

к-л

7  
ТОМ

Энциклопедия Живописи

# Энциклопедия Живописи



7  
ТОМ





---

БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

---

# Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

---

ТОМ

7

КИТАЙ — ЛА-МУТ



МОСКВА «ТЕРРА» 2010



## Научно-редакционный совет Большой энциклопедии

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

## Главный редактор

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

## Редакционная коллегия

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

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

**Энциклопедия живописи:** в 15 томах / Большая энциклопедия.— М.: ТЕРРА, 2010.  
Э68 Т. 7.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00787-1 (Т. 7)

УДК 030  
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2  
ISBN 978-5-273-00787-1 (Т. 7)

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



**Китай Рональд (Рон) Брукс** (*Kittaj Ronald Brooks*) (29.10.1932, Кливленд, шт. Огайо, — 21.10.2007, Лос-Анджелес), американский художник

Родители матери были выходцами из России, отец — из Венгрии. Родители вскоре после рождения К. разошлись; когда мать вышла замуж вторично, К. взял фамилию отчима. После окончания школы плавал матросом на торговых кораблях, путешествовал (Куба, Северная и Южная Америка, Европа), служил в армии, периодически учился в различных художественных заведениях, в т. ч. в колледже Купер Юнион в Нью-Йорке (1950—51), в Академии изобразительных искусств в Вене (1951—53), в Королевском художественном колледже в Лондоне (1959—62). С 1955 до конца 1960-х жил в Европе, в основном в Англии. В 1967 он на некоторое время вернулся в США, два года преподавал в Калифорнийском университете в Беркли. В течение нескольких последующих лет жил то в Англии (1968—70), то в США (1970—72, 1978—79). В 1972 путешествовал по Испании, изучал историю Каталонии и испанского еврейства. В 1977 началась его дружба с сэром И. Берлином, в 1978 —



Китай Р.Б. «Колокола ада». 1961

с израильским художником А. Арикхой. С 1962 постоянно участвовал в выставках. В 1982 он был избран почётным доктором Лондонского университета, в 1991 — Королевского колледжа искусств. К. называют одним из создателей таких разных направлений в искусстве, как поп-арт и концептуализм. Он считается также основателем «новой волны» в фигуративном искусстве

начала 1960-х, в период расцвета абстрактного экспрессионизма. Широкая образованность К. в области истории, истории искусства, литературы и др. гуманитарных дисциплин также стала фактом его творческой биографии, поскольку его искусство построено на сложных культурных ассоциациях и метафорах. Он называет себя «внуком сюрреализма», одновременно подчёркивая свою связь с немецким экспрессионизмом, а с начала 1970-х — с постимпрессионизмом. Ранние работы К. по живописной манере близки к произведениям абстрактного экспрессионизма («Вариации Эрасмуса», 1958, частная коллекция; «Усы Ницше», 1962, Лондон, частная коллекция), однако в основном он предпочитал фигуративные мотивы. В начале 1960-х К. одним из первых художников нового поколения начал использовать в своих работах дадаистские «рэди-мейд» и составлять коллажи, в к-рых живопись сочетается с фотографиями, фрагментами из фильмов, словесными комментариями и т. д. Кроме того, К. использовал живописные цитаты из известных произведений искусства прошлого («Размышления о насилии», 1962, Гамбург, Кунстхалле). В 1960-х произведения художника строились на локальных цветах как фона, так и фигур — крупных, плоскостных, часто гротескных («Банда из Огайо», 1964, Нью-Йорк, Музей современного искусства). В середине 1970-х под впечатлением пастелей Э. Дега К. начал писать крупноформатные пастели («Философ-королева», 1978—79, коллекция автора). Это оказало влияние и на его живопись маслом: К. использовал пастельные тона, расплывча-



Китай Р. «Если нет, то нет». 1975—1976



тые контуры («Если нет, то нет», 1975–76, Эдинбург, Шотландская национальная галерея современного искусства). В 1980–90-х его живопись стала более резкой и экспрессивной, с преобладающими красным, синим и зелёным цветами («Автопортрет в виде женщины», 1984, Осло, Музей современного искусства Аструп Фернлей; «Против злословия», 1990–91, коллекция Ф. Ллойд). Еврейская тема встречается у К. в отдельных произведениях («Возвышение фашизма», 1979–80, Лондон, галерея Тейт; «Еврейская школа», 1980, частная коллекция; «Дранси», 1984–86, Париж, Французский фонд иудаизма), но опосредованно она проходит через всё творчество художника. В 1991–93 К. обратился к литографии и, вдохновлённый А. Штейнзальцем, начал делать литографии на библейские темы.

### Китай (англ. China)

► Древние образцы китайской живописи восходят к периоду неолита (ок. 6–5 тыс. до н. э.). Это керамические сосуды с изображениями людей и рыб, обнаруженные при рас-

копках в Баньпо, неподалеку от Сианя, и керамическая чаша с нарисованными фигурками танцовщиц, найденная при раскопках в Цинхэе, в уезде Датун. Начиная с правления династий Шан и Чжоу и до эпохи Весны и Осени (Чуньцю) и Сражающихся царств (Чжаньго) (XVI–III вв. до н. э.) были распространены богато украшенные ритуальные сосуды и другие изделия из бронзы. Живопись на шёлке впервые появилась в эпоху Сражающихся царств. Самыми ранними изделиями, известными на сегодняшний день, являются рисунки на шёлке из погребений времён царства Чу; на одном изображены человекоподобные фигуры, драконы и птицы Феникс, на другом — люди верхом на драконах. В царствование династий Цинь и Хань (221 до н. э. — 220 н. э.) получила развитие фресковая живопись. Она была распространена не только во дворцах и храмах, но и при захоронениях. Погребальные фрески династии Хань найдены в провинциях Хэнань, Шаньси, Шаньдун, Хэбэй, Ганьсу, Ляонин, Цилинь. Бурный расцвет храмовой живописи пришёлся на период династий Вэй, Цзинь и Северных и Южных династий (220–581). Распространение буддизма в этот период привело к созданию скульптурных и настенных изображений Будды в горных пещерах. Самыми знаменитыми являются Дуньхуанские пещеры Могао в провинции Ганьсу. Создание Дуньхуанских пещер началось в 366 и продолжалось более тысячи лет. 492 пещеры до сих пор находятся в прекрасном состоянии, в них сохранились 2500 глиняных скульптур, украшенных росписью, и фрески площадью 45 тыс. м<sup>2</sup>. Крупнейшим художником и теоретиком живописи того времени был *Гу Кайжи* (ок. 345–406). Новых вершин мастерства китайское искусство достигло в период правления династий Суй и Тан, Пяти династий и династии Сун (581–1279), когда сформировались основные школы, где ведущее положение занимала традиционная китайская живопись. Наиболее ранней из известных пейзажных свитков является работа *Чжан Цзыцяня* «Уходящая весна», относящаяся к эпохе Суй. При династии Тан появилась плеяда знаменитых художников, таких, как *Янь Либэнь*, *Юйчи Ицэн*, *Ли Сысюнь*, *У Даоцзы* и *Ван Вэй*. Пейзажная живопись достигла расцвета в периоды Пяти династий и династии Северная Сун. Картины «Путешествующие вдоль горного потока» и «Горы, покрытые снегом» кисти *Фань Куаня* являются сохранившимися сокровищами древнего искусства. *Гу Хунчжун*, живший в эпоху Пяти

династий, известен картиной «Ночная пирушка Хань Сицзя». К жанровой живописи того периода относится картина «Праздник Цинмин на реке Бяньхэ» художника *Чжан Цзедуаня*, отражающая жизнь *Кайфэна*, столицы Северной Сун. В период династии Юань в живописи наблюдается стабилизация жанров. Пейзажи *Ни Цзяня*, *Хуан Гунвана*, *Ван Мэна* и др. ещё более лиричны и интимны, чем сунские. Излюбленный аллегорический мотив — бамбук, сгибаемый бурей. Живопись периода Мин и Цин отличается от прошлого значительным усилением консервативности, канонизацией художественных приёмов. Прошлые достижения становятся схемой, а мастера — подражателями стиля прошлых эпох. Более свободно творчество мастеров, живших вдали от столицы и образовавших многочисленные художественные школы — чжэянскую (*Дай Цзинь*), сучжоускую (*Шэнь Чжоу*, *Вэнь Чжэньмин*) и др. Яркий мастер жанра «цветов и птиц» этого времени *Сюй Вэй* писал в свободной эскизной манере *се-и* («живопись идей») широкой, насыщенной влажной кистью. Мастера бытового жанра *Цю Ин*, *Тан Инь*, *Чэнь Хуншоу* и др. создавали картины, иллюстрирующие старинные легенды и поэмы, в тонкой и графической манере *гунби*. В период Цин, отличавшийся эклектичностью, в разных стилях и манерах работали пейзажисты *Ван Хой*, *Ван Шиминь*, *Ван Цзянь*, *Ван Юньци*, в традиционной манере жанра «цветов и птиц» писал *Юнь Шоупин*, живописцы *Ши Тао* и *Чжу Да* подражали *Сюй Вэю*. Древняя китайская живопись имела свою собственную оригинальную манеру письма, существенно отличающуюся от западной. Если западные живописцы опирались на игру цвета и светотени, то манере китайских художников присуще прежде всего использование линий. Китайские картины писались тушью, минеральными и растительными красками типа акварели на шёлке (иногда на хлопчатобумажной или пеньковой ткани) или на бумаге и имели форму свитков, развёртывавшихся в горизонтальном и вертикальном направлении. Живопись выполнялась в К. кистями разных размеров, от очень тоненьких до очень толстых и больших (от 5 мм до 5 см в диаметре). Штрихи могли быть «лёгкими, как облако, или мощными, как дракон». В китайской живописи различают две манеры: *гун би* (прилежная кисть) — тщательный, тонкий, передающий мельчайшие детали рисунок, и *се-и* («передача идеи») — свободный, смелый, обобщённый стиль. Удары



Китай. Ли Сысюнь (приписывается). «Плывущие лодки и дворец на берегу реки». 7 век



кисти должны были быть абсолютно точными, т. к. тушь или краски мгновенно впитываются в тонкий шёлк или бумагу, и переделка написанного уже невозможна. Перед тем как писать картину, художник должен был создать её в своём воображении во всех подробностях, с совершенной ясностью и яркостью зрительных представлений. В китайской живописи не применялась ни линейная перспектива, ни контурные линии и штрихи, а иллюзия пространства вызывалась размещением изображённых на картине предметов в различных планах, благодаря чему развёртывался панорамный пейзаж с высоким горизонтом, как бы обозреваемый с большой высоты. Для передачи т. н. «воздушной перспективы» — мягкости, расплывчатости очертаний дальних гор, окутанных воздушной дымкой или полосами тумана, большое значение имело искусное использование ничем не заполненной резервной поверхности свитка, а также размывка тушью, передающая тончайшие градации оттенков тона — от сочного, насыщенного бархатисто-чёрного до нежного, лёгкого серебристо-серого. Китайская картина представляет собой триединство живописи, каллиграфии и поэзии. Почти всегда на свитке мы видим каллиграфически выполненную надпись — обычно стихотворение автора картины или



Китай. Хань Гань. «Всадник». 8 век

другого поэта, лирические мотивы и настроения к-рого связаны с тем, что изображено на свитке. Каллиграфический штрих, к-рым выполняются китайские иероглифические надписи, близок по своему характеру к живописному штриху, т. к. в основе иероглифа лежит упрощён-

ный, стилизованный рисунок обозначаемого предмета. Поэтому китайские живописцы почти всегда были одновременно каллиграфами и учёными, эрудированными в литературе, поэзии и философии. В большинстве своём они принадлежали к среде сановников и часто занимали важные государственные должности. Наряду с этим встречались и художники-профессионалы, вышедшие из демократических кругов. Идея о неразрывном единстве живописи и поэзии часто выражалась китайскими критиками. Так, о знаменитом поэте-живописце 8 в. Ван Вэе говорили, что его стихи — это картины, а картины исполнены поэзии. Свитки живописи в свёрнутом виде хранились обычно в сундуках или шкафах, их показывали знатокам, тонким ценителям искусства, чтобы затем их опять спрятать. На стенах помещали обычно очень немного картин. Оставаясь реальными по характеру изображения, образы китайской живописи в то же время часто получают символическое значение. Так, напр., бамбук под ветром — символ стойкого мудреца, крепкого снаружи и ёмкого внутри, к-рый от бедствий сгибается, не ломаясь; плакучая ива, заходящее солнце — эмблема разлуки и печали; пионы — богатства и почёта; скала — долголетия; орхидея обозначает совершенного человека, уединившегося в скалах и оттуда влияющего на чутких людей; лотос — благородного человека, к-рый «вырос из обывательской грязи, но сам не загрязнился»,



Китай. Ма Юань. «Учёный со слугой на горной террасе». 13 век





Китай. Гу Кайчи. Свиток «Фея реки Ло». Деталь. Копия. 12 или 13 век

и т. д. и т. п. Реалистическое начало непосредственного наблюдения действительности сочетается в китайской живописи с рядом условных канонов. Её величавая простота и благородная строгость не исключают тонкости декоративных деталей. В образах китайской живописи часто воплощаются глубокие философские идеи. Конфуцианство, даосизм и буддизм наложили на неё свой отпечаток в различные периоды её становления. Уже в 5 в. художник Се Хэ на основе ещё более древних воззрений сформировал шесть основных принципов, к-рыми должны руководствоваться живописцы. Самый главный из них состоял в требовании передать в живописи тот жизненный ритм, к-рый присущ всем вещам в природе, передать их сущность, а не внешнее натуралистическое изображение. Образами китайского пейзажа («шань-шуй», т. е. «горы-воды») придавалось символическое значение, связанное с идеями древней космогонии. Горы, напр., считались олицетворением мужского начала «ян», воды — женского начала «инь», из сочетания к-рых, согласно древним легендам, возникла Вселенная. Горы — кости земли, потоки — вены, кровь, пульсирующая, несущая жизнь и движение. Худож-

ник-пейзажист в К. стремился передать сущность, мировую гармонию, ритм, лежащие в основе явлений природы; поэтому ему был чужд натурализм, погоня за внешним подобием. Природа рассматривалась как место спасения от гнёта общества, как убежище, где одинокий отшельник, поэт и философ, наслаждается её красотой, воспринятой через призму утончённой поэзии, и безмятежным покоем. Рассматривая пейзаж, тонкий ценитель, знаток живописи «терялся в странствиях» по далям. Художник стремился передать лирическое переживание, настроение, возникающее от общения с природой, он призывал к слиянию с ней, к постижению её тайн. Один из китайских критиков так писал о Ван Вэе: «Его окутанные туманами вершины и скалы были величественнее, чем в действительности... Манера письма его так свободна, что он сливается с творческой силой природы». Миниатюрность человеческих фигурок, показанных на фоне грандиозных ландшафтов, должна была вызывать мысли о величии Вселенной, в к-рой человек является лишь незначительным звеном, подчинённым её могучим силам. В этом отличие представлений средневековой китайской культуры от европейской, где человеку уделялось

основное внимание и его изображали как могучую творческую силу, преобразующую мир. «Цветы и птицы» — другой наиболее значительный жанр китайской живописи. Здесь в малом явлении природы нужно было показать её величие. Как и в других видах китайского искусства, задача состояла в том, чтобы передать сущность, структуру цветка или птицы, показать их наиболее жизненные и характерные черты. Художник стремился воссоздать полноту их жизненных проявлений, движений, действий, вызывал впечатление трепетного биения жизни. «Кто пишет деревья, должен заставлять их расти», — говорит китайская мудрость. Периодом упадка китайского изобразительного искусства можно считать годы «культурной революции» в Китайской Народной Республике (ноябрь 1965 — октябрь 1976). По существу, его единственной областью, имевшей право на существование, был политический плакат, целиком посвящённый пропаганде «культурной революции». Перед этим, в 1950-х, значительную роль в живописи современного К. играло творчество Ци Байши, Пань Тяньшоу, Хуан Биньхуна и Сюй Бэйхуна. Не выходя за круг традиционных мотивов пейзажа, жанра «цветов и



птиц», Ци Бэйши раскрывал красоту природы, Сюй Бэйхун создавал образы современников, совмещая приёмы живописи гохуа с приёмами современной европейской живописи. В историческом, бытовом и пейзажном жанрах тот же метод использовали Ли Кэжань, Цзян Чжаохэ и др. После 1976 китайская традиционная живопись начала возрождаться, в провинциях и городах были восстановлены или созданы вновь школы и академии, где стала изучаться национальная живопись. Некоторые художники, опираясь на личный опыт, пытались поднять общезначимые социальные темы. В настоящее время в К. действуют семь академий художеств трёх ступеней: Центральная академия изобразительных искусств, Академия художеств им. Лу Синя, академии художеств в Чжэцзяне, Гуанчжоу, Сычуани, Ксиане, Тяньцзине. Кроме того, существуют отделения изобразительного искусства в художественных и педагогических училищах в провинциях, городах, в автономных районах. В большинстве академий художеств имеются факультеты традиционной китайской живописи, живописи маслом, гравюры, скульптуры. В Центральной академии есть также отделение по изучению и обучению искусству создания новодонных картинок, иллюстраций, отделение истории искусств. Ведущими научно-исследовательскими институтами в области изучения изящных искусств являются Институт изобразительного искусства и Институт традиционной китайской живописи при Академии искусств КНР. В К. также много авторов, рисующих в западных стилях, в основном это реализм и импрессионизм, к-рые официально одобрены и наиболее интересны самим китайцам. В последние годы 20 в. в К. заговорили и о «расцвете» современной авангардной живописи: в Пекине открылась галерея современного искусства «Красные ворота», первые художники-авангардисты появились в стране в 1980-х. Наряду с традиционной китайской живописью большое развитие получили в К. и разные жанры западного изобразительного искусства: масло, гравюра и акварель. В настоящее время в китайской живописи царит творческое оживление: в художественных галереях страны регулярно организуются персональные или коллективные выставки. Китайские живописцы то и дело устраивают выставки за границей — в Японии, КНДР, Сингапуре, США, Канаде. Поскольку китайская живопись отличается от западной живописи своей самобытной красотой и культурной ценностью, она посто-



Кифер А. «Нюрнберг». 1982

янно привлекает к себе внимание зарубежных ценителей искусства и коллекционеров.

**Кифер Ансельм (Kiefer Anselm)** (р. 8.3.1945, Донауэшинген, земля Баден-Вюртемберг), немецкий художник

» Обучался живописи у П. Дрехера во Фрайбурге (1966—68). В 1969 учился в Академии художеств Карлсруэ, в 1970—72 — в Академии художеств Дюссельдорфа у Й. Бойса. Доминирующая в живописи К. тема разрушения, распада, занимающегося пожара метафорически соотносится с различными аспектами человеческого и природного бытия: историей, культурой, экологией. Зброшенны руинированные здания, мощные колоннады, мрачные подземелья, изрытые ландшафты трактуются как подполье современной цивилизации, вместилище коллективного бессознательного. Грандиозные монолиты, обветшавшие субструкции (поддерживающая конструкция) вызывают к теням прошлого: легендам, мифам, преданиям, архетипическим символам, историческим событиям, роковым образом связанным с современностью. Художник постоянно обращается к теме Третьего рейха и его глубинным истокам, извратившим немецкую культуру, дух нации. К. работает в сложных смешанных техниках: масляная живопись сочетается с клеевой краской, эмульсией, акрилом, лаком, углем, гравюрой на дереве, фотографией, коллажем; в красочный слой часто подмешивается солома. Картины К., погружённые в колористическую атмосферу

пожарища, испускают реликтовое излучение прошлого; их разрыхленная, многослойная фактура ассоциируется с напластованиями генетической памяти. Творчество К., развивающееся в русле неоэкспрессионистической тенденции в немецком искусстве 1970—80-х, вместе с тем примыкает к общеевропейскому течению археологизма. Характерные работы художника: «Картина выжженной земли» (1974, частное собрание), «Пути мировой мудрости: Битва Германа» (1978, Лондон, час-



Кифер А. «Воскрешение». 1973





Клайн Ф. Без названия. 1957

тное собрание), «Дерево и крыло» (1979, Кёльн, Музей Людвига), «Песнь Велунда» (1982, частное собрание), «Неизвестному художнику» (1982, Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена), «Лестница» (1982—83, частное собрание), «Суламифь» (1983, Лондон, частное собрание). К. занимается также графурой на дереве и фотографией.

**Кишев Мухадин Исмагилович** (р. 18.12.1939, с. Чегем, ныне Кабардино-Балкария), российский художник

» Народный художник Кабардино-Балкарии (2000). Член-корреспондент Российской академии художеств (2002), действительный член РАХ (2009). Профессиональное образование начал в художественном училище в Кабардино-Балкарии. В 1960—65 учился в Краснодарском государственном педагогическом институте на художественно-графическом факультете. С 1973 член Союза художников СССР. В 1963—2004 принимал участие в 63 групповых выставках в Нальчике, в Москве и др. городах России. В 1963—2006 сделал 28 персональных выставок в Нальчике, Москве, Лондоне и Испании. В 1966—87 выполнил много монументальных работ в городах России. В 1988—91 был художественным руководителем молодых профессиональных художников России в домах творчества художников «Горячий Ключ» и «Байкал». В 1994—98 работал в Лондоне по приглашению Чизенхейлских мастерских. С 1998 работает в Испании. Среди основных произведений: «Загадочное пространство II», «Бесконечный туннель», «Медитация II», «Вечерний звон», «Вечная красота Кордовы, Испания» (все — 1997), «Весёлая семья» (1998), «Английские шедевры», «Мой Эльбрус», автопортрет (все — 1999). Почётный академик Адыгейской Международной академии наук, член Европейской академии художеств (Бельгия, академик в области искусства), Международной академии

наук, технологии и профессионального образования (Валенсия, Испания). Лауреат премии Ленинского комсомола (1982).

**Клайн Франц (Kline Franz)** (23.5.1910, Уилкс-Барре, шт. Пенсильвания, — 13.5.1962, Нью-Йорк), американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма

» Произведения К., обладавшего большим влиянием в США, легко узнаваемы. Он учился в колледже Джирард в Филадельфии и в Университете в Бостоне (1931—35). Заинтересовавшись современным европейским искусством, он провёл два года в Лондоне (1937—38), работая в Школе изящных искусств Хезерли. Однако примерно до 1940 его работы были ещё полуфигуративными, в них чувствовалось влияние экспрессионистского портрета и американской жанровой живописи. Позже К. стал абстрактным художником, источником его вдохновения был город, в особенности послевоенный Нью-Йорк, испытывавший урбанистические потрясения. Монументальные формы К. напоминают строительные леса и мосты, скелеты разнообразных конструкций и полуразрушенных стен («Коллаж», 1947, собрание Н. Голдовски). Его стиль поражает простотой увеличенных рисунков тушью, сделанных на страницах телефонного справочника. К. перенёс свою живописную интуицию в большие масштабы, акцентируя динамику исполнения. Он уделял манере письма столь же пристальное вни-

мание, что и ритмическому равновесию света и тени («Абстракция», 1950—51, Нью-Йорк, собрание Н. Голдовски; «Белое и чёрное I», 1952, Термаль, шт. Калифорния, собрание У. Джанса; «Анды», 1957, Базель, Художественный музей). Если в ранних своих работах художник находил самовыражение в абсолютных ценностях, то с 1957 пространство в его картинах усложняется, уплотняется, появляется тонкая иерархия иллюзионистического целого («Жёлтый, красный, зелёный, синий», 1956, Балтимор, Музей искусства).

**Клас Питер (Claesz Pieter)** (1597 или 1598, Берген, около Антверпена, Испанские Нидерланды, ныне Королевство Нидерланды, — похоронен 1.10.1661, Харлем), голландский художник, один из основателей харлемской школы натюрморта

» Учился живописи в Антверпене. С 1617 работал в Харлеме. С 1620 член Гильдии Святого Луки. Писал простые по композиции, скромные по набору предметов изображения накрытых столов (т. н. завтраки). Является представителем популярной в то время в Голландии разновидности натюрморта «ванитас» (от лат. vanitas — суета), в к-рых при помощи символов: свечи, бокала, часов, черепа и т. д. — выражается библейская концепция суетности жизни («Натюрморт с селёдкой», 1636; «Завтрак», 1644). Натюрморты К., выдержанные обычно в коричневатых, зелёных, серебристо-белых и золотистых тонах, отлича-



Клайн Ф. «Композиция номер 2». 1954





Клас П. «Натюрморт с устрицами». 1633

ются богатством оттенков, тщательным воссозданием фактуры вещей, новаторским для голландской живописи вниманием к роли света и световоздушной среды в передаче материального единства предметного мира.

**Классика** (лат. *classicus* — образцовый), термин, которым обозначается период наивысшего подъёма античного древнегреческого и древнеримского искусства, а также непосредственно опиравшееся на античные традиции искусство эпохи Возрождения и классицизма

» Классику принято делить на следующие этапы: раннюю (строгий стиль) — первая половина V в. до н. э.; высокую — вторая половина V в. до н. э.; позднюю — 400 — 325 до н. э. Классической эпохой древнеримского искусства считается эпоха правления Октавиана Августа (период перехода от Республики к Империи). Для эпохи Возрождения К. были все античные писатели, живописцы, скульпторы, архитекторы и т. п. В эпоху классицизма термин несколько изменил значение — так представители классицизма называли писателей и художников своего направления. В широком значении К. называют высшие достижения в творчестве отдельного мастера или периоды расцвета в истории искусства какой-либо страны.

**Классицизм** (от лат. *classicus* — образцовый), художественный стиль и эстетическое направление в живописи, архитектуре, скульптуре и литературе 17 — начала 19 века

» Важнейшей чертой К. является обращение к античному искусству как высшему образцу и опора на традиции Высокого Возрождения. В основе К. лежит нормативная эстетика, требующая строгого соблюдения ряда правил, канонов, единств. Правила К. имеют первостепенное значение как средства, обеспечивающие главную цель — просвещать и наставлять публику, обращая её к возвышенным примерам. Художественным формам К. свойственны строгая организованность, уравновешенность, ясность и гармоничность образов. Предпосылки возникновения К. проявились во второй половине 16 в., в эпоху Позднего Возрождения, в Италии.

Как последовательная система К. сложился в первой половине 17 в. во Франции, хотя само понятие К. родилось позже, в 19 в., когда ему объявили непримиримую войну романтики. Предметом искусства К. провозглашалось только прекрасное и возвышенное, этическим и эстетическим идеалом служила Античность. К. характеризует провозглашение идей гражданского долга, подчинение интересов личности интересам общества, торжество разумной закономерности. Классицисты стремились к скульптурной чёткости форм, пластической завершённости



Классицизм. В.Л. Боровиковский. Портрет Карагеоргия. 1816



Классицизм. Н. Пуссен. «Нарцисс и Эхо». Около 1630





Классицизм. К. Лоррен. «Поклонение золотому тельцу». 1653

ности рисунка, к ясности и уравновешенности композиции. При этом для К. свойственно тяготение к отвлечённой идеализации, к установлению норм и канонов, регламентирующих художественное творчество. Создателем классицистического направления в живописи Франции 17 в. стал Н. Пуссен, писавший картины на разнообразные темы: мифологические, библейские, исторические. В живописи К. основное значение имели логическое развёр-

тывание сюжета, ясная уравновешенная композиция, чёткая передача объёма, с помощью светотени подчинённая роль цвета, использование локальных цветов (Н. Пуссен, К. Лоррен). Чёткая разграниченность планов в пейзажах выявлялась также с помощью цвета: передний план обязательно должен был быть коричневым, средний — зелёным, а дальний — голубым. Парижская академия художеств работала свод догматических пра-

вил и законов композиции рисунка, а также установила рационалистические принципы изображения эмоций («страстей») и разделение жанров на «высокие» и «низкие». К «высоким» жанрам относились исторический, религиозный и мифологический, к «низким» — портрет, пейзаж, бытовой жанр, натюрморт. Со временем это направление выродилось в холодный официальный академизм. В период, предшествовавший Великой Французской революции, и в революционные годы в живописи стали модны сюжеты из эпохи Римской республики и городов-республик Древней Греции, изображавшие борцов с тиранией и т. п. (Ж.-Л. Давид «Клятва Горациев», 1784; «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей», 1789; его же «Смерть Марата», посвящённая современному событию — убийству одного из лидеров якобинского режима, — также выдержана в стиле К.). Период позднего К. — *ампир* (от франц. *empire* — империя, имеется в виду Первая империя во Франции 1804—14, хотя стиль начал складываться чуть ранее, после захвата власти Н. Бонапартом) приходится на первую треть 19 в.; для него характерно обращение к эпохе Римской империи, пышность парадных портретов, батальных сцен и торжественных церемоний. Ярким представителем этого периода во Франции был тот же Давид («Коронация Наполеона», 1805—07). Со второй трети 19 в. К. вступил в эпоху кризиса, он подвергался критике



Классицизм. Ф.М. Матвеев. «Вид Рима. Колизей». 1816



со стороны романтиков, а затем и представителей других течений в живописи. В русском изобразительном искусстве развитие К. связано с деятельностью С.-Петербургской АХ. К. в русском искусстве начал формироваться во второй половине 18 в. Его расцвет в России пришёлся на последнюю треть 18 — первую треть 19 в., когда он безраздельно утвердился в русской художественной культуре. Для русского К. характерны строгость рисунка, следование в композиции определённым правилам, условность колорита, использование сюжетов из Библии, античной истории и мифологии. Своеобразие русского К. заключалось в обращении не только к античной, но и к отечественной истории. В русской живописи К. проявился наиболее ярко в творчестве А.П. Лосенко, Г.И. Угрюмова, в ранних картинах А.А. Иванова, в поздней портретной живописи В.Л. Боровиковского, в пейзажах Ф.М. Матвеева.

**Классный художник Академии художеств, звание, присуждаемое после окончания обучения в Императорской академии художеств в России**

» Звание К. х. имело 3 степени: 1-ю, 2-ю и 3-ю. Оно зависело от награды, к-рых удостоивался учащийся в процессе обучения: большая серебряная (или первого достоинства) медаль давала право на звание К. х. 3-й степени и чин 14-го (самого низкого) класса на гражданской службе; малая золотая (или второго достоинства) медаль — звание К. х. 2-й степени и чин 12-го класса; большая золотая (или первого достоинства) медаль — звание К. х. 1-й степени, чин 9-го класса и основание получить содержание пенсенера для совершенствования за рубежом. Звание К. х. могло быть присуждено и вольноприходящим ученикам, обучавшимся за плату, а также лицам, не учившимся в АХ, при условии сдачи соответствующих экзаменов и представления конкурсных работ. Получившие звание К. х. 2-й и 3-й степеней могли через год получить следующую степень, для чего должны были представить академическому Совету художественное произведение, достойное награды. Данная система складывалась постепенно и неоднократно нарушалась. Напр., В.И. Суриков получил звание К. х. 1-й степени, не имея большой золотой медали. После реформы 1893 этот порядок был отменён. Все получили звание художника, равное чину 10-го класса. Также существовало звание неклассный художник; его



Й. ван Клеве. «Святой Иероним в работе». Между 1520 и 1525

получал ученик Академии художеств по окончании учёбы, если он был удостоен малой (или второго достоинства) серебряной медали.

**Клёве Йос ван (Cleve Joos van) (наст. фам. — ван дер Беке; van der Beke) (ок. 1484, Клеве, — 1540, Антверпен), фламандский художник**

» Долгое время был известен под именем Мастера Смерти Марии, по названию двух ранних алтарных картин с изображением этой сцены (Мюнхен, Старая пинакотека, Кёльн, музей Вальраф-Рихарц). Учился у Ж.Й. ван Калкара. Первое документальное свидетельство о К. относится к 1511, когда он был принят в антверпенскую Гильдию Святого Луки. В 1519 и 1525 был её главой. До приезда в Антверпен, возможно, работал в Брюгге; во всяком случае, он испытал влияние Х. Мемлинга («Мадонна с Младенцем и святым Бернардом», Париж, Лувр) и Г. Давида («Отдых на пути в Египет», Брюссель, Королевский музей изящных искусств; «Успение Марии», Мюнхен, Старая пинакотека). В нек-рых работах К. (в частности, «Алтарь Святого Франциска», ок. 1530—35, Париж, Лувр) заметно итальянское влияние; многие его произведения находятся в Италии (напр., в церквах и музеях Генуи), однако неизвестно, побывал ли К. в этой стране. Около 1530 он находился на службе при французском дворе, где им были написаны портреты короля Франциска I (Филадельфия, Музей ис-

кусства, собрание Джонсона) и его второй жены Элеоноры Португальской (Вена, Музей истории искусств), а в 1536 — в Лондоне («Портрет Генриха VIII», Лондон, дворец Хэмптон Корт). К. был одним из лучших портретистов своего времени; естественность в изображении персонажей подчас делает его искусство равным портретному творчеству Г. Гольбейна Младшего («Автопортрет», Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса; «Дама с чётками», Флоренция, галерея Уффици). Он был автором и религиозных картин — алтарей, полиптихов и



Й. ван Клеве. Портрет Элеоноры Португальской. 1530



отдельных створок (музеи в Берлине, Брюсселе, Детройте, Дрездене, Мюнхене, Филадельфии, Праге и Нью-Йорке). К. и его ученики исполнили множество копий. Его сын Корнелис также стал художником; считается, что его сыном был и М. ван Клеве.

**Клёве Мартин ван (Cleve Martin van)** (1520, Антверпен, — 1570, там же), фламандский художник

» Многие исследователи считают, что он был сыном Й. ван Клеве. К. — один из наиболее верных последователей П. Брейгеля Старшего. Учился у Ф. Флориса, в возрасте двадцати четырёх лет стал членом антверпенской Гильдии Святого Луки. Среди современников он считался большим мастером писать человеческие фигуры. Известно, что фигурные сцены в пейзажах Г. ван Конинкслоо и других мастеров исполнены именно рукой К. Его биограф, К. ван Мандер, свидетельствует, что «фигуры действительно служили большим украшением для этих пейзажей». Наибольшей же известности К. достиг в больших жанровых композициях. Они привлекали зрителя своим увлекательным рассказом, массой занимательных деталей, меткими характеристиками и острой наблюдательностью.

**Клэе Пауль (Klee Paul)** (18.12.1879, Мюнхенбюхзее, близ Берна, — 29.6.1940, Муральо, близ Локарно), швейцарский художник

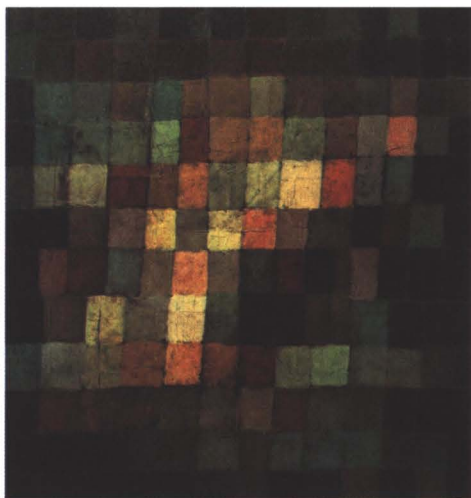
» Учился в Мюнхене у Книрра и в Академии художеств у Штука (1898—1901). Совершив в 1901—02 поездку в Италию, вернулся в Берн, где занимался главным образом гра-



Клэе П. «Золотая рыбка». 1925

фикой (серия гравюр на цинке «Инвенции», 1903—04). После кратковременного пребывания в Париже (1905) и Берлине (1906) обосновался в Мюнхене, где в 1911, сблизившись с В.В. Кандинским, Ф. Марком, А. Макке, примкнул к объединению «Синий всадник». При втором посещении Парижа (1912) состоялось его знакомство с Р. Делоне, с живописью П. Пикассо, Ж. Брака и А.Ж.Ф. Руссо. Важным событием в творческой биографии К. стала его поездка в Тунис (апрель 1914), где пробудился колористический дар художника; отныне, не расставаясь с графикой, он активно занялся живописью. В акварелях и картинах маслом, выполненных по наброскам с натуры, художник варьировал темы североафриканской природы и мусульманской архитектуры, достигая высокой степени абстрагирования в линейно-ритмической и колористической переработке исходного мотива («По мотиву Хаммамета», 1914, Базель, Художественный музей; Кайруан «Отъезд», 1914, Ульм, Городской музей). После прохождения военной службы в резервном подразделении (1916—18) К. вернулся в Мюнхен, где в 1920 в галерее Гольца состоялась его большая персональная выставка. В том же году в Берлине вышла книга его размышлений об искусстве «Творческая исповедь» (написана в 1918). В 1921 К. по приглашению В. Гропиуса приступил к преподавательской работе в Баухаузе (Веймар), где руководил вначале переплётной мастерской, а затем мастерской живописи по стеклу. В Баухаузе К. разработал оригинальную теорию формообразования, основанную на

представлении о единых закономерностях, управляющих процессами морфогенеза в природе и в художественном творчестве. Содержание теории изложено в его книге «Пути изучения природы» (1923, издание Баухауза); вытекающие из неё методы и приёмы построения динамически развивающейся формы художник демонстрировал в лекционном курсе и обобщил в «Книге педагогических эскизов» (1925). В Баухаузе дружба с Кандинским обрела характер тесного и плодотворного творческого общения. В 1924 К. вступил в основанное Кандинским художественное объединение «Синей четвёрки» (наряду с А. Явленским и Л. Файнингером). Период работы в Баухаузе (до 1930) был периодом наивысших творческих достижений К. В каждой из его композиций последовательно выдерживается тот или иной метод, принцип системной организации, внутри которой возникают фигуративные образы как результат зрительной интерпретации формальных структур. Абстрактная архитектура (или, по выражению К., анатомия) картины, стимулируя воображение, вызывает предметное видение. Модульные построения, конгруэнтные фигуры, кристаллоподобные образования, тональные последовательности непрерывно перемещаются, порождая мгновенные грёзоподобные образы («Город-грёза», 1921, Турин, частное собрание; «Вид города с красно-зелёными акцентами», 1921, Кёльн, частное собрание; «Магический театр», 1923, Берн, Художественный музей; «Шут в транс», 1929, Кёльн, Музей Людвига). В «параллельных фигурациях» возникает своего рода интерференция: отношения между



Клэе П. «Старинное звучание. Абстракция на чёрном фоне». 1925



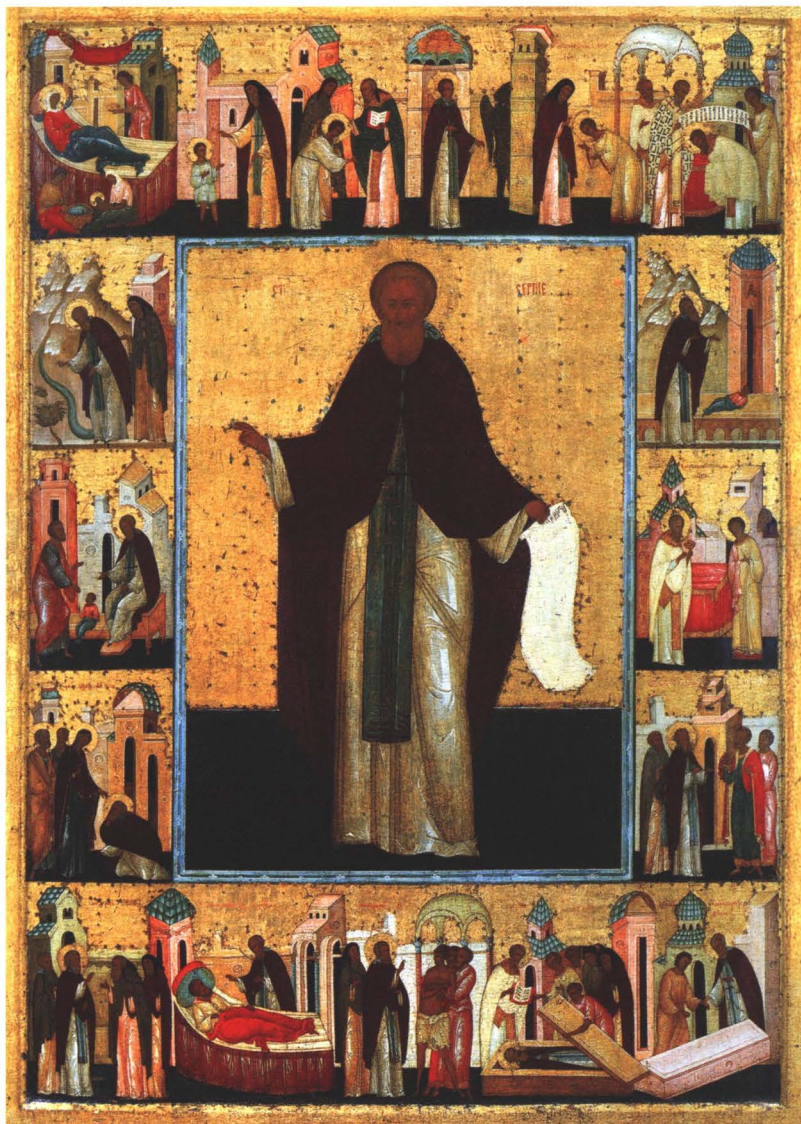
зрительными элементами непрерывно меняются, порождая два, три ряда иллюзорных образов-миражей («Комедия», 1921, Лондон, галерея Тейт; «Керамика — Эротика — Религия», 1921, Берн, Художественный музей). Нек-рые импровизации строятся на мотивах восточного искусства — персидской миниатюры, керамики (Пейзаж с жёлтыми птицами, 1923, Швейцария, частное собрание; «Золотая рыбка», 1925, Гамбург, Кунстхауз). Картины и акварели К. наполнены историко-культурными аллюзиями. В них отразились познания художника в области мировой литературы, философии, мифологии, а также впечатления от путешествий (1926 — Италия, 1927 — Корсика, 1928 — Бретань и Египет, 1929 — Баскония, 1931 — Сицилия и Северная Италия). Так, ветвящаяся композиционная структура полотна «Главный и окольные пути» (1929, Кёльн, Музей Людвига) воссоздаёт некое суммарное представление о природе и истории Египта. В картине «К Парнасу» (1932, Берн, Художественный музей) античные реминисценции сливаются с воспоминаниями о мозаиках Равенны и Венеции. «Открытая книга» (1930, Нью-Йорк, Музей С. Гуггенхайма) вызывает ассоциации с инкунабулой, с древними каменными плитами, хранящими таинственные письмена. К. был почти профессиональным музыкантом. Нек-рые его абстракции являются зрительным эквивалентом тональных и ритмических отношений в музыке («Старинное звучание. Абстракция на чёрном фоне», 1925, Базель, Художественный музей); автоматическое блуждание линий, создающих сложные пространственные построения, сходно с импровизациями солирующих инструментов («Перспектива комнаты с обитателями», 1921; «Эквилибрист», 1923, обе — Берн, Художественный музей). В 1931 К., покинув Баухауз, стал профессором дюссельдорфской Академии художеств. В 1933, спасаясь от нацистского режима, вернулся на родину, в Берн. Тяжёлое заболевание (эпидермия), настигшее художника в 1935, привело к значительному ограничению мускульной подвижности. Несмотря на скованность движений, К. продолжал писать. В бернский период он много экспериментировал с техникой живописи, работал масляными, клеевыми, восковыми красками по джутовой, деревянной, бумажной основе. Картины этого времени, написанные широким движением кисти, отличаются предельной лаконичностью укрупнённых форм («Любовная песнь в новолуние», 1939, Берн, Художественный музей; «Голос из

эфира», 1939, Лондон, Музей Виктории и Альберта; «Наскальная флора», 1940, Берн, Художественный музей). В работах, выполненных незадолго до смерти и проникнутых трагическим предчувствием конца, форма редуцируется до нескольких росчерков чёрной краски, разрывающих, подобно трещинам, картинную плоскость («Играющий на литаврах», «Раненый», «Смерть и огонь»; все — 1940, Берн, Художественный музей).

**Клеевая живопись**, живопись, в которой связующим веществом служит животный и растительный клей

» К. ж. — самая древняя живописная техника из известных. В технике К. ж. исполнены росписи древнеегипетских саркофагов и погребаль-

ных пелен, монументальные росписи Древнего Востока и средневековых стран Азии. К. ж. известна в России с 17 в., во второй половине 18 — 19 в. она использовалась в Европе и Америке как техника *монументальной живописи*. В 20 в. К. ж. служит гл. обр. для исполнения театральных декораций, декоративных панно и плакатов. При К. ж. стену покрывают штукатуркой, а после её полного высыхания накладывают один или несколько слоев кипящего клея. Затем этот подготовительный слой шлифуется до получения гладкой и однообразной поверхности, на которую и наносятся краски. При использовании в качестве основы дерева или ткани в грунт добавляют мела на клею. При работе техникой К. ж. требуется быстрота исполнения, поскольку краски, быстро засыхая, не могут



Клеймо. Дионисий. Икона «Сергий Радонежский в житии». 15 век



быть использованы вновь. Кроме того, нельзя накладывать живописные слои на поверхность до полного засыхания грунтовки, в противном случае может произойти поднятие нижнего слоя.

**Клеевые красители, краски на основе водных растворов эфиров целлюлозы, поливинилового спирта, крахмала, казеина**

» Краски готовят непосредственно перед употреблением путём смешивания т. н. клея с пигментной пастой (концентрированная водная суспензия пигмента). К. к. обладают хорошими декоративными свойствами: покрытие может быть матовое или иметь шелковистый блеск. Используются в основном в строительстве (покраска фасадов, стен, потолков зданий), а также в живописи станковой (на досках, реже — холсте; гл. обр. в технике *энкаустики*) и монументальной. В декоративной живописи 19 в. использовались почти исключительно масляные или клеевые краски.

**Клей, вещество или смесь, а также многокомпонентная композиция на основе органических или неорганических веществ, способные соединять (склеивать) различные материалы**

» Растительные К. (К.-паста, клейстер, крахмал, декстрин) применяются в основном в печатной технике или для наклеивания на поглощающие фоны. Животные К. используются для укрепления основы из дерева или холста (К. для перга-

мента или кожи, К. желатиновый, К. сырный или казеиновый — казеин, смешанный с водой и нашатырным спиртом или с известью, после просушки становится очень прочным) и для грунтовки картины перед работой яичными или эмульсионными красками.

**Клеймо, в иконописи сюжетно и композиционно самостоятельная часть иконы, изображающая сцены, развивающие или поясняющие сюжет центральной композиции**

» Обычно имеет прямоугольную форму. Чаще всего располагается на полях иконы, окружая ковчег со средником.

**Клеймо с именем мастера, надпись на произведениях искусства с именем того, кто их создал**

» Широкое распространение К. с и. м. получило с VII—VI вв. до н. э. Наиболее ранними примерами К. с и. м. являются: статуя «Клеобис и Битон» мастера Полимеда, клейма художника Клития и мастера Эрготима на вазе Франсуа. Эти надписи широко представлены на аттических вазах чёрно- и краснофигурного стиля, а также на арретинских и др. расписных вазах.

**Клейн Ив (Klein Yves) (28.4.1928, Ницца, — 6.6.1962, Париж), французский художник, один из основоположников концептуального искусства**

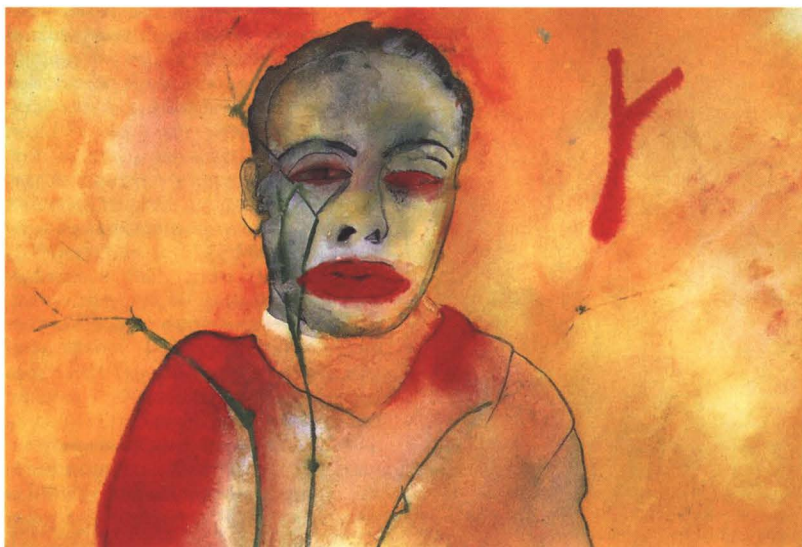
» Родился в семье живописцев, однако специального образования не получил. В 1944—46 посещал школу моряков торгового флота и школу восточных языков в Ницце. Занимался на курсах дзюдо; при посещении Японии в 1952—53 получил чёрный пояс мастера дзюдо и в дальнейшем зарабатывал на жизнь профессией инструктора по этому виду восточных единоборств. В конце 1940 — начале 1950-х много путешествовал, посетив Италию, Германию, Англию, Японию, Испанию. С 1955 обосновался в Париже. К началу 1950-х относятся его первые монохромии — полотна, ровно окрашенные одним цветом. Мирозерцание К., сложившееся под влиянием восточных и западных мистических учений, влекло его к поискам некоего абсолюта, «пустой формы», символизирующей свободное от материальных проявлений духовное начало. В результате долгих экспериментов он нашёл нужный ему синий тон, соответствующий идее бесконечности, сокращённо названный им IKB (International Klein Blue). Этот цвет безраздельно царит и в гладко-

окрашенных полотнах, и в монохромиях с неровной, волнующейся поверхностью, и в рельефных картинах с губками, пропитанными той же краской («IKB 160 с. Голубая волна», 1957, частное собрание; «RE 19», 1958, Кёльн, Музей Людвига; «IKB 190», 1959, Кёльн, галерея Гмужинска). Этим фирменным цветом К. покрывал и слепки с античных статуй, и муляжи с фигур своих друзей («S 41. Синяя Венера», частное собрание; «Портретный рельеф Армана», 1962, Париж, Национальный музей современного искусства). Другая сфера деятельности К. — т. н. антропометрии (ANT) — оттиски тел натурщиков, покрытых синей краской. Сама процедура обставлялась художником как своего рода магический ритуал и стала одним из первых образов перформанса. При переводе холстов в вертикальное положение отпечатки человеческих тел уподобляются теням, летающим призракам («ANT 79. Хиросима», ок. 1961; «ANT 96. Люди начинают летать», 1961; обе — Хьюстон, собрание Менил). В эксцентричных акциях К. выразилось его стремление к дематериализации искусства, к замене художественной формы условным обозначением вездесущей духовной энергии (выставка под названием «Пустота» — совершенно пустые залы в галерее Айрис Клерт, 1959; продажа за чистое золото «зон имматериальной чувствительности» с последующим выбрасыванием золотой фольги в реку, 1959—62; зафиксированный на фотографии «Прыжок в пустоту», 1960). В 1960 К. вступил в объединение «Новые реалисты», став в нём одной из ведущих фигур. В 1961 совершил поездку в США. В том же году в Крефельде, в музее Хаус Ланге, представил «скульптурные» композиции из пламени и создал несколько «огненных картин», обработав панели горящим газом. В серии «Космогоний», где картины подвергались воздействию ветра, дождя, солнечных лучей, художник стремился продемонстрировать единственность человеческого творчества и творчества природных стихий. После смерти, случившейся от сердечного приступа, К. получил широкое признание как один из начинателей авангардных направлений 1960-х.

**Клемёнте Франческо (Clemente Francesco) (р. 23.3.1952, Неаполь), итальянский художник-неоэкспрессионист**

» Потомок аристократического рода, родился в семье судьи. В восемь лет начал писать стихи, затем занялся живописью. В 1970 К. приехал в Рим, где начал изучать архи-





Клементе Ф. «Огонь». 1982

тектуру. Спустя несколько месяцев бросил учебу и через год выставил в римской галерее «Валле-Гю-лиа» свои концептуальные фотоработы. В 1973 К. отправился в Индию, там он увлёкся буддизмом и создал первые рисунки карандашом и пастелью. В работах того периода К. разработал свой характерный стиль — промежуточный между абстрактным и фигуративным письмом. В конце 1970-х появилась серия «Автопортреты без зеркала», выполненная чёрными чернилами: К. рисовал себя таким, каким представлял. Он познакомился с С. Чиа, Э. Кукки и М. Паладино, к-рые в своих работах хотели открыть новые для себя миры. Символические, часто мистические мотивы работ этих живописцев дали название их направлению — «Арте-цифра» (т. е. «искусство-шифр»). В 1980 К. написал свою первую картину маслом — из серии автопортретов. Через год после возвращения из Индии он создал 24 фрески с портретами друзей. К. опубликовал книгу по искусству, названную «Francesco Clemente Pinxit», к-рая стала для него руководством — в последующие годы он всё чаще и чаще обращался к ней при создании своих многочисленных работ. Международному признанию К. способствовало его участие в выставке «Дух времени» в 1982 в Берлине, где он выставил четыре картины, в т. ч. «Мой дом» и «Мои родители». Как и в большинстве своих картин, он разрабатывал темы и мотивы, берущие начало непосредственно из его жизни и внутреннего мира. Сказанное как раз можно отнести к циклу «14 станций», впервые представленному на суд публики в Лондоне год спустя. Это ассо-

циативное изображение перекрёстка, представляющее собой в первую очередь психологическое исследование художником собственной личности. Стилистически К. обращался к традициям индийского художественного языка, романтическим идеям У. Блейка и итальянской фресковой живописи. Постоянными темами его картин являются рождение и смерть, сексуальность и человеческое тело. Картины часто фрагментарны, различные изобразитель-



Клементе Ф. «Земля». 2005

ные элементы, совершенно никак не связанные, соседствуют друг с другом. Так, в «Сладкой лжи» (1984) и в других картинах изображены таинственные женские головы, фигура с глобусом на плечах, завязанный мешок, футболист и т. д. Через два года после переезда в США, в 1984, появилась совместная с Ж.-М. Баскве и Э. Уорхолом рабо-



Клементе Ф. «Семена». 1978





Клеофрад. «Посещение гетер». Гидрия. Краснофигурная вазопись. 490—480 до н. э.

та — картина «Завтрак Альбы», в к-рой доминирует типичное для Баскве смещение таинственных знаков с отголосками граффити. В 1986 К. вместе с итальянским писателем А. Савино создал самую свою знаменитую книгу — «Отплытие аргонатов». В работах конца 1980-х К. остался верным своему насыщенному символами стилю. Правда, в своих многочисленных картинах он снизил удельный вес фигуративных форм и довольно сильно приблизился к абстракции.

**Клеофра́д** (лат. *Kleophrades*), древнегреческий вазопи́сец краснофигурного стиля, работавший в 505—475 до н. э. в Афинах

» Настоящее имя вазописца неизвестно, его условно называют именем гончара, чью керамику он расписывал. Вазописцу К. приписывается авторство более 100 ваз и фрагментов ваз, чаще всего пелик, стамносов, калпид и чаш. Уникальными являются два украшенных волотами кратера, поскольку их горлышки украшают двойные фризы. К. также известен как автор росписей нескольких панафинейских амфор, выполненных в чёрнофигурном стиле.

**18** **Кли́мт Густав** (*Klimt Gustav*) (14.7.1862, Баумгартен, ныне в черте Вены, — 6.2.1918, Вена), австрийский художник, основоположник модерна в австрийской живописи

» Сын художника-гравёра и ювелира Э. Климта. Учился в венской Школе художественных ремесел по классу живописи у Ф. Лауфбергера (1876—83). В ранний период твор-

чества следовал академическим традициям исторической живописи, сотрудничая с Х. Макартом в исполнении монументальных декораций. В живописных панно, украшающих лестницу Музея истории искусств (1891), в серии малоформатных аллегорий 1890-х проявились влияния символизма, особенно живописи Ф. Кнопфа и Я. Торопа («Любовь», 1895, Вена, Исторический музей). В

1897 был избран президентом ново-созданного объединения художников и архитекторов «*Сецессион*», сыгравшего определяющую роль в становлении венского *югендстиля*. В начале 1900-х по заказу Министерства культуры им были выполнены три монументальных панно, предназначенных для украшения актового зала университета («Философия», 1900; «Медицина», 1901; «Юриспруденция», 1903; все погибли в 1945). Картины, в к-рых пессимистическое видение мирового развития олицетворялось эротичными фигурами обнажённых, вызвали скандал и были отвергнуты университетской профессурой. Новизна формы проявилась в асимметричных, неуравновешенных композициях, в противопоставлении плотных сплетений человеческих тел пространственным пустотам. Этапное произведение, ознаменовавшее наступление зрелого периода в творческой эволюции К., — «Бетховенский фриз» (1902), включённый в монументально-пластический ансамбль здания «Сецессиона». Роспись, тянувшаяся непрерывной полосой вдоль трёх стен, задумана как образно-аллегорическое претворение Девятой симфонии Бетховена, точнее, её истолкования Р. Вагнером. Сильно вытянутые плоскостные фигуры располагаются в ритме, соответствующем изменениям музыкаль-

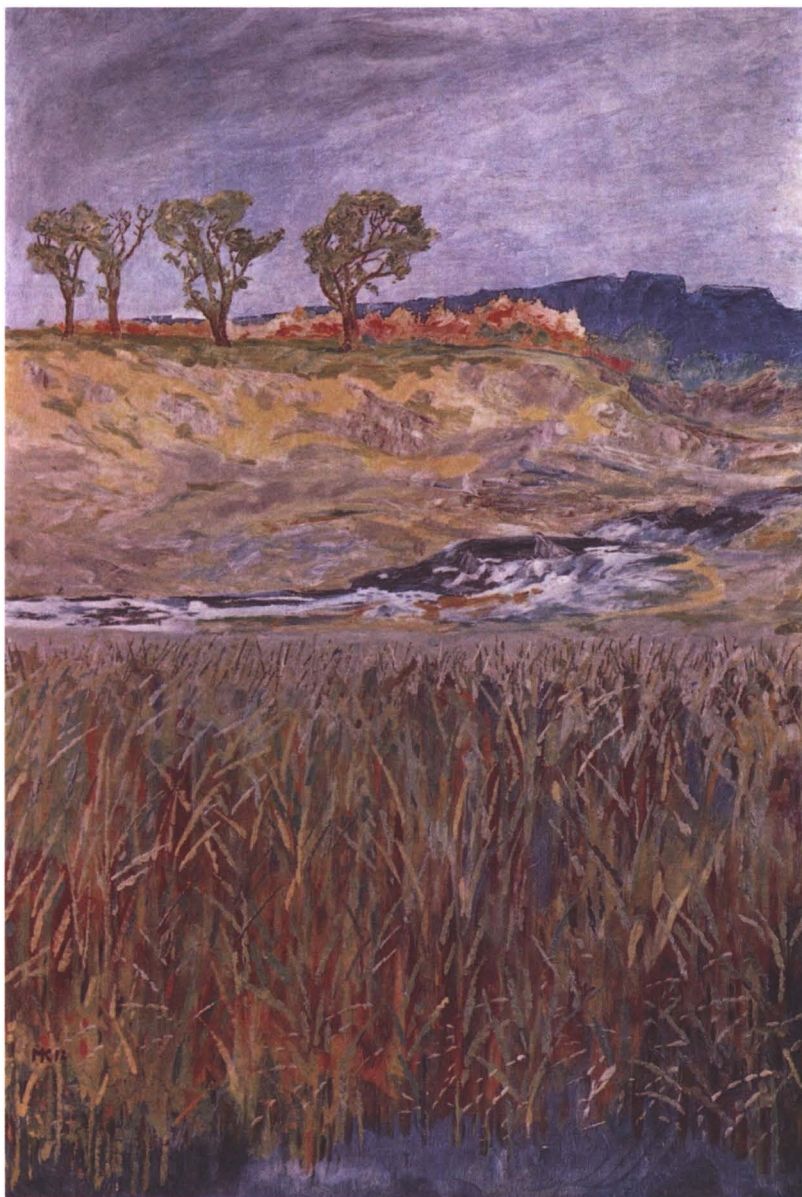


Климт Г. «Данаа». 1910



ного темпа. Акцентируя контур, художник воспроизводил каноны искусства Византии, Древнего Египта, греческой архаики, одновременно достигая самостоятельной, «мелодической» выразительности линии. Активность орнаментики, покрывающей одежды и фон, усиливается блеском золотых и серебряных красок, рельефной проработкой узоров. В «Бетховенском фриз» предстал вполне сложившимся «золотой стиль» зрелого К., к-рый проявился также в мозаиках, украшающих обеденный зал дворца Стокле в Брюсселе (1910), и в станковой живописи мастера. Характерная особенность картин 1900-х — сочетание объёмной моделировки лиц, рук, обнажённых частей тела с плоскостной

декоративностью золотых и орнаментальных зон, наслаивающихся на фигуру («Юдифь I», 1901, Вена, Галерея австрийской живописи; «Саломея», 1909, Венеция, Галерея современного искусства). Разнотипные узоры (скручивающиеся спирали, разбегающиеся завитки, россыпи цветов, ленточные арабески, шахматный ритм чёрных прямоугольников) образуют вязь абстрактных мотивов, в разрывах к-рой проступают фрагменты натуралистически трактованных фигур («Поцелуй», 1907—08, Вена, Галерея австрийской живописи; «Три возраста», 1908, Рим, Национальная галерея современного искусства). В женских портретах К. доминирует поток орнаментальных ритмов, про-



Клингер М. «Пейзаж с рекой Унструт». 1912



Климт Г. Портрет Маргарет Стонборо-Витгенштейн. 1905

бегающих волной по сильно вытянутому вертикальному формату («Эмилия Флège», 1902, Вена, Музей истории искусства; «Адель Блох-Бауэр», 1907, Вена, Галерея австрийской живописи). В 1910-х «золотой стиль» сменился напряжённой экспрессией в трактовке символического содержания («Девушка», 1913, Прага, Национальная галерея; «Невеста», 1917—18, Вена, Галерея австрийской живописи). Значительное место в творчестве К. занимают пейзажи, в к-рых его стиль эволюционировал от *неоимпрессионизма* к декоративной мозаичности, типичной для *модерна* («Поле маков», 1907, Вена, Галерея австрийской живописи; «Дворец у воды», 1908, Прага, Национальная галерея; «Аллея в парке», 1912, Вена, Галерея австрийской живописи).

**Клингер Макс** (Klinger Max) (18.2.1857, Лейпциг, — 4.7.1920, Гросьена, ныне Германия), немецкий художник

» В 1874—75 учился в Академии художеств в Карлсруэ у жанрового ху-



# Климт Густав

## «Надежда I»

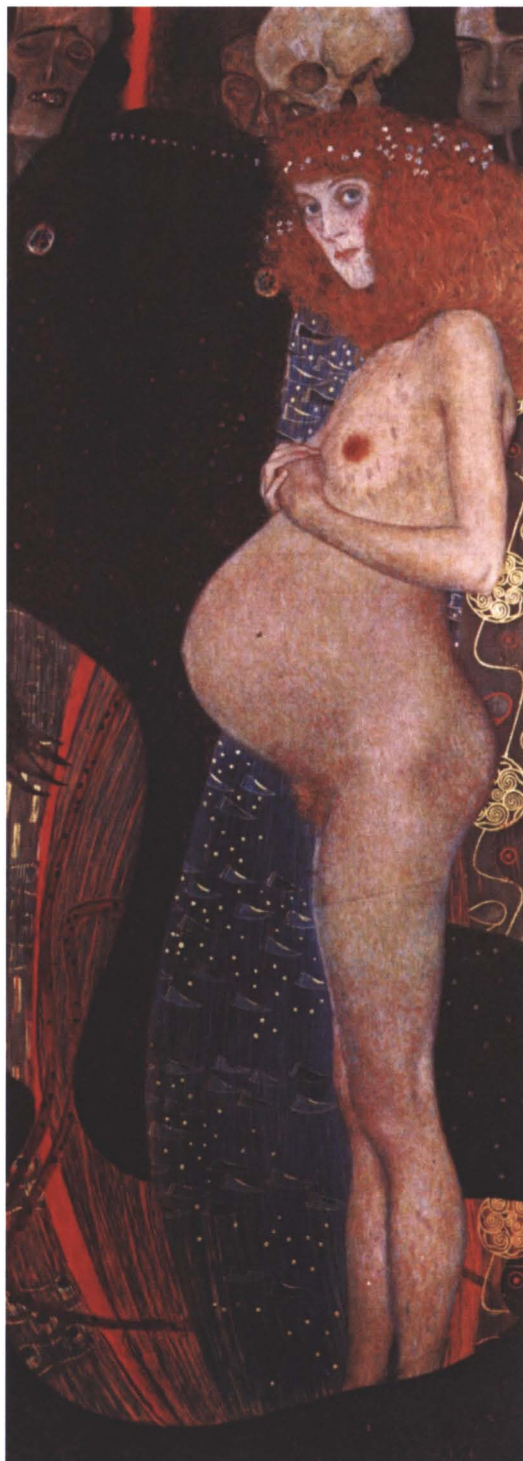
1903 год

Холст, масло, 181 × 67 см

Оттава, Национальная галерея

Канады

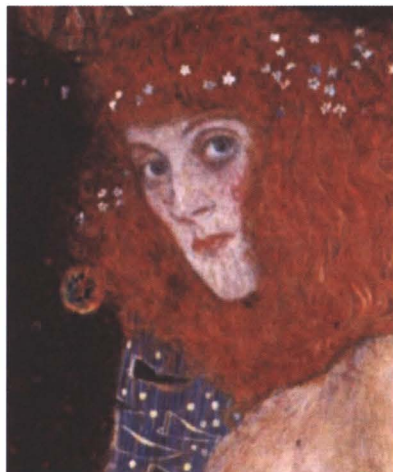
Как и многие другие шедевры Климта, картина воспекает женственность и является ярким воплощением философской идеи художника о женском начале мира, живописным гимном любви и плоти. Картина проникнута глубокой лиричностью. На вытянутом в высоту полотне в профиль изображена обнажённая беременная женщина в пышном облаке огненно-рыжих кудрявых волос, сдерживаемом нежным венком цветов. Слегка наклонив голову вперёд, она внимательно и серьёзно смотрит на зрителя огромными выразительными глазами, её ладони плотно прижаты к груди над острым животом. Смещённая вправо фигура молодой женщины чётко выделяется на тёмном фоне полотна.



Динамичный в драматично красных и синих оттенках фон картины с развевающимися орнаментальными полотнами противопоставляется постоянству и спокойствию терпеливого ожидания, которое излучает многозначительный взгляд будущей матери.



Аллегии относятся к числу самых сложных картин Климта. Пугающий аллегорический фон картины «Надежда I» с гримасами, масками и черепами предположительно символизирует угрозы, которым подвергается зародившаяся жизнь. Тема смерти и жизни вскоре стала центральной в творчестве художника.







## «Три возраста женщины»

1905 год

Холст, масло, 180 × 180 см  
Рим, Национальная галерея  
современного искусства

Картина отражает взгляд художника на суть женской природы. Она символизирует круговорот жизни: если всему на земле суждено исчезнуть без следа, то женщина способна порождать, воспроизводить жизнь. С одной стороны в орнаментальный фон полотна вплетена молодая женщина со спящим ребёнком на руках — мирская Мадонна: их обна-

жённые тела полны жизни и свежести. Они резко контрастируют с образом старухи с жёлтым высохшим телом и отвратительными изъязнениями, в отчаянии прикрывающей лицо. Контраст приобретает символический смысл: первая фаза жизни несёт с собой бесконечные возможности и метаморфозы, последняя — неизменное постоянство и конфликт с реальностью.





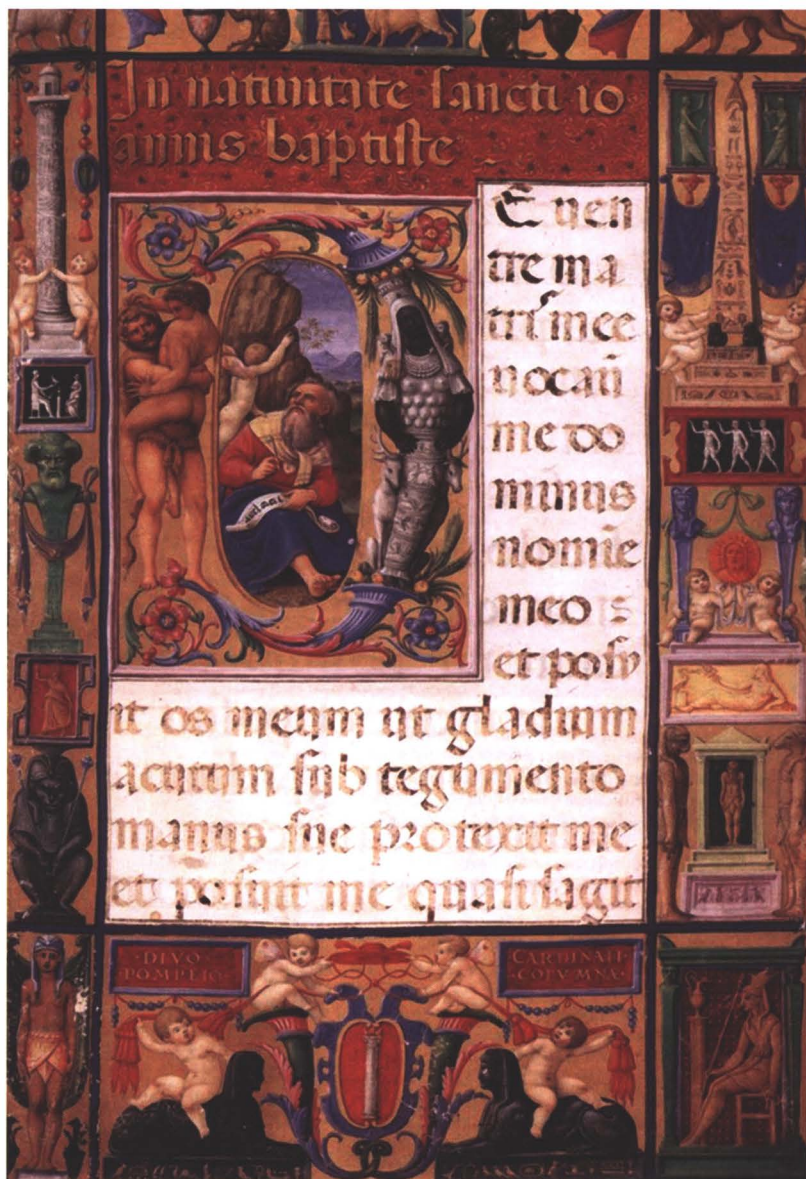
Клингер М. «Распятие Христа». 1890

дожника К. Гуссова. Переехав в Берлин, попал под влияние историзированного стиля А. Менцеля. В 1892 стал одним из создателей «Общества берлинских художников» и членом «Мюнхенского сецессиона» (см. «Сецессион»). В ранней живописи К. доминирует романтический историзм («Смерть Цезаря», 1879), более поздним его работам был присущ своеобразный «консервативный» модерн, сохранявший традиционные приметы большой академической картины («Суд Париса», 1886–87). Свою цель в искусстве К. видел в объединении живописи, пластики и архитектуры. Серия на темы Христа и «Фантазии о найденной перчатке» считаются преддверием *сюрреализма*. Написанные К. религиозные картины показывают влияние на него итальянского *Возрождения*. Среди наиболее значительных серий К. выделяются «Ева и будущее», «Амур и Психея» (обе — 1880), «Парафразы к найденной перчатке» (1881), «Жизнь» (1881–84). Также К. создавал графические работы, офорты и акватинты. Для его пластики характерна приверженность жанру мифологического *ню* («Саломея», 1893; «Кассандра», 1895) и героизированные портреты (Л. ван Бетховена, 1902; Ф. Ницше, 1904). В последние годы работал над проектом монумента композитору Р. Вагнеру (неосуществлён).

**Клóвио** Джорджо Джулио (итал. *Clodio Giorgio Giulio*; хорват. *Klović*, или *Glovičić*, *Juraj Julije*) [прозв. — Мачедо, Macedo (Македонец)] (1498, неподалеку от Цриквеницы, ныне Хорватия, — 5.1.1578, Рим), итальянский живописец-миниатюрист

» Хорват по происхождению. Учился в одном из монастырей на своей родине, в Хорватии. В возрасте 18 лет приехал в Венецию. В Италии

обучался живописи под руководством Дж. Романо. Некоторое время был придворным живописцем венгерско-чешского короля Лайоша II, для которого написал «Суд Париса» и «Лукрецию». После гибели Лайоша в битве при Мохаче (1526), уехал в Рим, где сдружился с Эль Греко, который написал два его портрета. Расцвет таланта К. связан с изучением творчества Микеланджело. К. прославился превосходными миниатюрами, которыми, по заказу владетельных особ, знатных лиц и богатых монастырей, украшал молитвенники, богослужебные книги и другие рукописи. К. называли «Микеланджело миниатюры». Его главные произведения — миниатюры роскошного «Канона Богородице», изготовленного



Кловио Дж. Дж. «Призвание апостола Иоанна». Миниатюра из миссала (богослужебная книга) кардинала П. Колонны. 1532





Кловие Дж. Дж. Портрет работы Эль Греко. 1571—1572

для кардинала Фарнезе («Часослов Фарнезе»), «Распятие с предстоящей Марией Магдалиной» (Флоренция, галерея Питти), «Богоматерь, оплакивающая Спасителя, снятого с креста» (Флоренция, галерея Уффици), «Сцены из жизни императора Карла V» (Лондон, Британский музей), иллюстрации к «Божественной комедии» Данте (в ватиканской библиотеке в Риме) и др. Работы К. хранятся также в музеях Вены, Нью-Йорка, Мюнхена и Парижа.

**Кло́дт** (наст. фам. Клодт фон Юргенсбург) Михаил Константи-

нович [30.12.1832 (11.1.1833), С.-Петербург, — 16(29).5.1902, там же], барон, российский художник

» Племянник скульптора П.К. Клодта, двоюродный брат М.П. Клодта. Профессор петербургской Императорской академии художеств (1871). Обучался рисунку в Горном кадетском корпусе у И.Ф. Хруцкого. В 1851—58 учился в Императорской академии художеств, к-рую окончил с большой золотой медалью. По окончании был послан пенсионером за границу (Швейцария, Франция).

В 1861 вернулся в Россию и в том же году получил звание академика за картины «Ночной вид в Нормандии» и «Вид реки Аа». В 1863 К. прославила картина «Большая дорога осенью», в к-рой современники увидели давно ожидаемый типичный, неброский российский пейзаж: низко нависшее над землей небо и раскисшая от дождей земля, в к-рой застряла крестьянская телега. Лучшие свои произведения К. написал в 1860—70-х: «Закат солнца в Орловской губернии» (1867); «Пейзаж со стадом» (1869); «На пашне» (1871) и др. В 1870-х под воздействием творчества И.И. Шишкина в искусстве К. появились эпические мотивы в трактовке русской природы («Лесная даль в полдень», 1878). Был одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*), из к-рого вышел в 1879, не сумев до конца принять негативное отношение передвижников к академическому художественному методу (см. *Академизм*).

**Кло́дт** (наст. фам. Клодт фон Юргенсбург) Михаил Петрович [17(29).9.1835, С.-Петербург, — 7(20).1.1914, там же], российский художник

» Сын скульптора П.К. Клодта, двоюродный брат М.К. Клодта. Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1895). В 1852—61 (с перерывом) учился в Академии художеств. В 1862—65 жил за границей в качестве



Клодт М.К. «На пашне», 1872





Клодт М.П. «Терем царевен». 1878

пенсионера Академии. Являлся одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Автор жанровых картин на сюжеты из жизни бедняков; ряд поздних картин отмечен сентиментализмом. Среди наиболее известных работ: «Рыбаки-финны» (1855), «Больной музыкант» (1859), «Последняя весна» (1861), «Чёрная скамья» (1871). Также написал ряд полотен исторического жанра («Начало реформ Петра I», 1895; «Шут», 1897).

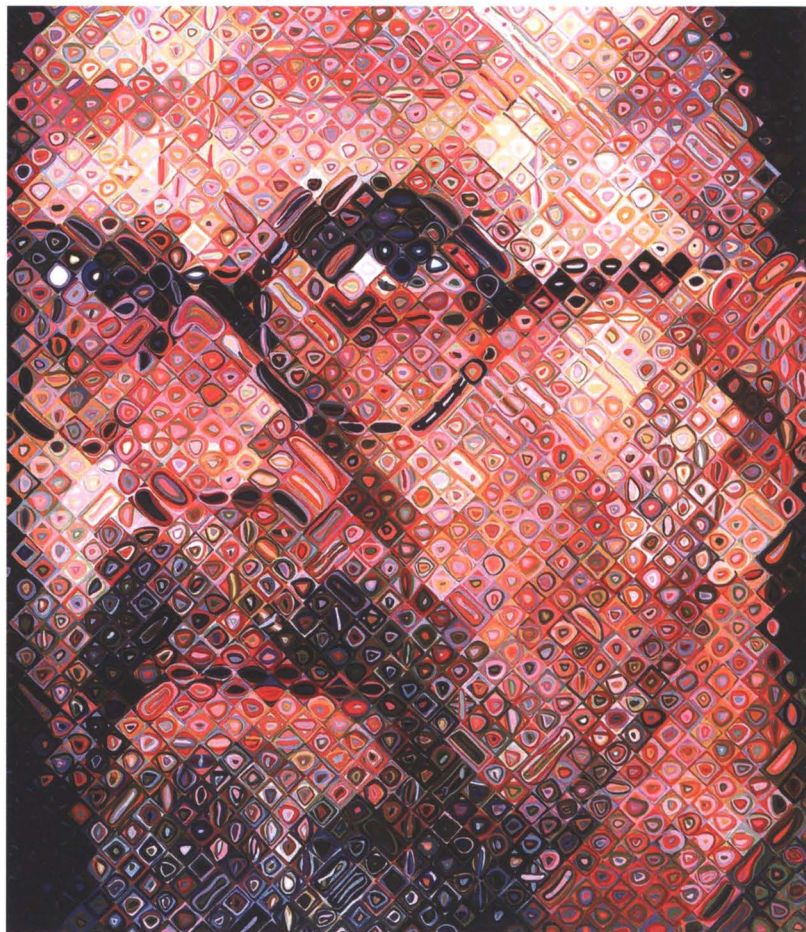
**Клоуз Чак (Close Chuck)** (полное имя Чарлз Томас Клоуз, Charles Thomas Close) (р. 5.7.1940, Монро, шт. Вашингтон), американский художник, один из крупнейших представителей гиперреализма

» Учился в Университете Вашингтона (Сиэтл) и Йельском университете. После окончания учёбы (1964) совершил путешествие в Европу, затем преподавал в Массачусетском университете. Начиная с 1960-х занимался живописью, работая в стиле *гиперреализма* (фотореализма). При помощи фотографии он создавал крупноформатные полотна на холсте акриловыми красками. В 1969 картины К. были представлены на биеннале в музее Американского искусства Уитни в Нью-Йорке, в 1970 состоялась первая персональная выставка художника. В 1973 его полотна впервые были выставлены в нью-йоркском Музее современного искусства. В дальнейшем К. экспериментировал с пикселизацией. В 1988 художник получил травму позвоночника, в результате к-рой оказался парализован-

ным, однако продолжал работать. Как фотограф К. был удостоен в 2007 2-й премии Уорлд Пресс Фото в номинации «Портреты».

**Клуазонизм** (от франц. *cloison* — перегородка), живописная система, ставшая основой живописного «синтетического» символизма

» К. был разработан в 1887 Э.Г. Бернаром и Л. Анкетеном, воспринят позже П. Гогеном. К. напоминает технику клуазоне (перегородчатой эмали) или витража, где поля, занятые эмалью или стеклом одного цвета, отделялись от подобных полей иного цвета специальными перегородками из металла, совпадающими с контурами фигур или узоров. Новаторство К. в контексте живописи конца 19 в. состояло в отказе от цветовых переходов и полутонов, поскольку контрастные цвета разделялись извилистыми, причудливо изгибающимися широкими контурными линиями — «перегородками». Использование чистого цвета усиливало декоративное звучание живописной плоскости, способствовало поднятию линии горизонта, устранению перспективы натурального пространства. Фигуры воспринимались как плоские тени, на-



Клоуз Ч. Автопортрет. 1997





Клуазонизм. Э.А.П. Гоген. «Видение после проповеди», 1888

ложенные на живописную поверхность (Э.А.П. Гоген «Видение после проповеди», 1888). К. неотделим от *синтетизма*, диктующего необходимость извлечения того или иного мотива из глубин памяти, воображения, что обуславливает отказ от детального воспроизведения мотива на полотне и сохраняет лишь его суть, основные черты. См. также «Наби», *Постимпрессионизм*.

**Клуэ Жан (Clouet Jean)** (ок. 1480, Брюссель, — 1540/1541, Париж), французский художник

» Отец Ф. Клуэ. Происходил из семьи художников из Бургундских Нидерландов. Биография К. почти не известна. С 1516 имя К. постоянно встречается в королевских счетах: видимо, с этого времени он стал придворным художником короля Франции Франциска I. Жил в Туре, в 1529 переехал в Париж. К. приписывается серия портретных рисунков, хранящихся большей частью в музее Конде в Шантийи. Также ему приписывают авторство миниатюры рукописи «Комментарии к Галльским войнам» (1519). Работ, бесспорно принадлежащих К., очень немного. Наиболее известен портрет Франциска I (около 1527), хранящийся ныне в Лувре. На основании анализа картин К. можно констатировать, что в живописи он следовал архаической фламандской традиции, не принимая во внимание изменения, произошедшие под влиянием живописи итальянского *Возрождения*. Композиция карандашных портретов К. пре-

дельно проста: модель представлена в фас или в трёхчетвертном повороте, изображены только голова и лицо портретируемого, едва намечены плечи. Художник опускает всё второстепенное, обобщает детали, схватывая только самое главное. Все портреты отличается строгое единообразие композиции. Традицию карандашного портрета во Франции продолжил сын К. — Франсуа, а также Э. и П. Дюмустье.

**Клуэ Франсуа (Clouet François)** (ок. 1515, Тур, — 22.9.1572, Париж), французский художник

» Сын и ученик художника Ж. Клуэ, вместе с к-рым, несомненно, работал в начале своей карьеры. Впоследствии работы отца и сына часто путали. Испытал значительное влияние Г. Гольбейна Младшего. О жизни К. практически ничего не известно. Первое упоминание в документе, датированном декабрём 1541, согласно к-рому король Франциск I передавал К. должность придворного художника, ранее занимавшуюся его отцом. Сохраняя эту должность при преемниках Франциска: его сыне Генрихе II и внуках — Франциске II и Карле IX. Автор многочисленных карандашных рисунков и портретов монархов, членов королевской семьи и знати. Его портреты являют собой пример изысканного придворного искусства Франции 16 в. Последней крупной работой К. стал парадный портрет королевы Елизаветы Австрийской, супруги Карла IX (1571). К. снимал посмертные маски



Клуэ Ж. Портрет короля Франции Франциска I. Около 1527



Клуэ Ф. Портрет Елизаветы Австрийской. 1571

(Франциска I и др. членов дома Валуа). Всем этим работам, тщательным по лепке характеров, присущи классическо-ренессансное спокойствие и прозрачная духовная ясность художественного строя. Напротив, в его мифологических женских образах, аллегориях и жанровых сюжетах, где портретность завуалирована («Купающаяся женщина», ок. 1571), нарастают маньеристические черты — эротизм и гротеск. Руководил большой мастерской, где его





Клуз Ф. «Туалет дамы. Портрет Дианы де Пуатье». Около 1571

эскизы воплощались в миниатюрах, эмалях и больших декоративных композициях для оформления придворных празднеств. Таланту К. посвящали строки такие поэты, как П. де Ронсар и Ж. дю Белле.

**Клыков Николай Прокопьевич** [9(21).3.1861, пос. Мстёра, ныне Владимирской обл., — 26.10.1944,

там же], российский художник, один из основоположников мстёрской миниатюры

» До 1892 работал в местных иконописных мастерских, затем почти четверть века в иконописных реставрационных мастерских Москвы. Преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище и в Троице-Сергиевой лавре. В 1919 вернулся в Мстёру и стал одним из организаторов артели «Пролетарское искусство». К. первым перешёл на художественную роспись шкатулок, ларцов, пластин на папье-маше. Миниатюрам К., выполненным на поверхности лаковых изделий из папье-маше, присущи занимательность сельских сцен, органично связанных с пейзажем, некая лубочность в изображении человеческих фигур, зеленовато-бурюзовая (позже тепло-охристая) колористическая гамма. Некоторые миниатюры изображают сюжеты русских народных песен, литературных произведений («Близ города Славянска», 1933—35; «Дубровский», 1935; «Русские богатыри», 1944). Миниатюры «Лесозаготовки» и «Дубровский» были отмечены Золотой медалью и дипломом 1-й степени на Международной Париж-

ской выставке 1937 и на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939). Член Союза художников СССР с 1940.

**Клычев Иззат Назарович** (10.10.1923, аул Ялкым Байрам-Алийского р-на, ныне Туркменистан, — 18.1.2006, Ашхабад), туркменский художник

» Народный художник СССР (1973). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1970). В 1947—53 учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Ленинград, ныне С.-Петербург). Преподавал в Туркменском художественном училище им. Ш. Руставели в Ашхабаде (1953—54). Писал портреты, натюрморты, а также монументальные картины и серии [серия «Моя Туркмения», 1963—65 (Государственная премия СССР, 1967); триптих «День радости», 1967; «В.И. Ленин», 1969—70; «Заботы о мире», 1981]. Манере К. свойственны обобщённость и лаконизм выразительных средств, графическая чёткость и интенсивность яркого цветового пятна, острый линейный ритм.

**Клюев Александр Анатольевич** (р. 17.9.1954, г. Ужур Красноярского края), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств (1997). В 1979 окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Живёт и работает в Красноярске. Преподавал в Красноярском художественном училище, затем — в Институте искусств, с 1987 — в Красноярском государственном художественном институте. Работает в жанрах портретной, пейзажной, исторической живописи. С 1981 — участник многих всесоюзных, всероссийских, региональных и зарубежных международных выставок. Среди основных работ: «Полдень» (1990), «Туман над Енисеем» (1995), «Енисейск. Зимнее утро» (1993), «Последний император» (2000), «Панихида на месте гибели Л.Г. Корнилова» (2000). В 1996 художнику была присуждена серебряная медаль Российской академии художеств.

**Клюн Иван Васильевич** (наст. фам. Ключков) [1.9(20.8).1873, дер. Большие Горки, Владимирская губ., — 13.12.1943, Москва], российский художник и теоретик искусства

» Родился в семье плотника. В 1881 переселился вместе с семьёй на Украину. В 1890-е работал вместе с отцом на сахарном заводе в местеч-



Клюн И.В. «Автопортрет с пилой». 1914





Клюев А.А. «Безоблачная осень». 1999

ке Рамонь (Воронежская губ.), затем жил в семье дяди в Ломже (Королевство Польское в составе России). Учился в рисовальной школе при *Обществе поощрения художеств* в Варшаве (1896). Обосновавшись с 1898 в Москве, посещал вплоть до 1908 студии И.И. Машкова, Ф.И. Рерберга и другие школы-студии. Для подписей под картинами изменил свою фамилию, чтобы не было неприятностей по службе (до 1927 с перерывами служил бухгалтером — отсюда повторяющийся в его искусстве мотив арифмометра). С 1913 участвовал на выставках *Союза молодёжи* и других авангардных экспозициях, в 1916 вступил в основанное К.С. Малевичем общество «*Супремус*». После Октябрьской революции 1917 работал в отделе ИЗО (Коллегия по делам изобразительных искусств) Наркомата просвещения и преподавал во Вхутемасе (1918), с 1920 был сотрудником Института художественной культуры и Российской академии художественных наук. Сотрудничал с объединениями *Общество станковистов* и «*Четыре искусства*». В ранний период прошёл практически через все направления модерна и начального авангарда, окончательно творчески сформировавшись в кубистических (см. *Кубизм*) — с элементами поэтического абсурда (или «зауми») — вещах (серия «Голова пыльщика», 1914—15). Создавал контррельефы и скульптуры как бы из кусочков разбитого на составные части мира («Пробегающий пейзаж», ок. 1915; «Музыкант», 1916; оба — дерево, металл и другие материалы, Москва, Государственная Третьяковская

галерея). Своей вершины, вероятно, достиг в «сферических композициях» начала 1920-х, выделяющихся особой, как бы «космически-мерцающей» цветографической экспрессией («Беспредметное по принципу свет—цвет», 1921, там же). В полемике с приверженцами «производственного искусства» отстаивал принципы беспредметной картины — картины как чистого художественного эксперимента, а не технического «проекта». Период *пуризма* или своего рода посткубизма второй половины 1920 — начала 1930-х завершился у К. переходом к традиционно-фигуративной живописи, которая, однако, не принесла ему успеха: исключённый из кооператива «Всекохудожник» (1938), он зарабатывал на жизнь мелкими заказами (рисунки к альбому «Пороки древесины» для Института лесного хозяйства, 1938).

**Кня́ппе Карл Фридрих** (Карл Иванович) (1745—1808), российский художник

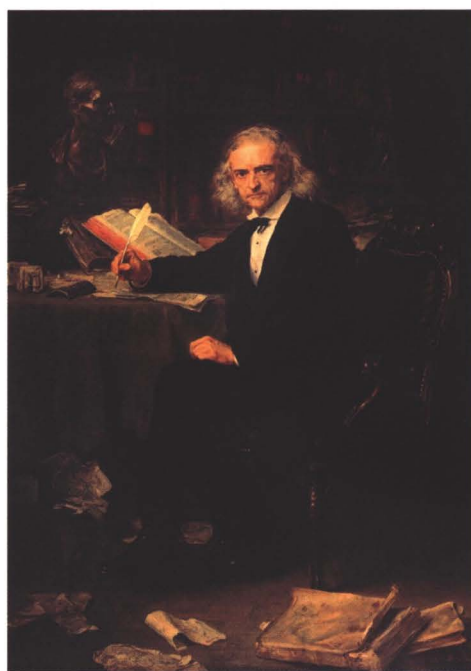
» Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1775). Ученик И.Ф. Гроta. Работал в С.-Петербурге, преподавал (до 1795) в Академии художеств живопись зверей и птиц. Писал преимущественно акварелью и гуашью. Автор серии рисунков «*Flora Rossica*», изданной Академией наук.

**Кна́ус Людвиг** (Knaus Ludwig) (5.10.1829, Висбаден, земля Гессен, — 7.12.1910, Берлин), немецкий художник, представитель дюссельдорфской школы



Клюн И.В. «Пейзаж». 1914—1915

» В 1845—48 учился в Академии художеств в Дюссельдорфе. В дальнейшем самостоятельно совершенствовал своё мастерство в пленэрной живописи, работая в Шварцвальде и Гессене. Путешествовал по Европе, в 1852—61 жил в Париже. Профессор Берлинской академии художеств (с 1874). На формирование манеры К. оказала влияние бытовая живопись голландских и фламандских мастеров. Писал гл. обр. жанровые картины, реалистично пере-



Кнаус Л. Портрет историка Т. Моммзена. 1881



давая местные бытовые особенности, типы и характеры крестьян разных областей Германии («Детский праздник», 1869; «Совещание крестьян», 1873). Для сцен в интерьере характерны тщательная прорисовка всех предметов и некий оттенок красоты, присущий салонной живописи. Также К. является автором портретов (учёного Г. фон Гельмгольца, историка Т. Моммзена — оба 1881), нескольких картин на библейские темы («Святое семейство», 1876; «Соломонова мудрость», 1878). Получил Большую золотую медаль Международной парижской выставки (1867). Был награждён орденами Почётного легиона (Франция) и *Pour le mérite* («За заслуги», Пруссия). Внёс значительный вклад в развитие немецкой реалистической живописи.

**Кнёллер** Годфри, см. Неллер

**Кнопф Фернан** (полное имя *Фернан Эдмон Жан Мари, Knopff Fernand Edmond Jean Marie*) (12.9.1858, Гремберген, — 12.11.1921, Брюссель), бельгийский художник-символист

» Вырос в Брюгге, позднее переехал с родителями в Брюссель и по настоянию отца сначала изучал юриспруденцию, но вскоре перевёлся в брюссельскую Академию худо-

жеств. В 1877 К. побывал в Париже, где на него большое впечатление произвёл Ф.В.Э. Делакруа, в Англии он познакомился с *прерафаэлитами*. В 1878 на Всемирной выставке в Париже он встретился с художником Г. Моро и в последующем обратился к *символизму*. К. считается одним из основателей группы «*Groupe des XX*». В 1892 работы К. участвовали в салоне Розенкрейц и «Венского сецессиона» (см. «*Сецессион*»). Мистические фантазии, для к-рых характерны тёмные, несколько мрачные тона, составляют главную тему его творчества. На картинах К. часто встречаются женские образы в виде сфинксов и химер. Также писал портреты и пейзажи, участвовал в оформлении книг, занимался созданием театральных костюмов. Оказал влияние на немецкий символизм и *югендстиль*. Среди его лучших работ: «Слушая Шумана» (1883), портрет Маргариты Кнопф (1887), «Искусство, или нежность сфинкса» (1896), «Спящая Медуза» (1896) (все — Брюссель, Бельгийский королевский музей изящных искусств); портрет Мари Моннон (1887, Париж, музей д'Орсэ). Был награждён бельгийским орденом Леопольда и французским орденом Почётного легиона.

**Кобальт**, белый металл, близкий к железу и никелю



Кнопф Ф. Портрет принца Бельгии Леопольда, герцога Бранта. 1912

» В живописи используется при изготовлении пигмента синих тонов. К. играл главную роль и в палитре красок для подглазурной полихромной живописи конца 19 — начала 20 в.

**Кобель Вильгельм фон** (*Kobell Wilhelm fon*) (6.4.1766, Мангейм, — 15.7.1853, Мюнхен), немецкий художник

» Сын Ферд. фон Кобеля, племянник Фр. фон Кобеля. Считался самым выдающимся представителем из всей семьи художников. Учился у отца, а также в Мангеймской академии. Испытал влияние голландской живописи 17 в. («Пейзаж с коровами», 1803). В 1793 стал придворным художником в Мюнхене. К этому периоду относятся произведения «Охотники около Шорндорфа» (1823), «Лошади в Изаре» (1815), «Вид Тегернзее» (1838) и др. В 1814 был назначен профессором пейзажной живописи в Академии художеств в Мюнхене. Автор 134 офортов и акватинтов, выполненных по собственным эскизам, а также по картинам голландских мастеров.

**Кобель Фердинанд фон** (*Kobell Ferdinand fon*) (7.7.1740, Ман-



Кнопф Ф. «Слушая Шумана». 1883





В. фон Кобель. «Осада Козле». 1808



Ферд. фон Кобель. «Мост в Ашаффенбурге». 1786



гейм, — 1.2.1799, Мюнхен), немецкий художник

» Старший брат Фр. фон Кобеля. Сначала получил юридическое образование; затем обучался в Академии рисунка в Мангейме; в 1768—70 — в Париже у И.Г. Вилле. С 1793 жил в Мюнхене; стал придворным живописцем баварского двора, директором художественной галереи. Работал в жанре пейзажа. В работах К. сказалось влияние голландского пейзажа, особенно произведений Я. ван Рёйсдала. Заслугой немецкого мастера было освоение тонального колорита, умение тонко передавать красоту родной природы («Горный пейзаж с водопадом», 1779). По передаче её разнообразного настроения полотна К. предвосхищают произведения мастеров романтизма. Его сын В. фон Кобель также стал художником.

**Кобель Франц фон** (*Kobell Franz fon*) (23.11.1749, Мангейм, — 14.1.1822, Мюнхен), немецкий художник

» Младший брат Ф. фон Кобеля. В своём творчестве являлся преемником традиций Н. Пуссена и К. Лоррена, а также отдавал предпочтение итальянизирующей голландской живописи. Из картин К. сохранились лишь несколько, исполненных в барочном стиле; до наших дней дошло множество копий картин художника.

**«КОБРА»** (или «КоБра») (*COBRA*), европейское художественное авангардистское движение, существовавшее в 1948—51

» Было основано 8.11.1948 в Париже, «в задней комнате кафе Нотр-Дам Отель», бельгийскими критиками К. Дотремоном и Ж. Нуаре, датчанином А.О.Й. Йорном, нидерландцами А.Н. Констаном, Дж. Корнелем и К. Аппелом. Идея названия движения принадлежит Дотремон — по первым буквам родных городов участников движения: Копенгаген (Ко — Со), Брюссель (Бр — Вр), Амстердам (А — А). В марте 1949 к ним присоединился бельгиец П. Алешински. Само происхождение «К.» свидетельствует об исключительно неконформистском характере движения: Дотремон и Нуаре были членами Революционного центра сюрреалистов (см. *Сюрреализм*) в Бельгии, Йорн — Датской экспериментальной группы, Аппел — Нидерландской экспериментальной группы, основанной в начале 1948, чьим рупором был журнал «Reflex». Сюрреалистский дух движения (стремление к кол-



«КОБРА». А.О.Й. Йорн. «Легкомысленная фотография, № 6». 1955

лективной и спонтанной работе) соответствовал экспериментальной тактике молодых художников послевоенного времени, настроенной против догматизма абстракции геометрической и социалистического реализма. Вскоре возникли и первые контакты: в 1946 в Париже Констан встретил Йорна, благодаря чему была создана связь между Амстердамом и Копенгагеном. Нидерландские художники выставлялись вместе с датчанами, представителями старшего поколения: Йорном, К.Х. Педерсеном, Э. Альфельтом, Э. Билле. Йорн и особенно Педерсен («Желтая птица», 1943, Ольборг, музей) привнесли в группу свою тематику и свободу поэтической интерпретации, где образы В.В. Кандинского, П. Клее и Х. Миро были смягчены и поглощены живыми традициями скандинавской народной живописи. Сюрреалистические опыты Дотремона и Нуаре, в свою очередь, были выражены в литературной и художественной экспрессии у Йорна, Корнейя, Констан, Алешински и Педерсена,

к-рый в 1945 опубликовал свои «поэмы-мечты» («Droemmedigte») в сопровождении литографий. Кроме того, появлялись и совместные работы: «Шевелюра вещей», «Живопись-слова» Йорна и Дотремона (1948—53), «КОБРА-модификация» (1949, частное собрание; в создании этой картины участвовали Йорн, Констан, Аппел и Корней). «К.» издавала журнал (вышло 10 номеров), брошюры («Маленькая КОБРА»), листовку «Со всем маленькая КОБРА», а также 15 небольших монографий на датском и французском языках (Копенгаген, 1950). Инициаторы движения хотели, чтобы оно было открыто для опытов, представляющих некий аналог их собственных исканий, при этом уважая двойственный, международный и экспериментальный характер «К.». Вскоре движение пополнилось членами Нидерландской экспериментальной группы. В марте 1949 на Семинаре по изящным искусствам в Брюсселе прошла первая выставка «К.», вслед за к-рой были открыты экспо-



зиции движения в Городском музее в Амстердаме (ноябрь 1949) и во Дворце изящных искусств в Льеже (октябрь — ноябрь 1951). Малый Фестиваль экспериментальных и абстрактных фильмов прошёл во время последней выставки «К.», после чего движение прекратило своё существование. «К.» включала в себя большое количество участников и самые разные художественные тенденции (абстракция, сюрреализм, экспрессионизм), но отличалась от всего того, что ей предшествовало. «К.» противостояла парижской эстетике, но своей столицей избрала именно Париж, а своим языком общения — французский, давая т. о. пример уникального культурного симбиоза в 20 в. Произведения художников «К.» представлены в музее в Ольборге, музее Франса Халса в Харлеме, в Городском музее в Амстердаме.

**Кобуладзе Сергей Соломонович** [25.1(7.2).1909, Ахалцихе, ныне Грузия, — 23.7.1978, Тбилиси], грузинский художник

» Народный художник Грузинской ССР (1958). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1958). В 1930 окончил Тбилисскую академию художеств; с 1957 — профессор там же. Автор серии иллюстраций к произведениям Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (1935—37), У. Шекспира (1934—35), к «Слову о полку Игореве» (1939, издание 1946) и др. Кроме прочего К. много работал как театральный художник. Оформил балеты «Раймонда» А. Глазунова в Большом театре (1945),

«Синатле» Г. Киладзе (1947), оперу «Сказание о Тариэле» Ш. Мгивелидзе (1946) и др. Государственная премия СССР (1947, 1948).

**Кобустан, Гобустан** (азерб. *Qobustan*), археологический заповедник в Азербайджане

» Расположен между юго-восточным склоном Большого Кавказского хребта и Каспийским морем. В горах К. — Беюкдаш, Кичикдаш, Джингирдаг, Шонгардаг и Шыхгая сосредоточены свидетельства о жителях региона эпохи каменного века и последующих периодов: наскальные изображения, стоянка человека, надгробные памятники и др. Для К. характерны мужские и женские изображения. Мужчины на рисунках изображены в охотничьем облике с луками и стрелами. Они высокого роста, со стройными телами, опоясанными ремнями, с развитой мускулатурой. Также на наскальных изображениях К. встречаются рисунки животных, обитавших здесь в период последних 25 тыс. лет, — джейранов, диких коз, оленей, диких свиней, лошадей, львов и т. д.

**Ковалёвский Павел Осипович** (4.8.1843, Казань, — 4.3.1903, С.-Петербург), российский художник

» В 1863—71 учился в Петербургской Императорской академии художеств у Б.П. Виллевальде. Жил и работал преимущественно в С.-Петербурге. Писал батальные и жанровые полотна, делал рисунки и

иллюстрации. За картины «Преследование турецких фуражиров казаками близ Карса» и «Первый день сражения под Лейпцигом в 1813» был награждён золотыми медалями Академии художеств. В 1873 был послан за границу академическим пенсионером, побывал в Мюнхене, Вене, Риме, Париже. В Риме К. написал картину «Раскопки в Риме», за которую получил звание академика. В 1876—78 участвовал в военных действиях русской армии против турок, собрал богатый запас материалов для произведений. В 1897—1903 занимался преподавательской деятельностью, руководил мастерской батальной живописи в Академии художеств. Среди наиболее известных работ: «Штаб 12-го корпуса в Болгарии в 1877 году», «12 октября 1877 года», «На станции», «Охота», «Объезд епархии», «Охотники», «Генерал верхом», «Нападение разбойников на просёлочной дороге» и др. Работы К. представлены гл. обр. в собраниях Государственной Третьяковской галереи в Москве и Государственного Русского музея в С.-Петербурге.

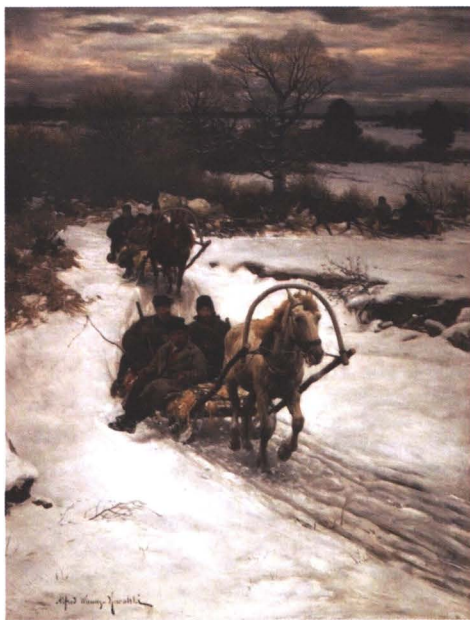
**Ковальский-Веруш Альфред Ян Максимилиан** (*Kowalski-Wierusz Alfred Jan Maximilian*) (11.10.1849, Суwalkи, — 16.2.1915, Мюнхен), польский художник-реалист

» Родился в семье нотариуса. В детстве брал уроки рисования. Продолжил обучение живописи в Варшаве под руководством В. Герсона, Р. Хадзевица, А. Каминьского. В 1871 уехал за границу, жил в Дрез-



Ковалевский П.О. «Переправа через Дунай». 1880



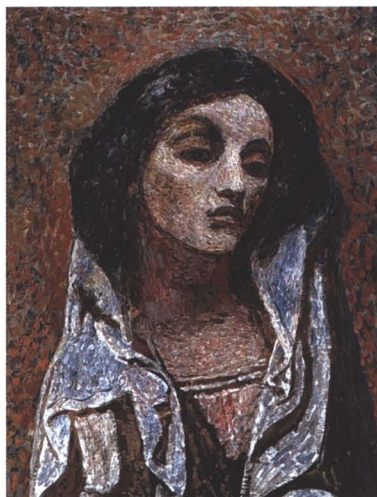


Ковальский-Веруш А.Я.М. «Зимой в России». 1885

дене, Праге и Мюнхене. В 1872—73 учился в дрезденской Академии изящных искусств. Признание как к художнику пришло к К. в Мюнхене, где он жил с 1876. Его картины пользовались успехом у зрителей. В этот период К. посещал занятия в мюнхенской Академии художеств, где примкнул к кружку польских художников, сложившемуся вокруг Ю. Брандта. Темой работ К. были жанровые сценки, нередко написанные с юмором, а также батальные и исторические полотна. В 1903 он совершил путешествие в Северную Африку, после чего создал ряд работ на арабские мотивы. В 1890 стал профессором мюнхенской Академии художеств. На родине художника неоднократно проходили его персональные выставки. Золотая медаль на художественной выставке во Львове (1904).

**Коварский Фелициан Шесны** (Kowarski Felician Schensny) (8.9.1890, Старосельце, близ Белостока, — 22.9.1948, Констанция, близ Варшавы), польский художник, представитель неоклассицизма

» Учился в Петербургской Императорской академии художеств (1910—18) у Д.Н. Кардовского. Профессор Академии художеств в Кракове (1923—29) и Школы изящных искусств в Варшаве (с 1930). Автор монументальных росписей и станковых композиций (портретов, пейзажей, жанровых картин). В работах 1920—30-х, отличающихся



Коварский Ф.Ш. «Портрет еврейской девушки». 1944

демократизмом и суровой эпичностью образов, сдержанностью гаммы, экспрессивностью живописной манеры, получил отражение косвенный протест художника против буржуазной действительности («Странники», 1930, Варшава, Национальный музей). После установления в Польше народной власти К. выразил гуманистические и героические революционные идеалы в ряде станковых циклов: «Гетто» (1946), «Человек» (1947), «Бойцы демократии» (1948). Его композиция «Пролетариатчики» (1948) явилась одним из первых произведений *социалистического реализма* в Польше.

**Коган Шнеер Герцевич** (30.3.1875, Орзеев Кишинёвского у. Бессарабской губ., ныне Молдавия, — 2.3.1940, Кишинёв), бессарабский румынский художник

» С конца 1890-х вместе с младшим братом учился на инженера в Одессе, где впервые попал в художественную среду и, решив посвятить себя живописи, поступил в Школу художественных искусств. В 1903 уехал Мюнхен, где вошёл в довольно обширное сообщество российских художников-экспатриантов во главе с В.В. Кандинским и А.Г. Явленским. Поступив в Мюнхенскую академию изящных искусств, стал выставлять свои работы в групповых экспозициях. В 1910 уехал в Палестину, некоторое время жил в Тель-Авиве, где занимался мозаикой (некоторые образцы мозаичных работ художника сохранились в городе по сей день). По возвращении в Кишинёв, уже имея некое признание в художественной среде, К. организовал школу живописи, впоследствии трансформированную в Высшую школу пластических ис-

кусств, к-рую с 1919 возглавлял скульптор А. Плэмэдял (школа носит его имя). К. оставался в ней профессором до конца жизни. Среди его учеников были известные в будущем молдавские живописцы, такие, как: М.Е. Гамбургд и его жена Е.Н. Гамбургд, М. Бейрехман и др. В Кишинёве Обществом изящных искусств Бессарабии, основателем (1917) и руководителем к-рого был К., до 1940 было проведено одиннадцать салонов (и два выездных салона в др. городах), в к-рых помимо К. и Плэмэдяла принимали участие такие художники, как: О. Байяр, В. Дончев, А. Тарабукин и др.

**Коджоян Акоп Карпетович** [1(13).12.1883, Ахалцихе, ныне Грузия, — 24.4.1959, Ереван, ныне Армения], армянский художник

» Учился в Москве, Мюнхене, Париже, в 1905—07 — в Петербургской Императорской академии художеств. В 1909 приехал во Владикавказ, после службы в армии в 1919 переехал в Ереван. К. присуща монументальная, эпическая живопись, нашедшая воплощение в цикле работ «Давид Сасунский» (1922), где художник обращается к народно-исторической тематике, используя рыцарски-психологические мотивы, героические, полные драматизма явления жизни. На графику художника существенное влияние оказала средневековая армянская миниатюра. Среди наиболее известных работ К.: иллюстрации к «Книге пути» Е. Чаренца (1933), «Антологии поэзии Армении» (1936), живописные полотна «Улица в Тебризе» (1922), «Осень в Ереване» (1923), «Рождение Давида Сасунского» (1947), «В селе Гарни» (1957) и др.

**Козенс Джон Роберт** (Cozens John Robert) (1752, Лондон, — 14.12.1797, там же), английский художник

» Работал главным образом в акварели. Мастер т. н. «живописного пейзажа». Учился у своего отца А. Козенса. Начал выставляться в 1767. Основное направление творчества художника определили два долгих путешествия по Швейцарии и Италии: в 1776—79 с Р.П. Найтом и в 1782—83 с У. Бекфордом, к-рых он сопровождал в качестве художника, обязанного запечатлеть посещаемые места и достопримечательности. Главной темой композиций К. были Альпы, озёра Италии, окрестности Рима и Неаполя («Гористый пейзаж», 1778, Лидс, Художественная галерея;



«Этна со стороны Гротта дель Капро», 1777, Лондон, Британский музей; «Вид на Дженцано и озеро Нemi», 1782, Оксфорд, музей Ашмолеан). К. стал виднейшим представителем южной школы английского пейзажа. Метод его работы основывался на быстрой фиксации главного мотива и общей композиционной структуры, после чего работа могла быть оставлена, и мастер возвращался к её детальной проработке спустя некоторое время. Художник не стремился к топографической точности и легко отступал от неё во имя поэтизации пейзажа. Неслучайно акварели К. называли «живописными поэмами». Его напоённые кристально чистым воздухом произведения выполнены в сине-зелёной или опалово-голубой гамме. Они полны романтической уединённости, лёгкой меланхолии, ощущения предвечерней умиротворённости. Вместе с тем в видах Альп мастер пытался выразить грандиозность горных массивов с их сияющими снежными вершинами. Творчество К. стало важным звеном в истории английского романтизма. В 1794 в связи с сильным нервным расстройством художник оказался в клинике докто-

ра Т. Монро, коллекционера и мецената, собравшего в результате большую коллекцию произведений мастера. Она сыграла важную роль в становлении следующего поколения английских пейзажистов. Молодые художники, группировавшиеся вокруг Монро, среди которых были Т. Гёртин и Дж. Тёрнер, копировали работы бывшего пациента доктора. Высоко ценил акварели мастера Дж. Констебл. На Тёрнера же большое влияние оказала картина «Переход Ганнибала через Альпы» (1776).

**Козимо** Пьеро ди, см. *Пьеро ди Козимо*

**Козлов** Гавриил Игнатьевич (1738–2.6.1791), российский художник

» Был крепостным князя П.В. Тюфякина. К. обучали живописи с детства: в документах его уже в пятнадцать лет именовали живописцем. Он был зачислен в живописную команду Канцелярии от строений, ведавшей всеми строительными работами. В 1753–56 К. работал в Царском Селе вместе с И.И. Бельским и И.Я. Вишняко-



Козлов Г.И. «Отречение апостола Петра от Христа». 1762

вым под руководством А. Перезинотти. Ими были исполнены плафоны для дворца, по размерам и сложности композиции в России не имевшие равных — плафон Боль-



Козенс Дж.Р. «Озеро Нemi». Около 1777



шого зала имел площадь 900 м<sup>2</sup>. В следующие шесть лет К. участвовал в подобных же работах на строительстве Летнего и Зимнего дворцов в С.-Петербурге, дворцов в Петергофе и Ораниенбауме, оформлении спектаклей придворного театра. Одновременно К. пробовал свои силы и в станковой живописи. Единственная сохранившаяся его картина — «Отречение апостола Петра от Христа» (1762) — эффектно написанная, динамичная



Козорезенко П.П. «Память детства». 1986



Козорезенко П.П. «Ромашки». 1982

ночная сцена предназначалась для представления в недавно созданную Императорскую академию художеств. Публичное заседание академии 19.8.1762 в числе прочих удостоило К. звания адъюнкта Академии с оговоркой — «когда будет свободен». Вольную К. получил в середине 1763 — он был выкуплен Академией. Первой его работой, связанной с Академией, было оформление набережной Невы и Академического здания в связи с предстоящими летом 1765 торжествами по случаю утверждения устава Академии художеств. Торжества эти завершились вручением дипломов новым академикам, в числе к-рых был и К. Он стал первым русским преподавателем рисования с гипсов и натуры, работал почти во всех классах Академии. Деятельность К. в Академии была весьма плодотворна: в одном лишь классе исторической живописи он обучал более тридцати художников, а двенадцать его бывших учеников впоследствии стали академиками. В этот период К. создал многочисленные аллегорические композиции для фронтисписов, заставок и концовок уставов.

**Козорезенко Пётр Петрович (старший)** (р. 31.7.1953, Симферополь, ныне Украина), российский художник

» Народный художник РФ (2005). Окончил художественный факультет Всероссийского государственного института кинематографии. Работает в станковой и книжной графике, плакате, кинематографии. В течение многих лет ведёт огромную работу по выявлению и обучению талантливых детей, активно пропагандирует российское национальное искусство в нашей стране и за рубежом, организует выставки, способствует повышению роли эстетического воспитания в системе российского образования. На киностудии «Мосфильм» в качестве художника-декоратора и постановщика участвовал в создании художественных фильмов «Тихие воды глубокие», «Дикий хмель», «Крик дельфина». Участник более 100 международных, всесоюзных, республиканских, московских выставок, из них 45 — персональных. Лауреат Всесоюзного конкурса портрета «Мой современник», лауреат Международного конкурса на лучшую живописную картину исторического жанра. Был выдвинут на соискание Государственной премии серией работ, связанных с темой защиты Отечества от иноземных завоевателей и утверждения чувства патриотизма и национальной гордости освободи-

тельной миссии нашего народа. Орден «Петра Великого». Премия Конституционного суда РФ за создание картины «Заседание Первого конституционного суда Российской Федерации». Серебряная медаль Российской академии художеств «За серию живописных произведений, посвящённых исторической тематике». Удостоен многих премий, дипломов и других наград в области изобразительного искусства, в т. ч. и личной благодарности президента РФ «За большой вклад в развитие художественного образования». Произведения художника находятся в организациях, музеях и картинных галереях России, стран СНГ и в частных собраниях в России и за рубежом (Франция, Великобритания, Япония, США, Италия, Германия, Дания, Австралия, Австрия, Индия, Испания, Люксембург).

**Козырин Николай Иванович** [22.10(4.11).1908, с. Ерыково Миякинского у. Уфимской губ., — 30.10.1995, Димитровград, Ульяновская обл.), российский художник, представитель наивной живописи.

» Из многодетной крестьянской семьи. Окончил молочный техникум, работал технологом на Урале, в Средней Азии, Башкирии. Участник Великой Отечественной войны 1941—45. После войны в течение 20 лет работал виноделом в г. Мелекесс (ныне Димитровград). Интерес к рисованию проявлял с самого детства, но всерьёз занялся живописью в 80 лет. Сначала карандашом копировал снимки из газет, затем по памяти написал несколько картин и портретов. За семь лет творчества он сумел создать свой неповторимый мир, полный красоты, детской чистоты, праздничного настроения. Его пейзажи, словно волшебные декорации, то наполнены пронзительным светом и звонкими переливами («Прибалтика. Утро», «На форелевой речке»), то сдержанны и словно погружены в тихую печаль («Перед Новым 1995 годом», «Осень»). Декоративные качества, к-рые присущи всему творчеству К., его любовь к цвету особенно ярко проявились в многочисленных натюрмортах («Натюрморт с грушами», «Натюрморт с тыквой», «Цветы», «Натюрморт с графином», «Натюрморт с грибами»). Писал также портреты. Участник нескольких выставок. Коллекция произведений художника хранится в Ульяновском областном музее народного творчества.

**Кóкошка Оскар** (Kokoschka Oskar) (1.3.1886, Пёхларн, ныне



*Австрия, — 22.2.1980, Монтрё, Швейцария), австрийский художник, представитель экспрессионизма*

» Учился в венской Школе прикладного искусства (1905—09), одновременно работал в «Венской мастерской» (объединение художников-прикладников) как график. Архитектор А. Лоос убедил молодого художника заняться живописью, ввёл его в круги венских интеллектуалов. Ранние портреты отличаются острым психологизмом. Колыхание тонких красочных слоёв, нервная дрожь контуров, возбужденное мерцание бликов создают эмоционально насыщенную атмосферу, в к-рой маячат лица, трепещут жесты длиннопалых ладоней («Адольф Лоос», 1909, Берлин, Национальная галерея; «Ганс Титце и Эрика Титце-Конрат», 1909, Нью-Йорк, Музей современного искусства). В 1910 жил в Берлине, сотрудничал с журналом «Дер Штурм», в к-ром публиковались его графические произведения, а также драма «Убийца, надежда женщин». Вернувшись в 1911 в Вену, художник обратился к евангельской тематике («Бегство в Египет», 1911—12, частное собрание; «Благовещение», 1911, Дортмунд, Музей на Восточном валу). В этих композициях традиционная иконография трансформируется, насыщается реалиями современности и особой символикой, выражающей личное мироощущение автора. Живописная ткань утрачивает былую прозрачность, плотные красочные мазки образуют подобие кристаллической решётки или ложатся крутыми изгибами, пе-

редающими бурление неукротимых стихий («Автопортрет с Альмой Малер», 1912—13, Гамбург, частное собрание; «Буря, или Невеста ветра», 1914, Базель, Художественный музей). В 1914, после начала Первой мировой войны 1914—18, художник отправился добровольцем на фронт, где получил тяжёлое ранение. Пережитые потрясения, разрыв с любимой женщиной Альмой Малер отразились в трагических тональностях живописи 1916—18 («Эмигранты», 1916—17, Мюнхен, Новая пинакотекa; «Влюблённые с кошкой», 1917, Цюрих, Кунстхауз; «Автопортрет», 1917, Вупперталь, Городской музей; «Сила музыки», 1918—19, Эйндховен, Городской музей Ван Аббе). Смятение, эмоциональная подавленность выразились в сумрачном колорите и особом фактурном строе картин: полотна, покрытые петляющими, скручивающимися в жгуты мазками, создают ощущение безысходного кружения в замкнутом пространстве. В 1917 переселился в Дрезден, где стал профессором Академии художеств (1919—24). В 1924—33 художник странствовал по Европе, Северной Африке и Малой Азии. В его творчестве этого периода преобладают пейзажи. Панорамные ландшафты, виды городов, портов, написанные с эпической широтой и импрессионистической трепетностью, напоминают ранние психологические портреты («Венеция, лодки на таможне», 1924, Мюнхен, Государственная галерея современного искусства; «Марсель, порт», 1925, Базель, частное собрание; «Побережье близ Довера», 1926, Базель, Художественный музей;



Козырин Н.Н. «Трёхцветный сибирский кот». 1991

«Прага, Карлов мост», 1934, Прага, Национальная галерея). В 1933 художник вернулся в Вену, а в следующем году переехал в Прагу. В ответ на начатую нацистскими властями кампанию против *дегенеративного искусства* он создал автопортрет, в к-ром с вызовом объявил себя «вырожденцем» («Портрет художника-вырожденца», 1937, Эдинбург, Шотландская национальная галерея современного искусства). В

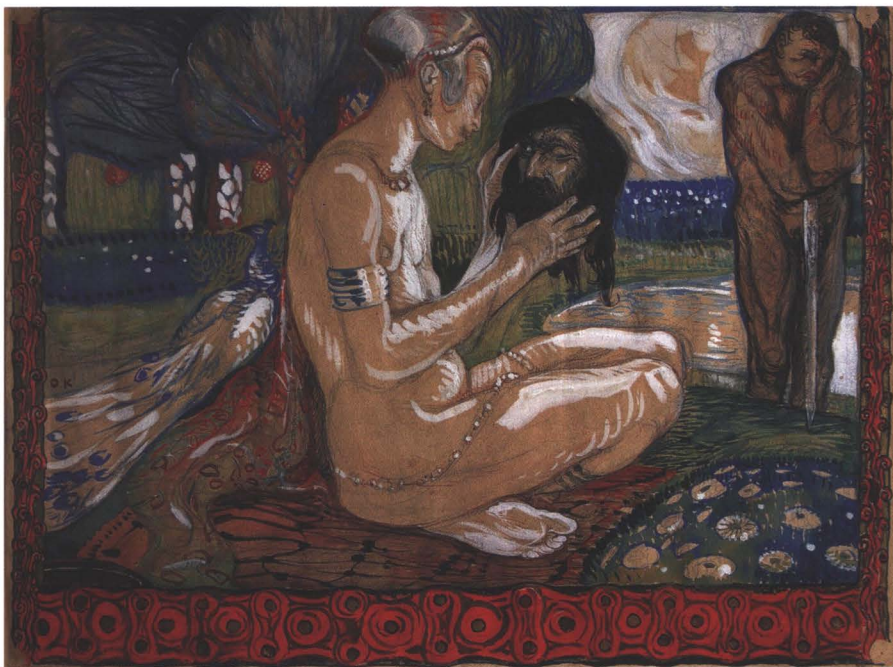


Кокошка О. «Красное яйцо». 1940—1941



Кокошка О. «Портрет художника-вырожденца». 1937





Кокошка О. «Саломея». 1906

1938 эмигрировал в Великобританию (Лондон), где, включившись в политику, выступал со страстной критикой тоталитарных режимов и агрессивного милитаризма. После Второй мировой войны 1939—45 вновь много путешествовал по Европе. В пейзажах этого времени мастерски переданы меняющееся освещение, игра солнечных лучей, пробивающихся сквозь облака («Пейзаж в Монтане», 1947, Цюрих, Кунстхауз; «Вид Зальцбурга», 1950, Мюнхен, Новая пинаотека). Продолжал писать психологические

портреты в ранее выработанной манере («Теодор Хейс», 1950, Кёльн, Музей Людвиг). В 1950-х обратился к античной тематике, создав два монументальных триптиха: «Сага о Прометее» (1950, Лондон, резиденция графа А. Сейлерна) и «Фермопилы» (1954, Гамбург, собрание Муниципального ведомства высшего образования). Преподавал в Зальцбурге, в летней Академии художеств, где вёл по собственному методу «Школу видения». С 1953 жил в Вильнёве, на Женевском озере. В 1971 в Мюнхене была издана

автобиографическая книга «Моя жизнь». В это же время в венском музее *Бельведер* прошла большая ретроспективная выставка художника. Вскоре в мюнхенском Доме искусства была открыта экспозиция его портретов. В 1986—87 значительные выставки работ художника проходили в Лондоне (галерея Тейт), Цюрихе (Кунстхауз) и Нью-Йорке (Музей Соломона Гуггенхайма). Произведения художника представлены в большинстве крупных европейских и американских музеев.

**Кокурин Валерий Григорьевич** (р. 11.12.1930, Владимир), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1982), народный художник РФ (1998). Окончил изостудию при Доме народного творчества во Владимире (1949) под руководством профессора Н.П. Сычёва. С 1956 — постоянный участник всех областных выставок. Член Союза художников РСФСР с 1960. Один из создателей уникальной владимирской школы живописи, к-рая возникла на рубеже 1950-х — 1960-х и противостояла официальному искусству тех лет. Полотна художника отличались яркой декоративностью, звучным цветом, густым, насыщенным мазком. Критики называли К. «абстракционистом», «космополитом», «импрессионистом». Его холсты притягивали к себе неожиданной, не принятой в те годы манерой письма, глубокой поэтичностью, открытой полифонией красок. Темы его произведений — неповторимая природа владимирского края, деревеньки и небольшие города с их старинными улочками и пёстрыми базарами, памятники древнерусской архитектуры. Работы художника излучают радость бытия, они предельно искренни и непосредственны. К. — врождённый колорист, краски на его холстах подчёркнуто яркие, праздничная цветовая гамма строится на сочетаниях контрастных, чистых, звучных красок. В старинных соборах и церквях («Церковь Николы на Галеях», 1956; «Успенский собор», 1961; «Церковь в Переславле», 1979), постоянно возникающих в его пейзажах, художник видит непреходящую красоту, к-рая естественно и гармонично вписалась в природный ландшафт. Его произведения экспонировались в США, Великобритании, Франции, Германии, Греции, Японии и многих других странах. Картины художника находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, в Муромском исто-



Кокурин В.Г. «Отпетель». 1980



рико-художественном музее, во Владимирском историко-художественном музее-заповеднике, а также в частных собраниях многих стран мира.

**Колантонио Никколо Антонио** (*Colantonio Niccòlo Antonio*) (ок.1420, Неаполь, — 1465, там же), итальянский художник

» Искусствоведы считают К. первым итальянским художником, начавшим писать маслом. Известен гл. обр. тем, что был учителем *Антонелло да Мессина*. Его самое раннее сохранившееся произведение — большой «Алтарь Рокко», написанный для неаполитанской церкви Сан-Лоренцо (ныне две больших створки — «Святой Иероним» и «Святой Франциск даёт устав своему ордену» — находятся в Неаполе, Каподимонте, а малые — «Святые» — в различных частных собраниях). «Святой Иероним» — монументальное произведение, показывающее знание живописи *Мастера Благовещения из Экса*, в то время как створка с изображением святого Франциска навеяна работами Ж. Фуке. «Алтарь Рокко» датируется около 1445, когда Фуке находился в Риме, откуда он мог совершить поездку в Неаполь. Второй полиптих К. — «Алтарь Святого Винченцо Феррера» (Неаполь, церковь Сан-Пьетро Мартире) — свидетельствует о большой зрелости мастера. На основе документальных источников он датируется 1456—65. Отмечено влияние живописи испанца Хакомара Басо (работавшего в

Неаполе при дворе Альфонса Арагонского в 1444—51) и нидерландских мастеров, что особенно заметно в изображении световоздушной среды и пейзажа. Однако здесь появился и новый монументальный стиль (напр., в торжественном размещении фигур святых), и новый взгляд, к-рому не чуждо влияние живописи *Пьеро делла Франчески*. Между этими двумя полиптихами располагаются другие известные произведения К.: небольшое «Распятие» (Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса), «Мужской портрет» (Кливленд, музей) и большое «Снятие с креста» (Неаполь, церковь Сан-Доменико Маджоре). Художник оказал влияние не только на Антонелло да Мессину, но и на Мастера Сан-Северино э'Соссио, Анджелилло Аркуччо и особенно на Монограммиста Р. Т. (большой алтарь «Распятие», Неаполь, Дишпилина делла Кроче).

**Колесов Алексей Михайлович** [20(8).3.1834, Ковров, ныне Владимирская обл., — 7(25).2.1902, Москва], российский художник

» Художественное образование получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в к-рое поступил в 1851. Уже в 1856 за «Портрет старика» молодой живописец получил от Петербургской Императорской академии художеств звание *неклассного художника*. Однако только в 1876 за ряд портретов известных в Москве людей (среди них «Портрет историка С.М. Соловьёва») К. получил зва-



Кокурин В.Г. «Подружки». 1970

ние классного художника. Жил и работал в Москве. Прославился в основном как портретист (портреты художников С.К. Зарянка, С.Н. Аммосова, И.И. Шишкина, А.К. Саврасова и путешественника П.П. Семёнова-Тян-Шанского). Писал также жанровые сцены с незатейливыми сюжетами: «Гадающая на картах» (1856), «Девочка с разбитой вазой» (1858), «Крестьянка, подающая солдату пить» (1859), «Охотник» (1864) и др. В 1880-е отошёл от светской живописи и начал писать иконы. Вскоре его пригласили



Колантонио Н.А. «Святой Иероним». Створка из «Алтаря Рокко». Около 1445



Колантонио Н.А. «Святой Франциск даёт устав своему ордену». Створка из «Алтаря Рокко». Около 1445



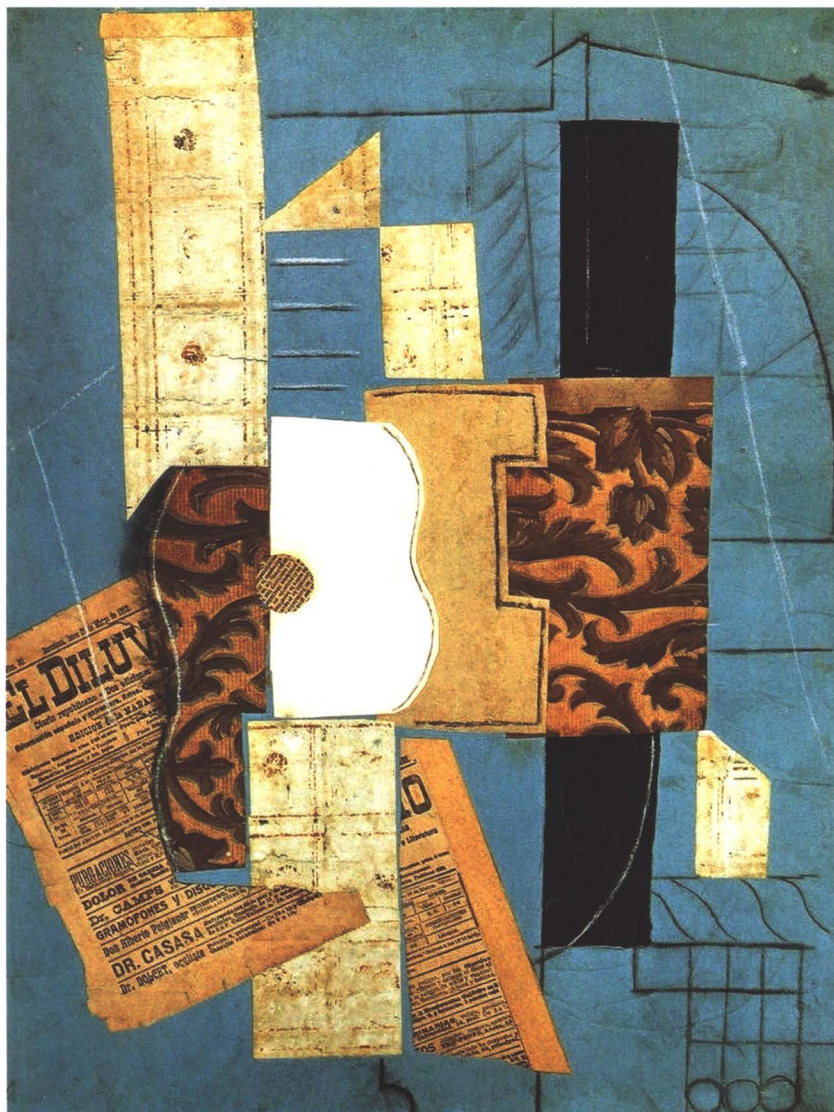
# Коллаж

## Пикассо Пабло «Гитара»

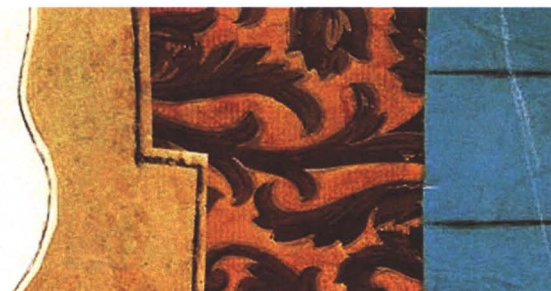
1913 год

Бумага, картон, холст,  
уголь, карандаш, чернила  
Нью-Йорк,  
Музей современного искусства

Первым, кто стал пользоваться техникой вырезки из газет летом 1912, был Жорж Брак. Пикассо сразу же подхватил новшество и интерпретировал его по-своему. Пластичность ранних работ периода аналитического кубизма сменилась чисто двумерной схемой. Пространственная иллюзия перестала играть какую-либо существенную роль. Пикассо и Брак ввели в свои картины типографский шрифт, элементы «обманок» и грубые материалы — обои, куски газет, спичечные коробки. Техника коллажа соединяет грани кубистической призмы в большие плоскости, расположенные на поверхности и на первый взгляд почти произвольно. Пикассо обосновал это так: «Я беру для моих картин те вещи, какие мне нравятся. Нравится ли это вещам, мне безразлично — им приходится с этим примириться».



В коллаже поражает то, что гитара сделана из мешковины с дыркой, прибитой гвоздями к листу картона (причём острия торчат наружу), и граница между живописным пространством и пространством восприятия глаза чётко не обозначается.





## Швиттерс Курт Мерц-бильдер

### «Das Undbild»

1919 год

Швиттерс известен коллажами, названными им «мерц-бильдер». В них он попытался отразить окружающий мир, используя фрагменты различных отходов и обыденных предметов — обрывков газет, фрагментов фотографий, кусочков ткани, дерева, этикеток от бутылок, театральных билетов, марок, проволоки, стружки, пуговиц. Слово «мерц» по-немецки означает ненужный хлам. Термин возник из чистой случайности — в первый подобный коллаж вошёл отрывок накладной коммерческой фирмы. Был виден только слог «merz» («kommerz»), который и стал девизом нового направления.



## Пикассо Пабло «Натюрморт с плетёным стулом»

1911–1912 годы

Холст, бумага, клеёнка, масло

Париж, Музей Пикассо

Коллаж, по мнению искусствоведов, был создан Пикассо в 1912 именно в этой картине, которая вместо рамы оплетена золотым кантом, а поверхность мебели на ней «изображена» куском клеёнки.





заведовать Московским училищем иконописания и ремёсел Московского Епархиального ведомства.

**36 Коллаж** (франц. *collage* — приклеивание, наклейка), приём в изобразительном искусстве и выполненное им произведение: создание целостной композиции из разнородных материалов

»Техника К. может использоваться в композиции произведения для усиления значимости двух аспектов: чисто формального, когда художественный образ создаётся размещением или наложением друг на друга определённых материалов различной формы, цвета и т. д.; иллюстративного (напр., т. н. фотомонтаж), когда изобразительный материал на определённую тему вырезается из книг и журналов и благодаря перемещению из обычного контекста в непривычное окружение получает новую интерпретацию. Считается, что технику К. изобрёл Ж. Брак в 1910, хотя примерно в то же время свои первые К. создал и П. Пикассо. С 1912 оба художника систематически работали в этой технике, К. стал характерной особенностью живописи синтетического кубизма. Период кубизма в творчестве обоих художников характеризуется поисками радикально новых способов создания картины, поэтому они стали включать в свои живописные и графические работы фрагменты газет, этикетки от бутылок и т. п. печатные материалы. Добавление к художественному произведению таких элементов поража-



Колесов А.М. «Крестьянка, подающая солдату пить». 1859

зрителей тем, что «реальный мир», с его собственными пространственными и тактильными качествами, был соединён на полотне с иллюзионизмом живописи. Эта смесь реальности и иллюзии в дальнейшем часто усложнялась использованием живописных «обманок», имитировавших поверхность дерева, мрамора и т. п. Среди первых, кто заимствовал у кубистов технику К., были футуристы, работавшие в Италии до Первой мировой войны 1914—18 (К. Карра, Дж. Северини). Их К. наполнены жизненной силой и энергией. Часто сюжетом становился противоречивый мир современной техники: шум, скрежет колёс поезда и лозунги протеста передавались с помощью включённых в композицию столкновений слов и фрагментов предложений. Как но-

вую, нетрадиционную технику К. использовали дадаисты (см. Дадаизм), разочарованные бессмысленностью современного общества и несоответствием традиционного искусства их воззрениям (К. Швумперс, Х. Арп). К. дадаистов наилучшим образом выражали отрицание искусства как приятного для глаза изображения жизни. Будучи составленными из предметов ежедневного окружения человека, они сами принадлежали к сфере «жизни». В отличие от тщательно продуманных соотношений форм в искусстве, в К. подчёркивались элементы случайного, импровизированного, к-рые, как считали дадаисты, более присущи жизни, чем искусству. Например, Х. Арп разбрасывал как придётся элементы будущего К. по предназначенной для него повер-



Коллаж. Х. Грис. «Мужчина в кафе». 1914





Коллаж. Ж. Брак. «Гитара и натюрморт на століке». 1922

ности и затем приклеивал их. В отличие от кубистов представители сюрреализма подчиняли форму и цвет образному содержанию произведения. Например, М. Эрнст вырезал гравюры из старых научных каталогов и соединял их так, чтобы получалось нечто, напоминающее по своему ощущению сновидение. Более, чем какое-либо другое направление в живописи, сюрреализм расширил сферу применения и технические возможности К.: художники активно использовали случайные эффекты, напр., изобрели дек-коллаж, отрывая куски от уже готового К.; совмещали К. с фроттажем — рисунком, полученным путём протиранія углём листа бумаги, положенного на какую-нибудь грубую фактурную поверхность, напр., необструганное дерево, проливали краски на холст и т. п. Первым художником, работавшим исключительно в технике К., был К. Швиттерс, продолжавший традиции сюрреалистов и дадаистов. Он рас-

ширил сферу используемых для К. материалов и предметов. Его небольшие, но очень изысканные по композиции произведения, называвшиеся выдуманным словом «merzbild», состояли из кусочков бумаги, автобусных билетов, этикеток, купонов и т. п. Дань К. отдали художники русского авангарда (А.В. Лентулов, П.П. Кончаловский, О.В. Розанова). В К., как и во всём современном искусстве, главное внимание уделяется рисунку и фактуре материала. Сопоставление не связанных друг с другом материалов, образов и форм особенно хорошо подходит для передачи разнообразия, напряжённости и алогичности современной жизни, иногда доходящей до абсурда. Начиная с периода Второй мировой войны 1939—45 в технике К. работали многие выдающиеся мастера, такие, как Р. Мазеруэлл, Ж. Дюбюффе, А. Бурри, Л. Риверс, К. Маркарелли, Э. Райан, Мю Милларес и Р. Раушенберг. В дальнейшем сфера К. расширилась, слившись с такими формами, как энвайронмент, ассамбляж, аккумуляция. К К. близка техника конструкции, представляющая собой комбинации различных материалов в пространстве. Эстетика К. — это эстетика фрагмента реальности, включённого в контекст произведения искусства и наделённого в нём новым образительным или символическим смыслом.

**Колле Рафаэле (Raffaellino del Colle)** (полное имя — Рафаэллино дель Колле, или Рафаэллино дель Борго-Сансеполькро) (1495, Сансеполькро, ныне в пров. Аречцо, — 1556, Читта-ди-Кастелло, ныне в пров. Перуджа), итальянский художник

Ученик Рафаэля и Дж. Романо. Много работал по эскизам и рисункам Романо, помогал Рафаэлю в исполнении фресок на вилле Фарнезе, написал по его рисункам сцены из истории Моисея в одном из куполов ватиканских лож и по композиции Романо «Получение папой в дар города Рима» в т. н. зале Константина в Ватиканском дворце. Помогал Дж. Генги и Дж. Вазари в некоторых их работах. Кроме того, он выполнил немало самостоятельных картин, из которых лучшая, «Воскресение Христово», находится в соборе города Сансеполькро. Наконец, он известен как автор множества рисунков для росписи изделий урбинской фабрики майолики, процветавшей при герцоге Гвидобальде II, и как основатель в городе Сансеполькро художественной школы, из которой вышло несколько искусных живописцев.



Коллаж. К. Швиттерс. «Das Unbild». 1919

**Коллекционирование живописи, целенаправленное собирательство произведений изобразительного искусства, имеющих научную, историческую или художественную ценность**

Коллекционирование предполагает выявление, сбор, изучение, систематизацию материалов, чем оно принципиально отличается от простого собирательства. Объясняется различными социальными (инвести-



Колле Р. «Непорочное зачатие». 1556



рование капитала в предметы с потенциально возрастающей стоимостью) и психологическими мотивами (стремлением к доминированию, компенсационными механизмами) и преследует разные цели. Коллекционирование произведений живущих художников является разновидностью *меценатства* и оказывает влияние на развитие определённых направлений в живописи. Считается, что развитию реалистической живописи *передвижников* в значительной мере способствовала коллекционерская деятельность П.М. Третьякова. Аналогичный эффект вызвало коллекционирование С.И. Щукиным картин импрессионистов, постимпрессионистов, А. Матисса и других французских живописцев.

**Коллекция современного религиозного искусства** (*итал. Collezione d'arte religiosa moderna*), галерея современного религиозного искусства в Ватикане

» Открыта в 1973. Коллекция появилась по указанию римского папы Павла VI. Первые 30 картин (1956–57) коллекции находились изначально в *Ватиканской пинакотеке*. Затем часть коллекции разместили в апартаментах Борджиа и Salette Borgia. В 55 залах представлены произведения современного искусства: живопись, скульптура, прикладное искусство, графика, витражи, подаренные Ватикану художниками и коллекционерами. В



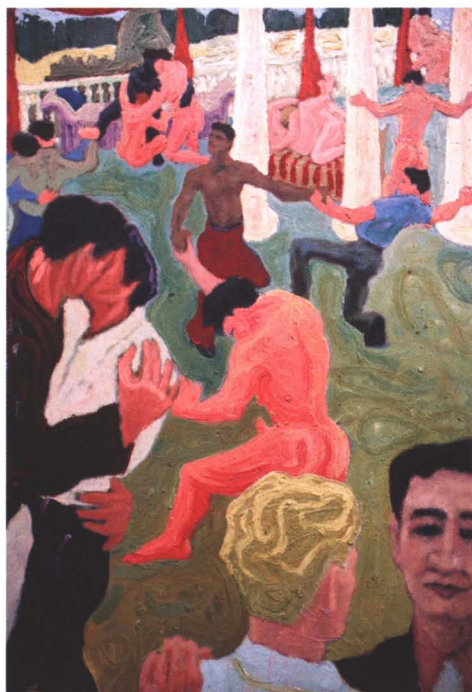
Коллекция современного религиозного искусства. В.В. ван Гог. «Пьета». 1889

ранней коллекции находились произведения *Эль Греко*, *С. Мартини*, *Тоси*, *Манчини* и др. Фонды коллекции включают около 800 произведений художников со всего мира, среди которых: *О. Роден*, *А. Матисс* («Мадонна с Младенцем»), *В.В. ван Гог* («Пьета»), *М. Дени*, *С. Дали*, *П. Клее*, *Э. Барлах*, *М. Бекман*, *М. Шагал* («Художник и Христос»), *О. Дикс*, *О. Кокошка*, *П. Пикассо*, *Х.Д.А. Сикейрос*, *О. Редон*, *М. Утрилло*, *В.В. Кандинский*, *Ж. Брак*, *А. Модильяни*, *Р. Гуттузо*, *Дж. Балла*, *Б. Бюфффе*, *Дж. де Кирико*, *Дж. Моранди*, *Ж. Руо* («Осень в Назарете»), *Э. Чильида*, *Ф. Бэкон*, *Дж. Манцу*, *А. Манесье* и др.

**Коллинз Джесс (Collins Jess)** (имя при рождении — *Бургес Франклин Коллинз*, *Burgess Franklin Collins*) (6.8.1923, Лонг-Бич, шт. Калифорния, — 2.1.2004, Сан-Франциско), американский художник

» Изучал химию в Калифорнийском технологическом институте,

после призыва на военную службу работал на производстве плутония для проекта «Манхэттен». В 1946 работал на проекте атомной энергии «Хэнфорд» в Ричленде (шт. Вашингтон) и рисовал в свободное время. В возрасте 25 лет у него было «видение» ядерной войны в 1975. Тревога по поводу угрозы атомного оружия привела к тому, что К. отказался от научной карьеры и сосредоточился на искусстве. В 1949 он поступил в Калифорнийскую школу искусств (ныне Художественный институт Сан-Франциско). После разрыва со своей семьёй начал называть себя Джесс. В 1951 встретил поэта Р. Дункана, отношения с к-рым продолжались в течение 30 лет. В начале 1950-х К. ознакомился с книгой сюрреалистических коллажей *М. Эрнста* «Une semaine de bonte». Коллажи и ассамбляжи Эрнста оказали влияние на К., к-рый в дальнейшей работе начал использовать образы с викторианских гравюр. Многие его картины и коллажи посвящены химии, алхимии, оккультизму и мужской красоте, включая серию «Перевос-



Коллинз Дж. «Мужская вечеринка». 1954





Колупаев Н.В. «Лето», 1995

ды» (1959–76), к-рая написана с большим напластованием краски и стилей. К. также создавал сложные коллажи, используя старые книги и комиксы. В 1970-х создал серию коллажей с использованием головоломок. Также создавал сюрреалистические ассамбляжи, как, например, «St. Nick» (1962), в к-ром фигурка святого Николая держит странный объект, напоминающий облако или мозг.

**Колорит** (итал. *colorito*, от лат. *color* — цвет, окраска), в изобразительном искусстве, преимущественно в живописи, система соотношений цветовых тонов произведения

» К. служит одним из важнейших средств эмоциональной выразительности и одним из компонентов художественного образа. Характер К. связан с содержанием и общим замыслом произведения, с эпохой, стилем, индивидуальностью мастера. Исторически сложились две колористические тенденции. Первая связана с применением системы более или менее ограниченных количественно локальных цветов, а часто и с символическим значением цвета (напр., в средневековом искусстве, в иконописи). Для второй характерно стремление к полной передаче цветовой картины мира, пространства и света, использование тона, оттенка, блика. По характеру цветовых сочетаний К. может быть спокойным или напряжённым, холодным (преобладание синих, зелёных, фиолетовых тонов) или тёплым (преобладание красных, жёлтых, оранжевых), светлым или тёмным, а по степени насыщенности и силы цвета — ярким, сдержанным, приглушённым, блёклым и т. д. В каждом конкретном произведении К. образуется неповторимым и сложным взаимодействием красок, согласующихся по законам гармонии, дополнения и контраста.

**Колупаев Николай Владимирович** (р. 7.8.1954, Тбилиси, ныне Грузия), российский художник

» Народный художник РФ (2003). Действительный член Российской академии художеств. В 1979 окончил Московское художественно-промышленное училище им. С.Г. Строганова по мастерской Г.М. Коржева. Дипломная работа — эскизы росписи храма преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле (архитектор А.И. Щусев). В 1985–89 работал в Творческих мастерских Академии художеств СССР под руководством Г.М. Коржева, А.П. Ткачёва, С.П. Ткачева. Член Московского Союза художников с 1986. В Студии военных художников имени М.Б. Грекова с

1989. С 1993 доцент кафедры рисунка Московского государственного художественного института имени В.И. Сурикова. Многократный участник крупных всероссийских выставок, в т. ч. «60 лет Победы» (2005), «250 лет Российской академии художеств» (2007). Работы хранятся в Киевском музее русского искусства, Орловской картинной галерее, Белгородском художественном музее.

**Кольцова-Бычкова Александра Григорьевна** (24.4.1892, Москва, — 8.4.1985, там же), российский художник

» Окончила профессиональное рукодельное училище. В 1912–16 училась в Строгановском художественно-промышленном училище у П.П. Пашкова, в 1918–20 — в Первых Государственных свободных художественных мастерских у А.А. Осмёркина, в 1920–21 — во Вхутемасе у А.А. Веснина, Л.С. Поповой и Н.П. Ульянова. С 1919 начала участвовать в выставках. Жила в Москве. В 1922 работала художником-декоратором в Детском кукольном театре при Народном доме им. Петра Алексеева. В 1920-х занималась преимущественно декоративно-прикладным искусством. В 1924–26 руководила Мастерской художественной вышивки на бирже труда. В 1926 вышла замуж за скульптора С.В. Кольцова. В 1927 получила заказ от ЦК Союза горнорабочих СССР на создание к деся-



Колупаев Н.В. «Зима», 1987





Кольцова-Бычкова А.Г. «Пионы», 1960



Кольцова-Бычкова А.Г. «Натюрморт с фруктами». Середина 1960-х

той годовщине Октябрьской революции в технике аппликации двенадцати театральных занавесов и пяти знамён для дворцов культуры рабочих Донбасса, Северного Кавказа, Казахстана и Швеции. В 1928 вместе с мужем ездила в творческую командировку в Париж. В 1929 провела в галерее «Ирондель» первую персональную выставку. Экспонировала свои произведения в Салоне независимых, Осеннем салоне, Салоне художников-декораторов. Работала преимущественно в области промышленной графики: создавала этикетки, рекламные плакаты, фирменные знаки. Одновременно занималась станковой живописью и графикой, создала серию «Париж», запечатлев в ней характерные типы и бытовые ситуации. После возвращения в Советский Союз в 1932 отошла от занятий декоративно-прикладным искусством, полностью сосредоточившись на живописи. Писала пейзажи и натюрморты. В 1939 приняла участие

в групповой выставке в Дирекции клуба писателей в Москве. В 1940 в Москве состоялась персональная выставка её работ. Приобрела популярность благодаря серии пейзажей «Углич», «Старая Москва», «Кремль». Чудесные бытовые зарисовки художницы могли служить сюжетами для небольших рассказов и фельетонов, т. к. несколько шаржированные рисунки давали зрителю полное представление о жизни их героев. Участвовала в выставках *Московского товарищества художников*. Её работы экспонировались на международных выставках во Флоренции «Одежда революции» и в Софии «Советский фарфор и художественный текстиль 1920—1930-х» (обе в 1987). В 2008 в галерее «Улей» в Москве прошла выставка работ художницы. Произведения находятся в музеях Москвы: Государственной Третьяковской галерее, Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства, Музее истории и реконструкции Москвы, Государственном литературном музее, а также в музеях Зеленограда, Пензы, Ярославля, Перми, Рыбинска и во многих частных коллекциях России и Франции.

**Комар и Меламид**, *Комар Виталий Анатольевич* (р. 11.9.1943, Москва), *Меламид Александр Данилович* (р. 14.7.1945, Москва), *российские художники*

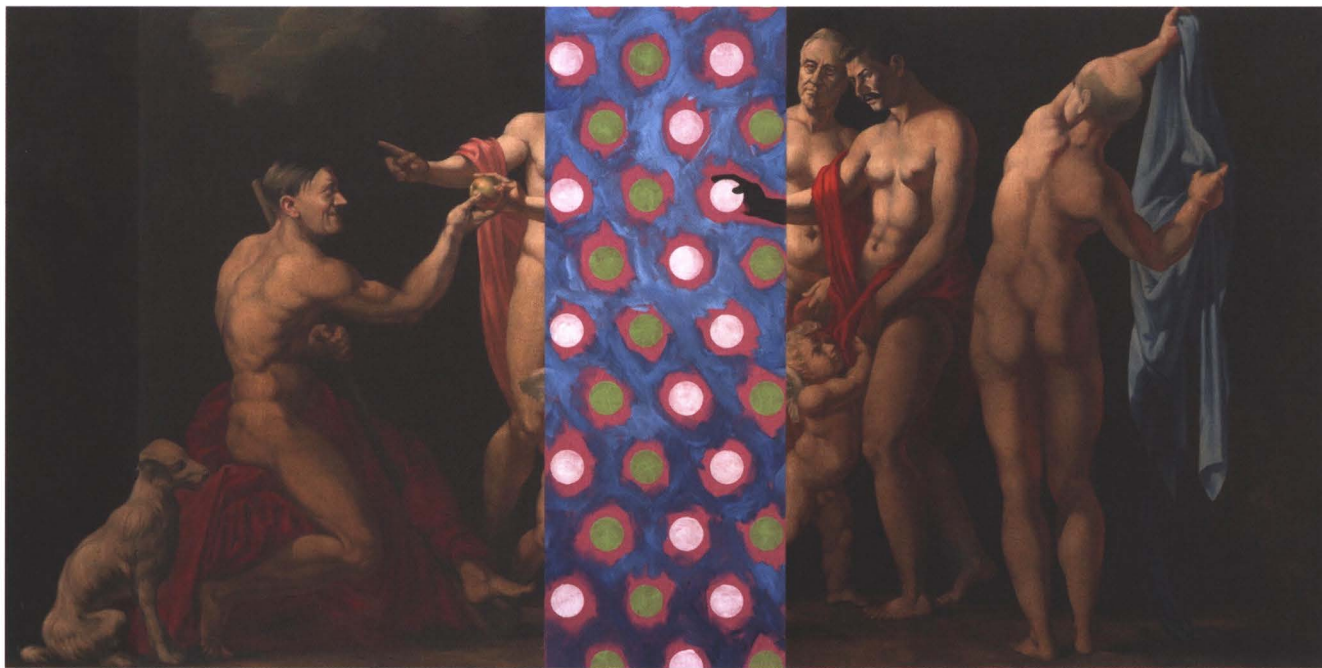
» Закончили в 1967 Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). Познакомились в 1963 в процессе учёбы, с той поры всегда работали сотворчески. Соединив принципы американского *поп-арта* с пародийно переосмысленными чертами со-

циалистического реализма, создали в 1972 программу *соц-арта*, иронически преобразующего привычные лозунги, знаки и образы советской пропаганды. Ранней кульминацией нового постмодернистского стиля явился инвайронмент (конструкция, существующая в естественной, реже в выставочной среде) «Рай», устроенный в московской квартире (1973). В 1977 К. и М. эмигрировали, обосновавшись в Нью-Йорке. Наибольшую известность (за рубежом, а с перестройкой и на родине) завоевала серия картин «Ностальгия по социалистическому реализму» (1981—83, в разных собраниях), написанная в манере внешне-классического академизма, однако исторические персонажи (И.В. Сталин и др.) погружены в атмосферу таинственного тёмного хаоса. История как хаос — этот мотив доминирует в их последующих произведениях, решённых в духе «полютилистического» (т. е. совмещающего радикально несхожие по стилю композиции) полиптиха. Охладев к соц-арту, когда он стал широко распространённой, масс-медиаально клишированной модой перестроечного периода, К. с М. в 1990-е резко сменили манеру и занялись вариациями на тему «идеальной картины», создававшимися в разных странах, включая Россию, на основании социологических опросов населения (проекты «Выбор народа»), а позднее — художественными экспериментами с участием животных в роли авторов (шимпанзе Микки, фотографировавшая Москву в проекте 1998; слоны, пишущие абстрактные картины, с 1995 — вплоть до основания в 1998 специальной Слоновой академии художеств в Суринае, Таиланд). Не раз выступали в американской печати (журналы «Артфорум», «А-Я» и др.) с эссе о современной, в т. ч. советской художественной культуре, опубликовав свои размышления и афоризмы об искусстве под заголовком «Стихи о смерти».

**Комиссаров Иван Еремеевич** (10.5.1929, с. Яблоневый Гай, Саратовская обл., — 20.4.2009, Самара), *российский художник*

» Заслуженный художник РСФСР (1976), народный художник РФ (2008). В 1944—48 учился в Пензенском художественном училище. Член Союза художников СССР с 1964. После окончания училища К. обогащал своё творчество в группе куйбышевских (самарских) пейзажистов, возглавляемой О.Н. Карташёвым, во время путешествий по Золотому кольцу и изучая технику письма древнерусских мастеров. В





Комар и Меламид. «Суд Париса, или Ялтинская конференция». 1982—1988

1950—60-е работал в стилистике советского импрессионизма, в своём зрелом творчестве — яркий представитель владимирской школы живописи. Многие произведения художника находятся в музеях, картинных галереях и частных собраниях в РФ и за рубежом.

**Композиция** (лат. *compositio* — составление, сочинение), *построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие*

» К. — важнейший структурный принцип произведения, организую-

щий взаимное расположение его частей, их соподчинение друг другу и целому, что придаёт произведению единство, цельность и завершенность. Закономерности, лежащие в основе К., определяются специфическими особенностями того или иного вида искусства, нормами стиля. К. — важнейший элемент стиля, содержащий в себе его определяющие признаки. К. обладает сложной структурой, определяемой в каждом виде искусства своими факторами (в живописи — сюжет, способ передачи пространственных и временных отношений, точка зрения и т. д.). К. активно взаимодействует с другими закономерностями вида искусства (в скульптуре — моделировка, анатомия пластическая, в живописи — колорит, светотень и т. д.). В эпохи господства религиозных функций в искусстве К. произведений подчинялась каноническим нормам иконографии (Древний Восток, Средние века). На основе общих закономерностей искусства и его восприятия в эпоху *Возрождения* разрабатывались нормы К. В искусстве *классицизма* они были возведены в вечные правила, композиционные условности (единая точка зрения, уравновешенность пластических масс, статичные геометрические построения — пирамида, горизонтали и вертикали). В эпоху *романтизма* был начат пересмотр этих норм. К. активно влияет на процесс восприятия произведений. Диагональная К. *барокко* вызывает ощущение порыва, экспрессивного движения; К., развёрнутая

слева направо и снизу вверх, создаёт ощущение подъёма и т. д. К. — важнейшая область изучения при стилистическом анализе. Типы разделяются на устойчивые (где основные композиционные оси пересекаются под прямым углом в геометрическом центре произведения) и динамические (где основные оси пересекаются под острым углом, господствуют диагонали, круги и овалы), открытые (где нет центра, изображение равномерно раскрывается зрителю) и закрытые (где изображение стягивается к центру). Устойчивые и закрытые типы К. преобладают, напр., в искусстве Возрождения; динамические и открытые — в барокко.

**Компоновка** (нем. *Komponieren* — составление, сочинение), *практическая часть работы над композицией*

» К. — смысловое, пространственное и декоративное размещение фигур, предметов, пейзажных или не-изобразительных мотивов. Как правило, К. связана с работой над композиционным эскизом.

**Компьютерная живопись**, см. *Цифровая живопись*

**Кондо Джордж** (*Condo George*) (р. 1957, Конкорд, шт. Нью-Гемпшир), американский художник

» В 1976—78 обучался в Университете Лоуэлла (шт. Массачусетс). На арт-сцене Нью-Йорка впервые про-



Комиссаров И.Е. «Портрет молодого рабочего». 1950





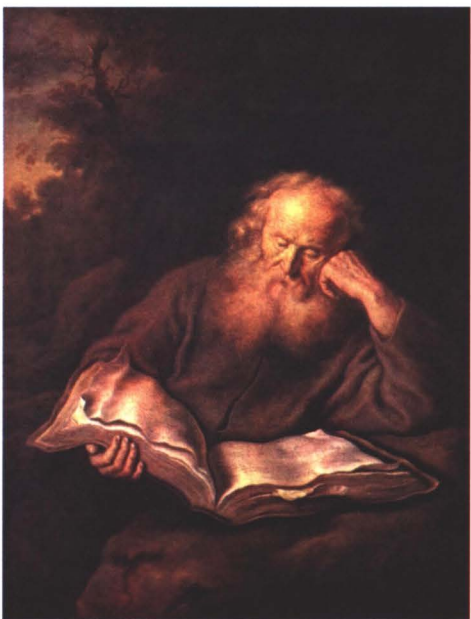
Кондо Дж. «Откровение». 2009

явил себя в 1980-х. Стал близким другом участников фабрики Э. Уорхола — Дж. Шнабела, Ж.-М. Баския и К. Харинга. Сотрудничал с героями поколения битников — У.С. Берроузом и И.А. Гинзбергом. К. занимается исследованием жанра портрета, черпая своё вдохновение в американской карикатуре, европейской истории портрета, а также греческой мифологии, создавая работы с чёрным юмором в своём собственном узнаваемом стиле (сам художник придумал для своего творчества термин «искусственный реализм»). Живопись К. соединяет экспрессионизм и кубизм с качествами сатирической карикатуры. К. — портретист несуществующих людей. Среди его персонажей —

вымышленный француз Жан-Луи, его слуги, горничные, изображённые в кубистической стилистике, демонические подружки и ведьмы, сумасшедшие святые и спившиеся супергерои. К. игнорирует естественный ход течения времени, устанавливая в своей живописи его собственный отсчёт: в одной работе пещерные люди вполне органично становятся героями современной жизни и, наоборот, наши современники уживаются на одном холсте с римскими солдатами и доисторическими персонажами. Одной из характерных особенностей К. является его разноплановость и многоликость. В отдельных сериях его работ отчётливо просматривается увлечение и глубокое знание живописи старых мастеров, художников парижской школы, итальянской живописи 1920—30-х. Совершенно особое место в его системе координат занимает П. Пикассо. При этом К. не допускает прямого цитирования. Его собственная оригинальность, фундаментальные знания истории искусств и несомненная художественная одарённость превращаются на холсте в необыкновенный сплав мощи и напора. Он также известен как живописец, к-рый занимается скульптурой. Творчество художника включает произведения от больших бронзовых скульптур и мнимых портретов до «религиозных» картин.

**Кóнинк** Саломон де (*Koninck Salomon de*) (1609, Амстердам, — 8.8.1656, там же), голландский художник

» Двоюродный брат Ф. Конинка. Испытал сильное воздействие Х. ван Р. Рембрандта. Так же как и учитель, писал картины на религиозные сюжеты, различные жанровые сцены. Характерно, что К. усвоил рембрандтовскую манеру 1630-х. Для великого мастера это был период наибольшей славы и популярности, финансового благополучия, беззаботной творческой жизни. В это время наметились основные темы его творчества, определилась тяга к философскому осмыслению трагических сторон жизни, к-рая заставляла его обращаться не к бытовому жанру, а к образам общечеловеческого значения. Но если Рембрандт пошёл в своём художественном развитии дальше, то К. остановился на достигнутом. Всю свою не очень долгую жизнь он продолжал в одной и той же манере писать картины на библейские, исторические или мифологические сюжеты. В петербургском Государственном Эрмитаже хранится одно из характерных полотен такого рода. Это «Притча о работниках на винограднике» (кон. 1640-х). Как и другие произведения школы Рембрандта, картина представляет собой очень умелое и профессиональное подражание молодому Рембрандту. На первый взгляд она даже может показаться произведением самого мастера. Евангельский сюжет трактован как бытовая сцена, происходящая в современной художнику Голландии: расчёт хозяина со своими работниками. К. не обращается ни к патетике, как это любили де-



С. де Конинк. «Отшельник». 1643



С. де Конинк. «Притча о работниках на винограднике». Конец 1640-х



лать барочные художники, ни к различным аллегориям и символам классицистического искусства. Единственным его приёмом служит рембрандтовская знаменитая светотень. Именно она создаёт драматизм настроения, атмосферу одухотворённости и эмоциональной насыщенности. Именно благодаря ей жанровая сценка обладает такой внутренней значительностью и напряжённостью. Светотеневые приёмы К. (вернее, Рембрандта) построены на контрастном сопоставлении света и тени, на затемнении одних частей картины и высветлении других. Особенный эффект они приобретают, когда художник изображает полутёмный интерьер, освещённый ярким боковым источником света. Эти приёмы пришли из Италии, от *Караваджо*. В 17 в. они захватили многих европейских художников. Но у большинства из этих мастеров они выглядят формальными экспериментами в области света и тени. И лишь Рембрандт и его последователи смогли вдохнуть в них жизнь, придать им эмоциональную и смысловую настроенность. Всё это видно и в других сюжетных композициях художника, как, напр., «Крез, показывающий Солону свои сокровища» или «Призвание апостола Матфея» (обе — Берлинская картинная галерея). Помимо фигурных композиций К. занимался портретом. Он был последователем того портретного жанра, к-рый стал специфической чертой голландской живописной школы и, в частности, школы Рембрандта. Речь идёт о т. н. «жанровом портрете». Это не было изображением конкретной личности (хотя портрет часто писался с натуры), а некоего собирательного образа, типичного представителя определённой профессии. Чаще всего художников привлекал образ учёного старца, работающего в своем кабинете (создателем этого образа был Рембрандт). Обычно портретное изображение сопровождалось различными бытовыми подробностями, описанием обстановки, одежды, предметов. Прекрасным образцом «жанрового портрета» может служить «Астроном» К. из Дрезденской картинной галереи. Перед нами одетый в бархатную шапку и куртку старик. О его профессиональной принадлежности говорят только определённые атрибуты: подзорная труба в руке и глобус, стоящий на заднем плане. Может быть, в виде модели художник использовал натурщика из рембрандтовской мастерской или даже кого-то из близких. Поэтому вся эта бутафория выглядит несколько искусственной. На самом деле это просто портрет ста-



Ф. де Конинк. «Пейзаж с видом на реку». 1648

рика, умудрённого опытом и отягощённого жизнью. Но такова была специфика жанра, выбранного художником. К. оставил после себя большое художественное наследие. Его картины есть почти во всех крупных галереях и музеях мира: он был очень продуктивен. Замечательно и то, что в каждой картине он оставался мастеровитым живописцем, никогда не делая ничего в ущерб качеству технического исполнения. К. был верным хранителем традиций своего великого современника и учителя, в чём и состоит его главная заслуга перед европейским искусством.

**Конинк** *Филипс де* (Koninck Philips de) (5.11.1619, Амстердам, — 4.10.1688, там же), голландский художник

» Двоюродный брат С. Конинка. Родился в семье золотых дел мастера. Между 1637 и 1639 учился живописи в Роттердаме. В 1641 поселился в Амстердаме, где стал владельцем кораблей Амстердамской линии. Принадлежал к кругу друзей Х. ван Р. Рембрандта, повлиявшего на его творчество. Писал жанровые, мифологические картины, портреты. Однако самые значительные творческие достижения К. относятся к области пейзажа, изображающего бескрайние дали голландских равнин, как бы увиденных с высокого холма и создающих впечатление огромной глубины, расчленённой горизонтальными планами вплоть до линии горизонта. В период творческого расцвета (сер. 1650-х — сер. 1660-х) К., раз-

вивая приёмы перспективного построения композиции Я. ван Гойена и Х.П. Сегерса, создал собственный панорамный пейзаж, наделённый эпическим звучанием. Его лучшие композиции по живописному строю с преобладанием теплых тонов примыкают к пейзажам Сегерса и Рембрандта. Со второй половины 1660-х в размеренные, ритмически ясные пейзажи К. стали проникать идиллические темы, детально разработанные на переднем плане новые мотивы, колорит стал более холодным и светлым. Произведения: «Вид на реку Ваал близ Бека» (1654, Копенгаген, Национальный музей), «Пейзаж с видом от дюн на



Ф. де Конинк. Портрет Йоста ван ден Вондела. 1665



равнину» (Дрезденская картинная галерея), «Перспектива Гельдерланда» (1655, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса), «Равнинный пейзаж» (1653–55, Мюнхен, Старая пинакотека), «Пейзаж с рекой» (1664, Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена), «Вид в Гельдерланде» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Пейзаж с рекой» (1676, Амстердам, Рейксмюсеум), «Швея» (1671, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж).

**Конинкслоо**, *Конингсло*, *Конинксло* Гиллис III ван (Coninxloo Gil-

*lis III van*) (1544, Антверпен, — 1607, Амстердам), *нидерландский художник*

» До 1559 учился у П.К. ван Алста, а позже — у Л. Круса и Г. Мостарта. Около 1565 он совершил путешествие во Францию, жил в Париже и Орлеане. В 1570 К. возвратился в Антверпен, но в 1585 вынужден был покинуть город из-за своих протестантских убеждений. Он отправился во Франкенталь (Саксония), а в 1593 — в Амстердам, где и оставался до конца жизни. До нас дошло только несколько подписных картин художника. Однако гравюры, сделанные по его произведениям, позволяют составить более полное представление о творческой биографии мастера. В картине «Суд Мидаса» (1558, Дрезденская картинная галерея), одной из лучших работ К., созданных в Антверпене или Франкентале, художник выступает как наследник нидерландского пейзажа 16 в. Однако с 1588 он тяготел к венецианско-фламандской манере. Его последующие картины теряют наивность и романтичность ранних произведений; лесные пейзажи, написанные в 1598–1605, отмечают собой завершение стиля, к-рый придавал изображённой местности особую трогательность и ценность («Подлесок», Страсбург, Музей изящных искусств; Венский музей истории искусств). Творчество К. предвосхищает, с одной стороны, голландскую пейзажную живопись 17 в. с её характерной тональностью, а с другой — фламандские барочные пейзажи, к-рым присуща полнота восприятия и декорати-

визм. Влияние К. проявилось в творчестве многих нидерландских пейзажистов его поколения — не только его учеников П. Схоубрука, Д. Винкбонса, А. Говарта, Х.П. Сегерса, но и Ф. ван Валькенборха, Х.В. Йоса, Х. де Кейника, К. ван Мандера, Д. ван Алслота, Я. Брейгеля Старшего, Э. ван де Велде, а также Р. Саверея.



Г. ван Конинкслоо. «Пейзаж»



Г. ван Конинкслоо. «Горный пейзаж с речной долиной и пророком Осией»



Конка С. «Христос в Гефсиманском саду». 1746

**Конка Себастьяно** (Conca Sebastiano) (1680, Гаэта, — 1764, Неаполь), *итальянский художник неаполитанской школы*

» Учился в Неаполе у Л. Джордано и Ф. Солимены. Ранние работы в аббатстве Монтекассино (1703) не сохранились. От Солимены унаследовал светонесные блестящие цвета, эффектную передачу светотени. С 1707 работал в Риме, где изучал живопись Рафаэля, представителей болонской школы, К. Маратты и его последователей. Обрёл знатных покровителей в лице кардинала Пьетро Орсини, папы римского Бенедикта XIII, к-рый, будучи сам неаполитанцем по происхождению, помогал соотечественникам. Летом выезжал в Гаэту; в 1731–32 жил в Тоскане. К. стал одним из самых известных мастеров Рима первой трети 18 в., избирался президентом Академии Святого Луки (1729–32; 1739–40). В 1752 уехал в Неаполь, проведя последние годы жизни на родине. К. писал в Риме маленькие, кабинетного формата полотна на мифологические, исторические и религиозные сюжеты для кардиналов П. Оттобони, Ф. Аква-



вива, Нери Корсини, А. Альбани, папы Климента XI и Бенедикта XIII, неаполитанского кардинала Т. Руффо («Святое семейство», Нью-Йорк, частное собрание; «Клеопатра и Август», 1720, Рим, частное собрание). Они нравились заказчикам приятным, нежным колоритом, плавной грацией фигур, передачей чувств персонажей. Художник принял активное участие в обновлении интерьеров римских храмов (фреска «Чудо святого Климента» в церкви Сан Климента и полотно на сюжеты из Ветхого Завета для базилики Сан Джованни ин Латерано). Заказ папы Климента XI на исполнение росписей в Сан Джованни ин Латерано (1718) был очень престижным, и работа здесь была поручена самым известным скульпторам и живописцам Рима. К., кроме того, входил в комиссию по утверждению проекта реконструкции этой латеранской базилики, порученной архитектору А. Галилеи. Эта работа принесла известность художнику. По заказу кардинала Ф. Акквивива в 1721—24 К. исполнил фреску «Святая Цецилия во славе» для церкви Сан Цецилия ин Трастевере. Эти произведения, имевшие не меньший успех в Риме, характеризуют зрелый стиль К.; многофигурная композиция в духе Солимены трактована с большим изяществом, свидетельствующим об усвоении принципов декоративных росписей рококо; палитра стала более светлой, краски сохранили свою светоносность. По-видимому, в 1730-е К. работал некоторое время в Турине, где принял участие в украшении алтаря базилики Суперга вместе с архитектором Ф. Ювара, к-рому тоже оказывал покровительство кардинал Оттобони, и в росписях Королевского дворца в Турине (написал сцены королевской охоты). В начале 1730-х К. посетил Тоскану, исполнив для госпиталя в Сиене фреску «Святая Екатерина просит папу Григория XI возвратиться из Авиньона» (эскиз — Стокгольм, Национальный музей). Аркадийский дух римского рококо ощущим в его аллегорическом образе «Слава» (1719, Рим, Академия Святого Луки), в к-ром фигура Славы изображена не в виде римской матроны, а в образе юной крылатой богини с пером и книгой в руках. Будучи президентом Академии Святого Луки, К. на свои средства выстроил в 1733 капеллу в академической церкви Святого Луки и Мартина (ок. арки Септимия Севера), подарил церкви серебряный релiquарий в 1736, а в 1740 украсил церковь фреской «Вознесение Девы Марии со святым Себастьяном». В поздних работах художника тона



Конка С. «Александр Великий в Иерусалимском храме». 1735—1737

стали более интенсивными («Мадонна с Младенцем, святой Филиппо Нери и Николай Барийский», 1742—43, капелла дель Розарио в церкви Сан Лоренцо ин Доммазо, исполнена по заказу Оттобони), фигуры персонажей уподобляются античной пластике в духе новых неоклассицистических вкусов, художник проявляет больший интерес к образам классической римской живописи («Христос и самаритянка», 1741, Вашингтон, частное собрание), обращаясь к сюжетам назидательного, морализаторского содержания. Последней крупной работой К. в Риме были росписи церкви Сан Агостино (ок. 1750, алтарный образ святого Карла из Монтекассино). Палитра художника стала более тёмной, строящейся на сочетаниях зелёных, коричневых, чёрных цветов, образы обрели большую статику. Последние 12 лет художник провёл на родине, т. к. неоклассицистическая манера последователей К. Маратты и П. Дж. Батони постепенно одерживала в Риме победу над рококо К., Ф. Тревизани и К. Джакуинто. К. работал и в портретной живописи, развивая в ней традиции барочного парадного портрета (портрет Ш. Карачоло, Неаполь, частное собрание; портрет Дж. М. Манчизи, 1718, частное собрание; портрет кардинала А. Альбани, ок. 1715; портрет кардинала Пасионеи, оба — Рим, Музей Рима). В живописных (1732, Флоренция, галерея Уффици; 1763, Рим, Академия Святого Луки) и графическом автопортретах (1720, Стокгольм, Национальная галерея)



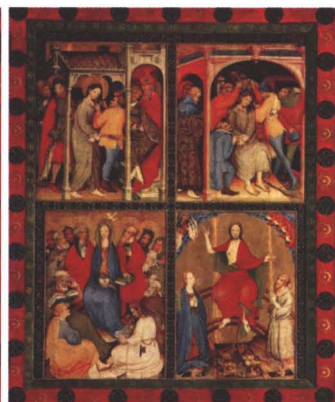
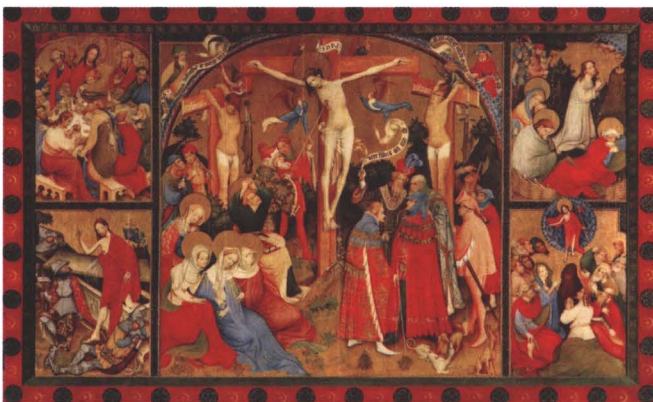
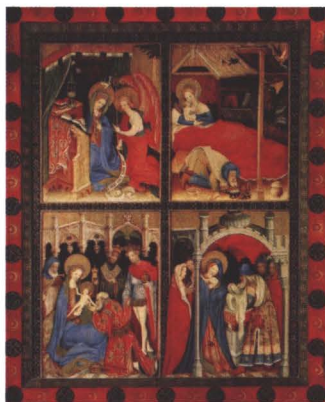
Конка С. «Слава»

проявилось его умение передать не только импозантный облик модели, но и мир глубоких чувств.

**Конрад из Зёста** (*Conrad de Soest*) (ок. 1370, Дортмунд, — после 1422, там же), немецкий художник

» Вестфальский мастер, деятельность к-рого проходила в Дортмунде, К. из З. являет собой прекрасный пример развития немецкой живописи около 1400 и её восприимчи-





Конрад из Зёста. «Алтарь Страстей». 1400—1404



Конрад из Зёста. «Рождество». Фрагмент  
«Алтаря Страстей». 1400—1404

ности к интернациональной готике, широко распространённой тогда в западном искусстве. В 1394 он заключил в Дортмунде брачный контракт, к-рый подтвердил его гражданство в этом городе. Его имя упоминается в документах 1413 и 1422. Но хотя о нём нам известно много больше, чем о нек-рых из его современников, точные сведения о его деятельности достаточно малы. Среди ранних произведений К. из З., дошедших до нас, было панно «Святой Николай» (церковь Святого Николая в Зёсте), исполненное до 1400. На этой картине изображён святой Николай, сидящий на троне в окружении Иоанна Крестителя и святой Екатерины слева и Иоанна Евангелиста и святой Варвары справа. Хотя драпировки трактованы ещё очень сухо, а архитектура трона ещё очень неловкая, К. из З. обнаруживает свою глубокую связь

с вестфальской традицией. И впоследствии, подчиняясь вкусам Бургундского двора, он никогда полностью не отказывался от художественных традиций своей родины. Последующие работы художника свидетельствуют о том, что он посетил центры франко-фламандской живописи; фактура его картин утратила свою одеревенелость и стала более тщательной и элегантной, драпировки приобрели мягкость, а аристократические лица — удивительное изящество. Ранним примером этой новой живописной концепции является панно, изображающее святого Павла (Мюнхен, Старая пинакотекa), к-рое, видимо, первоначально было правой створкой портативного алтаря, заказанного после 1400 семьёй Берсвордт из Дортмунда. В этот период был создан и шедевр К. из З. — «Алтарь Страстей» для церкви в Вильдунгене. В надписи на алтаре указано имя художника — первый пример указания автора произведения в Германии. Кроме того, эта надпись содержит и дату, прочтение к-рой, однако, затруднено из-за плохой сохранности цифр: речь может идти либо о 1400, либо о 1404. Этот монументальный алтарь в открытом состоянии имеет ширину 760 см. Внешние створки, на к-рых и сделана надпись, украшены четырьмя фигурами святых. Внутри 12 панно и большой центральной образ включают в себя сцены из жизни Христа и страсти Христовы — от «Благовещения» до «Сшествия Святого Духа». И хотя разные сцены исполнены с разной степенью мастерства, а нек-рые детали изобличают руку помощника художника, весь ансамбль от этого ничего не теряет, демонстрируя совершенство и тонкость исполнения, столь редкие в Германии. Алтарь из Вильдунгена, в к-ром художественный язык вестфальской живописи сочетается с эстетикой Бургундского двора, является исключительным примером ин-

тернациональной готики в Германии. Отказ от реальности здесь является результатом крайней утончённости фактуры и сублимации этой реальности. Фрагменты позднего большого «Алтаря Богоматери» в церкви Богоматери в Дортмунде (ок. 1420) являются замечательным свидетельством эволюции К. из З. Алтарь был демонтирован в 18 в., панно были обрезаны и помещены в барочные рамы. От центрального панно, изображающего «Успение Марии» и уменьшенного на две пятых своего первоначального размера, сохранилась лишь главная группа. Створки со сценами «Рождества» и «Поклонения волхвов» были сохранены на три четверти. Тем не менее эти фрагменты достаточно хорошо показывают творческий путь художника после его работы над алтарем из Вильдунгена. Формы достигают здесь полноты и прочности, композиция более строгая и лишённая украшений, персонажам придано новое величие. В симметрично расположенных сценах мастер отказался от архитектурного фона и пейзажа и сократил детали до минимума. Его внимание сосредоточено на фигурах святых. Более крупные и мощные, они полностью завладевают пространством. Богатые костюмы волхвов, их лица и жесты говорят об изменении стиля художника в сторону большей утончённости, характерной для искусства миниатюры, но прозрачность, безмятежность и строгость сохраняются. Картины К. и. З. оказали сильное влияние не только на вестфальскую живопись, но и живопись всей Германии; по своей значимости в истории немецкой живописи К. и. З. не имеет себе равных, за исключением М. Шонгауэра и А. Дюрера, живших через сто лет после него.

**Консервация** (от лат. *conservatio* — сохранение), комплекс мер, обеспечивающих сохранение внешнего облика, прочности и химиче-



ской инертности произведений искусства

» К. обеспечивается искусственным поддержанием температуры, влажности, химического состава воздуха в помещении, в к-ром находятся объекты, нуждающиеся в специальных условиях хранения. Для каждого рода произведений искусства предполагается свой способ К. Гравюры, рисунки, акварели, пастели и т. п. помещаются под стекло. В особых случаях произведения живописи располагаются в витринах, снабжённых фильтрами для очистки воздуха. Печатные тексты укрепляются путём наката на них прозрачной синтетической плёнки. Глиняные, деревянные изделия пропитываются синтетическими смолами. Ткани и кожи обрабатываются антисептическими составами и наклеиваются на дублирующую основу. Объекты из металла и стекла покрываются специальными лаками.

**Конста́н** Антон Ньювенхейс (*Constant Anton Nieuwenhuys*) (21.7.1920, Амстердам, — 1.8.2005, Утрехт), нидерландский художник

» Его первые произведения были созданы после 1945. В 1948 К. стал одним из основателей и автором манифеста группы экспериментальных художников, а также участвовал в создании объединения «КОБРА». В 1950—52 создал литографии на темы войны. Также разрабатывал темы современного города и урбанизма. Серия конструкций, напоминающих небольшие макеты, была выставлена в 1956 на Венецианском биеннале.

**Конста́нтность** (от лат. *constans* — постоянный), свойство зрительного восприятия сохранять некоторое время в неизменности ощущение формы, размера, цвета, светлоты и другие качест-



Конрад из Зёста. «Поклонение волхвов». Фрагмент «Алтаря Богоматери». 1420

ва реального объекта, несмотря на происходящие с ним изменения

» К. является результатом раз происшедшей адаптации глаза к условиям освещения, к цвету и свету. К. помогает художнику сохранить нужное ему впечатление от природы в течение нек-рого времени. Реформа Дж. Констебля и импрессионистов (см. Импрессионизм) потребовала от художников сложного умения как воспринимать любое изменение световоздушной среды, так и сохранять избранное ощущение до конца работы над пейзажем.

**32 Консте́бль**, Констебл Джон (*Constable John*) (11.6.1776, Ист-Бергхолт, графство Саффолк, — 31.3.1837, Лондон), английский художник, один из крупнейших пейзажистов Англии

» Среди английских пейзажистов равным К. можно считать только Дж.М.У. Тёрнера, во многом ему противоположного, поскольку К. вдохновлялся исключительно своими родными пейзажами и не искал величия в многочисленности сюжетов. Время, к-рое понадобилось для признания его гения, и эволюция его мастерства также отличают его от Тёрнера. Первые работы К. были столь мало убедительны, что отец отправил его на одну из своих мельниц (К. был сыном зажиточного мельника). Однако, вдохновлённый любителем искусства сэром Дж. Бомонтом и художником Фа-



Констан А.Н. «Визит полярных медведей». 1948





Констебль Дж. «Парк Уайвенхо, Эссекс, место жительства генерал-майора Ребова». 1816

рингтоном, он окончательно решил посвятить себя карьере художника. В 1799 К. поступил в школу *Королевской академии художеств*, однако более важными для его развития оказались самостоятельные занятия английским пейзажем 18 в. и классическим пейзажем, как об этом свидетельствует картина «Дедхемская долина» (1802, Лондон, музей Виктории и Альберта), напоминающая композицию *Лоррена «Агарь»* (Лондон, Национальная галерея). На протяжении следующих лет К. упорно продолжал свои штудии природы, за исключением нескольких портретных опытов и

картин на религиозные сюжеты (против веления сердца, чтобы зарабатывать на жизнь), а также акварелей в духе *Т. Гёртина*, созданных в 1806 во время пребывания в Лейк-Дистрикте. Он взял за привычку делать эскизы прямо маслом и к 1811 достиг в этом жанре большого мастерства, используя красный фон, благодаря чему подчёркивалась индивидуальность каждого объекта, не разрушая при этом общего единства («Шлюз и коттедж на реке Стур», ок. 1811, Лондон, музей Виктории и Альберта). Однако законченные картины оставались, как правило, в традиции сочинённого пейзажа («Дедхемская долина», 1811, частное собрание). Так работал он в течение следующих лет, передавая в своих работах значимость мгновения, выразительность атмосферы и интимизм композиции. Два сохранившихся альбома эскизов, датированных 1813 и 1814, открывают остроту наблюдения за явлениями природы, проявившуюся в его «портретах» деревьев и этюдах листвы и сельскохозяйственных инструментов. В 1816 художник женился — против воли родителей — на Мэри Бикнелл, к-рую очень любил и за к-рой ухаживал семь лет. Вскоре после свадьбы и затем после рождения детей художник, для того чтобы прокормить семью, активно занялся портретной живописью: никогда более из-под его кисти не выходило столько портретов, как в 1818. В работах этого времени чувствуется новая, более зрелая манера мастера. Но после 1819 К. получил при-

знание как пейзажист и писал портреты всё реже и реже. Картина «Строительство барки близ Флэтфордской мельницы» (1814, Лондон, музей Виктории и Альберта), исполненная в основном на пленэре, была первым достижением мастера в поисках свободного выражения в больших картинах. Она предшествовала знаменитой серии больших пейзажей художника, выставленной в Академии, — «Флэтфордская мельница» (1817, Лондон, Национальная галерея), «Белая лошадь» (1819, Нью-Йорк, собрание Фрик), «Дедхемская мельница» (1820, Лондон, музей Виктории и Альберта), «Телега для сена» (1821, Лондон, Национальная галерея), «Вид на реке Стур» (1822, частное собрание), «Прыгающая лошадь» (1825, Лондон, Королевская академия художеств). Своеобразной рамой для всех этих пейзажей являются берега реки Стур, близ дома художника; многим пейзажам предшествовали эскизы и этюды (этюд к картине «Прыгающая лошадь» исполнен в 1824—25, Лондон, музей Виктории и Альберта; тема картины «Телега для сена» взята из этюда «Дом Вилли Лот», ок. 1810—15, Лондон, там же). Как правило, эти пейзажи были плодом долгих подготовительных работ, задачей к-рых было передать световоздушную среду и мгновение, а также правильно сгруппировать персонажей, занятых своими обычными делами. Благодаря этим пейзажам К. приобрёл определённую репутацию и в 1819 стал членом-корреспондентом Академии. Во



Констебль Дж. «Дом адмирала (Рошча)». 1820—1823





Констебль Дж. «Мол в Ярмуте». 1822

Франции его творчество было воспринято с большим энтузиазмом. Т. Жерико увидел картину «Телега для сена» в Академии в 1821; в 1824 она была послана во Францию с продавцом картин Эрроусмитом для участия в *Салоне* и принесла своему автору золотую медаль. Французские романтики, особенно Ф.В.Э. Делакруа, любовались свежестью и блеском картины. В это же время К. получил свой первый важный заказ. С 1797 он дружил с семьёй Фишер, у к-рых гостил много раз в Солсбери. Старший из Фишеров, епископ Солсбери, заказал художнику вид «Собора в Солсбери» (1823, Лондон, музей Виктории и Альберта; как и большинство больших картин К., эта работа была исполнена в нескольких вариантах). Живописный характер этого произведения противоречит генеральной линии его развития, поскольку художник стремился к научным познаниям природных явлений. В 1821–22 в Хэмпстеде (где он часто бывал с 1819) К. сделал серию этюдов облаков, ставя час и точную дату исполнения и часто указывая даже погоду. Быть может, определённое влияние на него оказала классификация облаков метеорологом Л. Ховардом. Очевидно, художник использовал свои этюды как способ изучения источников света, к-рый определяет видимость предметов. «Мне часто со-

ветовали, — писал он Дж. Фишеру в 1821, — считать моё небо чистой простыней, наброшенной позади предметов. Конечно, если небо навязчиво, как у меня, это плохо, но если оно ускользает, чего у меня нет, это ещё хуже... Небо — это источник света в природе и влияет на всё». В 1824 пребывание на курорте в Брайтоне, в связи с ухудшением здоровья жены, болевшей туберкулёзом, подтолкнуло К. на ещё более интенсивное изучение атмосферных явлений, к-рые он называл «светотёнью природы», т. е. градацией тонов естественного ос-

вещения. Для достижения этого эффекта он испробовал много способов, к-рые привлекли к нему внимание строгих критиков. Так, напр., он покрыл холст белыми пятнами, чтобы придать блеск и розоватый цвет мокрым листьям, а также использовал более толстые кисти или резец, чтобы достичь более разнообразной фактуры («Замок Хэдли», 1829, Нью-Йорк, собрание Меллона). В 1829 К. был избран действительным членом Академии. В том же году умерла его жена, и депрессия омрачила последние годы мастера. Его работа



Констебль Дж. «Стоунхендж». 1835



# Констебль Джон

## «Телега для сена»

1821 год

Холст, масло, 130,2 × 185,4 см  
Лондон, Национальная галерея

«Телега для сена» считается лучшим полотном Констебля. В этой работе художник добился удивительно органичного слияния свежих натуральных впечатлений, свойственных эскизам, с рационально построенной композицией. Сюжет картины незатейлив. Перед зрителем открывается один

из саффолкских видов, недалеко от Флэтфорда, на реке Стур. На переднем плане, в реке, стоит телега, очевидно, предназначенная для перевозки сена. Пейзаж оживляют фигурки людей и животных. Новизна пейзажей Констебля стала результатом его глубокого научного интереса к эффектам отражённого света, которые он тщательно изучал. Изображение буквально пронизано удивительными отблесками. Они заметны и на воде, и на серебрищейся части растения, погрузившего в воду свои ветви. Поражают видные в просветах листвы стволы могучих деревьев.



Белая рубашка возницы, его красный кушак и алая конская сбруя оживляют картину, выполненную в основном в зелёных тонах. Они привлекают взгляд в качестве центра композиции.







Художник был влюблен в родные места, поэтому чаще всего писал родной Саффолк и Хемпстед. Здание, изображённое слева, и по сей день стоит позади Флэтфордской мельницы. Любопытно, что со времен Констебля этот идиллический сельский вид практически не изменился. Саму картину художник писал в Лондоне, в своей мастерской, источником для неё послужили несколько натурных этюдов и один полноразмерный эскиз.



На дальнем плане справа изображён залитый солнцем изумрудный луг. В самом конце луга видны фигурки работающих косарей. Они уже заканчивают грузить сено на телегу. Вероятно, та телега, которую мы видим на переднем плане, направляется на этот луг.



Констебль, выросший в сельской местности, не помнил в подробностях устройства телеги. Он написал своим знакомым письмо с просьбой нарисовать телегу и отправить ему рисунок. Просьба была выполнена. Рисунок помог художнику уточнить расположение некоторых деталей телеги, сделав его более достоверным. Изображая даже этот простой предмет, Констебль точно зафиксировал все мимолётные особенности освещения.



Оживляют пейзаж и фигура прачки, которая полощет бельё возле хижины, и фигура рыбака, выглядывающего из прибрежных зарослей возле лодки.

Мастерски передана прозрачность воды при помощи световых бликов, написанных белилами. Решена и более сложная задача: изображение воды во всём её многообразии — от речного потока до лежащей на траве росы, от капель влаги на листьях до влажных пятен на колёсах телеги. Эти эффекты переданы крошечными мазками белил, толщина которых варьируется в соответствии с фактурой предмета.







## «Собор Солсбери из епископского сада»

1823 год

Холст, масло, 88 × 112 см  
Лондон, Музей Виктории  
и Альберта

Констебль неоднократно писал виды Солсбери, изображая собор с разных ракурсов. Удивительная вариативность этих произведений свидетельствует о таланте мастера, о его умении улавливать ускользающую красоту момента, нюансы настроения. Многократное повторение вида собора в Солсбери свидетельствует

о желании художника запечатлеть нечто мимолётное, зафиксировать изменчивость окружающего мира. Самая известная из этих работ — вид на собор из епископского сада, где пластика живой арки, образуемой тенистыми деревьями на переднем плане, эффектно сочетается с изысканностью здания. Такое разделение полотна на два плана — тёмный передний и светлый задний — создаёт эффект «картины в картине». Фигуры мужчины, указывающего на собор тростью, и его спутницы изображают епископа и его жену.



Впечатление сельской идиллии подчеркивается фигурками коров, мирно жующих травку на лугу или пьющих воду из маленького прудика.





## «Вид на кафедральный собор Солсбери с луга»

1831 год

Холст, масло, 151,8 × 189,9 см

Частная коллекция

Этот вид — самое драматичное полотно Констебля с видом кафедрального собора в Солсбери и одна из любимых им работ. Сюжет картины (церковь на фоне грозового неба) имел особое значение, так как в начале 1830-х в просвещённом обществе много говорили о необходимости реформирования английской церкви. Констебль, отличавшийся

консервативными взглядами, воспринимал эти разговоры как попытку покуситься на самый священный из всех общественных институтов Британии. Радуга, изображённая над собором, должна, видимо, символизировать надежду художника на то, что реформаторов поставят на место, тяжёлые времена пройдут, и старые добрые традиции воскреснут. Обращает на себя внимание некоторая диспропорция между большой телегой и маленькими домами, виднеющимися позади нее, — они кажутся ушедшими в землю.

Основание радуги Констебль написал прямо над домом старинного друга, архидиакона Джона Фишера, у которого неоднократно гостил в Солсбери, скорее всего, в знак приязни и уважения.





стала более элементарной, как в картине «Собор в Солсбери от заливных лугов» (1831, частное собрание), а техника — излишне усложненной. В 1829—33 К. руководил созданием эстампов со своих произведений; эта серия, способствовавшая росту его популярности, отчасти должна была стать антитезой «Книге штудий» («Liber studiorum») Тёрнера. В 1833 К. начал читать лекции по истории пейзажа в Академии, к-рые обнаружили глубокие знания творчества его предшественников и к-рые очень ценны для



Конструктивизм. А.М. Родченко. «Диск и крышка». 1919

понимания его концепции искусства. Целью его зрелого творчества было изобразить деревенский вид без искусственности, «символизируя естественный феномен в его самом чистом виде». Однако этот натурализм не был лишён чувственности и привязанности к родным местам, где он жил с детства и где жили его друзья. Творчество К. не имело продолжения в Англии; осужденное искусствоведом Дж. Рёскином, оно противостояло искусству Тёрнера и *прерафаэлитов*. Вместе с тем К. оказал заметное влияние на французскую романтическую живопись с её свободой исполнения и сыграл важную роль в формировании *барбизонской школы*. Он стал прямым предвестником *импрессионизма*.

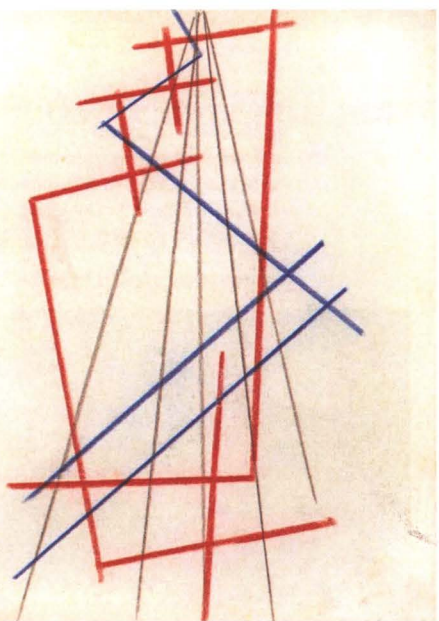
**Конструктивизм** (от лат. *constructio* — построение), направление в советском искусстве 1920-х, возникшее перед Октябрьской революцией 1917 в рамках поздней «конструктивной» стадии стиля модерн

» С 1921, когда была создана рабочая группа конструктивистов (А.М. Ган, К.К. Медунецкий, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, В.А. и Г.А. Стенберги), К. активно проявился в архитектуре, дизайне, в оформительском и театральном искусстве, в живописи и графике, искусстве книги и плакате, в архитектурной и художественной теории. В первые годы советской власти К. формировался в тесном взаимодействии творчества архитекторов и дизайнеров с левыми течениями в изобразительном искусстве (*супрематизм, кубизм, футуризм*). Формально-эстетические поиски К.С. Малевича, В.Е. Татлина, Л.М. Лисицкого, А.М. Родченко возникли на стыке живописи, архитектуры и дизайна. Приверженцы К. стремились к революционному переустройству жизни, конструированию среды общественного бытия, выдвинув лозунг производственного искусства и внедрения его в жизнь и быт, провозгласили новые эстетические идеалы простоты, демократичности, утилитарной целесообразности предметного мира. Преклоняясь перед возможностями новой техники, конструктивисты изучали и пропагандировали эстетические особенности таких материалов, как металл, стекло, бетон, дерево. Принципы функциональности, современности, лаконичной выразительности предмета, удобства его для массового машинного производства, сформулированные теоретиками производственного искусства (О.М. Брик, А.М. Ган, Н.М.

Тарабукин), дали толчок развитию дизайна — художественного конструирования нового типа мебели (А.М. Родченко, братья В.А., Л.А., А.А. Веснины), арматуры, посуды (Родченко, Ган), создания новых тканей (В.Ф. Степанова, Л.С. Попова), рабочей одежды (В.Е. Татлин, В.Ф. Степанова). К. сыграл большую роль в развитии плаката (фотоколлажи братьев В.А. и Г.А. Стенбергов, Г.Г. Клуциса), конструирования книги (работы А.М. Гана и Л.М. Лисицкого). Театральные постановки конструктивистов — это «станки» для работы актёров (конструкции А.А. Веснина, Л.С. Поповой, В.Ф. Степановой для постановок В.Э. Мейерхольда и А.Я. Таирова). Идеи К. были воплощены в графике и живописи 1920-х представителями творческого объединения *Общество станковистов* (А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов). Творческие концепции К. в архитектуре утверждали функциональность, конструктивность, технологическую целесообразность архитектурной формы. Эти принципы были реализованы в теории и практике братьев Весниных, М.Я. Гинзбурга, К.С. Мельникова, И.А. Голосова, И.И. Леонидова, А.С. Никольского. Идеи К., вызревавшие в предреволюционных направлениях русского авангарда, несли черты социальной утопии: тотальное художественное проектирование новой среды мыслилось как революция в общественном бытии и сознании людей. Сходные направления проявились в культуре Германии, Нидерландов, Польши, Чехословакии. В западной литературе понятие К. приобрело широкий смысл — в него включаются все проявления эстетики техницизма: геометрическая абстракция, оп-арт, кинетическое искусство, минимальное искусство.

**Контрапост** (франц. *contraposte*, от итал. *contrapposto*, букв. — противоположность, противопоставление), в изобразительном искусстве контрастное расположение симметричных или противоположных друг другу частей человеческого тела (рук, ног, верхней и нижней половины тела)

» Приём К., введённый в 16 в. Микеланджело и др. художниками, придаёт фигуре напряжённость, сложное движение, подчёркивает её трёхмерность. В широком смысле — принцип со- и противопоставления в архитектуре, живописи, в формах сосудов, призванный передать напряжение, — основной признак греческой классики.



Конструктивизм. Л.С. Попова. «Пространственно-силовое построение». 1921



**Контра́ст** (франц. *contraste* — резкое различие, противоположность), один из приёмов в творчестве художника, архитектора, позволяющий добиваться противопоставления и взаимного усиления двух соотносящихся качеств

» К. — одно из важных выразительных средств пластических искусств, связанных с психологией восприятия произведения. Важную роль играет К. объёмов, пространств, вертикалей и горизонталей в архитектонике, композиции зданий, сооружений, художественных произведений. Цветовые и светотеневые К. являются средством моделировки объёмной формы или выражения пространственных отношений. К. по их природе и назначению многообразны: они способствуют выявлению существенного, подчёркивают характерные свойства и особенности, усиливают экспрессивность и пластичность целого.

**Контрреформа́ция**, период католического возрождения в 16—17 веках

» Считается, что К. началась во времена папы Пия IV в 1560 и продолжалась до 1648 — момента окончания Тридцатилетней войны. К. — широкое движение, обновившее христианскую жизнь и духовность католической церкви, — была ответом на Реформацию, к-рая с начала 16 в. поставила под сомнение всё духовное наследие Средневековья. В действительности же оба течения были лишь одним аспектом общего беспокойства, в 16 в. охватившего как просвещённые европейские круги, так и народные слои. Катастрофа ограбления Рима (1527) императорскими войсками, к-рая воспринималась эпохой как знак Божий; новые границы мира, определившиеся после великих географических открытий и преобразования экономики притоком драгоценных металлов в Европу; угроза Османской империи — всё это дополняло общую неуверенность. Необходимость обновления была осознана и церковью, собравшейся на Тридентский собор (1545—63). Ещё до этого, одновременно с восстанием М. Лютера в Виттенберге, началась волна покаяния и возрождения: создание многочисленных религиозных орденов (1520 — «Ангельские сёстры»; 1533 — барнабиты; 1540 — братья милосердия и иезуиты, к-рые к 1580 имели 14 провинций, 144 коллегии и 20 тыс. членов); учреждение Священной инквизиции (1542) и церковной цензуры (1543), составление индекса за-

прещённых книг (1557) — всё это означало ужесточение позиций церкви. В годы папства Павла IV (1555—59) и Пия IV (1559—63) на первый план вышел Карл Борромео, архиепископ Миланский, аскет с нестигаемой волей — «модель нового типа святого, одновременно энергичного и мистического» (А. Шастель). В конце века церковь взяла верх над Реформацией, особенно в Богемии и Баварии. В Европе К. восторжествовала благодаря отступлению протестантов в Германии, связанному с Тридцатилетней войной (1618—48), закончившейся Вестфальским миром. Католические миссионеры проникли на Дальний Восток и в Америку. Духовный кризис эпохи нашёл своё отражение и в искусстве и проявился очень рано, ещё у великих мастеров Возрождения. В «Страшном суде» Микеланджело (1541) выразил

драму спасения и противоречий души. Постепенно встала проблема священного содержания художественного произведения, необходимость согласовывать живописные формы с требованиями сюжета. В 1564 появился небольшой трактат Дж.А. Джилио да Фабриано «Due Dialoghi... degli errori di pittori» («Два диалога... об ошибках художников»), к-рый имел своей целью подчинить художника набору иконографических правил. Эти идеи взволновали живописцев и теоретиков искусства. Однако эти правила не были лишь плодами контроля, осуществляемого церковью. Речь шла о гораздо более глубокой тенденции, не причиной, но следствием к-рой был Тридентский собор. Вместе с тем нек-рые художники продолжали двигаться гуманистическим и светским путём — отсюда и сложность того переходного перио-



Контрреформация. Эль Греко. «Благовещение». 1595—1600





Контрреформация. Микеланджело. «Страшный суд». Фреска. Сикстинская капелла. Ватикан. 1536—1541

да, к-рый отмечен господством *маньеризма*. Конечно, в силу развития монархий (Испания и Франция, итальянские герцогства) и придворного этикета, искусство стало более жёстким. В протяжении долгого времени в церкви иль Дезеу в Риме видели прототип барочной церкви; однако как бы прекрасна она ни была, она лишена подлинных новаций и, наоборот, связана с ренессансной традицией — она была не столько моделью, сколько удачным памятником. Тем не менее можно сказать, что искусство разделилось на две ветви: искусство религиозное и светское, что было невозможно на век раньше. Религиозное искусство должно было отныне изображать набожность и святость; во многих замечательных мистических образах (напр., *Эль Греко*) намечился возврат к готическим и кватрочентистским формам, трогательным своей наивностью и непосредственной набожностью. Одновременно появились новые жанры — карикатура, натюрморт, пейзаж, портрет. В конце 16 в. это разделение окончательно завершилось. Сакральное искусство было поставлено на службу папам и принцам, любившим роскошь. Строгое искус-

ство времени Тридентского собора наследовало *барокко* — искусство триумфальное, к-рое восхваляло святых и мучеников и для к-рого был характерен воинствующий оптимизм, не лишённый религиозной мысли. Церковь обрела вкус к пышному убранству, особенно в Испании, Италии и католической Фландрии. Отныне речь стала идти не о том, чтобы завоевать, но о том, чтобы очаровать.

**Контур** (франц. *contour*, от итал. *contorno*), *очерпание, линия, очерчивающая общую форму предмета или его детали*

» Изображение, в к-ром преобладают выразительные контурные линии, часто обретает особый лаконизм, графичность, ритмичность. К. — одно из средств художественной выразительности, имеющее как самостоятельное значение (напр., контурный рисунок, т. е. выполненный одной линией, определяющей внешнюю форму предмета, не нуждающийся в дополнительной разработке формы штриховкой или раскраской), так и вспомогательное (в предварительном наброске композиции, в картоне для *монумент-*

*альной живописи* и т. п.). Контурная *вазопись* известна в VII—VI вв. до н. э.

**Конференц-секретарь Академии художеств (АХ), должность в Петербургской Императорской академии художеств**

» К.-с. заведовал делопроизводством. В его обязанности входило: составление отчётов АХ, ведение журналов заседаний академического Совета, учёт расходования денежных средств. С середины 19 в. в ведении К.-с. находились архив, музей и библиотека АХ. Впоследствии музей и библиотека были переданы под начало вице-президента. К.-с. входил в Правление и Совет АХ. Первым К.-с. был гравёр Е.П. Чесмев. В конце 19 — начале 20 в. должность стала называться просто секретарь.

**Концептуальное искусство, концептуализм** (от лат. *conceptus* — *мысль, представление*), одно из направлений в искусстве авангарда, возникшее в 1960-х

» Особенность К. и. состоит в принципиальном отказе от воплощения идеи в материале, т. е. в сведении искусства исключительно к феноменам сознания (принцип «искусства в голове»). К. и. отвергает традиционные формы изобразительности и художественной выразительности как «отвлекающие» от восприятия и понимания предложенной художником идеи. Концептуалистские объекты существуют в виде набросков, письменно или устно изложенных проектов, коротких фраз или пространных текстов. При этом материальные средства выполняют роль лишь возбудителя представлений; предметом созерцания является мысленная форма. В соответствии с теорией концептуалистов, искусство замещается идеей искусства, т. е. сводится к процедуре его самоопределения внутри того или иного контекста. «Предложения» К. и. имеют характер формальных тавтологий и не могут относиться к какой-либо реальности за их пределами. Концептуалисты чаще всего оперировали различными коммуникативными средствами: печатный или рукописный текст, аудио- и видеозапись, фотография, киносъёмка, ксерокопирование. Художники-концептуалисты осваивают знаковые системы, внедряются в поисках форм фиксации идеи в нехудожественные сферы (оперирование формулами, использование таблиц, чертежей, включение текстовых элементов и т. п.). Творческие проявления К. и. многообраз-



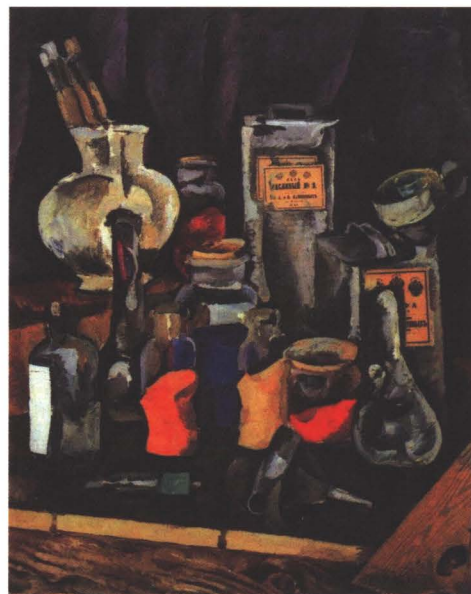


Кончаловский П.П. «Семейный портрет». 1912

ны и включают создание объектов, проведение художественных акций и пр. Теория К. и складывалась под влиянием идей лингвистической философии, логического позитивизма, новейших школ языкознания и психологии. Наиболее влиятельное объединение концептуалистов — английская группа «Искусство — язык», издававшая журнал под тем же названием. В неё входили Т. Эткинсон, М. Болдуин, Д. Бейнбридж, Г. Харрел, американец Дж. Кошут. Другие видные представители К. и.: А. Берн, М. Рэмсен, Д. Хьюблер, Р. Барри, Л. Левин, С. Левит, Я. Дибетс, Х. Хааке. В Советском Союзе К. и. возникло как часть художественного *андеграунда*, в противовес официально разрешённому традиционному искусству. Группы «Сретенский бульвар», «Коллективные действия», «Гнездо» и др. (1960—70-е) практиковали проведение акций и создание эзотерических концептуальных текстов. Принципы и основные способы реализации художественной идеи К. и. повлияли на возникновение *соц-арта*, в эстетике к-рого сложно переплетались политические налёты и отвлечённые информационные и лингвистические теории. Однако в *соц-арте* весьма значительна была ироническая тенденция, подвергавшая каждое внешне серьёзное творческое явление разрушительной рефлексии — и в этом различие путей К. и. и *соц-арта*, а также связанных с ним «постконцептуалистских» тенденций (творчество групп «Чемпионы мира», «Клуб авангардистов», «Медицинская герменевтика»).

**Кончаловский Пётр Петрович** [9(21).2.1876, Славянск, ныне Донецкой обл. Украины, — 2.2.1956, Москва], российский художник

» Народный художник РСФСР (1946). Действительный член Академии художеств СССР (1947). В русской живописи 20 в. место К. — одно из центральных. Он учился в Харьковской рисовальной школе, затем на вечерних курсах Строгановского художественно-промышленного училища (СХПУ), в Академии Жюлиана в Париже (1897—98), в Высшем художественном училище при Петербургской Императорской АХ (1898—1905). Испытал влияние В.И. Сурикова, к-рый был его тестем, а также П. Сезанна. Жил преимущественно в Москве. Свой художественный мир К. открыл лишь в 20 в., в пору бурной ломки художественных традиций. Общество художников «Бубновый валет» объединило в 1910 молодых новаторов, не удовлетворённых пассивным, чисто зрительным отображением мира на холсте. Вытеснить это иллюзорное, недостаточное, по их ощущению, материальное восприятие другим (пластически объёмным, весомым, осязательно конкретным и энергичным) они стремились, с одной стороны, осваивая творческое наследие Сезанна (и отчасти В. ван Гога), а с другой — обращаясь к искусству непрофессиональному. Их привлекала грубоватая, не ведающая школьных правил перспективы, композиционного равновесия и колористической гармонии, но зато решительная и лако-



Кончаловский П.П. «Сухие краски». 1913

ничная живопись провинциальных вывесочников и яркие росписи трактирных подносов. Укрупнить, огрубить, но сделать каждую вещь плотной и крепкой — вот задача молодого К. в его многочисленных натюрмортах, где неслучайно фигурирует часто тот же рыночный поднос как своего рода камертон, задающий живописи необходимый уровень колористического напряжения («Красный поднос», 1913). Цвет здесь передаёт не столько поверхностную раскраску, сколько саму форму и массу, материальную плотность вещей. В натюрморте «Сухие краски» (1912) тяжёлые цветные порошки в прозрачных банках делают это качество цвета особенно наглядным. И человека молодой К. видел почти по-вывесочному огрублённо, цельно и мощно: портрет художника Г.Б. Якулова (1910), «Семейный портрет» (1912), «Портрет матадора» (1913). Впрочем, со временем влияние примитива стало ослабевать, уступая свободной энергии письма, подвижности кисти. В «Портрете скрипача Ромашкова» (1918) решается чисто живописными средствами задача выражения в неподвижном изображении сложного, нервного движения, самого ритма музыки, к-рую играет скрипач. В работах 1920-х исчез «бубнововалетский» схематизм формы и цвета; живопись К., оставаясь полнозвучной и яркой, обрела колористическую тонкость, сложное богатство переходов и внутренних контрастов холодного и жаркого цвета. В ней празднично сияет обнажённое тело, белеют древние стены новгородских соборов, мерцающая позолота фигурной сахарницы оттеняется глущо-





Кончаловский П.П. «Автопортрет в сером». 1911

кой зеленью тёмного стекла («Зелёная рюмка», 1933). Тихая домашняя сцена в автопортрете с семьёй («Миша, пойди за пивом», 1926) разворачивается в двухметровый холст, сверкающий декоративным богатством узорных тканей. К. пишет полные жизненной энергии портреты композитора С.С. Прокофьева (1934), писателя А.Н. Толстого, за обильно уставленным лоснящейся снедью столом (1940–41), искусствоведа С.Н. Тройницкого (1943). Лишь в громадном портрете В.Э. Мейерхольда (1938), необычайно нарядном, потому что режиссёр написан на узорном фоне среднеазиатской вышивки, резким диссонансом звучит драматическая нота — страдальческое лицо человека, загнанного в тупик, ждущего гибели. Свой могучий живописный темперамент, радостное приятие жизни К. донёс сквозь все сложности жизни до последних своих холстов. Он также был членом художественных объединений: «Союз молодёжи» (1911), «Мир искусства» (1911 —

22, с перерывами), «Бытие» (1926–27), «Ассоциация художников революционной России» (1928). За 60 творческих лет К. создал око-

ло двух тысяч полотен. Помимо этого К. — мастер театральной декорации, в 1912 он оформил оперу А.Г. Рубинштейна «Купец Калашников» для Оперного театра С.И. Зимина; сам художник эту работу относил к одной из своих лучших в этом жанре. К. оставил большое графическое наследие. Государственная премия СССР (1943).

**Конье Леон (Cogniet Léon)** (29.8.1794, Париж, — 20.11.1880, там же), французский художник, представитель неоклассицизма и романтизма

» В мае 1812 К. поступил в парижскую Школу изящных искусств, в класс художника П.Н. Герена. При помощи учителя в 1814 он представил одну из своих работ на выставке в Королевской академии живописи и скульптуры. В 1815 за полотно «Возвращение Брисеиды Ахиллу» К. была присуждена Римская премия 2-й степени, а в 1817 — за работу «Освобождение Елены Кастором и Поллуксом» — Римская премия 1-й степени. В 1817 художник успешно выставился также в парижском Салоне. Вместе с наградами К. получил денежную стипендию, позволившую ему совершить поездку в Италию и прожить 5 лет в Риме (жил на вилле Медичи). В 1822 К. вернулся во Францию. В 1824 он выставил свои картины «Марий на развалинах Карфагена» и «Избиение младенцев». В 1831 большую известность имела работа мастера «Похищение Ревекки тамплиерами» (по роману В. Скотта «Айвенго»). В 1843 настоящей художественной сенсацией стало другое его полотно — «Тинторетто, рисующий свою мёртвую дочь». К. имел многочис-



Конье Л. «Египетский поход Бонапарта в 1798». 1835





Конье Л. «Парижская национальная гвардия отправляется на фронт. Сентябрь 1792». 1836

ленных учеников. В 1855 он в последний раз выставлялся в парижском Салоне (с картиной «Виконтесса де Ноай») и затем постепенно отошёл от рисования и художественного творчества. В 1863 художник прекратил и преподавание в Школе изящных искусств. Умер он в преклонном возрасте, всеми забытый.

**Копирование**, получение и тиражирование копий скульптурного, живописного, графического или иного оригинала с большей или меньшей точностью, в том же или другом материале, с изменением или без изменения масштаба

» Повторение художественных произведений, выполняется ли оно в целях учебных, педагогических, экспозиционных и т. д., требует не только профессионального мастерства, но и специальных навыков К. Во многих случаях при выполнении технических подсобных работ, при К. чертёжей используются различные традиционные или новейшие способы. К ручным методам относятся: прокалывание в бумаге линий рисунка — способ, известный уже мастерам иконы и фрески (см. *Припорох*); продавливание рисунка в бумаге (тоже старинный способ, см. *Графья*), теперь исполняемое с помощью копировальной бумаги; перевод просвечивающего изображения на прозрачную пленку, каль-

ку, пергамент, плю, перерисовка на просвет с помощью стекла, за к-рым находится источник света; перерисовка по клеточкам, позволяющая изменять масштаб изображения; более надёжное К. с изменением масштаба выполняется пантографом или световой проекцией. Разнообразные технические методы включают светокопировальные устройства, фотографические методы, электронную множительную технику, голографию.

**Копия** (лат. *copia* — множество), художественное произведение, повторяющее другое произведение с целью воспроизвести его как можно точнее

» Различают несколько видов К.: повторение — К., равная по размеру оригиналу, написанная и подписанная самим автором; реплика — К., исполненная в размерах, отличных от оригинала, самим автором или под его наблюдением; собственно К. — исполненная без прямого участия автора или после его смерти (ученические К. под руководством мастеров были одним из фундаментальных принципов обучения художника); уменьшенная К. — исполнена в размерах, меньших оригинала; а также фотографические или репродукционные К., если они точны, их называют факсимиле. Средневековые художники часто были связаны с копированием пред-

шествующих моделей. В скрипториях глава мастерской намечал главные линии композиции и давал иногда совсем готовые модели или шаблоны (в 1350 Жан Кост, художник короля французского Иоанна II Доброго, отправился в Париж, где надеялся найти образцы). Копирование одних и тех же мотивов придавало произведениям той эпохи коллективный характер, к-рый сохранялся вплоть до 15 в., когда художники отошли от повторения принятых схем и моделей и начали имитировать природу, отражавшую, согласно «Поэтике» Аристотеля и теориям Марсилио Фичино, божественную мысль и красоту. К. уже не считались повторением «образцов» и использовались как способ обучения художника и распространения особенных шедевров, высоко оценённых публикой. В мастерских 15 в. ученики должны были помогать мастеру и подражать его манере, чтобы исполненные ими К. его работ мог подписать сам мастер. Т. о. нек-рые мастерские превращались в настоящие фабрики станковых картин, удовлетворявших вкусам заказчиков (распятия, Мадонны с портретами донаторов; так, многочисленные, почти одинаковые «Мадонны» были написаны в мастерской *Перуджино*). К концу 15 в. преобладающим стало сознание собственного художественного мастерства. «Никто не должен имитировать манеру другого, потому что он будет только племянником, а не сыном природы», — писал *Леонардо да Винчи*. Однако точные К. знаменитых произведений искусства по-прежнему высоко ценились (так, *Андреа дель Сарто* по заказу Медичи исполнил К. портрета римского папы Льва X работы *Рафаэля*, заказчик послал её герцогу Федерико в Мантию вместо оригинала). Произведения одних художников копировались чаще, чем работы других (сегодня насчитывается более 60 старых К. «Джоконды» и более 40 — «Мадонны в скалах» *Леонардо да Винчи*). В 16 и 17 вв. оригиналы рассматривались скорее как темы, на к-рые можно сделать вариации: подражание и копирование и до сих пор являются методом обучения художника (академические пенсионеры, находясь в Италии, должны были исполнить К. оригинального произведения). Ф. *Барocchi* «набил руку», копируя работы *Микеланджело*, *Рафаэля* и *Корреджо*. *Эль Греко* копировал произведения *Корреджо*, *Микеланджело* и *Тициана*. Картины К. *Лоррена* копировались столь часто, что сохранилась специальная книга в 200 листов («*Liber Veritatis*», Лондон, Британский музей), состоящая из рисунков





Копли Дж.С. «Смерть майора Пирсона». 1782—1784

и набросков по его картинам. С 17 в. к К. обращались крупнейшие мастера того времени, рассматривая

её как упражнение в стиле, как дань уважения другому мастеру или как тренировку памяти. Известны пре-

красные К. П.П. Рубенса с картин Рафаэля («Портрет Бальтазаре Кастильоне», Лондон, собрание графа Сейлерна) и Тициана (Мадрид, Прадо), А. Ватто — с работ Рубенса, Э. Мане — с произведений Э. Делакруа; прекрасным копистом был Э. Дега. В 18 в. рынок К. вышел за рамки Европы: К. картин итальянских мастеров находились в собраниях бостонских («Венера и Купидон» Тициана, принадлежавшая великому герцогу Тосканскому) и филладельфийских коллекционеров (К. с картин Корреджо и Тициана находились в собрании Уильяма Эллена). В 19 в. К. применялись при репродуцировании средневековых стенных росписей, грозящих погибнуть. По заказу П. Мериме эти росписи были реконструированы в акварели и переданы на хранение в Национальный музей французских памятников (ок. 2 тыс. документов). С конца 19 в. К. утратили своё прежнее значение: они уже не следовали оригиналу с абсолютной точностью, но интерпретировали его. Такие интерпретации картин Ж.Ф. Милле, созданные В. ван Гогом; Э. Делакруа — О. Ренуаром; П. Сезанна — Х. Грисом; Д. Веласкеса, Э. Мане и Э. Делакруа — П. Пикассо; Д. Веласкеса и В. ван Гога — Ф. Бэко-



Копли Дж.С. «Уотсон и акула». 1778



ном; Ж.О.Д. Энгра — нек-рыми художниками поп-арта — всё это не столько К., сколько пластические вариации на темы любимых художников.

**Копли Джон Синглтон** (*Copley John Singleton*) (3.7.1738, Бостон, шт. Массачусетс, — 9.9.1815, Лондон), американский художник, мастер портретной и исторической живописи

» Пользовался, несомненно, советами своего отчима, портретиста и гравёра П. Пелэма, но в основном был самоучкой, совершенствуясь в мастерстве путём копирования гравюр с произведений Г. Неллера, Дж. Рейнолдса и других европейских мастеров. Рано обнаружив яркий талант, создавал портреты в классицистской манере (с элементами рококо), проникнутые бодрим жизнелюбием и обычно дополняющие образ модели выразительными натюрмортно-бытовыми деталями. Его произведения этой поры — такие, как знаменитый «Мальчик с белкой» (его единоутробный брат Г. Пелэм; 1765), портреты П. Ревир (1768), Н. Хэрд (1765—66; все Бостон, Музей изящных искусств), — наглядно свидетельствуют о том, что К. стал лучшим американским портретистом своего времени. Он писал также и портретные миниатюры. В условиях нарастающей политической нестабильности (его отчим, занимавшийся коммерцией, непосредственно пострадал от «Бостонского чаепития», 1773, предвратившего Войну за независимость) покинул Бостон и поселился в Лондоне (с 1774), где подружился с Б. Уэстом. Обратившись (отчасти под его влиянием), наряду с портретом, и к исторической живописи, вскоре написал известнейшее своё произведение такого рода, картину «Уотсон и акула» (1778, Вашингтон, Национальная галерея), предвосхитившую романтизм с его сквозным мотивом борьбы человека с природой. К., подобно Уэсту, решительно обновлял каноны жанра, придавая изображаемому сценам не антикизированный (ориентированный на античность), а подчёркнуто современный характер («Смерть майора Пирсона», 1782—84, Лондон, галерея Тейт; и др.).

**Коппо ди Марковальдо** (*Corrado di Marcovaldo*) (работал в 1250—75 во Флоренции), итальянский художник

» Его имя упоминается в нескольких документах: в 1260 он принял участие в битве при Монтаперти и попал в плен в Сиену; в следующем

году он создал «Мадонну» для церкви в Сиене, а в 1274 вместе со своим сыном Салерно расписной «Крест» для собора в Пистойе. Кроме того, ему приписывают две значительные работы, к-рые он мог исполнить после сиенской «Мадонны»: расписной «Крест» (Сан-Джаминьяно, музей) и «Мадонна с Младенцем» из церкви Сан-Мартино деи Серви в Орвьето. К этой группе произведений примыкает и стилистически близкая мозаика с изображением ада из флорентийского баптистерия. В своём творчестве К. д. М. придерживался пла-

стической выразительности образа, но с ещё большей силой, чем у таких флорентийских художников, как Мастер Вико л'Абате или Мастер Сан-Франческо Барди. Если его современник Чимабуэ заимствовал свои формы из классического и особенно поэтического периода в истории византийского искусства, то К. д. М. опирался на поздневизантийскую живопись, усиливая её драматизм и подчёркивая линейность. Лишь в пластике расписного «Креста» из Пистойи, позднем произведении художника, проявляется влияние Чимабуэ. Продолжительное



Коппо ди Марковальдо. «Мадонна с Младенцем». Около 1265





Коппо ди Марковальдо. «Архангел Михаил и сцены из его жития». 1250—1260

пребывание К. д. М. в Сиене было, конечно, одним из важных факторов, способствовавших расцвету сиенской школы живописи.

**Корбаков Владимир Николаевич** (р. 5.6.1922, дер. Козариново Вологодской обл.), российский художник

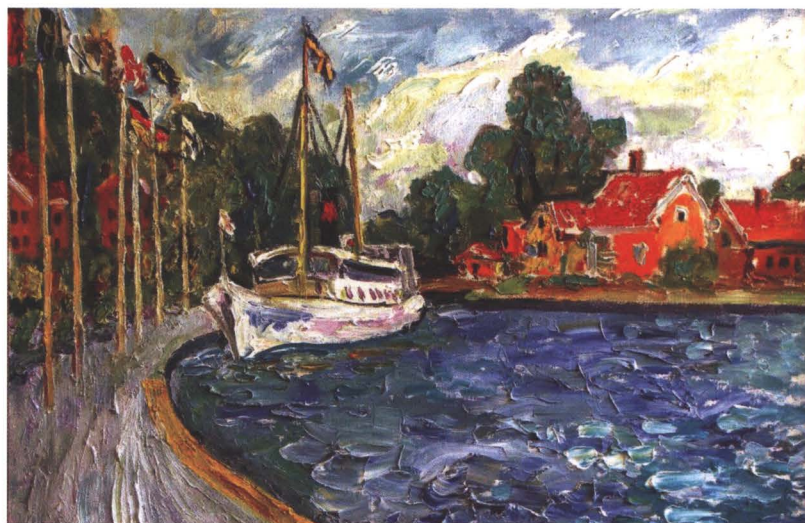
» Заслуженный художник РСФСР (1972), народный художник РФ (1998). Член-корреспондент Российской академии художеств (2001), действительный член РАХ (2007). Окончив семилетнюю школу, в 1940 пошёл учиться в студию при Союзе художников и уже в 1941 устроился на работу в мастерскую Художественного фонда. В 1941 добровольцем ушёл на фронт Великой Отечественной войны 1941—45. В 1942 был тяжело ранен и перенёс четыре операции; под угрозой ампутации была правая рука, но стараниями лечащего хирурга её удалось сохранить. В 1945—51 учился в московской Художественной студии для инвалидов Великой Отечественной войны, в 1951—58 — в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова у Ф.П. Решетникова, В.К. Нечитайло, В.Г. Цыплакова. С 1958 — член Вологодского отделения Союза художников РСФСР. К. — наиболее яркий представитель изобразительного искусства Вологодской области 20 в. В период своего ста-

новления он был близок живописи «сурового стиля» 1960-х. В 1970—80-е сформировалась индивидуальная творческая манера художника, основанная на экспрессивно-романтическом видении мира в технике фактурной многослойной живописи. В 1990-е мастер совмещал пленэрную пейзажную живопись, работу над сюжетно-тематическими, ассоциативными и декоративными композициями с разработкой традиций классической живописи. В разные годы он выразил характерные для эпохи увлечения тенденциями

импрессионизма, острой декоративной выразительности раннего русского авангарда, социально-психологической заострённости тем и образов картин, нового прочтения мировой классики. К. работает почти во всех жанрах живописи, исходя, прежде всего, из желания выразить волнение души и передать яркие, необычные зрительные впечатления. Он создал большую портретную галерею вологжан — людей разных возрастов, профессий и характеров. Художник пишет конкретно-сюжетные, исторические и условно-ассоциативные картины и композиции. Его натюрморты остро декоративны, праздничны, фантазийны. Среди основных произведений: серия натюрмортов «Северные сувениры» (1967), серия портретов ветеранов Великой Отечественной войны (1990), пейзажная серия «Поклон родной земле» (2000), «Испанские художники у меня в гостях» (2003). В 1964—77 — председатель правления Вологодского отделения Союза художников (СХ), в 1968—72 — член правления, с 1972 — секретарь СХ РСФСР. С 1996 в Вологде действует благотворительный «Фонд Корбакова». В 2002 был открыт филиал Вологодской областной картинной галереи — Музейно-творческий центр «Дом Корбакова».

### Корёя (англ. Korea)

» История развития корейской живописи насчитывает много веков и начинается с периода Трёх государств (Когурё, Пэкче и Силла; 57 до н. э. — 668 н. э.). Наиболее известными образцами живописи эпохи Трёх государств являются изображения в древних гробницах Когурё. Когурё оставило замеча-



Корбаков В.Н. «На канале. Город Муттола». 2007





Корбаков В.Н. «Красные дороги». 1962



Корбаков В.Н. «Небесное око. Азацкое озеро». 2003

тельные образцы настенных росписей в каменных погребальных камерах, к-рые были открыты в Тунгоу в Южной Маньчжурии, где до 427 находилась столица, и у Пхеньяна (последние — более поздние). Росписи наносили либо непосредственно на гранитную поверхность стен, либо на грунтовку из глины с соломой. Сперва наносили чёрный контур, потом поверхность расписывали красками, в состав к-рых входили клей и окись свинца; чёрный контур прорабатывали дополнительно. Фрески раннего периода (4 — первая половина 5 в.) хорошо представлены в «Курганах с тремя камерами» у Тунгоу. В нек-рых местах нарисованы архитектурные детали парадных зданий. В сенях по стенам представлена сцена осады

крепости и нарисован деревянный павильон с сидящими супругами — хозяевами могилы. В камере № 1 можно разглядеть изображение процессии, охоты богатырей. В камере № 2 (главной) поверхность стен занимают фигуры четырёх мифических животных, играющих роль охранителей: белый тигр на западе, синий дракон на востоке, красная птица на юге, чёрная черепаха, обвитая змеей, на севере. Уступы потолка колодезного типа покрыты орнаментальными изображениями: цветами лотоса, сказочными животными, персонажами из китайской мифологии, деталями небесного свода (Солнце, Луна, звёзды). В камере № 3 фигура богатыря на стене как бы поддерживает свод камеры. К позднему периоду культу-

ры Когурё (5—7 вв.) относится «Большая гробница» у Пхеньяна с изображением четырёх гениев-хранителей — фантастических животных, написанных с необычайной живостью и мастерством. Монументальная роспись ярко представлена на фресках гробницы. Контурные фресок написаны тушью и цветными красками — красной, жёлтой, синей, зелёной. Образы, несмотря на изображение фантастических животных, отличаются жизненностью и правдивостью. Линии энергичные и в то же время плавные. Колорит отличается большим вкусом. По уступам потолка рассеяны небольшие небожительницы. Фрески Когурё отражают стремление правящих классов увековечить себя и пронизаны верой в продолжение существования умерших в ином мире. В ряде случаев рисовали всю семью умерших и их родственников, их жилища и хозяйственные постройки, их свиту и слуг — всё, что, по воззрениям людей Когурё, было необходимо для продолжения привычного образа жизни в загробном мире. По мере усложнения религиозных воззрений менялся мотив фресок — от конкретно-бытовых росписей к росписи четырёх гениев-хранителей четырёх частей света, к изображению целого сонма небожителей. Полагают, что когурёские фрески не избежали влияния фресок пещерных храмов Центральной Азии и каменных барельефов ханьской династии, найденных в Янчэнцзы в Лояне. Значительное сходство с когурёскими обнаруживает фреска из погребения Астана в провинции Синьцзян. Когурёские фрески иллюстрируют переход от схематической иллюстрации к сюжетной картине. Эта художественная эволюция воплотилась в охотничьих сцене и изображениях животных, северных кочевников. На фресках «Кургана танцоров» (Муёнчхон) в Тунгоу животные, обозначенные контурами, бегут меж холмов, к-рые нарисованы толстыми волнистыми линиями. Это основной приём китайской живописи (см. *Китай*), заключающийся в использовании линий и контуров. Несмотря на менее искусную технику, фрески приятны местным колоритом. Экспрессия и правдоподобие — эти особенности фресок Когурё стали традицией, к-рая прослеживается в искусстве следующих эпох. Когурёские фрески оказали влияние на фрески Пэкче, даже на фрески королевских погребений Коре, настенные росписи Северного Кюсю в Японии. Замечательные когурёские фрески заставляют предположить, что дворцы и храмы той эпохи также изобиловали произведениями



# Коровин Константин Алексеевич

## «В лодке»

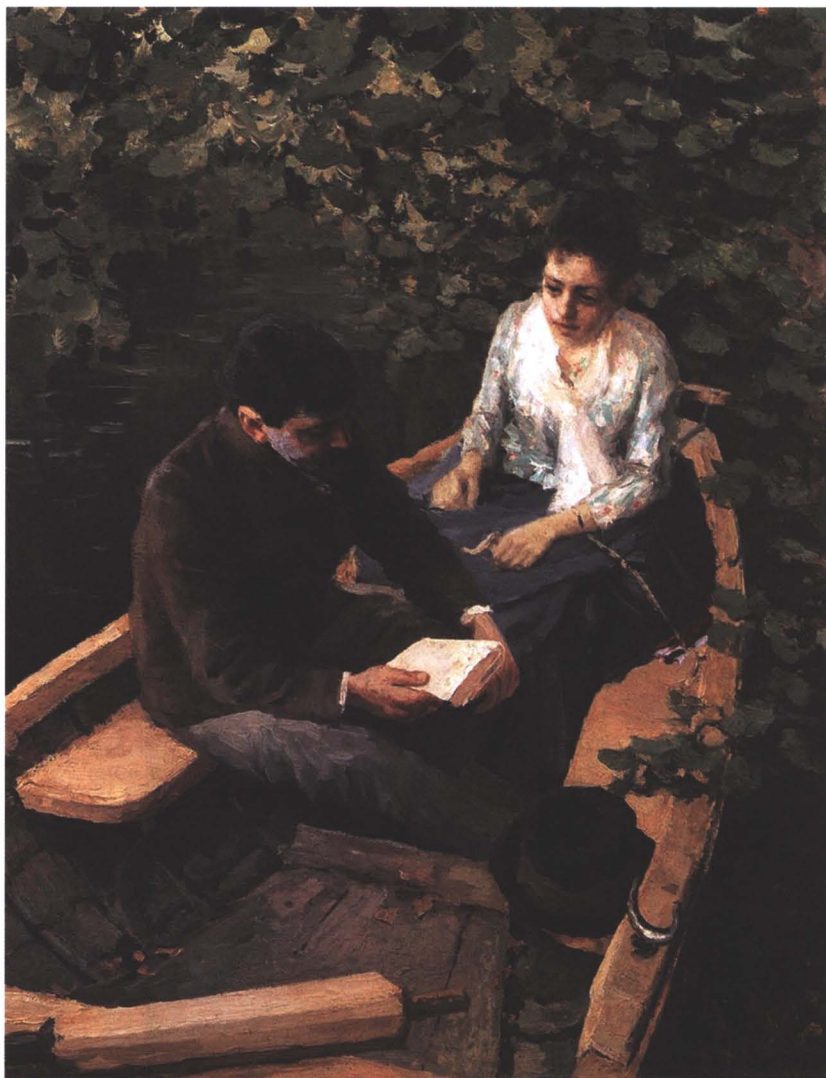
1888 год

Холст, масло, 53 × 43 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Небольшое полотно «В лодке», созданное в подмосковном имении художника Василия Поленова, отличается оригинальной композицией. Художник изобразил узкий, словно коридор, канал, затенённый нависшими ветками кустов. Близится осень: в лодке, расположенной диагонально, видны сухие листья. Композиция строится как кадр. Художнику важно, чтобы зритель словно случайно увидел сцену в «зелёном интерьере» кустов над водой тихой подмосковной Клязьмы. Жанровый мотив несомненно преобладает. Мир полон тишины и покоя. Показать настроение определённого момента — для художника главное. Коровин вслед за французскими импрессионистами Клодом Моне и Огюстом Ренуаром стремился сочетать портрет и жанр, погружая людей в естественную пейзажную среду, любовался красочностью мира. Однако живописные принципы, им разрабатываемые, в корне отличны от манеры французских мастеров: он не стремился к красочному разложению цветов, к системе дополнительных тонов, не придавал такого большого значения анализу воздушной среды, пронизанной солнцем.



« В центре композиции находятся портретно трактованные фигуры. В мужчине, читающем вслух книгу, угадываются черты автора картины. Рядом с ним изображена художница Мария Васильевна Якунчикова.







## «Зимой»

1894 год

Холст, масло, 37,2 × 52,5 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Картина «Зимой» изображает скромный, неприметный уголок России. Но она притягивает внимание зрителя своей сложной, хотя и лишённой внешних эффектов цветовой гаммой, тончайшими переходами тонов, разнообразием приёмов наложения красок. Этюдность — неотъемлемое качество живописного темперамента Коровина. Художник видит скрытую поэзию и красоту в неказистом забо-

ре, пасмурном дне, понурой лошадке, терпеливо стоящей в ожидании. По сравнению с другими яркими и сочными по цвету работами Коровина колорит картины сдержан, однако это не делает её графичной. Серебристо-серая гамма в этом произведении значительно светлее, чем в других русских пейзажах Коровина, она лишена свинцовых тонов. В сером и белом цветах Коровин различает множество оттенков, создающих перламутровое свечение. Оно переливается то зелёным, розовым и золотым на изображении забора и стены дома, то фиолетовым на полосе леса у горизонта. Рельефные мазки передают и фактуру снежной корки, и влажность зимнего воздуха, словно обволакивающего мягкой пеленой дом и деревья.







## «Париж. Бульвар Капуцинок»

1911 год  
Холст, масло, 73,3 × 60,1 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

«Бульвар Капуцинок» — пейзаж ночной жизни Парижа с яркими огнями и пёстрым калейдоскопом людского потока. Коровин словно вступает в диалог с Клодом Моне и Камилем

Писсарро, предлагая свой взгляд на город, который предстаёт как удивительное зрелище, взволнованное и захватывающее зрителя. Художник выбрал точку зрения сверху, он пользуется широким мазком, сталкивая звонкие и глухие сочетания цвета, лишая предметы контуров и приводя их к своеобразным декоративным знакам, но столь выразительным, что зритель различит и фигурки людей, и столики уличных кафе. Движение людского потока словно обрамлено домами, что создаёт впечатление сцены, на которой разыгрывается некое действие.







## «Рыба, вино и фрукты»

1916 год

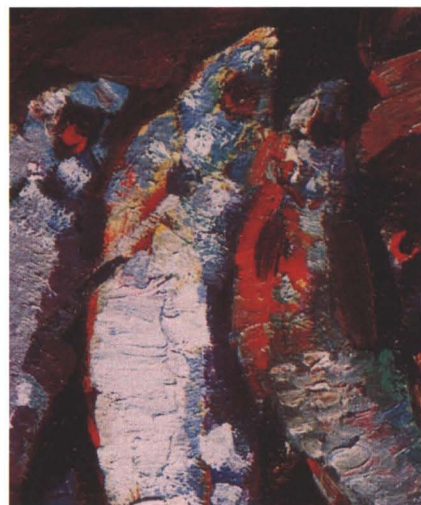
Холст, масло, 64,7 × 86,8 см

Москва, Государственная

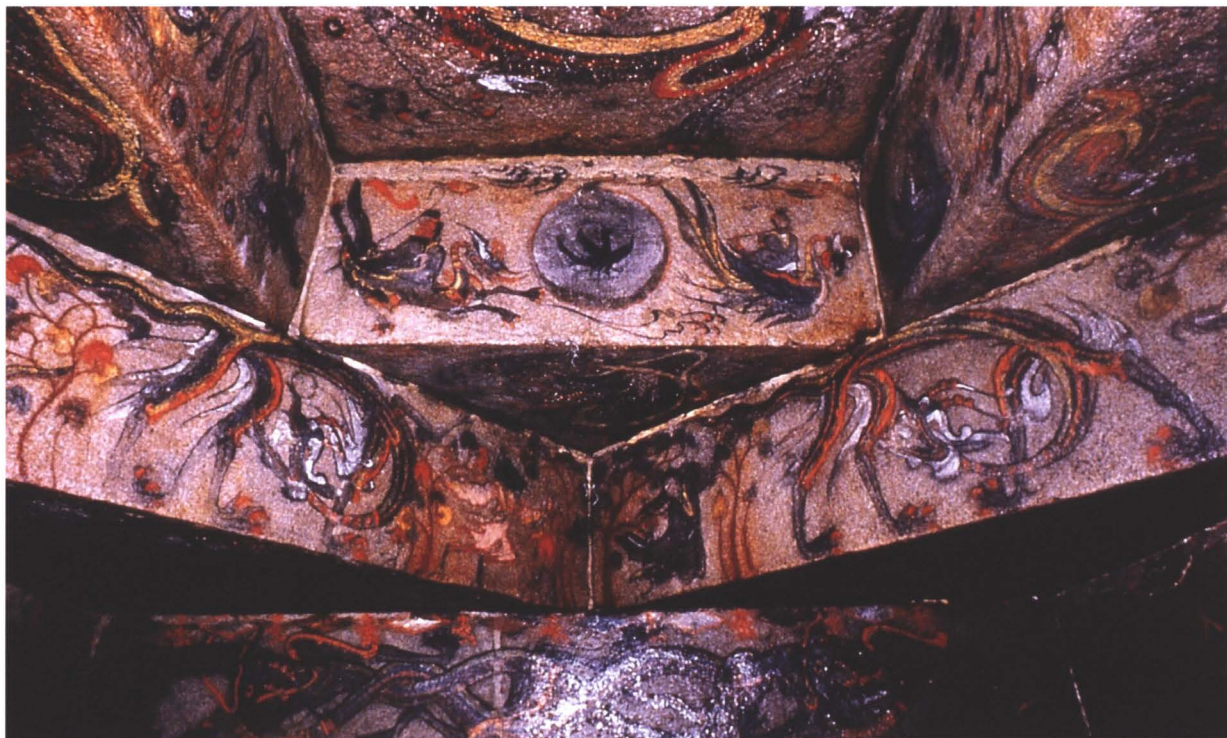
Третьяковская галерея

Картина Коровина демонстрирует новую концепцию натюрморта. Пространство за предметами сокращено, они придвинуты к переднему краю и как бы нейтрализуют ракурс стола.

Всё многообразие формы, цвета и фактуры предметов дано живописными приёмами. Ритмичные мазки светлыми красками холодной гаммы по тёплому коричнево-охристому подмалёвку создают впечатление переливов серебристой чешуи рыбы. Тень от бутылки состоит из золотых отсветов, рождённых солнечным лучом, проходящим сквозь вино. Эти золотые тона гармонируют с жёлтыми и красными яблоками, рассыпанными на переднем плане. При кажущейся небрежности мазок художника необычайно точен в передаче цвета, оттенка, тона.







Корея. Настенные росписи в гробнице Когурё

живописи. История сохранила имена двух когурёских художников — Там Чхи и Ча Ма Рё. Там Чхи — священник буддийского храма — в 610 переехал в Японию и написал в храме Хорюдзи огромную фреску («Дэнтхо пёнсан до»), отличавшуюся совершенством техники письма, богатством красок, свободной манерой и композиционным совершенством поз будд. Он же познакомил японцев с искусством изготовления бумаги, туши, красок. Несколько позже, в 659, в Японию приехал Ча Ма Рё. Фрески когурёского стиля найдены в двух курганах — у Кончжу и Пуё, но они плохо сохранились. Мотив четырёх духов присутствует и здесь. Они более мягкие и исполнены большей силы, нежели когурёские. Орнаментальные узоры на мотив облака и лотоса высокохудожественны. Ряд работ художников Пэкче сохранился за пределами страны, в Японии. В 463 в Японию ездили художник Инса Раз, в 479 — Пэккёл. Художник Пэкче — принц Ачжа — в 597 посетил Японию, где нарисовал портрет принца Сётоку-тайси. Этот портрет стал древнейшим памятником корейской портретной живописи. Принц стоит в центре в роскошном одеянии, по бокам двое сыновей. Контуры фигур очерчены чёрным и всё раскрашено киноварью, жёлтым, зелёным, серебряным. Лица, волосы, одежда и украшения выписаны очень тщательно. В кар-

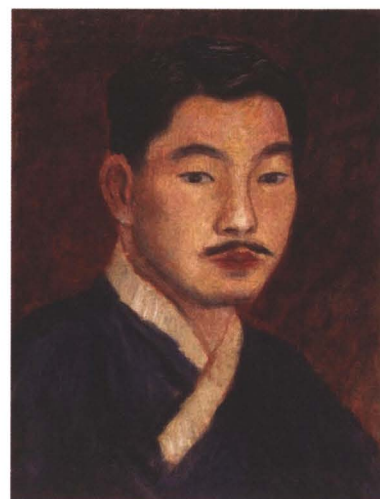
тине отсутствует перспектива, а сыновья изображены нарочито низкого, по сравнению с принцем, роста. Живопись Силла эпохи троецарствия почти не известна. Единственный образчик — это изображение пары летящих животных, коней, птиц, цветов на бересте из погребения № 155 — «Небесного коня» (Чхонмачхон) 6 в. у Кёнчжу. Станковая живопись ранней Силла не сохранилась. Лишь по ничтожным отрывкам и косвенным свидетельствам можно догадаться о её существовании. Из письменных источников известно, что в 579—631 на стенах храма Анхынса были нарисованы 53 будды, 6 святых и другие божества. В исторических записях периода Трёх государств говорится о художнике Сол Го, написавшем на фресках храма Хваннёнса сосны, на крыше, по легенде, пытались садиться птицы. Когда краски вылиняли и облупились, местный священник их подновил, но птицы уже больше не прилетали. Его картины имелись и в других храмах, но не сохранились. В Китае прославился художник Силла Ким Чёнги. Живопись Силлы не сохранилась совсем, и даже письменные источники почти ничего не дают для характеристики этого раздела изобразительного искусства страны. Но, несомненно, синтезировав культуру Трёх государств и испытав воздействие танского искусства, Силла после объединения продвинула впе-

рёд и живопись. По «Самгук саги» («Хроники трёх королевств» — исторические записи периода Трёх государств) при дворе существовал департамент росписи (с 682), а согласно хронике «Синь Тан шу», в конце 8 в. в Китай приехал корейский генерал Ким Чхун и стал там видным художником. В 12 в. в Китае, в Кайфыне, вновь открылась Академия художеств. Её члены писали в жанре «цветов и птиц». В пейзаже всё большее место занимала полихромная техника. Распространение учения буддийской секты Чан вызвало к жизни романтический пейзаж и «быструю» манеру рисования тушью. При монголах продолжалось развитие художественных традиций Тан и Сун. Северная школа славилась своими яркими красками и точным линейным рисунком. Не стремясь к передаче сложных переживаний, художники этой школы рисовали выразительные пейзажи, цветы и птиц. Свободные художники, не связанные с юаньским двором, следовали традициям сунских школ и создали ряд замечательных пейзажей, часто в чёрно-белой технике. Искусство государства Корё (появилось после падения Силла в 935 и существовало до воцарения династии Чосон в 1392) находилось под сильным влиянием китайского. Корё имело Академию художеств. Учёные, священники, аристократы и короли увлекались живописью.



Многие любители заслужили известность у современников своими буддийскими сценами и рисунками четырёх цветов: сливы, орхидеи, бамбука, хризантемы (сагундижа). Складывалась типичная форма станковой живописи. Корейская картина — это свиток вертикального, реже — горизонтального типа. Само изображение занимает в этом свитке пространство, близкое по форме к квадрату. В качестве материала использовался белый, реже — цветной шёлк, бумага, изредка холст из рами (моей). Писали растительными, а также минеральными красками или чёрной тушью разных оттенков, или и тем и другим вместе. Живописных произведений периода Корё сохранилось не более десятка экземпляров. Большую художественную ценность имеет картина второй половины 14 в. «Большая охота в Небесных горах», написанная королём Конминваном. По ней можно судить о манере художников Корё. На свитке изображён осенний пейзаж с фигурами. Картина написана упрощённым методом письма с применением жирных красок, но особенно туши, что свойственно школе «мунгынхва», т. е. школе «литераторов», тесно связанной с традициями южной школы Китая. Сохранилось несколько образчиков фресок. В кургане в деревне Сурагамдон на стенах нарисованы четыре гения, чиновники, фигуры зодиака — в манере северной школы Китая и в когурёских сюжетных традициях. Как и в когурёских курганах, контур изображений нанесён тонкой линией. На бронзовой пластинке от гроба нарисована летящая фея. Подобно фее симманских колоколов, она изображена в роскошной одежде, великолепно передающей ощущение полёта. К 1379 относятся фрески павильона Чо-сачжон храма Пусокса. На них представлены четыре дэва — небесные владыки и охранители храма — и бодхисатва. Бодхисатва изображён на голубом фоне розоватыми красками. Один дэв представлен попирающим храмового льва. Он нарисован красными красками на зеленовато-голубом фоне. Тонкость контура, стройность фигуры, овал лица, роспись и сложность одеяний — всё это черты, свойственные искусству Корё. Стенная роспись в павильоне Ёнсачжон храма Хэинса (Кёнсан-намдо) относится к 13 в. и изображает будду с учениками. В эпоху Корё жили и творили ряд замечательных живописцев, произведения к-рых не сохранились, но в хрониках остались записи об их произведениях. В 12 в. работал пейзажист Ли Ён, член ки-

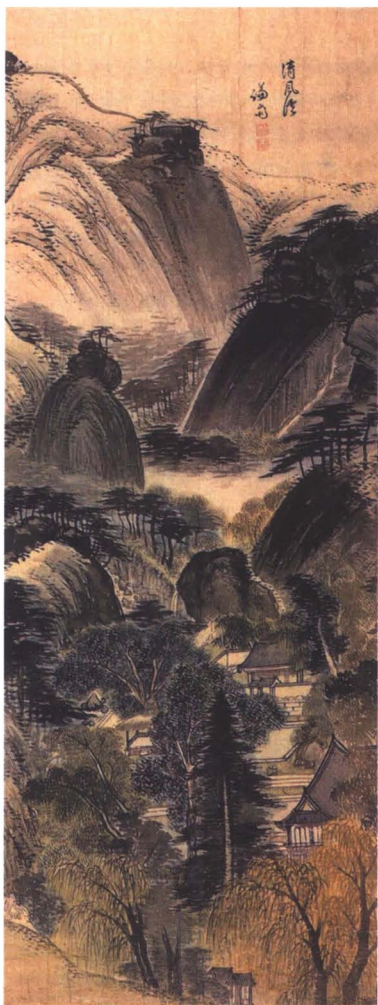
тайской Академии художеств. Его работа «Вид реки Ёсон-ган в Корее» вызвала похвалу китайского императора Хуайцзуна. Он был проповедником академического стиля Сун. Его современники Ли Гванпхил, Ли Чжонбу и его сын Ли Дек прославились как портретисты, продолжавшие художественные традиции эпохи Трёх государств. Большая группа художников писала тушью в чёрно-белой манере. Причём эта техника наряду с полихромией была уже настолько развита, что литературные источники сохранили имена художников, специализировавшихся в разработке одного какого-либо сюжета: бамбука, сосны, слив, трав, буддийских святых и т. п. Книжная иллюстрация как особое искусство появилась очень рано, одновременно с ксилографией. Буддийские каноны, напечатанные в Корее в 11–13 вв., снабжены иллюстрациями. В 15–16 вв. в Китае художники следовали сунским образцам, в особенности жанру «цветов и птиц», насыщенному символикой. Большое художественное значение приобрели работы представителей южной школы пейзажа, обнаружившие глубокое понимание настроения природы. Важное значение приобрёл повествовательный жанр и «посмертные портреты». При династии Ли (1392–1910) окончательно оформилось понятие станковой живописи как самостоятельного вида искусства. Это была живопись растительными или минеральными красками, а также тушью на шёлке, бумаге, особой ткани. Картина имела форму свитка и предназначалась для украшения храмов и дворцов. Световая и линейная перспектива отсутствовали, а линия играла главную роль в картине. С воцарением династии Ли в конце 14 в. начался новый подъём в изобразительном искусстве. В стране в 1392 открылась Академия художеств — «Департамент восточной (корейской) живописи» (Тонхвасэ). Тонхвасэ принадлежал дворцовому ведомству и объединял художников независимо от стиля и школы. Членам академии вменялось в обязанность оформление дворцов, создание портретов королей и сановников, рисование поздравительных и символических полотен на тему «цветы и птицы» и пр. В академии действовали крайне стесняющие эстетические и технические правила и запреты. Существовали независимые художники из школы литераторов (мунгынхва). В конце 14 в. неоконфуцианство вытеснило буддизм и оказало сильное воздействие на всё искусство династии Ли, способствовало оживлению портретной живо-



Корея. Ко Хи Дон. Автопортрет. 1915

писи. Уже в начале эпохи Ли корейская живопись отличалась разнообразием жанров. Монументальная живопись предыдущих эпох пришла в упадок, появились пейзажи, чаще всего исполненные тушью или жидкими водяными красками, портреты с изображением мудрецов и знаменитых поэтов, «натюрморты» (цветы и птицы). Но в начале правления династии Ли картины чаще писались на мотивы китайских классических работ. Конфуцианство сильно повлияло на школу мунгынхва. Портретная живопись развивалась в особых условиях: рисовали портреты членов королевского дома, сановников, чиновников, учёных и священников. Поэтому выполнение работы обставлялось рядом правил: требовалось, чтобы портреты производили торжественное впечатление, усиливающееся эффектным размещением складок на одежде. При изображении модели была необходима натуралистическая точность и скрупулёзность передачи деталей: бороды, знаков достоинства. Ким Доксон (Хён Ун), работавший на рубеже 15 в., — один из ранних портретистов и баталистов династии. Его персонифицированное изображение бога грома обращает на себя внимание буйной силой и правдивостью. В первой половине 15 в. творил придворный художник-профессионал Ан Гён, создавший многие картины, в числе их «Белое облако над зелёной горой», «Любование луной на реке», «Хождение во сне в абрикосовой роще». Сюжетные произведения написаны в яркой романтической манере, наполнены символикой и мистическими переживаниями. Изображения гор, деревьев, людей — совершенны по рисунку. Это последнее качество в картине «Бамбук в сосуде» сочетается с бо-





Корея. Чон Сон. Пейзаж. Начало 18 века

лее спокойным, почти реалистическим настроением. Ан Гён был известен как пейзажист, работавший в чёрно-белой манере китайского художника Го Си династии Северный Сун. Художник Кан Хвиан (Чжин Чу) в 15 в. писал простые пейзажи в манере художников придворной школы Южной Сун. Ему особенно удавались птицы и деревья, жуки и птицы, к-рые выглядели как живые. Ли Санчжа (первая половина 16 в.) отличался в живописи тушью. Пейзажи его носят черты влияния школы Ма Юаня Южной Сун. В картине Ли Санчжа «В лунную ночь под сосной» на скале изображена мощная сосна и иносказательно выражена вера в торжество справедливости. Он известен как иллюстратор и портретист, отступивший от канонических правил, стремившийся правдиво передать лицо и фигуру людей. Анималистическая, миниатюрная пейзажная живопись, натюрморт реализовались в жанрах «птиц, зверей и растений», «цветов

и птиц», «четырёх цветов». Эти жанры испытывали сильное влияние художественных образцов китайской академической и декоративной живописи. Живопись «четырёх цветов» («сагунчжа») процветала с конца 15 до середины 17 в. и являлась уделом художников — членов Тонхвасэ, а также многочисленных любителей — представителей школы муньинхва. В этой тематике как нельзя лучше проявилась неспособность дилетантов к созданию полнокровных сюжетных произведений. Эти полукаллиграфические, полуживописные картины выписаны всегда тщательно, изобилуют контрастами и претензией на изящество. Такие произведения были очень многочисленны, их преходящая ценность была ясна даже современникам. Но надо помнить, что в этой тематике работали и талантливые художники-профессионалы. Так, многочисленны и отмечены юмористической ноткой рисунки Ли Ама с изображением птиц, цветов, насекомых, кошек, собак (16 в.). Замечательно появление в художественном мире в 16 в. женщины-художницы Син Пуин (Син Саимдон), принадлежавшей к знати. Она в мягкой манере рисовала траву, насекомых, рыб, водоросли. В своих произведениях «Белый журавль», «Красный карп», «Гуси в камышах» она с необычайной живостью и любовью изображала мир пернатых и рыб, насекомых. Она писала с натуры, прекрасно чувствовала краски, световые эффекты. В начале 17 в. работал придворный художник Ким Мёнгук. Среди целой серии его картин знатоки, как правило, выделяют «Пейзаж с беседующими учёными». Скалы переданы очень импрессионистично, деревья, водопад — всё исполнено с большим художественным чутьём. Он прославился и как портретист. Его «Бог долголетия» изображён с юмором — в виде смеющегося монаха с длинными бровями и бородой, этот образ далёк от канонического. Ким Мёнгук ездил в Японию, где прославился своим мастерством. Особенностью живописи этого времени было стремление изобразить сущность предметов посредством сочетания линий и оттенков туши. В конце периода мастерство художников привело к изощрённости, затем к салонному искусству. Появились т. н. «Картины эстетического наслаждения». Уже в ранний период эпохи Ли сложились наиболее специфические особенности корейской техники живописи. Для художников — учёных, писателей прежде всего была характерна контурная манера письма. Наряду с этим раз-

вивалась профессиональная «бескостная» живопись. Это живопись тушью, ей свойственны быстрые широкие мазки, к-рые изображают модель, «кость» же, или контур, отсутствует. Такая техника давала широкий простор упрощённому изображению, условности. Все картины — плоскостные: перспектива, светотень очень условны. Романтические пейзажи композиционно рисуются как бы с птичьего полёта. В целом господствовала монохромная чёрно-белая живопись. В большом почёте были литературные полотна, т. е. произведения живописи с длинным текстом или стихами, помещёнными сбоку, — влияние живописи литераторов южной школы сумского Китая, — и полотна, в значительной степени не заполненные рисунком. В 17—19 вв. в китайской живописи ощущался дальнейший упадок. Лишь одна область изобразительного искусства испытывала бурный подъём — это гравюра. Полихромные гравюры появились в Китае в 17 в., а в следующем столетии распространились весьма широко. Не ослабевали личные связи с художниками-соседями. Китайский художник Ман Юнгуан, посетивший Корею в 1645—48, привнёс тонкую и реалистическую технику ранней Цин, а Чо Сок-чин учился в Китае, где ознакомился с началами европейской манеры письма. Художники периода династии Ли формально принадлежали к одной из трёх школ, или направлений, — северной, южной и школе литераторов, или писателей (муньинхва). Деление на северную и южную школы было осуществлено художественными критиками минского Китая и связано с выделением северной и южной сект буддизма. Все китайские художники, начиная с 8 в., были отнесены к одной из этих двух школ. В истории искусства К. эти направления имели свои особенности. Северный академический стиль являлся частью полихромной контурной живописи династии Корё и танского Китая. Его изучали все художники, но применялся он лишь при создании картин для храмов, портретов предков и вельмож, исторических сцен и официальных церемоний. Академическое направление твёрдо держалось старых догм. Художественный упадок вызвал бегство мастеров в школу литераторов. Полная художественная рутина привела к исчезновению интереса к технической тщательности выполнения. Хотя тематика расширилась, но художественное значение полотен уменьшилось. Портреты стали декорацией. Наибольшее значение северная школа имела в 15—16 вв.



Южная школа предусматривала разрушение строгой формы и достижение художественного эффекта путём применения бесконтурной техники, монохромных мазков кисти или множества мелких чёрточек и точек, к-рые давали произведению колорит и мягкость. Непрерывная линия дробилась на части. Художник, чувствуя себя свободным от линии и формы, иногда далеко отступал от сходства, даже в выражении внутренней сущности. Художники южной школы пытались привнести в картину духовную ясность, но достигали этого только частично и в отношении сюжетов, почерпнутых в родной природе. За это качество южная школа считалась в стране корейской, а северная — китайской. Каноничность пейзажных сюжетов — деревья, кусты, скалы, растения — привела к условности формы, к абстракции идеи, а в 17—19 вв. к использованию живописных приёмов северной школы и к сближению со школой литераторов. Эта школа (мунъинхва) была создана художниками-любителями, писателями, учёными, аристократами, конфуцианцами, к-рые рисовали картину так, будто они писали строку иероглифов. Направление писателей приносило в жертву саму идею картины. Понимание и ощущение считались факторами субъективными и неконтролируемыми. Это устраивало дилетантов, к-рые оправдывали техническое несовершенство работ мнимой глубиной самовыражения и постижения внутреннего содержания явления. На этой почве наметилось своеобразное сочетание картины, каллиграфии, поэзии. Но значение школы далеко не ограничивалось работами дилетантов. Школа разработала своеобразный эстетический принцип — сёи (корсаи) — и создала ряд выдающихся произведений живописи. В 18 в. элементы всех трёх стилей стали эклектически смешиваться. Огромное влияние на развитие корейской живописи оказал принцип сёи, к-рый характеризуется отсутствием чётких контуров, свободной живописностью, широкими мазками. Созерцание явления и интуитивное образование основного впечатления от сущности предмета считалось предвзвешенным условием творчества. Кроме того, каждый отдельный элемент наблюдаемого создавал своё, частное впечатление. Но для того чтобы зритель правильно воспринял эти частные и основные ощущения, составные части картины должны обладать «формальным сходством». Это сходство мастер должен был подметить в наблюдениях природы или в картинах ста-

рых художников и отразить в своей работе. Зритель должен идти тем же путём, что и художник: рассматривание формы, эмоциональное ощущение, вызывание необходимых эстетических ассоциаций и воспоминаний. Созвучие впечатления, ассоциации эпизода дают необходимое «слияние души мастера с пейзажем». Закрепление существенного в пейзаже на бумаге или шёлке должно производиться в определённой последовательности. Поэтому мастер рисовал увиденное одно под другим или в пространственной последовательности. Глубина и объём пейзажа выражались задним планом. Когда художник хотел выразить слуховые или иные впечатления, не выразимые красками и тушью, он помещал на картине хорошо известную зрителю сценку, мифологический сюжет, литературный намёк, символику или прямо писал на картине «мораль» — стихами или прозой. Но т. к. считалось, что дух изображаемого пейзажа и его элементы находились в постоянной неразрывной связи со всей природой, художник использовал бесконтрольную технику, позволяющую не отделять конкретный предмет от всей картины. Пустое пространство иногда заполняли текстом, каллиграфическим узором. Этот стиль требовал острой наблюдательности, зрительной памяти, настойчивости в осмыслении виденного. Важным событием в развитии корейской живописи в это время следует считать знакомство через Китай с произведениями западного искусства и чёткое выделение жанров: пейзаж, портрет, натюрморт, бытовые сцены. В начале 18 в. продолжала развиваться декоративная живопись с эффектным колоритом и живописью тушью, к-рая руководствовалась принципом «пренебрежения рисунком и выражения идеи». В третьей четверти 18 в. в К. работал Ким Дыксин — мастер декоративной живописи («Праздник с танцами»). В конце 18 в. прославился Юн Дусо, гл. обр. как каллиграф, портретист и пейзажист. Его произведения рационалистичны и жизненны («Пилигрим», «Буря на горной тропе»). Первый, кто сделал решительный шаг от шаблонной и академической живописи и работ корейских художников 15—16 вв., был крупный пейзажист Чон Сон (или Кен Чжа; 1676—59). Он находился под влиянием идей сирхакпха (течение общественной мысли в К.), что предопределило развитие его стиля. Он создал много свитков с изображением Алмазных гор в миниатюре (1734). Наиболее известна миниатюра «Десять тысяч водопадов»,



Корея. Пён Санбёк. «Кошки и ворообы». Середина 18 века

к-рая считается вершиной пейзажной живописи К. Чон Сон первый открыл в корейской природе неиссякаемый источник сюжетов. Работы художника разнообразны по исполнению; его пейзажи набросаны то твёрдыми мазками, то в меняющихся плоскостях. В К. он считается основоположником реалистической живописи и создателем национального пейзажа. Его последователь Сим Саджон (1707—69) был известен в Китае; он прекрасно рисовал цветы, травы и животных в чёрно-белой и смешанной манере, насыщенной аллегорией. С середины 18 в. корейские художники стали отходить от манеры Чон Сона. Они начали сочетать мотивы и технику китайских идеальных пейзажей с корейской натурой. Зачинателем этого движения был Чхве Бук — автор бесчисленных мелких картин, набросанных быстрыми, короткими мазками, похожими на зёрна риса и выражающими любовь



к жизни и её радостям. Ли Ин Мун (1745—1821) был членом академии и оставил после себя не много картин. Он прославился в создании миниатюрных пейзажей, ясных, изящных, композиционно совершенных и глубоко корейских по духу. Он обладал большой художественной наблюдательностью и выразительностью. Ли Ин Мун был наиболее известным мастером, работавшим в духе южной школы, и развивал идеи Чон Сона. Его манера отличается лёгкостью, изяществом, выразительностью и совершенством композиции. Мастер лаконичного и тонкого письма, Ли Ин Мун проложил новые пути в колорите, создав свежую и пленительную палитру. Он применял акварельные краски при рисовании не только цветов, но и пейзажей, и кое-где употреблял перспективу: удалённые горы рисовались им не наверху картины, а несколько меньшими. Син Юн Бок (1758—1820) — один из выдающихся корейских художников-реалистов. Он выступал против ретроспективной школы живописи мунбинхва, копировавшей старые образцы, и впервые широко ввёл в живопись изображения праздничной жизни и развлечений, певцов и танцовщиц («Питейный дом», «Игра в комунго», «Прогулка на лодке», «Веселье под музыку»). Он был великолепным жанристом, но помимо жанровых сцен писал пейзажи и животных. Жанровая живопись эпохи Ли достигла вершины в бытовых сценах Ким Хон До (1760—1820). Из ранних работ сохранились «Группа бессмертных» (1776) и «Мальчик, играющий на флейте» (1779), написанные тонкими линиями, которые придают картине ритмичность. Особое место занимает его картина «Борьба», где лаконичными штрихами художник передаёт богатый мир характеров и



Коржев Г.М. «Осень прародителей». 1998

чувств. В картине «Кузница» с симпатией отображён труд ремесленников, кующих раскалённое железо. На других его картинах из числа жанровых полотен изображены танцы, художественная мастерская, сцена укладки черепицы, ткачихи, крестьяне за работой и т. д. Сильные лаконичные линии, неповторимая оригинальная композиция создают своеобразную живописную манеру мастера живописи. Ким Хон До были близки идеи сирхакпха, он во многом унаследовал взгляды Чон Сона и живо интересовался европейской техникой. В его картинах ощутима обличительная струя, доселе почти не известная в корейской живописи. В таких его произведениях, как «Пир у губернатора провинции Пхёнандо», «Представление вновь назначенному начальнику Акрына», показаны расточительные и спесивые чиновники. Ким Хон До — один из родоначальников реалистической корейской живописи, он творчески развивал традиции народного искусства и выступил против старой школы живописи с её скованностью и схематизмом. В самом конце 18 в. в традиционной манере работал Син Мёнён. В чёткой, скрупулёзной манере он писал полихромные картины с изображением птиц на ветках и т. п. Он сумел ввести лирическую нотку в академический стиль. Своими великолепными по жизненности пейзажами известен Чжон Сокжин; особенно выделяется его «Стая рыб», таящаяся в морской глубине. О Мёнён прославился рисунками тушью цветка сливы.

Он добавлял в тушь пепел терракоты и белую краску. В начале 19 в. Ким Сучхол был известен пейзажами и изображением травы и цветов, нарисованных с применением новой техники прерывистых линий. Он рисовал в собственном, неуловимом, тревожном духе. Светлое и тёмное размещены у него так, чтобы привлечь внимание зрителя к тому, что художник считает важным. Ким Чжонхви был художником, каллиграфом, учёным. Его живопись тушью, наброски отличались беспримерной чистотой и являлись гармоничным сочетанием поэзии, каллиграфии, живописи и, в какой-то степени, народного духа. Портретистами периода династии Ли были художники Ли Самхва, На Она, Ли Дена и др. Живопись придворных художников была ветвью китайской живописи: большинство картин писалось на китайские сюжеты, и чем ближе картина подходила к китайским канонам, тем удачнее она считалась. В период после аннексии К. Японией в 1910 традиционные направления корейской живописи постепенно уступили место западным стилям масляной живописи, которые проникли в страну именно в это время и позднее получили широкое распространение. После освобождения К. от японского господства в 1945 усилиями целого ряда выдающихся художников традиции корейской живописи начали возрождаться. В то же время современные направления западной живописи также продолжали развиваться благодаря деятельности корейских художников,



Корея. Нам Ге У. «Цветы и бабочки». 19 век



получивших образование в Европе и в США. В 1950-е ведущую роль в развитии искусства Южной К. играла государственная организация «Национальная выставка». Организация была довольно консервативной и академической и оказывала поддержку мастерам, работавшим в основном в реалистическом жанре. Молодые художники в своих работах много экспериментировали и вели творческий поиск форм, к-рые соответствовали бы новому времени. С конца 1960-х в современной южнокорейской живописи приобрёл популярность стиль геометрической абстракции. Нек-рые художники проявляли глубокий интерес к темам, отражавшим внутреннюю связь человека и природы. Корейская живопись 1980-х была в основном реакцией на модернизм предыдущего десятилетия. В это время художники глубоко осознали, что искусство должно передавать послание, касающееся актуальных социальных проблем. С тех пор в корейской живописи сохраняется интерес к модернизму и *пост-модернизму*.

**Коржев, Коржев-Чувелёв Гелий Михайлович** (р. 7.7.1925, Москва), российский художник

» Народный художник СССР (1979). Действительный член Академии художеств СССР (1970). В 1944–50 учился в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (в классе С.В. Герасимова). Уже раннее полотно К. «В дни войны» (1954, Ташкент, Музей искусств Узбекистана) — с художником в военной форме перед пустым холстом — выделялось на общем эстетическом фоне тех лет своим жёстким реализмом. Завоевал широкую известность в конце 1950-х — начале 1960-х, прежде всего триптихом «Коммунисты» (1957–60) и серией «Опалённые огнём войны» (1962–67), — картинами, полными трагического пафоса, усиленного характерным землистым колоритом и резкими «кинематографическими» ракурсами композиций. Став одним из признанных лидеров «сурового стиля», К. примкнул к его «правому» крылу, будучи противником арт-авангарда. Тем не менее он всегда оставался возмутителем спокойствия на официальных выставках — благодаря таким остродраматическим образам, как «Опрокинутый» (о Никитке-летуне, или «Русском Икаре 17 века», 1974–75; Москва, Государственная Третьяковская галерея). Символом политических интриг перестроечного периода стали сюрреальные — вопреки программному антиаван-



Коржев Г.М. «Заложники войны» («Живой заслон»). 2001—2004

гардизму автора — «Мутанты» («Тюрлики»; 1984–91, собственность художника). В 1990-е К. не раз обращался к мотивам «Дон Кихота» М. Сервантеса и Евангелия. Много работал как педагог (преподавал в Московском высшем художественно-промышленном училище с 1951, с перерывами). Государственная премия РСФСР (1987).

**Корзүхин Алексей Иванович** [11(23).3.1835, Уктусский Завод, ныне Екатеринбург, — 18(30).10.1894, С.-Петербург], российский художник, представитель искусства передвижников

» Родился в семье крепостного промысловика золота. Уже в 1840-е

писал иконы для местной Преображенской церкви и портреты родных. В 1848 семья переселилась на Екатеринбургский монетный двор. Уехав в 1857 в С.-Петербург, учился в 1858–63 в Академии художеств; в 1860 был освобождён от обязательной горной службы. Участник «протеста четырнадцати» (1863), был членом-учредителем Артели художников (1864) и Товарищества передвижников (1870), однако в силу организационных и идейных разногласий (К. был против слишком резкого разрыва с академией и официальной художественной системой в целом) участия в выставках товарищества не принимал. Жил в основном в С.-Петербурге. В 1860-е сложилась его



Корзухин А.И. «Девичник». 1889





Корзухин А.И. «Перед исповедью». 1876—1877

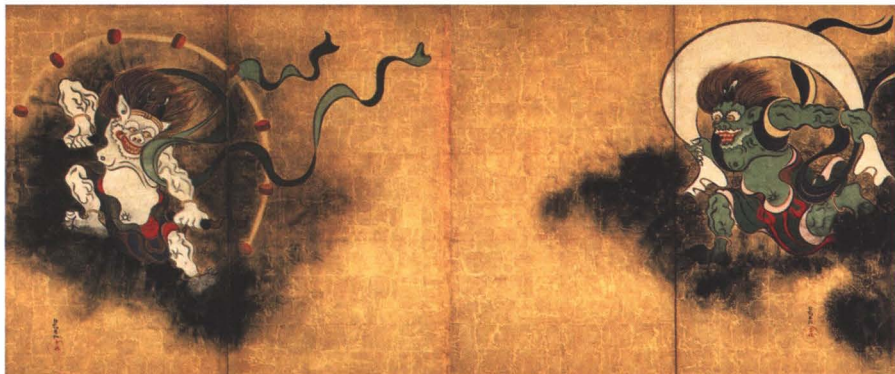
«классически-передвижническая» живописная манера, стиль обстоятельной картины-новеллы, символически фиксирующей печальные и тёмные либо, напротив, более мажорные аспекты повседневной жизни. Среди характерных произведений К.: «Поминки на деревенском кладбище» (1865), «Птичьи враги» (1887), «У краюшки хлеба» (1890; все работы — в Государственном Русском музее). Наиболее известны последние две картины — с мальчишками-птицеловами и нищей крестьянкой, тоскливо созерцающей своих голодных детей. Большими удачами мастера явились также полотна «Перед исповедью» (1876—

77, 1-й вариант в Картинной галерее Твери, 2-й — в Государственной Третьяковской галерее) и «В монастырской гостинице» (1879—82), на манер Н.С. Лескова запечатлевшие быт соборного люда в его пёстрых контрастах сакрального и мирского. Нередко брал церковные заказы, самым крупным из к-рых явилось участие в живописном убранстве московского храма Христа Спасителя (1875—77). Тесное соседство светской и религиозной тематики (напр., замысел Монастырской гостиницы возник в тот период, когда он, заключив договор на росписи храма в Ельце, посетил Свято-Тихоновскую обитель в Задонске) при-

близило лучшие из его произведений к символизму. Став свидетелем убийства народолюбцами императора Александра II, испытал после этого тяжёлое нервное потрясение. С той поры много болел, хотя и продолжал активно работать (исполнив, в частности, «Тайную вечерю» для кафедрального собора в Риге, 1891).

**Корин** Огата (1658, Киото, — 2.6.1716, там же), японский живописец и мастер художественных лаков

» Родился в зажиточной семье торговца тканями, поставлявшего свой товар императорскому двору и аристократическим фамилиям. Творчество К. сформировалось под влиянием живописи *ямато-э*. Художник находился под значительным влиянием своих предшественников — каллиграфу и художнику по лаку Хёньями Кёцу и живописцу Таварая Сёгацу. Является основателем художественного стиля Ринпа (школа Рин, т. е. школа Корина). Сумел разработать свой особый художественно-декоративный стиль, легко узнаваемый благодаря небольшим, стилизованным формам рисунка и реалистическому отображению сюжета. Нек-рые работы К. создавал совместно со сво-



Корин О. «Бог ветра и Бог грома». 17 век





Корин О. «Павлины и мальвы». Деталь росписи ширмы. Начало 18 века

им младшим братом Огата Кензаном, художником по керамике и живописцем. При работах по лаку мастер часто использовал также перламутр и серебро. В 1701 К. получил почётное звание хоккё (мост Дхармы). Произведения К.: сцена из «Исё моногатари», нач. 18 в.; ширмы «Ирисы», 2-я половина 17 в., — отличаются орнаментально-декоративным характером композиции, стремлением к передаче чувственно-материального начала природы. Особую известность и популярность творческое наследие К. получило с начала 19 в., когда Сакаи Хейцу возродил его художественный стиль и опубликовал более 100 ксилографических репродук-

ций по работам К. («Корин хякка-зу»). Многие из его работ включены в число Национальных сокровищ Японии (кокухё).

**Корин Павел Дмитриевич** [25.6 (7.7).1892, Палех, — 22.11.1967, Москва], российский художник

» Народный художник РСФСР (1958). Народный художник СССР (1962). Действительный член Академии художеств СССР (1958). Родился в семье иконописца. В 1912 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, к-рое окончил в 1916. Среди его наставников были К.А. Коровин и С.В. Малютин; однако главными его учителями явились А.А. Иванов и М.В. Нестеров. Жил в Москве, часто наезжая в Палех. Мечты молодого художника о создании большого полотна, равноценного ивановскому «Мессии», окончательно оформились в Донском монастыре, в день отпевания патриарха Тихона (1925). Многотысячная масса верующих вдохновила К. на «Реквием», картину, к-рая воплотила бы «святую Русь» на рубеже трагических перемен. В русле этого замысла он создал замечательные портреты-типажи («Отец и сын», 1930; «Нищий», 1933; «Игуменья», 1935; «Митрополит (будущий патриарх Сергей)», 1937, и др.; почти все ра-

боты — в доме-музее художника); выработалась его самобытная манера письма, намного более жёсткая и суровая, чем у Нестерова. По приглашению М. Горького (предложившего назвать будущую картину «Русь уходящая») К. в 1931—32 удалось побывать в Италии и других странах Европы. В 1930-е работу над «Русью уходящей» (в результате прямых угроз со стороны НКВД) пришлось прервать. Вслед за трагически одиноким образом Горького (1932) К. написал в 1939—43 (по заказу Комитета по делам искусств) цикл портретов деятелей советской культуры («М.В. Нестеров», «А.Н. Толстой», «В.И. Качалов»; все — в Государственной Третьяковской галерее), парадных и в то же время остродраматических. Пафосом борьбы и победы проникнуты созданные в военные и послевоенные годы триптихи «Александр Невский» (1942—43, там же). В послевоенные десятилетия К. завершил композиционный эскиз «Реквиема» (1959, дом-музей) и продолжил серию «героических портретов» («С.Т. Коненков», 1947; «Кукрыниксы», 1958; оба портрета в Третьяковской галерее). В 1932—59 К. руководил реставрационными мастерскими Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Собрал ценнейшую коллекцию древнерусского искусства (экспони-



Корин П.Д. «Реквием, или Русь уходящая». 1935—1959



рованную — вместе с произведениями самого художника — в его московском доме-музее, открывшемся в 1971). Автор цикла мозаичных композиций для станции «Комсомольская-кольцевая» (1951) Московского метрополитена, где представлены героические образы рос-

сийской истории от Александра Невского до героев Великой Отечественной войны 1941—45. Среди монументальных работ художника — витражи станции «Новослободская», мозаики станции «Смоленская». Огромна роль К. в реставрации картин Дрезденской галереи,

а также в деятельности реставрационных мастерских. Государственная премия СССР (1952). Ленинская премия (1963).

**Коринт** *Ловис (Corinth Lovis) (21.7.1858, Таунау, Вост. Пруссия, ныне Гвардейск Калининградской области РФ, — 17.7.1925, Зандворт, Нидерланды), немецкий художник*

» В 1876—80 учился в Академии художеств в Кёнигсберге у О. Гюнтера, затем в мюнхенской Академии художеств у Ф. Дефреггера. В 1884—87 — в Академии Жюлиана в Париже у А. Бугро. Работал в Кёнигсберге (1887—90), Мюнхене (1890—1900). В 1899 путешествовал по Франции. С 1900 жил и работал в Берлине. С 1899 член, затем президент созданного М. Либерманом «Берлинского сецессиона», распавшегося в 1906 на «Новый Берлинский Сецессион», к-рый возглавил К., и «Свободный сецессион» под руководством М. Либермана. С 1919 много времени проводил на озере Вальхен. В 1930-е произведения художника были изъяты фашистами из музеев. Писал портреты, натюрморты, пейзажи, картины на бытовые сюжеты. В 1880-е писал преимущественно «портреты-типы» и бытовые сцены в традициях академической живописи («Старая итальянка», 1883, Мюнхен, частное собрание; «В доме рыбака», 1886; «Воскресный покой», 1887, обе — Берлин, частные собрания). В манере академической живописи на романтические литературные и восточные сюжеты исполнены картины «Отелло» (1884, Мюнхен, Новая пинакотекa) и «Гарем» (1895, частное собрание). В 1890-е обратился к поиску новых тем и новой изобразительной манеры. Писал портреты («Отец художника Д.Х. Коринт», 1883; «Автопортрет со скелетом», 1896, оба — Мюнхен, галерея Шака; «Художник Вальтер Лейстиков», 1883, Берлин, частное собрание) и пейзажи («Вид из ателье», 1891, Карлсруэ, Кунстхалле). Работы этого периода свидетельствуют о желании художника более индивидуально и тонко передать настроение моделей, характер пейзажа, естественные краски натуры. В них значительно слабее, чем в полотнах 1880-х, акцентирована световая лепка форм. По свежести восприятия городского пейзажа полотно «Вид из ателье» напоминает ранние работы А. фон Менцеля. После посещения Франции К. начал работать в манере импрессионистов. Динамика жизни человека в городском пространстве, шумная и кра-



Коринт Л. «Автопортрет со скелетом». 1896



Коринт Л. «Саломея». 1900





Кормон Ф. «Кайн». 1880

сочно изменчивая атмосфера французских городов и курортов переданы в картинах «Кегельбан» (1913, Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония), «Ментона» (1913, Бремен, Художественный музей). В светлой, мажорной колористической гамме, импрессионистическим мазком написаны портреты 1910–1920-х: «Жена художника Шарлотта Берендт» (1902, Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония), «Дама в розовой шляпке» (1912, Берлин, Государственные музеи), «Художник В. Трюбнер» (1913, Нюрнберг, Германский национальный музей), «Художник Л. Пастернак» (1923, Россия, частное собрание), «Большой автопортрет в Вальхензее» (1924, Мюнхен, Новая пинаотека). Красочны и радостны по мироощущению исполненные в пленэрной манере пейзажи озера Вальхен («Вид Вальхензее», 1922, Дрезден, Картинная галерея; «Пасха в Вальхензее», 1924, Германия, частное собрание). В поздние годы художник часто обращался к натюрморту. Написанные экспрессивными крупными мазками соцветия в ярком плюмаже зелени в натюрмортах «Красные розы» (1913, Берлин, частное собрание) и «Рыцарские шпоры» (1923, Мюнхен, Новая пинаотека) смотрятся декоративно и красочно. В поздние годы К. работал в технике офорта, исполнив две графические серии — «Античные легенды» (1819) и «На Вальхензее» (1920). В 1925 отправился со сту-

дентами в учебную поездку в Нидерланды, где заболел и скоропостижно скончался. Посмертно вышла его «Автобиография» (1926).

**Кормашов Николай Иванович**  
(р. 28.8.1929, дер. Тургенево Ме-

ленковского района Владимирской области), российский художник

► Народный художник Эстонской ССР (1981). Окончил Ивановское художественное училище (1951) и Таллинский художественный инс-



Кормон Ф. «Гарем». 1877





Корнелис ван Харлем. «Грехопадение». 1592

титут (1957). Жил и работал в Таллине. Автор тематических и жанровых картин, индустриальных пейзажей, портретов «Рыбаки» (1963), «Железобетон» (1965), «Молодые строители» (1967), «Трапеза» (1968), «Жертвам войны» (1969, триптих), «Моя Эстония» (1973), «Nike» (1984) и др. работ.

**Кормон Фернан** (*Cormon Fernand*) (полное имя Фернан-Анн Пьестр Кормон) (24.12.1845, Париж, — 20.3.1924, там же), французский художник

» Начиная изучать живопись в Брюсселе, у Ж.Ф. Портеля. В 1863 молодой художник возвратил-

ся в Париж, где продолжил обучение под руководством А. Кабанеля и Э. Фромантена. В своём творчестве К. всегда придерживался требований академического искусства. С 1868 он выставлял свои работы на парижских Салонах. В 1880-х создал и возглавлял частную художественную школу (Ателье Кормон); среди его учеников были такие мастера, как Тулуз-Лотрек, В. ван Гог, Л. Анкетен, Э. Бош, Э.Г. Бернар и др. В студии К. занимались российские художники В.Э. Борисов-Мусатов, Н.К. Рерих, И.Л. Мане-Кац. В 1880 стал кавалером ордена Почётного легиона. Вскоре после этого он совершил путешествие в Тунис и в Бретань. В 1898 возглавил Национальную школу изящных искусств; в том же году К. стал членом Академии изящных искусств. В своём творчестве художник разрабатывал преимущественно исторические и религиозные темы. Особое внимание заслужила картина художника на библейский сюжет «Каин» (1880), восторженно встреченная публикой и академическими кругами. Среди монументальных работ К. следует отметить декоративные росписи, выполненные для Музея естественной истории и Пти Пале в Париже. Был известен также как великолепный портретный мастер. Произведения хранятся в музее д'Орсэ и других собраниях изобразительного искусства.

**Корнелис ван Харлем** (*Cornelis van Haarlem*) (прозвище; наст. имя Корнелис Корнелис) (1562, Харлем, — 1638, там же), нидерландский художник



Корнелис ван Харлем. «Избиение младенцев». 1591

» Сын Корнелиса Томаса. Учился у П. Арнсена в Харлеме в 1573. В 1579 совершил путешествие во Францию, где испытал влияние школы Фонтенбло. Нек-рое время он учился в мастерской Г. Куанье в Антверпене. В 1583 жил в Харлеме в момент расцвета маньеризма, основателем к-рого был Б. Спрангер. Около 1585 К. ван Х. создал свои первые произведения («Милосердие», Валансенн, музей). Одним или двумя годами позже в его творчестве начался собственно маньеристический период («Сусанна и старцы», Нюрнберг, музей). В 1588 написал «Крещение Христа» (Париж, Лувр), а в 1589 — «Семейство Ноя» (Кемпер, музей), в 1591 — «Избиение младенцев» (Харлем, музей Франса Халса). В 1593 была создана композиция «Свадьба Фетиды и Пелея» (Харлем, там же), к-рая показала влияние творчества Спрангера. К этому времени маньеристический стиль художника начал тяготеть к более гармоничному академизму. Так, в картине «Крещение Христа» (1593, Утрехт, музей) формальное спокойствие и венецианская цветовая гамма вызывают в памяти, например, творчество Д. Барендса. Подобный маньеризм можно найти и в композициях «Адам и Ева» и, особенно, в «Вирсавии» (1594, Амстердам, Государственный музей) — одним из главных произведений художника. В 1596 была создана картина — «Кухонный натюрморт» (Линц, частное собрание); эта редкая для художника работа близка искусству Арнсена. В том же году он написал картину «Сад любви» (Берлин, замок Грюневальд) — чувственную, но идеализированную композицию, ставшую точкой отсчёта для Э. ван де Велде и харлемских и амстердамских художников «галантного жанра» (Д. Хале, Бейтевех). После 1600 художник обратился к жанровым, мифологическим и библейским сценам, наполненным мужскими и женскими фигурами с круглыми и плоскими лицами, с волнообразными кривыми носами, расположенными на тёмном фоне или в пейзаже («Венера и Адонис», 1614, Кан, Музей изящных искусств; «Грешники перед потопом», 1615, Тулуза, музей). Он также продолжал писать религиозные («Христос и его дети», 1633, Харлем, музей Франса Халса) и мифологические картины («Перера», «Бахус», «Венера и Амур», 1624, Лилль, Музей изящных искусств).

**Корнелиус Петер Йозеф фон** (*Cornelius Peter Joseph von*) (23.9.1783, Дюссельдорф, —



6.3.1867, Берлин), немецкий художник

» В 1795—1800 учился в дюссельдорфской Академии художеств, где преподавал его отец. В 1809—11 жил во Франкфурте-на-Майне. С 1811 поселился в Италии, где в 1812 сблизился с кругом художников-назарейцев, образовавших во главе с И.Ф. Овербеком и Ф. Пфолром Братство Святого Луки. Много путешествовал по Италии в 1811—18. Посетил Милан, Парму, Пьяченцу, Модену, Болонью, Флоренцию, Сиену, Орвието, изучая живопись мастеров Возрождения. Занимался монументальной живописью, приняв участие в росписях назарейцев в Риме в 1816—17 и 1818—28. В 1819—26 исполнял обязанности директора дюссельдорфской Академии. В 1829 принял участие в росписях мюнхенской глипготекы, предпринятых принцем Людвигом I Баварским, с к-рым находился в постоянной переписке. В 1830—31, 1833—35 и 1845 снова посетил Рим. Писал картины на религиозные сюжеты, портреты, создавал фрески, выполнял рисунки на сюжеты из литературных произведений, делал зарисовки пейзажных видов в Италии. В ранних произведениях («Одиссей у Полифема», 1803; «Афина обучает ткачеству», 1809, обе — Дюссельдорф, Художественный музей) ещё сильные традиции академической выучки. Чёткий рисунок, подчёркивающий суховатую строгость форм, отсутствие интереса к тональной разработке цвета свидетельствуют об усвоении манеры неоклассицистической живописи. В исполненном в Италии полот-



П.И. фон Корнелиус. «Три Марии у гроба». 1815

не «Девы разумные и неразумные» (1813, Дюссельдорф, Художественный музей) рафаэлевская идеальная симметрия композиционного построения не согласуется с выразительной характерностью евангельских образов. В этой работе уже сказался поиск нового изобразительного языка, в основе к-рого лежали эстетические и художественные идеалы назарейцев. В 1816—17 К. принял участие в росписях на сюжеты из жизни Святого Иосифа в палаццо Дзуккари (или Каза Бартольди), принадлежавшем прусскому консулу в Риме

С. Бартольди. Им были выбраны сцены наиболее драматического содержания («Иосиф, узанный братьями»; «Иосиф, толкующий сны фараону»). В отличие от мягкой рафаэлевской грации, к-рой подражал Овербек, К. привлекают образы Мантеньи, Синьорелли, Микеланджело. Об этом говорят его многочисленные рисунки, исполненные с произведений этих мастеров во время поездок по Италии. В росписях одного из залов казино в парке виллы принца Карло Массимо в Риме (1818—28) художник изобразил сюжеты из Данте. Рядом с более элегичными, идиллически-повествовательными фресками Овербека на сюжеты из Тассо и Ю. Шнорра фон Карольсфельда из Ариосто образы К. выглядят полными внутренней экспрессии. Участие в коллективных монументальных росписях в Риме было для К. программным: как и другие назарейцы, он мечтал возродить классическую традицию фресковой живописи в современном искусстве. Поздние работы художника в монументальной живописи — фрески мюнхенской глипготекы на сюжеты из античной мифологии («Гнев Ахилла», «Возвращение Гектора», «Приам и Ахилл», 1829), уподоблены костюмированным сценам, стилизованным в духе итальянских мастеров *кватроченто*. Менее ощутимое в монументальной живописи и особенно ярко выраженное в портрете стремление назарейцев соединить следование идеалу и натуре приводило к со-



П.И. фон Корнелиус. «Иосиф, толкующий сны фараону». 1816—1817





П.И. фон Корнелиус. «Девы разумные и неразумные». 1813

зданию стилизованных образов. Подобно Овербеку, К. любил уподоблять групповой портрет сцене «Святое семейство» («Святое семейство», 1809–11, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств), парному портрету придавать сходство с изображением двух апостолов («Двойной портрет», 1812, Мюнхен, частное собрание), изображать портретируемых в старинных национальных костюмах («Г. Мальс», 1809–11, Дрезден, Картинная галерея). Подражание скрупулёзной, полной искренней непосредственности выписанности деталей в произведениях мастеров Северного Возрождения обрело характер натуралистической манеры. Элементы ренессанс-

ной и готической архитектуры придают образам живописность и театральность. Влиянием искусства Микеланджело и Дюрера отмечены поздние произведения К.: «Страшный суд» (1836–39, Мюнхен, Людвигскирхе), «Всадники Апокалипсиса» (1845, Берлин, Государственные музеи), «Погребение Христа» (1845, Копенгаген, Музей Торвальдсена). В творчестве К. как одного из ведущих мастеров раннего немецкого романтизма проявилось стремление к утверждению национальной художественной традиции в европейской культуре. В среде работавших в Риме немецких мастеров высоко ценились его пейзажные рисунки с натуры, романтическая манера исполнения к-рых сложилась под влиянием Я. Гаккерта. Широкую известность получили иллюстрации к «Фаусту» И.В. Гёте (1808), цикл «Нибелунги» (1812). Творчество К. оказало влияние на живопись досельдорфских назарейцев (Э. Бендеман и др.), а также на европейское искусство 19 в.

**Корнель (Corneille) (собственно Корнелис Гийом ван Беверлоо) Джулиано (р. 3.7.1922, Льеж), нидерландский художник**

» Родился в семье голландцев. После окончания курсов живописи в Амстердаме увлёкся сюрреализмом. Жил преимущественно в Париже, где учился рисунку. Живописи учился самостоятельно, вдохновляясь сначала работами А. Матисса и

П. Пикассо, затем искусством художников Парижской школы. К. — один из основателей голландской экспериментальной группы «Рефлекс», а позже объединения «Кобра». После периода абстрактной живописи (1950-е) в начале 1960-х возвратился к фигуративности. Впечатления от путешествий по Южной Европе и Северной Африке привели его к увлечению экспрессионизмом. Живопись К. можно назвать лирической, несмотря на интенсивность колорита и чёткий рисунок.

**Корнель де Лион (Corneille de Lyon) (ок. 1500, Гаага, — 8.11.1575, Лион), французский художник**

» Выходец из Нидерландов. К. де Л. (называемый иногда Корнелем из Гааги) получил своё имя благодаря долговому пребыванию в Лионе, где в 1534 он познакомился с поэтом Ж. Секоном. Упоминается как художник дофина, будущего Генриха II. Став гражданином Франции в 1547, он уже в 1551 получил титул художника и камердинера короля. Последнее упоминание о нём в Лионе относится к 1574. Раннее творчество художника неизвестно. Техника и характер его картин заставляют думать, что он учился во Фландрии. А. Бушо реконструировал хронологию его творчества, начиная с картин из собрания Роже де Геньера. Некоторые из них находятся в Версале («Мадам де Помпадур»; «Беатрис Пачеко»), в Шантийи («Мадам де Лансак»), в Лувре («Шарль де Ларошфуко, граф де Рандан», «Жак Берто»). К этой группе тяготеют и некоторые портреты, имеющие на обороте печать Кольбера де Торси, к-рый в 1715 распродавал собрание Геньера («Шарль де Коссе-Бриссак», Нью-Йорк, музей Метрополитен). К. де Л. можно приписать и такие картины, как «Портрет Клемана Маро» (Париж, Лувр). Произведения художника, написанные на голубом или зелёном фоне в утончённом стиле, всегда невелики по размерам (поясные портреты знати, исполненные в 1530–70). Они известны не только по упоминаниям в старинных документах, но и по многочисленным копиям. Художник имел процветающую мастерскую, в к-рой сотрудничал и его сын, Корнель, и его дочь, ставшая художницей. Художник имел международное признание и оказал заметное влияние на таких живописцев, как Мастер из Риё-Шатонёф. Однако нельзя с уверенностью приписать ему ни один рисунок. Работы художника находятся в музеях



Корнель Дж. «Райские птицы». 2008





Корнель де Лион. Портрет мужчины. 1536



Корнель де Лион. Портрет Генриха II. 1536

Шартре» (1830, Париж, Лувр), «Лес в Фонтенбло» (1831, Вашингтон, Национальная галерея), «Вид Суассона» (1833, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер), «Порт Руана» (1839, Руан, Музей изящных искусств). Всё больше внимания художник начал уделять передаче освещения, состояния атмосферы. Лёгкая туманная дымка как бы окутывает здания, деревья, фигуры людей, создавая ощущение вибрирующей, мерцающей воздушной среды. Художник достиг подобного впечатления тончайшей разработкой оттенков и нюансов цвета в за-

Версаля, Парижа, Вены, Лондона, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Бостона.

**Коро́ Жан Батист Камиль** (Corot Jean Baptiste Camille) (16.7.1796, Париж, — 22.2.1875, там же), французский художник

» Учился у А. Мишалона, затем у Ж.В. Бертена. В 1825 уехал на три года в Италию, к-рую впоследствии посетил в 1834, 1843. Его итальянские полотна хранят радостную непосредственность впечатлений, передают состояние отрадной «раскованности» чувств, к-рое сопутствовало художнику в его странствиях по Италии. Но при всей непосредственности и свежести их отличаются классическая ясность композиции, чёткая соразмерность и гармония в распределении планов: «Мост Августина на реке Нера» (ок. 1827), «Прогулка Пуссена» (1826–28), «Колизей» (1826–28, все — Париж, Лувр). Вернувшись на родину, К. много путешествовал, писал пейзажи Нормандии, Бретани, Бургундии, Пикардии, Оверни: «Собор в



Коро Ж.Б.К. «Орфей, ведущий Эвридику из царства теней». 1861





Коро Ж.Б.К. «Мост Августа на реке Нера». Около 1827



Коро Ж.Б.К. «Женщина с жемчужиной». 1868—1870

висимости от силы света, т. е. валерами. Природа в произведениях мастера полна жизни, движения: он стремился передать трепет листьев, игру солнечных зайчиков на траве, бег облаков, гонимых ветром («Воспоминание о Мортелефонтене», 1864, Париж, музей д'Орсэ; «Порыв ветра», 1864—73, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Собор в Манте», 1865—69, Реймс, Музей; «Мост в Манте», 1868—70; «Башня

ратуши в Дуэ», 1871, оба — Париж, музей д'Орсэ). Пейзажи К. лиричны, они овеяны то задумчивой грустью вечерних сумерек, то просветлённой радостью солнечного утра, умиротворённостью полдня, тревогой надвигающейся грозы, таинственной настроенностью ночи («Деревья среди болота», 1855—60; «Крестьянка, пасущая корову на опушке леса», 1865—70, оба — Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Замок Пьерфон», ок. 1850—60; «Воз с сеном», 1860, оба — Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Кроме пейзажа К., особенно в зрелый период, часто обращался к портрету. Это в основном изображения женщин в интерьере, они подкупают своей естественностью и пронизаны ощущением доброжелательного доверия между художником и моделью. Мастер писал, как правило, людей, духовно близких ему. Образы К. отличаются женственной мягкостью, застенчивая красота, ясность внутреннего мира. Вокруг них возникает особая среда, озарённая тихим светом души. Так же, как и пейзажи, портреты выдержаны в скромной цветовой гамме светло-коричневых, розовых, сербристо-серых тонов, фигуры кажутся окутанными воздухом («Читающая пастушка», 1855—60, Винтертур, собрание О. Рейнхарт; «Женщина с жемчужиной», 1868—70, Париж, музей д'Орсэ). Стремление художника передать непрестанную изменчивость природы, интерес к проблемам освещения, зависимости цвета от света, рефлексов сближают его с поисками импрессионистов, но он и

продолжатель традиций классического пейзажа Н. Пуссена, Лоррена («Гомер и пастухи», 1845, Сен-Ло, музей). Художника отличала необыкновенная трудоспособность, его наследие насчитывает около 3 тыс. произведений. Кроме живописи сохранилось много графических работ мастера: рисунки свинцовым карандашом и углем, офорты, литографии. Считается одним из главных предшественников импрессионизма.

**Коробейников Виталий Владимирович** (р. 1950, Краснодар), российский художник

» Народный художник РФ (2004). Заслуженный художник России (1996). Член-корреспондент РАХ (2007). В 1971 окончил Краснодарское художественное училище. В 2001 — Краснодарский государственный университет культуры и искусств. В 1985 принят в Союз художников СССР. В 1985—90 член правления Краснодарской краевой организации Союза художников России. В 1994—2007 председатель Краснодарской краевой организации Союза художников России. Пишет в основном пейзажи и натюрморты. Он создал свой, глубоко индивидуальный тип пейзажа-картины, посвящённый Кубанской земле. Картины отличаются чётким композиционным построением, определённой живописных приёмов, сочетающих пастозную манеру с прозрачностью лессировок, а также выбором самого пейзажного мотива, несколько условного, но яркого и убедительного в своей образной и формальной интерпретации. К., как правило, пишет пейзажи с высоким небом, почти всегда затянутым перистыми облаками; изображая их, художник стремится создать сложную разработанную живописную фактуру. На фоне неба выразительными силуэтами выступают кроны деревьев, образующие своеобразные кулисы. В его произведениях всегда присутствует некая романтическая недосказанность, к-рая особенно интригует зрителя, заставляя его углубиться в смысловую и живописную ситуацию пейзажа. Это или излюбленные художником охристо-золотистые тона надвигающегося вечера, или перламутрово-голубые цвета природы, пробуждающейся при первых лучах солнца. Живопись его изысканно прозрачна, она построена на сложных лессировках, сквозь к-рые просвечивают глубинные пластины краски, создавая выразительную игру цветовых и тональных отношений. Участник городских, краевых, республиканских, всесоюзных и международных вы-



ставок. Многие из его произведений находятся в собраниях художественных музеев в России и за её пределами; его работы охотно покупают коллекционеры.

**Коровай** Елена Людвиговна [27.12.1900 (9.1.1901), Воронеж, — 29.12.1974, Москва], российский художник

» Из ранних работ К. известен «Мостик в лесу» (1916), выполненный в свободной живописной манере, в этой работе проявилось хорошее знание русского и зарубежного искусства. С 1918 преподавала в студии при Алтайской губернии в

(1935), «Автопортрет с дочерью» (1938), а также серия живописных портретов народных мастеров Узбекистана. В 1946 К. по приглашению В.А. Фаворского переехала в Москву, где вначале работала в области игрушки, а с 1950 принимала участие в работе Фаворского над мозаичным панно для здания советского посольства в Варшаве (1955) и над панно «1905 год» (1957). В этот период ею выполнен мозаичный портрет Фаворского (1960), хранящийся в семье художника. С 1950-х К. возвратилась к живописи и создала ряд натюрмортов: «Айва и гранаты» (1960), «Портрет Гали Гойрах с апельсином» (1961).



Коровин К.А. «Пристань в Гурзуфе». 1914

художественной школе, позже при алтайских художественных мастерских. В 1920-х К. много ездила по стране, делала зарисовки, композиции. В этот период выполнила графические циклы в технике карандаша: «Барнаул. Омск» (1918–21), «Крым. Кавказ» (1922–23), живописные произведения. Живописные полотна К. пленяют праздничностью и изысканностью цветовых сочетаний. С середины 1920-х К. жила в Средней Азии (Ташкент, Самарканд), где работала художником в театрах (Государственный театр узбекской драмы им. Хамзы, Государственный областной узбекский театр им. Алимджалова, а также Русский драматический театр и ТЮЗ в Самарканде), писала и оформляла детские книжки. Серии этого периода: «В бывшем гетто» (1932), «Красильщики-кустари» (1932), «Портные Бухары» (1932); ряд портретов — «Портрет В. А. Жосан» (1934), «Автопортрет»



Коровай Е.Л. «Батумская идиллия». 1924

К. работал на даче Поленовых в Жуковке, близ Мытищ, где создал ряд ярких, полных любования красотой мимолётных «мгновений» дачной жизни полупортретов-полужанров, запечатлевших членов поленовской семьи и самого художника («За чайным столом», «В лодке», оба 1887–88). По инициативе Поленова К. познакомился с С.И. Мамонтовым, сблизился с художниками мамонтовского кружка — В.М. Васнецовым, И.Е. Репиным, В.И. Суриковым; в 1887–89 участвовал в «рисовальных вечерах» и «акварельных утрах» в доме Поле-



Коровин К.А. «У окна». 1893

**Коровин** Константин Алексеевич [23.11(5.12).1861, Москва, — 11.9.1939, Париж], российский художник

» Родился в семье купца-старовера. Брат художника С.А. Коровина. Получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ; 1875–86) (под руководством А.К. Саврасова и В.Д. Polenova) и С.-Петербургской академии художеств (1882). Любимый ученик Polenova, К., как и И.И. Левитан, не находил одобрения у официального руководства МУЖВЗ; его новаторский, пронизанный светом и воздухом, полный живого непосредственного впечатления «Портрет хористки» (1883) был снят с выставки Московского общества любителей художеств. Однако уже в 1888 там же его пейзажные работы были отмечены премией. Летом 1887 и 1888





Коровин К.А. «Париж. Кафе де ля Пэ», 1906

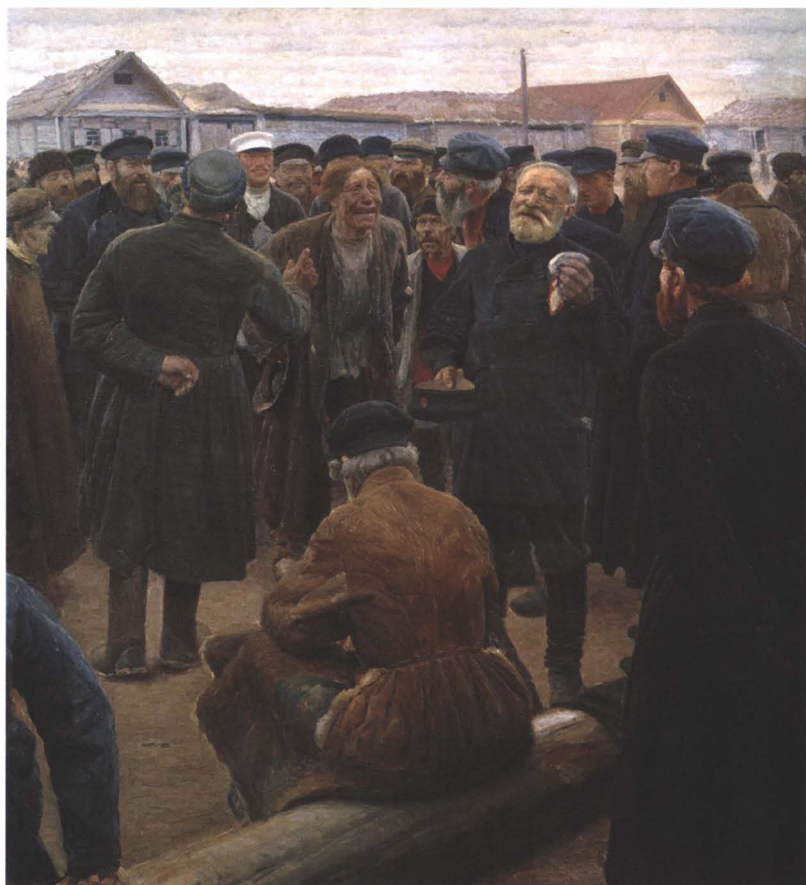
новых. С конца 1880-х тесно сошёлся с В.А. Серовым (их в шутку называли «Коров и Серовин»); в начале 1890-х работал в общей с ним мастерской; в 1889 их дружеский альянс дополнил М.А. Врубель. К. неоднократно бывал в Абрамцево, писал в его окрестностях пейзажные этюды, передающие богатство увиденных на открытом воздухе цветовых сочетаний («Речка Воря. Абрамцево»); исполнил жизненно непосредственные, выразительные портреты певцов частной оперы Мамонтова («Т. Любатович», 1866—87; «А. Мазини»). Много путешествовал (Кавказ, Крым, Север России, Средняя Азия, Западная Европа). Был членом объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников». В ранней живописи мастера проступают черты символизма и модерна («У балкона. Испанки Леонора и Ампара»; «Северная идиллия»; обе работы 1886). С годами в его искусстве возобладали красочные импровизации, динамически-подвижная, чувственная игра мазков, в равной мере характерная для пейзажей (северные, парижские, среднерусские, крымские мотивы), натюрмортов (типичные коровинские «розы») и портретов («Ф. Шаляпин», 1911). Органическое чувство мира как красочного спектакля нашло выражение в его оформительских проектах (павильоны на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, 1896; Всемирной выставке в Париже, 1900) и театральных работах (для Марининского и Александрин-

ского театров в С.-Петербурге, Большого театра в Москве; 1901—11). Зарекомендовал себя также

как выдающийся педагог (в 1901—19 преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества и в Свободных художественных мастерских). Выехал в 1923 за границу для устройства выставки и лечения сына, поселился в Париже. Активно работал как живописец и сценограф. В эмиграции расцвёл его талант писателя-мемуариста (обычно печатался в газете «Возрождение»). Большое количество работ художника хранится в Государственном Русском музее.

**Коровин** Сергей Алексеевич [7(19).8.1858, Москва, — 13(26).10.1908, там же], российский художник

» Родился в семье купца-старовера. Брат художника К.А. Коровина. Занимался в Училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ; 1876—86) у В.Г. Перова, И.М. Прянишникова и А.К. Саврасова. Был членом *Союза русских художников*. Жил в Москве. Будучи в целом гораздо более строгим традиционалистом, нежели его младший брат, вошёл в историю как верный продолжатель «реализма передвижников», хотя и не входивший в их



Коровин С.А. «На миру», 1893



товарищество организационно. Однако К. по-своему чутко впитывал веяния *импрессионизма* и *символизма*, сумев сконцентрировать в своих образах социальные разломы и стрессы пореформенного времени, выраженные как в персонажах-лицетворениях, так и в самой драматически-тягостной атмосфере картин. Среди его характерных полотен — «В ожидании поезда» (между 1883 и 1895, Государственный Русский музей), «Перед наказанием в волостном правлении» (1884, там же) и знаменитое «На миру» (1893, Государственная Третьяковская галерея) — с центральными фигурами отчаявшегося бедняка и самодовольного кулака-«миroeда», поспоривших на сельской сходке. Написал целый ряд сугубо «негероичных», жанрово-бытовых этюдов и полотен на военную тему («Солдаты у колодца», 1885, Русский музей), в 1887 совершил переход вместе с Сумским гусарским полком. К поэтике национально-романтического модерна особенно близки его рисунки, картины и акварели с образами странников и богомольцев («Ураки преподобного Сергия», около 1895—1900; «В дороге», 1902, обе в Государственной Третьяковской галерее). Выступал также как журнальный художник (журналы «Радуга» и «Россия», 1883—84) и книжный иллюстратор. Наиболее значительен неизданный цикл его меланхолически-экспрессивных рисунков к «Шинели» Н.В. Гоголя (уголь, 1901, Государственная Третьяковская галерея). Плодотворно работал как педагог: с 1888 преподавал в МУЖВЗ.

### Королевская академия живописи и скульптуры в Париже, первая официальная государственная академия

» Учреждена 1.2.1648 под покровительством Дж. Мазарини и руководством Ш. Лебрена. В 1663 академии были предоставлены субсидии и к ней присоединились королевские художники, образование к-рых прежде осуществлялось на средства короля. В 1667, наконец, было организовано и теоретическое обучение. С этого времени стали проводиться публичные выставки работ, представленных соискателями «малой премии» и «большой премии» (Гран-при), а работы, созданные членами академии, и так называемые «вступительные произведения» экспонировались в Галерее Аполлона. На протяжении 17 в. академия не имела постоянного места, она размещалась то у Шармуа в отеле Клиссон, то в галереях Лувра, предоставленных Сарразеном

(Шармуа и Сарразен считались одними из первых покровителей академии), то в Пале-Рояль и затем в Старом Лувре. На рубеже 18 в. авторитет академии несколько упал, возможно, в результате смены ориентации. После битвы пуссенистов и рубенсиков в 1671 это изменение характеризовали, например, выборы в почетные члены Р. де Пиля в 1699. Однако академия оказалась достаточно гибкой, и с 1737, когда были организованы регулярные Салоны в Лувре, она стала более открытой к современной художественной жизни. Как и в большинстве европейских академий, *неоклассицизм* дал новый стимул её развитию. Позже Ж.Л. Давид потребовал её закрытия и создания свободной и универсальной академии; она была распушена Конвентом в 1792. Восстановленная в 1795, она имела уже новый статус.

### Королевская академия художеств (англ. Royal Academy of Arts), наиболее влиятельная и авторитетная ассоциация художников Великобритании

» Основана в 1768; 10 декабря этого же года были утверждены первые 40 членов академии. Первым президентом академии был избран Дж. Рейнолдс. В настоящее время состав академии ограничен 80 местами, из к-рых 14 зарезервировано для скульпторов, 12 для архитекторов и 8 для гравёров; остальные 46 занимают живописцы. Новые академики выбираются действующими членами академии. Основой деятельности академии являются ежегодные публичные выставки.

По правилам, участвовать в них могут не только академики, но и любой желающий художник, для чего необходимо подать работу на рассмотрение конкурсной комиссии. Многие работы от ежегодных выставках продаются. Наряду с работой постоянно действующего музея академии ежегодные выставки являются одним из основных источников дохода академии — это важно, поскольку К. а. х. по своему статуту не принимает финансовой поддержки от государства или короны. Среди членов академии были такие выдающиеся британские художники, как Т. Гейнсборо, Дж. Тёрнер, Дж. Констебл, Дж.Э. Миллес и др. При К. а. х. существует также училище, в к-ром учились крупнейшие художники, в т. ч. Тёрнер. С 1969 академия располагается в Бёрлингтон-Хаусе.

### Королевские музеи изящных искусств в Брюсселе (франц. *Musees royaux des Beaux-Arts de Belgique*), художественные музеи, располагающие значительной коллекцией живописи и скульптуры, находящейся в собственности бельгийского государства

» В состав входят расположенные рядом с королевским дворцом Музей старого искусства и Музей современного искусства, а также Музей Антуана Вирца и Музей Константина Менье в Икселе. Во время оккупации Австрийских Нидерландов французскими революционными войсками в 1794 в Брюсселе началась конфискация произведений искусства. Конфискованное



Здание Королевской академии художеств



# Корреджо

## Антонио Аллегри

### «Рождество Христово. Ночь»

1530 год

Дерево, масло, 256 × 188 см

Дрезденская картинная галерея

«Рождество Христово. Ночь» — самое знаменитое произведение Корреджо, — было создано художником для семейной капеллы Альберто Пратонери в церкви Сан Просперо в Реджо Эмили. Создавая картину, художник отказался от традиционного симметричного построения композиции, предпочтя диагональное, а эффектные ракурсы, повышенная динамика движений и прорыв в далёкую глубину — всё это предвосхищает приёмы живописи 17 века. «Рождество» — одна из самых первых «ночных сцен» в итальянском искусстве. Корреджо с помощью великолепного владения светотеневыми



эффектами создал иллюзию реального ночного освещения. Искусство передачи света вознесло Корреджо выше всех современных ему мастеров. Ослепительный свет исходит от божественного Младенца. Его тело, лежащее в нежных объятиях матери, сияет в ночи ярче солнца. С радостью и любовью смотрит

Мария на своё дитя. Её склонённое над Младенцем лицо написано в сплошном световом потоке. Глубокая и контрастная светотень таинственно увеличивает, округляет формы, выхватывая отдельные фигуры людей и ангелов из тьмы ночи и разглаживая глянцевые листья кустарника на первом плане.



Ангелы ликуют, указывая на чудесного Младенца, излучающего божественный свет.

Чудесный свет освещает пастухов и почти ослепляет женщину, которая, зажмурившись, заслоняет лицо ладонью. Этот естественный жест необычайно усиливает воздействие картины и оттеняет спокойную позу матери.











## «Даная»

1531 год

Холст, масло, 161 × 193 см

Рим, галерея Боргезе

Сюжет для картины художник заимствовал из греческой мифологии. Аргосскому царю Акрисию было предсказано оракулом, что он погибнет от руки сына его дочери Данаи. Чтобы избежать такой судьбы, Акрисий построил глубоко под землёй обширные покои и там заключил свою дочь. Но громовержец

Зевс полюбил её, проник в подземные покои Данаи в виде золотого дождя, и стала дочь Акрисия женой Зевса... Корреджо заменил традиционный золотой дождь светящимся облаком, опускающимся на ложе Данаи. Крылатый Амур подготавливает Данаю к прибытию Зевса. Залиты золотистым светом заката комната и виднеющийся в окно гористый пейзаж с развалинами замка и далёким горизонтом под высоким спокойным небом. Море света, равномерно рассеянного по всему полотну, объединяет оттенки цветов в единую гамму золотисто-коричневого тона.



Забавно выглядят два маленьких зрота. Крылатый олицетворяет небесную любовь, бескрылый — земную. Один увлечённо исследует

наконечник любовной стрелы на ювелирном камне, проверяя драгоценность металла, другой трёт о камень монетку из золотого дождя.



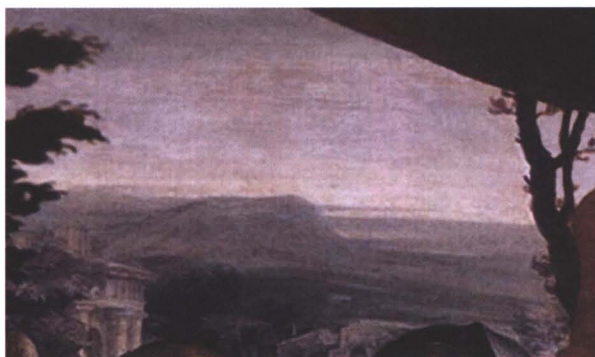
## «Мадонна со святым Иеронимом»

1527–1528 годы

Дерево, масло, 305 × 141 см

Парма, Национальная галерея

Этот алтарный образ, известный также под названием «День», был заказан Корреджо в 1523 некоей Бризеидой Кома. В этом произведении традиционная для алтарной картины композиционная схема Мадонны на троне в окружении святых уступает место более свободному решению — Мадонна с Младенцем предстают под навесом на фоне широкой пейзажной панорамы. Их лица мягко освещены лучами солнца. Улыбающийся ангел держит раскрытую книгу — латинский перевод Библии, исправленный святым Иеронимом, к Младенцу нежно склоняется святая Екатерина, немного позади изображён младенец Иоанн Креститель. Благоговейно созерцает сцену могучий старец Иероним, одетый в кардинальскую мантию. Иероним держит в руке свиток (это должно напоминать о его работе над латинским переводом Священного Писания), рядом с ним — лев, исцелённый святым. Торжественная алтарная картина превращается в композицию, которая своей непринуждённостью напоминает такие сцены евангельского цикла, как «Отдых на пути в Египет», сохраняя при этом величие и патетику. Здесь нет обычного для подобного рода работ различия масштабов — фигура Богоматери не больше фигур окружающих её святых.



На заднем плане картины приоткрывается красный занавес, обнаруживая пейзаж с элементами античной архитектуры — вдалеке видно мраморное здание в классическом стиле. Таким образом художник желал указать на связь современной ему христианской цивилизации, преодолевшей язычество, с античностью.



складировалось и частью перевозилось в Париж. Оставшиеся художественные ценности послужили основой учреждённого Наполеоном Бонапартом в 1801 в Брюсселе музея, впервые открывшего свои двери публике двумя годами позже во дворце австрийского штатгальтера. В последующие годы некоторые произведения искусства из этой коллекции были отправлены в Париж. Все конфискованные ценности вернулись из Парижа в Брюссель только после низложения Наполеона. С 1811 музей поступил в собственность Брюсселя. С возникновением при короле Вильгельме I Объединённого королевства Нидерландов фонды музея значительно расширились. В 1835 король Леопольд I принял решение о создании в бельгийской столице национального музея бельгийских художников. В 1842 городская и королевская коллекции были объединены и получили в 1846 название Королевских музеев живописи и скульптуры Бельгии. А за год до этого в музее возник отдел современного искусства. В 1887 открылось новое здание музея на Рю де ла Режанс, созданное по проекту А. Балата, в котором разместились отдел старого искусства. Собрание произведений 19 в. осталось на прежнем месте во дворце Габсбургов. Лишь почти через 100 лет к музею было пристроено здание для разросшейся коллекции искусства 20 в. В настоящее время в собрании К. м. и. и. находится ок. 1200 произведений европейского искусства, охватывающих период с 14 по 18 в. В основе коллекции — произведения фламандской живописи (Р. Кампен, *Розир ван дер Вейден*, Д. Баутс, П. Кристус и Х. ван дер Гус, Х. Мемлинг и др.). Голландская коллекция музея скромна, но отличается качеством представленных экспонатов. Сюда относятся изображение детей и несколько портретов Ф. Халса, работы Х. ван Р. Рембрандта, П. де Хоха, Г. Метсю и Я. ван Рёйсдала. Французскую живопись представляют К. Лоррен, Ю. Робер, Ж.Б. Грёз. Также представлены итальянские живописцы венецианской школы: К. Ривелли, Тинторетто, Дж. Тьеполо, Ф. Гварди. В музее собрана обширная коллекция произведений бельгийских сюрреалистов: Р. Магритт, П. Дельво, М. Эрист, С. Дали. В пригороде Брюсселя Икселе находятся два музея художников, входящих в состав К. м. и. и. Музей Антуана Вирца открыл свои двери публике ещё в 1868, а Музей Константина Менье был включён в состав К. м. и. и. с 1978.

### Королевский музей изящных искусств в Антверпене (Бельгия), открыт в 1810

» Экспозиция музея отражает развитие искусства в Антверпене прежде всего в 16 и 17 вв., когда Антверпен был одним из важнейших культурных центров Европы. Здание на площади Леопольда, в котором разместился музей, было построено в 1884—90. В музее представлена крупнейшая в мире коллекция произведений П.П. Рубенса. Хотя в музее можно увидеть работы многих английских, французских, немецких и итальянских мастеров (в том числе работы итальянца *Антонелло да Мессина*), лучше всего представлено творчество бельгийских художников. Особенно впечатляет коллекция картин старых мастеров нидерландской и фламандской школ, в которую входят как полотна Я. ван Эйка, К. Массейса и *Рогир ван дер Вейдена* (именно здесь находится знаменитый его триптих «Семь тайнств», а также «Портрет Филиппа де Круа»), так и работы более «поздних» А. Ван Дейка и их современников. Есть в музее и картины современных бельгийских художников. В частности, довольно полно представлен Р.Ф.Г. Магритт, известный сюрреалист. Кроме того, музей располагает солидным собранием голландской живописи 17 века.

### Королёв Геннадий Георгиевич (22.11.1913, Ногинск, — 1995, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (1994). Кандидат искусствоведения, про-

фессор (1965). В 1945 окончил Московский художественный институт имени В.И. Сурикова. Учился у С.В. Герасимова, В.В. Почталова, Н.Х. Максимова. В 1950 окончил аспирантуру с учёной степенью кандидата искусствоведения. Преподавал в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова; был ассистентом у Д.К. Мочальского. В 1952 ему было присвоено звание доцента, в 1965 — звание профессора. Жил и работал в Москве. Писал в жанрах пейзажа, портрета, жанровой картины. В числе наиболее известных работ: «Луна» (1950), «Пейзаж» (1958), «Черёмушки» (1960). Участник выставок «Всесоюзная художественная выставка» (Москва, 1946), «Советская Россия» (Москва, 1960). Картины К. находятся в художественных музеях Куйбышева, Саратова, Югославии, Греции, а также в частных коллекциях во Франции, Корее, Японии, США, Германии.

### Корпóра Антонио (*Corpora Antonio*) (1909, Тунис, — 6.9.2004, Рим), итальянский художник

» Учился в Школе изящных искусств в Тунисе. С 1930 жил во Флоренции, с 1939 — в Риме. В 1946 принял участие в создании группы художников-неокубистов; затем присоединился к «Новому фронту искусств», в 1950 вошёл в группу «Восемь». Пройдя кубический период, в 1949 обратился к абстрактной живописи. С 1953—54 примкнул к направлению «ар информель» («Великая любовь», 1958).



Королёв Г.Г. Пейзаж. 1958

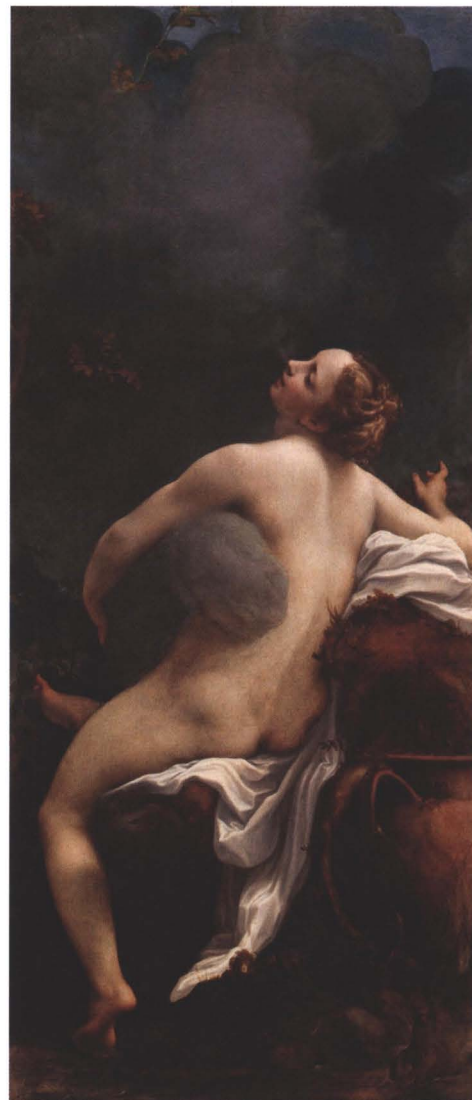


**Корпусная живопись** (от лат. *corpus* — тело), пастозная живопись, письмо плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем краски, имеющим рельефную фактуру (в отличие от тонкослойной, просвечивающей, полупрозрачной живописи), главным образом в масляной живописи, технике темпери и гуаши

**88 Корреджо** *Антонио (Correggio Antonio) (прозвище Антонио Аллегри; Antonio Allegri) (около 1489, Корреджо, близ Пармы, — около 5.3.1534, там же), итальянский художник*

» Выходец из провинциальной художественной среды, в юности соприкоснувшийся с традициями А. Мантеньи и окончательно сформировавшийся в контакте с различными школами живописи Высокого Возрождения — от флорентийско-ромской до ломбардских последователей Леонардо да Винчи, — К. нашёл свой, особый путь в итальянском искусстве первой трети 16 в. Его творчество не вписывается в традиционные рамки Высокого Возрождения и в то же время почти не имеет точек соприкосновения со складывающимся в 1520—1530-е маньеристическим направлением. Наделённый мощным художественным темпераментом, тягой к новизне, богатством фантазии, утончённым даром живописца, К. обогатил итальянскую живопись изобразительными и образно-эмоциональными открытиями, предвосхитившими живопись итальянского барокко 17 в. Двадцатилетний творческий путь К. отмечен созданием серии больших алтарных картин («Мадонна со святым Франциском», 1514—15; «Мадонна со святым Себастьяном», ок. 1524—26, обе — Дрезден, Картинная галерея; «Мадонна со святым Иеронимом», т. н. «День», ок. 1524, Парма, Национальная галерея; «Рождество», т. н. «Ночь», ок. 1527—30, Дрезден, Картинная галерея; «Мадонна делла Скоделла», ок. 1526—30, Парма, Национальная галерея; «Мадонна со святым Георгием», ок. 1530—32, Дрезден, Картинная галерея). Начав с традиционного для итальянской алтарной картины начала 16 в. типа торжественного алтаря с Мадонной на троне и стоящими у его подножия святыми и внося в эту схему объединяющую персонажей религиозную эмоциональность и плавно перетекающее от фигуры к фигуре движение, К. ввёл затем в алтарные композиции новые темы — небесное явление Мадонны взволнованным святым,

ночное Рождество, отдых на пути в Египет. Он внёс в композиции театрализованность, религиозную аффектацию, сочетал величественность с камерными мотивами, героизированность с нежностью и чувственностью, экспрессию поз и жестов с живописной мягкостью и тонко переданными эффектами яркого солнечного света, полутонов вечернего света, ночного освещения. Камерное начало, утончённость и чувственная красота образов характерны для религиозных композиций К. небольшого формата и его мифологических композиций («Отдых на пути в Египет», ок. 1518, Флоренция, галерея Уффици; «Мадонна делла Латте», ок. 1523, Будапешт, Музей изобразительных искусств; «Мадонна с корзинкой», ок. 1523—24, Лондон, Национальная галерея; «Поклонение Мадонны Младенцу», ок. 1522, Флоренция, галерея Уффици; «Даная», ок. 1531, Рим, галерея Боргезе; Ганимед; «Юпитер и Ио», обе — ок. 1530, Вена, Музей истории искусства; «Леда», ок. 1532—33, Берлин, Государственные музеи). Новаторский характер творчества Корреджо особенно полно проявился в его росписях. В первой из них — очаровательном маленьком ансамбле Камера ди Сан Паоло (1519, Парма, монастырь Сан Паоло) — Корреджо использовал утончённые иллюзионистические эффекты, уподобив при помощи своих фресок свод небольшого квадратного помещения шатру густо увитой виноградными лозами беседки, в круглые окна которой заглядывают шаловливые путти; ансамбль дополняют изображённые в иллюзорных люнетах в основании свода мифологические сцены, с филигранной тонкостью написанные гризайлью и имитирующие скульптуры. В росписи купола церкви Сан Джованни Эвангелиста (1520—1521, Парма) Корреджо первым из живописцев XVI в. «прорывает» поверхность купола, изображая разверстые небеса и парящего в них Христа, представленного в ракурсе снизу, как и восседающие в облаках апостолы. В росписях купола пармского собора (1524—1530) Корреджо усложняет этот эффект: восьмигранный купол превращен в глубокое, необъятное пространство неба со множеством парящих в облаках фигур и озаряющим центр небесного свода сиянием, в котором предстает стремительно слетающая с небес фигура Христа (или архангела Гавриила), чтобы принять душу Мадонны. Росписи купола пармского собора стали образцом для купольных росписей художников позднего маньеризма и барокко.



Корреджо А. «Юпитер и Ио». Около 1531)



Корреджо А. Портрет дамы. Около 1518



**Корренте** (*corrente* — быстрый, текущий), художественное направление в итальянской живописи, развивавшееся в Милане в 1938—43

» В формальном плане К. занимало полемическую позицию по отношению к эстетике *новеченто*, выступая за новые способы свободного выражения любой формальной догмы и ратуя за «выразительный крик и демонстрацию гнева, любви, справедливости на улицах и в торжест-

венной тишине музеев». Абсолютную формальную свободу К. отражало требование разрыва с официальной риторикой, не впадавшее, однако, в формы лишённого чёткого содержания искусства. Тема места художника в обществе и его политическая и социальная ответственность была одним из основных мотивов этого движения: «Мы хотим создать живописный язык на революционной основе. С помощью живописи мы хотим поднять флаги». Культурной автономии фашистского режима и риторике «италийской традиции» К. противопоставляло единство итальянской живописи с более широким культурным полем, отсылающим к французской романтической живописи, В. ван Гогу, Дж. Энсору, немецким экспрессионистам (см. *Экспрессионизм*) и фовистам (см. *Фовизм*). Зарождение К. связано с журналом «*Vita Giovane*», основанным в 1938 в Милане художником Э. Треккани; здесь излагались принципы, давшие жизнь движению, к-рое объединило в основном миланских живописцев: Р. Биролли, А. Бадоди, Сассу, И. Валенти, Р. Гуттузо, Э. Морлотти, Э. Треккани, Кассинари и др. Хотя всех их объединяла одна общая цель — борьба против официального искусства, — утверждение свободы, осознание своих прав и готовность их поддерживать вскоре раскололо группу на две тенденции. Одна — более реалистичная, связанная политическими и социальными обязательствами (Гуттузо, Морлотти, Треккани); другая — направленная скорее на поиск лирической и поэтической экспрессии (Биролли, Кассинари, Валенти). Другие художники представляли внутри К. фантастическую и сверхреальную интерпретацию экспрессионизма, очень близкого «римской школе» (Сассу и Бадоди). Первая выставка К. состоялась в 1939 в Милане. Вскоре одна за другой открылись многочисленные экспозиции в галерее Боттега ди Корренте, ставшей центром движения и издавшей серию монографий, а также недолго просуществовавшую газету «Корренте» (издавалась с декабря 1939). Участие художников группы в выставках на приз Бергамо в 1940 и в 1942 увеличило популярность движения. В 1942 началась полемика по поводу присуждения второго приза «Распятие» Гуттузо, в к-ром традиционный религиозный сюжет был переведён на грубый и выразительный язык военной драмы, что превратило эту картину в своеобразный манифест (это характерно и для более ранних работ Гуттузо, выставленных в галерее Барбару в Милане в 1941).

С 1942 центром движения стала галерея делла Слига в Милане, однако многие художники уже отошли от группы, участвуя в политических событиях того времени. Произведения тех лет, действительно, были обусловлены этой политической и социальной деятельностью (серия рисунков о войне Гуттузо и Биролли, 1944). В дальнейшем художники направления К. объединились в ассоциацию «Новый фронт искусства», первая послевоенная выставка которой прошла в 1947 в Милане. «Новый фронт искусства» опирался на идеи, сформулированные К., о социальной ангажированности художника и о поиске образа, лучше всего соответствующего подобным требованиям. В те же годы сильное влияние экспрессионизма П. Пикассо стало играть определяющую роль в творчестве художников К. Большая выставка движения прошла в 1963 в центре Оливетти в Ивреа.

**Кортёна** Пьетро да; см. *Пьетро да Кортёна*

**Косарек Адольф** (*Kosarek Adolf*) (6.1.1830, Гералец, — 29.10.1859, Прага), чешский художник

» Окончил Пражскую академию художеств (1855). Создатель чешской школы реалистического пейзажа. В своих работах воссоздал реалистический пейзаж Моравии («Летний пейзаж», 1859). Творчество К. эволюционировало от идеализированного романтического пейзажа к реалистическому пейзажу, написанному с натуры.

**Коси́нский Юзеф** (*Kosinski Jozef*) (1753, Краков, — 1.4.1821, Варшава), польский художник-портретист

» Родился в шляхетской семье. Учился живописи у итальянского художника М. Бачиарелли. Совершил путешествие в Италию. Позднее состоял придворным художником при дворе польского короля Станислава Августа. Писал портреты короля и придворных, а также известных деятелей своего времени — Тадеуша Костюшко, Изабеллы Чарторыской, Мауриция Гауке и др. В Варшаве у К. было много учеников. Многие из работ художника закончены его учениками. Произведения К. хранятся в музеях Варшавы и Кракова. Награждён медалью *Vene Merentibus* («Добрых заслуг»).

**Косса Франческо дель** (*Cossa Francesco del*) (ок. 1436, Феррара, — 1477, Болонья), итальян-



Ф. дель Косса. «Святой Франческо Феррер». Алтарь Гриффони. Главная створка. Ок. 1473





Ф. дель Косса. «Благовещение». Алтарная композиция. 1475—1476

ский художник, представитель феррарской школы

Унаследовал от своего старшего современника К. Туры такие характерные для стилистики этой школы черты, как резкая, иногда граничащая с гротеском характерность образов, напряжённость ритма, жесткость моделировки форм, эмалевая драгоценность цвета. В то же время более заметное воздействие на творческое формирование К. оказал А. Мантенья с его классическими интонациями и богатым арсеналом художественных средств. Большое значение для художника имело и знакомство с работами Пьеро делла Франческа, о чём свидетельствуют тонкость передачи света и изысканная холодная тональность работ К., его интерес к передаче сложных пространственных структур. Самой значительной работой феррарского периода К. являются фресковые композиции «Март», «Апрель», «Май», входящие в выполненный группой феррарских художников

цикл «Двенадцать месяцев» (ок. 1469—70, Феррара, палаццо Скифанойа). Программа росписей, в к-рых каждому месяцу отведены три расположенных друг над другом регистра, построена на гуманистических и средневековых астрологических представлениях и включает изображения символов месяцев и их декад (средний регистр), триумфы античных божеств и сцены человеческих занятий (верхний регистр) и эпизоды жизни двора герцога Борсо д'Эсте (нижний регистр). Усложнённости этого замысла соответствует образный строй и живописный язык росписей К. с их утрированной остротой, декоративностью, светской изысканностью. Особенно впечатляют аллегорические фигуры, персонифицирующие декады месяцев, наделённые тревожной, почти патетической жизненной силой. Болонский период творчества К. представляют «Алтарь Гриффони» (ок. 1473; главная створка, «Святой Франческо Феррер», Лондон, Националь-

ная галерея; боковые створки: «Иоанн Креститель» и «Апостол Пётр», Милан, галерея Брера) и алтарная композиция «Благовещение» (ок. 1475—76, Дрезден, Картинная галерея). Они являются вершиной его живописного мастерства, соединяя скульптурную отчётливость лепки форм, как бы извлечённых из драгоценного твёрдого материала, эмалевое свечение рубиново-красных, густо-синих, серебристо-розовых, изумрудно-зелёных тонов одежд с тонкостью передачи яркого, заполняющего пространство света. Праздничное великолепие, свойственное этим работам, достигает своего апогея в «Благовещении», решённом как театрализованное светское зрелище.

**Коссирс Ян (Cossiers Jan)** (крещён 15.7.1600, Антверпен, — 4.7.1671, там же), фламандский художник эпохи барокко

Ученик К. де Виса. В 1628 вступил, а в 1639—41 стал деканом Гильдии Святого Луки. Писал картины на религиозные и мифологические сюжеты, близкие по стилю к М. да Караважо. Одним из главных творений мастера являются 7 картин («Сцены из жизни Христа» и «Жизнь Святой Терезы»), написанные для Бегинача в Мехелене. В 1635 вместе с П.П. Рубенсом К. исполнил эскизы для праздничного убранства Антверпена по случаю въезда кардинала-инфанта Фердинанда.

**Коста Лоренцо (Costa Lorenzo)** (ок. 1460, Феррара, — 5.3.1535, Мантуя), итальянский художник

Как художник сформировался под влиянием Э. де Роберти в период, когда феррарский мастер работал в Болонье при дворе Джованни II Бентивольо. Известно, что ок. 1483 К. исполнил фреску «Разрушение Трои» (не сохранилась); документы свидетельствуют о его деятельности в Болонье начиная с 1485. Именно в этот период, находясь под влиянием искусства Роберти, К. создал прекрасный алтарь с изображением «Мадонны с четырьмя святыми» (не сохранилась, прежде — в Берлинском музее) для церкви Санта-Мария делле Рондини в Болонье, боковые пилястры к-рого (8 святых) находятся ныне в музее Атланты (соборная Кресса). Также первыми годами творчества К. датируются «Распятие» (Альтенбург, музей), подписной «Святой Себастьян» (Дрезден, Картинная галерея) и картон для центрального витража церкви Сан-Джованни ин Монте. В 1488—90 художник со-





Коста Л. «Концерт». 1490

здал большие картины в капелле Бентивольо церкви Сан-Джакомо с изображением «Джованни II Бентивольо с семьёй, поклоняющихся Мадонне на троне», «Триумф Смерти» и «Триумф Славы». В 1492 К. исполнил алтарь для капеллы Росси церкви Сан-Петронио («Мадонна на троне со святыми Себастьяном, Иаковом, Иеронимом и Георгием»). В этом произведении наиболее отчётливо прослеживается феррарская стилистическая традиция К. Туры и Роберти. Эволюция К. как художника сближала его сначала с тосканской традицией, о чём свидетельствует «Мадонна с четырьмя святыми» из капеллы Гедини церкви Сан-Джованни ин Монте (1497), а потом, с 1499, когда была написана пределла полиптиха «Поклонение волхвов» (Милан, пинакотекка Брера), его фантазия и предманьеристическое ощущение достигло тончайшего ритмичного классицизма Перуджино (значительное произведение к-рого «Мадонна со свя-

тыми» появилось в том же году в Болонье) и окончательно подвело его к своенравным ритмам и элегическому настроению. Именно в этом духе написаны многочисленные работы художника болонского периода (до 1506) — от большого алтаря из церкви Сан-Джованни ин Монте («Коронование Марии со святыми», 1501) до алтаря из церкви Сан-Мартино («Успение Марии») и фресок, написанных вместе с Франча и А. Аспертини в оратории Санта-Чечилия в церкви Сан-Джакомо («Сцены из жизни святой Чечилии и Валериана», 1505—06). Покинув Болонью, К. работал при дворе Изабеллы д'Эсте в Мантуе, где создал произведения, в к-рых уже чувствуется упадок его вдохновения. Однако две композиции, исполненные для студиоло Изабеллы д'Эсте («Царство Муз», Париж, Лувр), свидетельствуют о прежнем таланте художника и его интеллектуальном вдохновении.

**Костанди Кириак Константинович** [21.9 (3.10).1852, с. Дофиновка Одесской губ., — 31.10.1921, Одесса], российский художник, представитель импрессионизма

» Действительный член С.-Петербургской АХ (1907). Сын греческого иммигранта К. Василькети, чьё видеоизменённое отчество (Константиниди), по-видимому, и стало основой фамилии К. В возрасте девяти лет остался без отца, работал в бакалейной лавке и винном погребе в Одессе. С 1868 служил ретушёром в фотомастерской, где получил первоначальное художествен-



Костанди К.К. «Цветущая сирень». 1902



ное образование. Занимался в рисовальной школе Одесского общества изящных искусств (с 1870), а затем в С.-Петербургской академии художеств (1874–82) у П.П. *Чистякова*; пользовался также советами И.Н. *Крамского* и А.И. *Куинджи*. В 1885 вернулся в Одессу. Был членом «Товарищества передвижников» (с 1897), а также одним из членов-учредителей близкого последним «Товарищества южнорусских художников» (с 1890; в 1892–1919 занимал пост председателя этого объединения). В 1887 побывал в ряде стран Западной Европы (Франция, Австро-Венгрия, Германия, Италия), испытал глубокое воздействие французских импрессионистов. В 1900 на Всемирной выставке в Париже был отмечен серебряной медалью. Долгие годы (с 1885) преподавал в Одесском художественном училище. После революции работал экспертом местной комиссии по охране памятников старины, участвовал в реорганизации училища и Музея изящных искусств. Жанровые картины К. отразили характерный для того времени распад больших живописных сцен на лирические этюды на-



Костанди К.К. «Ранняя весна». 1915



Костанди К.К. «Страстной четверг на Севере». 1904

строения [«У больного товарища», 1884, Государственная Третьяковская галерея; «В люди», 1885; «Поздние сумерки» («Баба с короной»), 1893; «Ранняя весна», 1896; все три работы — Киев, Музей украинского искусства; «Пастушок. Мальчик с гусями», 1918; «Вечер. Скрипач», 1919; обе картины — Одесса, Художественный музей]. Оставил немало пейзажей окрестностей Одессы, где зыбкая, переливчатая стихия света неизменно доминирует над конкретным видом, обычно очень простым. Произведения К. находятся во многих музейных собраниях, в т. ч. Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Одесской государственной картинной галерее, Музее украинского искусства в Киеве и др.

**Костецкий Александр Владимирович** (14.11.1954, Киев, — 4.1.2010, там же), украинский художник

» Член Национального союза художников Украины (2003). Сын художника В.Н. *Костецкого* и скульптора Г.Н. Новокрещеновой. Окончил киевскую Художественную школу (1975) и Киевский государственный художественный институт (1979). С детства увлекался изображением забытых цивилизаций, фантастическими персонажами. В период существования совет-





Костецкий А.В. «Цветы». 1978

ского строя писал картины в жанре соцреализма, одновременно выставлялся на андеграундных выставках с написанными «для себя» полотнами, не соответствовавшими канонам официального искусства. В 1988—92 жил и работал в Нью-Йорке. Писал картины в жанре мистического сюрреализма; его творчество сравнивали с творчеством С. Дали. В его полотнах представлен широкий спектр методов передачи внутренних состояний, что относится к сфере внутреннего путешествия. Для работ К. характерны тонкая проработка деталей, блестящее владение техникой рисунка, поразительное чувство цвета.

**Костецкий Владимир Николаевич** [28.8 (10.9).1905, с. Холмы, ныне Корюковского р-на Черниговской обл., — 26.5.1968, Киев], украинский художник

» Член-корреспондент Академии художеств СССР (1967). Отец А.В. Костецкого. Окончил Киевский художественный ин-т (1928). Ученик Ф.Г. Кричевского. В годы Великой Отечественной войны 1941—45 жил в Оренбурге, рисовал плакаты, листовки, портреты. Жанрист, наиболее яркие произведения — «Допрос врага» (1937), «Возвращение» (1947).

пани и Латинской Америки 19 века

» В основе К. (часто связанного с научным изучением страны) лежало стремление к документально верному изображению природы, внимательному и точному воспроизведению характерных черт и красочных особенностей народной жизни и быта; вместе с тем этнографический мотив в произведениях костумбристов нередко превращается в любовно воссозданную, подчас идиллическую жанровую сцену. К. осознал эстетическую ценность природы и событий повседневной жизни, ввёл в круг латиноамериканского искусства образы простых людей. Представители К: В.П. де Ландаусе и Ф. Миаде (Куба), Р. Торрес Мендес (Колумбия), К. Морель (Аргентина), Х.М. Беснеси-Иригойен (Уругвай), М.А. Каро (Чили), Х.А. Аррьета (Мексика) и др. К. сыграл важную роль в графике и живописи стран Латинской Америки, способствовал развитию реализма в литературе и искусстве Латинской Америки.

**Косьмин Дмитрий Александрович** (28.11.1925, Омск, — 2003), российский художник

» Народный художник РФ (2000). Член Московского союза художников (1954). Участник Великой Отечественной войны 1941—45. Учился в Ташкентском художественном училище и Московском областном

**Костумбрізм** (испан. *costumbrismo*, от *costumbre* — обычай, нрав), направление в литературе и изобразительном искусстве Ис-

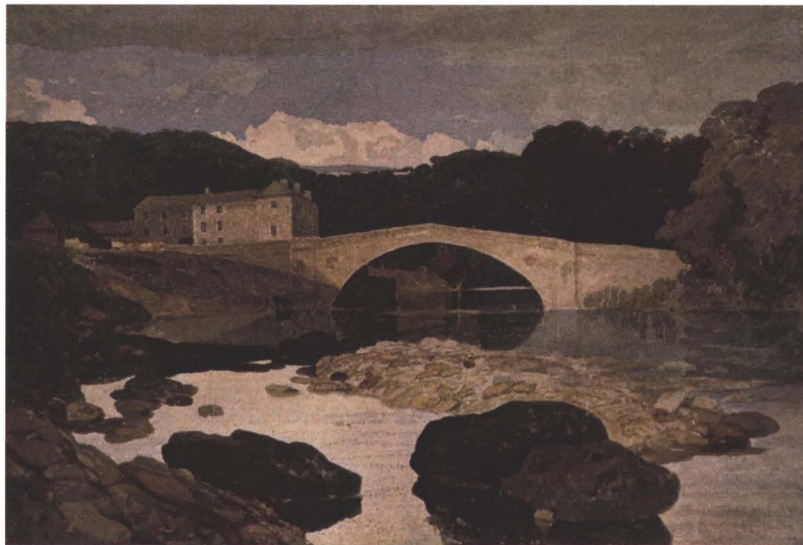


Костецкий В.Н. «Вручение партбилета». 1959



художественном педагогическом училище памяти 1905 года. Уже в ранних произведениях четко определилась приверженность художника к жанровому пейзажу, проявился интерес к природе родной страны. Основной темой творчества стало изображение природы русского севера и Сибири. Был постоянным участником всех основных московских и всероссийских выставок, а также отдельных зарубежных выставок. Жанровое начало в изображении природы на полотнах К. сливается с динамикой выражения. Природа здесь всегда в движении, в полнокровном внутреннем дыхании. Пейзаж весь в движении. Даже в самом обыденном сюжете художник умел подметить эпическое начало. Произведения К. выделяются искренностью, высоким эмоциональным настроением; в них всегда есть чувство Родины, они наполнены любовью к родной природе. Ос-

каторов при киностудии «Союзмультфильм» и начал работать на студии сначала художником-мультипликатором, а затем художником-постановщиком. С 1962 режиссёр. Принимал участие в создании более 80 мультфильмов, в т. ч. «Лягушка-путешественница», «Странная птица», «Старая пластинка». Огромную популярность К. принёс мультфильм «Ну, погоди!» (18 выпусков, ещё 2 сняты сыном К., Алексеем, уже после смерти режиссёра), ставший его визитной карточкой. Увлекался «одушевлением» ритмических, «быстрых» эпизодов. Как режиссёр часто снимал сюжеты для киножурнала «Фитиль», делал анимационные вставки для художественных фильмов «Путешествие в апрель» и «Всё для вас». Автор книги воспоминаний «Ну, Котёночкин, погоди!». Государственная премия СССР (1988).



Котмен Дж.С. «Мост Грета. Йоркшир». 1805

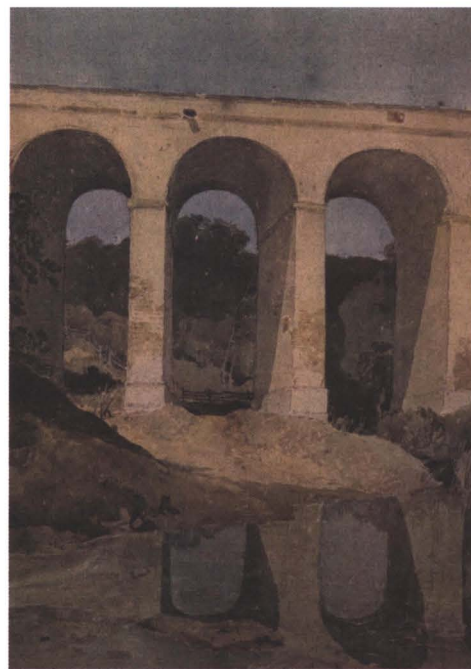
новные работы: «В берёзовой роще» (1963), «Песня весны» (1964), «Русская весна» (1964), «На покое. Сибирь» (1966), «На Енисее» (1968), «Деревня» (1970). Картины находятся в Государственной Третьяковской галерее, Музее изобразительных искусств (Алма-Ата), музеях Новосибирска, Новокузнецка и др., в частных коллекциях Японии, Италии, Франции, Англии, Америки.

**Котёночкин Вячеслав Михайлович** (20.6.1927, Москва, — 20.11.2000, там же), российский художник-мультипликатор, режиссёр

» Народный артист России (1987). В 1947 окончил курсы мультипли-

**Котмен Джон Селл (Cotman John Sell)** (16.5.1782, Норидж, — 24.7.1842, Лондон), британский художник-пейзажист и маринист, представитель Нориджской школы

» Происходил из семьи преуспевающего торговца. В 1798 приехал в Лондон и начал работать для известного издателя Р. Акермана. В следующем году познакомился с доктором Т. Монро, меценатом и коллекционером, и стал членом кружка акварелистов, к-рому тот покровительствовал. С 1800 по 1805 систематически совершал поездки в Уэльс и Йоркшир. В 1803 сблизился с семейством Чомли из Брандсби-Холла, окрестности к-рого вдох-



Котмен Дж.С. «Акведук Черк». Около 1804

новили художника на самые известные его композиции. В эти годы сформировался оригинальный аналитический стиль его раннего периода. К. строил пейзаж большими плоскостями цвета, кристаллизуя объёмы и выявляя структуру композиции. Пространственная глубина в его произведениях основывается на почти геометрически упрощённых планах, сообщающих пейзажному мотиву качество архитектурности. Зеркальная недвижность его прудов и рек исполнена некой хрустальной музыки, а в целом ранние пейзажи мастера чаще всего пустынные, созерцательные и меланхоличны («Мост Грета. Йоркшир», 1805, Лондон, Британский музей; «Затённый пруд», Эдинбург, Национальная галерея Шотландии; «Акведук Черк», ок. 1804, Лондон, Музей Виктории и Альберта; «Новый мост в Дареме», ок. 1805—06, Норидж, частное собрание). Произведения этого периода в известной мере опередили своё время, предвосхитив художественные искания П. Сезанна. К. регулярно выставлялся в Королевской академии художеств в 1800—06. В 1807 вернулся в Норидж, где состоялась его персональная выставка в Нориджском обществе художников, президентом к-рого он стал в 1811. В 1812 переехал в Ярмут, где в нём пробудился интерес к старой архитектуре. В 1816—22 делал зарисовки архитектурных памятников Норфолка, Суффолка и Нормандии. В 1838 выпустил собрание офортов «Liber Studiorum» (48 листов),



к-рые занимают важное место в истории английской гравюры. В 1834 начал преподавать рисунок в Королевском колледже в Лондоне. Искусство К. эволюционировало под влиянием Дж.М.У. Тёрнера. Его живопись становилась все более пастозной и менее оригинальной («Дроп-Гейт», 1826, Лондон, галерея Тейт). Работы художника представлены в Национальной галерее Шотландии (Эдинбург), Городской художественной галерее (Лидс), в Британском музее, Национальной галерее, галерее Тейт, музее Виктории и Альберта (Лондон). Богатая коллекция рисунков и акварелей К. собрана в Норидже. Сыновья К., Майлз Эдмунд и Джон Джозеф, также стали известными художниками.



Котов П.И. Автопортрет. 1951

**Кóтов Пётр Иванович** [26.6 (8.7).1889, слобода Владимировка Астраханской губ., — 4.7.1953, Москва], российский художник

► Заслуженный деятель искусств РСФСР (1946). Действительный член Академии художеств СССР (1949). Учился в С.-Петербургской академии художеств (1909—16) у Ф.А. Рубо и Н.С. Самокиша. С 1923 жил в Москве. Преподавал во ВГИКе (1944—48), Московском художественном институте (1948—51) и др. В своём творчестве К. продолжал традиции русского реалистического искусства. Работал в портретной, исторической и батальной живописи; создал ряд полотен, посвящённых индустриальной теме. Его произведения отличаются глубоким психологизмом, искренностью, колористическим разнообразием. Среди наиболее известных портретов, написанных К., портреты полководцев Г.К. Жукова, К.К. Рокоссовского, И.Х. Баграмяна, академиков



Котис А. «Мать умерла». Около 1868

Н.Н. Бурденко, И.Д. Шадра и Л.О. Орбели, актрис Е.Н. Гоголевой и А.К. Тарасовой. За портрет академика Н.Д. Зелинского удостоен Государственной премии СССР (1948). Произведения К. находятся в собраниях Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи и других музеев Москвы, Астрахани, Брянска, Иркутска, Нижнего Новгорода, Самары, Саратова, а также музеев Армении, Азербайджана, Узбекистана, Украины.

**Кóтсис Александр** (*Kotsis Aleksander*) (30.5.1836, Людвинув, близ Кракова, — 7.8.1877, Подгуже, ныне в черте Кракова), польский художник-реалист

► Учился в Школе изящных искусств в Кракове (1850—60) у В.

Статлера и В. Лужкевича, затем в Академии художеств в Вене (1860—62). После окончания учёбы вернулся в Краков. Писал портреты («Девочка с куклой», 1873; «Рыжеволосая», 1870; «Портрет художницы Юзефины Гепперт», около 1870), жанровые сцены, часто из крестьянской жизни («Мать умерла», около 1868; «Последнее добро», 1870), а также пейзажи («Лето», 1872).

**Ко́ул Томас** (*Cole Thomas*) (1801, Болтон-ле-Мур, Ланкашир, Англия, — 11.2.1848, Кэтскилл, шт. Нью-Йорк), американский художник-пейзажист, основатель Школы реки Гудзон

► В 1819 его семья эмигрировала в США. Основы живописи К. изучил у бродячего портретиста Штай-



Коул Т. «Гора Этна из Таормина». 1844





Коул Т. «Путешествие по жизни. Юность»

на. Начал писать портреты, но его первые работы не имели большого успеха. В 1823 поступил в Пенсильванскую академию изящных искусств в Филадельфии, познакомился с пейзажами Т. Даути и Т. Бирча и сам начал писать пейзажи. В 1825 переехал в Нью-Йорк, где сумел продать несколько своих работ состоятельному коммерсанту Дж. Бруену, к-рый вскоре профинансировал летнюю поездку К. в долину Гудзона. После этой поездки К. написал несколько картин (в т. ч. «Водопад Каатерскилл» и «Вид форта Патнэм»), к-рые принесли ему широкую известность. Работы К. произвели впечатление на Дж. Трамбалла. Этим периодом датируется картина К. «Последний из могиан» (1827, 2 варианта — Хартфорд, Уодсворт Атенеум, и Куперстаун, Нью-Йоркская государственная историческая ассоциация), на создание к-рой его вдохновил только что появившийся роман Ф. Купера. В 1829—31 К. жил в Европе, его выставки прошли в Лондоне (Королевская академия и Британский институт), он побывал в Париже и во Флоренции. Изучение картин старых европейских мастеров позволило ему усовершенствовать палитру и иконографию. Наряду с большими панорамными пейзажами К. писал произведения на фантастические («Чаша Титана», 1833, Нью-Йорк, музей Метрополитен) и аллегорические сюжеты («Курс Империи», 5 картин, 1836, Нью-Йорк, Историческое общество; «Путешествие по жизни», 4 картины, Вашингтон, Национальная галерея; «Мечта архитектора», 1840, Толедо, Огайо,

Музей искусства). Разочарованный равнодушием публики к его работам, К. вновь уехал в Европу, в 1841—42 путешествовал по Франции, Греции, Швейцарии и Италии. После возвращения писал религиозные картины. К. — крупнейший представитель и создатель «школы реки Гудзон», в к-рую входило более 50 пейзажистов. Школа прославляла дикую природу Америки и ставила под сомнение развитие и положительный характер технического прогресса. Произведения К. представлены главным образом в Нью-Йорке (музей Метрополитен и Историческое общество), а также в Вашингтоне, Балтиморе, Чикаго, Детройте, Хартфорде, Кливленде, Провиденсе.



Коул Т. «Путешествие по жизни. Детство»

**Кофи Антубам** (*Kofi Antubam*) (1922—3.4.1964, Ачимота, близ Аккры), ганский художник

» Учился в Художественной школе Голдсмита-колледжа при Лондонском университете (1948—50). В 1962—64 преподавал в Художественной школе в Ачимоте. Работал в традициях народного искусства Африки. Стремился заложить основы современной национальной школы искусства. Занимался общественной деятельностью. Произведения: деревянные рельефы на фасаде парламента в Аккре (1950-е), росписи здания ООН в Женеве (1960—62), серия гравюр на дереве «Жизнь и быт африканского народа» (1959—61), отличающаяся мягкостью линий, игрой светотени.

**Кох Йозеф Антон** (*Koch Josef Anton*) (27.7.1768, Обергизельн, Тироль—12.1.1839, Рим), немецкий художник

» С 1795 работал в Риме, где жил безвыездно, за исключением поездки в Вену (1795—1812). Обучался у А.А. Карстенса. Под его влиянием сначала увлёкся рисунком, гравюрой; с 1803 стал работать в живописи. Сблизился в Риме с кругом северных мастеров (Б. Торвальдсеном, назарейцами), находился под влиянием эстетических идей А.В. и Ф. Шлегелей, Ф. Шиллера; принимал участие в дискуссиях художников в кафе «Греко» в Риме. Много рисовал в Риме и его окрестностях (Олевано, Субиано, Тиволи) совместно с художниками-назарейцами — в росписях казино Массимо в парке виллы князя К. Массимо в Риме. Рисунки К. «Вид от Олевано с пастухом и автопортретом» (ок.





Кох Я.А. «Пейзаж с радугой». 1815

1823, Копенгаген, Музей Торвальдсена), «Вид от сада монастыря Сан Исидоро в Риме» (Штутгарт, Государственная художественная галерея), акварель «Аполлон с пастухами в горном пейзаже» (1792, Берлин, Государственные музеи) правдиво передают бескрайние просторы итальянских пейзажных ландшафтов. Как и в рисунках назарейцев, изображение сцен из современной жизни или мифологического стаффажа придают им то удивительную реалистическую конкретность, то характер идеального героического пейзажа. Переплетение «языческого» и «христианского» в культуре Рима, волновавшее художников нач. 19 в., когда на смену идеалам неоклассицизма приходили новые романтические воззрения на мир природы и человека, тонко передано в живописных пейзажах К. В свои полотна художник ввёл библейский и мифологический стаффаж, «языческое» и «христианское» звучат в его произведениях как антитеза, как два пласта истории человечества. Полотна «Пейзаж с радугой» (1815, Мюнхен, Новая пинакотекa), «Грозовой пейзаж с двумя всадниками» (1800, Киль, Художественный музей) передают величие природного универсума, подобно произведениям Н. Пуссена и К.

Лоррена, но одновременно в них выражены сентиментальные переживания художника 19 в., претворяющего эти конкретные виды в духе классицизма Шиллера. Мир пейзажей К. созвучен идиллической поэзии швейцарского поэта С. Гесснера, произведения которого были популярны на рубеже 18—19 вв. Рисунок «Аркадийский пейзаж с пастухом и девушкой у ручья» (1792, Штутгарт, Городское графическое

собрание) поэтично воссоздаёт мир счастливой античной Аркадии, эллинское чувство природы и наслаждения жизнью. И всё же мир христианский вызывал у К. как у художника переходной эпохи рубежа веков неменьший интерес. Поэтому он любил посещать парк виллы Негрони-Перетти, где зарисовывал раннехристианскую базилику Санта Мария Маджоре, построенную папой Либерием в 352, впоследствии перестроенную и ставшую крупнейшей христианской базиликой Рима. Увлечение рисунком и гравюрой К. пронёс через всю жизнь. Исполненные чёткой контурной линией в манере графики рубежа веков его рисунки высоко ценили современники. Широкую известность приобрели рисунки К. к «Песням Оссиана» (1796—97), серия гравюр «Аргонавты» (1797—98), исполненная по рисункам А.Я. Карстенса, серия гравюр «Виды Рима» (1810—11; 1830—32, Эссен, Музей Фолькванг). Художник вошёл в историю искусства как видный мастер искусства «около 1800 года».

**Кох Пейке (Koch Pyke)** (15.7.1901, Беек, — 27.10.1991, Утрехт), нидерландский художник, график, виднейший представитель магического реализма в Нидерландах

» В 1920—27 изучал право в Утрехтском ун-те, но не завершил обучение, предпочтя стать свободным художником. Он посещал лекции и изучал книги по технике живописи, стремясь к техническому совершенству. В 1927 выполнил свою первую картину и принял с ней участие в художественной выставке. К., наряду с К. Виллинком, был одной из главных фигур возникшего в Нидерландах в 1920-е течение *магического реализма*, на к-рое оказали



Коцебу А.Е. «Штурм крепости Нотебург 11 октября 1702 года». 1846





Кох П. «Женщины на улице». 1962—1964

сильное влияние сюрреализм и немецкие кинофильмы 1920-х и 1930-х. В начале 1930-х писал главным образом портреты и пейзажи. В 1938—40 совершил путешествие по Италии, где проникся симпатией к фашизму. В 1940 стал членом нидерландского Национал-социалистического движения. После поездки в Берлин (январь 1941) К., по его признанию, разочаровался в национал-социализме и в апреле 1941 вышел из НСД. В период германской оккупации Нидерландов создавал лишь произведения небольшого размера, в основном натюрморты и картины звёздного неба. В 1950 ему было запрещено в течение года участвовать в выставках из-за его связей с нацистами. В дальнейшем критика воспринимала его творчество с учётом этого факта. Написанные в послевоенный период картины К. светлее, в них больше цвета. Его портреты этого времени непосредственно напоминают портреты итальянского Возрождения. В последние годы жизни К. страдал болезнью Альцгеймера. За 55 лет творческой деятельности он создал 120 картин и

65 рисунков, а также небольшое количество почтовых марок, экслибрисов, театральных декораций и других произведений.

**Коцебу́ Александр Евстафьевич** [9(21).6.1815, Кёнигсберг, Прус-

сия, — 16(28).2.1889, Мюнхен], российский художник-баталист

» Действительный член Императорской академии художеств (1850), профессор (1858). Окончил 2-й Кадетский корпус (1834), служил корнетом в лейб-гвардии Литовском полку (1835—37), однако увлечение живописью побудило его выйти в отставку. В 1839—44 занимался в классе баталической живописи Академии художеств под руководством А.И. Зауервейда; при этом показал такие успехи, что в конце обучения сам император Николай I дал ему заказ на написание картин. В пенсиейерской поездке за границу (1847—48) посетил ряд мест сражений русской армии, что позволило ему в дальнейшем достоверно изображать их на своих полотнах. На протяжении всей жизни К. работал над выполнением официальных правительственных заказов для Зимнего дворца. Автор больших парадных картин панорамного характера, отразивших важнейшие события русской военной истории 18—19 вв. Важнейшие работы: картины, посвящённые Северной войне 1700—21 («Сражение под Нарвой 19 ноября 1700 года», «Штурм крепости Нотебург 11 октября 1702 года»), Семилетней войне 1756—63 («Сражение под Гросс-Эберсдорфом», «Сражение при Цорндорфе», «Взятие Берлина»), Итальянско-швейцарскому походу А.В. Суворова («Русские в битве при Требии», «Переход русских войск через Чёртов мост в 1799», «Битва при Нови»), Отечественной войне 1812 («Лейб-гвардии Измайловский полк в сражении при Бородине»). Умер во время работы над полотном «Взятие Шипки», посвящённом Русско-турецкой войне 1877—78.



Коцебу А.Е. «Взятие крепости Кольберг». 1852



# Крамской Иван Николаевич

## «Христос в пустыне»

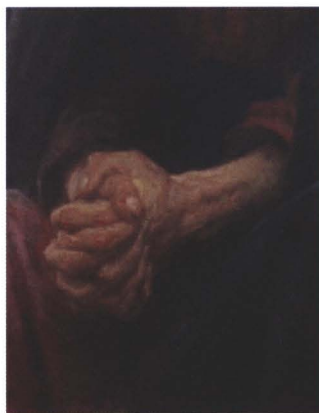
1872 год

Холст, масло, 180 × 210 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

Картина занимает особое место в творческой биографии живописца. Главная мысль Крамского тех лет, сильно занимавшая его, — это трагедия жизни тех высоких натур, которые добровольно отказались от личного счастья ради благополучия других людей. Самым высшим и чистым образом, который художник мог найти для выражения своей идеи, был Христос. Картина «Христос в пустыне» решена Крамским в холодной цветовой гамме, передающей тона раннего рассвета, когда сквозь предутреннюю мглу начинают мерцать оживающие краски дня. Этот час на исходе ночи соответствует тексту Евангелия и вместе с тем символизирует начало новой жизни человека. Фигура Христа одновременно и господствует на полотне, и, несмотря на одиночество, находится в гармонии с суровым миром картины. Здесь нет места ясным и радостным тонам, как нет места наивной светлой вере. Вера Христа обретается в глубоких размышлениях, в мучительном борении духа, в противостоянии миру и самому себе. Художник хотел изобразить героя, совершившего нелёгкий выбор и предчувствующего трагическую развязку.



На розовеющем горизонте угадывается восход. Как посреди холода и мрака пустыни рождается свет, так внутри изображённого человека рождается воля к преодолению мрака и хаоса окружающей жизни.



Горизонтальный формат давал возможность представить панораму бескрайней каменной пустыни, по которой в немом молчании день и ночь брёл одинокий человек. Прообразом пустыни послужил древний город Чуфут-Кале.

Следы глубоких переживаний видны на уставшем, помрачневшем лице Христа, однако оно выражает не только страдание, но и невероятную силу воли и готовность сделать первый шаг на каменном пути, ведущем к Голгофе.

Крамской долго искал наиболее выразительные средства психологической характеристики героя: жесты рук, рисунок одежды... В итоге выбрал самые простые — стиснутые руки Христа иллюстрируют интенсивность его внутренних борений.







◀ Одевание Христа написано сдержанно, без акцента на детали. Это позволило максимально ярко выделить лицо и руки, что необходимо для психологической убедительности образа.

Созданный Крамским образ не божественен и не сверхъестествен. Ноги Христа изранены об острые камни. Утренним раздумьям героя предшествовала бессонная ночь и долгий путь по пустыне во тьме.







## «Неизвестная»

1883 год

Холст, масло, 75,5 × 99 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Назвав картину «Неизвестная», художник окружил её ореолом таинственности. На картине изображена молодая женщина в коляске на фоне Аничкова дворца в Санкт-Петербурге. Её костюм, соответствующий новейшим тенденциям моды того времени, выдаёт принадлежность к «дамам полусвета».

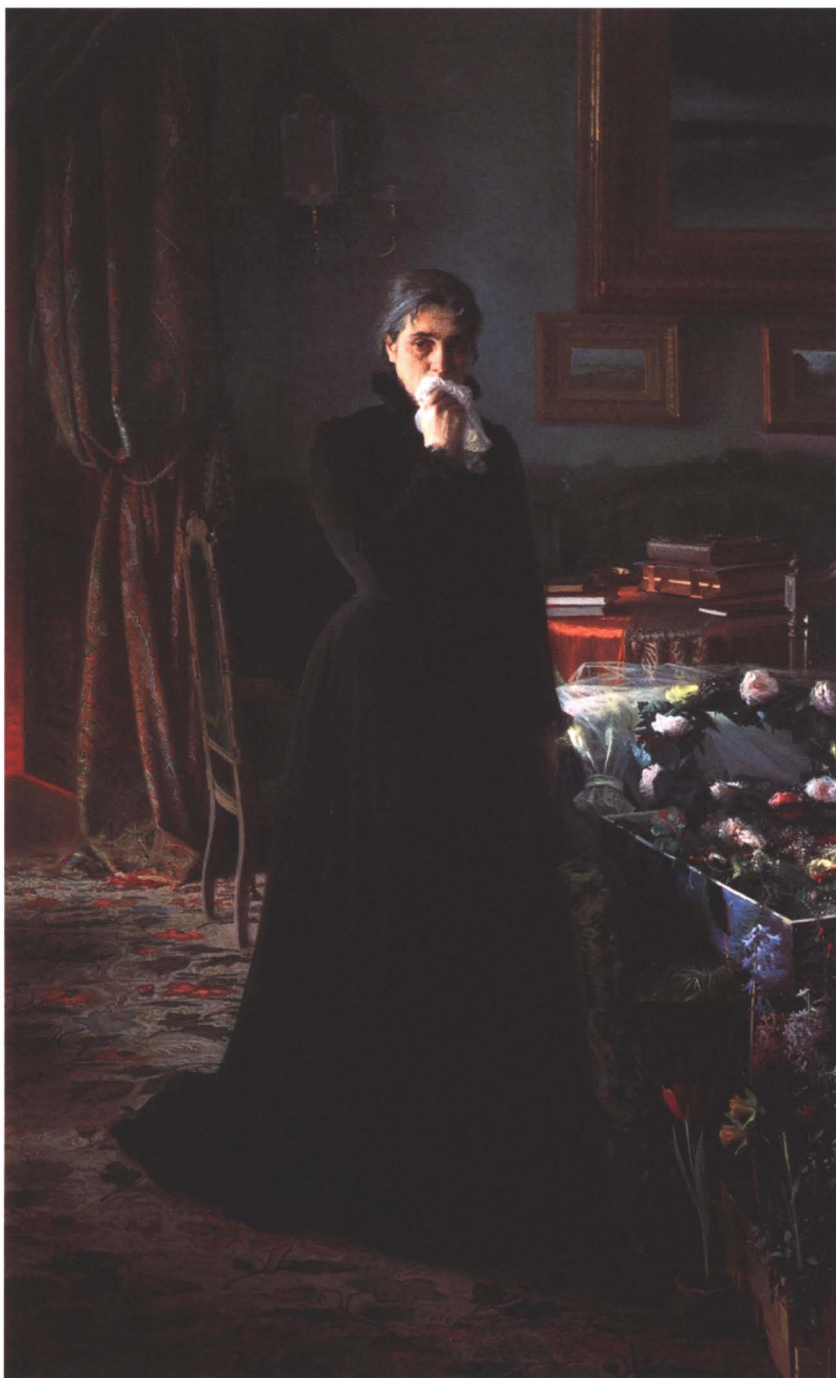


Фонem для портрета является белый город. Изображение дамы в экипаже не погружено в атмосферу морозного зимнего дня, не растворяется в пейзаже, а помещено как бы перед ним, что усиливает впечатление вызова, красоты, выставленной напоказ.

Крамской подчёркивает некоторый демонизм черт героини — чувственные губы, глаза, подёрнутые поволокой, густые, с ломаным изгибом брови. Он увлечён чувственной, почти дразнящей красотой: нежной смуглой кожей, бархатными ресницами, чуть надменным прищуром тёмных глаз.







## «Неутешное горе»

1884 год

Холст, масло, 228 × 141 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

«Неутешное горе» — последняя по времени создания большая картина Крамского, навеянная тяжёлыми личными переживаниями, смертью двух младших сыновей. В героине полотна читаются черты жены Крамского, Софьи Николаевны. Крамской писал «тишину высказывания» материнского горя. Всё внутреннее движение сосредоточено в глазах героини, полных неизбывной тоски, и руках, прижимающих к губам платок, — это единственные светлые пятна в композиции, остальное как бы уходит в тень. Символичны красный цветок в горшке, тянущийся вверх, подсказывающая, насколько хрупка человеческая жизнь, и большая картина, висящая на стене, — фрагмент «Чёрного моря» Айвазовского: она позволяет сравнить жизнь человека с жизнью морской стихии.



◀ Яркий венок, положенный на гроб, резко контрастирует с траурным платьем убитой горем матери и кажется неуместным — этот диссонанс подчёркивает атмосферу потерянности, царящую в полотне.







Коццарелли Г. «Святые Лючия и Агата». Около 1480

**Коццарелли Гвидоччо** (*Cozzarelli Guidoccio*) (Гвидоччо ди Джованни ди Марко Коццарелли) (1450, Сиена — ум. 1516/17, там же), итальянский художник сиенской школы

► Точно установленной хронологии творчества К. не существует, датировка его работ носит по большей части приблизительный характер. Ученик Маттео ди Джованни, к-рому ранее приписывалась часть произведений К. Работал в мастерской Маттео в 1470—83: писал алтарные картины, традиционные изображения «Мадонны с Младенцем и святыми», занимался книжной миниатюрой, расписывал таволетта и кассоне. В 1481—83 выкладывал мрамором пол сиенского собора, изобразив в технике интарсии «Ливийскую сивиллу». Как и у большинства сиенских мастеров рубежа 15—16 вв., в творчестве К. ощущается отход от сиенской традиции. Большинство хранящихся в различных музеях и частных коллекциях произведений К. представляют собой отдельные части от алтарей: пределы — «Сцены из жизни Марии» (Буоноконvento, музей религиозного искусства). «Оплакивание Христа» (Альтенбург, музей

Линденау), детали или створки алтарей — «Святые Лючия и Агата» (ок. 1480, частное собрание), «Святой Винцент Феррарский» и «Святой Августин» (ок. 1500, Альтенбург, музей Линденау), либо это деревянные панно с античными темами, снятые с кассоне, — «Возвращение Одиссея» (Экуэль, музей искусства Ренессанса), «Тарквиний и Лукреция» (там же). К таким несамостоятельным произведениям относится «Крещение Христа» (1486, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина).

**Кочар Ерванд Семёнович** [15(27).6.1899, Тифлис, ныне Тбилиси, Грузия, — 21.8.1979, Ереван, ныне Армения], армянский художник, представитель символизма и авангарда

► Народный художник Армянской ССР (1965), народный художник СССР (1976). Родился в семье чиновника. По национальности армянин. Увлёкся рисованием в годы учебы в Нерсисяновской семинарии. Учился в тбилисской Школе живописи и скульптуры (1915—18) у Е.М. Татевосяна и в московских Государственных свободных художественных мастерских (1918—19) у П.П. Кончаловского. Вернулся в Тифлис (1919), затем уехал в Константинополь (1921), жил в Венеции (1922—23), где преподавал рисование в школе при армянском монастыре Святого Лазаря. С 1923 жил в Париже. В 1936 переехал в Ереван. Уже в ранних произведениях, а также в работах парижского периода проявились его символистские пристрастия — в укрупнённо-монументальных, приглушённо-таинственных по тону фигурных композициях и натюрмортах, выражающих «вечные темы» человеческого бытия («De profundis», 1919; «Семья — поколения», 1925; обе работы — в Ереване, Картинная галерея Армении; «Девушка с яблоком», 1926, Ереван, частное собрание). По возвращении на историческую родину создал свой главный графический шедевр, цикл иллюстраций к героическому эпосу «Давид Сасунский» (1939, Картинная галерея Армении; последнее издание — 1982), с монохромными гуашами, имитирующими древние, изъеденные временем рельефы ассиро-вавилонского типа. Создал немало мемориальных скульптурных портретов официального типа (композитор Т.Чухаджян, 1946, Ереван, Театр музыкальной комедии; и др.). С годами всё более активно выступал как ваятель-монументалист («Орел Зварт-

ноца» — символический указатель на пути к древнему храму, бронза, 1955). Лучшими его произведениями в этой области являются монументы «Давид Сасунский» (1959) и «Вардан Мамиконян» (предводитель армян в битве с персами на Аварайском поле, 5 в.; 1964; оба — медь, чеканка, установлены в Ереване). Впоследствии решительно вернулся к авангардным поискам своей юности, развивая их в ещё более нетрадиционном и дерзко-экспериментальном ключе. Сочетая черты футуризма и сюрреализма, создавал динамически-«барочные» живописные и графические композиции («Ужасы войны», 1962), а также особого рода «пространственную живопись», трёхмерную, но в то же время насыщенную яркими цветовыми акцентами («Девушка на балконе», 1960).

**Кочергин Эдуард Степанович** (р. 22.9.1937, Ленинград, ныне С.-Петербург), российский художник театра

► Заслуженный деятель искусств РСФСР (1978), народный художник РСФСР (1988). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1988), действительный член Российской академии художеств (1991). В 1952—54 учился в средней художественной школе при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. В 1955 окончил вечернюю художественную школу им. В.А. Серова. В 1956—60 учился в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии на театрально-постановочном факультете. По окончании института работал в Малом государственном академическом театре оперы и балета. В 1961 поступил в творческую группу Художественного фонда, на договорных началах оформлял спектакли и эстрадные программы в различных домах культуры Ленинграда — работников просвещения, им. С.М. Кирова, «Красного Выборжца», им. Ленсовета и др. Одной из первых самостоятельных работ К. было оформление спектакля «Океан» А. Штейна в Драматическом театре Прикарпатского военного округа. В 1963—66 работал главным художником Ленинградского областного театра драмы и комедии; оформил спектакли «Царь Водокрут» Е. Шварца (1963), «Маклена Граса» М. Кулиша (1964), «Между ливнями» Штейна (1964), «Гроссмейстерский бал» И. Штемлера (1966) и др. В 1966—72 главный художник Ленинградского драматического театра им. В.Ф.



Комиссаржевской, в 1970—74 вёл курс композиции на постановочном факультете Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. В театре Комиссаржевской К. оформил спектакли «Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта (1966), «Принц и нищий» по М. Твену (1967), «Старик» М. Горького (1968), «Люди и мыши» Д. Стейнбека (1969) и др. Дипломант и лауреат различных выставок и театральных фестивалей. Оформлял также спектакли в Русском драматическом театре г. Таллин, ТЮЗе им. Ленинского комсомола в Красноярске, Псковском драматическом театре, русском ТЮЗе г. Тбилиси, работал в театрах Москвы — ЦТСА, Малом, театре драмы и комедии на Таганке, «Современнике» и др. С 1972 главный художник ленинградского Большого драматического театра; оформил спектакли «Мольер» М. Булгакова (1973), «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (1974), «История лошади» Л. Толстого (1975), «Молодая хозяйка Нискавуори» Х. Вуолийоки (1976), «Волки и овцы» А. Островского (1980) и мн. др. Этапной в творчестве К. стала встреча с режиссёром Л. Додиним. В соавторстве ими были созданы спектакли «Разбойник» К. Чапека, «Недоросль» Д. Фонвизина, «Живи и помни» по В. Распутину, «Кроткая» по Ф. Достоевскому и др. Государственная премия СССР (1978, 1984).

**Кошелев Николай Андреевич** (3.5.1840, с. Серман, Городищенский у., ныне в Пензенской обл., — 1918, Петроград, ныне С.-Петербург), российский художник

» Сподвижник И.Н. Крамского. Академик (1873), профессор (1878) Императорской академии художеств. Родился в семье крепостного крестьянина. В 1851 был отдан в услужение живописцу-ремесленнику Давыдову в Нижнем Новгороде. Ученичество оказалось неудачным. В 1853 мальчика взяла под своё покровительство местная помещица. Три года он жил в её семье, практически самостоятельно осваивая тонкости живописной техники. В 1856 покровительница свозила К. в Казанское художественное училище, где юноша получил несколько уроков живописи у профессионального преподавателя, итальянского художника Ботелли. Затем последовала самостоятельная работа по росписи церковного иконостаса и стены монастыря и, наконец, поступление в Императорскую академию художеств в С.-Петербурге



Кошелев Н.А. «Дети, катающие пасхальные яйца». 1855



Кошелев Н.А. «Утро в деревне». 1880-е



(осень 1860, вольноприходящий ученик). С 1863 постоянный ученик в классе исторической живописи под руководством А.Т. Маркова и Ф.А. Бруни. В 1862 К. был отмечен тремя Малыми серебряными медалями академии за картину «Первое число, сцена из чиновничьего быта», этюд и рисунок с натуры, а также Большой серебряной медалью за этюд с натуры. В том же году картина «Первое число...» появилась на академической выставке. В 1864 К. получил Малую золотую медаль за конкурсную картину «Меркурий усыпляет Аргуса, чтобы похитить нимфу Ио». В 1865 он был удостоен звания классного художника 1-й степени. С 1864 работал в художественной артели П.А. Крестовосцева (Волгина), основанной группой учащихся академии для материальной поддержки. В её составе принимал участие в иконописных работах для Староладожского Никольского монастыря. Когда в 1865 артель распалась, К. вступил в возглавляемую Крамским *Артель художников* (1863–71), послужившую впоследствии основой для Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). В марте 1865 участвовал в первой провинциальной выставке передвижников, состоявшейся в период Нижегородской ярмарки. Осенью 1865 Марков взялся за композицию для плафона главного купола храма Христа Спасителя (Москва) и в качестве исполнителя росписи пригласил портретиста И.К. Макарова. Не удовлетворённый результатами, Марков обратился затем к Крамскому, тот, в свою очередь, предложил К. поехать в Москву. Т. о., роспись главного купола храма делами по композиции Маркова И.Н. Крамской, К. и К.Б. Вениг. Выполнение задания было сочтено успешным, вследствие чего в 1868 К. получил самостоятельный заказ на исполнение росписи малых куполов храма Христа Спасителя. Кроме того, К. создал в соборе композиции по собственным рисункам: «Господь, восседающий на престоле с книгой о семью печатях» (1871) в северном своде, «И слово плоть бысть» (1873) в южном своде, «Семь таинств церкви» (1876) в восточном своде, «Поклонение 24 царей» (1876) в западном своде, «Вседержитель, восседающий на троне» (1879) в тамбуре под главным куполом. За работы в храме К. получил звания академика и профессора Императорской академии художеств. В 1882 он был привлечён к реставрации росписей главного купола Исаакиевского собора в С.-Петербурге. Определён-



Козлов К. «Апофеоз святого Августина». 1664

ный интерес представляют работы монументального цикла К. «Крестный путь» в домовых церквях Святого Александра Невского Александровского подворья Императорского Православного Палестинского общества в Иерусалиме (1890–1900). Художнику удалось создать ряд полотен, отражающих эпизоды за эпизодом весь Крестный путь Иисуса от Гефсиманского сада до Голгофы, затем Распятие и Сошествие в ад. Дело в том, что ни один из современников — ни Н.Н. Ге, ни А.М. Васнецов, ни М.В. Нестеров, ни И.Е. Репин — не видели решения столь сложной задачи средствами станковой живописи. К. принял решение писать основные сюжеты Крестного пути на холстах, разместив их на значительном расстоянии от пола и почти вплотную друг к другу. В итоге было создано 18 полотен, каждое высотой 3,5 м и шириной 2 м. Также для церкви

Святого Александра Невского была создана картина «Голова Спасителя». В связи с работой над картинами художник побывал в 1891 в Палестине, где он создал ряд художественных этюдов с видами святых мест. В 1895–99 К. также выполнял эскизы для мозаик и росписей петербургского храма Спаса на Крови (Воскресения Христова на Крови). Им была написана картина-икона «Преображение Господне» в Свято-Троицкой церкви в Буэнос-Айресе (Аргентина; строительство церкви осуществлялось в 1898–1901). В 1880-х — 1890-х был инспектором Строгановского художественно-промышленного училища. Член Московского общества любителей художеств (с 1871), Санкт-Петербургского общества художников (с 1891). В 1911–12 участвовал в организации и проведении первого Всероссийского съезда художников.



**Коэльо Клаудио** (*Coello Claudio*)  
(2.3.1642, Мадрид, — 20.4.1693,  
там же), испанский художник

» Родился в семье ремесленника-бронзовщика Ф. Коэльо, португальца по происхождению. Учился у Ф. Риси. Покровительство Х. Карреньо де Миранды помогло К. копировать картины королевских собраний в Мадриде. Сформировался под влиянием Д. Веласкеса, Тициана, особенно П.П. Рубенса и А. ван Дейка. Работал в Мадриде, с 1685 придворный художник. Глава мадридской школы живописи второй половины 17 в., в к-рой господствовало стремление к декоративной пышности, динамизму, эффектной театрализации, богатству цветовых решений. В интерьерах многих церквей Мадрида и других испанских городов К. исполнил темперами росписи на религиозные и мифологические сюжеты в манере работавших в Мадриде болонских живописцев А. Метелли и М. Колонна: вестибюль сакристии собора в Толедо (1671, совместно с Х. Доносо), церковь августинцев в Сарагосе (1683). Многочисленны алтарные картины К.: «Дитя Христос у ворот храма» (1660), «Святое семейство» (1660), «Апофеоз святого Августина» (1664), «Дева Мария со святыми» (1669), «Святой Людовик Французский поклоняется Марии с Младенцем» (1669, все — Мадрид, Прадо), «Святая Екатерина» (1683, Лондон, Апслей-хаус), «Чудо Сан Педро Алькантара» (Мюнхен, Старая пинакотекa). Самое значительное произведение К. — картина «Саграда Форма» (1685–90) в сакристии *Эскориала*, изображающая торжественное поклонение святому причастию в присутствии короля Карла II и его двора; картина отличается смелостью перспективных построений, уверенностью живописного исполнения и мастерством придворного портрета. Представленный на картине коленопреклоненный Карл II принадлежит к числу его многочисленных изображений в творчестве К., в к-рых тенденция к облагораживанию облика психически неполноценного монарха сочетается с присущим художнику острым чувством природы («Карл II», Мадрид, Прадо; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств; Мадрид, монастырь Дескальсас Реалес). Среди лучших произведений К. портреты: падре Кабанальеса, королевы Марианны Австрийской (оба — Мадрид, Прадо), дона Хуана де Аларкона (Бильбао, собрание Вальдес), доньи Николосы Манрике (Мадрид, Институт Валенсия де дон Хуан).



Кравченко А.И. «Розовый дом у реки». 1920-е

**Кравченко Алексей Ильич** [30.1 (11.2).1889, Покровская Слобода, ныне г. Энгельс Саратовской обл., — 31.5.1940, пос. Николина Гора, возле Звенигорода Московской обл. (по др. сведениям, Москва)], российский художник, представитель символизма и модерна

» Родился в крестьянской семье. Занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1904–05, 1907–10), где его наставниками были С.В. Иванов, К.А. Коровин и В.А. Серов, а также в школе Ш. Холлоши в Мюнхене (1906). В разное время посетил Италию, Индию, Францию и США. Был членом Товарищества передвижных художественных выставок (с 1915; см. *Передвижники*) и объединения «Четыре искусства» (с 1925). Первоначально работал в Саратове (1918–21) как художник сцены и праздничного агитпропа, затем обосновался в Москве. Выступал преимущественно как график (в техниках гравюры на дереве и линолеуме, офорта и рисунка). Охотно обращался также к *темперам* и *акварели*. Развивал принципы символизма и модерна в их более традиционном, оппозиционном к авангарду ключе. Его пейзажные серии проникнуты романтической ностальгией по красоте («Русский пейзаж», 1908–16; «Индия», 1913–14; «Италия», 1910–11, 1925–26; «Париж», 1926; «По Кавказу», 1934); даже американские небоскребы обретают у него подо-

бие барочных дворцов («Нью-Йорк. Центральный парк», гравюра на дереве, 1929). После Октябрьской революции 1917 К. легко подключал эту романтику к программе *социалистического реализма*, придавая ей историко-революционное либо индустриальное звучание (серии «Жизнь женщины в прошлом и настоящем», 1928; «Мавзолей Ленина», 1930–33; «Днепрострой», 1930–31). По-своему значительна его живопись маслом, погруженная в мир театрализованных фантазий («Венецианский пир», 1919–21; «Поцелуй», 1930; обе работы — в Москве, в частном собрании). Органичнее всего лирический модернизм К. проявился в искусстве книги. В этих сериях (иллюстрации к «Венедиктову» А.В. Чаянова, 1922; «Деревянной королеве» Л.М. Леонова, 1923; «Портрету» Н.В. Гоголя, 1928; «Повелителю блох» Э.Т.А. Гофмана, 1929; «Пиковой даме» А.С. Пушкина, 1939–40; и др.) доминирует стихия иррационального, воистину «гофмановского» гротеска, динамично простиупающего в игре черно-белых контрастов. В 1925–29 опубликовал (в нескольких выпусках) мемуарные «Записи прошлого».

**Крайер Гаспар де** (*Crayner Gaspar de*) (18.11.1584, Антверпен, — 27.1.1669, Гент), фламандский художник

» Ученик Р. Кокси в Брюсселе, К. в 1607 стал свободным мастером, а в 1614–16 был деканом брюссельской гильдии живописцев. По-





Г. де Крайер. «Александр и Диоген». 17 век

сланник при дворе кардинала-инфанта Фердинанда в 1635, он был назначен впоследствии художником короля и создал многочисленные официальные портреты, такие, как «Портрет Карла V и кардинала-инфанта» (1635, Гент, рагуша). В том же году вместе с Т. Ромбоутсом, Г. Сегерсом, К. Схютом, А. ван Хулле и Я. Коссирсом он участвовал в оформлении «Радостного везда» Фердинанда в Гент (28 января). Программа этих работ известна благодаря иллюстрациям в книге Г. Бекануса, появившейся в Антверпене в 1636. К. также работал для архиепископа Мехеленского, по заказам к-рого

исполнил много значительных произведений для монастыря Афлигем. В 1644 он переехал в Гент и стал членом местной гильдии живописцев. Его творчество, в к-ром преобладают большие картины для церквей, отмечено сильным влиянием П.П. Рубенса. Пейзажные фоны нек-рых его картин исполнены, возможно, Л. де Ваддером и Ж. д'Артуа.

**Кракелюр** (франц. *craquelure*), трещина красочного слоя или лака в произведении живописи

» К. бывают сквозными, т. е. проходящими через все слои живописного слоя, или могут возникнуть только в одном из слоёв; могут покрывать всю плоскость картины или находиться только в отдельных местах. Размеры их могут варьироваться от почти незаметных, тончайших, т. н. «волосных», до весьма внушительных. Трещины, т. е. нарушения целостности красочного слоя, лака или грунта, имеют различный характер и рисунок, напрямую зависят от вызвавших их причин. Чаще всего такими причинами являются нарушения технологии подготовительного и, собственно, живописного процессов: выбор и подготовка основы, приготовление грунта и красок, неправильное нанесение красочных слоёв. Кроме того, причиной возникновения К. бывает и недостаточно профессионально выполненная реставрация произведения. Появление трещин на произведениях живописи не является неизбежным и обязательным. В иконописи, где, в основном, используется *темпера*, хорошая подготовка *левкаса*, относительная малая

толщина красочного слоя и особенности просыхания эмульсионного связующего (желток куриного яйца) частично предохраняли живописный слой от растрескивания. Как правило, медленно сохнущее эластичное масло желтка куриного яйца не вызывает растрескивания красочного слоя. К. часто образуются потому, что свежий верхний слой краски обезвоживается за счёт впитывания воды в недостаточно просохший нижележащий слой. В результате сухая плёнка верхнего слоя растрескивается. В современной живописи и декоративно-прикладном искусстве нередко примеры того, когда искусственным путём добиваются эффекта растрескивания красочного слоя. Это придаёт произведению дух «старины» и определённый шарм. Сетку трещин получают путём нанесения специальных кракелюрных лаков. Для того, чтобы подчеркнуть и выделить образовавшиеся трещинки, в них дополнительно втираются масляные краски, тушь, пастель или составы для патинирования. Искусственно полученные К. практически всегда отличаются от тех, к-рые образовались естественным путём, часто это помогает отличить подлинное произведение от подделки.

**Кракевич Мирослав** (*Kraljević Miroslav*) (14.12.1885, Госнич, — 16.4.1913, Загреб), хорватский художник

» Учился в Академии художеств в Мюнхене (1907—11) и академии Гранд Шомьер в Париже (1911). Испытал воздействие Г. Курбе, В. Лейбля, Э. Мане. Произведениям К. (портреты, пейзажи, натюрморты, анималистические сцены), выполненным в свободной энергичной манере, присущи острое ощущение характерности модели, плотность живописной фактуры, сдержанность палитры, черты скрытого внутреннего напряжения. К. является одним из создателей хорватской школы живописи 20 в.

**Крали Туллио** (*Crali Tullio*) (6.12.1910, Игало, Хорватия, — 5.8.2000, Генуя), итальянский художник-футурист, один из основоположников *аэроживописи*

» Художник-самоучка, К. относится к наиболее крупным представителям второй волны *футуризма*. Начал рисовать в 1925 под влиянием полотен Дж. Балла, У. Боччони и Э. Пранполини. В 1928, после своего первого полёта на самолёте, тема авиационного полёта стала центральной в творчестве художника. В 1929 К. официально вошёл в группу худож-



Кракевич М. «Автопортрет с собакой». 1910





Крaли Т. «Пилот-смертник». 1980

ников-футуристов. Уже свою первую серию «авиаполотен» К. создал в полном соответствии с вышедшим в 1915 манифестом «Футуристическая реконструкция Вселенной». Его работы выполнены в изогнуто-геометрической динамике, место наблюдателя — за пределами самолёта, он присутствует при полёте воздушной машины. В 1931 произошло личное знакомство К. с итальянским писателем, поэтом, основателем футуризма Ф.Т. Маринетти; в это время Маринетти издал свой «Манифест авиаживописи», в котором воспел поэзию и красоту полёта. В конце 1930-х — начале 1940-х К. работал в стиле *аэроживописи*, но уже в значительной мере как бы обзвывая происходящее в воздухе и на земле из кресла лётчика. В годы Второй мировой войны 1939—45 он, как и многие итальянские футуристы, прославлял своими картинами действия итальянских ВВС, сглаживал ужасы боевых действий, работал (вместе с фашистской пропагандой) на героизацию войны. После окончания войны художник не изменил футуризму, работал в Тури-

не, Париже и, наконец, в Каире, где преподавал в Итальянской школе искусств и разрабатывал своё, отдельное течение в футуризме — сасентези. С 1966 мастер работал при Музее футуризма в Милане.

**104 Крамской Иван Николаевич** [27.5(8.6).1837, Острогожск, ныне Воронежской обл., — 24.3(5.4).1887, С.-Петербург], российский художник

» Родился в семье писаря. После окончания острогожского уездного училища был писарем в острогожской Думе. В 1853 К. поступил ретушёром к харьковскому фотографу. В 1856 приехал в С.-Петербург, где занимался ретушёвством в известном тогда фотоателе Александровского. В 1857 поступил в С.-Петербургскую Императорскую академию художеств учеником профессора А.Т. Маркова. Вскоре Марков пригласил его в помощники по расписыванию купола храма Христа Спасителя в Москве. Из-за болезни Маркова всю главную роспись купола сделал К., вместе с художниками К.Б. Венигом и Н.А. Кошелевым. В 1863 Академия присудила ему золотую медаль за картину «Моисей источает воду из скалы». До окончания учёбы в Академии оставалось написать программу на большую медаль и получить заграничное пенсионерство. Совет академии предложил ученикам на конкурс тему из скандинавских саг «Пир в Валгалле». Все четырнадцать выпускников отказались от разработки данной темы и подали прошение о том, чтобы им позволили каждому выбрать тему по своему желанию. Совет академии отказал, а профессор К.А. Тон отметил: «если бы это случилось прежде, то всех бы вас в солдаты!». 9.11.1863 К. от лица товарищей заявил Совету, что они, «не смея думать об изменении академических постановлений, покорнейше просят Совет освободить их от уча-



Крамской И.Н. «Русалки». 1871



ствия в конкурсе». В числе этих четырнадцати художников были: К., К.Б. Вениг, Н.Д. Дмитриев-Оренбургский, А.Д. Литовченко, А.И. Корзухин, Н.С. Шустов, А.И. Морозов, К.Е. Маковский, Ф.С. Журавлёв, К.В. Лемох, А.В. Григорьев, М.И. Песков, В.П. Крейтан и Н.П. Петров (см. «Протест четырнадцати»). После ухода бунтарей из АХ именно К. возглавил созданную по его инициативе своеобразную коммуну — *Артель художников*. В эти годы он много занимался портретами, гл. обр. заказными, для заработка, исполняя их в технике «мокрого соуса», позволявшей имитировать фотографию. Из его ранних работ особенно выделяются портрет В.М. Максимова (1866) и автопортрет (1867). Однако с течением времени артель стала мало-помалу отходить в своей деятельности от заявленных при её зарождении высоких нравственных принципов, и К. покинул её, увлечённый новой идеей — созданием Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ; см. *Передвижники*). Он принял участие в разработке устава товарищества и сразу стал не только одним из самых деятельных и авторитетных членов правления, но и идеологом товарищества, защищавшим и обосновывавшим основные позиции. От других предводителей товарищества его выгодно отличала самостоятельность мировоззрения, редкая широта взглядов, чуткость ко всему новому в художественном про-



Крамской И.Н. Портрет художника И.И. Шишкина. 1873

цессе и нетерпимость ко всякому догматизму. Наследие К. очень неравноценно. Замыслы его картин были значительны и оригинальны, однако их осуществление наталкивалось на ограниченность его возможностей как художника, к-рую он сам хорошо сознавал и пытался преодолеть настойчивым трудом, но не всегда успешно. В картине «Христос в пустыне» (1872), над к-рой он напряжённо работал несколько лет, ему удалось убедительно высказаться об очень важной для русской интеллигенции проблеме нравственного выбора, к-рая встаёт перед каждым понимающим свою ответственность за судьбы мира, и эта довольно скромная по живописи картина достойно вошла в историю отечественного искусства. В небольшой композиции «Осмотр старого бар-

ского дома» (1873—80) К. нашёл необычное по лаконизму решение, успешно преодолев стереотипы, распространённые в жанровой живописи того времени. Незаурядным произведением оказалась его «Неизвестная» (1883), до сих пор манящая зрителей своей неразгаданностью (а историков искусства — загадочностью обстоятельств работы над нею). Но не стала серьёзным явлением картина «Неутешная горе» (1884), к-рую он осуществил в нескольких вариантах, стремясь передать сильное чувство с помощью максимально сдержанных средств. Попытка воплотить фантастический мир в картине «Русалки» (1871) обернулась слащавостью. Поражением закончилась работа над оригинально задуманной большой картиной «Хохот («Радуйся, царю иудейский!»)» (1877 —



Крамской И.Н. Портрет Александра III. 1886



82), изображающей издевательство толпы над Иисусом Христом. Художник самоотверженно трудился над ней по 10–12 ч в сутки, но так и не закончил, сам трезво оценив свои бессилие. Наибольших успехов К. удалось добиться в портретном творчестве. Он запечатлел многих деятелей русской культуры: Л.Н. Толстого (1873), И.И. Шишкина (1873), И.А. Гончарова (1874), Я.П. Полонского (1875), П.П. Третьякова, Д.В. Григоровича, М.М. Антокольского (все 1876), Н.А. Некрасова (1877–78), М.Е. Салтыкова-Щедрина (1879) и др. Часть этих портретов была написана специально по заказу П.П. Третьякова для его картинной галереи. Крупным явлением искусства стали изображения русских крестьян: «Полесовщик» (1874), «Созерцатель» (1876), «Мина Моисеев» (1882), «Крестьянин с уздечкой» (1883). Со временем К.-портретист стал очень популярен, у него появилось множество заказчиков, вплоть до членов императорской фамилии. Это позволяло ему в последние годы жизни существовать безбедно. Далеко не все из этих добротных портретов были одинаково интересны. Всё же именно в 1880-х он поднялся на новую ступень — добился более глубокого психологизма, позволявшего порой обнажить сокровенную суть человека. Таким он проявил себя в портретах И.И. Шишкина (1880), В.Г. Перова (1881), А.С. Суворина (1881), С.С. Боткина (1882), С.И. Крамской, дочери художника (1882), В.С. Соловьёва (1885). Напряжённая жизнь подорвала здоровье художника. К. умер во время работы над портретом доктора Раухфуса, он внезапно наклонился и упал. Раухфус попытался оказать ему помощь, но было уже поздно.

**Кра́нах Лукас Младший** (*Cranach Lucas der Jüngere*) (4.10.1515, Виттенберг, — 25.1.1586, Веймар), немецкий художник

» Сын Л. Кранаха Старшего. Вместе с братом Хансом работал в мастерской отца, к-рую унаследовал в 1552. Писал портреты (Л. Кранаха Старшего, 1550; курфюрстины Анны, 1564; курфюрста Августа Саксонского, 1565), библейские и мифологические сцены («Источник молодости», 1546; «Уснувший Геркулес и пигмеи»; «Геркулес, прогоняющий пигмеев», 1551). К. приписывается также главный алтарь собора в Веймаре.

**Кра́нах Лукас Старший** (*Cranach Lucas der Ältere*) (4.10.1472, Кро-

нах, Верхняя Франкония, — 16.10.1553, Веймар), немецкий художник

» Учился живописи, по-видимому, у отца. О ранних годах творчества (до 1500) сведений не имеется. В 1502–03 работал в Вене, где сблизился с кругом гуманистов. В кон. 1508 — нач. 1509 посетил Нидерланды. В 1505–50 работал в Виттенберге при дворе саксонских курфюрстов, где имел большую мастерскую со множеством учеников и помощников. Неоднократно избирался членом городского совета и бургомистром. С 1520 тесно связан с М. Лютером, исполнил много его портретов. Последние годы жизни провёл в Аугсбурге, Инсбруке и Веймаре. Творчество К. в концентрированном виде отразило развитие немецкого Возрождения: в ранних произведениях (первые годы 16 в.) появляются работы, отличающиеся свободой композиции, ощущением естественной гармонии человека и природы, ясностью образного решения. Однако этот период был сравнительно недолгим, и примерно с 1520 в искусстве художника нарастали черты манерности и стилизации. Первыми достоверными произведениями мастера считаются два «Распятия» (ок. 1501, Вена, Музей истории искусства; 1503, Мюнхен, Старая пинакотека). Именно в них заметнее всего реминисценции готики — в повышенной экспрессивности образов (показательно, что художник в обоих случаях рядом с распятым Христом изображает и двух казнимых разбойников, заостряя внимание на мучительной агонии умирающих), в гротесковой трактовке палачей.



Кранах Л. Старший «Юдифь с головой Олоферна». Первая половина 16 века

Вместе с тем обнаруживаются и поиски нового подхода к иконографии традиционной темы, особенно заметные во втором Распятии: асимметричное расположение креста, значительная роль природного окружения. В эти же годы написаны портрет гуманиста И. Куспиниана и парный к нему портрет его жены (1502–1503, Винтертур, собрание О. Рейнхарта) — яркие образы людей ренессансной эпохи. Обе фигуры изображены на фоне пейзажа. Большое значение прида-



Кранах Л. Младший. «Христос и блудница». 1532



ется пейзажу и в произведениях на евангельские темы, созданных художником в ближайшие годы. «Отдых на пути в Египет» (1504, Берлин, Государственные музеи) выглядит на картине идиллическим времяпрепровождением семейства, расположившегося на лужайке среди елей и берез. Ангелочки, как шаловливые дети, забавляются с маленьким Христом, собирают цветы, музицируют. Глубокие красные тона одежд хорошо гармонируют с сочной зеленью окружения. Сходное восприятие мира демонстрируют сцены на створках алтаря с изображением «Святого семейства с ангелами» и «Воспитания Марии» (ок. 1510–12, Верлиц, Художественное собрание). Ясно построенную композицию соответствуют лирические образы главных персонажей с их спокойными позами и жестами. На рубеже 1510-х в творчестве К. появились фигуры античной мифологии. Одно из самых ранних произведений этого ряда — «Венера и Амур» (1509, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). На тёмном нейтральном фоне словно светится тело обнажённой богини. Простая естественная поза, идеальность пропорций, плавная линия контура уподобляют картину немецкого мастера итальянским прообразам. В дальнейшем художник неоднократно обращался к мотиву обнажённой женской натуры. Но позднейшие его создания уступают в простоте и естественности. В движениях появляются нарочитость и изломанность, позы и жесты жеманны, неправильные, миловидные, полные чувственной прелесть лица повторяют один и тот же тип красоты: «Венера» (1532, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств), «Лукреция» (ок. 1518; два варианта — Кассель, Картинная галерея и Кобург, замок), «Нимфа источника» (1518, Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Суд Париса» (1530, Карлсруэ, Кунстхалле). Портретное наследие К. не столь велико, однако он не оставлял занятия портретом на протяжении всей жизни. Не углубляясь в психологическую характеристику модели, художник старательно воспроизводил её физиономические черты. Заостряя внимание именно на лице портретируемого, он добивался большой жизненной достоверности и выразительности образа. Особенно это касается мужских портретов. В женских образах больше проступает избалованный им стереотип. Часто одежду и аксессуары портретов писали его помощники, позднее и сын — Л. Кранах Младший. Как и многие немец-

кие художники той поры, К. был также и гравёром, работая в основном в технике гравюры на дереве. Им исполнено множество ксилографий на сюжеты из Священного Писания и античной мифологии. Громадная мастерская К. в Виттенберге весьма способствовала популяризации его искусства. Ученики и подмастерья либо просто повторяли многие картины мастера, либо работали в его манере. Вся продукция мастерской выходила в свет под маркой самого художника, удостоверявшего произведения своим гербом — крылатым драконом.

**Краски, жидкие, тестообразные или твёрдые вещества и составы, обладающие чистотой и равномерностью цветового тона, хорошей окрашивающей способностью и устойчивостью к физическим и химическим воздействиям**

» Цветовая основа К. — порошкообразные сухие пигменты, качество которых зависит от тонкости помола. Связующие вещества определяют отличительные свойства К. в различных видах живописной техники (см. *Масляная живопись, Акварель, Темпера, Гуашь, Клеевая живопись, Пастель, Восковая живопись*). По химическому составу К. разделяются на минеральные (неорганические соли или окислы металлов) и органические (сложные соединения, в основном растительного и животного происхождения); и те и другие могут быть естественными и искусственными. Кроющими, или корпусными, называют непросвечивающие К. со значительной способностью отражения; К., пропускающие свет в сравнительно тонком слое, называются прозрачными и полупрозрачными, а также лессировочными (см. *Лессировка*). Водяными К. обычно называют акварель. Известно свыше полтора десятка К. для живописи, в т. ч. белила цинковые, свинцовые, тронциановая жёлтая, кадмий, хром, охра, сиена, умбра, киноварь красная, краплаки, киноварь зелёная, изумрудная зелень, кобальт, ультрамарин, жжёная слоновая кость. Появление К. относится к доисторическим временам. К. были известны задолго до того, как появились письменные сообщения о них. Красочные изображения на стенах пещерных жилищ до настоящего времени сохранились в относительно хорошем состоянии. Нек-рые из них существовали за 15 тыс. лет до н. э. Напр., для наскальной росписи в пещере Ласко (Франция) в качестве К. использовалась природная смесь минералов — охра. Окислы и гидраты окислов железа при-

давали К. красноватый или жёлтый цвет. Тёмные оттенки получали, добавляя к охре чёрный древесный уголь. Первобытные художники замешивали свои К. на животном жире, чтобы они лучше держались на камне. Полученная т. о. К. долгое время оставалась липкой и влажной, т. к. животные жиры не так легко высыхают на воздухе с образованием твёрдой пленки, как современные К. Красной охрой, по цвету похожей на кровь, покрывали перед погребением тела усопших. Сейчас об этой древней традиции нам напоминает современное название красного железняка — гематит (от греч. haima — «кровь»). Следует, однако, отметить, что по существу эти примитивные К. очень похожи на современные и по составу, и по методу изготовления. Животные жиры уже не применяются, но газовая сажа, сходная по составу с обычной сажой, представляет собой наиболее широко распространённый чёрный пигмент. В наше время сажа подвергается специальной очистке и обработке в целях придания окраске большей прочности и других свойств. Первобытный человек, приготавливая К., растирал сырьё между плоскими камнями, а в настоящее время используют с этой целью трёхвалковые и шаровые мельницы, т. е. по существу перетирают исходные материалы так, чтобы они подвергались одновременно действию ударных сил и трению. Такие К. нельзя было хранить дольше одного дня, т. к. при контакте с воздухом они окислялись и затвердевали. Работать с этими К. было сложно: более тёмные К. с большим содержанием угля высыхали гораздо медленнее, чем оттенки с большим содержанием охры. В эпоху Возрождения у каждого мастера был свой рецепт разведения К.: одни замешивали пигмент на яичном белке — так делали итальянцы Ф.Б. Анджелико и Пьеро делла Франческа. Другие предпочитали казеин (молочный белок, применявшийся для фресок уже в римских храмах). Фламандец Я. ван Эйк ввёл в обиход масляные краски. Он научился накладывать их тонкими слоями. Эта техника лучше всего передавала пространство, объём и глубину цвета. Поначалу с масляными красками не всё получалось гладко. Так, расписывая стену трапезной миланского монастыря Санта-Мария делле Грации, Леонардо да Винчи попробовал смешать масляную краску с темперой (краской на основе разведённого в воде яичного желтка). В результате его «Тайная вечеря» начала осыпаться уже при жизни мастера. Нек-рые К. долгое время оставались баснослов-



но дорогами. Синюю краску ультрамарин получали из ляписа, к-рый везли из Персии и Афганистана. Этот минерал стоил так дорого, что художники использовали ультрамарин лишь в исключительных случаях, если заказчик соглашался заплатить за краску заранее. В 1704 немецкий химик Ф. Дисбах попытался усовершенствовать красную К., но вместо этого получил синюю К., весьма похожую на ультрамарин. Её называли «берлинская лазурь». Этот пигмент был в 10 раз дешевле натурального ультрамарина. В 1802 француз Л.-Ж. Тенар изобрёл К. под названием «кобальтовая синька», к-рая ещё лучше заменяла ультрамарин. И только в 1826 химик Ж.-Б. Жиме получил «французский ультрамарин», полностью аналогичный натуральному. Искусственные К. были существенно дешевле натуральных, но они могли вызывать аллергию, а нередко и ухудшение здоровья. В 1870 международное Общество красильщиков и колористов поставило перед собой задачу выяснить, какие К. вредят здоровью. Оказалось, что ущерб может нанести только изумрудно-зелёная К.; её делали из смеси уксуса, окиси меди и мышьяка (этой К. были покрашены стены в доме Наполеона на о. Святой Елены, и нек-рые исследователи полагают, что он умер, отравившись парами мышьяка, к-рые исходили от обоев). Несмотря на то что появление К. относится к доисторическим временам, современная лакокрасоч-

ная промышленность создана сравнительно недавно. Ещё в начале 19 в. не существовало готовых К., поэтому приходилось перед употреблением смешивать и перетирать ингредиенты. Но наиболее дальновидные из предпринимателей поняли все преимущества производства готовых к употреблению смесей. Так зародилась лакокрасочная промышленность. Однако и после её зарождения многие предпочитали сами смешивать ингредиенты для получения К., так что в течение ещё многих лет бок о бок существовали в продаже и готовые краски, и сырые материалы для них. И всё же готовые К. взяли верх, и постепенно выпуск отдельно масел и пигментов прекратился. В середине 20 в. в состав К. в основном входили: пигмент или смесь пигментов, льняное масло в одной из многих существовавших тогда форм (льняная олифа, полимеризованное льняное масло) и скипидар в качестве разбавителя. Разбавитель был необходим для того, чтобы довести К. до нужной консистенции. Аналогичный состав имели в то время и готовые к употреблению К. Но со временем появились К., обладающие большей прочностью и лучшими качествами, обеспечивающими лёгкость нанесения кистью, отсутствие следов от кисти и хороший розлив. Скипидар был в большей своей части заменён другими растворителями. Что касается пигментов, то и в настоящее время в ходу большая часть тех из них, к-рые применялись в середине

20 в.: природные земляные пигменты различной степени чистоты и искусственно приготовленные свинцовые белила. С течением времени этот ассортимент пополнился новыми продуктами производства химической промышленности, органическими и неорганическими. В настоящее время палитра искусственных К. очень широка. Большое количество пигментов производится искусственным путём и имеет неорганическое происхождение — они более устойчивы, обладают постоянным качественным химическим составом, что очень важно в массовом производстве. Но спрос на натуральные пигменты не только не пропал, но и постепенно растёт; это связано с совершенствованием техники производства и переходом на более экологически чистые технологии.

**Краснер Лу (Ленор) [Krasner Lee (Lenore)]** (27.10.1908, Нью-Йорк, — 19.6.1984, там же), американская художница

» Родилась в религиозной хасидской семье еврейских эмигрантов из Бессарабии (в то время — губерния Российской империи). Изучать живопись начала в 1929, в 1937–40 училась в Школе изящных искусств у Г. Гофмана, где молодые американские художники имели возможность познакомиться с европейским художественным модернизмом. В этот период К. создала свои первые абстрактные полотна, нача-



Краснер Л. Без названия. 1948



ла выставляться — совместно с группой «Американские абстракционисты». С момента знакомства с художником Дж. Поллоком (1941, поженились в 1944) активность К. как художника заметно снизилась. Время, когда супружеская пара вдвоём снимала художественное ателье (1942–45), К. обозначила «выпавшим» из её творчества, она находилась как бы в тени своего великого мужа. В 1946 супружеская пара переехала на Лонг-Айленд, где они жили довольно замкнуто. Здесь К. удалось написать свою первую значительную абстрактную серию картин — «Миниатюры» (1948–50), в к-рых она отказалась от элементов кубизма и создала т. н. «иероглифическую» (по её собственному выражению) живопись. Склонность к каллиграфичности и сюрреалистическому автоматизму сближает работы К. с такими художниками, как М. Тоби и Б.У. Томлин. В 1949 «мистер и миссис Джексон Поллок» участвовали в групповой выставке в галерее Сидней Джанис «Художники: Муж и жена». В октябре 1951 состоялась первая отдельная выставка работ К. в галерее Бетти Парсон. В коммерческом плане выставка себя не оправдала, полотна раскупались плохо, и Поллок перешёл к более успешному галеристу С. Джанису. Вслед за мужем галерею Парсон вынуждена была покинуть и К. В 1956 Поллок погиб в автомобильной катастрофе. К. продолжала заниматься живописью и после смерти мужа. Всегда ставившая на первое место интересы своего супруга, она и сама была талантливей художницей, немало сделавшей в рамках сюрреализма и абстрактного экспрессионизма.

**Краснов Сергей Борисович** (р. 31.8.1948, Уфа), российский художник

» Заслуженный художник Республики Башкортостан (1998). Член-корреспондент Российской академии художеств (1997), действительный член РАХ (2007). В 1965–68 учился (до 3-го курса) в Уфимском графическом училище № 2. В 1978–81 работал в мастерских Академии художеств СССР у Е.А. Кибрика и О.Г. Верейского. Серебряная медаль ВДНХ за триптих о космонавте В.М. Комарове «Один из нас» (1981). В 1988 — премия им. Галимова Саяма (Башкирская АССР) за серию живописных произведений, посвящённых проблемам экологии, развитию человечества. Серебряная медаль РАХ (2002) за картины «Кора с острова Амфоры», «Парк Суфорца», «Чер-

ная птица императора Нерона». Среди основных работ также: «Ода взлетевшему городу» (1984), «Сфинкс», «Атомный город» (обе — 1986), «День воды», «Азбука геноцида» (триптих; обе — 1987), «Стратегия бунта» (1988), «Жемчужина» (1994), «Волшебник», «Реликт» (обе — 1995), «Остров собора» (1996). В 1990-е художником также были созданы работы религиозно-философской направленности: «Святой Иероним», «Свечение головы Иоанна Крестителя», «Иоанн. Год 91-й», «Вознесение церкви», «Преображение святого Андрея».

**Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко, художественный музей РФ; один из старейших на Северном Кавказе**

» Был открыт в 1904 как Екатеринодарская городская художественная картинная галерея имени Ф.А. Коваленко с литературным и археологическим отделами. Современное название с апреля 1993. Начало коллекции и основание музея связано с именем коллекционера Ф.А. Коваленко (1866–1919). Его собрание, переданное в дар городу в 1904, составило основу первоначального музейного фонда. Дальнейшее комплектование было осуществлено в 1920–30-х за счёт передач произведений русского и зарубежного искусства из различных крупных музеев России. Затем фонды пополнялись личными вкладами. Общее количество произведений — 11 379, в т. ч.: живопись — 2146, графика — 7663, декоративно-прикладное искусство — 1390, скульптура — 180. Древнерусское искусство представлено коллекцией икон различных школ (новгородской, московской, северных писем и др.) 15–18 вв. Русское искусство 18 — первой половины 19 в. отражено произведениями выдающихся мастеров Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровикова, Сем.Ф. Щедрина, А.О. Орловского, А.Г. Венецианова, В.А. Тропинина, художников-академистов А.Е. Егорова, Ф.А. Бруни, П.В. Басина, И.К. Макарова и др. В коллекции русского искусства второй половины 19 в. собраны работы В.Г. Перова, Л.И. Соломаткина, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.Е. Маковского, Н.К. Пимоненко и др. Коллекцию дополняют пейзажи И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина, Ф.А. Васильева, В.Д. Поленова, И.П. Похитонова, И.И. Левитана. Русское искусство конца 19 — начала 20 в. характеризуют картины А.М. Васнецова, В.А. Серова, К.А. Корови-

на, Б.М. Кустодиева, Н.И. Фешина, произведения художников, входивших в «Мир искусства», Союз русских художников, «Бубновый валет», «Голубую розу» и др. группы. Русский авангард представлен именами К.С. Малевича, В.В. Кандинского, М.З. Шагала, П.Н. Филонова, А.М. Родченко, Н.С. Гончаровой, О.В. Розановой. Разнообразие и значительность коллекции западноевропейского искусства в собрании музея позволяют выделить различные европейские школы: нидерландскую, фламандскую, голландскую (М.Я. ван Хемскерк, П. Брейгель Младший, П. Бриль, Д. Тенирс Младший, К. Виллардс, Я. ван Гойен, П. Клас, Б. Кейн и др.); итальянскую (А. Падованино, Пулиго, П. Веккья и др.); французскую (Ж.Б. Грёр, Ж. Куртуа, Э.Л. Виже-Лебрён и др.); испанскую (Д. Веласкес, Х. Рибера); английскую (Дж. Доу, И.Р. Смит); а также немецкую, австрийскую и др. Раздел живописи дополняет собрание графики 16–19 вв., представленной именами А. Дюрера, Х. ван Р. Рембрандта, Ж. Калло, Ф. Пиранези и др. В фонде декоративно-прикладного искусства большое собрание севрского и мейсонского фарфора. Искусство стран Азии и Африки характеризуют коллекции японской цветной ксилографии 18–19 вв. и декоративно-прикладного искусства Китая, Африки и др. Наиболее значительный раздел коллекции музея — советское искусство (П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, С.В. Герасимов, И.И. Бродский, М.Б. Греков, В.К. Бялыницкий-Бируля, М.С. Сарьян и др.).

**Краснопёвцев Дмитрий Михайлович** (2.6.1925, Москва, — 28.2.1995, там же), российский художник, представитель «неофициального» искусства

» С 1976 — член Московского объединённого комитета художников-графиков, с 1982 — член Союза художников СССР. Из семьи служащего. Окончил Художественный институт имени В.И. Сурикова (1955), где среди его наставников был М.А. Добров, мастер миниатюрного офорта. Впервые работы К. были представлены на 3-й выставке молодых художников (1957, Москва). Первая персональная выставка прошла на квартире С.Т. Рихтера (1962). Около 20 лет работал в «Рекламфильме». Ранние офорты и картины меланхолически-романтичны. С конца 1950–60-х работал в жанре близкого к сюрреализму «метафизического натюрморта» с простой, часто побитой керамикой, сухими растениями





Краснопетров Д.М. «Две вазы». 1972

и раковинами. Эти меланхолические работы, написанные в глухих, пепельных тонах, развивают барочный мотив бренности и ирреальности мира. Долгие годы полотна К. почти не выставлялись, хотя их собирали коллекционеры. В 1993 стал первым художником, удостоенным новой, «неформальной» премии «Триумф».

### Красноярский художественный музей, художественный музей России

» Основан в 1957. Открыт 1.5.1958. С 1958 — Красноярская краевая художественная галерея, с 1983 — Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Единиц хранения — 8036 (живопись, графика, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства и народных художественных промыслов). Основу коллекции составили работы, переданные в 1958 из Красноярского краеведческого музея. В коллекции музея: древнерусское искусство (иконы сибирского письма), русская живопись 18 — нач. 20 в., в т. ч. собрание произведений русского авангарда, включающее работы В.В. Кандинского, К.С. Малевича, Л.С. Поповой, Д.П. Штернберга и др.; произведения художников Сибири, Красноярска, Москвы, С.-Петербурга. Уникальная коллекция произведений В.И. Сурикова (84 экспоната). Большой раздел собрания современного искусства — произведения красноярских художников Д.И. Каратанова, А.П. Лекаренко, Б.Я.

Ряузова, В.И. Мешкова, В.А. Сергина, А.Г. Поздеева.

**Красочный слой, слой, создаваемый наложением один на другой слоёв краски, которые располагаются между слоем грунта и защитным слоем лака**

» Различают: эскиз, или первый набросок; первый слой — монохромный, на основе клея; один или два промежуточных слоя, окрашенных в основные цвета (яичные, клеевые пигменты или темпера);

масляный слой. Этот порядок не всегда соблюдается: в некоторых техниках применение слоёв и их составление очень различны (*энкаустика, акварель, гуашь*). Современная живопись *алла прима* выполняется в один слой. Различные по насыщенности, К. с. зависят от связующих веществ (клей, эмульсии, масла, воск), от толщины и способов наложения пигментов (кисть, палец, мастихин). Так, *Тициан* передавал светотень тонкой градацией красок, накладывая мазки большим пальцем руки. К. с. различаются по их густоте: пастозные, полупастозные, лессировочные и др. Завершающий слой создаётся слоем лака, краски или специальным составом, предназначенным для защиты живописи от контакта с окружающей средой.

**Крау-Каньон, Археологический округ Крау-Каньон (Crow Canyon Archaeological District), исторический памятник в США**

» Расположен в округе Рио-Ариба, штат Нью-Мексико, примерно в 50 км к юго-востоку от города Фармингтон. Находится на территории Динеты — традиционной области обитания племени навахо. Здесь обнаружены многочисленные жилые сооружения навахо, образцы наскального искусства 16—18 вв., созданные как навахо, так и ранее обитавшими здесь пуэбло, а также крепости «пуэблитос», построенные навахо в 18 в. для защиты от набегов племён юте. В 1974 памятник был включён в Национальный реестр исторических мест США.



Крау-Каньон. Наскальные изображения





Крачковский И.Е. Пейзаж



Крафт И.П. «Эрцгерцог Карл во время сражения при Асперне». 1809

**Крафт** *Иоганн Петер* (Krafft Johann Peter) (15.9.1780, Ханау, — 28.10.1856, Вена), австрийский художник, представитель классицизма

» Учился в Венской академии художеств, затем в Париже у Ж.Л. Да-

вида и Ф. Жерара. В 1828 был назначен директором Императорской и Королевской картинной галереи в Бельведерском дворце. Работал в области портрета (писал портреты членов царствующей династии) и бытового жанра. В портретах стремился к точности характеристик; тенденция к реализму характерна и для жанровых произведений К. Автор полотен «Конный портрет императора Франца I» (Государственный Эрмитаж, Военная галерея 1812), «Эрцгерцог Карл со своим штабом в сражении под Асперном» (1819), Портрет эрцгерцога Йозефа Антона, палатина Венгрии (1820). Выполнил три большие композиции для зала аудиенций Государственной канцелярии Венского дворцового замка: «Вступление в Вену победителей в Лейпцигской битве», «Встреча императора Франца венскими горожанами в венском Хофбурге при возвращении его с сейма в Братиславе» и «Выезд Франца после долгой болезни». Самое замечательное в этих произведениях — изображение толпы, особенно первоплановых фигур. Более удачной представляется вторая композиция — встреча Франца бюргерской толпой. При всей нарочитости верноподданнической тенденции, вносящей фальшивую ноту, толпа из большого числа фигур сделана мастерски и очень живо. Брат К., Йозеф, также был художником — писал портреты и миниатюры.

**Крачковский** *Иосиф Евстафьевич* (1854, Варшава, — 1914, Канедабия на озере Комо, Италия), российский художник-пейзажист

» Действительный член Императорской академии художеств (1885). Обучение в Академии художеств начал в 1871 в качестве вольноприходящего ученика; главным его наставником был профессор барон М.К. Клодт. В 1878 был удостоен малой золотой медали за картину: «Утро», а в 1879 большой золотой медали и звания художника 1-й степени за картину «Вечер». После окончания Академии находился в пенсионерской поездке (1880—84) по Европе, где познакомился с экспозициями музеев Берлина, Дюссельдорфа, Мюнхена, Милана, Мадрида, Парижа. Вернулся в С.-Петербург в 1884 и за свои работы, исполненные за границей, был признан академиком. С того времени жил и трудился в С.-Петербурге. С 1888 преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. Состоял членом Общества поощрения художеств и Общества Куинджи. Персональные выставки К. проходили в С.-Петербурге

(1902, 1916), Париже и Ницце (1908). Значительную часть наследия К. составляют пейзажи Крыма, Кавказа, Юга Франции и Италии. Излюбленной темой художника были виды Москвы и С.-Петербурга. Среди лучших работ: «Зимний вид в окрестностях Петербурга» (1887), «Вечер», «Сумерки» (1887), «В конце лета» (1889), «Перед грозой».

**Крейн** *Уолтер* (Crane Walter) (15.8.1845, Ливерпуль, Великобритания, — 14.3.1915, Хорсхэм, Суссекс, там же), английский художник

» Сын художника-миниатюриста Т. Крейна. Учился живописи у отца, а после его смерти — у ксилографа У.Дж. Линтона, к-рый, оценив способности К., помог ему получить первые заказы. Участвовал в чартистском движении, придерживался социалистических взглядов. В 1862 дебютировал на выставке в Королевской академии картиной «Леди Шалотт». Вскоре стал одним из лидеров группы молодых художников, объединённых восхищением творчеством Э. Бёрн-Джонса и С. Соломона; критики презрительно называли её «группой поэтов без школы грамматики», намекая на незрелость их стиля. В 1871 К. женился и отправился в свадебное путешествие в Италию, где изучал полотна великих мастеров. В том же году К. познакомился с У. Моррисом, к-рый на долгие годы стал близким другом художника и оказал огромное влияние на мировоззрение К. Один из учредителей Гильдии работников искусства (1884) и Выставочного общества искусства и ремёсел (1888). В 1898—99 руководил Королевским колледжем искусства в Лондоне. Внёс значительный вклад в английскую книжную графику. Также К. был теоретиком искусства; свои эстетические взгляды он изложил в работах «Задачи декоративного искусства» (1892), «Декоративная книжная иллюстрация» (1896), «Основы рисунка» (1898), «Линии и формы» (1900) и др.

**Кремён** *Павел* (Пинхус) (Krétègne или Kremen Pinchus) (28.7.1890, Жалудок, ныне Гродненская обл. Белоруссии, — 5.4.1981, Серре, деп. Верхние Пиренеи, Франция), французский художник Парижской школы, скульптор, график

» Младший сын в многодетной семье еврея-ремесленника. В нарушение запрета иудаизма на изображение человека в 1909 поступил в Виленское художественное училище, где подружился с Х. Сутиним.





Кремень П. «Обнажённая». 1922

Проучился там до 1912, потом уехал в Париж, познакомился там с А. Модильяни, М. Шагалом, Ф. Леже. В 1914 выставил скульптуры в салоне Независимых. С 1915 занимался только живописью: писал пейзажи, портреты, натюрморты и ню в духе «умеренного» экспрессионизма. В 1916—17 его картины начали покупать известные коллекционеры — Л. Зборовский, П. Гийом, Г. Шерон, Л. Замарон. В 1919 провёл персональную выставку. Участвовал в салонах: Осеннем (с 1921), Тюильри (с 1924), в групповых выставках и выставках русского искусства в парижских галереях (1920, 1922, 1923, 1931, 1932, 1936). В 1928

его работы были показаны на Выставке современного французского искусства в Москве. Участвовал в выставках комитета «Франция — СССР» (1945), «В честь Победы» (1946). Провёл выставки в Париже (1946, 1951, 1955, 1960, 1969, 1974), Лондоне (1954, 1960), Филадельфии (1958), Женеве (1969), Канне (1974). Участвовал в групповых выставках «Русские художники Парижской школы» в Сен-Дени (1960) и Париже (1961), «Художники Монпарнаса» в Лондоне (1970), Осенний салон (1972) и др.

**Крёмер Марк Вениаминович** (р. 28.2.1928, Ленинград, ныне С.-Петербург), российский художник

» Член Союза художников СССР (1956). Из семьи художника. В 1952 с отличием окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой. Работает в различных жанрах: пейзаж, натюрморт, портрет и сюжетная живопись. Пейзажи выполнены в лучших традициях российских мастеров пейзажа, таких как А.И. Куинджи, В.Э. Борисов-Мусатов и А.А. Рылов. Работы К. находятся во многих известных частных коллекциях Москвы, С.-Петербурга, Киева, Праги, Берлина, Бонны, Лондона, Токио, Вашингтона, Нью-Йорка, Чикаго, Сан-Франциско и т. д.

**Кремона Эмануил Винсент (Эмвин)** [Cremona Emanuel Vincent (Emvin)] (27.5.1919, Ла-Валлетта)



Кремер М.В. «Ромашки и полевые цветы»



Крачковский И.Е. «Зима в Крыму. Дорога на Учун-Су». 1890-е

та, — 29.1.1987, Ла-Валлетта), мальтийский художник

» Обучался живописи в Государственной школе искусств в Мсиде (позднее, в 1947—60, преподавал в ней), затем в Королевской академии изящных искусств в Риме, Школе изящных искусств Феликса Слэйда в Лондоне, Высшей школе изящных искусств в Париже и ряде др. учебных заведений. Занимал пост члена Совета по культуре и искусству Мальты. Считается одним из основоположников мальтийского модернизма. Специализировался на католической религиозной живописи, мозаичных панно и больших фресках; в частности, его мозаики украшают церковь Богоматери на острове Гозо. Также оформил интерьер приходской церкви Святого Каэтана в Хамруне. Ряд его полотен экспонируется в здании штаб-квартиры ООН. В 1957—79 участвовал в выпуске 62 серий почтовых марок Мальты; основные темы почтовых марок — исторические события, известные мальтийцы и зарубежные деятели.

**Крендовский Евграф Фёдорович** (1810—1854), российский художник

» Получил начальное художественное образование в Арзамасской



# Кубизм



Набросок

1907 год, июль  
Масло

Всё на картине — и фигуры, и лица, и фон — раздроблено на угловатые клинья или грани. Лица стоящих справа женщин превращены в пугающие маски.

## Пикассо Пабло «Авиньонские девицы»

1907 год  
Холст, масло,  
243,9 × 233,7 см  
Нью-Йорк,  
Музей современного искусства

«Авиньонские девицы» — картина, с которой начался кубизм. Она не-

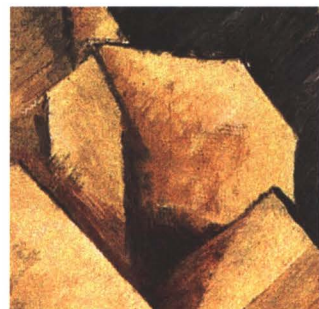
обычна по своей острой гротескности: деформированные, огрублённые фигуры изображены здесь без каких-либо элементов светотени и перспективы, как комбинация разложенных на плоскости объёмов. Три угловатые фигуры слева повторяют в искажённом виде классические позы, две другие, с резким смещением форм тела, несут на себе признаки этнографического искусства. Они не плоские, а затенены таким образом, что создают впечатление некоей

трёхмерности. Не вполне ясно, выпуклы они или вогнуты. Здесь отрицаются не только пропорции, но и органическая целостность человеческой фигуры — холст, по выражению одного из критиков, «напоминает поле битого стекла». В произведении сочетаются разные стилистические манеры: розовые фигуры персонажей геометризированы, лики отдельных из них написаны в штриховой манере, имитирующей приёмы африканских скульпторов.





Пластический язык кубизма основывался на деформации и разложении предметов на геометрические плоскости. Отказ от прямой перспективы, сокращение фигур в ракурсах, показ их одновременно с нескольких сторон — обычная художественная практика кубистов, шокирующая широкую публику.



## Брак Жорж «Дома в Эстаке»

1907 год

Холст, масло, 54,6 × 46 см

Берн, Кунстмузеум

Обозначение нового художественного течения словом «кубизм» возникло, по-видимому, в 1908. Существует легенда о том, что Анри Матисс,

увидев картину Брака «Дома в Эстаке», сказал, что она напоминает кубики. Критик Луи Воксель написал о живописи Брака как о сводящейся к изображению кубов. Брак в пейзаже, полном бурного движения, сумел не только показать отдельные предметы с разных точек зрения (это делали многие), но он показал один и тот же предмет одновременно в нескольких ракурсах. Предельно упрощённое изображение не предполагает таких «подробностей», как,

например, окна домов, поэтому дома здесь смотрятся россыпью кристаллов. Диагональные линии (дерево на первом плане, крыши), асимметричные контуры приносят в картину динамику, но не выстраивают перспективы. Панорама пейзажа передана высокой линией горизонта. Один из немногих мастеров своего поколения, Брак сумел на полотне с упрощёнными тонами сохранить артистизм в цвете, соединив «правильные» формы с «эмоцией» краски.





Крендовский Е. Ф. «Площадь провинциального города». 1840-е

школе живописи А. В. Ступина. В 1830 приехал в С.-Петербург, чтобы продолжить обучение в школе А. Г. Венецианова. Одновременно был вольноприходящим учеником в Академии художеств (1830—35). Видимо, выпускной картиной К. в Академии стало полотно «Тронный зал императрицы Марии Федоровны в Зимнем дворце» (1835). В 1836 уехал в Кременчуг (Полтавская губерния); там жил и работал в имении помещицы В. М. Остроградской, обучал рисунку и живописи детей хозяйки усадьбы. Был мастером бытового жанра и портретистом, писал акварели. Большая часть работ художника, собранная в небольшом его музее, пропала (видимо, погибла) во время Великой Отечественной войны 1941—45. Сохранилось немногим более двадцати его полотен, миниатюр, акварелей.

### Крепостные художники России, часть крепостной интеллигенции

» Как социальная группа крепостная интеллигенция возникла в 18 в., когда заимствование различных культурных новшеств из Западной Европы, с одной стороны, расширило запросы русского дворянства, введя в число необходимых атрибутов светской жизни картины, скульптуру, нецерковную литературу, театр; с другой стороны, значительное увеличение расходов, к-рое влекли за собой новые запросы, было невозможным для большей части мелкого и среднего дворянства. Т. о., обучая своих крепостных живописи и др. искусствам, хозяева стремились уменьшить расходы при удовлетворении своих эстетических потребностей; кроме того, в русском дворянстве сохранялась сильная привычка всё необходимое черпать

в своих поместьях, поэтому К. х. были даже у самых богатых и знатных вельмож. К. х., добившиеся оп-

ределённых успехов, могли приносить своему барину и ощутимые финансовые выгоды, работая на отхожем промысле и платя немалый оброк. Обычно в К. х. попадали дети крепостных крестьян и дворовых, нередко К. х. становились незаконнорождённые дети дворян от крепостных девок (Ф. С. Рокотов, О. А. Кипренский, А. А. Агин). К. х. испытывали на себе все тяготы крепостничества: продажу, дарение другому владельцу (В. А. Тропинин в составе приданого дочери А. С. Миниха перешёл во владение И. И. Моркова; Г. Озерова с женой и дочерью продал Д. А. Янков), унижавшие их работы (В. А. Тропинин, А. Поляков — лакеи и т. п.), высылку в отдалённые владения (Я. Кривокозов — за свой интуитивный, созвучный *сюрреализму*, метод; Ф. Сотников и Е. Шебанин — за попытку побега); С. Растыкаев за картину «Чёрный кирпич» (1737) был обвинён в поклонении сатане, бит плетью и выслан в Невьянск.



Крепостные художники. Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772



Крепостной Н.П. Милукова, Г.В. Сорока, ученик А.Г. Венецианова, был подвергнут телесному наказанию и повесился. За Г. Мясникова помещик отказался принять выкуп, и художник покончил с собой. Освоив основы, часть К. х. выбивалась в мастера, немногие становились знаменитыми. Владельцы приглашали для их обучения живших в России художников-иностранцев, отправляли их учиться в Москву (в Училище живописи, ваяния и зодчества и др.), Петербургскую Императорскую академию художеств (АХ) и за границу (как Демидовы — П.И. Баженова, Я.Ф. Арефьева, С. Худякова), сами создавали школы (Н.Н. Демидов — в Нижнем Тагиле для обучения росписи по металлу; 1806—20). Крепостных в АХ допускали лишь как вольноприходящих (см. *Вольноприходящий ученик АХ*). Чтобы попасть в академию, нужно было стать вольным. Так было с Вонифатием (1841—70) и Василием (1831—91) Худяковыми, Я.Ф. Капковым. Н.П. Шереметев дал свободу Н.И. и Я.И. Аргуновым (а управляющий дворцов П.Б. Шереметева в С.-Петербурге и Москве И.П. Аргунов умер крепостным), В.Н. Зубов — П.М. Шмелькову. В школе живописи А.В. Ступина в Арзамасе учились крепостные и отпущенные на волю: К.А. Макаров, Н.М. Алексеев, В.Е. Раев, А.Д. Надежин (Надеждин) и др. В деревне Сафонково Тверской губернии в 1820-е открыл для них школу Венецианов. В школе и мастерской Рокотова в Москве обучались и трудились крепостные П. и И. Андреевы, И. Кузьмин, В. Прокопьев, Е. Григорьев. Облегчить участь К. х. помогали представители интеллигенции. *Общество поощрения художеств* (ОПХ) изыскивало средства на выкуп К. х., помогало им материально (*пенсионерами* ОПХ были А.А. Агин, Я.Ф. Капков, А.И. Иванов-Голубой, выкупленный из крепостной зависимости братьями Чернецовыми, и др.). Т.Г. Шевченко освободили деньги, полученные за написанный К.П. Брюлловым портрет В.А. Жуковского. До нас дошли откровенно плохие, посредственные и также великолепные образцы «искусства по приказанию». Вклад К. х. в развитие отечественной живописи 18 — первой половины 19 в. общепризнан. В числе причин называют присутствующее русским крестьянам чувство красоты и профессионализм их учителей. В их искусстве отмечают черты православной соборности, близость к декоративно-прикладному народному искусству. Крепостными, как правило, были иконописцы и мастера художественной росписи.



Крепостные художники. Я.Ф. Капков. «Алкивиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, преданного врагами». 1842

Они работали семьями и артелями, позднее появились фабрики (Федоскино и др.). К. х. расписывали фарфор на Императорском, а также принадлежавших дворянам (Долгоруким, Н.Б. Юсупову и др.) заводах. У Юсупова И. Колесников одновременно был художником по фарфору, руководил мастерской и преподавал в живописной школе. Произведения «богомазов», реставрация росписей храмов и монастырей, расписные работы приносили доход, поэтому владельцы отпускали мастеров на оброк и разрешали им отходничество в С.-Петербург, Москву, Владимир, Ростов, Ярославль, Новгород, Кострому и др. места. Многие мастера становились зажиточными. Художник Т.К. Перезолов (роспись по металлу), возглавив после смерти отца лакиро-

вальную фабрику в Нижнем Тагиле, в 1813 выкупил себя и жену у казны за 3500 руб. Получив по реформе 1861 личную свободу, мастерское «общество» за 25 лет выплатило владельцу 167 200 руб. и обрело полную независимость. К. х. создавали декорации для спектаклей в крепостных театрах, декоративные плафоны и панно, расписывали барские хоромы (Архангельское — Ф. Сотников, М. Полтев, Г. Новиков и др.; Останкино — Г. Мухин, С. Калинин, Н. Аргунов и др.; Рузаевка — А. Зяблов). Особую роль в дворянской культуре и в творчестве работавших по заказу господ К. х. играл портрет. Портреты (индивидуальные,



парные и групповые; парадные и камерные, интимные; написанные мастерски и не очень умело) помимо эстетического имеют значение исторических документов. Большинство К. х. — анонимы. Один из первых известных нам К. х. — Е.Д. Камеженков. Крепостной Тверского архиерейского дома, он обучался иконописи, затем по поручению Екатерины II копировал картины из её коллекции, писал портреты. В 1785 указом императрицы Камеженков был освобождён от крепостной зависимости; удостоен звания академика АХ. Зачинатель крестьянского бытового жанра в русском искусстве М. Шибанов, крепостной Г.А. Потёмкина, в 1783 стал «вольным живописцем». А.И. Корзухин, сын крепостного на казенном Уктусском заводе, в 1860 освобождённый от обязательной горной службы, был участником т. н. «бунта четырнадцати» в АХ (1863), членом-учредителем *Артели художников* и Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижни-*

*ки*). Существовали династии К. х. Четверо братьев Бельских (18 в.) прославились как мастера декоративной живописи, иконописцы, мозаичисты. Гравёры И.В. и К.В. Ческие (1770—1840-е) обучались в АХ за средства Кабинета его императорского величества. До нас дошли более 150 гравюр И. Ческого и более 20 гравюр его брата. Из семьи иконописцев и художников, крепостных Шереметевых, происходил Н.И. Подключников (1813—77), заложивший основы научной реставрации иконописи. Значительный вклад в отечественное искусство внесли Аргуновы (крепостные князей Черкасских, затем графов Шереметевых) и Худояровы (крепостные Демидовых). Братьев Ф.Г. и Е.Г. Солнцевых как одарённых художников И.А. Мусин-Пушкин освободил от крепостной зависимости, и отец (Г.К. Солнцев) отдал их в АХ. Ф.Г. Солнцев известен как автор свыше 3 тыс. изображений старинной утвари, 700 из к-рых вошли в фундаментальное издание «Древ-

ности Российского государства». В 19 в. в Риме учились крепостные Демидовых мозаичисты М.К. и А.М. Федосеевы (отец и сын).

**Крэспы** *Джузеппе Мария (Crespi Giuseppe Maria) по прозвищу Спаньоло «Испанец» (16.3.1665, Болонья, — 16.7.1747, там же), итальянский художник*

» Учился в Болонье у Д.М. Канути, затем в мастерской К. Чиньяни. Под влиянием Дж.А. Буррини начал изучать венецианскую живопись. Совершил два путешествия в Венецию, посетил Парму, Урбино и Пезаро. Значительное влияние на К. оказало творчество Л. Карраччи и *Гверчино*, к-рых он копировал. Первое датированное произведение К. — алтарная картина для церкви в Бергантино (провинция Ровиго), созданная в 1688, вслед за к-рой К. исполнил «Искушение святого Антония» (1690). Выполнил фрески в двух залах палатцо Пеполи-Кампогранде в Болонье (1691). В алтарных образах, исполненных до 1700, следовал классической болонской традиции. В последнее десятилетие 17 в. К. создал такие работы, как «Девочка с горлицей» и «Музыкантша». В начале 18 в. написал «Воспитание Ахилла», «Эней, Харон и сивилла», «Тарквиний и Лукреция», «Троянцы ослепают Полиместора», «Экстаз святой Маргариты». В дальнейшем перешёл от мифологических сцен к изображению сюжетов из крестьянской жизни, трактуя их сначала в духе пасторали («Бытовая сцена»), а затем придавая им всё более убедительный характер бытовой живописи («Мать и ребёнок», «Прачка», «Женщина, ищущая блох»). В 1708 К. предложил Фердинанду, великому герцогу Тосканскому, картину «Избиение младенцев» и получил расположение флорентийского двора. В 1709 художник с семьёй гостил у Фердинанда Тосканского на вилле Пратолино. Здесь он написал знаменитую «Ярмарку в Поджо-а-Кайано». Серия «Семь таинств», написанная ок. 1712 для кардинала Оттобони, стала самым значительным произведением зрелого творчества К. В духе приближения к реальности выполнены «Музыкальные книги», «Сцены из жизни певицы», «Сцены из жизни Бертольдо». Позднее творчество К. представлено картинами на религиозные сюжеты: «Мадонна с Младенцем и тремя святыми», «Нахождение Моисея», «Исповедь богемской королевы», а также портреты, натюрморты, бытовые сцены. Творчество К. оказало влияние на Дж. Пьяцетту, П. Лонги.



Крепостные художники. Е.Д. Камеженков. Портрет молодой дамы (Е.Н. Лихачёвой). 1790





Крестовский Я.И. «Усадьба Н. Островского». 1976

**Крестовский Ярослав Игоревич** (9.2.1925, Ленинград, ныне Санкт-Петербург, — 2004), российский художник

С 1956 — член Ленинградской организации Союза художников РСФСР. Отец скульптор, дед — писатель В.В. Крестовский, автор романа «Петербургские трущобы». В 1937—41 занимался в средней художественной школе при Всероссийской Академии художеств. В 1942 был эвакуирован в г. Ростов Ярославской области. В 1944—48 учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухоминой на отделении мастеров альфрейной живописи. В 1948—50 работал в Государственных реставрационных мастерских как художник-реставратор стеновых росписей. В 1956 окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Участник выставок с 1956; принимал участие более чем в 60 выставках. Писал городские и ландшафтные пейзажи, натюрморты, портреты и жанровые

композиции. В возрасте 50 лет ослеп. Персональные выставки в Ленинграде (1983), Москве (1986), Петербурге (1995, 2000). Произведения К. находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, в музеях и частных собраниях в России, Германии, Франции и других странах.

**Кресты расписные, распятия, украшенные живописным изображением; жанр прикладного искусства, распространённый в Италии периода готики**

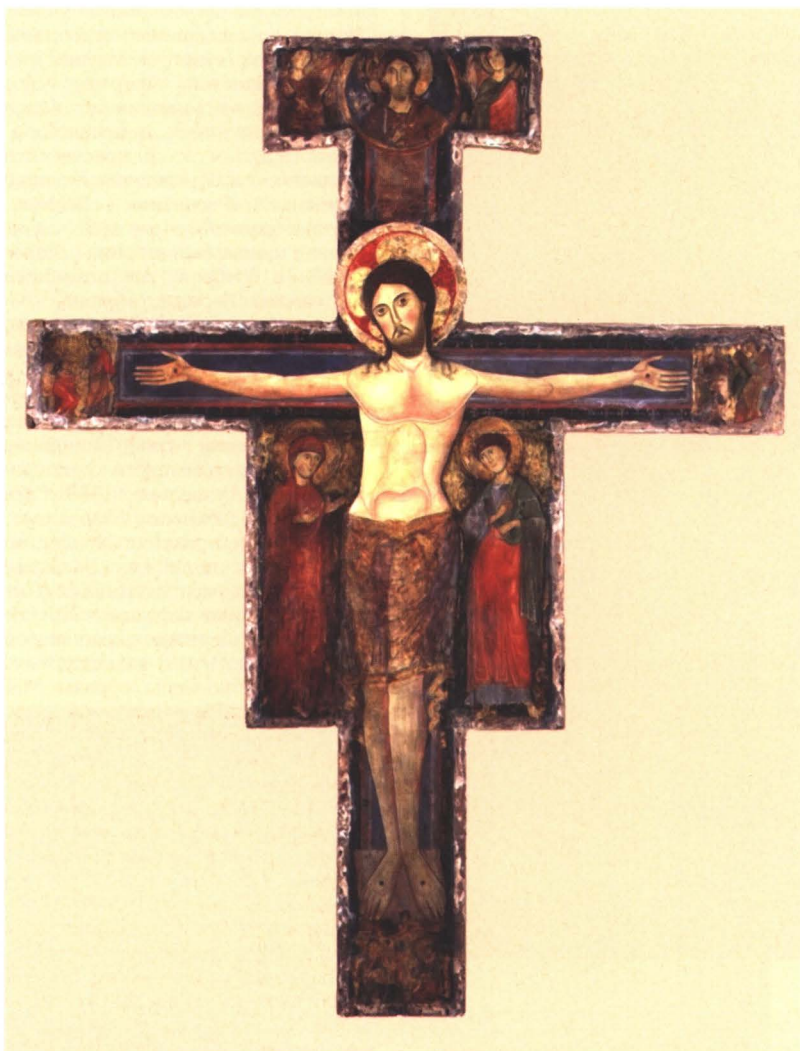
Появились в Италии в первой половине 12 в. и быстро распространились в основном в центральных районах Италии. Изготавливались до конца 15 в. Небольшие по размеру кресты предназначались в первую очередь для капелл или для монастырских келий. Большие распятия алтарей или подвесные распятия использовались в готических нефах первых францисканских, доминиканских или августинских церквей. Выделяют 5 видов К. р., отличающихся по форме и иконогра-

фии и в к-рых можно иногда видеть влияние определённого художника или художественного течения: а) кресты простой формы, без табellone, восходящие к более древним нагрудным и процессионным крестам; 2) кресты с табellone, с изображением главных персонажей «Распятия» («Вознесение» изображено в верхней части; этот вид креста был широко распространён в Умбрии, где появились его самые первые образцы — «Крест» Альберто, 1187, Сполето, собор); 3) кресты с табellone, нижняя часть к-рых завершена часто в форме чаши, с изображением персонажей «Распятия» и различных сцен (луккский тип); наиболее древним примером такого креста является крест Гульельмо (1138, Сарцана, собор); 4) кресты с табellone, с изображением различных сцен, но без фигур у подножия Распятия (этот тип был распространён в Тоскане и главным образом в Пизе); 5) кресты с табellone, украшенные, но без фигур и сцен; на концах лучей креста помещены образы Марии и святого Иоанна; самый древний крест такого типа — это «Крест» из церкви Санта-Мария дельи Анджели в Ассизи, подписанный Дж. Пизано, предполагаемым создателем этого типа креста, к-рый распространился потом в Умбрии и, особенно, в Тоскане (Коппо ди Марковальдо, Чимабуэ, Джотто). Хронологическую эволюцию этих типов крестов установить трудно, так как возможно, что они существовали одновременно. Иконографическая эволюция более очевидна и свидетельствует об упрощении К. р.

**Крети Донато (Creti Donato)** (1671, Кремона, — 1749, Болонья), итальянский художник эпохи рококо

Учился в мастерской Л. Пазинелли в Болонье, затем на протяжении более 20 лет работал для графов Фава в их палатце на виа Гальера. В 1688 исполнил «Портрет мальчика с двумя свечами», в 1705 — картину «Старуха, рассказывающая девочке историю Психеи», в 1708 — фреску «Александр, разрубающий Гордиев узел» в палатце Пепо-ли-Кампогранде в Болонье; а в 1713 — фреску в Аркиджинназио. Ок. 1725 были написаны картины для кардинала Руффо («Бал нимф»; «Соломон и царица Савская», «Соломон поклоняется идолам»). В 1729 исполнил аллегорические композиции для англичанина Максвина («Могила Локка», «Бойль и Сиднем», «Могила герцога Мальборо», «Могила Дж. Аддисона», «Могила маркиза





Кресты расписные. Неизвестный художник. Умбрийско-римская школа. Вторая половина 12 века



Крети Д. «Сатурн» из серии «Астрономические наблюдения»

Уортон», «Могила Чарлза Монтегю»). В конце жизни К. создал серию больших алтарных картин для церквей Болоньи — Сан Доменико (1734), Сан Пьетро (1737 и 1740), Сантуарио делла Беата Верджине ди Сан-Лука, Сан Паоло Маджоре. Среди др. работ художника можно назвать серию «Планеты» (Ватикан), 4 эпизода из истории Ахилла (Болонья, собрание Комунали д'Арте) и картину «Филипп Македонский и Александр» (Вашингтон, Национальная галерея). Наряду с Пазинелли, А. Буррини и Дж.М. Креспи К. был одним из создателей неовенецианской манеры; позже обратился к утончённому и умеренному классицизму, с характерным стремлением к гамме холодных (голубых) тонов, в к-рых возрождались идеалы Г. Рени, Ф. Альбани и С. Кантарини. Т. о., К. приблизился к Франческини, к-рого, однако, превзошёл своим большим поэтическим чувством.

**Кречмер** Иоганн Герман (Kretschmer Johann Hermann) (28.10.1811, Анклам, — 5.2.1890, Берлин), немецкий художник-жанрист

► Получил художественное образование сначала в мастерской В. Ваха в Берлине, а затем в Дюссельдорфской академии художеств у Ф.В. Шадова. В 1830-е писал жанровые картины в характерном для эпохи романтического роде, затем, после поездки в 1840—41 по Средиземноморью, захватившей Грецию, Константинополь и Египет, первым среди берлинских художников обратился к воспроизведению быта и нравов Востока. Из его картин этой тематики особенно известны «Завтрак в пустыне», «Караван, застигнутый самумом» (1844, Лейпцигский музей), «Возвращение каравана богомольцев», «Афинские Пропилеи» (1845) и «Хижины феллахов в Луксорском храме» (1849). Впоследствии, но уже с меньшим успехом, К. писал исторические сцены, а также создавал произведения в юмористическом жанре, чаще всего из детской жизни, а также портреты.

**Крёйер** Педер Северин (Kroyer Peder Severin) (23.7.1851, Ставангер, Норвегия, — 20/21.11.1909, Скаген, Дания), датский художник, глава реалистического направления в искусстве Дании конца 19 века

► Первые уроки живописи получил в 9 лет. С 1864 по 1870 учился в Королевской датской академии искусств. В 1874 меценат Г. Хиршпрунг купил первую картину К. и с тех пор долгое время поддерживал молодого художника. Коллекция Хиршпрунга впоследствии составила основу музея его имени в Копенгагене. В 1877—81 К. путешествовал по Европе, жил в Париже, где познакомился с импрессионистами (К. Моне, А. Сислеем, Э. Дега, П.-О. Ренуаром, Э. Мане) и попал под их влияние. Вернувшись в Данию в 1882, К. с июня по октябрь жил в Скагене — отдалённой рыбацкой деревушке на самом севере Ютландии. В 1888 К. женился на художнице Марте Матильде Трипке; известен общий портрет супругов, на к-ром Мария изобразила Педера, а он её. Последние десять лет жизни у К. постепенно ухудшалось зрение, пока он полностью не ослеп. Несмотря на это, он не переставал писать. Последние из своих картин художник написал, уже практически ничего не видя. В своих работах художник стремился к





Кремер И.Г. «Колыбель», 1875



Крёйер П.С. «Ура!», 1888

передаче движения световоздушной среды и её воздействия на форму предметов. Одной из известнейших картин К. является «Летний вечер на южном пляже Скагена с Анной Анкер и Марией Крёйер» (1893). Писал множество сцен на побережье, изображающих как отдыхающих, так и местных рыбаков («Рыбаки на берегу моря», 1883). Одним из наиболее известных произведений К. является «Костёр Святого Иоанна на пляже Скагена» (1903; музей Скагена). Это масштабное полотно изображает множество знаменитых людей искусства и политиков, собравшихся вокруг гигантского костра в ночь на Ивана Купалу.

**Кривелли Карло (Crivelli Carlo)**  
(ок. 1430—1435, Венеция, — 1495, Асколи), итальянский художник

► Впервые имя К., сына некоего Якопо, венецианского художника, упоминается в 1457, когда он был осуждён в Венеции за прелюбодеяние. Не сохранилось сведений о его образовании. Первая подписанная работа К. — «Мадонна» (Верона, Кастель Веккио) — по своей изобретательности и декоративности близка пылкой падуанской живописи середины 15 в., в к-рой ещё преобладало влияние Ф. Скварчоне, но к-рая уже склонялась к ренессансным новшествам. После нескольких лет, проведённых в Дзаре



Кривелли К. «Святой Фома Аквинский». Фрагмент «Алтаря Демидова». 1476



(в 1465 К. стал гражданином города), художник в 1468 возвратился в область Марке, где создал полиптих для церкви Сан-Сильвестро в Масса-Фермана и где, работая в различных городах, он оставался до конца дней. Культурная изоля-

ция К. (хотя он ощущал некоторые отблески феррарской школы и эхо фламандского влияния, принесённые ко двору д'Эсте *Рогиром ван дер Вейденом*) привела его к углублению и развитию падуанских уроков; его оригинальная система сочетала одновременно дух поздней готики и новаторства Возрождения. К. исполнил в Марке многочисленные полиптихи, многие из которых сегодня разделены между различными музеями мира, но реконструированы в трудах современных исследователей. Так, части «Полиптиха из Порто Сан-Джорджо» хранятся в лондонской Национальной галерее («Святые Пётр и Павел»), американской Национальной галерее (центральная часть с изображением Мадонны), бостонском музее Гарднер («Битва Святого Георгия с драконом»), детройтском Институте искусств («Пьета»), а также в музеях в Тульсе («Два святых») и Кракове («Два святых»). Структура этих ещё готических композиций, постоянное использование золотого фона, к-рое придаёт им несколько архаический вид, сочета-

ются с совершенно «современным» чувством формы в духе эстетики Возрождения, что проявляется в пластической трактовке рельефных фигур, в расположении их в пространстве, в явных поисках перспективы (что особенно заметно в сценах «Страстей» пределлы). Трудно датировать ряд «Мадонн» К. — от «Мадонны» из музея в Карридонии до «Мадонн» из Бергамо (Академия Каррара), Анконы (Городской музей), Сан-Диего (музей) и Нью-Йорка (музей Метрополитен). Лишь «Мадонна» из Мачераты (музей; фрагмент полиптиха) имеет точную датировку — 1470. Искусство К. достигло своей зрелости в большом трёхъярусном алтаре из собора в Асколи (1473). Утончённость пластической модуляции, композиционный ритм, тщательное изложение сюжетов, фантазия, пышная элегантность одежд и движения рук (это же характерно и для «Марии Магдалины», Амстердам, Государственный музей) — всё это делает алтарь К. подлинным шедевром живописи того времени. Другим важным произведе-



Кривелли К. «Мария Магдалина». 1480—1490



Кривоногов П. А. «Капитуляция». 1946





Кривонов П.А. «Победа. 1945». 1949

нием, к-рое приписывается художнику, был «Триптих» из церкви Санта-Лючия в Монтефьоре делль'Азо, являющийся частью неизвестного полиптиха (другие части к-рого — «Мадонна», «Святой Франциск», Брюссель, Королевский музей изящных искусств; «Пьета», Лондон, Национальная галерея; «Святые» из пределлы, музей в Детройте, Уильямстауне, Гонолулу). Эти большие работы отмечают своеобразный предел выразительным возможностям художника, предел, за к-рым следует стилистический отход к живописи более манерной, декоративной и крайне утончённой («Мадонна со свечой», после 1490, Милан, пинакотекка Брера — центральная часть полиптиха, находившегося в соборе в Камерино; другие части — «Святые», Венеция, галерея Академии). Последнее известное произведение К. «Коронавание Марии» (1493, прежде — церковь францисканцев в Фабриано, ныне — Милан, пинакотекка Брера), с изображением «Пьеты» в люнете, очень перегружено по композиции; на место пылающего компрессионизма, характерного для предшествующих работ художника на тему «Пьеты» (Детройт, Институт искусств; Лондон, Национальная галерея; Нью-Йорк, музей Метрополитен; Филадельфия, Музей искусств; Бостон, Му-

зей изящных искусств), здесь приходит сентиментальная интонация, полная неги; здесь же появляются захватывающие по своей правдивости фрагменты «натюрморта». Среди других важных произведений второй половины творческой деятельности К. можно назвать два алтаря из Национальной галереи в Лондоне (прежде — церковь Сан-Доменико в Асколи; когда-то они были объединены в один «Алтарь Демидова», 1476), картины «Святой Иаков» (1477, Париж, Лувр), «Мадонна» (Будапешт, Музей образительных искусств), триптих (1482, прежде — Камерино, собор; ныне — Милан, пинакотекка Брера), «Благовещение» (1486, прежде — церковь Санта-Аннунциата в Асколи, ныне — Лондон, Национальная галерея), «Экстаз блаженного Габриеля Ферретти» (прежде — церковь Сан-Франческо в Анконе, ныне — Лондон, Национальная галерея), «Алтарь Одони» (прежде — церковь Сан-Франческо в Мателике, ныне — Лондон, Национальная галерея) и, наконец, «Передача ключей апостолу Петру» (1488, Берлин-Далем, музей).

**Кривонов Пётр Александрович** [4(17).10.1910, Саранул, ныне Республика Удмуртия, — 22.8.1967, Москва], российский художник-баталист

► Заслуженный деятель искусств РСФСР (1955). В 1930 был принят на рабфак искусств при Академии художеств в Ленинграде, затем поступил в институт живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной академии художеств, где его учителями были И.И. Бродский, П.А. Шиллинговский, К.Ф. Юон. В 1939 был призван в армию; занимался в Красноармейской студии военных художников имени М.Б. Грекова (с 1940). Участник Великой Отечественной войны 1941–45. Автор картин: «Победа» (1948), «На Курской дуге» (1949), «Советская конница в боях под Москвой» (1949), «Защитники Брестской крепости» (1951), «Поединок» (1964), «Комиссар крепости» (1967) и др. Гос. премия СССР (1949). Награждён Золотой медалью имени М.Б. Грекова (1967). В 1997 в селе Киясове открыт краеведческий музей имени П.А. Кривонозова.

**«Кристис» (Christie's)**, всемирно известный аукционный дом

► Ныне является самым крупным и самым прибыльным аукционным домом в мире. Совместно с аукционным домом «Сотби» (Sotheby's) занимает 90% мирового рынка аукционных продаж антиквариата и предметов искусства. Основан





Кривоногов П.А. «Поединок». 1964



Кристус П. Портрет картезианского монаха. 1446

5.12.1766 в Лондоне антикваром Дж. Кристи. С 1823 главный офис находится на Кинг-стрит близ Сент-Джеймского дворца. В 1975 открылся дополнительный офис в Южном Кенсингтоне. Существуют отделения в нескольких крупных городах мира, включая Нью-Йорк и Москву.

**Кристус Пемпус (Christus Petrus) (1410/1420, Барле, Бранит, — 1475/1476, Брюгге), нидерландский художник**

» Биография художника восстановлена лишь эпизодически. В 1444 он упоминается в Брюгге; в 1454 исполнил три копии с «Мадонны» из Камбрэ, а в 1462 вместе с женой стал членом братства «Сухого дерева». В 1463—67 К. украсил хоругвь для процессии и в 1472 стал членом совета художников. Истоки его стиля — ещё не разрешённая проблема. Иногда предполагается тесное сотрудничество К. с Я. ван Эйком. Творческая биография художника

отмечена несколькими веками — датированными картинами, к-рые позволяют проследить его творческую эволюцию. Портрет картезианского монаха (1446, Нью-Йорк, музей Метрополитен) замечателен своей «обманкой»: на парапете, к-рый по примеру ван Эйка ограничивает первый план композиции, художник изобразил муху. Портрет Эдварда Граймстона (Лондон, Национальная галерея), датруемый тем же годом, в большей степени выявляет характерные черты мастера: его вкус к чистому свету, смягчающему моделировку форм и противопоставляющему ей сухие линии теней. Эта тенденция сочетается с предпочтением простых, почти геометрических архитектурных форм. В 1449 была исполнена знаменитая картина «Святой Элигий» (Нью-Йорк, музей Метрополитен, собрание Лехмана); под предлогом изображения святого патрона ювелиров художник здесь создал настоящую жанровую сцену: молодую чету, покупающую кольцо в лавке святого. Здесь заметны нек-рые ванэйковские черты (игра световых рефлексов), что заставляет предположить существование прототипа, созданного ван Эйком. Но эти черты сочетаются здесь с поисками простых объёмов и напряжённых жестов, к-рые составляют главный элемент стиля К. Они характерны для его «Рождества» (Вашингтон, Национальная галерея, собрание Меллона), арка к-рого восходит к композициям *Рогера ван дер Вейдена* (архитектурный мотив, репрезентирующий сцену), а также для «Снятия с креста» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств; уменьшенный вариант — Нью-Йорк, музей Метрополитен). В этих двух работах К. обнаружил непонимание искусства Рогера ван дер Вейдена: хотя и заимствовал у него нек-рые жесты (как, например, в «Кающейся Магдалине»). В 1452 К. создал две алтарные створки (Берлин-Далем, музей), в к-рых достаточно точно воспроизвёл «Распятие», приписываемое ван Эйку (Нью-Йорк, музей Метрополитен), но, к сожалению, не сохранил ни тонкости, ни освещения великого мастера, а лишь подчеркнул анекдотические элементы композиции. Небольшое панно «Мадонна с Младенцем и святыми Иеронимом и Франциском» (Франкфурт, Штеделевский художественный институт) когда-то датировалось 1417, что служило основанием для всевозможных гипотез, связанных с творчеством художника, но сегодня дата читается как 1457. «Мадонна с Младенцем» (Канзас-Сити, музей) точно повторяет позицию ван Эйка с изображением



«Рождества Иоанна Крестителя» в «Милано-Туринском часослове», но придаёт её архитектуре, благодаря более жёсткому освещению, почти южный вид. Одним из самых известных произведений К. является «Портрет молодой женщины» (ок. 1470, Берлин-Далем, музей). Портрет замечателен чёткой линией средневекового головного убора, поддерживаемого под подбородком бархатной лентой. «Пьета» (Париж, Лувр) по своему духу отлична от брюссельской; она навеяна композицией одной из миниатюр из «Милано-Туринского часослова». К. также приписывается «Смерть Богоматери» (Сан-Диего, Художественная галерея Тимкен), к-рая напоминает работы итальянских художников (многие исследователи предполагают, что К. совершил путешествие в Италию).

**Критический реализм, направление в искусстве европейских стран и Америки, возникшее в середине 19 в.**

» К. р. ориентирован на непосредственное изображение повседневной жизни людей, главным образом обездоленных, противопоставляемых зажиточным и праздным представителям общества. У истоков К. р. стояло творчество мастеров эпохи Просвещения, критиковавших с точки зрения разума и справедливости современные им социальные устои (У. Хогарт в Англии). Особое место принадлежит здесь Ф. Гойе (Испания), чей острый анализ социальных противоречий нередко приобретал сверхреальный характер. В творчестве мастеров-романтиков в 1810—30-х (Т. Жерико, Э. Делакруа во Франции) можно проследить «современную» линию, отражающую драматические конфликты жилой реальности. Однако собственно социально-критическое начало стало доминирующим в искусстве графиков второй трети 19 в. (О. Домье, П. Гаварни и др.). Именно эти художники впервые обратились к аналитическому исследованию общественных противоречий. Эти тенденции были развиты Г. Курбе, Ж.Ф. Милле и др. художниками во Франции, К. Менье в Бельгии, А. фон Менцелем и В. Лейблем в Германии, Л.М. Мункачи в Венгрии и др. В России К. р. получил наиболее широкое распространение в середине и второй половине 19 в. Образ «маленького человека», возникший в литературе (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и др.), нашёл воплощение в жанровых сценах П.А. Федотова. В искусстве В.Г. Перова, художников-передвижников И.Н. Крамского, В.Е. Маковского, Н.А.



Критический реализм. У. Хогарт. «Вскоре после свадьбы». 1743



Критический реализм. П.А. Федотов. «Молодая вдова». 1851





Критический реализм. В.Г. Перов. «Крестный ход». 1861



Критический реализм. Г. Курбе. «Вяльщицы». 1853

Ярошенко, И.Е. Репина и др. развивались многие темы критики несправедливости общественного устройства, к-рые культивировались литературой. Традиции К. р. получили дальнейшее развитие в современном искусстве (Б. Пророков, Кукрыниксы, В.И. Иванов, Г.М. Коржев, А. и С. Ткачёвы).

**Крито-микенская живопись**, см. Эгейская живопись

**Кричёвский Фёдор Григорьевич** [10(22).5.1879, г. Лебедин, ныне Сумской обл., — 30.7.1947, г. Ирпень Киевской обл.], российский художник

» Заслуженный деятель искусств Украины (1940). Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1896—1901) и в С.-Петербургской академии художеств (1907—10) у Ф.А. Рубо. Совершил поездку в Англию, Германию, Францию, Италию. Преподавал в Киевском художественном училище (1913—17), в Украинской академии художеств (с 1917), в Киевском художественном институте (1922—41). Монументальный триптих К. «Жизнь» (1925—27) стал классическим образцом украинского модернизма. Жанровым картинам художника свойственны эпичность, монументализация формы, широкая манера письма («Победители Врангеля», 1934—35 и др.).

**Крог Кристиан (Krohg Christian)** (13.8.1852, Весте-Акер, бл. Христиании, ныне Осло, — 16.10.1925, Осло), норвежский художник и писатель

» Из семьи юриста. Изучал право. Одновременно получил художественное образование в школе Ю.Ф. Эккерсберга (1869—70) и в Королевской школе рисунка (1870—71). Затем поехал в Германию, учился в Карлсруэ и Берлине у Х. Гуде и К. Гуссова. В 1879 К. приехал в датский город Скаген, где образовалась художественная колония скандинавских художников (в частности, М. Анкер и Ф. Таулов). Позднее К. неоднократно возвращался в Скаген. Два года спустя художник перебрался во Францию, сначала в Париж, а затем в деревню Гре-сюр-Лузнь. В этот период большое влияние на его творчество оказали Э. Мане, осо-



Крог К. «Заплетая косу». 1888





Крог П. «Люси». 1920-е

бенно его портреты, и Ж. Бастьен-Лепаж. В 1881 К. вернулся в Осло. Тогда же начал преподавать в Государственной академии искусств и художественных ремёсел, где одним из его учеников был Э. Мунк. В 1902—09 К. жил в Париже и преподавал в Академии Коларосси. С 1907 возглавлял Союз норвежских художников; с 1909 — профессор и директор Академии художеств в Осло. Творчество К. относят к реализму, хотя в его ранних работах заметно влияние импрессионизма, а в поздних — экспрессионизма. Широкую известность получили многочисленные жанровые работы К., изображавшие скагенских моряков и рыбаков. Одной из визитных карточек К.-художника стала картина «Борьба за существование», на которой изображена раздача бесплатного хлеба бедным. Писал статьи в социалистические («Ravnen») и художественные журналы, иллюстрируя их своими рисунками.

**Крог Пер (Krogh Per)** (18.6.1889, Осгорстранн, Вестфоллфюльке, — 3.3.1965, Осло), норвежский художник

► Сын Кристиана Крома. Учился живописи у отца и в студии А. Матисса (1908—09) в Париже. Профессор Академии художеств в Осло (с 1946 по 1958). Создал красочные, отличающиеся композиционным размахом стелльные росписи на темы прошлого и современности в университете (1933 и 1936—37) и ратуше (1939—49) в Осло; в здании ООН в Нью-Йорке (1952).

**Кроки́** (франц. *croquis* — лёгкий), суммарный набросок, быстрая зарисовка, чаще всего с натурры, фиксация композиционного замысла посредством рисунка



Крог П. «Нана». 1910

► Используются в процессе творчества живописцами, графиками и скульпторами. К. иногда бывают подготовкой эскиза или сами играют роль эскиза.

**Кром Джон (Crome John)** (1768, Норидж, Норфолк, — 1821, там же), английский художник

► Сыграл видную роль в развитии нориджской школы. Был подмастерьем у некоего учителя живописи; совершенствовал мастерство, копируя работы голландских и английских пейзажистов в местных собраниях. В 1792 стал преподавателем рисунка в одной богатой семье и сопровождал своего воспитанника во время многочисленных путешествий по Англии. В 1803 стал соучредителем Нориджского общества художников, а в 1808 — его президентом. В 1814 К. посетил Париж. Художественное развитие К. проходило поэтапно и во многом зависело от его предшественников. Влияние английских мастеров Р. Уилсона и Т. Гейнсборо преобладает в ранних работах художника («Сланцевые карьеры», ок. 1802—05); др. произведения («Печь для обжига извести», ок. 1805) отмечены голландским влиянием. В пейзажах Норфолка К. стремился найти свет, характерный для картин М. Хоббеми и Я. Рёйсдала («Марлингфордский лес», 1815; «Порт Ярмута», до 1812, «Маусхолд-Хит. Мальчики, пасущие овец», 1818—20). К концу жизни К. достиг подлинного мастерства в изображении световоздушной среды («Поринглендский дуб», ок. 1818—20). Живописная манера К., его любовь к скромному очарованию простого пейзажа, напоминающего человеку о счастье в родных местах, предвосхитили пути развития европейской живописи,



Кропивницкий Е.Л. Женский портрет. 1965

сначала Дж. Констебля, а затем барбизонцев (см. Барбизонская школа) и Ж. Коро.

**Кропивницкий Евгений Леонидович** [25(13).7.1893, Москва, — 19.1.1979, там же], российский художник, поэт и композитор

► Член Союза художников СССР (с 1939). Родился в семье железнодорожника. Стихи писал с 1909. Раннее поэтическое творчество отмечено влиянием символизма. В 1910-х занимался композиторским творчеством. В 1911 окончил Императорское Строгановское художественное училище. В 1912—20 жил в Москве, работал в театрах оформителем и гримёром. В 1920—23 жил и работал в городах Севера, Урала, Сибири. Работал учителем рисования, преподавал в народных студиях и кружках. Как художник в 1920-х был близок к живописцам группы «Бубновый валет», писал крупноформатные полотна (не сохранились). Участвовал в групповых выставках. К середине 1950-х вокруг К. сложилась группа поэтов и художников, одни из которых были его учениками (поэты И.С. Холин и Г.В. Сапгир, художник О.Я. Рабин). Популярность группы привлекла внимание КГБ, установившего наблюдение за К. Именно сотрудники КГБ впервые назвали группу «Лианозовской». В 1963 К. был исключён из Московского отделения союза художников (МОСХ) по обвинению в формализме и организации Лианозовской группы.

**Крoсс (Cross)** (прозвище Анри Эдмона Делакруа; *Henri Edmond Delacroix*) (5.5.1856, Дуэ, — 16.5.1910, Сен-Клер), французский художник, один из крупнейших представителей неомимпрессионизма



► Учился в Лилле у Каролус-Дюрана (1866), а позже у А. Кола (1877), позднее в Париже у академического художника Дюпон-Зипси (1881—85). Ранние работы написаны К. в реалистической манере, «тяжёлым» цветом, и лишь попав под влияние К. Моне и Ж.П. Сёра, начал писать свои картины лёгкими, яркими красками. После того как в 1884 К. вместе с П. Синьяком и Сёра основал Салон Независимых, он принял пуантилистскую манеру живописи, однако свои маринистские произведения, обнажённую натуру и портреты выполнял большими, широкими мазками кисти. Нек-рые работы художника («Золотые острова», 1891—92) порой окрашены идеализмом в духе *Пюви де Шаванна* и набилов (см. «Наби») («Вечерний воздух», 1893—94; «Ноктюрн», 1896). Но чаще они остаются верными утопизму Ж. Грива («Экскурсия», 1894). В работах, исполненных в 1895—1900, предвещаая *фовизм*, К. порой решал дилемму натура — абстракция брызгами чистой краски («Деревенский бал», 1896; «Провансальский рыбак», 1896). Сложные пейзажи К. («Полдень в саду», 1904; «Вокруг моего дома», 1907; «Красный сад», 1906—07), нередко наполненные обнажёнными фигурами («Бегство нимф», 1906; «Лес», 1906—07), являются лишь предложениями для лирического анализа цветовой экзальтации света. В поздних работах художника ощущается итальянское влияние. Это проявляется в более мягком стиле и не-



Кросс. «Кипарисы в Кане». 1900

столь систематизированной технике рисунка. Писал также акварели.

**Кр́оу А́йра (Crowe Eyre)** (3.10.1824, Лондон, — 12.12.1910, там же), английский художник

► Детство и юность прошли в Париже, где будущий художник начал заниматься живописью. Был в числе наиболее близких учеников французского художника П. Делароша и последовал за учителем, к-рый в 1843 закрыл свою париж-

скую мастерскую и перебрался в Рим. На следующий год К. переехал в Лондон и поступил в Королевскую академию художеств. Эпизодически выступал в роли художественного критика в газете «Daily News». С конца 1840-х работал с писателем У. Теккереем, занимаясь иллюстрациями к его произведениям. С 1851 К. — секретарь в ходе работы над романом «История Генри Эсмонда». В октябре 1852 — мае 1853 К. сопровождал Теккереев в ходе его турне по Америке — этот эпизод отражён в позднейшей книге воспоминаний К. «С Теккереем по Америке» (1893). Возвращение из Америки дало новый импульс живописному творчеству К.: он выставил несколько работ, посвящённых теме рабства. С этого времени карьера художника К. развивалась относительно успешно. С 1857 в течение 52 лет подряд являлся участником ежегодных выставок Королевской академии художеств, а в 1876 был избран её членом. С 1859 (и вплоть до 1900) он также занимал пост инспектора государственных художественных школ.

**Крстич Джордже (Крстич Борхе)** (19.4.1851, Стара-Канижа, Воеводина, — 18.10.1907, Белград), сербский художник

► Происходил из семьи бедного ремесленника. Профессиональное художественное образование в Академии художеств Мюнхена (1873—83) ему удалось получить только благодаря стипендии сербского князя Милана, к-рому стали известны



Кросс. «Вид на церковь Санта Мария дельи Анджели близ Ассизи»



ранние рисунки юноши на патриотические темы. После возвращения на родину путешествовал по Сербии, завоевавшей к тому времени независимость, запечатлевая архитектурные памятники, бытовые сцены, пейзажи, послужившие основой для его картин. Некоторое время провёл в Италии. В годы пребывания в Мюнхене молодой художник познакомился с некоторыми ведущими тенденциями европейского искусства. Примером для К. стало творчество Г. Курбе и его немецких последователей. Ещё будучи учеником Академии художеств, он создал картины, принёсшие ему популярность. Среди них наиболее известна композиция «Анатом» (1880, Белград, Народный музей), отразившая интерес людей того времени к позитивной науке. Картина имеет и другое название — «Антрополог», более чётко раскрывающее содержание полотна, на котором изображён учёный, погружённый в размышления. Колорит картины строится на контрастах тёмных тонов одежды и фона и озарённых светом лица, рук, книг и рукописей. В летние месяцы художник обычно уезжал из Мюнхена на родину, где увлечённо писал пейзажи и жанровые этюды со сценами из жизни крестьян, на основе которых создавал законченные картины. Чаще всего он изображал молодых сербов в красочных национальных костюмах («У источника», 1882, Белград, Народный музей). Колористическая гамма подобных произведений звучна и нарядна, живопись свежа и темпераментна. Окончательно поселившись в Сербии, К. из-за отсутствия в стране достаточно развитой выставочной деятельности вынужден был главным образом выполнять заказы церкви. Он писал как отдельные иконы, так и целые иконостасы, в которых пытался дать неканоническое решение традиционных религиозных сюжетов, что вызывало неприятие его произведений церковными властями. Продолжал писать и пейзажи, в которых всё решительнее следовал принципам пленэрной живописи. Порой это умиротворённые, мягкие по колористическому строю и пространственным по композиции виды местности («Городок Чачак», 1884, Белград, Народный музей), порой романтические по мотиву и драматические по настроению уголки природы («Местечко Баба-Кай на Дунае», 1907, Белград, Народный музей). Одна из работ позднего периода творчества — большой по размеру (100 × 208 см) натюрморт «Рыбачья дверь» (1900-е, Белград, Народный музей). Второстепенный жанр получил здесь монументальное звучание. Колорит картины



Кроу А. «Обеденный перерыв» («Работницы с фабрики»). 1884

разработан во многих оттенках. Динамичные мазки и фактурное богатство придают красочной гамме своеобразную вибрацию. Разносторонняя реалистическая живопись К. вывела сербское искусство на европейский уровень.

**Кругер Яков (Янкель) Мордухович (Маркович)** [2(14).5.1869, Минск, — 19.3.1940, там же], белорусский художник

» Заслуженный деятель искусств БССР (1939). Сын небогатого ремесленника. В 1883—86 учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко. Школа существовала при поддержке И.Е. Репина и была известна своим академическим направлением. В 1887 уехал в Варшаву, где учился у портретиста Л. Горовица. В 1888 переехал в Париж и поступил в частную художественную школу (Академия Жюлиана). В 1895 вернулся в Минск и в 1897 при поддержке Репина поступил вольнослушателем в Высшее художественное училище при Академии художеств, где учился в мастерской передвижника В.Е. Маковского. В 1900 художник вернулся в Минск, где в 1904 открыл курсы рисования и живописи, а в 1906 основал Рисовальную школу художника Кругера. Среди его учеников были Х. Сутин, М. Кикоин и др. В начале 1910-х также преподавал рисунок в частном реальном училище Э. Хайкина (1913—15), выполнял многочисленные частные заказы. В 1915 переехал в Казань, где преподавал, пи-

сал портреты и жанровые картины, участвовал в выставках. В 1921 вернулся в Минск, преподавал рисунок на рабфаке Белорусского государственного университета и в изосекции, был художником-репортёром белорусских газет. В ранних портретах основное внимание уделял рисунку, в то время как живопись была суховата, общий колорит — золотистый (Портрет скрипача Ю. Жуховицкого; 1897, Минск, Национальный художественный музей). В 1910-е продолжал писать портреты. Портрет «Девочка в красном» (1910-е, там же) отличается от других: он написан свободно, построен на тонком сочетании красных тонов. Большинство сохранившихся работ К. написаны маслом, однако известно, что больше всего он любил пастель (портрет П. Мрочковской, 1914, там же). При советской власти К. стал официально признанным художником — он выполнял заказы, работал в советской прессе. Он был одним из тех, кто создавал натуралистический стиль советского парадного портрета. Во второй половине 1930-х писал портреты И.В. Сталина, К.Е. Ворошилова, М. Горького, советских военачальников и партийных деятелей. Создал портреты многочисленной интеллигенции («Виолончелист. Портрет доктора М.Н. Шапира», 1913, не сохранился; «Портрет С.Я. Вольфсона», 1920-е; «Портрет З. Бядули», 1929; «Портрет Ш. Михоэlsa», 1935 и др.). Писал также жанровые картины на темы труда («Труд», 1930-е).



# Куинджи Архип Иванович

## «Берёзовая роща»

1879 год

Холст, масло, 97 × 181 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

«Берёзовая роща» ярко демонстрирует художественные принципы живописца. В ней Куинджи добился декоративного эффекта и неведомым ещё в русском пейзаже приёмом создал образ возвышенного, сверкающего, лучезарного мира. Радостнотомительный солнечный день запе-

чатлён в картине в чистых, звучных красках, блеск которых достигнут контрастным сопоставлением цветов. Композиция тщательно продумана. Срезав верхним краем картины кроны берёз, Куинджи оставил в центре отдельные, попавшие в поле зрения ветви. Они рисуются лёгким узором на фоне более тёмной зелени дальних деревьев, благодаря чему ещё более обостряется ощущение яркого солнечного света. Необычную гармонию придаёт картине зелёный цвет, проникающий в голубой цвет неба, в белизну берёзовых стволов, в синеву ручья. Природа кажется недвижимой. Она словно зачарована неведомой силой.







## «Радуга»

1900–1905 годы

Холст, масло, 171 × 110 см

Санкт-Петербург,

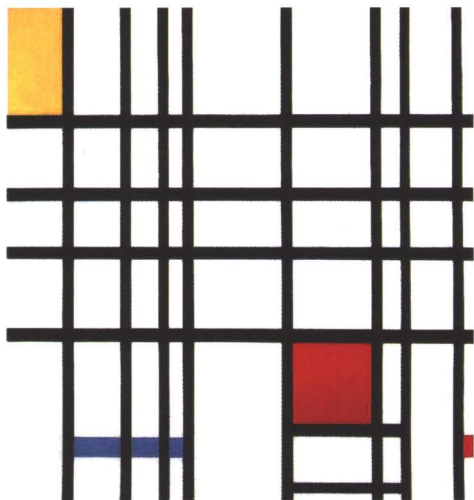
Государственный Русский музей

Куинджи всегда привлекали наиболее зрелищные и эффектные состояния природы. В этом живописном произведении встретились сразу несколько любимейших мотивов русского изобразительного искусства — хлебного поля, дороги, радуги, общие для многих коллег-современников художника. Картина Куинджи не потерялась на этом представительном фоне. В «Радуге» художник зарекомендовал себя как

непревзойдённый мастер создания цветовых и световых эффектов. Выбрав весьма несложный, даже нарочито упрощённый мотив, он показал природу в своего рода очищенном, идеальном виде. Этому способствует и подчеркнутая декоративность колорита, построенного на широких цветовых пятнах, и пространственное развитие композиции с высоким небом и извивающейся дорогой, создающее ощущение торжественного простора. Одно из чудесных явлений природы — сияющая многоцветьем радуга. На фоне расходящихся после ливня грозовых туч она раскинулась над омытой дождём ослепительно-зелёной равниной, словно символ космического всеединства большого, яркого и чистого мира природы, иллюзорно-реального и вместе с тем романтически возвышенного.



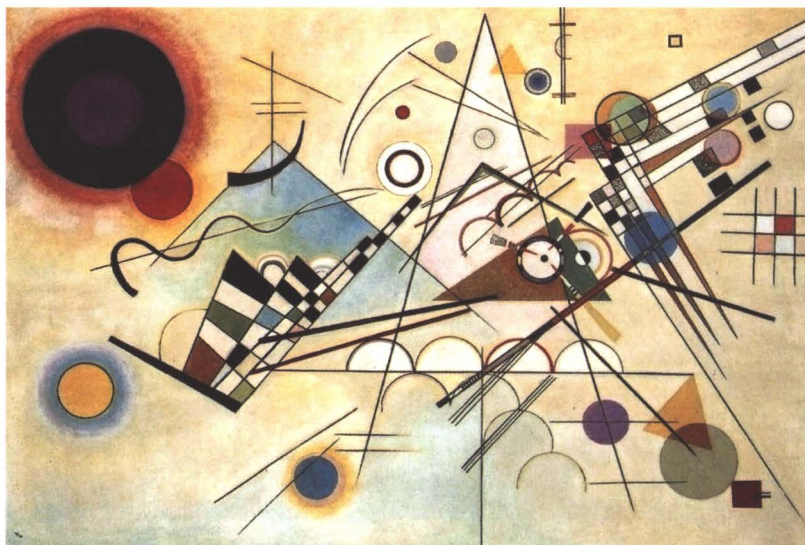




«Круг и квадрат». П. Мондриан. «Композиция с красным, жёлтым и синим». 1921

**«Круг и квадрат»** (*«Cercle et carré»*), название парижского художественного движения

► Своим появлением оно обязано встрече критика М. Сейфора и уругвайского художника Й. Торрес-Гарсиа в январе 1929. Они ставили своей задачей создать международную группу художников, скульпторов и архитекторов, проникнутых духом конструктивизма в противовес сюрреализму. Подобные объединения создавались в Париже в кафе «Вольтер», на площади Одеона, а затем в пивной «Липп». По мере возрастания числа членов группы появилась возможность издания журнала и организации международной выставки. Вы-



«Круг и квадрат». В.В. Кандинский. «Композиция № 8». 1923

шло четыре номера журнала «Круг и квадрат», содержащих в основном теоретические статьи, например, «В защиту архитектуры» М. Сейфора или отрывки из эссе П. Мондриана. Эти тексты сопровождались репродукциями типичных конструктивистских произведений. Выставка, организованная М. Сейфором, на к-рой он дал сольный концерт «словесной музыки» (фонетической поэзии) под аккомпанемент шумовой музыки Л. Руссоло, бывшего футуриста, собрала многочисленных сторонников (П. Мондриан, В.В. Кандинский, Ф. Леже, Х. Арп, Х.Н. Веркман, Ж. Вантонгерлоо, Ле Корбюзье, А. Певзнер, Й. Торрес-Гарсиа, М. Кан, К. Шви-

терс, А. Озанфан, С. Тойбер-Арп и др.). Основанное на идеалистических принципах, это движение прекратило существование из-за тяжёлой болезни, поразившей М. Сейфора, его вдохновителя; однако год спустя Й. Торрес-Гарсиа, развивая основные идеи «К. и к.», создал новое движение — «Абстракция — Созидание».

**«Круг художников»**, объединение живописцев и скульпторов, организованное в 1926 в Ленинграде (ныне С.-Петербург)

► В первоначальный состав вошли в основном выпускники Вхутеина 1925 (см. *Высший художественно-*



«Круг и квадрат». Х. Торрес-Гарсиа. «Конструкция с колоколом». 1932



«Круг художников». В.В. Пакулин. «Львиный мостик». 1943





«Круг художников». А.Н. Самохвалов. «Ремонт паровоза». 1931

технический институт), ученики живописцев А.Е. Карева, А.И. Савинова, К.С. Петрова-Водкина, скульптора А.Т. Матвеева. Ядро организации составили художники В.В. Пакулин (председатель объединения), А.Ф. Пахомов, А.И. Русаков, А.Н. Самохвалов, Д.Е. Загошкин, В.И. Малагис, Б.Е. Каплянский и др. Состав постепенно расширялся за счёт вступления в члены общества творческой молодёжи Ленинграда. Всего в «К. х.» за время его существования входило около 50 членов. Свои задачи участники объединения видели в том, чтобы утвердить в России живопись и скульптуру как искусства, в учёте и анализе всего художественного наследия прошлого и в использовании того опыта, который, повышая изобразительную культуру художника, способствует живописно-критическому познанию современности. Объединением были организованы три большие отчётные выставки (1927, 1928, 1929) и одна передвижная (1929—30). Участники «К. х.» вели активную художественно-просветительскую работу: проводили лекции, экскурсии. На выставках «К. х.» устраивались обсуждения-диспуты. С докладами о современном состоянии искусства выступали известные искусствоведы Н. Пунин, В. Воинов и др. Со времени оформления «К. х.» его члены вступили на путь открытой конфронтации с имевшей гораз-

до более сильную официальную поддержку Ассоциации художников революционной России (АХРР). «Круговцы» обвиняли «ахровцев» в «протокольном реализме» в ущерб формальному построению произведения, его пластической выразительности, фактурной и колористической гармонии. Идеологи АХРР и «Пролеткульта» в свою очередь обвиняли «круговцев» в чрезмерном увлечении именно формальными экспериментами. В свете общей идеологической ситуации в стране дело могло принять весьма серьёзный оборот. Стре-

мясь не допустить такого развития ситуации, художники «Круга» в 1928 приняли решение «об усилении коллективного руководства непосредственно в процессе работы художника над холстом» и создании при обществе «Бюро контроля идеологии». Это вызвало раскол в самом объединении. Ряд членов, возмущённых установлением внутренней цензуры, покинули его ряды. Активная деятельность общества после 1930 прекратилась. Формально «К. х.» просуществовал до весны 1932.

**Круземан, Круземан Ян Адам** (Kruseman Jan Adam) (12.2.1804, Харлем, Нидерланды, — 17.3.1862, там же), нидерландский художник

Жил в 1819—22 и 1824—51 в Амстердаме, где учился у художника К. Круземана. В 1822—24 был в Брюсселе, где учился у Ф.Ж. Навеза и у Ж.Л. Давида. Вернувшись в Амстердам, в 1826 он женился на Алиде де Врис. У них родилось девять детей, из которых двое умерли, не прожив и года. Был особенно известен своими портретами дворян и богатых зажиточных горожан. Однако писал и членов нидерландской королевской семьи. Это началось с посмертного портрета императора Александра I, который К. написал в 1833 по заказу А. ван дер Хопа, богатого амстердамца, чтобы подарить его великой княжне Анне Павловне, жене голландского кронпринца Виллема II и сестре императора Александра I. В 1837 создал портрет короля Виллема I и его сына. Когда в 1840, после отречения от престола своего отца, Виллем II стал королём, К. получил заказ написать официальный портрет. Он создал ещё шесть портретов Виллема II, а в 1852, через три года после смерти короля, портрет его вдовы Анны Павловны.



Крыжицкий К.Я. «Вечер на Украине». 1901





Крыжицкий К.Я. «Озеро». 1896

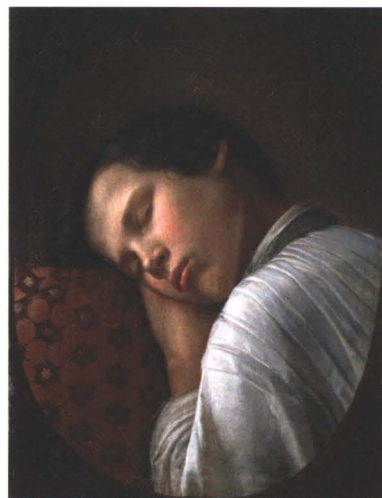


Крыжицкий К.Я. «Перед дождём». 1880

**Крыжицкий Константин Яковлевич** (1858—1911), украинский художник

» Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1900). Учился в Киевской рисовальной школе (1875—76) у Н.И. Мурашко, Императорской академии художеств (1877—84) в пейзажном классе у М.К. Клодта. Закончил академический курс со званием классного художника I степени и с малой золотой медалью, присуждённой ему за картину «Дубы». Преподавал рисование в Николаевском сиротском институте С.-Петербурга (1884—1906). Много путешествовал по России и за рубежом (Италия, Германия, Франция).

Член-учредитель Общества имени А.И. Куинджи и председатель правления (1909—11). Прекрасно работал не только масляными красками, но и акварелью и карандашом, черпая мотивы для своих пейзажей преимущественно из природы Киевской губернии и окрестностей С.-Петербурга. Большинство его картин появлялись на ежегодных академических выставках, начиная с 1879, а акварелей — на выставках Общества русских акварелистов, деятельным членом которого он был с момента его основания. Лучшими из его многочисленных произведений считаются: «Гроза собирается» (1885), «Перед полуднем» (1886), «Зелёная улица» (1887), «Хутор в Малороссии» (1888), «Жар свалил, повеяло прохладой» (1889), «Лес-



Крылов Н.С. «Спящий мальчик» (Портрет Тыранова). 1824

ные дали» (1889), «Майский вечер» (1886) и нек-рые др. Его произведения находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и мн. музеев городов России и Украины (Иваново, Рязань, Казань, Ульяновск, Киев, Одесса и др.).

**Крылов Никифор Степанович** (1802, Калязин, Тверская губ., — 28.6.1831, С.-Петербург), российский художник

» Родился в бедной семье. Юношей с артелью иконописцев расписывал деревенские церкви. В 1824 был замечен А.Г. Венециановым, к-рый пригласил его учиться в С.-Петербурге. Под руководством Венецианова К. работал около шести лет. Некоторое время учился в натурном классе С.-Петербургской академии художеств. За успехи был награждён золотой медалью второго достоинства. Автор картины «Русская зима» (1827). В последние годы жизни писал портреты. В 1830 К. и К. Зеленцов стали первыми учениками А. Венецианова, получившими почётное членство в Академии. Умер от холеры.

**Крымов Николай Петрович** [20.4(2.5).1884, Москва, — 6.5.1958, там же], российский художник, представитель символизма, мастер русской пейзажной живописи

» Народный художник РСФСР (1956). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1949). Родился в семье художника П.А. Крымова, писавшего в манере «передвижников». Первоначальную профессиональную подготовку получил у отца. В 1904 поступил в





Крылов Н.С. «Зимний пейзаж. Русская зима». 1827

Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где сначала занимался на архитектурном отделении, а в 1907–11 — в пейзажной мастерской А.М. Васнецова. Участник выставки «Голубая роза» (1907), а также выставок Союза русских художников. Жил в Москве, проводя также (с 1928) значительную часть года в Тарусе. Уже в ранних своих работах примкнул к *символизму* — в том числе и в качестве графика-оформителя журнала «Золотое руно» (1906–09). Натурные впечатления в ту пору претворялись у него в зыбкое красочное марево, напоминающее скорее гобелен, чем картину («Под солнцем», 1906, С.-Петербург, Государственный Русский музей). Позднее краски и формы обрели у К. всё большую материальную предметность, однако природа, чаще всего безлюдная, пребывала не менее поэтической («Жёлтый сарай», 1909, Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Утро», 1916, Ярославль, Художественный музей). Безыскусная простота типичных среднерусских мотивов соединилась в «классических», тарусских картинах мастера («Речка», 1926; «У мельницы», 1927; обе в Третьяковской галерее) с ясной гармонией композиции и особой системой «общего тона», переводящей ландшафт в сферу чисто эстетического созерцания. Считая сутью живописи не краску, а именно тон (наполняющий цвет светом), К. предлагал в качестве идеальной точки отсчёта горящую спичку на

фоне ярко освещённой солнцем стены. Изложил свои теоретические взгляды в статье «О Левитане» (1938). Внёс значительный вклад в сценографию, оформив во МХАТе «Горячее сердце» (1926) и «Таланты и поклонники» (1933) А.Н. Островского, а также «Унтиловск» Л.М. Леонова (1928). В 1919–30 много работал и как педагог — в Пречистенском практическом институте, Высших художественно-технических мастерских и Московском областном художественном училище памяти 1905 года.

**Крыницкий Никифор** (укр. *Никифор Криницький*, польск. *Niki-for Krynicki*) (собственно *Эпифаний Дровняк*) (21.5.1895, Крыница-Здруй, Австро-Венгрия, ныне Польша, — 10.10.1968, Фолюш, Гмина Дембовец), польский и украинский художник-примитивист

» Провёл жизнь в крайней бедности. Был косноязычен, почти неграмотен. Художник-самоучка, был замечен львовским художником Р. Туриным, к-рый организовал ему первую выставку в парижской галерее «Leon Marseille» в 1932. Работы, написанные под влиянием украинского народного искусства, отличаются чувством колорита и контрастностью цветов. Был депортирован в 1947 в ходе принудительного массового переселения украинцев (так называемая «Операция Висла»), но сумел вернуться. В 1949 его работы были экспонированы на выставке в

Варшаве, в 1959 — в парижской галерее Дины Верни, других галереях Западной Европы. В 1960 при помощи художника Мариана Влосинского большая ретроспективная выставка работ К. была с успехом показана в Государственном музее изобразительного искусства в Варшаве. Лечился от застарелого туберкулёза в санатории в Фолюше, где и умер. Оставленное художником наследие огромно, в нём насчитывают до 40 тыс. работ. В настоящее время признан одним из крупнейших наивных художников. Его работы находятся в разных художественных собраниях, большинство — в региональном музее города Новы-Сонч и в музее Никифора в Крынице (открыт в 1995).



Крюгер Ф. «Принц Вильгельм и Франц Крюгер на лошадях». 1836

**Крюгер Франц** (*Kruger Franz*) (3.9.1797, Гросс-Бадегаст, Германия, — 21.1.1857, Берлин), немецкий художник

» Первые уроки профессионального мастерства брал у пейзажиста К. Кольбе Старшего в Дессау. В 1812–14 занимался в Школе рисунка при Академии художеств Берлина, к-рую оставил, не считая возможным совершенствоваться в рисовании гипсов. Работал самостоятельно, изображая солдат, лошадей, охотничьи сцены. Его работы привлекали внимание заказчиков. В 1818 продемонстрировал на выставке в Академии художеств Берлина охотничьи и военные сцены, эскизы лошадей. В 1820 на академической выставке показал конный портрет





Крюгер Ф. «Парад в Берлине». 1824—1831



Крюгер Ф. Портрет Николая Ивановича Салтыкова. 1850

прусского принца Августа. Приобрёл известность как портретист в Берлине. В 1824 получил заказ на 18 портретов (в технике рисунка чёрным мелом) членов королевского дома для подарка Фридриху Вильгельму III. Великий князь Николай Павлович заказал полотно «Парад на Оперплац в Берлине» (1829, Берлин, Государственные музеи). В 1825 Фридрих Вильгельм III назначил К. придворным живописцем. В том же году стал профессором Академии художеств Берлина, с 1832 — «Почётным вольным общником С.-Петербургской Императорской академии художеств». В 1830 представил полотно «Парад на Оперплац в Берлине» на выставке в Академии художеств, а в 1831 — в Концертном зале Зимнего дворца. В том же



Крюгер Ф. Портрет графа Александра Кушелёва-Безбородко. 1850—1851

году был награждён орденом Святого Владимира четвёртой степени, написал «Портрет Фридриха-Вильгельма III» для Военной галереи Зимнего дворца. В 1832 был приглашён в С.-Петербург для работы над портретом Александра I для Военной галереи. Исполнял портреты членов императорской семьи и знати в С.-Петербурге. В 1833 вернулся в Берлин с эскизами заказанных больших портретов. В августе 1833 в берлинской мастерской К. побывал В. Жуковский. В 1834 представил «Портрет Николая I со свитой» на выставке в Академии художеств в Берлине. В 1836, 1841, 1844, 1847, 1850—51 посещал С.-Петербург. В эти годы исполнил известные работы: «Портрет Фридриха Вильгельма

III верхом на лошади» (1831), «Портрет Александра I верхом на лошади» (1837), «Портрет императрицы Александры Фёдоровны» (1837); «Портрет князя П.М. Волконского» (1850), «Портрет Николая I» (поясной, 1852), «Портрет князя П.Х. Витгенштейна» (до 1859, все — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Всего, по словам самого художника, им было исполнено ок. 5000 портретов. Торжественный облик Николая I после исполненного художником полотна «Парад на Оперплац в Берлине» приобрел статус официального изображения. В России оставил много работ с изображением сцен военного быта, парадов, учений, портретов, которые являются бесценными документами отечественной истории. С 1851 работал в Берлине.

**Крюйкшенк** Уильям (Cruikshank William) (25.12.1848, замок Брути, Шотландия, — 19.5.1922, Канзас-сити, штат Миссури), канадский художник

» Внучатый племянник шотландского карикатуриста Дж. Крюйкшенка. Изучал живопись в Эдинбурге, Лондоне и Париже. Парижские занятия К. были прерваны Франко-прусской войной 1870—71, после начала к-рой перебрался в Канаду. Поселившись в Торонто, К. в течение 25 лет преподавал в школе искусств провинции Онтарио. В 1894 он был избран в Канадскую королевскую академию искусств. Был широко признан в Канаде как портретист и пейзажист. Произведения К. хранятся в Национальной галерее в Оттаве, лондонском Институте Курто и др.

**Куапель** Антуан (Coypel Antoine) (11.4.1661, Париж, — 17.1.1722, там же), французский художник

» Первым его учителем был отец, Ноэль Куапель, вместе с к-рым он отправился в Рим, где в 1673—75 тот был директором Французской академии. В Риме копировал классиков (Рафаэля, Карраччи, Корреджо, Тициана и Веронезе). К сожалению, его первые работы не сохранились (напр., росписи в церкви Успения Марии, где он работал под руководством Ш. Лафосса). «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот», известная по гравюре А. Тардьё, показывает виртуозность К., столь неожиданную для юного художника. Ему не было еще и 20 лет, когда он уже писал большие заказные картины («Аллегория», 1680—81, Монпелье, Музей Фабра; Версаль, Национальный музей), в к-рых воплотился вполне сложив-





Куапель А. «Демокрит», 1692

шийся стиль — пышно-театральный, с богатым «рубенсовским» колоритом и виртуозным рисунком. Он имел многочисленные заказы от короля для Марли, Трианона, Медона, Версаля, а также стал первым художником герцога Орлеанского. В 1690—92, когда К. исполнил рисунки для медалей на темы из жизни короля, его стиль был отмечен сильным влиянием П.П. Рубенса («Демокрит»; «Крещение Христа», церковь в Сен-Рикье). К. создал также ряд несохранившихся произведений, к-рые часто переводились в гравюры и копировались — «Вакх и Ариадна», «Триумф Галатеи». В том же стиле исполнены и сохранившиеся «Купающаяся Диана» и «Силен», написанный в 1701 для Медона. В 1695—97 К. создал серию сцен из Ветхого Завета (к-рую повторил ок. 1710 на больших картонах для шпалер; напр., «Эсфирь и Артаксеркс»). В классической традиции по заказу короля написана картина «Елеазар и Ревекка» (1701). В конце жизни, помимо больших несохранившихся картин для собора Нотр-Дам, К. исполнил два картона для шпалер на сюжеты «Илиады»: «Гнев Ахилла» и «Прощание Гектора с Андромахой». К. был также декоратором: создал декорации в галерее Энея в Пале-Рояле. Роспись свода (1703—05), известная по гравюре и эскизам центральной части, превзошла росписи галерей Версальского дворца и обновила традицию Ф. Перрье и Л. Лебрена. В 1714—17 К. украсил стены той же галереи большими картинами на сюжеты «Энеиды» («Смерть Дидоны» и др.). В 1709 он исполнил декорацию свода капеллы Версальского дворца. В 1714 стал директором Парижской академии, а в 1716 — первым художником короля и в 1717 получил



Куапель Ш.А. Автопортрет. 1734

титул дворянина. В 1721 К. опубликовал «Речи» о своём мастерстве. Его интерес к театру в полной мере унаследовал сын Ш.А. Куапель.

**Куапель Шарль Антуан (Coypel Charles Antoine) (11.7.1694, Париж, — 15.6.1752, там же), французский художник**

» Учился у своего отца, А. Куапеля. Член Парижской академии и её директор (с 1746). Он исполнял многочисленные заказы на религиозные картины («Паломники из Эммауса», 1746; Париж, церковь Сен-Мерри и церковь Сен-Луи-ан-л'Иль; эскизы — Париж, Лувр). Его портреты («Филипп Куапель», 1732, Париж, Лувр) показывают наблюдательность художника и декоративизм его стиля. Просвещённый художник («Безумства Карденио», 1721), он исполнил, в частности после 1740, многочисленные картины, сюжеты к-рых были навеяны театром. Вслед за отцом, а также Н. Пуссеном и Ш. Лебреном изучал способы изображения страстей в живописи. Отсюда особая важность картин с театрализованным сюжетом («Персей и Андромеда», 1727, Париж, Лувр; «Франция благодарит небеса за выздоровление Людовика XV», 1744, церковь в Клерво). Кроме того, К. создал иллюстрации к «Дон Кихоту» (28 картонов, 1716—25, Компьень, музей), а также гобелены на сюжеты Ветхого Завета («Иосиф, узнанный своими братьями», 1725, Париж, музей Клюни) и «Илиады» («Выступление Ахилла», 1723, Осер, музей).

**122 Кубизм (Cubisme), авангардистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся во Франции в начале 20 века**

» Возникновение К. традиционно датируют 1906—07 и связывают с творчеством П. Пикассо и Ж. Брака. Термин «К.» появился в 1908, после того как художественный критик Л. Восель назвал новые картины Брака «кубическими причудами». Простую формулировку основных целей и принципов К. дать довольно трудно; в живописи можно выделить три фазы этого направления, отражающие разные эстетические концепции, и рассмотреть каждую в отдельности: сезанновский (1907—09), аналитический (1909—12) и синтетический (1913—14). К. Сезанновский К. — первая фаза К., для к-рой характерна склонность к абстракции и упрощению форм предметов. По словам одного из первых исследователей современного искусства А. Сальмона, К. явился реакцией на отсутствие формы в импрессионизме, а его развитие обязано идеям постимпрессионистов, особенно художников-символистов, к-рые противопоставили чисто живописным целям и интересам импрессионистов явления смыслового порядка. Следуя трансцендентализму конца 19 в., они утверждали, что настоящей реальностью обладает идея, а не её отражение в материальном мире. Роль художника, таким образом, состоит в том, чтобы создавать символические формы для воплощения идей, а не имитировать изменчивый облик вещей. Эта кон-



Кубизм. Б. Кубишта. «Пьеро». 1911





Кубизм. П. Пикассо. «Купание». 1908

цепция стала поводом к анализу средств, находящихся в распоряжении художника, выяснению их выразительных возможностей и утверждению идеала чисто экспрессивного искусства, подобно музыке, мало зависящего от внешнего мира. У

символистов эксперименты в этой области в первую очередь относились к линии и цвету, но такой аналитический подход, однажды применённый, неизбежно привёл и к анализу формы. Непосредственное влияние на формирование К. оказали эксперименты с формой в живописи П. Сезанна. В 1904—07 в Париже прошли выставки его работ. В портрете Гертруды Стайн, созданном Пикассо в 1906, уже чувствуется увлечение искусством Сезанна. Затем Пикассо написал картину «Авиньонские девицы», к-рая считается первым шагом на пути к кубизму. В ней, вероятно, воплотился интерес художника к примитивной иберийской и негритянской скульптуре. В течение 1907 и в начале 1908 Пикассо продолжал использовать в своих работах формы негритянской скульптуры (позднее это время стали называть «негритянским» периодом в его творчестве). Осенью 1907 произошли два важных события: ретроспективная выставка Сезанна и знакомство Брака и Пикассо. Лето 1907 Брак провёл в Эстаке, где увлёкся живописью Сезанна. С конца 1907 Брак и Пикассо начали работать в кубистическом стиле. Кубисты, находившиеся под сильным влиянием нек-рых постулатов, сформулированных Сезанном и опубликованных Э.Г. Бернаром осенью 1907, стремились выявить простейшие геометрические формы, лежащие в основе предметов. Чтобы

полнее выразить идеи вещей, они отвергли традиционную перспективу как оптическую иллюзию и стремились дать их всеобъемлющее изображение посредством разложения формы и совмещения нескольких её видов в рамках одной картины. Повышенный интерес к проблемам формы привёл к разграничению в использовании цветов: тёплые — для выступающих элементов, холодные — для удалённых. Аналитический К., вторая фаза К., характеризуется исчезновением образов предметов и постепенным стиранием различий между формой и пространством. В картинах этого периода появляются переливчатых цветов полупрозрачные пересекающиеся плоскости, положение к-рых чётко не определено. Расположение форм в пространстве и их отношение к крупным композиционным массам постоянно меняется. В результате возникает визуальное взаимодействие форм и пространства. Элементы аналитического К. появились в работах Брака уже в 1909, а в произведениях Пикассо — в 1910; однако более сильный импульс развитию этой фазы стиля дало художественное объединение «Золотое сечение», к-рое основали в 1912 А. Глез, Ж. Метценже и братья М. Дюшан, Р. Дюшан-Вийон и Ж. Вийон. В том же году вышла книга Глеза и Метценже «О кубизме», а в 1913 поэт Г. Аполлинер опубликовал книгу «Художники-кубисты». В них были



Кубизм. Х. Грис. «Натюрморт с фруктами, посудой и мандолиной». 1919





Кубизм. П. Сезанн. «Вид горы Сент-Виктуар из карьера Бибемус». 1898—1900

изложены основные принципы эстетики К., в основе к-рой лежала концепция динамического, постоянно изменяющегося универсума А. Бергсона, а также открытия естественных наук и математики, сделанные на заре индустриальной эпохи. Художнику отводилась роль создателя нового способа видения мира. Синтетический К. отметил радикальное изменение в художественном восприятии движения. Впервые это проявилось в произведениях Х. Гриса, к-рый стал активным приверженцем К. с 1911. Синтетический К. стремился обогатить реальность созданием новых эстетических объектов, к-рые обладают реальностью сами по себе, а не являются лишь изображением видимого мира. Для этой фазы стиля характерно отрицание значимости третьего измерения в живописи и акцентирование живописной поверхности. Если в аналитическом и герметическом К. все художественные средства должны были служить созданию изображения формы, то в синтетическом К. цвет, фактура поверхности, узор и линия используются для конструирования (синтезирования) нового объекта. Первые признаки этого направления наместились уже в 1912, но наиболее полное воплощение оно получило в коллажах 1913. На холст наклеивались разных очертаний и фактуры фрагменты бумаги — от газет и нот до обоев. Художники утверждали, что поверхность картины представляет собой не иллюзорное воспроизведение реальности, а самодостаточный объект. Вскоре, однако, куби-

сты оставили технику аппликации, потому что, как им казалось, фантазия художника может создавать более богатые комбинации элементов и фактур, не ограничиваясь возможностями бумаги. К 1920-м К. практически окончил своё существование, оказав заметное влияние на развитие искусства 20 в.

**Кубин Альфред (Kubin Alfred)** (10.4.1877, Лейтмерице, ныне Литомержице, Чехия, — 20.8.1959, Цвикледт), австрийский художник

» Первоначально учился на фотографа и мечтал о военной карьере. Затем (с 1898) занимался в Мюнхенской академии художеств. Испытал большое влияние О. Родена (с к-рым лично познакомился в Париже в 1905) и Дж.С. Энсора. Сотрудничал в журнале «Симплицис-симус» (с 1902). Стал (вместе с В.В. Кандинским и др. художниками) одним из основателей «Нового мюнхенского объединения художников» (1909), а в 1911 вошёл в состав группы «Синий всадник». С



Кубин А. «Марсианин». Около 1906



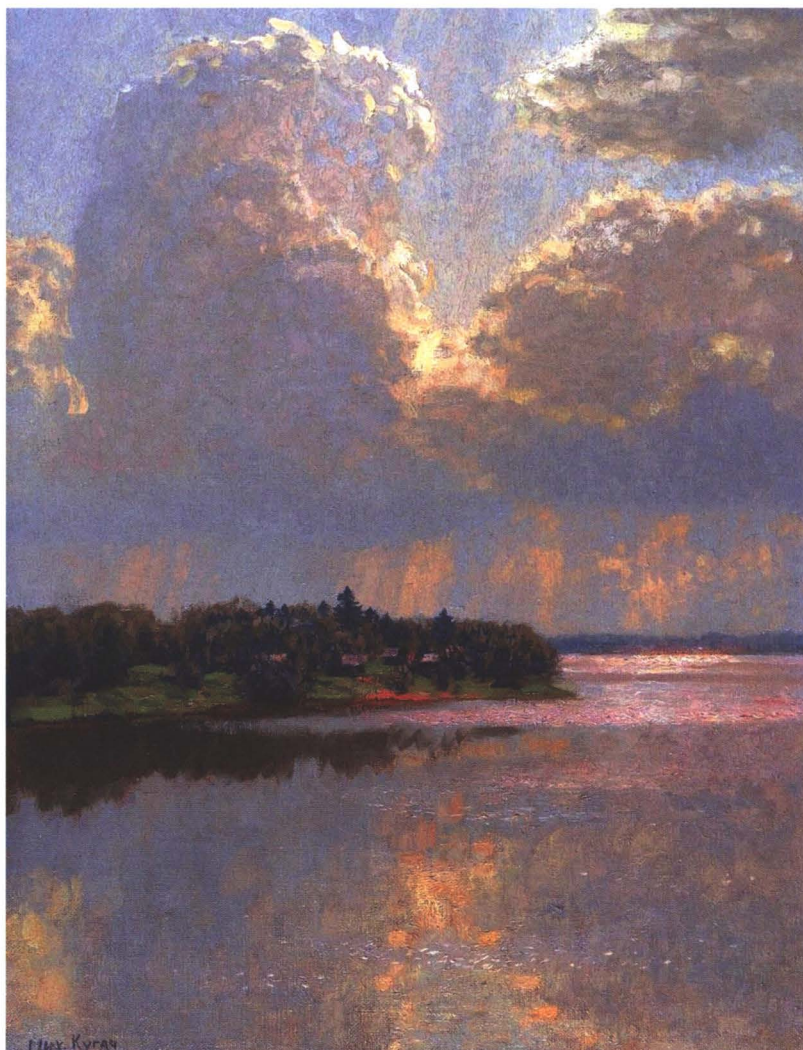
1906 уединённо жил в поместье Цвикледт (Верхняя Австрия). Первые работы художника (акварели) были написаны ещё под влиянием символизма. 20 абстрактных композиций, исполненных в 1906, не имели продолжения. Прервав ранние опыты беспредметной живописи, выступал преимущественно как график, предпочитая рисунок тушью и литографию. Практически всю свою творческую жизнь активно работал как художник-иллюстратор, создав иллюстрации к произведениям Э. По, Ф.М. Достоевского, Э. Гофмана, В. Гауфа, Г. фон Клейста, Ж. Пауля, Г. Гауптмана, Ю. Стриндберга, Г. Тракля и др. авторов, в т. ч. к собственным литературным творениям. Нарисовал ряд графических циклов, частично опубликованных в виде папок («Занзара», 1911; «Пляска смерти», 1915; «На краю жизни», 1921; «Святочная ночь», 1925; «Демоны и ночные образы», 1926; «Новая пляска смерти», 1947). Издал книги «Другая сторона» (1909; роман, к-рый признан лучшим его сочинением), «С разных уровней», 1922; «С письменного стола рисовальщика», 1939; «Вечерняя заря», 1952). Был дружен с Э. Юнгером, оставил интересную переписку, представленную, вкупе с текстами Э. Юнгера о К., в их совместной книге «Встреча» (1975).

**Кубишта Богумил** (*Kubista Bohumil*) (21.8.1884, близ Градец-Кралове, — 27.11.1918, Прага), чешский художник

► Один из главных представителей чешского авангардизма. Обращался к приёмам экспрессионизма, фовизма и кубизма. В ясных и чётких по композиции, строгих и изысканных по цвету картинах («Фабрика в Бранике», 1910, «Мотив Старой Праги», 1911, «Натюрморт с черепом», 1912, — все в Праге, Национальная галерея) выявлял внутреннюю противоречивость и драматизм современной ему действительности.

**Кубофутуризм**, литературно-художественное течение в России 1910-х

► В изобразительном искусстве К. возник на основе переосмысления живописных находок кубизма, футуризма, русского неоприми-визма. Являлся русской версией общеевропейского футуризма. Его влияние испытали К.С. Малевич, В.Е. Татлин, П.Н. Филонов, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, Л.С. Попова, А.В. Лентулов. Основные работы были созданы в период 1911—15. Первые кубофуту-



Кугач М.Ю. «Июль». 1997

ристические работы Малевича экспонировались на выставке 1913 «Мишень», на к-рой дебютировал и лучизм Ларионова. По внешнему виду кубофутуристические работы перекликаются с созданными в то же время композициями Ф. Леже и представляют собой полупредметные композиции, составленные из цилиндри-, конусо-, колбо-, кожнообразных полых объёмных цветных форм, нередко имеющих металлический блеск. Уже в первых подобных работах Малевича заметна тенденция к переходу от природного ритма к чисто механическому ритмам машинного мира («Плотник», 1912, «Точильщик», 1912, «Портрет Ключа», 1913). Наиболее полно кубофутуристы были представлены на Первой футуристической выставке «Трамвай В» (февраль 1915, Петроград) и частично на Последней футуристической выставке картин «0,10» (декабрь 1915 — январь 1916, Петроград),

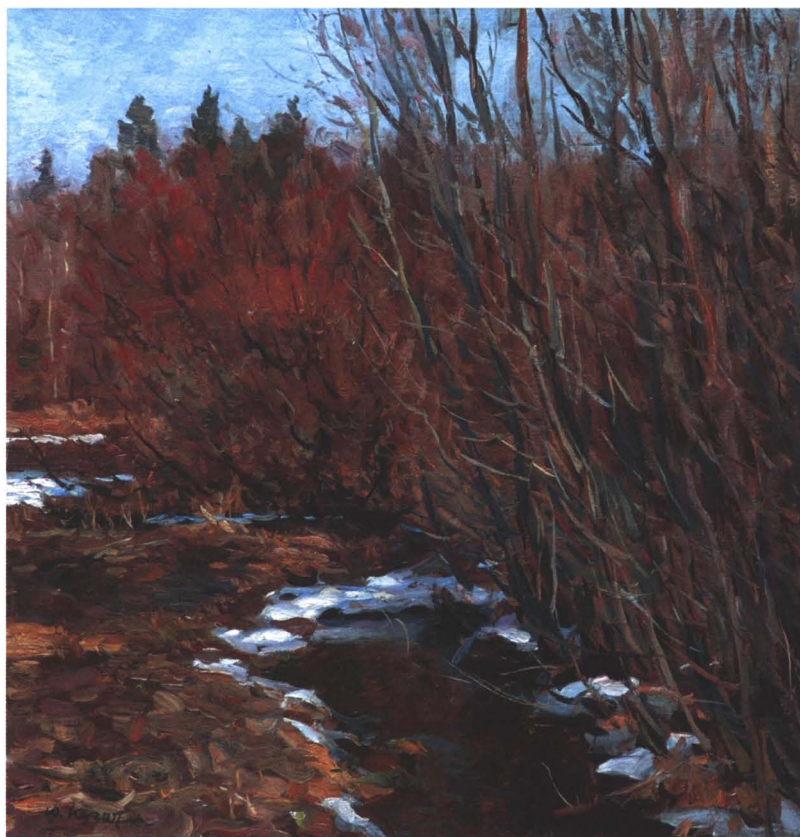
где Малевич впервые поразил публику своим новым изобретением — супрематизмом. Кубофутуристы-художники активно сотрудничали с поэтами-футуристами из группы «Гилея» А.Е. Кручёных, В. Хлебниковым, Е.Г. Гуро. Не случайно их работы называли ещё «заумным реализмом», подчёркивая алогизм и абсурдность их поздних композиций. Малевич, между тем, считал алогизм кубофутуристических работ специфически русской характерной чертой, отличавшей их от западных кубистов и футуристов. В своих полотнах Малевич сопрягал разные сферы жизни, сопоставляя зримые фрагменты этих сфер и исподволь подводя к мысли о незримом. Он воссоздавал подлинное многообразие мира, переводил в условные формы категории пространства, времени, массы. Познание «логическое» дополнялось, а то и вытеснялось познанием интуитивным. Изобретение алогизма сыграв-



ло свою особую роль в творческой эволюции Малевича, облегчив ему переход к супрематизму. Алогичные работы кубофутуристов фактически разрабатывали эстетику абсурда, к-рая позже в Западной Европе составила основу таких направлений, как *дадаизм* и *сюрреализм*. В самой России К. стал переходным этапом от художественных исканий первого десятилетия 20 в. к таким крупным направлениям русского авангарда, как супрематизм и *конструктивизм*.

**Кугач** Михаил Юрьевич (р. 2.1.1939, с. Спас Московской обл.), российский художник

» Заслуженный художник РФ (2000). Член-корреспондент Российской академии художеств (1995). Действительный член Российской академии художеств. Сын художников О.Г. Светличной и Ю.П. Кугача. В 1962 окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (мастерская профессора П.Д. Покаржевского). Член Союза художников СССР (с 1965). В 1967—68 работал в творческой мастерской профессора Б.В. Иогансона. С 1963 участвует во всех регулярных выставках Союза художников. В 1987 художественный руководитель Московского художественного училища памяти 1905 года. Живёт и работает в Москве. Председатель художественного объединения «Москворечье» (с 1998). Автор пейзажей, натюрмортов, бытовых картин. Его произведения проникнуты сыновними чувствами к природе среднерусской земли, людям, жи-



Кугач Ю.П. «Ручей». 1960-е

вущим и творящим на ней. Основные работы: «Вечером» (1974), «Проводили» (1983), «После войны» (1980), «После победы» (1980), «Во время войны» (1982), «Дед и внук» (1984), «Жизнь продолжается» (1991), триптих «Осень» (1994—95), «Московские будни» (1994), «Новая баня» (1994), «Весна» (1996), «Утро» (1996), «В пути» (1997), «После заката» (1997), «Завтрак» (1997), «Ветреный день» (1997). Работы художника находятся в частных и государственных коллекциях в России и за рубежом.

**Кугач** Юрий Петрович [р. 8(21). 3.1917, Суздаль], российский художник

» Народный художник СССР (1977). Народный художник РСФСР (1965). Действительный член Академии художеств (1975). В 1931—36 учился в Московском художественном училище памяти 1905 года у Н.П. Крымова. С 1939 участник художественных выставок. В 1942 окончил Московский государственный художественный институт (МГХИ) имени В.И. Сурикова (мастерская профессора С.В. Герасимова и И.Э. Грабаря). В 1945 окончил аспиран-

туру МГХИ имени В.И. Сурикова. Педагоги: С.В. Герасимов, Н.К. Максимов, И.Э. Грабарь. В 1948—51 там же преподавал. Основное направление творчества — пейзаж и бытовой жанр, картины из жизни современной деревни («В субботу», «Перед танцами», «Свадьба в деревне», «В семье»). Один из старейшин русской живописной школы. Доцент АХ с 1950. Государственная премия СССР (1950). Государственная премия РСФСР имени И.Е. Репина (1969). Картины художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Киевском музее русского искусства, Омском музее изобразительных искусств, в художественных музеях Горького, Ростова, Харькова, Львова, Таганрога, а также в частных коллекциях в России и за рубежом (США, Германия, Испания, Франция, Япония).

**Кузэн Жан** (Cousin Jean) Младший (ок. 1522, Санс, —ок. 1594, Париж), французский художник

» Сын Ж. Кузена Старшего. В 1563 и 1564 вместе с Н. Кустом (к-рый также работал с А. Кароном) участвовал в празднованиях по случаю входа Карла IX в Париж. В те



Кугач Ю.П. «Летом 1941 года». 1960





Кузен Ж. Младший. «Зевс и Семела». 1570-е

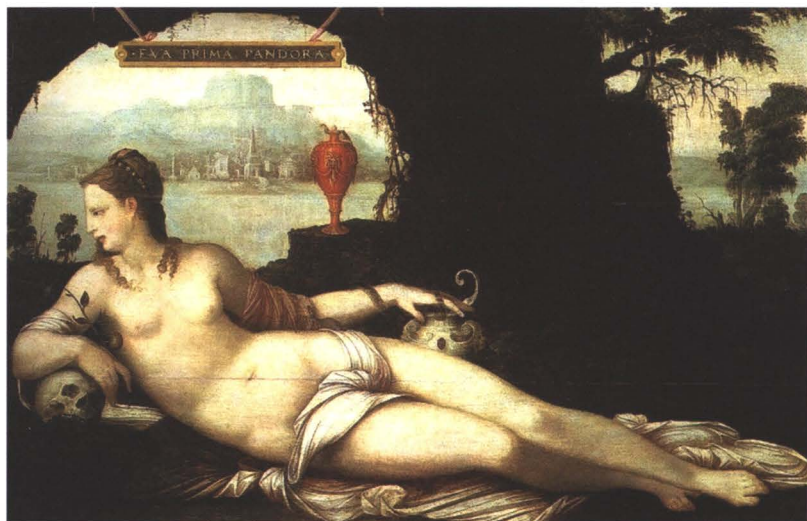
же годы К. работал в замке Флерины. Э. Делон исполнил гравюру по его «Медному змию», а Готье — по «Кузнице Вулкана» (1581). Кроме того, по его рисункам были созданы гравюры к «Метаморфозам» Овидия (1570–74) и «Басням Эзопа» (1582). Ему приписывают картину «Страшный суд» (гравюра по этой картине подписана его именем) и два портрета Бувьера, автором к-рых, по традиции, считается его отец («Жан III Бувьер» и «Савиньенн де Борн»). Его рисунки (Вена, Альбертина; Париж, Лувр), очень близкие рисункам Э. Делона, в манерном и вычурном духе преобразуют стилистику К. Старшего. Его книга «Руководство по портретной живописи» — одна из самых известных среди анатомий для художников, явилась логическим продолжением изданной несколько ранее книги его отца «Руководство по перспективе» (1560). Первый выпуск «Руководства» состоялся в Париже в 1595, оно было издано Д. Леклерком.

**Кузэн Жан (Cousin Jean) Старший** (ок. 1490, Сане, — 1560, там же), французский художник

► После успешной работы в качестве геометра в г. Кузен с 1530 упоминается как автор живописных

произведений в монастыре Волюжан и витражей собора в Сансе. Ок. 1538 приехал в Париж, где начал карьеру независимого художника. Создал картоны для шпалер «Жизнь святой Женевиевы» для церкви Сент-Женевьев-дю-Мон (1541, не сохранились); «Святой Маммий» для кардинала Г. Живри (1543, три картона сохранились) и картоны для витражей капеллы

госпиталя Орфевр. Кроме того, он создал гравюры («Положение во Гроб», «Святое семейство», 1544, не сохранились); ему или его сыну приписываются также такие гравюры, как «Обращение Савла». В 1549 вместе с Ж. Гужоном он создал декорации к торжественному входу Генриха II в Париж — триумфальная арка Пандоры стала темой его картины «Ева, первая Пан-



Кузен Ж. Старший. «Ева, первая Пандора». Около 1550



дора». К. был также иллюстратором («Орус Apollo», 1543; «Книга обычаев Санса», 1556). В 1558 он закончил «Книгу перспективы», изданную в 1560 (вероятная дата его смерти). Помимо «Евы, первой Пандоры» К. приписывается несколько редких картин («Милосердие») и рисунков («Положение во гроб»; «Мученичество святого»), а также портреты семьи Бувьер («Жан II», «Стефан II Бувьер» и «Мари Кузен»). Знаменитый при жизни, К. всегда рассматривался как выдающаяся личность французского Возрождения. Отмеченный влиянием римской школы и северных гравёров, он испытал воздействие школы Фонтенбло, особенно М. Россо, стиль к-рого он перенял.

**Ку́зин** Сергей Семёнович (2.8.1962, г. Сасово Рязанской обл., — 25.12.2009), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. Заслуженный художник РФ. В 1984 окончил Суздальское художественное училище (обучался в мастерской профессора П.А. Морозова). В 1996 с отличием окончил МГАХИ имени В.И. Сурикова (по классу станковой живописи обучался в мастерской профессора В.М. Сидорова, М.Г. Абакумова, С.А. Си-



Кузин С.С. «Венчание». 1996



Кузин С.С. «Колодец в деревне Крапивье». 2008



Кузин С.С. «Невеста». Этюд к картине «Венчание». 1995



# Курбе Жан Дезире Гюстав

## «Мастерская художника»

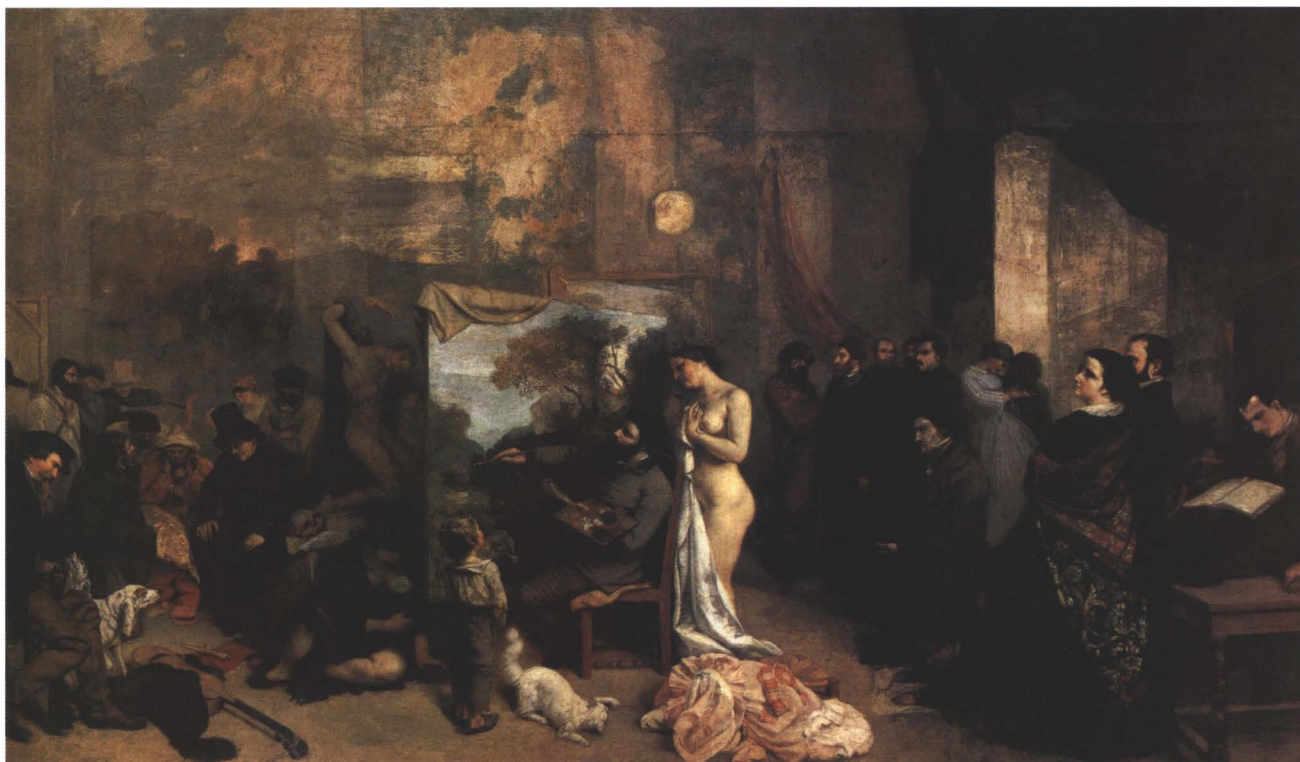
1855 год

Холст, масло, 361 × 598 см

Париж, Музей д'Орсэ

В 1854 Курбе писал: «Получается самая удивительная картина, какую можно себе только представить... Это физическая и моральная история моей мастерской. Это все люди, которые помогают мне и участвуют в моём деле...»

Центральный кусок полотна — самая светлая его часть; в ней больше естественности, непосредственности, чем в остальных частях. Слева от Курбе стоит маленький зритель — белоголовый вихрастый мальчишка в продранной на локте рубашке, поношенных штанах и стоптанных башмаках. Словно зачарованный, следит он за художником. Курбе изобразил в качестве зрителя ребёнка, подчеркнув тем самым неиспорченность, чистоту, искренность вкусов народа.







◀ В левой части картины изображено всё, что интересует художника в окружающей жизни, что является объектом его творчества. Это обыкновенные люди, представители разных классов общества, разных верований и убеждений: бедная ирландка в рваной одежде, олицетворяющая нищету, семья рабочего, косарь — люди труда и другие.

Картина была представлена на Всемирной выставке под названием «Ателье» с подзаголовком: «Реальная аллегория, определяющая семилетний период моей артистической жизни». Курбе, таким образом, рассматривал произведение как итог определённого периода творчества, начавшегося в 1848. Он на протяжении нескольких последних лет внутренне готовился к созданию подобной работы. У него были накоплены заготовки — портреты многих действующих лиц, сделанные с натуры в разные годы. Фигуры и предметы приобрели в картине символический смысл. Например, отодвинутый в глубину манекен намекает на пренебрежение к академическим канонам; череп на газете «Journal des Debats» говорит о неблагоприятной роли правой печати. Каждый из реальных образов является своего рода иллюстрацией абстрактных понятий — аллегорией. Бодлер — это поэзия, молодая парочка в окне — свободная любовь, Прудон — социальная философия, Шанфлёри — проза и т. д. Исследователи находят почти для каждого изображённого персонажа прототип не только в правой, но и в левой части. Вот несколько наиболее убедительных примеров: раввин — политик Фульд, кюре — журналист Вейо, человек с ружьём — Джузеппе Гарибальди, мужчина с собачкой — император Наполеон III.



◀ Центральная часть картины — творческая лаборатория художника. Курбе пишет пейзаж Франш-Конте, о чём легко догадаться, взглянув на серые скалы, пробивающийся среди них ручей. Художник вдохновляется действительностью — он изображает жизнь без прикрас, о чём говорит фигура натурщицы, сбросившей с себя одежду.

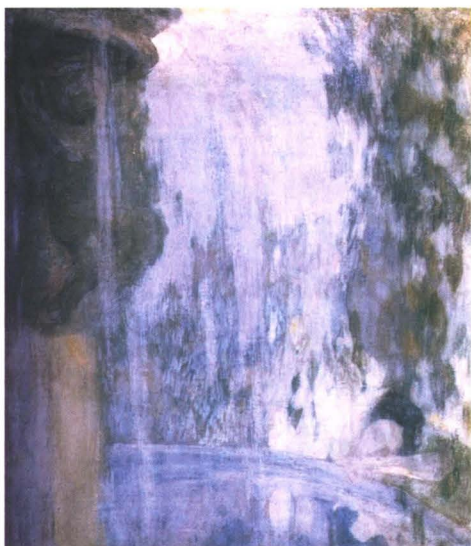


◀ На табурете сидит бледный, задумчивый писатель-реалист и историк искусства Жюль Шанфлёри. Его портрет (1855), находящийся в Лувре, был непосредственно связан с работой над «Ателье». За Шанфлёри виднеются пять стоящих мужчин: земляки художника — Промайе и Кено, коллекционер Брюйас, поэт Бюшон и философ Прудон.



◀ Каждый из изображённых справа людей — это личный друг и помощник Курбе и в то же время олицетворение тех добрых сил, с которыми должно быть связано настоящее искусство. Например, сидящий с раскрытой книгой в руках Шарль Бодлер олицетворяет поэзию. Даму в шали идентифицируют как красавицу Аполлонию Сабатье.





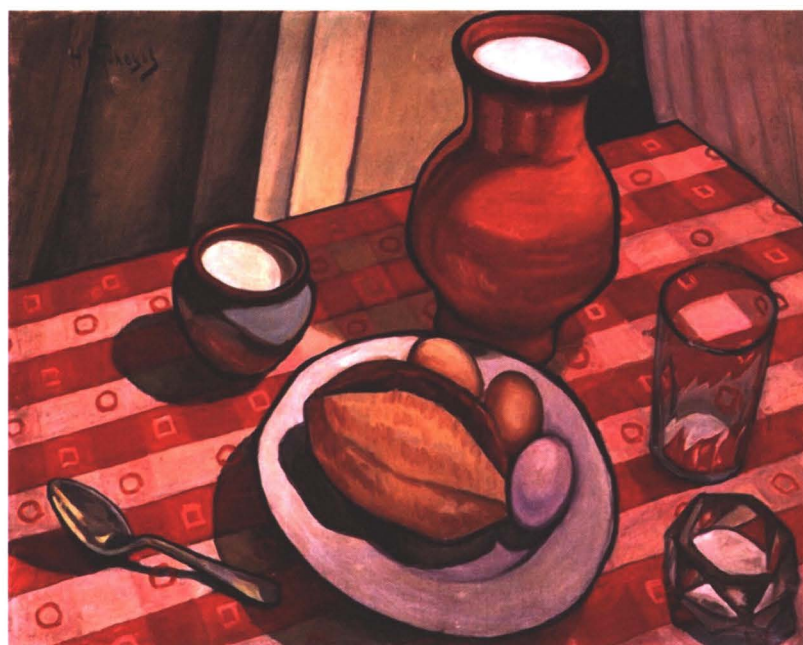
Кузнецов П.В. «Утро» («Рождение»). 1905

ренко). Писал пейзажи, натюрморты, портреты. В его пейзажах почти всегда присутствует сельский дом, церковь — неотъемлемая часть облика русской природы. Участник городских, республиканских и международных выставок. Кавалер ордена «Служение искусству», награжден орденами Петра Великого I, II степени, орденом Ломоносова I степени, серебряной медалью «Путь единства». Лауреат 1-й премии Международного конкурса «Золотая кисть» (2008). Работы находятся в музеях и частных коллекциях России, США, Японии, Франции, Германии и др. стран.

**Кузнецов Анатолий Владимирович** (р. 25.12.1938, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (2001). Заслуженный художник РФ. Член-корреспондент Российской академии художеств. Окончил Московское училище памяти 1905 года. В 1964 окончил Всесоюзный государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова. С 1964 работает на киностудии «Мосфильм» художественным постановщиком. С 1974 член Союза художников и Союза кинематографистов. Основные работы в кино: «Сказка о царе Салтане», «Джамиле», «Горянка», «Василий и Василиса», «Очарованный странник», «Экипаж» и др. С 1964 постоянный участник московских, республиканских, Всесоюзных и международных выставок (Испания, Кипр, Югославия, Болгария, Польша, Франция, Финляндия и др.). В настоящее время преподаватель Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Постоянно работает в станковой живописи. Произведения художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, музеях страны, в частных собраниях России и за рубежом. Удостоен золотой медали Российской академии художеств (2005).

**Кузнецов Николай Ефимович** (21.9.1876, Москва, — 1970, Москва), российский художник



Кузнецов Н.Е. «Натюрморт с булкой» («Завтрак»). 1916

» Рисовать начал в раннем детстве, занимался преимущественно частным образом. В 1896 поступил на юридический факультет Московского университета и, параллельно, учился в частной студии К.А. Коровина и В.А. Серова. С 1906 участвовал в выставках Московского товарищества художников. В 1907, по совету Коровина, уехал в Европу, где провёл 3 года, обучаясь у Ш. Герена, в студии К. Росси, Академии Витти у А. Камаразы, Студии Матисса у самого А. Матисса. Вернувшись в Россию в 1910, продолжил совершенствоваться под руководством Коровина. В 1911 написал картину «За работой» (Нижегородский государственный художественный музей), к-рая была показана на 41-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок. С 1912 участвовал в выставках общества «Свободное искусство», а в 1915—22 был председателем этого общества. В 1913, 1914 и 1915 принял участие в выставках Московского салона. В 1916 и 1917 вместе со своим другом М. Лебланом активно участвовал в выставках и был казначеем общества «Бубновый валет», выставлял преимущественно натюрморты. В 1918 оформлял Пресненский район Москвы к годовщине Первой, много работал для театра Пресненского района, создал Пролетарский музей Пресненского района, открыл собственную студию, оформил Театральную площадь к съезду III Интернационала, участвовал в открытии МТЮЗа, возглавлял художественную студию в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в конце 1930-х преподавал, совместно с И. Блохиным, М. Лебланом и Ф. Рербергом, на курсах в Строгановском училище. В 1933 вступил в Московский областной союз советских художников. Писал в основном портреты, пейзажи, натюрморты. Самые известные полотна: «Страстная площадь», «Никитская улица», «Верхняя Масловка», «У Бутырской заставы», «Кремль», «Зима» и др. В 1963 первая персональная выставка в Доме художника в Москве. За ней последовала вторая и третья персональные выставки, к-рые прошли в 1969 в Москве и Челябинске. Картины находятся в Государственной Третьяковской галерее, Челябинской областной картинной галерее, Нижегородском государственном художественном музее, Национальном художественном музее Республики Беларусь, Краснодарском краевом художественном музее, Музее истории и реконструкции Москвы, Саратовском художествен-



ном музее, Тульском художественном музее, Таганрогском художественном музее и др.

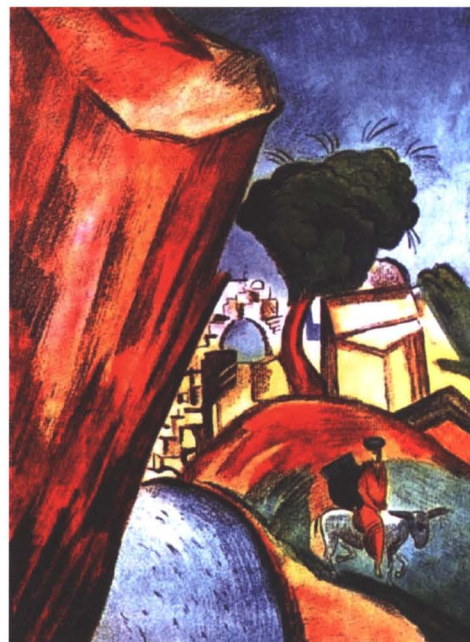
**Кузнецов Павел Варфоломеевич** [5(17).11.1878, Саратов, — 22.11.1968, Москва], российский художник

» Родился в семье иконописца. Постигал искусство в Боголюбовском рисовальном училище родного города (1891—97), Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1903) у К.А. Коровина и В.А. Серова. В 1905 жил и работал в Париже, где учился в частных академиях. В 1906 его работы экспонировались на выставке русских художников в Парижском салоне и имели большой успех. В 1908 был избран членом Осеннего салона и выставлял свои работы на его выставках до 1914. Был членом объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», «Четыре искусства». Особое значение имела для него принадлежность к кругу художников-символистов «Голубая роза», сформировавшегося вокруг одноименной выставки 1907. Ранняя живопись К. — это мир смутных оккультных видений («Голубой фонтан», 1905). В конце 1900-х и начале 1910-х совершил несколько путешествий в Киргизию и Туркестан; создал цикл работ «Киргизская сюита». Сохраняя свою зыбкость, волшебные мечты соединяются с восточной экзотикой в среднеазиатских мотивах («Мираж в степи», 1912; обе работы в Государственной Третьяковской галерее). Нередко отдавая предпочтение темпера перед маслом, ху-

дожник достигал в станковой картине эффекта фрески. Зарекомендовал себя как самобытный художник театра («Сакунтала» Калидасы в Камерном театре, 1914). В 1926—28 по впечатлениям от поездок в Крым создал цикл «Крымские табачницы». Сумел сохранить своё творческое лицо и в постреволюционный период: его ирреально-живописные мифологии так и остались поэтическими грёзами — о сельской жизни («Сортировка хлопка», 1931), преображении грубой природы («Обработка арктического туфа», 1929) и спорте («Пушбол», 1931; все — в Третьяковской галерее). Плодотворно работал как педагог (в Высших художественно-технических мастерских и других институтах).

**138 Куинджи Архип Иванович** [15.1.1841, Мариуполь, — 11(24).7.1910, С.-Петербург], российский художник

» Сын сапожника-грека. Вначале обучался искусству самостоятельно, подрабатывая как ретушёр у фотографа. Испытал особое влияние И.К. Айвазовского. В нач. 1860-х К. приехал в С.-Петербург, дважды пытался поступить в Академию художеств (АХ), но не был принят из-за слабой подготовки. В 1868 был допущен на академическую выставку с картиной «Татарская сакля», получил за неё звание неклассного художника и стал вольнослушателем Академии художеств. В академии К. подружился с И.Е. Репиным и В.М. Васнецовым, познакомился с И.Н. Крамским, Л.М. Антокольским, В.Е. Маковским. Бу-



Кузнецов П.В. «Скала у реки». Лист из альбома «Горная Бухара». 1923



Кузнецов П.В. «Цветы». 1939

дущие передвижники во многом определили его художественные интересы. В 1872 за картину «Осенняя распутица» получил звание классного художника. В 1873 выставил в Обществе поощрения художеств картину «Снег», за которую в 1874 на международной выставке в Лондоне получил бронзовую медаль. Был членом «Товарищества передвижников». Ранние пейзажи К. («На острове Валааме», 1873; «Чумацкий тракт», 1875) следуют канонам романтического и романтико-пере-



Куинджи А.И. «Снежные вершины». 1890—1895





Куинджи А.И. «Лунная ночь на Днепре». 1800

движнического пейзажа, однако уже в них проявилось высокое мастерство поэтических обобщений. Зрелые произведения художника, начиная с его сенсационной «Украинской ночи» (1876), примыкают к символизму: не теряя своего натурального обаяния, природа становится в них всё более волнующе-ирреальной; К. умел великолепно подчеркнуть границу между реальностью и искусством, делая переживание этого «порога» главным содержанием образа. Среди его лучших полотен — картины «После грозы» (1879), «Берёзовая роща» (1879), «Днепр утром» (1881; все — в Государственной Третьяковской галерее), «Лунная ночь на Днепре» (1880; варианты там же, а также в Государственном Русском музее). В 1894 охотно принял предложение быть профессором пейзажной мастерской в АХ, только что радикально реформированной. За дело он взялся увлечённо, преподавал по хорошо продуманной системе и успел воспитать прекрасных мастеров: А.А. Рылова, К.Ф. Богаевского, Н.К. Рериха. В 1897 был отстранён от службы за то, что общался с участниками студенческих волнений. Немного позже он по-



Кукки Э. «Музыка». 1982





Куинджи А.И. Портрет работы В.М. Васнецова. 1869

жертвовал АХ капитал, проценты с к-рого шли ежегодно на выплату премий молодым художникам. В 1909 основал Общество имени А.И. Куинджи — независимое объединение художников, к-рому он пожертвовал 150 тыс. руб. и 225 десятин земли в Крыму, а также завещал все свои картины и деньги. Общество существовало до 1930.

**Кукки Энцо (Cuschi Enzo)** (р. 14.11.1949, Морра д'Альба, близ Анконы), итальянский художник, представитель транс-авангарда

» Начал карьеру художника в возрасте 18 лет, завоевав первый приз на групповой выставке в Анконе. Он эпизодически посещал академию Мачерата, экспериментировал в области концептуального искусства. С 1965 занимался реставрационными работами во Флоренции. В 1977 состоялась его первая персональная выставка. В живописи К. преобладает таинственная, гнетущая атмосфера. Из мглисто-чёрного или полыхающего огненными цветами фона выступают образы, символизирующие конец времён: фигуры-наваждения, справляющие мрачные ритуалы, горящие остовы судов, зловещие птицы, силуэты испепелённых городов и мёртвых островов. Апокалиптические видения мирового потопла, всепожирающего огненного вихря, неотвратимо надвигающейся тьмы переданы атакующими движениями тяжёлых мазков, что сближает творчество К. с немецким направлением неоксpressionизма («новых диких»). Со второй половины 1980-х манера художника изменилась: гладкая, слитная живопись перекрывает обширные поверхности; тональные и фактурные модуляции



Куинджи А.И. «Море». 1890-е

наполняют пространство таинственным колыханием теней, в к-рых смутно мерцают загадочные фигуры и знаки. Характерные работы К.: «Пустынный ландшафт» (1983, Нью-Йорк, частное собрание), «Без названия» (1985), «Очарованный город» (1986, обе — Мюнхен, галерея Кюзера). Художник работает также в области гравюры, применяя сложные смешанные техники.

**Кукрыниксы, творческий коллектив художников, мастеров русской карикатуры 20 века**

» В состав коллектива, названного по первым буквам фамилий его участников (а также имени одного из участников), вошли: Куприянов Михаил Васильевич [8(21).10.1903, Тетюши Казанской губ., ныне Рес-



Кукрыниксы. «Бегство фашистов из Новгорода». 1944—1946





Кукрыниксы. «Конец». 1947—1948



Кукрыниксы. «Таня». 1942—1947

публика Татарстан, — 11.11.1991, Москва], Крылов Порфирий Никитич [9(22).8.1902, дер. Шелкуново Тульской губ., ныне Тульской обл., — 15.5.1990, Москва], Соко-

лов Николай Александрович [8(21).7.1903, Москва, — 15.4.2000, Москва]. Они стояли у истоков советской карикатуры и на протяжении десятилетий являлись самым

известным художественным коллективом Советского Союза. К. были действительными членами Академии художеств СССР (с 1947), народными художниками РСФСР (с 1951). Творчество К. многообразно, вызвавшее любовь и признание народа и принёсшее им мировую известность, — политическая сатира. Совместное творчество художников началось ещё в студенческие годы во Вхутемасе (см. *Высшие художественно-технические мастерские*). Куприянов и Крылов работали вместе с 1922, в 1924 к ним присоединился Соколов. Первая коллективная карикатура создана К. в 1924 для студенческой стеной газеты Вхутемаса. Напечатаны карикатуры К. впервые были в 1926 в журнале «Комсомолия». С 1927 постоянно сотрудничали с прессой (газеты «Правда» и «Комсомольская правда», журнал «Крокодил»). Большую популярность среди творческой интеллигенции завоевали портреты-шаржи (частично скульптурные, переведённые в грамику). В графике предпочитали



рисунок тушью и (в плакатах) гуашь; позднее чаще обращались к смешанной технике. Графические серии К. («Старая Москва», 1931—34; «Транспорт», 1933—34; «О дряни», 1959—60 и др.) впечатляют своим неистощимым остроумием. В 1930-х К. начали работать в области книжной иллюстрации. В 1933 создали иллюстрации к роману-эпопее «Клим Самгин» М. Горького, в 1937 — к произведениям Н.В. Гоголя, в 1939 выполнили рисунки к произведениям М. Салтыкова-Щедрина. Большое влияние на творчество К. оказала их работа в 1940 над иллюстрациями, посвящёнными истории КПСС. В 1941 К. создали рисунки к рассказам А. Чехова. В 1948—49 иллюстрировали роман «Фома Гордеев» М. Горького. В 1949—50 К. создали иллюстрации к роману М. Горького «Мать». В 1932 была организована первая выставка К., к открытию к-рой в «Правде» появилась статья М. Горького, посвящённая этому творческому коллективу. В 1933 К. начали регулярно работать в «Правде», создавая карикатуры на международные и внутренние темы. В 1935 они выполнили для «Истории Гражданской войны» ряд карикатур на контрреволюционеров, интервентов, предателей; в 1937 появились их рисунки, изображающие буржуазных горе-критиков советской Конституции («Скептики», «Правая, левая где сторона» и др.). В 1936—37 К. создали карикатуры, обличающие испанских фашистов и их покровителей. Исключительный размах, силу и глубину народность приобрела их политическая сатира в годы Великой Отечественной войны 1941—45. В 1941, на второй день после начала войны, появился плакат К. «Беспопачно разгромим и уничтожим врага!». Художники напряжённо работали в области газетной политической сатиры и в «Окнах ТАСС», создавая такие плакаты, как: «Бьёмся мы здорово, колем отчаянно — внуки Суворова, дети Чапаева!», «Не так страшен чёрт, как его малюют», «Зимний фриз», «Прошло всего лишь несколько месяцев...», «Руки по швам», «Потеряла я колечко...» и др. Из живописных полотен наиболее экспрессивны те, где ярче всего проступает острое чувство гротеска («Конец» — с А. Гитлером и его подручными в берлинском бункере, 1947—48, оригинал не сохранился; повторение 1961—64 — в Государственном Русском музее). За свои карикатуры, плакаты, картины и книжные иллюстрации К. были удостоены шести Государственных премий (1942, 1947, 1949, 1950, 1951, 1975), а также Ленинской



Кукулиева К.В. «Русский лён». Шкатулка. 1974

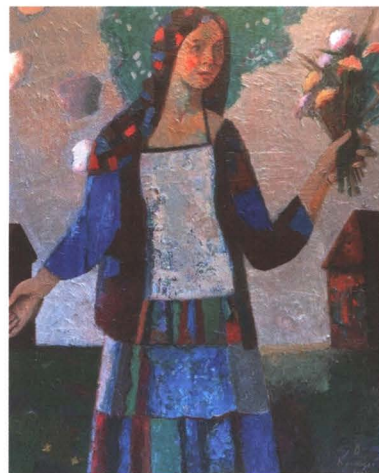
премии (1965), званий Героев Социалистического Труда.

**Кукулиева** *Калерия Васильевна* (р. 30.8.1937, Палех), российская художница-миниатюристка

► Народный художник РФ (1999). Заслуженный художник РСФСР (1974). Внучка И.И. Зубкова. В 1952—57 училась в Палехском художественном училище. С 1957 работала в Палехских художественно-производственных мастерских. Участница выставок с 1958. Член союза художников РСФСР с 1966. Занималась монументальной, театрально-декорационной живописью, ювелирными украшениями, вместе с мужем Б.Н. Кукулиевым книжной иллюстрацией («Садко», 1974); «Здравствуйте, братушки!», 1978; «Сын России», 1981; «Руслан и Людмила», 1983), иконами. Тематика произведений: фольклор, история, литература, пейзаж, жанровые сцены. Работы художницы хранятся в Государственном музее палехского искусства, Государственном Русском музее, Ивановском областном художественном музее, Государственном историческом музее, Художественном фонде России. Государственная премия РФ (1996). Награждена дипломом первопечатника Ивана Фёдорова (1975), болгарским орденом Кирилла и Мефодия I степени (1978). Удостоена большой золотой медали международной выставки книги (1977).

**Кулаков** *Вадим Алексеевич* (р. 14.5.1939, Москва), российский художник

► Заслуженный деятель искусств РФ (1999). Народный художник РФ (2003). Член-корреспондент Российской академии художеств (2002). Действительный член Российской академии художеств (2007). В 1950—57 обучался в Московской средней художественной школе (МСХШ), в 1957—62 — в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова. В 1962—64 работал главным художником Центрального стадиона им. В.И. Ленина в Москве, с 1964 — художником Комбината декоративно-оформительского искусства, Комбината монументально-декоративного искусства. Член Московского союза художников с 1969. В 1987—95 — старший преподаватель живописи и рисунка в Школе-студии МХАТ



Кулаков В.А. «Девушка с букетом». 2004





Кулаков В.А. «Сельский пейзаж». 1967

им. В.И. Немировича-Данченко. Руководитель Всесоюзных творческих семинаров монументалистов в Доме творчества «Сенеж». К. занимается живописью, графикой и монументальным искусством. Им создано около 20 крупных монументальных произведений: фрески, мозаики, рельефы, выполненные во многих городах России и за рубежом. Одна из значительных работ мастера — мозаика на фасаде храма Малого Вознесения на Большой Никитской улице в Москве. Среди других монументальных произведений: роспись на тему «Советский театр» для Всемирной выставки в Монреале (Канада), комплекс произведений для Научной библиотеки Томского государственного университета, мозаика для Рязанского театра кукол, флорентийская мозаика и рельефы в зимних садах гостиницы «Президент-отель» в Москве, декоративное панно «Ирландская культура» для одной из центральных площадей Дублина (совместно с Н.И. Андросовым). Станковая живопись К. — это сложные пространственные композиции, где большое внимание уделяется колориту, контрастам света и тени, сложной цветовой аранжировке холста. Многие работы посвящены жителям маленьких провинциальных городов России, их будням и праздникам, их неторопливому и несуетному бытию. В них выражена жизненная философия мастера, в к-рой важное место занимают вопросы сиюминутного и вечного, земного и небесного, прошлого и настоящего.

Здесь показан не быт, а бытие, не лица, а лики людей, живущих в душевном согласии с самим собой, друг с другом, с окружающей их природой. Этот мир идеален и возвышен, очищен от всего мелкого и незначительного. В натюрмортах К. обращается к «тихой жизни вещей и предметов». Любимая тема — цветы, они «сопровождают» человека по жизни, внося в неё атмосферу праздника, светлой радости и теплоты. Среди живописных работ: «Спящая» (1993), «Вечер в деревне» (1998), «Пляж» (1999), «Приготовление к празднику» (2003), «Танцующие фигуры» (2004), «Зелёный вечер» (2005), «Сон» (2006). В 1988–92 — секре-



Кулаков М.А. «Свет Фавора». 1968

тарь правления, председатель Комиссии по монументальному искусству Союза художников СССР. Член Комиссии по премиям мэрии Москвы в области литературы и искусства с 1992.

**Кулаков Михаил Алексеевич** (р. 8.1.1933, Москва), российский художник-абстракционист, представитель неофициального искусства СССР

» Два года проучился в Московском институте международных отношений. В 1959–63 учился в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кино имени Н.К. Черкасова (постановочный факультет). В 1960–70-е работал как книжный график в издательствах «Советский писатель» и Лениздат, иллюстрировал книги поэтов В. Сосноры, Г. Горбовского, С. Давыдова, новеллы и рассказы А. Грина и др. Оформлял спектакли в Волхове, Ленинграде и Москве. Участвовал в выставках с 1964 (Новосибирск, Москва, Ереван, Дубна), но в целом в СССР выставлялся редко. В 1976 эмигрировал в Италию. Живёт в Сан-Вито ди Нирни. После 1976 персональные выставки художника состоялись в Риме, Милане, Перудже, Бари, Неаполе, а также в Нью-Йорке, Вене, Мюнхене, Гамбурге, Бремене, Франкфурте и в других городах мира. В 1984 он был удостоен звания заслуженного члена Академии художеств имени Пьетро Ваннуччи (Перуджа).

**Куликов Иван Семёнович** (1.4.1875, дер. Афанасово, Муромский у., — 15.12.1941, Муром), российский художник, мастер портретов и бытовых сцен

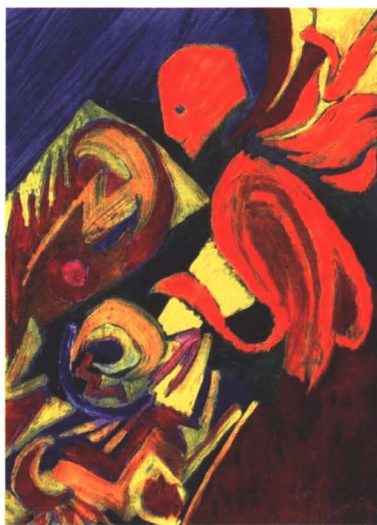


Кулаков М.А. «Девяносто шесть». 1975



» Из крестьянской семьи. В 1893 в Муроме К. познакомился с художником А.И. Морозовым, к-рый обратил внимание на способности юноши и рекомендовал родителям направить его в школу *Общества поощрения художеств* при Петербургской Императорской академии художеств. В ноябре того же года К. стал помощником в мастерской Морозова, преподававшего в то время рисунок в Петербургском училище правоведения. В 1894 К. приняли в школу Общества поощрения художеств. С осени 1896 — вольнослушатель, с весны 1898 — ученик Академии художеств. В 1901—02 принимал участие в работе над картиной И.Е. Репина «Заседание Государственного совета» вместе с Б.М. Кустодиевым; К. сделал 17 натурных портретных зарисовок, едва ли не основную их часть. В 1900—01 он создал около 20 иллюстраций к произведениям М. Горького «Коновалов» и «Двадцать шесть и одна». В ноябре 1902 К. окончил Академию художеств; его конкурсная работа «Чаепитие в крестьянской избе» (1902) была удостоена Большой золотой медали и дала ему право быть личным почётным гражданином и право на заграничную командировку. В 1903—05 на правах пенсионера Академии К. совершил поездки в Италию и Францию. В 1905 на Всемирной выставке в Льеже за «Портрет матери» (1903) К. был награждён Большой серебряной медалью, а за картины «В праздничный день» (1906) и «С фонарями в саду» (1906) удостоен премии Куинджи. В 1915 за цикл картин о Муроме художник стал академиком живописи. В 1919 К. основал *Муромский историко-художественный музей*, ныне один из значительных во Владимирской области. Долгое время К. был его директором. Он собирал из брошенных и уничтоженных дворцов и дворянских усадеб картины, рисунки, скульптуры, предметы прикладного искусства, архивные документы, книги, исторические реликвии. Именно ему культура России обязана спасением уникальных коллекций графов Уваровых в Карачарове. В разные годы, помимо прочих работ, К. были написаны портреты артиста А.Л. Дурова (1911), писателя М. Горького (1939), лётчика В.П. Чкалова (1940).

**Кульбин Николай Иванович** [апрель 1868, С.-Петербург (по др. сведениям — Гельсингфорс, ныне Хельсинки, Финляндия), — 3.3.1917, Петроград, ныне С.-Петербург],



Кульбин Н.И. «Художник». 1916

российский художник, теоретик искусства

» В 1895 защитил диссертацию на степень доктора медицины. С 1903 — главный врач Генерального штаба Русской армии. В 1905—17 служил приват-доцентом Военно-медицинской академии в С.-Петербурге. Систематического художественного образования не получил. В 1900-х увлёкся искусством. Сблизился со многими представителями *футуризма* — В.В. Хлебниковым, Б.К. Лившицем, В.В. Маяковским, Д.Д. и Н.Д. Бурлюками, В.В. Каменским, М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, Е.Г. Гуро и др. В 1908 дебютировал как живописец на выставке «Основные течения в искусстве» в Петербурге. В том же году начал читать публичные лекции, опираясь на свои знания в области медицины и новейшие изыскания в области психологии, восприятия цвета; особое внимание уделял связи цвета и музыки. Прочитал лекции «Современные течения в искусстве» (1908), «Свободное искусство как основа жизни» (1909) в зале училища княгини М.К. Тенишевой, доклад «Гармония, диссонанс в искусстве и в жизни» (1911) на Всероссийском съезде художников в Петербурге, «Новое искусство как основа жизни» (1912) в зале Политехнического музея в Москве. Жил в Петербурге. Занимался живописью, рисунком, литографией. Иллюстрировал футуристические книги. В своём творчестве стремился к освоению опыта *постимпрессионизма* (В. ван Гог, П. Гогена), *символизма* (М.А. Врубеля), *фовизма* (А. Матисса); обращался к русской иконе и *примитивизму*. В 1913—14 выполнил серию абст-

рактных коллажей, портреты футуристов В.В. Хлебникова, Д.Д. Бурлюка, А.Е. Кручёных и др. Выступил организатором выставок «Импрессионисты» (1909), «Треугольник» (1910). Участвовал в выставке объединения «*Бубновый валет*» (1912). Провёл персональную выставку в Петербурге (1912). Один из основателей артистического кабаре «Бродячая собака» (1911); создал эскиз занавеса для кабаре (1912). Был инициатором приглашения в Петербург лидера итальянских футуристов Ф.Т. Маринетти (1914). Автор трактатов «Свободное творчество» (1909), «Свободная музыка» (1910), альманаха «Студия импрессионистов» (1910). В 1918 в Петрограде была устроена мемориальная выставка К. Ретроспективная выставка художника состоялась в Петербурге в 2008.



Г. фон Кульмбах. «Святые Косма и Дамиан». Створки алтаря Святого Николая из Санкт-Лоренца в Нюрнберге. 1505

**Кульмбах Ганс фон** (Kulmbach Hans von) (настоящее имя Зюс; Süß) (ок. 1480, Кульмбах, Верхняя Франкония, — 1522, Нюрнберг), немецкий художник

» Учился в Нюрнберге у венецианца Якопо де Барбари и А. Дюрера (1500—03). Работал в основном в Нюрнберге, за исключением 1514—16, когда в Кракове исполнял заказы на алтарные образы. Хорошо усвоив уроки своих учителей, особенно в разрешении колористических задач, К. уже в ран-



них произведениях демонстрирует искусное построение уходящего вглубь пространства, свободное движение фигур, светлый и гармоничный колорит («Алтарь Петра и Павла», ок. 1509, Флоренция, галерея Уффици). Дальнейшие работы, в частности исполненные для Кракова («Алтарь Святой Екатерины», 1514, Краков, Марианский костел; «Алтарь Святого Иоанна», 1516, Краков, костел Святого Флориана), показывают ещё более тонкую разработку цветовой гаммы, основанной на сияющих переливчатых тонах, важную роль пейзажного окружения в композиции. Художник писал также портреты («Маркграф Казимир Бранденбургский», 1511, Мюнхен, Старая пинакотек; «Портрет молодого человека», 1520, Берлин, Государственные музеи). Некоторые из них пленяют своеобразием живописного решения, сочетанием красного с травянисто-зелёным и золотисто-коричневым. Эта тонко разработанная гармония повышает выразительность образа и создаёт ощущение лирически открытого характера модели.

**Кульчицкая Елена Львовна** (15.9.1877, Бережаны, Австро-Венгрия, ныне Тернопольская обл. Украины, — 8.3.1967, Львов), украинская художница

► Народный художник Украинской ССР (1956). Родилась в семье юриста. На развитие её художественного таланта имели влияние уроки отца, к-рый интересовался живописью. Училась в студии Р. Братковского и С. Качора-Батовского во Львове (1901—03) и в Ху-

дожественно-промышленной школе в Вене (1903—08). В 1909 К. впервые выставила свои работы во Львове, к-рые имели успех. Она создавала своеобразную летопись народной жизни. Такими были её живописные произведения: жанровые композиции «Жатва», «Дети со свечками», портреты, многочисленные пейзажи, натюрморты. В 1912 она впервые приняла участие в Киевской украинской художественной выставке. Офорты «При лампе», «Возле колодца», гравюры на дереве «Довбуш», «Зима», цикл «История княжеских времён», многочисленные линогравюры («Украинские писатели»). В 1945—54 К. преподавала графику в Украинском полиграфическом институте имени Ивана Фёдорова (профессор с 1948). Большую художественную и научную ценность представляют её альбомы акварелей «Народная архитектура западных областей Украины» и «Народная одежда западных областей Украины». Оформленные К. книги вошли в золотой фонд украинской книжной иллюстрации («Слово о полке Игоревом», «Тени забытых предков», «Лис Никита»). Много сил художница отдала ковроделию. Она создавала произведения из эмали, бронзы, майолики. Творчество К. в области декоративно-прикладного искусства основывалось на глубоком знании традиций народного творчества. Государственная премия УССР имени Т.Г. Шевченко (1967, посмертно). В 1971 в её квартире во Львове был открыт мемориальный музей её имени на основе ок. 6 тыс. произведений, завещанных ею бывшему Львовскому национальному музею.



Кульчицкая Е.Л. «Двор». 1950-е

**Куниинг** Виллем де, см. *Де Кунинг*

**Кунихан, Кунихен Ноэл** (*Counihan Noel*) (4.10.1913, Мельбурн, — 5.7.1986, там же), австралийский художник

► В 1930—31 учился у Ч. Уилера в Национальной галерее Школы искусств Виктории в Мельбурне. В 1931 стал членом Коммунистической партии Австралии, художественной доктриной к-рой был социальный реализм, отражавший реалии капиталистического общества. В годы Великой депрессии (1930-е) К. принимал участие в стачках в Брансуике, одном из пригородов Мельбурна, организованных Коммунистической партией в ответ на принятие закона штата Виктория, запрещавшего «подрывные» собрания. С 1934 работал в качестве карикатуриста в различных австралийских журналах. Автор рисунков, гравюр на линолеуме (серия «Шахтеры», 1946; альбом «Мир или война», 1950; серия «Линогравюры», 1959), серии литографий (1948), портретных рисунков (А. Наматгира, 1958; портреты рабочих, 1956—57), живописных портретов (А. Андерса, 1955; С. Ральфа, 1958), драматичных картин, посвящённых жизни и борьбе трудящихся Австралии («В начале марта 1932 г.», 1940-е; «На собрании», 1944—48; «Накануне выборов», 1955; «На передней скамье»; 1956; «В 10 часов утра», 1958), пейзажей. В годы Второй мировой войны 1939—45 несколько раз попадал в больницу из-за туберкулёза. В живописи выработал стиль, основанный на идеалах социального реализма. Работы 1960-х, более обобщённые и экспрессивные, посвящены австралийским аборигенам. Впоследствии его произведения выставлялись в картинных галереях Австралии, Европы и СССР, кроме того, часть картин К. входит в состав постоянной экспозиции Национальной галереи Австралии. Дважды завоевывал первое место на конкурсе «Австралия в годы войны», в 1948 получил приз Олбери, в 1956 и 1957 — приз Крауча, в 1958 — памятный приз Мак-Кофи, в 1959 — бронзовую медаль на Международной выставке изобразительного искусства в Лейпциге (Германия). До конца своей жизни К. был верен идеалам коммунизма, оставаясь членом Коммунистической партии Австралии.

**Кунстхаус в Цюрихе** (нем. *Kunsthaus Zurich*), один из наиболее крупных художественных музеев Швейцарии



» Музей был основан в 1787, с 1910 он занимает здание, построенное по проекту К. Мозера и Р. Курвеля. В его собрание входят преимущественно произведения швейцарского искусства начиная от Средних веков и до 20 в. На регулярной основе в музее проводятся сменные выставки высокого уровня. В К. собраны значительные коллекции работ Э. Мунка (12 картин) и А. Джакометти. Швейцарские художники представлены И.Г. Фюсли, Ф. Ходлером, а также П. Рист и П. Фишли.

**Купер Сэмюэл (Cooper Samuel)** (1609, Лондон, — 5.5.1672, там же), английский художник-миниатюрист

» Учился у своего дяди, придворного миниатюриста Дж. Хоскинса. Перед Английской революцией 17 в. жил во Франции и Голландии, а затем поселился в Лондоне. Здесь его окружали поэты, философы, знатоки изящных искусств из Королевского общества. Он писал портреты выдающихся людей времён Английской республики и Реставрации, в т. ч. О. Кромвеля, Дж. Мильтона, Карла II и его супруги, королевы Екатерины. В миниатюрных (5×7,5 см) портретах К. ощущается влияние живописи А. ван Дейка; они обнаруживают внутреннее родство с лирикой таких поэтов, как Э. Уоллер, Дж. Саклинг, Р. Лавлейс: в них чутко уловлены характер и черты портретируемого, они свежи, непосредственны, полны изящества. Его произведения находятся в крупнейших английских коллекциях, общественных и частных (включая Королевское собрание), в Рейксмюсеуме в Амстердаме, в библиотеке Моргана в Нью-Йорке.

**Купе́цки Ян (Йоханнес) [Kupeský Jan (Johannes)]** (1667, Пезинек, близ Братиславы, — 1740, Нюрнберг), чешский и словацкий художник

» Учился в Вене у Б. Клауса (1684—87), в Италии (Венеция и Рим, 1687—1707). Испытал влияние венецианских, римских, неаполитанских и болонских мастеров (Дж. Гисланди, Б. Строцци, Г. Рени). В 1700 открыл собственную мастерскую в Риме. В 1707—23 работал в Вене, с 1723 — в Нюрнберге. Творчество К. связано с жанром портрета. Среди его работ много изображений знати и владетельных особ, в т. ч. российского императора Петра I, к-рого он писал в 1712 в Карловых Варах (Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха). Помимо парадных образцов портретной живописи известны многочисленные автопортреты художника, где он изображал себя либо в одиночестве (1707, Флоренция, галерея Уффици), либо с женой или с сыном (1711, Прага, Национальная галерея; 1718—19, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Расширяя рамки портретного жанра, К. привносил в этот вид искусства дополнительные мотивы, характеризующие те или иные склонности модели — занятия музыкой, искусством и т. п. («Портрет миниатюриста», 1709, Прага, Национальная галерея; «Портрет молодой дамы с виолой да гамба», 1720-е, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Барочная эффектность композиции обретает в его работах более изысканный и галантный оттенок. Портретируемые даны в свободных непринуждённых позах, что порой подчёркнуто небрежно накинута домашней одеждой.



Купе́цки Я. «Юноша со скрипкой». 1690-е



Купе́цки Я. Портрет миниатюриста. 1709

**Купка Франтишек (Kupka František)** (23.9.1871, Опочно, Богемия, — 21.6.1957, Пюто, деп. О-де-Сен, Франция), чешский художник, один из основоположников абстрактного искусства

» Родился в семье ремесленника. С 13 лет был подмастерьем у шорника, затем учеником мастера, писавшего вывески. В 1888 поступил в художественно-промышленное училище в Яромерже, в 1889 — в пражскую Академию художеств. В 1892 переехал в Вену, где продолжил обучение в Академии художеств и одновременно увлёкся теософией. В 1896 обосновался в Париже и практически не покидал Францию до конца жизни. Сотрудничал во многих иллюстрированных журналах. В графических



Купер С. Портрет Энтони Эшли Купера (1-го графа Шефтсбери)

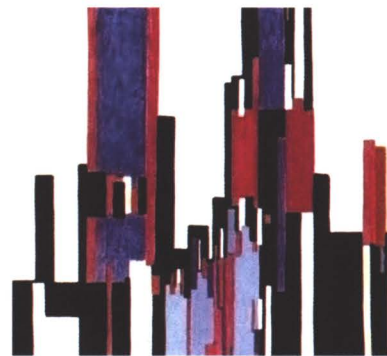


Купер С. Незаконченная миниатюра с портретом Кромвеля. 1650



и живописных работах конца 1890-х — начала 1900-х преобладает социально-критический пафос («Деньги», 1899, Прага, Национальная галерея). Одновременно писал спиритуалистические аллегории, характерные для *символизма* («Путь молчания», 1903, Прага, Национальная галерея). В 1911 К. включился в созданную братьями Дюшан «группу Пюто», в к-рую входили также Ф. Леже, Х. Грис, Ж. Метценже, А. Архипенко. С этого времени, отказавшись от сюжетной и аллегорической живописи, художник сосредоточил внимание на решении формально-пластических задач. В «диких» картинах 1907—10 проявилось его увлечение искусством греческой архаики, крито-микенским искусством (серия «Жиголетты»). Под воздей-

ствием футуристической теории simultaneity, а также знакомства с современными научно-техническими достижениями (хронофотография, рентгеновские лучи) К. обратился к опытам передачи движения посредством разложения форм на одномоментные аспекты («Женщина, собирающая цветы», 1910—11, Париж, Национальный музей современного искусства). К 1911—12 относятся его первые абстрактные композиции («Круги Ньютона», Париж, Национальный музей современного искусства; «Аморфа, fuga в двух цветах», 1912, Прага, Национальная галерея; «Этюд к языку вертикалей», 1911, Мадрид, музей Тиссена-Борнемисы). В абстракциях К. радужные цвета располагаются по концентрическому пересекающимся ок-



Купка Ф. Из серии «Вертикальные планы». 1910—1913

ружностям, расходящимся параболам, полусферам, создавая многомерные системы свертывающихся и раскрывающихся пространств («Вокруг точки», 1911, Париж, Национальный музей современного искусства; «Размещение графических мотивов», 1912—13, Мадрид, Музей Тиссена-Борнемисы). В теоретическом сочинении «Творение в пластических искусствах» (1911, опубликовано в 1923) К. изложил свои представления о назначении искусства: художник призван найти зримые эквиваленты «другой реальности» — мироздающих, животворящих сил Вселенной. Большая серия «Горизонтальные и вертикальные планы» (1913—28) строится на сложных пересечениях призматических форм, в к-рых играют цвета преломлённых световых лучей, вызывая многоплановые ассоциации с готической архитектурой, музыкальной полифонией, космической гармонией («Собор», 1913, Париж, частное собрание; «Голубое движение», 1924, Париж, Национальный музей современного искусства). Длительное время К. оставался одинокой фигурой во французском искусстве. В 1922 он был назначен экстраординарным профессором пражской Школы изящных искусств (занимался обучением чешских студентов в Париже), что обеспечило ему материальную независимость. Встретившись с Т. ван Дусбургом, в 1931 включился в объединение «Абстракция — Созидание». В полотнах этого времени преобладают ортогональные пересечения прямоугольных плоскостей и сегментов. Отвлечённая стереометрия сменяется в серии работ 1925—35 комбинациями машиноподобных форм (сомкнутые контуры шатунов, дисков, поршней). После Второй мировой войны 1939—45 регулярно участвовал в Салоне новых реальностей, получил широкое признание как один из основателей абстракционизма.



Купка Ф. Из серии «Диски». 1911—1912

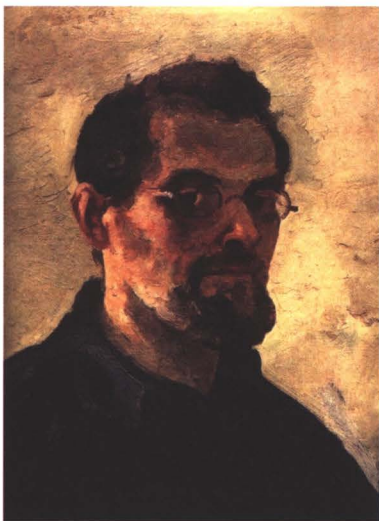




Куприн А.В. «Сокольники. Каланча». 1919

**Куприн Александр Васильевич** [10(22).3.1880, Борисоглебск, ныне Воронежской обл., — 18.3.1960, Москва], российский художник

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1954). Родился в семье преподавателя уездного училища. С 1893 семья жила в Воронеже. В юности К. работал конторщиком на железной дороге, проявлял интерес к искусству. Посещал студии Л.Е. Дмитриева-Кавказского (1902—10) в Петербурге и К.Ф. Юона (1904—06) в Москве, затем занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1906—10). В 1913—14 посетил Италию и Фран-



Куприн А.В. Автопортрет. 1927



Куприн А.В. «Донбасс». 1921

цию. Испытал глубокое воздействие искусства П. Сезанна. Был членом объединений «Бубновый валет» (с 1910), *Московские живописцы и Общество московских художников*. «Сезаннизм», ставший направляющим творческим руслом всех типических «бубновалетцев», получил у К. наиболее чётко определённое и в то же время наиболее умеренное выражение. Понимая мир как большой натюрморт, как сочетание осязаемо-материальных красочных фактур, он не обращался ни к радикальным формам авангарда — остановившись как бы на пороге *кубизма*, — ни к лубочно-фольклорному *примитивизму*. В работах его раннего периода доми-

нируют напряжённые красочные контрасты, натура воспринимается как бы осязательно-предметно и в то же время достаточно отчуждённо («Натюрморт с синим подносом», 1914; «Завод», 1915; обе — Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Натюрморт с воблой», 1918, С.-Петербург, Государственный Русский музей). С годами в творчестве мастера стало преобладать задумчиво-созерцательное начало, композиции развёртываются вдаль, краски смягчаются, сохраняя, однако, острую предметно-фактурную экспрессию. Среди поздних работ К. наиболее известны полные внутренней гармонии крымские пейзажи («Бахчисарай. Вечер. Река Чурук-Су», 1930; «Беасальская долина», 1937; обе — в Третьяковской галерее), а также величавые, далёкие от поверхностной «репортажности» индустриальные мотивы («Баку. Нефтяные промыслы Биби-Эйбат», 1931, там же). Активно работал как

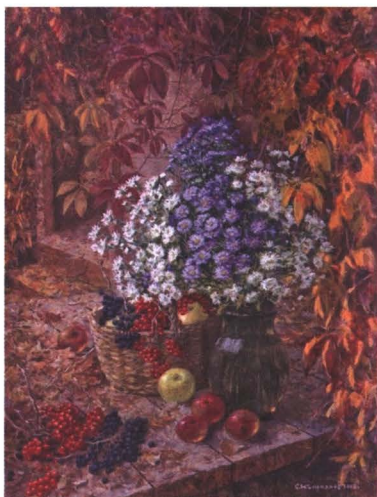
педагог: преподавал в Свободных художественных мастерских Москвы, Нижнего Новгорода и Сорново (1918—22) и других училищах.

**Куприянов Михаил Васильевич** (1903—1991), российский художник; см. в ст. *Кукрыникисы*

**Куприянов Сергей Алексеевич** (р. 8.1.1928, Москва), российский художник

» Заслуженный художник РФ (1995). Народный художник РФ (2007). Первые уроки живописи получил у своего отца В.Н. Бакшеева. В 1948—54 учился в Московском художественном институте





Куприянов С.А. «Осенний натюрморт». 2008

имени В.И. Сурикова. В 1954—56 работал художником в «Детгизе», иллюстрировал книги В.П. Астафьева, В.В. Бианки, В.А. Солоухина, А.П. Чехова, и др., всего более ста произведений. В 1956—91 работал художником в издательствах «Малыш», «Молодая гвардия», «Советская Россия», «Промсвещение». Разрабатывал рисунки для конвертов. Член Союза художников СССР (с 1962 по 1991). С 1991 — член Российского Союза художников.

**132 Курбё Гюстав (Courbet Gustave)** (10.6.1819, Орнан, — 31.12.1877, Ла-Тур-де-Пельс, Швейцария), французский художник

» Родился в семье зажиточного землевладельца. После обучения в школе рисунка в Безансоне он, в 1839, отправился в Париж, чтобы посвятить себя живописи. Посещал Академию Ш. Сюиса, где работал с натуры и копировал картины ста-



Курбе Г. Автопортрет. 1848—1849

рых мастеров в Лувре. Уже в ранних работах К. стремился охватить различные жанры живописи: пейзажи родной провинции Франш-Конте, композиции («Лот с дочерью», ок. 1841, Париж, частное собрание), аллегории («Вальпургиева ночь», ок. 1841, Салон 1848, не сохранилась). Однако лучшими работами молодого художника были портреты его близких и автопортреты — так, в Салоне 1844 он выставил «Автопортрет с чёрной собакой» (1842, Париж, Пти Пале), а вскоре написал портреты: «Раненый» (1850—54, Париж, музей д'Орсэ), «Счастливые влюблённые» (Салон 1845, Лион, Музей изящных искусств, и Париж, Пти Пале), «Человек с трубкой» (1849, Монпелье, музей Фабра). 1846 стал поворотным в творческой

ронники К., такие, как Э. Делакура, сожалели, что художник направил мощь своего искусства на службу пошлости. Тем не менее можно сказать, что К. придал уродству повседневной жизни качества исторической универсальности. Он вдохнул в свои персонажи, до боли ему знакомые (можно назвать имя каждого из них), в обычную деревенскую сцену монументальное величие и благородство. Это же чувство характерно и для картин «Возвращение с ярмарки» (1850, Безансон, Музей изящных искусств) и «Веяльщицы» (1855, Нант, Музей изящных искусств). В качестве моделей К. использовал членов своей семьи, благодаря чему его картины из жанровых сцен превращались в фиксацию реальных моментов жизни. Картина

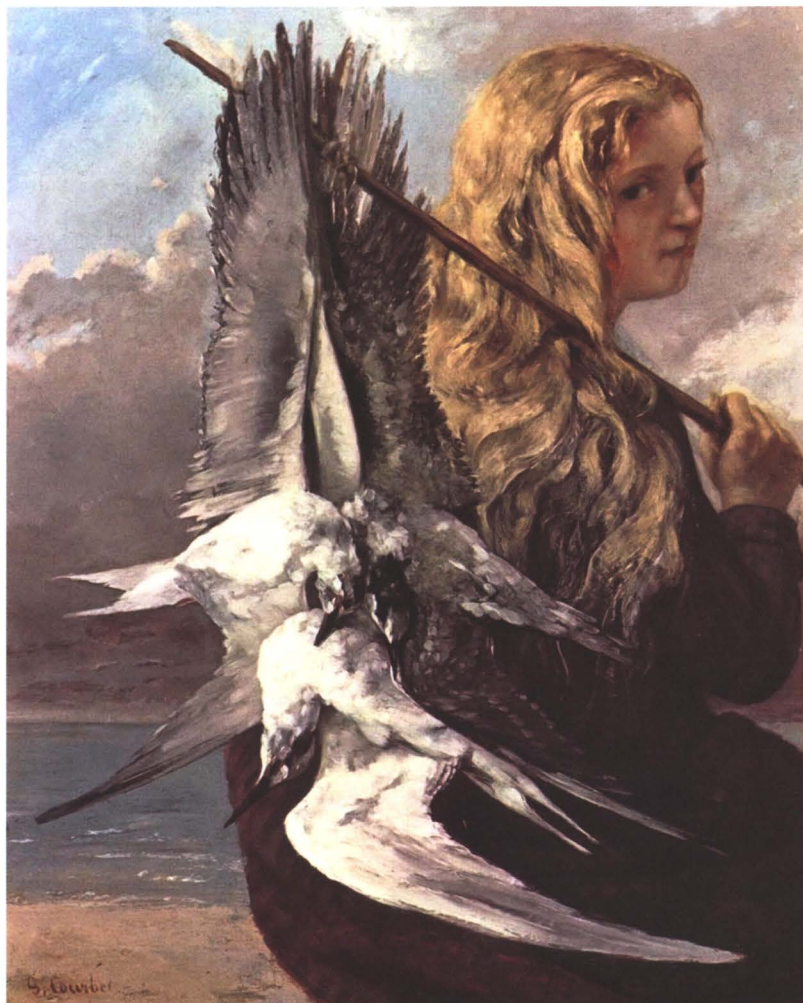


Курбе Г. «Встреча (Здравствуйте, господин Курбё)». 1854

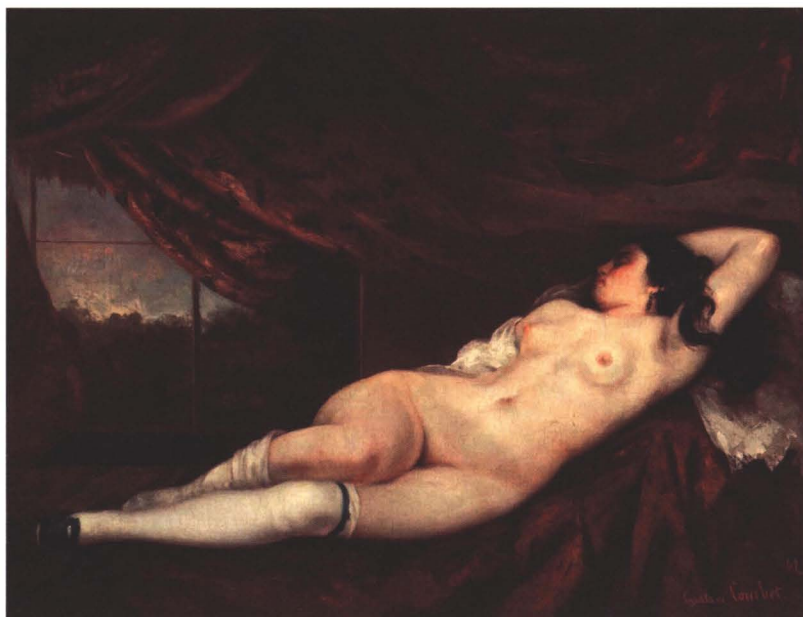
карьере художника. Отправившись по приглашению друга в Голландию, он был поражён работами Х. ван Р. Рембрандта, к-рые окончательно определили направленность его творчества. К. написал картину «Послеобеденное время в Орнане» (Салон 1849, Лилль, Музей изящных искусств), в к-рой апеллировал к образцам голландского искусства. Произведения «Дробильщики камня» (не сохранилась; прежде — Дрезден, Картинная галерея) и «Похороны в Орнане» (Париж, музей д'Орсэ), стали событием в художественной жизни того времени и вызвали в Салоне 1850 настоящий скандал. Даже сто-

«Пожарники» (Париж, Пти Пале), большое неоконченное произведение и единственная городская сцена в творчестве К., была своеобразным современным ответом на «Ночной дозор» Рембрандта. В Салоне 1853 К. представил картину «Купальщицы» (Монпелье, музей Фабра), шокировавшую публику натуралистичностью обнажённых фигур. Будучи блестящим портретистом от природы, К. был гениальным интерпретатором света, такого особенного в Франш-Конте («Деревенские барышни», 1852, Нью-Йорк, музей Метрополитен). С 1865 К. открыл для себя море («Море в Палавасе», Сет, музей),





Курбе Г. «Девушка с чайками». 1865



Курбе Г. «Лежащая обнажённая». 1862

работая на берегу Ла-Манша (Трувиль, Этрета), мощным мазком передавая волны и водовороты («Волна», 1870, Париж, музей д'Орсэ; «Море», 1870, Берлин, Национальная галерея). Готовясь к Всемирной выставке 1855, К. создал большую картину «Ателье» (Париж, музей д'Орсэ). Эта композиция, парадоксальным образом названная самым художником «реальной аллегорией», сделала его художником не только одного события, но и целой философии. Здесь присутствует всё — портретные персонажи, натюрморты, пейзаж и одно из самых прекрасных в истории французской живописи. Выставочное жюри отвергло эту картину, как, впрочем, и «Похороны в Орнате», приняв тем не менее одиннадцать других работ художника. Однако К. решил соорудить рядом с территорией выставки свой собственный временный павильон, названный «Павильон реализма», где показал сорок своих картин, включая отвергнутые жюри программные произведения. К выставке был выпущен специальный каталог, в котором он напечатал «Манифест реализма»; критика незамедлительно нарекла К. лидером движения. После этого каждый Салон, в котором выставлялись картины К., становился предлогом для новой битвы. Так, в 1856 он выставил картину «Девушки на берегу Сены» (Париж, Пти Пале); в 1861 — «Олень у воды» (Марсель, Музей изящных искусств), к-рая свидетельствует о его мастерстве в изображении трагедии охоты; в 1866 — «Косули у ручья Плезир-Фонтен» (Париж, музей д'Орсэ); в 1869 — «Загнанный олень (Аллали)» (Безансон, Музей изящных искусств); наконец, в 1870 — «Утёсы Этрета» (Париж, музей д'Орсэ), в к-рой прозрачная ясность атмосферы сочеталась с тёмным массивом скал. В 1858 К. совершил пятимесячное путешествие по Германии, а в 1862 во время длительной поездки в Сентонж создал свои самые прекрасные натюрморты с цветами и фруктами. С 1865 его привлекали нормандские берега, где он написал «Девушку с чайками» (Нью-Йорк, частное собрание) и блестящую картину «Молодые англичанки у окна» (Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека), а также «Волну» (1868, Нью-Йорк, музей Метрополитен). В 1864–70 мастер создал несколько ню, открытая чувственность к-рых не исключала ни поэзии, ни эмоций, несмотря на свою дерзость («Женщина с попугаем», Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Сон», 1866, Па-



# Кустодиев Борис Михайлович

## «Купчиха за чаем»

1918 год

Холст, масло, 120 × 120 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

Кустодиев — мастер портретов-типов, где персонажи предстают олицетворением русской провинции. В живописной структуре картины проявляется своеобразие кустодиевского метода: здесь всё убедительно и «правдиво», всё построено на тщательнейшем изучении натуры, хотя художник не останавливается перед самыми рискованными красочными сочетаниями и отношениями тонов. Удобно устроившись на балконе деревянного особняка, красивая молодая женщина пьёт чай из блюдечка. Складки тёмно-фиолетового с чёрными разводами платья и такой же чепец подчеркивают белизну округлых обнажённых плеч и свежие краски розового лица. Солнечный летний день клонится к вечеру. По синезелёному небу плывут розовые облака. На столе пышет жаром ведёрный самовар и аппетитно расставлены фрукты и сласти — сочный, красный арбуз, яблоки, гроздь винограда, варенье, кренделя и булки в плетёной хлебнице. Здесь же расписной деревянный ларец для рукоделия — это после чая. За балконом медленно течёт уличная жизнь. Видны пустынная булыжная мостовая, торговые дома с вывесками, гостинный двор и церкви.



Цветовая гамма картины основывается на вариациях нескольких цветов, объединённых, как на маленькой палитре, в овальной броши купчихи, — фиолетовый, голубой, зелёный, жёлтый, красный.

На балконе соседского дома купец с женой, сидя за самоваром, так же с блюдечка, не спеша потягивают чай.







В картине пять церквей (среди них и Введенская, купол которой был виден из окна мастерской). Их очертания, цвет куполов и колоколен играют большую роль в цветовом и композиционном строе пейзажа. Разнообразно расцвечено и небо — цветами от малинового до зелёного. Решение колористических задач, всегда подчинённых смысловым, занимало серьёзное место в творчестве художника.

Деревья в глубине картины слева — высокие, стройные, опущенные снегом; их тихая нежность контрастирует с буйством мальчишек, то несущихся на санях, то дерущихся на горе. Зимний пейзаж, на фоне которого происходит весёлое масленичное гулянье, фееричен по сочетанию зелёно-розоватого неба и ослепительно-голубого снега. Среди этой красочности природы особенно празднично ярко разрумянившиеся лица.

## «Масленица»

1916 год

Холст, масло, 61 × 123 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Пейзаж, взятый панорамно, вводит в мир волшебства зимнего предзакатного часа, когда небо расцвечено розовым, зелёным, жёлтым, когда пушистый снег вбирает в себя отблески радужного неба. На этом фоне разворачивается масленичное гулянье. Пронесются лошади с бубенцами на расписных дугах, запряжённые нарядными санками. Радостно балагурят сёдоки под яркими полостями. В глубине карусель и балаганы — неперемный атрибут праздников на картинах Кустодиева. Создавая великолепные цветовые гармонии, нарядные и декоративные, художник не забывает и о занимательности картины. Он заражает зрителя тем страстным интересом, с которым сам наблюдает жизнь, и всякий раз находит в повседневном что-то увлекательное.





## «Московский трактир»

1916 год  
Холст, масло, 99,3 × 129,3 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

Кустодиев уловил сугубо московскую черту — живую древность её быта. Чаепитие извозчиков в трактире он изобразил как торжественный ритуал. Богатство сочетаний глубокого красного цвета стен, синих кафтанов с разноцветными поясами, лиц, раскрасневшихся от мороза и чаепития, достигает здесь особой декоративности.



К Картина полна забавных подробностей, подмеченных художником в трактире на Сухаревке: полки, заставленные большими и маленькими чайниками, закуски на прилавке, блестящая труба граммофона, любопытный взгляд добродушного трактирщика.



К По русской традиции, чай пьют из блюдца, держа его на растопыренных пальцах.

Кустодиев по-своему увидел извозчиков, отметил их трезвость и видную в человеке несклонность к пьянству и потому посчитал их старообрядцами.



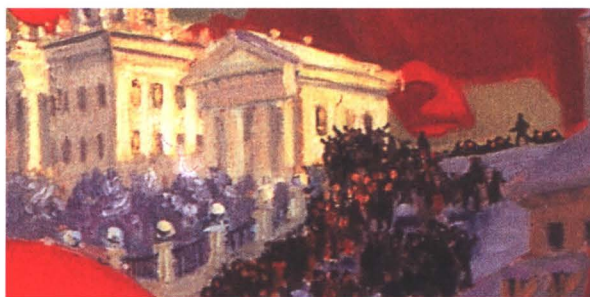




## «Большевик»

1920 год  
Холст, масло, 101 × 141 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

«Большевик» — это обобщённый образ, призванный выразить грандиозность революционных преобразований в стране. Это символизм, заменяющий реалии жизни вселенскими символами. Отсюда и все особенности работы Кустодиева — смелость композиции, яркость красок, гиперболлизм образов, искренность звучания. В ней чувствуется влияние эстетики русского лубка.



Для картины характерно искажение масштаба и перспективы. Народ в ногах у большевика по сравнению с ним ничтожно мелок. За возвышающейся над городом исполинской фигурой следует толпа людей, хвост которой теряется на заднем плане.



Лицо большевика, фанатичное и ожесточённо-беспощадное — знак необратимости перемен.

Крест на куполе церкви скрыт красным полотнищем, развевающимся по небу, что символизирует отрицание православия новой идеологией.





риж, Пти Пале). В 1867 К., отказавшись от участия в Салоне, открыл персональную выставку в павильоне у моста Альма. В это время художник находился на пике славы. Однако после поражения Парижской коммуны, деятельное участие в к-рой он принимал, в его жизни началась полоса гонений. К. был обвинён в соучастии в разрушении коммунарами символа военной славы Франции — Вандомской колонны, и приговорён к изгнанию. Находясь в тюрьме Сент-Пелажи, К. исполнил свой последний автопортрет (Орнан, музей Курбе) и натюрморты. В 1873 он уехал в Швейцарию. Произведения К. представлены в Париже (музей д'Орсэ и Пти Пале) и в музеях в Монпелье, Безансоне, Кане, Лиле, а также в крупных музеях мира (Нью-Йорк, Винтертур, Кёльн, Будапешт, Цюрих, Берн). В доме художника в Орнане открыт музей.

**Курганский областной художественный музей, государственный художественный музей России, основной центр комплектования, изучения и пропаганды изобразительной культуры Зауралья**

► Открыт 14.8.1982. Собрание музея ориентировано на современное русское искусство. Искусство первой половины 20 в. представлено полотнами В.К. Бялыницкого-Бирulli, Л.В. Туржанского, П.П. Кончаловского, Г.М. Шегала, А.А. Дейнеки, Н.И. Дормидонтова и др. Период второй половины 20 в. включает произведения П.Ф. Никонова, П.П. Оссовского, В.Ф. Стожарова, Э.Г. Браговского, С.П. Ткачёва, Л.И. Табенкина, Н.И. Андропова, Б.Ф. Домашникова, Е.С. Вахтангова, К.Н. Бритова, И.А. Старженецкой и др. Раздел декоративно-прикладного искусства состоит из произведений промыслов России и художественных ремёсел Зауралья (ткачество, вышивка и т. д.). Русская культура 18—начала 20 в. представлена также иконописью, в т. ч. старооб-

рядческих мастерских горнозаводского Урала (Невьянск и др.) и Сибири, металлопластикой, старопечатными и рукописными книгами. Музей обладает целенаправленно комплектуемой коллекцией акварели, представляющей 100-летний период её развития и насчитывающий ок. 1500 единиц хранения. Украшением коллекции являются листы А.В. Фомвизина, акварелистов школы *Высших художественно-технических мастерских*, представителей московской и петербургской школ (В.И. Курдов, Б.М. Маркевич, А.С. Ведерников, И.П. Обросов, Р.С. Сурвилло и др.). Коллекция даёт представление об особенностях национальных школ бывших республик СССР (Украина, Белоруссия, Средняя Азия, Прибалтика, Закавказье). Выделяется Уральский регион (акварели художников Перми, Екатеринбурга, Челябинска). Имеется более 300 листов акварели художников Кургана. Особую часть собрания музея занимают произведения курганских художников, в т. ч. работы основателя профессионального искусства в Зауралье В.Ф. Илюшина (1888—1979).

**Курияр (урождённая Вохина) Пелагея Петровна (1848—1898), российская художница**

► Художественное образование получила под руководством Л.Ф. Лагорио. В 1882 составила в С.-Петербурге «Первый дамский художественный кружок» и до 1894 была его председателем. Из произведений художницы наиболее известны: «В камышах», «Болото», «Дубы», «Вид близ Красного Села». Издала альбом хромолитографий «С наших полей», воспроизводящих исполненные ею с натуры акварельные рисунки полевых цветов.

**Курйлко-Рюмин Михаил Михайлович (р. 8.2.1923, Петроград, ныне С.-Петербург), российский художник театра и кино**

► Народный художник РФ (1993). Действительный член Российской академии художеств (1995). Действительный член Академии гуманитарных наук РФ (1995). Заслуженный художник Республики Северная Осетия-Алания (1996). Действительный член Академии художеств Киргизии (1998). В 1951 окончил Всесоюзный государственный институт кинематографии. Учился у Ю.И. Пименова, Ф.С. Богородского, И.А. Шпигеля, Б.В. Дубровского-Эшке. С 1997 — главный учёный секретарь

президиума РАХ. С 1998 — академик-секретарь Отделения театрально- и кинодекорационного искусства; руководитель творческой мастерской. Оформил спектакли: в Днепропетровском театре оперы («Овод», 1987; «Пиковая дама», 1990), в театре драмы в Уфе («Бедность не порок», 1973; «Не было ни гроша...», 1986), в Московском театре имени М.Н. Ермоловой («Пушкин», 1954; «Суббота, воскресенье, понедельник», 1962; «Горное гнездо», 1977), во МХАТе («Возмездие», 1965; «Безымянная звезда», 1957), в Минском театре имени Я. Купалы («Дядя Ваня», 1996), в Музыкальном театре Омска («Риголетто», 1995) и др. Золотая медаль РАХ (1995). Орден «За заслуги перед Отечеством» III степени (2008).



Курнаков А. Портрет заслуженного врача РСФСР М.В. Васильевского. 1962

**Курнаков Андрей Ильич (5.10.1916, Орёл, — 7.2.2010, там же), российский художник**

► Народный художник СССР (1987) и РСФСР (1978). Член-корреспондент Российской академии художеств (1997). Считается одним из основоположников Орловской художественной школы. Участник Великой Отечественной войны 1941—45. В 1954 окончил Харьковский государственный художественный институт. Среди основных работ: триптих «Земля», «Раздумье», «Межи перепажаны» (1967), «...И поднялся народ» (1969), «Маша» (1970), панно-диорама «Орловская битва» (1980—83), цикл пейзажей «По Тургеневским местам Орловщины» (1980-е), портрет И.С. Тургенева «Пора раздумий» (1988), «Капитан бранетанковых войск, участник Великой Отечественной войны 1941—45 гг.,



Курганский областной художественный музей



художник Н.Д. Овсянников» (1990). Особой заслугой К. является многолетний труд по созданию эпических полотен «Прорыв немецкой обороны у деревни Малое Измайлово 12 июля 1943 года» и «Орловско-Кромское сражение», демонстрирующиеся в Военно-историческом музее города Орла, а также участие в создании мемориального комплекса «Кривцовский мемориал». С 1959 преподавал на художественно-графическом факультете Орловского педагогического института, руководил кафедрой изобразительного искусства; с 1971 — профессор. Гос. премия РСФСР имени И.Е. Репина (1974) за цикл портретов современников. Серебряная медаль РАХ (1997) за цикл работ по мотивам произведений И.А. Бунина.

**Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки, художественный музей России**

» Основана в 1935 как Курская областная картинная галерея имени К. Иванова; в 1936—41, 1943—69 — Курская областная картинная галерея; с 1969 — Курская областная картинная галерея имени А.А. Дейнеки; с 2002 — современное название. Общее количество единиц хранения — 8448. Непосредственными предшественниками галереи были Отдел искусства губернского краеведческого музея и Музей искусств, функциониро-

вавший с перерывами с 1919 по 1925. Начальный этап формирования собрания галереи связан с деятельностью первого её руководителя художника П.К. Лихина (1879—1967). Основу собрания составили ок. 200 картин, переданных из Курского краеведческого музея. Западноевропейская коллекция, сложившаяся в основном в первые годы работы галереи, знакомит с произведениями мастеров Италии, Фландрии, Голландии, Франции, Испании, Германии, Австрии, Англии и др. европейских стран 16—19 вв. Среди них — работы Ф. Бароччи, Ф. Мальтезе, Д. Тьеполо, Л. Беки, Г. де Крейра, Ф. Франкена, К. Брейделя, Я. Викторса, П. де Ринга, Л. Фошье, Ж. Ранка, Ш. Лебрена, П. Сюбейра, Э.Л. Виже-Лебрён, Ш. Лакруа, И. Зеекатца, И. Кленгеля, К. Роде, П. Беммеля и др. В разделе графики в основном представлена гравюра 16—19 вв. Отдел Древней Руси располагает иконами 16—19 вв. Отечественное искусство 18—первой половины 19 в. представлено произведениями Ф. Рокотова, В. Боровиковского, М. Теребенева, В.А. Тропинина, А.А. Иванова, П.А. Федотова. Наряду с жанром портрета представлены также бытовая живопись середины века, искусство академического направления (Ф.А. Бруни, А.Е. Бейдеман, Ф.А. Бронников). Коллекция работ художников второй половины 19 в. включает картины Л.Ф. Лагорио, А.К. Саврасова,

И.И. Шишкина, И.Н. Крамского, М.П. Клодта, А.И. Куинджи, И.Е. Репина, Ф.А. Васильева, В.И. Сурикова, В.Д. Polenova, В.Е. Маковского, К.В. Лемоха, Н.Г. Шильдера. Особенностью галереи можно считать выявление и собирание произведений художников, связанных с Курском (В.Г. Шварц, К.А. Трутовский, Е.М. Чепцов, А.А. Дейнека, К.Н. Истомин и др.), современных курских художников, приобретение произведений народного искусства (ткачество, вышивка, народный костюм, кожаная игрушка). Широкой известностью пользуется коллекция работ А.А. Дейнеки. В отделе декоративно-прикладного и народного искусства — работы народных мастеров, изделия фарфоровых заводов 18—19 вв., советский фарфор, художественные лаки, кружево, игрушка.

**Куртуа Жак (Courtois Jacques), прозванный Бургиньон (Bourguignon) (1621, Сент-Ипполит, — 1676, Рим), французский художник**

» Служил солдатом и одновременно учился живописи под руководством неизвестных мастеров. В Болонье познакомился с Г. Рени и Ф. Альбани, во Флоренции учился у Я. Асселейна, а потом в Сиене, где был учеником А. Петрацци. Ок. 1640 переехал в Рим, где расписывал плафон в монастыре Санта-Кроче-ин-Джерузальме. Под влиянием



Куртуа Ж. «Сражение при Люцене». 1655





Куртуа Ж. «Битва между христианами и мусульманами»

Черкуоцци и, возможно, С. Розы, первая известная «Битва» к-рого датируется 1637, начал работать в батальном жанре. Хронология творчества К. мало известна (он почти никогда не подписывал и не датировал свои произведения); его первые картины (Рим, галерея Дориа-Памфили и Капитолийский музей), близкие работам П. ван Лара или Черкуоцци, написаны с использованием традиционной композиции, где главная группа располагается на приподнятом первом плане, а битва — в глубине. В 1650-е К. много путешествовал; дважды, в 1652 и 1656—57, работал по заказам Меди-

чи (4 большие «Битвы», Флоренция, палаццо Питти). Жил в Френбурге (1654—55), Венеции (картины для палаццо Сагредо, частично сохранившиеся в собрании Дерби и Картинной галереи в Дрездене). По возвращении в Рим вступил в орден иезуитов (декабрь 1657) и писал религиозные композиции (фрески в Колледжо Романо, 1658—60; «Мученичество сорока иезуитов», Рим, Квиринальский музей), батальные сцены (Мюнхен, Старая пинакотекa). К. создал новую типологию батального жанра: вместо топографического вида с птичьего полёта или фризových композиций, к-рые ренессансные ху-

дожники заимствовали из античных рельефов, К. изображал битвы кавалеристов на фоне пейзажей. Выполнил несколько эстампов, рисунков пером и бистром (Париж, Лувр; Лондон, Британский музей — почти все подписаны крестом).

**168 Кустодиев Борис Михайлович** [23.2(7.3).1878, Астрахань, — 26.5.1927, Ленинград, ныне Санкт-Петербург], российский художник

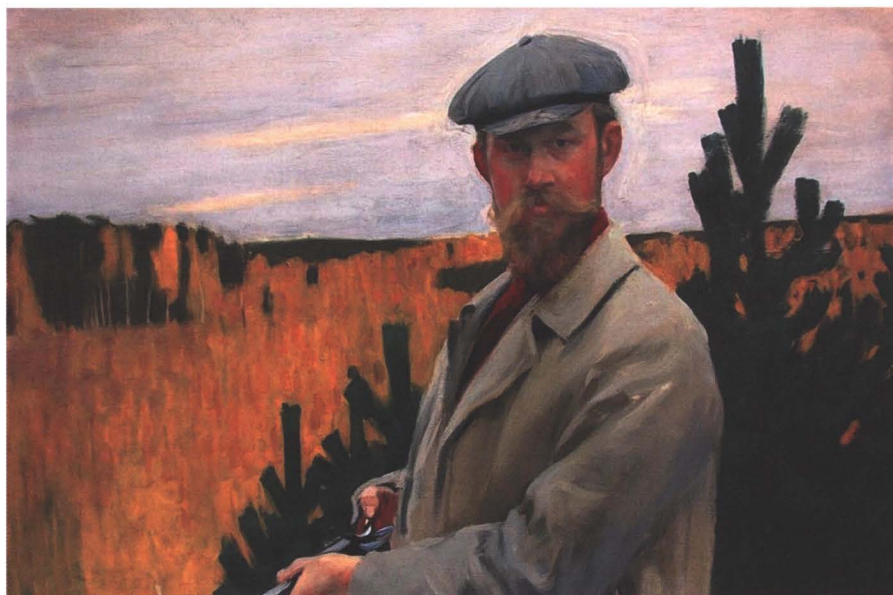
» Окончив в 1896 духовную семинарию, уехал в С.-Петербург и поступил в Академию художеств (1896—1903), где его наставником был И.Е. Репин. Репин привлёк молодого художника к соавторству в картине «Заседание Государственного совета» (1901—03). Уже в эти годы проявился талант К.-портретиста («И. Билибин», 1901; «Д. Молдовцев», 1901; «Портрет гравёра В. Матэ», 1902). Собирая материал для программной картины, К. летом 1903 предпринял большую поездку по Волге от Рыбинска до Астрахани. Многие волжские впечатления он использовал в дипломной картине «Базар в деревне» (не сохранилась). Получив звание художника и право на заграничную командировку, К. в 1903 выехал во Францию и Испанию. За границей художник написал лирическую картину «Утро» (1904). К 1905 относятся и первые опыты художника в книжной иллюстрации. Им были проиллюстрированы многие произведения русской классической литературы: «Мёртвые души», «Коляска» и «Шинель» Н.В. Гоголя, «Песня про купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова, «Как чёрт у мужика краюху украл» и «Свечка» Л.Н. Толстого. Не прекращал К. и работы над портретами: «Портрет священника и дьякона» (1907), «Монахиня» (1908). Художник глубоко любил народное искусство, расписные вятские игрушки, лубочные картинки, изучал народные сказки, поверья, гадания. Привлекала его внимание тема весёлых и задорных деревенских праздников и гуляний с грубоватым народным юмором, с яркостью, сочностью и непосредственностью: «Праздник в деревне» (1907, 1910), «Гулянье на Волге» (1909). Картины К. имели большой успех на выставках как в России, так и за рубежом. С 1908 увлечённо работал и в жанре скульптурного портрета. В годы революции 1905—07 выступал как карикатурист в журналах «Жупел» и «Адская почта». Жил в С.-Петербурге и Москве, часто посещая живописные уголки русской провинции, прежде всего города и сёла



Кустодиев Б.М. «Земская школа в Московской Руси». 1907



Верхней Волги, где рождались его образы традиционного быта (серии «ярмарок», «Маслениц», «деревенских праздников») и красочные народные типажи («купчихи», «купцы», красавицы в бане — «русские вены»). Первая картина такого рода («Ярмарка», 1906) написана по заказу Экспедиции государственных бумаг для неосуществлённой серии массовых лубков. Эти серии и близкие им полотна («Портрет Ф.И. Шаляпина», 1922) подобны красочным снам о старой России. В 1909 К. получил звание академика живописи. В 1911 впервые начал работать в театре. Исполнил декорации к спектаклю «Горячее сердце» А.Н. Островского. В 1913 оформлял спектакль «Смерть Пазухина» в МХАТе (причём исполнил не только декорации, но и эскизы костюмов). С особой яркостью дарование К.-декоратора проявилось в оформлении пьес Островского «Свои люди — сочтёмся», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Волки и овцы», «Гроза». В 1912 написал картину «Купчихи» — одну из первых в галерее купеческих образов. Среди произведений тех лет выделяются: «Городок» (1915), «Христосование», «Московский трактир» (обе 1916). Завершает серию одна из значительных картин — «Масленица» (1916), продолжающая тему народного праздника. Октябрьскую революцию 1917 К. также воспринял карнавально, в духе яркого народного лубка («Большевик», 1920). После революции специализировался на произведениях в сфере книжной иллюстрации («Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова; «Русь» Е.И. Замятина; обе — 1923; и др.) и сценографии («Блоха» Замятина во 2-м МХАТе, 1925 и др.). В первые послереволюционные годы художник напряжённо и вдохновенно работал в различных областях изобразительного искусства. Тема современности стала для него основной. Образы своей эпохи К. воплотил в рисунках для календарей и обложек, в иллюстрациях и эскизах оформления улиц. Обложки к журналам «Красная нива» и «Красная панорама» привлекали внимание брошкостю, острой сюжетов. Увлекаясь литографией, К. возродил забытую в то время технику и создал иллюстрации к произведениям Н.А. Некрасова и Лескова. В 1920—21 по заказу Петроградского совета К. написал 2 больших красочных полотна, посвящённых массовым мероприятиям: «Праздник в честь Второго конгресса Коминтерна на площади Урицкого» и «Ночной праздник на Неве».



Кустодиев Б.М. «Автопортрет. На охоте». 1905

**Кутателадзе Аполлон Караманович** [25.12.1899(6.1.1900), Хони, ныне Цулукидзе, Грузия, — 25.6.1972, Тбилиси], грузинский художник

» Народный художник СССР (1970). Член-корреспондент Академии художеств СССР (с 1967). В 1926 окончил Тбилисскую академию художеств, где учился у Г.И. Габашвили, Е.А. Лансере; там же с 1943 преподавал (с 1946 профессор, с 1959 — директор). Автор полотен на исторические сюжеты («Серго Орджоникидзе призывает горцев стать на защиту города

Грозного», 1938; «Поход царицы Тамары», 1967) и бытовых зарисовок («Радостный урожай», 1953), жанровых картин и пейзажей; портреты художника отмечены эмоциональной приподнятостью, динамичностью. Награждён орденами и медалями.

**Кутюр Тома (Couture Thomas)** (21.12.1815, Санлис-на-Уазе, — 3.3.1879, Вильер-ле-Бель), французский художник

» В 1830 поступил в мастерскую А.Ж. Гро, после смерти к-рого стал учеником П. Делароша. Успех пришёл к художнику лишь в



Кутюр Т. «Рим времён упадка». 1847





Кутюр Т. «Любовь к золоту». 1844

1845, когда была написана картина «Жажда золота» (Тулуза, Музей изящных искусств). В Салоне 1847 была выставлена работа К. «Рим времён упадка» (Париж, музей д'Орсэ). От своих учителей К. перенял искусство рисунка, но отдавал предпочтение старым мастерам. Автор больших декоративных композиций (Париж, капелла в церкви Сент Эсташ), писал также картины малого формата («Сума-

шедший», Руан, Музей изящных искусств) и этюды. Произведения К. представлены во многих французских музеях, в частности в Бовэ («Вербовка волонтеров в 1792 году», заказана в 1848, не закончена), Дижоне (музей Маньен), Лионе, Санлисе, Страсбурге, в замке Компьень, где хранится серия этюдов к незаконченному «Крещению наследника престола» (1856), а также в С.-Петербурге (Государственный Эрмитаж — «Маленькая купальница», 1849).

**Кьярваль** (*Kjarval*) (псевдоним; настоящее имя и фамилия Йоуханнес Свейнссон) (15.10.1885, Эври-Эй, — 13.4.1972, Исландия), исландский художник, классик национальной живописи

» Родился в семье фермера. Обучался живописи в Академии художеств в Копенгагене (1913—17). Посетил ряд европейских стран. Как представитель национально-романтической школы исландских пейзажистов, К. стремился передать мощь горных хребтов и буйную красочность болотистых равнин Исландии; свои многоцветные панорамного характера пейзажи он часто населял сказочными персо-

нажами. В портретах К. запечатлены характерные национальные типы.

**Кьяроскуро** (итал. *chiaroscuro* — светотень), распределение света и тени в живописи

» Термин возник в Италии в 16 в. в качестве названия одного из видов гравюры на дереве, к-рый в оттиске напоминает рисунок кистью, выполненный в колористической гамме из близких цветовых оттенков. К. как особую манеру светотеневой моделировки применяли в своих работах Леонардо да Винчи, Корреджо и венецианские мастера. Голландские живописцы, особенно Х. ван Р. Рембрандт, использовали К. для передачи атмосферных эффектов, создания иллюзии пространства и трёхмерного объёма.

**Кэссэнт** Мэри, см. *Кассатт*

**Кэсы** (кит. — резаный шёлк), вид китайских многоцветных тканых картин

» Искусство К. появилось при династии Тан (618—907), большое распространение получило в период Южной Сун (1127—1279). Работы в стиле К. выполнялись на небольших ручных станках из шёлка-сырца (нити основы) и шёлка (нити утка). Шёлковая пряжа вручную прокладывалась миниатюрными бамбуковыми челноками, плотно пригонялась деревянной щёткой. Уток в соответствии с рисунком создавал на границах цветных участков небольшие просветы, что дало название ткани. Изготовление одной картины занимало много месяцев. Мастера выполняли свои произведения по мотивам знаменитых живописцев, копируя до мельчайших подробностей их картины, достигая изумительной чистоты и точности в передаче цвета и рисунка.

**Кэ Цзюсы** (1290—1343), китайский художник, каллиграф и поэт

» Был чиновником, служившим при дворе монгольской династии Юань. Как многие образованные китайские администраторы на досуге писал стихи, рисовал пейзажи и занимался каллиграфией. Император Вэнь-цзун (1328—1332), заметив учёность и художественный талант К. Ц., назначил его начальником департамента живописи и каллиграфии. Выйдя в отставку в преклонном возрасте, К. Ц. уехал в Сучжоу. Возможно, К. Ц. научился живописи у художника Ли



Кутюр Т. «Молодая швея». 1870

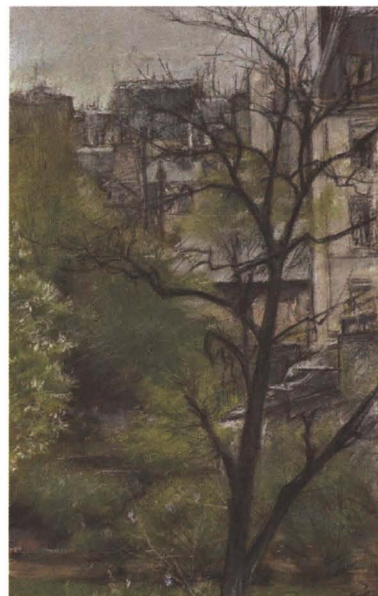


Каня (1245—1320), с к-рым дружил его отец. Наибольшую известность К. Ц. как художнику принесли монохромные рисунки с изображениями бамбука. Ограничивался простыми композициями из стеблей и листьев бамбука, изредка добавляя к ним камни или какие-нибудь другие растения. В 1320-х сочинил небольшой трактат об изображении бамбука, в к-ром писал: «Стол бамбука пишется каллиграфическим стилем «чжуань», ветка — стилем «цао», листья же — приемами «бафэн»...»

**Кюль Готард (Kuehl Gotthardt)** (28.11.1850, Любек, — 9.1.1915, Дрезден), немецкий художник-импрессионист

» Начал изучать живопись в Дрезденской художественной академии (Дрезденская высшая школа изящных искусств) в 1867, с 1870 учился в Академии изящных искусств

Мюнхена (1870). В 1878—89 жил в Париже, совершил поездки в Италию и Нидерланды, где изучал живопись старых мастеров. Получил признание уже в начальном периоде своего творчества. В 1895 стал профессором Дрезденской академии. Занимался преподавательской работой вплоть до самой своей смерти. В 1902 основал художественную группу Эльбцы. Участник новаторского движения Берлинский *сецессион*. Писал городские пейзажи, в т. ч. архитектурные зарисовки (в особенности Дрездена и родного Любека), а также полотна на социально значимую тематику. Произведения К. в основном хранятся в музеях Любека (Бенхауз) и Мюнхена (Городской музей). Также его работы находятся в художественных галереях Берлина (Старая национальная галерея), Гамбурга (Кунстхалле), Дрездена (Альте Мастер), Лейпцига (Музей изобразительных искусств) и в др.



Кюль Г. «Париж». 1887



## Л

**Лабас** Александр Аркадьевич [19.2(3.3).1900, Смоленск, — 30.8.1983, Москва], российский художник, представитель экспрессионизма

» В 1912 приехал в Москву, где в 1912—17 учился в Строгановском художественно-промышленном училище у Ф.Ф. Федоровского. Посещал студию И.И. Машкова (1916) и Свободные художественные мастерские (1917), где его преподавателем был П.П. Кончаловский. С 1919 служил в Красной армии, после демобилизации учился во Вхутемасе (1921—24). Один из основателей Общества художников-станковиков (1925). Авангардная направленность творчества Л. обусловлена его ранними опытами беспредметного искусства («Цветовая композиция. Овал», 1920—21) и усвоенным в годы учёбы конструктивизмом. Стиль Л. — постфутуристический экспрессионизм. Особая манера, придающая масляным краскам прозрачную лёгкость



Лабас А.А. «Поезд идёт». 1929

акварели, вносит в его образы живое ощущение полёта («В кабине аэроплана», 1928; «Дирижабль и детдом», 1930). Мир современной техники в работах Л. преобразуется в романтические фантазии (эскиз панно «Город будущего», 1935). Л. принадлежат природные и историко-архитектурные пейзажи, портреты («Г. Фогелер», 1935). К концу жизни вновь вернулся к абстрактному искусству с мотивами космизма, варьируя свои ранние работы в более живописном ключе («Цветовая композиция. Движение», 1977).

**Лавеццари** Андрей Карлович (1817—1880), российский художник

» Действительный член Императорской академии художеств (1850). Образование получил в Академии художеств по классу архитектуры, был учеником А.П. Брюллова. Окончил обучение в 1843 со званием неклассного художника архитектуры. Посвятил себя акварельной



Лабас А.А. «Автопортрет». 1939

перспективной живописи, за которую получил звание академика. Написал большое количество картин, изображающих интересные в историческом или в художественном отношении памятники зодчества Константинополя, Палестины, Египта, Греции, Италии, Испании, Алжира, Южной Франции.



Лавренко Б.М. «Флоксы». 1960-е

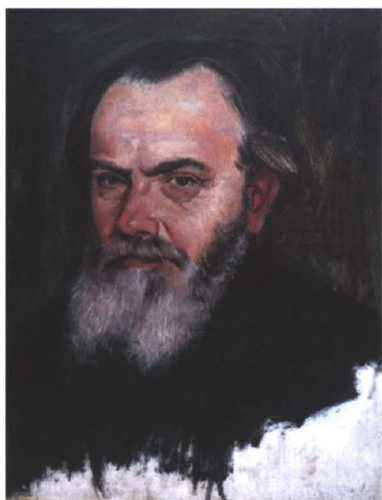
**Лаврénко** Борис Михайлович (6.5.1920, Ростов-на-Дону, — 7.6.2001, С.-Петербург), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1976). Народный художник РФ (1994). Кандидат искусствоведения (1983). В 1952 окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА) им. И.Е. Репина. Участник выставок с 1936. Писал портреты, жанровые и тематические картины, пейзажи, натюрморты. Член Союза художников СССР (1953). Профессор ЛИЖСА им. И.Е. Репина (1985). Персональные выставки в Ленинграде (1972, 1986), Москве (1972), Ростове-на-Дону (1972), С.-Петербурге (1996). Работы находятся в Русском музее, Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств (СПб.), в некоторых региональных музеях, а также в музеях и частных собраниях в США, Японии, КНР, Франции, Италии и др. странах.





Лагорио Л.Ф. «В горах Кавказа». 1879



Лавренев Ц. Портрет священника. 1941

**Лаврёнов** Цанко (24.11.1896, Пловдив, — 16.12.1978, София), болгарский художник

» Народный художник (1963), Герой Социалистического Труда (1969). Посещал частную художественную школу в Вене (1921–22). Его картины, выполненные в традициях иконописи и миниатюр болгарского Возрождения, изображали главным образом старинные города и монастыри («Старый Пловдив»). Для творчества Л. характерны исторические, фольклорные, сказочно-фантастические темы, ярко выраженные детали, декоративность и гармоничность цвета.

**Лагорио** Лев Феликсович [16(28).6 или 17(29).11.1827, Феодосия, — 9(22).12.1905, С.-Петербург], российский художник-пейзажист и акварелист

» Сын неаполитанского вице-консула; принял российское подданство в 1852. В 1843–50 учился в Академии художеств, где его преподавателями были М.Н. Воробьёв и Б.П. Виллевалде. После окончания обучения в Академии совершил пенсионерскую поездку в Европу (Франция, Италия, Швейцария, Нидерланды). После возвращения в Россию стал профессором Академии художеств. Участвовал в качестве корреспондента в Русско-турецкой войне



Лавеццари А.К. «Портрет юноши». 1869

1877–78. Писал морские пейзажи (виды балтийского и черноморского побережий) и батальные картины («Отбитие штурма крепости Баязет 8 июня 1877 года», 1891). В произведениях Л. непосредственность этюда с натуры сочетается с искусственностью цветовых эффектов в традициях романтической и академической пейзажной живописи. Л. принадлежат также акварельные рисунки, исполненные преимущественно сепией и ин-



Лагорио Л.Ф. «Батум». 1881





Лагорио Л.Ф. «Возка льда». 1849

ком («Вид на взморье», «Нормандский берег», «Батум» и др.). В 1900 был избран почётным членом Академии художеств, что стало знаком признания его вклада в русскую живопись.

**Лагренé Жан Жак**, *называемый Лагрене Младший (Lagrenée le Jeune Jean-Jacques)* (18.9.1739, Париж, — 13.2.1821, там же), французский художник

» Брат и ученик Л.Ж.Ф. Лагрене Старшего, вместе с к-рым работал в России в 1760—62 и в Риме в

1763—68. По возвращении во Францию в 1775 был принят в Академию. Его вступительная картина «Зима» по сей день украшает плафон галереи Аполлона в Лувре, где в 18 в. размещалась Академия. В 1776 назначен адъюнкт-профессором, а в 1781 профессором Академии. Регулярно выставлялся в Салоне (1771—1814). Написал значительное количество исторических, аллегорических и жанровых картин. Среди его произведений: «Античная свадьба» (1776, Анже, музей); «Мадонна с Младенцем и Святым Иоанном» (1765, Карлсруэ, Кунстхалле),

«Нахождение Моисея» (1785, Шамбери, префектура), «Святой Иоанн в пустыне» (1783, Гренобль, Музей изящных искусств). Его плафоны («Аполлон среди Граций и Муз», Версаль, театр Трианона) свидетельствуют о таланте декоратора. В середине своей художественной карьеры увлёкся особым родом декоративного искусства — инкрустацией на мраморе, дереве и стекле разноцветных изображений архитектурных мотивов, ваз, фриз и арабесок в античном стиле. Назначенный директором Академии Севрской мануфактуры, внёс значительные изменения в форму и роспись ваз этого предприятия.

**Лагренé Луи Жан Франсуа**, *называемый Лагрене Старший (Lagrenée l'Aîné Louis Jean François)* (30.1.1724, Париж, — 19.6.1805, там же), французский художник

» Старший брат и учитель Ж.Ж. Лагрене. Учился у К. Ванлоо. В 1749 получил Римскую премию. Провёл четыре года в Италии («Автопортрет», 1754, Хельсинки, Атенеум), по возвращении был принят в Королевскую академию (1755) за картину «Похищение Деяниры». В 1760 по приглашению российской императрицы Елизаветы Петровны приехал в С.-Петербург, где стал директором Академии художеств. В 1762 возвратился в Париж. В 1781—87 возглавлял Французскую академию в Риме. В 1804 получил от Наполеона орден Почётного легиона и был назначен хранителем музеев. Скорее традиционалист, нежели новатор, Л. был мастером мифологической живописи. Его картины, светлые и искусные по композиции, лишены излишней строгости. Среди картин на античные или мифологические сюжеты: «Отцелюбие римлянки (Кимон и Перо)» (1760—62, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Смерть жены Дария» (1785, Париж, Лувр), «Голова Помпея, преподнесённая Цезарю» (1777, Варшава, Национальный музей), «Меркурий и Вакх» (Анже, музей), «Цецера обучает земледелию Триптолема» (Версаль, Трианон). Также писал на религиозные и исторические сюжеты: «Святой Жермен Оксерский и святая Женеви́ева» (1771, Париж, церковь Сен-Тома-д'Акен), «Святой Амвросий» (1764, Париж, церковь Сент-Маргерит), «Аллегория на смерть дофина» (1765, Фонтенбло). Сын Л., Ансельм Франсуа (1775—1833), также стал художником, получившим известность изображениями лошадей и портретами.



Лагрене Ж.Ж. «Аллегория на создание музея в Большой галерее Лувра». 1783





Лагрене П.Ж.Ф. «Аллегория на смерть дофина». 1765



Лагрене Ж.Ж. «Елена узнаёт Телемаха, сына Одиссея». 1795



Ладнов А.Н. Портрет профессора В.Н. Бордуновского

**Ладнов Анатолий Николаевич** (р. 13.03.1935, Миасс), российский художник

» Заслуженный художник России (1998). Народный художник РФ (2007). Окончил Пензенское художественное училище им. Г.К. Савицкого (1958) и Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (1966). С 1966 живет в Челябинске. С этого же года участник различных выставок. Преподавал в Челябинском художественном училище. Работает в жанрах портрета, пейзажа, сюжетно-бытовой живописи. Автор картин на производственные и исторические темы: «На фронт» (1967); «Вечно живой» (1969), «Первостроители Магнитки», «Первый трактор» (1984), «Демидовы» (1995); триптихов: «Опаленные войной», «Начало» (1975). Произведения Л. находятся в музеях, картинных галереях страны, частных собраниях за рубежом.

**Ладыженский Геннадий Александрович** (1852, Кологрив, Костромская губерния — 1916), российский художник

» Учился в Императорской академии художеств по разряду архитектуры. В 1872 готовил чертежи и акварельные виды церквей 16 в. в Ярославле, Костроме и Нижнем Новгороде. Позже был учеником профессора барона М.К. Клодта по пейзажной живописи. В 1879 получил звание художника 2-й степени. Преподавал в рисовальной школе одесского общества изящных искусств. Работал как масляными красками, так и акварелью. Из его картин можно выделить: «Железнодорожный мост на р. Марице, занятый авангардом действующей армии





Лагрене Л.Ж.Ф. «Суд Париса». 1758



Ладыженский Е.Б. «Думы мои»

4 января 1878 г., «Барбошский мост и станция на р. Серрет, занятые 29-м драгунским полком в день объявления войны с турками, в 1877 г.», «Рыболовы», «Отава в степи» (в Государственной Третьяковской галерее, Москва), «Куры» (там же), «В Петербурге» (там же) и «Ранняя весна». Среди учеников Л. — Ю.Р. Бершадский.

**Ладыженский** Ефим Бенционович (24.2.1911, Одесса, ныне Украина—1982, Иерусалим), советский и израильский художник, график, художник театра и кино

» Учился на театральном отделении Одесского художественного института (1927—31). Работал художником в театрах Краснодара, Ташкента, Ашхабада и Москвы. Худо-



Ладыженский Г.А. «Хаджибей». 1899



жественный оформитель более 70 спектаклей, а также автор эскизов декораций и костюмов к неосуществленным постановкам. С 1939 — член Союза художников. Автор живописных циклов: трагического, посвящённого людям, пережившим Гражданскую войну 1918–20, «Бабель — Конармия», лирическо-ностальгического «Одесса — город моего детства» (картины «Кафе бывший Фанкони», «Привоз», «Ресторан на бульваре Фельдмана», «Толчок», «Засолка скумбрии», «Наш театр горит» и др.). Работал в жанре книжной иллюстрации. В 1978 уехал в Израиль. Перед выездом он уничтожил около 2 тыс. работ из-за невозможности оплатить их вывоз. За четыре года работы в Израиле завершил циклы «Вечный жид», «Автопортреты» и др., создал ряд отдельных работ. Его три персональные выставки были высоко оценены израильскими критиками. Покончил жизнь самоубийством.



Ладыженский Г.А. «Куры»



Ладюрнер А.И. «Торжественное собрание Академии художеств в 1839 году». 1840

**Ладюрнёр** (*Ladurner*) Адольф Игнатьевич (1798–1855, С.-Петербург), российский художник-баталист

► Действительный член Императорской академии художеств (1836). Художественное образование получил в Париже, в 1830 переселился в С.-Петербург, где вскоре приобрёл благосклонность императора Николая I. В своих картинах изображал сцены военных парадов, разводов, форму обмундирования различных частей русской армии. Был профессором Академии художеств (с 1840).

**Ла Ир** Лоран де (*La Hyre Laurent de*) (27.2.1606, Париж, — 28.2.1656, там же), французский художник

► Первые уроки живописи получил у своего отца Э. де Ла Ира. Своё образование он завершил в мастерской Ж. Лаллемана. Изучал работы *Приматиччо* в замке Фонтенбло, но сам в Италии так и не побывал. Его ранняя картина «Черепица» (Париж, частное собрание) написана после изучения росписи в Фонтенбло. Два произведения для собора Парижской Богоматери «Святой Пётр, исцеляющий больных» (1635) и «Обращение Савла» (1637) принесли ему известность. С 1640 он декорировал особняки Тальман и Монторон, делал эскизы к гобеленам (серия «Жизнь святого Стефана» для церкви Сент-Этьен-дю-Мон в Париже, рисунки —





Ладжурнер А.И. «Двор военного училища в Санкт-Петербурге». 1850



Л. де Ла Ир. «Тесей и Этра». Около 1635—1640

Париж, Лувр). По заказу религиозных орденов писал алтарные картины для вновь построенных церквей. В 1648 один из 12 членов-основателей Королевской академии живописи и скульптуры. Значительное место в его работах занимает пейзаж, в который вписаны какие-либо архитектурные, археологически достоверные мотивы, что проявляется уже в ранней картине «Меркурий передаёт Вакха нимфам на воспитание» (1630, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) или в одном из произведений зрелого периода «Лаван, ищущий своих идолов» (1647, Париж, Лувр), где действие разворачивается на фоне спокойного и прозрачного пейзажа. Светлый колорит, близкий О. Джентилески, подкрепляет драматизм картин «Смерть детей в Вефиле» (1653, Аррас, Музей изящных искусств) и «Нахождение Моисея» (Детройт, Институт искусств). В «Пейзаже с флейтистами» (1647, Монпелье, музей Фабра) и в «Пейзаже с купальщицами» (1653, Париж, Лувр) персонажи обволакиваются дымкой, чтобы выделить пейзаж, который становится главным в этих картинах. Прозрачность мазка и тонкость наблюдателя свидетельствуют о влиянии фламандского пейзажиста Ж. Фукьера, жившего в то время в Париже. Тем не менее до конца своей жизни Л. И. писал картины на мифологические или античные сюжеты («Корнелия», Будапешт, Музей изящных искусств; «Аллегория Мира и Справедливости», 1654, Кливленд, музей), большие и выразительные композиции на религиозные сюжеты («Явление Христа трём Мариям», Париж, Лувр; «Снятие со Креста», 1655, Руан, Музей изящных искусств; «Явление Христа Марии Магдалине» и «Христос в Эммаусе», 1656, Гренобль, Музей изящных искусств). Среди др. полотен Л. И. картины «Разгром англичан на острове Рэ французской армией 8 ноября 1627» (около 1627—28, Париж, Военный музей), «Аллегория регентства Анны Австрийской» (около 1648). Сохранились очень немногие произведения, свидетельствующие о деятельности Л. И. как декоратора. Одно из них — «Аллегория Музыки» (1648, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Л. И. работал над оформлением дворца кардинала де Ришельё, канцлера П. Сегье и др. видных персон. В Национальной библиотеке в Париже хранятся четыре десятка гравюр Л. И., подготовительные рисунки к которым находятся в Лувре («Святой Иоанн», сангина) и музее Фабра в Монпелье («Три грации»).



**Лайб Конрад** (*Laib Conrad*) (ок. 1410, предположительно, Эзинген — после 1460), австрийский художник

» Впервые имя Л. упоминается в письменных источниках в 1442 в Зальцбурге, гражданином к-рого он стал в 1448. Первая известная его работа «Алтарь Марии» (ок. 1440); сохранились две створки, «Рождество» (Фрейзинг, семинария) и «Поклонение волхвов» (Кливленд, музей). Стиль этого произведения позволяет связать художника с зальцбургской традицией. Написанное ради получения денег на уплату налога за получение зальцбургского гражданства большое «Распятие» (1449, было выставлено в Зальцбургском соборе, ныне хранится в Австрийской галерее в Вене) восходит к фрескам Альтиерио в Падуе. Боковые створки «Распятия» ныне находятся в разных собраниях (три части — «Благовещение», «Рождение Марии» и «Рождество Христова» — Падуя, Палаццо Вековиле; «Успение Марии» — Венеция, Семинарио Патриаркале; наружные створки изображают: левая — «Святого Корбиниана», Падуя, Палаццо Вековиле; правая — «Святого Флориана», верхняя часть там же, нижняя — Венеция, Семинарио Патриаркале). В двух треугольных панно с изображением святых, представляющих собой сохранившиеся фрагменты верхней части алтарного образа, проявляются влияние нидерландской живописи и тесные связи Л. с искусством К. Витта и Х. Мульчера; ныне находится в Зальцбургском музее. Картина «Святой Максимилиан» (Бишофен) была исполнена Л. до 1449. «Распятие» для собора в Граце (ныне — Грац, музей), напоминающее «Распятие» из Зальцбурга, датировано 1457. Последней значительной работой Л. считается триптих из приходской церкви в Петтау (Птуй, Словения); он представляет собой сочетание германского типа алтарной картины и венецианской иконы. В открытом виде на триптихе изображена «Смерть Марии» и на боковых створках — «Святой Иероним» и «Святой Марк»; в закрытом виде — «Распятие» и «Святой Николай» и «Святой Бернардин Сиенский». На предelle представлена «Святая Вероника». Л. считается автором двух фресок из церкви францисканцев в Зальцбурге («Моление о чаше», «Скорбящий»). Ему приписывается также «Мадонна с Младенцем» (Мюнхен, Старая пинакотекa), но эта атрибуция спорна.

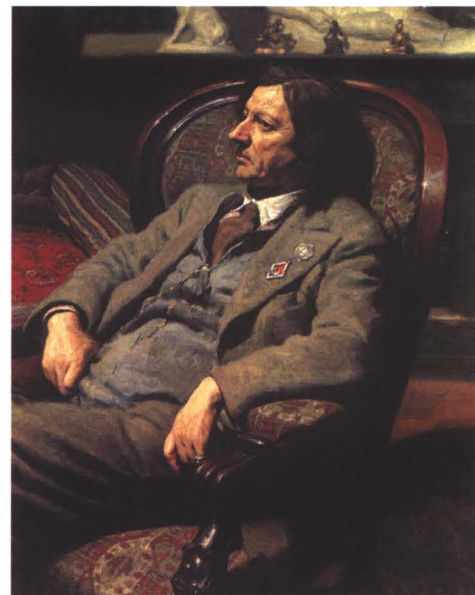
**Лайкмаа Антс** (*Laikmaa Ants*), до 1935 — Ганс Лайпман (*Hans Lairman*) [23.4(5.5).1866, Вигала, ныне Раплаского р-на, Эстония, — 19.11.1942, Таэбла Хаапсалуского р-на, Эстония], эстонский художник, один из основоположников национальной художественной школы

» 13-й ребёнок в бедной семье. Рано проявил интерес к живописи. В 1897—99 учился в Академии художеств в Дюссельдорфе. Был организатором и руководителем художественной школы-студии в Ревеле (Таллине) (1903—07 и 1913—32). Автор реалистических портретов («Старый Айтсам», 1940; «Портрет Марии Ундер», 1904; «Портрет Августа Китцберга», 1915), пейзажей, в первую очередь морских, в технике пастели. В 1960 в доме Л. в Таэбле основан мемориальный музей художника.

**Лак**, прозрачное бесцветное вещество, блестящее или матовое, используемое в живописи

» Л. получают путём растворения натуральной или синтетической смолы. В живописи применяется в связующих веществах, а также для ретуширования, для изолирования друг от друга двух красочных слоёв и с целью обезопасить красочный слой от воздействия окружающей среды. Во всех случаях лак усиливает интенсивность красок и подчеркивает их прозрачность. Существуют две разновидности Л.: на основе натуральной мягкой смолы, растворённой в скипидаре, и на основе твёрдой натуральной смолы, расплавленной, с добавлением масла и растворителя; ко второму типу Л. относятся синтетические лаки. Л. может называться и краситель на минеральной основе (окись алюминия, кремнезема, сульфат кальция или бария); это нерастворимые лаки. Лучшие Л. — содержащие азотсоединения и антрахиноновые. Самые прочные Л. — минерального происхождения (железный лак, укрепленный окисью алюминия); наименее стойкие — лаки из марены (полученные из бронзовой пудры), ализириновые (из ализирина), карминные и лаки из красильной резеды. До создания органической химии Л. называлось также вещество с примесью пигмента, благодаря к-рому оно приобретало свойство фиксации, поскольку Л. сам по себе бесцветен, но его относительно прозрачная и нерастворимая основа позволяет закрепить краску. В средние века Л. получали из растений, например, из бразильского де-

рева, к-рые были очень популярны, благодаря использованию слабого щелочного раствора (углекислый натрий). Осадок окиси алюминия давал возможность закрепить краску. Часто использовались красители, извлеченные из бывших в употреблении тканей. В 19 в. краски закреплялись анилином, чья устойчивость, однако, не обеспечивала прочности пигментов. Старые Л. имеют тенденцию к пожелтению и нуждаются в замене синтетическими Л., к-рые практически не желтеют. Кроме того, старея, Л. теряют свои оптические качества. Положенные на непросохшие красочные слои, они трескаются; попав во влажную атмосферу, они мутнеют и становятся непрозрачными.



Лактионов А.И. Портрет И.И. Бродского. 1939—1940

**Лактионов Александр Иванович** [16(29).5.1910, Ростов-на-Дону, — 14.3.1972, Москва], российский художник и график

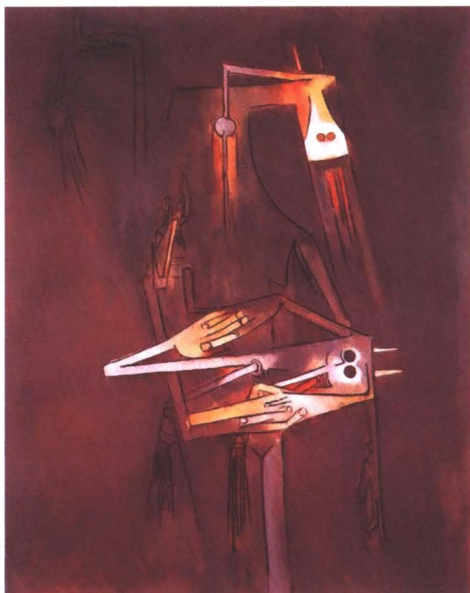
» Народный художник РСФСР (1969). Действительный член Академии художеств СССР (1958). Сын кузнеца. Учился в Академии художеств в Ленинграде у И. Бродского (1932—38) и в аспирантуре при ней у И.Э. Грабаря (1938—44). Специально изучал технику письма старых мастеров. Преподавал в институте живописи, скульптуры и архитектуры в Ленинграде (1936—44) и в Московском зооном педагогическом институте (1967—1970; с 1968 — профессор). Работал главным образом в жанровой и портретной живописи. Наиболее известная картина Л. — «Письмо с



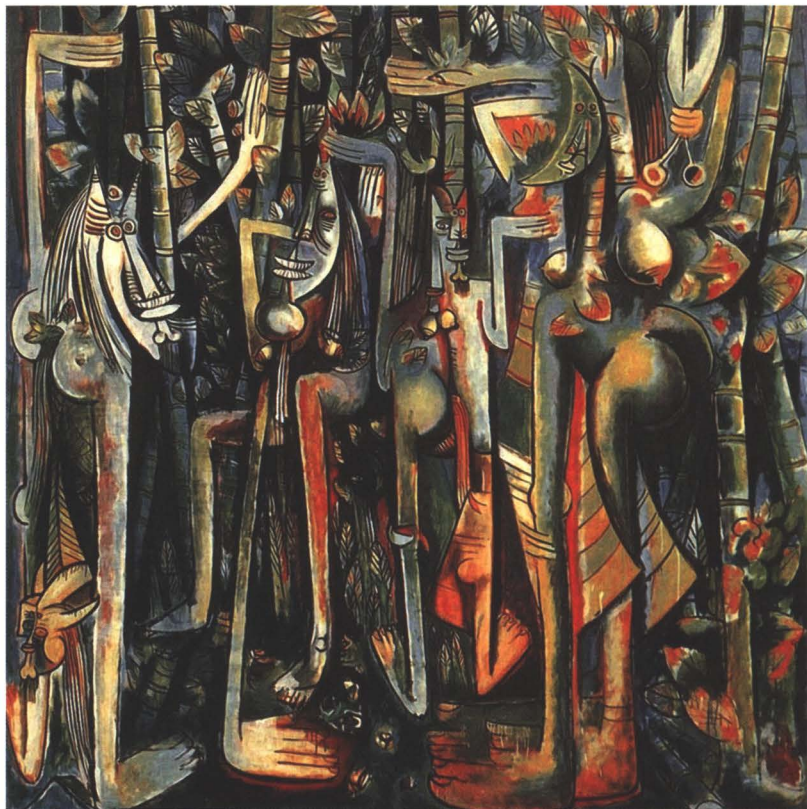


Лактионов А.И. «Письмо с фронта». 1947

фронта» (1947, Государственная премия СССР за 1948), передающая переживания советских людей в период Великой Отечественной войны 1941—45. Одним из самых знаменитых портретов, написанных Л., является портрет генералиссимуса И.В. Сталина (1949); среди др. известных работ в жанре портрета: «Портрет В.И. Качалова» (1940); «Автопортрет» (1945), «Портрет академика И.П. Бардина» (1952), «Портрет В.М. Комарова» (1967). Многие (в особенности графические) портреты Л. были специально рассчитаны на газетно-жур-



Лам В. «Мать с сыном». 1965



Лам В. «Джунгли». 1942—1944

нальное воспроизведение. Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина (1971). Награждён орденом и медалями.

**Лалаянц Валентин Георгиевич** (9.2.1913 — 10.3.2000), российский художник-постановщик, аниматор, режиссёр мультипликационных фильмов

► После окончания Художественного техникума (1934), некоторое время работал по договорам как вольный художник. В 1935 поступил на киностудию «Мосфильм», а в 1937 ушёл на «Союзмультфильм». Участник Великой Отечественной войны 1941—45. Плодотворно работал с А.В. Ивановым, старшей киносоветской мультипликации, а затем с сёстрами Брумберг. Принимал участие в создании мультфильмов «Конёк-горбунок» (1947), «Каштанка», «Снегурочка» (оба — 1952), «Капризная принцесса» (1969), «Кентервильское привидение» (1970).

**Лам Вифредо (Lam Wifredo)**, полное имя Вильфредо Оскар де ла Консепсьон, Лам-и-Кастилья (Wifredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla) (2.12.1902, Cayula-Grande, Куба, — 11.9.1982, Париж), кубинский художник

► Сын китайского иммигранта и мулатки с примесью индейской крови. В 1916 семья переехала в Гавану. В 1918—23 учился в школе изящных искусств в Гаване, затем переехал в Испанию. Учился в Мадриде и Барселоне, после начала Гражданской войны в Испании уехал (1937) во Францию. Благодаря П. Пикассо он знакомится с сюрреалистами. Примкнув к сюрреализму, Л. привнёс в него афро-кубинские мифологические мотивы и изобразительные традиции. В 1939 в парижской галерее П. Лейба состоялась его первая персональная выставка. В 1942 вернулся на Кубу. В этот период его работы приобрели подлинный размах: вытянутые вертикально на тёмном фоне переплетённые растительные формы скрывают в себе различных мифологических персонажей («Джунгли», 1943, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Звёздная арфа», 1944, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). В 1952 Л. вновь уехал во Францию. С 1960-х Л. до предела вытягивал удлинённые и острые фигуры на больших горизонтальных полотнах и иногда возвращался к большим картинам горизонтального формата, изобилующим разросшимися растениями («Третий





Лами Э.Л. «Карл I Стюарт, ведомый в темницу, получает розу из рук молодой девушки». 1829

мир», 1966, Гавана, Президентский дворец; «Гости», 1966). Последние десять лет жизни Л. посвятил пастели, гравюре и керамике. В 1940-х работал в жанре книжной иллюстрации.

**Лами́ Эжен Луи** (*Lami Eugène Louis*) (12.1.1800, Париж — 19.12.1890, там же), французский художник и литограф

» Учился в Парижской академии художеств. Ученик барона Ж. А. Гро и О. Верне. Сначала занимался рисованием на камне, а затем акварельной живописью, делал рисунки для различных иллюстрированных журналов. Его многочисленные акварели отличаются свободой и изяществом исполнения и блеском красок. Темы картин Л. — придворная и светская жизнь эпохи Реставрации, Июльской монархии и Второй империи («Конный портрет короля Луи-Филиппа», «Приём в царствование Луи-Филиппа», 1832; «Въезд герцогини Орлеанской в сад Тюильри», около 1840; «Бал в Букингемском дворце, 5 июля 1848», 1848), батальные полотна («Битва при Ватиньи 1793 г.», «Взятие Маастрихта

в 1794 г.»), исторические картины («Отречение Марии Стюарт от престола», «Карл I Стюарт, ведомый в темницу, получает розу из рук молодой девушки», «Убийство короля Генриха IV»), а также спорт. Издал несколько сборников своих литографий, среди которых: «Путешествие по Англии и Шотландии». Посетил Россию (написал картину «Корона-

ция императора Николая I»), Испанию, Италию и Германию. Находился при французской армии на театре военных действий Крымской войны 1853—56, собрал богатый запас материалов для своих последующих работ в батальном стиле («Сражение при Альме»). Работал в жанре книжной иллюстрации («Жиль Блаз», «Манон Леско»).



Лами Э.Л. «Мария Стюарт на охоте»





Лампи И.Б. Старший. «Портрет императрицы Екатерины II с аллегорическими фигурами Крепости и Истины». 1793

**Лампи** Иоганн Баптист Старший (Lampi Johann Baptist der Altere) (31.12.1751, Ромено, Туроль, — 11.2.1830, Вена), австрийский художник

» Первоначальное художественное образование получил под руководством своего отца, М. Лампи. После обучения в Зальцбурге и периода самостоятельной деятельности Л. переехал в Тренто. В 1783 переехал в Вену, изменив свою фамилию Ламп на более звучную Лампи. Профессор Венской академии (1786). В 1791—98 жил и работал в России, куда приехал по приглашению светлейшего князя Г.А. Потёмкина. Писал главным образом пышные парадные портреты монархов, членов царствующих домов и аристократов: «Император Иосиф II со знаками отличия великого магистра ордена Золотого руна» (Вена, Авст-

рийская галерея), «Портрет Екатерины II», «Портрет светлейшего князя Г.А. Потёмкина-Таврического» (оба — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Великая княгиня Мария Фёдоровна» (Шантйи, музей Конде) и «Граф Поттоцкий с сыновьями» (Париж, Лувр). После возвращения в Вену получил потомственное дворянство. Сын Л., Иоганн Баптист Младший (1775—1837), также был художником. С 1796 жил в С.-Петербурге, где в 1797 был избран почётным членом Академии художеств.

**Ламсфусс** Ульрих (Lamsfuss Ulrich) (р. 1971, Бонн), немецкий художник

» Образование: Школа живописи в Роттердаме (1991—92), Академия художеств в Дюссельдорфе (1992—93), Высшая школа живописи в Берлине (1993—99). Относится к поко-

лению художников, стилистически колеблющихся между постимпрессионизмом, постэкспрессионизмом и фотореализмом. Активно использует в творчестве образы средств массовой информации: из журналов о моде и путешествиях, фильмов, истории искусства, к-рые затем художник трансформирует в нарисованную реальность. Л. тщательно копирует каждое изображение при помощи карандашной сетки, квадрат за квадратом, двигаясь от верхнего левого угла изображения к правому нижнему. Воссозданные в масле на протяжении нескольких долгих недель, они в этом отношении противоположны первоисточникам, на к-рых основаны — мгновенным снимкам, сделанным в доли секунды. С 2000 ежегодно проводятся персональные выставки Л. в Германии и за рубежом (Франция, США).

**Ла-Мут** (франц. La Mouthe), пещера близ города Монтиньяк на юге Франции (деп. Дордонь)

» Открыта в 1895 французским археологом Э. Ривьером. Содержит несколько культурных слоёв, относящихся гл. обр. к солютрейской культуре и мадленской культуре верхнего палеолита. В глубине пещеры обнаружены реалистические изображения бизонов, северных оленей, горных козлов, мамонта, шерстистого носорога и др. животных. Большая часть наскальных изображений выгравирована; некоторые нанесены минеральной краской. Открытие Л.-М. способствовало широкому изучению палеолитического пещерного искусства в археологической науке конца 19 и начале 20 в.



Ламсфусс У. «Сомалийка»



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский	г — грамм	к.-л.— какой-либо	напр.— например
австрал.— австралийский	г.— город	к.-н.— какой-нибудь	нар.— народный
азерб.— азербайджанский	гг.— города	кавказ.— кавказский	нас.— население
албан.— албанский	герм.— германский	казах.— казахский	науч.-иссл.— научно-иссле-
алжир.— алжирский	гл.— глава, главный	калмыц.— калмыцкий	довательский
алтайск.— алтайский	гл. обр.— главным образом	камчат.— камчатский	нац.— национальный
амер.— американский	голланд.— голландский	канадский — канад.	нек-рый — некоторый
АН — Академия наук	гос-во — государство	карел.— карельский	нем.— немецкий
англ.— английский	Гос. пр.— Государственная	кг — килограмм	ненец.— ненецкий
АО — автономный округ	премия	кельт.— кельтский	непал.— непальский
араб.— арабский	гр.— группа	киргиз.— киргизский	неск.— несколько
аргент.— аргентинский	греч.— греческий	кит.— китайский	нидерланд.— нидерландский
армян.— армянский	ГРМ — Государственный	км — километр	НИИ — научно-исследова-
африк.— африканский	Русский музей	км <sup>2</sup> — квадратный километр	тельный институт
АХ — Академия художеств	ГТГ — Государственная	колумб.— колумбийский	новозеланд.— новозеланд-
Б.— большой (в географ. назв.)	Третьяковская галерея	корейск.— корейский	ский
балийск.— балийский	грузин.— грузинский	корр.— корреспондент	ногайск.— ногайский
балт.— балтийский	губ.— губерния	кр.— край	норвеж.— норвежский
башкир.— башкирский	Д. Восток — Дальний Восток	л — литр	о-ва — острова
белорус.— белорусский	дат.— датский	лат.— латинский	о.— остров
бельг.— бельгийский	деп.— департамент	латв.— латвийский	обл.— область
бенгал.— бенгальский	дер.— деревня	латиноамер.— латиноамери-	обл. ц.— областной центр
бербер.— берберский	др.— другие	канский	оз.— озеро
Бл.— ближний (в географ. назв.)	др.-греч.— древнегреческий	латыш.— латышский	ок.— около
болг.— болгарский	евр.— еврейский	литов.— литовский	ООН — Организация Объ-
бразил.— бразильский	египет.— египетский	м — метр	единённых Наций
британ.— британский	ед. ч.— единственное число	М.— Малый (в геогр. назва-	осн.— основной
буквальный, буквально — букв.	зав.— заведующий	ниях)	отд.— отдельный
бурят.— бурятский	зам.— заместитель	м <sup>2</sup> — квадратный метр	п-ов — полуостров
в осн.— в основном	зап.— западный	м <sup>3</sup> — кубический метр	перс.— персидский
в т. ч.— в том числе	заслуж.— заслуженный	макс.— максимальный	полинез.— полинезийский
в., вв.— век, века	ибер.— иберийский	марийск.— марийский	польск.— польский
венгер.— венгерский	израил.— израильский	МГУ — Московский государ-	португ.— португальский
венесуэл.— венесуэльский	им.— имени	ственный университет	пос.— посёлок
визант.— византийский	ин-т — институт	мед.— медицинский	пр.— премия
включ.— включительно	индийск.— индийский	мексик.— мексиканский	проф.— профессор
вост.— восточный	индонез.— индонезийский	млрд — миллиард	псевд.— псевдоним
Вхутеин — Высший художе-	индуист.— индуистский	мин — минута	р-н — район
ственно-технический ин-	иран.— иранский	млн — миллион	р.— река
ститут	ирланд.— ирландский	мм — миллиметр	р.— родился (около даты)
Вхутемас — Высшие худо-	иск-во — искусство	мн.— много, многие	РАЕН — Российская акаде-
жественно-технические	испан.— испанский	молдав.— молдавский	мия естественных наук
мастерские	итал.— итальянский	монгол.— монгольский	РАН — Российская академия
	к-рый — который	моск.— московский	наук



РАО — Российская академия образования	см <sup>2</sup> — квадратный сантиметр	тамил. — тамильский	фламанд. — фламандский
РАХ — Российская академия художеств	см <sup>3</sup> — кубический сантиметр	татар. — татарский	франц. — французский
реж. — режиссёр	см. — смотри	терр. — территория	хакасск. — хакасский
рим. — римский	СМИ — средства массовой информации	тибет. — тибетский	хорв. — хорватский
росс. — российский	СНГ — Союз Независимых Государств	тувин. — тувинский	ч. — час
РПЦ — Русская православная церковь	совет. — советский	турец. — турецкий	чел. — человек
рус. — русский	совр. — современный	туркмен. — туркменский	черногор. — черногорский
РФ — Российская Федерация	спец. — специальный	тыс. — тысяча, тысячелетие	чехослов. — чехословацкий
с — секунда	ср. — средний	тюрк. — тюркский	чеш. — чешский
с. — село	СССР — Союз Советских Социалистических Республик	у. — уезд	чл. — член
С.-Петербург — Санкт-Петербург	СХ — Союз художников	узбек. — узбекский	чл.-корр. — член-корреспондент
саксон. — саксонский	ст. — статья	украин. — украинский	швед. — шведский
сб. — сборник	США — Соединённые Штаты Америки	ун-т — университет	швейц. — швейцарский
св. — святой	т — тонна	ф-т — факультет	шотланд. — шотландский
сев. — северный	т. н. — так называемый	фам. — фамилия	шт. — штат
сканд. — скандинавский	т. о. — таким образом	ФГУК — федеральное государственное учреждение культуры	шумер. — шумерский
слав. — славянский	т., тт. — том, тома	фин. — финский	эстон. — эстонский
см — сантиметр	таджик. — таджикский	финикийск. — финикийский	юж. — южный
		финлянд. — финляндский	южноафрик. — южноафриканский
			япон. — японский



## Иллюстрации

А. П. Володин, Н. В. Володина, М. В. Глазов, Е. Н. Гоголева, Б. Н. Головкин, В. В. Климов, Е. А. Козловский, Д. Б. Кудрявец, Р. П. Кудрявец, А. В. Ломакин, А. А. Минин, М. А. Минина, М. В. Орлов, И. Н. Пospelов, Е. Б. Пospelова, М. С. Селиванов, Е. В. Сорокина, А. В. Сочивко, Г. М. Хорошилова, Д. М. Шакирова, И. В. Шалимов, Ю. К. Швецов-Крутов, художественный магазин «Передвижник» (г. Москва)

## Подбор и обработка иллюстраций

Издательский дом «Константа», дизайн-студия «Fox Graphics»,  
Archiv für Kunst und Geschichte (AKG-Images),  
SunFix Limited



# Энциклопедия живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Том 7  
КИТАЙ — ЛА-МУТ

Ответственный редактор

*А. Матвеев*

Редакция

*Е. Кириленко, Л. Клёнова, 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.Епс®

*М. Попов (технический координатор проекта, главный программист),  
И. Понятых (программист-верстальщик)*

Вёрстка осуществлена с пом. пакета TSP/IP-XT

Вёрстка

*И. Понятых*

Техническая редакция

*Г. Шитоева*

Корректор

*Е. Петрова*

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.  
Подписано в печать 09.04.10 г. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,32.  
Уч.-изд. л. 33,48. Тираж 150 000 экз.  
Текст напечатан на бумаге марки Burgo R 400.

Издательство «ТЕРРА».  
127206, Москва, Чуксин туп., д. 9.

Отпечатано и переплетено ООО «Балто принт» Logotipas Company.



Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



ISBN 978-5-273-00787-1



9 785273 007871

ОГОНЁК

Коммерсант

