

Т-Ц

14
ТОМ

Энциклопедия Живописи

Энциклопедия Живописи



14
ТОМ



ТЕРРА



ТЕРРА

БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ
14

ТЬЕПОЛО —
ЦИФРОВАЯ ЖИВОПИСЬ



МОСКВА «ТЕРРА» 2010

Научно-редакционный совет Большой энциклопедии

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

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

В подготовке энциклопедии принимали участие

сотрудники Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации

Энциклопедия живописи: в 15 томах / Большая энциклопедия.— М.: ТЕРРА, 2010.
Э68 Т. 14.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00794-9 (Т. 14)

УДК 030
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00794-9 (Т. 14)

© SunFix Limited, 2004

© Издательство «ТЕРРА», 2010

Тьеполо Джованни Доменико (Tiepolo Giovanni Domenico) (30.8.1727, Венеция, — 3.3.1804, там же), итальянский художник

» Сын Дж.Б. Тьеполо, брат Л.Б. Тьеполо. Долгое время считался лишь подражателем отца. Однако современные исследователи выявили то новое, что внесло его творче-

ство в художественные вкусы эпохи. Ученик и помощник своего отца, он в своих ранних произведениях почти не отличается от него, однако нек-рым работам, созданным в Вюрцбурге (1751—53; напр., «Александр Македонский и дочери Дария», Детройт, Институт искусств), присуща более нервная и беспокойная фактура. Отцовское влияние проявляется в росписях в



Тьеполо Дж.Д. «Ринальдо, покидающий сад Армиды». 1770



Тьеполо Дж.Д. «Шествие троянского коня в Трою». 1773

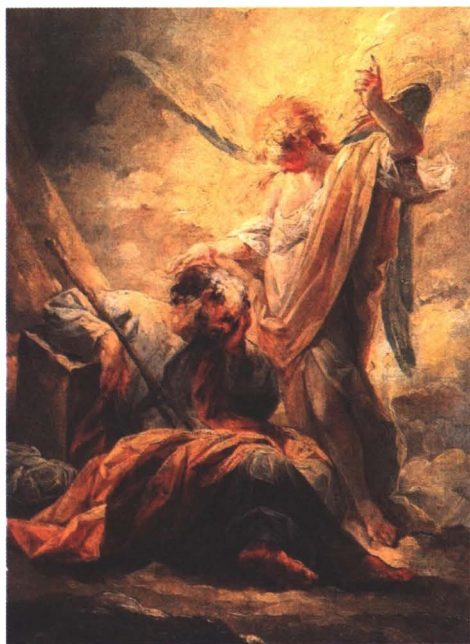


Тьеполо Дж.Д. «Мадонна с Младенцем и святыми». 1759

церкви Санти-Фаустино э Джовита в Брешии, исполненных по возвращении из Германии. В станковых картинах того времени («Исцеление слепого», 1753, Лос-Анджелес, собрание Лоуи) группа персонажей на первом плане придаёт композиции оригинальный драматизированный ритм, а в ночной сцене «Поклонение пастухов» (Стокгольм, Национальный музей) художник демонстрирует очень индивидуальное чувство света. В 1757 вместе с отцом Т. работал над фресками на вилле Вальмарана близ Виченцы. Самостоятельно расписал залы «Форестерии», где он наконец проявил свои оригинальные индивидуальные качества. Сцены повседневной жизни («Шарлатан»), разворачивающиеся на фоне изысканного полупрозрачного пейзажа, трактованы с большой повествовательной свободой и тонкой иронией. В салонах «Готических павильонов» или «Сельских сцен» его реалистическая трактовка сцен из жизни господ и крестьян приобретает новый дух контрастов. Этот же интерес к современной жизни присущ и серии станковых картин, представляющих сцены карнавала и светской жизни Венеции («Буркелло», Вена, Музей истории искусств). В Испании (1761—70) Т. воспринял новейшие открытия своего отца, что проявилось в большей выразительности чувств и более отрывистом рисунке, к-рый характерен, например, для «Проповеди Иоанна Кре-



Тьеполо Л.Б. «Портрет Цецилии Гварди Тьеполо». 1757



Тьеполо Л.Б. «Сон святого Иосифа».

стителя» (Тревизе, Городской музей), окутанной серебристой атмосферой. Но в *плафоне* в палатце Контарини в Венеции, последнем крупном официальном заказе художника (1789), Т. вновь обратился к прежним декоративным решениям, возможно, чтобы соответствовать вкусам заказчиков. Это произведение отмечено холодностью и изящной хрупкостью рисунка. С этого времени художник уединённо жил на своей вилле в Цьяниго, к-рую, отказавшись от традиционных сюжетов, с меланхолическим и почти грубым сатирическим чувст-

вом в промежутке между заказами украшал фресками: «Пулчинелла», «Сатиры», «Кентавры» (ансамбль был восстановлен в Ка'Реццонико в Венеции).

Тьеполо Лоренцо Бальдиссерра (*Tiepolo Lorenzo Baldissera*) (8.8.1736, Венеция, — август 1776, Мадрид), итальянский художник

► Сын Дж.Б. Тьеполо, брат Дж.Д. Тьеполо. Принадлежал к кругу последователей отца, работал в его мастерской, принимал участие в крупных работах в Вюрцбурге и Мадриде. После смерти отца остался в Мадриде при дворе короля Карлоса III. Т. писал портреты, подражая манере П. Лонги, о чём свидетельствует его оставшееся незаконченным полотно «Семейство Тьеполо» (Лондон, частное собрание). Более самостоятелен портрет матери — Цецилии Гварди (1757, Венеция, Ка'Реццонико), в к-ром убедительно передан характер близкого художнику человека, с великолепным живописным мастерством написаны аксессуары — оттеняющий лицо кружевной чепец, серебристо-голубое платье и жемчужный браслет на руке. Т. принадлежит также графический портрет Карло Гольдони, награвированный Марко Питтери к первому тому сочинений писателя. Наибольшую известность принесли Т. созданные в Мадриде пастели с полуфигурными изображениями испанских крестьян, музыкантов, уличных торговцев (Мадрид, Королевский дворец; частные собрания). Народные типы в пастелях «Продавщица вишни», «Гитарист» (Мадрид, Королевский дворец), «Продавщица апельсинов» (частное собрание) переданы очень живо, но не лубочно, без акцентирования этнографических деталей, что в дальнейшем было присуще работам мастеров 19 в. Работы Т. напоминают миловидные и красочные, но всегда очень жизненные образы Дж.Б. Пьяццетты и художников его мастерской. Эти полуфигурные изображения свидетельствуют о тонком понимании художником декоративности композиции и цвета. Пастели Т. предвосхитили сцены из народного быта, к-рые писали мастера Италии и Испании в 19 в. Работал также в гравюре, в большей степени как помощник отца и старшего брата.

Тэкле, Текле Афэуорк (*Tekle Afe-work*) (р. 22.9.1932, Анкобэр, Эфиопия), эфиопский художник и скульптор

► Почётный член Академии художеств СССР (1983). Окончил фа-

культет изящных искусств Лондонского университета (1953). Соединяя в своих произведениях монументальную композицию с интенсивным декоративным колоритом, Т. создавал живописные портреты («Старый поэт Эфиопии»), женские портреты-аллегии («Аида», «Цветок Мэскэля») с отчётливыми национальными чертами, а также пейзажи, акварели, иллюстрации, обращался к оформительскому и монументально-декоративному искусству (витражи в Доме Африки в Аддис-Абебе, 1961—63). Занимается скульптурой. Идея благоденствия Родины воплощена в картине «Мать Эфиопия», где образ матери восходит к образу Марии с Младенцем.

Тюбке Вернер (*Tübke Werner*) (30.7.1929, Шёнебек-на-Эльбе, — 28.5.2004, Лейпциг), немецкий художник

► Член Академии искусств ГДР (1983). Почётный член АХ СССР (1988). В 1946—47 посещал ремесленное училище в Магдебурге. В 1948—50 продолжил своё обучение в Высшей школе графики и книжного искусства в Лейпциге, затем изучал живопись и психологию в университете Грейфсвальда. С 1952 сотрудник Центрального дома любителей искусств в Лейпциге. С 1954 член Союза художников ГДР (VVK). В 1955 поступил ассистентом в лейпцигскую Высшую школу графики и книжного искусства, однако в 1956 был уволен. С 1958 работал в Союзе художников, занимая посты члена ревизионной комиссии, рабочей комиссии, окружного председателя. В 1962 вновь поступил на работу в Высшую школу графики и книжного искусства, в 1964 стал доцентом, в 1972 — профессором и в 1974 — ректором. В 1988 был избран вице-президентом Союза художников ГДР. Международное признание пришло к художнику в 1980-е. В 1982 стал членом Королевской академии искусств в Стокгольме, в 1984 — профессором международной Летней академии в Зальцбурге. В 1984 его произведения были представлены на биеннале в Венеции. Картины Т. повторяют и по стилю, и внутренним содержанием старонемецкую живопись. События, на них отражённые, происходят в мире Средневековья и несут в себе черты приближающейся апокалиптической катастрофы, к-рая должна уничтожить этот мир. Работы мастера вызвали ожесточённые дискуссии, особенно в Западной Германии. Одни художественные критики осуждали его как ренегата совре-

менности, желающего бежать от насущных проблем в прошлое. Другие же восхищались его работами, увидев в художнике одного из талантливейших художников постмодернизма. Сам же мастер всегда воздерживался от комментариев по поводу своих произведений. Основные работы: «Бригада» (1972), «Чилийский реквием» (1974), портреты «Бригадир животноводов Бодленко» (1962), «Сицилийский землевладелец с марионетками» (1972), историческое панно «Раннебуржуазная революция в Германии» в музее-панораме в Бад-Франкенхаузене. Лауреат Национальной премии ГДР (1974, 1982).

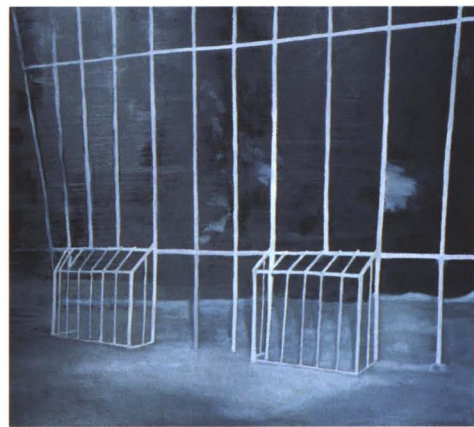
Тюйманс Люк (*Tuymans Luc*) (р. 1958, Бельгия), бельгийский художник

► Изучал изобразительные искусства в Бельгийской академии искусств в Брюсселе с 1976, а также историю искусства в Амстердамском свободном университете. Т. является одной из ключевых фигур поколения европейских фигуративных художников, к-рые продолжали писать в 1980-х, когда многие считали, что живопись утратила свою актуальность. Т. стал известен, когда Я. Хойт пригласил его участвовать в «Документе-7» в 1982 в Касселе. Впервые выставился в 1985, первая выставка в США была в Чикаго в 1995. Живёт и работает в Антверпене. Монохромная палитра художника и выбор тем (интерьеры, обыденные предметы, семейные портреты) роднит его живопись с послевоенными фильмами и любительской фотографией. Источником для других образов художника является насилие. Несмотря на скромные размеры полотен и скудную цветовую палитру, работы несут сильное эмоциональное напоминание о потерянных жизнях и тяжёлых моментах истории. Некоторые его работы были представлены на выставке «Триумф живописи» в галерее Саатчи в Лондоне. Аура отстранённой индифферентности как бы витает над всеми его работами, будь они посвящены холокосту («Газовая камера», 1989), педофилии («Жестокое обращение с ребёнком», 1989), этническим чисткам или банальным бытовым предметам. Знаковым художником конца тысячелетия Т. сделало последовательное обращение к образу газовой камеры и лампы на письменном столе — вечная тема банальности и зла. В цикле, посвящённом бесчеловечности бельгийской колонизации Конго, Т. написал портрет Патриса Лумумбы, первого свободно избранного лидера независимой

Республики Конго. На выставке «Апокалипсис» в Лондоне (1999—2000) было показано несколько полотен Т.: мёртвая женщина в очках с оранжевыми стеклами, бородатый мужчина, майский шест, косметические изделия, рентгеновский снимок позвоночника. Не объединённые общей идеей, эти изображения выступали как некое приближение к внутреннему масштабу и фактуре живописи.

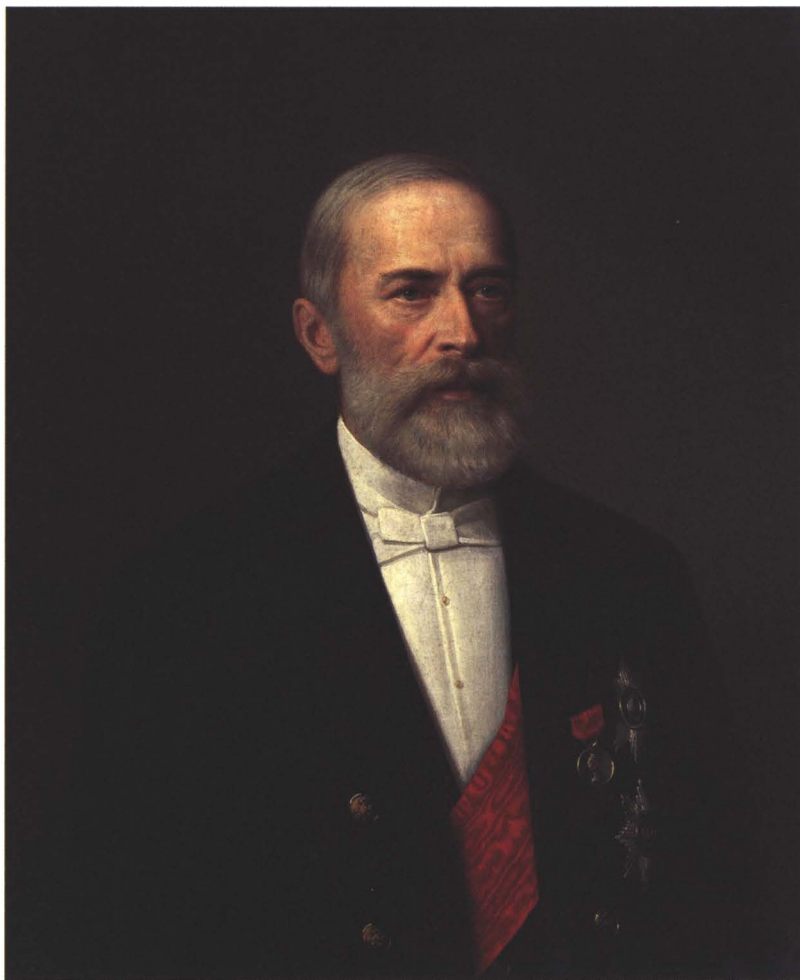
Тюленев Виталий Иванович (28.2.1937, Ленинград, ныне Санкт-Петербург, — 1997, там же), российский художник

► Заслуженный художник РСФСР (1984). В 1949—56 обучался в средней художественной школе при Академии художеств СССР, в 1956—62 — в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА) им. И.Е. Репина по мастерской Е.Е. Моисеевко. Занимался у П.Т. Фомина, В.М. Орешникова. Участник выставок с 1963. Член Ленинградско-



Тюйманс Л. «Внутри». 2001

го отделения Союза художников с 1964. В 1966—72 преподавал в ЛИЖСА. Писал портреты, пейзажи, сложносочинённые композиции, натюрморты. Работал в технике акварели и масляной живописи. Персональные выставки в С.-Петербурге (1991, 1997, 2008). Работы находятся в 42 музеях России и



Тюрин И.А. «Портрет Н.Х. Бунге». 1887

мира, в т. ч.: Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Центральном выставочном зале «Манеж» (С.-Петербург), Государственном музее истории С.-Петербурга, Музее Людвига (Кёльн, Германия), Институте искусств (Нанкин, КНР), художественных музеях Тюмени, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, Брянска, Владивостока, Омска, Астрахани и др., а также в частных коллекциях России и многих стран мира.

Тюменский областной музей изобразительных искусств, художественный музей Российской Федерации, крупнейший в Западной Сибири

► Картинная галерея в Тюмени была открыта в 1956. Современное название с 1988. Общее количество единиц хранения — 11 693, в т. ч. живопись — 2623, графика — 4035, скульптура — 332, декоративно-прикладное искусство — 2552, предметы этнографии — 2051. Одним из наиболее значимых разделов в его собрании является коллекция русской живописи 18 — начала 20 в., представляющая художественную ценность общероссийского масштаба. Её основой послужили произведения, поступившие из Тюменского областного краеведческого музея, Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника, а также Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственного Эрмитажа и ряда частных коллекций Ленинграда и Москвы. Среди них — работы классиков русской живописи — В.А. Тропинина, Ф.С. Рокотова, К.П. Брюллова, И.К. Айвазовского, А.М. Васнецова и др., а также произведения художников Тюмени и Тобольска. Пополнению музейной сокровищницы во многом способствовала деятельность первого хранителя музея — Е. Кроллау, занимавшегося целенаправленным комплектованием коллекции русского портрета, включающей на сегодняшний день около 100 живописных работ. Среди них малоизвестные картины И.Е. Репина, Р.Р. Фалька, К.А. Коровина, Б.М. Кустодиева и др. Ещё одна тематическая коллекция представляет историю русского пейзажа. В неё входят живописные произведения И.И. Шишкина, И.К. Айвазовского, Ф.А. Васильева и ряда других мастеров. Значительное место в собрании музея занимают коллекции русской гравюры и литографии, а также западноевропейской живописи 18 — начала 20 в. Во многом уникальна и кол-

лекция, представляющая иконописные школы Урала и Сибири. В музее действует постоянная экспозиция живописных работ хантыйского художника Г.С. Райшева. Сформирована коллекция, представляющая декоративно-прикладные и изобразительные традиции народов Тюменской Севера. Отдельное направление в деятельности музея — собирательство и изучение народного изобразительного искусства Тюменской области — художественной росписи предметов быта и интерьеров, вышивки и ковроткачества, а также деревянной домовой резьбы. Музеем ведётся активная работа по формированию коллекции произведений современных художников Тюменской области, регулярно проводятся коллективные и персональные выставки авторов разных поколений и направлений в искусстве. Музей является одним из крупнейших культурных центров области, активно ведущих выставочную, просветительскую, научно-исследовательскую и издательскую деятельность.

Тю́рин Иван Алексеевич (1824, с. Галядкино Нижегородской губ., — 1904), российский художник, мастер портрета

► Происходил из мещанской семьи. В 1845 поступил в С.-Петербургскую академию художеств; был учеником А.Т. Макарова. В 1850 стал свободным художником, в 1859 — назначенным в академики, с 1861 — академик портретной живописи. Своё творчество начинал с пейзажей и жанровых картин. Прославился в основном портретами. Написал портреты В.И. Мятлева, Т.Б. Потёмкиной, К.Ф. Шульца, вице-адмирала Нордмана, светлейшего князя Голицына, П.И. Мятлева (все — 1867); князя Голицына, графа Прозоровского, генерала Баранцова (1868); генерала графа Баранова, госпожи Барановой, графа Соколова (1869); генерал-адъютанта Кауфмана, А.А. Краевского, князя Абашидзе-Горленко; графа Н.П. Игнатьева, П.С. Ванновского, П.В. Жуковского, генерала Адель-



Тюрин И.А. «Портрет пожилой женщины». 1881



Тютрюмов Н.Л. «Портрет патриарха Филарета (Фёдора Никитича Романова)»

сона, Е.И. Зориной (1879) и др. Занимался и церковной живописью. Его иконы и росписи украшали многие из провинциальных церквей того времени, среди них, например, образы для собора Воронежа. Общее число исполненных художником работ около 200.

Тютрюмов Никанор Леонтьевич (18.7.1821—15.10.1877), российский художник, мастер портрета

» Профессиональный военный. Преподавал в дворянском полку артиллерийское черчение, а потом и рисование. Параллельно с 1846 занимался в С.-Петербургской императорской академии художеств, где главным его наставником был П.В. Басин. Огромное влияние на Т. оказал С.К. Заряно, служивший также в дворянском полку. В 1850 за автопортрет получил малую серебряную медаль, а месяц спустя за картину «Гречанка» — большую серебряную медаль. В 1853 за портреты генерала Дядина, профессора Басина и автопортрет получил звание академика. Занимался также церковной живописью: писал образы и целые иконостасы. В 1860-е писал в основном женские обнажённые фигуры («Отдых вакханки», «Нимфа перед купанием» и др.). В 1866 был уволен в отставку. С 1868 исполнял при дирекции Императорских театров должность помощника заведующего декорационной и гардеробной частью.

Тян Сын Об, см. Чан Сын Оп

У

Уайет, Уайес Эндрю Ньюэлл (Wyeth Andrew Newell) (12.7.1917, Чаддс-Форд, штат Пенсильвания, — 16.1.2009, там же), американский художник, представитель магического реализма

► Почётный член АХ СССР (1978). Родился в семье художника Н. Уайета, завоевавшего известность своими романтическими книжными иллюстрациями. Обучался искусству у отца. Почти безвыездно жил в родных краях (долина реки Брэндивайн), летние месяцы проводя в Кушинге (шт. Мэн). Предпочитая темпераментную технику, позволяющую особенно тонко прорабатывать детали, продолжил традиции американского романтизма и магического реализма, посвятив своё творчество подчёркнуто «почвенным» пейзажным

мотивам своего непосредственного окружения, а также своим соседям, представленным в виде архетипических фигур «американской мечты». Его пейзажи и жанровые портреты («Зимний день», 1946, Роли, Художественный музей Северной Каролины; «Мир Кристины», 1948, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Молодая Америка», 1950, Филадельфия, Пенсильванская академия художеств; «Дальний гром», 1961, Нью-Йорк, частное собрание, и др.) с годами обретали всё более символически-обобщённый характер. Обыденные ландшафты сельской глубинки, старые здания и интерьеры, люди провинции, выписанные кистью художника, выглядят как наглядные этапы национальной истории, представленные в живых, чуть сентиментальных образах. Среди его поздних циклов наиболее зна-

чительны «Портреты Хельги», полные мягкой, поэтической эротики (1980-е). Всего в 1971—85 написал 247 портретов Хельги. Особенность этой работы состояла в том, что за весь длительный период об этих картинах не знал никто, кроме художника и модели. Любимец консервативной части американского истеблишмента, У. вошёл в число самых дорогих современных художников. Музей реки Брэндивайн в Чаддс-Форде ныне в значительной мере посвящен искусству династии Уайетов (известным художником, анималистом и светским портретистом является и сын художника Дж. Уайет).

Уасс Мишель-Анж (Houasse Michel-Ange) (ок. 1680, Париж, — 1730, Арпажон), французский художник

► Сын художника Р.-А. Уассы. Член Королевской академии с 1707, в апреле 1715 он отправился в Мадрид вскоре после второго брака Филиппа V и Изабеллы Фарнезе. Он оставался на службе у испанского короля в качестве придворного художника вплоть до последних дней своей жизни. В 1727 отправился на лечение во Францию, в 1730 вновь поехал во Францию, где и умер у ворот Парижа. Его произведения, почти целиком оставшиеся в Испании, поражают своим разнообразием. Он изображал мифологические сюжеты, пуссеновские по композиции, но исполненные в стиле Регентства («Вакханалия», 1719; «Жертвоприношение Вакху», 1720, Мадрид, Прадо). В творчестве У. проявилось испанское влияние — блестящие портреты («Портрет принца Астурийского в юности», 1717, там же), а тонкая серая гамма роднит его произведения с работами Д. Веласкеса. Серия «королевских резиденций» (Мадрид, Королевский дворец, и др.; «Вид Эскориала» — Мадрид, Прадо) поражает своим кастильским, прозрачным и лёгким светом, своей сдержанностью и очень современной передачей воздушной среды, что напоминает скорее пейзажи Веласкеса, чем стиль Людовика XV во Франции, и превосходит Ж.Б.К. Коро. В то же время многие произведения У. перекликаются с работами Ф. Гойи. Если картина «Святое семейство» (1726, Мадрид, Прадо) ещё слишком академична по духу, то «Сцены из жизни святого Франциска» (шесть картин, Мадрид, Институт Сан-Исидоро) исполнены в чисто испанской манере; они вдохновили Гойю на создание росписей в соборе в Валенсии. Гойя в своих картонах для шпалер использовал и



Уайет Э.Н. «Мир Кристины». 1948



Уасс. М.-А. «Портрет принца Астурийского в юности». 1717

многие жанровые композиции У. (Мадрид, Королевский дворец), сюжеты к-рых были самыми разнообразными — эпизод из «Дон Кихота», «Интерьер школы», «Академия рисунка», многочисленные сюжеты народных игр и развлечений («Качели», «Молотьба»). Таким образом, У. был одним из первых и крупнейших мастеров 18 в., в чьём творчестве объединились характерные черты французского и испанского искусства.

Уасс Рене-Антуан (Houasse Rene-Antoine) (1645, Париж, — 1710, там же), французский художник

» Был одним из самых преданных сотрудников Ш. Лебрена, у к-рого

он работал с 1670 в Тюильри и, особенно, в Версале, где принимал участие в украшении Больших апартаментов (росписи сохранились, но переписаны) — «Салона Марса» и позже, около 1680, «Салона Венеры». С 1688 для Большого Трианаона он написал серию картин на мифологические сюжеты («История Минервы» и др.). Член Королевской академии с 1673, в 1699—1705 У. был директором Французской академии в Риме. Для его неоклассицистического стиля характерен утончённый серо-голубой колорит («Святой Стефан», 1675, Париж, Лувр). На портрете художника работы Ж.Б. Жувене (Гренобль, Музей изящных искусств) У. изображён перед мольбертом с любопыт-

ной композицией «Дарий, открывающий могилу Никотрия» (Орлеан, Музей изящных искусств).

Угаров Борис Сергеевич (6.2.1922, Петроград, ныне С.-Петербург, — 2.8.1991, там же), российский художник

» Народный художник СССР (1982). Действительный член (1978) и президент (1983—91) Академии художеств СССР. В 1945—51 учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина на живописном факультете сначала у В.М. Орешникова и А.А. Мильникова, а затем в мастерской монументальной живописи под руководством И.Э. Грабаря. После окончания аспирантуры он остался преподавать в институте. Председатель правления Ленинградского отделения Союза художников (1975—79). Произведениям, раскрывающим суровый пафос революционных событий («На рудниках. 1912 год», 1957, Москва, Государственная Третьяковская галерея; «За землю, за волю», 1970), мужество советских людей в годы Великой Отечественной войны 1941—45 [«Ленинградка (1941 год)», 1961; «Возрождение», 1980, обе — С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Июнь. 1941 год», 1975, Тульский музей изобразительных искусств], свойственны эмоциональность образного строя, широкая манера письма. Писал также портреты. Кроме знаменитого портрета композитора А.П. Петрова (1971, Рус-



Угаров Б.С. «Берёзы». 1972



Уасс Р.-А. «Красноречие». 1681—1683

ский музей), все произведения этого жанра носят камерный характер. Среди портретируемых — члены семьи художника: жена, дочь, сын, внуки («Портрет М.О. Угаровой», «Портрет Оли», «Таня», «Портрет сына»). Пушкинская тема занимает особое место в творчестве художника. Поэт привлекал внимание художника и необыкновенной живописностью облика, и смятенностью чувств, и трагичностью необычной судьбы, и гениальностью поэтических озарений («Пушкин», 1970; «Пушкин в Тригорском», 1982; «Пушкин. Белая ночь», 1985; «А.С. Пушкин. Прогулка», 1987). Персональные выставки проходили в Ленинграде (1972, Музей АХ СССР; 1982, Государственный Русский му-



Угаров Б.С. «Тёплый вечер». 1983

зей), Москве (1982, зал АХ СССР), по городам Советского Союза (1980—81). Произведения художника находятся в Государственной Третьяковской галерее (Москва), Государственном Русском музее и Музее истории города (С.-Петербург) и др. музеях России. Государственная премия СССР (1985). Государственная премия им. И.Е. Репина (1976).

Уге Хайме (Huguet Jaume) (1412, Вальс, близ Таррагоны, — 1492, Барселона), каталонский художник периода поздней готики

» Работал сначала в Сарагосе, затем в Таррагоне, куда архиепископ и меценат Дальмау де Мур приглашал многочисленных художников, а с 1448 — в Барселоне. Был главным представителем испанской готической живописи второй половины 15 в., его творчество принадлежит последнему периоду «золотого века» барселонской живописи. После смерти Б. Марторея мастерская

У. заняла господствующее положение в Барселоне. Многие произведения У. упомянуты в документах. На «Триптихе Святого Георгия» (Берлин-Далем, музей, и Барселона, Музей изящных искусств Каталонии), исполненном, возможно, в арагонский период, святой в доспехах изображён крупным планом; его лик задумчив и меланхоличен, его фигура обращена к принцессе; на заднем плане — синее небо и зеленеющий пейзаж. В «Алтаре Вальмоля» (1447—50, Барселона, Музей изящных искусств Каталонии; створка «Благовещение» — Таррагона, музей) с изображением Мадонны с Младенцем в окружении музицирующих ангелов фламандского типа угадывается влияние Л. Дальмау. Небольшой трёхчастный алтарь («Благовещение», «Эпифания», «Голгофа», до 1450, Вич, музей) включает в себя сельский пейзаж с двумя крепостями; в элеган-

тной композиции «Эпифания» отражено влияние готического стиля Марторея. В 1450—55 написал картину «Положение во гроб» (Париж, Лувр) — традиционный образ, трактованный рельефно на фоне неба. В эти годы создана и алтарная картина «Бичевание Христа» (там же). К зрелому периоду творчества У. принадлежит «Алтарь Святого Винченца из Сарнии» (сохранилось пять створок, 1458—60, Барселона, Музей изящных искусств Каталонии). «Алтарь Святого Антония аббата» (1455—58, погиб в 1909) состоял из образа святого с посохом в руке и открытой книгой и шести повествовательных композиций. От «Алтаря архангела Михаила» (1455—60, Барселона, Музей изящных искусств Каталонии) сохранилось изображение Богородицы с Младенцем и четырьмя святыми, а также три боковые створки («Победа архангела Михаила над Антихристом», «Явление архангела Михаила на замке Свято-



Уге Х. «Триптих Святого Георгия». 1460

го Ангела в Риме» и «Чудо горы Сан-Мишель», где мать с новорождённым младенцем убегают по волнам). Большой «Алтарь Святого Абдона и Сенена» (1459—60, Таррасса, церковь Санта-Мария де Эгара) посвящён патронам каталонских земледельцев. Монументальный «Алтарь Коннетабля» был исполнен У. по заказу Педро Португальского, впоследствии Петра IV, для Королевской капеллы в Барселоне (1464—65, Барселона, Музей истории города); на нём изображены сцены «Радостей Марии», среди к-рых господствует Эпифания, с богатым королевским кортежем и, быть может, портретом заказчика. «Алтарь Святого Августина» (контракт 1463, окончен в 1480) был заказан художнику для капеллы в церкви Августинов; сохранилось восемь створок алтаря (Барселона, Музей изящных искусств Каталонии). От зрелого периода сохранилась также центральная часть одного из алтарей с изображением «Архангела Михаила и святого Бернардина» (1468, Барселона, Епархиальный музей). Наконец, фигуры «Святой Анны», «Святого Варфоломея» и «Марии Магдалины» (Барселона, Музей изящных искусств Каталонии) некогда принадлежали одному алтарю, работа над к-рым началась в 1465. В поздние годы У., имевший заслуженную репутацию, почти не изменил своей манеры («Алтарь Святой Фёклы», 1486, Барселона, собор); индивидуальное творчество художника растерялось среди произведений его мастерской, в к-рой особое положение занимали художники семьи Вергос.

Уголино ди Нерио (*Ugolino di Nerio*) (годы рождения и смерти неизвестны; упоминается в Сиене в 1317—1327), итальянский художник

» Один из самых тонких последователей *Дуччо ди Буонинсеня*, чью изысканную манеру он истолковал в духе *готтики*, не нарушив, однако, основных принципов своего учителя. У. ди Н. исполнил большой, состоящий из нескольких регистров «Полиптих» из церкви Санта-Кроче во Флоренции, на к-ром в 18 в. Делла Балле прочитал его подпись. В Берлин-Далеме (музей), Лондоне (Национальная галерея), Нью-Йорке (музей Метрополитен, собрание Лемана) находятся «Святые» или «Сцены страстей» из пределов этого полиптиха. У. ди Н. приписываются также «Полиптих № 39» и замечательное «Распятие № 34» (Сиена, Национальная пинакотекa), преддла с изображением «Распятия и

двух донаторов» (Лондон, галерея Института Курто), «Святой Франциск» (церковь Сан-Касьяно Валь ди Пеза) и несколько полиптихов с изображением «Мадонны с Младенцем» и полуфигур «Святых» (Уильямстоун, Художественный институт Кларк; Кливленд, музей).

Уголь, широко распространённый материал для рисования

» Используется в европейской графике с конца 15 в. Применялся в виде палочек круглого сечения, получаемых в результате обжига тонких древесных веток (чаще всего ивы и ореха), а также четырёхгранных карандашей без оправы, если обжигали пиленое дерево. Позже для рисо-

вания стали использовать прессованный У., имеющий вид карандашей без оправы, получаемых из порошка наиболее чёрных сортов У., скрепленного малым количеством растительного клея. Рисунки древесным У. имеют немного сероватый оттенок и бархатистую фактуру. Прессованный У. даёт более глубокий чёрный тон. Выполненные У. рисунки легко стираются и быстро осыпаются, поэтому их надо закреплять, покрывая специальными растворами, нанесёнными на поверхность рисунка при помощи пульверизатора.

Угрюмов Григорий Иванович [30.4(11.5).1764, Москва, — 16(28).3.1823, С.-Петербург], российский художник



Уголино ди Нерио. «Мадонна с Младенцем». 1315—1320



Уголино ди Нерио. «Мадонна с Младенцем и святыми». 14 век

► Ректор С.-Петербургской академии художеств (1820). Учился в С.-Петербургской академии художеств (1770–85) у Д.Г. Левицкого, в Академии художеств в Риме (1785–90). В 1785 за работу «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне» получил золотую медаль и право на поездку в Рим. В 1790 вернулся в С.-Петербург. С 1791 преподавал в С.-Пе-

тербургской академии художеств. В 1797 получил звание академика за картину «Испытание силы Яна Усмаря», в 1800 — должность профессора. Исполнял большие и многочисленные картины по заказам Екатерины II, Павла I и Александра I для строившихся в то время важнейших зданий (собор Александро-Невской лавры, Михайловский замок, Казанский собор в С.-Петербурге, собор в Одессе и пр.). Для монументальных полотен У. характерны не только условная театральность и композиционная искусственность, обычные для исторической живописи классицизма, им присущи тяготение к темам национальной истории, индивидуализации персонажей и передаче сложных движений («Призвание Михаила Фёдоровича Романова на царство», «Взятие Казани Иваном Грозным 2 октября 1552 года», оба — ок. 1800; «Торжественный въезд святого Александра Невского во Псков»). Также писал портреты, например, купца Водовозова, доктора Каменецкого (Третьяковская галерея). Среди учеников У.: А.И. Иванов, В.К. Шебуев, А.Е. Егоров, О.А. Кипренский и др.

Удалова Валентина Александровна (р. 1947, дер. Глибино Горьковской обл.), российский художник

► Народный художник РФ (1999). Член Союза художников России (с 1982). С 1968 принимает участие

в республиканских, всесоюзных художественных выставках (всего 25, из них «Россия — IX», 1999; «Имени твоему», 2000). В 1967–2001 участница 22-х международных выставок. В настоящее время ведущий мастер-художник Ковернинского творческо-производственного объединения «Хохломской художник». Экспонент зональных художественных выставок «Большая Волга» (1974, 1980, 1985, 1991, 1998, 2003). Персональные выставки У. проходили в Москве и Сыктывкаре (1993, 1996, 1997, 2000, 2001).

Удальцова Надежда Андреевна [29.12.1885 (10.1.1886), Орёл, — 25.1.1961, Москва], российский художник, представитель авангарда

► Занималась в школе-студии у К.Ф. Юона (1905–07). В 1909–11 посещала московские студии К. Киша и «Башню», в 1912 — парижскую академию «Палитра», где училась у кубистов А. Ле Фоконье и Ж. Метпенже. Работала в мастерской В.Е. Татлина (1913). Входила в основанное К.С. Малевичем общество «Супремус» (1916–17). Прошла путь от кубизма — в его аналитической и синтетической стадиях — к *беспредметному искусству*. Работы У., традиционные для кубизма: «Швея» (1912–13); «Автопортрет с палитрой» (1915), «Ресторан» (1915) и др. В 1920–30 преподавала на живописном и текстильном отделениях во Вхутемасе (см. *Высшие художественно-технические мастерские*) и в Московском текстильном институте. К середине 1920-х перешла в станковое творчество к своеобразному *экспрессионизму* (живопись и графика, связанные с поездками на Урал, 1926–28; Алтай, 1929; в Армению, 1933–34). Позднее У. создавала и программные соцреалистические работы (серия портретов военных лётчиков, 1941–45), и натюрморты и портреты, решённые в стилистике «тихого искусства»: «Серый натюрморт» (1941), «Хлеб (военный)» (1942), портреты сына и невестки (1948–49).

У Даоцзы (годы рождения и смерти неизвестны), китайский художник династии Тан, живший в 7 веке

► Старая китайская традиция причисляет художника к четырём отцам-основателям китайской живописи; трое остальных — это Гу Кайчжи (ок. 344–ок. 406), Лу Таньвэй (середина 5 в.) и Чжан Саньяо (ок. 500–ок. 550). Его называют «божественным художни-



Угрюмов Г.И. «Взятие Казани Иваном Грозным 2 октября 1552 года». Около 1800

ком» и «корифеем живописи». Из исторических записей известно, что он написал более ста картин, в основе к-рых преимущественно лежат буддийские и даосские сюжеты. Он создал изображения Будд и Даосов на стенах более 400 помещений храмов Чан-ань и Лоян, при этом у всех фигур было разное выражение лица. Эти картины передавали достоинство небожителей и великолепие небес. Когда художник писал в храме Чан-ань Синшань, жители Чан-аня приходили, чтобы посмотреть его произведения и воздать ему хвалу. Одна из самых известных картин У Д. называется «87 Святых». Она выполнена на шелковом свитке шириной 30 см и длиной 292 см в виде контурного рисунка. Его картины отражали великолепие небожителей и действительно трогали человеческое сердце. Содержание картин У Д. весьма глубокое. То, как художнику удавалось пере-

дать доброту и красоту небожителей, говорит о его большом творческом потенциале, высоком вдохновении. Автор портрета Конфуция. У Д. является героем многих легенд.

Уде Фриц Фридрих Карл Герман фон (Uhde Fritz Friedrich Karl Hermann von) (22.5.1848, Волькенбург, Саксония, — 25.2.1911, Мюнхен), немецкий художник

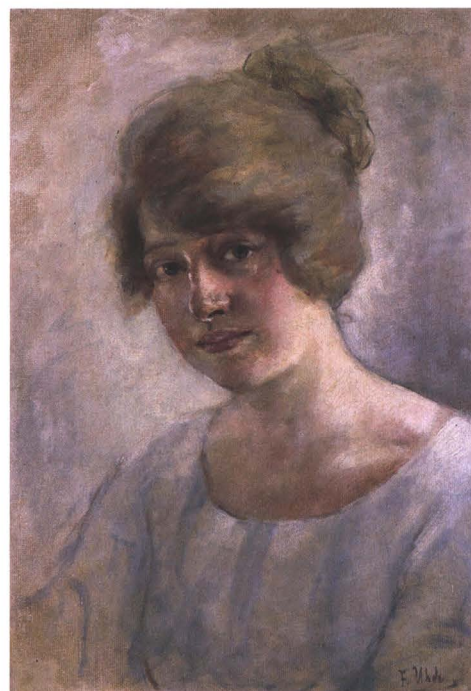
» В 1866 был принят в Высшую школу изобразительных искусств в Дрездене. Однако через год покинул учебное заведение и отправился в армию. Военную карьеру У. завершил в 1877 в звании ротмистра гвардейского полка. В том же году он переехал в Мюнхен, где обучался в Академии художеств. Встреча с М. Мункаши повлияла на решение У. переехать в Париж осенью 1879, где он в течение нескольких



Удальцова Н.А. «Натюрморт с пионами». 1940—1950



Ф.Ф.К.Г. фон Уде. «Приход шарманщика» («Воспоминания о Зандвоорте»). 1883



Ф.Ф.К.Г. фон Уде. «Портрет молодой дамы в платье». 1895

недель работал в студии художника, а также продолжил изучение голландской живописи. Под её влиянием У. написал свои первые полотна: «Певца и дрессированные собачки», «Семейный концерт» и «Голландская закусовая». Поездка в Голландию в 1882 упрочила принципы цветопостроения, к-рые уже впитали в себя впечатления У. от парижских художников. Его последние картины «Приход шарманщика» («Воспоминания о Зандвоорте»

те»), а также «Урок игры на барабанах баварских солдат» были лишь подготовкой к той главной цели в творчестве, к-рую поставил перед собой художник. У. писал религиозные полотна. На основе переосмысления принципов колористики и натуралистичности форм он стремился прочно связать историю Нового Завета с современностью, создав его глубокое и простое художественное отображение на основе образов из низших слоёв населения. Художественный мотив «Иисус бедных» был позднее воспринят представителями церковной живописи, работавшими в экспрессионистской манере, как, например, на картине «Спаситель XX века» П. Хекера. У. считается предвестником современного церковного искусства 20 в. В Мюнхене У. был присвоен титул «королевского профессора», он часто читал лекции в Академии художеств.

Удрий Жан-Батист (Oudry Jean-Baptiste) (17.3.1686, Париж, — 30.4.1755, Бове), французский художник

► Сын художника Жака Удри, директора Академии Святого Луки. В 1707 поступил в мастерскую Ларжильера, где изучал преимущественно цветовые решения у голландских и фламандских мастеров. Он быстро достиг мастерства в передаче светотеневых и цветовых соотношений между предметами в картине, ему легко удавался эффект «об-



Уилки Д. «Оборона Сарагосы». 1828

манки» («Белая утка», 1753, Лондон, частное собрание). Несмотря на очевидную тягу к натюрморту, У. начал академическую карьеру, как и положено, с религиозных композиций и заказных парадных портретов («Святой Иероним, 1708, утрачена; «Граф и графиня Кастельбланко», ок. 1716, Мадрид, Прадо). Однако натюрморт вскоре стал его основным призванием, и, перепробовав несколько видов композиций («Натюрморт с обезьяной и скрипкой», 1719, Стокгольм, Национальный музей), художник всецело сосредоточился на сценах охоты. Его дарование в этой области оказалось быстро замеченным,

и уже в 1723 он получил королевский заказ на три большие охотничьи сцены для дворца в Шантийи (ныне две — Шантийи, Музей Конде; одна — Руан, Музей изящных искусств). Блистательное мастерство У., реалиста и декоратора, пользовалось вниманием всех европейских любителей охоты, его засыпали заказами, так что иногда он был вынужден дублировать раз найденные удачные композиции. Помимо живописных заказов художник выполнил огромное количество подготовительных картонов для ковровых мануфактур Гобеленов и Бове, где он получил должность художественного директора. Превосходно скомпонованные, почти иллюзионистические в своей достоверности, охотничьи сцены У. украшали не только французские (Версаль, Фонтенбло, Марли), но и другие королевские резиденции и дворцы Европы (цикл «Королевские охоты», 1733—46, 8 — Фонтенбло, 1 — Париж, Лувр; «Экзотические животные», Шверин, Музей; «Собаки в стойке перед дичью», Стокгольм, Национальный музей; «Натюрморт с фруктами», 1721, ныне С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Активно работал как иллюстратор («Басни» Ж. Лафонтена, 1729—34; и др.)

Узунов Дечко (22.2.1899, Казанлык, — 26.4.1986, София), болгарский художник

► Почётный член Академии художеств СССР (1983). Окончил Софийскую академию художеств по специальностям «рисование» (профессор П. Клисуров, 1919) и «живопись» (профессор С. Иванов, 1924). В 1922—23 учился в Академии художеств в Мюнхене (профессор К. фон Маар). Профессор



Удри Ж.-Б. «Натюрморт с музыкальными инструментами»

(с 1938). Ректор Художественной академии в Софии. Член-основатель содружества «Родное искусство». Председатель Союза болгарских художников (с 1965). Тематические композиции («Труд для родины», 1952), пейзажи и многочисленные портреты («Н.О. Массалининов», 1931, София, Национальная художественная галерея) отличаются тщательным наблюдением натуры, свободой и лёгкостью письма, мягким, тонко нюансированным колоритом.

Уйлки, Вильке Дэвид (Wilkie David) (18.11. 1785, Калмс, — 1.6.1841), шотландский художник, представитель романтизма

» С 1805 учился в лондонской Королевской академии. В его ранних картинах, обычно небольших по формату, прослеживается интерес к жанровой живописи 18 в., особенно к творчеству Д. Тенирса и А. ван Остаде. Работам, посвящённым деревенской жизни, присущи занимательность и назидательность сюжета. Картины раннего периода отличаются живость и искренность («Ярмарка в Питлессе», 1804; «Слепой скрипач», 1806; «Деревенский праздник», 1811). В 1830 У. был назначен придворным живописцем. После путешествия по Германии, Италии, Швейцарии и Испании (1825—26) обратился к историческому жанру, посвятив себя созданию крупных по размеру, ярких по цвету полотен. Несмотря на официальные сюжеты, чёткость композиции и строгость рисунка, персонажи У. по-прежнему человечны («Проповедь Джона Нокса», 1832; «Наполеон и Пий VII», 1836). Погиб во время кораблекрушения в Средиземном море.

Уилсон Ричард (Wilson Richard) (1.8.1714, Пенногос, Монтгомеришир, — 15.5.1782, Ланберис, Денбишир), английский художник

» Сын пастора, получил классическое образование. Около 1740 в Лондоне писал портреты («Адмирал Смит»; «Капитан Эверитт»; «Принцы Джордж и Эдвард», 1748—49). Важными для художественной карьеры У. стали картины «Приют для подкидышей» и «Приют Святого Георга», переданные в дар приюту, где они находятся и ныне. В 1747 У. выполнил несколько «Видов Дувра». В 1750 он уехал в Италию, где занимался пейзажем. На его творчество этого периода оказали влияние произведения К. Лоррена, С. Розы, Н. Пуссена и Г. Дюже. В 1752—56 в Риме У. написал «Пейзаж с разбойниками» (1752),



Уилсон Р. «Крум-Корт в Вустершире». 1758

«Рим, вид от Понте Молле» (1754). По возвращении из Италии в Лондон в 1758 художник посвятил себя работе над тремя основными темами: виды Италии с классическими персонажами («Вилла Адриана в Тиволи», 1765; «Вид реки По близ Феррары», 1776), классические ан-

глийские, чаще валлийские, пейзажи и виды загородных домов. В 1760 У. исполнил знаменитый исторический пейзаж «Смерть детей Ниобы» (не сохранился). Будучи членом Общества искусств, в 1760—68 У. организовал выставку 36 своих произведений, в 1769—82 — 30 ра-



Уистлер Дж.Э.М.-Н. «Коричневое и серебряное: старый мост в Баттерси». 1859

бот. В 1776 У. занял должность библиотекаря и практически прекратил занятия живописью. Произведения художника представлены в Национальной галерее, галерее Тейт и собрании Б. Форда в Лондоне, музее Ашмола в Оксфорде, Художественной галерее в Лестере, Городской художественной галерее в Лидсе, Художественной галерее в Глазго, Национальном музее Уэльса в Кардиффе, Национальной галерее в Дублине, Метрополитен-музее в Нью-Йорке и Художественном институте в Чикаго.

24 Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нейл (Whistler James Abbot McNeill) (10.7.1834, Лоуэлл, шт. Массачусетс, — 17.7.1903, Лондон), американский художник

» В 1843—49 жил с родителями в С.-Петербурге, где посещал классы Академии художеств. По возвращении в Америку поступил в Военно-инженерную академию в Вест-Пойнте, затем в геодезическое управление в Вашингтоне. Выйдя в отставку, посвятил себя живописи. В 1855—59 учился в Париже в мастерской М.Г.Ш. Глейра, в Школе изящных искусств. На У. оказало большое влияние общение с А. Фантен-Латуром и Г. Курбе, свя-



Уистлер Дж.Э.М.-Н. «У рояля». 1858—1859

зи с Э. Мане, Э. Дега и К. Моне. Его картина «У рояля» (1858—59) была выставлена в Королевской академии в Лондоне, что ознаменовало начало карьеры художника в Англии. С 1863 У. жил и работал в Лондоне, но часто бывал во Франции. Писал портреты, жанровые произведения, пейзажи — картины

преимущественно небольшого размера, к-рые называл «нотами», «аранжементами тех или других тонов», «симфониями», «ноктюрнами». За этим подбором названий скрывалось тяготение художника к поиску соответствия между колористической тональностью и закономерностями музыкальной формы



Укиё-э. Хокусай Кацусика. «Бухта Эдзире в провинции Цуруга». 1830

(«Симфония в белом № 1. Девушка в белом», 1862). Несложный сюжет и лаконичный рисунок картин У. подчинены колористическому впечатлению. Игра с цветовыми нюансами в полотнах создаёт у зрителя поэтическое настроение. В 1859 У. начал серию офортов «Темза», к-рая была издана в 1871, заявив о себе как о поэте лондонских туманов и видов старого моста Баттерси. В такого рода пейзажах-ноктюрнах добивался эффекта зыбкости, воздушности, подвижности окружающей среды («Ноктюрн в синем и золотом. Старый мост в Баттерси», 1872–75). Творчество У. характеризуется влиянием восточного искусства, ценителем к-рого был У., коллекционировавший китайский фарфор периода Мин и японскую гравюру. Японские мотивы можно наблюдать в творениях 1860-х («Золотая ширма», «Принцесса страны фарфора»). После 1870 излюбленным жанром художника стал портрет («Аранжировка в серых и тёмных тонах № 1. Портрет матери художника», 1871, музей д'Орсэ, Париж). Находясь в Венеции, создал серию пастелей и офортов «Виды Венеции». Художественные поиски У., его попытки связать живопись с музыкой оказались необходимыми для искусства конца 19 в. Произведения У. хранятся в Художественном музее в Цинциннати, в Национальной галерее в Вашингтоне, галерее Тейт в Лондоне, галерее Флир в Вашингтоне, музее д'Орсэ в Париже и др.

Укиё-э, направление в изобразительном искусстве Японии, получившее развитие с периода Эдо (1600–1868)

» Слово «Укиё» в древности обозначало одну из буддийских категорий и могло переводиться как «бренный изменчивый мир». Тематику для гравюр У.-э часто являлись сюжеты жанровых рассказов укиё-дзоси, пьес театра Кабуки, классической и современной поэзии. В процессе создания гравюры У.-э участвовали художник, резчик и печатник. Важную роль играл издатель, изучавший спрос и определявший тираж. Зачастую именно он задавал тему гравюры и влиял на характер издания. Художник делал контурный рисунок тушью на тонкой, прозрачной бумаге. Гравёр, наклеив рисунок лицевой стороной на доску из вишни, груши или самшита, вырезал первую печатную форму. Затем делалось несколько чёрно-белых оттисков, на к-рых художник обозначал задуманные цвета. Резчик изготовлял необходимое количество (иногда более 30) печат-



Укиё-э. «Дракон, восходящий к небу». Набросок Огаты Гекко. 1897

ных форм, каждая из к-рых соответствовала одному цвету или тону. Печатник, обговорив с художником цветовую гамму, наносил краску растительного или минерального происхождения и на влажной рисовой бумаге вручную печатал гравюру. Коллективный метод работы художника, резчика и печатника, узкая специализация мастеров, цеховая организация процесса обусловили своеобразие японской ксилографии. Развитие японской ксилографии определялось несколькими ведущими школами-династиями: их основатели как бы формировали свой стиль, в русле к-рого работали ученики и последователи (династии Тории, Кайгэцудо, Кацукава, Утагава). Первым крупным художником японской ксилографии стал Х. Моронобу. С его именем связано

становление жанра бидзинга (изображение красавиц). В конце 17 — начале 18 в. на первое место в искусстве У.-э выдвинулась династия Тории, её глава — Т. Киёнобу. Главная тема художников династии Тории — театр Кабуки — нашла воплощение в гравюрах с изображениями актёров (якуся-э), др. видах ксилографических изданий, связанных с театром (афиши, программки спектаклей). В первой половине 18 в. одной из крупнейших школ живописи У.-э стала династия Кайгэцудо во главе с А. Кайгэцудо (1671–1743). Мастера этой школы создавали живописные портреты куртизанок в полный рост в ярких красочных костюмах. Это были изображения, служившие своего рода рекламой знаменитых красавиц, популярных обитательниц «весёлых

кварталов». Гравюры Кайгэцудо не сохранились. Создателем метода печати многоцветной гравюры был С. Харунобу. Начав с печати 3—4 форм, Харунобу затем увеличил число досок до 7—9, а также стал активно использовать различные возможности техники: тиснение по влажной бумаге, печать золотым и серебряным порошком. Харунобу создал особый тип изображения красавиц. На смену величавым и статным красавицам Кайгэцудо и Масанобу пришли хрупкие юные девушки, почти подростки, необычайно трогательные и грациозные. К. Сюнэ (1726—1793), развивая жанр театральной гравюры, ввёл в обиход два её типа: парадные портреты актёров в статичных позах на фоне театральных занавесов и портреты актёров в гримёрных комнатах. Попытка рассмотреть под маской внутренний мир актёра характерна и для др. мастеров династии Кацукава (Кацукава Сюнтё, Кацукава Сюнэй) и их современников (И. Бунтё). В конце 18 в. гравюра У.-э достигла своего расцвета. Сложились разнообразные жанры этого искусства: бидзинга — изображение красавиц из «весёлых кварталов»; якуся-э — театральная гравюра; муся-э — исторические сюжеты; суримоно — поздравительные карточки к Новому году, свадьбам, юбилеям и др. праздникам; катёга — изображение цветов и птиц; фукэйга — пейзажная гравюра, получившая широкое распространение в первой половине 19 в. Всё большую популярность в конце 18—начале 19 в. приобретали альбомы и отдельные серии гравюр на эротические темы (сюнга). Особое место в истории японской ксилографии занимает творчество последнего яркого представителя династии Тории — Т. Ки-

ёнага. Он начинал с театральной гравюры, но самые известные его работы выполнены в жанре бидзинга. Его излюбленные композиционные схемы — многофигурные шествия куртизанок. В 1840-х правительство Японии издало эдикты против роскоши, распространявшиеся и на гравюру. Эти ограничения способствовали развитию пейзажного жанра. Расцвет пейзажного жанра в японской классической ксилографии связан с именами двух художников — К. Хокусая и А. Хиросигэ. В середине 19 в. в У.-э начали использоваться завезённые из-за границы анилиновые красители, значительно удешевившие и упростившие процесс производства гравюр, но сильно ухудшившие их качество.

Укрывистость, *кроющая способность, способность краски при равномерном нанесении её на одноцветную поверхность делать невидимым цвет последней или, в случае нанесения на чёрно-белую подложку, уменьшать контрастность между чёрной и белой поверхностями до исчезновения разницы между ними*

» Количественно У. выражают в граммах краски, необходимой для того, чтобы сделать невидимым цвет закрашиваемой поверхности площадью 1 м², а при нанесении на чёрно-белую подложку — в граммах краски, необходимой для достижения коэффициента контрастности 0,980 на площади 1 м².

Ула́нов Кирилл (Корни́лий) Ива́нович (?—1731, Троицкая Кривоезерская пустынь, Костромская епархия), российский художник-иконописец

» Мастер московской Оружейной палаты (с 1688). Около 1709 постригся в монахи Кривоезерской пустыни с именем Корнилия, в 1714 стал её игуменом. В 1720, сложив с себя игуменский сан, принял схиму под новым именем Карион. Пребывая в монастыре, У. продолжал писать иконы, в основном для провинциальных храмов и монастырей. В традиционной иконографии У. применял светотеневую моделировку и прямую перспективу («Троица Ветхозаветная», 1710). В своём творчестве У. следовал традициям С.Ф. Ушакова и мастеров его школы. Живописи У. свойственна торжественность образов, тщательность в написании ликов, ясная графическая разделка и обилие золота. Поздние работы: «Вседержитель на престоле» (1716), «Дмитрий Прилуцкий» (1719), «Богоматерь Вла-

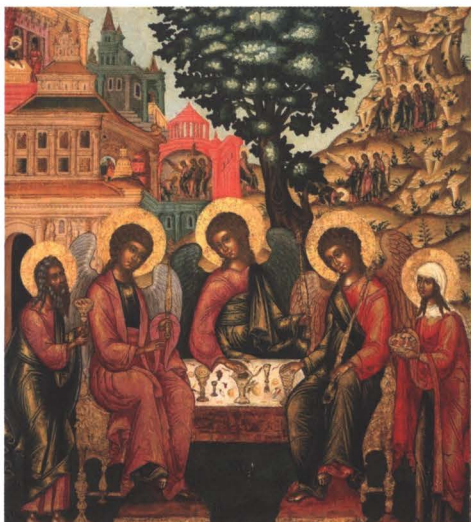
димирская» и «Николай Чудотворец» (все — в собрании древнерусской живописи Переславского музея). Отдельные работы У. находятся в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублёва в Москве.

«**Улей**» (франц. *La Ruche*), *парижский фаланстер начала 20 века, созданный в 1902 меценатом и скульптором-любителем Альфредом Буше*

» В конце 1900 Буше приобрёл на юго-западной окраине Парижа, в тупике Данциг, вблизи остатков городских укреплений, небольшой участок земли. Там он установил напоминающую круглый улей трёхэтажную ротонду — купленный им с распродажи имущества Всемирной выставки 1900 павильон бордосских вин по проекту Эйфеля — и другие лёгкие сооружения. В 1902 он открыл комплекс «У.» из 140 ателье-студий, к-рые стал сдавать за символическую плату начинающим художникам и литераторам. Среди его обитателей были Ж.Ф.А. Леже, А. Модильяни, М.З. Шагал, А.Х. Сутин, А.П. Архипенко, А.М. Нюрнберг, П. Кремень и др. Сам Буше построил на территории «У.» маленький домик, к-рый занимал вплоть до своей смерти в 1934. В настоящее время «У.» остаётся жилым и артистическим комплексом.

Улья́нов Никола́й Па́влович [19.4(1.5).1875, Елец, — 5.5.1949, Москва], российский художник, представитель модерна и неоклассики

» Заслуженный деятель искусств России (1932). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1949). Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1889—1901) у Н.Н. Ге, Н.В. Неврева, И.М. Прянишникова и в мастерской В.А. Серова (1899—1902). Член объединений «Мир искусств», «Союз русских художников», «Четыре искусства». Впоследствии У. стал помощником Серова в преподавании в Свободной мастерской при училище и в студии Е.Н. Званцевой (1900—07), воспринял манеру рисования и композиционную «формульность» портретов своего учителя. Однако цветовая насыщенность живописи У. 1910—20-х и её ритмическая острота уже далеки от серовских традиций: У. интересовали спрессованные символы современной цивилизации, её быстротечности и фантомности («Парижская витрина», 1909—11; «Кафе», 1917; «Карусели» и «Качели»,



Ула́нов К.И. «Троица Ветхозаветная». 1710



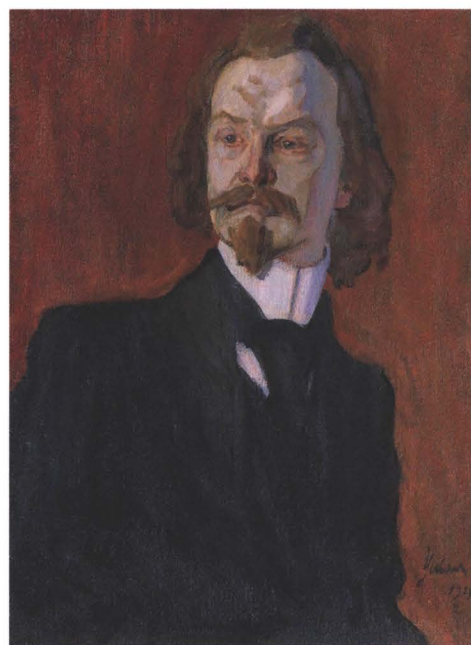
Здание Ульяновского областного художественного музея

1909—20-е). Пристрастие к резким ракурсам, к пространственной интриге — например, к мотиву зеркального повтора форм («Автопортрет с парикмахером», 1919; «А.С. Пушкин с женой на придворном балу», 1937) — связано с важной для него темой различия реальности и видимости, действительного и мнимого. Внимание к этой проблематике сближает У. с живописцами символистского круга. Присущее У. соединение символистской знаковости образов с естественным реализмом оказалось сродни программе МХАТа, отсюда длительное сотрудничество художника с К.С. Станиславским — от «Драмы жизни» К. Гамсуна (1907) до пьес М.А. Булгакова «Дни Турбиных» (1925—26) и «Мольер» (1933—36). Известна работа У. над образом А.С. Пушкина (живопись и графические циклы, 1935—49). Автор мемуаров «Мои встречи» (1952). Государственная премия СССР (1948).

Ульяновский областной художественный музей, один из старейших в Поволжье музеев изобразительного искусства

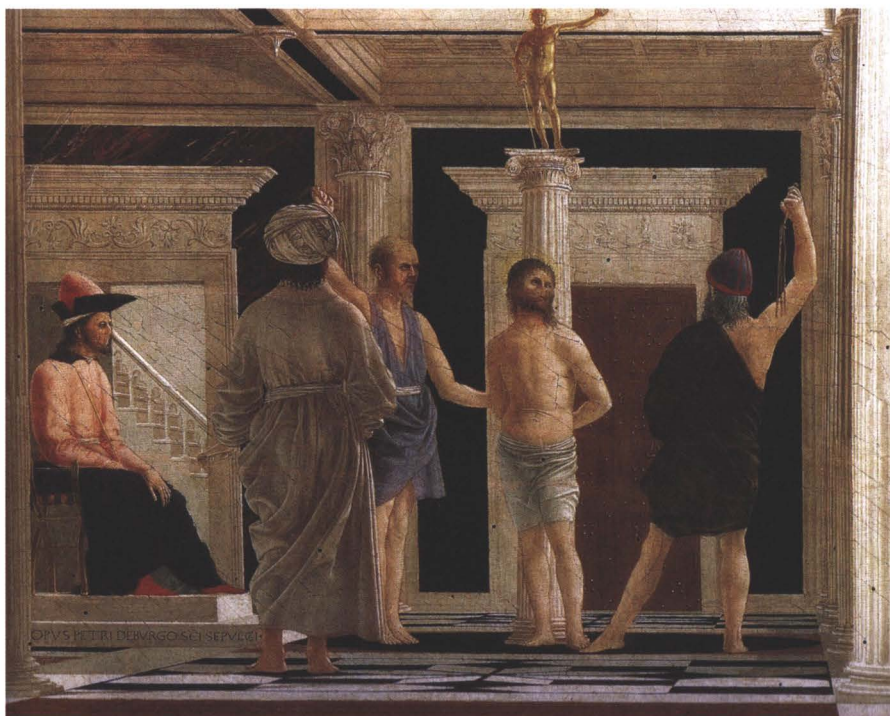
» Основан в 1895. Открыт для публичного посещения 25.7.1920. С 1895 — художественный отдел историко-археологического музея Симбирской учёной архивной комиссии, с 1918 — Симбирский пролетарский художественный музей, с 1920 — Симбирский художественный музей, с 1924 — Ульяновский художественный музей, с 1932 — художественный отдел Исторического музея, с 2002 — современное название. Основу собрания составили произведе-

ния художественного раздела историко-археологического музея Симбирской архивной комиссии, созданной по инициативе В.Н. Поливанова, после 1917 — национализированные коллекции Поливанова, В.П. Мещеринова, Е.М. Перси-Френч, А.В. Жиркевича, а также поступления из Отдела изобразительных искусств Наркомата просвещения, Пушкинского дома АН СССР, Государственного Эрмитажа и др. Раздел древнерусского искусства составля-



Ульянов Н.П. «Портрет поэта К.Д. Бальмонта». 1909

ют иконы и деревянная скульптура 16 — начала 20 в. Русское искусство 18 — первой половины 19 в. представлено произведениями Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, А.И. Иванова. Собрание русского искусства второй половины 19 в. включает пейзажи И.И. Шишкина, А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, И.Е.



Умбрийская школа. Пьеро делла Франческа. «Бичевание Христа». 1444



Уорд Дж. «Пейзаж с лошадью»



Уорд Дж. «Автопортрет»

Репина, В.Д. Поленова, К.Е. Маковского и др. В коллекции русского искусства начала 20 в. представлены все основные группировки: «Мир искусства», «Союз русских художников», «Бубновый валет» и др. В отделе современного искусства особую ценность представляет коллекция произведений А.А. Пластова (более 100 работ, в т. ч. «Мартовское солнце», «Праздник», «Деревенский март», «Костёр в поле»). Отдел западноевропейского искусства включает полотна мастеров Италии, Испании, Германии, Франции,

Нидерландов, Голландии, Фландрии 16—19 вв.: произведения Н. де Ларжильера, П. Молейна, Х. де Вальдес Леаля, К. ван дер Воорта, К. Кейнинка, Д. Тенирса и др. Также музей располагает значительной коллекцией декоративно-прикладного искусства, включающей античную керамику, фарфор России, Германии и Франции 18—19 вв., итальянскую майолику 17—19 вв., русскую мебель 18—19 вв., русское и западноевропейское стекло.

Умбрийская школа, итальянская школа живописи 13 — начала 16 века с центром в г. Перуджа

» В творчестве мастеров У. ш., в конце 14 — начале 15 в. бывшей значительным центром позднеготического итальянского искусства, со второй половины 15 в. возобладали принципы культуры Раннего Возрождения (работы Перуджино, Л. Синьорелли, Пинтуриккио, раннего Рафаэля). В искусстве У. ш. более ярко выражены средневековые традиции, рыцарствующий, придворный характер. Самым крупным мастером этой школы был Пьеро дельла Франческа (1420—92). Его работы отличаются торжественной неподвижностью, светонасыщенным тоном и тщательно рассчитанной композицией («Легенда Животворящего Креста», «Бичевание Христа»). К представителям У. ш. относятся также Джентиле да Фабиано, О. Нелли, Ф. ди Лоренцо.

УНОВИС, см. «Утвердители нового искусства»

Уорд Джеймс (Ward James) (1769, Лондон, — 1855, там же), английский художник

» Член-корреспондент (1807), академик Королевской академии художеств (1811). В начале творческой деятельности был гравёром; первые картины написаны в духе сентиментальной сельской живописи. В 1803 стиль У. изменился под влиянием картины П.П. Рубенса «Замок Стен», вдохновившей его на создание полотна «Бой быков на фоне замка Святого Доната» (1804). В 1811 У. начал работу над композицией «Цирк Гордала в Йоркшире» (1811—15), в к-рой пытался выразить мощь и величие через усиленные эффекты. В 1811—22 работал над аллегорическим изображением победы А. Веллингтона при Ватерлоо (премия Британского института). В последний период жизни У. писал исторические полотна, картины с изображением животных, главным образом лошадей. Работы У. представлены в основном в галерее Тейт (Лондон): «Риджент парк» (1807), «Замок Харлич» (1808), «Пейзаж со скотом» (1820—22), «Спаниель, вспугнувший утку» (1821), «Чёрная лошадь» (1824), «Лошадь, напуганная волками» (1842). Рисунки У. хранятся также в Городском музее г. Бирмингема, в Королевской академии художеств, в собрании Витта.

Уорхол Энди (Warhol Andy) (настоящее имя Андрей Вархола, словац. Andrej Varchola) (6.8.1928, Питсбург, — 22.2.1987, Нью-Йорк), американский художник, один из крупнейших представителей поп-арта

» Из семьи эмигрантов-русинов. Изучал промышленный дизайн в Институте технологии Карнеги в Питтсбурге. После окончания образования в 1949 переехал в Нью-Йорк, где начал успешную карьеру в иллюстрировании журналов и в рекламе. Очень скоро приобрёл известность благодаря своим эксцентричным чернильным рисункам обуви, выполненным в свободном стиле (рисунки этого периода были выставлены в 1971 на Готемской книжной ярмарке в Нью-Йорке). В 1962 У. создал сенсационную серию полотен, на к-рых были изображены, зачастую в кричащих цветах, банки кока-колы и консервов, в том числе — знаменитые изображения банки томатного супа «Кэмпбелл»



Уорхол Э. «Бирюзовая Мэрилин». 1964

(1961–62), ставшие визитной карточкой У., а также сильно увеличенные рекламные этикетки («Dick Tracy», 1960; «Nancy», 1961; «Pop-eye», 1961; «Del Monte Peach Halves», 1961). Радикальные арт-критики сразу обратили на них внимание, заявив, что произведения молодого художника искусно вскрывают пошлость, пустоту и безликость западной культуры массового потребления. В середине 1960-х У. пришёл к механической аппликации с помощью трафарета; эта техника позволила создать множество серий, таких, как «Мэрилин» (Нью-Йорк, Музей современного искусства), «Джеки Кеннеди», «Джеки» (1964, Миннеаполис, Центр искусств Уолкера), «Элвис» (1965, Торонто, музей), «Мона Лиза» (1965, Нью-Йорк, музей Метрополитен), «Flowers» (1965, там же). Искусство У. нередко было связано с кино, к-рому художник отдавал много сил, начиная с 1963 («Kiss»); в его оригинальном творческом методе (импровизации перед неподвижной камерой) ярко выразился кинематографический авангард. Искусство и жизнь У. олицетворяют собой эпоху поп-арта. Портретист «священных чудовищ» (к ним относится и созданная в 1980-е серия с изображением эмблемы доллара), он был одним из самых известных

современных художников. В 1990 большие ретроспективные выставки его работ прошли в Нью-Йорке (Музей современного искусства) и Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду).

Уотерхаус Джон Уильям (Waterhouse John William) (6.4.1849, Рим, — 10.2.1917, Лондон), англ.



Уотерхаус Дж.У. «Святая Сесилия». 1895

лийский художник, творчество которого относят к позднейшей стадии прерафаэлитизма

» Известен своими женскими образами, к-рые заимствовал из мифологии и литературы. В настоящее время У. считается одним из самых популярных и дорогостоящих художников Великобритании. Родился в семье художников. Живописному мастерству учился сначала у отца, а в 1870 поступил в Королевскую академию художеств. В ранних работах У. чувствуется влияние Л. Альма-Тадема и Ф. Лейтона. В 1874 У. впервые принял участие в выставке, где представил картину «Сон и его сводный брат Смерть», получившую высокую оценку у критиков. В 1895 стал членом Королевской академии. Одной из самых известных картин У. считается «Леди из Шалот», посвящённая Лилейной деве из Астолата — персонажу из легенд о короле Артуре. Художник создал три разные версии этой картины: в 1888, в 1896 и в 1916. Также У. любил изображать Офелию. На одной из таких картин Офелия показана как раз перед смертью, сидящей возле озера. Другие «Офелии» появились в 1894, 1889 и 1910. В числе др. работ У.: «Магический круг» (1886), «Цирцея предлагает чашу Улиссе» (1891), «Борей» (1903), «Нарцисс и Эхо» (1903), «Миранда и Буря» (1916).

Уоттс Джордж Фредерик (Watts George Frederick) (23.2. 1817, Лондон, — 1.7.1904, там же), английский художник и скульптор

» После обучения в мастерской скульптора У. Бехнеса поступил в школу Королевской академии худо-



Уотерхаус Дж.У. «Тристан и Изольда с любовным эликсиром». 1916

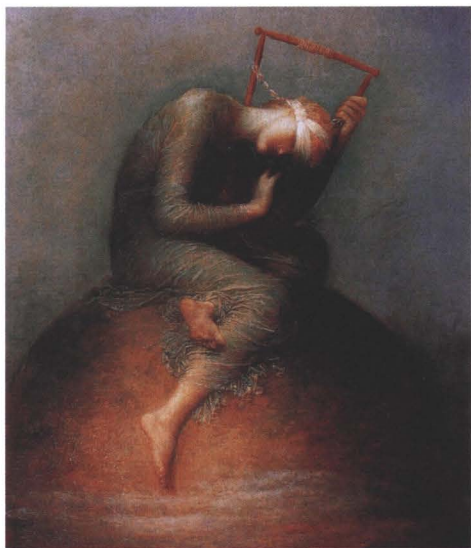
чениями, хотя один из его самых знаменитых портретов — «Актриса Алиса Эллен Терри» (1864, Лондон, Национальная портретная галерея) — написан не без влияния прерафаэлитов. В поздние годы прославился как автор аллегорических композиций, в к-рых пытался выразить высокие этические концепции («Надежда», 1886, Лондон, галерея Тейт). В своих картинах стремился к обобщённости и монументализации формы. Пытался возродить фресковую живопись, но не смог преодолеть технические трудности. Известна колоссальная гипсовая статуя У. «Физическая энергия», к-рая воспроизведена в мемориале С. Родса в Кейптауне и в Кенсингтонском парке в Лондоне. Однако главным вкладом в английское искусство и культуру явились его портреты. Мастер оставил целую галерею изображений выдающихся современников. Среди них «Портрет Карлейля» (1868, Лондон, Музей Виктории и Альберта), «Портрет Уильяма Морриса» (1870, Лондон, Национальная портретная галерея). В психологической характеристике персонажей, композиционном и колористическом строе этих работ мастер предстаёт не только как один из талантливых портретистов 19 в., но и как продолжатель традиций европейского портрета, восходящих к Тициану и Я. Тинторетто, творчество к-рых он очень высоко ценил. В доме художника в Комптоне, близ Гилфорда, в настоящее время открыта галерея Уоттса. Произведения У. хранятся в музеях Комптона, Лондона, Бристоля, Оксфорда, Парижа.

Урбанизм (франц. *urbanisme*, от лат. *urbanus* — городской), в изобразительном искусстве художественное направление, основным объектом внимания которого является жизнь большого промышленного города

» Это могут быть виды современных кварталов, заводских корпусов, дорожных магистралей и т. п. Настроения и идеи У. нашли выражение в экспрессионизме (Э. Хеккель, О. Дикс в Германии), футуризме (У. Боччони, Дж. Северини в Италии), в творчестве бельгийца Ф. Мазереля, художников США — Дж.У. Беллоуза, Дж.Ф. Слоуна, С. Дэвиса, в России — в графике и живописи М.В. Добужинского, в 1920-х — художников объединения Общества станковистов (А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов, П.В. Вильямс).

Урлауб Егор Фёдорович (Георгий, Иван Егор Христиан)

жеств. Первую работу («Раненый Хирон», Комптон, галерея Уоттса) выставил в 1837. В ранних произведениях опирался на манеру У. Этти и Э. Лендсира, затем увлёкся Итальянским Возрождением. В 1843 выиграл конкурс на декорацию Вестминстер-Холла, после чего уехал в Италию, где пробыл до 1847. В 1867 был избран членом Королевской академии художеств, а в 1902 одним из первых награждён орденом «За заслуги». Большинство его ранних полотен проникнуто трагизмом («Четыре апокалиптических всадника», 1843—47, Ливерпуль, Художественная галерея Уокера), в нек-рых из них он поднялся до необычайной для того времени степени социального обличения («Голод в Ирландии», 1849—50, Комптон, галерея Уоттса). Художник мало интересовался современными ему художественными те-



Уоттс Дж.Ф. «Надежда». 1886

(*Urlaub Georg Iohann Christian*) (1844, С.-Петербург, — 1914), российский художник

» Сын баварского подданного, живописца по эмали. Получил общее образование в училище при с.-петербургской немецкой реформатской церкви, в 1860 поступил в ученики Академии художеств, в 1869 учился за границей у А. фон Вернера. В том же году был удостоен от академии малой золотой медали за написанную по программе картину «Иов и его друзья». В 1871 получил большую золотую медаль за исполнение программы «Воскрешение дочери Иаира». Для приобретения права быть посланным за границу в качестве пенсионера академии ему было разрешено представить картину, написанную на тему по собственному выбору, но в 1872 он отправился за границу за свой счёт. В 1877 был зачислен в пенсионеры, а в 1879 за картины «Похороны скандинавского воина», «Исповедь», «Боярин», «Больное дитя», «Шпион под стражей» и «Соколиная охота» возведён в звание академика. С 1881 постоянно жил за границей. Другие произведения: «Сцена из тридцатилетней войны» (1884) и «Санчо Панса в роли губернатора».

Успенский Борис Александрович (12.7.1927, Москва, — 2005, там же), российский художник

» Народный художник РСФСР (1980). Заслуженный художник РСФСР (1970). Академик РАХ. В

1942—1947 учился в Московском художественно-педагогическом училище памяти 1905 года. В 1953 окончил Московский государственный академический институт им. В.И. Сурикова. С 1953 член Союза художников СССР, секретарь правления Союза художников России. Работал в различных жанрах — плакате, станковой графике, живописи. Являлся постоянным участником выставок — всесоюзных, всероссийских, московских, зарубежных, международных, персональных. Работы художника находятся в собраниях международной конфедерации союзов художников, Министерства культуры РФ, Союза художников России, в музее им. А.А. Бахрушина, Санкт-Петербургском театральном музее, Красноярском художественном музее им. В.И. Сурикова, в музеях городов Курск, Владивосток, Тобольск, Комсомольск-на-Амуре, Петрозаводск, Томск, Вологда.

Успенский Леонид Александрович (1902, дер. Голая Снова Воронежской губ., ныне село Голосновка Семилукского района Воронежской обл., — 11.12.1987, Париж), российский иконописец, богослов

» Учился в гимназии г. Задонск, после окончания к-рой принимал участие в Гражданской войне 1918—20. Эвакуировался в Галлиполи. Работал шахтёром в Болгарии (до 1926). Во второй половине 1920-х переехал в Париж, где у него проявился художественный талант. В 1929 поступил в только что

открывшуюся Русскую художественную академию Т.Л. Сухотиной-Толстой, затем учился у К.А. Сомова. Под влиянием парижского иконописца Г. Круга У. обратился к иконописи. Изучал технику иконописи под руководством П.А. Фёдорова. В 1934 вступил в общество «Икона», а затем (в середине 1930-х) — в братство Святого Фотия. Совместно с Г. Кругом принимал участие в росписи храма Трёхсвятительского подворья в Париже. С 1944 преподавал иконописание в Богословском институте Святого Дионисия, основанном Свято-Фотиевским братством. В 1954—60 преподавал иконоведение (как богословскую дисциплину) на Богословско-пастырских курсах при Западно-Европейском экзархате Московского Патриархата в Париже, а также в Ленинградской духовной академии. Автор труда «Богословие иконы Православной церкви». Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Усыпéнко Фёдор Павлович (8.11.1917, с. Водино Куйбышевского района Запорожской обл., — 2000), российский художник

» Народный художник РФ (1995). Заслуженный деятель искусств РСФСР. Учился в 1933—37 в Московском художественно-промышленном техникуме им. М.И. Калинина у С.Ф. Николаева, Б.Н. Ланге, Е.Г. Теляковского, в 1938—39 — в Студии им. М.Б. Грекова у В.С. Сварога и Е.А. Кацмана, в 1940—41 в Киевском государственном художественном институте. Участник выставок с 1939. Член Союза художников СССР. Большую часть своего творческого пути проработал в Студии военных художников им. М.Б. Грекова, автор картин и диорам на военно-патриотическую тему. Один из участников восстановления панорамы Ф.А. Рубо «Бородинская битва». Основные произведения: серия работ о военных действиях в советско-японской войне: «На сопках Маньчжурии», «Капитуляция», «Переход советских войск через Большую Хинган» (1945, Центральный музей Вооружённых Сил СССР), «Ответ гвардейцев-минометчиков» (1948, Государственная Третьяковская галерея), «Бой под Моздоком» (1950, Центральный музей Вооружённых Сил СССР), «Сталинградская панорама» (1962, Волгоградский государственный музей обороны), «Партизаны» (1977, Главное политуправление Вооружённых Сил СССР), диорамы: «Альпийский поход А. В. Суворова» (1952, Музей-заповедник А. В. Суворова в Кон-



Урбанизм. Дж.Ф. Слоан. «Шесть часов зимой». 1912

Уистлер

Джеймс Эббот Мак-Нейл

«Ноктюрн в синем и золотом: Старый мост в Баттерси»

1872–1875 годы

Холст, масло, 68,3 × 51,2 см

Лондон, галерея Тейт

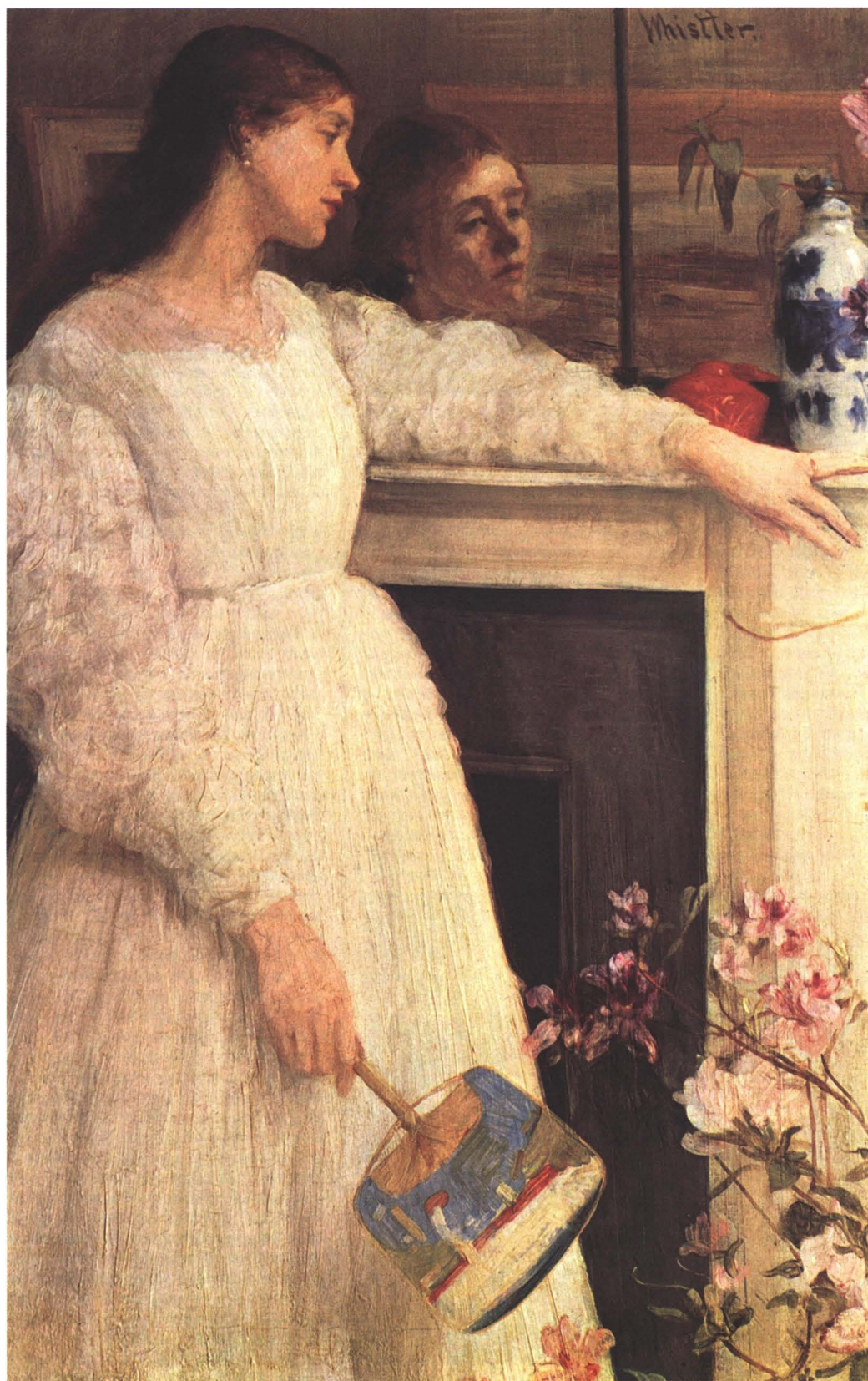
Очертания деревянного моста, разрушенного в 1881, на картине изменены: высота его увеличена, а пролёты расширены. «Задумчивая» атмосфера передана с помощью свободных, широких мазков, благодаря которым дальний берег реки кажется окутанным туманной дымкой.



Фигура лодочника, стоящего на корме баркаса, — фокальная точка композиции. Этот приём — создание фокальной точки с помощью человеческой фигуры — Уистлер заимствовал из японской графики и часто им пользовался.



Ночное небо над тёмным берегом реки расцвечено огоньками фейерверка — это один из любимых мотивов художника. С искрами фейерверка переключаются отражающиеся в воде огни домов, башен и фонари на лодках.



«Симфония в белом № 2: Девушка в белом»

1864 год
Холст, масло,
76,5 × 51,1 см
Лондон,
галерея Тейт

Это одна из лучших работ Уистлера его «восточного» периода. Моделью для неё стала любовница художника Джоанна Хифернан. Лицо её задумчиво и печально. Она одновременно и смотрит, и не смотрит на своё отражение в зеркале. Нежная рука девушки небрежно держит веер, будто вот-вот уронит его. Картину отличает поэтическая атмосфера лёгкой грусти. В ней прослеживается влияние японской графики; расписной веер и бело-синяя ваза выдают интерес художника к Востоку.





Успенко Ф.П. «Ответ гвардейцев-миномётчиков». 1948

чанском-Суворовском Новгородской области, совместно с П.Т. Мальцевым, В.И. Переяславцем, Н.С. Присекиным, А.И. Интезаровым).

Утагава Куниёси (псевдоним; наст. имя *Игуса Ёсисабуро*) [1798, Эдо (Токио), — 14.4.1861, там же], японский художник

► Сын красильщика. С детства У. К. хорошо разбирался в орнаментах художественных тканей и тогда же проявил склонность к изобразительному искусству. В 12 лет создал первую самостоятельную работу — рисунок, изображающий легендарного покорителя демонов с мечом в руках. Считается, что именно этот рисунок открыл У. К. дорогу в мастерскую *Утагавы Тоёкуни*. У. К. стал учеником Тоёкуни в возрасте 15 лет. Как и все художники школы Утагава, У. К. начал свою самостоятельную деятельность с иллюстраций к произведениям художествен-

ной литературы. Т. к. гравюры и книжные иллюстрации, к-рые он начал создавать с 1814, не пользовались большим спросом, художник был вынужден перебиваться случайными заработками. Только в 1827 он достиг успеха, выпустив серию гравюр «108 героев простонародной версии романа „Речные заводы“, изображавшую героев китайского романа «Суйкодэн». Работа была выполнена в экспрессивной, динамичной манере, граничащей с гротеском. К художнику пришла слава. С этого времени жанр муся-э — историко-героической гравюры — стал главным для художника. Хотя мастер продолжал разрабатывать историко-героическую тему в течение многих лет, объектом его творчества были и фантастические привидения, и очаровательные девушки, и жанровые сценки, пейзажи, животные. Дважды карикатуры У. К., отражавшие его политические взгляды, становились причиной конфликтов с властями,

к-рые даже уничтожили нек-рые его гравюры. Из работ второй пол. 1840-х наибольшую известность получили серии гравюр, посвящённые истории о 47 ронинах. В 1840-е У. К. неоднократно участвовал в выпуске серий гравюр вместе с др. не менее знаменитыми художниками. К числу таких серий относятся парные изображения «53 станции дороги Токайдо» (совместно с А. *Хиро-сигэ* и *Утагавой Кунисада*). 1840—50-е — время наивысшей творческой активности У. К. За 10 лет художник создал 11 серий по 40—50 листов в каждой и ок. 50 серий меньшего объёма на темы, связанные с героической историей Японии (напр., серия «Биографии прославленных героев»). У. К. считается одним из самых талантливых мастеров позднего периода Эдо. В своих муся-э, бидзинга, картинках на театральные темы, пейзажах он использовал новые стилистические формы, характерные для европейской живописи, в частности, связанные с изображением перспективы.

Утагава Кунисада (псевдоним; наст. имя *Сумида Сёдзо*) (1786, Эдо, — 12.1.1865, там же), японский художник

► Выходец из зажиточной семьи, владевшей паромной переправой. В раннем возрасте у У. К. обнаружились творческие способности, в 15—16 лет он попал в мастерскую *Утагавы Тоёкуни*, где проучился почти семь лет. Первые самостоятельные работы художника — иллюстрации и гравюры на отдельных листах — стали появляться примерно с 1807. С самого начала он создавал гравюры на театральные темы (якуся-э), к-рые в дальнейшем стали основной доминантой его творчества. Успех к У. К. пришёл быстро: уже в 1813 молодой художник считался вторым по популярности после его учителя мастером театральной гравюры. В работах У. К. 1820-х окончательно сложился новый тип театральной гравюры, характерный для школы Утагавы. В этом стиле творчества соединились сильные стороны предшествующих школ: динамизм передачи сценического действия Тории и индивидуальность облика актёров Кацукава. Интересны и работы У. К. в жанре бидзинга — изображение красавиц. В конце 1820-х он выпустил серию погрудных портретов куртизанок, к-рая принесла ему известность. После успеха др. мастера школы — *Утагавы Куниёси*, с к-рым У. К. соперничал всю жизнь, в творчестве художника появилась новая тема. Он выпустил серию гравюр «Зерцало знаменитых



Утагава Кунисада. «Борцы сумо». Триптих. Около 1851

мужей Японии», в к-рой были собраны изображения героев японской истории. В 1830-х им были созданы примечательные изображения борцов сумо. В 1844 У. К. стал официальной главой школы Утагавы. Одной из наиболее известных работ того периода стала серия гравюр «53 станции дороги Токайдо». Эта серия не относится к пейзажному типу. Фигурами первого плана в гравюрах являются актёры. Серия имела огромный успех и была распродана большими тиражами. 1840–50 — время интенсивной деятельности У. К.-педагога. На протяжении нескольких десятилетий он возглавлял мастерскую и воспитал немало учеников. Им издавалось огромное количество театральных гравюр, к-рые формировали отношение зрителя к театру и влияли на сам театр. Нач. 1860-х — пик популярности У. К. Главное достижение У. К. — создание особого типа театрального портрета — конкретного актёра в конкретной роли, сочетающего личное сходство и атмосферу театрального действия.

Утагава Тоёкуни (псевдоним; наст. имя Курахаи Кумахити) [1769, Эдо (Токио), — 1825, там же], японский график и живописец, представитель школы *укиё-э*

» Сын знаменитого мастера кукол. С юных лет был связан с театральной средой, особенно с театром Кабуки. Ученик Утагавы Тоёхару — основателя школы Утагава. С 1786 делал иллюстрации к популярным новеллам и коротким рассказам. Сначала работал в жанре бидзинга (изображение красавиц). Слава пришла к нему позже, когда художник увлёкся портретами актёров. Знаменитая серия «Актёры на сцене», созданная между 1793 и 1796, имела большой успех у публики. В его изображении актёров нет гротескности, У. Т. ближе к реальному сценическому облику актёра. Он умел передать характерные позы, жесты, напряжённость драматической ситуации. В 1796–97 У. Т. создал погрудные изображения актёров. В них он передал не столько характер и темперамент, сколько внешний облик, сценическое выражение лица актёра. У. Т. заимствовал всё лучшее, что было у его знаменитых современников, напр., Киёнага, Сигэмасу, Сяраку, Утамаро. Он занял ведущее место среди художников *якуся-э* (после кратковременного взлёта Сяраку). В этом жанре У. Т. удалось вытеснить с главенствующих позиций школы Тории и Кацукавы и придать статус монополии школе Утагавы, к-рую она удерживала в течение всего

19 в. Школа У. Т. — единственная школа *укиё-э*, к-рая пользовалась поддержкой бакуфу — правительства Японии. Среди многочисленных учеников У. Т. — Кунимаса, Кунисада, Куниёси и др. Испытал влияние Утамаро Китагавы. Для творчества У. Т., тяготевшего к плавной повествовательной и манерной грациозности композиций, типичны также многочисленные ксилографии с изображениями гейш.

Утагава Хиросигэ (псевд.; наст. имя и фам. Хиросигэ Андо) (1797, Эдо, ныне Токио, — 12.10.1858, там же), японский художник

» Родился в семье мелкого самурая Андо Гэнэмона. Благодаря раннему обучению иероглифической письменности Токутаро (первое детское имя художника) также хорошо разбирался в свойствах бумаги, кисти и туши — основных материалов восточной живописи. Первая картина «Гора Фудзи в снегу», сохранившаяся до наших дней (Токио, Музей Сантори), написана художником в десятилетнем возрасте. Ему было четырнадцать лет, когда он стал учеником Тоёхиро, основателя школы Утагава. В шестнадцать лет молодому художнику вручили документ, подписанный рукой Тоёхиро, отныне он стал мастером гравюры — У. Х. Принятая им фамилия Утагава официально объявляла его художником знаменитой школы. Имя же свой первый иероглиф заимствовало из имени Тоёхиро, учителя художника, а второй входил составной частью в имена предков художника по мужской линии. У. Х. ещё в течение многих лет рабо-



Утагава Тоёкуни. «Актёр кабуки Мацумото Коширо». 1800

тал у Тоёхиро, копируя его произведения и пробуя свои силы и мастерство в различных жанрах *укиё-э*. В основе ранних работ — реальные события, сценки, подсмотренные на улицах. Второй этап творчества ознаменован появлением пейзажных гравюр. Первую выпущенную в 1825 серию «Восемь видов Оми», посвящённую красоте озера Бива, расположенного в провинции Оми, У. Х. создал, не покидая Эдо. Следующая серия «Десять видов Восточной столицы», выпущенная



Утагава Хиросигэ. «Лодки, проводимые вдоль берега с ивами». 1858



Утамаро Китагава. «Ямауба и Кинтаро». 18 век

через два года, посвящена родному городу художника — Эдо. Затем художник полностью сосредоточил своё внимание на пейзажах и сериях жанра *хуа-няо* («цветы — птицы»). Одним из наиболее известных является лист «Воробьи над покрытой снегом камелией» из серии в 25 гравюр. В августе 1832 художник прошёл всю восточно-приморскую дорогу — Токайдо. Результатом путешествия явилась выпущенная им большая серия пейзажных гравюр «Пятьдесят три станции дороги Токайдо», положившая начало расцвету его творчества. Следующий период творчества У. Х. во многом отличен от предыдущего. Он часто менял место жительства, совершал неоднократные довольно длительные путешествия по стране, но при этом совсем не создавал больших пейзажных серий. Большую часть времени он посвящал иллюстрированию книг с сатирическими стихами. В последние десятилетия своей жизни художник не расставался с любимыми темами пейзажей Токайдо и Эдо, изображая их на отдельных гравюрах, веерах, в книгах. У. Х. создал серию «Тридцать шесть видов горы Фудзи». В эти же годы художник обратился к изображению причудливых скал, пещер, водопадов, ущелий и переправ через них. Своей последней пейзажной серии, состоящей из трёх триптихов, У. Х. дал старое поэтическое наименование «Снег, луна, цветы». В течение трех по-

следних лет жизни У. Х. постепенно выходили гравюры его самой большой серии — «Сто видов Эдо». Художник умер от холеры. Его искусство, получившее известность в Европе во второй половине 19 в., оказало значительное влияние на творчество пейзажистов — представителей *импрессионизма* и *постимпрессионизма*.

Утамаро Китагава (псевдоним; наст. имя Нобуёси) (1753, Кавагоэ, — 31.10.1806, Эдо, ныне Токио), японский художник, мастер цветной ксилографии

» Приехав с матерью из провинции в Эдо, жил и работал до конца жизни, вначале под артистическим именем Тоёаки (в 1781 принял др. псевдоним, с к-рым и вошёл в историю). Поступил в студию Торияма Сэкиэн — художника школы Кано, где оставался в течение семи лет. В 1775 У. К. познакомился с издателем Цутая Дзюдзабуро, оказавшим большое влияние на его творчество: многие альбомы, иллюстрированные книги, серии станковых гравюр У. К. появились в результате длительного сотрудничества с Цутая. Один из крупнейших представителей направления *укиё-э*, У. К. начинал с работ, носящих характер натуральных штудий (альбомы «Книга насекомых», «Песни раковин», 1780), затем обратился к жанру бидзинга (изображение красавиц), создавая с помощью плавной, текучей линии, то строго обобщающей объём, то тонко подчёркивающей детали, лирико-поэтические женские образы, запоминающиеся изящной посадкой головы на удлинённой шее, идеальным овалом лица, маленьким алым ртом (серии «Десять женских характеров», нач. 1790-х, «Замечательные красавицы шести чайных домиков», 1791–92; «Испытания верной любви», 1800). В 1804 был подвергнут 50-дневному аресту за гравюры с изображением жены и наложниц сёгуна Тойотомии Хидеёси (их сочли оскорбляющими достоинство верховного военного правителя). Изысканно-поэтическое творчество У. К. сыграло важную роль в пробуждении интереса к японской гравюре у европейских художников второй половины 19 века.

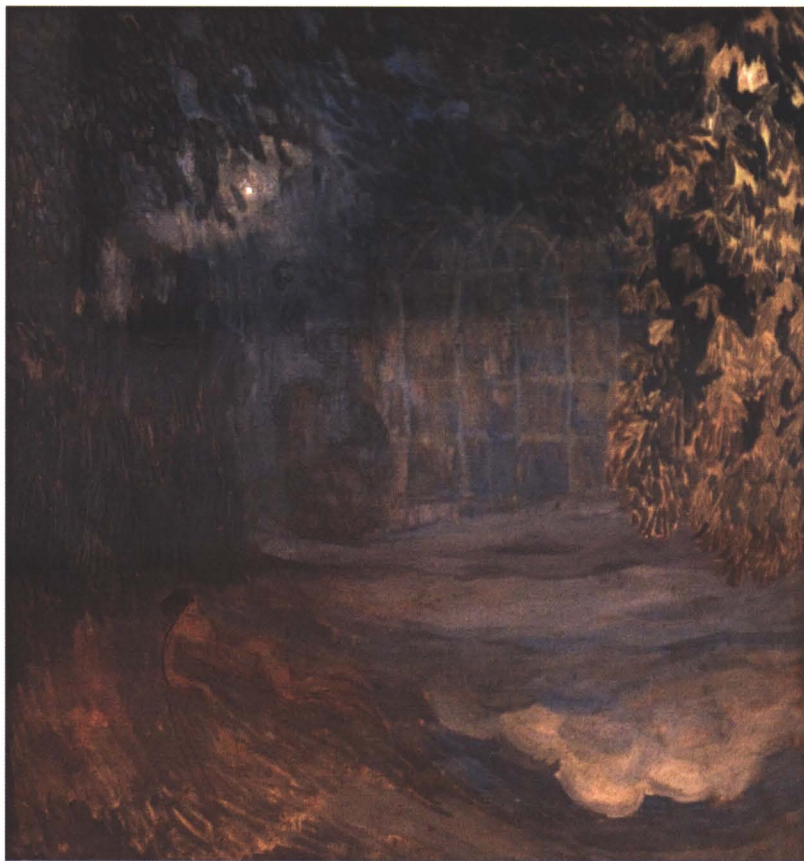
«Утвердители нового искусства» (УНОВИС), авангардное художественное объединение, созданное К.С. Малевичем в Витебске

» Представлял собой ранний пример арт-группировки нового типа, созданной на базе государственного учреждения. Возникла эта группи-

ровка после того, как ректор вновь созданной Народной художественной школы (позднее — Свободных художественных мастерских и, наконец, Витебского художественно-практического института) В.М. Ермолаева пригласила в 1919 *Малевича* для руководства живописной мастерской. Создатель *супрематизма*, приехав в Витебск, сплотил вокруг себя группу учеников (Л.М. Лисицкий, Е.М. Магарил, Н.М. Суетин, Л.М. Хидекель, И.Г. Чашник и др.), в число к-рых вошла и сама Ермолаева. Они устраивали выставки-обсуждения работ преподавателей и учеников, философские диспуты, активно участвовали в оформлении города к революционным праздникам. Впрочем, лояльность и даже «революционность» объединения была политическим фасадом их супрематическо-конструктивистской программы, полной независимого эстетического мистицизма, нацеленного на «создание чистого живописного образа» (как воплощения «нового сознания»), а не «утилитарных необходимостей» (Малевич, статья «Уновис», 1921). Разного же рода дизайнерские разработки, в том числе и наглядный агитпроп, служили лишь педагогическими моделями этого идеала. В 1920 открылся филиал объединения в Смоленске (под руководством польских художников, супругов В. *Стржеминского* и Е. Кобро), а также филиалы в Москве, Перми, Саратове и нек-рых других городах. Но уже достаточно быстро — в связи с реорганизацией Народного комитета просвещения и его антиавангардным сдвигом «вправо» — условия работы резко ухудшились. С переездом же лидера в Петроград (в 1922) витебская группа вошла в структуры созданного и руководимого Малевичем *Института художественной культуры* (ИНХУК). Её сравнительно кратковременная деятельность стала, однако, этапной вехой истории мирового авангарда, породив целый ряд радикальных преобразований традиционного художественного языка. В 1926 ИНХУК был закрыт, одновременно прекратилась и деятельность объединения.

Уткин Пётр Саввич [8.10.1877, станция Тамбов, близ Саратова, — 17.10.1934, Ленинград (ныне С.-Петербург)], российский художник

» Родился в семье железнодорожника. Своё художественное образование начал в саратовской студии Общества любителей изящных искусств, а затем продолжил в Боголюбовской рисовальной школе



Уткин П.С. «Сон». 1905

(в дальнейшем — училище). В 1897 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился до 1907 у И.И. Левитана, В.А. Серова, К.А. Коровина. Вместе со своим товарищем по училищу П.В. Кузнецовым У. был не только участником, но и организатором выставок «Алая роза» (1904, Саратов) и «Голубая роза» (1907, Москва). Эти экспозиции стали важным этапом в истории русского символизма. Мечтательность и музыкальность живописи «голуборововцев» были свойственны и полотнам У. с их характерными названиями «Сон», «Мираж» и т. п. Его фантастические пейзажи, нередко выдержанные в излюбленных символистами сине-лиловых тонах, причудливая живопись, напоминающая морозные узоры на стекле («Мимоза», 1900-е), создали художнику репутацию самого последовательного символиста. Декоративная графика У. украшала страницы журнала «Золотое руно», занимался он и книжной иллюстрацией (в частности, оформил книгу А. Белого «Серебряный голубь», 1910). В 1909–14 вместе с П.В. Кузнецовым и скульптором А.Т. Матвеевым У. оформлял усадьбу Я.Е. Жуковского в Крыму, работая

над росписями виллы и романтическими пейзажами Крыма. В 1918 художник поселился в Саратове,

преподавал в Рисовальном училище им. А.П. Боголюбова, в студии Пролеткульта, занимался оформительскими работами и писал пейзажи. Осенью 1931 он переехал в Ленинград, где по приглашению руководства АХ преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры.

Утраты красочного слоя, *опасные повреждения красочного слоя: шелушение, отслоение краски от грунта и от основы*

► Нередко это происходит вследствие плохой реставрации.

Утрилло Морис (Utrillo Maurice) (25.12.1883, Париж, — 5.11.1955, Дакс, департамент Ланды), французский художник

► Родился на Монмартре, с к-рым связан наиболее плодотворный период его жизни. Овладевал навыками рисунка и живописи под руководством своей матери, известной натурщицы и художницы С. Валадон, но систематического художественного образования не получил. Вошёл в историю живописи как поэт Монмартра, раскрывающий потаённую красоту его кривых улочек, теряющихся вдали спусков, маленьких уютных площадей, непритязательных построек и глухих оград с облупившейся краской. Ранний период творчества (до 1909) отмечен влиянием Ж.А.К. Писсарро и А. Сислея. Однако при сходстве моти-



Утрилло М. «Улица Орша на Монмартре». 1910



Утрилло М. «Улица Мон-Сени в снегу». 1917

вов, композиционных приёмов манера У. ближе к корпусной живописи барбизонцев (см. *Барбизонская школа*) и Г. Курбе, чем к импрессионистическому методу наложения отдельных вибрирующих мазков («Сена в Париже», 1905, Базель, частное собрание; «Сад в Монмании», 1908, Париж, Национальный музей современного искусства). С 1909 У. почти не писал с натуры. Работал по памяти, часто обращаясь к открыткам. С помощью угольника и линейки он расчерчивал каркас композиции, линии архитектуры и лишь затем приступал к работе с красками. Тесные пространства улиц, замкнутость перспектив, скудная растительность, прорывающаяся сквозь мостовые, заполняющая промежутки между потёртыми стенами и изгородями, мерный ступенчатый ритм кровель и фасадов — пейзажи У. овеяны верленовской меланхолией, проникнуты интимным восприятием городских уголков как обжитых интерьеров. С особым мастерством художник писал старую штукатурку стен и глухих оград, насыщая белый цвет множеством тончайших вальеров («Белый дом», ок. 1912, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Улица Мон-Сени», 1910; «Тупик Коттен», 1911, обе — Париж, Национальный музей современного искусства; «Площадь Тертр», ок. 1911—12, Лондон, галерея Тейт). Один из любимых моти-

вов художника — одиноко стоящие церкви и соборы («Церковь Сен-Пьер», ок. 1911, Париж, музей Оранжерии; «Церковь Сен-Северен», ок. 1913, Вашингтон, Национальная галерея искусства; «Шартрский собор», ок. 1913, частное собрание; «Реймский собор», ок. 1914, частное собрание). С 1919 У. подолгу жил в замке Сен-Бернар, близ Лиона. Период творческого расцвета мастера был недолгим. Хронический алкоголизм, беспорядочный образ

жизни привели к скорому угасанию таланта. Хотя в 1920-х к нему пришли известность и значительный материальный успех, в пейзажах этого времени чувствуется творческая усталость. В дальнейшем механические повторы, монотонность приёмов, вялость кисти свидетельствуют о преждевременном угасании творческой энергии. Тем не менее У. сыграл значительную роль во французском искусстве. Он не только продолжил великие традиции французского пейзажа, но и выразил лирическую тональность своего времени, проявившуюся также в поэзии Ж. Превьера, в грустных напевах парижских шансонье. Художник занимался также и театральными декорациями. Для «Дягилевских сезонов» У. создал декорации к балету «Барабо». В 1948 исполнил декорации к «Луизе» Г. Шарпантье для «Опера-комик», а в 1955 получил заказ на две гигантские (шириной в 3 м) картины для зала Комиссии изобразительных искусств в здании ратуши. Полотна У. хранятся в Национальном музее современного искусства, в Центре Помпиду, в Городском музее современного искусства в Париже, в музее Оранжерии и в большинстве крупных музеев Европы и США. Орден Почётного легиона (1928).

Уффици, галерея Уффици (итал. *Galleria degli Uffizi*, букв. — «галерея канцелярий»), итальянский государственный музей живописи, скульптуры и графики, расположенный во Флоренции

» Входит в комплекс Флорентийских общественных музеев и галей



Здание Уффици

рей. История У. началась в июле 1559, когда правитель Флоренции Козимо I Медичи решил объединить все административные службы города в общем просторном дворце. Для реализации проекта был приглашен мастер Дж. Вазари, к-рый и начал работу в 1560. Однако в 1574 Вазари умер, и заканчивал строительство уже его преемник, Б. Буонталенти. С 1575 в здании У. началось формирование музея — его основу составила семейная коллекция Медичи. Здание У. представляет собой две однотипные постройки, соединенные крытой аркой — переходом. У., дворец Питти и палаццо Веккио — это части единого комплекса, где жила семья герцогов Медичи, правителей Тосканы. Три здания соединены между собой крытыми переходами — коридорами. Знаменитый «коридор Вазари», расположенный над старым мостом («Понте Веккио»), издавна предназначался для размещения художественных коллекций. Наиболее тесно галерея У. связана с дворцом Питти. Между собраниями происходит постоянный взаимобмен экспонатами. Такая практика установилась ещё в то время, когда обе коллекции принадлежали семье Медичи. Однако Питти сохраняется как историко-культурный дворцовый ансамбль. В У. большая часть картин выставляется в современно оборудованных залах, лишь частично сохраняющих детали старинного декора (как правило, в отделке потолка). С 1591 галерея стала доступна для избранных посетителей. Значительные приобретения для галереи совершили Фердинандо II (1658–79) и Козимо III Медичи (1696–99). После смерти последнего герцога из рода Медичи Джана Гастоне в 1737 его сестра передала галерею в собственность города. В 1769 галерея стала одним из первых публичных музеев. Первоначально в ней хранились также естественнонаучные памятники, многочисленные археологические памятники, перемещённые в конце 18–20 в. в ряд итальянских музеев. В настоящее время У. — один из самых популярных музеев не только во Флоренции, но и всей Италии, в летний период у входа в галерею скапливаются огромные очереди. Галерея обладает богатейшим в мире собранием итальянской живописи 13–18 вв. (особенно хорошо представлены произведения венецианской и флорентийской школ). Прекрасными образцами представлено античное, французское, немецкое, нидерландское, голландское и фламандское искусство. Уникально и находящееся в У. собрание автопортретов европейских художников. Среди

множества картин, представленных в галерее, следует выделить работы таких мастеров, как Чимабуэ («Мадонна», 1260–80), Дуччо ди Буонинсенья («Мадонна Ручеллаи», 1285–86), Джотто ди Бондоне («Мадонна Огнисанти», 1310), С. Мартини («Благовещение», 1333), П. Уччелло («Битва при Сан-Романо» — средняя часть «Бернардино делла Чарда падает с лошади», 1450-е), Пьеро делла Франческа («Портрет герцога Федерико да Монтефельтро и герцогини Баттисты Урбинских», 1465–66), Ф.Ф. Липпи («Мадонна с Младенцем и двумя ангелами», 1465), С. Боттичелли («Весна», «Рождение Венеры», «Поклонение волхвов»), Х. ван дер Гус («Триптих Портинари», 1476–79), Леонардо да Винчи («Благовещение», 1472–75, «Поклонение волхвов», 1481), Пьеро ди Козимо («Персей, освобождающий Андромеду», 1515), А. Дюрер («Поклонение волхвов», 1504), Микеланджело («Тондо Дони», 1503), Рафаэль («Папа Лев X с кардиналами Джулио де Медичи и Луиджи де Росси», 1518–19), Тициан («Венера Урбинская», 1538), Ф. Пармиджанино («Мадонна с длинной шеей», 1534–40), М. да Караваджо («Вакх», «Жертвоприношение Исаака», «Медуза»), А. дель Верроккьо («Крещение Христа», 1472–75). Галерея постоянно расширяется. В 1988, когда ранее находившийся в ней Государственный архив переехал на новое место, она получила в своё распоряжение весь первый и второй этажи, втрое увеличив свои выставочные площади.

Учаёв Анатолий Васильевич (р. 10.2.1939, г. Джермен Хабаровского края), российский художник

» Народный художник РСФСР (1988). Член-корреспондент (2001), действительный член Российской академии художеств (2007). В 1959–64 учился в Художественном училище Саратова, в 1964–70 — в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Ленинграде (ныне С.-Петербург). В 1970–81 художник-живописец Художественно-производственных мастерских Художественного фонда СССР. С 1970 член Саратовской организации Союза художников (СХ) РСФСР, в 1981–89 — председатель её правления. С 1987 секретарь правления СХ РСФСР. Председатель Поволжского отделения РАХ (2001). Руководитель творческой мастерской в Саратове (2002). Среди основных произведений: «Победитель» (1977), «Месяц

хлебный» (1979; 1991–92), «Под небом России» (1995), серия пейзажей «Волга» (2000). Лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина (1984). Золотая медаль РАХ (2003).

У Чжэнь (1280, Вэйтан, близ г. Цзясин, пров. Чжэцзян, — 1354, там же), китайский художник

» Входит в группу «четырёх выдающихся мастеров эпохи Юань» наряду с Хуан Гунваном, Ни Цзанем и Ван Мэном. Никаких сведений о его родителях не сохранилось, однако известно, что в молодые годы У Ч. изучал военное искусство и фехтование на мечах. Затем вместе со старшим братом он отправился в Цзянсу и стал учеником известного в то время философа Лю Тяньцзи, под руководством к-рого постигал неоконфуцианское учение (лисюэ). Закончив учёбу У Ч. вернулся в Вэйтан и вступил на стезю жизни «учёного в изгнании» (иньши). Не располагая достатком, У Ч. занимался гаданием, основную часть свободного времени отдавая поэзии, каллиграфии, живописи и музыке. Его живописные работы долгое время не пользовались известностью. Во многом этому способствовали



У Чжэнь. «Рыбак». 1342



У Чжэнь. «Рыбаки». Деталь свитка. Около 1340

свойственная ему замкнутость и принципиальный отказ от живописи на заказ. Большое значение для У Ч. имели творческие контакты с Хуан Гунваном, Ни Цзанем и Ван Мэном. Свою манеру художник выработал приблизительно к 50 годам. Он писал пейзажи и бамбук. Пейзажи У Ч. — это, как правило, обычные речные сценки с непременным рыбаком — жанр, к-рый весьма соответствовал своему времени, поскольку выражал человеческое стремление к покою и надежде, бегству от отталкивающих сторон общественного бытия. Примером может служить картина «Рыбак» (1342, Тайбэй, Национальный дворцовый музей). Поэма, написанная художником на верхней части свитка, посвящена рыбалке, сама картина — нет. Человек, сидящий в лодке у переднего края берега, задумчиво смотрит на низкие горы и лунный свет, разливающийся по водной глади, а лодочник отдыхает, отложив весло. Композиция опирается на устойчивую горизонталь,

нарушаемую только вертикалями деревьев; поверхность земли сформирована невысокими холмами с единственной треугольной горой вверх справа, к-рая кажется далёким эхом треугольных вершин деревьев. Домики сверху справа в свою очередь выглядят эхом уединённого прибежища внизу слева. Эти взаимоотношения форм, растянувшиеся по диагонали картины, выражают чувство одиночества и отчуждённости. Работа кистью У Ч. ограничена несколькими разновидностями мазка, но во всех случаях широкого и прямого, выполненного кистью такого типа, к-рая при нажатии оставляет ровный след. Другой едва ли не самый известный его свиток «Рыбаки» является версией картины пейзажиста 10 в. Цзин Хао, к-рая принадлежала У Ч.; он существует в двух вариантах. Оба варианта не идентичны в композиции; более ранний несёт на себе следы импровизаций и правки, начисто отсутствующие в позднем. На каждом свитке изображены рыбаки в

лодках, и каждый сопровождается четырёхстрочным стихом, сочинённым в размере «песни рыбака». Рыбалка в юаньской поэзии и живописи стала метафорой отшельничества, бегства от жизненных трудностей. Фигуры учёных-рыболовов всем своим поведением и позами показывают, что они оказались на реке вовсе не для того, чтобы поймать рыбу; они либо спят, либо любят природу, либо переключаются друг с другом, либо просто гребут веслом. Только один человек почти в самом конце свитка занят рыбной ловлей. Также У Ч. с удовольствием занимался написанием бамбука, продолжая жанр, традиционный для направления *вэнь женьхуа* («живопись учёных»), и добился в этом искусстве большого успеха. Основная часть из дошедшего до нас творческого наследия художника представляет собой именно картины с изображением этого растения. В жанре монохромного бамбука ему удалось достичь небывалого единства слова, живописи и каллиграфии, создать образцы нового в китайском искусстве синтетического произведения. У Ч. при жизни был мало известен среди современных ему художников, но только в минскую эпоху, когда Шэнь Чжоу и другие живописцы стали учиться на его работах и восторгаться им, его фигура среди юаньских мастеров заняла достойное место.

Уччелло Паоло (Uccello Paolo) (наст. имя Паоло ди Дино, Paolo di Dono) (1397, Флоренция, — 10.12.1475, там же), итальянский художник; один из создателей научной теории перспективы



Уччелло П. «Эпизоды из жизни отшельников». 1460

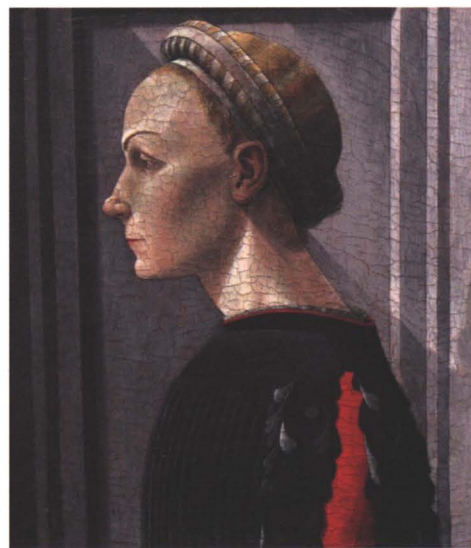
» Учился ювелирному делу у Л. Гиберти и помогал ему при создании первых бронзовых дверей флорентийского Баптистерия. В 1415 был принят в цех врачей и аптекарей, а в 1424 — в Гильдию Святого Луки. Между 1425 и 1432 У. жил на севере Италии и работал над мозаикой для собора Сан Марко в Венеции. Его первым крупным произведением был выполненный в технике фрески конный портрет английского кондотьера сэра Джона Хоквуда (Джованни Акуто), написанный в 1436 в соборе Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Мастер придал подчёркнуто героическое звучание своему замыслу, смело упростили формы, ограничив колористическую гамму и приблизив её к естественному цвету каменной скульптуры. Сходные качества обнаруживаются в цикле фресок «История Ноя» в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Именно в этот период У. обратился в своём

творчестве к открытой незадолго до того системе *перспективы линейной*. Скульптурная очерченность контуров в его композициях отражает влияние скульптора Донателло, к-рого он сопровождал в Падую в 1444. В позднем творчестве У. парадоксальным образом обнаруживаются черты *интернациональной готики*. Три картины с эпизодами «Битвы при Сан Романо», заказанные Козимо Медичи (ок. 1455) в честь победоносной для флорен-

тийцев схватки с сиенцами, являются наиболее значительными образцами этого стиля. В настоящее время они находятся в галерее Уффици (Флоренция), Лувре (Париж) и Национальной галерее в Лондоне. В них уже присутствует образ ренессансного героя, одним из первых создателей к-рого стал У. Совершенная геометрия форм переднего плана сменяется вдали очаровательным, не относящимся к сюжету фоном с яркими сказочными деталя-



Ушаков С.Ф. «Богоматерь Киккская». 1668



Уччелло П. «Портрет женщины». 1430-е

ми. Для многих работ мастера также характерна сказочность, изысканная декоративность, красочность и фантастичность; ряд работ овеяны духом куртуазности. В последние годы жизни работал мало. Умер в бедности.

Ушаков Симон (Пимен) Фёдорович (1626, Москва, — 25.6.1686, там же), российский художник, теоретик искусства

» Родился скорее всего в семье посадских людей. В 1648 поступил на царскую службу в Серебряную палату, где работал «знаменщиком», т. е. сочинял рисунки для украшения утвари и ювелирных изделий, а также рисунки для знамён, географических карт, вышивок и церковных облачений. Завоевал большой авторитет при дворе царя Алексея Михайловича. В 1657 ему поручено было «поновить» росписи одной из комнат кремлёвского дворца, и с той поры уже не один крупный заказ в Москве не обходился без У. В 1664 он особым указом был переведён в Оружейную палату, где состоял «жалованным» (т. е. получавшим персональное жалованье) «царским изографом», а по сути — главным экспертом не только по живописи, но и по всем вопросам, касающимся искусства. Среди работ, исполненных У. с учениками и подмастерьями, — фрески в Архангельском и Успенском соборах (1660), а также в Царской (1657) и Грановитой (1668) палатах Кремля, иконы для церкви Троицы в Никитниках (1656—57); из этих произведений в наиболее первозданной форме дошли до нас росписи Успенского собора (частично) и живописный ансамбль храма Троицы. Сохранилось также немало

отдельных, в значительной части подписных икон У. [«Троица», 1671, С.-Петербург, Государственный Русский музей; образы Спаса Нерукотворного, 1658, 1673, 1677 и 1678, Русский музей, Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Успение», 1663; «Богоматерь Владимирская» («Древо Московского государства»), 1668; два образа преподобного Сергия Радонежского, 1669–70; «Благовещение», 1673; все — Третьяковская галерея]. В своём искусстве мастер активно использовал приёмы «фряжского», т. е. западного ренессансно-барочного искусства (с его эффектами иллюзионистической натурности). Лики в его иконах обретают светотеневую моделировку, взгляды кажутся «живыми», он добивается этого впечатления с помощью «плавей», мельчайших мазков, обеспечивающих мягкий переход одного тона в другой. Интерьеры и пейзажи включают в себя элементы линейной перспективы. Порою отдельные фрагменты или даже вся композиция целиком (как в его гравюре «Семь смертных грехов», 1665) заимствуются с западных гравюр. В своём теоретическом сочинении «Слово к люботщательному иконного писания» (ок. 1666) У. отстаивает принципы художественного правдоподобия, сравнивая живопись с зеркалом. У. оказал сильное влияние на русское церковное искусство (среди его учеников — Георгий Зиновьев, Иван Максимов, Тихон Филатьев, Кирилл Уланов и др. мастера), предвосхитив новый его курс в эпоху петровских реформ.



Ушаков С. Ф. «Архангел Михаил, попирающий дьявола». 1676

Ушй́нскас *Stacius* (*Ušinskis Stacys*) [7(20).7.1905, Пакруоис, ныне Шяуляйского у., — 12.6.1974, Каунас], литовский художник

» Заслуженный деятель искусств Литовской ССР (1947). Учился в Каунасской художественной школе (1925–29), Высшей школе декоративного и прикладного искусства в Париже у Ж.Ф.А. Леже (1929–32). Преподавал (профессор с 1946) в Художественной школе — Институте прикладного и декоративного искусства (1940–41, 1944–51) и Политехническом институте (1955–57) в Каунасе, Художественном институте Литовской ССР (1951–54) в Вильнюсе. Ученики: К. Моркунас, А.В. Стошкус. В 1930-е развивал конструктивистские принципы оформления театрального спектакля (балет «Сватовство» Б. Дварионаса, 1933, Государственный театр, Каунас). Создатель школы литовского витража. Для витражей У. характерны конструктивность, лаконизм композиции, экспрессия цвета («Клайпеда», 1939–40, Каунас, Торгово-промышленная палата; «Строители», 1964). В 1935 органи-

зовал первый в Литве театр кукол. Государственная премия Литовской ССР (1972).

Уэ́ст Бенджамин (*West Benjamin*) (10.10.1738, Спрингфилд, шт. Пенсильвания, — 11.3.1820, Лондон), американский художник

» Родился в семье трактирщика, был десятым ребёнком. Позже семья переехала в Ньютаун-Сквер (шт. Пенсильвания), где его отец владел заведением «Square Tavern», до сих пор существующим в городе. По рассказам самого У., как писать картины, смешивая глину с берегов рек с медвежьим жиром в горшке, ему показали индейцы, когда он был ещё ребёнком; в живописи У. был самоучкой. В 1746–59 он работал в Пенсильвании, рисуя по большей части портреты. Когда он побывал в Ланкастере в 1756, оружейник Уильям Генри предложил ему написать полотно «Смерть Сократа» на основе гравюры из «Древней истории» Ш. Роллена. Результатом стала работа, значительно отличавшаяся от оригинала, названная «самой претенциозной и интересной картиной, созданной в колониальной Аме-



Уэст Б. «Бенджамин Франклин, получающий электричество с неба». 1816

рике». Англиканский священник Уильям Смит, бывший в то время ректором колледжа Пенсильвании, увидев картину в доме У., решил оказать ему помощь. Он предложил ему начать обучение и начал знакомить его с богатыми и влиятельными людьми Пенсильвании. В 1756 У. отправился в Филадельфию для обучения живописи. В это время он познакомился с Дж. Волластоном — художником, иммигрировавшим в США из Лондона. Изучал технику Волластона по написанию переливающихся шёлковых и атласных тканей, а также перенял некоторые манеры его письма, в частности — изображение людей с большими миндалевидными глазами, что ценилось клиентами. У. был близким другом политического деятеля Б. Франклина, написал его портрет. Франклин был крёстным отцом второго сына У., Бенджамина. После Пенсильвании У. работал в Нью-Йорке, создавая портреты. В 1760—63 он совершил поездку в Италию, где изучал искусство, создавал копии картин *Тициана* и *Рафаэля*. В 1763 переехал в Англию, поступил на службу к королю Георгу III, писал портреты членов королевской семьи, создал два портрета самого короля. В Лондоне У. подружился с английским живописцем Дж. Рейнолдсом, вместе с ним участвовал в создании Королевской академии художеств, основанной в 1768. В 1770 У. написал одну из самых своих известных и противоречивых картин — «Смерть генерала Вольфа», выставленную в экспозиции Королевской академии художеств в 1771. Хотя сначала картина получила негативную оценку Рейнолдса и других художников, посчитавших её оскорблением исторической живописи (люди на картине были одеты в современную, а не



Уэст Б. «Смерть генерала Вольфа». 1770

в античную одежду), в дальнейшем она стала пользоваться большим успехом, с неё делали копии другие живописцы, и в итоге Рейнолдс одобрил полотно (существует несколько её вариантов). В 1772 Георг III назначил У. историческим живописцем при дворе с ежегодным жалованьем в 1000 фунтов стерлингов (занимал должность до 1801). С 1791 и до самой смерти был инспектором картин в коллекции короля. После смерти Рейнолдса в 1792 У. стал вторым президентом Академии художеств, занимал этот пост до 1805. В 1802 посетил Париж. За период 1769—1819 У. выставил не менее 258 своих картин в Академии художеств. Он поддерживал связи с соотечественниками и оказывал помощь молодым американским ху-

дожникам, образцами живописи для которых послужили картины У. «Смерть генерала Вольфа», «Пеннский договор с индейцами» (1771) и др., иллюстрирующие историю Америки. Исторические полотна У. «Агарь и Измаил» (1776), «Смерть на белом коне» (1817) сыграли важную роль в распространении модного в конце 18 в. эпического и нравоучительного жанра. Кроме того, У. исполнил большие декорации для зала Святого Георгия в Виндзорском замке (8 композиций из жизни Эдварда III), а также портреты: «Полковник Ги Джонсон» (1776), «Супруги Бекфорд» (1797) и др. В портретах У. условные приёмы академической живописи нередко сочетаются с реалистической правдивостью образа.

Ф

Фабриано, см. Джентиле да Фабриано

Фабрициус Карел (*Fabritius Carel*) (псевд.; наст. имя Карел Питерс, *Carel Pietersz*) (крещён 22.2.1622, Мидден-Бемстер, близ Гааги, — 12.10.1654, Делфт), голландский художник, основоположник делфтской школы

► Родился в семье школьного учителя, занимавшегося и живописью. В юности обучался плотницкому ремеслу — отсюда его псевдоним, образованный от латинского «faber» («ремесленник»). Учился у Х. ван Р. Рембрандта в Амстердаме (1641—43), не прерывал связи с учителем и тогда, когда после внезапной смерти жены и детей-близнецов в 1643 вернулся в Мидден-Бемстер. В 1650 женился второй раз и переехал в Делфт. С 1652 мастер Гильдии Святого Луки. В Делфте пользовался влиянием в художественных кругах и известностью, к-рую ему принесли стенные перспективные росписи в богатых бюргерских домах (не сохранились); современники сравнивали его с мастерами итальянского Возрождения. Работа в Делфте составила чрезвычайно короткий, но поистине блестящий период творчества Ф., к-рый в 32-летнем возрасте трагически погиб в Делфте при взрыве порохового склада. Он успел написать немного картин, не все из них дошли до нашего времени. Самый талантливый ученик Рембрандта, Ф. находился под его сильным влиянием, что заметно и в тёплом колорите с преобладанием красноватых, бурых, золотистых тонов, и в широкой, пастозной манере письма; но уже в ранних работах он стремился к оригинальным решениям («Воскрешение Лазаря», ок. 1643, Варшава, Национальная галерея). Ис-

кусство Ф. несёт яркий отпечаток его жизненно-активной незаурядной личности, чей творческий потенциал находил выход в различных областях живописи, отличавшейся порой неравноценным результатом, но всегда смелой новизной и оригинальностью. Мастер стенных перспективных росписей, он неожиданно проявил себя как выдающийся голландский портретист уже в работах 1640-х («Портрет коммерсанта А. де Поттера», Амстердам, Рейкс-музеум; «Старик в меховой шапке», Гаага, Маурицхейс; «Мужчина в шлеме», Гронинген, Музей города), особенно в двух автопортретах (1645, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена; 1654, Лондон, Национальная галерея) в жанре, подтверждавшем, что художник, от-



Фабрициус К. «Щеглёнок». 1654



Фабрициус К. «Продавец музыкальных инструментов (Вид Делфта)». 1652

ходя от воздействия Рембрандта и обращаясь к новой системе живописи, тем не менее оставался его учеником. Автопортреты Ф. с подкупающей откровенностью и правдивостью создают исполненный внутренней силы образ живописца в разные годы его жизни. В автопортретах господствует реальный солнечный свет, тёмные силуэты голов выступают на светлом фоне, живописная манера уверена и энергична. Увлечение проблемами пространства и световой среды отразилось в картине «Лестница» (нач. 1650-х, Амстердам, Рейксмюсеум), изображающей закоулков нижнего этажа дворца герцогов Оранских в Гааге с расходящимися лестницами — веерообразной винтовой, у подножия к-рой стоит чёрная собачка, и пологой, сводчатой, с фигурой спускающегося по ней человека — необычный образ замкнутого и сложного архитектурного пространства, пронизанного прихотливой игрой света и приближенного к реальности присутствием живых существ и неких деталей убранства. Создаваемое этой картиной созерцательное настроение определяет изобразительный строй композиции «Продавец музыкальных инструментов» (1652, Лондон, Национальная галерея), где перед художниками того времени стояла задача при отсутствии развёрнутого сюжета и действия создать целостный образ, в к-ром человек находится в неразрывном единстве с окружающей средой. В традиции голландского жанра задача такого рода стала новой, но её решение не сразу далось Ф., соединившему на одном полотне натюрморт на переднем плане,

несоразмерно маленькую фигуру продавца музыкальных инструментов — мотив жанрового характера, а в глубине пустынный и отчуждённый городской пейзаж. Оттенок некой искусственности был полностью преодолён в знаменитом пронизанном общим лирическим чувством «Часовом» (1654, Шверин, Государственный музей). Сосредоточив в этом сравнительно крупном полотне внимание на изображении заброшенного уголка города, конкретной и вместе с тем странной с точки зрения житейского смысла пространственной архитектурной среды, с к-рой так естественно сливается фигура спящего, никому не нужного одинокого стража, Ф. создал произведение тонкого эмоционального звучания, сочетающего обыденность и поэзию, иронию и человечность, простоту и содержательную многозначность каждой детали. Мягкая красочность светлых зелёных, красных, жёлтых, серо-розовых тонов напоена солнечным светом раннего утра. Высшее достижение в области пленэрной живописи Ф. — маленький «Щеглёнок» (1654, Гаага, Маурицхейс), написанный первоначально на дверце стенового шкафа и ставший одним из шедевров мировой живописи. Образные идеи Ф. оказали влияние на многих голландских художников.

Фаворский Владимир Андреевич [2(14).3.1886, Москва, — 29.12.1964, там же], российский художник и теоретик искусства

» Народный художник СССР (1963). Действительный член Ака-

демии художеств СССР (1962). Родился в семье юриста; мать его, С.О. Шервуд, была художницей. Учился в школе-студии К.Ф. Юона (1903—05), а также в частной академии Ш. Холлоши в Мюнхене (1906—07). С 1905 занимался искусствоведением в Мюнхенском, а с 1907 — в Московском университете, защитив в 1913 дипломную работу «Джотто и его предшественники». Был членом объединения «Четыре искусства». Занимаясь с 1907 ксилографией, стал виртуозом торцовой гравюры на дереве. Был близок к поэтике и стилистике символизма и модерна, однако, добываясь не только символической насыщенности, но и строгой конструктивности своих образов, воспринимал и новации авангарда, в первую очередь кубизма. Оптимальным полем художественного эксперимента стало для Ф. искусство книги. Он разработал особую теорию оформления, понимая книгу как целостный эстетический организм, «инструмент для чтения», в к-ром декоративное начало должно неразрывно сочетаться с функциональным (теоретические взгляды Ф., акцентирующие значение «чистой формы», сложились под решающим воздействием немецкого скульптора и философа А. Гильдебранда). Книжно-оформительские работы Ф. 1920-х («Фамарь» А.П. Глобы, 1923; библейская «Книга» Руфь, 1925; «Новая жизнь» Данте, 1934; «Рассказы» Б.А. Пильняка, 1932) эмблематически-лаконичны и по-своему, несмотря на малый масштаб, монументальны; в них преобладает чёрный, почти осязаемый штрих. С се-



Файдышский портрет. «Портрет девушки». 3 век

редине 1930-х мастер чаще пользовался белым штрихом, активнее передающим светотень, в его произведениях преобладали черты классицизма. Среди характерных работ второго периода — «Сонеты» У. Шекспира (1948), «Р. Бёрнс в переводах С.Я. Маршака» (1950), «Слово о полку Игореве» (1953),



Файдыш Т.А. «Шарики, похожие на клоуна»

«Борис Годунов» (1956) и «Маленькие трагедии» (1961) А.С. Пушкина. Был также тонким мастером портрета — историко-романтического (гравюры: «Ф.М. Достоевский», 1929; «Пушкин-лицеист», 1935) и камерно-бытового (серия карандашных двойных портретов родных и друзей художника, 1938—61). С 1942 обращался и к линогравюре (серия «Самарканд», 1942—44). В 1933 начал работать в сценографии («Двенадцатая ночь» Шекспира во МХАТе 2-м), параллельно активно занимался монументальной живописью, добиваясь её органичного синтеза с архитектурой (фрески в Музее охраны материнства и младенчества, 1933; росписи Дома моделей, 1935, не сохранились; портал сцены Центрального академического театра Советской Армии, 1951). Почти всю творческую жизнь плодотворно работал как педагог: преподавал в Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас, ректор в 1923—25), Полиграфическом институте, Институте изобразительных искусств, Институте прикладного и декоративного искусства. Оказал влияние на мастеров «сурового стиля». Ленинская премия (1962).

Файдыш Татьяна Андреевна (р. 21.1.1955, Москва), российский художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1980 окончила Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. В 1982 вступила в Союз художников СССР. С 1976 участник московских, всесоюзных и международных выставок, персональных выставок в Финляндии, Германии, Италии. Творчество Ф. отличается неожиданными композиционными решениями, изобретательностью пластических приёмов, сложной игрой цветовых пространств. В ассоциативных композициях обобщённый образ рождается из вполне реальных жизненных впечатлений. В произведениях художника царит абстрактное мышление, трансформирующее не только образы, но и саму форму картины, её условные рамки («Фигура», «Зимний день»). Многие работы Ф. — взаимодействие цветовой плоскости и геометрических форм, чередующих пластический «состав» между собой по композиции и колориту — таковы «Сумерки», «Поцелуй», «Разделительная полоса». Игра геометрической изобразительности, особые ритмы адресуют сознание зрителя к основным архетипам, тем самым устанавливая связь времени и пространства.

Файюмские портреты, *файюмские портреты, египетские заупокойные портреты 1—4 вв., выполненные на доске или холсте энкаустикой (восковой живописью), в технике энкаустической темперы или чистой темперой*

» Исторически связаны с эпохой римского правления в Египте. Названы по месту первой крупной находки в 1887 в оазисе Файюм в Ливийской пустыне, близ Нила. Являются элементом видоизменённой под греко-римским влиянием местной погребальной традиции: портрет заменял традиционную погребальную маску на мумии. Ф. п. — лучшие сохранившиеся образцы античной живописи. Они изображают лица жителей Древнего Египта в эллинистический и римский периоды в 1—4 вв. Греки составляли значительную часть населения Файюма. Они появились здесь после завоевания Египта Александром Македонским (332—331 до н. э.). В результате естественной ассимиляции они переняли многое из обычаев египтян, так же, как и римляне, к-рые прибыли сюда после смерти Клеопатры и аннексии Египта Римом в 30 до н. э. Хотя население города было смешанным — египтяне, греки, сирийцы и римляне, но египтяне были, гл. обр., торговцами, ремесленниками, слугами и рабами. Богатую же и знатную часть жителей составляли иностранцы, нек-рые из них были римскими должностными лицами, а другие — потомками птолемеевских греков. Ранние Ф. п. выполнены в технике *энкаустики*, очень распространённой в то время. Это восковая живопись расплавленными красками, к-рую отличает обьёмистость (пастозность) мазка. Направление мазков обычно следует формам лица — на носу, щеках, подбородке и в контурах глаз краски накладывались плотным слоем, а контуры лица и волос писались более жидкими красками. Картины, выполненные этим способом, отличается редкая свежесть цвета, и они удивительно долговечны. Надо отметить, что хорошей сохранности этих произведений способствовал и засушливый климат Египта. Важная особенность Ф. п. — использование тончайшего сусального золота. На нек-рых портретах был позолочен весь фон, на других золотом выполнены только венки или головные повязки, иногда подчеркнуты драгоценности и детали одежды. Основа портретов — древесина различных пород: местных (платан, липа, смоква, тис) и импортированных (кедр, со-

сна, ель, кипарис, дуб). Нек-рые портреты выполнены на загрунтованном клеем полотне. Примерно со второй половины 2 в. в портретах начинает преобладать восковая темпера. А поздние портреты 2—4 вв. написаны исключительно темперой — техникой, при к-рой красочные пигменты смешиваются с растворимыми в воде связующими, часто для этого используется животный клей или желток куриного яйца. Темперные портреты выполнены на светлых или тёмных фонах смелыми ударами кисти и тончайшей штриховкой. Их поверхность матовая, в отличие от глянцевого покрытия картин, выполненных энкаустикой. Лица на темперных портретах обычно показаны фронтально и проработка светотени менее контрастна, чем в энкаустических панелях. Кроме того, нек-рые группы портретов были созданы в смешанной технике темперы и энкаустики. На сегодняшний день известно около 900 погребальных портретов. Большинство из них были найдены в некрополе Файюма. Многие портреты очень хорошо сохранились, даже краски выглядят в большинстве случаев ещё свежими. Впервые погребальные портреты были описаны в 1615 итальянским исследователем Пьетро делла Валле во время его пребывания в оазисе Саккара-Мемфис. В 1887 британский археолог Флиндерс Питри начал раскопки в Хаваре, где обнаружил некрополь, из к-рого был извлечён 81 погребальный портрет. Зимой 1911—12 Питри во время раскопок обнаружил ещё 70 портретов, находившихся, однако, в плохом состоянии. Находки Питри являются, за немногим исключением, до сегодняшнего дня единственным примером систематического подхода в раскопках погребальных портретов и последующего опубликования результатов этих находок. В 1892 немецкий археолог фон Кауфман открыл т. н. «Гробницу Алины», в к-рой находились нек-рые из самых известных на сегодняшний день погребальных портретов. Хотя многие из этих изображений были найдены в оазисе Файюм, однако портреты на мумиях были также обнаружены и в других некрополях, включая некрополи в Мемфисе, Филадельфии, Антиноополе, Панополе, Марина Эль-Аламейне, Фивах и Эль-Хибе. Все они сейчас известны под названием Ф. п.

Фактура (лат. *factura* — обработка, строение), в изобразительном искусстве характер поверхности художественного произведения, её обработки

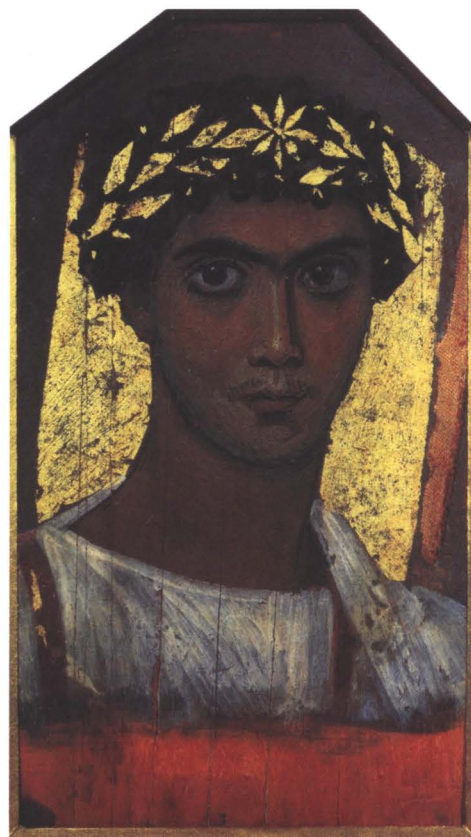
» Фактурные различия зависят от особенностей натуры (кожа человека передаётся в скульптуре более гладкой Ф., чем волосы; ярко окрашенные места и блики в живописи выполняются более густыми, рельефными мазками), от особенностей материала (гранит имеет более неровную, зернистую структуру, чем мрамор), от назначения и размеров произведения (Ф. эскиза, этюда обычно более свободная, чем Ф. картины). Характер Ф. меняется со временем: в 16—18 вв. предпочитали «скрытую», гладкую Ф. живописи, полированные поверхности в скульптуре; в 19—20 вв. оценили «открытую» Ф. (широкий мазок, неровный слой краски в живописи, следы резца, необработанные места — «шубу» камня в скульптуре), выказывающую творческий почерк, темперамент мастера, что раньше было свойственно единичным художникам, таким, как Б. Микеланджело, Ф. Халс, Ж.О. Фрагонар. В 20 в. в результате многочисленных экспериментов Ф. произведений на много усложнилась (коллаж, введение в красочный слой живописи опилок, песка, гипса, сочетание разнородных материалов в скульптуре).

«Фаланга» (нем. «Phalanx»), объединение независимых художников, организованное в 1901 В.В. Кандинским в Мюнхене в противовес немецкому «Сецессиону»

» За время существования объединения организовало 12 выставок, к-рые критика тех лет называла «сверхсовременными». На них были представлены декоративное искусство и живопись, в основном немецких художников. Объединение имело свою художественную школу. В 1904 прекратило существование.

Фальк Роберт Рафаилович [15(27).10.1886, Москва, — 1.10.1958, там же], российский художник

» Родился в семье юриста. Занимался в школах-студиях К.Ф. Юона и И.И. Машкова (1904—05), а также в Училище живописи, ваяния и зодчества (1905—09), где особое влияние на него оказали Вал.А. Серов и К.А. Коровин. Жил в основном в Москве, в 1928—37 — в Париже. Годы эвакуации (1941—43, период Великой Отечественной войны 1941—45) провёл в Башкирии и Средней Азии. Был членом объединений «Мир искусства», «Бубновый вале́т», Общество московских художников и Ассоциа-



Файюмский портрет. «Портрет юноши». 2 век

ция художников революционной России. Уже в ранней живописи Ф. сложился его дар замечательного «цветовика». Драматургия цвета всецело доминирует и в его кубистских полотнах («Поэт М. Рефатов», 1915; «Дама в красном», 1918; обе работы — Москва, Государственная Третьяковская галерея). Как и другие «бубновалетцы», мастер не пошёл далее «аналитической» стадии кубизма, — и последующие, более радикальные, авангардные направления воспринимал обычно достаточно критически. После Октябрьской революции 1917 его колорит достиг особой экспрессии, превращаясь в некое откровение — прекрасное и в то же время трагическое («Красная мебель», 1920, там же). При этом Ф. одинаково успешно выступал в разных жанрах (портрет, пейзаж, натюрморт), а также в сфере театральной живописи (оформление спектакля «Ночь на Старом рынке» И.Л. Перетца в Государственном еврейском театре, 1922—25; и др.). Со временем большую роль в его полотнах получил эффект красочного мерцания, проступающего изнутри затенённой формы («Обнажённая в кресле, 1922, там же). Образ порой уподобляется ирреальному видению («Воспоминания», 1930—31, там же). Не слишком ин-



Фальк Р.Р. «Весна в Крыму». 1938

тересуясь «большой темой» и даже сюжетом как таковым, Ф. предпочитал достаточно простые мотивы, превращая их в колористически-изысканные, хотя и вполне натурные феерии, — таковы большие циклы его французских и среднеазиатских пейзажей 1930—40-х. Феерически красивы, «самоцветны» и его портреты, неизменно предполагающие тонкое духовное сродство между автором и персонажем («Дама в белой шали», 1946—47, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Искусствовед А.Г. Габричевский», 1952—53, Третьяковская галерея). Он часто писал и автопортреты, духовно разметив ими свою жизнь («Автопортрет в красной феске», 1957, там же). Его созерцательно-камерное, уединённое искусство к 1950-м окончательно обнаружило свою полную несовместимость с канонами *социалистического реализма*. На его пути к публике и творческой молодёжи (вплоть до 1940-х он много сил отдавал преподаванию: в Высших художественно-технических мастерских и др. институтах) воздвигалось всё больше препон. В поздние годы мастер стал, по сути, одним из предтеч «неофициального искусства» и вдохновителем тихой художественной оппозиции; «вечера у Фалька» вписались в летопись «оттепельной» Москвы немало важной строкой.

Фальконетто Джованни Мария (Falconetto Giovanni Maria) (1458, Верона, — 1534, Падуя), итальянский художник и архитектор

» С ранних лет обучался живописи. Некоторое время работал в Риме, где и познакомился с мастером фрески Мелоццо да Форли. Среди наиболее известных работ фрески, украшающие капеллу Святого Биаджо при церкви Святых Надзаро и Челсо в Вероне (1497—99). Позже он занялся архитектурой и работал преимущественно в Падуе, на службе у Алвизе Карнаро. Примерами его работы являются одеон и лоджия (1524) во дворце Юстиниана Карнаро, а также Порта Святого Джованни (1528) и Порта Савонарола (1530), являющиеся воротами в город Падуя. Его стиль оказал основное влияние на позднюю падуанскую архитектуру. Его отец, Джакомо Фальконетто, брат Джованни и дядя, Стефано да Верона, также были художниками.

Фальстрём Ойвид (Эвинд) (Fahlström Öyvind) (28.12.1928, Сан-Паулу, Бразилия, — 9.11.1976, Стокгольм, Швеция), шведский художник



Фальконетто Дж.М. «Знак Овна». 1515—1520. Зал Зодиака. Дворец Д'Арко. Мантуя



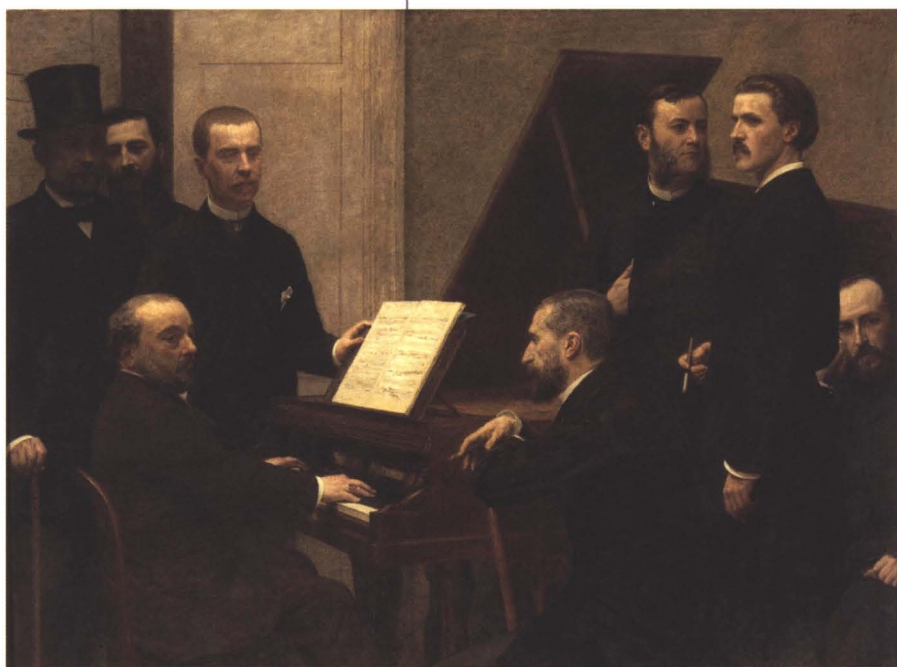
Фальстрём О. Без названия. 1974

» После детства, проведённого в Бразилии, в 1939 переехал в Швецию. В 1949—52 учился в Университете Стокгольма; изучал археологию и историю искусства, специализировался на манускриптах доколумбовой эпохи, интересовался театром. В начале 1950-х работал журналистом, писал пьесы и стихи, в 1952 начал создавать свои первые картины. Дебютировал в Стокгольме в 1955 серией абстрактных произведений, в к-рых формы были сведены к повторяющимся знакам. В 1958 он начал вводить в свои композиции фрагменты комиксов, взятых из газет. После пребывания в Париже (1956—59) в 1961 переехал в Нью-Йорк, где работал вместе с такими мастерами, как художник Р. Раушенберг и скульптор К. Ольденбург; в искусстве Ф. постепенно стали появляться фигуративные элементы *поп-арта*. Субъективная выразительность уступила место материальному наполнению образа. Источником вдохновения Ф. служили обычные иллюстрации из га-

зет и журналов; на их основе он создавал свой образный мир, изысканный и ироничный, полный аллюзий на современные ему политические и социальные события. С 1962 он стал исполнять «изменяемые картины», написанные на виниловом пластике, металле и плексигласе; изображение в них (напр., как игральные карты или куклы) приводится в движение посредством различных приспособлений, таких, как магнит («Холодная война», 1963—65; «Планетарий», 1963, Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду). В «Последней миссии доктора Швейцера», показанной на Венецианской биеннале в 1966, художник отказался от классической формы картины, вывешенной на стене, и свободно расположил отдельные части композиции в комнате. Ф. был одним из родоначальников американского модернизма в Швеции. Кроме того, он написал ряд литературных трудов, в частности, театральных пьес.

Фантён-Лату́р Анри (*Fantin-Latour Henri*) (полное имя и фамилия Иньяс Анри Жан Теодор Фантен-Латур, *Ignace Henri Jean Théodore Fantin-Latour*) (14.1.1836, Гренобль, — 25.8.1904, Бюре, Нормандия), французский художник

» Первоначальное художественное образование получил у своего отца, известного гренобльского портретиста. Ещё в детстве, вместе со своей семьёй, он приехал в Париж, где в



Фантен-Латур А. «За фортепьяно». 1885



Фантен-Латур А. «Цветы, ваза с фруктами, графин». 1865

1851 поступил в мастерскую Лекока де Буабодрана, но его истинными учителями были старые мастера (Тициан, П. Веронезе, А. ван Дейк, Ж.А. Ватто), картины к-рых он изучал в Лувре. Дружба с Дж.Э. Уистлером привела Ф.-Л. в Англию, где он вскоре стал известным и куда приезжал ещё четыре раза в период 1859—81. В Англии Ф.-Л. имел контакты с прерафаэлитам, в особенности с Д.Г. Россетти. Его первое участие в парижском Салоне (1859) было неудачным («Автопортрет», Гренобль, Музей изящных искусств). Более удачным оказался Салон 1861, но, после нового провала в 1863, Ф.-Л. стал участником Салона отверженных. С 1864 он выставлялся в каждом Салоне. Сначала Ф.-Л. проявил себя как портретист, автор индивидуальных портретов («Эдуард Мане», 1867, Чикаго, Художественный институт; «Мадам Фантен-Латур», 1877, Гренобль, Музей изящных искусств), парных портретов («Две сестры», 1859, Антверпен, Королевский музей изящных искусств; «Чета Эдвардс», 1875, Вашингтон, Национальная галерея; «Чтение», 1877, Лион, Музей изящных искусств) и групповых портретов, к-рые по своей композиции напоминают голландские корпоративные портреты 17 в. и являются наиболее известной частью творчества художника. В настоящее время они собраны в парижском музее д'Орсэ; все они изображают мир художников и писателей того времени: «В честь Делакруа» (1864), «Мастерская в Батиньоле» (1870), «Угол стола» (1872), «За фортепьяно» (1885). Искусство Ф.-Л. нашло своё выражение и в двух других живописных жанрах: натюрморте и

лирической композиции. Как и портреты, натюрморты свидетельствуют о реалистических устремлениях художника. Утончённые и тщательные по исполнению, они точно передают очертания цветов, фруктов и самых разных предметов, залитых светом. Самым волнующим натюрмортом Ф.-Л. является «Сладкий натюрморт» (1869, Гренобль, Музей изящных искусств). В своих лирических композициях художник, напротив, создавал ирреальный и феерический мир, наполненный нимфами, мир, напоминающий образы П.П. Приюдона и прерафаэлитов. Большинство этих произведений отражает любовь художника к музыке. Ф.-Л. заимствовал свои темы у Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Берлиоза. Берлиозу посвящена и аллегорическая картина «Годовщина» (1876, там же). Увлечение оперой вдохновило художника



Фаррух Бек. «Бабур принимает придворных». Бабурнаме. 1589

и на серию литографий по мотивам опер Берлиоза и Вагнера. Тесно связанный с импрессионистами (см. *Импрессионизм*), с к-рыми он встречался в кафе «Гербуа» и к-рыми восхищался, Ф.-Л. отличается от них приверженностью к традиционному мастерству, сдержанности, психологичности — в портретах, к тщательному рисунку — в натюрмортах, к чёрному и серому, к гармонии тёмных тонов. Наряду с Э. Каррьером он был одним из последних художников-интимистов (см. *Интимизм*).

Фарафонтъев Яков Герасимович (20.10.1758, Петергоф, — 7.7.1798, С.-Петербург), российский художник

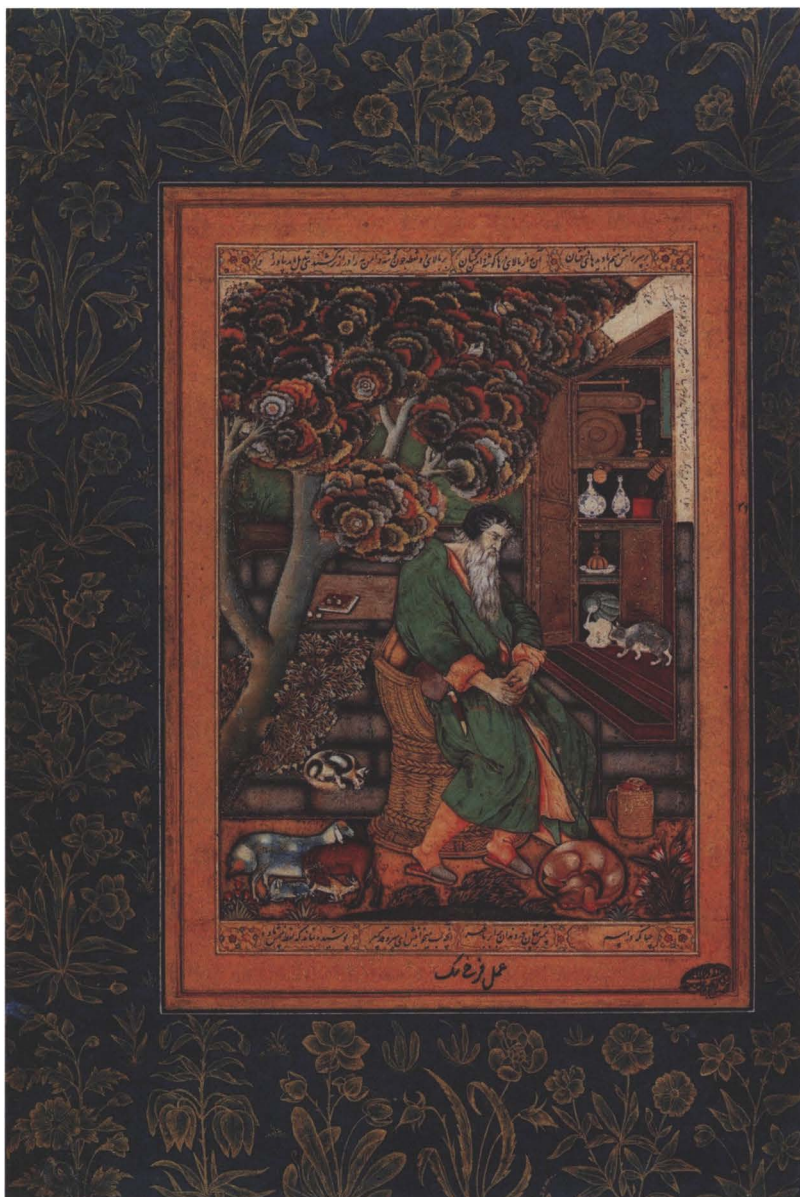
» Известен тем, что первым из художников-перспективистов получил образование в С.-Петербургской Императорской академии художеств. Сын петергофского дворцового садовника. Был принят в Академию художеств в 1764. В 1776 одновременно обучался живописи театральных декораций у итальянца, служившего при Обществе благородных девиц. Получил от АХ медали: в 1774 и 1776 — вторую и первую серебряные за рисунки с натуры, в 1777 и 1778 — вторую и первую золотые за исполнение программ по исторической и батальной живописи: «Юстиниан приходит к Велисарии» и «Сражение за Днестром 17 мая 1769 г. между партией русских лёгких войск под предводительством посланного кн. Прозоровским капитана Рахманова и турецкою командою». Последняя награда дала ему право на поездку за границу (1780—83). По возвращении в Россию получил от Совета АХ звание назначенного в академики (см. *Назначенный Академией художеств*) и в 1784 был определён в Академию преподавателем перспективы; оставался в этой должности до самой смерти.

Фаррух Бек (1547— после 1615), персидский художник

» За свою жизнь Ф. Б. успел послужить трём монархам — могольским императорам Акбару и Джахангиру и биджапурскому султану Ибрагиму Адилшаху II. Начав с традиционной персидской живописи, этот мастер со временем выработал свою индивидуальную манеру, к-рая довольно отчётливо выделяет его среди художников Персии и Индии. За Ф. Б. закрепилась традиция считать его калмыком, хотя приставка «Бек» говорит о его среднеазиатском происхождении. Судя по всему, свою карьеру художник

начал при дворе племянника персидского шаха Тахмаспа, Султана Ибрагима Мирзы, среди художников к-рого были выдающиеся мастера той эпохи — *Мирза Али, Шейх Мухаммад, Али Асгар, Мухаммади* и др. В таком окружении Ф. Б. прошёл хорошую школу. Первая известная рукопись с его работами — это «Хамсе» Амира Хосрова, в к-рой четыре миниатюры. Она была создана в 1571—72 в Герате, где художник, возможно, жил в это время. Миниатюры выдержаны в несколько провинциальном стиле. Затем Ф. Б. поступил на службу к губернатору Кабула Мухаммаду Хакиму, единокровному брату императора Акбара I; в 1585, после смерти губернатора, художник вме-

сте с его сыном уехал ко двору императора Акбара. В библиотеке (библиотека-мастерская) Акбара Ф. Б. проработал 15 лет, а затем около 1600 уехал в Декан к султану Ибрагиму Адилшаху II. При его дворе мастер провёл почти десять лет, и причина его отъезда от двора адилшахов до сих пор остаётся неизвестной. Он вернулся в могольскую столицу, когда к власти пришёл Джахангир, к-рому с детства нравилась персидская манера, особенно работы *Мир Сеида Али, Ходжи Абд ас-Самада, Ризы йи-Аббаси* и Мирзы Гулама. Наряду с *Мансуром* и Абул Хасаном император Джахангир считал Ф. Б. одним из чудес своего царства и присвоил ему титул «Надир аль Аср» («Чудо



Фаррух Бек. «Старый суфий». 1615

эпохи»). Художник работал в китабхане Джахангира до самой смерти. В период работы у Акбара I Ф. Б. участвовал в иллюстрировании нескольких манускриптов, однако, судя по всему, лишь только от случая к случаю. Также он участвовал в иллюстрировании «Хамсе» Низами (1590—95) и первой акбаровской версии «Бабурнаме» (ок. 1589). Его произведения в этих рукописях выдержаны в типично персидском стиле, с дотошными подробностями и схемами построения сцен, взятыми из работ его персидских коллег. Гораздо интереснее его произведения на отдельных листах. Изображения деревьев, старых мулл или мудрецов и идеализированных юношей были важной частью его художественного репертуара. В этих работах для Ф. Б. было характерно создание особого настроения, особой атмосферы, какой нельзя найти у других персидских мастеров. Большинство этих произведений приходится на поздний период его творчества, наступивший по возвращении из столицы адилшахов, Биджапура. Десять лет, проведенные Ф. Б. в этом городе, остаются загадкой для исследователей. От той поры сохранился портрет музицирующего Ибрагима Адилшаха II (ок. 1610, Прага, Музей Напрстек), а также миниатюра «Суфии на фоне пейзажа» (1601—04, С.-Петербург, Российская национальная библиотека), выдержанные в стиле, типичном для китабхане этого султана, — поэтичном и немного таинственном. Такое настроение характерно практически для всех поздних портретов, к-рые Ф. Б. создавал на отдельных листах. Отчасти это настроение достигалось благодаря пейзажному фону — композиции из необычных растений создают иллюзию какой-то инопланетной безлюдности и одиночества, усиливая впечатление от портретов. К позднему периоду относится также портрет мудреца, скопированный Ф. Б. с гравюры «Долор» Мартена де Веса, к-рый в свою очередь позаимствовал идею у А. Дюрера. Задумчивый, умудренный опытом суфий, нарисованный художником в свои 70 лет, вызвал у исследователей естественное желание соотнести этот образ с самим Ф. Б. Разумеется, это не физический портрет художника, но психологический.

Фарфóр (новогреч. *pharphuri*; турец. *farfur*, от перс. *фегфур*), вид керамики: посуда, мелкая пластика и другие художественные изделия из белой обожжённой при высокой температуре глины со специальными примесями, отличающиеся непористым строением

(«спёкшийся черепок») и просвечивающие в тонком слое

» Обычно Ф. покрывается прозрачной глазурью; исключение составляет бисквит. Перед обжигом глазурь с нижнего ободка фарфоровых изделий снимается. Китайский Ф., самый древний, появился в 4—6 вв. в результате постепенного совершенствования керамических масс. Китайский Ф. отличается богатством форм и расцветки — многоцветной и монокромной; главный центр — Цзиндэжэнь. Своеобразные варианты производства Ф. возникли в Японии и Корее. В Западной Европе в 16—18 вв. производился мягкий Ф. из легкоплавящейся силикатной массы, внешне очень похожий на Ф.; его разновидность — костяной Ф. с пережжённой костью (Англия, 18 в.). В Германии полноценный Ф. впервые получил Иоганн Фридрих Бёттер в 1709 при содействии Эренфрида Вальтера Чирнхауза, в результате чего было основано производство майсенского Ф. (затем заводы в Вене, Берлине, Нимфенбурге, Хёхсте, Копенгагене и др.) и созданы многие шедевры посуды и пластики. Состав и технология Ф. (засекреченные европейскими странами) были заново открыты в России Д.И. Виноградовым, положившим

начало русскому фарфоровому производству в 1740-х в С.-Петербурге, после чего русский Ф. 18—20 вв. приобрёл мировую славу. В советское время прославился агитационный Ф. Расписывается Ф. двумя способами: подглазурной росписью и надглазурной росписью. При подглазурном расписывании Ф. краски наносятся на неглазурованный Ф. Затем фарфоровое изделие покрывается прозрачной глазурью и обжигается при высокой температуре до 1350 °С. Палитра красок надглазурной росписи богаче, надглазурная роспись наносится по глазурованному белую (профессиональный термин нерасписанного белого Ф.) и после обжигается в муфельной печи при температуре 780—850 °С. При обжиге краска вплавляется в глазурь, уходя за тонкий слой глазури. Краски после хорошего обжига блестят (кроме специальных матовых красок, используемых только для декоративных целей), не имеют никаких шероховатостей и в дальнейшем лучше противостоят механическому и химическому воздействию кислот пищевых продуктов и алкоголя. Для росписи Ф. особо выделяется группа красок, приготовленных с использованием благородных металлов. Наиболее распространены краски с использованием золота, реже используются серебря-



Фарфор. Расписная тарелка. «Птицы Южной Америки». 1821

ная и платиновая краска. Золотые краски с более низким процентом содержания золота (10–12%) обжигаются при температуре 720–760 °С (костяной Ф. обжигается при более низкой температуре, чем твёрдый — «настоящий» — Ф.). Эти краски более декоративные, и декорированные ими изделия нельзя подвергать механическому воздействию. Золотые, серебряные люстры, полирголь полировочный и порошковое золото и серебро 50–90% обжигаются при более высокой температуре вместе с красками. Полировочный полирголь и порошковое золото после обжига имеют матовый вид и цируются агатовым карандашом (наносится узор примерно как простым карандашом по бумаге). Сочетание матового и блестящего после цировки золота создаёт дополнительный декоративный эффект на Ф. Профессиональная надглазурная роспись осуществляется на живичном скипидаре и скипидарном масле. Краски предварительно замачиваются на палитре на сутки и более. После для работы тщательно растираются с добавлением скипидарного масла. Скипидар в баночках должен быть сухой, слегка жирный и жирный (скипидар постепенно переходит из одного состояния в другое). Масло тоже должно быть более текучее и более густое. Для работы берётся кусочек замоченной краски, добавляется масло, скипидар и разводится до консистенции густой сметаны. Для мазковой росписи кистью разводят краску чуть погуще, для перьевой росписи — чуть пожиже.

Фаршчян Махмуд (*Farshchian Mahmoud*) (р. 24.1.1930, Исфahan), иранский художник

» В детстве познакомился с различными видами иранского искусства, особенно с ковроткачеством, т. к. коврами торговал его отец. В течение нескольких лет учился у известных живописцев того времени: Хаджи Ага Мирзы, Ака Эмами, Исы Бахадори. После окончания Исфганской академии изящных искусств Ф. отправился в Европу для изучения работ великих западных художников. И хотя он многое перенял у известных европейских мастеров прошлого, в его творчестве в первую очередь прослеживаются национальные традиции персидской миниатюры, восточный мистицизм, без к-рого, по мнению художника, иранская живопись не достигнет подлинного развития. Миниатюры Ф. демонстрировались на 37 персональных и 62 коллективных выставках во многих музеях Европы, Азии, Америки, получали престижные награды по



Фаршчян М. «Пятый день творения»

всему миру. С 2000 художник работал над созданием энциклопедии иранского и исламского искусства. Медаль первой степени за достижения в области искусства и культуры, присуждённая Ф. президентом Ирана Акбаром Хахеми в 1995, стала данью уважения заслуг художника. Сюжеты картин мастера, впитавших в себя всё огромное богатство древнего иранского искусства миниатюры, навеяны классической поэзией, философией и мистикой.

Фаттори Джованни (*Fattori Giovanni*) (6.9.1825, Ливорно, — 30.8.1908, Флоренция), итальянский художник

» Родился в семье торговца. Учился у Дж. Бальдини в Ливорно, во Флоренции в художественной школе Дж. Беццуоли, затем в 1846–49 во флорентийской Академии искусств. Участвовал в Революции 1848–49. Первоначально



Фаттори Дж. «Итальянский лагерь после битвы при Мадженте». 1861

выступал в качестве живописца исторического и батального жанра. В 1850-х, вдохновлённый творчеством художников *барбизонской школы*, Ф. стал одним из ведущих итальянских художников-пленэристов, в своих картинах отдавая предпочтение пейзажам, сельским сценам и историям военной жизни. В 1855 во Флоренции сложилась группа художников, объединённая единой творческой программой и получившая название «маккьяйоли»; в неё вошли помимо Ф. Т. Синьорини, С. Лега и др. Ведущий мастер направления «маккьяйоли», Ф. писал масштабные ба-

тальные полотна («Итальянский лагерь после битвы при Маджене», 1861, Флоренция, галерея Питти), небольшие бытовые сценки и этюды, отмеченные жизненной непосредственностью, лаконичной сдержанностью колорита и свободой живописной манеры («В дозоре», Рим, коллекция Мардзотто), острохарактерные портреты («Старик-табунщик», 1882, Милан, коллекция Фальк). В 1873 Ф. побывал в Риме. Результатом этой поездки стали несколько работ, обративших на себя внимание критики. В середине 1880-х Ф. уже являлся признанной величиной в артистическом мире Италии. После 1884 художник в своём творчестве уделял больше времени гравюре и офортам, чем классической живописи. С 1886 преподавал в Академии художеств во Флоренции, в 1888 получил звание почётного академика Болонской академии. Кульминацией этого неуклонного движения к славе и почёту стало присуждение Ф. золотой медали на Всемирной выставке в Париже в 1900.

Фаюмские портреты, см. *Файюмские портреты*

Фёдерс, Федер, Феддерс Юлий (*Feders Jūlijs*) Янович (Иванович) [7(19).6.1838, Кокенгаузен, ныне Кокнесе, Латвия, — 19.1(1.2).1909, Нежин, ныне Черниговской обл. Украины], латышский художник

» В 1856—62 обучался в С.-Петербургской Императорской академии художеств; в эти годы сложились его связи с И.И. Шишкиным. В 1860 был удостоен малой серебря-

ной медали за валаамские этюды, в 1862 — второй серебряной медали, в 1863 — «за хорошее познание пейзажной живописи» получил звание неклассного художника (см. в ст. *Классный художник*). По окончании академии преподавал рисование и черчение в учебных заведениях в Елгаве (1864—75), Белгороде (1876—86) и С.-Петербурге (1886—98). Работал преимущественно в жанре пейзажа. Ф. — один из первых латышских художников, в чьих картинах с полнотой, разнообразием и мастерством запечатлелись картины национальной природы: «Развалины Кокенгаузена в Лифляндии» (1867), «Вид Лифляндии» (1867), «Ручей» (1873), «Лесной вид в Лифляндии» (1874), «Кладбище самоубийц» (1875), «Норвежский вид» (1875), «Лес» (1875). В 1872 Ф. присвоили звание классного художника 2-й степени, в 1875 — звание классного художника 1-й степени. Приобретённая к этому времени материальная независимость позволила художнику путешествовать по России, привозя из поездок множество зарисовок, эскизов и потенциальных пейзажей с видами Харькова, Белгорода, Кавказа, Малороссии. Писал также портреты. С 1880 академик живописи.

Федоровский Фёдор Фёдорович [14(26).12.1883, Чернигов, ныне Украина, — 7.9.1955, Москва], российский театральный художник

» Народный художник СССР (1951). Действительный член (с 1947) и вице-президент (1947—53) Академии художеств СССР. Учился в Московском Строгановском центральном художественно-промышленном училище (1902—07). Участник (1913—14) антрепризы С.П. Дягилева в Париже и Лондоне. Заведующий художественно-постановочной частью, затем главный художник Большого театра в Москве (1927—29 и 1947—53). Творчество Ф. целиком связано с музыкальным театром, он тяготел к героико-эпическим темам и напряжённой динамике цветового решения живописно-объёмной декорации. Художественная критика 1930-х недооценивала творчество Ф., в 1940-е оно получило широкое признание. Особое внимание он уделял красочным костюмам персонажей, их гриму. Художник оставил большое количество живописных эскизов декораций (холст, масло), относящихся к 1933 и 1943, и обширную серию картонов, выполненных гуашью, углём, акварелью, сангиной (ныне — Москва, Театральный музей им. А.А. Бахру-



Федоровский Ф.Ф. Костюм к опере «Князь Игорь» А.П. Бородин. 1934



Федерс Ю.Я. «Запущенный сад». 1887

шина). Основные работы в театре: в Большом театре (Москва) — «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (1927, 1948), «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова (1932), «Князь Игорь» А.П. Бородин (1934, 1953), «Садко» Римского-Корсакова (1935, 1950), «Великая дружба» В.И. Мурадели (1947), «Хованщина» Мусоргского (1949); в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова — «Иван Сусанин» М.И. Глинки (1939), «Емельян Пугачёв» М.В. Ковала (1942), «Псковитянка» Римского-Корсакова (1952). Работы в других жанрах: оформление сцены Большого театра к 10-летию Октябрьской революции (1927), занавес Большого театра (1935), проект рубиновых звёзд на башнях Московского Кремля (1936), оформление 8-го Всесоюзного съезда Советов (1936), панорама «Дружба народов» на выставке в Нью-Йорке (1939), эскизы костюмов Русского хора А.В. Свешникова (1943) и др. Государственная премия СССР (1941, 1943, 1949, 1950, 1951).

Федоскинская миниатюра, традиционный российский народный художественный промысел миниатюрной росписи лаковых изделий

» Федоскино — ныне село в Мытищинском районе Московской области, крупный центр производства русских художественных лаков. В 19 в. в сёлах Данилково и Федоскино (позже слились) предприниматели П.И. Коробов и продолживший его дело П.В. Лукутин создали школу миниатюрного письма маслом по лаку, перламутру, сусальному золоту и серебру (сцены катания на тройках, чаепития, русской пляски, копии картин и портретов). В 1910 была образована «Федоскинская кустарная артель бывших мастеров фабрики Лукутина». Преемственная связь с наследием лукутинских лаков определила традиционность приёмов и стиля артели. Однако работа по образцам, предоставленным земством и отражающим стилизаторские поиски в художественной промышленности модерна (подражание фарфоровой росписи с мотивами цветов и птиц; силуэтные изображения на золотом фоне, варианты византийской и древнерусской миниатюры), противоречила сложившейся в промысле народной традиции яркой декоративной росписи с реалистической изобразительностью. Эта традиция стала возрождаться в 1920-х. Особую линию в Ф. м. представлял натюрморт — живописные компози-

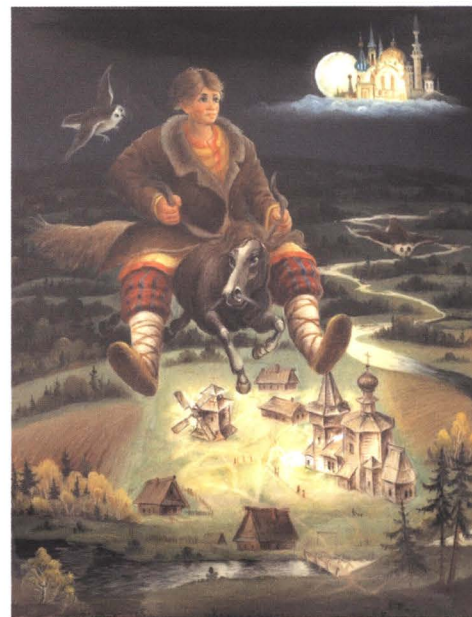
ции из цветов, овощей и фруктов, иногда с бабочками и птицами. Пластичность, богатые декоративные эффекты отличают эту роспись на чёрном фоне (мастера А.А. Кругликов, В.С. Бородин, И.С. Семёнов). Продолжателем традиций мастерской Вишняковых был А.Г. Вишняков, мастер декоративного натюрморта и пейзажа, расписывавший как изделия из папье-маше, так и жестяные подносы. В 1931 в Федоскине была создана профессионально-техническая школа. В 1940-х в артели работали её воспитанники Г.К. Точёнов, М.Г. Пашинин, В.Д. Липицкий, А.С. Страхов, М.С. Чижов, чьё творчество определило развитие Ф. м. в 1950—60-х. Наряду с традиционными лукутинскими сюжетами утвердились сказки, бытовой жанр, пейзаж. В настоящее время сохраняется чёрная лаковая основа живописи на папье-маше, живопись «по-плотному» и «по-сквозному» на перламутре, сусальном золоте и серебре. Для работ молодых художников Федоскина характерны декоративная тонкость, продолжение орнаментальных традиций.

Федотов Павел Андреевич (22.6.1815, Москва, — 14.11.1852, С.-Петербург), российский художник

» Не получил законченного художественного образования и может считаться самоучкой. Родился в семье мелкого чиновника. В 1826 поступил в московский Кадетский корпус, где занимался настолько прилежно, что за успехи был при выпуске зачислен в гвардию. Начав службу в лейб-гвардии Финляндском полку (1834), Ф. проявил себя как примерный офицер и мог рассчитывать на удачную карьеру, однако страсть к искусству перевернула его жизнь. Ещё кадетом Ф. увлёкся рисованием: писал карикатуры и портреты друзей. Посещение вечерних классов при С.-Петербургской Императорской академии художеств и настойчивая самостоятельная работа расширили его возможности и пробудили желание стать художником. Некоторое время он пытался совмещать творчество со службой, исполняя картинки из жизни военных, но после мучительных колебаний он вышел в отставку (1844). В результате своего отчаянного поступка Ф. лишился не только карьеры, но и надёжного источника существования. На жизнь и немалые профессиональные расходы у него была только скромная пенсия, половину которой он отсылал родным, бедствовавшим в Москве. Живя в аскетическом



Федоскинская миниатюра. Антонов В. Шкатулка «Боярыня»



Федоскинская миниатюра. Борисов А. Шкатулка «Конёк-Горбунук»

уединении, трудясь без устали, он затеял серию сатирических нравоучительных рисунков, предполагая впоследствии перевести их в картины, по примеру английского художника У. Хогарта. Однако, охладев к своему замыслу, исполнил только 8 рисунков, а сюжет одного из них использовал в первой своей картине — «Свежий кавалер» («Утро чиновника, получившего первый крестик», 1846, Москва, Государственная Третьяковская галерея). Для этого он в течение года само-

Федотов

Павел Андреевич



«Сватовство майора»

1848 год
Холст, масло,
58,3 × 75,4 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

Федотов дал русской живописи жанровую картину с развитым сюжетом, обострённым конфликтом, многосложным драматургическим действием. Это особенно ощутимо в «Сватовстве майора». На полотне запечатлена сцена из самой жизни. В комнате купеческого дома происходят последние спешные приго-

товления к встрече жениха. Со свойственной ему остротой и юмором Федотов подметил в изображаемом событии и в каждом из действующих лиц самое характерное, самое типичное. Он выбрал самый напряжённый момент, когда все чувства и помыслы персонажей обнажились, проявившись со всей полнотой.



◀ Тип маменьки на картине Федотова великолепен. Это настоящая, дородная «хозяйка купца» в шелковом платье золотого цвета с голубой ниткой. Не найдя модного чепца, она покрыта по-старинному, сизым платочком. Она не выглядит ни суровой властной купчихой, ни забитой женой купца-самодура: обычная простоватая женщина, так и не научившаяся носить «барские» платья. С притворной строгостью, но твердой рукой мать хватается дочь «за хвост».



Одетый по-парадному — в мундире, при сабле и в сиянии «густых» штаб-офицерских эполет, майор стоит в соседней комнате, подкручивая усы и готовясь к решающему объяснению. Один из знакомых Федотову офицеров сам вызвался служить натурой для жениха.



◀ Кухарке, сидельцу из винной лавки и приживалке досталось самое темное место в углу картины. Кухарка выставляет на стол горячую кулебяку, сиделец ещё возится с бутылками, а приживалка, высунувшаяся в дверь и потому присутствующая в картине как бы наполовину, обнаруживает крайнюю степень неосведомленности — расспрашивает, что произошло. Сиделец выразительно указывает ей на соседнюю комнату, где на пороге в ожидании стоит жених.



Художником мастерски использованы тонкие цветовые соотношения и переходы тонов для передачи прозрачности легкой ткани и блеска шелка платья невесты.

Настоящим героем картины является купеческий быт, простоватый, но основательный. Огромную роль играет натюрморт — вещи не просто комментарий к событию, они обретают самоценную роль. Художник подчеркивает устойчивость купеческого уклада, живописуя добротные предметы: посуду, расписные скатерти и потолки, подсвечники и люстру. Поднос с бокалами и шампанским по-простецки, на скорую руку, приткнут прямо на стуле.



стоятельно освоил технику масляной живописи. Необходимую практику Ф. получал по-своему — делая очень маленькие (ок. 20 см по высоте) портреты друзей и знакомых. Здесь он интуитивно набрёл на незнакомый тому времени жанр портрета-этюда, к-рый распространится лишь в конце 19 в. Такие портреты он продолжал исполнять и позднее; нек-рые из них, напр. «Портрет Н.П. Жданович за клавином» (1849, С.-Петербург, Государственный Русский музей), признаны выдающимися. Картина «Свежий кавалер» — первое в русской живописи произведение *бытового жанра*, впоследствии породившее немало подражаний. Она примечательна реалистической точностью в изображении действительности. Всё же в её замысле ещё заметна прямолинейная назидательность («поучать обличая»), в построении — перегруженность и нек-рая карикатурность, а в цвете — пестрота и перечерченность. Но уже в следующей картине — «Разборчивая невеста» (1847, Третьяковская галерея), — представляющей собою иллюстрацию к басне И.А. Крылова, Ф. продемонстрировал отличное владение живописью и тонкость психологических характеристик. К.П. Брюллов, чей авторитет был неоспорим, одобрил обе картины и помог Ф. ценными советами. Вершиной творчества Ф. и самым известным его произведением стала



Федотов П.А. «Портрет Н.П. Жданович за клавином». 1849

третья картина — «Сватовство майора» (1848, там же). По-своему используя опыт академической жи-

вописи, художник сумел так построить композицию, что изображённая сцена выглядела естественно и одновременно по-театральному выразительно. Персонажи и отношения между ними были психологически точны и убедительны. Добрый юмор и сочувствие людям перекрывали ноту сатирического осуждения, а высочайшее совершенство живописи заставляло наслаждаться изображением. Метод работы над реалистической картиной, открытый Ф. в «Сватовстве майора», надолго вошёл в практику русских художников. Осенью 1848 Ф. представил эту картину Совету Академии художеств и получил за неё звание академика «по живописи домашних сцен». Год спустя она была показана вместе с двумя первыми картинами на трёхгодичной выставке АХ и имела истинно сенсационный успех, зрители не отходили от неё. Не меньший успех она имела и в Москве, где Ф. провёл четыре месяца в начале 1850. Там же он успел закончить и свою следующую картину — «Завтрак аристократа» («Не в пору гость», 1849–50, там же). Триумф «Сватовства майора» был высшей точкой в жизни художника. Последние два года существования Ф. достаточно загадочны. Доброжелательный и общительный по приро-



Федотов П.А. «Разборчивая невеста». 1847

де, он замкнулся в одиночестве, безуспешно пытаясь бороться с нуждой. Потерпели неудачу попытки репродуцировать с помощью литографии собственные картины и издать серию своих великолепных иронических рисунков на темы городской жизни. В то же время, как бы торопясь высказаться, Ф. лихорадочно работал над несколькими картинами, в к-рых ставил задачи, совершенно новые для него самого и для всей русской живописи. Большинство из них объединяло стремление художника выйти за пределы непосредственно видимого глазом и объяснимого рассудком. Вот почему к ним в той или иной мере приложимо понятие «фантастический реализм». Картину «Вдовушка» он исполнил в разных вариантах (1851–52, первый вариант — Ивановский областной музей, два других — Третьяковская галерея), упорно и последовательно стремясь к волновавшей его цели — показать в сломленной несчастьем женщине неземное, подобное ангелу, существо, поднимающееся над земными страстями и страданиями. В картине «Анкор, ещё анкор!» (1851–52, Третьяковская галерея) художник передал всю нелепость лишённого смысла существования, губящего человеческую душу. В картине «Игроки» (1852, Киев, Музей русского искусства) Ф. попытался изобразить происходящее не объективно, а с точки зрения проигравшегося героя, к-рому его партнёры кажутся страшными фантомами. В подготовительных рисунках к этой работе он предвосхитил искания художников конца 19 — начала 20 в. (в частности, М.А. Врубеля). Написав между делом прямо из окна комнаты свой единственный пейзаж «Зимний день. 20-я линия Васильевского острова» (ок. 1851, Русский музей), Ф. и в нём явился вестником будущей реалистической пейзажной живописи. Постоянная нищета, многолетнее переутомление, нервное напряжение и крушение прекрасных иллюзий сказались роковым образом. Весной 1852 у Ф. обнаружили признаки психического расстройства. В июне его поместили в частную лечебницу, в сентябре перевели в казённую больницу, но здоровье ухудшалось, и вскоре художника не стало. Имя Ф. всегда почиталось высоко, но гл. обр. за ранние работы и особенно за «Сватовство майора», в к-ром он впервые решительно проложил реальности дорогу в русскую живопись, став родоначальником бытового жанра и предшественником художников-передвижников, явившихся четверть века спустя.



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

Фейгин Моисей Александрович (23.10.1904, Варшава, — 26.4.2008, Москва), российский художник

» Из семьи мелкого торговца. В годы Первой мировой войны 1914–18 семья переехала в Москву. В 10 лет начал учиться рисунку у художника А.Э. Миганаджиана. В 1921–27 обучался во Вхутемасе — Вхутеине (Москва) у А.А. Осмёркина, Л.С. Поповой, И.И. Машкова. В 1926 вступил в общество «Бытие», в 1927 вышел из него и вступил в общество «Крыло», с 1928 — в Обществе московских художников, с 1932 — в Московском областном союзе художников. В 1928–29 служил в Красной армии. В годы гонений на «формалистов» работал политическим портретистом (создавал изображения вождей), одновременно продолжая собственные поиски в искусстве. Во время Великой Отечественной вой-



Фейгин М.А. «Песнь Солнцу»

ны 1941—45 служил в запасном полку. Среди живописных работ разных лет — натюрморты, обобщённые до метафоры. В графических листах Ф. возвращался к образам, воплощённым ранее в живописи. Художник часто использовал технику коллажа с последующим наложением красочного слоя на поверхность инородных живописи материалов (напр., фольги). В феврале 2008 Ф. был занесён в Книгу рекордов Гиннеса как «Самый старый работающий профессиональный художник мира».

Фёйербах Ансельм (*Feuerbach Anselm*) (12.9.1829, Шпайер, земля Рейнланд-Пфальц, — 4.1.1880, Венеция), немецкий художник, соединивший в своём творчестве черты романтизма и раннего символизма

» Внук криминалиста А. Фейербаха, сын археолога, племянник философа Л.А. Фейербаха. С 1836 занимался в Университете Фрейбурга. В 1845—48 учился в Академии художеств в Дюссельдорфе, в 1848—50 — в Академии художеств в Мюнхене, где увлёкся исторической живописью. В 1850 некоторое время посещал Академию художеств Антверпена. В 1851—54 занимался в ателье Т. Кутюра в Париже, испытал его влияние, интересовался живописью Г. Курбе. В 1855—73 жил в основном в Италии. Сначала работал в Риме, где имел мастерскую, посетил Падую, Венецию, Флоренцию, Болонью. В 1873—76 преподавал в Академии художеств в Вене, как профессор живописи руководил классом исторической живописи. Посетил Карлсруэ. С 1876 постоянно жил в Венеции. Начиная как портретист («Мужской портрет», 1851, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пуш-

кина), часто писал автопортреты (1851—52, Карлсруэ, Кунстхалле; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), придавая образу внешнюю театральность поз и аксессуаров. В 1852, следуя традиции романтиков, обратился к восточным темам, создав серию полотен к «Дивану» И.В. Гёте («Хафиз в парижском кабачке», Мангейм, Кунстхалле; «Хафиз у фонтана», Мюнхен, галерея Шака). В этих работах 1850-х проявился интерес к разработке колорита под влиянием живописи Э. Делакруа и Г. Курбе. В созданных в Италии картинах «Горный ручей» (1865, Винтертур, собрание О. Рейнхардта) и «Водопад» (1856, Мангейм, Кунстхалле) пейзажные мотивы выглядят несколько искусственно и декоративно, что свидетельствует о влиянии манеры Кутюра. Гораздо более самостоятелен пейзаж «Вид порта Анцио» (1866, Карлсруэ, Кунстхалле), в к-ром заметно овладение приёмами пленэрной живописи. Познакомившись в Италии с произведениями мастеров Возрождения, художник нередко вдохновлялся их полотнами, заимствуя и как бы перефразируя понравившиеся ему детали. Форму поэтической имитации итальянских образцов обретают исполненные в Риме картина «Пьета» (1863, Мюнхен, галерея Шака), написанные по венецианским и римским впечатлениям «Семейная сцена» (1866, Мюнхен, галерея Шака) и «Поэзия музыки» (1856, Карлсруэ, Кунстхалле). Подобные отсылки к наследию великих мастеров прошлого нашли затем развитие в приёмах символистов. Многие произведения Ф. отмечены влиянием академической и салонной живописи середины 19 в. В полотне «Пир Платона» (1868—69, Карлсруэ, Кунстхалле) популярный для времени сюжет из античной истории трактован как бытовая сцена. Ста-

тике фигур и искусственности антуража античной виллы вторят здесь сухость композиции и отвлечённость колорита. Под влиянием идеальных портретных образов *назарейцев* исполнены картины «Портрет Нанны Ризи» (1861, Штутгарт, Музей земли Вюртемберг; 1864—65, Карлсруэ, Кунстхалле) и «Играющая на мандолине» (1865, Эссен, частное собрание). В живописи Ф. 1870—80-х с особой силой проявился поиск возвышенного художественного идеала, связанный с общими тенденциями немецкого искусства последней трети 19 в. — т. н. эпохи грюндерства. Художник апеллирует к искусству романтиков, в часто варьируемых картинах с образами Данте («Данте и равенские дамы», 1858, Карлсруэ, Кунстхалле; «Смерть Данте», 1858, Шпее, Картинная галерея), Медеи («Медее», 1870, Мюнхен, Новая пинакотека), Ифигении («Ифигения», 1870, Винтертур, собрание О. Рейнхардта; 1871, Дармштадт, Музей земли Гессен) воплощается тема судьбы, жертвенности, человеческих переживаний. Исполненные в холодной колористической гамме, приближенные к бытовой живописи сцены не лишены театрального пафоса, присущего салонной живописи на романтический сюжет. В позднем полотне художника «Поле блаженства» (1877, Винтертур, собрание О. Рейнхардта) с изображением Аполлона в окружении мифологический сюжет призван создать некую иллюзию романтического мира мечты о прекрасном золотом веке, получившей развитие в живописи символистов. В написанных для Национального музея Нюрнберга в 1878 фресках «Кайзер Людвиг дарует привилегии Нюрнбергской галереи» и «Кайзер Максимилиан II в Нюрнберге» росписи плафона зала Академии художеств в Вене («Падение титанов», 1874—79), трактованные в манере академической живописи исторические и мифологические сцены выглядят статично и велеречиво. Будучи тесно связанным с живописью немецких романтиков, искусство Ф. вместе с тем во многом предвещало направление поисков художников-символистов.

Фейнингер Лионель (*Лайонел*) (*Feininger Lyonel*) (17.7.1871, Нью-Йорк, — 13.1.1956, там же), немецко-американский художник

» Родители Ф. были музыкантами и учили его игре на скрипке. В 1887 он отправился в Германию, чтобы завершить своё музыкальное образование, но вскоре оставил музыку и целиком посвятил себя изо-



Фейербах А. «Медее». 1870

бразительному искусству. Учился в Гамбурге, Берлине и Париже, в 1893 начал делать карикатуры для берлинских сатирических изданий. По возвращении в Париж в 1906 открыл для себя кубистическую живопись (см. *Кубизм*). С этого времени Ф. оставил рисунок ради живописи. В 1911 он познакомился с Р. Делоне, чьё влияние на развитие его творчества оказалось решающим. В эти годы его искусство развивалось в контексте интернационального модерна: вытянутые фигуры, японские элементы, музыкальность линий и диссонирующие цветовых аккордов («Нетерпеливая», 1907, Нью-Йорк, собрание миссис Фейнингер; «Мятеж», 1910, Нью-Йорк, Музей современного искусства). В 1912 он познакомился с художниками группы «Мост» и вступил в контакт с К. Шмидт-Ротлуффом. В 1913 вместе с Ф. Марком, П. Клее и В.В. Кандинским принимал участие в выставках группы «Синий всадник» в Мюнхене и Берлине. В дальнейшем в искусстве Ф., лишённом литературности и повествовательности, появились черты футуристической романтики. Аналитический кубизм наполняется пластическим воздухом, в котором формы и пространства взаимопроникают и растворяются в динамическом колорите («Корабль», 1913, Детройт, Институт искусств; «Автопортрет», 1915, Университет Хьюстона). В 1917 в берлинской галерее Штурм прошла первая персональная выставка Ф. В 1919—33 он преподавал живопись и гравюру в Баухаузе сначала в Веймаре, а затем в Дессау. Зимой 1918—19 Ф. исполнил более ста гравюр на дереве. Занятия ксилографиями предопределили упрощение организации пространства в его произведениях («Прогулка», 1918, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Вскоре крупные чёрные массы и редкие линии, короткие и беспорядочные, уступили место настоящим сетям из параллельных и сходящихся линий, достаточных для того, чтобы создать иллюзию объёмности («Собор», гравюра для первого «Манифеста» Баухауза, 1919). Будучи директором гравюрной мастерской Баухауза (1919—24), Ф. исполнил несколько серий гравюр и почтовых открыток. В 1924 вместе с В.В. Кандинским, П. Клее и А.Г. Явленским основал просуществовавшую очень недолго группу «Четверо синих», наследовавшую традиции «Синего всадника». На смену архитектурной тематике пришли марины и деревенские и городские пейзажи, а хрупкая организация планов подверглась стилизации и была сведена к горизонтальному построению

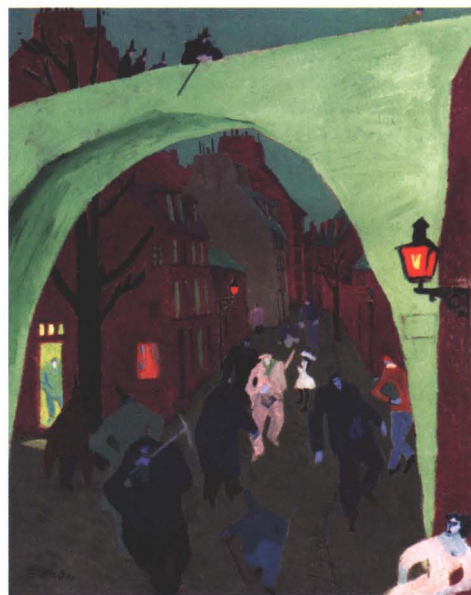


Фейнингер Л. «Денштедт». 1917

(«Пароход „Один“», 1924, Халле, музей; серия «Гельмерода», 1926, Эссен, музей Фолькванг; «Кольберг», 1930, там же). Когда в 1933 Баухауз был закрыт, а Ф. назван национал-социалистами представителем «дегенеративного искусства», он вернулся в США (1937). В произведениях художника, созданных в Америке, тема архитектуры вновь вышла на первый план (особенно серия «Манхэттен», Нью-Йорк, Музей современного искусства), но она по-прежнему была пронизана поэтичностью. Формы стали почти невесомыми, так что сквозь их оболочку виден внутренний духовный смысл искусства Ф., к-рый можно определить как осознание человеческого бессилия и ничтожности перед лицом природы. Увлечённый литографией, Ф. создал в этой технике множество пейзажей («Дорфкирхе», 1954; «Манхэттен II», 1951, Лугано, собрание Кеттерера), в к-рых цветовые пятна неопределённых очертаний покрывают очень плотную конструкцию из тонких и всегда прямых линий. Практически неизвестный во Франции, он, по возвращении в Соединённые Штаты, получил истинное признание.

Фейт Ян (Fyt Jan) (15.3.1611, Антверпен, — 11.9.1661, там же), фламандский художник

» Наряду с Ф. Снейдерсом, Д. Сегерсом и Я. Брейгелем Старшим («Бархатным») Ф. является главным представителем фламандской



Фейнингер Л. «Зелёный мост». 1910

живописи цветов и натюрмортов 17 в. Менее декоративный и более разнообразный, чем Снейдерс, он писал картины небольшого размера, был более лиричен и живописен. Виртуозный мастер *лессировок*, одновременно мягких и точных, и светотеневых контрастов; чарующий иллюзионист (см. *Иллюзионизм*), мастерски создающий впечатление материальности и скульптурной пластичности предметов; волнующий драматург, представляющий предметы на фоне облачного и вибрирующего неба, —



Фейт Я. «Натюрморт на берегу моря». 17 век

Ф. придал традиционным мотивам (охотничьим трофеям, дичи, охраняемой собаками, десерту, гирляндам цветов и фруктов) барочный динамизм и патетику, близкую Г. Курбе (в этом искусство Ф. сильно отличается от скрытого рубенсизма Снейдерса). Но из достаточно монотонного ряда образов он сумел создать большое искусство. Ф. примерно также соотносится со Снейдерсом, как А. ван Дейк и Я. Йорданс с П.П. Рубенсом. Вместе с тем по своей трактовке светотени, отказу от светлых тонов и иллюзи-

онизму он близок голландским живописцам (Я.Д. де Хем, А. ван Бейерен, Я. Веникс) и предвосхищает таких французских мастеров 18 в., как анималисты А.Ф. Депорт и Ж.-Б. Удри и, особенно, Ж.-Б.-С. Шарден. Ф. учился сначала в Антверпене у Х. ван ден Берха (1621–22), а затем поступил в мастерскую Снейдерса, к-рому он и обязан своим образованием и своей художественной ориентацией, хотя в своём развитии он и отошёл от пышного стиля учителя, стремясь всегда к более чёткой и

графичной композиции и гармонии ярких, но светлых тонов. В 1629–30 Ф., при финансовой поддержке Снейдерса, стал мастером, а затем совершил путешествие в Париж (1633–39) и Италию, в частности, в Венецию и Рим. В 1641 он вернулся в Антверпен и больше не покидал этого города. Знаменитый и почитаемый при жизни, Ф., однако, имел мало учеников, но зато множество подражателей. Кроме того, подобно многим фламандским художникам, Ф. часто сотрудничал с другими художниками, к-рые писали в его картинах фигуры. В творчестве Ф., столь разнообразном (его излюбленными темами были орлы и охотничьи собаки, изображённые всегда в реалистичной манере, а также вазы с цветами и фруктами) и весьма обильном (более 160 картин, подписанных и датированных 1641–61), трудно распознать чёткую стилистическую эволюцию. Его произведения широко представлены в большинстве крупных музеев мира. Среди его шедевров и наиболее характерных для него картин следует назвать большую композицию «Трапеза орлов» (Антверпен, Королевский музей изящных искусств) и такие картины, как «Мёртвый павлин» (Роттердам, музей Бойманса–ван Бёнингена), «Кот, наблюдающий за мёртвыми птицами» (Милан, пинакотекка Брера), «Битва петуха с индюком» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Творчество Ф.



Фейт Я. «Птичий концерт». 1658

изобилует также небольшими, но очень изящными натюрмортами, лучшим из которых является «Фрукты и животные» (Вена, Музей истории искусств). Мотивы этих натюрмортов очень просты: свернувшийся в клубок кот, кролик, битая дичь, грибы (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), цветы на треснувшем камне, на тёмно-коричневом фоне, — здесь сконцентрировано всё поэтическое спокойствие и реалистическая магия искусства Шардена (Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Гаага, Маурицхейс). Особо следует отметить этюд «Две лошади в фас на фоне пейзажа» (Брауншвейг, музей герцога Антона-Ульриха). Плодовитый гравёр, Ф. был и знаменитым рисовальщиком, особенно известным по серии рисунков на цветной бумаге (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; этюд «Собаки» — Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Эти рисунки выполнены в живописной технике, к-рая иногда напоминает Удри и свидетельствует о бесспорном таланте такого независимого и очень индивидуального художника, каким был Ф.

Феликсмюллер Конрад (*Felix-müller Conrad*) (наст. имя и фам. *Конрад Феликс Мюллер, Conrad Felix Müller*) (21.5.1897, Дрезден, — 24.3.1977, Берлин), немец-

кий художник-экспрессионист, один из ярких представителей течения «Новая вещественность»

» В 1911—12 изучал рисование в художественной школе Дрездена, в 1912 поступил в Дрезденскую академию искусств. С 1915 начал работать как свободный художник. В 1917, в период Первой мировой войны 1914—18, был призван на военную службу санитаром, попал в плен. В 1918 стал членом комитета пропаганды Социалистической группы работников умственного труда Дрездена, в 1919 — членом «Ноябрьской группы» в Берлине и основателем группы «1919» дрезденского общества художников «Сецессион». Создал в живописи особый язык экспрессии, соединив немецкий экспрессионизм с традициями импрессионистическими. В 1918—22 состоял членом Коммунистической партии Германии. В 1923—33 Ф. много и плодотворно работал, выставки его произведений проходили по всей Германии. В 1934 переехал в Берлин. В 1937—38 творчество Ф. было причислено национал-социалистами к «дегенеративному искусству», 151 картина была уничтожена. После Второй мировой войны 1941—45 Ф. восстанавливал жильё (его дом в Берлине был разрушен) и рабочее ателье в заброшенном сарае в Таутенхайне близ Лейпцига. С 1951 профессор в

университете Галле на педагогическом факультете. С 1964 жил в Восточном Берлине (ГДР) и временами в западноберлинском районе Целлендорф. В эти годы многочисленные выставки Ф. прошли в Германии и за её пределами. Избранные произведения: «Автопортрет» (1920), «Ханна и Соня» (1921, частное собрание), «Рабочие, возвращающиеся домой» (1921, Берлин, частное собрание), «Рабочий под дождём» (1922, частное собрание), «Смерть поэта Вальтера Рейнера» (1925, Лос-Анджелес, Музей искусств), «Портрет Макса Либермана» (1926), «Металлургический завод в Хаспе, ночью» (1927, Вупперталь, музей ван-дер-Хойдт), «Мальчик, продающий газеты» (1928, Альтенбург, Государственный музей Линденау), «Влюблённые в Дрездене» (1928, Дрезден, галерея Новых Мастеров).

Фельдман Валентин Августович (4.3.1864, близ С.-Петербурга, — 26.7.1928, Киев), украинский художник, архитектор

» Учился в С.-Петербургской Императорской академии художеств (1882—89) на архитектурном отделении, постигал технику акварельной живописи у Н.А. Гоголинского, изучал работы Л.О. Премацци. В 1891—1905 жил в Севастополе, спроектировал и построил дворец главного командира Черноморского флота. В 1905 переехал в Харьков, преподавал в Технологическом институте. С 1910 жил в Киеве, преподавал в Политехническом и Архитектурном институтах. Автор книг «Свет и чистота красок в живописи», «Заметки по вопросам акварельной живописи». В 1894 совершил путешествие в Турцию и Египет, в 1914 — в Италию. Действительный член *Общества русских акварелистов* (1880—1918), Общества художников-киевлян (1914—19), член-учредитель Киевского товарищества художников (1916—18). С 1890 почти ежегодно участвовал в выставках акварельной живописи в С.-Петербурге, Севастополе, Харькове, Киеве, Одессе. Писал натюрморты и украинские пейзажи.

Феодосий Изограф (ок. 1470 — первая четверть 16 в.), русский книгописец, иконописец, миниатюрист

» Первый отечественный гравёр. Сын русского иконописца Дионисия, брат иконописца Владимира. В 1500—02 вместе с отцом и братом участвовал в росписи церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, что в Белозёрском



Феликсмюллер К. «Портрет Георгетты Мари». 1921

крае, церкви Успения Божией Матери в Иосифо-Волоколамском монастыре, Богородичного храма в Ферапонтовом монастыре. Некоторые из исполненных этими иконописцами фресок сохранились до наших дней. Самостоятельная работа Ф. И. уже во главе артели художников — фрески Благовещенского собора Кремля 1508. В нач. 16 в. Ф. И. был ведущим живописцем Московской Руси. Велик его вклад и в развитие древнерусского книжного искусства. Из мастерской Ф. И. вышли многие прославленные шедевры — напр., «Четвероевангелие» (1507) и «Слова Григория Богослова» (кон.

15 в). Нарушив существовавшие в то время каноны, мастер впервые ввёл в миниатюры орнаментику. Для книжного творчества Ф. И. характерны тонкость рисунка, чистые и радостные краски, лёгкость и ощущение воздуха. Заставки и инициалы Ф. И. с мотивами вьющейся ливы и травного орнамента легли в основу «широколиственного» орнамента первопечатных книг И. Фёдорова. Ф. И. изготовил в своей мастерской первую глубокую гравюру на меди.

Феофан Грек (ок. 1340 — около 1410), византийский и русский иконописец, миниатюрист и мас-

тер монументальных фресковых росписей

» Первый из русских живописцев, о котором сохранились летописные источники. Относится к крупнейшим мастерам Средневековья. Его работы, исполненные в Византии, не сохранились. Все известные его произведения были созданы на Руси и для Руси, где он прожил более тридцати лет. Немногочисленные сведения о Ф. встречаются в московских и новгородских летописях, но особую ценность представляет письмо, написанное около 1415 московским духовным писателем и художником Елифаном Премудрым архимандриту тверского Спасо-Афанасиева монастыря Кириллу. Из послания известно, что Феофан, «родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец», расписал более 40 каменных церквей в Константинополе, Халкидоне, Галате, Кафе (Феодосии), а также на Русской земле. В Новгородской III летописи первая работа Ф. Г. упоминается под 1378. Здесь говорится о росписи им новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине-улице — единственной дошедшей до наших дней работе мастера, имеющей документальное подтверждение. Фрески церкви сохранились фрагментарно, поэтому восстановить систему её росписи можно лишь частично. В куполе храма изображена полуфигура Христа Пантократора, окружённая архангелами и серафимами. В барабане — изображения праотцев, среди которых Адам, Авель, Ной, Сиф, Мельхиседек, Енох, пророки Илия, Иоанн Предтеча. На хорах в северо-западной угловой камере (Троицкий придел) изображения сохранились лучше. Придел расписан изображениями святых, композициями «Богородица Знамение с архангелом Гавриилом», «Поклонение жертве», «Троица». Манера Ф. Г. ярко индивидуальна, отличается экспрессивностью и темпераментом, свободой и разнообразием в выборе приёмов. Форма подчеркнута живописна, лишена детализации, строится с помощью сочных и свободных мазков. Приглушённый общий тон росписи контрастирует с яркими белильными высветлениями, подобно вспышкам молний освещающим суровые, одухотворённые лики святых. Контуры очерчены мощными динамичными линиями. Палитра мастера скупа и сдержанна, в ней преобладают оранжево-коричневый, серебристо-голубой, соответствующие напряжённому духовному состоянию образов. Ф. Г. создаёт мир, полный драматизма, напряжения духа. Его свя-



Феофан Грек. «Преображение». 1408

тые — суровые, отстранённые от всего вокруг, углубившиеся в созерцание безмолвия — единственный пути к спасению. После 1378 Ф. Г., по-видимому, работал в Нижнем Новгороде, но его росписи этого периода не сохранились. Приблизительно с 1390 он находился в Москве и недолго в Коломне, где мог расписывать Успенский собор, позже полностью перестроенный. В этом соборе хранилась и знаменитая икона «Богоматерь Донская» (на её обороте — «Успение»), позже перенесённая в Благовещенский собор Московского Кремля (ныне в Государственной Третьяковской галерее). Её исполнение некие исследователи связывают с творчеством Ф. Г. Мастер выполнил несколько росписей в Московском Кремле: в церкви Рождества Богородицы с приделом Святого Лазаря (1395), где Ф. Г. работал вместе с Симеоном Чёрным, в Архангельском (1399) и Благовещенском (1405) соборах. Последний он расписывал вместе с Андреем Рублёвым и Прокором с Городца. В Кремле Ф. Г. принимал участие в росписях казнохранилища князя Владимира Андреевича и терема Василия I. Ни одна из этих работ не сохранилась. Не исключено, что Ф. Г. участвовал в создании икон деисусного чина, находящегося в настоящее время в Благовещенском соборе. Однако, как доказано последними исследованиями, этот иконостас не является первоначальным, относящимся к 1405, и деисусный чин мог быть перенесён сюда лишь после опустошительного пожара в Кремле, случившегося в 1547. В любом случае иконы «Спас в силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Василий Великий», «Иоанн Златоуст» обнаруживают такие черты стиля и такое высокое техническое мастерство, к-рые позволяют предполагать работу великого мастера. Манера Ф. Г. в иконописи (если согласиться с тем, что иконы деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля написаны Ф. Г.) значительно отличается от фресковой. Это может быть объяснено спецификой иконописи. Образы деисусного чина внушительны и монументальны. Почти двухметровые фигуры, исполненные внутренней значительности и самоуглублённости, составляют единую композицию, подчинённую одному замыслу — воплотить благодарственную молитву святых Спасу, творцу и владыке небесных сил, и ходатайство их за род человеческий в день Страшного суда. Эта идея определила иконографическое решение и всей группы в целом, и каждого образа в отдель-

ности. Иконография чина имеет свои истоки в алтарных росписях византийских храмов и теснейшим образом связана с текстами главных молитв литургии. Подобная программа деисусного чина со «Спасом в силах» впоследствии получила распространение в русских иконостасах, но здесь она появилась впервые. В отличие от фресковой росписи образы икон не столь экспрессивны внешне. Их драматизм и скорбь словно ушли вглубь, выявляясь в мягком свечении ликов, в приглушённых цветах одежд. Каждый лик по типу и выражению эмоционального состояния ярко индивидуален, почти портретен. Контуры фигур более спокойны, в их рисунке яснее видна классическая традиция, уходящая истоками к Античности. Иконы написаны виртуозно, с использованием сложных и разнообразных технических приёмов, к-рые под силу лишь выдающемуся мастеру. Среди икон, предположительно связанных с именем Ф. Г., — «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», «Преображение» и «Четырёхчастная» (все в Государственной Третьяковской галерее).

Фёренци Карой (*Fereneczy Károly*) (8.2.1862, Вена, — 18.3.1917, Будапешт), венгерский художник

» Учился в Риме (1884), Мюнхене и Париже в Академии Жюлиана



Феофан Грек. «Иоанн Предтеча». Около 1390



Ференци К. «Красная стена». 1910

(1887–89). Член колонии художников в Надьбанье (ныне Бая-Маре, Румыния; 1896–1906). Профессор Будапештской АХ (с 1905). Один из ведущих мастеров венгерской пленэрной живописи кон. 19 — нач. 20 в., Ф. стремился к декоративной насыщенности колористических и композиционных решений. Писал жанровые сцены («Мальчики, бросающие камни», 1890; «Лесорубы, возвращающиеся домой», 1899), пейзажи, многочисленные композиции на библейские и евангельские темы. Эволюционировал от натурализма к импрессионизму, картина «Мартовский вечер» (1902, все — в Будапеште, Венгерская национальная галерея) — один из шедевров венгерского импрессионизма. С конца 19 в. жил в г. Сентендре неподалёку от Будапешта, где в настоящее время действует музей Ф., в котором выставлены его произведения, а также работы его детей-близнецов — дочери Ноэми, занимавшейся созданием гобеленов, сыновей Бени — скульптора и Валеры — живописца.

Фернандес Аলেখо (*Fernandez Alejo*) (ок. 1475, Кордова, — 1545, Севилья), испанский художник, ведущий мастер сеvilьской школы

» По-видимому, учился в Кордове, возможно, посетил Италию. В 1508 переехал в Севилью, где пользовался известностью, владел большой мастерской. Писал многочисленные (не все сохранились), нередко при участии учеников, алтарные картины для монастырей и церквей Севильи и других испанских городов (Марчены, Антекеры, Эсихи, Херес де ла Фронтерры, Вильясане да Мены, Сарагосы). Творчество Ф. концентрировало в себе особенности и противоречия живописи раннего испанского Возрождения в её андалусском варианте, развивалось под влиянием итальянских (*Перуджино*, *А. Виварини*, *Пинтуриккио*) и нидерландских (*Г. Давид*, *К. Массейс*) художников, сохраняя устойчивые на почве Испании позднеготические архиизирующие черты. В созданных Ф. картинах для огромных многочастных алтарей (ретабло) из резного раскрашенного и позолоченного дерева, украшенных скульптурой и архитектурно-декоративными мотивами, проявлялась глубокая национальная самобытность. Был приглашён в Севилью для участия в раскраске знаменитого алтаря главной капеллы собора Севильи. Об исканиях художника, следовавшего новым веяниям времени, свидетельствует ранняя картина «Хри-



Фернандес А. «Бичевание Христа»

стос у колонны» (1520, Кордова, Музей изящных искусств), где проявился его настойчивый интерес к передаче пространственной среды, в которой происходит действие. Значительная роль здесь принадлежит изображению ренессансной архитектуры не только в качестве фона, но и для того, чтобы путём её отдельных объёмных элементов создать впечатление пространства, развивающегося в глубину. В более поздней «Тайной вечере» (ок. 1520, церковь Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе) Ф. впервые в испанской живописи сосредоточил всё внимание на тщательном построении перспективы. Овладевая ренессансными законами композиции, рисунка, колорита, мастер в типичных для него изображениях святых с предстоящими всегда резко подчёркивал, как в средневеко-

вом искусстве, разномасштабность фигур, подчас сохраняющих черты позднеготической условности; он свободно соотносил между собой большие красочные плоскости с виртуозным плетением тончайшего золотого узора. Живописец ренессансного склада тяготел к гармоничным и лирическим образам (картины для собора в Севилье — «Рождество Девы Марии», «Поклонение волхвов», «Введение во храм», «Встреча Иоакима и Анны»; «Благовещение», ок. 1520, Севилья, Музей изящных искусств; погибшие в 1936 картины алтарей в Вильясане да Мена), особенно в изображении нежной и женственной Мадонны в роскошном одеянии из тяжёлой златотканой парчи («Мадонна с розой», ок. 1515–20, Севилья, церковь Санта Анна; алтарь Родриго Фернандеса де Санта-

элья, ок. 1520—23, Севилья, капелла Семинарии). Самое известное произведение мастера — «Мадонна мореплавателей» (ок. 1531, Севилья, Алькасар) — единственная в испанской живописи картина, посвящённая теме открытия мира. Заказанная Торговой палатой Севильи центральная композиция алтаря была расчищена в последние годы, что позволило составить более полное представление о колористическом даровании Ф. Редкий мотив на переднем плане — уходящее вдаль лазоревое море со множеством разнообразных кораблей — как бы олицетворяет безграничные возможности испанского флота, бороздившего океан. Выше, в небесах, под покровом Мадонны Милосердия — коленапреломлённые фигуры мореплавателей, один из них считается изображением Христофора Колумба. Широкий плащ Марии осеняет мореплавателей и охватывает также расположенных на дальнем плане краснокожих индейцев, принявших христианство. На фоне пламенеющего розового неба победно раскинут огромный чёрно-синий плащ Мадонны, облачённой в великолепное, затканное золотом платье и представленной в облике молодой цветущей женщины, излучающей доброту и благожелательность. Выдающийся талант Ф. как художника-декоратора нашёл разностороннее применение, начиная с работ над алтарём собора в Севилье до руководства живописным оформлением города по случаю прибытия в Севилью в 1526 императора Карла V.

Феррари Гауденцио (*Ferrari Gaudenzio*) (ок. 1475, Вальдуджиа, Пьемонт, — 1546, Милан), итальянский художник

» От раннего творчества Ф. сохранились лишь две фигуры ангелов из фрески, написанной в капелле Гроба Господня в Сакро-Монте в Варалло, а также панно «Распятие» (Варалло, музей). Решающее влияние на его искусство оказала поездка во Флоренцию, Умбрию и Рим. В 1507 он написал фрески в капелле Санта-Маргерита церкви Санта-Мария делле Грацие в Варалло, а в 1500-е — фрески на боковых стенах. В эклектичной композиции «Диспут» проявилось влияние Перуджино и Б. Луини, а также явные реминисценции из архитектуры Д. ди А. Браманте и гравюр А. Дюрера. В те же годы художник создал панно «Святая Анна» и «Святой Иоаким» (Турин, галерея Сабуда). В 1511 написал алтарь в технике фрески для коллегии в Ароне, в 1513 работал над циклом фресок в

церкви Санта-Мария делле Грацие в Варалло, 21 эпизод к-рого повествует о земной жизни Христа. В свою архаизирующую манеру он ввёл ренессансные и маньеристические элементы (ночные сцены и пейзажи, написанные с особой эмоциональностью); тем самым он положил начало традиции, сохранившейся в первозданном виде вплоть до таких художников 17 в., как Морационе и Танцио да Варалло. Эта манера характерна, в особенности, для полиптиха и пределлы в церкви Сан-Гауденцио в Новаре (1514—15). В большой капелле Голгофы церкви Сакро-Монте Ф. создал «Поклонение младенцу Христу» (ныне — Сарасота, музей Ринглинг), «Распятие», а также фреску «Шествие волхвов» (1526—28), к-рая позволила современным исследователям (Дж. Тестори) сделать вывод о том, что Ф. был также и скульптором. В произведениях, исполненных в Верчелли, появились популярные в то время сюжеты («Мадонна с апельсиновым деревом», 1528; фрески в церкви Сан-Кристофоро — «Сцены из жизни Марии и святой Марии Магдалины», 1520/1530—1531/1532). Такие работы, как росписи купола в Саронно (1534), алтарные картины из Каннобио и Бреры, «Рождество» из собрания Контини Бонакосси и «Тайная вечеря» из церкви Страстей Христовых в Милане, — свидетельствуют об эволюции художника в сторону смелого маньеристическо-



Феррари Г. «Мадонна с Младенцем»

го стиля, в русле к-рого развивалась целая художественная школа. По картонам и рисункам Ф. создано множество шпалер (ныне — Турин, Академия Альбертина).

Феррари Дефенденте (*Ferrari Defendente*) (прозвище Дефенденте *Ferrari da Kivacco, dit Defendente Ferrari da Chivasso*) (ок. 1480—1535), итальянский художник



Феррари Д. «Оплакивание Христа»

» В отличие от стиля его учителя, Дж.М. Спанцотти, к-рый оказал большое влияние на становление его творчества, манере Ф. присуща приверженность к готической традиции, к-рая в конце концов привела его к *маньеризму*. Его небольшая картина «Поклонение младенцу Христу» (1510, Турин, Городской музей) обнаруживает стремление художника к простым сюжетам, патетике и графизму, близкому ксилографии. Такие произведения, как «Поклонение младенцу Христу со святыми» (1511) из церкви Сан-Джованни в Авильяне, алтарные картины из собора в Ивреа («Поклонение младенцу Христу со святой Кларой», 1519; «Поклонение младенцу Христу со святым и прелатом», 1521) свидетельствуют об эволюции художника, к-рая достигла своего апогея в 1535 в триптихе из церкви Сан-Джованни в Авильяне («Мадонна с Младенцем и святыми»). Здесь уже окончательно сложились его стиль и иконография. Он использует световые эффекты, в его палитре преобладают красные тона, а пейзажи напоминают пейзажи северных художников («Святой Иероним», 1520, Турин, Городской музей; триптих «Покло-

нение волхвов», Стреса, Институт Росмини, 1523; большой алтарь, Турин, галерея Сабауда). Характерные черты стиля Ф. ещё более отчетливо проявились в пределах и нарративных панно, хранящихся в Турине (Городской музей и галерея Сабауда), в соборе в Кунео («Сцены из жизни святого Антония аббата») и в монастыре Сан-Джироламо в Бьелле (1523). Многочисленные произведения художника представлены в Пьемонте: в Турине (галерея Сабауда; Городской музей; Академия Альбертина; собор) и в церквях и музеях в окрестностях Турина (Авильяна; Буттильера Альта; Карманьола; Казелле Торинезе; Чирие; Фелетто Канавезе), в Ивреа (церковь Сагра ди Сан-Микеле), Сузе и Верчелли (музей Боргонья). За пределами Италии они хранятся в музее Бур-ан-Бресса («Рождество Иоанна Крестителя»; «Снятие с креста»), в Художественном музее Фогт в Кембридже, Массачусетс («Поклонение младенцу Христу»), в Государственном музее в Амстердаме («Мадонна с Младенцем и святой Анной», 1528), в музее Денвера («Христос у Марфы и Марии»), в музее Метрополитен в Нью-Йорке («Два святых»), в Национальной галерее в Лондоне

(«Святые») и Государственной галерее в Штутгарте («Христос и книжники», 1526). Долгое время произведения Ф. отождествлялись с работами Спанцотти, но в настоящее время проблема атрибуции значительно облегчилась, благодаря тому, что исследователи (Виале, Габриелли, Малле и Бертини) смогли отличить яркую и готическую манеру Ф. от стиля Спанцотти, связанного с ломбардским Ренессансом. У Ф. было несколько учеников и подражателей, в частности, Джироламо Джовеноне; кроме того, он оказал значительное влияние на развитие пьемонтской живописи 16 в.

Феррарская школа, итальянская школа живописи эпохи Возрождения в городе Феррара

» Рождение Ф. ш. с её особенным, полным аллегорий языком произошло при маркизе Феррары Леонелло д'Эсте и его сыне Борсо д'Эсте, заказывавших оформление своих резиденций картинами и фресками весьма необычного, аллегорического содержания и не предназначавшегося для всеобщего обозрения. Первым известным таким заказом стал цикл из девяти аллегорических картин с изображениями



Феррарская школа. Б. да Тизи. «Аллегория любви». Около 1527—1539

девяти муз для студиоло дворца Бельфоре, начатый Анджело Макканьино из Сиены в 1447 и законченный К. Тура, в картинах к-рого вполне проявились все важнейшие черты Ф. ш. Ещё более сложную иконографию предлагают фрески палатцо Скифанойа, заказанные Борсо д'Эсте в 1469—71 у К. Тура, Ф. дель Косса и Э. деи Роберти и представляющие сложный аллегорико-астрологический ансамбль на сюжет 12 месяцев, толкование к-рого до сих пор привлекает исследователей. Тура, кроме того, расписал капеллу загородного дворца герцога Борсо. К. Тура много работал над оформлением церкви Феррары, к-рые сильно пострадали в 17—18 вв. Наиболее известным является полиптих Роверелла, заказанный епископом Феррары Лоренцо Ровереллой для старейшей церкви Феррары — Сан-Джорджо-фурори-ле-Мура, сильно пострадавшей в 1709; его части разошлись по разным музеям в сер. 19 в. Из работ Тура для феррарского собора сохранились две картины — «Святой Георгий и принцесса» и «Благовещение», написанные на створках органа (заказаны в 1456 и оплачены в 1469). В числе их современников приобрел ещё известность ученик Тура Л. Коста, очевидное влияние Ф. ш. испытали болонские художники Франча и А. Аспертини. Наиболее известное совместное произведение этих мастеров — фрески церкви Сан-Джакомо Маджоре в Болонье. Сделав своей специальностью большие обстановочные картины, феррарские живописцы воздействовали на соседние центры Эмилии (до Болоньи). Эрколе деи Гранди (ум. 1531) связывал старших с позднейшим поколением школы, оно лучше всего представлено Лудовико Мадзолино (1481—1529), Тимотео Вити (1467—1523), Доссо Досси (1479—1542), Бенвенуто да Тизи (1481—1559) были учениками кого-нибудь из первых, но развивались и под влияниями, шедшими извне. Вити много воспринял от Джорджоне и Тициана в области колорита и увлекался сюжетами из поэзии Ариосто. Досси, побывав в Риме, усвоил многое у Рафаэля. Феррарские художники второй половины 16 в. и нач. 17 в. выродились в «маньеристов» — подражателей Корреджо и др.

Фетти, Фетти Доменико (Fetti Domenico) (ок. 1589, Рим, — 16.4.1623, Венеция), итальянский художник, мастер религиозно-жанровой картины

» Учился в Риме у Чиголи. В 1513—21 был придворным живо-



Фетти Д. «Притча о пшенице и плевелах». 1622

писцем герцога Фердинандо II Гонзага в Мантуе. Затем переехал в Венецию. Испытал влияние М. да Караваджо и его круга, А. Эльштеймера, а также раннего П.П. Рубенса. Писал типические для барокко иллюзионистические монументальные композиции (плафон «Святая Троица» в мантуанском соборе), а также — в основном в 1510-е — аллегорические и религиозные картины, выделяющиеся своим жизненным драматизмом («Меланхолия», Париж, Лувр; «Давид с головой Голиафа», Дрезден, Галерея «Старые мастера»; «Исцеление Товита», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Но главными его шедеврами стали самобытные по своей жанровой специфике небольшие композиции на темы евангельских притч, с беспрецедентной естественностью сочетающие мистическое содержание с буднично-бытовой обстанов-

кой (начатый, вероятно, ещё в Мантуе, этот большой цикл был написан в основном в Венеции). Это картины-притчи «О злом рабе», «О милосердном самаритянине», «О слепых, ведомых слепцом», «О работниках на винограднике» и др. (лучшее их собрание находится в дрезденской галерее «Старые мастера»). Замечательный рассказчик и тонкий колорист, Ф. превратил светотень в главный, воистину психологический фактор картинной фабулы, тем самым предвосхитив (к примеру, в знаменитой дрезденской «Притче о потерянной драхме») характерные приёмы Х. ван Р. Рембрандта.

Фёшин Николай Иванович [26.11 (8.12).1881, Казань, — 5.10.1955, Лос-Анджелес, США], российский художник, представитель импрессионизма и модерна

» Родился в семье владельца позолотно-столярной мастерской. Учился в Казанской художественной школе (1895—1900), а затем в Петербургской Императорской академии художеств (мастерская И.Е. Репина), к-рую окончил в 1909. Восприняв от учителя его позднюю манеру широкого свободного мазка, основанную на подлинном владении рисунком, Ф. обнаружил самобытный дар колориста, сознательно ограничившего краски своей палитры. Последние академические годы отмечены признанием его таланта: «Портрет неизвестной» (1908) был приобретён музеем АХ и в следующем году удостоен золотой медали на международной выставке в Мюнхене; конкурсная программа «Капустница» (1909, С.-Петербург, Научно-исследовательский музей Академии художеств) принесла ему звание художника и право на пенсионерскую поездку, к-рую Ф. ограничил несколькими летними месяцами 1910, к осени он вернулся к преподавательской работе в Казанской художественной школе. Начиная с 1909 Ф. — постоянный участник международных выставок в Европе и США (Питтсбург). Был членом Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Выдвинулся как автор динамичных по живописной лепке, красочных картин, посвящённых быту народов Поволжья («Черемисская свадьба», 1908, Питтсбург, Институт Карнеги; «Обливание», 1911, Казань, Музей изобразительных искусств Татарстана). Импрес-



Фешин Н.И. «Варя Адоратская». 1914

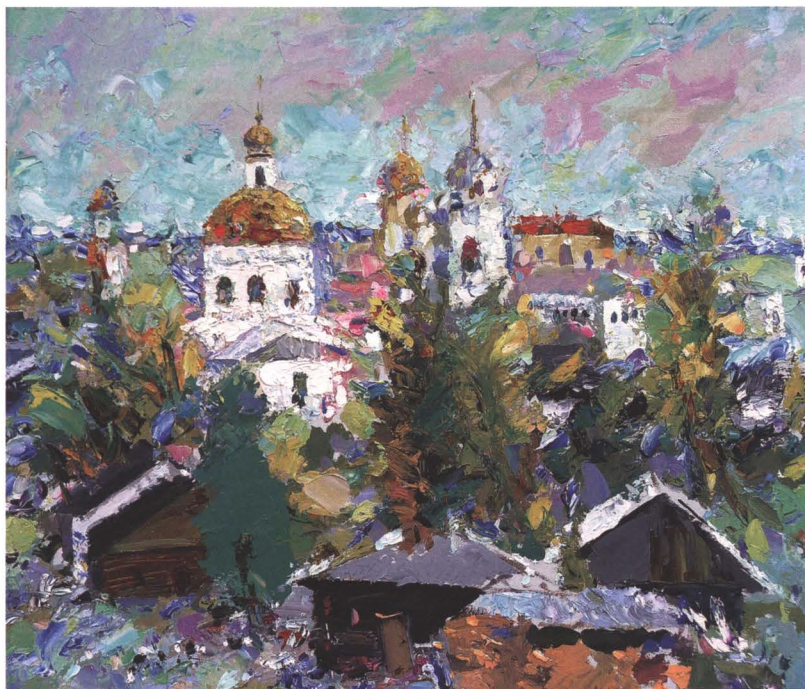
сионистический раздельный мазок в его полотнах укрупнился, соединившись с масштабной ритмикой *модерна*, порой — с элементами протоэкспрессионизма («Бойня», 1912—19, там же). Писал и портреты, проникновенно соединяющие острую экспрессию с живописностью («Варя Адоратская», 1914; «Отец художника», 1918; оба — там же). Получив предложение преподавать в Нью-Йорке, уехал в США (1923). Жил в Нью-Йорке, а с 1927 — в Таосе (шт. Нью-Мексико), где выстроил по собственному проекту дом-студию. В конце 1930-х путешествовал по Мексике и Японии, побывал на острове Ява. В поздний период переселился в район Лос-Анджелеса. Плодотворно работал в разных жанрах, оставив большой цикл ярких этнографических зарисовок, к-рые часто переводил в литографию. Имел успех как светский портретист. Однако эти элегантные работы существовали как бы на обочине большого искусства, представляя цветистые наборы салонных комплиментов. Более драматичен Ф. в образах людей искусства (портреты Д.Д. Бурлюка и его жены, 1923—24, Хэмптон-Бейс, Лонг-Айленд, США, собрание наследников семьи Бурлюков). В 1981 в его доме в Таосе был основан Институт Фешина — с музеем и образовательным центром.

Фёдоров Ревель Фёдорович (р. 29.12.1929, д. Большие Чаки, ныне Урмарского р-на Чувашии), российский художник

» Заслуженный художник Чувашской АССР (1975) и РСФСР (1980), народный художник РСФСР (1986). Действительный член Российской Академии художеств. В 1955 окончил Чебоксарское художественное училище, в 1963 — Харьковский государственный художественный институт. В 1955—57 преподавал в средней школе Калининграда. С 1956 — постоянный участник республиканских, региональных, всероссийских, всесоюзных художественных выставок. В 1963—64 — старший художественный редактор Чувашского книжного издательства. С 1967 — член Союза художников СССР. Член правления СХ РСФСР (1972—77), СХ СССР (1982—87), секретарь правления СХ РСФСР (1987—91). В 1981—87, затем с 1991 — председатель правления региональной организации Союза художников России. Многие годы посвятил преподавательской деятельности. В 1994 был избран действительным членом Чувашской национальной академии наук и искусств. Основные произведения: «Люди Севера» (1963), «Сеспель» (1969), «Песня» (1971), «Праздник в Шоршелах»



Фешин Н.И. «Девочка с острова Бали». После 1938



Фёдоров Р.Ф. «Полдень в Усолье». 2008

(1974), «Земля поэта» (1977), «Фреска о хлебе» (1985), «Не отдавайте псам святыни» (1989), «До-ре-ми-фасад» (1990), «Монолог „Композиция“» (1991), «Сон в летнюю ночь» (1995), «Портрет Валентины Родионовой» (1997), «Каиновы качели» (1998) и др., мозаики и фрески (1977–91). Золотая медаль РАХ (2002). Государственная премия Чувашской АССР им. К.В. Иванова (1986).

Фигуративное искусство (от лат. *figura* — внешний вид, образ), произведения живописи, скульптуры и графики, в которых в отличие от отвлечённой орнаментики и абстрактного искусства присутствует изобразительное начало

Филадельфийский музей искусства (*Philadelphia Museum of Art*), один из крупнейших художественных музеев США

» Основан в 1876, параллельно со Всемирной выставкой. Открылся для посещений 10.5.1877. В коллекции музея предметы искусства, живопись, скульптура от Античности до 20 в. Среди произведений музея работы П. Сезанна, О.К. Моне, П.О. Ренуара, А. Модильяни, В.В. Ван Гога, П.П. Рубенса, а также других известных художников. В музее представлено крупнейшее собрание полотен Т. Эйкинса. Богатые коллекции гравюры, рисунков, керамики, стекла, тканей, ковров. Ежегодно

музей посещают 800 тыс. человек. Регулярно организуется 15–20 специальных тематических экспозиций.

Филатьев Тихон Иванович (годы рождения и смерти неизвестны), российский художник, работавший в последней четверти 17 — начале 18 в.

» Сын иконописца. Ученик С.Ф. Ушакова. Был мастером Оружей-

ной палаты. В начале 1700-х — «жалованный» иконописец. В 1700 переписал «Святую Троицу» в московском Успенском соборе. В своих произведениях стремился к передаче реального пространства и светотеневой манере письма. Работы Ф. насыщены по колориту, для них обычно сочетание золота, малиновых и зелёных тонов.

Филимонов Вадим Иванович (р. 19.4.1947, Ярославль), российский художник, представитель неофициального искусства СССР

» Начал рано рисовать и первые уроки рисунка получил в кружке рисования в Доме культуры им. Цюрупы (1961–63). В 1963 поступил в Ленинградское художественное училище (ныне — Таврическое им. Н.К. Рериха), откуда был исключён со второго курса за «формализм»; работал год на Кировском заводе штамповщиком, затем восстановился в училище и закончил его с дипломом (1968). В 1968–73 занимался в так называемой группе «Эрмитаж», к-рой руководил Г.Я. Длугач: изучал структуру композиций старых мастеров в Эрмитаже. В 1970 — 80-х он часто писал на темы Евангелия: «Распятие», «Ангел Апокалипсиса», «Лик, как крест» (все — 1978), «Всемирное воздвижение креста» (1976). Эти работы по духу и по трактовке образов напоминают икону и в то же время своим геометризмом — К. Малевича: чистые формы, без ассоциаций с человеческими; содержание — трансцендентное; красно-чёрно-белые,



Филадельфийский музей искусства



Филатьев Т.И. «Троица». Начало 18 века

золотые, синие, исполненные символики, цвета. Принимал активное участие в художественном движении независимого искусства и выставлял свои работы в Доме культуры им. Газа в декабре 1974 (всего четыре работы, в том числе — «Интерьер с Афиной» и религиозный триптих). В 1975 выставлялся с тремя работами на выставке в Беляево. Вскоре он был арестован и провёл в общей сложности полтора года в «Крестах» и в лагере, по официальной версии — «за злостное хулиганство». Освобождённый в мае 1978, он был вынужден эмигрировать в конце того же года. Жил в Австрии, провёл девять месяцев под Римом в Италии, и в конце ноября 1979 уехал в США как политический эмигрант. В 1979—85 жил и выставлялся в г. Буффало штата Нью-Йорк. В мае 1985 получил американское гражданство и уехал в Германию, где работал в журнале «Посев» в качестве художника. На некоторое время он отошёл от живописи, увлечённый судьбой России, но после перестройки постепенно вернулся к живописи и начал участвовать

в выставках в Ленинграде (С.-Петербурге): в «Манеже», в Гавани (1988—89), в ЛОСХе (на выставке «Тысячелетие христианства в России»). В 1991 открылась его персональная выставка в Гамбурге. Передвижная выставка «Диалог иллюзий» состоялась в Казани, Ставрополе, Рязани и Москве в 1994. В ноябре 2004 участвовал в выставке в «Манеже» в Санкт-Петербурге, посвящённой тридцатилетию выставок в ДК им. Газа и ДК «Невский». В конце 1980-х в основном писал сцены из народного фольклора и мифологии, в к-рых с юмором, но так же с искренним увлечением трактовал темы совокуплений и естественных отпавлений: испражняющиеся Красная Шапочка, Леда, Даная, «Красавица и Чудовище», Минотавр. Женское тело в этих работах как дерево и как растение: оно прорастает, набухает, оплодотворяется, выбрасывает свои плоды, соцветия; оно движется и живёт («Вождение», 1998, «Мифология», 1998). Такую же энергию художник придавал и работам на библейские сюжеты: «Каин и Авель»

(два варианта, 1993 и 1998), «Адам и Ева», 1993 (в русском пейзаже); «Иуда Искарот», 1994. Живопись Ф. 1990—2003 ближе к Эль Греко, к экспрессионизму в современном варианте (к Ж. Гарусту во Франции, к Г. Базелицу в самой Германии). В работах художника этого периода цвет активен, особенно бруснично-красные, малиновые и жёлтые, почти золотые, цветовые тона в контрасте с насыщенными синими, небесными и травянисто-зелёными пейзажными цветовыми разработками. Но цвет у него отнюдь не декоративен, он — символичен. Ф. — рисовальщик и акварелист. Его работы в водных, смешанных техниках на бумаге отличаются разнообразием и лёгкостью. Мастер увлечён японскими приёмами: любит тушь, мгновенное движение кисти, иероглифическое пятно. Автор книги «Я тебя люблю» (2004).

Филимонов Яков Яковлевич (10.4.1771—ок. 1831), российский художник

» В 1776—91 обучался в Императорской академии художеств, где его главным наставником был С.Ф. Щедрин. В 1791 был выпущен со второй золотой медалью, присужденной ему за исполнение программы: «Ручей, падающий с гор между камнями». Оставленный при академии пенсионером, он был по собственному желанию уволен в 1793 с аттестатом 1-й степени на звание художника 14-го класса. Впоследствии получил звание академика.

Филиппов Константин Николаевич (1830—1878), российский художник

» Работал в основном в батальном и бытовом жанрах. Учился в 1850—58 в Петербургской Императорской академии художеств у Б.П. Виллевальде. Получил малую и большую серебряные медали и в 1853 малую золотую медаль за картину «Казачи, отбивающие у французов обоз в 1812 г.». В период Крымской войны (1853—56) и Русско-турецкой войны (1877—78) находился в действующей армии в качестве рисовальщика. Свои военные зарисовки художник публиковал в журнале «Русский художественный листок». Наиболее известны картины Ф.: «Военная дорога между Симферополем и Севастополем во время Крымской войны» (1858), «Бегство болгар с Дуная по отступлении русских войск из-под Силистрии» (1865; за неё Ф. получил звание академика). Не преодолев полностью условностей академического искусства, Ф. сделал значительный

шаг в развитии батальной живописи по пути реалистической трактовки, в противовес традиционной официальной живописи, представлявшей военные события как парад. Ф. был не только баталистом, но и талантливым жанристом. Наибольшего внимания заслуживают не его батальные в прямом смысле слова произведения, а те, в которых он рассказал о войне как народной «страде», народном бедствии. Именно этому художнику принадлежит принципиально новая в русской живописи трактовка военных действий, которые несут неисчислимые страдания как солдатской массе, так и мирному населению. Прожив год в Варшаве для написания батальных картин по заказу наместника Царства Польского и получив в это время пенсионерское содержание от Академии художеств, уехал за границу. Жил и работал в Риме, где написал картины: «Итальянская кузница» и «Скачка на ослах в Тиволи», а потом в Париже. Приехав в Россию в 1863, совершил поездку на Кавказ. Последние годы своей жизни провёл на южном берегу Крыма.

Филла Эмиль (Filla Emil) (4.4.1882, Хропине, Моравия, — 7.10.1953, Прага), чешский художник, скульптор, один из крупнейших представителей чешского кубизма

В 1903—06 изучал живопись в Академии художеств в Праге. С 1911 в своём творчестве обратился к кубизму. Писал натюрморты, композиции на темы народных баллад, портреты, пейзажи («Борьба льва с быком», 1938; «Чешское среднегорье», 1949—52), отмеченные острой выразительностью цветовых и композиционных решений. В работах конца 1910—начала 1920-х чётко прослеживается соединение тенденций кубизма и немецкого экспрессионизма (напр., натюрморт «Корзина фруктов», 1916—17, Прага, Национальная галерея). В то же время Ф. как художник находился под сильным влиянием творчества П. Пикассо, к-рое сказывалось и в более позднее время, даже тогда, когда Ф. перенял экспрессионистскую подачу формы на своих картинах («Женщина после купания», 1930, Прага, Национальная галерея).

72 Филонов Павел Николаевич [8(20).1.1883, Москва, — 3.12.1941, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник, теоретик искусства, представитель футуризма, один из лидеров русского авангарда первой половины 20 века



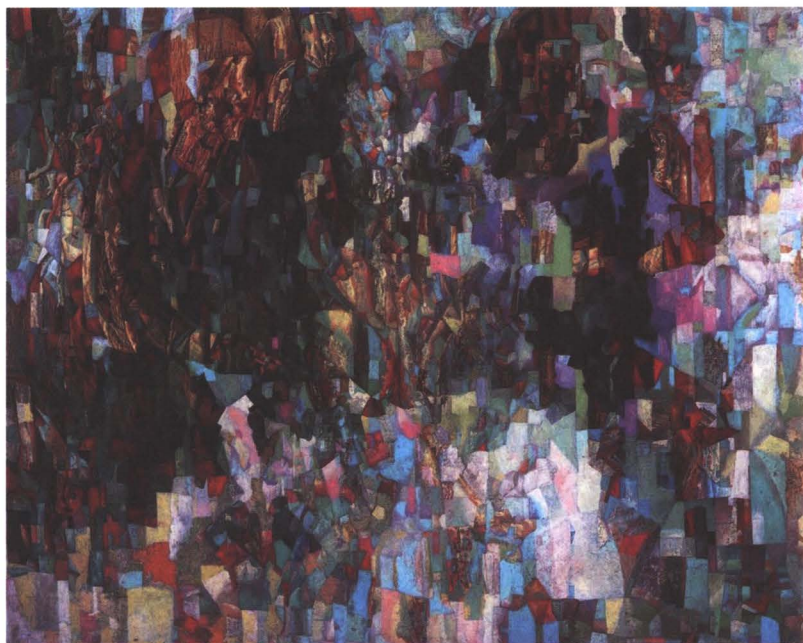
Филиппов К.Н. «Казачи в походе». 1851

Из рабочей семьи. Рано начал рисовать. До одиннадцати лет был танцором в московских театрах. Вышивал, как и его сёстры, полотенца, скатерти. Окончил в Москве начальную школу. В 1897 семья, оставшаяся на попечении сестры Александры, переехала в С.-Петербург. Ф. учился в живописно-малых мастерских (1897—1901), школе-студии Л.Е. Дмитриева-Кавказского (1903—08); был *вольнослушателем* Петербургской Императорской академии художеств (1908—10). В 1905—07 путешествовал по Волге, Кавказу (Новый Афон), ездил в Иерусалим (через Константинополь). Был членом общества художников *Союз молодёжи* (с 1910), после его распада вместе с Д.Н. Какабадзе организовал недолговечную группу «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков „Сделанные картины“» (1914). В те же годы сблизился с поэтом В. Хлебниковым и сам выступил как поэт, выпустив поэму «Пропевень о проросли мировой» (1915), где антивоенный пафос сочетается с мистическими мотивами всеобщего преображения человека и природы. Первые значительные произведения Ф., обычно написанные в смешанной технике на бумаге («Мужчина и женщина», «Пир королей», «Восток и Запад», «Запад и Восток»; все — 1912—13, С.-Петербург, Государственный Русский музей), вплотную примыкают к *символизму* и *модерну* — с их аллегорическими фигурами-олицетворениями и страстным интересом к «веч-

ным темам» бытия. В них вырабатывается самобытная манера художника строить картину кристаллическими цветовыми ячейками — как прочно «сделанную» вещь. Однако (в отличие от В.Е. Татлина) Ф. пребывает как бы «футуристом-консерватором» и не переходит к дизайну, оставаясь в рамках чистой, искрящейся, пёстрой живописности. В его образах утверждается идея органической художественной формы, аналогичной природным формам и процессам. Согласно теории Ф. (см. *Аналитическое искусство*), тщательно прорабатывая в



Филонов П.Н. «Колхозник». 1931

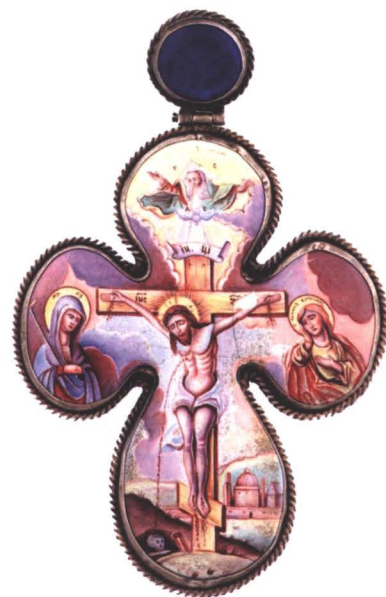


Филонов П.Н. «Белая картина». Из цикла «Ввод в мировой расцвет», 1919

своём «аналитическом искусстве» «каждый атом» картины, живописец должен выражать не только внешнюю видимость мира, но и внутреннее знание о нём. Осенью 1916 Ф. был мобилизован в действующую армию (Первая мировая война 1914—18) и направлен на Румынский фронт рядовым 2-го полка Балтийской морской дивизии. Принимал активное участие в революции: занимал должность председателя Исполнительного военно-революционного комитета Придунайского края в Измаиле и т. п. Вернувшись с фронта в Петроград (1918),

мастер активно включился в жизнь искусств. Он стал одним из инициаторов создания местного *Института художественной культуры* (Инхук) и с 1923 руководил в нём отделом общей идеологии; в том же году опубликовал «Декларацию „Мирового расцвета“» (1923), на базе к-рой в 1925—27 сложился коллектив его учеников и последователей («Мастера аналитического искусства»). Его произведения этих лет эпически «формулируют» целые монументальные пласты жизни (т. н. «формулы» пролетариата, революции, космоса, весны, составляющие большие живописно-графические циклы; огромная серия «голов»). Однако, при всей искренности революционных убеждений Ф., социальная утопия в его искусстве парадоксально (так же, как в прозе А.П. Платонова) сочетается с антиутопией, обнажающей трагические разрывы и трещины бытия. Мастер испытывал всё больший цензурный прессинг: его первую персональную выставку, уже развешанную в залах Русского музея, запретили (1930), пресса сделала «филоновщину» объектом систематических нападок. Художник не раз писал добросовестно-натуралистичные портреты. Однако его попытки создать «тематическую картину» в духе социалистического реализма («Тракторный цех Путиловского завода», 1931) или торжественный портрет вождя («И.В. Сталин», 1936; обе — Русский музей) не имели общественного успеха. Загнанный в угол, Ф. упорно продолжал работать. С одной стороны, его серийные «форму-

лы» 1930-х переполняются чувством всеобщего распада, с другой — он сохраняет стоическую убежденность в правоте коммунистических идеалов. Именно поэтому Ф. категорически запретил продавать свои вещи, считая их достоянием пролетариата (благодаря этому почти всё его наследие, переданное сестрой, Е.Н. Глебовой, в Русский музей, осталось неразрозненным). Ф. не принимал заказов и преподавал бесплатно; он получал изредка пенсию как «научный работник 3-го разряда». Мастер голодал, экономил на чае и картошке, питаясь лепёшками. Работы этого периода: «Животные» (1930), «Ударники» (1935), «Лица» (1940, все — Русский музей) и др. Ф. умер от голода в блокадном Ленинграде. В настоящий момент могила художника утеряна.



Финифть. Крест-распятие. В. Андреев. 19 век

Финифть, кустарный промысел, живопись легкоплавкими красками по эмали

» Эта техника близка к росписи фарфора. Основой для неё является тонкая медная пластинка, покрытая с обеих сторон слоем эмали. В процессе росписи огнеупорными эмалевыми красками пластинку обжигают несколько раз, при этом цвет красок меняется, как и при обжиге фарфора. Искусство украшения эмалью металлических изделий достигло особо высокого совершенства на Руси в 16—17 вв. Расписной эмалью украшали столовую посуду, утварь, оружие, предметы церковного обихода. Традиционная технология выполнения Ф. своеобразна. Из тонкого, до 1,5 мм, медного ли-



Финифть. Богоматерь Абакацкая «Знамение». Вторая половина 19 века

ста (медь и золото лучше всего принимают эмаль) штампуются слегка выпуклые пластинки различной формы и размеров. Затем тщательно очищенные поверхности пластинок покрывают одноцветной эмалевой массой. После эмалировки грунтовки их обжигают в муфельных печах при температуре 750 °С. Расцвет искусства Ф. относится к 18 в. Миниатюрой по эмали украшали табакерки, шкатулки, медальоны, ордена. Мастера Ф. изготавливали иконки. Кустари работали семьями и секреты мастерства передавали от отца к сыну. Искусство Ф. развивалось в С.-Петербурге, Москве, с 18 в. центром по изготовлению финифтяных живописных вставок и отдельных предметов стал Ростов Ярославский (см. *Ростовская финифть*). Вставки шли гл. обр. на украшение церковной утвари, а потому должны были выглядеть декоративно, чтобы быть видными на далёком расстоянии при службе в храме. Здесь же изготавливались вставки для венцов к иконам, на оклады Евангелий. Именно поэтому



Финская национальная галерея. «Атенеум»

живопись по белой эмали одной краской стала ведущей у ростовских эмальеров. Чаще всего применяли малиновую, сиреневую и ко-

ричевую краску. Декоративные финифтяные вставки легко заменяли собой драгоценные камни, а стоили дешевле. Постепенно (с сер. 19 в.) спрос на такие вставки стал падать, и мастера стали делать пудреницы, ручные зеркальца и др. бытовые предметы, к-рые пользовались большим спросом у населения. Стали модными броши-портреты, к-рые изготавливались по появившимся в это время дагерротипам и фотографиям. После Октябрьской революции 1917 в Ростове была организована художественная артель. Для улучшения качества изделий был приглашён С.В. Чехонин, организовавший при артели школу. Искусство Ф. сохранилось в Ростове до настоящего времени.

Финская национальная галерея (*Valtion taidemuseo*), государственный художественный музей Финляндии

» В настоящее время под этим названием объединены три самостоятельных музея, расположенных в Хельсинки: Галерея Синеврюхова (собрание фарфора, серебра и мебели начала 18 в.; также выставка живописи западноевропейских мастеров), галерея Кыасма (собрание современных финских художников), галерея «Атенеум». В своём нынешнем составе Ф. н. г. существует с осени 1990, когда она была официально открыта для посещения, однако два из её собраний, наиболее крупные — галерея Синеврюхова и галерея «Атенеум» — значительно старше. Ядром Ф. н. г. является «Атенеум».

Фирсов Иван Иванович (ок. 1733, Москва, — после 1785, С.-Петербург), российский художник



Фирсов И.И. «Юный живописец». 1760-е

» В пятнадцать лет, по императорскому указу, отправился, вместе со столярами, резчиками и позолотчиками, в С.-Петербург участвовать в украшении города по случаю бракосочетания наследника престола — будущего Петра III с немецкой принцессой — будущей Екатериной II. Ф. выполнял «золотарные работы», однако быстро обратил на себя внимание художников. В 1747 он находился уже в «живописной команде» Канцелярии от строений и работал под руководством И.Я. Вишнякова и Дж. Валериани. В 1759 Ф. стал придворным живописцем наследника Петра Фёдоровича, уехал в Ораниенбаум, где писал декорации к оперным постановкам и оформлял некие дворцовые интерьеры. В 1762 был зачислен в ведомство Дирекции императорских театров, с к-рым оставался связан до конца своей деятельности. В 1765 художник оказался в Париже, в поразившей его атмосфере свободы, независимости, почтительности. Там Ф. написал единственное своё достоверное произведение — это знаменитая картина «Юный живописец» (1760-е), одна из первых в русском *бытовом жанре*. Судя по лицам, костюмам, обстановке, на ней изображены французы. Мальчик-живописец перед большим мольбертом пишет портрет маленькой девочки, к-рая устала от долгого позирования. Стоящая рядом с ней молодая женщина, вероятно, уговаривает её посидеть ещё немного. Ф. замечательно передаёт естественность поз и движений. Мастерскую заливают ровный солнечный свет. На стенах — картины, на столе — женский мраморный бюст, несколько книг и манекен из папье-маше, изображающий фигуру человека. В русской живописи того времени трудно найти столь же непринуждённо, свободно переданное пространство. Колорит картины розово-серый, серебристый. Ф. был знаком с живописью Ж.-Б.-С. Шардена, однако просто подражателем не стал. Он заимствовал главный художественный принцип — увидеть поэзию повседневности и запечатлеть, остановить жизнь в момент её наибольшей одухотворённости. Художник пробыл в Париже лишь два с небольшим года. Он нередко терпел крайнюю нужду, т. к. деньги из России во Францию поступали с большими задержками. Тяжело сложилась судьба Ф. по возвращении в Россию. Работа театрального декоратора — за мизерное жалованье, без выходных и праздников, под началом третьестепенных иностранных художников — вконец истощила его здоровье. В

1784 он заболел тяжёлым психическим расстройством, и никаких сведений о его дальнейшей судьбе не сохранилось.

Флавицкий Константин Дмитриевич [13(25).9.1830, Москва, — 3(15).9.1866, С.-Петербург], *российский художник, представитель романтизма*

» Родился в семье чиновника, вскоре переселившегося по делам службы в С.-Петербург. После смерти отца (1839) в судьбе мальчика принял участие дядя по матери, архитектор П.И. Таманский. Благодаря ему юного Ф., проявившего способности к рисованию, зачислили в воспитанники Петербургской Императорской академии художеств, где он состоял учеником Ф.А. Бруни. Испытал большое воздействие последнего (а также К.П. Брюллова). Окончил академию в 1855, получив большую золотую медаль за карти-

ну «Иосиф, продаваемый братьями» (1855, С.-Петербург, музей Академии художеств). Жил в Италии в качестве академического *пенссионера* (1856—62), а по возвращении на родину — в С.-Петербурге. Итогом его пребывания в Италии стало масштабное полотно «Христианские мученики в Колизее» (1862, там же), подражающее — в ряде мелодраматических жестов и поз, равно как и в светотеневых эффектах, — «Последнему дню Помпеи» Брюллова. Несравнимо более самостоятельна знаменитая «Княжна Тараканова» (1864, Москва, Государственная Третьяковская галерея). Визуальная легенда о последних часах претендентки на русский престол, якобы погибшей в заточении в Петропавловской крепости во время наводнения, была воспринята как трагический символ самодержавного деспотизма. Блестящее умение актуализировать историю, проявленное Ф. в «Таракановой», оказа-



Флавицкий К.Д. «Княжна Тараканова». 1864

ло сильное влияние на его друга Н.Н. Ге. В тот же период Ф. создал ряд выразительных рисунков к произведениям М.Ю. Лермонтова, начал работу над религиозными заказами [эскизы образов для Никольского собора в Вильне (ныне Вильнюс)]. Умер от чахотки.

Фландес *Хуан де (Flandes Juan de) (ок. 1640–1519, Паленсия), испанский художник фламандского происхождения*

» О биографии художника известно немного. Его настоящее имя неясно, встречаются варианты — «Хуан де Фландес» — указание на национальность, «Иоанн» или «Ян из Фландрии», также «Ян Салаэрт» или «Мастер из Гента». Возможно, получил образование в Ген-

те и Брюсселе, где оказался творчески близок к Г. Давиду. Испытал влияние итальянского Возрождения, но в Италии, вероятно, не был. Ф. — один из первых представителей испано-фламандской живописи, которая сложилась в придворных кругах Испании на рубеже 15–16 вв. и получила непосредственное покровительство королевы Изабеллы Кастильской. В 1498 Ф. стал её придворным художником; работал в Паленсии, Саламанке. Для капеллы королевы он создал серию из 47 небольших картин на дереве, посвящённых Христу и Деве Марии («Алтарь Изабеллы Кастильской»). После смерти королевы в 1504 эти картины были распроданы и ныне, лишь частично сохранившиеся, находятся в разных собраниях. Мастер безупречного ри-



Х. де Фландес. «Мадонна с Младенцем на фоне пейзажа». 1510



Х. де Фландес. «Воскрешение Лазаря». 1516–1518

сунка и изысканного колорита, Ф. тяготел к созерцательным, спокойным лирическим изображениям и в ранних произведениях приближался к приёмам миниатюры. Работа в Испании над картинами для церковных алтарей (главный алтарь собора, 1506, Паленсия; Алтарь архангела Михаила, 1508, Саламанка, музей Нового собора; алтарь для церкви Сан Ласаро, Паленсия; картины «Воскрешение Лазаря», «Вознесение Девы Марии», обе — Мадрид, Прадо) обогатила его композиции пластичностью, звучностью красок, драматизмом ситуаций, выразительностью характеров и лиц иберийского типа. Подчас, как в «Поклонении волхвов» (ок. 1510, Вашингтон, Национальная галерея искусства), в облике темногоглазой Девы Марии в тяжёлом, согласно испанской моде, чёрном платье угадываются реальные черты. Но в Испании Ф. остался живописцем гармоничного склада, умело строившим свои многофигурные сцены на фоне гористых пейзажей и условной архитектуры с ренессансными мотивами. Фламандская традиция сказывалась в тщательной передаче разнообразных деталей и предметов: тканей, одежды, вышивок, драгоценностей, оружия. Кисти Ф. приписывают портреты инфанты Хуаны Безумной и её супруга Филиппа Красивого, созданные в 1496, в год их свадьбы (Вена, Музей истории искусства), и прелестный погрудный портрет юной испанской принцессы в музее Тиссен-Борнемиса в Мадриде, возможно, Каталины Арагонской. Ро-

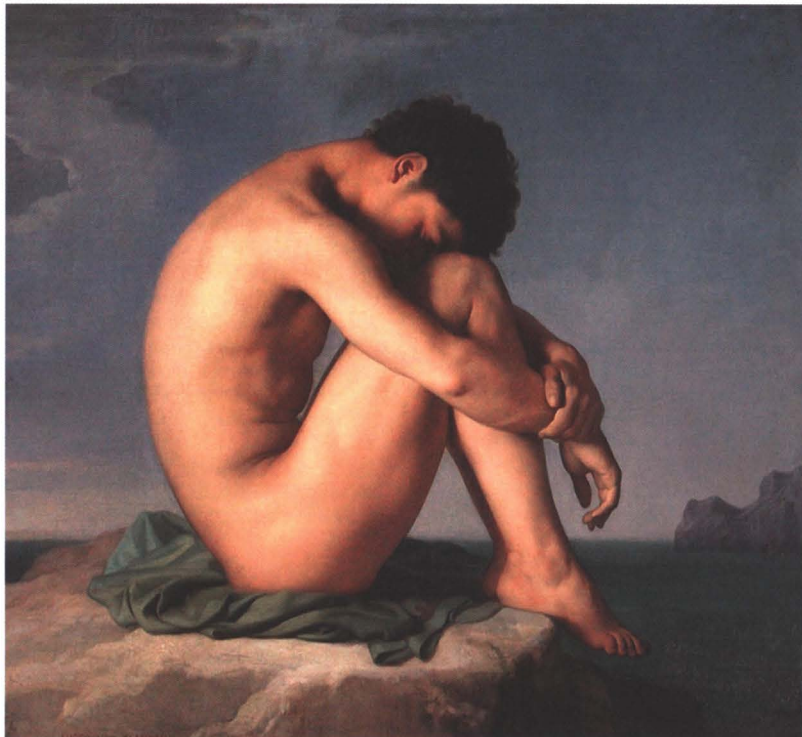


Фландрен Ж.И. «Мадам Ипполит Фландрен». 1846

за в её руке — эмблема Тюдоров — символизирует, по-видимому, её помолвку с Артуром, принцем Уэльским. Исторически интересен приписываемый Ф. портрет стареющей королевы Изабеллы (Мадрид, Королевская академия истории), самое достоверное среди многочисленных, как правило идеализированных, её изображений.

Фландрэн Жан Ипполит (*Flandrin Jean Hippolyte*) (23.3.1809, Лион, — 21.3.1864, Рим), французский художник

» В 1832 Ф., один из любимых учеников Ж.О.Д. Энгра, получил Римскую премию. Не унаследовав творческого гения своего учителя, он стал наиболее ревностным распространителем его теорий. Ф. особенно прославился тем, что наряду с другими художниками (в большинстве своём также учениками Энгра) развернул широкую кампанию по украшению древних и современных церквей. Он создал огромные стеновые композиции в церквях Сен-Северен, Сен-Жермен-де-Пре (неф и хор), Сен-Венсан-де-Поль — в Париже, в базилике Сен-Мартен-д'Эне в Лионе и в церкви Сен-Поль в Ниме. Он стремился возродить в них дух равнинских мозаик и кватрочентистских фресок. Ф. исполнил также ряд портретов в реалистической и, одновременно, поэтической манере («Девушка», 1840, Нант, Музей изящных искусств; «Портрет госпожи Фландрен», 1846, Париж, Лувр). Его произведения представлены в музее Монтобана («Портрет



Фландрен Ж.И. «Обнажённый юноша на берегу моря». 1836

Амбруаза Тома», 1834), а также в Музее изящных искусств в Лионе («Данте в аду», 1835) и в Лувре («Обнажённый юноша на берегу моря», 1836).

Флándрия, Фламандия (франц. *Flandre*, нидерл. *Vlaanderen*)

» До нас почти не дошло фламандских монументальных росписей и станковых картин, предшествующих творчеству Я. ван Эйка (ум. 1441). Средневековая стенная живопись представлена несколькими фрагментами 12—13 вв. в соборе в Турне и фреской 14 в., изображающей «Тайную вечерю» в рефектории монастыря Бейлоке в Генте. К известным нам ранним примерам станковой живописи относятся картины «Охота святой Одилии» (1292, церковь в Керниле), «Голгофа» (до 1400, Брюгге, музей собора Сен-Совер) и «Сцены из жизни Марии» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств). В конце 14 в. в живописи Южных Нидерландов наступил период расцвета, как в области алтарных картин, так и в книжной миниатюре. Однако, по чисто историческим причинам, самые выдающиеся произведения были созданы не в самой Ф., а в Париже, где работал Жан Бондоль (Жан из Брюгге), и в герцогствах Беррийском и Бургундском, где работали Жан де Бомез, Жан Малуэль, Жакмар Эсенский, Анд-

ре Боневё, братья Лимбург и Мельхиор Брудерлам. Вышедшие из этой культуры и, вероятно, сформировавшиеся как миниатюристы, братья Х. и Я. ван Эйки стали родоначальниками нового иллюзионизма в живописи, свободного от нематериальности интернациональной готики около 1400. Я. ван Эйк работал в Генте, Лилле и, гл. обр., Брюгге, где в 1425 он поступил на службу к Филиппу Доброму и где умер в 1441. Он привнёс в нидерландскую живопись ряд радикальных новшеств: линейную перспективу, но не математическую, как у итальянцев, а интуитивную; пластичность в изображении человеческих тел и драпировок, восходящую к скульптурам Клауса Слютера; знание оптических свойств света; скрупулёзную, но чувственную трактовку человеческой мимики. В Турне в том же духе работал старший современник ван Эйка, Р. Кампен, но его резкий люминизм и более линейная пластичность не позволили ему достичь той же непосредственной правдивости, к-рая была присуща искусству ван Эйка. Эти отличия в манере двух мастеров ещё больше проявились в творчестве учеников Кампена, Ж. Дарэ и особенно *Рогира ван дер Вейдена*, работавшего в Брюсселе. Ван дер Вейден в своих картинах не разворачивал пространство в глубину, а строил его посредством наложения пла-

нов; статике ван Эйка он противопоставил динамизм ритмов и графизм. Стилистические особенности манеры ван Эйка и ван дер Вейдена, развитые их последователями, положили начало развитию двух весьма отличных направлений в нидерландской живописи. Между тем в творчестве большинства художников второй половины 15 в. они тесно переплетаются. Так, если работавший в Брюгге в 1444—74 П. Кристус создал в своём искусстве несколько упрощённый вариант стиля ван Эйка, а Д. Баутс из Лувена, напротив, более тяготел к манере ван дер Вейдена, то Х. Мемлинг из Брюгге достиг синтеза этих двух направлений, передав их художникам следующего поколения. В Генте работали два относительно независимых мастера: Йос

ван Гент, к-рый особенно известен своими произведениями, выполненными при дворе герцога Урбинского, и Х. ван дер Гус, к-рого отличают монументальность, тонкий графизм и светлый колорит. Наряду с ван Эйком и ван дер Вейденом ван дер Гус занимает особое место во фламандской живописи 15 в., оказавшей решающее влияние на всё европейское искусство того времени. На рубеже 15 и 16 вв. Г. Давид, сочетавший в своём искусстве традицию Мемлинга и элементы своей родной харлемской культуры, наметил основную тенденцию развития фламандской живописи и упрочил славу Брюгге. Однако вскоре основными художественными центрами, привлёкшими крупнейших художников той эпохи, стали Антверпен, Мехелен и

Брюссель, благодаря покровительству Маргариты Австрийской и Марии Венгерской. В Брюгге влияние Давида проявилось в творчестве Я. Провоста, А. Бенсона и А. Изенбранта. В Антверпене около 1520 достиг своего расцвета готический *маньеризм* (см. *Маньеристы антверпенские*), напряжённый стиль к-рого контрастировал с более спокойным искусством К. Массейса и Й. ван Клеве. Ван Клеве был замечательным портретистом; он работал при дворе Франциска I и оказал влияние на французских художников. Массейс прославился как жанровый живописец; особый интерес он проявлял к физиогномике, что сближает его с *Лукой Лейденским*. Я. Госсарт и Б. ван Орлей являются представителями романтизирующего и антикизирующего фламандского италянизма начала 16 в. Первый путешествовал по Италии и по возвращении



Фландрия. Х. ван дер Гус. «Грехопадение». 1470



Фландрия. Р. Кампен. «Иоанн Креститель и Генрих фон Вёрль». 1438

Филонов

Павел Николаевич



«Композиция. Ввод в Мировой расцвет»

1914–1915 годы

Холст, масло, 172 × 156 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

Понятие «Мирóвый расцвет» Филонов связывал с созданным им мето-

дом аналитического искусства. Для мастера оно означало органическое развитие отдельной художественной темы. Предметные формы мира являются для него строительным материалом. Однако мастер ими пользуется по собственному усмотрению. Художник, деформируя их, то превращает из одного состояния в другое, то оставляет лишь их атомистическую структуру... Из этого материала он собирал волшебные сады своих абстракций.

«Первая симфония Шостаковича»

1935 год

Холст, масло, 99,8 × 68 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

Филонов писал, что ему неинтересно изображать штаны и шляпу человека, но интересно попытаться выразить то, что происходит в голове человека. Иными словами, картины должны развиваться подобно растению, воспроизводя собственные формы, функционируя как независимый организм. Процессы как в жизни природы, так и в мыслях человека «очевидец незримого» Филонов передавал беспредметными формами, в недрах которых возникали фигуративные образы. Так и в композиции «Первая симфония Шостаковича», где из глубины беспредметных форм выплывают на поверхность холста человеческие лица.





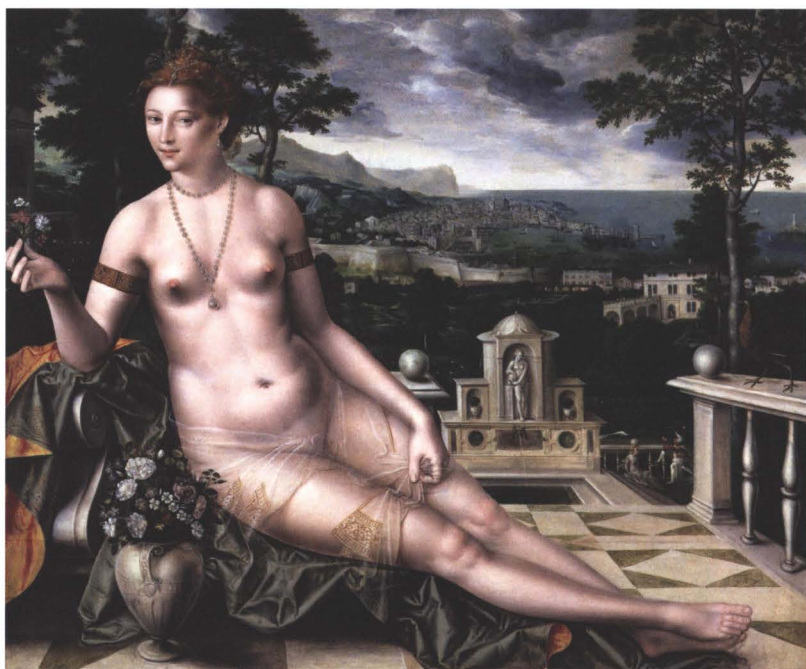


Фландрия. Р. ван дер Вейден. «Мария Магдалина». Правая панель триптиха. 1450

работал в стиле, сочетавшем в себе богатое разнообразие декоративных элементов антверпенского маньеризма с пластичностью форм, свойственной античной скульптуре. Вторым был, вероятно, знаком с Италией только благодаря своему пребыванию при дворе в Мехелене в качестве преемника *Якопо де Барбары*, а также благодаря А. Дюреру, с к-рым он познакомился ещё в Антверпене в 1520. Его итальянизм был выражен в ещё более яркой форме, чем у Госсарта. В Брюсселе он руководил работой по производству шпалер на тему «Деяний апостолов» *Рафаэля*, картоны к к-рым создал он сам; для них характерен более размашистый и уравновешенный стиль. Во второй трети 16 в. фламандский романизм от аккуратных заимствований отдельных элементов итальянского искусства перешёл к более глубокому освоению классической системы тоскано-римского Возрождения. В 1540-е два ученика ван Орлея, оба побывавшие в Италии, П.К. ван Алст, работавший в Антверпене и Брюсселе, и М. ван Кокси, начинавший, скорее всего, в Мехелене, создали более умиротворённый стиль, пропитанный духом Рафаэля и его учеников, но ещё чувствительный к скрупулёзной манере и гладкой фактуре их учителя. Восходящий к Массейсу итальянизм достиг своего наивысшего расцвета в середине 16 в. Так, религиозным композициям Я.С. ван Хемессена присущ некий экспрессионизм, а его жанровые, доведённые до карикатурности сцены

близки искусству М. ван Реймерсвале. Его мощь и удивительная пластичность стали одним из источников манеры П. Артсена. Влияние Массейса прослеживается и в творчестве его сына, Яна Массейса, своеобразный стиль к-рого связан с интернациональным маньеризмом; отзвуки этого искусства чувствуются и в произведениях В. Селлара, работавшего в Мехелене. Пейзаж, родоначальником к-рого был И. Патинир, развивался затем в творчестве Х. мет де Блеса, М. Кока, Корнелиса Массейса и Л. Гассела. На границе пейзажа и жанра работали Я. ван Амстел и ранний Хемессен. Родоначальник эклектичного итальянизма в Антверпене, Ф. Флорис, по возвращении из Рима в 1541, выработал маньеристический стиль, обращаясь к самым разнообразным моделям. Помимо П. Поурбуса, художника более строгого и сюжетного, и его соотечественника Клайссена, отражавшего вкусы буржуазной среды, Флорис оказал большое влияние на художников, в 1550—70 посещавших его мастерскую. Среди них следует назвать Ф. Поурбуса Старшего, К. ван де Брука, В. Селлара, М. де Воса (в 1572 основавшего «братство романистов»), Л. де Хере, Ф. Франкена Старшего и А. Франкена. Возникший в этом кругу стиль, в свою очередь, подготовил почву для расцвета антверпенской барочной живописи после 1600, представленной в творчестве Я. де Бакере и двух учителей П.П. Рубенса, А. ван Норта и О.

Венисуа. Несмотря на всё своё мастерство, этот маньеризм не превзошёл своих итальянских образцов — произведений веницианских мастеров и Т. Цуккарро. Многие художники, отправившись в Италию, подчас оставались там навсегда. Так, в последней трети 16 в. основные достижения фламандской живописи были связаны с Италией. Й. Винге вернулся в Брюссель в 1568; Я. ван дер Страт обосновался во Флоренции, где жил в 1550—1606, Спекарт уезжает из Брюсселя в Рим, а Кальварт — из Антверпена в Болонью (1562); в 1566 Спрангер уезжал в Рим и Парму. В Италиирождался новый стиль, положивший начало интернациональному маньеризму около 1590. Этот стиль, расцветший в Вене и Праге, в свою очередь, оказал влияние на фламандских мастеров, заменив собой итальянизм Флориса. В 1575 в Парме поселился Я. Сунс, а в Венеции в кругу Я. Тинторетто работали два ученика М. де Воса, Л. Тулут и П. Франк; в конце 16 в. в Риме М. и П. Бриль разрабатывали основные принципы предклассического пейзажа. По религиозным причинам фламандцы были вынуждены покинуть Италию; новым центром фламандского искусства стала Германия, где около 1585 Г. ван Конинкслоо и Л. ван Валькенборх создавали свои пышные пейзажи. В стороне от этих тенденций и совершенно независимо П. Брейгель Старший обратился к традиции И. Босха и Патинира и довёл её до монументаль-



Фландрия. Я. Массейс. «Венера Киферея». 1561

ности, разрабатывая панорамные пейзажи, героические и полные народного реализма. Свои пейзажи он трактовал как микрокосм, естественно и в то же время символично включая в них библейские и мифологические сюжеты и сцены повседневной жизни. Простые крестьянские нравы он изображал с добродушием и живостью. В этом сравниться с ним могут лишь Артсен и Бейкелар, хотя их искусство более экспрессивно и иллюзорно. Пейзажи Брейгеля оказали влияние на творчество Ф. и Г. Мостарта, А. и Г. Триммера и К. ван Далема. Портретный жанр получил своё развитие в Антверпене, где работали А. Моро, Ф. Флорис, В. и А.Т. Кей; в своих ярких и богатых по колориту портретах они давали острую характеристику модели. Портреты П. Поурбуса из Брюгге, напротив, более строги и суровы по стилю. Во фламандской живописи 17 в. главенствующее положение занимает Рубенс, к-рый по возвращении из Италии в 1608 создал глубоко индивидуальный стиль, к-рый сочетает в себе противоположные тенденции, современный итальянизм и традицию собственно фламандского искусства. Он оказал огромное влияние на своих помощников, в произведениях к-рых осуществляется итало-фламандский синтез, мощный, лиричный и по-барочному торжественный и пышный. Наиболее яркими рубенсистами были К. Схют, П. ван Мол, Э. Квеллин, К. де Вос, Я. Букхорст, а также Т. ван Тюльден и Г. де Крайер. Но особое место среди них занимает А. ван Дейк, к-рый в своём творчестве сочетал рубенсизм и свой собственный итальянский опыт, тяготевший к венецианской живописи 16 в. Его элегантный стиль нашёл своё высшее выражение в портретном жанре; приглашённый ко двору английского короля Карла I в 1632, он стал портретистом аристократического общества. Отголоски его исторической живописи проникли и в саму Ф. и проявились в творчестве Т. Босхарта, П. Тейса, А. ван Дипенбека, Г. Сегерса. После смерти Рубенса и вплоть до 1655 ведущую роль играл другой ученик великого мастера, Я. Йорданс; он получал всё больше важных заказов. Вместе с тем историческая живопись не попала в сферу влияния рубенсизма. Среди итальянизмов, к-рые пронизывали всю фламандскую живопись, в 1610-е особым влиянием пользовалось искусство М. да Караваджо, наложившее свой отпечаток на многих фламандцев, начиная с самого Рубенса и Йорданса и кончая А. и Я. Янсен-

сом, Финсоном, Мейтенсом, Ромбутсом, Г. Сегерсом и А. де Костером. В то же время ван Лон в Мехелене и Брюсселе и ван Ост в Брюгге испытали воздействие болонской школы, а в Льеже римско-болонский академизм определил развитие творчества Дуйфе и, позже, таких итальянизирующих и классицизирующих художников, как пуссенист Б. Флемаль, Карлье и в конце века Г. де Лересс, работавший, гл. обр., в Голландии. 18 в. во Фландрии — эпоха «малых мастеров». Усилился политический разрыв между Южными и Северными Нидерландами, а во Ф. преобладало французское влияние. Пейзажисты Мишо, Схувардтс, Баур и Баудевейнс продолжали традиции Я. Брейгеля Старшего («Бархатного»), а баталисты Брейдел, Каstell, Тиллеманс, ван Фаленс — Ф. Ваувермана. В жанре итальянизированной «пасторали» работают Антониссен и Оммеганк, а ван Блумен и ван Линт создавали благородные пейзажи в духе Дюге. Босхарт и Вербрюгген писали цветочные натюрморты с женскими фигурами, полными французского изящества. Именно в это время появились и первые натюрморты (работы ван Дала и Редуте), к-рые покорили наполеоновскую Францию. Вслед за голландцами к гризайлевой технике обратились де Вит и

Соваж. Но лидирующее положение во фламандской живописи того времени занимали жанровые художники, продолжатели традиций Д. Тенирса Младшего и Я.Х. Стена, в к-рую они внесли большую светскость (Томас, ван ден Босхе, Говартс, Ноллекенс, Ламбрехтс и Хореманс Старший). Особо следует отметить художников, изображавших повседневную жизнь и городские сцены, положившие начало индустриальному жанру (Сенав, работавший, впрочем, в Париже, и Дефранс из Льежа). Историческая живопись развивалась в творчестве Херрейнса в Антверпене, Смейерса в Мехелене, ван Хельмонта, Керрикса и Гаремейна в Брюгге. Антверпенский художник Бесхей продолжал традиции ван Балена. О живописи 19 и 20 вв. см. в ст. *Бельгия*. Ещё во фламандской живописи 16 в. появились первые симптомы специализации живописи, в частности, в области жанра. В начале 17 в. на сцену вышли антверпенские мастера (особенно Ф. Франкен Младший), к-рые работали в яркой манере, трактуя самые разные сюжеты — религиозные и мифологические сцены, сцены нравов — в духе жанров. Искусство Х. Роттенхаммера и А. Эльсхеймера отразилось в произведениях Х. ван Балена Старшего. В картинах этих худож-



Фландрия. Х. Аверкамп. «Зимний пейзаж с катаниями на льду». 1609

ников цветы, животные и пейзаж часто написаны другими мастерами, специализировавшимися в этих жанрах (Я. Кессель, Я. Брейгель Старший, Говартс). Франкену близко искусство Х. III Йордана, С. де Воса, К. ван дер Ламена и И. Янсена, специализировавшегося в изображении балов. С. Вранкс, последователь Г. Мостарта и «фигуриста» Момпера, был мастером батальных сцен. В этом жанре работали также П. Снейрес, К. де Валь и П. Мейленер. Наряду со светской живописью развивались деревенский и народный жанры, восходящие к брейгелевской традиции. Одним из первых мастеров, работавших в этих жанрах, является Д. Винкбонс. Существовала и параллель с голландской жанровой живописью того времени: Браувер работал как в Южных, так и в Северных Нидерландах, придав живописи волнующее и обострённое звучание, к-рое определило всю эволюцию деревенского жанра, начиная с голландца ван Остаде и кончая фламандцем Д. Тенирсом Младшим и его последователями Й. ван Красбеком, Давидом III Рейкартом, Г. ван Тилборхом и В. ван Херпом. Фламандские живописцы создали множество цветочных натюрмортов, анималистических композиций и кабинетов любителей искусства. Первоначально натюрморт имел форму архаичную и описательную; Я. ван Хульсдонк, Я. ван Эс, О. Берт, К. Петерс, А. Адриансен обращались к моделям фламандских эмигрантов в Германии (Соро, Бинуа) и самих немецких художников (Флегель и фон Ве-

диг). Я. Брейгель Старший начал в традиции блистательного реализма, но вскоре в его творчестве появилась тенденция к композиционному изобилию и декоративности и склонность к динамизму: этот новый стиль почти с рубенсовским размахом развивал Ф. Снейдерс, а затем А. ван Утрехт, П. ван Букле и П. Буль (двое последних повлияли на парижскую живопись) и особенно Я. Фейт, к-рый работал в более пастозной манере. В цветочных натюрмортах эта декоративная тенденция привела к очень вычурной манере: *обманки* на чёрном фоне. К этому направлению тяготели Я. Брейгель Старший, ван Кессель и Д. Сегерс, а своё завершение оно нашло в цветочных гирляндах, обрамляющих какой-либо мотив (напр., портрет), часто написанный другим художником. Сотрудничество двух мастеров стало привычным: Брейгель работал с ван Баленом или Рубенсом, Сегерс с Квеллином или Виллебойртсом, ван дер Хекс с Ливенсом. Д. де Хем создал композиционный и пышный стиль; рядом с ним развивалось творчество ван Соны, Косеманса и Гиллеманса. Между натюрмортом, жанром и корпоративным портретом располагается кабинетная живопись — специфический фламандский жанр. В этом жанре работали Я. Брейгель Старший, В. ван Хахт, Ф. II Франкен, И. II Франкен, ван Кессель и Д. Тенирс Младший, в условной и приукрашенной манере воссоздавая коллекции антверпенских любителей искусства. Фламандские живописцы, в частности Х. ван Стенвейк и П. Неффс, исполняли также замечательные картины с видами интерьеров церквей. Позже появилось восходящее к творчеству Х.В. де Вриса и изображающее интерьеры дворцов. Фламандский пейзаж развивался в 17 в. в рамках общеевропейской эволюции этого жанра. Ключевую роль в развитии пейзажа играли Г. ван Конинкслоо, эмигрировавший в Амстердам, и П. Бриль, переехавший в Италию. Важное место занимали также художественные веяния, исходящие из Праги и франкентальской школы. На пересечении этих влияний складывалось искусство П. Стевенса Младшего и К. де Кейника. Этот вкус к необычайному, детально проработанному и лирическому пейзажу, трансформированный под влиянием барочного динамизма, проявился в произведениях Рубенса, Кейринкса, Вильденса и Браувера; эти же черты присущи и утончённым маринам, напр., Б. Петерса. В то же время изящный,

тонкий стиль характерен для произведений Стальбефта, Верхакта, Момпера, ван Алслота, Говартса и, особенно, Я. Брейгеля Старшего. Синтетичное искусство Бриля и Момпера надолго определило развитие брюссельской школы и оказало влияние на творчество Л. де Ваддера, Фукера, Ж. д'Артуа и Хейсманса, в произведениях к-рого рубенсовский лиризм сочетается с итальянизированным классицизмом. В портретном жанре работали крупнейшие фламандские мастера — Рубенс, ван Дейк, Йорданс. Важно отметить, что фламандские портретисты имели большой успех за пределами самой Ф.: ван Дейк и П. Лели — в Англии, тот же ван Дейк, Ю. Сустерманс и Вут — в Италии, Ф. Поурбус Младший и Ф. де Шампень — во Франции.

Флэгель Георг (Flegel Georg) (1566, Оломоуц, — 23.3.1638, Франкфурт-на-Майне), немецкий художник, основатель немецкой школы натюрморта

► После обучения в мастерской странствующего фламандского художника Л. ван Валькенборха Ф. работал во Франкфурте. Он был первым немецким живописцем рубежа 17 и 18 в., к-рый, подобно харлемским и антверпенским мастерам, посвятил себя искусству натюрморта. Фрукты, кубки, бутылки, провиант и т. д. — все эти неодушевлённые предметы, изображавшиеся прежде как разрозненные элементы картины, обрели в его произведениях свою собственную жизнь. Натюрморт стал самостоятельным жанром живописи. Большинство произведений Ф. не датировано; они исполнены между 1610 и 1635. Его большая картина «Накрытый стол» (Шпейер, музей) является превосходным образцом типологии, получившей название «Завтраки», в к-рых прежняя манера изолированного расположения предметов уступила место подлинному синтезу. Этот мир осязаемых вещей, изображённый с детальной точностью, олицетворяет собой всеобщую гармонию. В поздних произведениях Ф. (1635—38) провиант, фрукты и цветы часто изображены в коричневой гамме, созданной освещением свечи («Кухня, освещённая свечой», Карлсруэ, Кунстхалле). Свет быстро гаснущей свечи придаёт вещам призрачный характер; как мотив *ванитас* он заставляет зрителя задуматься о недолговечности земных наслаждений. Аquareли и миниатюры Ф. (Берлин-Далем, музей), на к-рых с необычайной точностью изображены фрукты, растения, насекомые, лежат у истоков



Флегель Г. «Натюрморт с хлебом и сладостями». 1620-е



Флексор С. «Портрет молодой женщины». 1930-е

ботанических коллекций, весьма ценных в 17 и 18 вв.

Флейц (от нем. *Floz* — слой, пласт), круглая кисть из мягкого волоса с коротко обрезанным концом

» В живописи предназначается для окраски больших плоскостей и грунтовки холстов, иногда также служит для выполнения незаметных переходов из тона в тон и для *лес-сировок*. В реставрации используется для покрытия лаком. См. также *Кисть*.

Флексо́р Самсон (Модестович) (португ. *Flexor Samson*) (9.9.1907, г. Сороки Бессарабской губ., ныне в Молдавии, — 31.7.1971, Сан-Паулу, Бразилия), французский и бразильский художник, основоположник бразильского абстракционизма

» Учился в Одесском художественном училище и в Бухаресте, куда переехала вся семья; в 1922–24 учился в Бельгийской королевской академии изящных искусств в Брюсселе, а с 1924 — в парижской Школе изящных искусств и одновременно посещал лекции по истории искусств в Сорбонском университете. В 1926 обучался технике фрески в частной Академии П. Рансона. В конце 1920-х его родители тоже поселились в Париже и в 1929 семья получила французское подданство. Рисовать Ф. начал с сорокских пейзажей, к 1920-м почти

целиком сосредоточился на портретистике, поначалу выполненной в реалистическом ключе. С годами в портретных работах появились экспрессионистские черты. Первая

персональная экспозиция работ Ф. состоялась в апреле 1927 в Брюсселе, после чего последовало участие в групповых выставках в Париже (на протяжении 1930-х). В 1933 при родах умерла жена художника — Татьяна Яблокова. Эта трагедия повлекла за собой творческий и экзистенциальный кризис: в том же году Ф. принял католичество и некоторое время не занимался живописью. Когда же он вновь начал рисовать, в его работах появились явные религиозные мотивы. В 1940 отец приобрёл для него дом в Нормандии, где после кратковременного участия в движении Сопротивления художник уединился со своей второй женой и ребёнком и провёл весь период Второй мировой войны 1939–45. В 1946 он впервые посетил Бразилию, а весной 1948 насовсем покинул Францию и поселился в Сан-Паулу. С переездом в Бразилию реализм полностью исчез из работ художника; всё дальнейшее его творчество было абстрактно. В 1951 Ф. открыл первое в Бразилии абстракционистское ателье, где выставлялись работы объединившейся вокруг него группы современных бразильских абстракционистов. В 1961 он открыл второе абстракционистское ателье. Единственным исключением из целиком абстракционист-



С. де Флигер. «Голландские суда в шторм». 17 век

ского творчества художника в бразильский период были фрески, выполненные им в 1948 и 1958–60 для церквей Сан-Паулу. В последние годы жизни и на протяжении 1970-х работы Ф. регулярно экспонировались в Бразилии.

Флёрова Елена Николаевна (р. 19.12.1943, Москва), российский художник

► Почётный член Российской академии художеств. Окончила Художественную школу при Московском государственном художественном институте (МГХИ) им. В.И. Сурикова (1963), затем МГХИ (1969) и аспирантуру Академии художеств СССР (1974). С 1976 — член Союза художников СССР. Ежегодно становилась лауреатом премии года журналов «Природа и человек», «Советская женщина», «Сельская молодёжь» (1976–91). В 1991–2005 работала в еврейской галерее Нью-Йорка (США), создавала картины о жизни и традициях еврейского народа (более 500). С 2005 работает в Москве.

Флигер Симон де (Vlieger Simon de) (1601, Роттердам, — 13.3.1653, Веесп), голландский художник-маринист

► Работал в 1634–40 в Делфте, где был принят в *Гильдию Святого Луки*, а потом в Амстердаме. Ф. — один из первых художников-маринистов голландской школы живописи, писал как шторм, так и спокойное море, отдельные корабли и целые флоты и морские баталии. Ф. мастерски передаёт отражение солнечного света на морской глади. Также создал целый ряд ландшафтных гравюр. Его творческое наследие обширно и хранится в картинных галереях Амстердама, Роттердама, Копенгагена, С.-Петербурга, Вены, Будапешта, Дрездена, Берлина и др. Также создал целый ряд ландшафтных гравюр.

Флинк Говерт (Flinck Govert) (25.1.1615, Клеве, — 2.2.1660, Амстердам), голландский художник

► Обратился к живописи под влиянием Л. Якобса, к-рый около 1630 работал в Клеве; затем поступил в мастерскую Якобса в Леувардене, где был в то время и Я.А. Баккер, художник, чья творческая эволюция очень близка искусству Ф. Около 1632–33 Ф. и Баккер отправились в Амстердам, в мастерскую Х. ван Р. *Рембрандта*. С 1636 Ф. стал работать самостоятельно и исполнил свои первые известные нам картины, в частности

«Пастушку» (Брауншвейг, музей герцога Антона-Ульриха) и «Пастуха» (Амстердам, Государственный музей), на к-рой в образе пастуха представлен, возможно, сам Рембрандт. Ф. был одним из тех учеников Рембрандта, кто смог понять манеру мастера, а нередко даже приблизиться к его уровню. Но подобно Ф.Б. Болу он вскоре превратился в модного портретиста, не избежал влияния светской и декоративной манеры Б. ван дер *Хелста* и итало-фламандской барочной исторической живописи. В свой первый и лучший период творчества Ф. создавал портреты, этюды голов, религиозные композиции («Благословение Иакова», 1638, Амстердам, Государственный музей). В таких портретах, как «Портрет Грасвинкеля и его жены» (1646, Роттердам,

музей Бойманса — ван Бёнингена) или «Девочка» (Нант, Музей изящных искусств), пейзажные фоны написаны в светлых тонах. Среди многочисленных шедевров тех лет — «Чёрный стрелок» (Лондон, собрание Уоллес), «Девочка» (1640, Гаага, Маурицхёйс), «Юноша» (1640, Бирмингем, Барберовский институт искусства), «Юная пастушка» (Париж, Лувр). Среди религиозных композиций можно назвать несколько удачных подражаний Рембрандту, напр., «Благовестие пастухам» (1639, Париж, Лувр) или «Жертвоприношение Авраама» (1636, Мюнхен, Старая пинаотека), непосредственно вдохновлённое картиной Рембрандта на этот же сюжет, написанной в предыдущем году (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). После



Флинк Г. «Рота капитана Альберта Баса и лейтенанта Лукаса Конейна». 1645

1640 влияние Рембрандта ослабело: большие корпоративные портреты работы Ф. (1642, 1645 и 1648, Амстердам, Государственный музей) очень искусны, но лишены той особой оригинальности, к-рая присуща, напр., портретам работы Хелста («Портрет дворянина и его жены», 1646, Роли, Музей Северной Каролины; «Чета», Карлсруэ, Кунстхалле). Как исторический живописец, Ф. создал крупные аллегорические картины, исполненные в торжественной барочной манере («Рождение Вильгельма Генриха Брандербургского», Потсдам, дворец Сан-Суси; «Смерть штатгальтера Фридриха Генриха Оранского», 1654, Амстердам, Государственный музей). Но вершиной творчества Ф. стали гигантские картины «Курий Дентаг предпochёл репу золоту» (1656) и «Молитва Соломона» (1658), написанные для новой амстердамской ратуши (ныне — Королевский дворец), где хранятся и сегодня. В 1659 Ф. получил заказ на исполнение 12 исторических картин для амстердамской ратуши (8 больших полотен прославляли борьбу с римлянами, а 4, меньших размеров, изображали разных героев прошлого). Но в следующем году художник скончался, исполнив только наброски к четырём композициям (одна из них, завершённая Овенсом в 1662, заменила отвергнутую картину Рембрандта «Заговор Клавдия Цивилиса»; другие картины написаны Ф.Б. Болом, Я. Ливенсом, Я.А. Баккером, Я. Йордансом и Рембрандтом).

Флоренская Раиса Александровна (16[28].4.1894—1932), российская художница

» Сестра философа П.А. Флоренского. Член общества «Маковец». В своей живописи и графике (в духе позднего символизма) стремилась, как и С.М. Романович, продолжить в условиях усиливающегося цензурного гнета религиозную, христианскую тему в русском искусстве.

Флорентийская школа, одна из ведущих итальянских художественных школ эпохи Возрождения с центром в городе Флоренция

» Формированию Ф. ш., окончательно сложившейся в 15 в., способствовал расцвет гуманистической мысли (Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Лико делла Мирандола и др.), обратившейся к наследию Античности. Родоначальником Ф. ш. в эпоху Проторенессанса явился Джотто ди Бондоне, чьё творчество поставило Флоренцию в авангард искусства того времени. Джотто стре-

мился придать образам и многофигурным сценам пластическую убедительность и жизненную достоверность. В том же направлении развивалось и творчество его последователей (Т. Гадди, Мазо ди Банко и др.). К последней трети 14 в. во Ф. ш. стало доминировать направление *интернациональной готики* (А. Гадди, Лоренцо Монако). В формировании искусства Раннего Ренессанса в Италии ведущую роль сыграли представители Ф. ш. (архитектор Ф. Брунеллески, скульптор Донателло, живописец Мазаччо и др.). Для живописи Ф. ш. 15 в. (кватроченто) характерны последовательное стремление к реализму, интерес к теории и практике перспективы и др. проблемам взаимосвязи искусства и эмпирических наук; этот же период в развитии Ф. ш. отмечен реминисценциями позднеготического декоративизма (Б. ди Л. де С. Гоццолли) и чертами мисти-

ческой созерцательности (Ф.Б. Анджелико). С конца 15 в. искусство Ф. ш. приобрело черты утончённого декоративизма и стилизации (А. дель Верроккьо, С. Боттичелли). Вершиной искусства Высокого Возрождения стало творчество Леонардо да Винчи и Б. Микеланджело, вышедшие за рамки локальных границ Ф. ш. В их произведениях выразились идеи возвышенного героического искусства, смелые реалистические поиски, стремление связать науку и искусство. С 1520-х во Ф. ш. зародился *маньеризм* (Я. Понтормо). В 17 в. Ф. ш. пришла в упадок. Из мастеров этого периода выделяются художники Ф. Фурини и К. Дольчи.

Флорис Франс (Floris Frans) (настоящее имя — Франс де Вриндт; Frans de Vriendt) (между 1519 и 1520, Антверпен, — 1570, там же), нидерландский художник



Флорентийская школа. Ф.Б. Анджелико. «Мадонна Смирение». 1430



Флорентийская школа. Джотто ди Бондоне. «Рождество». Фреска. 1305—1306



Флорис Ф. «Венера в кузнице Вулкана». 1560—1564

» Младший брат скульптора и архитектора К. Флориса. Учился в Льеже у Л. Ломбарда. С 1540 мастер гильдии живописцев в Антверпене, где работал до конца жизни, за исключением 1542—47, когда жил в Италии, главным образом в Риме, с особым увлечением изучая фрески Б. Микеланджело в Сикстинской капелле. Ф. является главным представителем романизма в Антверпене; он писал искусные религиозные и мифологические композиции и портреты, он возглавлял процветающую мастерскую, в к-рой работало более сотни учеников. Творчество Ф. связано с поздним периодом романтизма, когда образцом для нидерландских художников стали несколько усреднённые нормы, почерпнутые в искусстве Микеланджело и маньеристов. Уже в начале своей творческой карьеры Ф. использовал те познания в искусстве, к-рыми он овладел в Италии. Его первые подписные и датированные картины относятся к 1547: триптих «Пятеро святых» (Рим, частное собрание), в к-ром отразились влияния венецианского искусства; композиция «Венера и Марс» (Берлин-Далем, музей), вдохновлённая *Лукой Лейденским*. В 1554 было исполнено «Низвержение мятежных ангелов» (Антверпен, Королевский музей изящных искусств), подписанное монограммой. В том же году создал триптих «Голгофа» для церкви в Арнштадте. Его «Девушка, играющая на арфе» (1556, Бухарест, частное собрание) и «Святой Лука» (1556, Антверпен, Королевский музей изящных искусств) являются типичными примерами изящных, тщательно отделанных произведений той эпохи. В этих произведениях художник несколько отошёл от нидерландской художественной традиции с её интенсивным колоритом и тягой к реальности. В большей степени его индивидуальность проявилась в двух портретах, датированных 1558: «Портрет пожилой дамы» (Кан, Музей изящных искусств) и «Сокольник» (Брауншвейг, музей герцога Антона-Ульриха). В отличие от современных ему портретов, в к-рых персонажи изображались в напряжённой условной позе, лишённой всякой условности. Однако в картинах «Адам и Ева» (1560, Флоренция, галерея Уффици) и «Пир морских божеств» (1561, Стокгольм, Национальный музей) от этой волнующей искренности не осталось и следа. Последней картине очень близок

«Пир богов», написанный в 1550 (Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Картина «Страшный суд» (1563, Вена, Музей истории искусств) отмечена бурной, патетической динамикой, резкими, порой вычурными ракурсами, переполненными обнажёнными атлетическими фигурами. Большой вариант этого сюжета представлен в триптихе, подписанном монограммой и датированном 1566 (Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Незаконченное Ф. «Поклонение волхвов» (1571, Брюссель, Королевский музей изящных искусств) было завершено его учеником, И. Франкеном и подписано монограммами обоих художников.

Фовизм (франц. *fauvisme*, от *fauve* — дикий, хищный), направление во французском искусстве начала 20 в.

» Ироническое прозвище «les fauves» — «дикий» — было дано критиками начале 20 в. группе живописцев, к-рые в 1905 представляли свои работы в парижском Салоне независимых (А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо, М. де Вламинк, А. Дерен, Р. Дюфи, Ж. Брак, К. Ван Донген). Как и импрессионизм и кубизм, Ф. — направление в живописи, возникшее около 1899 и завершившееся около 1905, — обязан своим названием Луи Вокселю. Название направления отражает реакцию современников на поразившую их экзальтацию цвета, «дикую» выразительность красок. Так случайное высказывание вошло и закрепилось как название за всем течением. Сами же художники никогда не признавали данного эпитета. Художественной манере фовистов были свойственны стихийная динамичность мазка, стремление к эмоциональной силе художественного выражения, яркий колорит, пронзительная чистота и резкие контрасты цвета, интенсивность открытого локального цвета, острота ритма. Ф. выразился в резком обобщении пространства, рисунка, объёма. Характеризуется предельно интенсивным звучанием открытых цветов, сопоставлением контрастных хроматических плоскостей, сведением формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы. Плоскостная трактовка форм, насыщенность чистых цветов, энергично подчеркнутый контур обуславливают декоративность фовистской живописи. Группа художников заявила о себе на парижских выставках 1905, 1906, 1907. Однако вскоре объединение распалось, и творческие пути его участников разошлись. В Ф.



Фовизм. А. Дерен. «Лондонский мост. Зима». 1906

были общие черты с одновременно возникшим экспрессионизмом.

Фогелер Генрих (*Vogeler Heinrich*) (12.12.1872, Бремен, — 14.6.1942, колхоз имени С.М. Будённого, близ станции Корнеевка, Карагандинская область), немецкий художник, иллюстратор и архитектор, представитель немецкого югендстиля

» В 1890—95 посещал дюссельдорфскую Академию художеств. В 1895 обосновался в деревне Ворпсведе (близ Бремена), став (вместе с Ф. Макензеном, О. Модерсоном и др.) одним из основателей Ворпсведской колонии художников; затем (вплоть до 1908) перестраивал свой дом Баркенхоф по собственным чертежам. Был дружен с Р.М. Рильке, оформлял символистский журнал «Остров». Совершил поездки на Цейлон (1906) и (для изучения концепций «города-сада») в Англию (1909). Его картины — это романтический, идеально гармоничный мир. Большой популярностью в этот период пользовались выполненные им сказочные гравюры и виртуозное оформление книг Уайльда, Гофмансталя, Гауптмана. Он работал как график и архитектор, как иллюстратор и прикладник. Официальным признанием его заслуг явилось получение заказа на оформление торжественного зала заседаний Бременской ратуши. Идиллический модерн пейзажей, портретов и символически-сюжетных картин Ф. («Летний вечер», 1905, Ворпсведе, Баркенхоф), а также его графики с годами обрел всё более драматически-напря-



Фовизм. К. Ван Донген. «Портрет Долли». 1907

жённый характер, насыщаясь мечтой о социальной справедливости. Эти чувства обострились в годы, проведённые на фронтах Первой мировой войны 1914—18 (1915—17). В 1919 попытался создать в Баркенхофе коммуны, украсив гостиную дома революционными росписями (1920—26). С 1923 не раз приезжал в СССР. Опубликовал наряду с многочисленными статьями в левой прессе ряд публицистических брошюр и книг, в том числе «Новую жизнь. Коммунистический манифест» (1919) и «Путешествие по России. Рождение нового человека» (1925). После прихода к власти в Германии национал-социалистов Ф. переехал в СССР. С 1931 жил в



Фогелер Г. «Девочка с кошкой». 1914

Москве, где сотрудничал в журналах, издаваемых на немецком языке: «Интернационале литератур» и «Дас ворт». Наиболее значительным его циклом 1920 — начала 1930-х явились так называемые «комплексные картины» («Komplexbilder»), где он синтезировал свои впечатления от поездок по советским республикам в образах «социалистического строительства», мозаически скомпонованных из отдельных мотивов нового труда и быта («Карелия», 1926, Берлин, Национальная галерея; «Баку», 1927, там же; и др.). Позднее, раскритикованный за «формализм», придерживался более традиционной манеры («Н.А. Островский», 1936, Москва, Музей-квартира Н.А. Островского). В 1934 вышла книга «Два мира», в к-рой было опубликовано 34 рисунка художника под названием «Третий рейх», к-рые впоследствии были использованы для создания листовок и карикатур, плакатов. Художника пригласили в немецкий театр в Одессу, где он создал декорации, эскизы костюмов к шекспировскому спектаклю «Как вам это понравится», работал над антифашистским спектаклем «Разрушить мир». Принимал участие в изготовлении театральных кукол. Об этом свидетельствует написанная им в 1940 картина «В кукольной мастерской». Дважды организовывались персональные выставки работ художника. С началом Второй мировой войны 1939—45 направил всё своё творчество на наглядную агитацию против фашизма. Однако в 1941 как немец был депортирован из Москвы в Казахстан.

Умер по дороге. Сборник его статей и мемуарных очерков был опубликован под названием «Становление» в 1989. В Ворпсведе ныне открыт музей Ф.

Фомин Пётр Тимофеевич (18.10.1919, дер. Ледеях Псковской губ., — 1996, С.-Петербург), российский художник

» Народный художник РСФСР (1977). Народный художник СССР (1991). Действительный член Академии художеств СССР (1988). Окончил художественную школу в Ленинграде (ныне С.-Петербург). Его учителем был П.К. Голубятников. В 1940—41 участвовал в выставке «Оборона СССР», где представил своё первое полотно — «Котовский». С июля 1941 по май 1945 находился сначала в блокадном Ленинграде, затем в 1-й Воздушной армии, где наряду с воинской службой выполнял работы по наглядной агитации, рисовал портреты героев-лётчиков, устраивал выставки самодельных армейских художников. В 1946—52 учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры (ИНЖСА) имени И.Е. Репина у профессора В.М. Орешникова. С 1952 член Союза художников СССР. С 1953 преподавал в ИНЖСА имени И.Е. Репина, с 1971 — профессор, в 1983—91 — ректор, в 1989—96 руководитель живописной мастерской института. В 1972—75 председатель правления Ленинградского отделения Союза художников СССР. Автор картин на историко-революционную тему, пейзажей, портретов. Для всего творчества художника характерны черты истинного патриотизма, глубокого знания истории русского народа, а также тонкое лирическое мироощущение, проникновение в природу. Патриотическая идея, присущая творчеству художника, выразилась во многих его картинах, посвящённых воинам Великой Отечественной войны, русской деревне. Его тематические работы («Вернулись», 1959; «Люди русские», 1967; «Земля крестьянам», 1969, и др.). Лирические пейзажи воссоздают неброскую красоту среднерусской природы («Поля осенью», 1987). Много пейзажей было написано в Псковской области, в Санкт-Петербурге, а также во время поездок по странам Европы — Франции, Италии, Финляндии и другим. Персональные выставки проходили в Государственном Русском музее (1984), в Москве в Центральном доме художника (1986), в Академии художеств (1988, 1994). Работы находятся в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее,

в Дрезденской картинной галерее (Германия), во Дворце искусств (Китай), более чем в 50 художественных музеях стран бывшего СССР, России. Награждён золотой медалью Академии художеств СССР.

Фомичёв Лев Александрович (р. 2.2.1932, пос. Мстёра, Владимирская обл.), российский художник-миниатюрист

» Народный художник РФ (1995). Заслуженный художник РСФСР (1970). Дед и отец были потомственными иконописцами. С 1944 был определён в ученики к художнику Ф.Г. Шилову в артель «Пролетарское искусство». В конце 1950-х уже прекрасно владел рисунком, техникой письма, композицией. В 1957 впервые участвовал в художественной выставке. В 1964 стал членом Союза художников России. Занимается лаковой миниатюрой. В 1964—76 председатель правления Мстёрской секции Владимирской организации Союза художников РСФСР. С юношеских лет до 1980 работал на фабрике «Пролетарское искусство». Приходилось выпускать поточные произведения, писать много миниатюр сообразно велению времени. Например, в 1950—60-е выпускались миниатюры в духе социалистического реализма. Произведения Ф. 1970-х отличаются настоящей творческой зрелостью, художник много работал над изучением древнерусской иконы, его творчество приобрело монументальность, философскую глубину. Основными темами, вдохновляющими художника, стали темы древней русской истории, были и фольклора. Лауреат Государственной премии имени И.Е. Репина (1970).

Фомкин Александр Ильич (8.9.1924, дер. Елизаветино Малоархангельского р-на Орловской обл. — 1999), российский художник

» Народный художник РФ (1994). В 1929 семья переехала в Москву. В 1939 поступил в Московскую среднюю художественную школу, где учился вместе с В.И. Ивановым, Г.М. Коржевым, П.П. Оссовским и другими, составившими впоследствии первый военный выпуск 1944. В том же году по рекомендации С.В. Герасимова был зачислен в Московский художественный институт без вступительных экзаменов. В институте занимался под руководством А.М. Максимова, А.А. Осмёркина и П.И. Котова. В 1950-е написал дипломную картину



Фомкин А.И. «Последний луч». 1975

«И.Н. Крамской и В.В. Стасов в мастерской у И.Е. Репина». С 1953 преподавал живопись в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова. Был постоянным участником всероссийских и зарубежных выставок. Писал в основном пейзажи и натюрморты. Художник всегда ставил перед собой задачу передать в живописи красоту русской земли. Мастер очень ценил цветотональное единство живописного образа. В своих работах Ф. стремился к точности и осязательной конкретности. Художник высоко ставил творчество И.И. Шишкина, находя в нём пример высокого мастерства. Картины художника находятся во многих художественных музеях России и за рубежом (во Франции, в Германии, Италии, Англии).

Фон (франц. *fond*, букв. — дно, глубинная часть), глубинные, менее значимые части изобразительной или орнаментальной композиции, перед которыми выступают основные, первоплановые мотивы

» Ф. могут служить изображения дальнего плана. Неизобразительный Ф. (обычно в портрете) называется нейтральным.

Фонвизин Артур Владимирович [30.12.1882(11.1.1883), Рига, — 19.8.1973, Москва], российский художник, выдающийся мастер акварели

» Заслуженный деятель искусств России (1970). Родился в семье лесничего немецкого происхождения (поэтому первоначально подписывал свои произведения «фон Визен»). Занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1902—03) у М.П. Клодта и В.Н. Бакшеева, а затем в частных

академиях в Мюнхене (1904—06). Был дружен с М.Ф. Ларионовым и одно время творчески близок ему. Преподавал в изостудии Пролеткульта в Тамбове (с 1918) и художественном техникуме в Нижнем Новгороде (1923). С 1927 обосновался в Москве. Был членом объединений «Маковец», «Общество московских художников» и Ассоциации художников революционной России. Примкнул к обновленному символизму «маковчан», однако был равнодушен к религиозной теме, предпочитая мир поэтических видений и грез. С конца 1920-х перешёл почти исключительно к технике акварели. Свободные, вибрирующие мазки, сильно разжиженные, «текущие» краски, просветы белого фона (порой цветной бумаги) — всё это складывается у мастера в мир зыбких феерий, сосредоточенных вокруг образов цирка и

музыки (многолетние серии «Цирк» и «Песни и романсы»). Символизм с его лейтмотивом искусства как вселенской тайны преобразился здесь в камерно-лирический экспрессионизм в духе «тихого искусства». Со времени эвакуации в Казахстан (1943), где он начал писать цикл «Караганда», Ф. всё чаще обращался к пейзажу. На выставках же официально представлял портреты актёров, большей частью актрис («Д.В. Зеркалова», 1940, Государственная Третьяковская галерея; серия «Актёры театра имени В.В. Маяковского», 1944, в собрании театра). Успешно выступал и как художник книги — иллюстрации к «1001 ночи» (1932), «Немецкой романтической повести» (1936), «Руслану и Людмиле» А.С. Пушкина (1945) и др.; исполнил цикл рисунков к сказке Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес» (1937, Москва, частное собрание), к-рый, однако, остался неопубликованным.

Фон-де-Гом (*Font-de-Gaume*), пещера во Франции (департамент Дордонь) с настенными изображениями животных эпохи позднего палеолита

» Грот Ф.-де-Г. открыт Д. Перойни в 1901. Живопись грота принадлежит к лучшим образцам пещерного искусства. Многочисленные изображения бизонов, диких лошадей, мамонтов, северных оленей и других животных выполнены в различной манере — от древнейших линейных рисунков чёрной и красной краской до великолепнейших полихромных композиций, относящихся к мадленской эпохе (15—11 тыс.



Фон-де-Гом. Изображение бизона. Поздний палеолит



Фонтана Л. «Леди Корт». 1590

лет до н. э.). Изображения некоторых животных сделаны в полную величину. На стенах и сводах небольших залов пещеры нанесено по меньшей мере около 80 рисунков, среди которых две бесспорные фигуры мамонтов. При раскопках в галереях пещеры были найдены куски красной охры и своего рода «карандашей» из марганцевой руды. Судя по всему, это были те самые красители, которые использовались первобытными художниками в живописных работах. Подобные красящие материалы встречаются почти повсюду, где распространены глинистые почвы, в частности в долинах недалеко от Ф.-д.-Г. В округе есть богатые полости желтой, красной, а иногда черной глины, а также залежи железной и марганцевой руды.



Фонтана Л. «Пространственная концепция». 1977

Фонтана Лавиния (*Fontana Lavinia*) (24.8.1552, Болонья, — 11.8.1614, Рим), итальянская художница болонской школы

» Дочь художника болонской школы П. Фонтана. Рисовала в основном портреты и картины на религиозные и мифологические темы. В течение 20 лет, начиная с 1580-х, Ф. была портретистом и достигла самой большой известности как автор портретов дам высшего общества Болоньи. Её стиль комбинирует осторожное внимание к деталям одежды и драгоценностей с пониманием индивидуальности изображаемого. Рисовала она также многих важных особ, преподававших в Университете Болоньи. Тем самым она стала первой женщиной из Болоньи, к-рая достигла популярности во всей стране. Несмотря на то что являлась матерью одиннадцати детей, она нарисовала 135 картин. С 1603 по приглашению папы Климента VIII работала в Риме. Её крупнейшая работа — алтарный образ «Мученичество святого Стефана» (1604) для церкви Сан-Паоло фуори ле Мура — погибла в 1823. Ф. является первой женщиной, к-рая была избрана в Римскую академию. Фактически Ф. была расценена как первая женщина в Западной Европе, к-рая сделала профессиональную карьеру как художник, работающий вне женского монастыря, наравне с коллегами-мужчинами.

Фонтана Луцио (*Fontana Lucio*) (19.2.1899, Росарио, Санта Фе, Аргентина, — 7.9.1968, Варезе), итальянский художник

» Родился в семье итальянского скульптора Луиджи Фонтана. В 1905 семья переехала из Аргентины в Милан, где будущий художник обучался скульптуре сначала в мастерской отца, а затем в Академии Брера (1928—30). В 1930 на своей первой персональной выставке показал абстрактные скульптуры. В серии «Чёрных скульптур» (1931) расположенные уступами террактонные формы покрыты гравированными фигурами (сграффито). В Италии стал лидирующей фигурой в пропаганде абстрактного искусства и в 1935 при посещении Парижа вступил в объединение «Абстракция—Созидание». В поисках новых пространственных форм он экспериментировал с разными материалами — фарфором, керамикой, стальной проволокой, пластмассами, стеклом, железобетоном. В 1939—47 пребывал в Аргентине, где выпустил «Белый манифест»

(1946), в к-ром отстаивал принципы синтеза искусств на основе современных научно-технических достижений. Вернувшись в Милан, опубликовал «Технический манифест спациализма» (1947), заложивший теоретическую основу нового направления. Программа спациализма осуществлялась художником, прежде всего, в картинах под общим названием «Пространственные концепции», где на ровно окрашенные или не тронутые краской холсты, металлические и другие поверхности наносились разнообразные надрезы, разрывы, пробойны, глубокие царапины («Пространственная концепция. Ожидание», 1958; «Пространственная концепция», 1960; обе — Париж, Национальный музей современного искусства; «Пространственная концепция», 1960—61, Кёльн, Музей Вальраф-Рихард-Людвиг). Эти разрывы («талы»), по замыслу художника, разрывали однородную плоскость, обеспечивая выход в окружающее пространство. Прорывы в глубину создавались резким жестом художника, в к-ром запечатлевалась энергия его движения. Принцип выхода формы в окружающее пространство осуществлялся им и в скульптуре (растрескавшиеся сферы, серия «Камни с пробитыми в них отверстиями»), а также в неоновых инсталляциях. Его произведения представлены в частных собраниях и крупных музеях современного искусства (Рим, Милан, Амстердам, Лондон, Нью-Йорк, Буэнос-Айрес), а также в Национальном музее современного искусства, Центре Помпиду в Париже.

Фонтана Просперо (*Fontana Prospero*) (1512, Болонья, — 1597, Рим), итальянский художник эпохи Ренессанса

» Отец художницы Л. Фонтана. Учился у Инноченцо да Имола. Был последователем Рафаэля и в начале своей карьеры помогал художнику Перино дель Вага в росписи палатцо Дория в Генуе. Просперо работал во многих итальянских городах, в частности, в Риме и Флоренции. В 1548 он переехал из Рима в Болонью, в 1550 выполнил фрески в доме Константина Виолы в Болонье. В качестве художника-портретиста был представлен Б. Микеланджело папе Юлию III и некоторое время даже получал жалование от папского престола. В 1550—51 он руководил украшением Бельведера Ватикана в Риме для папы Юлия III, а в 1551 выполнил фрески добродетелей в палатцо Восчи в Болонье. В начале 1553 был в Риме, где работал с Т. Цук-

каро над украшениями виллы Джулия. В течение этого заключительного периода в Риме также закончил украшение Флорентийского дворца Бальдучино дель Монте, брата папы Юлия III. В 1560 недолго работал в Фонтенбло во Франции, помогая Ф. Приматиччо в оформлении декора дворца. В 1563–65 ассистировал Дж. Вазари в его мастерской во Флоренции. В 1565 был принят в члены флорентийской Академии художеств. Поселился в Болонье, где стал первым учителем Л. Карраччи. В 1570 он участвовал в оформлении перестроенной церкви Сан Пьетро в Болонье. В 1572 получил заказ от Паоло Вителли на исполнение фресок во дворце Вителли Эгидия, где он работал в период между мартом 1572 и июнем 1574. Поздний стиль Ф. выдаёт влияние Микеланджело и близок к маньеризму. Был также известным портретистом.

Фонтебассо Франческо (*Fontebasso Francesco*) (1709, Венеция, — 1769, Венеция), итальянский художник, мастер венецианской школы

» Ученик С. Риччи и последователь Дж.Б. Тьеполо. С 1736 член Академии художеств Венеции, профессор кафедры рисунка. В 1730-е посетил Болонью и Рим, где познакомился с работами мастеров болонской и римской школ, работал в Тренто. Стал одним из главных проводников идеалов неоклассицизма в Венето. В картинах «Антиох и Стратоника», «Великодушные Сципиона» (обе — Будапешт, Музей изобразительных искусств) большие удлинённые фигуры мифологических и исторических героев трактованы с подчёркнутым пластицизмом художников Болоньи и Рима. Театральные, полные пате-



Фонтана П. «Святое семейство с Иоанном Крестителем». 1560-е



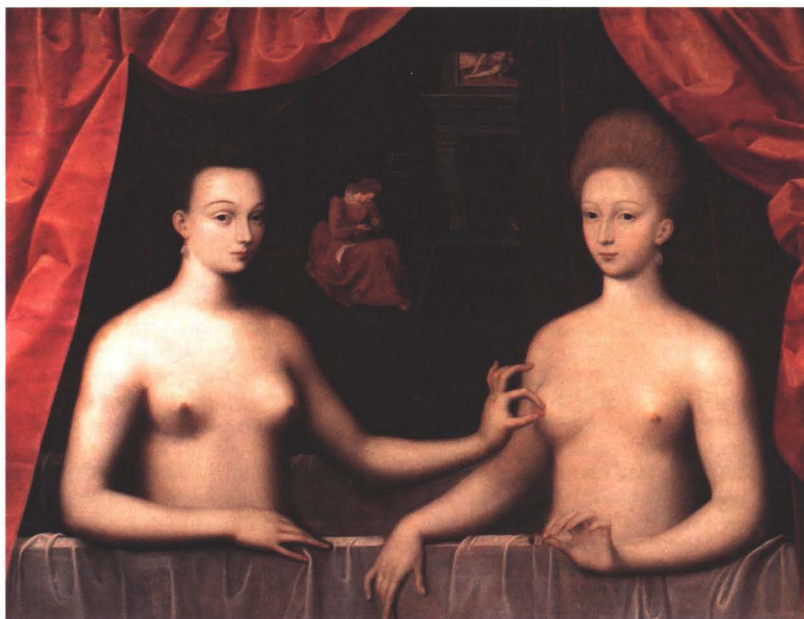
Фонтебассо Ф. «Экстаз святой Терезы». 1750-е

тики жесты напоминают манеру С. Риччи и Дж.А. Пеллегрини. Пятна жёлтого цвета и бело-голубых интенсивных теней диссонируют с общим красновато-коричневым колоритом. Длительное время полотна Ф. «Явление Мадонны святому Антонию Падуанскому» и «Святой Павел и святой Франциск» (Бордо, Музей изящных искусств) считались работами С. Риччи. Несвойственная венецианской живописной манере суховатость в трактовке фигур ощутима и в монументальных работах Ф. (фреска плафона, Венеция, палаццо Контарини; фреска «Явление Мадонны Аврааму», 1750-е, Венеция, церковь деи Джезуити). Ф. одним из первых обратился к гризайли, исполнив в этой технике роспись плафона палаццо Фарсетти на Большом канале. Он изобразил здесь много аллегорических фигур, символизирующих триумф знатного патрицианского рода, и разместил их, следуя эмилиянской традиции, у нижнего края фрески. Однако уподобленные скульптурным изваяниям фигуры при рассмотрении снизу кажутся бутафорскими и бесплотными, как и вся роспись, лишённая главного качества — яркой и праздничной красочности. В сопоставлении с ранними работами Ф. 1730-х, например, с его лучшими фресками «Диана и Эндимион» или «Суд Париса» (обе — Венеция, палаццо Бальду), исполненными в светлой колористической гамме (своей непосредственностью и ли-

ризмом они напоминают произведения Тьеполо в Архиепископском дворце в Удине), монохромные гризайльные росписи палатцо Фарсетти выглядят более безжизненными. Ф. был приглашён также Екатериной II в С.-Петербург для работы над росписями в Зимнем дворце.

Фонтенблô шко́ла, название группы мастеров (живописцев, архитекторов, ювелиров и пр.), работавших во дворце Фонтенбло, который был центром Ренессанса в Северной Европе при короле Франциске I и его преемниках

» С их работами во французское искусство вошёл *маньеризм*. Различают две разделённые периодом примерно в пятнадцать лет эпохи. Деятели искусства первой эпохи были выходцами из Италии. Они объединяются под именем первой Ф. ш. (1530—70). Мастера второй Ф. ш. (1590—1620) были, в основном, выходцами из Франции и Фландрии. После вторжения Франции в Италию в период между 1494 и 1499 образцы произведений искусства, литературы и науки Италии оказались во Франции. После восшествия на престол Франциск I стремился подкрепить



Фонтенбло школа. В разное время приписывался Ф. Клуз и Ф. Поурбусу Старшему. «Портрет Габриэль д'Эсте с сестрой». Около 1594

свои притязания на господство в Европе строительством великолепного дворца, сравнимого с дворцами во Флоренции, Мантуе или Милане. Он пригласил во Францию наряду с гуманистами известных итальянских художников, та-

ких, как *Леонардо да Винчи* и *Б. Микеланджело*, к-рые, однако, не откликнулись на его приглашение. Ключевым оказалось прибытие в 1531 Дж.Б. ди Я. *Россо*, к-рый работал в Фонтенбло вплоть до своей смерти в 1540. В 1532 за ним последовал Ф. *Приматиччо*, к-рый уже более не покидал Францию, не считая его короткой поездки в Италию по поручению короля. Третьим из первой Ф. ш. прибыл в 1552 из Болоньи Н. дель *Аббате*, к-рого король Генрих II подрядил по рекомендации Приматиччо. Главной их задачей было создание внутреннего интерьера дворца, украшение его картинами, фресками, скульптурами, рельефами, лепниной, шпалерами и другими предметами декоративно-прикладного искусства. Главным шедевром Россо стала хорошо сохранившаяся галерея Франциска I, над украшением к-рой он работал в 1531—40. После смерти Россо Приматиччо продолжил его дело. Созданная им спальня короля была полностью разрушена, от салона герцогини д'Этамп остались только фрагменты. Его подмастерья и Н. дель Аббате занимались отделкой бального зала и галереи Одиссея, к-рые были снесены в 1697. Однако внутренний интерьер остался запечатленным на многочисленных коврах и шпалерах. Из-за религиозных войн в период с 1584 по 1595 и смерти последнего короля Франции из династии Валуа Генриха III работы были прерваны, поскольку дворец был брошен. Во время правления Генриха IV дворец был



Фонтенбло школа. К. Массейс. «Флора». 1559

полностью реставрирован. Король пригласил в Фонтенбло фламандских и французских мастеров, к-рые считаются мастерами второй Ф. ш. К их числу принадлежали А. Дюбуа из Антверпена, парижане Т. Дюбрёй, А. Карон и М. Фремине, а также группа безымянных художников. Кисти Дюбрёй принадлежали росписи павильона Поэзии, разрушенного в 1703. В 1606—16 Фремине расписал капеллу Святой Троицы, сохранившуюся до наших дней. Из мастерских второй Ф. ш. вышел целый ряд эротических картин, к-рые были одним из её излюбленных мотивов. Типичны для второй Ф. ш. отказ от религиозных мотивов, предпочтение тем из греческой и римской мифологии, эротических сюжетов, любовь к орнаменту и гротеску, объединение живописи, скульптуры и лепнины в одну композицию, а в фигурах их удлинение, типичное для художников-маньеристов Италии. Особенность эротических картин заключается в их подчеркнута рафинированной эротике и одновременно отрешённой чопорности и отсутствии эмоций и чувственности. Иконография полотен полна загадок, зашифрованного смысла, нравоучительных намёков, а в воплощении преобладают фигуры с ясными контурами, изображённые в холодной и приглушённой цветовой гамме. Созданный в Фонтенбло стиль быстро распространился по всей Франции и Северной Европе. Скульптуры из Фонтенбло были хорошо известны благодаря многочисленным репликам из бронзы и глины. Ковры с различными сюже-



Фонтенбло школа. Неизвестный мастер. «Туалет Венеры». Около 1550

тами, произведённые на мануфактуре в Фонтенбло, также как и гравюры на меди, пользовались большим успехом. Только от Рене Буайе, к-рый документировал работу Россо в Фонтенбло, в гравюрах дошло до наших дней 240 листов. У Буайе вместе с П. Милле была мастерская, к-рую они после смерти Франциска I перенесли в Париж. Широкое распространение получили посуда, серебряные и медные столовые приборы.

Фоппа Винченцо (Foppa Vincenzo) (ок. 1430, Брешиа, — ок. 1515, там же), итальянский художник, основатель ломбардской школы живописи

» Ведущий художник Ломбардии до приезда Леонардо да Винчи в Милан. Работал в основном в Милане, правители к-рого предпочитали произведения в старом, позднеготическом стиле. Согласно Дж. Вазари, учился в Падуе вместе с А. Мантеньей. «Мадонна» (ок. 1450—55, Сеттиньяно, Флоренция, собрание Беренсона) свидетельствует о влиянии интернациональной готики, и особенно Микелино да Безоццо, но уже в этом произведении угадывается колористическое единство, созданное посредством естественного освещения. «Распятие» (1456, Бергамо, Академия Каррара) расположено под классической аркой, изобра-

жённой в перспективе, в духе Мантеньи, но пейзажный фон ещё полон готической прихотливости; падуанское влияние сочетается здесь с отголосками искусства Ф.Ф. Липпи и Я. Беллини. Две «Мадонны» (Милан, Кастелло



Фоппа В. «Святой Лука». 1510



Фоппа В. «Портрет молодой женщины». 1499

Сфорцеско), чья композиция также отражает влияние Мантеньи, созданы, вероятно, в тот же период. Вместе с тем «Святой Иероним» (Бергамо, Академия Каррара), к-рый, как часто считается, был исполнен вскоре после «Распятия», является более поздним произведением, открывающим в творчестве художника период зрелости. Характерное для Ф. естественное освещение заменяется здесь абстрактным, рассеянным светом, присущим флорентийской живописи. «Святой Иероним» относится к тому времени (1462–64), когда Ф. начал работу над фресками в капелле Портинари церкви Сант-Эусторджо в Милане, законченными в 1468. В люнетах наверху стен он изобразил четыре «Сцены из жизни святого Петра мученика»; в верхней части алтаря — «Успение» и «Благовещение»; над входом — «Ангелов»; на своде — четырёх «Отцов церкви» на парусах и восемь иллюзорных фигур «Апостолов», видимых через круглые окна. Эти фрески свидетельствуют о переходе от падуанской торжественной композиции, построенной по тосканским правилам перспективы, к более свободной концепции, с натуралистической трактовкой пространства, концепции, к-рая впоследствии стала типичной для ломбардского искусства. Завершением этой эволюции стали «Сцены из жизни святого Петра мученика», исполненные послед-

ними. В те же годы созданы, вероятно, «Мадонны» (Берлин-Далем, музей; Роли, Музей Северной Каролины, собрание Кресс), в к-рых на смену влиянию Мантеньи приходит влияние Джов. Беллини. Фрески свода капеллы Аверольди в церкви Кармине в Брешии (1475, «Евангелисты» и «Отцы церкви»), большой полиптих («Мадонна в окружении ангелов», восемь «Святых» в два ряда и «Стигматизация святого Франциска»), написанный для церкви Санта-Мария делле Грацие в Бергамо (ныне — Милан, пинакотекка Брера), «Рождество» из церкви в Кьезануова близ Брешии (створки с «Иоанном Крестителем» и «Святой Аполлонией» — Женева, частное собрание) — все эти произведения созданы в эпоху наивысшего расцвета Ф., к-рый придаёт своему натурализму суровое и очень своеобразное звучание. Чувствуя глубокую взаимосвязь между локальными приглушёнными цветами и естественным освещением, он работает в характерной сероватой гамме, подчёркивающей позолоту сложных обрамлений этих алтарных картин. Подобный тип полиптиха будет позднее использован всеми ломбардскими мастерами вплоть до Г. Феррари. Этот тип монументальной алтарной картины нашёл своё наивысшее воплощение в «Полиптихе Форнари» (1489, Савона, музей) и полиптихе из главного алтаря собора того же города (Ораторий

Санта-Мария ди Кастелло). Они свидетельствуют также о влиянии Ф. на художников Ниццы. Кроме того, они обнаруживают некую склонность Ф. к архаизму (они исполнены уже после того, как Ф. познакомился с Д. ди А. Брамante, чьё присутствие в Ломбардии подтверждают документы от 1477). Это влияние приводит к монументальности, проявившейся во фресках, созданных для церкви Санта-Мария ди Брера («Пьета», «Мученичество святого Себастьяна»; «Мадонна с двумя святыми Иоаннами», 1485, ныне — Милан, пинакотекка Брера); великолепие золота вновь встречается в «Благовещении» (Милан, частное собрание). К этому же периоду можно отнести и витраж, исполненный Ф. для Миланского собора (атрибуция Раггианти). В своих поздних произведениях Ф. отказался от уроков Леонардо да Винчи («Поклонение волхвов», Лондон, Национальная галерея; хоругвь Орцинови с «Мадонной и двумя святыми», на одной стороне, и «Святым Себастьяном со святым Рохом и святым Георгием» — на другой, 1514, Брешиа, пинакотекка Тозио Мартиненго; фрески со «Сценами из жизни Марии» в оратории в Виджевано).

Форг Гюнтер (*Forg Gunther*) (р. 5.12.1952, Германия), немецкий художник, фотограф и скульптор

» Является представителем послевоенного поколения немецких художников, для к-рых модернизм был связан с ужасами фашизма. В 1971–74 учился в Мюнхенской академии художеств. Начал свою художественную карьеру с живописи и вернулся к ней. С 1970-х Ф. был влиятельной фигурой на европейской арт-сцене. Его холсты и инсталляции, включающие различные объекты и материалы, часто размывали границу между живописью, фотографией и скульптурой. Они также сознательно размывали границы между зрителем и искусством. В 1990-х он работал над живописью большого размера, включающей структуры в виде полос и решёток. В последние годы он сфокусировался на создании серии полотен. Его последние полотна часто включают группы коротких мазков одного цвета, размещённых рядом друг с другом, посредством чего колорит варьируется на поверхности холста. Живопись последнего времени менее архитектурна на вид, больше похожа на пейзаж, как будто ощущения цвета и света были выхвачены из него.



Форг Г. Без названия. 2008



Форд У. «Падение Бо». 2002

Форд Уолтон (Ford Walton) (р. 1960, Нью-Йорк), американский художник

► Окончил Школу дизайна Род-Айленда с намерением посвятить себя кино, но позднее реализовал свой талант рассказчика в живописи (акварелях большого размера). Его работы — смесь естественной истории с социальным и экологическим ландшафтом. Каждый из «портретов» какого-либо животного выглядит сложной символической системой, где художник выступает в роли шутника и эрудита. Работы Ф. технически безупречны и визуально захватывают. Его детальные, в натуральную величину изображения животных напоминают рисунки прошлого столетия, посвящённые естественной истории. Сам Ф. называет орнитолога Дж. Аудубона, создателя легендарной серии «Птицы Америки», своим вдохновителем. Он использует подобную технику для создания сложных аллегорий с абсурдным юмором. Его образы полны сюрпризов: сцены часто выглядят брутальными или комичными. В картине «Падение ветки» (2002) большая стая голубей сидит на ветке, к-рая находится в воздухе между падением и сюрреалистичным зависанием. Живописная серия, к-рая включает картину «Джек на смертном одре» (2005), демонстрирует карикатурное почтение путешественнику и натуралисту 19 в., к-рый делил свой дом с сорока обезьянами и даже составил обезьяний словарь. В этой комедии смены ролей, актёры Ф. — протагонисты

ненатуральной природы. Обладатель ряда национальных наград, в т. ч. стипендий Фонда Гугенхайма и Национального фонда искусств.

Форма, см. *Содержание и форма*

Формализм (от лат. *forma* — вид, наружность), в широком смысле слова предпочтение, оказываемое форме перед содержанием (в различных областях жизни, науки, искусства)

► В советской теории искусства слово «Ф.» в 1920-х обозначало системы формального метода и формального анализа, приверженцы к-рых изучали формальные конструкции в пластических искусствах, литературе, музыке. Однако со второй половины 1920-х сложилось новое понимание термина «Ф.», продиктованное отождествлением содержания искусства с сюжетно-тематическим строем произведения. С этой точки зрения всякая относительная самостоятельность в построении художественной формы воспринималась вульгарно-социологической критикой как Ф., отрыв формы от содержания, а затем и как утрата содержания. Критика 1930-х вела борьбу против Ф. (находя его главным образом в плоскостности и тектоничности фрески и книжной графики), рассматривавшегося как антипод *социалистического реализма*. В 1940-х — начале 1960-х слово «Ф.» утратило научный смысл и стало употребляться для дискредитации художников и направлений (*импрессионизм, сезаннизм* и др.), поче-

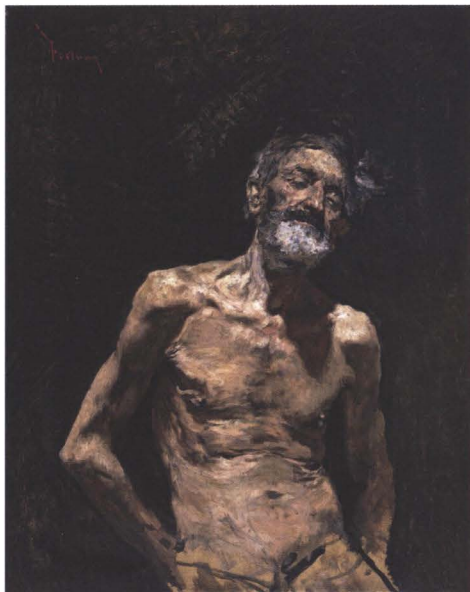
му-либо не отвечавших официальной доктрине.

Формат (франц. *format*, от лат. *forma* — вид, наружность), размеры (длина и высота) произведения искусства (картины, графического листа), книги, журнала, газеты

► Выбор Ф. (горизонтального, вертикального — по преобладающим линейным размерам, квадратного, большего или меньшего) в большой мере определяет характер и композицию будущего произведения или издания и характер производимого им впечатления.

Фортуни, Фортуну-и-Карбо Мариано (Fortuny, Fortuny y Carbo Mariano) (11.6.1838, Пеус, Камалония, — 21.11.1874, Рим), испанский художник

► Учился в Академии изящных искусств Сан Хорхе в Барселоне. В 1857 за дипломную работу «Рамон Бернегер III поднимает знамя Барселонны над французской крепостью» получил вторую премию академии и пенсионерство в Риме, где с 1858 продолжил своё обучение. Изучал искусство Д. Веласкеса, Ф.Х. де Гойи, Дж.Б. Тьеполо, Э. Месонье. Первоначально находился под влиянием искусства назарейцев, особенно И.Ф. Овербека и П.И. фон Корнелиуса. Работал в Барселоне, Севилье, Гранаде, Риме, Париже (1860, 1866—67), Портичи (близ Неаполя). Посетил Марокко в 1859, 1862, 1871. Первые две поездки в Марокко были связаны с заказом депутации Барселонны на



Фортуни М. «Обнажённый мужчина на солнце». 1871

огромную батальную композицию «Битва при Тетуане» (1862, Барселона, Музей современного искусства), запечатлевшую один из эпизодов испано-марокканской войны. Пребывание в экзотической африканской стране решительно изменило творчество Ф., увлечённого передачей солнечного света и красочного богатства окружающей жизни. Открывшийся перед художником необычный мир природы Марокко, старых городов, восточного уклада, обычаев, народных типов воплотился в картинах, акварелях и рисунках, среди них «Арабская фантазия» (1867, Балтимор, галерея искусств Уолтерс), «Заклинатели



Фостель В. «Эль Абрасо». 1993



Фортуни М. «Фантазия на тему „Фауста“». 1866

змей» (1870, Москва, Музей частных коллекций, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Араб» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Марокканский кузнец» (1863, Барселона, Музей современного искусства), «Марокканцы» (1860, Мадрид, Прадо) и др. произведения, включившие Ф. в число выдающихся европейских художников-ориенталистов. Наряду с марокканской темой широкое признание мастеру принесла другая группа его работ — небольшие композиции ретроспективного жанра, изображающие быт Испании 18 в., подчас с внешне занимательной ситуацией, как бы разыгранной в нарядных старинных интерьерах со множеством блестяще написанного антиквариата; таковы «Любители гравюр» (1863, Бостон, Музей изящных искусств; 1866, Барселона, Музей современного искусства; 1867, Москва, Музей частных коллекций, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Выбор модели» (1874, Бостон, Музей изящных искусств) и «Викарий» (1870, Барселона, Музей современного искусства) — оживлённая сцена подписания брачного контракта в присутствии духовного лица — викария. Вернувшись в Рим из Марокко, он стал кумиром молодых художников. Живописец триумфально экспонировался в Париже (1870), где его представлял известный парижский торговец картинами Г. Гупиль. Творчество молодого испанского мастера высоко ценилось в России. Ранняя смерть преврала смелые искания проблемы света в работах последних лет жизни Ф. в Гранаде и Портичи: «Пейзаж Гранады» (1872, Барселона, Музей современного искусства),

«Дворик в Гранаде» (Барселона, частное собрание), «Обнажённая на пляже в Портичи» (1874), «Дети художника в японском салоне» (1874, все — Мадрид, Прадо). Произведения Ф. представлены в Нью-Йорке (Музей Метрополитен и Музей испанского общества), Балтиморе (Художественная галерея Уолтерса), Бостоне (Музей изящных искусств), а также Москве (Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) и С.-Петербурге (Эрмитаж).

Фостель Вольф (Vostell Wolf) (14.10.1932, Леверкузен, — 3.4.1988, Берлин), немецкий художник

» Обучался фотолитографии в Кёльне (1950—53). Занимался свободной неакадемической живописью и экспериментировал с техникой печати в Художественно-промышленной школе Вупперталь (1954). Посещал Высшую школу искусств в Париже (1955—56) и Государственную художественную академию в Дюссельдорфе (1957). С 1955 занимался теорией и практикой деколлажа, т. е. создавал композиции приёмом демонтажа полиграфической продукции современных массмедиа: художник разрезал либо разрывал на куски документальные фотографии и рекламные плакаты, частично покрывал их пятнами краски, а также в поиске новых оптических эффектов неоднократно переснимал и копировал «оригиналы» («Перефункционалирование», 1969, Мюнхен, галерея Отто ван де Лоо). В ироническом амплуа некоего разрушителя и террориста Ф. уничтожал общественно-культурные и социальные стереотипы и клише, осмысливал

свою творческую деятельность как подобие политического демарша. Он охотно вторгался в визуальнотехнический мир рекламы и взламывал традиционный механизм воздействия средств массовой информации («Кока-кола», 1961; «Мисс Америка», 1968, обе — Кёльн, Музей Вальраф-Рихарц-Людвиг). В нач. 1960-х стал одним из основателей и идеологов интернационального художественного движения «Флюксус» и отчасти продолжил в искусстве традицию *дадаизма*. Сотрудничая с Н.Дж. Пейком, Й. Бойсом, Б. Броком и нек-рыми другими мастерами, он принимал активное участие в многочисленных коллективных акциях и фестивалях (Интернациональный фестиваль новой музыки Флюксус, 1962, Висбаден). У Ф. такая театральная форма, как хепенинг (от англ. — происшествие), к к-рому художник обратился с 1958, оказалась сильно приближенной к социально-политической акции (хепенинг «Театр на улице», 1958, Париж; «24 часа хепенинга», 1965, Вупперталь, галерея Парнас). Его манифестации нередко охватывали весь городской и пригородный ландшафт и апеллировали к исторической памяти зрителя, как, например, в пацифистском хепенинге под названием «В Ульм, вокруг Ульма, кругом по Ульму» (1964). Включив в игровое пространство различные городские объекты, он изменял их функциональное назначение: если на автомойке машину мыли кровью, вытекавшей из развешенных в помещении туш убитых животных, то здание городской скотобойни служило местом парковки автомашин; действующий военный аэродром был превращён в подобие музея, а сауна уподоблена газовой камере. Выразив общую для западногерманской студенческой молодёжи 1960-х философско-мировоззренческую позицию, Ф. совместил политический протест с сарказмом и игрой. В 1963 Ф. примкнул к творческому движению «капиталистический реализм», созданному немецкими художниками Г. Рихтером и З. Польке, и иронически противопоставленному соцреализму (плакат «Графика капреализма», 1967, Берлин, Стольпферлаг). В 1972 на основе собственной инсталляции Ф. создал «капреалистическую» фотографию с изображением 10 тыс. безымянных ложек и вилок, к-рые на фоне колючей проволоки концентрационного лагеря уподоблялись символическому атрибуту смертной казни («Термоэлектрические жевательные резинки» — ТЕК, Дортмунд, музей в Оствальде). С нач.

1960-х обратился к мультимедиа. Его видеоскульптура «4 см². ТВ Флюксуса» (1974, Карлсруэ, Центр искусства и медиатехнологий) представляла собой телевизор, полностью «упакованный» в бетонный панцирь. Светящийся голубой экран включённого аппарата можно было увидеть только через маленькое окошко в монолитной броне, размер к-рого составил всего 4 см² (аналогично «Бетон — ТВ — Париж», 1974, Карлсруэ, Центр искусства и медиатехнологий). Такие повседневные предметы урбанистического мира, как телевизор, стул, автомобиль и его отдельные запчасти, Ф. рассматривал как фетиши современного человека и подвергал различным манипуляциям и художественным обработкам («Бетонный стул», 1969, Берлин, Национальная галерея).

Фотореализм, см. *Гиперреализм*

Фотриэ Жан (*Fautrier Jean*) (16.5.1898, Париж, — 21.7.1964, Шатне-Малабри), французский художник

» С 1909 жил в Англии, где с 14-летнего возраста обучался в Королевской академии художеств. В 1917 вернулся во Францию. Портретные работы нач. 1920-х отмечены влиянием *примитивизма* («Тирольские женщины в праздничных костюмах, или Воскресная прогулка», Париж, Национальный музей современного искусства). В сериях 1926—30 — «Горные пейзажи»,

«Ледники», «Обнажённые», «Разделанные туши» — экспрессивная живопись приблизилась к грани *абстрактного искусства* («Голубое озеро II», 1926, Париж, Национальный музей современного искусства; «Ледник», 1926, Фрибур, галерея Лиммер). В 1943 был арестован гестапо, но затем освобождён; поселился в Шатне-Малабри, между домом умилившихся и местом, отведённым для расстрелов. В этом году им были выполнены первые картины большой серии «Заложники», в к-рых эмоциональное состояние ужаса, негодования передано особой живописной техникой: толстый красочный слой, нанесённый поверх наклеенной на холст бумаги, обрабатывался глубокими бороздами, царапинами, затем присыпался порошковой краской и покрывался лаком. Вздутые, истерзанные фигуры в этих работах А. Мальро назвал «иероглифами страданий» («Еврейка», 1943, Париж, Национальный музей современного искусства; «Голова заложника», 1944, Фрибур, галерея Лиммер; «Расстрелянный», 1943, Женева, частное собрание). После окончания войны Ф. продолжал работать теми же приёмами, став одним из видных представителей *информального искусства* («Нежная женщина», 1946, Париж, Национальный музей современного искусства; серия «Партизаны Будапешта», 1957; «Заход солнца в Алабаме», 1957, Париж, Национальный музей современного искусства). Наиболее полно произведения Ф. представлены в Париже (Городской



Фотрие Ж. «Воскресная прогулка». 1921



Фрагонар Ж.О. «Портрет девушки». 1770—1772

музей современного искусства и Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), в музеях в Со и Гренобле, а также в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В 1985—86 прошли две его выставки, посвящённые раннему периоду творчества художника («Фотриэ, 1925», Кале, музей и «Фотриэ, 1925—35», Амстердам, Городской музей и Цюрих, Кунстхауз). В 1989 в Париже (Городской музей современного искусства) прошла ещё одна выставка Ф.

Фра Анджелико, см. Анджелико

Фра Бартоломео, см. Бартоломео

94 **Фрагонар Жан Оноре** (*Fragonard Jean Honoré*) (5.4.1732, Грасс, Прованс, — 22.8.1806, Париж), французский художник

» Родившийся на Юге Франции, Ф. рано оказался в Париже, семья прочила его в ученики нотариуса. Однако он начал учиться живописи у Ф. Буше, Ж.Б.С. Шардена и затем снова у Буше, к-рый вскоре решительно выделил талантливого юношу из остальных учеников. В 1752 молодой художник получил первую премию римского конкурса. Его ранние ученические работы, очевидно, подражают манере Буше, но уже выдают твёрдую и уверенную руку. Годы, проведённые Ф. в Италии (1756—61) в компании с Ю. Робером и богатым любителем искусств аббатом Сен-Номом, окончательно сформировали молодого мастера; работы этого периода демонстрируют сложившееся и уверенное мастерство («Гроза», 1759, Париж, Лувр; «Маленький парк», ок. 1760, Лондон, собрание Уоллес). Второй парижский период творчества художника (1761—73) начался с быстрого и лёгкого официального признания: представленная им в Салон 1765 мифологическая композиция «Корез и

Каллироя» (Париж, Лувр) была принята академическими критиками и самим королём. Она была сразу же приобретена для королевской мануфактуры гобеленов, и комиссия потребовала, чтобы Ф. написал ещё одну. Однако Ф. удивительно равнодушно отнёсся к собственному успеху, он решительно отказался от академической карьеры и даже перестал интересоваться официальными заказами. Отныне он увлечённо и пылко работал для частных покупателей, как будто наслаждаясь свободой и разнообразием заказов, огромным успехом действительно превосходных картин этого периода («Счастливые возможности качелей», 1767, Лондон, собрание Уоллес; «Музыка», «Вдохновение», «Портрет Дидро», все — 1769, Париж, Лувр). Среди декоративных картин Ф. следует назвать серию из пяти больших панно вертикального формата, к-рую иногда называют «Стадии любви». Серия была заказана в 1770 мадам Дюбарри и находится сейчас в коллекции Фрик в Нью-Йорке. В этих панно особенно хорошо видны черты зрелого стиля мастера: вместо чётких контуров, как у Буше, — широкие скользящие мазки и свободно положенные пятна цвета. Ф. одновременно использовал и светлые жемчужные оттенки палитры Буше, и резкие пламенные красные тона. Это позволило ему достигать удивительных световых эффектов: свет оживляет поверхности и практически растворяет формы. В его картинах гораздо более смелый декоративный ритм, чем у Буше. Динамичные изящные линии, очерчивающие фигуры персонажей, повторяются в вихрящихся контурах деревьев или облаков. Этот непрерывающийся бег линий вместе с ритмическим чередованием ярко освещённых и погружённых в тень поверхностей придаёт полотнам Ф. декоративное единство. В панно «Встреча» художник искусно противопоставляет почти игрушечные фигурки влюблённых и роскошную растительность вокруг них, а в выразительной «реакции» Венеры и Амура — статуй из скульптурной группы, поставленной в саду среди деревьев, — чувствуется лёгкая насмешка. Подобные картины принадлежат к числу наиболее популярных произведений Ф.; однако его творчество гораздо более разнообразно, чем это может показаться на первый взгляд. Склонность к декоративности, тонкое чувство света и цвета, умелая передача движения, а также высочайшее мастерство исполнения всегда остаются характерными чертами его про-



Фрагонар Ж.О. «Поцелуй укрдкой». 1780-е

изведений, в каком бы жанре он ни работал. Но 1760-е принесли с собой резкую перемену вкусов, на волне бурного увлечения классицизмом недавно ещё любимые и модные художники начали внезапно подвергаться насмешкам и гонениям. Не удалось избежать этой участи и Ф.; тяжело переживая ситуацию, он отправился путешествовать, сначала на Юг Франции, а затем в Италию и Австрию (1773–74). Творческим результатом поездки стали многочисленные превосходные путевые зарисовки, выполненные в технике сангины и слависа. В последний парижский период (1774–1806) творческая активность художника снизилась, то счастливое время, когда он писал, как будто не чувствуя преград и затруднений, и портреты, и пейзажи, и декоративные композиции, гедонистические или откровенно пикантные жанровые сцены, прошла. Ф. по-прежнему казался всемогущим живописцем, но под влиянием обстоятельств он писал всё меньше и меньше. Ещё предстоит разобраться в запутанных деталях позднего периода художника, но такое произведение, как «Поцелуй укрادкой» (1780-е, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), с преж-

ней силой демонстрирует его чувственный темперамент, свободу лёгкого, экспрессивного мазка и редкий дар импровизации. Иногда юмор Ф. был сродни сатире Вольтера. Возможно, не без влияния последнего художник выполнил цикл больших декоративных панно «Четыре мировые религии». В рисунках Ф. к роману Сервантеса «Дон Кихот» и «Басням» Лафонтена, созданных во время Великой французской революции или незадолго до неё, присутствует тот же критический дух. Последние годы жизни художник провёл в безвестности и нищете.

Фра Карневале (*Fra Carnevale*) (настоящее имя — *Бартоломео Джованни Коррадини*; *Bartolomeo di Giovanni Corradini*) (ок. 1420, Урбино, — 1484, там же), итальянский художник, монах-доминиканец

» О его жизни известно крайне мало. В 1445–46 работал в студии живописца Ф.Ф. Липпи во Флоренции. В 1449 вступил в доминиканский орден. Считается, что у Ф. К. учился рисунку итальянский архитектор Д. ди А. Браманте. Наиболее известные работы художни-



Фра Карневале. «Распятый Христос». 1450-е

ка — «Рождение Девы» (1467, Нью-Йорк, музей Метрополитен) и «Представление Девы в храме» (1467, Бостон, Музей изящных искусств). Они были написаны как части запрестольного образа церкви Санта Мария дела Белла в Урбино (с 1644 зарегистрированы в коллекции кардинала Антонио Барберини). Обе картины художником выполнены с включением деталей повседневной жизни, в фоновой архитектуре можно узнать герцогский дворец в Урбино. Интересно и решение, найденное художником для обозначения характера изображаемой сцены. Так, в «Представлении Девы в храме» благодетель противопоставляется пороку — на втором плане можно увидеть полуобнажённых людей, обнимающуюся пару мужчин.

Франкен Амброзиус (*Francken Ambrosius*) (1544, Херенталь, — 1618, Антверпен), фламандский художник

» Брат Иеронима и Франса I Ф. Учился у Ф. Флориса и работал в Турне и Фонтенбло (1570). В 1573 стал свободным мастером в Антверпене, а в 1581 — деканом гильдии живописцев. В своём творчестве, посвящённом главным образом большим композициям, он отошёл от влияния Ф. Флориса и М. де Воса, используя некие черты, ха-



Фра Карневале. «Благовещение». 1470-е

Фрагонар Жан Оноре

«Читающая девушка»

Около 1776 года
Холст, масло, 82×65 см
Вашингтон, Национальная
галерея искусства

Мир Фрагонара — это мир юных красавиц, образы которых на его картинах преувеличенно кокетливы. «Читающая девушка» — исключение из правила, хотя выражение мило-видного лица, свободная поза, изящно отставленный пальчик дают понять, что в руках девушки не Библия и не книга по философии, скорее она читает стихи или роман, о чём говорит её романтически-задумчивый вид. Картина была написана в переходный для Фрагонара период, когда фривольные сценки начали выходить из моды. В 1844 французский искусствовед Теофиль Торе писал о картине: «Очаровывает свежее лицо юной девушки, с нежной, словно персик, кожей. Она одета в светлое, лимонно-жёлтое, щедро отражающее световые блики платье... Портрет поражает своей глубиной и жизненностью».



Мы видим шёлк, обтягивающий юную грудь, пышный бант, лишаящий образ откровенной сексуальности, нежную шею в кружевном воротнике. Глазу художника приятны и подушки, изображая которые широкими мазками, он делает их осязаемыми, и пышные складки на платье тёплого жёлтого цвета.





«Качели»

1766 год
Холст, масло,
81 × 64 см
Лондон,
Собрание Уоллеса

Сюжет картины игриво эротичен. Юная красавица, взлетев на качелях, в самозабвенном упоении сбрасывает туфельку. Эта деталь — блестящая находка художника, она притягивает внимание зрителя и придаёт динамизм композиции. Снизу, из-за кустов, девушкой любуется её возлюбленный. На фоне густой зелени сада движется пышный силуэт розового платья юной прелестницы; оно вздувается и разлетается от движения качелей. Это коралловое пятно сияет переливами красочных нюансов. В игре солнечных бликов каменный бог любви Купидон кажется живым. Пьедестал статуи Купидона украшен классическим рельефом с изображением трёх граций, античных богинь красоты. Два обнявшихся амура верхом на дельфине изящно вторят любовной теме.



Мраморный Купидон озорно прижимает палец к губам, словно участвует в тайном свидании.



Взгляд юноши прикован к обтянутым белыми чулками ножкам кокетки.

Качели раскачивает пожилой мужчина. Он ласково улыбается, глядя на юную красавицу. Возможно, это её доверчивый муж, а может быть, преданный слуга.



ракетные для школы Фонтенбло (см. *Фонтенбло школа*).

Франкен Иероним (*Francken Jeronimus*) (1540, Херенталь, близ Антверпена, — 1610, Париж), фламандский художник

► Старший сын Николаса Франкена. Учился у Ф. Флориса. В 1566 работал в Фонтенбло, а в 1568 обосновался в Париже, где в 1588 был назван придворным живописцем. В 1571 отправился в Антверпен, чтобы закончить «Поклонение волхвов» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), оставшееся незаконченным Флорисом, умершим в 1570. Его картины, написанные в стиле изящного *маньеризма*, сочетают в себе антверпенские, итальянские (особенно венецианские) и французские черты и часто приписываются его брату, Франсу I Франкену.

Франкен Франс I (*Francken Franz I*) (1542, Херенталь, — 1616, Антверпен), фламандский художник

► Брат Иеронима Франкена. Учился у Ф. Флориса, затем стал гражданином города Антверпен, свободным мастером в 1567 и деканом гильдии живописцев в 1588. Большинство его картин, небольших по размерам, написанных в ярких красках и очень элегантных по своим формам, восходят к искусству его учителя и напоминают жанровые сцены его брата, Иеронима.

Франкен Франс II (*Francken Franz II*) (1581, Антверпен, — 1642, там же), фламандский художник

► Сын Франса I Франкена. Является самым известным представителем династии Франкен. В 1605 стал свободным мастером, а в 1614 — деканом. Он работал во многих жанрах, создавая небольшие и средние по размерам картины («Кабинет любителя искусства С. Лерсе», Антверпен, Королевский музей изящных искусств), часто на библейские, мифологические и исторические сюжеты с многочисленными персонажами

(«Ахилл, uznанный Одиссеем», 1633, Париж, Лувр; «Праздник в доме бургомистра Рококса», Мюнхен, Старая пинакотекa; «Въезд Давида в Иерусалим», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Испытав влияние отца, он вскоре выработал свой собственный стиль, к-рому присущи изящество композиции, блеск исполнения, богатство теплого колорита и элегантность форм. Его картины легко узнать по очень необычному изображению глаз, показанных чёрными точками, на тонких лицах («Блудный сын», Карлсруэ, Кунстхалле; 1633, Париж, Лувр; «Триумф Амфитриты», Сарасота, музей Ринглинг; «Шабаш ведьм», «Распятие», Вена, Музей истории искусств; «Отдых царя Мидаса», Брауншвейг, музей герцога Антона-Ульриха; «Аллегория Фортуны», Компьень, замок; «Израильтяне после перехода через Красное море», 1621, Гамбург, Кунстхалле; С.-Петербург, Эрмитаж; серия из 12 картин на ветхозаветные сюжеты, Мадрид, Прадо; «Семь дел милосердия», 1624, Антверпен, Королевский музей изящных искусств).



Франкен Ф. I. «Отречение Карла V»



Франкен Ф. II. «Царь Соломон, принимающий Царицу Савскую». 1630-е

ке краска «естественно» растекается по холсту, образуя как бы размытые пятна. Эта техника получила название «промокательный холст» («soaked canvas») или «цветной холст» («stained canvas») и была вскоре заимствована такими живописцами, как М. Луис и К. Ноланд, к-рые с помощью К. Гринберга познакомились с творчеством Ф. в 1953. Пятна цвета приобретали в картинах художницы всё большее значение, повествовательные же аспекты картины постепенно отходили на второй план («Лестница Иакова», 1957, Нью-Йорк, Музей современного искусства). В 1960-е Ф. начала использовать более плотные и простые формы и эффекты текучести одного цвета или белого холста (краска в этом случае кладётся по краям холста). В 1975 Ф. создала серию очень нежных по цвету живописных работ на керамике и терракотовые скульптуры, представленные в 1977 в галерее Эммерич в Нью-Йорке. В этой же галерее художница периодически выставляет свои «Осенние серии» (1977), «Серии дождливых дней», «Почти августовские серии», «Серии идей» (1978–79) и «Почти готовые серии» (1982).

Франкентальская школа (англ. *Frankenthal school*), направление в нидерландской живописи 16–17 веков

» В 1587, скрываясь от религиозных преследований, группа протестантов из Нидерландов переехала во Франкенталь, деревушку в прирейнской Баварии, близ Шпейра.

Франкенталер Хелен (*Frankenthaler Helen*) (р. 1928, Нью-Йорк), американская художница

» Ученица Р. Тамayo и П. Фили. В 1949 училась у М. Шапиро в Колумбийском университете, а в следующем году — в Летней школе Х. Хофманна в Провинстауне. Первая персональная выставка Ф. прошла в 1951 в Нью-Йорке. Художница сыграла ключевую роль в развитии послевоенной американской абстрактной живописи. Ещё в молодости она испытала влияние Дж. Поллока, А. Горки и В.В. Кандинского. Её знаменитая картина «Горы и море» (1952) напоминает «Сад в Сочи» А. Горки (1941, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Кладя краску на незагрунтованный холст, художница сумела здесь разрешить конфликт, присущий работам первого абстрактного поколения, — конфликт между рисунком и живописью. Благодаря этой техни-



Франкенталер Х. «Наводнение». 1967



Франкентальская школа. Г. III ван Конинкслоо. «Горный пейзаж с долиной реки и пророком Осией»

Среди них был и живописец Г. ван Конинкслоо, родом из Антверпена, к-рому суждено было осуществить подлинную революцию в пейзажном жанре. Композиция «Суд Мидаса» (1588, Дрезденская картинная галерея), написанная, возможно, под влиянием декораций П. Франка в Кирхейме, увенчала собой опыты таких живописцев, как И. Патицир, Х. мет де Блес, Я. Мостарт и Ф.Б. Бол, и заложила основы нидерландского барочного пейзажа. На место широких и светлых панорам пришли теперь романтические или трагические пейзажи; художники предпочитали лесные заросли, деревья с искривленными стволами, фантастические постройки и сожженные города. Яростные композиционные ритмы подчеркнуты контрастными эффектами освещения. Среди художников, принадлежавших к Ф. ш., следует назвать Й. ван Лире, Я. де Витте, А. Мироу, П. Схоубрука, Х. ван дер Борхта Старшего, Я. Маррела и Я. Вайяна. Кроме того, влияние Ф. ш. проявилось в творчестве К. ван Мандера, К. де Кейника, П. Стевенса II, Д. Винкбонса, М. Молануса. Вместе с тем искусство Ф. ш. достаточно трудно отделить от таких художественных центров, как Нюрнберг, Аугсбург и особенно Франкфурт, где работали, в частности, Ф. ван Валькенборх и Х. ван дер Борхт Младший. Романтический стиль художников Ф. ш. оказал длительное влияние на немецкую живопись. Ф. ш. располагалась на пересечении нидерландской и итальянской традиций; неудивительно поэтому, что многие произведения, созданные её

представителями, очень близки пейзажам, написанным мастерами, ра-

ботавшими в начале 17 в. в Италии. В этом смысле понятна та роль, к-рую сыграла эта школа в распространении итало-фламандского стиля, созданного в Венеции и быстро распространившегося к северу от Альп.

Франция (France)

» В 11 в. на смену монолитному искусству каролингской эпохи (см. *Каролингское Возрождение*) пришло большое разнообразие художественного творчества, начался подлинный расцвет Империи, наблюдалась необыкновенная активность монастырских центров. Периферийная культура (оттоновская, англосаксонская, испанская, итальянская) ассимилировала каролингскую традицию. В романских миниатюрах этот эклектизм ещё больше усиливается местными особенностями: это возрождение опирается на мозельские и англосаксонские модели. После 1100 совершенно особо развивалась нормандская миниатюра, буквицы здесь украшались виньетками. В



Франкентальская школа. Я. Мостарт. «Явление Христа народу». 1515



Франция. Мастер Оноре. «Интерпретация». Конец 13 века

миниатюрах Центральной Франции (Пуатье, Лимож) колорит восходит к искусству эмали. В Сен-Дени исполнялись королевские заказы. На востоке, на окраинах Империи, ключевую роль играл Клюни. В 12 в. эти различные центры объединились под влиянием христианского искусства, открытого в результате крестовых походов. Стенная живопись той эпохи развивалась в двух основных областях — в долине Роны и к югу от долины Луары. В первой, под воздействием мозельского влияния и Клюни, трансформировалась оттонская традиция. Во второй возник стиль Пуатье, для которого характерна необыкновенная выразительная сила (Сен-Савен). В Пиренеях развивалась каталонская манера, а на востоке и юго-востоке преобладал византийский стиль, свидетельствующий о художественных контактах Ф. и Италии, но по своей сути совершенно чуждый французской традиции. В 13 в. благодаря многочисленным заказчикам (королевская семья, богатые торговцы, феодалы) в Париже развивалось искусство миниатюры. Городские и бродячие художники предлагали всё новые темы, связанные с придворными вкусами и галантными или мифологическими повествованиями. По своему богатству колорит напоминает витражи соборов в Лане и Реймсе. В живописи по-прежнему преобладала линия, но около 1250 появилось новое натуралистическое видение. В провинции (Пикардия, Шампань) господствовали сельские мотивы, но в Париже, в особенности в произведениях *Мастера Оноре*, появлялись уже современные черты — выразительный графизм и трактов-

ка пространства. Миниатюры служили и образцами для стенной живописи, от которой до наших дней сохранились только фрагменты, исполненные в той же элегантной манере. Несмотря на то что многочисленные произведения, в частности монументальная живопись Севера Ф., не сохранились, 14 в. является важным и достаточно богатым в творческом отношении периодом. Проникновение в Авиньон, ставший в 1309 папской резиденцией, итальянского искусства связано с именами двух художников: *С. Мартини* и *М. Джованнетти*, которые переложили французские идеи на итальянский художественный язык (см. *Авиньонская школа*). Роль Парижа в развитии французского искусства постоянно росла, он стал центром меценатства короля и двора. Художественные ремёсла сохраняли чисто парижскую специфику, несколько чуждую декоративному изобилию, хотя Филипп IV Красивый и обращался к римским источникам. В стиле Мастера Оноре сочетается графическая элегантность и пластические поиски, тогда как другие мастера тяготели к более квадратным фигурам. Очень одарённый художник *Ж. Пюсель* отвечал всем запросам парижского искусства; его искусство опирается не только на местные традиции, но и на иконографические и стилистические заимствования, взятые из сиенской и флорентийской живописи. Он впервые ввёл в свои произведения третье измерение и архитектуру, его сцены достигли новой эмоциональной насыщенности. Однако большинство живописцев и миниатюристов работали в манере, восходящей к нидерландскому реализму; именно эта манера и была определяющей в эпоху правления Карла V. Придворные художники тяготели к некоему натурализму, что проявилось, в частности, в той роли, которую стали играть портретный жанр и хроники. В 15 в. господствующее положение заняла станковая живопись; тогда же появились понятия персонального стиля и современной живописи. В начале 15 в. своего расцвета достигло искусство миниатюры; именно в этой области начинались многие стилистические поиски. В качестве меценатов выступили братья Карла V; в Париже собрались многочисленные нидерландские художники, с творчеством которых во многом связан расцвет французской *интернациональной готики*. В Бурже для герцога Жана Беррийского работали Мастер Нарбоннской пелены, *Ж. Ленуар*, *А. Боневё*, а затем *Жакмар Эсден-*

ский; их миниатюры, не чуждые проблемам пространства, представляли собой подлинные картины. Затем для герцога работали братья *Лимбурги*, утончённое искусство которых стало высшим выражением интернационального стиля. В Бургундии, тесно связанной с Фландрией, в монастыре Шанмоль проходила деятельность *Ж. де Боме-за*, *Ж. Малуэля* и *А. Бельшо-за* — здесь уже можно говорить о франко-фламандской школе. Однако вскоре художественная эволюция была резко прервана историческими событиями. В этот период следует выделить произведения Мастера герцога Бедфорда и *Мастера Часослова Рогана*, чьё творчество было очень индивидуальным и независимым. Около 1440 живопись возродилась, но стала уже совсем другой. В провинции возникли новые художественные центры, а наряду с королевским меценатством развивалось и меценатство высокопоставленных должностных лиц, знатных и влиятельных (*Жак Кёр*, *Этьен Шевалье*, *Жювенель дез Юрсен*). Нидерландская живопись, достигшая тогда высшей точки своего развития, оказала влияние на многих художников, особенно в Пикардии и Бургундии; она же стимулировала и возникновение нового искусства. В Бурже, Туре, Анжере, где жил король Рене, сложилась школа Луары, для которой характерны широкие и уравновешенные композиции. *Бартеlemi д'Эйк* исполнил ряд новаторских по своей манере миниатюр (книга «Сердце, плененное любовью»). Но самым крупным французским художником той эпохи является турский живописец *Ж. Фуке*, опиравшийся на уроки итальян-



Франция. Ж. Фуке. «Мадонна с Младенцем». Правая сторона Меленского диптиха. Около 1450

яских и нидерландских мастеров; его живопись обладала уже устремлением и мощью исторической живописи. В Провансе *Мастер Благовещения из Экса*, близкий нидерландцам, и А. *Картон*, крупнейший представитель провансальской школы, писали насыщенные светом композиции, в которых господствуют чувство и вдохновение. Их примеру следовали Н. *Фроман*, Ж. *Шанжене* и Й. *Лиферинкс*. В Мулене работал *Мастер из Мулена*, фламандец по происхождению, но француз по своему восприятию. В Центральной Франции возникла общность стиля; вслед за Фуке в Туре работал Ж. *Бурдишон*, а в Бурже — Ж. Коломб. Руан стал последним центром миниатюры, к-рая вскоре уступила место гравюре и станковой живописи. В 16 в., в эпоху Франциска I, французское искусство ориентировалось на итальянских художников (*Леонардо да Винчи*, *Андреа дель Сарто*); тогда же появился большой декоративный

стиль и новые решения в области портрета (семья *Клуз*, *Корнель де Лион*). Росписи, созданные мастерами первой школы Фонтенбло (см. *Фонтенбло школа*), объединившей вокруг Дж.Б. ди Я. *Россо*, а затем Ф. *Приматиччо* итальянских, фламандских и французских живописцев (*Лука Пенни*, Н. дель *Аббате*, *Мастер Флоры*), получили широкое распространение благодаря гравюре (*Фантуцци*, *Мастер L. D.*, *Милан*); в этой же стилистике создавались и стукковые украшения. С концом 16 в., временем правления Генриха IV, связан второй расцвет Фонтенбло. Искусство А. *Дюбуа*, Т. *Дюбрёя* и М. *Фремине* развивалось в рамках интернационального *маньеризма* и послужило образцом для последующих поколений художников. Ренессансная эстетика проявилась также и в Париже, где А. *Карон*, живописец семейства Валуа, отразил в своих произведениях беспокойную атмосферу и эрудированный вкус той эпохи. Отец и сын

Кузены сочетали ренессансные черты с новым декоративным размахом. Религиозные композиции в витражах (особенно гризайлевых) в замках Экуан, Ане, Шантийи являются оригинальным французским вкладом в интернациональный стиль того времени. Долгое время разделявшаяся на три больших периода (*барокко*, *классицизм* и *академизм*), французская живопись 17 в. на самом деле включает в себя творчество очень разных и независимых друг от друга художников. В эту эпоху свою самостоятельность обрели и различные жанры живописи. В начале 17 в. маньеризм по-прежнему развивался при дворе (М. *Фремине*), в Лотарингии (Ж. *Белланж*) и в других местах (*Варен*, *Лаллеман*). Вместе с тем в Париже и провинции появилось более реалистичное искусство (Ж. *Буше*). Глубокое обновление французской живописи связано с Римом, где жили многие молодые художники (Ж. *Валантен де Булонь*, К. *Виньон*, С. *Вуз*). Они создали французский вариант *караваджизма*, сыгравшего определяющую роль в будущем. В 1627 в Париж вернулся Вуз; экономическое и политическое обновление вселило новые надежды. Необходимость украшения частных и королевских резиденций и религиозных построек способствовала расцвету большой лирической живописи в светлых тонах. В этом жанре работали художники, вернувшиеся из Италии, а также Э. *Лесюэр*, Л. де *Ла Ир* и Ф. де *Шампень*, а затем Ш. *Лебрен*. Несколько особняком стоит караваджизм; своё толкование ему дал Ж. де *Латур* в Лотарингии. После 1635 появилась бо́льшая строгость, больше интеллектуальная, нежели формальная, для к-рой характерна ясность композиции и логика; в этой манере работал и Н. *Пуссен*, находившийся в Риме с 1624. Ж. *Стелла*, восхитённый Флоренцией, *Лесюэр*, *Ла Ир* и *Шампень* также обращались к этому «французскому аттицизму». В 1648 была основана *Королевская академия живописи и скульптуры*; она преследовала двойную задачу: обучение и размышление. Многочисленные коллекции, собранные любителями искусства, также сделали живопись объектом изучения (произведения *Рафаэля*, П.П. *Рубенса*, венецианских мастеров, Х. ван Р. *Рембрандта*). С начала правления Людовика XIV, когда суперинтендантом стал Ж.Б. *Кольбер*, *Лебрен* создал в Версале свои самые яркие произведения. В 1672 разгорелся спор сторонников рисунка



Франция. С. Вуз. «Похищение Европы». 1640

(пуссенистов) и сторонников цвета (рубенистов). А. Куапель, Ж. Ванлантен де Булонь и ученики Ш. Лебрена, Ж.-Б. Жувене и Ш. де Лафосс, открыли путь большим декоративным работам 18 в. Натюрморт постепенно освобождался от строгого реализма (Динар, Божен, Мойон, Стоскопфф) и трактовался теперь как пышная композиция (Ж.-Б. Моннуайе, Н. де Ларжильер). Пейзаж появился в жанровых (С. Бурдон) и батальных сценах (Ж. Куртуа, Ж. Парросель), а также в классицизирующих «композициях» (П. Патель Старший, Ж.Ф. Милле). Но постепенно и он становился всё более самостоятельным жанром, в котором художники обращались, в частности, к эффектам световоздушной среды (Г. Дюге, А.Ф. ван дер Мейлен). У К. Лоррена интерес к античности сочетался с культом света. Под влиянием фламандских жанровых сцен и итальянских *бамбочанти* Бурдон создал чисто французский жанр, очень личную и поэтическую интерпретацию к-рому дали братья *Ленен*. Наследуя реалистическую традицию 16 в. (Ф. Поурбус Старший), искусство портрета тяготело к большему психологизму (Шампень, Бурдон), к-рый у Н. де Ларжильера и И. Риго приобрёл декоративный и пышный характер. Около 1750 во французском искусстве появились новые черты. Это было связано с раскопками в Геркулануме и Помпеях (Италия), с реорганизацией *Французской академии* в Риме, с путешествиями художников в Италию. Возврат к античности проявился уже в живописи 1760-х (Ж.-М. Вьен) и отвечал общеевропейскому развитию; замечательной иллюстрацией этому служит картина «Клятва Горациев» (1784), написанная Ж.Л. Давидом, ставшим во главе нового движения. Античность предопределила не только выбор тем и как бы рельефное построение композиций, но и нравственные оценки. В этом контексте заново открылись темы национальной истории, в частности средневековые. В портретах выявлялись прежде всего нравственные и психологические черты. Парадные портреты работы Ларжильера и Риго и аллегорические — Ж.Ф. де Труа приобрели более естественный характер у Ж.М. Натье, Ф.Ю. Друэ, Л. Токке. Буржуазные образы создавали Ж.-Б.-С. Шарден, Ж.Б. Грёз, Ж.-С. Дюпlessи и Э.Л. Вижеле-Лебрён. В своих пастелях М.К. де Латур и Ж.Б. Перронно стремились передать подвижные черты лица. В 18 в. французская живо-



Франция. Ф. Буше. «Туалет». 1742

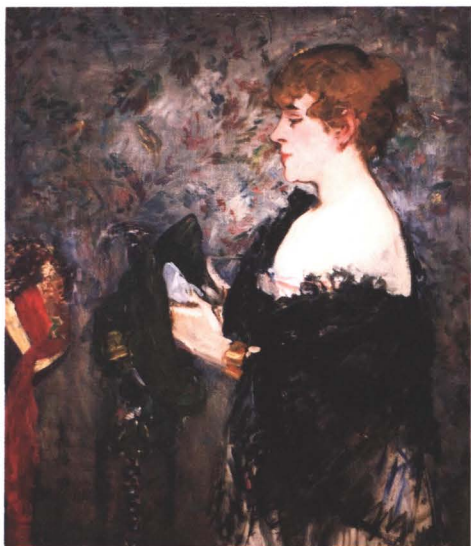
пись прошла путь от Ж.А. Ватто до Ж.Л. Давида; в Париже и провинции создавались академии, за границей работали многие французские мастера. Художников поддерживал учреждённый в 1737 *Салон*, Французская академия в Риме и любители искусства, а в конце века эрудиты и философы. В развитии живописи от рококо до неоклассицизма ещё сохранялась традиционная иерархия жанров, но такие индивидуальности, как Ж.А. Ватто, Ж.-Б.-С. Шарден, Ж.О. Фрагонар и Ж.Б. Грёз, подняли все жанры до уровня большой живописи. В конце правления Людовика XIV (нач. 18 в.) Ш. де Лафосс вместе с А. Куапелем и Ж.-Б. Жувене работали в соборе Инвалидов и в Версале; Ф. Лемуан создал «Плафон Геркулеса» в Версале. Однако в результате изменения частных вкусов эта живопись превратилась в декор, который исполняли Ш.Ж. Натуар, Ж.Ф. де Труа и К. Ванлоо. Ф.Ф. Депорт и Ж.-Б. Удри (мастер удивительных пейзажей) вводили в свои охотничьи сцены и натюрморты элементы натурализма. Вслед за К. Жилло Ватто обратился к темам, пронизанным особой чувствительностью, ставшей характерной чертой всего 18 в.; он работал в совершенно новом стиле, создавая изящные композиции и используя светлые тона. Наряду с *галантным жанром* (Н. Ланкре,

Ж.-Б.Ж. Патер) и картинами, наполненными милой чувствительностью (Лемуан, Натуар и др.) Ф. Буше, первый живописец короля, покровительствуемый мадам де Помпадур, лучше всех демонстрировал в своём творчестве эту живописность и великолепную декоративную непринуждённость. Историческая живопись обращалась к античным и библейским темам; в этом жанре работали Ж.-Б. Жувене, а затем Ж. Ресту, К. Ванлоо, А. Куапель. Подобная значительность присуща и натюрмортам и жанровым сценам Шардена, свидетельствующим о глубоком поэтическом чувстве и высоком живописном мастерстве художника, к-рых не смогли достичь де Лапорт, Валлаи-Костер, Леписье, Дюпарк. В семейных сценах Грёза, по своей композиции напоминающих античные рельефы и покрытых изящными лессировками, отражаются морализаторские идеи Д. Дидро. Фрагонар, ученик Буше, портретист, пейзажист, исторический живописец, дважды побывавший в Италии, охватывает в своём творчестве самые разные аспекты культуры 18 в. и предромантическую чувственность. Ж. Берне и Ю. Робер в своих пейзажах достигли наиболее естественного отображения природы. Вслед за Лорреном Берне был увлечён проблемами света, а руины и римское небо Робера предвосхитили романтизм.

Успехи пейзажной живописи в 18 в. повлекли за собой учреждение Гран-при в области пейзажа. «Сабинянки» Ж.Л. Давида (1799) отметили собой вершину антикизирующей (исходящей из античности) доктрины прекрасного идеала, разрабатываемой Давидом с 1785 и ставшей основой его искусства и преподавания в годы Революции и Империи, к-рые отличали рельефная композиция, скульптурные объёмы, второстепенная роль цвета. Его многочисленные ученики (Ф.П.С. де Жерар, А.Л. Жироде-Триозон и др.) следовали его археологическим вкусам. В творчестве Жироде-Триозона появились уже предромантические мечтания. Меланхоличный и нежный П.П. Прудон вдохновлялся А. Корреджо и Леонардо да Винчи. П.Н. Герен, хотя и учился у Ж.Б. Реньо, кажется типичным учеником Давида. Влияние Давида, одного из величайших исторических портретистов, проявилось в творчестве др. художников: в свои батальные картины Жироде и Жерар вводили портретные образы, именно в этом жанре и вдохновляясь П.П. Рубеном, А.Ж. Гро, с присущей ему предромантической пышностью, создавал свои шедевры. Своими военными сценами прославился Т. Жерико, личность беспокойная и бурная; его творческая биография была очень краткой, а его картина «Плот „Медузы“» (1819) стала первой вехой в истории романтизма. Подобно писателям-романтикам, романтические художники черпали свои темы из Средневековья, Востока и современности. После ранней смерти Жерико главой романтической школы стал Э. Делакруа, к-рый, однако, всегда

сохранял связь с венецианской и фламандской живописью и выступил в качестве величайшего декоратора своего времени (Лувр, Бурбонский дворец, Сенат, церковь Сен-Сюльпис). Для живописи П. Делакруа характерна более холодная патетика и интерес к истории; А. Шеффер тяготел к искусству более нежному и мистическому, а братья Девериа, Буланже, Конье и Рокплан работали в более показной и красочной манере. О. Берне посвятил себя историческим, в частности военным, сюжетам. Восток, столь живо представленный в живописи Делакруа, был источником вдохновения для многих художников-путешественников — Декана, Деоданка, Марилья, Фромантена. Но лучше всех чувствительность и томность далёких земель передаёт Т. Шассерио, ученик Ж.О.Д. Энгра. Революционер по своим пластическим деформациям, Энгр вскоре стал рассматриваться как глава классицизма и защитник порядка и традиции перед лицом романтических утрированных форм. Исторический живописец и портретист, он был известным учителем и имел многочисленных учеников, к-рые подхватили мелодичный ритм его линий. Братья Бальз, Бенувиль, Дюваль, братья Фландрен и др. создали покорившие зрителей портреты, а в стенной живописи, особенно на религиозные сюжеты, открыли для себя черты средневекового усердия. В. Шнец и Л. Робер специализировались в жанре итальянских сельских сцен. Термин «барбизонская школа» (1830—60-е) обозначает живописные открытия независимых пейзажистов, работавших в деревушке близ леса Фонтенбло — П.Э.Т. Руссо, Н.В. Диас де ла Пенья, П. Юэ, Ш.Ф. Добиньи, А.Ж. Арпиньи, Ж. Дюпре, Ж.Б.К. Коро, а также анималистов Ш.Э. Жака, К. Тройона, скульптора А.Л. Бари. В группе реалистов господствующее положение занимала блестящая личность Ж.Ф. Милле; его монументальное искусство является несколько мистическим восхвалением сельского труда, подлинным гимном природе. В своих пейзажах и «реальных аллегориях» Г. Курбе обращался к новым и народным сюжетам и стремился изображать только реальность и эпическую природу. О. Домье придал своему искусству нравственное наполнение и драматическое величие. Реалистичные натюрморты и жанровые сцены создавали Рибо, Бонвен и Легро. Импрессионизм — это новая форма реализма; работая на пленэре, импрессионисты стремились пере-

дать эффекты освещения с помощью чётко обозначенных цветов (сначала И.Б. Йонгкинд и Э. Буден, затем К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей, П.О. Ренуар, П. Сезанн, Г. Кайботт, Ж.-Б.А. Гийоме). Кроме того, они были живописцами современной жизни (Э. Мане, Э. Дега и А. де Тулуз-Лотрек). Когда импрессионисты создавали свои новаторские картины, академические художники обратились к напыщенным сюжетам, воспроизводя их часто на огромных холстах и трактуя действительность с документальной пышностью. Темы были самыми разными: Средневековье — у А. Кабанеля и Ж.Ж. Лефевра, доисторический период — у Ф. Кормона, Восток — у Ж.Л. Жерома и Б. Константа, военная тематика — у Ж.Л.Э. Месонье и А. Ивона. А.В. Бугро писал ню, Л.Ж.Ф. Бона — портреты, Ж. Бастьен-Лепаж — крестьянские сцены, Ж. Боро — жанровые сцены. П. Сезанн и В. ван Гог, во многом непонятые современниками, поставили проблему живописного пространства, лежащую в основании всей живописи 20 в. Сезанн принадлежал сначала к кругу импрессионистов, но затем отошёл от них и посвятил себя новой организации планов и цветов. Ван Гог писал пейзажи, портреты и натюрморты в резких тонах и простые по рисунку; они оказали большое влияние на развитие экспрессионизма. П. Гоген работал в Понт-Авене вместе с Э.Г. Бернаром и П. Серюзье, а затем на острове Таити в Тихом океане; его неистовое искусство, грубоватое и примитивное, находится у истоков живописи группы «Наби». Ж.П. Сёра и П. Синьяк писали свои картины небольшими, нередко наложенными друг на друга мазками чистого цвета (см. Пуантилизм). Их искусство повлияло на творчество Кросса, М.Ж. Люса и Ш.Т. Анграна и в меньшей степени Писсарро и Ван Гога. Живописцы понт-авенской школы, сгруппировавшиеся вокруг П. Боннара и М. Дени, образовали группу «Наби», теоретиками к-рой стали Серюзье и Дени. К ним присоединились также Ф.-Э. Валлоттон, П.Э. Рансон, Ж.-Э. Вюйяр и К.К. Руссель. Эти художники были приверженцами интимного и нежного взгляда на мир, отмеченного влиянием японизма. Однако Боннар вскоре отошел от упрощённых, «японских» форм, характерных для его ранних произведений, но Вюйяр сохранил свою тягу к лиризму и вибрирующим плоскостям, а Дени — к плоскости, к беглым ритмам и изы-



Франция. Э. Мане. «У модистки». 1881



Франция. К. Моне. «Здание парламента. Лондон. Закат». 1903

сканным тонам, к-рые являются отличительными чертами живописи «Наби». Окончательное освобождение цвета в живописи было связано с *фовизмом*. М. де Вламинку цвет представлялся стихийным и экспрессивным, а А. Матиссу, А. Дерену и Ж. Браку — цветовым пятном, одним из элементов построения пространства. Фовистские произведения А. Марке, А.Ш. Мангена, К. ван Донгена, Р. Дюфи являются лучшими в их творчестве. В 1907 фундаментальный вопрос о форме в пространстве поставили кубисты (см. *Кубизм*); в своей эволюции они прошли аналитический, а затем синтетический период. В 1912 появился *коллаж*, оказавший большое влияние на развитие всей живописи 20 в.; коллаж позволил строить композицию совершенно произвольно. К кубизму обращались Х. Грис, Л. Маркуси, А. Глез, а затем, но в очень своеобразной форме, — Ф. Пикабия, М. Дюшан, Р. Делоне и Ж.Ф.А. Леже. Интеллектуальный аспект кубизма разрабатывал Ж. Вийон, один из организаторов выставки объединения «Золотое сечение». В творчестве Р. де Лафресне с 1912 кубизм сливается с традиционной выразительностью. На Монмартре, родине кубизма, существовала и другая живопись, более реалистичная по своей концепции (А. Руссо — с одной стороны, и М. Утрилло — с другой). Между этими двумя полюсами — кубизмом и более тра-

диционной живописью — развивалась *парижская школа*. Ж. Паскин, А. Модильяни, М.З. Шагал, Х. Сутин вдохновлялись опытами кубизма и фовизма, создавая экспрессивные, даже экспрессионистские произведения. Наконец, в Париже были слышны и отголоски некоторых зарубежных художественных течений: *футуризма*, русского балета, *лучизма*. Этот расцвет французской живописи был резко прерван Первой мировой войной 1914—18. Многие художники по-

кинули Францию. В Цюрихе возникло движение *дадаизм*, а в Советской России — *супрематизм*. Пребывание Матисса в Ницце и его знакомство с Боннаром и Ренуаром символизировало непрерывность колористической традиции. После войны развитие кубизма проходило более сбалансированно, в частности в области декоративно-го искусства и графики; начинался возврат к большей объективности. «Возвращение к порядку» предопределило новый интерес к фигуративности, затронувший Матисса, Пикассо, Брака, Гриса, Лафресне и др., а также выбор монументальной женской натуры. Художники стали обращаться к самым разным сферам человеческой деятельности (темы спорта у Вийона и Делоне, современной жизни у Леже). Возникла классическая реакция живописи на кубизм, о чём свидетельствует, например, эволюция Дерена. Европейский экспрессионизм, развивавшийся, гл. обр., в Бельгии и Германии, проявился во Франции в упрощении форм (раннее творчество М. Громера, П. Таль-Коата), в своеобразной стихийности (Сутин, Паскин); у Ж. Фотрие этот экспрессионизм достиг границ неформального искусства 1950-х. Бунтом против послевоенной стабильности стал *сюрреализм*, проявившийся в творчестве М. Дюшана, Ф. Пикабия, Дж. де Кирико и П. Пикассо. В сюрреалистическом движении приняли участие А. Массон, Ж. Миро, И. Танги, Х. Арп, М. Эрнст. Сюрреализм часто присуща фантазия и технические эксперименты. В 1930-е сюрреализм достиг международного



Франция. Ф. Леже. «Три женщины». 1921

признания и коммерческого распространения. В группу входили С. Дали, В. Лам, В. Браунер, О. Домингес, Р. Матта. В 1938 прошла международная выставка сюрреализма. Несколько в стороне от основного направления сюрреализма стоит Бальтус. Ставку на математическую композицию в своём стремлении к чистым формам сделали пуристы (см. Пуризм) А. Озанфан и Ле Корбюзье. Леже, к-рый также увлёкся этими идеями, создавал более абстрактные композиции. Супруги С. Тойбер-Арп и Х. Арп осуществили первую попытку синтеза скульптуры и архитектуры. Многие представители геометрической абстракции (П. Мондриан жил тогда в Париже), французской и зарубежной (Х. Торрес-Гарсиа, О. Эрбен, Ж. Элюан, Ж. Вантонгерлоо, Ж.Ф.А. Леже, Ж. Вийон, А. Глез), основывали группу «Круг и квадрат», а затем движение «Абстракция — Созидание» (1931—36). Во время Второй мировой войны 1939—45 многие художники (в частности Массон и Леже) уехали в США, где заложили основы нью-йоркской школы. После войны «гранды» французской живописи продолжали своё творчество (Матисс, Пикассо, Леже, Брак). Одновременно в двух направлениях развивалась абстракция. На выставке, прошедшей в 1947 в Люксембургском дворце, были представлены произведения мастеров лирической абстракции (Вольс, Х. Хартунг, Ж. Матье, Ж.-П. Риопель и др.). В свою очередь, Н. де Сталь и С. Поляков продолжали колористические поиски. Ж. Дюбюффе, создатель брутального искусства (1949), обратился к анонимному и стихийному творчеству. В 1948 было основано объединение «Кобра»; пути абстракции стали более разнообразными. Если выставки 1947, 1948, 1950 апеллировали к искусству Ж. Миро и П. Клее, то «абстрактный нюажизм» вдохновлялся природными явлениями (Ж.Р. Базен, Ле Моаль) и ландшафтами, а также картинами К. Моне (кисть), П. Сезанна (колористические построения) и П. Боннара. Монохромные композиции И. Клейна обозначили конец абстракции. В апреле 1960 критик, теоретик и историк современного искусства П. Рестани написал манифест нового реализма, в к-ром приняли участие И. Клейн, Ш. Дюфрен, М. Ротелла, М. Рэсс и др. Они вдохновлялись коллажами и сюрреалистическими объектами. Новый реализм предложил саморазрушительный юмор, обратившись к урбанистической

цивилизации (реклама). Из него вышло движение «новая фигурация». В 1970-е продолжалось развитие различных течений реализма (выставка «Документа» в Касселе, 1972). Фроманже, Гасиоровски, Шлоссер, Монори обращались к современным сюжетам, трактуя их в духе фотографии. Тема города нашла своё выражение в творчестве В. Вазарели, Х.Р. Сото; более широкое толкование получила полихромная окружающая среда (П. Сулаж). Многие художники вернулись к уже разработанным графическим техникам (гравюра на дереве, сухая игла), в к-рых они создавали новые реалистические произведения. Реакцией на абстракционизм группы «Основа — Поверхность» стала новая субъективность, опиравшаяся на уроки Сезанна, Матисса и американской школы. На смену ей пришло новое монохромное искусство.

Французская академия в Риме (*Académie de France à Rome*), итальянский филиал французской Королевской академии живописи и скульптуры, расположенной в Париже

» Была основана указом от 11.2.1666 по проекту, подсказанному интенданту финансов Ж.-Б.

Кольберу художником Ш. Лебреном ещё в 1664. Н. Пуссен отказался стать её директором, и на этот пост был назначен Ш. Эррар. Ежегодный конкурс на Римскую премию позволял отбирать двух живописцев, к-рые в течение трёх лет и четырёх месяцев были пенсионерами в Риме. Пенсионеры должны были делать копии шедевров Античности и Возрождения и посылать их во Францию. Академия располагалась сначала в доме аббата Сарака, близ церкви Сант-Онофрио, затем, с 1673, в палаццо Кафарелли, наконец, с 1685 — в палаццо Капраника. Новые возможности открыл перед нею герцог Антен, бывший в первые десятилетия 18 в. управляющим королевскими строениями. Образование в академии основывалось на рисунке с живой модели и изучении анатомии. В 1725 она переехала в палаццо Манчини на улице Корсо. Как Эррар в 17 в., нек-рые директора академии, например Ж.Ф. де Труа, были одновременно ответственными лицами в Академии Святого Луки и поддерживали художественный приоритет Франции в Риме. Как и парижская Королевская академия живописи и скульптуры, Ф. а. испытала в конце 18 в. нек-рые кризисные моменты. В 1792 по указу Конвента был лик-



Французская академия в Риме

видирован её докторат; однако сама она продолжала существовать (вскоре она была переведена во Флоренцию под названием Французская школа). Однако нормальную деятельность Ф. а. возобновила только в 1803. Названная Школой изящных искусств в Риме, она переехала на виллу Медичи. На протяжении всего 19 в. Римская премия оставалась очень престижной. В 1968 и 1969 конкурсы не проводились, а с 1970 во Ф. а. был разработан новый регламент.

Франча Франческо (*Francia Francesco*) (прозвище; настоящее имя — *Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини*; *Francesco di Marco di Giacomo Raibolini*) (ок. 1450, Болонья, — 5.1.1517, там же), итальянский художник

» В сентябре 1482 вступил в цех ювелиров. Свои занятия живописью совмещал с ремеслом ювелира (исполнил, в частности, памятную монету с изображением Джованни II Бентиволью). В живописи Ф. стремился отойти от жёсткости, унаследованной от феррарской традиции, и достичь классической чистоты тосканских образов («Распятие», Болонья, Национальная пинакотека). Он тяготел к настоящему академизму, используя точную технику и имитируя фарфор или эмаль, что проявляется в таких картинах, как «Святой Стефан» (Рим, галерея Боргезе), «Алтарь Феличини» («Мадонна с шестью святыми и Бартоломео Феличини», 1494, Болонья, Национальная пинакотека), «Алтарь Бентиволью» («Мадонна с пятью святыми и ангелами», Болонья, церковь Сан-Джакомо Маджоре) и «Поклонение Младенцу со святым Августином» (1499, Болонья, Национальная пинакотека). Однако классические устремления Ф. не выдерживают сравнения с творчеством *Перуджино*, Ф. *Бартоломео* и *Рафаэля*; они приводят художника к идеализму. Фрески в оратории Санта-Чечилия в Болонье (1506, «Обручение святой Цецилии и святого Валериана» и др.) свидетельствуют о высоком качестве и стиле, к-рый ещё при жизни Ф. принёс ему широкую известность. Творчество художника было очень обильным; он имел многочисленных учеников (среди них отметим его сыновей Джакомо и Джулио) и оказывал значительное влияние на других мастеров. Среди наиболее изысканных картин Ф. следует назвать композиции «Мёртвый Христос», «Алтарь деи Манцуоли», «Мадонна Скаппи», «Благовещение с четырьмя святыми» (1500, Болонья, Национальная пинакотека); «Мадонна с

Младенцем, святым Лаврентием и святым Иеронимом» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж); «Распятие» (Болонья, Городской музей); «Святой Георгий» (Рим, Национальная галерея, галерея Барберини); «Мадонна Бьянкини» (Берлин-Далем, музей); «Благовещение» (1503, Шантийи, музей Конде); «Портрет Бартоломео Бьянкини» (Лондон, Национальная галерея); «Мадонна Гамбаро» (1495, Нью-Хэвен, Художественная галерея Йельского университета).

Франчабиджо (*Franciabigio*) (прозвище; настоящее имя — *Франческо ди Кристофано Биджи*; *Francesco di Cristofano Bigi*) (1482, Флоренция, — 24.1.1525, там же), итальянский художник

» Первое известное произведение Ф. — фреска «Рождество», написанная в 1510 на вилле Каппони в Монтичи (Флоренция, музей Сан-Марко). Она подтверждает свидетельство Дж. *Вазари* о том, что художник учился у М. *Альбертинелли*, а также говорит о его знакомстве с искусством *Пьеро ди Козимо*. Однако созданные вскоре «Благовещение» (Турин, галерея Сабауда) и особенно фреска «Обручение Марии» в небольшом дворике церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции (1513) указывают на контакты художника с *Андреа дель Сарто*, влияние к-рого было определяющим для Ф. Вместе с тем он никогда не подавлял своего открытого натурализма и твёрдости концепции, унаследованной от 15 в.; именно благодаря этим своим качествам он не поддавался влиянию *маньеризма*. Среди наиболее интересных произведений художника следует назвать «Тайную вечерю» из монастыря делло Скальцо (1514), «Мадонну со святым Иовом» (1516, Флоренция, галерея Уффици), две фрески «Сцены из жизни Иоанна Крестителя» («Иоанн получает благословение» и «Встреча Иоанна с Христом») во дворе монастыря делло Скальцо (1518–19), фреску «Триумф Цезаря» на вилле Медичи в Поджо-а-Кайано (1521) и «Письмо Урии» (1523, Дрезденская картинная галерея). Ф. был и блестящим портретистом; его портреты вдохновлены портретами *Рафаэля* (мужские портреты — 1514, Флоренция, галерея Уффици; Лондон, Национальная галерея; Париж, Лувр; 1517, Вадуц, собрание Лихтенштейн; 1522, Берлин-Далем, музей).

Франческа Пьеро делла, см. *Пьеро делла Франческа*



Франча Ф. «Федерико Гонзага». 1510

Франческо ди Джорджо Мартини (*Francesco di Giorgio Martini*) (1439, Сиена, — 29.11.1501, там же), итальянский художник, скульптор, архитектор и военный инженер

» Родился в семье чиновника, занимавшего невысокий пост в сиенской городской администрации. Вместе с *Нероччо де Ланди* учился у *Веккьетты*, у к-рого он узнал основы трёх искусств и новые флорентийские открытия. Однако в своём живописном творчестве он сохранил приверженность архаичным формулам, сочетая графическую элегантность Ф. *Липпи* и А. дель *Верроккьо* со вкусом к маньеристичному готическому ритму. Вместе с тем он превосходно соразмерял человеческие фигуры с архитектурными сооружениями. В своих немногочисленных, но замечательных скульптурах он синтезировал пластический импрессионизм и флорентийскую традицию Донателло. Живописные произведения и рисунки Ф. ди Дж. М. отмечены рафинированной стилизацией и носят абстрактный характер. В большом «Коронавании Марии», написанном для Монтеолिवето Маджоре в 1472 (Сиена, Национальная пинакотека) сложная композиция вписана в незначительное по размеру пространство; здесь проявляется влияние миниатюриста *Либерале да Верона* и Дж. да Кремона, к-рые работали тогда в Сиене. Картина «Поклонение Младенцу» (1475, там же) исполнена под влиянием идей, развившихся в кругу Верроккьо во Флоренции, и свидетельствует о знаком-



Франческо ди Джорджо Мартини. «Коронавание Марии». 1472—1473

стве художника с ранними произведениями Леонардо да Винчи и С. Боттичелли. В том же году завершилось сотрудничество Ф. ди Дж. М. с Нероччо. Возможно, несколько раньше было создано небольшое «Благовещение» (там же), элегантное и каллиграфическое. В последующие годы художник переезжал из города в город (Лукка, Неаполь, Капуя, Рим, Милан, Павия), но жил большей частью в Урбино, где с 1477 состоял на службе у Федери-

го да Монтефельтро. В это время его живописная деятельность сократилась (с 1489 упоминается больше как скульптор, архитектор и инженер). Когда же он вновь обратился к живописи, его манера полностью изменилась. В «Сципионе Африканском» (Флоренция, Национальный музей, Барджелло) и в «Рождестве» (Сиена, церковь Сан-Доменико), написанном уже в конце 15 в., заметно непосредственное влияние Ф. Липпи и Пьеро ди Козимо. И хотя

Ф. ди Дж. М. почти не имел влияния как живописец, его роль как представителя универсальной культуры тосканского Возрождения нельзя переоценить. Таким художникам, как Б. Перуцци, он передал духовные секреты классицизма, известные ему скорее чисто интуитивно, нежели в результате скрупулёзного изучения античности. Наряду с уже упомянутыми произведениями следует отметить полуфигуру «Мадонны с Младенцем» (Авиньон, Пти Пале) и ряд картин с изображением Мадонны в окружении святых (Сиена, Национальная пинаотека; Бостон, Музей изящных искусств; Кембридж, шт. Массачусетс, Художественный музей Фогт; Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса), а также «Поклонение Младенцу» (Нью-Йорк, музей Метрополитен; верхняя часть — «Бог Отец с ангелами» — Вашингтон, Национальная галерея) и «Аллегория Верности» (Пасадеа, музей Нортон Саймон). Он исполнил также миниатюры из «Кодекса» (Оссерванца, близ Сиены, музей; Кьюзи, собор).

Франческо ди Нери да Вольтерра (*Francesco di Neri da Volterra*) (годы рождения и смерти неизвестны; упоминается в период с 1338 по 1386), итальянский художник

» Работал в Пизе и её окрестностях. Известен в первую очередь своими совместными с Чекко ди Пьетро работами в пизанском погребальном дворце Кампосанто, где они в 1371 подновляли фрески с историей Иова, написанные Т. Гадди. Эти фрески в 20 в. сильно пострадали от пожара во время Второй мировой войны 1939—45. Творчество художника сформировалось под влиянием пизанского художника Ф. Траини. Среди пизанских архивных записей есть сообщение о создании им иконы для процессий, т. н. «бандиеллы ди Санта Лючия деи Рикукки». Самым известным его произведением считается «Пьета» (оплакивание Христа), хранящаяся в настоящее время в городском музее г. Вольтерра. Этот художник создавал произведения исключительно на религиозные темы. Его работы хранятся в небольших церквях Тосканы и частных коллекциях.

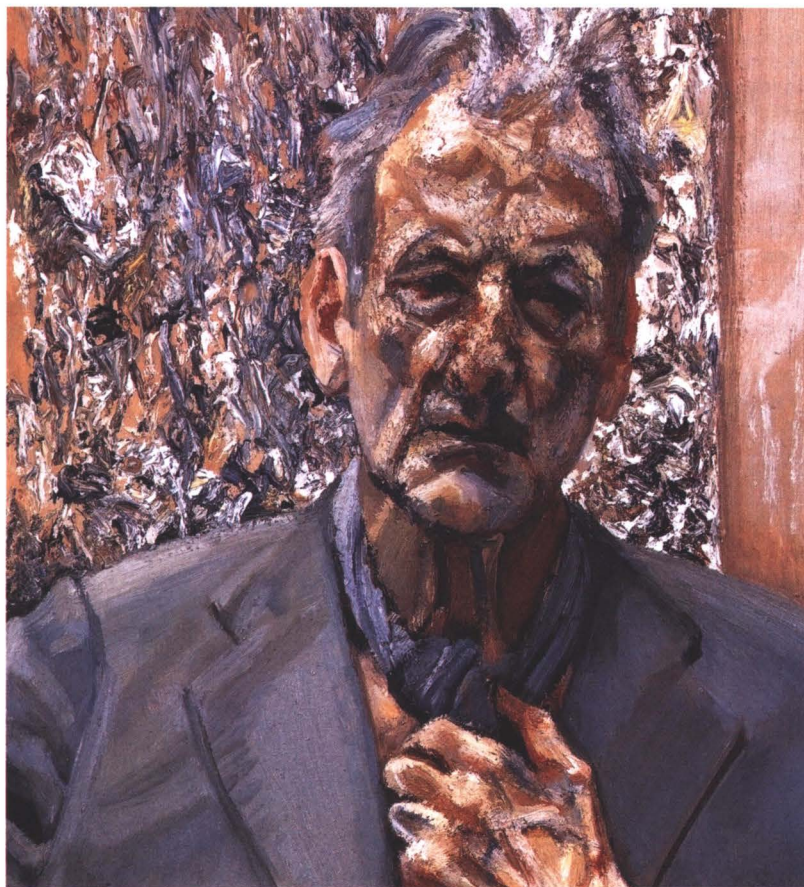
Фрейд Люсьен Майкл (англ. *Freud Lucian Michael*) (р. 8.12.1922, Берлин), британский художник

» Внук психоаналитика З. Фрейда. В 1933, после прихода в Германии к власти нацистов, Ф. и его

семья переехали в Великобританию. Ф. получил британское гражданство в 1939. Обучался в Эссекской школе живописи (Дадхэм) и Лондонской школе искусств, а также в Голдсмитсовском колледже Лондонского университета. Первая персональная выставка художника состоялась в 1944 в галерее Лефевра. Летом 1946 он совершил путешествие в Париж, а затем в Рим и другие города. Ранние работы Ф. написаны в жанре *сюрреализма*. С 1950 он начал писать портреты и обнажённую натуру, накладывая краску густыми приглушёнными слоями. Пишет портреты людей, в основном из своего окружения — друзей, знакомых, родственников. Картина «Интерьер в Паддингтоне» (Ливерпуль, галерея Уолкера) в 1951 завоевала один из призов на Британском выставочном фестивале, и с тех пор Ф. заработал репутацию одного из лучших современных мастеров в области фигуративной живописи. На картине «Женщина с белой собакой» (1952) художник изобразил свою первую жену Кэтлин Гарман, при этом он заявляет, что «рисует людей не такими, какие они есть, а какими они могли бы стать». В



Фрейд Л. М. «Собственное отражение с двумя детьми». 1965



Фрейд Л. М. «Автопортрет». 2002

своих произведениях Ф. не эстетизирует уродство своих моделей, не любит их недостатками, не эпатирует зрителей отрицанием классических представлений о прекрасном, но просто существует в принципиально иной системе ценностей. Не столько эстетических, сколько чувственных, в которых спортивное тело не является заведомо более красивым, нежели рыхлое, а юность по определению прекраснее, чем старость. В 2000-х Ф. являлся самым дорогим в мире художником из живущих. Его работа «После Сезанна» (1999–2000) была приобретена австралийской Национальной галереей за 7,4 млн долларов США. В мае 2008 на аукционе Кристи в Нью-Йорке за картину «Спящая социальный инспектор» заплатили 33,6 млн долларов. В мае 2000 — декабре 2001 Ф. написал портрет английской королевы Елизаветы II; работа была раскритикована британской прессой, но тем не менее выставлена в Королевском собрании живописи. Произведения Ф. выставлены в лондонском музее *Собрание Уоллес*, до него в этих залах ни один из современных художников ещё не выставлялся.

Фре́ндлих *Otto* (*Freundlich Otto*) (10.7.1878, Слунск, Пруссия, ныне в Польше, — 9.3.1943, концентрационный лагерь Майда-

нек, ок. Люблина, Польша), немецкий художник, скульптор, один из первых абстракционистов

► Родился в еврейской семье. В 1908 уехал в Париж, где жил на Монмартре недалеко от П. Пикассо и Ж. Брака. В 1914 вернулся в Германию. В 1919 вместе с М. Эрнстом и Й.Т. Бааргельдом организовывал в Кёльне первую выставку дадаистов (см. *Дадаизм*). С 1925 Ф. жил и работал гл. обр. во Франции. В 1931 художником присоединился к международному союзу художников-абстракционистов «Абстракция — Созидание». В Германии его произведения были причислены к *дегенеративному искусству* и запрещены. Несколько работ художника были захвачены нацистами и продемонстрированы на «Выставке дегенеративного искусства», включая монументальную скульптуру «Новый человек», фотография к-рой была на обложке каталога выставки. Как предполагается, эта скульптура была позже уничтожена. Когда началась Вторая мировая война 1939—45, Ф. был задержан французскими властями, но вскоре отпущен, благодаря вмешательству Пикассо. В 1943 художник был арестован немецкими оккупационными властями и отправлен в концентрационный лагерь Майданек, где он был убит в день прибытия.

Фреминэ Мартен (*Fréminet Martin*) (ок. 1567, Париж, — 1619, там же), французский художник

► Учился у своего отца, Медерика Фреминэ (второстепенного худож-

ника, по словам французского писателя и историка пластических искусств А. Фелибена). Ок. 1587—88 отправился в Италию; в Риме он познакомился с *Кавалером д'Арпино* и изучал произведения М. да Караваджо и особенно *Микеланджело*. После поездки в Венецию (ок. 1596) Ф. отправился в Турин, где поступил на службу к герцогу Савойскому (ок. 1592—1602). По возвращении во Францию в 1603 он был назначен живописцем и камердинером короля. В 1608 ему оплатили эскизы и уже исполненные живописные работы в капелле Троицы в замке Фонтенбло; над этими росписями он работал до конца жизни. В 1617 он женился на Франсуазе Дозь, вдове А. Дюбуа. Хотя «Святой Себастьян», написанный для церкви Сен-Жоссе ещё до отъезда в Италию, не сохранился, раннюю манеру Ф. можно тем не менее представить по гравюрам его друга Ф. Томассена, с к-рым художник познакомился в Риме («Святое семейство», 1589; «Благовещение», 1591; «Бичевание Христа», «Святой Себастьян», «Крещение Христа», 1592). Однако ничего неизвестно о портретах и композициях, написанных Ф. для герцога Савойского. В Фонтенбло Ф. создал проект оформления капеллы Троицы (рисунки для скульптур; два эскиза главного алтаря — Дармштадт, Музей земли Гессен и Париж, Лувр; сохранился также один эскиз фрески — «Бог приказывает Ною войти в ковчег вместе с животными» (Осло, Национальная галерея). Росписи капеллы включают в себя: на плафоне — пять больших сцен в стукковых рамах и четырнадцать овалов («Добродетели» и др.); на стенах нефа — прямоугольные композиции с изображением пяти царей Израиля или Иудеи и двадцать гризайлей («Пророки» и др.); между окнами — четырнадцать «Сцен из жизни Христа» (не сохранились; обветшавшие уже в 18 в., при Людовике XVI они были заменены овальными композициями). Сочетая итальянские уроки и традицию *Фонтенбло школы*, Ф. исполнил в капелле Троицы один из самых значительных религиозных циклов того времени. Его яркая индивидуальность предвосхищала *барокко*. В 1615 Томассен исполнил гравюру «Христос с орудиями страстей». Кроме того, Ф. приписываются ряд картин («Четыре евангелиста»; «Четыре Отца Церкви», Орлеан, Музей изящных искусств) и несколько рисунков («Юпитер и Семела», Париж, Национальная библиотека; «Сидящий молодой человек», Вена, музей Альбертина;

«Пророк», Дармштадт, Музей земли Гессен).

Фрэнель, Френкель Ицхак (1900, Одесса, — 1981, Тель-Авив), еврейский художник, один из первых представителей экспрессионизма в Израиле

► Учился в Одесской художественной школе. С 1919 жил в Палестине. В 1920 основал художественную студию «Кооператив га-Томер» в Яффе и представлял её на многих выставках. Одновременно преподавал рисование в гимназии «Герцлия». Участник первой художественной выставки в Палестине (1920). В 1920—25 учился в Академии изящных искусств в Париже, был близок к *парижской школе*, выставлялся в Салонах: Независимых, Осеннем (1924). В 1925 вернулся в Палестину, в том же году участвовал в выставках «Башня Давида», «Современные художники» в Тель-Авиве. В 1925—26 руководил художественной студией Гистадрута в Тель-Авиве и преподавал курс современного французского искусства. В 1929—34 жил во Франции. После возвращения в Палестину (1934) поселился в городе Цфат, возобновил работу студии в Тель-Авиве, оформил ряд спектаклей для театров «Огель» и «Габима». Организатор и участник выставок в Европе, Америке, Южной Африке. Произведения Ф. основаны на еврейской мистике и наполнены каббалистической атмосферой Цфата.

Фрэска (итал. *fresco* — свежий, сырой), живопись водяными красками по сырой и по сухой штукатурке; а также живописное произведение, выполненное в этой технике

► Живопись по сырой штукатурке — альфреско, аффреско (итал. *affresco* — сырым способом, по-сырому), по сухой — а секко, фреско а секко (итал. *a secco* — сухим способом, по-сырому). К Ф. относится и прочная казеиново-известковая живопись по свежей штукатурке, по увлажнённой и даже сухой. Основное связующее вещество Ф. — известь. Чистая Ф. (буон фреско) — роспись аффреско по свежей известковой штукатурке без последующих исправлений *темперой*, наиболее трудная, требует быстрого завершения работы. Роспись аффреско почти всегда дополняется *прописками* темперой для исправления деталей. Существуют два способа живописи аффреско: 1) без связующего вещества разведёнными водой порошкообразными кра-



Фреминэ М. «Святые Амвросий и Григорий». 1600-е



Фреска. Д. Гирландайо. «Рождество Иоанна Крестителя». Фрагмент правой стены капеллы Торнауони. 1485—1490

сками (эффект прозрачного акварельного красочного слоя); 2) с применением активной гашёной извести, служащей одновременно и *белилами* (корпусная, белесоватая живопись, напоминающая *гуашь*). Чаще Ф. выполняется по частям, видны следы границ между ними — соединительные швы. Техника афresco — интерьерная, её достоинства — быстрота исполнения, выразительность цветового тона. Способом а секко пишут смешанными с известью красками, тона к-рых составлены заранее, но



Фреска. Пьеро делла Франческа. «Победа Ираклия над Хосровом». Фрагмент. 1460-е

соединительные швы и прориси, свойственные технике афresco, отсутствуют, *лессировки* невозможны. Роспись а секко, далеко не столь долговечная, имеет тенденцию трескаться и осыпаться. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи (в трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие, 1495—97) — наиболее известный пример того, как великое произведение разрушается по той причине, что мастер не использовал в качестве грунта сырую штукатурку. Средневековые художники смешивали порошокобразные красящие пигменты с казеином или яичным белком, однако с 16 в. наиболее часто употреблявшимся эмульгатором стала вода. Итальянский художник 14—15 вв. Ч. Ченнини детально описал технику Ф. в своём «Трактате о живописи» (1437). Наиболее древние Ф. сохранились в Фивах в Египте; они относятся к эпохе Нового царства

(1555—1090 до н. э.). Греки в Микенах и Тиринфе и критяне в росписях Кносского дворца применяли наравне с а секко технику афresco. В античной живописи классического и эллинистического периодов Ф. оставалась популярной и позднее применялась первыми христианами для росписи катакомб. Великолепные античные Ф. сохранились в разрушенных зданиях Помпеи и Геркуланума. В последующие столетия техника чистой Ф. (т. е. живописи по сырой штукатурке и без применения каких-либо иных связующих, кроме воды) использовалась мало. Во Франции и Германии сохранились романские Ф. 11 в., что говорит о продолжении существования этой традиции. Ф. во Франции была почти полностью забыта с увеличением популярности витража и стремительным нарастанием высоты готических сводов. Однако в Италии, особенно в Сиене и во Флоренции, благодаря творчеству С. Мартини и Джотто ди Бондоне фресковая живопись получила новый импульс к дальнейшему развитию. Римские архитектурные формы, к-рым отдавали предпочтение в Италии, хорошо подходили для фресковой росписи. В эпоху Возрождения такие мастера, как Мазаччо, А. Мантенья, Л. Синьорелли, Рафаэль, Микеланджело и Леонардо да Винчи, украшали церкви и дворцы Ф., выполненными с такой виртуозностью, что, казалось, исчезала сама плоскость потолка или стены, на к-рых они были написаны. Ещё в 18 в. Ф. оставалась главной и наиболее популярной формой монументальной декорации; одним из выдающихся мастеров, работавших в этой технике, был Дж.Б. Тьеполо. Несмотря на то что фресковая живопись распространена по всему



Фреска. Б. Готцолли. «Пир у царя Ирода и обезглавливание святого Иоанна Крестителя». 1461—1462

миру, до сих пор её развитие связывают преимущественно с Италией. Замечательным исключением стало творчество мексиканских живописцев-монументалистов 20 в. Д. Риверы, Х.К. Ороско и Х.Д.А. Сикейросы, к-рые в своих плоскостных композициях с угловатым рисунком воплотили национальные индейские мотивы. См. также *Монументальная живопись*.

118 Фридрих Каспар Давид (Friedrich Caspar David) (5.9.1774, Грейфсвальд, — 7.5.1840, Дрезден), немецкий художник, представитель раннего романтизма, один из основоположников европейского романтического пейзажа

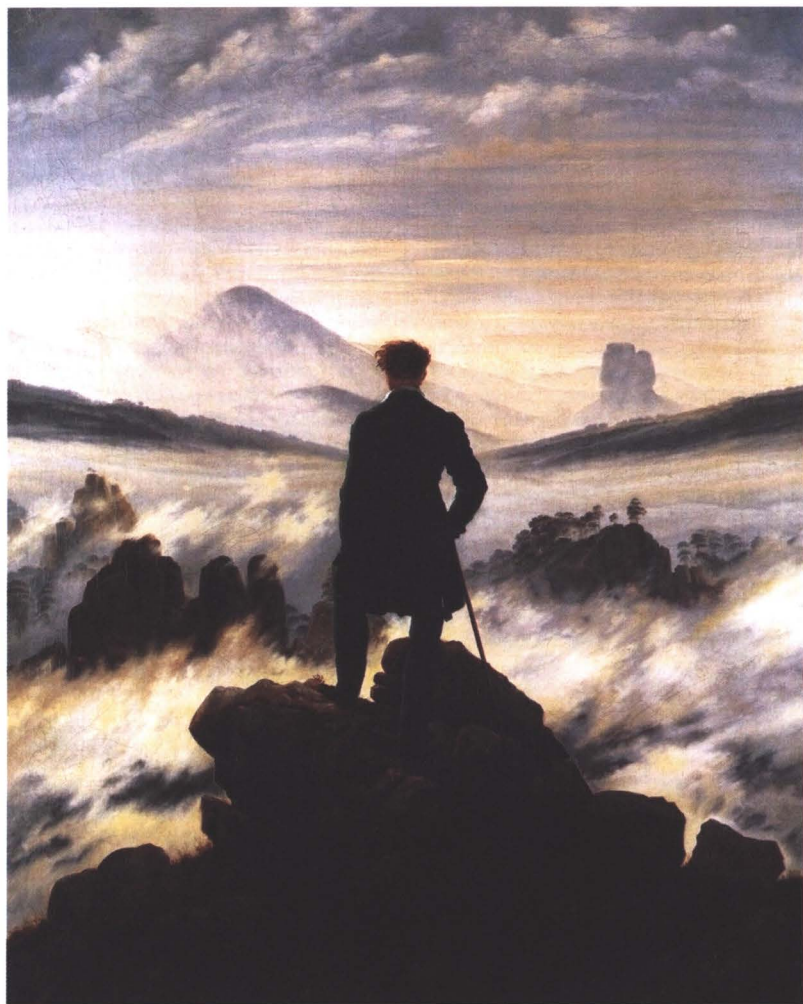
» В 1794—98 занимался у Абильтора в Академии художеств Копенгагена, где сформировался как пейзажист. С 1798 работал в Дрездене. В 1801 сблизился с Ф.О. Рунге и кружком романтиков — Л. Тиком, Новалисом, Г.Ф. Клейстом. В 1801, 1802, 1806 совершил поездки

на остров Рюген. Начал писать маслом в 1807. В 1810 путешествовал в горы Ризенгебирге вместе с художником Г.Ф. Керстингом. С этого момента в его произведениях преобладали изображения гор и моря. В том же году познакомился с И.В. Гёте, посетившим его мастерскую в Дрездене. В 1811 совершил поездку в Герц и Иену. В 1818 вновь путешествовал на остров Рюген с художником К.Г. Карусом. Член Берлинской и Дрезденской (1816) академий. С 1824 профессор Дрезденской академии. Известности художника в России способствовала его дружба с В.А. Жуковским, познакомившимся с Ф. в 1821 во время путешествия по Германии. В пейзажах «Зима» (1808, Мюнхен, Новая пинакотекa), «Аббатство среди дубовых деревьев» (1810, Берлин, Шарлоттенбург), «Крест среди горящих деревьев» (1811), «Крест в горах» (ок. 1812, оба — Дюссельдорф, Художественный музей), «Собор» (1818, Швейнфурт, частное собрание) проявился инте-

рес художника к культуре прошлого, её национальной самобытности. Тема распытия, характерная для старых немецких мастеров, величественные руины готических соборов, заброшенные монастыри и аббатства в пейзажах Ф. обрели новое романтическое звучание. Увлекавшийся архитектурой, художник сам занимался реставрацией памятников, всегда стремился к археологической точности их воспроизведения, делал обычно много зарисовок во время путешествий. Сцены зимнего пейзажа или полыхающего сухого леса, на фоне к-рых как символы времени высаты руины и распытия, привносят в картины чувство необычного и таинственного. И хотя пространственные планы строятся по колористическому принципу, в пейзажах ощутим поиск передачи цветом более индивидуального, конкретного момента жизни природы. В произведениях «Меловые горы на острове Рюген» (ок. 1818, Винтертур, собрание О. Рейнхардта), «Двое созерцающих луну» (1819—20, Дрезден, Картинная галерея), «Восход луны над морем» (1821—22, Берлин, Государственные музеи), «На паруснике», «Закат солнца (Братья)» и «Гавань ночью» («Сёстры», 1821, все — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) художник дал «далевой» взгляд на бесконечное пространство от фиксированной точки зрения — помещённых на первом плане фигур людей, созерцающих в поэтической тишине открывающийся вид. Освещённые загадочным лунным или ровным дневным солнечным светом меловые скалы побережья на острове Рюген около селения Аркона, где любил работать художник, виды пейзажей Померании всегда заключают в себе величие природного, почти мистического чувства и конкретного созерцательного мотива. Патриотическая тема звучит в полотне художника «Охотник в лесу» (1813, частное собрание), в к-ром фигура французского охотника на фоне зимнего немецкого лесного пейзажа символизирует фигуру нежданного пришельца-завоевателя. Прекрасный рисовальщик, Ф. часто работал в технике рисунка сепией, особенно во время путешествий на Рюген. Творчество Ф. оказало значительное влияние на последующее развитие европейского романтического пейзажа.

Фриёз Омон (Friesz Othon) (6.2.1879, Гавр, — 10.1.1949, Париж), французский художник

» Учился в гаврской Школе изящных искусств (1896—1900). В 1900



Фридрих Д.К. «Странник, глядящий в туман». 1818



Фриез О. «Крыши и собор в Руане». 1908

приехал в Париж, где продолжил образование в Школе изящных искусств под руководством Л. Бонна. В 1905—07 входил в объединение фовистов. В пейзажах и портретах этого периода обобщённые формы, охваченные тёмным контуром, заполняются яркими чистыми цветами («Этак», 1906; «Фернан Флёре», ок. 1907, обе — Париж, Национальный музей современного искусства; «Антверпенская гавань», 1906, Льеж, Музей искусств). В 1912—14 преподавал в собственной учебной мастерской. Выполненные в 1920—1930-х портреты, пейзажи, натюрморты отличаются тонкой градацией приглушенных тонов и богатством фактуры («Госпожа О. Фриез», 1923; «Натюрморт со стаканом вина», 1929; «Порт в Дьеппе», 1930, все — Париж, Национальный музей современного искусства). Известен также своими декоративными и монументальными работами (гобелен «Мир», 1935; росписи во дворце Шайо, 1937).

Фриз (*frise*), графическая, живописная или скульптурная композиция, удлинённая форма которой напоминает форму части антаблемента между архитравом и карнизом

» Композиции, длина к-рых больше высоты, называются Ф. В широком смысле слова Ф. — декорированная полоса, проходящая по краю широкой поверхности (пола, стены, ковра и т. п.). В театральном-декорационном искусстве Ф. — это вытянутые в длину холсты с изображением неба, к-рые играют роль плафона.

Фрйкке Лонгин Христианович (1820—1893), российский художник

» Обучаясь (1833—39) в Императорской академии художеств у профессора М.Н. Воробьёва, получил в награду за свои успехи большую серебряную медаль (1835), малую золотую медаль (1837) и неоднократно похвалу академического совета. Окончил академию с чином 14-го класса и большой золотой медалью, присуждённой ему за «Вид в окрестностях Дерпта». Затем был отправлен за границу для совершенствования мастерства. Проведя шесть лет в Италии, в 1847 возвратился в С.-Петербург и за работы, исполненные за границей, был возведён в звание академика. В дальнейшем выставлял свои произведения на академических выставках только два раза (1854 и 1855), вско-



Фрикке Л.Х. Пейзаж с фигурами. 1850-е

ре совсем отошёл от живописи. Для картин Ф. характерны точность рисунка и верная передача линейной перспективы, но они условны и невыразительны в тонах.

Фроман Никола (*Froment Nicolas*) (годы рождения и смерти неизвестны; упоминается в документах с 1460 до 23.12.1484), французский художник, представитель авиньонской школы

» Одни специалисты считают местом рождения Ф. город Узе (Лангедок), поскольку он в документах этого города впервые упоминается в 1465. Другие считают его выходцем из Артуа или Пикардии, поскольку его ранняя манера свидетельствует о южнонидерландской выучке. Большинство учёных согласно с тем, что Ф. в 1460–61 жил в Нидерландах, и это подтверждает исполненный им в те годы триптих «Воскрешение Лазаря». Приблизительно в 1465 художник переехал в Авиньон, где получал множество заказов от частных лиц и городского совета. В 1475 — 80 придворный художник короля Рене Анжуйского. В середине 1475 король заказал ему триптих «Неопалимая Купина», а в 1476 привлёк Ф. вместе с другими художниками для обновления и украшения своей новой резиденции в Авиньоне. Ф. создал также множе-



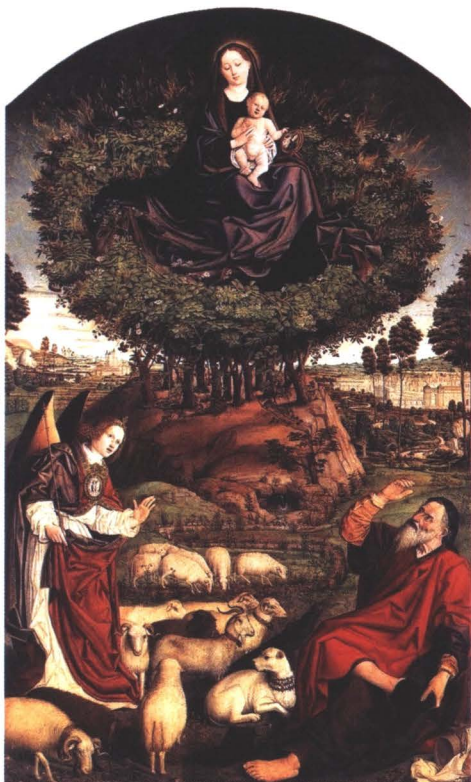
Фроман Н. «Король Рене и Жанна де Лаваль». Диптих Матерона. 1475—1480

ство отдельных произведений для резиденции короля в Эксе. Дату его смерти относят к 1483—84. У Ф. был сын, Никола-младший, к-рый тоже стал художником (ок. 1467—1522). Сохранились всего две достоверные работы Ф. — триптихи «Воскрешение Лазаря» (1461, Флоренция, галерея Уффици) и «Неопалимая Купина» (1475, Экс-ан-Прованс, собор Сен Совёр). Стиль триптиха «Воскрешение Лазаря» близок манере *Рогир ван дер Вейдена*. Рисунок угловат, готичен, а в самих сценах ощущается переизбыток людей и предметов, характерный для молодых художников, желающих продемонстрировать, что они могут изобразить всё. Лица персонажей типизированы и выглядят почти одинаково. В левом верхнем углу изображён молодой человек, чьё лицо некие учёные считают автопортретом Ф. На створках алтаря изображены сцены «Марта извещает Христа о смерти Лазаря» и «Мария Магдалина омывает ноги Христу». Триптих «Неопалимая Купина» является вершиной творчества художника. В этом произведении он отошёл от угловатой манеры письма и под явным влиянием произведений авиньонской школы, синтезировавшей итальянские и нидерландские элементы, создал удивительное произведение с фантастическим сюжетом, реалистичными позами персонажей и мягкими, текучими тканями одежд. Триптих был заказан Рене Анжуйским, поэтому на створках изображён как сам донатор король Рене, так и его вторая жена Жанна де Лаваль. Канонический контекст мифа о том, как Моисею в горящем кусте явился сам Иегова, изменён здесь в соответствии с культовыми особенностями

позднего Средневековья (распространённостью культа Мадонны) — Моисею является не Иегова, а Богоматерь с Младенцем, к-рый к тому же держит в руке зеркало, в котором отражаются он сам и Мария. В правом нижнем углу изображён Моисей, потрясённый всем этим, а в левом углу ангел, жестом успокаивающий пожилого пророка. В центре композиции пасутся овцы и козы. Картина полна символов, как это было принято в готической живописи периода её расцвета. Кроме этих двух работ Ф. приписываются ещё несколько произведений: «Диптих Матерона» с изображением Рене Анжуйского и Жанны де Лаваль, заказанный для короля Рене его другом Жаном Матероном (Париж, Лувр), «Мадонна в печали», фрагмент большой картины (США, частное собрание), рисунок «Преображение» (Берлин, Гравюрный кабинет), «Мужской портрет» (Филадельфия, Музей искусства), однако не все эти произведения можно с твёрдой уверенностью считать работами Ф.

Фромантэн Эжен (*Fromentin Eugène*) (полное имя и фамилия — Эжен Самюэль Огюст Фромантен-Дюне; *Eugene Samuel Auguste Fromentin-Duport*) (24.10.1820, Ла-Рошель, — 27.8.1876 Сен-Морис, Савойя), французский художник и писатель, представитель романтизма

» Был в 1839 послан в Париж изучать право, но, увлечённый изобразительным искусством, стал заниматься в мастерской живописца Н.-Л. Кабб. Первоначально писал в основном пейзажи, с 1845 начал выступать и как критик, публикуя обзоры



Фроман Н. «Неопалимая Купина». 1476

текущих Салонов. Под впечатлением путешествий в Алжир (в 1846, 1847—48, 1852—53) его живопись приняла ярко выраженный романтико-ориенталистский характер («Сцена в пустыне», 1868, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Земля жажды», ок. 1869, Париж, Музей д'Орсэ; и др.). Той же бравурной, порою драматичной экзотикой проникнуты его путевые записки («Лето в Сахаре», 1857; «Год в Сахеле», 1859). В 1863 опубликовал свой единственный роман («Доминик»), посвященный истории (отчасти автобиографической) несчастной любви юного героя к замужней женщине. В живописи позднее обращался не только к алжирским, но также венецианским и египетским мотивам (побывал в Египте в связи с открытием в 1869 Суэцкого канала). Испытывая глубокое влечение к старым голландским и фламандским мастерам, совершил в 1875 поездку в Нидерланды, после чего опубликовал книгу «Старые мастера» (1876; русский перевод 1913), где (под влиянием «теории среды» И. Тэна) рассмотрел творчество Х. ван Р. Рембрандта и других мастеров на фоне окружавших их исторических ландшафтов, добившись особо проникновенной и по-своему импрессионистичной живописности оценочных суждений.

Фрумак Рувим Соломонович (Залманович) (23.9.1905, Витебск, — 1978, Ленинград, ныне С.-Петербург), российский художник

» Учился в Витебском народном художественном училище (мастерская И.М. Пэна), в Академии художеств в Петрограде, во Вхутемасе в Москве (мастерская Р.Р. Фалька, середина 1920-х). С 1930 жил в Ленинграде, входил в объединение «Круг», с 1932 — член Ленинградского отделения Союза художников. В 1933 дебютировал на выставке портрета. Жанры, разрабатываемые Ф. на протяжении творческой жизни, — это портреты, сельские и городские пейзажи, натюрморты. Крепкая композиция, уверенное владение рисунком, тонкое чувство цвета характерны для творчества Ф. как представителя ленинградской школы живописи. В последние годы жизни особенно много работал в области пейзажа, жил в Петергофе, выезжая на этюды также в Ораниенбаум и Гатчину. Его привлекали простые изобразительные мотивы, к-рые он воплощал в живописи посредством обостренных цветовых контрастов, густого широкого мазка, формирующего наряду с динамическим цветотональным решением пространственные отношения в



Фромантен Э. «Конокрады». 1865

картине и её подвижную и сочную фактуру. В 1983 состоялась посмертная выставка Ф. в залах Ленинградского отделения Союза художников.

Фрэнсис Сэм (Francis Sam) (настоящее имя — Сэмюэль Льюис; Samuel Lewis) (25.6.1923, Сан-Матео, Калифорния, — 4.11.1994, Санта-Моника), американский художник

» После изучения медицины и психологии в университете Беркли он в 1943—45 служил в авиации. После ранения попал в госпиталь, где начал заниматься живописью. По возвращении на родину учился в Калифорнийском университете, в 1949 получил звание бакалавра искусств. В это время он всерьёз увлёкся абстрактным искусством, примером для него стало творчество А. Горки и М. Ротко. Вскоре после окончания университета художник надолго осел в Париже, где познакомился с местными течениями в искусстве, сблизился с творческим кругом вокруг художника и скульптора Ж.-П. Риопеля. В Париже в 1952 состоялась первая персональная выставка художника. В 1957 совершил кругосветное путешествие, посетил Индию, Таиланд, Гонконг, Токио, Мексику и Нью-Йорк. В 1959 вернулся в Париж, в 1962 переехал в Калифорнию. В 1956—58 создал настенные панно для Галереи искусств Базеля, а также для школы Софу Цветочного декорирования в Токио и нью-йоркского Чейз Манхаттан Бэнк. Широкими и яркими цветовыми пятнами, светлыми или тёмными, он моделировал большие картинные плоскости, создавая вибрирующее и насыщенное

пространство. В своих «синих» композициях (1967—68) он всё больше увеличивал расстояния между цветовыми пятнами, к-рые теперь помещались по краям холста, словно взрывая «открытую форму» белого. С этого времени Ф. практически целиком посвятил себя подобным поискам — он то растягивал, то сжимал это исходное белое, по-разному его обрамляя и наполняя штрихами и пятнами. С 1975 он равномерно разбивал картинную плоскость на клетки и наносил краску валиком, делая исправления вручную. Кроме живописи художник также увлекался литографией. Произведения Ф. представлены во многих американских музеях (в частности, Нью-

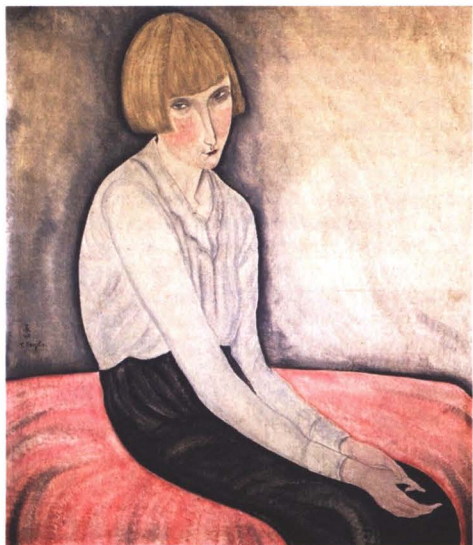


Фрэнсис С. Без названия. 1960

Йорк, Музей современного искусства и музей Соломона Гуггенхайма), а также в Лондоне (галерея Тейт), Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду) и Цюрихе (Кунстауэз), но особенно полно в Токио (Художественная галерея Идэмицу).

Фудзита, Фужита Леонард Цугухару (*Foujita Leonard Tsuguharu*) (27.11.1886, Токио, — 29.1.1968, Цюрих), французский художник японского происхождения

» С 1905 обучался в Школе изящных искусств Токио, получив уроки европейской живописной системы от своего учителя С. Курода. Завершив образование, в 1913 отправился в Париж. Встреча с П. Пикассо вызвала кратковременный интерес



Фудзита Л.Ц. «Девушка на розовом канapé». 1918



Фудзита Л.Ц. «Портрет художника». 1928



Фуке Ж. «Этьен Шевалье и святой Стефан». Левая створка Меленского диптиха. Около 1450

художника к опытам кубизма. Более ощутимо влияние А.Ж.Ф. Руссо, М. Лорансен, А. Модильяни в ранних парижских пейзажах и особенно — в изображениях обнажённых женских фигур («Обнажённая», 1922, Париж, Городской музей современного искусства; «Две подруги», 1926, Женева, музей Пти Пале, Музей современного искусства). Графизм, чёткая прорисовка мелких деталей, нередко символических, светлый колорит с переливами «молочных» и перламутровых оттенков — эти стиливые особенности привлекли великосветскую публику и определили его место как модного портретиста эпохи ар-деко. Не последнюю роль в этом сыграли и типичное для того времени увлечение «японизмом», и эксцентричность самого художника, ставшего одной из самых заметных фигур артистической богемы Монпарнаса, своеобразным воплощением духа «безумных двадцатых». Во множестве автопортретов запечатлён необычный облик — перекрывающая лоб чёлка тёмных волос, узкие глаза за кругами очков, национальный костюм и характерная поза японца, сидящего со скрещенными ногами («Автопортрет», 1921, Брюссель,

Музей современного искусства; «Автопортрет в мастерской», 1926, Лион, Музей изящных искусств). В 1930, потерпев финансовый крах в связи с экономическим кризисом, отправился на родину. В 1950 вернулся во Францию. Произведения художника представлены в Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду; Городской музей современного искусства), Гренобле, а также во многих японских музеях и частных собраниях.

Фуке Жан (*Fouquet Jean*) (ок. 1420, Тур, — 1481, там же), французский художник

» Происходил из семьи священника. Учился в начале 1440-х в Париже (возможно, у художников, близких мастеру Белфорда), выдвигалась гипотеза о его обучении в Нанте. Ок. 1445—47 посетил Италию, где исполнил портрет папы Евгения IV (не сохранился). Работал в Туре при дворе Карла VII (до 1461), затем Людовика XI; ок. 1474 получил звание «художника короля», руководил в Туре большой мастерской, выполняя многочисленные заказы королевского двора. В

художественном методе Ф. есть нечто родственное мировосприятию поэта Ф. Вийона, его современника. В «Портрете Карла VII» (ок. 1445–47, Париж, Лувр), в короновании к-рого в Реймсе принимала непосредственное участие Жанна д'Арк, поражают глубина и точность в передаче характера модели. Живописец создал образ человека, пережившего немало горестей и разочарований; чувственные губы сложены в гримасу, горькие складки возле рта, отёки под глазами придают лицу короля выражение усталости, уныния. Карл VII действительно не был наделён сильной волей, но зато умел находить деловых и талантливых сподвижников, с их помощью он одерживал победы, проводил важные реформы. Именно таким был королевский казначей Этьен Шевалье, изображённый Ф. на левой створке «Меленского диптиха» вместе со святым Стефаном, его небесным покровителем (ок. 1450, Берлин, Государственные музеи). На портрете казначей выглядит как человек практического ума, деловой хватки, твёрдой воли. На правой створке диптиха представлена «Мадонна с Младенцем» (ок. 1450, Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Моделью для образа Мадонны послужила, согласно бытующей традиции, возлюбленная короля Агнеса Сорель. Важной фигурой в окружении Карла VII был и Гийом Жювеналь Де-зюрсен, также запечатленный Ф. (кон. 1450-х, Париж, Лувр), королевский канцлер и хранитель печати. В 1931 французский исследователь П. Витри обнаружил в церкви Нуан-ле-Фонтен (близ Тура) большую алтарную композицию «Пьета» (сер. 15 в., Нуан), к-рая была признана творением Ф. Скульптурная проработка форм, чёткий рисунок, строгая, уравновешенная композиция, характерные для портретов художника, наблюдаются и в «Пьете». Другая важнейшая сторона деятельности мастера — украшение миниатюрами манускриптов. Особыми художественными достоинствами отмечен «Часослов Этьена Шевалье» (ок. 1450–60, ныне разброшюрован, большая часть листов в Шантйи, музей Конде). Светом и воздухом заполнено пространство в миниатюре «Благовещение», действие происходит в готической капелле. Тонким лиризмом дышат сцены «Поклонение волхвов», «Коронавание Девы Марии», «Рождество Иоанна Крестителя» и др. Художник умело передал глубину пространства, используя открытия итальянских мастеров, пейзажи родной Турени, тесноту средневековых улочек, красоту древних собо-



Фукс Э. «Моисей и Неопалимая Купина». 1956—1957

ров. Персонажи святых легенд нередко одеты в современные костюмы. Сам заказчик, Э. Шевалье, изображён в посвянительной миниатюре вместе со святым Стефаном и ангелами, а также в «Погребении Христа». Из мастерской Ф. вышли прекрасно иллюстрированные «Большие французские хроники» (кон. 1450-х, Париж, Национальная библиотека), «Новеллы» Боккаччо (ок. 1460, Мюнхен, Баварская национальная библиотека), «Иудейские древности Иосифа Флавия» (ок. 1470, Париж, Национальная библиотека). Прославленный при жизни, Ф. был забыт в последующие эпохи и лишь в конце 19–начале 20 в. его имя постепенно вновь заняло достойное место в истории искусства.

Фукс Эрнст (Fuchs Ernst) (р. 13.2.1930, Вена), австрийский художник, представитель фантастического реализма

» Посещал (с 1945) венскую Академию изобразительных искусств. В 1948 вошёл (вместе с Р. Хаузнером и др.) в число основоположников Венской школы фантастического реализма, соединившего черты *сюрреализма* и *символизма* с ностальгией по «большому стилю», равноценному по всеохватности стилю *модерн*. В 1950–57 жил в основном в Париже, побывав в США, Израиле и ряде других стран. В 1958 основал в Вене свою собственную галерею и окончательно вернулся в родной город в 1962. Программно противопоставил своё велеречивое, красочное и причудливо-визионер-



Фукс Э. «Преображение Господне». 1950–е

ское искусство, полное исторических реминисценций (от У. Блейка до Г. Климта), текущему *авангарду* и *постмодернизму*. Не раз обращался к древнемифологическим, оккультно-языческим, а также к библейско-евангельским мотивам, толкуя последние в подчёркнуто неортодоксальном, квазитеософском ключе (триптих с «Мистерией чётков», 1958–61, Вена, Розенкранцкирхе; «Моисей и Неопалимая Купина», 1956–57, Вена, Галереи австрийского искусства в Бельведере;

и др.). Много работал как график — в техниках офорта, монотипии и других (серии «Единорог», 1950–52; «Самсон», 1960–64; «Эсфирь», 1964–67; «Сфинкс», 1966–67). С 1970 создавал также и скульптуры («Большая Эсфирь», бронза, 1972, установлена близ виллы О. Вагнера в Вене; и др.), а позднее — сценографические эскизы (оформил в 1974–78 «Парсифаль» Р. Вагнера и «Волшебную флейту» В.А. Моцарта в Гамбургской опере, «Лоэнгрина» Р. Вагнера в Мюнхенской опере и другие спектакли). Изложил свои идеи о путях художественного синтеза древней мистики с современностью в книгах «Небесная архитектура. Образы утраченного стиля» (1966), «Под знаком Сфинкса» (1978), «Небесная планета» (1987). Купив в 1972 бывшую виллу архитектора О. Вагнера в Вене, открыл там свой частный музей.



Фумио К. «Остров Теури». 1967

Фумио Китаока (1918, Токио, — 23.4.2007), японский художник

» Учился на отделении европейской живописи маслом в Токийском художественном институте в Уэно. Параллельно брал уроки по технике ксилографии у старейшего мастера гравюры Уньити Хирацка. Работал в различных техниках — от реализма до абстракции, в различной цветовой гамме — от чёрно-белого до строгих тонов. В гравюре по дереву использовал различную технику — от традиционной японской до европейской. В 1955–56 учился резьбе по дереву во французской Национальной художественной школе. Десять лет спустя учился гравюре по дереву в США, постоянно меняя места пребывания. Работы Ф. выставлялись на международных выставках в Европе, Азии и Америке. Его произведения хранятся не только в Японии, но и в музеях США, Франции, Югославии, Польши.

Фурини Франческо (Furini Francesco) (1603, Флоренция, — 1646, там же), итальянский художник

» Сформировался в академическом кругу Биливерти и М. Росселли, а его образование завершилось путешествием в Рим (где он познакомился со своим соотечественником Джованни да Сан Джованни) и Венецию. В 1633 стал священником, но не оставил занятий живописью, к-рой он занимался в своём приходе Сант-Ансано ин Муджелло. Однако из-за обилия заказов на мифологические («Смерть Адони-



Фурини Ф. «Святая Агата». 1635–1645

са», Будапешт, Музей изящных искусств; «Три парки», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и религиозные сюжеты («Адам и Ева», Флоренция, Палаццо Питти; «Лот с дочерьми», Мадрид, Прадо; «Мария Магдалина», Вена, Музей истории искусств; «Святая Лючия», Рим, галерея Спада), в к-рых преобладали женские обнажённые фигуры, представленные в томных позах, он вскоре возвращается во Флоренцию. Томная и окутанная голубоватой дымкой живопись Ф. не вписывалась в рамки тосканского реализма того времени; ей присущ рафинированный, полный эротики идеализм. Исполнил также две фрески, прославляющие Лоренцо Великолепного, написанные в 1636 для Музея дельи Ардженти в палаццо Питти; ему принадлежит и серия рисунков (Флоренция, галерея Уффици, Кабинет рисунков).

Футуризм (от лат. *futurum* — будущее), литературно-художественное направление начала 20 в. в Италии и России

» В 1909 итальянский поэт Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал «Манифест футуризма», положив начало этому направлению. В следующем году сложилась футуристическая группировка, в к-рую помимо Маринетти вошли художники У. Боччони, К. Карра, Л. Руссо, Дж. Северини, Дж. Балла. Идейно-эстетическая программа объединения излагалась в ряде манифестов: «Манифест художников-футуристов» (1910), «Технический манифест футуристической живописи» (1910), «Манифест футуристической скульптуры» (1912), «Манифест футуристической архитектуры» (1914) и др. Футуристы с презрением отвергали прошлое, традиционную культуру во всех её проявлениях и воспевали будущее — наступающую эпоху индустриализма, техники, высоких скоростей и темпов жизни. Стилистика футуристической живописи складывалась под влиянием французского кубизма, однако итальянские художники отвергали кубический принцип анализа формы и стремились к непосредственному эмоциональному выражению динамики современного мира. Для их живописи характерны «энергетические» композиции с раздробленными на фрагменты фигурами и пересекающими их острыми углами. В ней преобладают вертящиеся, мелькающие, взрывоподобные формы зигзага, спирали, эллипса, воронки, скошенного конуса. Один из основных принципов футуристической карти-



Футуризм. Дж. Балла. «Уличный фонарь». 1909

ны — simultaneity (современность), т. е. совмещение в одной композиции разных моментов движения. Футуристы выдвинули идею открытого произведения искусства, вторгающегося в реальное пространство, охватывающего зрителя со всех сторон (попытка её осуществления — «пластико-динамические комплексы» Балла, скульптура Боччони). Пропагандируя свои идеи, футуристы прибегали к эксцентричным манифестациям и провокационным жестам; в их шумных выступлениях зарождался акционизм как форма авангардистского искусства. После Первой мировой войны 1914–18 Ф. начал угасать, однако в 1920-х его эстети-

ка ранимровалась в движении, получившем позднее название «второго Ф.» (Э. Прампolini, Ф. Делеро). Русский Ф. весьма отличался от своего западного варианта, унаследовав лишь заглавный пафос строителей «искусства будущего», противопоставляющих его искусству и культуре прошлого. Он существовал в рамках модернистского направления в русском искусстве и представлял собой сочетание различных группировок. Футуристами («будетлянами») называли себя члены петербургского «Союза молодёжи» В.Е. Татлин, П.Н. Филонов, М.З. Шагал, А.А. Экстер, участники выставок «Ослиный хвост», «Мишень», «Трамвай

Фридрих Каспар Давид

«Возрасты человека»

1834–1835 годы

Холст, масло, 73×94 см

Лейпциг,

Музей изобразительных искусств

На этой картине (её второе название — «Ступени жизни») Фридрих трактует жизнь человека и природы как нечто целое, подвластное прояв-

лениям некой вечной, божественной силы. Панорама морской дали с парусными лодками открывается от фигур, олицетворяющих три поколения, три этапа человеческой жизни — юность, зрелость и старость. Горизонт освещён закатным солнцем — символом смерти. Над закатом плывут грозные фиолетовые облака, а над ними уже восходит молодой месяц, символ воскресения для жизни вечной. Созерцательный пейзажный мотив приобретает глубокое символическое звучание.





«Меловые скалы на острове Рюген»

1818 год
Холст, масло,
90,5 × 71 см
Винтертур, Музей
Оскара Рейнхарта

В этой картине Фридрих дал взгляд на бесконечно далёкое пространство от помещённых на переднем плане фигур людей, созерцающих в поэтической тишине открывающийся вид на море. Человек и природа — собеседники, ведущие неторопливый разговор о мироустройстве, о судьбе и месте человека в этом мире. Сопоставление малого и большого, конечного и бесконечного усиливает ощущение космичности природы. Выписанность деталей пейзажа сочетается с воспроизведением эффектного, но приближенного к реальному освещения.



Со скал хорошо просматривается море. Глубину пространства подчёркивает резкий переход от чёткой живописи первого плана к далёким волнам, переданным сочными разреженными мазками. Краски моря постепенно бледнеют, и оно сливается с небом. В этой космической бездне белеют паруса.



Фигуры людей написаны спиной к зрителю. Бездейственные созерцатели картин природы, они всегда стоят в стороне от главного в композиции — пейзажа. Безымянный мечтатель в живописи Фридриха — своеобразный двойник зрителя, которому художник предлагает мысленно занять его место.



Футуризм. Дж. Северини. «Санитарный поезд». 1915



Й. фон Фюрих. «Встреча Иакова с Рахилью». 1836

Б» — М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, К.С. Малевич, К.М. Зданевич и др., члены группы «Гилея» — В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк.

Фюрих Йозеф фон (Führich Joseph von) (9.2.1800, Кратцау, Богемия, — 13.3.1876, Вена), австрийский художник

» Учился у Беглера в Праге. Не продолжительное время работал в Вене, где сделал ряд иллюстраций к «Сказкам голубого грота» В. Вагнлингера, к «Герману и Доротеи» и «Лесному царю» И.В. Гёте, создал 15 композиций на сюжеты из «Геновевы», «Фантаза» и «Басен эльфов» Л. Тика и др. Благодаря признанию его рисунков, особенно изданию «Геновевы» (Прага, 1824), молодой художник получил возможность отправиться в Рим. В 1827–29 работал в Риме. Сошёлся с Ф. Фейтом, Ф. Овербеком, Й.А. Кохом и другими назарейцами; вместе с Овербеком написал в вилле Массими фрески на темы из «Освобождённого Иерусалима» Т. Тассо и затем занялся почти исключительно религиозной живописью. Автор картин на библейские сюжеты («Христос, шествующий в Гефсиманский сад с апостолами Иоанном, Петром и Иаковом», «Иисус Навин при падении стен Иерихона», «Святая Адельгейда и святой Франциск Ассизский перед Богородицей», «Плач Иуды», «Вооз и Руфь», «Святая Филомена», «Торжество Христа», «Христос, спящий в лодке во время бури», «Бог Отец, дающий Моисею Скрижали Завета», «Богоматерь, шествующая над горами» и др.). В 1841 Ф. был назначен профессором исторической композиции в Академии художеств в Вене, с 1845 — член академического Совета. Со времени его переселения в Вену им были созданы два обширных цикла фресок: сцены Страстей Господних — для боковых нефов венской церкви Святого Иоанна Непомука, другой — для Альтлерхенской церкви. Первый цикл написан под его руководством, из картин второго им самим исполнены: «Воскрешение Лазаря», «Неверие апостола Фомы», «Христос, спасающий апостола Петра, шествовавшего по водам» и «Вечеря в Эммаусе». По окончании этих работ Ф. написал серии рисунков на различные библейские темы. Эти рисунки, воспроизведённые в гравюрах, ещё более, чем фрески и картины, способствовали популярности художника. Таковы: «Духовная роза» (16 листов, гравюра на дереве; Мюнхен, 1871), «Он вос-

крес» (15 рисунков, гравировал на дереве Габер; Лейпциг, 1868; 3-е изд., 1886), «Вифлеемский путь» (12 рисунков, гравировал на дереве также Габер; Лейпциг, 1867), «Псалтирь» (гравировал на дереве Эртель; Лейпциг, 1874), «Блудный сын» (гравировал на меди Петрак; Вена, 1873) и «Подражание Христу» (обрамления страниц; гравировал на дереве Эртель; 2-е изд., Вена, 1875). Ф. собственноручно воспроизвёл в гравюрах крепкой водкой свои композиции: «Отче Наш» и «Семь прошений» (9 листов, 1826), «Торжество Христа» (11 листов, 1839) и «Брак в Кане Галилейской» (1841).

Фюсли, Фюссли, Фюсели Иоганн Генрих (нем. *Füssli Johann Heinrich*, англ. *Fuseli Henry*) (7.2.1741, Цюрих, — 16.4.1825, Лондон), швейцарский и английский художник, представитель раннего романтизма; историк и теоретик искусства

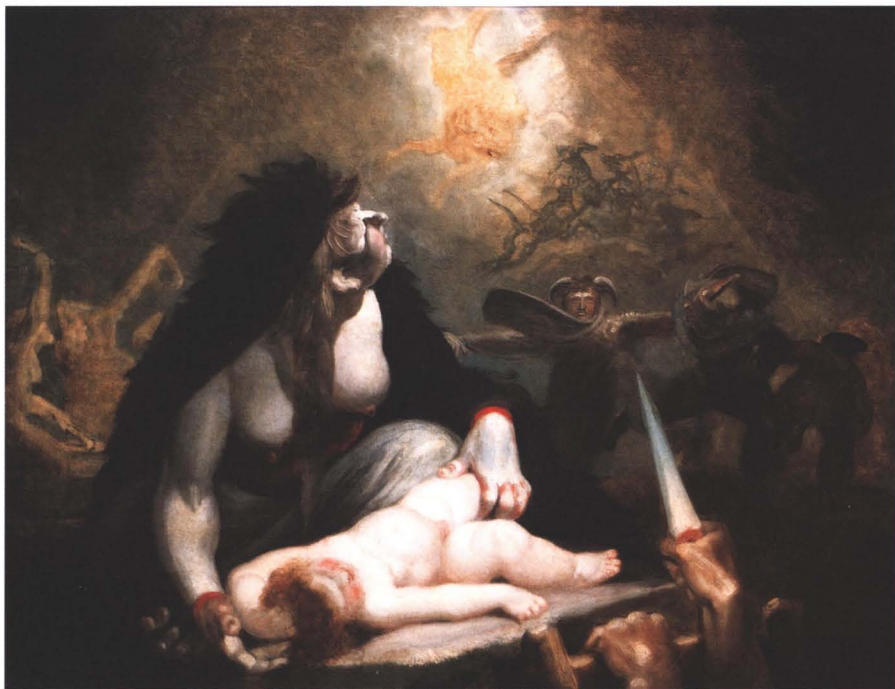
» Работал гл. обр. в Англии. В юности готовился к священническому служению, но интерес к живописи, культивировавшийся в семье, оказался сильнее. Благодаря своему отцу, Иоганну Каспару Фюсли, живописцу, автору «Истории лучших живописцев Швейцарии» и коллекционеру рисунков немецких и швейцарских художников, молодой Ф. вошёл в литературную и художественную среду Цюриха. Он был знаком с швейцарским критиком и поэтом И.Я. Бодмером, к-рый открыл ему У. Шекспира, Дж. Мильтона и «Нибелунгов», а также с немецким искусствоведам И.И. Винкельманом и швейцарским теологом и писателем И.К. Лафатером. Художественная карьера Ф. началась с рисунков, исполненных по произведениям из коллекции его отца; в иллюстрациях к «Тиллю Уленшпигелю» обнаружился его вкус к карикатуре и гротеску. В 1764 Ф. отправился в Лондон, где познакомился с Дж. Рейнoldsом. В Англии он испытал два влияния: одно — классическое, восходящее к Винкельману (сочинения к-рого он переводил), другое — романтическое, идущее в частности от поэзии Мильтона. По совету Рейнoldса, в 1770 Ф. отправился в Рим. Фрески Микеланджело вдохновляют его больше, чем антики; он копировал фигуры двух пророков из росписи Сикстинской капеллы и задумал проект шекспировского цикла, осуществлённый значительно позже. Римским периодом датируется 16 картин на темы Шекспира (не сохранились). В Риме

Ф. познакомился с датским художником Н.А. Абельдгаардом и шведским скульптором И.Т. Сергелем; его влияние на этих двух художников имело большое значение в развитии скандинавского неоклассицизма. По возвращении в Цюрих Ф. написал композицию «Фюсли и Бодмер» (1779, Цюрих, Кунстхауз), в к-рой его талант портретиста близок Рейнoldсу. В 1779 Ф. вновь уехал в Лондон, где и оставался до конца жизни. Его «Кошмары» (1781, Детройт, Институт искусств; Стаффорд, собрание графа Хэрроуби; Франкфурт, музей Гёте), созданные раньше офортов Ф. Гойи, открыли путь романтической мечте и фантазии и предвосхитили сюрреализм. В 1786—1800 Ф. создал два цикла картин по произведениям Шекспира и Мильтона; эти циклы положили начало английской исторической живописи. Затем для Шекспировской галереи Дж. Бойделла

он написал серию из 9 картин на возвышенные и драматические сюжеты «Макбета», «Бури» и «Короля Лира». Эти картины отмечают собой начало романтизма в английской живописи. Для галереи Мильтона в Лондоне, открытой в 1799, Ф. исполнил 40 композиций, трагических и пессимистических по характеру. Несмотря на почти что провал этой выставки, в 1800 художник создал ещё семь картин. В 1799 он был назначен профессором живописи в Королевской академии художеств, членом к-рой он стал ещё в 1790 (за картину «Бог Тор, поражающий змея Мидгара в лодке великана Гимира», Лондон, Королевская академия художеств) и где он преподавал на протяжении более чем двадцати лет (его лекции о живописи были опубликованы). В 1814, 1817 и 1820 Ф. исполнил картины на сюжеты «Песни о Нибелунгах» и участвовал в академических вы-



Фюсли И.Г. Портрет работы Дж. Норткота. 1778



Фюсли И.Г. «Визит ночной ведьмы». 1796

ствах. Его поздние произведения — это картины на мифологические сюжеты, написанные в духе романтизма. Ф. оказал решающее влияние на раннего У. Блейка, с к-рым познакомился в 1787. В своих рисунках оба художника следовали классическим принципам композиции, но эффекты светотени были более выражены у Ф.; кроме того, их объединял общий вкус к фантастическому и ирреальному. Их герои живут в хаотическом мире, мире мечты; их движения порывисты и неистовы. Источником вдохновения Ф. служили античные поэты, Данте и великие немецкие и английские драматурги. Важное место в его искусстве занимали женские образы, к-рые появляются в виде волшебницы, фантастического существа или в виде рафинированной театральной актрисы. Гений Ф. проявился не столько в композициях, несколько холодных, и в колорите, сколько в абсолютно свободном воображении, присущем сначала романтикам, а позже сюрреалистам.

Х

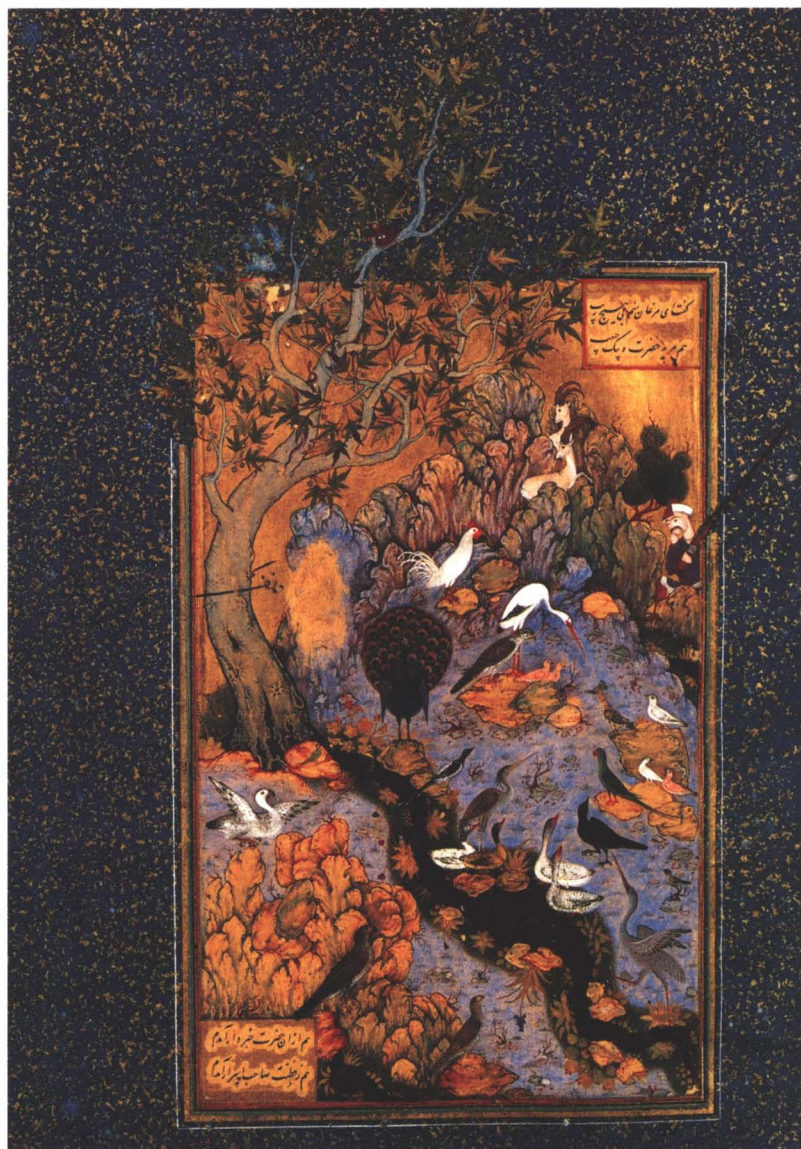
Хабибулла́ев Зухур Нурджодо-вич (р. 4.1.1932, Сталинабад, ныне Душанбе, Таджикистан), таджикский художник

» Заслуженный деятель искусств Таджикистана (1967), народный художник Таджикистана (1987). В 1953—59 учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомовой. В 1959—62 и с 1964 преподавал в Республиканском художественном училище (Душанбе). Автор жанрово-тематических картин, пейзажей, натюрмортов («Памирский натюрморт», 1964; «Бахор», 1967; «Жажда», 1972; «Навруз. 30-е гг.», 1982—83), отмеченных динамичностью рисунка и резкими цветовыми контрастами. Творчество Х. во многом определило стилистические особенности таджикской живописи 1960-х.

Хабибулла́ Мешхе́ди (также Хабибулла, Хабиб Аллах, Хабиб Аллах Саведжи) (работал в кон. 16 — начале 17 в.), персидский художник

» Биографические сведения об этом мастере крайне скудны. Его имя упоминает только персидский хронист Кази Ахмед в своём «Трактате о каллиграфах и художниках» (1596). Семья Х. М. происходила из небольшого городка Саве, недалеко от Кума. История не донесла сведений о том, где он обучался и начинал творческую карьеру. Есть предположение, что он по меньшей мере два года жил и работал у Хусейн-хана в Герате — городе с давними художественными традициями, и, вероятно, впитал многое из этих традиций. Кази Ахмед в заметке от 1606 сообщает, что шах Аббас I отправил Х. М. в столицу — Исфахан, где тот стал рабо-

тать художником в шахской библиотеке (библиотека-мастерская). Некоторые свои работы мастер подписывал именем «Х. М.». Одни специалисты считают, что это свидетельство его долгого пребывания в Мешхеде, другие, что эта приставка не является результатом его жизни или работы в этом городе. Они полагают, что приставка «Мешхе́ди» вполне могла быть результатом паломничества художника к могиле имама Резы в Мешхеде. Самым прославленным произведением Х. М. является миниатюра к мистической поэме Фаридаддина Аттара «Мантик аль-таир» («Беседы птиц»). Манускрипт появился за сто лет до того, как попал в библиотеку Аббаса I. Он был создан в 1486—87 по заказу тимуридского



Хабибулла Мешхе́ди. «Беседы птиц». Миниатюра к поэме Фаридаддина Аттара «Мантик аль-таир». Около 1600



Хазенклевер И.П. «Июбс на экзаменах». 1840

правителя Хусейна Байкара. В нём были четыре миниатюры, созданные во времена правления тимуридов. Шах Аббас I считал нужным добавить ещё одну — созданную Х. М. Это удивительно тонкое произведение, полное природной тайны, с великолепно выписанными «портретами» птиц, к-рые в данном случае символизируют души. Миниатюра близка по стилю к остальным четырём, созданным в эпоху Хусейна Байкара. Из общего стиля выпадает только фигура мужчины с ружьём, о к-ром в поэме Аттара не говорится ни слова. Вероятно, это лучшая иллюстрация к его поэме. Х. М. приписывается довольно много произведений; имеют его подписи следующие: миниатюра «Взвешивание дынь» из неимеющей даты копии «Зафарнаме» (частное собрание); «Верблюд и бородастый погонщик» (частное собрание); рисунок с подкраской «Юноша, натягивающий лук» (Хьюстон, Музей изящных искусств); «Юноша с ружьём» (Берлин, Музей исламского искусства); «Молодая женщина, держащая грушу» (Лондон, коллекция Бэзила Робинсона); «Женщина в оранжевом одеянии» (Стамбул, Топкапы Сарай); «Молодой охотник, заряжающий ружьё» (там же); «Верблюд» (Стокгольм, Медельхвусмузеет); «Жеребец» (Нью-Йорк, музей Метрополитен). Эти работы обычно датируют около 1600. Среди своих современников, *Мухаммади, Шейх Мухаммада,*

Ризы-йи-Аббаси и др., Х. М. был самым консервативным мастером. Он не спешил к новым формам и сюжетам, придерживался классической персидской традиции и «полировал» её до блеска. В его работах растворённое серебро и золото применяются не только для фонов, но также для отделки складок одежды и лиц — он работал в уникальной технике, к-рую не применял в то время никто, ни в Исфахане, ни в Герате. Искусствоведы предполагают, что в юности он обучался ювелирному делу и мог работать с самыми разными материалами.

Хадзевич Рафал (*Hadziewicz Rafal*) (13.10.1803, Замч, — 7.9.1883, Кельце), польский художник, педагог

» Обучался в школе Замойских в Щебжешине. В 1822 поступил на отделение изобразительного искусства Варшавского университета, обучался у А. Бродовского и А. Бланка. Получив стипендию, уехал в 1829 продолжать образование в Дрезден, а затем в Париж, где учился в Школе изящных искусств у А.Ж. Гро. В 1831—33 жил в Риме, занимался во *Французской академии* в мастерской скульптора Б. Торвальдсена, копировал в местных галереях и музеях полотна великих итальянских мастеров (особенно *Рафаэля*). В 1834—39 жил в Кракове, писал картины по заказу церкви. В 1839—44 — профессор

искусств в Московском университете, затем уехал в Варшаву, в 1846—64 — профессор живописи в варшавской Школе изящных искусств. В 1871 переехал в Кельце. Писал картины на религиозную, историческую, батальную темы, а также портреты. Часто подражал живописи итальянского ренессанса и барокко.

Хазенклевер, Газенклевер *Иоганн Петер* (*Hasenclever Johann Peter*) (18.5.1810, Ремшейд, ныне земля Сев. Рейн-Вестфалия, — 16.12.1853, Дюссельдорф), немецкий художник, один из ведущих представителей стиля бидермайер; мастер дюссельдорфской школы

» С 1827 обучался в Академии художеств Дюссельдорфа, сначала архитектуре, затем обратился к живописи. Возглавлявший академию Ф.В. фон *Шадов* отверг его произведения, тогда художник возвратился в Ремшейд и стал заниматься самостоятельно. В 1832 продолжил обучение в Академии Дюссельдорфа у Ф.Т. Хильдебрандта, ученика Шадова. Посещение Мюнхена (1838), где Х. познакомился с произведениями Д. Уилки, и Италии (1840) обогатили его впечатлениями. С 1842 жил и работал в Дюссельдорфе, писал картины на бытовые сюжеты и портреты. Принимал участие в Революции 1848—49. В раннем полотне «Сцена в мастерской художника» (1836, Дюссельдорф, Художественный музей) изображён эпизод в Академии художеств; Х. с иронией повествует об академической системе обучения на манекенах, принятой в Академии и утверждённой Шадовым. Ноты юмора присутствуют и в полотне «Инженю» («Сентиментальность», 1846, там же). Изображение задумчивой девушки, сидящей с письмом у окна при лунном свете у портрета молодого гусара, напоминает одну из героинь салонной живописи, сюжеты к-рой высмеивает художник. Большую известность принесла Х. серия полотен на сюжеты из «Июбсиады» К.А. Кортума, повествующие о жизни деревенского учителя Юобса (там же). В духе мастеров голландской живописи очень конкретно переданы интерьеры, под влиянием Уилки — мимика всех персонажей. В сценах «Июбс в роли учителя» (1845), «Возвращение студента» (1837), «Июбс — студент» (1840), «Июбс на экзаменах» (1840), «Июбс — ночной сторож» (1850) изображены забавные ситуации. Мастером, умеющим передавать характерное в облике моделей, Х. проявил себя и в портрете

(«Портрет Гертруды Шарф», 1830–35, Ремшейд, Городской музей; «Портрет художника И.В. Прейера», 1846; «Портрет Ф. Фрейлиграта», 1851, оба — Берлин, Государственные музеи). Значительную роль в развитии исторической живописи Германии 19 в. наряду с произведениями К.В. Хюбнера и А.Ф.Э. фон Менцеля сыграло полотно Х. «Рабочий магистрат» (1850, Дюссельдорф, Художественный музей). В его основу положено историческое событие: 9.10.1848 представители народного клуба во главе с Лассалем и Фрейлигратом ворвались в зал заседаний ратуши с требованием работы, но хозяева отказали рабочим. Противостояние двух лагерей — рабочих и магистрата — передано с помощью жестов и мимики персонажей. Художник живо и непосредственно трактует событие. Х. вводит конкретные детали — портреты регента, эрцгерцога Иоганна Австрийского, бюст короля Фридриха-Вильгельма IV, портреты господ в париках, рыноч-

ную площадь за окном, где собралась протестующая толпа. Тему противостояния двух классов Х. раскрывает в духе реалистической живописи середины 19 в.

Хайес, Хайец Франческо (*Hayez Francesco*) (10.2.1791, Венеция, — 21.12.1882, Милан), итальянский художник, один из ведущих представителей романтизма середины 19 века

» С детства хорошо рисовал, поэтому его дядя отдал его учеником к художнику-реставратору. Позже Х. стал учеником живописца Ф. Могиотто, где обучался три года. В 1809 Х. выиграл конкурс, устроенный Академией Венеции, после чего в течение года совершенствовался в римской Академии Святого Луки. В Риме Х. при поддержке скульптора А. Кановы писал картины, следуя нормам неоклассицизма («Аристид», 1811, Венеция, Галерея современного искусства Ка'Пезаро; «Одиссей при дворе царя Алки-



Хайес Ф. «Вирсавия». 1834

ноя», 1815, Неаполь, Каподимонте); там же он познакомился с *назарейцами*. Однако благодаря своему образованию, полученному ранее в Венеции (куда он вернулся в 1817), Х. считал ортодоксальные неоклассицистические произведения слишком жёсткими по цвету и склонялся в пользу более непринуждённой и правдивой палитры. Его переход к романтизму, как и в целом в итальянской живописи, был связан с появлением новых сюжетов. Так, в 1820 его картина «Пьетро Росси» (Милан, частное собрание), навеянная средневековыми темами, одержала победу на конкурсе в Академии Милана, куда Х. переехал в 1823. Вскоре он стал профессором, а затем и президентом этой академии, оказавшись в центре внимания многочисленных исторических живописцев. Среди его исторических произведений особенно известны картины «Сицилийская вечерня» (1822, Милан, частное собрание; вариант — 1846, Рим, Галерея современного искусства), «Заговор Колы да Монтано» (1826, Милан, пинакотекка Брера), «Паргские изгнанники» (1831, Брешиа, пинакотекка Тоизио Мартиненго), «Разрушение храма Соломона» (1867, Венеция, Галерея современного искусства Ка'Пезаро), «Дождь Фальеро» (1867, Милан, пинакотекка Брера). Представитель первого поколения художников-романтиков, Х. тем не менее отличается утончённой и сдержанной чувственностью («Поцелуй», 1859, Милан, пинакотекка Брера), к-рая деликатно и искренне проявляется в его *ню* («Карлотта Шабер в виде Венеры», 1830, Тренто, музей; «Руфь», Болонья, музей



Хайес Ф. «Поцелуй». 1859

Чивико; «Вирсавия», 1834, Милан, пинакотекка Брера). Кроме того, Х. был крупнейшим портретистом своего времени, в работах к-рого тонкий психологизм сочетался с мягкой светотенью, не исключавшей графическую точность. Он стремился выразить меланхолическую задумчивость модели («Каролина Цукки», 1825, Турин, музей Чивико; «Меланхолия», 1842, Милан, пинакотекка Брера), или свежесть детства («Дон Джулио Вигони», 1839, Милан, частное собрание; «Антоньетта Негрони Прати Морозини», 1858, Милан, Коммунальный музей), или аристократическую элегантность («Княжна Сант-Антимо», Неаполь, музей Сан-Мартино; «Матильда Юва-Бранка», 1851, Милан, Галерея современного искусства), или силу гения («Мандзони», 1860, Милан, пинакотекка Брера; «Кавур», 1864, там же; «Россини», 1870, там же). Та же гибкость проявляется и в рисунках художника, большая часть к-рых хранится в миланской пинакотеке Брера.

Хайнц Йозеф Старший (*Heintz Joseph der Ältere*) (11.6.1564, Базель, — 15.10.1609, Прага), немецкий художник и архитектор

» Сын архитектора Даниеля Хайнца Старшего. Учился у Х. Бока Старшего, в 1584 отправился в Рим, где провёл три года, сыгравших важную роль в его развитии. Работая по антикам и делая рисунки с картин *Полидоро да Караваджо* и *Рафаэля* (Вена, музей Альбертина; Нюрнберг, музей) и благодаря Г. фон Аахену, он открыл для себя произведения А. Корреджо и Ф.



Хайнц Й. Старший. «Портрет Рудольфа II». 1594

Пармиджанино, оказавшие значительное влияние на всё последующее творчество художника (напр., копия картины *Пармиджанино* «Амур, вырезающий лук» из венского Музея истории искусств, Мюнхен, Старая пинакотекка). В 1591 Х. приехал в Прагу и стал придворным художником Рудольфа II; позже, за счёт своего государя, вернулся в Рим, а затем, в 1593, во Флоренцию. Кроме того, он работал в Граце (1603), Инсбруке (1604), Аугсбурге (1604–08), где исполнил различные декоративные композиции и картины на религиозную тематику («Пьета с ангелами», церковь Святого Михаила), и снова в Праге. Наряду с Б. *Спрангером* и Г. фон Аахеном Х., художник своеобразный, хороший портретист («Портрет Рудольфа II», 1594, Вена, Музей истории искусств), был одним из самых характерных представителей пражского *маньеризма*. Он вдохновлял



Халс Д. «Весёлая компания за столом». 1627—1629

ся произведениями Корреджо, у к-рого заимствовал женские фигуры, полные чувственного шарма, мягкую фактуру и холодное освещение («Диана и Актеон», ок. 1600; «Венера и Адонис», 1609, Вена, Музей истории искусств); он был также и тонким колористом.

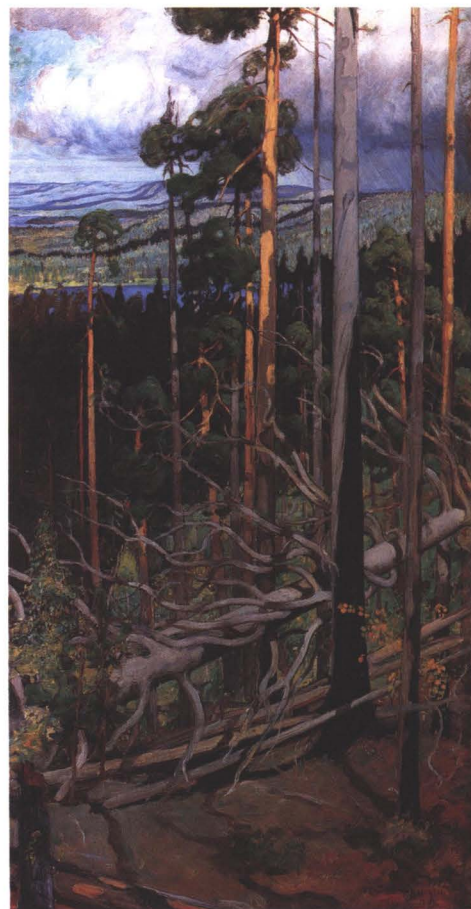
Хаккерт Якоб Филипп, см. *Гаккерт*

Халонен Пекка (*Halonen Pekka*) (3.9.1865, Ламинлахти, ныне лян Итя-Суоми, — 1.12.1933, Тусула, близ Хельсинки), финский художник

» В 1886—90 учился в Рисовальной школе Общества поощрения художников (Гельсингфорс, ныне Хельсинки), затем в Париже: в 1891—92 в Академии Жюлиана, в 1894 — у П. Гогена. Автор монументально-эпических полотен на темы народной жизни, проникнутых влиянием символизма («Жнец», 1891; «Сплавщики леса», 1893; «Еда», 1899; «Возвращение с работы», 1905). Мастер лирического пейзажа. В числе других работ — «Снятие с Креста» (алтарная стена главной лютеранской церкви Финляндии Туомиокки, Турку).

Халс, Хальс Дирк (*Hals Dirck*) (19.3.1591, Харлем, — 17.5.1656, там же), голландский художник

» Брат Ф. Халса. Родился в семье фламандского ткача. Его родители эмигрировали из Антверпена в Харлем между 1585 и 1591, спасаясь от религиозных гонений со стороны испанских властей. Предполагают, что первые уроки живописи Х. получил от брата Франса. Определённые общие черты присутствуют в творчестве обоих, но всё же главное влияние на стиль Х. оказало искусство В.П. Бейтвева и Э. ван де Велде. Возможно, что его учителем был и А. Блумарт. До того как стать мастером, Х., вероятно, ассистировал другим художникам. Это подтверждают записи судебного дела: его друг, гравёр Я. ван де Велде, свидетельствовал о том, что коллега Х. не выплатил последнему причитающейся ему суммы. С 1627 художник — член харлемской Гильдии Святого Луки, в к-рой состоял до конца своих дней. В этот период его искусство уже получило определённое признание. С конца 1620-х до 1634 Х. много работал в соавторстве с живописцем архитектуры Д. ван Деленом, в композиции к-рого вписывал фигуры; также отмечено подобное сотрудничество Х. с коллегой ван Делена, Б. ван Басеном. В то время прибыльным дополнительным заработком для художников была торговля произведениями искусства: в 1634 и 1635 Х. организовал два аукциона, на к-рых, помимо собственных работ и



Халонен П. «Чашоба». 1899



Халс Д. «Праздник на лоне природы». 1627

картин старшего брата, выставил полотно С. ван Рёйсдала, Я. ван Гойена и Ю.Я. Лейстер. Кроме того, художник поддерживал связи с амстердамским торговцем картинами и живописцем П.Я. ван ден Босхом, получая доходы с аукционов, к-рые тот устраивал. В 1641—43 и в 1648—49 (и скорее всего в период между этими датами) Х. проживал в Лейдене. На это время приходятся неприятные события, связанные с конфискацией имущества художника за неуплату ренты. Судя по всему, Х. часто сталкивался с финансовыми затруднениями. Голландская жанровая живопись в творчестве таких живописцев, как А. Паламедес-Стевартс, Я. Дюк, П. Кодде, П. Поттер, П.Я. Кваст и др., пошла по руслу, в к-рое её направил Х. Из учеников Х. особенно прославилась Ю. Лейстер; не исключено, что Я.Х. Стен также был его учеником. Основная часть произведений художника датирована 1619—54. В его творчестве случались и портреты, но главной темой его работ (преимущественно небольших по формату) было изображение весёлых компаний, сцен из быта зажиточных бюргеров, военных и артистов — танцев, занятий музыкой, попок, игр и всякого рода развлечений в караульных, тавернах и увеселительных домах. Действие происходит в интерьере, в саду или на природе, напоминающей буколи-

ческий пейзаж или театральный задник. Типичными образами являются «Домашний концерт» (1623) и «Весёлое общество в таверне» (1626). В этих и во многих других произведениях интерьер проработан мало, всё внимание автора сосредоточено на фигурах, расположенных фронтально, в неглубоком пространственном слое, на переднем плане картины. Художник стремится к выразительности и естественности в компоновке персонажей, в передаче их мимики, поз, модных одежд. Х. любит многофигурные, но компактные группы; композиции из одной-двух фигур появляются у него лишь в последний период деятельности. Он не стремился к выявлению индивидуальности человека. Лица, улыбки, жесты, манера выражения чувств его героев объединяет повышенный тонус мироощущения, жизнерадостность. Автор явно симпатизирует весёлым героям, но при всей внешней легкомысленности и беззаботности этих картин они всё же не лишены определённых моральных установок: они предостерегают против чрезмерного погружения в чувственные удовольствия и генетически связаны с морализаторскими картинами, изображающими беспутную жизнь блудного сына и погрязший в грехе человеческий род перед потопом. В произведениях Х. присутствуют символы, к-рые легко расшифровывались современ-

ной ему аудиторией: например, карты в картине «Дети, играющие в карты» символизируют моральную распущенность.

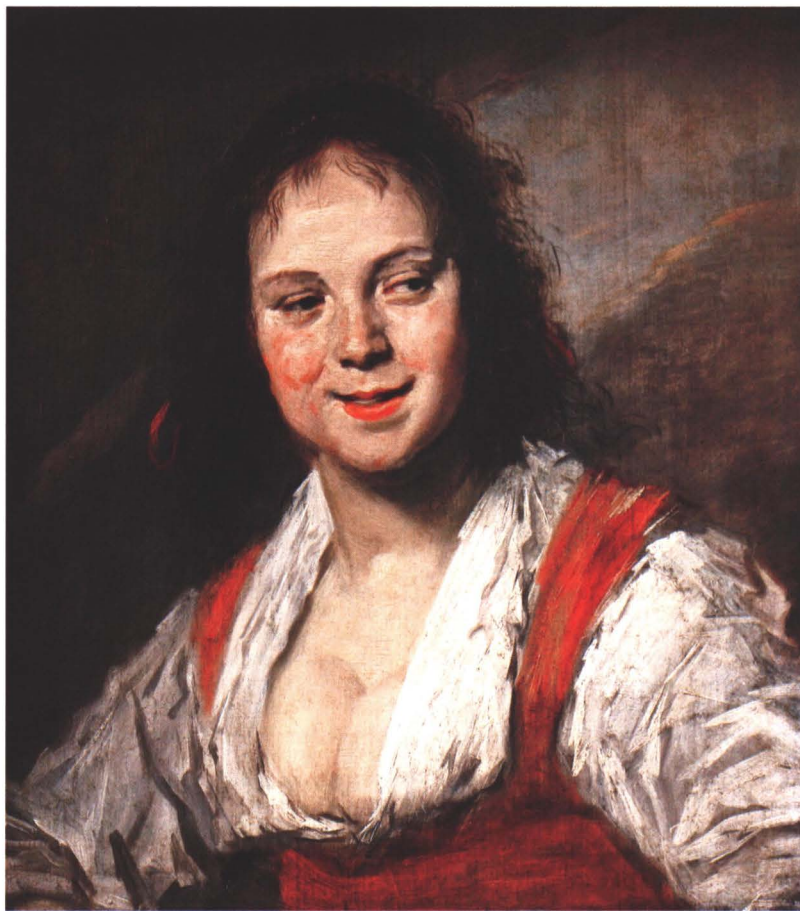
Халс, Хальс Франс (Hals Frans) (ок. 1581—85, Антверпен, — 26.8.1666, Харлем), голландский художник, корифей живописи барокко, мастер портрета

» Брат Д. Халса. Биографические сведения о столь известном художнике, каким был Х., фрагментарны и недостаточно точны; его жизнь описана многими романистами. Х. был исключительно портретистом, и вся его долгая карьера проходила в Харлеме; его главные творения и поныне хранятся в музее этого города. Родился в семье фламандского ткача. В 1585 после падения Антверпена семья Х. переехала в Северные Нидерланды и осела в Харлеме, где художник прожил всю свою жизнь. В 1600—03 Х. учился у К. ван Мандера. Его влияние на юного ученика, возможно, не было определяющим; Х. никогда не ездил в Италию, как того требовали харлемские приверженцы *маньеризма*. Он был живописцем голландской буржуазии 17 в. В своих больших патристических композициях, а также в портретах-характерах он не стремится выйти за рамки физического сходства модели; его гений проявляется лишь в новой живописной свободе, в индивидуальной палитре, в концепции колорита, освещения, мазков. Первые известные нам работы Х. относятся примерно к 1610, когда в возрасте около 30 лет художник стал членом *Гильдии Святого Луки* («Портрет Якобуса Заффиуса», 1611, Харлем, музей Ф. Халса; «Портрет человека, держащего череп», Бирмингем, Барберовский институт искусства); в них ещё сохраняется некая напряжённость, присущая художникам 16 в., таким, как А. Моро. Однако уже в них Х. порывает с маньеризмом и находит основу своего стиля, его телесность и материальность. Сам сюжет его композиций, например «Банкет офицеров стрелковой роты Святого Георгия» (1616, Харлем, музей Ф. Халса), оставался традиционным, близким картине того же содержания, исполненной *Корнелисом ван Харлемом*. Хотя композиционные связи здесь ещё недостаточно прочны, Х., однако, уже отходит от статичности персонажей и передаёт некое воодушевление и пространственную свежесть — наклоном поз, большими диагоналями в построении композиции и иногда смелыми и мощными мазками. Так в его картинах появляется непосредственность поз и экспрессии,



Халс Ф. «Супружеская пара в парке» («Семейный портрет купца Исаака Массы и его жены Беатрикс ван дер Ланен»). Около 1622

к-рую ни один другой портретист не мог уловить столь живо. В очаровательной работе «Ребёнок с кормилицей» (ок. 1620, Берлин-Далем, музей) отсутствует та болезненность детского облика, к-рая была характерна для инфантов Д. Веласкеса. Модели не позируют Х., но предстают перед художником в своих естественных позах, соответствующих их темпераменту. Эти позы никогда не повторяются. Картина «Супружеская пара в парке» («Семейный портрет купца Исаака Массы и его жены Беатрикс ван дер Лан», ок. 1622, Амстердам, Государственный музей), к-рую иногда ошибочно рассматривают как автопортрет художника, представляет собой один из редких пейзажных опытов Х. Отблески света накладываются здесь на несколько холодную и монотонную карнацию предшественников художника. В палитре Х. тёмные тона дают цветные блики и допускают светлые тона («Улыбающийся кавалер», 1624, Лондон, Собрание Уоллес; «Портрет Исаака Массы», Торонто, музей; «Портрет Виллема ван Хейтхейсена», Мюнхен, Старая пинакотека). Примерно с 1620—25 и до 1630 Х. исполнил большую серию портретов-характеров — «Шут, играющий на лютне» (Париж, Лувр), «Весёлый пьяница» (Амстердам, Государственный музей), «Цыганка» (ок. 1628—30, Париж, Лувр), тревожная «Малле-Баббе» — старая колдунья с фили-



Халс Ф. «Цыганка». Около 1628—1630



Халс Ф. «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме». 1641



Хамилтон Р. «Так что же делает наши жилища такими особенными, такими привлекательными?», 1959

ном (Берлин-Далем, музей), «Муллат» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Поющие мальчики» (Кассель, музей), «Двое детей» (Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена). Эти темы заимствованы Х. у утрехтских караважистов (см. *Караваджизм*). Быстрая кисть художника здесь способна одновременно передать освещение, локальный тон, одушевление и телесность персонажей. Композиции Х. не всегда удачны, его желание оживить картину иногда приводит к полной беспорядочности, как, например, в групповом портрете «Банкет офицеров стрелковой роты Святого Адриана» (Харлем, музей Ф. Халса). Поэтому с 1630 — 35 художник стремится упростить свои композиции, сделать их менее случайными; фон становится темнее и палитра — более яркой. В «Групповом портрете стрелков роты Святого Адриана» (1633, там же) лишь наклон голов и фигур оживляют горизонтальную, длинную и очень статичную композицию. Здесь вновь Х. вводит пейзажный фон; однако этот весьма условный и угрюмый задний план был, возможно, написан учеником Х. (как пейзаж в портрете «Офицеров стрелковой роты Святого Георгия», 1639, там же). Портрет «Регенты госпитали Святой Елизаветы в Харлеме» (1641, Харлем, музей Ф. Халса) отмечает последнюю перемену в манере художника и предвещает его поздние работы. Здесь сказалось влияние Х. ван Р. *Рембрандта* — в игре косых лучей света и, особенно, в большей напряженности и сосредоточенности атмосферы, в большей выразительной силе; палитра Х. не меняется, он лишь придает тонам серебристые оттенки и усиливает

ет чёрный цвет: два «Мужских портрета» (Лондон, Национальная галерея, Нью-Йорк, музей Метрополитен); портрет Йозефа Койманса (Хартфорд, Уодсворт Атенеум) и его супруги (Балтимор, Музей искусства); портрет Стефануса Герардта (Антверпен, Королевский музей изящных искусств) и его супруги (Париж, собрание Ротшильда). Х. всё больше играет на контрасте белого и чёрного и смягчает очертания форм («Мужские портреты», Париж, музей Жакмар-Андре; Кассель, музей; Гаага, Маурицхейс, 1660; «Портрет В. Круса» (Мюнхен, Старая пинакотека). Кроме того, объективность, бывшая его характерной чертой, уступает своё место экспрессионистской тенденции, внутреннему напряжению, к-рое делает столь пронзительными картины «Регенты приюта для престарелых» и, особенно, «Регентши приюта для престарелых» (обе — 1664, Харлем, музей Ф. Халса); эти полотна можно считать предвестниками новой живописи. Среди учеников Х. были П. Колде, Я.М. Моленар, Ю. *Лейстер*, но лишь А. *Браувер*, посещавший его мастерскую в 1628, в своём творчестве сумел подняться на высоту гения Х.

142 **Хамдамов Рустам Усманович** (р. 24.5.1944, Ташкент, ныне Узбекистан), российский художник

» Почётный член Российской академии художеств (2007). Живописью занимается с 5 лет. В 1963—69 учился на режиссёрском отделении Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК) им. С.А. Герасимова (мастерская Г.Н. Чухрая). В 1967 студентом снял фильм «В горах моё сердце» по рассказу У. Сарояна. Х. является создателем оригинального ассоциативного, метафорического и визуального киноязыка. В 1991 представил на Каннском кинофестивале снятый им по собственному сценарию фильм «Anna Karamasoff» (в связи с разногласиями об авторских правах в прокат не вышел). В 1992 получил грант Ж. Ширака (в ту пору мэра Парижа) для художников и до 1995 жил в Париже, где анонимно рисовал для Домов высокой моды Милана, Парижа и Нью-Йорка. В 1997 был удостоен самой престижной российской независимой премии «Триумф» как художник, сценарист, кинорежиссёр. В 2003 удостоен Гранпри «Культурное достояние нации» (председатель жюри директор Государственного Эрмитажа академик Б.Б. Пиотровский); Х. стал первым российским художником, работа к-рого была прижизненно включена в современную коллекцию Эрмита-

жа. Произведения Х. находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи (Россия), Зиммерли музея Роткерс Университи (США), Национальной галереи города Ровенна (Италия), в многочисленных частных коллекциях по всему миру. В 2005—06 выставки Х. прошли в городах России, а также в Лондоне, Нью-Йорке, Милане, Червии. В настоящее время много работает как художник в театральных постановках.

Хамилтон, Гамильтон Ричард (*Hamilton Richard*) (р. 24.2.1922, Лондон), английский художник, положивший начало движению поп-арт

» Учился в Королевской академии художеств и Художественной школе Слейда в Лондоне (1938—50). Известность ему принесло участие в выставке «Это — завтра» в галерее Уайтчеп в Лондоне. Х. выступал в защиту концептуального искусства, был адептом современной поп-культуры и благодаря этому стал кумиром молодых художников 1950—60-х. В 1959 Х. положил начало движению *pop-art* своим коллажем «Так что же делает наши жилища такими особенными, такими привлекательными?». В эту работу в качестве фрагментов включены изображения мускулистого мужчины и обнажённой хорошенькой женщины; идея произведения — показать торжество современного материализма, потребительского общества, питаемого рекламой и средствами массовой информации. Творчеству Х. было посвящено несколько больших ретроспективных выставок в галерее Тейт в Лондоне (1970), в городском музее Амстердама (1971) и Музее современного искусства Соломона Гутенхайма в Нью-Йорке (1973). Часто художник сопровождал свои произведения и экспозиции философскими комментариями. В 1983 было опубликовано «Собрание изречений» Х., включившее его сочинения с 1953 по 1982. Х. мастерски владеет техническими приёмами. Среди его работ в области гравюры и фотографии — выполненный в 1974 трехмёрный эстамп «Палиндром». В этом своеобразном и, как всегда, с большой изобретательностью исполненном произведении изображение как бы переходит с одной зеркальной поверхности на другую — от иллюзорного изображения к реальности — и символически выражает двойственность видения художника, обратившегося к повседневному миру привычных явлений и к разнообразным возможностям его отражения в искусстве.

Хаммершой Вильгельм (*Hammershoi Vilhelm*) (15.5.1864, Копенгаген, — 13.2.1916, там же), датский художник, представитель символизма

» Родился в зажиточной купеческой семье. Занимался рисованием с 8 лет, в 1876—85 учился в Датской королевской академии изящных искусств в Копенгагене. Испытал влияние Дж.Э. Уистлера, голландских интимистов 17 в. (см. *Интимизм*), фотографии и, особенно, П. Пюви де Шаванна. Однако, вопреки эклектизму своего образования, в своих монументальных композициях («Артемиды», 1894, Копенгаген, Государственный художественный музей) Х. создал свой собственный цельный стиль, для которого характерны серая монохромность и атмосфера мечтательности и тишины («Комната в Страндаге, с женой художника», 1902, там же). Он является автором портретов («Пять портретов», 1901, Стокгольм, собрание Тиля), сцен из домашней жизни («Женщина в интерьере, читающая книгу», Стокгольм, Национальный музей; «Сестра художника», 1885, Копенгаген, Хиршпрун-наске Самлинг) и архитектурных видов («Площадь Амалиеборг», 1896, Копенгаген, Государственный художественный музей).



Ханджян Г.С. «Подсолнухи». 1970

Ханджян Григор Сепухович (29.11.1926, Ереван, — 19.4.2000), армянский художник

» Народный художник Армянской ССР (1967) и СССР (1983). Действительный член Академии художеств СССР (1973). В 1945—51 учился в Ереванском художественном институте. Автор преимущественно жанрово-пейзажных картин, а также иллюстраций и графических серий, построенных на резких светотеневых контрастах. В числе работ — «Счастливая дорога» (1952), «На берегу Севана» (1957), «Хлеб в горах» (1972), се-

рия «Даты из истории моего народа» (линогравюра, 1971), циклы иллюстраций к роману Х. Абовяна «Раны Армении» (тушь, акварель, 1958) и поэме П. Севака «Несмолкающая колокольня» (тушь, кисть, 1963—65). Государственная премия СССР (1969).

Хант Уильям Холмен (*Hunt William Holman*) (2.4.1827, Лондон, — 7.9.1910, там же), английский художник

» Происходил из небогатой пуританской семьи, не одобрявшей его занятий искусством. Оставив службу клерка, стал зарабатывать копированием живописных работ и портретами. В 1844 поступил в школу Королевской академии художеств, где познакомился с Дж.Э. Миллесом и Д.Г. Россетти. Прочитав первый том «Современных художников» Дж. Рёскина, утвердился в мысли о необходимости реформировать существующую живописную систему. В 1848 стал одним из основателей «Братства прерафаэлитов» (см. *Прерафаэлиты*). Открыл товарищам поэзию Дж. Китса, оказавшегося наиболее близким этой группе художников поэтом. В своем искусстве Х. стремился к единству художественных и духовно-этических задач. Его аллегорические, полные религиозного подтекста композиции написаны с натуралистической точностью. Для того чтобы вернее воплотить библейские сюжеты в конкретных образах, предпринял три путешествия на Ближний Восток (1854—55, 1869—71, 1875—77), а также в Италию (1866—69). Однако программный



Хаммершой В. «Портрет молодой женщины». 1885

реализм его произведений, предписывавший воспроизводить натуру с научной скрупулезностью, часто приходит в противоречие с символическим смыслом полотен. Наиболее наглядно это проявилось в его композиции «Козёл отпущения» (1854, Порт-Санлайт, Художественная галерея леди Ливер), где идея жертвенности, восходящая к образу Христа, воплощена в прозаически конкретно трактованном животном. Художнику принадлежит ведущая роль в обновлении живописной техники прерафаэлитов, благодаря чему их картины сохранили до наших дней первозданную свежесть красок. Для неё характерен отказ от



Хант У.Х. «Валентин спасает Сильвию от Протея». 1851



Хант У.Х. «Наёмный пастух». 1851

подмалёвка и от использования асфальта, письмо по сырому белому грунту, усиливавшему интенсивность цвета. Сначала наносился общий контур композиции, к-рый покрывался полупрозрачным слоем белил, затем промокательной бумагой удалялось из них масло, и после этого полупрозрачными же красками писалось изображение, причём в один сеанс заканчивался определённый кусок холста. Х. на протяжении всей жизни оставался верен идеям движения. В 1905 опубликовал книгу «Прерафаэлитизм и Братство прерафаэлитов», к-рая, несмотря на пристрастность оценок, стала ценнейшим источником по истории этого художественного явления. Основные произведения: «Бегство Маддалены и Порфира» (1848, Лондон, Художественная галерея ратуши), «Наёмный пастух» (1851), «Светоч мира» (1852–54, оба — Манчестер, Городская художественная галерея), «Овцы на скалах» (1852), «Клаудио и Изабелла» (1853, оба — Лондон, галерея Тейт), «Пробуждение совести» (1853–54, Лондон, собрание К. Андерсон), «Майское утро на Модлин-Тауэр» (1888–91, Порт-Санлайт, Художественная галерея леди Ливер).

Хань Гань (ок. 706–783), китайский художник эпохи Тан

► Согласно жившим в 9 в. авторам трактатов о живописи Чжан Яньюаню и Чжу Цзинсюаню, а также более поздним китайским учёным, Х. Г. происходил из бедной столичной семьи, в молодости работал прислужником в небольшом кабачке, где его заметил поэт и художник Ван Вэй, разглядевший в нём та-

лант. В дальнейшем Ван Вэй взял юношу под своё покровительство, оплатил его образование и ввёл в круг своих знакомых. Далее он был представлен императору Сюаньцзуну (712–56), к-рый, как гласит предание, потребовал, чтобы Х. Г. нарисовал коней в манере лучшего придворного мастера Чэнь Хуна. Художник создавал портреты коней в русле моды, возникшей в эпоху правления Сюаньцзуна. Кони Х. Г. имеют неестественно округлые формы, в этом исследователи видят прямые стилистические параллели с модой на изображения полных танских дам. Согласно старинным источникам, Х. Г. занимался также портретом, росписями буддийских храмов, изображениями бодхисаттв, великих монахов и демонов. Буддийские росписи погибли вместе с храмами в ходе рестрикций, проведённых в 845 в отношении буддиз-

ма, а из 52 его работ, хранившихся в сунской императорской коллекции в конце 12 в., ни одна не сохранилась.

Хань Хуан (723–787), китайский художник и государственный деятель

► Происходил из старинного чиновного рода, его предки числились на государственной службе со времён империи Хань. Семья художника жила в танской столице Чанане во времена правления императора Сюаньцзуна. В правление императора Дайцзуна (762–79) Х. Х. уже занимал несколько очень влиятельных должностей. К 771 он дослужился до «министра учёта», в его обязанности входил контроль за экономикой всего Западного Китая. При императоре Дэйцзуне (780–805) Х. Х. был министром по делам религии, префектом префектур Цзинь и Су, губернатором округа Чженьхай (нынешний Чжецзян) и т. д. В 780-е он был назначен правителем шести южных округов, командовал флотом в Цзянсу и Чжецзяне, а также войсками ещё в четырёх областях Китая. Ему была пожалована должность главы императорского секретариата и титул князя Цзинь. На досуге Х. Х. занимался живописью. Тематика его произведений была самой разнообразной, вплоть до сценок из сельской жизни. Чжу Цзинсюань отмечает: «Знатоки говорят, что быков и ослов рисовать труднее всего, даром что их видят чаще всего. Князь Цзинь достиг непревзойдённого совершенства в этом искусстве». Именно свиток с изображением пяти быков из пекинского Дворцового музея ныне приводят в качестве примера творчества художника. Быки изображены в разных ракурсах, и характер каж-



Хань Хуан. «Сад учёных»

дого из них передан с большим мастерством. Другим произведением, к-рое связывают с именем Х. Х., является картина «Сад учёных» (Пекин, Гугун). На ней художник изобразил четырёх учёных мужей и слугу, к-рый приготавливает для них тушь. Картина очень лаконична, она передаёт дух древних возвышенных собраний китайских интеллектуалов. Ряд исследователей предполагает, что на ней изображён знаменитый учёный, каллиграф и художник периода Цзинь (265—420) Ван Сичжи (303—61) со своими единомышленниками; он сидит, устремив взгляд на стаю пролетающих гусей. Впрочем, современные китайские учёные считают эту картину работой Чжоу Вэньцзюя, художника периода Пяти династий, полагая, что прежняя атрибуция была ошибкой, возникшей из-за надписи, к-рую сделал на свитке император Хуэйцзун. Согласно традиции, Х. Х. в своём творчестве вдохновлялся произведениями *Лу Таньвэя* (ок. 440—500), художника из государства У. Картины Х. Х. в древние времена очень ценились среди коллекционеров.

Хардер Генрих (*Harder Genrih*) (2.6.1858, Путцар, земля Мекленбург — Передняя Померания, — 5.2.1935, Берлин), немецкий художник

» Стал знаменит благодаря блестяще выполненным изображениям ныне живущих и доисторических животных. Начал изучать живопись с детства. Жил, продавая нарисованные им картины. Также создавал иллюстрации животных для

книг. В 1906 под консультацией натуралиста Вильхелма Болша выполнил несколько иллюстраций доисторических животных. Позже сделал роспись здания Берлинского аквариума при Берлинском зоопарке. Помимо росписей, изображавших доисторических животных, Х. украсил здание барельефами. Вход в здание он увенчал статуями голов трицератопса, торозавра, мейолании, дицинодонта и элджинии, а перед входом поставил статую игуанодона. Впоследствии Х. проиллюстрировал ещё множество книг и стал профессором искусства в Берлинском университете.

Харес (*работал во второй четверти VI в. до н. э. в Коринфе, древнегреческий вазописец*)

» Известен благодаря своей подписи на позднекоринфской пиксиде, место находки к-рой не сохранилось. На сосуде, хранящемся в настоящее время в Лувре, в технике силуэтов изображены всадники из мифа о Троянской войне.

Харитонов Александр Васильевич (10.5.1931, Москва, — 5.2.1993, там же), российский художник, представитель «неофициального» искусства СССР

» После Великой Отечественной войны 1941—45 посещал детскую художественную школу, но занятия пришлось оставить ради заработка. Был в основном самоучкой. Жил преимущественно в Москве, а также в деревне Желнино под Загорском (ныне Сергиев Посад). Принимал участие в движении «другого иску-

ства» с 1958, когда состоялась первая его выставка (в МГУ). С 1975 показывал свои произведения в Городском комитете графиков. Самобытно соединил традиции *наивного искусства* и символистской картины-видения (в духе «Голубой розы») с точечной, пуантилистской манерой письма (см. *Пуантилизм*), а позднее — с реминисценциями средневекового шитья жемчугом. Среди живописных работ Х. выделяются две тематические группы: сказочные, порой гротескные образы некоей романтической страны, в основном более ранние («Шествие гномов», 1957, Москва, частное собрание; «Фиолетовая фантазия», 1959, Москва, музей «Другое искусство» при Российском государственном гуманитарном университете), и тоже романтически-сказочные, но восходящие к христианской иконографии картины с миниатюрными храмами, фигурками ангелов и святых в типически среднерусском пейзаже («Созерцание», 1973, там же; «Золотая Россия», 1981; «Приближение таинственной планеты», 1982; обе — Нью-Джерси, США, Музей Зиммерли при Рутгерском университете; «Не знаю», 1986, Москва, Государственная Третьяковская галерея).

Харламов Алексей Алексеевич (18.10.1840, с. Дьячевка, ныне Камешкирского р-на Пензенской обл., — 10.4.1925, Париж), российский художник, мастер портрета

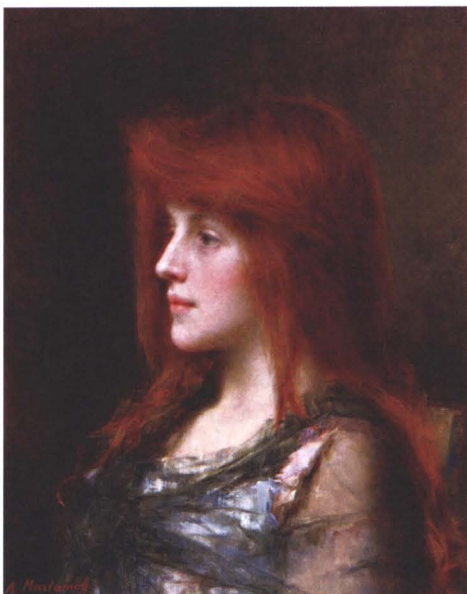
» В 1854 поступил в Петербургскую Императорскую академию худо-



Хардер Г. «Мозазавр против иктиозавров». 1912



Харламов А.А. «Мать и дочь». 1901



Харламов А.А. «Портрет юной красавицы»



Харламов А.А. «Подруги». 1892



Харлов В.Г. «Крещенский мороз»

жеств, ученик А.Т. Маркова. В 1866 получил малую золотую медаль за картину «Крещение киевлян», а в 1868 — большую золотую медаль за полотно «Возвращение блудного сына в родительский дом». В 1869 получил право на пенсионную поездку за границу. Много путешествовал по Европе, некоторое время жил в Париже. В 1871—72 по заказу музея Петербургской академии художеств сделал во дворце Маурицхёйс в Гааге копию картины Х. ван Р. Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа». С 1872 — член Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Впоследствии художник регулярно посылал свои картины на ежегодные выставки передвижников в Петербург. В конце 1872 вернулся в Париж, где поступил в ателье французского художника Л.Ж.Ф. Бонна. В 1874 Х. отправил на академическую выставку в Петербург три свои работы — «Бедный музыкант», «Головка итальянки» и «Головка мордовки». За эти картины и за сделанную в Гааге копию с «Урока анатомии» Рембрандта он получил звание академика. В 1874 познакомился с жившим в Париже русским писателем И.С. Тургеневым. Выставленные в Салоне 1875 портреты Полины и Луи Виардо работы Х. имели блестящую прессу, организованную Тургеневым. В конце 1875 приехал в Россию, однако уже осенью следующего года вернулся во Францию. По возвращении в Париж снял мастерскую, к-рую превратил в модное ателье. Со второй половины 1870-х Х. увлекла передача световоздушной среды. В некоторых своих работах, в частности в акварели «Головка» (1881, Саратовский музей им. А.Н. Радищева), он близко подошёл к пленэру, наполнил изображение светом, воздухом. В эти же годы у Х. появилась тема в салонном духе, к-рую можно назвать «итальянцы эпохи Ренессанса». В новом цикле Х. обращался не столько к манере письма старых мастеров, сколько к бытовым подробностям эпохи Возрождения. Однако увлечение эпохой Ренессанса, как и пленэром, было мимолётным. Художник продолжал до конца своих дней производить бесконечные вариации однообразно красивых головок итальянок и цыганок — вне времени и вне художественного развития. Единственным полотном, явившимся ярким исключением, стал портрет И.С. Тургенева. Художник постоянно выставлялся в парижском Салоне, участвовал на всемирных выставках, получал награды. В 1888 на Международной выставке в Глазго его картина «Де-

ти с цветами» произвела сильное впечатление на королеву Великобритании Викторию. Проявляла интерес к его творчеству и часть русской аристократии. Так, картина «Женская головка» была приобретена императрицей Марией Фёдоровной. Последние годы жизни Х. провёл в бедности и одиночестве. Кавалер ордена Почётного легиона (1900, Франция). Орден Святого Владимира (1902).

Харлов Виктор Георгиевич (р. 7.8.1949, пос. Никель Мурманской обл.), российский художник

» Заслуженный художник РФ (1995), народный художник РФ (2001). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1991). В 1968 окончил Кировское училище искусств, в 1976 — Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. В 1987—91 — секретарь правления Союза художников РСФСР. В 1990—96 — член Комиссии по Государственным премиям РФ в области литературы и искусства при Президенте РФ. Живёт в Вятке. Работает в области монументальной и станковой живописи. Автор пейзажей, портретов, натюрмортов, картин современной деревенской жизни. Среди основных работ: цикл «Русиновская земля» (1978—87), «Нижнее Лалье. Вечер» (1982), «Июль. Пора сенокосная» (1985), «Земли Вятские» (1987), «Вятка. Перед ледоходом» (1989), «Красные мхи» (1989). Участник областных, региональных, всероссийских и зарубежных выставок (в т. ч. в Германии, Нидерландах, Франции, Японии, Дании, Англии). Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина (1988).

Хартунг Ханс (Hartung Hans) (21.9.1904, Лейпциг, Германия, — 7.12.1989, Антиб, Франция), французский художник

» В 1912—14 семья жила в Базеле, где Х. увлёкся фотографией. Затем учился в Дрездене, копировал в музее Х. ван Р. Рембрандта, Ф. Гойю, Эль Греко, немецких и австрийских экспрессионистов (О. Кокошка, Э. Нольде). В акварельных работах 1922 пришёл к абстракционизму. В 1924—25 учился философии и истории искусства в Лейпциге, затем — в Академии изящных искусств в Дрездене. Открыл для себя импрессионизм и кубизм. До 1931 жил в Париже, затем путешествовал по Бельгии, Нидерландам, Норвегии. С 1934 поселился в Париже, сблизился с В.В. Кандинским, П. Мондрианом, Ж. Миро,

А. Колдером. Рисовал в манере, близкой к *ташизму*. Бедствуя, работал в мастерской скульптора Х. Гонсалеса, женился на его дочери. В годы Второй мировой войны 1939–45 записался в Иностраннный легион, воевал в Северной Африке. Демобилизовавшись, бежал из оккупированной Франции в 1943, укрывался в Испании, был арестован, 7 месяцев провёл во французском концентрационном лагере. Затем снова поступил в Иностраннный легион, был тяжело ранен в ноябре 1944, потерял правую ногу. Вернувшись в Париж, в 1946 получил французское гражданство, был награждён Военным крестом и орденом Почётного легиона. После войны участвовал в многочисленных выставках, был замечен критикой. Документальный фильм «Визит к Хансу Хартунгу» снял Ален Рене (1947). Художник подружился с П. Сулажем, Ж. Матье, М. Ротко, был признан одним из лидеров *информализма*. Большая ретроспектива его работ была развернута в Базельском музее (1952), в 1956 он был избран членом Академии изящных искусств в Берлине, в 1960 получил Большую премию по живописи на Венецианской биеннале. В

1977 Х. был избран в Академию изящных искусств Института Франции. В 1981 он первым получил от правительства Австрии Премию Кокошки.

Харунобу Судзуки (псевд.; наст. имя и фам. *Ходзуми Дзиробэй*) (1724 или 1725, Эдо, ныне Токио, — 1770, там же), японский художник, один из лучших представителей живописи *укиё-э*

► Первые гравюры с изображениями актёров и красавиц начал выпускать с 1760. Вскоре стал одним из ведущих и влиятельных мастеров *укиё-э*. Впервые ввёл многоцветную печать с нескольких досок, т. н. «парчовую» гравюру («*нисики-э*»), и тиснение («*карадзури*»). Большинство произведений Х. относится к 1764–70. Изображал преимущественно юных грациозных женщин (продавиц, танцовщиц и т. д.), различные уличные сценки. Он также является автором множества «*суримоно*» (поздравительных благопожелательных гравюр), выпускавшихся небольшим тиражом для узкого круга ценителей, и календарей («*эгоёми*»), пользовавшихся огромным успехом в 1765–66. Впер-



Хартунг Х. «Т. 1956—9». 1956

вые в Японии освоил технику цветной гравюры на дереве (первая работа такого рода — многоцветный календарь, 1765). Попад в Европу, гравюры Х. оказали влияние на Э. Мане и Э. Дега.

Харьковский художественный музей, одно из крупнейших художественных собраний Украины

► Основан в 1805 при Харьковском университете. С 1931 — отдельное учреждение (в 1931–44 — Национальная украинская картинная галерея, в 1944–49 — Музей украинского искусства, в 1949–65 — Музей изобразительного искусства, с 1965 — современное название). Музейная коллекция насчитывает более 20 тыс. экспонатов, среди которых уникальные произведения мастеров мировой и украинской живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. В отделе русского и украинского искусства конца 18 — начала 20 в. — работы В.Л. Боровиковского, К.П. Брюллова, С.И. Васильковского, Д.Г. Левицкого, А.А. Мурашко, Н.К. Пимоненко, И.Е. Репина, В.А. Серова, В.И. Сурикова, В.А. Тропинина и др.; в отделе русского и украинского искусства 20 в. — живопись Н.С. Самокиша, К.Ф. Юона, Т.Н. Яблонской, скульптура Е.В. Вучетича, И.П. Кавалеридзе; в отделе зарубежного искусства — живопись и графика А. Дюрера, Луки Лейденского, Ж. Калло, С. Розы и др.; в отделе декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства — произведения В.Г.



Харьковский художественный музей

Меллера, А.В. Хвостенко-Хвостова и др. Выставки из фондов музея экспонировались в США, Франции, Японии, Израиле, Германии, Норвегии, Боливии и др. странах.



Хатламаджян С.О. «Микр». 1975

Хатламаджян Сейран Ованесович (20.4.1937, с. Чалтырь Мясниковского р-на Ростовской обл. — 14.9.1994, Ереван), армянский художник, один из основателей армянского абстракционизма

» Окончил Ростовское художественное училище им. М.Б. Грекова (1959) и Ереванский художественно-театральный институт (1964). В молодости находился под влиянием М. Сарьяна, затем эволюционировал в сторону нефигуративной живописи.

Хаусман Рауль (Hausmann Raoul) (12.7.1886, Вена, — 1.2.1971, Лимож), немецкий художник чешского происхождения

» С 1900 жил в Берлине, где обучался живописи под руководством своего отца. Ранние живописные работы отмечены влиянием экспрессионизма и кубизма. Сблизившись с кружком, сложившимся вокруг журнала «Дер Штурм», принимал активное участие в обсуждении проблем современного искусства, часто выступал как теоретик и художественный критик. С началом Первой мировой войны 1914—18 определились левые социально-политические ориентации Х. В 1918 вместе с Й. Баадером и Г. Рихтером основал берлинский «Клуб дада» и его печатный орган «Дада». Деятельность художника отличается характерной для направления дадаизма многогранностью, обусловленной стремлением к уничтожению границ между раз-

личными видами искусства. Он занимался живописью, скульптурой, фотографией, архитектурой, поэзией, участвовал в групповых акциях художников-дадаистов. В манифесте «Синтетическое кино живописи» (1918) Х. отстаивал принцип объединения разных художественных форм; его конкретным воплощением стал фотомонтаж. В отличие от кубистического коллажа фотомонтажи Х. насыщены острым социально-критическим содержанием. Протест против милитаризма, буржуазной косности, бездушного механизма современной цивилизации передаётся посредством комбинации фотофрагментов, наделённых символическим смыслом («Художественный критик», 1919—20, Лондон, галерея Тейт; «Дада побеждает», 1920, Нью-Йорк, частное

собрание; «ABCD (Автопортрет)», 1923—24, Париж, Национальный музей современного искусства). В фотоколлаже «Татлин дома» (1920) мастерская художника уподобляется научной лаборатории, а его мышление — сложному, блистательному в своём совершенстве механизму. Фотомонтаж, возникший как модификация принципов живописного коллажа, вскоре был освоен в печатной графике, стал широко применяться в агитационно-политическом, а затем и рекламном плакате. Будучи одним из основоположников фонетической и лёттеристской поэзии, Х. создавал поэмы-афиши, к-рые затем расклеивал на улице. Совершил несколько турне по Германии и Чехии с чтением лекций и дадаистскими представлениями. Его сеансы танца предвос-



Хаусман Р. «ABCD (Автопортрет)». 1923—1924

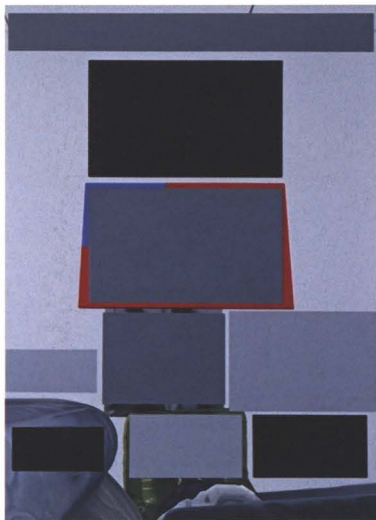
хитили такие формы, как перформанс и боди-арт. Приход к власти нацизма вынудил художника эмигрировать. С началом Второй мировой войны 1939–45 обосновался во Франции. Интерес к творчеству Х. возобновился в 1960-х, когда обнаружилось внутреннее родство художественной практики дадаизма с программой авангарда новой волны.

Хауснер Рудольф (*Hausner Rudolf*) (4.12.1914, Вена, — 25.2.1994, Мёдлинг, Нижняя Австрия), австрийский художник, представитель фантастического реализма

» В 1931–36 учился в Академии изящных искусств в Вене. Не успев проявить себя в искусстве, Х. в 1941 был мобилизован и как солдат вермахта прошёл всю Вторую мировую войну 1939–45. В послевоенные годы увлёкся *сюрреализмом* и творчеством М. Эрнста. Поиски своего стиля привели Х. к созданию совместно с Э. Фуксом и А. Лемденом т. н. *венской школы фантастического реализма*. В своём искусстве художники ориентировались на традиции Немецкого Возрождения, его мистико-религиозное начало. Они обращались к вневременным, вечным темам, исследовали самые потаённые уголки человеческой души. Любимые образы Х. — Адам и мужчина в матросском костюме, символизирующий миф об Одиссее. Своим персонажам художник придал черты сходства с собой, как бы примеривая на себя их роли и создавая порой ироничные и гротесковые автопортреты («Падение Адама», 1974; «Ковчег Одиссея», 1948–56). Художественная техника Х., близкая живописи старых мастеров, строится на ярких спектральных цветах и частом применении в работе пуантилистской манеры письма (раздельными точками или мелкими квадратами; см. *Пуантилизм*). Творчество Х. сыграло существенную роль в развитии фантастического реализма, наиболее значительного движения в художественной жизни Австрии 1950–60-х.

Хафёкост Эберхард (*Hafekost Eberhard*) (р. 1967, Дрезден), немецкий художник

» В 1991–96 учился в Высшей школе изобразительных искусств в Дрездене. В 1999 получил грант Карла Шмидт-Ротлуфа. Работы Х. хранятся в Музее современного искусства, в Музее искусств Денвера, в галерее Тейт и в частных коллекциях. Живёт и работает в Дрездене и Берлине. Х. изучает процесс кон-

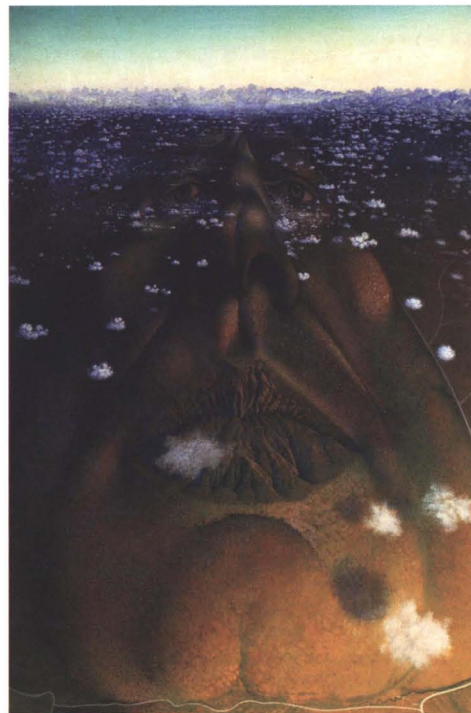


Хафёкост Э. «Цензура». 2007

струкции и деконструкции образов. Используя в качестве отправной точки фотографии, снятые им самим или взятые из других источников, он использует цифровые технологии для обработки изображения. Х. изменяет оригинальные изображения на компьютере, а затем полученные образы переносит на холст. Например, меняет перспективу и освещение; меняет кадрирование и упрощает изображение, делая его почти абстрактным. В последней серии, названной «Цензура», художник стал закрывать области изображения серыми или чёрными прямоугольниками. Х. пишет картины, нанося тонкий слой краски, что усиливает сходство его живописи с проекцией.

Хеббар Катминджеру Кришна (англ. *Hebbar Kattingeri Krishna*) (15.6.1912, Удупи, ныне шт. Карнатака, — 29.3.1996, Бомбей), индийский художник

» В 1938 окончил Школу искусств в Бомбее, в 1940–45 преподавал там же. В 1949 учился в Академии Жюлиана (Париж). С этого же года стал устраивать персональные выставки (в т. ч. в Лондоне, Берне, Нью-Йорке и Париже). Мировую известность Х. принесло участие в Майском салоне в Париже (1951), Биеннале в Венеции (1955) и в Сан-Паулу (1959). С 1980 — президент Национальной академии изящных искусств в Тричуре (шт. Керала, Индия), с 1990 — Бомбейского художественного общества. Испытывал влияние П. Гогена и П. Сезанна, в своих произведениях («Круг за кругом» и др.) органично сочетал приёмы традиционного южноиндийского и современного европейского искусства.



Хауснер Р. «Массив Адам». 1969



Хауснер Р. «Жёлтая шляпа дурака». 1974

Хёда Виллем Клас (*Heda Willem Claesz*) (14.12.1593/1594, Харлем, — 24.8.1680/1682, там же), голландский художник, один из первых мастеров голландского натюрморта 17 века

» Испытал влияние П. Класа. В ранний период творчества писал картины на религиозные сюжеты и портреты, но позднее — только натюрморты, к-рые высоко ценились его современниками. Имел много учеников и последователей. Первый

датированный 1621 натюрморт Х. (Гаага, собрание Бредюса) посвящён теме *vanitas* (аллегория бренности); в других его картинах предметы нередко имеют также иносказательный смысл. Обращался к изображению вещей из дорогих материалов: серебряных чаш, венецианского стекла, перламутровых раковин, однако излюбленный жанр натюрмортов Х. — т. н. «завтраки»: накрытые столы со скромным набором предметов трапезы и домашней утвари, организованных в небольшие горизонтальные композиции с единым мягким освещением, нейтральным фоном и тонкими градациями серебристо-серых, коричнево-зеленоватых тонов; сдержанная цветовая гамма обусловила их название — монохромные завтраки. Х. многократно повторял в своих работах отдельные мотивы, но при этом находил в расстановке и противопоставлении предметов новые и свежие решения, словно сохраняя на них прикосновения человеческих рук. Натюрморты Х., как и Класа, наделённые тщательной передачей материальной фактуры, привлекательны не только живым ощущением подлинности того, что увидел художник, но и его поэтическим, любовным восприятием повседневной жизни. Произведения: «Завтрак» (1629, Гаага, Маурицхёйс), «Завтрак с омаром» (1648), «Завтрак» (1652, обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Завтрак с ежевичным пирогом» (1631, Дрезденская картинная галерея), «Де-



Хеда В.К. «Завтрак с омаром». 1648

серт» (1637, Париж, Лувр), «Ветчина и серебряная посуда» (1649, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Завтрак с бокалом

„Наутилус”» (1649, Шверин, Художественный музей), «Натюрморт с ветчиной» (1656, Будапешт, Музей изобразительных искусств).

Хейден, *Хейде Ян ван дер* (*Heijden Jan van der*) (5.3.1637, Горингем, — 12.9.1712, Амстердам), голландский художник

» С 1650 жил и работал в Амстердаме, занимал пост главного брандмейстера города. Благодаря техническим изобретениям в пожарном деле и в области городского освещения приобрёл крупное состояние, стал известен за пределами Голландии, побывал в Кёльне, Брюсселе, Дюссельдорфе при дворе курфюрста Пфальцского, в Южной Франции. Писал обычно недатированные городские виды, пейзажи и натюрморты. Занимался офортом. По сравнению с произведениями старших современников — братьев Г.А. и И.А. Беркхейде, городские пейзажи Х. более уютные и живописные по цвету, а в композиционном построении не столь топографически точны. Отдавая дань воображению, мастер вводит в общий вид города мотивы, заимствованные из другой местности, или меняет расположение зданий. Он изображает массивы зелени, воду, населяет их фигурами. Наряду с изображением го-



Я. ван дер Хейден. «Вид на Вестеркерк в Амстердаме». Около 1660

родских улиц, площадей, ворот («Ворота Святого Антония в Амстердаме»; «Вид города на берегу реки»; «Улица в Кёльне», все — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж, повторение последней картины — Лондон, Национальная галерея, там же — «Вид на Вестеркерк в Амстердаме», ок. 1660) Х. писал богатые загородные поместья в окружении сельской природы, красивые благоустроенные замки на холмах, ухоженные парки и сады («Укреплённый замок на берегу реки», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Голландский сад», Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Среди эрмитажного собрания особенно привлекательна полная движения картина «Замок Гаудестейн», где большая красная лодка скользит по каналу мимо зрителя, в воде отражаются берег и облака, сквозь листву и стволы деревьев просвечивает нарядное дворцовое здание. Х. обращался и к жанру натюрморта. Он писал т. н. «учёные натюрморты», в к-рых изображались книги, географические картины, глобусы, учёные приборы. Связанный первоначально с университетским городом Лейден, этот тип натюрморта распространился в 17 в. в других голландских городах, в т. ч. и в Амстердаме. Близкий по символическому содержанию натюрморту *ванитас* (аллегория бренности), он предназначался для подготовленного зрите-

ля. Картина кисти Х. «Кабинет учёного» (1710) отличается точностью изображения географического атласа известного картографа Яна Блау, небесного и земного глобусов, изготовленных, по-видимому, отцом картографа Виллемом Блау, учеником Тихо де Браге.

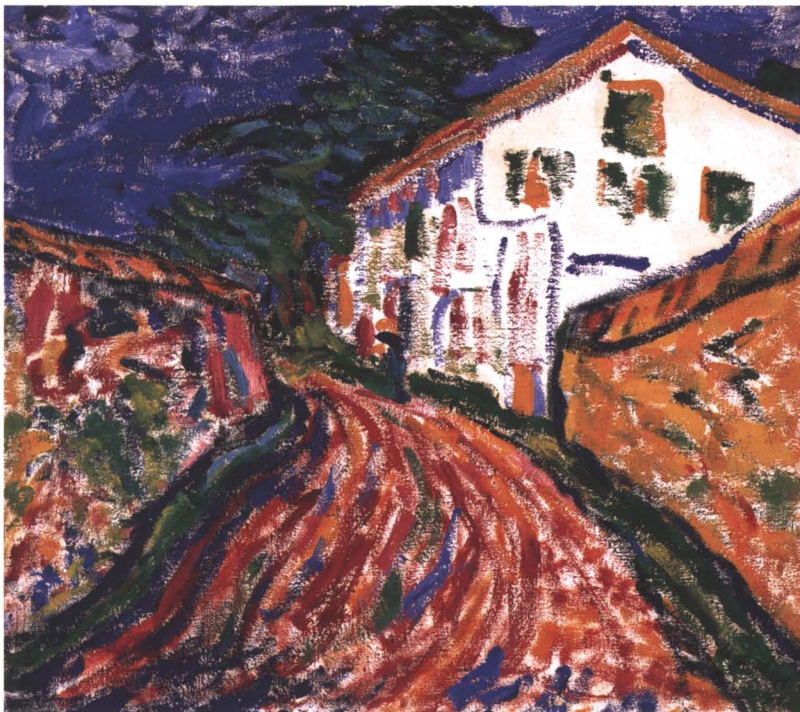
Хёккель Эрих (Heckel Erich) (31.7.1883, Дёбельн, Саксония, — 27.1.1970, Радольфцелле, близ Хемменхофена), немецкий художник, один из лидеров экспрессионизма

» Родился в семье инженера-железнодорожника. Посещал Высшую техническую школу в Дрездене (1904—05), где занимался архитектурой. Как живописец и график был в значительной мере самоучкой. В 1905 стал одним из основателей группы «Мост». В 1909—36 много путешествовал по Европе. Как и большинство других экспрессионистов, испытал большое влияние В. ван Гога и П. Гогена. С 1911 жил в основном в Берлине. Работая контрастными цветами и угловатыми формами — с эффектами динамичных внутренних надломов и сдвигов, — писал пейзажи, жанры, обнажённую натуру («Дом в Дангасте», 1908, Лугано, частное собрание; «Канал в Берлине», 1912, Кёльн, музей Вальрафа-Рихарца; «Женщины у озера», 1913, Дуйсбург, музей В. Лембрука). Плодотворно занимался гравюрой на де-

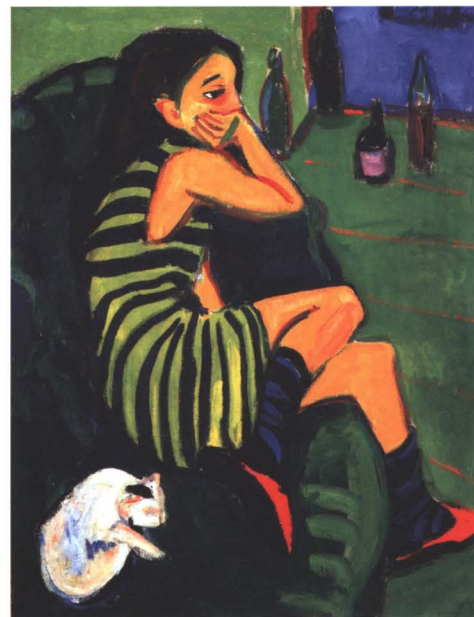


Я. ван дер Хейден. «Натюрморт с раритетами». 1712

ре и скульптурой, проявляя глубокий интерес к традиционному африканскому искусству. В картине «Двое мужчин у стола» (1912, Кёльн, музей Вальрафа-Рихарца) создал самобытную иллюстрацию к ключевому эпизоду романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (разговор князя Мышкина с Рогожиным в доме последнего). Потрясения Первой мировой войны 1914—18 — в 1914—16 Х., уйдя добровольцем на фронт, служил в санитарном поезде во Фландрии — отразились, в частности, в «Автопортрете», 1919 (Берлин, Новая национальная галерея). В 1920-е в его искусстве возобладали более гармоничные, лирико-со-



Хеккель Э. «Белый дом в Дангасте». 1908



Хеккель Э. «Марселла». 1910



Хелмонский Ю.М. «Возвращение с бала». 1879

зерцательные настроения (цикл символических фресок «Становление человека», 1922, Эрфурт, музей Ангер). В начале 1930-х художник приблизился к направлению «новая вещественность». Причисленный нацистами к представителям «дегенеративного искусства», ушёл во внутреннюю эмиграцию, уединившись в своей берлинской мастерской. После того как во время Второй мировой войны 1939–45 мастерская была разрушена бомбами авиации союзников (1944), переехал в Хемменхофен на Боденском озере. С окончанием войны, равнодушный к новейшим течениям, Х. варьировал свои излюбленные мо-

тивы, в т. ч. аллегорическую тему клоуна («Клоун перед зеркалом», 1946, Эссен, музей Фолькванг). С 1911 возглавлял бывшую берлинскую мастерскую О. Мюллера; среди тех, кто пользовался его советами, был будущий советский кинорежиссёр А.П. Довженко. В 1949–56 преподавал в Академии искусств в Карлсруэ.

Хёллер Берм (Heller Bert) (30.3.1912, Ахен, — 29.4.1970, Берлин), немецкий художник

» В 1927–30 учился в Ахенской школе прикладного искусства, в 1940–42 — в Академии художеств в Мюнхене. Картины, фрески и монументальные полотна Х. посвящены идеализации социалистического режима Восточной Германии (триптих «1525–1844–1949», 1953–57; и др.). Произведения отличаются линейностью, экспрессивностью композиционных и колористических решений. Создал ряд портретов деятелей культуры (Б. Брехта, 1954–55; и др.). Национальная премия ГДР (1951, 1964).

Хелмонский Юзеф Мариан (Chelmonski Józef Marian) (7.11.1849, с. Бочки, близ Ловича, ныне Лодзинское воеводство, — 6.4.1914, с. Кукловице Заречне, ныне Варшавское воеводство), польский художник

» В 1867–72 учился живописи в Рисовальном классе в Варшаве и брал частные уроки у В. Герсона. В 1872–75 продолжал образование в Академии художеств в Мюнхене. Здесь будущий художник пользо-

вался славой оригинала — на занятия он приходил одетым в красные кавалерийские рейтузы русской армии, бордовую уланскую куртку и фуражку с кокардой кондуктора Варшавско-Венской железной дороги. В 1875 Х. уехал в Париж, где с успехом выставлял свои работы. Сотрудничал в качестве художника-иллюстратора в парижской газете «Лё Монд». В этот период Х. совершил поездку в Италию, в 1872 и в 1874–75 путешествовал по Украине. В 1887 художник возвратился в Польшу, жил в Варшаве. В 1889 он купил имение в селе Кукловице Заречне, в к-ром и жил до своей смерти. В раннем творчестве Х. преобладают жанровые зарисовки деревенской жизни («Дело у войта», 1873; «На фольварке», 1875), в позднем — реалистические картины, насыщенные поэтически обобщёнными образами («Бабе лето», 1875; «Перед бурей», 1896). Много и с большим мастерством рисовал лошадей. Работам Х. присущи мягкость цветовых градаций и тонкие эффекты освещения.

Хелст, Гельст Бартоломеус ван дер (Helst Bartholomeus van der) (ок. 1613, Харлем, — 16.12.1670, Амстердам) голландский художник

» Сын трактирщика. В связи с жёнтыбой перебрался в 1636 в Амстердам, прожил там всю жизнь и никогда не выезжал из Голландии. Вероятно, учился у портретиста Н. Элиаса, к-рый оказал на него большое влияние. Х. был по преимуществу портретистом; он создал наиболее характерные образцы голлан-



Б. ван дер Хелст. «Портрет женщины». 1649



Б. ван дер Хелст. «Банкет офицеров гражданской гвардии в помещении роты Святого Георгия в Амстердаме по поводу Мюнстерского мирного договора». 1648

дских корпоративных портретов. В Государственном музее в Амстердаме хранятся работы, датированные 1639, 1648, 1653, 1655, а также многочисленные однофигурные композиции. Произведения первого, достаточно короткого периода его творчества исполнены в манере, близкой Ф. Халсу и Х. ван Р. Рембрандту — тёмный однородный фон, простые фронтальные позы, суровая гармония чёрного и белого («Портрет проповедника», 1638, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; «Портрет неизвестного», 1642, Кассель, музей; «Семейный портрет», 1646, Амстердам, Государственный музей). Вершиной этого «рембрандовского» стиля можно считать очень изысканный портрет «Женщина в чёрном атласе» (Лондон, Национальная галерея), прежде приписываемый Рембрандту. Вскоре манера Х. изменилась на более красочную и живую, о чём свидетельствует его шедевр «Банкет офицеров гражданской гвардии в помещении роты Святого Георгия в Амстердаме по поводу Мюнстерского мирного договора» (1648, Амстердам, Государственный музей); здесь элегантность сочетается с исключительным мастерством живописца, несмотря на несколько упрощённый психологизм. Этими качествами объясняется огромный успех произведений Х., едва ли не затмившего Рембрандта в среде амстердамской буржуазии, а также его популярность в 18 и 19 вв. Отказавшись от монохромного реализма первой половины 17 в., Х. в своём творчестве определил сущность изысканной и помпезной формулы, связанной с великим поворотом в сторону барокко и деко-

ративности в 1650-е. Помимо больших корпоративных портретов, в к-рых созданы и замечательные индивидуальные образы, правда, не слишком удачно сопоставленные друг с другом, Х. исполнил также портреты Скривериуса (1651, Дрезденская картинная галерея), Пауля Поттера (1654, Гаага, Маурицхейс), Герарда де Вилдта (1657, Будапешт, Музей изобразительных искусств), Герарда Бикер из Амстердама, Даниеля Бернарда (1669, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена) и другие. Его замечательные женские портреты хранятся в Музеях изящных искусств в Лионе и Реймсе и в музее Маньен в Дижоне (1665). Этот же пышный стиль художника присущ и аристократическим семейным портретам на пленэре (1654, Лондон, Собрание Уоллес; Париж, Лувр — «Семья Репмакеров», 1669), в к-рых пейзаж становится дополнительным декоративным элементом рядом с беспощадной игрой драпировок и изысканным колоритом блестящих драгоценных тканей. В 1654 Х. стал одним из основателей *Гильдии Святого Луки*.

Хем Ян Давидс де (Heet Jan Davidsz de) (17.4.1606, Утрехт, — не позднее 26.4.1684, Антверпен), голландский художник, мастер натюрморта

» Учился у Б. ван дер Аста в Утрехте. Работал в Лейдене (1625—36), Антверпене, где жил в 1636—58 и после краткого пребывания в Утрехте в 1669—72 вторично в 1672—84. Восприимчивый к воздействию различных художественных течений, Х. создавал картины первоначально в

духе тщательно выписанных архаичных цветочных и фруктовых натюрмортов Б. ван дер Аста, затем в Лейдене обратился к жанру натюрмортов *ванитас* (аллегория бренности) в манере группы художников, находившихся под влиянием Х. ван Р. Рембрандта. В Антверпене, завоевав широкую известность, сблизился с традициями фламандского натюрморта Ф. Снейдерса и создателя цветочных гирлянд Д. Сегерса. Картины Х. крупного горизонтального формата с изображением праздничных столов, архитектуры и условного пейзажа заставлены дорогой утварью и предметами щедрой трапезы. Типичное для голландских мастеров натюрморта понимание единства светотеневой и живописной среды (П. Клас, В.К. Хедда) соединилось здесь с чисто фламандским тяготением к изобилию и роскоши земных благ («Натюрморт с десертом», 1640, Париж, Лувр; «Натюрморт с ветчиной, омаром и фруктами», ок. 1660, Амстердам, Рейксмузеум). Его произведениям, рассчитанным прежде всего на создание эффектного зрелища, не хватало, однако, столь типичного для фламандской живописи ощущения стихийной полноты жизни. Сочетание декоративной пышности и суховатого рационализма отличает прославившие Х. цветочные натюрморты, соединяющие в сложной, искусно построенной композиции многочисленные растения, цветущие в разное время года, с тщательно изображёнными мельчайшими деталями, в т. ч. всякого рода насекомыми — мухами, бабочками, гусеницами, стрекозами и т. п. Наделённые тонким чувством колорита, роскошные букеты Х. не только дарили эстетическое наслаж-

Хамдамов Рустам Усманович



«Девочка»

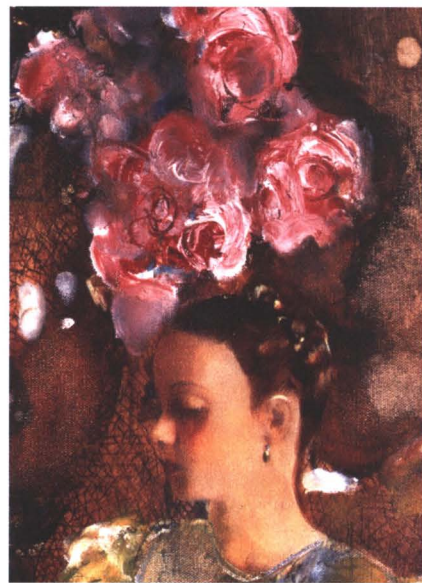
1991 год

Холст, масло, 100 × 100 см

Частная коллекция

«Девочка», так же, как «Принципессы», написана как кадр для кинофильма Хамдамова «Анна Карамзофф». Художник создал свой стиль, он исповедует принцип метафизического воспроизведения «иной»

реальности, сознательно противостоящей бытовому миру, достоверному изображению жизни. Он уникальный стилист и легко узнаваем по линии на листе бумаги: цветные и монохромные пятна, падающие произвольно, импульсивно, массами, аккордами, которые то прерывают, то подчёркивают мелодию линии... Мир слагается из тысяч мазков. Когда вглядываешься в сложные переплетения его рисунков, невозможно поверить, что профессии художника он не обучался.



У мастера то, что казалось букетом, может обернуться фигурой женщины в нарядном платье, а позирующая модель — оказаться в венке из роз или в цветочной гирлянде. Он соединяет то, что самой природой не разделено. Такая метафоричность, спонтанная и органичная, харак-

терна для каждой вещи Хамдамова. Видимо, этим обеспечивается цельность, визуальное единство каждого со-творённого художником образа. Техника Хамдамова сложна: она многослойна. Глаз зрителя, скользя по полотну, произвольно комбинирует различные фигуры.





«Принципессы»

1991 год

Холст, акрил, масло, 120 × 120 см

Частная коллекция

«Пуантиль», что изобрели неоимпрессионисты, написав картины точ-

ками, являвшимися дозой для света в точке пространства, здесь изменила свою суть, став россыпью магических кристалликов. Они преломляют свет «иной», и потому вместо привычных «чистых» красок — симфония фиолетовых, изумрудных, оранжевых, рубиновых, винно-красных колеров. Техника глубоко символична и интригует своей загадочностью.



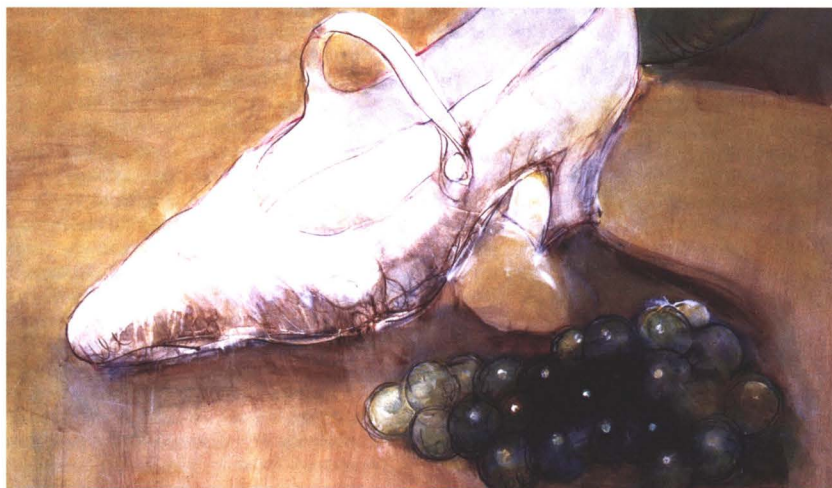
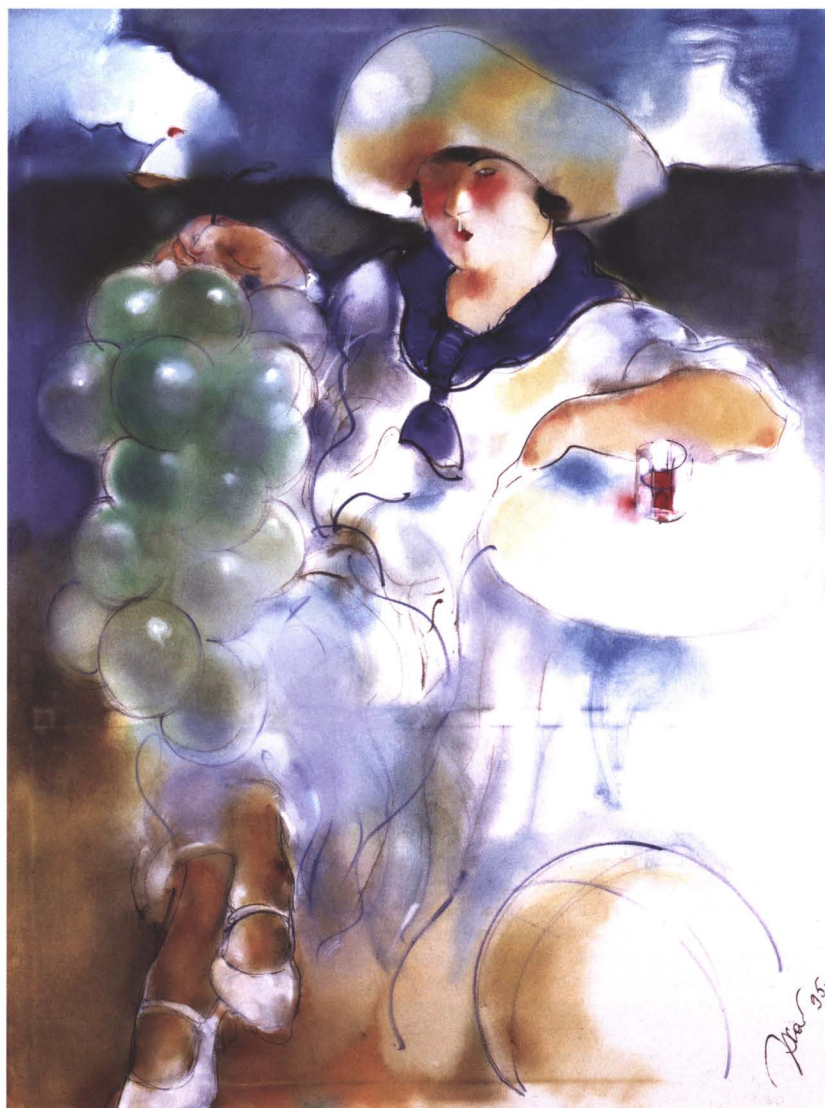


«Il Mondo»

2001 год

Холст, масло, 100 × 120 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

Линии Рустама Хамдамова — музыка незаконченности. Из туфельки, начертанной сотню раз, воображение неминуемо дорисует образ. На первый взгляд в творчестве Хамдамова повторяются одни и те же мотивы: клоунессы в острых колпачках; девушки в круглых шляпах, невиданной красоты и утонченности модели... Но этот узкий спектр мотивов расцветает в невообразимом разнообразии изобразительных решений. Прихотливость и бесконечность в расположении мячей, туфель, винограда, шляп на несуществующих лицах... Это всё — послания, которые мы воспринимаем через красоту и содержательность изображения, как музыку или поэзию.



«Дама и виноград»

1996 год

Холст, масло, 100 × 140 см
Частная коллекция

Работы Хамдамова одни ценят как сокровище, а другие критикуют за манерность. Современному человеку бывает нелегко понять искусство мастера, воплощённую в его работах тонкую тоску российской интеллигенции по морским странам.

дение, но и погружали современного ему зрителя в мир многозначных символических образов, связанный с идеей бренности, скоротечности всего земного, цветения и увядания, жизни и смерти («Memento Mori», «Череп и букет цветов», обе — Дрезденская картинная галерея; «Плоды и ваза с цветами», 1655, «Цветы в вазе», обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Высокая культура цветоводства в Голландии, любовь к цветам, их скрытый религиозный и светский язык иносказаний способствовали исключительному успеху этого жанра в разнообразных кругах общества; произведения Х., его учеников и последователей, писавших картины по эскизам мастера, широко распространялись в художественных центрах Голландии и Фландрии.

Хемессен Ян Сандерс ван (*Hemessen Jan Sanders van*) (ок. 1500, Хемиксен, — ок. 1565, Харлем), нидерландский художник

» Учился в Антверпене у Х. ван Клеве в 1519; в 1524 стал мастером. Вероятно, около 1551 Х. переехал в Харлем; возможно также, что около 1530 он был в Италии. Некоторые исследователи отождествляют его с Монограммистом из Брауншвейга. Подписные работы Х. датируются 1531—57. Принадлежит к группе антверпенских художников, к-рые в своём творчестве вдохновлялись образами повседневности. Художник-реалист, он актуализирует свои сюжеты, секуляризируя религиозные сцены. Его творчество носило монументальный характер, с явно выраженным объёмом, смелыми ракур-



Я.Д. де Хем. «Гирлянда из фруктов и цветов». 1660—1670

сами, беспорядочными движениями, гротескными деталями, интенсивными и контрастными цветами, порой дисгармоничными. Благодаря манере и пластичности его языка, Х. часто считают одним из предшественников П. Брейгеля Старшего. Самая ранняя известная нам его картина — «Святой Иероним» (Лиссабон, Национальный музей старинного искусства) — исполнена в 1531; уже здесь проявляется интерес к ракурсам и своеобразие стиля, драматичного и монументального. Эти черты в меньшей степени характерны для картины «Поклонение волхвов» (1534, Великобритания, Королевское собрание), напоминающей работы его антверпенских современников. Индивидуальность мастера гораздо больше заметна в композиции «Блудный сын» (1536, Брюссель, Королевский музей изящных искусств), в к-рой евангельская притча сведена к народной, полуанекдотичной сцене — блудный сын изображается в борделе, в кругу девиц и испорченных

юнцов. Художник изображает персонажей на первом плане картины, по пояс, очень крупно. В композиции он отказывается от классического порядка — беспорядочность для него есть отражение реальности: живость повествования, подлинность деталей, материальность предметов и персонажей. Тщательность исполнения противоречит здесь монументальной концепции целого. Те же черты присущи и картине «Призвание апостола Матфея» (1536, Мюнхен, Старая пинакотекка), в к-рой Х. изображает комнату сборщика налогов. Вместе с тем новые элементы не использованы в таких композициях художника, как «Сусанна и старцы» (1540, продана в Париже в 1925), «Святое семейство» (1541, Мюнхен, Старая пинакотекка), «Святой Иероним» (1541, Прага, Национальная галерея), «Сусанна и старцы» (Барселона, частное собрание), «Кающийся святой Иероним» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Однако коренные изменения происходят в рабо-



Я.С. ван Хемессен. «Святой Иероним». 1543

тах, датированных 1544, в особенности «Се человек» (Дюссельдорф, Художественный музей) и «Богоматерь с Младенцем» (Стокгольм, Национальный музей), где художник впервые организует пространство не только расположением персонажей, но и разработкой пейзажного плана. В картине «Исаак, благословляющий Иакова» (1551, Швеция, Эстерби) Х., по примеру итальянских маньеристов, увеличивает размеры фигур, к-рые, благодаря ракурсам и световым эффектам, словно выходят за рамки холста. Подобные ракурсы можно видеть и в работе «Исцеление Товита» (1555, Париж, Лувр). Хаотичная композиция и тягловесность большой картины «Изгнание торгующих из храма» (1555, Нанси, Музей изящных искусств), казалось бы, возмещают творческий упадок художника. Сюжетом его последней картины вновь стал святой Иероним (1557, Лондон, частное собрание). Помимо этих подписных и датированных работ Х. приписывается ряд произведений, среди к-рых — «Весёлая компания» (Карлсруэ, Кунстхалле), близкая картине «Блудный сын» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств) как по морализаторскому изображению трёх возрастов жизни человека, так и по своему стилю и тщательному исполнению.

Хемскерк Мартин ван (*Heemskerck Maarten van*) (наст. имя — *Мартен Якобс ван Вен, Marten Jacobsz van Veen*) (1498, Хемскерк, близ Харлема, — 1.10.1574, Харлем), нидерландский художник

» Учился у К. Виллемса в Харлеме, затем у Я. Лукаса в Делфте; в 1527—29 работал в мастерской Я. ван Скорела и испытал его влияние, к-рое проявилось, в частности, в парном портрете Питера Биккера Герритса и его жены Анны Кодде (1529, Амстердам, Государственный музей) в свободной трактовке объёмов и светотеневых контрастах. В 1532 Х. написал «Портрет отца» (Нью-Йорк, музей Метрополитен), картины «Иуда и Фамарь» (Потсдам, дворец Сан-Суси) и «Святой Лука, рисующий Богоматерь» (Харлем, музей Ф. Халса), в к-рых заимствовал у Скорела — несколько преувеличив — вкус к античным аксессуарам, неровным складкам, композиции и живописным деталям. В 1532—36 Х. жил в Италии, где делал зарисовки с антиков и работ Микеланджело, затем вернулся в Харлем. Его «романтическая» манера под влиянием Скорела и Микеланджело приобрела экспрессионистский характер.



Я.С. ван Хемессен. «Аллегория Природы и Искусства». 1557

Однако его портреты остаются достаточно спокойными («Портрет Питера Биккера Герритса» и «Портрет Анны Кодде за прялкой», 1529, Амстердам, Государственный музей; «Портрет Йоханнеса Колманнуса», 1538, там же; «Мужской портрет», ок. 1545, Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена; «Женщина с прялкой», Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса; «Семейный портрет», Кассель, музей). В своих исторических картинах Х. обостряет линии и выпуклости, о чём свидетельствует огромный триптих «Распятие», написанный в 1538—41 для церкви Святого Лаврентия в Алкмаре (Швеция, церковь в Линчёпинге). В 1540 Х. стал во главе *Гильдии Святого Луки*; в том же году он создал картину «Положение во гроб» (Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена). В 1542 он уехал из Харлема в Амстердам. «Голгофа» (1543, Гент, музей; повторение — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) представляет собой другой характерный пример его манеры — вздувшиеся мускулы Христа, композиция, наполненная возбуждёнными фигурами. В 1544 художник вернулся в Харлем; его стиль начал постепенно успокаиваться. Так, картины «Святой Лука, рисующий Мадонну» (Ренн, Музей изящных искусств) гораздо более сдержанна, чем ранняя композиция из Харлема; здесь художник жёстко и пе-

дантично стремится достичь достоинства Микеланджело (фигура Богоматери) и античности (набор греческо-римских скульптурных мотивов). В 1552 он написал вид «Античные арены» (Лилль, Музей изящных искусств), как бы археологические мечтания о Риме; к этой теме художник вновь обратился год спустя в своём «Автопортрете»



М. ван Хемскерк. «Портрет Питера Биккера Герритса». 1529



Хертервиг Л. «Лесное озеро», 1865

(Кембридж, музей Фицуильям), на фоне к-рого изображены развалины Колизея. В том же году он создал декорации в церкви Святого Бавона в Харлеме. В 1555—56 Х. исполнил серию из семи подготовительных рисунков для гравюры, изображающих «Историю Давида» (Париж, Лувр; гравированы Ф. Галле в Антверпене); эти рисунки характерны для манеры Х., чётко разграничивающего контуры фигур и использующего плотную штриховку. В 1559—60 художник создал трип-

жающих «Историю Давида» (Париж, Лувр; гравированы Ф. Галле в Антверпене); эти рисунки характерны для манеры Х., чётко разграничивающего контуры фигур и использующего плотную штриховку. В 1559—60 художник создал трип-

тих «Страсти Христовы» в окружении донаторов (Харлем, музей Ф. Халса), а также композиции «Се человек» (Роттердам, музей Бойманса—ван Бёнингена) и «Положение во гроб» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), в к-рой он вновь вернулся к формам, близким Скорелу. Его кисти также принадлежат «Эритрейская сивилла» (1564, Амстердам, Государственный музей), «Оплакивание Христа» (1566, Делфт, музей) и «Милосердный самаритянин» (1568, Харлем, музей Ф. Халса), в к-рой важное место занимает пейзаж. Последователь и продолжатель живописи Скорела, Х. был, как и сам Скорел и Ф. Флорис, одним из первых, кто ввёл в нидерландскую живопись приёмы итальянского искусства и, особенно, искусства Микеланджело. Его стиль граничит с маньеризмом. Вместе с Ф. Флорисом и М. де Восом он оказал влияние на современную ему гравюру.

Хёртервиг Ларс (Hertervig Lars) (16.2.1830, Хаттарваген, коммуна Туссвэр, губ. Рузаланн, — 6.1.1902, Ставангер), норвежский художник, мастер фантастического пейзажа

» В 1852 Х. начал учиться в Дюссельдорфской академии художеств, но через два года у него начали появляться явные признаки шизофрении, и он вынужден был оставить Академию и вернуться в Норвегию, в окрестности Ставангера. В дальнейшем он всю жизнь страдал от душевных болезней. Лечение на Средиземном море, к-рое Х. принял, не помогло, и в октябре 1856 он был принят в психиатрическую клинику Гаустад в Осло. Лечение также оказалось неудачным, и последние 30 лет своей жизни Х. жил практически в нищете, ему не хватало денег даже на холсты, так что он вынужден был работать с гуашью и акварелью. В нек-рых работах он даже наклеивал бумагу в несколько слоёв, имитируя холст. Художник умер в доме призрения. При жизни он был практически неизвестен. Первая большая выставка с участием его работ прошла в 1914. В Норвегии Х. называют «Lysets maler» — художник света. Его пейзажи изображают виды около Ставангера, с фьордами, скалами и соснами. Однако скалы и деревья в его пейзажах принимают фантастические очертания, особенно после 1860-х. Скалы и облака часто очень хорошо прорисованы, для пейзажей характерно голубое небо. В Ставангере сохранился дом художника, в его честь названы улица и площадь.



Хикс Э. «Миролубивое королевство с безмятежным леопардом», 1846



Я. ван Хёйсум. «Цветы и фрукты». Первая половина 18 века

Хёйсум Ян ван (*Huysum Jan van*) (15.4.1682, Амстердам, — 8.2.1749, там же), голландский художник

Учился у своего отца, известного художника Юстуса ван Хёйсума. Работал с 1704 в Амстердаме. Писал натюрморты с цветами и фруктами («Натюрморт с фруктами», Шверин, Художественный музей; парные картины «Цветы» и «Цветы и плоды», исполненные по заказу Р. Уолпола для замка Хоутон-Холл, Англия, обе — 1722, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Традиции цветочного натюрморта были продолжены Х. почти до середины 18 в., в то время как все другие жанры голландской живописи пришли в упадок. Черты этого упадка отразились и в его творчестве. Произведения художника отличаются пышностью и вместе с тем тщательностью исполнения деталей. Объединяя в своих роскошных букетах, занимающих всю плоскость холста, растения, цветущие в разное время года, населяя их множеством не сразу различимых, ползающих, порхающих живых существ, точно, словно под микроскопом, передавая капельки воды, цветочную пыльцу, самые тонкие жилки на крылышках насекомых, художник достигает впечатления холодной и несколько искусственной виртуозности. Цветочные натюрморты Х., предназначенные для украшения самых дорогих помещений, рассчитаны на внешний эффект. Мастер нашёл новый, поразивший его современников приём: он отказался от традиционного тёмного фона, что потребовало иного, более светлого сочетания красок. Символика изображения цветов как идеи бренности (*ванитас*) отходит

здесь на второй план перед главной декоративной задачей. Произведения Х., самого дорогостоящего живописца среди современников, пользовались огромным успехом, породили многочисленных подражателей вплоть до 19 в.

Хикс Эдвард (*Hicks Edward*) (4.4.1780, Эттлборо, ныне Лэнгхорн, шт. Пенсильвания, — 23.8.1849, Ньютаун, шт. Пенсильвания), американский художник, представитель наивного искусства

Из богатой семьи. Родители были приверженцами англиканства. Х. было 18 месяцев, когда скончалась мать и его взяла на воспитание Мэтрон Элизабет Твининг, близкая подруга матери. Она же познакомила его с религиозными взглядами квакеров, оказавшими огромное влияние на всю его жизнь. В возрасте 13 лет был отдан в ученики к каретным мастерам, занимался росписью карет в Милфорде. В 1812 конгрегация квакеров записала Х. в министры (духовное лицо у квакеров). В

1813 приехал в Филадельфию в качестве проповедника. Известен своими наивными изображениями ферм и ландшафтов Пенсильвании и Нью-Йорка и в особенности множеством вариантов (около 25 существующих) картины «Миротлюбивое королевство» (ок. 1834). Из пропагандистских соображений вводил в свои произведения аллюзии на библейские тексты. В ранних работах, изображая животных, Х. пользовался европейскими гравюрами. Картины художника, включающие портреты животных, пейзажи, — убедительны, имеют огромное обаяние. Х. почти всегда изображает сцены на открытом воздухе, в к-рых источником света является солнце или небо. Для понимания смысла картины зритель должен обратить внимание на жесты людей и животных. Произведения: «Посадки Колумбус» (1837); «Портрет ребёнка» (1840); «Договор Пенна с индейцами» (1840—44); «Ноев ковчег» (1846); «Договор Пенна» (1847); «Могила У. Пенна» (1847—48); «Вашингтон в Делавэре» (1849) и др.



Хиллестрём П. «Служанка у прялки». 1798

Хиллестрём Пер (*Hilleström Pehr*) (18.11.1732, Веддэ, — 13.8.1816, Стокгольм), шведский художник

» Учился в Академии рисунка в Стокгольме. В 1757 переехал в Париж, где занимался в мастерской Ф. Буше; испытал влияние Ж.-Б.-С. Шардена. С 1758 жил в Стокгольме; с 1776 — член Академии художеств; с 1810 — директор. Специализировался в жанре бытовой живописи. В картинах Х., всегда очень сдержанных по колористи-

ческой гамме, детально переданы среда и реакция персонажей, оценка художника не лишена назидательности и сентиментального оттенка («Разбитая посуда», 1781; «Материнское наставление», 1799, обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Мальчик, порезавший палец, и девочка, делающая ему перевязку», Стокгольм, частное собрание; «Сцена в кабинете», Копенгаген, частное собрание). В свите короля Густава III Х. побывал на Фалунских медных рудниках, создав затем серию полотен о посещении шведским монархом и его свитой шахт. Сцены переданы в торжественном освещении, акцентирована парадная сторона сюжетов. Таково полотно «Ковка металла» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), в к-ром повествуется о производстве металла на рудниках. Х. проявил себя в нём незаурядным мастером-колористом.

Хиллиард Николас (*Hilliard Nicholas*) (ок. 1547, Эксетер, — 7.1.1619, Лондон), английский художник-миниатюрист

» В 1562 работал подмастерьем у Р. Брендона, королевского ювелира, а около 1572 — в качестве миниатюриста при дворе королевы Елизаветы I, покровительствуемый её фаворитом, графом Лестерским. В 1576—79 посетил Францию, где состоял на службе у герцога Алансонского, но вскоре вернулся в Англию, ко двору Елизаветы I и её преемника Якова I. Расточительный по натуре, в старости Х. был обременён многочисленными долгами. Начиная с первой миниатюры с изображением королевы (1572, Лондон, Национальная портретная галерея) и до самой смерти стиль Х., расцвет к-рого пришёлся на период 1570—90, не претерпел практически никаких изменений. Красочный, двухмерный, линейный, он отталкивался от поздних миниатюр Г. Гольбейна Младшего и приближался к нежной интимности карандашных портретов Ф. Клуз. Свой «Трактат об искусстве миниатюры» (ок. 1600—01) Х. украсил изображениями королевы. Королева решила, что другие художники пользуются тенями лишь для того, чтобы «усилить линии», и логически «предпочла по этой причине позировать в открытой аллее прекрасного сада, где не было ни деревьев, ни теней». Среди главных произведений Х. следует упомянуть его «Автопортрет» (1577), портрет его жены Элис (1578, Лондон, музей Виктории и Альберта), портрет сэра Уолтера Роли (ок. 1585, Лондон, Нацио-

нальная портретная галерея), «Юноша среди розовых кустов» (ок. 1590, Лондон, музей Виктории и Альберта), портрет графа Камберлендского (ок. 1590, Гринвич, Морской музей), портрет королевы Елизаветы I (ок. 1600, Лондон, музей Виктории и Альберта), портрет принца Уэльского, будущего короля Карла I (1614, замок Бельвюар, собрание герцога Рутландского). Х. также исполнил большие портреты; ему приписываются, в частности, два портрета Елизаветы I (ок. 1570—75, Ливерпуль, Художественная галерея Уокера; Лондон, Национальная портретная галерея). В своём трактате об искусстве миниатюры (опубликованном лишь в 1911—12) он предлагал эстетические положения, заимствованные из «Трактата об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» Дж.П. Ломаццо (1584), частично переведённого Р. Хейдоком в 1598. Миниатюры Х. составляют суть искусства елизаветинской эпохи, их влияние распространилось на целое поколение художников.

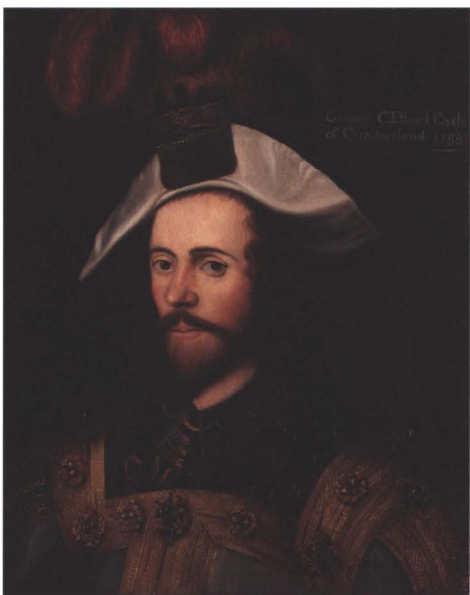
Хитрүк Фёдор Савельевич [р. 18.4(1.5).1917, Тверь], российский художник-аниматор и кинорежиссёр

» Народный артист СССР (1987). В 1936 окончил Художественный техникум Объединённого государственного издательства, в 1938 — Институт повышения квалификации художников-графиков. С 1938 работал на киностудии «Союзмультфильм» художником-мультипликатором, с 1962 — режиссёром. В 1938—62 участвовал в работе над более чем 200 фильмами. Дебютная режиссёрская работа — «История одного преступления» (1962). Сегодня этот фильм считается началом нового стиля в советской мультипликации, отличного от её канона 1950—60-х, похожего на диснеевский. В числе последующих фильмов: «Каникулы Бонифация» (1965), «Фильм, фильм, фильм» (1968), «Винни-Пух» (1969), «Винни-Пух идёт в гости» (1971), «Винни-Пух и день забот» (1972), «Остров» (1973; Гран-при на международных кинофестивалях в Кракове и Канне (1973), «Икар и мудрецы» (1976), «Олимпиадики» (1982), «Лев и Бык» (1983). Один из организаторов и руководителей анимационной мастерской при Высших сценарных и режиссёрских курсах и школы-студии «Шарм». Государственная премия СССР (1976, 1982).

Хлудов Николай Гаврилович [25.11(7.12).1850, Орловская



Хиллиард Н. «Портрет Елизаветы I». 1575—1576



Хиллиард Н. «Портрет Джорджа Клиффорда, 3-го графа Камберлендского». 1588

губ., – 23.4.1935, Алма-Ата, ныне Алматы, Казахстан], российский художник

» Основоположник казахской профессиональной школы живописи. В 1872–74 учился в Одесской рисовальной школе, позже — в частных художественных мастерских С.-Петербурга. С 1877 жил в Верном (ныне Алматы). Работал чертёжником, позже — межевником Семиреченского областного правления. В качестве топографа и художника в 1886 участвовал в экспедиции И.В. Игнатьева и А.Н. Краснова по исследованию горной группы Хан-Тенгри, в 1887 — в экспедиции И.В. Мушкетова по изучению причин землетрясения в Верном. Член Туркестанского кружка любителей археологии; выступил учредителем Семиреченского отделения Русского географического общества. Автор пейзажей, портретов и многочисленных картин на сюжеты из жизни казахов («Застигнутые бурей», 1896; «Мальчик на быке», 1907; «Доенные кобылы», 1908; «Гонец», 1916; и др.).

Хмельницький *Александр* *Анато́льевич* (2.8.1924, Харьков, — 1998), *украинский художник*

» Народный художник Украины (1984). В 1953 окончил Харьковский художественный институт. С 1978 — профессор Харьковского художественно-промышленного института. Основные работы: картины «Навеки вместе» (1953), «Победа» (1961), «Во имя жизни» (1967), «Ночные поезда» (1980), «Войной опалённые» (1985), триптих «Противостояние» (1988), «Одиночество» (1989), керамическое панно в Харьковском театре оперы и балета (1986—88, в соавторстве) и др.

Хоббёма Мейндерт (Hobbema Meindert) (31.10.1638, Амстердам, — 7.12.1709, там же), голландский художник

» Учился в Амстердаме у Я.И. ван Рёйсдала в 1657—60. О жизни Х. известно очень мало. В конце 1660-х работал дегустатором вин и масел. Вероятно, постоянно жил в Амстердаме. Возможно также, что Х. работал в Гелдре или Оверейссе или же близ Дюссельдорфа. Пейзажи художника, без сомнения, изображают не какую-либо определённую местность, а некие пейзажные мотивы, настоящие сюжеты на темы природы, навеянные предшествовавшими композициями Рёйсдала, влияние к-рого сказывалось в творчестве Х. вплоть до 1664. Самая ранняя из его известных работ

датируется 1658 и изображает «Речной пейзаж» (Детройт, Институт искусств) — излюбленную тему его молодости. «Пейзажи», исполненные в 1659 (Гренобль, Музей изящных искусств; Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), а также лесные пейзажи («Дом в лесу», Лондон, Национальная галерея; «Ферма на опушке леса», 1662, Мюнхен, Старая пинакотекa) отражают композиционные приёмы

Рейсдала. С высочайшей точностью Х. изображал листву («Лесной пейзаж в Харлеме», 1663, Брюссель, Королевский музей изящных искусств; «Лес», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Деревня в лесу», 1665, Нью-Йорк, собрание Фрик). Вид «Шлюза в Харлеме» (Лондон, Национальная галерея) представляет собой один из редких городских пейзажей, исполненных художником в 1662. В своих зре-



Хитрук Ф.С. Фрагмент мультфильма «Остров». 1973



Хоббема М. «Пруд в лесу». 1660



Хоббема М. «Водяная мельница». 1665

лых работах Х. отошёл от манеры Рёйсдала: его кропотливый реализм и точное следование мотиву противостоят обобщающему взгляду последнего. Натурализм и внутренняя поэтичность природы проявились с особой силой в таких картинах, как «Пейзаж, освещённый солнцем» (Роттердам, музей Бойманса — ван Бёнингена), «Домик на берегу реки» (Амстердам, Государственный музей), «Вид Девентера» (Гаага, Маурицхёйс), «Дорога в лесу» (Лондон, Национальная галерея). Эти пейзажи, как и рисунки (Амс-

тердам, Государственный музей; Харлем, музей Тейлера; Париж, Пти Пале), выполнены, вероятно, до 1669. В своём творчестве Х. постоянно возвращался к теме «Водяная мельница» (шесть вариантов, почти идентичных, находятся в Государственном музее в Амстердаме, Королевском музее изящных искусств в Брюсселе, Художественном институте в Чикаго, собрании Уоллес в Лондоне). Один и тот же мотив появляется как в вертикальных, так и в горизонтальных композициях, а изобилие деталей делает эти пейзажи как бы застывшими. Вместе с тем художник, стремясь добиться совершенства, нередко поддавался соблазну шаблона, что лишний раз доказывает его слабость к вариациям на одну тему. Иногда гармоничность его пейзажей нарушается резкими лучами света — так, Х. пытался найти секрет великолепных световых эффектов Рёйсдала. Он оттенял свой зелёный, голубой и коричневый колорит красноватыми отблесками кирпичной крыши — характерной деталью его работ. Нередко художник сводил свою палитру к монохромным тонам («Мельницы», Париж, Пти Пале; «Дубы у водоёма», Мюнхен, Старая пинакотекa) и виртуозно использовал игру световых рефлексов. Последние работы художника, безупречные по исполнению и натуралистичные по характеру, исполненные после 1669 («Руины замка Бредероде», 1671, Лондон, Национальная галерея; «Аллея в Мидделхарнсе», 1689, там же), считаются шедевра-

ми голландского пейзажного жанра: им подражали английские живописцы сельских сцен даже в самом выборе сюжетов. В период развития *барбизонской школы* Х. был заново открыт во Франции (1830 — 60-е).

166 **Хогарт Уильям** (*Hogarth William*) (10.11.1697, Лондон, — 26.10.1764, там же), английский художник

» Учился у гравёра по серебру Э. Геймбла. В 1720 зарабатывал на жизнь вывесками и надписями для торговых лавок. В это же время начал делать карикатуры на события театральной жизни и в 1724 опубликовал гравюру «Маскарады и оперы», направленную против фривольности театральных нравов эпохи. В 1728 исполнил картину «Сцена из „Оперы нищих“ Джона Гея» (несколько вариантов — частные собрания и галерея Тейт, Лондон). С 1720 Х. создавал иллюстрации к литературным произведениям («Потерянный рай» Дж. Мильтона, 1724; «Гудибрас» С. Батлера, 1727). В 1729 художник исполнил большой портрет «Генрих VIII и Анна Болейн» (не сохранился) для садов Воксхолла — его первая попытка большого исторического полотна. В 1729—33 Х. много работал как портретист в основном по заказам аристократии. В этот период играл большую роль в создании жанра «сцен собеседования» («Брак Стефена Бекингема и Марии Кокс», 1729, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Семейство Вулстон», 1730, Лестер, Художественная галерея; «Семейство Фаунтин», Филадельфия, Музей искусства; «Ассамблея в Уонстед Хаус», 1730, там же; «Сцена из „Индийского императора“», 1731, частное собра-



Хогарт У. «Автопортрет с собакой». 1745



Хогарт У. «Девушка с креветками». Около 1740—1745



Хогарт У. «Брак Стефена Бекингема и Марии Кокс». 1729

ние). В начале 1730-х исполнил и два своих первых сатирических цикла: «Карьера проститутки» (6 картин, 1732; не сохранились) и «Карьера мота» (8 картин, 1735, Лондон, Музей сэра Джона Соуна). Эти две серии привнесли в английское искусство совершенно новые черты, по своему характеру независимые от голландских и французских жанров. После ещё одной серии («День в Лондоне», 4 картины, 1737, частное собрание), Х. исполнил большой портрет «Капитан Т. Корем» (1740, Лондон, госпиталь Фаундлинг), обозначивший собой новый этап в истории английского портрета, — это уже не официальный портрет короля или дворянина, а портрет буржуа со всеми атрибутами его процветания. Среди других портретов Х. можно назвать «Портрет детей Грэм» (1742, Лондон, галерея Тейт), «Портрет Мери Эдвардс» (1742, Нью-Йорк, собрание Фрик), «Портрет Бенджамина Хоудли» (1743, Лондон, галерея Тейт), «Портрет миссис Солтер» (1744, там же), «Автопортрет с собакой» (1745, там же), «Портрет слуг» (там же), «Портрет Гаррика с супругой» (1757, Виндзорский замок). В 1745 Х. закончил серию «Модный брак», посвящённую вышнему свету (6 картин, Лондон, На-

циональная галерея). В 1748 он создал композицию «Ворота Кале» (Лондон, галерея Тейт) и серию гравюр «Усердие и леность», самое поучительное и морализованное из всех произведений художника. В 1753 издал свой теоретический трактат «Анализ красоты», в котором исследовал «линию красоты». В 1754 художник завершил серию «Выборы» (4 картины, Лондон, Музей сэра Джона Соуна; гравированы в 1755–58), а в 1756 — триптих «Вознесение» для церкви Сент-Мери Редклифф в Бристолье (ныне — Бристоль, Городская галерея). Последним произведением исторического жанра стала картина «Сигизмунда» (1760, Лондон, галерея Тейт), в своё время считавшаяся неудачной. Формально творчество Х. принадлежит эпохе рококо, по своей деликатной и непосредственной манере он был близок французским художникам того времени. Гравюры Х. сыграли важную роль в развитии английского и европейского искусства в целом.

Хогстратен, Хоогстратен Самюэл Диркс ван (Hoogstraten Samuel Dirksz van) (2.8.1627, Дордрехт, — 19.10.1678, там же), голландский художник и теоретик искусства



С.Д. ван Хогстратен. «Портрет живописца Матейса ван ден Броука». 1670

► Первые уроки живописи получил у отца. В 1642 стал учеником Х. ван Р. Рембрандта. Под руководством учителя писал библейские и жанровые сцены, портреты и натюрморты

в рембрандтовском стиле; ряд работ Х. близок к манере П. де Хоха и Г. Метсю; на более поздних сказалась манера Я. ван Баана. В одно время с Х. в мастерской Рембрандта учился и К. Фабрициус, благодаря общению с к-рым он увлёкся перспективой и эффектами обмана зрения. В этой области художник впоследствии и прославился. Широкую известность приобрела его «перспективная коробочка», внутри к-рой можно через смотровое отверстие увидеть миниатюрное изображение интерьера типичного голландского дома (ок. 1655–60). И традиционные живописные произведения Х., например «Вид вдоль коридора», часто построены на эффектах, создаваемых перспективой. Вскоре художник стал мастером и начал самостоятельную творческую деятельность как портретист. В 1651 он отправился в путешествие по Европе, посетил Вену и Рим, познакомился с искусством Возрождения. В Риме Х. под прозвищем «Батавьер» вступил в своего рода клуб фламандских и голландских художников «Шильдерсбент». По возвращении на родину в 1656 художник был назначен директором монетного двора. Прожив несколько лет в Гааге, Х. в 1673 окончательно осел в Дордрехте. При жизни он получил признание как живописец, график, гравёр, писатель, поэт и учёный. Диапазон жанров, в к-рых проявил се-



С.Д. ван Хогстратен. «Заболевшая женщина». 1660-е

бя Х., чрезвычайно широк: портреты, пейзажи, жанровые и исторические сцены, анималистические произведения, натюрморты. В разные периоды творчества художник подражал разным стилям. В русле портрета творчество Х. развивалось приблизительно до 1653, когда появился его знаменитый «Еврей, выглядывающий из окна» — полотно, выписанное настолько скрупулёзно, что изображение кажется предметным. «Вид внутреннего двора в венском Гофбурге» — свидетельство его мастерства в изображении архитектуры (причём художник, увлекавшийся техническими новшествами, такими, как камера-обскура и телескоп, применял их в своей работе), а «Дама, читающая письмо во время прогулки во дворе» — образец в духе П. де Хоха. Одно из поздних произведений Х., датированное 1670, — «Портрет живописца Матейса ван ден Броука». После себя Х. оставил немного картин, что скорее всего объясняется его разносторонностью и многогранностью

интересов. Из его учеников известность получили А. де Гельдер и А. Хоубракен.

Ходасевич-Дидерихс Валентина Михайловна (1894, Москва, — 1970, там же), российская художница

» Племянница поэта В.Ф. Ходасевича. Во второй половине 1900-х училась в студии Ф.И. Рерберга (Москва), в 1910–11 — в студии Г. Эссига (Мюнхен), в 1911–12 — в Париже у К. ван Донгена. В 1912 вместе с В.А. и Л.А. Веснины, А.А. Моргуновым и др. работала в мастерской В.Е. Татлина в Москве. В 1913 переехала в С.-Петербург. Участвовала в выставках (выставляла гл. обр. портреты). С 1916 дружила с писателем М. Горьким; оформила ряд его книг. Принимала участие в создании интерьера «Кафе поэтов» в Петрограде (1917) и кафе «Питтореск» в Москве (1918). С 1918 до конца 1950-х работала также как театральная ху-



Ходасевич-Дидерихс В.М. Эскиз костюма австрийского наместника Геслера к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль». Первая половина 20 века



Ходлер Ф. «Ночь». 1890

дожник в театрах Петрограда (Ленинграда) и Москвы. В начале 1920-х выехала за границу, однако вскоре вернулась в Россию. Оформляла массовые мероприятия (в т. ч. революционные юбилеи и слёты пионеров), работала в журнале «СССР на стройке». С 1953 жила в Москве. Автор воспоминаний «Портреты словами».

Ходжа Абд ас-Самад (в др. транскрипции — *Ходжа Абд-ус-Самад*) (годы рождения и смерти неизвестны), персидский художник 16 в., один из основателей могольской школы живописи в Индии

» Родом из Шираза. Рано обратил на себя внимание способностями к живописи и каллиграфии. В Тебризе встретился с «великим моголом» Хумаюном, к-рый предложил ему работать при его дворе. Не приняв предложения сразу, в 1548 Х. А. ас-С. появился в Кабуле, временной столице Империи Моголов. Поступив на службу к Хумаюну, учил правителя и его сына Акбара искусству живописи. Х. А. ас-С. стал одним из первых художников в дворцовой художественной мастерской, со временем развившейся в самостоятельную школу; тем не менее в большинстве работ художник следовал традиционному персидскому стилю. Вместе с *Мир Сеид Али* он руководил созданием около 1400 иллюстраций к роману «Хамзанама» (История Амира Хамзы, дяди пророка Мухаммеда). В 1576 Х. А. ас-С. был назначен главой монетного двора в Фатехпур-Сикри, в 1584 — деваном (главным сборщиком податей) Мултана. За мастерство в живописи художнику было присвоено почётное прозвание Ширин-Калам («сладостная кисть»).

Ходлер Фердинанд (*Hodler Ferdinand*) (14.3.1853, Берн, — 19.5.1918, Женева), швейцарский художник

» Учился в мастерской отчима, художника-декоратора Г. Шюпбаха. В 1867—68 занимался у Ф. Зоммер-Колье в Туне. В 1870 уехал из Туна в селения Шеффесбург и Лангеталь, где писал пейзажи. С 1871 учился в Женеве в Художественной школе у Б. Менна, ученика Ж.Б.К. Коро. Затем покинул Женеву и переехал в Лангеталь. С середины 1870-х начал выставляться. В 1879 посетил Испанию, впоследствии постоянно жил в Женеве. Принимал участие в 1890-х в выставках «Берлинского Сецессиона», а также парижском салоне символистов «Роза и крест». Писал пейзажи, портреты, картины аллегорического и символического содержания, сцены из швейцарской народной жизни. В колорите ранних работ Х. на современные бытовые темы ещё сильно влияние традиции («Часовщики в Мадриде», 1879, Люцерн, Художественный музей; «Молитва в Кантоне Берн», 1881, Берн, Художественный музей). Чётко очерченный тёмный контур фигур на реалистических «портретах-типах» свидетельствует о влиянии живописи Г. Гольбейна Младшего («Школьник», 1875, Базель, Художественный музей; «Философствующий рабочий», 1884, Женева, Музей искусства и истории; «Утомлённые жизнью», 1887, Винтертур, Собрание О. Рейнхарта). Изображая модели, как правило, в интерьере, Х. приближает портретный жанр к бытовым сценам («Сапожник Ф. Нуком», 1878, там же; «Мать и дитя», 1888, Нюрн-

берг, Германский национальный музей). В середине 1880-х художник резко отошёл от современных тем и обратился к символическим и аллегорическим сюжетам. Резко изменилась и его живописная манера: основное внимание теперь уделялось цвету и декоративно-плоскостному построению композиции («Ночь», 1890; «Эвритмия», 1895; «День», 1899, все — Берн, Художественный музей; «Весна», 1901, Хаген, Музей К.Э. Остхауза; «Истина», 1903, Цюрих, Кунстхалле). В это время Х. выдвинул теорию параллелизма, по к-рой ритмические повторения контура в виде почти параллельных линий приводят к идеальной гармонии в изображении формы. В 1900—10-х Х. создал целый ряд пейзажей с видами заснеженных альпийских вершин, живописных окрестностей швейцарских озёр и бурных потоков горных рек («Эйгре, Менх и Юнгфрау при лунном освещении», 1908, Женева, галерея Мооса; «Дубы в Штокгорне в Бернском кантоне», Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Юнгфрау», 1911, Винтертур, Собрание О. Рейнхарта; «Вид на Монблан с Женевского озера», 1918, Женева, Музей искусства и истории). Мощная динамика цвета и выразительный энергичный мазок, используемый при этом художником, предвосхитили появление экспрессионизма. Исследования Х. в области оптического смешения цветов и изменения цвета под воздействием света, а также новые приёмы плоскостного письма нашли выражение в серии портретов современников, в основе к-рых лежали большие цветковые плоскости, очерченные тёмным выразительным контуром («Профессор Г. Сали»,

1904, Берн, частное собрание; «Е. Шмидт-Мюллер», 1915, Золотурн, частное собрание; «А. Лашеналь», 1916, Женева, Музей искусства и истории).

Ходовецкий Даниэль Николаус (*Chodowiecki Daniel Nikolaus*) (16.10.1726, Данциг, ныне Гданьск, Польша, — 7.2.1801, Берлин), немецкий художник польского происхождения

» С 1743 жил в Берлине. Учился гл. обр. самостоятельно. В молодости расписывал табакерки и создавал небольшие живописные композиции, выработав свой характерный миниатюрный стиль. В 1756 занялся гравюрой; много копировал произведения известных мастеров. С 1790 — вице-директор, с 1797 — директор Академии художеств в Берлине. Наиболее известные произведения Х. — жанровые сценки. В числе работ: «Автопортрет с семьёй» (1771), цикл «Поездка в Данциг» (1773), «Домашний урок» (1775), серия «Примеры естественности и притворства» (1779–80). Работал также как книжный график; оформлял и иллюстрировал «Генеалогический календарь» (1768–1801), различные литературные альманахи, произведения М. Сервантеса, У. Шекспира, Л. Стерна, Ж.Ж. Руссо, Ф. Шиллера, научные труды И.К. Лафатера, И.Г. Песталоцци и др.

Хокни Дэвид (*Hockney David*) (р. 9.7.1937, Бредфорд, графство Йоркшир), английский художник

» После учёбы в художественном колледже в Бредфорде работал в лондонском Королевском художе-



Ходовецкий Д.Н. «Лежащая в комнате». 1759

ственным колледже, где познакомился с Дж. Джонсом и Р.Б. Кутаем — лидерами английского

поп-арта. В 1961 за свою гравюру Х. получил премию Гиннеса и в том же году отправился в Нью-Йорк. В 1962 посетил Берлин, а затем путешествовал по Египту, где создал серию иллюстраций для газеты «Санди таймс». С 1963 преподавал в университетах штатов Айова, Колорадо и Калифорния. В 1970 в лондонской галерее Уайтчепел открылась ретроспективная выставка работ художника. Х. считается одним из самых последовательных английских художников-фигуративистов. Его картины, и особенно гравюры и рисунки, во многом автобиографичны. Ранний стиль Х. — искусственно неловок и наивен, а позже — упрощённо реалистичен (жёсткие контуры). Натюрморты и пейзажи Х. рассказывают о событиях его жизни в Лондоне и Лос-Анджелесе. Художник помещает своих героев в театрализованное окружение и смотрит на этот воображаемый мир отрешённо и с юмором («Первый брак», 1962; «Портрет Осей Кларк и Селии Бертвелл»,



Хокни Д. «Обширный интерьер». 1988

1970—71, Лондон, галерея Тейт). Особенно вдохновила художника тема калифорнийского бассейна («Ник Уайльдер», 1966; «Большой всплеск» — так называется и фильм о жизни и творчестве Х., созданный в 1970 Дж. Хейзенем). Его многочисленные рисунки включают в себя портреты («Питер Шлезингер»; 1967, Манчестерский университет, галерея Уитворт; «Генри Гельдзалер», 1973; «Селия, сюита», 1972—73). В течение последних более чем 10 лет многие работы художника были связаны с театром. Его театральным декорациям и костюмам была посвящена выставка, проходившая в 1983 в центре Уолкера в Миннеаполисе. Также с начала 1980-х Х. широко использовал фотографию «Polaroid», впервые появившуюся в его творчестве ещё в 1964, — он соединял многочисленные фотографии фрагментов интерьера или пейзажа



Хокусай Кацусика. «Большая волна в Канаве». Из серии «36 видов горы Фудзи». 1829—1832



Холлоши Ш. «Очистка кукурузы». 1885

в новые композиции, в к-рых как бы реконструировал реальность, но уже лишённую единой точки зрения.

Хокусай Кацусика (21.10.1760, Эдо, ныне Токио, — 10.5.1849, там же), японский художник

► Был подмастерьем у резчика гравюр по дереву Накаяма Тэцусон, затем учился у Кацукава Сюнсё, работавшего в жанре *укиё-э*. Этот жанр возник в 17 в., его предметом было изображение сцен повседневной жизни. Х. работал под разными именами, подражал многим стилям и около 1800 принял то имя, под к-рым широко известен в настоящее время. Он выработал собственный индивидуальный стиль, оживил пришедшую в упадок традицию *укиё-э*, обогатив её изображениями пейзажей. Живой и разнообразный стиль Х. отличается простотой и монументальностью. Мастер обладал прекрасным умением передавать движение. Всего он создал ок. 30 тыс. гравюр и рисунков и более 500 иллюстраций. Среди его лучших произведений — серии ксило-гравюр: «36 видов горы Фудзи» (1826—33), «Знаменитые мосты» (1827—30), «Путешествие по водопадам страны» (1827—33), «Поэты Китая и Японии» (1830). Энергия и юмор жанровых произведений, тонкость пейзажей сделали Х. одним из самых известных японских художников в Европе. Его творчество оказало значительное влияние на европейское искусство конца 19 — начала 20 в.

Холлоши Шимон (Hollósy Simon) (2.2.1857, Марапарошгизет,

ныне Сигет, Румыния, — 8.5.1918, Течё, ныне Тячев Закарпатской обл. Украины), венгерский художник

» В 1878—82 учился в Академии художеств в Мюнхене; с 1886 руководил Художественной школой, открытой им при академии. В рисунке школы Х. особая роль принадлежала линии, выражающей движение некоей зрительно-осознательной точки, всесторонне исследующей предмет как часть целостного пространства. В числе учеников Х. — О.Э. Браз, Н.А. Удальцова, В.А. Фаворский. В 1896 организовал колонию художников в Надьбанье (ныне Бая-Маре, Румыния). Сочетал национальные художественные традиции с приёмами западноевропейской пленэрной живописи («Очистка кукурузы», 1885; эскизы к картине «Марш Ракоци», 1890—1910-е; иллюстрации к произведениям Ш. Петёфи).

Холст, льняное, конопляное или хлопчатобумажное полотно, используемое после соответствующей обработки в качестве основы для живописи

» В широком смысле слова термином «Х.» обозначают любое полотно, натянутое на подрамник и служащее основой для живописи. До 19 в. Х. изготавливался из конопляной, льняной, шёлковой тканей. Позже появились новые текстильные волокна: хлопок, джут (особенно любимый немецкими экспрессионистами), кокос, синтетические волокна, бумажные ткани, стекловолокно и др. Прежде, чем использоваться в качестве основы, Х. имел в живописи различное при-

менение. Так, в Египте, в сочетании с папирусными листьями, он предназначался для оборачивания мумий. В Средние века, пропитанный маслом, он использовался для укрепления стыков в деревянных панно (на лицевой и оборотной стороне). Первые случаи его применения в качестве самостоятельной основы восходят приблизительно к 15 в. Эти первые Х., имевшие тонкую структуру, покрывались тонким же красочным слоем. Они известны под названием «tela gensa» (картины А. Мантеньи, Х. ван дер Гуса, А. Дюрера). Природа ткани варьировалась в зависимости от эпохи, школы и плотности плетения. Появление в 16 в. крестообразно переплетённых и узорчатых тканей, к-рые придавали Х. шероховатую структуру, повлияло и на характер картинной плоскости (на таких Х. можно было работать в пастозной манере: венецианские художники, Х. ван Р. Рембрандт). В 17 в. Х. ткали со слабым натяжением. Во Франции в это же время использовали простые и достаточно грубые по фактуре Х. (такими Х., напр., пользовался Н. Пуссен). В 18 в. появились Х., вытканые машинным способом, и первые Х., целиком изготовленные на мануфактурах. Самыми прочными являются те Х., нити к-рых тесно прилегают друг к другу и имеют одинаковое качество и толщину. Само плетение, важное для внешнего вида картины (напр., шеврон), играет незначительную роль для сохранности полотна.

Холуйская миниатюра, русский народный художественный промысел миниатюрной живописи темперой на лаковых изделиях



Холуйская миниатюра. «Морозко»

» Холуй — посёлок в Ивановской области, центр миниатюрной живописи по лаку. С 16 в. известны иконы Холуя, чаще всего дешёвые, написанные наскорю. К живописи на изделиях из папье-маше мастера Холуя обратились по примеру Палеха и Мстёры (см. Палехская миниатюра, Мстёрская миниатюра). Зачинатели искусства Х. м. — С.А. Мокин, К.В. Костерин, В.Д. Пузанов-Молев. В 1934 образовалась Холуйская художественная артель. Тяготение к конкретности в трактовке образа и изобразительной формы сочетается в Х. м. с декоративностью, основанной на цветовых контрастах и полутонах, с орнаментальностью композиции. В 1960—70-х (мастера В.А. Белов, Б.И. Киселёв, Н.И. Бабурич, Н.Н. Денисов) в Х. м. преобладают как исторические, былинные, сказочные, так и современные темы. В Холуе есть художественная школа.

Хольбейн Ханс Младший, см. Гольбейн Ханс Младший

Хольбейн Ханс Старший, см. Гольбейн Ханс Старший

Хомер, Гомер Уинслоу (Homer Winslow) (24.2.1836, Бостон, — 29.9.1910, Праутс-Нек, шт. Мэн), американский художник

» В 1855 работал подмастерьем-литографом в мастерской Дж. Баффорда (Бостон), где копировал рисунки известных художников. Вскоре начал печатать оригинальные композиции, к-рые публиковались в различных периодических изданиях. С 1859 жил в Нью-Йорке. В годы Гражданской войны в США 1861—65 — военный изкорреспондент еженедельника «Хар-



Хомер У. «Сигнал бедствия». 1890

перс уикли»; преимущественное внимание уделял не батальным сценам, а солдатскому быту. С 1862 занимался живописью; с 1873 работал также в технике акварели. Психологически-бытовой по характеру и пацифистской по настроению явилась первая значительная картина Х. «Пленные с фронта» (1866). Большинство работ художника посвящено жизни простых американцев — фермеров, моряков, охотников («Обеденный час», 1873; «Линия жизни», 1884; «Гольфстрим», 1899; и др.). Живописные работы Х. оказали значительное влияние на развитие американской живописи конца 19 в.; в настоящее время более известны его акварели.

Хондекютер Мельхиор де (*Hondecoeter Melchior de*) (ок. 1636, Утрехт, — 3.4.1695, Амстердам), голландский художник-анималист

» С 1659 работал в Гааге, с 1663 в Амстердаме, испытал влияние мастеров фламандского натюрморта 17 в. Один из ведущих представителей голландского анималистическо-



М. де Хондекютер. «Птицы в парке». 1686



Г. ван Хонтхорст. «Весёлый скрипач». 1623

го жанра, Х., получивший у современников прозвище «Птичий Рафаэль», прославился своими «птичьими дворами» — крупноформатными картинами, изображавшими в мирном соседстве или в соперничестве всевозможные виды домашних, диких или экзотически-декоративных пернатых («Птицы в парке», «Домашние птицы», обе — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Лучшие произведения Х., часто имеющие аллегорически-морализирующий подтекст, отличаются барочной прихотливостью композиционных решений, нарядной декоративностью колорита. Писал также натюрморты с битой дичью («Охотничьи трофеи», 1682, там же).

Хонтхорст Геррит ван (*Honthorst Gerrit van*) (прозв. — *Gerrardo della Homme*; *Gherardo della Notte*) (4.11.1590, Утрехт, — 17.4.1656, там же), голландский художник

» Работал в стиле барокко. Учился у А. Блумарта. С 1610 жил в Риме. Испытал влияние М. да Караваджо; один из крупнейших представителей караваджизма. В Риме писал гл. обр. ночные сцены, в к-рых экспериментировал с освещением («Поклонение пастухов», 1620; и др.). По возвращении в Утрехт в 1622 обратился к бытовому жанру («Зубной врач», 1622; парные «Весельчак» и «Музыкантша», 1624; и др.), с 1625 писал преимущественно мифологические сцены.

В этот период тяготел к менее контрастным цветовым гаммам. В 1628 работал при дворе английского короля Карла I («Аполлон и Диана» и др.). В 1637–52 — придворный живописец статхаудера в Гааге. В эти годы создал ряд больших картин-панно для украшения дворцовых интерьеров (живописное убранство Оранского зала дворца Хейстенбосх в Гааге, 1649; и др.), а также эффектных придворных портретов («Принц Фридрих Генрих Оранский и Амалия ван Сольмс», 1637–38; и др.).

Хоох Питер де, см. *Хох* Питер де

Хоппер Эдвард (*Hopper Edward*) (22.7.1882, *Найак*, шт. Нью-Йорк, — 15.5.1967, Нью-Йорк), американский художник

» Родился в семье владельца магазина. Решив стать художником, учился в Нью-Йоркской художественной школе (1900–06), где его главным наставником был Р. Генри. В 1906–10 совершил три поездки в Европу. Испытал большое влияние как местного, американского (*ашканская школа*, главой к-рой был Генри), так и французского *импрессионизма*. Принял участие в авангардной выставке «Армори шоу» в Нью-Йорке (1913), но в целом остался равнодушным к радикальному арт-авангарду. Освоив техники офорта и литографии, до 1924 зарабатывал на жизнь в сфере рекламы и книжно-журнальной иллюстрации. В 1920-е сформировался самобытный живописный стиль Х., нашедший оптимальное выражение в городских жанрах, интерьерах,



Хоппер Э. «Номер в гостинице». 1931

а также в пейзажах Нью-Йорка и провинциальной Америки. Сдержанные, прохладные по тону, сравнительно небольшие по формату картины Х. проникнуты лирической меланхолией, поэзией пустых пространств либо (при наличии фигур) мотивами человеческого одиночества и отчуждения («Дом у железной дороги», 1925, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Двухсветный маяк», 1929, Нью-Йорк, музей Метрополитен; «Раннее воскресное утро», 1930, Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни; «Полуночники», 1942, Чикагский художественный институт). Близкие по тематике регионализму, вещи Х., однако, лишены свойственного последнему социального гротеска, воплощая в себе «золотую середину» углубленно-созерцательного реализма. С годами в его живописи усилилась эмоциональная роль света, представляющего порой главным «героем» образов («Солнечный свет на втором этаже», 1960, Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни). Многие из картин мастера, пользуясь большой популярностью, стали национальными художественными архетипами, часто фигурируя на книжных обложках, в визуальной рекламе, расходясь рекордными тиражами в открытках и постерах.

Хоппнер Джон (*Hoppner John*) (4.4.1758, Лондон, — 23.1.1810,

там же), английский художник-портретист

» В юности обучался искусству певчего в королевской часовне во дворце Сент-Джеймс. Обнаружив способности к рисованию, родители отправили Х. на обучение к хранителю рисунков и медалей короля. Позже, в 1775, ему было предоставлено пособие от Георга III для учёбы в Королевской академии художеств. Этот подарок породил слухи, что Х. был незаконным сыном короля. В 1778 Х. получил серебряную медаль в конкурсе рисунка и впервые выставил свои работы в академии, а в 1782 получил самую высокую награду академии — золотую медаль по исторической живописи. Ранние произведения художника преимущественно были пейзажами. Позднее Х. обратился к жанру портрета; в его работах заметно влияние Дж. Рейнолдса. В 1789 Х. был назначен портретистом принца Уэльского (к-рый позже взошёл на трон как Георг IV), в 1795 — избран членом академии. Автор портрета принца Уэльского (1789), к-рый особенно покровительствовал ему. Лучшее всего Х. удавались портреты женщин и детей.

Хорсшу-Каньон (англ. *Horseshoe Canyon*) (ранее известен как *Барьер-Каньон*; англ. *Barrier Canyon*), каньон в США, известный своими наскальными изображениями



Хоппнер Дж. «Портрет адмирала Адама Дункана». Не позднее 1804



Хорсшу-Каньон. Наскальные изображения

» Находится в округе Мейз штата Юта, к западу от Зелёной реки и к северу от Национального парка Каньонлэндз. Территория с наскальными изображениями включена в состав Национального парка Каньонлэндз. Стиль рисунков получил название «стиль Барьер-Каньона». Первые следы человеческого пребывания относятся к 9000—7000 до н. э. Обитатели юго-западного побережья Тихого океана современных США охотились на крупных млекопитающих — таких, как мастодонты и мамонты. Среди более поздних обитателей этих мест были архаическая пустынная культура, фремонтовская культура и анасази (индейская культура). Две последние культуры населяли каньон недолго. К 1300 из-за сильной засухи каньон надолго был покинут обитателями. В Х.-К. имеется несколько групп изображений. Большая Галерея (Great Gallery) — одна из крупнейших коллекций наскальных изображений в стиле Барьер-Каньона в США. Галерея относится к Архаической пустынной культуре кочевых охотников-собираателей, обитавших в этих местах задолго до фремонтовской культуры и анасази. Размер панели с изображениями составляет 60 м в ширину и 4,5 м в высоту, где представлены 20 антропоморфных изображений в натуральную величину, высота крупнейшего составляет 2,1 м. Репродукции данных изображений представлены в Музее современного искусства в Нью-Йорке и в Денверском музее естественной истории. Аналогичные петроглифы обнаружены в Палатки (шт. Аризона).

Хоссейни Мансуре (англ. *Hosseini Mansoureh*) (р. 1925, Тегеран), иранская художница, одна из основоположников персидского модернизма

» Училась на факультете изобразительного искусства Тегеранского университета. Первая выставка, состоявшаяся в 1949 в Англо-иранском культурном обществе, сделала Х. известной в мире искусства. Окончив университет, обучалась в Италии, где посещала студию А. Бартоли при Академии искусств в Риме, участвовала в Венецианской международной выставке живописи, выставке живописцев Азии в Риме. Начало творчества Х. отмечено страстной любовью к импрессионизму и П. Сезанну, но впоследствии она обратилась к традициям национальной персидской живописи. Поворотным моментом в её творчестве стало знакомство с итальянским художественным экспертом и критиком Л. Вентури, весьма критически отнёсшимся к работам молодой художницы, но поддержавшим её увлечение восточным искусством каллиграфии и использование элементов его в абстрактной живописи. С этого времени на полотнах Х. появились новые яркие цвета и причудливые линии каллиграфических надписей. Абстракционистские картины Х., в которых она использует элементы традиционной иранской каллиграфии, особенно стиля куфи, принесли ей известность как основоположника этого стиля в Иране. Характерная особенность стиля художницы — сочетание абстракционизма и

динамичности. Каллиграфические элементы выражаются в использовании характерных, то плавно изогнутых, то изломанных линий. Холсты Х. отличаются яркими насыщенными цветами, напряжённостью композиции, упрощением формы предметов (под влиянием творчества Р. Гуттузо), использованием широкого мазка в сочетании с выразительностью цвета.

Хофер Андреас (*Hofer Andreas*) (р. 1963, Мюнхен), немецкий художник

» Свои произведения Х. обычно подписывает «Andy Hore 1930», т. к. 1930, по мнению художника, — дата начала отсчёта современности. На выставке «Phantom Gallery», которая проходила в Цюрихе и Лос-Анджелесе в 2008, Х. показал пустое пространство. Следы от полок и плакатов на пожелтевших стенах создавали эффект призрачного присутствия. Минималистичный выбор средств для этой выставки может удивлять, т. к. обычно визуальный язык Х. богат и наполнен образами и символами. Но какие бы медиа не выбрал художник, его работы наполнены демонами и тенями прошлого. Тёмная вселенная Х. населена фантомами и супергероями, художник использует образы немецкого романтизма, нацистские символы, сюрреализм, христианскую иконографию, оккультизм и фетиши американской культуры.

Хофер Карл (*Hofer Karl*) (11.10.1878, Карлсруэ, — 3.4.1955, Берлин), немецкий художник, близкий по стилю к экспрессионизму



Хофер К. «Женщина с цветком». 1920

» Живописи учился в Карлсруэ, под руководством художника Х. Тома. В 1903—08 вместе с семьёй, благодаря материальной поддержке коллекционера и мецената Т. Рейнхарда, жил и работал в Риме, где изучал законы композиции на работах Х. фон Маре. Здесь картины Х. приобрели особую мягкость и пластичность. После возвращения на родину некоторое время входил в число художников, сплотившихся вокруг В.В. Кандинского и группы «Мост»; затем в 1909—13 (с перерывами) жил в Париже, где испытал значительное влияние П. Пикассо и, особенно, П. Сезанна. В то же время Х. не увлёкся модным в то время кубизмом, склоняясь скорее к примитивному искусству. В 1910—11 совершил поездку в Индию, после к-рой в его картинах появились мистические тенденции. В 1917 приехал в Швейцарию, где создал целую серию работ, посвящённых природе и видам кантона Тессин (т. н. «Тессинландшафты»). В



Хофман А. «Новые фантазии демонов». 2007

этих работах, впрочем, тектоническая строгость композиции порой превалирует над натуральностью изображения природы. В 1920-е художник жил в Берлине и входил в круг художников-экспрессионистов, хотя его работы и отличаются от произведений большинства мастеров не столь яркими, приглушёнными красками и романтизированной тематикой. С приходом к власти в

1933 в Германии нацистов Х. был объявлен представителем т. н. «дегенеративного искусства» и подвергся преследованиям. После окончания Второй мировой войны 1939—45 возглавил Академию искусств в Берлине.

Хофманн Ханс (Hofmann Hans) (21.3.1880, Вейссенбург, — 17.2.1966, Нью-Йорк), немецкий и американский художник, теоретик искусства

» В 1898 начал учиться живописи в Мюнхене. Вскоре стал писать в манере французских импрессионистов (см. Импрессионизм) и через некоторое время уехал в Париж. Там он познакомился со многими модернистами, в т. ч. с П. Пикассо и Ж. Браком. Однако ещё более важным для развития его стиля было знакомство с А. Матиссом и фовистами (см. Фовизм), в картинах к-рых Х. поразили мощные контуры и смелое использование цвета. С началом Первой мировой войны 1914—18 Х. был вызван в Мюнхен, где в 1915 открыл Школу современного искусства. В следующие 20 лет Х. создал очень мало значительных произведений, однако его преподавательская деятельность оказала влияние не только на его непосредственных учеников, таких, как художник Л. Риверс или скульптор Л. Невелсон, но и на целое поколение коллекционеров, искусствоведов и работников музеев. В 1933, с приходом к власти нацистов, Х. эмигрировал в США и сначала преподавал в Калифорнийском университете в Беркли, а затем открыл свои школы в Нью-Йорке и Провинстауне (шт. Массачусетс). В 1941 он получил американское гражданство. К этому времени Х. вновь стал писать, а в 1958 оставил преподавание. В работах Х. кубизм сочетается с энергичностью и смелостью фовизма. Несмотря на то что обычно ядром картины у него является какой-нибудь узнаваемый предмет, разработка темы осуществляется с помощью мно-



Хофманн Х. «Синее заклинание». 1951



П. де Хох. «Кладовая». Около 1658

жества ярких разлетающихся мазков. Для достижения драматического эффекта Х. использовал очень яркие краски основных цветов. Порой толщина слоя краски достигает у него полутора сантиметров. Картина «Красная струйка» (1939) является первым опытом в технике проливания красок на холст, края затем успешно использовались П. Дж. Поллоком и другими представителями абстрактного экспрессионизма. Следует отметить также полотна «Поэт» (1940), «Восторг» (1947), «Х» (1955) и «Радость — Искры Богов» (1964).

Хох, Хоох Питер де (Hooch Pieter de) (20.12.1629, Роттердам, — 24.3.1684, Амстердам), голландский художник

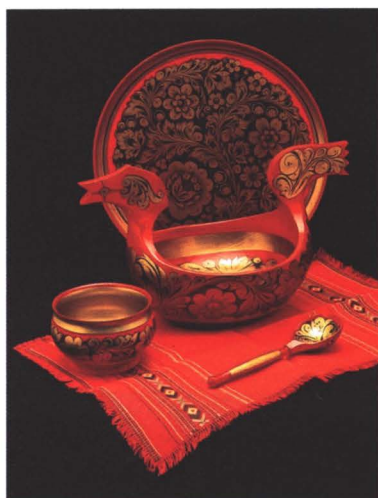
» О жизни Х. известно очень мало. Будучи сыном каменщика и повитухи, принадлежал к низам голландского общества. В 1645—47 проходил обучение у Н. Берхема в Харлеме. В своём профессиональном развитии находился под влиянием творчества К. Фабрициуса и Х. ван Р. Рембрандта. В разные годы Х. жил и работал в Лейдене, Гааге и Амстердаме. Ему покровительство-

вал купец Юстус Делагранж, в инвентаре имущества к-рого зафиксировано 11 полотен художника. В 1655 Х. поселился в Делфте и был принят в местную гильдию художников. С 1669 жил на окраине Амстердама, умер в сумасшедшем доме. Ранние работы Х. долгое время оставались непризнанными, а его поздние произведения были забыты; однако благодаря своему зрелому творчеству он считается одним из лучших голландских художников 17 в. Х. специализировался на изображении внутреннего убранства голландских купеческих домов и достиг величайшего мастерства в передаче игры солнечного света на своих полотнах, в воспроизведении и противопоставлении материалов — дерева, стекла, камня, ткани. С особой тщательностью он изображал немногочисленных действующих лиц, поглощённых каким-либо незамысловатым занятием. По тонкости письма и геометрической точности композиционного расчёта его произведения имеют много общего с работами Я. Вермера, однако искусствоведы до сих пор не могут прийти к согласию, какой из художников подражал другому. Подобно работам Вермера, жанровые сцены Х. лишены сентиментальности, хотя современники могли при желании видеть в них аллегории на темы кальвинистской морали. Среди работ художника: «Хозяйка и служан-



П. де Хох. «У бельевого шкафа». 1663

ка» (ок. 1660, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Женщина, взвешивающая золото» (ок. 1664, Лондон, Национальная галерея), «Игроки в карты» (1663—65, Париж, Лувр), «Утро молодого человека» (1655—57, Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Задний двор» (1658, Лондон, Национальная галерея), «Кладовая» (ок. 1658, Амстердам, Государственный музей), «Мать у колыбели» (1661—63, Берлин, Картинная галерея), «Сельский дом» (1663—65, Амстердам, Государственный музей), «Музизирующее семейство» (1663, Кливленд, Музей искусств), «Весёлые бражники» (ок. 1650, Берлин, Картинная галерея), «Кормящая мать, служанка и ребёнок» (1663—65, Вена, Музей истории искусств).



Хохломская роспись

Хохломская роспись, *хохлама*, русский народный художественный промысел, традиционное искусство изготовления деревянных расписных изделий

» Возник во второй половине 17 в. в Заволжье на территории нынешнего Ковернинского района Нижегородской области. Название промыслу дало село Хохлома, центр сбыта изделий местных ремесленников. Иконописцы-старообрядцы, знавшие приёмы дешевого «золочения» дерева, способствовали возникновению здесь оригинальной техники окраски предметов без применения золота. Выточенная посуда грунтовалась раствором глины, сырым льняным маслом и порошком олова (в современных изделиях — алюминия), по слою к-рого производилась в свободной кистевой манере роспись, гл. обр. растительный травный орнамент. Затем изделие

покрывалось лаком из льняного масла и прогревалось в печи, где плёнка лака желтела и становилась похожей на золото. Для Хохломы, сохранившей старую технику до наших дней, характерны две разновидности росписи — «верховая» и «под фон». «Верховая» роспись — это рисунок чёрной или красной краской, наносимой на золотую поверхность, где он образует лёгкий ажурный узор (композиции «травная роспись», «под листок», «пряник», «осочка»). Роспись «под фон» имеет золотистый силуэтный рисунок, окружённый чёрным или цветным фоном (своеобразная разновидность росписи — «кудрина»). Первоначально хохломские изделия были токарными, столовая посуда стала изготавливаться во второй половине 19 в. Угасавший в начале 20 в. промысел стал возрождаться в 1920-х, когда мастера объединились в артели. И.Е. Тюкалов, братья Красильниковы, А.Г. и Ф.Н. Подоговы, Ф.А. Бедин оставили яркий след в истории промысла. В 1960-х была создана фабрика «Хохломской художник» на родине промысла с центром в селе Семёно (Ковернинский р-н) и производственное объединение «Хохломская роспись» в городе Семёнове. Обе ветви промысла выпускают традиционную токарную и резную посуду, мебель, бытовые предметы, чаши, миски, солонки, сахарницы, поставцы, пеналы, ложки, детскую мебель. Мастера семёновского предприятия культивируют виртуозный травный орнамент, отличающийся красотой полевых трав, ягод, цветов; мастера семёновского объединения предпочитают орнаментальную роспись «под фон» с мелкой прорисовкой деталей штрихом, крупную «кудрину».

Хохряков Николай Николаевич (4.11.1857, Вятка, ныне Киров, —

19.12.1928, там же), российский художник-пейзажист

» В 1880—82 по протекции А.М. Васнецова бесплатно учился рисунку и офорту в С.-Петербурге у И.И. Шишкина. Под влиянием Шишкина, заставлявшего своих учеников зимой, в отсутствие возможности выходить на этюды, копировать фотографии, Х. начал широко использовать фотографию в своих произведениях. Творчески перерабатывая фотоизображение, заимствуя композицию и сюжет, художник заново создавал настроение в каждом произведении. За полвека творческой деятельности им было написано более 200 живописных работ, выполнены тысячи рисунков, публиковавшихся в московских и петербургских изданиях. В своём творчестве Х. продолжил лучшие традиции русской пейзажной школы конца 19 в. и стал одним из ярчайших представителей живописи начала 20 в. Участник Товарищества передвижных художественных выставок (1884—1918; см. *Передвижники*). Один из основателей Вятского художественно-исторического музея, первый хранитель картинной галереи этого музея (1918—28).

Христолюбов Николай Павлович (19.12.1918—1995), российский художник

» Народный художник РФ (1994). В 1939 поступил в Свердловское художественное училище, откуда в 1940 перевёлся в Московское художественное училище памяти 1905 года. Учёба была прервана Великой Отечественной войной 1941—45. В 1942—45 Х. работал художником-постановщиком Ленинградского театра оперетты и Московского художественного драматического театра, эвакуированных в Якутск. В 1945—49 учился в Мос-



Хохряков Н.Н. «Пасмурный день». 1886

ковском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова; с 1950 преподавал там же (с 1970 — профессор). В 1962 состоялась творческая поездка художника во Вьетнам, в 1964 — в Монголию, в 1972 — в Испанию, в 1975 — в Италию. Работы Х. хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском Музее, крупнейших художественных музеях бывшего СССР.

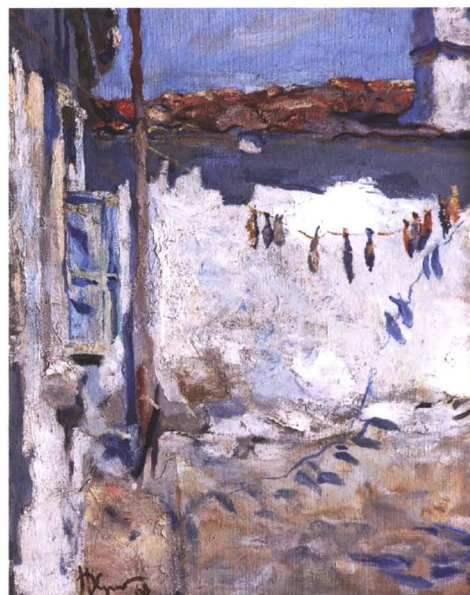
Хроматизм (греч. *chromatismos* — окраска), в теории цвета присутствие в окраске предмета какого-либо цветового тона (пигмента, краски, красителя), определяющего оттенок цвета, его сущность

» Ахроматическими называются «бесцветные» серые тона, различающиеся лишь по светлоте и по близости к белому или чёрному.

Хруцкий Иван Фомич (Трофимович) [27.1(8.2).1810, местечко Ула Лепельского у. Витебской губ., — 1(13).1.1885, имение Захарнич, близ Полоцка], российский художник

» Поляк по национальности, белорус по месту рождения, Х. известен как художник, работавший в русле русской академической школы. Среднее художественное образование получил в Полоцком лицее. В 1827 приехал в С.-Петербург и в 1830 поступил в Императорскую академию художеств. Здесь прямо или опосредованно он усваивал уроки таких мастеров, как А.Г. Варнек, М.Н. Воробьёв, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни. К 1832 относятся

первые датированные этюды художника — «Натюрморт с вазой» и «Натюрморт с птичкой». К ним примыкает группа других подобных же работ («Плоды и птичка», 1833; «Фрукты», 1834; «Виноград и фрукты», «Натюрморт с яблоками, виноградом и лимоном»), отличающихся довольно простыми композициями. Так обозначилось главное направление творчества Х. этого периода — работа над натюрмортом, именуемым в официальных документах как «живопись цветов и фруктов». От ранних незатейливых постановок, состоящих лишь из нескольких предметов, Х. быстро пришёл к довольно значительным по размерам натюрмортам-картинам со сложной композицией, объединяющей множество разнообразных овощей, плодов и цветов («Цветы и плоды», 1836 и 1839; «Натюрморт со свечой», «Цветы и фрукты», «Плоды, фрукты, битая дичь», все — 1830-е, и др.). Совет Академии художеств отметил натюрморты Х.: в 1836 он был удостоен большой серебряной медали. В том же году ему было присвоено звание *свободного художника* «во внимание к хорошим сведениям в ландшафтной живописи». Ученик Воробьёва, Х. на протяжении всего последующего творчества не оставил также пейзажной живописи («Вид на Елагином острове в Петербурге», 1839; «Вид в имении», 1847, и др.). Пейзаж часто служил фоном в его портретах и жанровых полуфигурах. Так, в наиболее значительной работе 1830-х — «Портрете жены с цветами и фруктами» (1838) — молодая женщина изображена у стола, заставленного корзи-



Христюлюбов Н.П. «Крымский дворик». 1963

нами с плодами, графином с водой и букетом в керамической вазе. Фоном для всей сцены служит осенний пейзаж, решённый в багряных тонах. Подобная композиция, представляющая собой некий синтез жанрового портрета, натюрморта и пейзажа, появилась у Х. как дань своеобразному порождению русской живописи романтической эпохи. Такие жанровые полуфигуры писали тогда многие художники: О.А. Купренский, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, А.В. Тыранов и др. В творчестве некоторых живописцев (А.Г. Венецианов, В.А. Тропинин) они составили едва ли не главное направление. И если «Портрет жены» стоит ближе к академическому направлению, представленному работами Брюллова и Бруни, то картина «Старуха, вяжущая чулок» (1838) сближает Х. с художниками, не имевшими академического образования, — Венециановым и особенно Тропининым. За эту свою работу Х. получил малую золотую медаль. В 1839 он был удостоен звания академика живописи; с этого времени Х. перестал писать эффектные натюрморты. После смерти отца он оставил С.-Петербург и в 1839 вернулся в Белоруссию. В 1844 приобрёл имение Захарнич (в 20 км от Полоцка), где по собственному проекту построил дом и заложил сад. Х. не оставил занятий живописью, хотя теперь в его работах преобладала иная ориентация, иные направления. Много внимания художник отдавал выполнению церковных заказов. По настоянию своего покровителя, униатского митрополита Иосифа Семашко, он писал иконостасы для униатских храмов Виль-



Хруцкий И.Ф. «Битая дичь, овощи и грибы». 1854

Хогарт Уильям

«Будуар графини» («Модный брак»)

1743–1745 годы

Холст, масло, 70 × 91 см

Лондон, Национальная галерея

Тема сатирической серии «Модный брак» — брак по расчёту. В «Будуаре графини» вдова старого графа, дочь торговца, получает титул. Компания

гостей слушает певца, которому аккомпанирует флейтист. Графиню причёсывает парикмахер. Она флиртует с Сильвертангом, который приглашает её на маскарад, подобный тому, что изображён на картине, на которую указывает его рука. О характере их отношений говорят некоторые детали обстановки, намекающие на супружескую измену: картины Корреджо «Лот и его дочери» и «Юпитер и Ио», статуэтка Актеона с рогами, которую держит в руках мальчишка-паж.



«Дети Грэхэм»

1745 год
Холст, масло,
160,5 × 181 см
Лондон,
Национальная галерея

Большой удачей художника можно считать групповой портрет детей аптекаря Даниэля Грэхэма, занимавшего пост фармацевта при Королевском госпитале в Челси. Картина «Дети Грэхэм» вводит зрителя в полный очарования мир семьи преуспевающего англичанина. На ней изображены четверо детей аптекаря, наблюдающие за полётом птицы, выпорхнувшей из клетки.



Кошка забралась на спинку кресла и пристально следит за птицей, оставшейся в клетке. Птица в страхе бьёт крыльями, она не может улететь и с тревогой наблюдает за проголодавшейся кошкой.



Хогарт, умевший писать детей, как мало кто из его современников, точно передал детские жесты. Если младшие дети увлечены происходящим и живо реагируют на него, то старшие девочки откровенно позируют художнику. Старшая дочь, Генриетта, держит за руку младшую сестру и старается выглядеть взрослой. Средняя сестра, Анна Мария, пытается изобразить светскую леди.

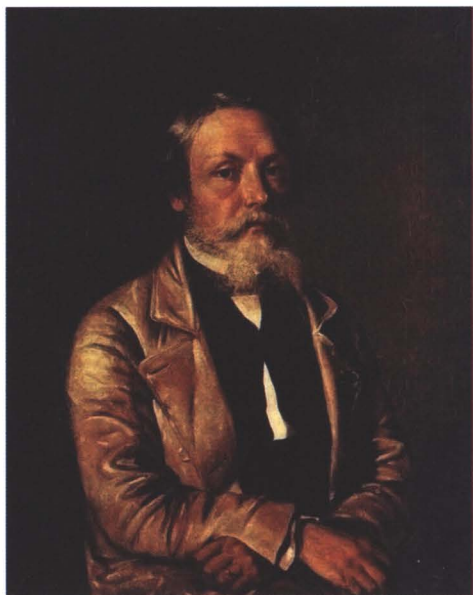


Часы, стоящие на каминной полке, украшены фигуркой Купидона с косой, стоящего рядом с песочными часами. Это символы смерти, и они не случайны.

Малышка сидит на стульчике, возле которого изображена корзина с фруктами. Очарователен искрящийся взгляд её глаз. Известно, что, когда художник писал картину, малышки уже не было в живых.



Хруцкий И.Ф. «Портрет мальчика». 1834



Хруцкий И.Ф. «Автопортрет». 1884

нюса, Каунаса и других литовских городов. В этот период Х. принял участие в издании т. н. «Вильнюсского альбома» И. Вильчинского — серии литографированных городских видов, выпущенных в Париже. Еще одна линия творчества художника в это время представлена изображением интерьеров — своеобразным жанром «в комнатах» («Мастерская художника»; «Митрополит Иосиф Семашко слушает в своём кабинете доклад секретаря», «В комнате», обе — 1854; «В комнатах усадьбы художника И.Ф. Хруцкого Захарнич», 1855, и др.). Также писал портреты. Портретные изображения, как правило, введены

художником и в его «интерьеры». В собственно портретном творчестве Х. проявил себя мастером несколько суховатым и натуралистичным, учеником скорее западной, чем русской школы. Таковы портреты Иосифа Семашко, Потираловской, неизвестного молодого человека (все 1842). Портрет Николая Малиновского (1850-е) — может быть, лучший из созданного им в портретном жанре. Здесь так же, как и в «Автопортрете» (1884), написанном за год до смерти, Х. усиливает выразительность удачным использованием контрастного освещения — приём, к которому художник прибегал довольно часто. Кроме единичных персональных изображений Х. писал групповые портреты. Образцом произведений такого рода может служить «Семейный портрет» (1854) с его суховатой тщательностью в прорисовке деталей и строгой объективностью в передаче сходства изображённых. Семейная группа (мать и трое детей) представлена на фоне паркового пейзажа. В колористическом отношении это хорошо сгармонизированная работа, решённая в сдержанных, приглушённых тонах. Написанный в середине 1850-х, «Семейный портрет», как и многое в творчестве Х., представляется явлением переходным, подготовившим следующий этап в развитии русской живописи.

Хрущ Валентин Дмитриевич (1943, Одесса, — 2005), украинский художник, представитель «неофициального» искусства СССР

» С 14 лет — постоянный экспонент областных выставок в Одессе. Первоначальное художественное образование получил в Одесском художественном училище. В 1970-х вёл художественную группу «9», был организатором и активным участником «квартирных» и уличных («заборных») выставок. В 1981 переехал в Москву, был участником творческого союза художников «Якиманка», в к-ром провёл 9 выставок. В 1984 был приглашён для организации выставочного зала Черёмушкинского района Москвы в Беляево. В составе «Беляевской группы» провёл ряд выставок, в т. ч. в Линце (Австрия), Паневежисе (Литва); в 1981—2002 прошло 15 персональных выставок художника. С 1995 жил и работал в Кирах (Подмосковье). Его произведения находятся в постоянной экспозиции ЮНЕСКО в Париже, в Национальном музее в Вене, Одесском художественном музее и многих других музейных и частных коллекциях Украины и за рубежом.

Хуан Биньхун, Чжи, Пу-цун (псевд. — Юй-син) (27.1.1865, Цзиньхуа, пров. Чжэцзян, — 25.3.1955, Ханчжоу, пров. Чжэцзян), китайский художник, каллиграф, поэт и теоретик искусства

» В детстве обучался резьбе, живописи. Начиная с копирования пейзажей классических китайских художников. В 1907—37 жил в Шанхае. Первые 20 лет работал в газетах, был журналистом, редактором. Потом был принят профессором в Школу искусств Шанхая. В 1937 переехал в Пекин. Работал профессором Колледжа искусств Пекина. В 1948 вернулся в родную провинцию в город Ханчжоу, где стал профессором Национальной академии искусств. В последние годы жизни был заместителем председателя Восточно-Китайского отделения Союза китайских художников. В Ханчжоу в 1999 был открыт Художественный музей им. Хуан Биньхуна. Разделял живопись на три категории: рыночная и уличная живопись, живопись гор и озёр, живопись ши да фу (интеллектуальная живопись). Работал в манере *гохуа*, стремился развить методы классической китайской пейзажной живописи («Гора Тяньтайшань», 1928, «Снег с дождём в весеннюю пору», 1940). Согласно его пониманию, художник должен соответствовать требованиям ши да фу, должен обладать глубоким пониманием учения Конфуция; ему следует располагать обширными знаниями и владеть техникой живописи на высшем уровне; он должен быть способен вести страну к миру и благосостоянию; ему необходимо хорошо совершенствоваться в личной сфере и развивать собственные моральные качества.

Хуан Гунван (1269, Чаншу, пров. Цзянсу, — 1354), китайский художник

» В итоге творческой жизни был причислен вместе с У Чжэнем, Ни Цзанем и Ван Мэном к группе «четырёх выдающихся мастеров эпохи Юань». Имя при рождении — Лу Цзянь. В десятилетнем возрасте мальчик осиротел и был усыновлён бедным Хуаном Лэ из Юнцзя, к-рого прозывали в народе «Хуан, всегда мечтавший иметь сына»; он воспитал будущего художника как собственного сына и дал ему свою фамилию, после чего Лу Цзянь стал называться Х. Г. («Тот, о ком всегда мечтал Хуан»). Впоследствии художник пользовался несколькими псевдонимами, отражающими его образ жизни или душевный на-



Хуан Гунван. «Жилище в горах Фучунь». Вторая часть, деталь. 1348—1351

строй — И-фэн («Одиноким горный пик»), И-фэн шаньжэнь («Живущий в горах на одинокой вершине»), Цзиншу («Обитель чистоты»), Да-чи («Превеликий глупец»), Да-чи даожэнь («Даос, одержимый превеликой глупостью»), Цзинси даожэнь («Даос, что к западу от колодца»). Был государственным чиновником: занимался упорядочением земельных законов в западных районах провинции Чжаэцзян, служил несколько лет в столице, но был обвинен в налоговых нарушениях и несколько лет провел в тюрьме. В 1313 после освобождения из-под стражи оставил государственную службу и уехал на родину, в 1315 поселился в окрестностях Чаншу, жил в одинокой хижине в горах Юйшань. Х. Г. увлекался историей, владел даром литературного слога и искусством каллиграфии, был известен как музыкант и поэт, но лишь во время жизни в горах, в 1318, в возрасте почти 50 лет он занялся живописью. В 1338 Х. Г. отправился в длительное путешествие к берегам озера Сиху, весьма плодотворное в художественном плане. Его известность как мудреца и живописца росла, у него появились последователи, и около 1340 он написал трактат «Тайны изображения пейзажа», к-рый, по всей вероятности, был задуман как пособие для учеников, поскольку содержит и практические советы по живописной технике, и теоретические высказывания. В 1347 после возвращения из путешествия Х. Г. поселился в окрестностях гор Фучуньшань и реки Фучуньцзян; там он и умер. Первое произведение — «Осенние горы» — датируется 1333, однако оно известно только из письменных источников. В самый плодотворный период 1338—47 художник создал целую серию пейзажей — «Осенние горы в своей беспредельности», «Божественная гора», «Вечерняя дымка над горным

селением» и др. Среди них есть довольно необычная работа «Чистота после внезапного снега». Это небольшой свиток, написанный как приложение к каллиграфическому произведению Чжао Мэнфу. За исключением красного пигмента, к-рым нарисовано зимнее солнце, вся работа выполнена одной чёрной тушью. На свитке изображён большой дом в долине, окружённой скалами. Внутри дома находится статуя Будды, видна лишь её нижняя часть, лотос, на к-ром восседает Будда, и курительница с фимиамом. Весь свиток написан мягкой и лёгкой кистью, однако, несмотря на предельную мягкость кисти, Х. Г. выстроил монументальные конструкции гор так, что они выглядят объёмно и внушительно. Обозначив плоские вершины и боковые склоны сериями угловатых мазков, художник даёт возможность зрителю оценить всю их мощь. Х. Г. является создателем особой разновидности изображения горных массивов. Его картина «Каменный утёс возле небесного пруда» не превозносилась потомками так сильно, как его знаменитый пейзаж «Жилище в горах Фучунь», однако это самое раннее из существующих произведений, в к-ром ландшафтные массы скомпонованы в динамическом взаимодействии частей; их очертания имеют тенденцию к геометризации, т. е. сведены к простым арковидным или яйцевидным формам, повторяющим одна другую с такой степенью регулярности, что этот метод художника можно назвать модульным конструированием. После 1347 Х. Г. создал два самых известных своих шедевра — «Девять вершин после снегопада» и «Жилище в горах Фучунь». Из них последний — самый знаменитый, он является как бы визитной карточкой художника. Никто до Х. Г. не смог так удачно соединить естественные, великолепно сконструированные формы ланд-

шафта с эффектом полуимпровизации. В этом свитке Х. Г. перенял метод работы кистью Чжао Мэнфу, когда переплетающиеся сухие мазки создают иллюзию материальности предметов. Однако работа Х. Г. гораздо разнообразнее: наложение более тёмной туши на более светлую, более сухих мазков на более влажные, отражающие длительное вызревание картины, создают большое разнообразие текстур и эффектную передачу объёмов. Такая техника работы кистью позволила художнику выстроить динамические комплексы масс, не прибегая к чёткой обрисовке контуров и к грациям рамы. В свитке совсем мало атмосферной дымки — романтические туманы уничтожили бы структурную ясность его работы. Несколько клочков тумана присутствуют, но они не играют никакой роли в способе передачи пространства, к-рое представлено в виде интервалов между чётко разделёнными горными массами. Шедевр Х. Г. вдохновил многих известных мастеров последующих эпох на создание «Пейзажей Фучуньшань» в подражание его кисти.

Хуан де Боргонья (*Juan de Borgona*) (ок. 1468/1470 — ок. 1536), художник предположительно французского происхождения, работавший в Испании

► Возможно, он бывал в Италии или, во всяком случае, знал произведения флорентийских и ломбардских художников. В 1494 он появился в Толедо, где писал не дошедшие до наших дней фрески. Его первой крупной работой является украшение главного алтаря собора в Авиле — по соглашению, подписанному в марте 1508, Х. де Б. взял на себя обязательства продолжить работы, начатые П. Берругете и Санта Крузом. Ему приписывают пять панно: «Благовещение», «Рождест-



Хуан де Боргонья. «Бегство в Египет». Около 1500



Хуан де Боргонья. «Рождество Богоматери». Фреска из собора Толедо. 1509—1511

во», «Принесение во храм», «Преображение», «Сошествие во ад». В отточенности и уравновешенности композиции, в классичности архитектурного фона и в трактовке перспективы видно влияние флорентийских мастеров. В 1509—11 Х. де Б. выполнил 15 фресок в зале капитула собора в Толедо. В этих фресках, посвящённых житию Марии (представлен полный цикл сюжетов — от «Встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот» до «Вознесения») и Христа («Снятие с креста», «Положение во гроб», «Воскресение», «Страшный суд»), полностью раскрывается талант художника. Серия портретов епископов и флоральные орнаменты в нартексе дополняют ансамбль фресок, создание

которого сделало Х. де Б. любимым художником кардинала Сиснероса. Для собора в Толедо он создал и другие произведения — алтарные композиции в капеллах Троицы, Эпифании и Зачатия, а также три большие, несколько монотонные по своей композиции фрески «Завоевание Орана» для мосарабской капеллы собора в Толедо, исполненные в 1514 по заказу кардинала Сиснероса. Искусство Итальянского Возрождения, привнесённое художни-

ком в Кастилию, нашло слабое отражение в творчестве его последователей Антонио де Комонтеса и Педро Сиснероса. Творчество Х. де Б. сочетает в себе северный натурализм (к-рым он обязан, вероятно, своему французскому происхождению) и итальянский вкус к организации пространства и объёмов; в этом смысле он близок таким испанским художникам, как П. Берругуте и А. Фернандес, а также ломбардским и прованским мастерам конца 15 в.



Хуа-няо. Люй Цзи. «Осенние цапли и гибискус». 15 век

Хуа́н Карре́ньо де Мира́нда, см. *Карреньо де Миранда Хуан*

Хуа́н Фла́ндрский, см. *Хуан де Фландес*

Хуа́н Чжо́у (31.3.1925, у. Лисянь, ныне в пров. Хэбэй, — 23.4.1997, Пекин), китайский художник

» Был самоучкой, начал рисовать в детстве. В 1933 вместе с матерью переехал в город Баоцзи провинции Шэньси. В 1949 вступил в Народно-освободительную армию Китая (НОАК). С 1950 принимал участие в различных художественных выставках в Китае, имел успех. В 1953 выиграл первый приз на Национальной молодёжной художественной выставке. С 1980 занимал должность заместителя директора Института традиционной китайской живописи. В 1988 основал Художественный фонд Хуан Чжоу, целью к-рого стал сбор средств на организацию в Пекине художественного музея Яньхуан. В сентябре 1991 музей Яньхуан — первый в современном Китае художественный музей, основанный частным лицом, — был открыт.

Хуа́-няо (кит. «цветы-птицы»), жанр китайской традиционной живописи (на свитках, веерах, альбомных листах, ширмах), распространяющий своё влияние на область декоративно-прикладных искусств (роспись по фарфору, лаку, сюжеты картин в архитектурном декоре, вышитых и тканых картин, в т. ч. на одежде)

» Предметом изображения в жанре Х.-н. являются цветы, птицы, растения, плоды и насекомые, объединённые в разнообразные композиции, свободно размещённые на незаполненной поверхности фона и сопровождаемые каллиграфическими надписями. Характерные черты этого жанра, отражающие средневековые представления о двойных силах Вселенной, воплощённых в каждой частице мироздания (великое в малом), сформировались в 9—10 вв. Сложились черты благожелательных композиций, сопоставляющих человеческие качества с цветами, растениями, циклами природы. Эскизно обобщённому, красочному и документальному восприятию явлений жизни в жанре Х.-н. (как и в др. жанрах) содействовало применение двух основных живописных манер — *се-и* и *гунби*. В 11—13 вв. расширились границы жанра, возникли разнообразные по эмоциональному и стилистическому



Хуа-няо. Иин Хонг. «Птицы и цветы ранней весной». Около 1500

строю картины. В 14—18 вв. жанр Х.-н. занял в Китае особое место, отражая разные аспекты восприятия мира. Рядом с лирическими многоцветными изображениями цветов и птиц (Юнь Шоупин, 17 в.) создавались полные экспрессии композиции (Сюй Вэй, 16 в., Чжу Да, Ши Тао, 17 — нач. 18 в.), созвучные драматическим и тревожным настроениям художников. В конце 19 — первой половине 20 в. китайские живописцы Жэнь Бонянь, У Чанши, Ци Байши и Пань Тяньшоу внесли в жанр Х.-н. новые мотивы современной жизни (овощи,

предметы крестьянского труда и быта), приблизив сюжет и стилистику своих произведений к широкому кругу людей. К концу 20 в. при стилевом многообразии в жанре Х.-н. традиционное направление осталось ведущим. В Корее и Японии жанр «цветы-птицы» достиг расцвета в 15—18 вв. Мастера вводили китайские традиции в круг национальных представлений. В Японии 16—18 вв. жанр «цветы-птицы» нашёл своеобразное декоративное воплощение в росписях ширм и стен дворцовых интерьеров, связанных с творчеством художников школы *кано*. Выполненные в эскизной манере росписи стен и свитки запечатлели в 15—16 вв. идеалы секты Дзэн, а в 17 в. — принципы направления *бундзинга*. В начале 21 в. жанр «цветы-птицы», включивший в себя новые мотивы, сохраняет в Японии и Корее традиционные основы.

Художественное образование, см. *Образование художественное*

Художественное собрание земли Северный Рейн—Вестфалия (*Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*), два объединённых художественных музея в Дюссельдорфе (Германия)

» Один музей — «K20» — расположен на площади Граббеплац, второй — «K21» — в т. н. «Штендехause» (нем. *Ständehaus* — «Дом сословий»). История Художественного собрания в Дюссельдорфе началась в 1960 с покупки 88 работ П. Клее, к-рые и легли в основу коллекции, учреждённой в 1961 под именем «Фонд художественного со-



Художественное собрание земли Северный Рейн—Вестфалия. Музей «K21»



Художественное собрание земли Северный Рейн—Вестфалия. Музей «K20»

брана земли Северный Рейн—Вестфалия». Сначала коллекция разместилась во дворце Йегерхоф. Вскоре после своего открытия собрание стало испытывать нехватку выставочных площадей, поэтому было принято решение о строительстве нового здания. Новое здание с выгнутым фасадом из чёрного полированного сиенита на площади Граббепплац открылось 14.3.1986, сразу став одним из символов города. В 1990 коллекция обогатилась произведениями скульптуры, инсталляциями и фотографическими работами международного уровня. После того как к собранию присоединился музей в Штендехаусе (апрель 2002), музей на Граббепплац был переименован в «K20». Сокращение (нем. Kunst des 20. Jahrhunderts) расшифровывается как «Искусство 20 века», к-рому и посвящена экспозиция музея. Основу коллекции «K20» составляют произведения классического *модерна*. Искусство до 1945 представляют работы, выполненные в стилях: *фовизм, экспрессионизм, метафизическая живопись, дадаизм, сюрреализм, кубизм*, а также творения художников из группы «Синий всадник». Искусство после 1945 представлено прежде всего произведениями американских художников. Помимо П.Дж. Поллока и М. Ротко здесь можно ознакомиться с работами Р. Раушенберга и Э. Уорхола. Европейское искусство, в частности, представляют М. Люперц, П. Киркеби, Г. Рихтер и Й. Бойс. Помимо постоянной экспозиции в музее проходят сменные художественные выставки международного уровня. В «K20» работает специальная библиотека, где собрана литература по искусству 20 и 21 в. объёмом в 100 тыс. томов. Музей в Штендеха-

усе был торжественно открыт 18.4.2002 и получил название «K21». В музее представлено искусство конца 20 — начала 21 в. Штендехаус был построен в конце 19 в., многие годы в нём размещался прусский ландтаг. В 1949—88 в этом здании заседал парламент федеральной земли Северный Рейн—Вестфалия. После переезда парламента Штендехаус пустовал в течение 14 лет. В «K21» собраны произведения искусства начиная с 1980, среди к-рых значительные произведения М. Бродтарса и Н.Ю. Пайка. Здесь также представлены фотографические работы А. Гурски, К. Хёфер, Т. Руффа, Т. Струта и Дж. Уолла, а также видеoinсталляции Э.-Л. Атили и скульптура Т. Шютте. В 2004 экспозиция пополнилась коллекцией Аккерманов, в к-рую входят работы художников К. Фрич, Р. Гобера, Р. Мухи, Т. Руффа, Т. Шютте, Дж. Уолла и Ф. Веста. Особую гордость музея составляют несколько работ в стиле арте повера: Я. Кунелиса, М. Мерца, М. Пистолетто.

Художественность, *специфическая особенность отражения действительности в искусстве, отличающая его от других форм общественного сознания (науки, религии и т. д.)*

» Х. предполагает своеобразие содержания искусства, его формы и их единства. Это своеобразие характеризуется понятием художественного образа как единства обобщения и индивидуализации, рационального и эмоционального, отвлечённого и чувственно-конкретного. В изобразительных искусствах Х. выступает как наглядное воплощение действительности, жизненной

правды, претворяемой в художественную правду. Реальные картины жизни, как и иносказательно-метафорические изображения, несут в себе образную идею, выражают понимание и оценку явлений действительности художником. Х. в этом смысле — исконное свойство, неотделимое от самой природы искусства. В более узком смысле слова Х. означает степень эстетического совершенства художественного произведения. Х. — это критерий качества произведения искусства, равнозначный прекрасному в искусстве. В этом смысле говорят о произведениях высокохудожественных (или подлинно художественных), малохудожественных (или слабых, серых) и нехудожественных (плохих, неудачных), хотя последние не перестают от этого быть явлениями искусства, относиться к его сфере. Х. в этом смысле зависит от степени единства, слияния глубокого и правдивого содержания и воплощающей его совершенной художественной формы, единства замысла и исполнения. Оба значения термина «Х.» (познавательное и оценочное) взаимосвязаны, ибо Х. — не формальное, а содержательное понятие, раскрывающее красоту искусства как специфическое отражение действительности в сознании человека.

Художественные энциклопедии, см. *Энциклопедии художественные*

Художественный музей, см. *Музей художественный*

Художественный музей Республики Северная Осетия — Алания имени М.С. Туганова (полное назв. ФГУК «Художественный музей имени М.С. Туганова» МК Республики Северная Осетия — Алания), художественный музей Российской Федерации

» Расположен во Владикавказе. Основан 7.4.1939 как Республиканская картинная галерея. С декабря 1939 — Республиканский художественный музей, с мая 1971 — имени М.С. Туганова. Общее количество единиц хранения — 5537, в т.ч.: живопись — 1180, графика — 2095, скульптура — 496, декоративно-прикладное искусство — 1766. Основу коллекции составили произведения, полученные в 1939—40 из Государственной закупочной комиссии, фондов Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Эрмитажа. Часть произведений была передана из Музея краеведения Северо-Осетинской АССР (работы художников Осе-

тии). В первые годы после Великой Отечественной войны 1941–45 в собрание музея почти полностью вошла коллекция художника-реставратора В.В. Сафонова (русская живопись, графика 19 — начала 20 в.). В 1981 фонды пополнились картинами и рисунками русских художников 19 в., переданными в дар московским коллекционером Г.М. Голковским. Русское искусство 18–19 вв. представлено небольшой, но интересной коллекцией портрета (парсуна, Ф.С. *Рокотов*, О.А. *Кипренский*, В.А. *Тропинин*, К.П. *Брюллов*, И.И. *Шишкин*, И.Е. *Репин*, В.И. *Суриков* и др.), пейзажа (В.С. *Садовников*, А.И. *Куинджи*, И.И. *Левитан*), жанровой картины (И.М. *Прянишников*, Г.Г. *Мясоедов*, В.Е. *Маковский*). В раздел русского искусства конца 19 — начала 20 в. входит в основном живопись и графика представителей *Союза русских художников* (К.А. *Коровин*, Л.В. *Туржанский*, С.Ю. *Жуковский* и др.) и «*Мира искусств*» (А.Н. *Бенуа*, Е.Е. *Лансере*, Н.К. *Рерих*, И.Э. *Габарь*, Б.М. *Кустодиев*). Собрание музея располагает большим отделом национального искусства, позволяющим проследить всю историю его становления и развития (свыше 3 тыс. единиц хранения). В коллекции осетинской живописи и графики заслуживают особого внимания произведения основоположников современного профессионального искусства республики К. Хетагурова, М. Туганова, А. Джанаева и последующих поколений — живописцев Ю. Дзантиева, Б. Калманова, Ш. Бедоева, М. Келехсаева, Б. Дзюва, А. Харебова, Э. и И. Цогоевых, М. Кабулова, графиков М. Джигаева, В. Цагораева, А. Арчегова, Ю. Побережного; скульпторов С. Тавасиева, Д. и А. Дзантиевых, Л. Гадаева, В. Доскиева, П. Тотиева; мастеров декоративно-прикладного искусства М. Царикаева, Д. Цораева, О. Малтызовой, Л. Байцаевой и др.

Художественный рынок, арт-рынок, система культурных и экономических отношений, определяющих конкретную денежную стоимость произведений искусства; сфера товарного обмена

» В художественно-экономическом отношении Х. р. подразумевает сферу предложения и спроса на произведения искусства и специфические виды услуг, связанные с обслуживанием этого рынка (например, экспертиза). Х. р. можно рассматривать в мировом масштабе (мировой Х. р.), в масштабе страны (национальный Х. р.) и её отдельных регионов; свои особенности це-

нообразования присущи местным Х. р., например, московскому, с.-петербургскому, парижскому. Существуют особые центры, где происходят регулярные продажи (Лондон, Токио, Киев). Х. р. не существует независимо от мировой экономики. Его тенденции, взлёты и падения определяются динамикой региональной и мировой экономики; подъём производства способствует подъёму Х. р., и наоборот. Ориентирами при ценообразовании на Х. р. являются прецеденты продаж произведений конкретных авторов, цены, устанавливаемые, как правило, на аукционах или др. публичных продажах. Мировые цены имеют универсальное значение только на произведения художников, признанных классиками мирового искусства и высоко ценимых повсеместно (напр., *Леонардо да Винчи*, *В. ван Гог*, *К.С. Малевич*, *М.З. Шагал*). Во всех случаях цены на те или иные произведения определяются модой и конъюнктурой региональных рынков. Так, популярность и высокие цены в России на картины В.М. *Васнецова* или В.И. *Сурикова* лишь косвенно могут влиять на стоимость этих картин в Западной Европе. По объёмам продаж ведущими международными Х. р. считаются лондонский и нью-йоркский. Различаются Х. р. современного и несовременного искусства (т. е. антиквариата и работ старых мастеров), «белый» и «чёрный» рынки (т. е. торговля произведениями искусства официально, через галереи и магазины с оформлением сделки, и неофициально, путём совершения сделки частным образом, без соответствующей регистрации). Существуют Х. р., товары к-рых интересуют преимущественно музеи, и Х. р., ориентированные на частных собирателей. Организационная структура Х. р. определяется специализированными фирмами по торговле, рекламе, пропаганде и экспертизе произведений искусства (аукционы, галереи, салоны, магазины, ярмарки, дилерские агентства и пр.). См. также *Атрибуция*, *Дилер*, *Индекс*, *Посредничество*.

«**Художник**», журнал, издание Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» (ВТОО «СХР»)

» Выходит в свет с 1958. В советские годы это был ежемесячный иллюстрированный журнал по вопросам изобразительного искусства, орган Союза художников РСФСР. Основное внимание уделял практике советского искусства народов РСФСР (монографические и обзорные статьи, рецен-



Художественный музей Республики Северная Осетия — Алания имени М.С. Туганова

зии на выставки, художественное наследие, материалы в помощь художникам-любителям и др.). В настоящее время журнал посвящён проблемам реалистической школы русского искусства. Большинство материалов — искусствоведческие статьи, посвящённые тем или иным деятелям искусства. Среди авторов и героев материалов — члены Союза художников РФ. Главный редактор — председатель Ревизионной комиссии ВТОО «СХР», директор Музея игрушки в Сергиевом Посаде А.У. Греков. Редакционно-издательская подготовка осуществляется студией «Арт-фактор». Тираж: 1977 — 50 тыс. экземпляров, 2005 — 3 тыс., 2007 — до 5 тыс.

Художник, в широком смысле творческая личность, мастер, наделённый художественным дарованием и творческим воображением

» В узком смысле слова Х. — мастер, ведущий творческую работу в области живописи, скульптуры, графики и др. изобразительных и декоративных искусств. См. *Живописец*.

Худяков Василий Григорьевич (24.12.1825, с. Акшут, ныне Барышского р-на Ульяновской обл., — 14.7.1871, С.-Петербург), российский художник

» Начав своё художественное образование в московской Школе технического рисования графа С.Г. Строганова (1842–43), затем перевёлся в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учился у Ф.С. *Завьялова*, к-рый пригласил его участвовать в росписи Московского Кремля. С 1848 жил в С.-Петербурге, поступил вольноприходящим учеником в Петербургскую Императорскую академию художеств, где занимался исторической и порт-



Худяков В.Г. «Иродиада с дочерью, ожидающая главы святого Иоанна Предтечи». 1861

ретной живописью. По окончании АХ получил звание академика (1851) за портрет А.И. Мельникова. В начале 1850-х приобрёл известность как портретист; в этот же период создал ряд исторических и жанровых картин («Финляндские контрабандисты», «Гонение христиан на Востоке», «Куликовская битва» и др.). Побывал во Франции и Италии (1856—59), из последней привёз много этюдов и картин с изображением бытовых сцен итальянской жизни. В 1860 Х. было присвоено звание профессора АХ. Последний период творчества художника не принёс ему новых лавров. Картины Х., написанные на исторические темы (в большинстве своём изображавшие события в допетровской Руси), не вызвали особых эмоций у зрителей, хотя и приобретались в частные коллекции. Из числа

поздних произведений Х. выделяются «Иродиада с дочерью, ожидающая главы святого Иоанна Предтечи» (1861), «Тайное посещение» (1862), «Кандиоты в ожидании прибытия парохода „Аркадион“» (1867) и «Казанская царица Сююнбека, покидающая Казань» (1870).

Хундертвассер Фриденсрайх (*Hundertwasser Friedensreich*) (псевд.; наст. имя и фам. Фридрих Штовассер) (15.12.1928, Вена, — 19.2.2000, Новая Зеландия), австрийский художник, скульптор и архитектор

» В 1948 недолго посещал Академию художеств в Вене, но в основном сформировался как самоучка. В 1949 изменил первый, чешский слог своей фамилии, переведя его на немецкий. Путешествовал по Италии и Франции, жил в Париже (в 1950—51 и 1953—54), затем обосновался в Вене. Не примыкая к какому-либо из авангардистских течений, Х. выдвинул собственную программу «трансавторматизма», призванного спонтанно-творчески высвобождать природные энергии, заблокированные цивилизацией. Создал живописные и графические работы, чаще всего «психоделически» яркие по краскам — с витиеватыми, лабиринтообразными линиями в качестве главного ритмического элемента («Вавилонская башня протыкает Солнце», 1959; «Автомобилист в ночи», 1963—64; и др.). Его стиль «бесконечной линии» (беспредметной либо очерчивающей пейзажные и фигурные мотивы), продолжавший орнаментальные традиции венского модерна, завое-



Хундертвассер Ф. «Солнце и Луна. Ацтеки». 1966

вал большую популярность и вошёл в число художественных эмблем Австрии. Много работал над дизайном государственных флагов, монет, почтовых марок. С 1973 активно занимался также архитектурой, создавая эскизы «экологически совершенных», причудливо-биоморфных построек, украшенных яркой суперграфикой. Из осуществлённых проектов наиболее известны жилой блок Хундертвассерхаус (1986–88) и завод по переработке мусора (1990–91) в Вене. С конца 1950-х много работал как педагог (в Гамбургской школе прикладных искусств, а позднее в Венской АХ). Опубликовал теоретическую работу «Манифест заплесневелости против рационализма в архитектуре» (1958) и сборник эссе «Прекрасные пути. Мысли об искусстве и жизни» (1983). В 1999 приступил к своему последнему проекту, получившему название «Зелёная цитадель Магдебурга». Последние годы жил в основном на своей вилле в Новой Зеландии. Умер в Тихом океане на борту лайнера «Куин Элизабет II», направляясь из Новой Зеландии в Европу.

Хушва́хтов *Хушбахт Давлатович* (р. 9.12.1926, кишлак Рушан, ныне Рушанского р-на Горно-Бадахшанской АО, Таджикистан), таджикский художник

» Народный художник Таджикистана (1974). В 1953–60 учился в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. В 1960–61 преподавал в Республиканском художественном училище в Душанбе. В 1961–82 — председатель правления Союза художников Таджикистана. Автор сдержанных по колориту, графичных, строгих полотен, в к-рых созданы образы величественной суровой природы Памира и памирцев («Хорог», 1961; «Яки», 1970; «Юрта», 1984, все — Душанбе, Республиканский объединённый историко-краеведческий и изобразительных искусств музей им. Бехзада). Большой человеческой теплотой и искренностью проникнуты произведения Х. на тему труда («Народные мастера», 1970 и др.). Художник отличается редкой цельностью, он использует приглушённую цветовую гамму: оранжевые и зелёные тона («Кулябская долина», 1978). Особое место в творчестве Х. занимают натюрморты, в к-рых сохраняется строгая композиционная обусловленность деталей. Его произведениями присущи широкое знание жизни, национальное своеобразие. Ныне живёт и продолжает работать в Москве.



Хьюз А. «Вернувшись из моря». 1862

Хьюз *Артур* (Hughes Arthur) (27.1.1831, Лондон, — 23.12.1915, там же), английский художник

» Рано проявил способности к рисованию. В 1846 поступил в Школу рисунка, через год перешёл в античный класс Школы искусств при лондонской Королевской академии художеств, где был удостоен серебряной медали. В 1850 Х. познакомился с художниками-прерафаэлитами — У.Х. Хантом, Д.Г. Россетти и Ф.М. Брауном, эстетические взгляды к-рых были знакомы ему по публикациям. В начале творческого пути Х. находился под сильным влиянием Дж.Э. Миллеса, и так же, как и он, изображал Офелию («Офелия», 1851–53, Манчестер, Художественная галерея Манчестера). Наиболее известные картины — «Апрельская любовь» (1855–56, Лондон, галерея Тейт), «Долгая помолвка» (1854–59, Бирмингем, Бирмингемский музей и картинная галерея). И хотя Х. не был членом Братства прерафаэлитов, влияние художников этого движения заметно как в стилистике его работ, так и в выборе тем: «Леди Шалот», «Рыцарь Солнца», «Прекрасная бессердечная дама», «Сэр Галахад». В 1857 Х. вместе с Д.Г. Россетти, У. Моррисом и Э. Бёрн-Джонсом участвовал в росписи здания клуба «Оксфордский союз» сюжетами из легенд о короле Артуре. Х. был не только талантливым живописцем, но и блестящим иллюстратором.

Пик его графической карьеры приходится на 1860-е, когда он активно сотрудничал с журналами, а также оформил целый ряд книг, преимущественно детских. Так, художник писал картины, посвящённые произведениям Дж. Китса, иллюстрировал книги Дж. Мак-Дональда. Всего он оставил после себя около 700 картин и набросков, а также более 750 иллюстраций.

Хьюз *Эдвард Роберт* (Hughes Edward Robert) (5.11.1851, Лондон, — 23.4.1914, Сент-Олбанс), английский художник

» Племянник художника А. Хьюза. По совету своего дяди, ставшего его первым наставником, Х. поступил в Школу искусств при лондонской Королевской академии художеств. В 1870 дебютировал на выставке академии, выставлялся там регулярно вплоть до 1911. Увлёкшись ещё в годы ученичества живописью прерафаэлитов второй волны, особенно Э. Бёрн-Джонса, Х. стал членом группы молодых художников, подражавших ему. Дипломной работой Х. стала акварель под названием «Ах, что это в гнезде...», изображавшая двух птиц, хлопочущих над телом мёртвого юноши, голову и тело к-рого опутывает тернистый шиповник, что позволяет считать эту работу символистским парафразом «Шиповника» Бёрн-Джонса. В 1891 Х. стал членом Королевского общества акварелистов, а в 1901–03 за-



Хьюз Э.Р. «Идиллическое видение»
(«Валькирия»)

нимал должность его вице-президента. Впоследствии познакомился с У.Х. Хантом, ассистентом к-рого был на протяжении многих лет. Уже став известным и зрелым художником, Х. помогал Ханту, начавшему к старости терять зрение, писать большие холсты последних лет. При его непосредственном участии были созданы такие работы, как вариант «Светоца мира» для



Хюбнер У. «Травемюнде». 1910

лондонского кафедрального собора Святого Павла и последний вариант картины «Леди Шалот». Х. был близок к семье Ханта, писал портреты его детей. Живопись художника получила высокую оценку за пределами Англии, в частности в Австрии и Германии.

Хюбнер, Гюбнер Карл Вильгельм (Hübner Carl Wilhelm) (17.6.1814, Кёнигсберг, — 5.12.1879, Дюссельдорф), немецкий художник,

представитель дюссельдорфской школы

► Первые уроки брал у Р. Вольфа в Кёнигсберге. В 1838—41 учился в Академии художеств в Дюссельдорфе у Ф.В. Шадова и К.Ф. Зона. С 1841 имел собственную мастерскую в Дюссельдорфе. С 1856 — председатель объединения дюссельдорфских художников. Являлся также основателем объединения «Этюдник», созданного в Дюссельдорфе во время революционных событий 1848. Молодые художники, входившие в него, не хотели подчиняться академическому уставу; они выдвигали новые цели, стремились к отображению событий современной истории. Х., как и другие художники объединения (В.И. Хайне, И.П. Хазенклевер), писал сцены из народной жизни, поднимая в них актуальную для Германии 1840-х проблему социального неравенства. После 1848 в его творчестве преобладали картины на бытовые сюжеты, лишённые социально-критического аспекта. Одним из наиболее значительных произведений художника явилось полотно «Силезские ткачи» (1844, Дюссельдорф, Художественный музей, авторское повторение картины). Художник изобразил сцену отказа фабрикантом принять вытканное полотно. С острой характерностью передана реакция возмущённых рабочих, безразличие хозяина. В нек-рой перегруженности композиции как бы отдельными жанровыми мизансценами, в утрированной мимике персонажей ощущается элемент пародии на манеру



Хюбнер К.В. «Силезские ткачи». 1844

изображения бытовых сцен в дюссельдорфской академии. Во время восстания силезских ткачей полотно Х. приобрело широкую известность. Без иронического пафоса убедительно трактован сюжет из современной действительности в картине «Право охоты» (1846, Дюссельдорф, Художественный музей). Сцена встречи в лесу хозяина земли, лесника и двух спасающихся в горной хижине крестьян, пытавшихся застрелить опустошавшего их земли кабана, приобретает критическое звучание. Хозяин, к-рому принадлежит право охоты, и раненный выстрелом по его приказу крестьянин выглядят как две социально непримиримые силы. Полотно «Немецкие пересе-

ленцы» (1846, Осло, Национальная галерея; авторское повторение — 1847, Германия, частное собрание) также явилось откликом на события современности. Еврейские эмигранты, изгоняемые из Германии, прощаются у стен сельского кладбища с усопшими предками. В 1850—60-е художник писал картины на бытовые сюжеты, конкретно трактуя в них человеческие характеры, в манере пленэрной живописи передавая пейзаж («Печальное вдовство», 1852, Гамбург, Кунстхалле; «Хорошее известие», 1865, Германия, частное собрание).

Хюбнер Ульрих (*Hübner Ulrich*)
(17.6.1872, Берлин, — 29.4.1932,

Нойбабельсберг), немецкий художник-импрессионист

» Происходил из артистической семьи. В 1892 поступил в Академию изящных искусств в Карлсруэ. В 1899 он присоединился к культурному движению Берлинский сецессион. В 1905 получил премию Вилла Романа (один из первых лауреатов). Жил в Берлине; работал в долине Хафеля (Хафельланде), в летние месяцы — в Гамбурге, Любеке и в Травемюнде. Художник особенно любил рисовать виды на море и изображения гаваней с кораблями. Большое количество работ художника хранится в музее Бенхауз (Любек).

Ц

Цайтблом Бартоломеус (*Zeitblom Bartholomaus*) (ок. 1455, Нёрдлинген, — ок. 1520, Ульм), немецкий художник, мастер алтарной живописи

► Учился рисовать в мастерской своего отчима Херлина в Нёрдлингене. С 1482 жил в Ульме, где после женитьбы на дочери художника Шюхлина стал владельцем его мастерской и под его руководством алтари демонстрируют развитие местных, южногерманских художественных школ стиля поздней готики, имевших общий источник в старонидерландском искусстве. Одним из признаков школы Ц. является изображение плотно сомкнувшихся групп



Цайтблом Б., «Святая Елизавета с нищим и святая Клара». Начало 16 века

людей с застывшими выражениями лиц. В Штутгартской государственной галерее хранятся Кильхбергерский, Эшахский и Хербергерский алтари работы Ц.

Цакли́ (*тиб. tsak li*), тибетский жанр миниатюрной живописи

► С развитием буддизма в Тибете появился особый жанр тибетской живописи — Ц., миниатюрные изображения, к-рые также принято называть «карточки для посвящений». Ц. используют в тантрических ритуалах, посвящениях, учениях и в похоронных обрядах. На Ц. может быть изображено всё — не только учителя и божества, но также на отдельных Ц. изображаются ритуальные атрибуты, подношения, различные символы и т. п. в целях лучшего понимания того ритуала или цикла учения, для к-рого создаются Ц. В этом состоит главное отличие Ц. от *тханки*: на тханках все атрибуты, подношения, второстепенные божества изображаются вместе с главным персонажем в единой композиции, тогда как на одной Ц. можно нарисовать отдельно один атрибут, божество, семенной слог, символ и т. д. Так, для одного ритуального посвящения создавалось до ста Ц. Появление такого жанра связано с упрощением использования живописи для ритуалов. Миниатюрное изображение создавалось очень быстро, занимало мало места, не обшивалось тканью, как тханки. Ц. прикреплялись к торма (ритуальные фигурки из теста для подношений), их показывали на посвящениях для визуализации, Ц. с охранными четырёх сторон света устанавливали в соответствующем направлении при строительстве монастыря, они также использовались для переносного алтаря. Кроме того, Ц. заменяли ритуальные объек-



Цакли. «Тилопа» (индийский тантрик, один из 84 буддийских махасиддх)

ты, к-рые трудно создать. Широко использовались и в похоронных обрядах, когда проводились ритуалы, связанные с «Бардо Тёдол» («Тибетская книга мёртвых»). На Ц. изображали видения, к-рые появляются в посмертном состоянии умершего, длящегося до 49 дней. Или же на таких Ц. могли изображать мандалу ста гневных и мирных божеств, с отдельными Ц. для их атрибутов, что в целом составляло до 80 и более Ц. Для изготовления Ц. использовалась ткань или картон, сделанный из гималайской бумаги. Нек-рые серии Ц. создавались на очень тонких листках гималайской слюды. Также их вырезали на дощечках, с к-рых их затем печатали на бумаге или ткани. Пока нет никаких доказательств, что Ц. существовали в Древней Индии, Китае или Юго-Восточной Азии, поэтому стоит полагать, что это чисто тибетская традиция. Даже если они когда-то и использовались в других странах, можно считать, что самое широкое применение Ц. нашли в тибетской традиции живописи, а позже и в живописи других стран, в к-рые пришёл тибетский буддизм, таких, как Монголия и Бурятия.

Цао Бусин (работал в 3 в.), китайский художник

► Известен только из литературных источников. Вполне вероятно, что этот художник принадлежал к реформаторам китайской живописи, создававшим произведения в западном стиле и прививавшим новые художественные приёмы древней ханьской традиции, поэтому он остался в анналах истории. Живший в 11 в. автор трактата «Записки о живописи: что видел и слышал» Го Жосюй, ссылаясь на более древний

источник, сообщает следующее: «...в „Новом собрании сведений о картинах“ монаха из Шу Жэньсяня говорится о Цао: „В старину Кан Сэнхуэй пришёл в княжество У из Индии, чтобы установить школы и распространить (буддийское) учение. Тогда Цао Бусин и увидел буддийские картины из Западных стран, и подражал им как образцам, поэтому Цао стал широко известным в Поднебесной...» и далее „...Се Хэ из княжества Южная Ци говорил: „Из работ Бусина теперь уже ничего нельзя увидеть, кроме головы дракона (хранящейся) в „Тайном павильоне“, но если посмотреть на костяк-контур, (станет ясно), что слава художника не случайна». Т. е. уже в то время, когда жил Се Хэ (479—542) из всего творчества Ц. Б. сохранилось только одно произведение. Далее Го Жосуй сетует, что в его время, т. е. 800 лет спустя, «Голову дракона» кисти Ц. Б. увидеть было уже невозможно и как выглядят драконы на самом деле — тоже: «Древний род Хуань-лун, растивший драконов, вымер, и драконы больше не приручались». Ц. Б. остался в китайской художественной традиции как великолепный мастер изображения драконов, буддийских сюжетов, человеческих фигур и тигров. С его имени, как правило, начинается любая история китайской живописи.

Цвет (англ. *colour*, франц. *couleur*, нем. *Farbe*), *свойство любых материальных объектов излучать и отражать световые волны определённой части спектра; свойство света, проходящего через окрашенную среду, воспринимать её окраску*

» В узком смысле слова под Ц. понимают цветовой тон (жёлтый, красный, синий и т. д.), определяющий своеобразие и природу каждого данного цветового оттенка вместе со светлотой, насыщенностью и яркостью Ц. Нейсчерпаемое многообразие Ц. в природе основано на бесконечном множестве градаций светлого и тёмного, яркого и блёклого, интенсивного и мягкого в пределах каждого тона, на смешении Ц., образуя новые тона и оттенки, на взаимодействии Ц. предметов и изменчивой окружающей среды. В самом широком значении Ц. означает всю эту сложную и динамичную совокупность градаций, взаимодействий, смешения, изменчивости тонов и оттенков. Ц. в пластических искусствах, отражая цветовое богатство действительности, имеет особые возможности и особые функции, вытекающие из природы искусства. Каждое конкретное художественное

произведение по-своему использует потребность человеческого глаза и сознания в красоте и гармонии Ц., его способность активно и сильно воздействовать на сознание и эмоции человека, волновать и успокаивать его, внушать ему то или иное настроение. В течение тысячелетий развития искусств образовались сложные ассоциации, связанные с Ц., символические смысловые значения Ц. Всё это делает Ц. наиболее непосредственным, сравнимым с музыкой, средством общения и внушения, способом передачи представлений, эмоций, оценок, ощущений красоты, гармонии, идеала. Изобразительная функция Ц. в искусстве опирается на богатство Ц. в природе, но следует своей собственной системе, неизбежно более ограниченной в своих возможностях, поскольку краски, используемые художником, значительно ниже естественного Ц. по диапазону светосилы, по многообразию оттенков, по интенсивности и яркости тонов. Искусство возмещает эту ограниченность, организуя свою цветовую систему — колорит, отбирая соответственно ей тона и оттенки, составляющие красочную гамму, пропорционально варьируя краски по светосиле, яркости, насыщенности (т. е. по количеству пигмента в единице связующего вещества), используя отношения, градации, переходы тонов и оттенков, цветовые контрасты, основные цвета и дополнительные цвета, смешение красок на палитре и оптическое смешение их на холсте и т. д. Живопись является главной областью, где разработаны основные принципы цветоведения, взаимосвязи между Ц., формой и светотенью, освещённостью и тенями, системы применения и трактовки Ц. В истории живописи сложились несколько таких систем. Одна из них основана на предметном локальном Ц., на расцветке каждого предмета в соответствии с его окраской в натуре или с символическим значением предмета; при этом Ц. сопоставляются друг с другом, образуя выразительные сочетания. Другая система базируется на создании колористической аналогии реальной окраске предмета и Ц. окружающей среды: наложение краски на краску, просвечивание их, система тональностей, контрастов, нюансов, цветных теней и бликов, рефлексов, валёров позволили определить моделировку формы и её положение в пространстве, удаление от зрителя, воздействие на предмет света, атмосферы и их изменений. В развитии живописи 19—20 вв. можно наблюдать исчезновение локального и неизменного Ц., победу динамичного, изменчивого Ц., раздробленного на

основные тона спектра, а затем переход к условному Ц., к его метафорическому значению, к цветовой экспрессии, выражающей субъективный мир художника, и, наконец, к цветовому конструированию мира и его форм с помощью контрастов тёплых и холодных тонов и других средств, выработанных в ходе истории развития живописи. В других видах искусства Ц. также образует определённую систему, к-рая, однако, почти никогда не разрабатывается с той последовательностью, как в живописи: в графике, монументальной живописи, сценографии, плакате Ц. используется более избирательно, лаконично, с более активной ролью отдельных цветовых тонов. В декоративно-прикладных искусствах и часто в архитектуре цветовой образ непосредственно связан с Ц. применённых материалов. При всех этих различиях Ц. является в искусстве одним из наиболее действенных художественных средств, позволяющих выразить самые сложные замыслы художника и самые тонкие оттенки мысли и чувства. В архитектуре, дизайне, а затем и в станковом искусстве 20 в. Ц. всё больше выступает как коммуникативное средство, знак, несущий информацию.

Цвета́ дополнительные, цвета, *к-рые при смешении обесцвечиваются, давая белый цвет*

» Три основных, или фундаментальных, цвета солнечного спектра — голубой, жёлтый и красный — имеют в качестве дополнительных сложные, или двойные, цвета — оранжевый, фиолетовый и зелёный, являющиеся результатом смешения 2 : 2 основных цветов. Смесь голубого и жёлтого даёт зелёный, дополнительный красного; смесь голубого и красного даёт фиолетовый, дополнительный жёлтого; смесь красного и жёлтого даёт оранжевый, дополнительный голубого. Один цвет усиливается оптической близостью дополнительного цвета. Два близко расположенные цвета взаимно обогащаются; если два расположенных рядом цвета тёплые (напр., красный и оранжевый), окрашивание, внесённое их общим дополнительным цветом, делает их холодными.

Цвета́ев Иван Владимирович [4(16).5.1847, с. Дроздово, ныне Шу́йского р-на Ивановской обл., — 30.8(12.9).1913, Москва], *российский историк, филолог, искусствовед*

» Академик Петербургской Императорской академии художеств



Целков О.Н. «Матадор и бык». 1957

(1903). Отец поэтессы М.И. Цветаевой. Родился в семье сельского священника. Учился шесть лет в Шуйском духовном училище, затем ещё шесть — во Владимирской духовной семинарии. После этого поступил в Медико-хирургическую академию, но по состоянию здоровья оставил её и перешёл в Петербургский университет на классическое отделение историко-филологического факультета. Закончил университет в 1870, получив степень кандидата наук. С 1871 преподавал греческий язык в одной из петербургских гимназий, а в 1872 стал доцентом Императорского Варшавского университета, там же, в Варшаве, защитил магистерскую диссертацию в 1873. В 1874 отправился в зарубежную командировку в Италию для изучения древних итальянских языков и письменности. В 1876 был зачислен доцентом Киевского университета Святого Владимира, но уже через год был приглашён в Московский университет для преподавания латинского языка на кафедре римской словесности (профессор с 1877, заведующий кафедрой теории и истории изящных искусств). С 1881 работал в московских Румянцевском и Публичном музеях в Москве (в 1900—10 был директором Музея изящных искусств). В 1888 стал почётным членом Болонского университета. Инициатор создания Музея изящных искусств имени императора Александра III (ныне *Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина*). Организовал конкурс на разработку проекта здания музея, с конца 1890-х совершал регулярные поездки в европейские страны для заказов слепков наиболее выдающихся скульптурных памятников мировой культуры. Получил на хранение в музей кол-

лекцию древнеегипетских памятников В. Голенищева и собрание произведений итальянской живописи дипломата М. Щёкина. Ц. стал первым директором музея, открытого в 1912 (на здании музея — мемориальная доска в его честь).

Цветовой круг, см. в ст. *Гармония цветовая*

Цвѣрко Виталий Константинович [1(14).2.1913, дер. Радеёво, ныне Гомельской обл. Белоруссии, — июнь 1993], белорусский художник

» Народный художник Белоруссии (1963). Учился в Витебском художественном техникуме (1929—32) и Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (1935—42). Член Союза художников Белоруссии (1946). С 1947 — преподаватель Минского художественного училища, с 1952 — Белорусского театрально-художественного института (в 1958—60 — ректор). Был секретарём правления Союза художников СССР в 1961—67, председателем правления Союза художников БССР в 1962—63. Работал в разных жанрах станковой живописи. В первых значительных произведениях — «Пленных ведут» (1945), «Непокорные» (1947), портреты командира партизанского отряда М.П. Скоромкина (1944), комиссара партизанской бригады А.Н. Захаровой (1948) — показал героизм и мужество советского народа в годы Великой Отечественной войны 1941—45. Освободительной борьбе в Белоруссии посвящена картина «Восстание рыбаков на озере Нарочь» (1957). Значительное место в творчестве мастера занимал пейзаж. Среди произведений этого жанра выделяются «Разлив в Минске»

(1945), «Март» (1947), «Белорусский пейзаж» (1951, 1955, 1956), сюита «Поры года» (1958), «Вечер в деревне» (1959), триптих «На земле белорусской», «Пески» (1966), «Белорусский мотив» (1967) и др. Создал серии мемориальных городских пейзажей, связанных с событиями Великой Отечественной войны в Белоруссии, портретов участников партизанского движения для Государственного музея истории Великой Отечественной войны в Минске. Государственная премия БССР (1967).

Целков Олег Николаевич (р. 15.7.1934, Москва), российский художник, представитель «неофициального» искусства СССР

» В 1949—53 учился в Московской средней художественной школе, затем в Минском театральном институте, откуда был исключён за «формализм». Поступив в 1955 в ленинградский Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, вынужден был прервать свои занятия по той же причине. В 1958 окончил Ленинградский театральный институт по специальности художник-технолог сцены. Жил в Москве. Увлекался живописно-фактурными поисками в духе группы «Бубновый валет». В 1960-е показывал свои произведения на квартирных и полуофициальных выставках. В это же время окончательно оформилась и его персональная манера, близкая *сюрреализму*. Первая персональная выставка состоялась в 1965 в Институте атомной энергии им. И.В. Курчатова (Москва). В последующие годы было проведено 17 выставок художника в США, Англии, Франции, в 2004 персональная выставка прошла в Государственном Русском музее (С.-Петербург) и Государственной Третьяковской галерее (Москва). «Героями» Ц. стали странные круглоголовые существа с глазами-щёлочками и лицами наподобие приросших глянцевых масок. Написанные яркими, мерцающими красками (обычно красными тонами на чёрном фоне), эти «мутанты» порой составляют целые группы, пародирующие картины старых мастеров («Едоки арбуза», 1963, Нью-Йорк, частное собрание). Они зачастую воспринимаются как живописные карикатуры на *Homo soveticus*, хотя целесообразней было бы видеть в них образы современного человечества как такового. Иной раз художник придавал им и саркастически-автопортретные черты («Автопортрет с Рембрандтом в день рождения 15 июля», 1971, Москва, частное со-



Целков О.Н. «Человек в зелёной шляпе»

брание). Большое значение в картинах Ц. имеет цвет. Художник удаляет из своей палитры все приглушённые, переходные цвета, используя только насыщенные брутальные краски. В 1977 Ц. эмигрировал, обосновался в Париже. Особую помощь в деле вхождения в арт-рынок ему оказала галерея Нахамкина (Нью-Йорк). В 1980–90-е Ц. усиливал тональное начало, окутывая фигуры смутной дымкой, часто увеличивал размеры полотен, превращая их в настенные панно.

Целостность (англ. *integrity*, франц. *intégrité*, нем. *Integrität*, *Ganzheit*), всеобщность, полнота, единство художественного творчества, характеризующие искусство в предметно-пространственном и временном отношениях

► Проблема Ц. восходит к классической философской проблеме части и целого. Она традиционно связывалась с проблемами единства в многообразии, единства формы и содержания — совершенства, органичности и гармоничности художественного произведения и, наконец, с проблемой синтеза искусств. Целостное видение мира подразумевает также объединение чувства («сердца»), разума и воли. Понятие Ц. содержит в себе представление о времени, соединяющем в настоящем прошлое (традицию) и будущее (новаторство). Целостное искусство хранит память («генопамять») о своём происхождении, истории и передает её по наследству. Ц. связывается также с типическим и с его глубинной первоосновой — «архетипом», по определению К.Г. Юнга, «коллективным бессознательным» — исторической памятью лю-

дей, передаваемой из поколения в поколение. Искусство в его преемственности и развитии сравнивается с живым организмом, растущим деревом, и, как всякая органическая целостная система, оно имеет свои внутренние предпосылки роста и разветвления. Принцип Ц. становится и принципом искусствоведческого анализа, побуждающим видеть в каждом явлении искусства звено в цепи развития национальной и региональной школы, но также и всей мировой культуры. Категория Ц. и связанный с ней принцип историзма необходимы для признания самобытности культуры каждого, даже самого малого, народа, а также и для того, чтобы уберечь национальную культуру от замкнутости и от ориентации её только на себя и на собственный опыт. Складывающееся к кон. 20 в. тяготение к Ц. художественной культуры ищет опоры не только в общей структурной типизации и закономерном порядке, но и в особенностях нынешнего восприятия человека и экологической эстетики, в стремлении раздвинуть горизонты времени и памяти и направить творческую мысль в будущее. Следует сказать и о Ц. восприятия — способности художника зрительно воспринимать предметы природы одновременно, сразу и методом сравнения определять пропорции предметов, тоновые и цветовые отношения. В Ц. восприятия заключаются мера профессионального умения видеть и «постановка глаза» художника.

Центральная точка схода, главная точка схода, в теории перспективы точка на горизонте, в к-рой сходятся все прямые линии, перпендикулярные плоскости изображения

► В системе классической «центральной» линейной перспективы все построения осуществляются между точкой зрения (в центре мыслимого круга горизонта) и Ц. т. с., причём обе точки строго фиксированы. Приближением к этой системе была система «рыбья кость» в античной живописи (точка схода на одной вертикали); на фреске Рафаэля «Афинская школа» (1509–11) — две Ц. т. с. на вертикальной оси. С установлением системы линейной перспективы стали складываться и приёмы свободного её истолкования: в композиции могли определяться несколько точек схода на нескольких линиях горизонта (напр., на картине П. Веронезе «Брак в Кане», 1563, Париж, Лувр); точки схода могли выноситься за пределы композиции (напр., на гравюре У. Хогарта «Улица пива», 1751). Раз-

мещение точек схода зависит от положения точки зрения: так, при точке зрения сверху на предмет, грани к-рого расположены параллельно или под углом не более 45° к картинной плоскости, на линии горизонта образуются две дистанционные точки схода по обе стороны и на равном расстоянии от Ц. т. с., причём это расстояние равно расстоянию от горизонта до точки зрения художника. См. также *Перспектива*.

Центральный дом художника (ЦДХ), российское выставочное объединение «Центральный дом художника» Международной конфедерации союзов художников, один из самых известных выставочных центров России

► Расположен в Москве (Крымский Вал, 10). В здании ЦДХ также находится, занимая более половины его площади, Государственная картинная галерея (постоянная экспозиция «Искусство XX века») как часть Государственной Третьяковской галереи. Экспозиция галереи на Крымском валу включает произведения искусства русских и советских художников, работавших в 1920–60-е: К.С. Малевич, В.В. Кандинский, М.З. Шагал, М.Ф. Ларионов, Р.Р. Фальк, П.П. Кончаловский, Ю.И. Пименов, П.Д. Корин, П.Н. Филонов, А.А. Дейнека, В.И. Мухина, С.Т. Конёнков, И.Д. Шадр, В.А. Фаворский, художники «сурового стиля» и многие другие. Кроме того, в здании Третьяковской галереи на Крымском Валу проходят различные выставки, разнообразные по тематике и экспозиционному материалу, устраиваются мастер-классы с известными современными художниками в рамках деятельности Клуба современного искусства. В экспозиционных залах ЦДХ проводятся различные выставки современного искусства, архитектуры и дизайна. Проводятся выставки произведений художников Европы, Ближнего Востока, Азии и Америки. В частности, ещё в 1980-е в залах ЦДХ была показана серия выставок художников мирового масштаба — К. Брессона и И.-С. Лорана (Франция), Г. Юнкера (Германия), Ф. Бэкона (Англия), Дж. Моранди и Я. Кунелиса (Италия), Р. Раушенберга и Дж. Розенквиста (США), С. Дали (Испания), Ж. Тенгис (Швейцария), Р. Тамайо (Мексика). Также в ЦДХ ежегодно с 1999 проходит международная ярмарка интеллектуальной литературы «Non/fiction». Также проводятся Московский международный художественный салон ЦДХ, Ежегодная между-

народная художественная ярмарка произведений современного мирового искусства «Арт Москва», международная выставка архитектуры и дизайна «Арх Москва», российские антикварные салоны.

Центр искусств королевы Софии, Музей королевы Софии (*Centro de Arte Reina Sofía, Museo Reina Sofía*), испанский художественный музей в Мадриде

» Мадридцы с иронией называют его «Софиду» по аналогии с *Центром Помпиду* в Париже. С 1986 функционировал как выставочный центр современного искусства, специализировавшийся на скульптуре. Официально был открыт 10.9.1992 королевской четой — Доном Хуаном Карлосом и Доньей Софией. Королевским декретом от 27.5.1988 было установлено, что его коллекция должна состоять преимущественно из произведений искусства 20 в., к тому же отдавать предпочтение творчеству испанских и связанных с Испанией художников. В настоящее время музей выполняет три основные функции: музей с постоянной коллекцией, зал временных выставок и исследовательский отдел. Выставочные залы музея занимают площадь 12 505 м², что сравнимо лишь с парижским Центром Помпиду. Второй, четвёртый и пятый этажи предназначены для временных выставок, тогда как на третьем размещён Музей современного искусства Испании. Музей даёт представление о развитии искус-



Центр искусств королевы Софии

ства 20 в. до наших дней. В нём представлены работы таких художников, как *Сулотага-и-Сабалета*, Нонель, *Солана*, Англада Камараса, Игурино; авангардистов 1920—30-х *Х. Гонсалеса*, *М. Банчард*, *П. Гаргальо*, *М. Эрнста*. «Парижская школа» представлена работами *Бореса*, *Кассио*, *Б. Паленсии*, *Виньеса* и *В. Диаса*. Сюрреалисты — работами *С. Дали*, *Ж. Миро*, *Тогореса*,

И. Танги, *Р.Ф.Г. Магритта*; абстрактные информалисты — произведениями *Чирино*, *Каногара*, *Торнера*, *Риберы*, *Момпо*, *А. Сауры*, *Виолы*, *Мильяреса*, *Л. Муньеса*, *Собеля*, *Герреро*, *Руэды*, *П. Серраны*, *Б. Ньюмена*. Самым известным экспонатом Центра искусств является «Герника» *П. Пикассо*. Здесь также демонстрируются эскизы и этюды, позволяющие проследить историю создания шедевра.

Центр Помпиду, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду (*Centre Georges-Pompidou, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*), культурный центр в Париже

» Открыт с 1977, создан по инициативе французского президента Жоржа Помпиду. Центр включает парижский Музей современного искусства, большую библиотеку, концертные и выставочные залы, Институт исследования и координации акустики и музыки. Здание современной постройки и очень больших для центра Парижа размеров имеет в длину 166 м, в ширину 60 м и в высоту 42 м. Построено по проекту *Р. Пьяно* и *Р. Роджерса*. Здание состоит из шести застеклённых параллелепипедов, причём все ярко окрашенные арматурные соединения, лифты, эскалаторы и трубопроводы выведены наружу. Такая конструкция здания позволила освободить максимум полезной площади — 40 тыс. м². Самой интересной до-



Центр Помпиду



Церетели З.К. Панно на станции московского метрополитена «Трубная». Первая половина 2000-х

стопримечательностью центра является Национальный музей современного искусства, переведённый в 1977 из своего бывшего помещения во Дворце Токио. Музей занимает залы на 4 и 5 этажах здания. Насчитывается 3600 картин, 2000 скульптур, 8000 рисунков, 3000 фотографий, 800 эстампов французских и иностранных мастеров. Представлены работы великих мастеров 20 в. (А. Матисс, П. Пикассо, Ж. Брак, М. Дюшан, Ж.Ф.А. Леже, Ж. Миро, А. Джакометти и др.), в т. ч. произведения российских художников (В.В. Кандинский, М.З. Шагал, Х. Сутин, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, С. Делоне и др.). Международное назначение центра подтверждается серией выставок, организованных за 10 лет его существования, посвящённых не только отдельным мастерам искусства или художественным эпохам, но и искусству отдельных стран, как, например: «Париж — Берлин 1900 — 1933», «Париж — Москва, Вена, 1880 — 1938: рождение века» и многие др.

Церетели Зураб Константинович (р. 4.1.1934, Тифлис, ныне Тбилиси, Грузия), российский художник, мастер монументально-декоративного искусства

» Народный художник СССР (1979) и РФ (1993). Народный художник Грузинской ССР (1978). Действительный член Академии художеств СССР (1988). Действитель-

ный член Европейской академии наук и искусств (2009). Герой Социалистического Труда (1990). Родился в семье инженера. Приобщился к искусству в семье дяди, живописца Г. Нижарадзе. Учился в тбилисской Академии художеств (1952 — 58), где его наставниками были У. Джапаридзе, И. Шарлемань и В. Шухаев. Необычайно широк диапазон творческих исканий мастера: одинаково виртуозно он владеет как живописью, так и разнообразными графическими техниками, помимо монументальной скульптуры занимается мелкой пластикой, керамикой, владеет всеми видами декоративно-прикладного искусства. Главным полем творческих замыслов для Ц. служила станковая живопись — с плотными красочными фактурами, напоминающими фрагменты больших мозаик. Создал серию скульптурных и живописных портретов государственных деятелей, учёных, мастеров литературы и искусства. Его портретная галерея составляет более полутора тысяч произведений. Автор многочисленных живописных композиций, натюрмортов, а также рисунков. С 1960-х работает также в мозаике, эмали, травлении по металлу, выколотке на меди, гобелене и других техниках. В 1973 воссоздал технику перегородчатой эмали. Его композиции часто представляют метафорические, символические образы. Ц. получил широкую известность как автор декоративно-игровых скульптур в курортном комплексе в

Пицунде (1967). Постоянно стремясь к синтезу искусств, Ц. воплощал свои идеи в панно, мозаиках, витражах, эмалях, а также в скульптуре. Среди его произведений 1960—80-х — оформление посольства СССР в Бразилии (1974); гостиничного комплекса «Измайлово» (1976—80), монумент «Дружба навеки» в память Георгиевского трактата о протекторате России над Грузией (1983; оба в Москве); памятник святой Нине в Тбилиси (1988). Переселившись в 1989 в Москву и получив статус полномочного посла (1991), Ц. всё чаще осуществлял свои проекты за рубежом. Наиболее значительными из них явились бронзовый монумент «Рождение нового человека», установленный в 1995 в Севилье в ознаменование 500-летия открытия Х. Колумбом Америки, а также мемориал «Слеза скорби» в Нью-Йорке (установлен в 2006), созданный в память о жертвах теракта в этом городе в 2001. Новые ансамбли, осуществлённые скульптором, сыграли огромную роль в формировании облика Москвы 1990-х. Мемориал Победы на Поклонной горе (1995), памятник Петру I (в честь 300-летия русского флота, 1996—97), скульптурное убранство Манежной площади (1997) вызвали бурные споры, но по-своему выразили общественную атмосферу времени. Большинство этих проектов было реализовано в соавторстве с архитектором М.М. Посохинным. С 1997 Ц. является президентом *Российской ака-*



Церетели З.К. «Ангел мой — утешил меня». 2008



Церетели З.К. «Париж 17 сентября». 2007

демии художеств. Ц. внёс также большой вклад в декоративно-скульптурное убранство храма Христа Спасителя в Москве, чьё воссоздание было завершено в 2000. В 1999 в Москве открылся учреждённый им Музей современного искусства. В 2001 открылась Галерея искусств З. Церетели, представляющая собой персональный музей художника вкупе с обширной экспози-

цией членов Академии художеств 18–20 вв. Творчество художника отмечено высокими званиями и наградами. Он является почётным профессором Брокпортского университета изящных искусств (США, 1979), действительным членом Грузинской академии наук (1996), членом-корреспондентом Королевской академии изящных искусств Сан Фернандо (Испания, 1998), награждён золотой медалью ЮНЕСКО имени Пикассо (2007). Был избран членом-корреспондентом Академии изящных искусств Франции (2002), произведён в офицеры Ордена искусств и литературы (Франция, 2006). Ленинская премия (1976). Государственная премия СССР (1978, 1983) и РФ (1996). Награждён орденами «За заслуги перед Отечеством» III степени и II степени (1996, 2006).

Цех, союз ремесленников, занимающихся одной и той же профессиональной или художественной деятельностью

► Появились на Западе, вероятно, уже в 12 в., но их значение возросло только начиная с 13–14 вв., в эпоху, когда они были многократно реорганизованы. Задачей Ц. было охранять профессию от незаконного вмешательства других профессий, определять условия работы (используемые материалы, разделение работы, время выполнения, цена) и наблюдать за профессиональным образованием. Ц. живописцев появились в 13 в., когда в связи с секуляризацией искусства миниатюры цеховые мастера заменили монастырских художников. Помимо собственно миниатюристов (к-рые делились на «hystorieurs», «vignetteurs», исполнявших орнаментальные рамки, и художников, писавших фон, — «champaignes»), существовали также мастера «плоской живописи», «шорники», художники «образов». На протяжении долгого времени живописцы входили в один Ц. со скульпторами, стекольщиками и другими ремесленниками, производящими декоративные работы. Внутри Ц. также существовала своя иерархия: например, фламандский миниатюрист мог делать только миниатюры, а художники широкого профиля были организаторами празднеств, оформителями, художественными советниками. Члены Ц. пользовались гораздо большей свободой, чем члены гильдий; они не удерживались в закреплённых местах и могли перемещаться в поисках работы; они получали профессиональное образование, превращаясь из подмастерьев в мастеров, для чего нужно было создать «шедевр».

Только «придворные» живописцы освобождались от обучения или от обязанностей «мастера»; титул «камердинера» давал большую свободу. Помимо защиты профессии Ц. должен был контролировать качество работы. Политические и социальные события 15–16 вв. изменили структуру Ц.; количество мастеров постепенно уменьшалось, а количество подмастерьев возрастало. Мастера приобрели различные привилегии, как социальные, так и политические. С конца 15 в. эти мастера перегруппировались в гильдии, особенно во Фландрии. Гильдии начали вытеснять Ц., к-рые прекратили своё существование в 18 в.

«Цех живописцев», общество художников, основанное в 1926 в Москве по инициативе А.В. Шевченко и его учеников

► Созданию «Ц. ж.» предшествовала выставка «Цветодинамос и тектонический примитивизм», участники к-рой, объединившись, провозгласили своей задачей разносторонние живописные искания. Общество не имело единого творческого лица, его художники (Р.Н. Барто, Б.А. Голополов, В.В. Почиталов, В.В. Каптеров и др.) нередко обращались к современной тематике, используя приёмы различных течений европейского искусства 19–20 вв. «Ц. ж.» организовал три выставки (1926, 1928, 1930). В 1930 прекратил своё существование.

«Цех живописцев Святого Луки», объединение, созданное в С.-Петербурге в 1917

► Образовано по инициативе учеников Д.Н. Кардовского в целях изучения традиций живописной техники, а также защиты профессиональных интересов художников. Организационная структура объединения возрождала средневековую цеховую систему. Члены цеха делились на «мастеров» (Д.Н. Кардовский, А.Е. Яковлев, В.И. Шушаев) и «подмастерья» (Б.Ф. Коварский, В.Н. Мешков, Н.Э. Радлов, Н.В. Ремизов, М.Э. Фохт). Под их руководством проходили занятия учеников. Несмотря на обширные планы, объединение просуществовало только до 1918.

Цзин Хào, Хао-жань, Хун-Гу (855, Цзиньшуй, пров. Хэнань, — 915), китайский художник и теоретик живописи периода Удай

► Работал в основном в конце 9 в. После крушения империи Тан художник поселился в горах, где создал ряд горных монохромных пей-



Цзин Хао. «Гора Куан Лу». Около 900

зажей. Для его творчества характерен мотив огромных скал, горные потоки, чувство величия природных стихий. Затем он работал при дворе, где у него обучалось множество пейзажистов, лучшим учеником считают Гуаня Тун. В настоящее время Ц. Х. приписывают авторство всего двух свитков, и оба вызывают у исследователей сомнения. Тем не менее на обоих стоит его имя, и оба свитка в известной мере отражают развитие китайского раннего монохромного пейзажа. Один из них («Путники среди покрытых снегом гор»), ныне хранящийся в музее Нельсона-Аткинса (Канзас-сити), по сообщениям, был извлечён из гробницы, и выглядит, на первый взгляд, слишком примитивно и странно, чтобы быть работой Ц. Х. Он имеет серьёзные повреждения на большей части поверхности и был когда-то грубо отретуширован. Тем не менее подпись-печать на нём очень напоминает подобную же старинную подпись на подлинниках Гуаня Сю из Императорской коллекции в Токио, к-рые были созданы в то же самое время. Кроме того, сам примитивный характер живописи перекликается с изображением архатов Гуаня Сю из Токио. На основании этого исследователи относят пейзаж Ц. Х. примерно к тому же времени, когда было создано произведение Гуаня Сю, т. е. к позднетанскому периоду. Другой свиток, «Гора Куан Лу», выглядит как законченный монументальный пейзаж, к-рый не кажется сырым и незре-



Цзин Хао. «Путники среди покрытых снегом гор». Конец 9 века

лым в сравнении с развитым сунским пейзажем. Это великолепный, убедительно переданный вид отвесной гряды величественных скал, громоздящихся ряд за рядом над глубокой речной долиной. Вода падает низвергаются с высоких вершин, старые сосны сурово растут из скал. Такой пейзаж служил одновременно двум целям: был иконой, передающей идею грандиозности вселенной, и в то же время позволял «совершить путешествие», не выходя из дома, но разглядывая пейзаж в уютной обстановке. Имя Ц. Х. содержится в надписи, сделанной в верхнем правом углу свитка юаньским императором, к-рый для её сочинения специально пригласил двух учёных; другая, более поздняя, надпись сделана императором Цяньлуном (18 в.). Эти императорские надписи были данью уважения к знаменитому мастеру прошлого. Как теоретик живописи, Ц. Х. написал трактаты «Бифа цзы» («Записки о приёмах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи»). Трактат о приёмах письма кистью — это первое сочинение о пейзажной живописи с чётко разработанной терминологией, системой понятий и чётко сформулированными эстетическими законами. Законы, к-рые ранее Се Хэ изложил для жанровой живописи, Ц. Х. переформулировал для пейзажа. При этом в отличие от Се Хэ он конкретизировал философскую отвлечённость законов, делал их более про-

стыми и понятными. Например, категория «и» (прообраз, идея) у него была заменена на «сы» (замысел). Он высказал соображения о принципах оценки, критики и классификации произведений пейзажной живописи, выделив четыре ранга произведений: шэнь — божественные, мяо — блестящие, ци — оригинальные, гун — ремесленные.

Цзянь Чжаохэ, Цян Чжао-хэ (1901, пров. Сычуань, — 1986), китайский художник

» Образование получил в Шанхае. В своём творчестве сочетал приёмы европейского искусства и национальной живописи *гохуа*. Создал глубоко человеческие психологические образы. С 1936 работал в Пекине. Профессор Центральной Академии художеств в Пекине. Произведения: «Семья рикши» (1927), «Прощание» (1938), «Мать» (1938), «Мать, продающая сына» (1938), «Портрет А-Кью» (1937—38), «Я тебя люблю» (1937—38), «Нищие дети» (1939), «Уличные музыканты» (1939), «Мальчик — разносчик горького чая» (1940), «Безенцы» (свиток-панно, 1943), «Весна» (1948), «Стража у реки Ялу» (1950), «Письмо на фронт» (1953), «Ребёнок и голуби» (1954), «Маленькая учительница» (1956), «Поэт Ду Фу» (1981) и др.

Ци Байши (22.11.1863, д. Синцзюу, округ Сянтан, пров. Хунань, — 16.9.1957, Пекин), китайский художник, каллиграф и поэт

» Народный художник КНР (1953). Родился в крестьянской семье. Начал рисовать с детства в процессе обучения каллиграфии, позднее совершенствовал мастерство, копируя графические образцы из «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно». В 1880—89 занимался резьбой по дереву, изготовляя табакерки на продажу, создавал также ксилогра-



Ци Байши. «Тыква-горлянка»



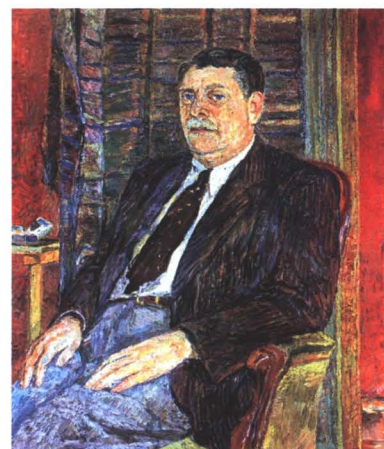
Ци Байши. «Пионы»

фические лубочные картинки на традиционные сюжеты о богах и героях. Впоследствии при поддержке местных меценатов смог целиком посвятить себя живописи тушью. С 1902 (в особенности в 1906–08) много путешествовал по стране. В 1919 переехал в Пекин. Активно занимался пейзажем (циклы «24 пейзажа Шимэнь», «Виды горы Цзе»; рубеж 19–20 в.). Не раз обращался к карикатуре (чиновник-подхалим в виде куклы типа «ванька-встанька» в сатирическом лубке 1901; и др.). Писал исторические и современные портреты. Однако прославился как виртуоз жанров «цветы-птицы» (см. *Хуа-няо*) и «травы-насекомые». Работал в русле китайской традиции «исполнительского» воспроизведения ма-

неры старых мастеров (образцами для него были, в первую очередь, композиции таких корифеев национального искусства 16–17 вв., как Сюй Вэй и Чжу Да). Следуя обычаю, дополнял изобразительные мотивы размашистыми поэтическими надписями и символическими фразами в оттисках печатей. Однако мягкие контуры и плавные ритмы классических образов сменялись у него гораздо более резкими контрастами форм и цветов, нарочитой угловатостью остроэкспрессивного штриха, избегающего полутонов. Писал тушью, используя также краски ярких и чистых оттенков. Международная известность мастера последовательно возрастала, и с годами его поэтические откровения о природе начали восприниматься как символы китайского искусства как такового. Среди типичных произведений (картин-свитков) — «Двенадцать крабов» (1930), «Орёл на сосне» (1946), «Кресты среди водорослей» (1946), «Лотос и лягушка» (1953; все работы — в Москве, Музей искусства народов Востока), «Цыплята у бананового дерева» (1953), «Лист дерева бодхи и цикада на красном листе» (1955; обе картины — в Пекине, Музей Гугун). Написал (с соавторами) официальное полотно «Гимн миру» (1955, там же), однако в скрытой символике целого ряда своих свитков выразил достаточно критическое отношение к тоталитаризму. Помимо каллиграфических мыслей об искусстве на своих свитках оставил и автобиографию, известную по литературной обработке его ученика Чжан Цыси (1962). С 1920 преподавал в пекинском Художественном институте (впоследствии — Центральная академия художеств; в 1947 был избран её главой). Председатель Всекитайского союза работников искусства (с 1953). В Пекине существует дом-музей художника. Лауреат Международной премии мира (1956).

Цибис Ян (*Cybis Jan*) (16.2.1897, с. Врублин, Силезия, ныне волость Глогувек, Польша, — 14.12.1972, Варшава), польский художник

» Учился в Академиях художеств во Вроцлаве (1919–21) и Кракове (1921–24) у Ю. Мехоффера и Ю. Панкевича. Мехоффер вышел из круга художников «Молодая Польша», стремившихся создать своеобразный, национальный по духу, монументальный стиль. Панкевич был одним из рьяных и талантливейших сторонников новых живописных систем, ориентирующихся на достижения французского импрессионизма

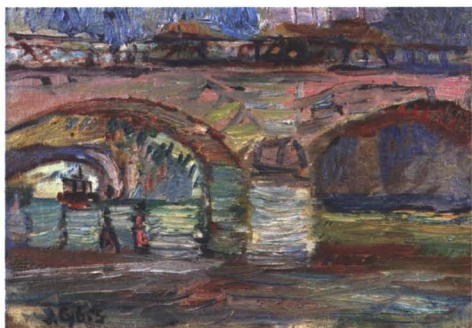


Цибис Я. «Портрет инженера Мариана Выежинского»

и *постимпрессионизма*. В раннем творчестве Ц. подспудно ощущается борьба этих разноречивых тенденций. В 1924 художник выступил как один из организаторов объединения художников, названного «Комитет Парижский». Он продолжил в это время своё образование в парижском филиале краковской Академии художеств, к-рым руководил Панкевич. В Париже Ц. прожил десять лет. Он выставлялся, и не без успеха, в местных галереях, изучал искусство старых и близких ему по духу новых мастеров. Но Ц. не менял свою манеру в зависимости от того, что имело успех в то время, и остался чужд всякого рода антиреалистическим тенденциям, утверждавшим себя в те годы на парижской арене, с одной стороны, и эффектности легко продаваемой салонной живописи, с другой. В 1934 художник вернулся в Польшу. Творчески претворяя приёмы постимпрессионизма, он создавал национальные пейзажи и натюрморты, отличавшиеся смелой и свободной темпераментной манерой живописи, свежестью и мажорной звучностью колорита («Натюрморт в красных тонах», 1935, «Гданьск», 1959, обе — Варшава, Национальный музей; «Старый Сонч», 1959–60, Познань, Национальный музей). С 1945 Ц. преподавал в Академии художеств в Варшаве (профессор). Начиная с 1950-х манера письма художника стала более свободной, часто фактура его полотен напоминает своего рода живописный рельеф.

Циглер Адольф (*Ziegler Adolf*) (16.10.1892, Бремен, — 18.9.1959, дер. Варнхальт, ок. Баден-Бадена), немецкий художник, государственный деятель

» В 1910 поступил в Академию художеств в Мюнхене; закончил её



Цибис Я. «Мост над Сеной». 1947

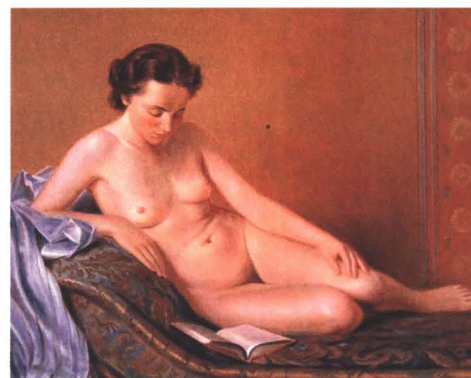
после Первой мировой войны 1914—18, на к-рую ушёл в 1914 добровольцем. В начале 1920-х вступил в Национал-социалистическую немецкую рабочую партию (НСДАП), в 1925 познакомился с лидером национал-социалистов А. Гитлером и стал его советником по вопросам искусства. С 1933, после прихода нацистов к власти, Ц. — профессор Академии художеств в Мюнхене. В 1935 вошёл в имперскую Палату искусств как сенатор по вопросам изобразительного искусства, в том же году рейхсминистр народного просвещения и пропаганды Германии Й. Геббельс выдвинул его в президиум Палаты, а затем сделал её вице-президентом; с 1936 — президент Палаты искусств. Для произведений Ц. характерна смесь *салонного искусства* с *неоклассицизмом* в стиле *модерн* [триптих «Четыре элемента», ок. 1937 (впоследствии висел у Гитлера в Мюнхене над камином); «Боги искусства», 1938; «Суд Париса», 1939; «Обнажённая», 1940; «Опратность», 1942; и др.]. В 1936 Ц. возглавил комиссию из шести человек, призванную очистить немецкие музеи от «*дегенеративного искусства*» — уничижительный термин, к-рым власти нацистской Германии обозначили авангардистские направления и вообще весь художественный *нонконформизм*, отграничив их таким образом от официального искусства Третьего рейха и закрепив это одиозное название на одноимённой «разоблачительной» выставке 1937 в Мюнхене. Комиссия во главе с Ц. должна была провести чистку более чем 100 музеев Германии с целью реквизировать все образцы декадентского искусства. Было собрано более 12 тыс. произведений изобразительного искусства, из к-рых 700 было продано в Люцерне, принеся солидные валютные дивиденды. Экспроприации подверглись полотна 112 художников, включая работы Э. Нольде, М. Бекмана, О. Кокошки, Г. Гросса; сюда же попали полотна величайших европейских мастеров — П. Пикассо, П. Гогена, А. Матисса, П. Сезанна, В. ван Гога и др. Позднее, в марте 1939, около 5 тыс. из числа выставленных работ сгорело во время пожара в Берлине. Проходившая одновременно выставка, названная «Выставкой величайшего германского искусства», была составлена из одобренных властями полотен. В 1944 Ц. был арестован гестапо, обвинён в порочающих настроениях и отправлен в концлагерь Дахау, где провёл шесть недель, после чего был освобождён по личному поручению Гитлера. В 1955—58 пытался восстано-

виться в Академии художеств в Мюнхене, но постоянно получал отказы.

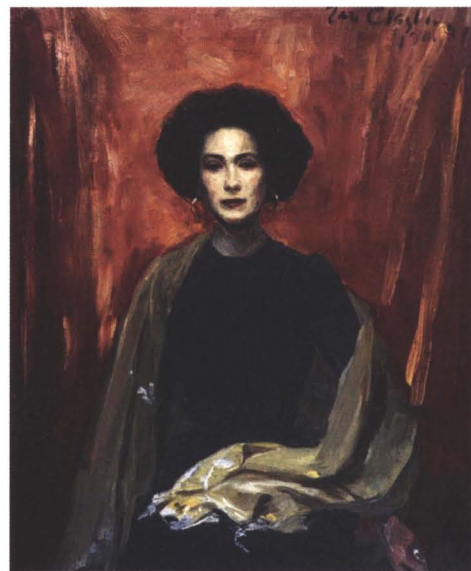
Цикл, ряд произведений станкового искусства, связанных единством замысла, см. *Серия*

Ционглинский Ян (Иван) Францевич (8.2.1858, Варшава, — 24.12.1912, С.-Петербург), российский художник, педагог

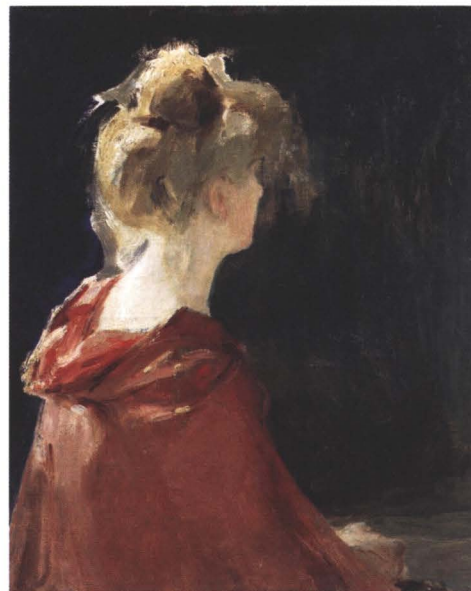
» Происходил из семьи польских дворян. В 1876—78 учился на физико-математическом факультете Варшавского университета. Одновременно с 1877 посещал Варшавский рисовальный класс. В 1879 переехал в Петербург, занимался в Императорской академии — сначала в качестве вольноприходящего, затем — постоянного ученика. В 1880 за рисунок и живописный этюд был награждён двумя малыми серебряными медалями, в 1881 — двумя большими серебряными медалями, в 1884 за картину «Притча о богатом и Лазаре» удостоен малой золотой медали. Годом позже выполнил выпускную картину «Овчая купель», за к-рую получил звание классного художника 1-й степени. Жил в Петербурге. Совершал творческие поездки в Крым и на Кавказ. В 1896 работал в имени М.К. Тенишевой *Талашино*. В 1890-х путешествовал по Италии, Испании, Греции, Турции, Марокко, Египту, Палестине, Индии, Туркестану. В 1899—03 принимал участие в выставках объединения «*Мир искусства*». В 1902—12 преподавал в Высшем художественном училище живописи, скульптуры и архитектуры при Академии художеств, Рисовальной школе *Общества поощрения художеств* (1902, 1908—12), вёл собственную мастерскую, к-рая пользовалась популярностью среди молодых художников. В 1906 был удостоен звания академика, в 1911 избран действительным членом Академии художеств. В 1903 вступил в *Союз русских художников*, до 1910 регулярно экспонировал свои картины и этюды на выставках Союза. В 1910 стал одним из организаторов возобновлённого «*Мира искусства*». В 1909 в Риге прошла персональная выставка картин художника. Мемориальная выставка Ц. была устроена в 1914 в Петербурге. Значительную часть творческого наследия Ц. составляют этюды, выполненные во время его многочисленных путешествий. По воспоминаниям Е.Е. Лансере, он был «восторженным пионером импрессионизма в России». Однако это определение не совсем верно. Используя многие технические приёмы импрессиони-



Циглер А. «Опратность». 1942



Ционглинский Я.Ф. «Женский портрет». 1901



Ционглинский Я.Ф. «Чайная роза». 1905

стов, художник не отходил от академической системы, а в своих творческих исканиях был ближе В.Д. Полену, нежели К.А. Коровину. В историю русского искусства Ц. вошёл прежде всего как выдающийся педагог, активно поддерживавший новейшие течения, среди его учеников — Е.Е. Лансере, С.В. Чехонин, Л.А. Бруни, И.И. Бродский, М.В. Матюшин, Е.Г. Гуро и многие другие.

Цирельсон Яков Исаакович (1900, Велиж Витебской губ., ныне Смоленской обл., — 7.4.1938, по др. сведениям 1943), российский художник

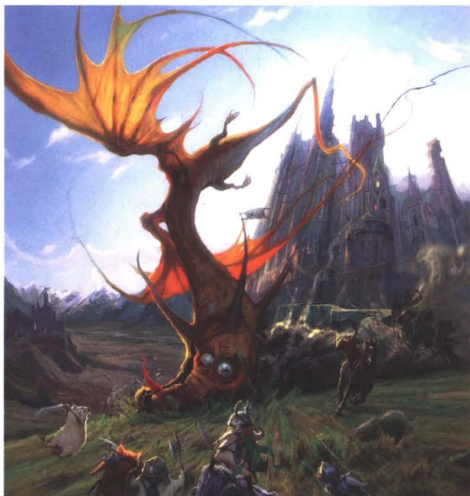
» Участник Гражданской войны 1918–20. В 1921–29 учился во Вхутемасе—Вхутеине (Москва) на отделении монументалистики. По окончании участвовал в росписи

клуба дивизии им. Ф.Э. Дзержинского. С 1931 — член редколлегии журналов «Искусство в массы», «За пролетарское искусство». Член объединений *Ассоциация художников революционной России* (1928–31), *Российская ассоциация пролетарских художников* (1931–32). После создания Московского областного союза художников — председатель ревизионной комиссии. В 1936 принял участие в выставках «Художники РСФСР за 15 лет», «15 лет РККА». К 1936 относится ряд портретов: «С. Лазо», «Ф. Дзержинский», «А. Померанцев» и др. Автор картин «Речь Ленина с броневика», «Баррикады», «В эшелоне на фронт» и др. Участвовал в праздничном оформлении улиц и площадей Москвы. В 1938 репрессирован, расстрелян; реабилитирован посмертно.

Цифровая живопись, компьютерная живопись, создание электронных изображений, осуществляемое не путём рендеринга компьютерных моделей (процесс получения изображения по модели с помощью компьютерной программы), а за счёт использования человеком компьютерных имитаций традиционных инструментов художника

» Создание картины от начала и до конца на персональном компьютере (ПК) — относительно новое направление в изобразительном искусстве. Примерная дата широкого появления впечатляющих и красочных работ, выполненных на ПК, — 1995–96, именно на этот период приходится появление и широкое распространение относительно доступных по цене SVGA-мониторов и видеокарт, способных

отображать 16,7 млн. цветов. Компьютер в Ц. ж. — это такой же инструмент, как и кисть с мольбертом. Для того чтобы хорошо рисовать на компьютере, также необходимо знать и уметь применять все накопленные поколениями художников знания и опыт (перспектива, воздушная перспектива, цветовой круг, блики, рефлексы и т. д.). В конце 20 — начале 21 в. Ц. ж. бурно развивалась и занимала прочные позиции в оформлении книг и плакатов, преобладала в индустрии компьютерных игр и современном кино, была популярна в любительском творчестве. Причины быстрого распространения Ц. ж. следующие. Доступность: для того чтобы создавать цифровые работы любого уровня, необходимо иметь ПК достаточной мощности, графический планшет и несколько программ для Ц. ж. Большая скорость работы: специализированные программы содержат большое количество инструментов, ускоряющих работу, — выбрать нужный цвет можно за несколько секунд, в отличие от традиционной живописи, где надо смешивать краски для получения нужного цвета; также существует возможность отменять свои действия и возможность сохранять сделанное в любом моменте своей работы и возвращаться к нему в последующем. Уникальный инструментарий: например, работа со слоями или нанесение текстур с фотографий на нужные участки картины; генерация шумов заданного типа; различные эффекты кистей; различные фильтры и коррекции — всё это и многое другое недоступно в традиционной живописи.



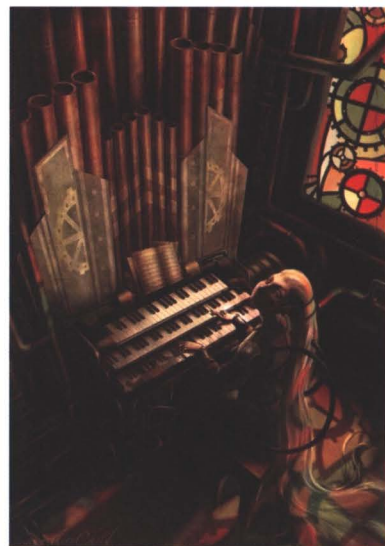
Цифровая живопись. В. Титов. «Dragon Crash». 2000-е



Цифровая живопись. Д. Дрыжак. «Маяк». 2000-е



Цифровая живопись. А. Игнатьева. «Золотой шмель». 2000-е



Цифровая живопись. Т. Ветрова. «Симфония». 2000-е

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский	г — грамм	к.-л.— какой-либо	напр.— например
австрал.— австралийский	г.— город	к.-н.— какой-нибудь	нар.— народный
азерб.— азербайджанский	гг.— города	кавказ.— кавказский	нас.— население
албан.— албанский	герм.— германский	казах.— казахский	науч.-иссл.— научно-иссле-
алжир.— алжирский	гл.— глава, главный	калмыц.— калмыцкий	довательский
алтайск.— алтайский	гл. обр.— главным образом	камчат.— камчатский	нац.— национальный
амер.— американский	голланд.— голландский	канадский — канад.	нек-рый — некоторый
АН — Академия наук	гос-во — государство	карел.— карельский	нем.— немецкий
англ.— английский	Гос. пр.— Государственная	кг — килограмм	ненец.— ненецкий
АО — автономный округ	премия	кельт.— кельтский	непал.— непальский
араб.— арабский	гр.— группа	киргиз.— киргизский	неск.— несколько
аргент.— аргентинский	греч.— греческий	кит.— китайский	нидерланд.— нидерландский
армян.— армянский	ГРМ — Государственный	км — километр	НИИ — научно-исследова-
африк.— африканский	Русский музей	км ² — квадратный километр	тельский институт
АХ — Академия художеств	ГТГ — Государственная	колумб.— колумбийский	новозеланд.— новозеланд-
Б.— большой (в географ. назв.)	Третьяковская галерея	корейск.— корейский	ский
балийск.— балийский	грузин.— грузинский	корр.— корреспондент	ногайск.— ногайский
балт.— балтийский	губ.— губерния	кр.— край	норвеж.— норвежский
башкир.— башкирский	Д. Восток — Дальний Восток	л — литр	о-ва — острова
белорус.— белорусский	дат.— датский	лат.— латинский	о.— остров
бельг.— бельгийский	деп.— департамент	латв.— латвийский	обл.— область
бенгал.— бенгальский	дер.— деревня	латиноамер.— латиноамери-	обл. ц.— областной центр
бербер.— берберский	др.— другие	канский	оз.— озеро
Бл.— ближний (в географ. назв.)	др.-греч.— древнегреческий	латыш.— латышский	ок.— около
болг.— болгарский	евр.— еврейский	литов.— литовский	ООН — Организация Объ-
бразил.— бразильский	египет.— египетский	м — метр	единённых Наций
британ.— британский	ед. ч.— единственное число	М.— Малый (в геогр. назва-	осн.— основной
буквальный, буквально — букв.	зав.— заведующий	ниях)	отд.— отдельный
бурят.— бурятский	зам.— заместитель	м ² — квадратный метр	п-ов — полуостров
в осн.— в основном	зап.— западный	м ³ — кубический метр	перс.— персидский
в т. ч.— в том числе	заслуж.— заслуженный	макс.— максимальный	полинез.— полинезийский
в., вв.— век, века	ибер.— иберийский	марийск.— марийский	польск.— польский
венгер.— венгерский	израил.— израильский	МГУ — Московский государ-	португ.— португальский
венесуэл.— венесуэльский	им.— имени	ственный университет	пос.— посёлок
визант.— византийский	ин-т — институт	мед.— медицинский	пр.— премия
включ.— включительно	индийск.— индийский	мексик.— мексиканский	проф.— профессор
вост.— восточный	индонез.— индонезийский	млрд — миллиард	псевд.— псевдоним
Вхутеин — Высший художе-	индуист.— индуистский	мин — минута	р-н — район
ственно-технический ин-	иран.— иранский	млн — миллион	р.— река
ститут	ирланд.— ирландский	мм — миллиметр	р.— родился (около даты)
Вхутемас — Высшие худо-	иск-во — искусство	мн.— много, многие	РАЕН — Российская акаде-
жественно-технические	испан.— испанский	молдав.— молдавский	мия естественных наук
мастерские	итал.— итальянский	монгол.— монгольский	РАН — Российская академия
	к-рый — который	моск.— московский	наук

РАО — Российская академия образования	см ² — квадратный сантиметр	тамил.— тамильский	фламанд.— фламандский
РАХ — Российская академия художеств	см ³ — кубический сантиметр	татар.— татарский	франц.— французский
реж.— режиссёр	см.— смотри	терр.— территория	хакасск.— 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 14

ТЪЕПОЛО — ЦИФРОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Ответственный редактор

А. Матвеев

Редакция

Е. Кириленко, Л. Клёпова, В. Климанов, Т. Манцевич

Художественная редакция

*А. Решетникова (главный художник),
З. Акмурзаева, О. Бакутина, Н. Дубровская,
А. Косенко, Е. Маркова, А. Марченко, П. Пахомов,
Д. Случевская, О. Скочко, А. Тарасевич*

Отдел технического обеспечения,
разработка и поддержка системы управления
контентом T.Enc®

*М. Попов (технический координатор проекта, главный программист),
И. Понятых (программист-верстальщик)*

Вёрстка осуществлена с пом. пакета TCP/IP-ХТ

Вёрстка

И. Понятых

Техническая редакция

Г. Шитоева

Корректор

Е. Петрова

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.

Подписано в печать 05.07.10 г. Формат 60×84¹/₈.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,32.

Уч.-изд. л. 33,48. Тираж 150 000 экз.

Текст напечатан на бумаге марки Burgo R 400.

Издательство «ТЕРРА».

127206, Москва, Чуксин туп., д. 9.

Отпечатано и переплетено ООО «Балто принт» Logotipas Company.

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961

ISBN 978-5-273-00794-9



ОГОНЁК

Коммерсант

