минкина («Лунный камень», 1935), Э. Иогансона («На отдыхе», 1936), Р. и Ю. Музыкантов («За советскую родину», 1937) и А. Иванова («На границе», 1938). Пережил блокаду Ленинграда, в 1943 был эвакуирован в Казахстан и распределён на работу в Центральную объединённую киностудию страны. После окончания Великой Отечественной войны 1941–45 остался в Алма-Ате художником-постановщиком киностудии «Казахфильм» (с 1955 главный художник киностудии). Был художником-постановщиком на картинах Ш. Айманова «Белая роза» (1943), «Дочь степей» (1954), «Поэма о любви» (1954) и «Перекрёсток» (1963), Е. Арона «Золотой рог» (1948) и «Ботагоз» (1958), П. Боголюбова «Девушка-джигит» (1955) и других. С 1948 преподавал историю искусства в художественном училище, Архитектурной академии, педагогическом институте, на филологическом факультете Казахского университета и на сценарных курсах при киностудии «Казахфильм» в Алма-Ате. Послевоенное творчество художника связано прежде всего с двумя основными темами: серией графических реминисценций о еврейских местечках Бессарабии и портретистикой на основе современных ему казахских мотивов. Графика и живопись художника находятся в собраниях Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, гравюрного кабинета Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Музея искусств народов Востока, Государственного музея искусств Казахстана и в частных коллекциях.



Зальцман П.Я. «Натурщица». 1939

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский	г — грамм	к.-л.— какой-либо	напр.— например
австрал.— австралийский	г.— город	к.-н.— какой-нибудь	нар.— народный
азерб.— азербайджанский	гг.— города	кавказ.— кавказский	нас.— население
албан.— албанский	герм.— германский	казах.— казахский	науч.-иссл.— научно-иссле-
алжир.— алжирский	гл.— глава, главный	калмыц.— калмыцкий	довательский
алтайск.— алтайский	гл. обр.— главным образом	камчат.— камчатский	нац.— национальный
амер.— американский	голланд.— голландский	канадский — канад.	нек-рый — некоторый
АН — Академия наук	гос-во — государство	карел.— карельский	нем.— немецкий
англ.— английский	Гос. пр.— Государственная	кг — килограмм	ненец.— ненецкий
АО — автономный округ	премия	кельт.— кельтский	непал.— непальский
араб.— арабский	гр.— группа	киргиз.— киргизский	неск.— несколько
аргент.— аргентинский	греч.— греческий	кит.— китайский	нидерланд.— нидерландский
армян.— армянский	ГРМ — Государственный	км — километр	НИИ — научно-исследова-
африк.— африканский	Русский музей	км ² — квадратный километр	тельский институт
АХ — Академия художеств	ГТТ — Государственная	колумб.— колумбийский	новозеланд.— новозеланд-
Б.— большой (в географ. назв.)	Третьяковская галерея	корейск.— корейский	ский
балийск.— балийский	грузин.— грузинский	корр.— корреспондент	ногайск.— ногайский
балт.— балтийский	губ.— губерния	кр.— край	норвеж.— норвежский
башкир.— башкирский	Д. Восток — Дальний Восток	л — литр	о-ва — острова
белорус.— белорусский	дат.— датский	лат.— латинский	о.— остров
бельг.— бельгийский	деп.— департамент	латв.— латвийский	обл.— область
бенгал.— бенгальский	дер.— деревня	латиноамер.— латиноамери-	обл. ц.— областной центр
бербер.— берберский	др.— другие	канский	оз.— озеро
Бл.— ближний (в географ. назв.)	др.-греч.— древнегреческий	латыш.— латышский	ок.— около
болг.— болгарский	евр.— еврейский	литов.— литовский	ООН — Организация Объ-
бразил.— бразильский	египет.— египетский	м — метр	единённых Наций
британ.— британский	ед. ч.— единственное число	М.— Малый (в геогр. назва-	осн.— основной
буквальный, буквально — букв.	зав.— заведующий	ниях)	отд.— отдельный
бурят.— бурятский	зам.— заместитель	м ² — квадратный метр	п-ов — полуостров
в осн.— в основном	зап.— западный	м ³ — кубический метр	перс.— персидский
в т. ч.— в том числе	заслуж.— заслуженный	макс.— максимальный	полинез.— полинезийский
в., вв.— век, века	ибер.— иберийский	марийск.— марийский	польск.— польский
венгер.— венгерский	израил.— израильский	МГУ — Московский государ-	португ.— португальский
венесуэл.— венесуэльский	им.— имени	ственный университет	пос.— посёлок
визант.— византийский	ин-т — институт	мед.— медицинский	пр.— премия
включ.— включительно	индийск.— индийский	мексик.— мексиканский	проф.— профессор
вост.— восточный	индонез.— индонезийский	млрд — миллиард	псевд.— псевдоним
Вхутеин — Высший художе-	индуист.— индуистский	мин — минута	р-н — район
ственно-технический ин-	иран.— иранский	млн — миллион	р.— река
ститут	ирланд.— ирландский	мм — миллиметр	р.— родился (около даты)
Вхутемас — Высшие худо-	иск-во — искусство	мн.— много, многие	РАЕН — Российская акаде-
жественно-технические	испан.— испанский	молдав.— молдавский	мия естественных наук
мастерские	итал.— итальянский	монгол.— монгольский	РАН — Российская академия
	к-рый — который	моск.— московский	наук

РАО — Российская академия образования	см ² — квадратный сантиметр	тамил.— тамильский	фламанд.— фламандский
РАХ — Российская академия художеств	см ³ — кубический сантиметр	татар.— татарский	франц.— французский
реж.— режиссёр	см.— смотри	терр.— территория	хакасск.— хакаский
рим.— римский	СМИ — средства массовой информации	тибет.— тибетский	хорв.— хорватский
росс.— российский	СНГ — Союз Независимых Государств	тувин.— тувинский	ч — час
РПЦ — Русская православ- ная церковь	совет.— советский	турец.— турецкий	чел.— человек
рус.— русский	совр.— современный	тыс.— тысяча, тысячелетие	черногор.— черногорский
РФ — Российская Федерация	спец.— специальный	тюрк.— тюркский	чехослов.— чехословацкий
с — секунда	ср.— средний	у.— уезд	чеш.— чешский
с.— село	СССР — Союз Советских Социалистических Республик	узбек.— узбекский	чл.— член
С.-Петербург — Санкт-Пе- тербург	СХ — Союз художников	украин.— украинский	чл.-корр.— член-корреспон- дент
саксон.— саксонский	ст.— статья	ун-т — университет	швед.— шведский
сб.— сборник	США — Соединённые Штаты Америки	ф.— факультет	швейц.— швейцарский
св.— святой	т — тонна	фам.— фамилия	шотланд.— шотландский
сев.— северный	т. н.— так называемый	ФГУК — федеральное государственное учреждение культуры	шт.— штат
сканд.— скандинавский	т. о.— таким образом	физ.— физический	шумер.— шумерский
слав.— славянский	т., тт.— том, тома	филипп.— филиппинский	эстон.— эстонский
см — сантиметр	таджик.— таджикский	фин.— финский	юж.— южный
		финикийск.— финикийский	южноафрик.— южноафри- канский
		финлянд.— финляндский	япон.— японский

Иллюстрации

А. П. Володин, Н. В. Володина, М. В. Глазов, Е. Н. Гоголева, Б. Н. Головкин, В. В. Климов, Е. А. Козловский, Д. Б. Кудрявец,
Р. П. Кудрявец, А. В. Ломакин, А. А. Минин, М. А. Минина, М. В. Орлов, И. Н. Пospelов, Е. Б. Пospelова, М. С. Селиванов,
Е. В. Сорокина, А. В. Сочивко, Г. М. Хорошилова, Д. М. Шакирова, И. В. Шалимов, Ю. К. Швецов-Крутов, художественный
магазин «Передвижник» (г. Москва)

Подбор и обработка иллюстраций

Издательский дом «Константа», дизайн-студия «Fox Graphics»,
Archiv für Kunst und Geschichte (AKG-Images),
SunFix Limited

Энциклопедия живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Том 5

ДЕ КУНИНГ — ЗАЛЬЦМАН

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,
Е. Маркова, А. Марченко, П. Пахомов,
Д. Случевская, О. Скочко, А. Тарасевич*

Отдел технического обеспечения,
разработка и поддержка системы управления
контентом Т.Енс®

*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. Шитова

Корректор

Е. Петрова

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.

Подписано в печать 12.03.10 г. Формат 60×84^{1/8}.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,32.

Уч.-изд. л. 33,48. Тираж 150 000 экз.

Текст напечатан на бумаге марки Burgo R 400.

Издательство «ТЕРРА».

127206, Москва, Чуксин туп., д. 9.

Отпечатано и переплетено ООО «Балто принт» Logotipas Company.

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961

Д-3

5
ТОМ

Энциклопедия Живописи

ISBN 978-5-273-00785-7



9 785273 007857

ОГОНЁК

Коммерсант



TERRA