

С
Л
О
В
А
Р
Ь
И

КРАТКИЙ
СЛОВАРЬ
ТЕРМИНОВ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА



АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

КРАТКИЙ
СЛОВАРЬ
ТЕРМИНОВ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
Москва — 1961

Под общей редакцией
Г. Г. ОБУХОВА

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящий словарь охватывает около 700 терминов и понятий, употребительных в критической и исследовательской литературе по изобразительному и декоративно-прикладному искусству. Он представляет собой первый опыт подобной работы советских искусствоведов.

Основное количество терминов относится к теории и практике изобразительного искусства и художественной критике. Однако составители сочли целесообразным не ограничиваться обычным для специального словаря узкотерминологическим подходом, поэтому в ряде случаев в словарь включен материал справочника по главным разделам истории искусства.

Такое расширение словарного состава особенно необходимо сейчас, при быстро возрастающем интересе массового зрителя к изобразительному искусству.

Словарь рассчитан, в основном, на начинающих художников и учащихся, специализирующихся в области искусства. При составлении словаря были учтены в значительной мере и запросы посетителей музеев.

Словарь составлен научными сотрудниками сектора теории Института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. Основную работу выполнили: Г. Г. Обухов (написавший половину терминов словаря и отредактировавший значительную часть словарных текстов), Н. А. Дмитриева, В. М. Зименко, А. С. Гушин, А. Б. Салтыков. Авторами отдельных текстов являются Б. М. Никифоров, К. А. Ситник, Л. Я. Рейнгардт, Н. И. Беспалова, А. Ю. Нурок, Е. В. Баркгаузен.

АБРИС (нем. Abriss — очерк, чертеж) — в изобразительном искусстве: линейный (контурный) рисунок вспомогательного назначения, выполняемый при *калькировании* (см.), например в процессе работы художника над *цветной литографией* (см.).

В широком и менее точном значении термин А. совпадает по смыслу с понятием *контура* (см.).

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО — см. *Беспредметное искусство*.

АВТОГРАФИЯ (от греч. autos — сам и graphō — пишу, рисую) — один из способов исполнения художественной литографии (ср. *Автолитография*). Пользуясь этой техникой, художник рисует не на самом камне, а на специальной переводной — автографской бумаге (корнпапире), с к-рой рисунок механически переносится на камень.

Преимущества А.: 1) художник получает возможность рисовать обычным образом — не применяя *зеркального изображения* (см.); 2) литографии становятся доступными любые зарисовки с натуры. По полноте технических средств А. все же уступает автолитографии.

АВТОЛИТОГРАФИЯ (от греч. autos — сам, lithos — камень и graphō — пишу, рисую) — один из способов исполнения художественной *литографии* (см.), при к-ром художник работает непосредственно на самом камне (ср. *Автография*), и произведение графики, исполненное этим способом.

А. художник исполняет или целиком (включая весь технологический процесс травления и печатания), или до травления (включая всю собственно художественную работу на литографском камне). Так как во втором случае обработка камня и пробная пе-

чать производится мастером-полиграфистом, отпечаток может быть менее совершенным с художественной стороны. А. исполняют иногда на заменяющей камень цинковой или алюминиевой пластинке.

В широком и неточном значении термин А. охватывает временами и автолитографию.

АВТОПОРТРЕТ (от греч. autos — сам) — изображение художника, выполненное им самим. Особая разновидность портретного жанра. См. *Портрет*.

АВТОТИПИЯ (от греч. autos — сам и typos — отпечаток) — см. *Репродукция*.

АВТОЦИНКОГРАФИЯ (от греч. autos — сам и grapho — пишу, рисую) — редкая техническая разновидность *выпуклой гравюры* (см.). При исполнении А. гравюрный рисунок, полностью соответствующий будущему оттиску, наносится художником от руки непосредственно на поверхность цинка; обработка *доски* (см.) с помощью *травления* (см.) ведется по полиграфическому способу штриховой цинкографии.

АГИТАЦИОННОЕ ИСКУССТВО — некоторые виды изобразительного искусства (политический плакат, политические газетные рисунки, нек-рые элементы художественного оформления народных празднеств, художественной торговой рекламы и т. п.), непосредственным содержанием к-рых являются политические идеи, выраженные в лаконической, активно действующей на зрителя художественной форме.

А. и., быстро и оперативно

откликающееся на события политической жизни страны, является важным оружием политической борьбы классов и партий.

Основными качествами советского А. и., несущего в образной форме призывы Коммунистической партии в массы, является высокая идейность, правдивость, целеустремленность, политическая заостренность содержания, реалистичность художественного языка, быстрота и сила художественного воздействия на массы. Для произведенный советского А. и. характерны положительные утверждающие образы, отражающие передовые явления нашей жизни, и сатирически трактованные образы врагов социалистического строительства и идей коммунизма.

А. и. на службе империалистического лагеря, будучи насыщено антинародными политическими и общественными идеями, использует преимущественно приемы внехудожественного воздействия на психику зрителей — всевозможные формальные трюки, методы устрашения, воздействия на низменные инстинкты человека и т. д.

АКАДЕМИЗМ — оценочный термин, относимый к тем направлениям в искусстве, представители которых целиком ориентируются на установленные художественные авторитеты, полагают прогресс современного искусства не в живой связи с жизнью, а в наибольшем приближении его к идеалам и формам искусства прошлых эпох, и отстаивают абсолютные, не зависящие от места и времени, нормы прекрасного. Исторически А. свя-

ван с деятельностью художественных учебных заведений — академий (см.), воспитывавших молодых художников в духе нерассуждающего следования образцам искусства *античности* (см.) и итальянского *Возрождения* (см.). Зародившись впервые в Болонской академии XVI в., эта тенденция получила широкое развитие в академиях последующего времени; она была свойственна и русской Академии художеств в XIX в., что и вызвало борьбу с А. передовых художников-реалистов. Канонизируя классические методы и сюжеты, А. отгораживал искусство от современности, объявляя ее «низкой», «низменной», недостаточной «высокого» искусства. Господствующие классы использовали А. как орудие борьбы против передового народного национального искусства.

Понятие А. нельзя отождествлять со всей деятельностью художественных академий прошлого. В системе академического образования было много достоинств. В частности, основанная на длительной традиции, высокая культура рисунка, которая являлась одной из самых сильных сторон академического образования.

АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ — высшие специальные учреждения, предназначенные для учебно-воспитательной работы и нередко для руководящей деятельности в области изобразительных искусств. В развитии европейского искусства, начиная с XVI в., художественные академии (напр., основанная в 1590 г. Болонская

академия или учрежденная в 1648 г. Парижская) играли очень заметную роль. Однако в деятельности академий — особенно начиная с XVII в. — существовали также и отрицательные стороны, препятствовавшие нормальному развитию художественной культуры (см. *Академизм*). В условиях буржуазного общества задачи и методы работы А. х. все более противостоят развитию реалистического искусства; в это время А. х. сохраняют известное значение лишь как хранители длительных традиций художественного мастерства. Возможности для подлинно народной, тесно связанной с жизнью деятельности А. х. появляются только вместе с социалистическим обществом (см. *Академия художеств СССР*).

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА — наименование композиции, выполнявшейся молодыми художниками на заданную тему при окончании дореформенной Петербургской Академии художеств (напр., «Воскрешение дочери Иаира» как академическая программа И. Е. Репина); так же называлась и самая тема, предлагавшаяся ученикам, оканчивающим Академию. С реформой Академии художеств в 1894 г. А. п. была отменена.

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ (Петербургская, 1757—1918 гг.) — учреждение руководящего значения, объединявшее в дореволюционной России крупнейших мастеров изобразительного искусства и подготавливавшее художественные кадры высшей квалификации.

А. х. сыграла большую и важ-

ную роль в развитии русской художественной культуры. В лучший период своей деятельности (последние десятилетия XVIII — начало XIX в.) она боролась за передовое, демократическое искусство; в ее стенах складывались традиции гражданского служения художника своей Родине. Широко открывая двери даровитой молодежи из народа, А. х. воспитала плеяду замечательных мастеров, которыми гордится русское искусство (зодчие В. И. Баженов, И. Е. Старов, М. Ф. Казаков, скульпторы Ф. И. Шубин, М. И. Козловский, И. П. Мартос, живописцы Ф. С. Рокотов, К. П. Брюллов, А. А. Иванов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков и мн. др.). Но деятельность А. х. не всегда была прогрессивной. Политическая реакция, последовавшая за восстанием декабристов, постепенно привела к оторванности А. х. от передовых запросов времени и сделала ее проводником официозного искусства. В эту пору многие из выдающихся русских художников (такие, как А. Г. Венецианов, П. А. Федотов) развивались или целиком вне А. х., или же порывая с ее принципами. После событий 1863 г., когда группа передовых и наиболее талантливых учеников демонстративно покинула А. х. (см. *Артель художников; Передвижники*), деятельность А. х. теряет прогрессивный идейно-воспитательный характер. А. х. остается лишь хранительницей длительных традиций художественного мастерства — преимущественно в области рисунка. Известное

оживление в деятельности А. х. началось в связи с реформой 1893—1894 гг., когда в числе ее профессоров появились крупнейшие художники-реалисты И. Е. Репин, А. И. Куинджи, В. Е. Маковский, И. И. Шишкин и др.

Президентом А. х., вплоть до Октябрьской революции, назначался один из великих князей (наибольшая царских родственников).

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР — высший научно-творческий центр страны, объединяющий крупнейших деятелей советского изобразительного искусства и осуществляющий (через специальные институты) педагогическую и научно-исследовательскую работу всеобщего значения. Основные задачи А. х. СССР: 1) обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР и, в частности, русской реалистической школы; 2) активное содействие развитию творчества советских художников, общение творческой практики советского изобразительного искусства — живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства; 3) разработка вопросов теории, истории искусства и художественной критики на основе марксистско-ленинской методологии; 4) широкая пропаганда советского изобразительного искусства и его достижений среди советского народа и повышение роли искусства в деле

коммунистического воспитания трудящихся; 5) борьба с *формализмом*, *натурализмом* (см.) и другими проявлениями современного буржуазного упадочного искусства, с бездейственностью и аполитичностью в художественной практике, с лженаучными идеалистическими теориями в области эстетики; 6) подготовка и воспитание художников (живописцев, скульпторов, графиков) высшей квалификации и научных работников в области изобразительного искусства, а также всемерное содействие повышению творческой квалификации молодых советских художников; 7) разработка вопросов художественной технологии.

А. х. СССР состоит из действительных членов, членов-корреспондентов, научных сотрудников, преподавателей и других специалистов. Высшим органом А. х. СССР являются общие собрания действительных членов и членов-корреспондентов, происходящие в порядке сессий; в период между общими собраниями руководящая роль принадлежит президиуму А. х. СССР.

АКВАРЕЛЬ (франц. aquarelle; от лат. aqua — вода) — «водяные краски», красочный материал, предназначенный для акварельной живописи. Отличительное свойство акварельных красок — чрезвычайно тонкая растирка пигмента и большой процент клеящих веществ в качестве связующего (которым служат растительный клей с примесью меда, сахара, глицерина). А. бывает твердая — в плитках, полумягкая — в фарфоровых чашечках и мягкая — в тубиках.

А. называется также техника живописи акварельными красками. А. исполняют обычно на бумаге круглыми волосяными кистями, растворяя краски водой. Важнейшее свойство акварельной живописи — прозрачность и мягкость тончайшего красочного слоя. Белила как излишне плотная краска в этой технике не употребляются вовсе (их заменяет просвечивающий сквозь живопись белый цвет бумаги). Возможности этой техники довольно широки, но трудности значительны. Коренная переработка неудавшихся деталей нередко оказывается здесь невозможной.

Иногда А. употребляется все же с белилами или накладывается сравнительно густым, непрозрачным слоем; в таком случае основные свойства этого материала резко изменяются, приближаясь к особенностям *гуаши* (см.).

АКВАТИНТА (итал. aquatinta; от лат. aqua — вода, tinta — цвет) — техническая разновидность *углубленной гравюры* (см.) на металле. Металлическую пластинку равномерно запылаивают смолстым порошком асфальта или канифоли (чаще — смесь того и другого) и подогревают; порошок закрепляется на ней мельчайшими точками. Поверх образовавшегося таким образом гравюрного *грунта* (см.) наносится рисунок. Кислотоупорным лаком при помощи кисти покрывают части изображения, которые должны оставаться белыми — и, опуская доску в кислоту, подвергают ее легкому *травлению* (см.); многократно повторяют этот прием, выкрывая все

более и более темные элементы рисунка, пока не приходят к самому глубокому пятну. В ходе исполнения гравюры А. кислота разъедает металл в промежутках между частицами порошка, создавая неравномерно шероховатые поверхности, которым в отпечатке с доски соответствуют пятна различной силы тона (см. *Углубленная гравюра*). В отпечатке А. напоминает обычно рисунок кистью — *тушь* или *акварель* (см.). Существует несколько способов исполнения А., видоизменяющих ее технические приемы и материалы.

А. появилась в 60-х годах XVIII в. во Франции. Нередко ею пользовались в качестве репродукционной техники.

АКВАТИПИЯ (от лат. aqua — вода и греч. τυπος — отпечаток) — техническая разновидность гравюрной печати, основанная на применении обезжиренной (водяной) краски. В оттиске А. часто напоминает акварельный рисунок.

И техника А. и ее наименования введены в употребление известным советским гравером И. Н. Павловым.

АКРОЛИТ (от греч. akros — крайний и lithos — камень) — распространенный в античности способ выполнения статуи с применением неоднородных материалов — чаще всего мрамора (для частей тела, не закрытых одеждой) в сочетании с расписанным или позолоченным деревом. Ср. *Хрисо-элефантинная скульптура*.

АКСЕССУАР (от франц. accessoire — побочный, дополнительный) — в изобразительном ис-

кусстве: предмет второстепенного значения, обычно дополняющий характеристику центрального образа и небезразличный для выражения замысла в целом.

В портрете напр., А. можно назвать каждую из связанных с человеком деталей обстановки или костюма.

АЛЛА ПРИМА, а ла прима (итал. alla prima; произн. — «аля прима») то же что *живопись по сырому* (см.). Означает также способ исполнения за один прием, в один сеанс (см.).

АЛЛЕГОРИЯ (от греч. allēgoria — иносказание) — в изобразительном искусстве: олицетворение некоторых отвлеченных понятий, изображение их через ассоциативно близкие конкретные образы, существа и предметы (напр., изображение справедливости или правосудия в виде женщины с весами в руках); аллегорические изображения обычно наделяются поясняющими их содержанием *атрибутами* (см.). А. была широко распространена в прошлом — напр., в искусстве *готики* и итальянского *Возрождения* (см.).

В практике словоупотребления термины А. и *символ* (см.) нередко сближаются.

АЛЬ ФРЕСКО — см. *А фреско*.

АМПИР (от франц. empire — империя) — см. *Классицизм*.

АНАТОМИЯ ПЛАСТИЧЕСКАЯ — специальная отрасль анатомии, изучающая пластические свойства человеческого тела в зависимости от его внутреннего строения, и основанная на анали-

зе устройства мускулатуры и скелета. А. п. является важной вспомогательной дисциплиной специального художественного образования.

АНГОБ (франц. engobe) — в технологии художественной керамики (см.) тончайший слой глиняной массы, наносимый на поверхность изделия из простой красной или искусственно окрашенной глины в процессе его изготовления.

Обычно применяется А. белого цвета; его главное назначение — маскировать цвет или структуру основного материала и выявлять окраску покрывающей изделие глазури. А. (особенно цветной) может употребляться и при росписи изделия — взамен красящих материалов. См. также *Граффито*. Существует еще способ декорирования рельефным А.

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР (от лат. animal — животное) — жанровая разновидность изобразительного искусства, посвященная изображению животных. Художника, который специализировался в данной области, называют а н и м а л и с т о м. Выдающимися анималистами были художники XVII—XX вв. А. Кейп, П. Поттер, Р. Бонёр, Э. Г. Лендсир, Б. Дилефорс, Н. Е. Сверчков, Е. А. Лансере и мн. др.

Из советских художников в А. ж. наибольших успехов достигли скульпторы В. А. Ватагин и И. С. Ефимов, график Е. И. Чарушин и другие иллюстраторы детских книг, некоторые мастера прикладного искусства.

В настоящее время термин

«анималист» более употребителен, чем «А. ж.».

АНСАМБЛЬ (франц. ensemble — вместе) — в изобразительном искусстве единство, стройная целостность художественного произведения.

Термин А. применяется к отдельному художественному произведению и к группе взаимодействующих по замыслу художника произведений различных видов искусства (пример: многие станции московского метрополитена, как единство скульптуры, живописи и архитектуры).

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО (от лат. antiquus — древний) — искусство высокоразвитых рабовладельческих обществ Средиземноморья и Передней Азии в 1-м тысячелетии до н. э. (Греция и эллинистические государства, Римская республика) и в 1-й половине первого тысячелетия н. э. (Римская империя). А. и. прошло в своем развитии следующие основные этапы: 1) *архаика* (см.), 2) *классика* (см.), 3) *эллинизм* (см.); 4) римское искусство, которое в свою очередь разделялось на несколько стадий, начиная от искусства республиканского Рима до эпохи кризиса Римской империи. Самым плодотворным периодом А. и. и вместе с тем наиболее характерным выражением его основных тенденций был период греческой классики (V—IV вв. до н. э.), когда основной политической формой общества был демократический рабовладельческий полис — город-государство, управляемый коллективом свободных граждан.

Почву и арсенал А. и составляла греческая мифология, т. е. «природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией» (Маркс). В образах богов и мифологических героев греческие художники воплотили идеал человека-гражданина — доблестного, гармонически развитого физически и духовно. Под знаком этого эстетического идеала развивались все виды искусства. В скульптуре преобладал тип статуи, воплощающей излюбленный А. и. образ совершенного человека: пластическая выразительность человеческого тела передана античными скульпторами с высоким мастерством. Античная живопись почти не сохранилась [за исключением многочисленных разновидностей *вазописи* (см.), нескольких образцов *мозаики* (см.) и *фресок* (см.) римского времени], но судя по литературным источникам, она была высоко развита, особенно в эпоху *эллинизма* (см.). А. и. императорского Рима утрачивает свободолюбивую гражданственность греческого искусства, становится более холодным, официальным. Вместе с тем усиливается интерес к индивидуальной психологии, развивается скульптурный портрет. Падение Западной Римской империи и крушение рабовладельческого строя знаменует конец А. и., но его традиции оплодотворили собой всю мировую художественную культуру. Особенно ярко они проявились в искусстве *Возрождения* (см.).

В своем основном, общем зна-

чении термин А. охватывает всю историю культуры (и историю в целом) народов Средиземноморья и Передней Азии соответствующих периодов.

АРАБЕСКА, арабеск (от франц. arabesque) — в истории искусства тип орнаментации, разработанный в средневековом искусстве народов Ближнего Востока. Для А. характерно сочетание геометрических форм с сильно стилизованными растительными элементами, частое пересечение и переплетение линий, прихотливая сложность деталей при достаточно ясной общей закономерности целого (напр., архитектурная декорация мавзолеев в Каире).

Термином А. обозначают иногда *гротеск* (см.) — орнаментальный мотив, характерный для итальянского *Возрождения* и римской *античности* (см.).

В широком, общеупотребительном значении, А. называют также любую орнаментацию усложненного, затейливого фантастического характера.

АРАБСКОЕ ИСКУССТВО — древнее и средневековое искусство арабских народов Аравийского полуострова и стран Ближнего Востока и средневековое искусство арабо-берберских народов Сев. Африки и Испании. Древнее А. и., представленное ныне рядом памятников архитектуры и мелкой бронзовой и глиняной пластикой, сложилось в древнейших государствах Аравийского п/о (Сабейском, Мийнейском, Химьяритском царствах). В средние века с образованием огромного раннефеодального госу-

дарства — Арабского халифата — А. и. распространилось на всю северо-западную Африку и значительную часть Испании, на Египет, Сирию и Ирак. В формировании средневекового А. и. наряду с собственно арабскими народами очень большую роль сыграли также многие другие народы, вошедшие в состав халифата. Основными центрами сложения средневекового А. и. были Египет, Сирия, Ирак. Наибольший расцвет А. и. относится к VII—XII и XIV—XV вв. В XVI—XIX вв. в связи с общим разложением феодализма и завоеванием стран Ближнего Востока Османской Турцией А. и. переживает период застоя и упадка. В конце XIX—XX в. с нарастанием национально-освободительного движения арабов против турецкого владычества и затем против колониального режима, навязанного империалистическими державами, начинается формирование нового А. и. (гл. обр. в литературе, в XX в. также и в изобразительном искусстве). Складываются две основные школы нового А. и. — египетская и сиро-палестинская, обогатившие свои произведения современным общественно-политическим содержанием и рядом новых художественных форм, которых не знало средневековое А. и.

АРМАТУРА (от лат. *armatura* — вооружение, снаряжение) — в специальном значении: 1) предметы вооружения как элемент или материал декоративной композиции. Мотивы А. были распространены в римской античности (см.) и часто встречаются в декоре архитек-

турных памятников *классицизма* (см.). Термин обычно употребляют в форме прилагательного (напр., *арматурный фриз*);

2) малоупотребительное наименование скульптурного *каркаса* (см.).

АРМАТУРНЫЙ ФРИЗ — см. *Арматура*.

АРТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ — объединение молодых русских художников-демократов, существовавшее в 60-х годах прошлого века в Петербурге. Идея А. х. возникла под влиянием учения великих революционеров-демократов, особенно Н. Г. Чернышевского. Ближайшим поводом к созданию А. х. послужил коллективный выход из Академии в 1863 г. 14 художников, будущих членов А. х., демонстративно осудивших принципы идеалистической эстетики, приводящие к оторванности искусства от жизни. Переходя к самостоятельной деятельности, И. Н. Крамской и его со товарищи (Ф. С. Журавлев, А. И. Корзухин, К. В. Лемох, А. Д. Литовченко, К. Е. Маковский, А. И. Морозов и др.) решили жить и работать совместно. В организованной ими «Артели свободных художников» они исполняли связанные со специальностью заказы и собирались для беседований и споров по вопросам искусства, чтения вслух произведений любимых писателей и публицистов, для рисования. В этом нередко участвовали молодые художники со стороны. А. х. существовала до начала 70-х годов и распалась после возникновения в 1870 г. «Товарищества передвиж-

ных художественных выставок»; причиной распада было некоторое ослабление принципиальных основ А. х., заставившее Крамского выйти из ее состава. Выступление А. х. подготовило последующую деятельность передвижников (см.). Многие из бывших организаторов А. х. сделали активными и видными участниками передвижных выставок.

АРХАИКА (от греч. *archaios* — древний) — в истории искусства древнегреческое искусство, развивавшееся в VII—VI вв. до н. э. на территории материковой Греции, островов греческого архипелага, малоазиатского побережья и Южной Италии. Эпоха А. характеризуется разложением родового строя и становлением рабовладельческого общества; соответственно этому и искусство А. носит переходный характер. Еще связанное в своих истоках с предшествующим ему искусством «геометрического стиля» (см.), оно уже вырабатывает образы и формы, базирующиеся на греческой мифологии, которые получают затем блестящее развитие в эпоху *классики* (см.).

В более общем значении А. — искусство древнейших эпох общественного развития, отличающееся примитивизмом форм.

АРХИТЕКТОНИКА (от греч. *architektonikē* — строительное искусство) — в изобразительном искусстве совокупность структурных элементов композиции (см.), тесно связанных с основными предметно-смысловыми композиционными элементами. Главное

назначение А. — усиливая ясность и действенность предметной композиции, способствовать выразительности ее идейно-образного содержания.

Любые архитектурные средства и приемы плодотворны лишь в меру связи с предметно-смысловыми элементами композиции; они становятся и ложными и вредными, как только начинают приобретать самостоятельное значение. «Чистая А.» (появившаяся вместе с формализмом) — результат извращенного и насильственного отрыва композиционных форм от их конкретного смысла.

А СЕККО, *фреско а сэкко* а *сэкко* (итал. а *secco* — сухим способом, по сухому; произн. — «а сэкко», «фреско а сэкко») — техническая разновидность *фрески* (см.), основанная на выполнении живописи по твердой, уже высохшей известковой штукатурке. Способом а сэкко работа ведется смешанными с известью красками, причем все тона составляются заранее, до начала работы; поверхность штукатурки предварительно увлажняют. Как и чистая фреска, роспись а сэкко исполняется по частям, — но соединительные швы и прорисы (см. а *фреско*) здесь отсутствуют. *Лессировки* (см.) этой технике недоступны.

АССИСТ, *инокóпъ* — в древнерусской живописи: линии (штрихи, лучи) или орнаментальные мотивы, исполненные листовым золотом по высохшему красочному слою. Рисунок под А. наносился клеящим веществом, крепко схватывающим прижатые к не-

му золотые листочки. А. встречается на протяжении всего развития древнерусской живописи, начиная с самых ранних ее памятников.

АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ — см. *АХРР*.

АСФАЛЬТ, б и т у м (от греч. asphaltos, франц. bitume) — в технологии живописи: темно-коричневая прозрачная краска из ископаемого смолистого вещества, широко распространенная в прошлом. В XVIII—XIX вв. излишнее и неосторожное употребление А. нанесло масляной живописи большой вред, вызывая плывущий *кракелюр* (см.), потемнение красок вследствие проникновения А. из нижних слоев на поверхность живописи и пр.

АТЕЛЬЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ (франц. atelier — мастерская) — см. *Мастерская*.

АТЛАНТ (от имени полубога-гиганта, поддерживающего, по представлению древних греков, небесный свод) — в *декоративной скульптуре* (см.) мужская статуя, исполненная как несущая архитектурная деталь, взамен колонны, пилястра, кронштейна и пр. Ср. *Кариагида*.

АТРИБУТ (от лат. attributum — свойство, принадлежность) — в области истории искусства: постоянный отличительный признак того или иного героя художественного произведения — неизменно связываемый с ним предмет, внешнее свойство или действие. Чаще всего А. применялись в произведениях на мифологические и религиозные темы (напр., Нептун

обычно изображался с трезубцем, св. Цецилия — за органом и пр.). А. оказывается нередко основным средством для определения сюжета подобных произведений.

АТРИБУЦИЯ (от лат. attributum — свойство, принадлежность) — определение принадлежности неподписанного художественного произведения тому или иному автору (а также той или иной школе, времени, стране и т. д.).

А ФРЕСКО, аль фрэско (итал. a fresco — сырым способом, по сырому; произн. — «а фрэско») — основная техническая разновидность фресковой живописи, характеризующаяся исполнением по свежей известковой штукатурке (см. *Фреска*). Краски закрепляются здесь в процессе высыхания штукатурки — образующимся на ней слоем углекальциевых соединений. Отсюда характерная для этой техники необходимость быстрого завершения работы, требующая при значительных размерах композиции обязательного исполнения по частям. Так как недостатки такого исполнения полностью обнаруживаются лишь через несколько дней (вместе с полным высыханием штукатурки, сильно изменяющим краску), роспись а фреско почти всегда приходится дополнять прописками темперой, с целью исправления деталей. Техника лишенной поправок, так наз. «чистой фрески» (буон фреско) оказывается поэтому особенно трудной и редкой.

Существуют два способа живописи а фреско: 1) без всякого свя-

зующего вещества — разведенными водой порошкообразными красками и 2) с применением активной гашеной извести (которая одновременно служит и белилами). В первом случае получается легкий и прозрачный красочный слой, напоминающий акварель (см.), во втором — живопись корпусная (см.) и несколько белесоватая, близкая по свойствам к гуаши (см.).

Для росписи а фреско характерны (но не всегда обязательны): исполнение по частям, следы так наз. соединительных швов — границ между этими частями; процарапанные в штукатурке контуры рисунка — прориси (см.).

Достоинства техники а фреско — быстрота выполнения, легкий и выразительный цветовой тон, устойчивость колористических качеств при условии, что живопись находится внутри помещения и не подвергается воздействию дождя, ветра, солнца, резкой смены температур.

АХРР, Ассоциация художников революционной России — передовое и наиболее массовое творческое объединение советских художников в 20-х гг.

Основы АХРР были заложены в 1922 г., после 47-й выставки Товарищества передвижных художественных выставок, когда группа художников-реалистов, образовавших «Ассоциацию по изучению современного революционного быта», организовала «Выставку картин художников реалистического направления в пользу голо-

дающих». Члены этой ассоциации и участники выставки П. А. Радимов, А. В. Григорьев, Е. А. Кацман, Н. Г. Котов, Б. Н. Яковлев, В. В. Журавлев, П. М. Шухмин, Я. А. Башилов явились организаторами возникшей в том же году Ассоциации художников революционной России. Видную роль играли в АХРР также художники С. В. Малютин, А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин, В. Н. Мешков, А. В. Моравов, К. Ф. Юон, И. А. Владимирев, Б. М. Кустодиев, И. И. Бродский, М. Б. Греков, М. И. Авилов, Е. М. Чепцов, Б. В. Иогансон, А. М. Герасимов, П. И. Котов, В. Н. Перельман, А. А. Вольтер, Г. Г. Рязский, С. В. Рянгина, Ф. С. Богородский, С. М. Карпов, Н. Б. Терпихоров, Н. Я. Белянин, В. Н. Яковлев и др. Наряду с живописцами в состав АХРР входили и некоторые художники-графики — И. Н. Павлов, Н. И. Дормидонтов. В 1926 г. в АХРР была организована секция скульптуры, в которую входили С. С. Алешин, М. Г. Манизер, И. А. Менделевич, Ф. К. Лехт, С. Д. Меркуров.

За период деятельности АХРР в Москве состоялось 11 крупных художественных выставок Ассоциации, организованных по тематическому принципу. Само название выставок АХРР красноречиво говорит об идейно-художественных задачах, стоявших перед Ассоциацией. В числе этих выставок были: «Жизнь и быт рабочих», «Жизнь и быт Красной Армии» (1922), «Уголок Ленина» (1923). юбилейные выставки

5- и 10-летия Красной Армии (1923, 1928); две выставки «Революция, быт и труд» (1924, 1925); «Жизнь и быт народов СССР» (1926). Выставки вызвали живой интерес массового советского зрителя.

АХРР сыграла большую положительную роль в продвижении искусства в массы и в борьбе за становление близкого и понятного народу реалистического искусства, сплотила основную массу художников-реалистов вокруг задач правдивого отображения революционной действительности. Провозгласив в своей декларации лозунг героического реализма, художники АХРР всеми своими идейно-творческими установками решительно и принципиально противостояли формалистическому искусству этого периода. Художники АХРР достигли значительных результатов в области почти всех жанров реалистической станковой живописи — историко-революционного, бытового, батального, портрета, пейзажа, натюрморта. Будучи новаторским по своему содержанию, творчество лучших художников АХРР опиралось на прогрессивные традиции классического искусства прошлого и особенно русских художников-передвижников (см.).

У некоторых участников Ассоциации сказывалась, однако, известная ограниченность творческого метода, склонность к пассивному эмпиризму и фотографизму, недостаточное внимание к вопросам художественного и профессионального мастерства.

В расцвете своей деятельности Ассоциация объединяла более 40 филиалов в союзных республиках и областных и республиканских центрах РСФСР, активно способствуя укреплению и росту реалистических художественных сил в национальных республиках, воспитание кадров художников-реалистов из местных национальностей. Особенно большую роль в укреплении связей между художниками РСФСР и художниками братских республик сыграла VIII выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926).

В 1928 г. после 1-го съезда Ассоциации АХРР была переименована в Ассоциацию художников революции (АХР). АХР существовала до 1932 г. (когда постановлением ЦК ВКП(б) все художественные объединения и группировки были ликвидированы ради создания единого творческого союза).

Ограниченной стороной в деятельности АХР последнего периода ее существования была свойственная некоторым членам Ассоциации тенденция подмены идейно-творческих позиций чисто групповыми интересами. Это привело к тому, что ряд крупных художников-реалистов старшего поколения — М. Греков, П. Котов, К. Савицкий, И. Машков, Н. Терпихоров и некоторые другие — вышли из состава АХР.

Художники АХРР своей борьбой за реализм, за тематическую идейно-насыщенную картину, за близость к традициям национальной русской школы живописи и за живую связь искусства с

современностью вписали замечательную страницу в историю советского искусства 20-х гг. Их деятельность имела важное значение для дальнейшего развития искусства социалистического реализма.

БАРБИЗОНЦЫ (художники так наз. «барбизонской школы») — представители реалистического художественного течения во французской пейзажной живописи 30-х—60-х гг. XIX в. (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Диаз, К. Тройон, Ш.-Ф. Добиньи и др.), работавшие в деревне Барбизон и ее окрестностях, близ Фонтенбло. Иногда к Б. причисляют К. Коро, который, однако, существенно отличается от Б. элегичностью и лиризмом своих произведений. Немаловажную роль сыграло для Б. общение с Ж.-Ф. Милле, к-рый жил и работал в той же местности.

Опираясь на традиции голландских пейзажистов XVII в., Б. создали новый тип национального французского пейзажа, правда, просто и поэтично, без преувеличенных эффектов воспроизводящего облик французской природы. Леса, реки, луга с пасущимися стадами, скромные деревушки запечатлеваются Б. с большой близостью к натуре, с вдумчивой передачей цветового богатства и световоздушной среды, при сохранении материальности и вещественности восприятия. Б. утверждали свои реалистические принципы в противовес официальному академизму, призывая художников писать с натуры, стремиться прежде всего к правдивости и безус-

кусственности, видеть прекрасное в простом и обычном. В целом произведения Б. явились значительным этапом развития реалистического пейзажа в европейском искусстве XIX века.

БАРБЫ — см. *Защелкы*.

БАРЕЛЬЕФ (франц. bas-relief — низкий рельеф) — разновидность выпуклого рельефа (см.), в которой изображаемые фигуры и предметы выступают над плоскостью изображения не более чем на половину своего объема. Ср. *Горельеф*.

БАРОККО (от итал. barocco — букв. «вычурный», «странный») — стиль, получивший развитие в XVII и первой половине XVIII в. в искусстве ряда европейских стран, гл. обр. в Италии (где Б. зарождается еще во второй половине XVI в.), а также в Испании, Фландрии (в очень своеобразном, наиболее реалистическом варианте), в Германии, Франции и др. Основная социальная почва Б. — дворянская культура эпохи абсолютизма. Сложность и напряженность социальных отношений в эту эпоху наложила печать противоречивости на искусство Б.: оно стремится к величественности, патетичности, драматизму, передаче сложных чувств, расширяет круг тем, — и, вместе с тем, отмечено известным разочарованием в гуманистических идеалах *Возрождения* (см.) и тяготеет к некоторым тенденциям *готики* (см.). Последнее объясняется воздействием католической церкви, игравшей большую роль в эпоху *Контрреформации*.

Стиль Б. с наибольшей определенностью выразился в архитектуре, с ним связано новое понимание архитектурного пространства и массы: прежнюю замкнутость и ясную разграниченность объемов сменило динамическое построение архитектурных масс, перетекание одних объемов в другие, пышная декорировка (характерны сооружения Карло Мадерна, Л. Бернини, Ф. Борромини). В стиле Б. создаются большие дворцовые и парковые ансамбли. Характерные черты стиля Б. проявляются также в декоративной живописи с ее беспокойно-динамическими, сложными, перегруженными композициями (росписи плафонов, создающие иллюзию бесконечного пространства), в декоративной скульптуре, а также в церковной скульптуре, исполненной повышенной экзальтации. Типичный и лучший мастер Б. — архитектор и скульптор Л. Бернини, мастера декоративной живописи — Пьетро да Картона, А. Поццо и другие. В станковой живописи тенденции Б. проявляются с меньшей определенностью, подчиняясь реалистическим принципам отражения действительности (у Рубенса, Тьеполо и др.). В творчестве ряда художников (бр. Каррачи и их школы) Б. часто совмещалось с академизмом (см.). Б. не было всеобъемлющим стилем XVII в. Оно было лишь одним из направлений этой эпохи.

Русское Б. развивалось в первой половине XVIII в. (русская архитектура конца XVII в. лишь условно называется «Нарышкин-

ское барокко»), гл. обр. в архитектуре Растрелли и близких к нему мастеров. Прогрессивный характер петровских реформ определил последующий подъем русского искусства и национальное своеобразие русского Б.

БАСМА — см. *Икона*.

БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР (от франц. bataille — битва, сражение) — область изобразительного искусства (преимущественно живописи), посвященная военной тематике, включающая главным образом изображения битв, а также других эпизодов войны. Б. ж. может рассматриваться как особый раздел *исторического жанра* (см.). В ходе своего исторического развития Б. ж. чаще всего ставил задачи прославления и воспевания воинской доблести. Батальные произведения аллегорического и символического характера, обычно связанные с героизированным образом полководца-победителя, были широко распространены еще в искусстве Древнего Востока (особенно Ассирии) и Древнего Рима. В средневековом искусстве батальные сцены встречаются в книжной миниатюре, главным образом как иллюстрация к средневековым хроникам. Художников *Возрождения* (см.) увлекала в Б. ж. его драматическая сторона — напряжение яростной схватки, передача эмоций борьбы (классический образец — «Битва при Ангиари» Леонардо да Винчи); при этом особое внимание уделялось пространственному и композиционному решению, изучению сложных ракурсов (см.)

и пр., сравнительно меньшее — исторически-реальной обстановке боя. С середины XVII в. развивается документально-хроникальный Б. ж., фиксирующий эпизоды сражений с большей или меньшей точностью, но лишенный подлинного драматизма (напр., живопись Ф. Воувермана в Голландии). Широко развивается Б. ж. во французской живописи эпохи наполеоновских войн (Гро, Шарле, Раффе). В работах Э. Делакруа и В. Сурикова Б. ж. насыщается новым, гуманистическим содержанием. С начала XIX в. в Б. ж. все настоятельнее проникает тема «ужасов войны». Таковы произведения Ф. Гойи и русского баталиста В. В. Верещагина.

Советский Б. ж., основываясь на учении марксизма-ленинизма о справедливых и несправедливых войнах, раскрывает патристическое содержание освободительных войн советского народа — гражданской войны, Великой Отечественной войны с фашистскими захватчиками. Большая роль в сложении советского Б. ж. принадлежит М. Б. Грекову, запечатлевшему в серии батальных полотен эпопею гражданской войны. Его традиции продолжают, в частности, Студией военных художников имени Грекова при Главном политуправлении Советской Армии.

БЕСПРЕДМЕТНОЕ ИСКУССТВО, абстрактное искусство, «абстракционизм» — реакционное направление в живописи и скульптуре XX в., ведущее к полному отрицанию реализма. Б. и. является край-

ним логическим звеном в общем процессе разрушения искусства различными формалистическими школами.

Задачей изобразительного искусства, соответствующей его сущности и специфике, всегда было и будет правдивое отражение объективной действительности и, следовательно, изображение предметного мира. Так называемое Б. и., дойдя до пределов субъективного произвола, ставит перед художником обратную цель — освободиться от схождения с реальностью при помощи абстрактных форм, включающих привычные ассоциации с реальными предметами.

Б. и. имело свои истоки во Франции незадолго до первой мировой войны и окончательно сложилось в военные годы (композиции Казимира Малевича. «абсолютная живопись» Кандинского, произведения голландской группы «De Stijl», возникшей в 1917 г.). В идеологическом отношении Б. и. тесно связано с различными направлениями воинствующего идеализма в буржуазной философии XX в. После второй мировой войны особенно распространение Б. и. получило в США (где промышленные монополии и рекламные фирмы оказывают ему финансовую поддержку).

БИДЕРМЕЙЕР — условное название художественного направления, развивавшегося в живописи 2-й трети XIX в., главным образом в Германии и Австрии. Отличительной чертой Б. является тяготение к интимным, сентиментальным сюжетам, взятым из ча-

стной жизни, характерное для мировоззрения немецкого бюргерства. Живопись Б. была реакцией против напыщенного и лишенного связи с действительностью немецкого классицизма (см.): в этом смысле она знаменовала движение вперед. Однако ограниченность кругозора и узость интересов немецкой буржуазии обусловили идейную бедность, мелочность Б. Одним из наиболее талантливых представителей этого направления был К. Шпицвег; характерные черты Б. проявились в живописи Э. Мейергейма, Г. Керстинга; в Австрии — у И. Дангаузера, Ф. Вальдмюллера. Б. нашел свое отражение также в области архитектуры и прикладных искусств. Самое название Б. было присвоено этому направлению уже в 70-х гг. XIX в. и заимствовано из книги немецкого писателя Л. Эйхродта (где употребляется как собственное имя одного из персонажей, типичного филлистера).

БИСКВИТ (франц. biscuit) — в художественной керамике белый неглазурованный, матовый фарфор (см.), а также изделия из него. Б. используется как материал для мелких скульптурных произведений (см. *Скульптура малых форм*), реже — для рельефов на посуде и на вазах, а также для литофаний (см.). Разновидность Б., появившаяся в середине XIX в. и отличающаяся оттенком желтоватого мрамора, называется п а р и а н о м. См. *керамика*.

БИСТР (франц. bistre) — 1) рисовальный материал из специально приготовленной древесной са-

жи, в виде прозрачной коричневой краски с желтоватым оттенком. Б. был излюбленным средством для рисования у старых мастеров (см.). В конце XVIII в. уступил место сепии и туши (см.). В настоящее время как самостоятельный материал Б. почти не употребляется.

2) Обозначение техники рисунка Б., выполненного при помощи кисти или пера.

БИТУМ (франц. bitume) — см. *Асфальт*.

БЛИК (от нем. Blick) — в специальном значении: самое светлое, нередко блестящее место на поверхности предмета, к-рое соответствует выступающим со стороны светового источника частям объемной формы.

Сила и характер Б. в натуре определяется и свойствами самого предмета и характером его освещенности. В художественной практике трактовка Б. зависит также от особенностей светотеневого строя произведений (см. *Светотень*).

«БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ» — наименование одного из московских объединений живописцев формалистического направления, возникшее перед Октябрьской революцией (1910—1917). Отвергая наследие русской художественной школы, основатели «Б. в.» ориентировались на современные им псевдонаторские поиски французского постимпрессионизма (см.). В своей живописной практике (ограниченной по преимуществу натюрмортом) участники этой группировки нередко культивировали крайнюю субъективность подхода к изобра-

жаемому предмету, подчеркнутую грубость и примитивизм живописи, уродливое искажение реальной формы предметов и пр.

К концу 1917 г., после присоединения основной части «Б. в.» к обществу «Мир искусства», это объединение фактически перестало существовать, но его установки долго еще сказывались и в советское время, напр. в педагогической практике московского *Вхутемаса* (см.).

Некоторые из основных участников «Б. в.» (в том числе П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн), преодолев впоследствии ошибочные установки, характерные для начала их деятельности, вошли в ряды мастеров советского искусства.

БУДДИЙСКОЕ ИСКУССТВО — под термином «буддийское искусство» обычно подразумеваются искусство стран Азии, в которых господствовала религия буддизм. Термин этот, распространённый в буржуазном искусствознании, неправилен, т. к. ставит искусство в зависимость от религии и игнорирует конкретные исторические и экономические условия, при к-рых самостоятельно развивалось искусство в целом ряде стран Азии.

БУКЕЙЦА — древнерусское название *инициала* (см.).

БУОН ФРЕСКО (итал. buon fresco) — см. *Фреска*; а *фреско*.

БУЧАРДА (франц. boucharde) — в технологии монументальной скульптуры: металлический инструмент в виде четырехгранного молотка, имеющего две ударные поверхности, покрытые зубцами

пирамидальной формы. Б. предназначается для обработки поверхности каменной породы.

«**БЫТИЕ**» — московское художественное объединение 20-х гг. XX в., состоявшее преимущественно из молодых живописцев, последователей усвоенных во *Вхутемасе* (см.) принципов *сезаннизма* (см.); учителями этой молодежи были учредители и сторонники «*Бубнового валета*» (см.). В основной своей массе живописцы «Б.» разрабатывали узкоспециальные задачи «построения формы цветом», «живописности», «вещности» и пр., решая их, как правило, на материале пейзажа и натюрморта. Некоторые из участников «Б.» пытались перейти к более глубокому изучению природы, но при невнимании к новому жизненному содержанию поиски новой живописной формы оказывались обычно бесплодными. Ошибочная исходная установка привела к замедленности творческого развития этого объединения. Слабые стороны «Б.» побудили некоторых живописцев (напр., Ф. С. Богородского и П. П. Соколова-Скала) выйти из его состава, чтобы обратиться к поискам реалистического метода на основе изучения жизни.

С 1922 по 1929 г. общество ежегодно организовывало выставки (кроме 1924 г.). Распавшись, оно частично вошло в другие объединения.

БЫТОВОЙ ЖАНР — область изобразительного искусства, посвященная событиям и сценам повседневной жизни; термин употребляется, преимущественно, в отно-

шении к живописи и равнозначен здесь выражениям «жанровая живопись» и «бытовая живопись».

Как самостоятельный раздел искусства, Б. ж. оформился в основном в XVII веке. Он представлен в это время прежде всего произведениями мастеров голландской школы: Питера де Хоха, Остаде, Стена, Терборха, Вермеера Дельфтского и др. В их творчестве сложились нек-рые специфические особенности Б. ж.: глубокий интерес к многократно повторяющимся сценам и событиям обыденной жизни, наличие простого, безыскусственного сюжета, повествовательные элементы в его трактовке, психологическая тонкость в обрисовке характеров, общий интимный тон произведения (с чем связан обычный для жанровых произведений небольшой формат, тщательность и проработанность выполнения) и т. д. В XVIII в. в Б. ж. все более проникают морализирующие и сатирические тенденции (Грёз, Хогарт). Широкое распространение во всех национальных школах Б. ж. получил в XIX в., являясь одним из передовых форматов реализма и все более проникаясь демократическими настроениями (напр., во Франции в творчестве Милле, Курбэ; в Германии—Менцеля, Лейбля и т. д.). Новое слово в развитии Б. ж. было сказано русскими реалистами XIX в., в особенности его второй половины. Опираясь на достижения А. Г. Венецианова и П. А. Федотова, художники-демократы В. Г. Перов, И. М. Прянишников, В. М. Максимов, В. Е.

Маковский, К. А. Савицкий, И. Е. Репин и другие решительно преодолели узкие рамки не только голландского жанра (связанные с его бюргерским характером), но и несколько отвлеченное морализирование, присущее жанру в XVIII в., а также склонность к пассивному воспроизведению жизни, к анекдотизму, к-рые типичны для западноевропейского Б. ж. XIX в. Русские жанристы придали Б. ж. не свойственную ему ранее глубокую социальность, превратили его в острое средство широкого критически-обличительного показа всех сторон современной им жизни царской России и вместе с тем в действенное средство эстетического утверждения, прославления трудового народа. В ряде жанровых картин этого времени зазвучали величавые эпические ноты. появилось ощущение исторической «весомости» взятой темы и сюжета («Бурлаки на Волге» И. Репина, «Ремонтные работы на железной дороге» К. Савицкого и др.).

Советский Б. ж.—один из обширнейших разделов нашего живописного искусства, непосредственно продолжает лучшие традиции великих русских жанристов XIX в. Уделяя внимание критике отдельных отрицательных явлений нашей жизни, советский Б. ж., сообразно основному направлению подхода к действительности в искусстве социалистического реализма (см.), ориентирован прежде всего на отображение и утверждение положительных сторон нашего общественного и личного быта, способствует коммунистиче-

скому воспитанию трудящихся на примерах из повседневной жизни. В советском Б. ж., как никогда ранее, первостепенное место занимает тема труда, ставшего у нас «делом чести, делом славы, делом доблести и героизма». К числу выдающихся мастеров советского Б. ж. относятся: Е. М. Чепцов, Б. В. Иогансон, А. А. Пластов, Ф. П. Решетников, С. А. Григорьев, Т. Н. Яблонская и другие.

БЮСТ (франц. buste, — в изобразительном искусстве: произведение *круглой скульптуры* (см.) в виде погрудного изображения человека.

ВАЗОПИСЬ — в истории искусства декоративная роспись сосудов, орнаментальная или изобразительная, выполняемая почти исключительно керамическим способом, т. е. специальными красками, с последующим обжигом. Многочисленные и блестящие образцы В. оставило древнегреческое искусство (см. *Геометрический стиль*, *Чернофигурный стиль*, *Краснофигурный стиль*), китайское искусство Западной Европы XVI—XVIII вв., русское искусство XVIII—XIX вв.

ВАЛЕР (франц. valeur, букв. — «ценность», «достоинство») — термин художественной практики, определяющий качественную сторону отдельного, преимущественно светотеневого тона (см.) в его взаимосвязи с окружающими тонами. В реалистической живописи материальные свойства предметного мира передаются, в основном, через объективно закономерные *новые отношения* (см.). Но, чтобы

живо, целостно воспроизвести материальность, пластику, цветность предмета при определенном состоянии освещенности и в определенной обстановке, художник должен добиться очень большой точности и выразительности в соотношениях тонов; богатство, тонкость соотношений и переходов, ведущие к красноречивости живописи, и являются основным признаком В. У крупнейших мастеров XVII—XIX вв. — таких, как Веласкес, Рембрандт, Шарден, Репин, — живопись всегда богата валерами.

В существующем профессиональном понимании В. сохраняется еще формальный смысловой оттенок, идущий от чуждых реализму тенденций современного буржуазного искусства: сторонники формалистической живописи пытаются полностью отрицать первоначальную реалистическую сущность В.

ВАРИАНТ (франц. variante, от лат. varians — изменяющийся) — в изобразительном искусстве обозначение художественного произведения в связи со сходным произведением того же автора на ту же тему. В. повторяет основной замысел соответствующей ему работы, но может существенно отличаться от нее в выражении этого замысла. Ср. *Дублет*; *Реплика*; *Повторение*.

ВАЯНИЕ — *скульптура* (см.); процесс создания скульптурных произведений (производное: *заятель* — скульптор). В исходном и точном значении В. — произведение скульптуры из твердых материалов; в широком смысле — скульптура в целом, включая и *лепку* (см.).

Термин В. малоупотребителен. До Октябрьской революции он сохранился в наименовании Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

ВЕДУТА (итал. veduta) — в истории искусства: произведение пейзажного жанра, точно передающее вид определенной местности или города. Термин сложился в XVIII в. и применяется, как правило, к искусству этого времени.

ВЕРНИСАЖ (франц. vernissage — букв. «лакировка») — закрытый просмотр выставки, в котором участвуют лишь специально приглашенные лица (художники, критики, представители связанных с искусством учреждений и организаций, представители общественности и пр.); при отсутствии такого просмотра — первый день открытия выставки для широких масс зрителей.

Название В. происходит от распространенного некогда у французских художников обычая покрывать картины лаком накануне открытия выставки *Салона* (см.) в присутствии приглашенных лиц.

ВИНЬЕТКА (франц. vignette) — в книжной графике: небольшая композиция декоративного назначения (орнаментальная или изобразительная). Обычно В. используют в качестве заставки или концовки (см.).

ВИТРАЖ (франц. vitrage, от vitre — оконное стекло) — произведение декоративного искусства, изобразительного или орнаментального характера, выполненное из разноцветного расписного стекла, рассчитанное на сквозное ос-

вещение и предназначенное для заполнения оконного проема в каком-либо архитектурном сооружении. В., широко распространенные в готических соборах XIII—XV вв. (см. *Готика*), состояли из сравнительно мелких и разнообразных по форме стекол, скрепленных свинцовыми обрамлениями. Изображения наносились сначала непрозрачной коричневой краской (предназначенной для контуров и других линейных элементов) и просвечивающей серой; с XIV в. дополнительно применялась техника выскабливания по специально покрашенному разноцветному стеклу. В XX в. распространилось производство В. из бесцветного стекла, обработанного пескоструйным аппаратом, травлением, гравировкой. В СССР искусство В. получает новое и широкое развитие.

ВКЛЕЙКА — в художественном оформлении книги: репродукция или гравюра, исполненная отдельным оттиском и вклеенная между страницами. Полиграфическое качество В. бывает обычно выше иллюстраций в тексте.

«В МАТЕРИАЛЕ» — термин скульптурной практики, применяемый к процессу работы или законченному произведению, исполненному автором в твердом материале — камне, металле, дереве и пр., в отличие от временных недолговечных материалов — глины, гипса. Скульптура «в материале» противопоставляется скульптуре из глины, пластилина, воска (или гипсовой отливке) как предварительной, начальной стадии работы (*Ср. Высекание*). Термин обычно пред-

полагает авторское или авторизованное исполнение; в менее точном значении он может употребляться и безотносительно намерений или участия автора.

Выражение «в материале» встречается также и в других областях художественной практики — напр, в области *гравюры* (см.).

ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА — см. *Перспектива*.

ВОЗРОЖДЕНИЕ, Ренессанс (от франц. Renaissance — возрождение) — эпоха расцвета культуры в странах Западной Европы XV—XVI вв.; величайший прогрессивный переворот, социальным содержанием которого было первоначальное становление буржуазных отношений на базе широкого развития мировых торговых связей и роста промышленности городов-коммун, освободившихся от власти феодалов. По словам Энгельса, это была «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». В своей классической форме культура В. развивалась в городах Северной и Средней Италии, являвшихся передовыми торговыми и промышленными центрами.

Искусство эпохи В. (и прежде всего итальянское искусство) складывалось под знаком новых идеалов гуманизма, утверждавших в противовес церковно-феодальной идеологии средневековья силу, красоту и достоинство деятельной, волевой человеческой личности. Поэтому реалистический образ человека стоит в центре искусства

В. Гуманизм В. нашел сильнейшую опору в памятниках античного искусства (см.), в большом количестве сохранившихся на территории Италии, особенно в Риме. (Самый термин «В.» означает возрождение традиций античной культуры). Искусство В., хотя и продолжает обращаться к религиозным сюжетам, становится земным, светским по характеру, освобождается от власти церковной догматики; кругозор его неизмеримо расширяется, оно включает в себя элементы быта, пейзажа. Особое значение приобретает *портрет*. Процветают *монументальные живопись* и *скульптура* (см.). Художники В. выступают как новаторы и в области художественной формы, стремясь достичь максимальной близости к природе, они добиваются пластичности, пространственности, уделяя большое внимание изучению *перспективы* (см.), анатомии, законов пропорций. Искусство В. ставит перед собой познавательные задачи, проликаяется духом пытливого исследования, роднящим его с научными исканиями эпохи. В Италии первые проявления ренессансной культуры восходят еще к концу XIII — началу XIV в. (см. *Проторенессанс*); мастером, открывшим новую эпоху в искусстве, был Джотто (1266(?)—1337). Но широкое распространение новые принципы получают лишь в XV в., т. е. в эпоху Раннего Возрождения (крупнейшие художники — архитектор Брунеллески, скульптор Донателло, живописцы Мазаччо, П. делла Франческа, Мантенья, Боттичелли и др.), конец XV и первая половина XVI в.

суммируют предыдущие искания в величественном синтетическом стиле *Высокого Возрождения* (см.) [великие мастера этой эпохи — Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микельанджело, Тициан]. В целом искусство В. знаменует собой одну из высочайших вершин мирового художественного развития.

В других странах Европы искусство В. складывается несколько позже, чем в Италии, и носит в каждой из этих стран свой особый национальный характер. В Германии В. тесно связано с реформацией — антикатолическим религиозным движением, в котором принимали участие самые широкие демократические слои общества и которое привело к Крестьянской войне. Для искусства немецкого В. характерно широкое развитие, наряду с живописью, и графики как наиболее массового, доступного народу вида искусства (крупнейшие мастера — живописец и график Альбрехт Дюрер, живописец Ганс Гольбейн младший). Искусство В. в Германии, Нидерландах и Франции носило не столь яркий и воистинствующий характер, как в Италии, в силу устойчивости в этих странах средневековых традиций. В той или иной мере художественные принципы В. проникли, однако, в XVI в. почти во все страны Западной Европы. В Нидерландах выдающимися художниками В. были Ян Ван-Эйк в XV в. и Питер Брейгель старший в XVI в. Во Франции в эпоху В. получил широкое развитие реалистический карандашный портрет (работы Клауэ и др.).

ВОСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ — см. *Энкаустика*.

ВОСКОВОЙ СПОСОБ (*cire perdue*) — в технологии скульптуры: высококачественный способ отливки скульптурных произведений из бронзы. Снятую со скульптуры форму (см.) покрывают изнутри тонким и ровным восковым слоем (который соответствует будущему бронзовому слою) и заполняют твердеющей огнестойкой массой. При прокаливании заполненной формы на сильном огне воск целиком вытапливается; вместо него в форму вливают расплавленный металл и дают ему остыть. Удалив затем форму и огнестойкую сердцевину, получают полуку внутри бронзовую отливку, с исключительной точностью передающую скульптуру, вплоть до малейших деталей. Случайные мелкие недочеты на поверхности отливки исправляются от руки (при помощи соответствующих металлических инструментов).

ВОССТАНОВИТЕЛЬНАЯ ГЛАЗУРЬ — см. *Глазурь*.

ВОХРЕНИЕ, *о́ х р е н и е* — в древнерусской живописи процесс постепенного высветления деталей лица или открытых частей тела многократными прописками по ровному основному тону (см. *Санкир*). Употребительными приемами В. были *плавь* (см.) и *отбоака* (см.). Самый термин происходит от преобладания охры в светлых частях изображения.

«В СВЕТУ» — теомин музейно-выставочной практики, обозначающий способ приблизительного измерения обрамленных произве-

дений живописи или графики. Если работа художника (которую нельзя почему-либо вынуть из обрамления) недоступна для обмера с оборотной стороны, обычно измеряют лишь видимую часть ее лицевой поверхности, соответствующую проему рамы.

ВХУТЕИН. Высший государственный художественно-технический институт (произн.: «Вхутэин») — наименование московского художественного вуза с 1926/27 по 1929/30 учебный год. В. был преемником *Вхутемаса* (см.) и во многом наследовал его антиреалистическую практику. Большинству окончивших В. талантливых художников пришлось совершенствоваться самостоятельно, чтобы достигнуть необходимого реалистического мастерства. В 1930 г. В. был ликвидирован.

В. назывался также ленинградский художественный вуз (бывш. Академия художеств) в период с 1925 по 1930 г.

ВХУТЕМАС. Высшие государственные художественно-технические мастерские (произн.: «Вхутэмас») — наименование московского художественного вуза в период с 1920/21 по 1926/27 учебный год. В. образовался путем слияния Первых государственных свободных художественных мастерских со Вторыми (см. *Государственные свободные художественные мастерские*), т. е. бывшего Строгановского училища с бывшим Училищем живописи, ваяния и зодчества. В. включал факультеты: живописный, по-

лиграфический, скульптурный, архитектурный, текстильный, керамический, древообделочный и металлообрабатывающий. По воле формалистического руководства учебная работа вуза велась на основе глубоко ошибочных установок и принесла немалый вред развитию советского искусства. Программы В. были разработаны формалистическим «Институтом художественной культуры», решительно отрицавшим идейно-образную сущность искусства. Лишь в результате массового протеста студенчества появился на живописном факультете В. к концу 1921 — началу 1922 г. реалистические мастерские А. Е. Архипова, Д. Н. Кардовского и класс анатомического рисования Д. А. Щербиновского. В 1926/27 учебном году В. был переименован во *Вхутэин* (см.).

Вхутемасом назывался также ленинградский художественный вуз (бывш. Академия художеств) в период с 1923 по 1925 г.

ВЫЕМЧАТАЯ ЭМАЛЬ — см. *Эмаль*.

ВЫКРЫВАНИЕ — см. *Травление*.

ВЫПУКЛАЯ ГРАВЮРА, высокая гравюра — один из основных видов гравюрной техники, рассчитанный в отличие от *углубленной гравюры* (см.) на печатание с самой поверхности доски (см.). В. г. исполняют на доске умеренной твердости, преимущественно деревянной, вырезая те части изображения, которые должны получиться белыми. Краску наносят специальным валиком; печатают вручную или под

несильным давлением вертикально-го пресса. См. *Ксилография; Литография*.

ВЫСЕКАНИЕ — техника выполнения скульптуры из камня — гранита, мрамора, известняка, песчаника и др. Высекают обычно по уже готовой модели, повторяя отлитый в гипсе оригинал. Глыбу камня сначала сбивают до уровня наиболее выступающих точек или «пунктов» будущей скульптуры [место которых определяется по гипсовой модели посредством переноса с помощью так наз. *пунктировальной машины* (см.)], затем намечают пункты среднего рельефа и углублений. Если работу ведет автор оригинала, пунктировка почти всегда наносится с некоторым «запасом» каменного слоя, в расчете на свободу дальнейшего исполнения и на возможность отступлений в мелочах. Наоборот, *мраморщик* (см.) прибегает к максимально точной и частой пунктировке, т. к. его задача ограничивается механическим копированием. В. очень крупных скульптур ведется частями по разрезанной на куски модели меньших размеров. Для В. необходимы следующие инструменты: *рашпиль, скарапель, троянка, шпунт, юлина* (см.), *закольник, молоток и др.*; при увеличении, дополнительно — *пропорциональный циркуль* (см.).

ВЫСКРЕБАНИЕ ПО АСФАЛЬТУ — специальная разновидность литографской техники, состоящая в работе острым лезвием ножа, *шабером* или гравировальной *иглой* (см.) по высохшему слою так наз. сирийского асфальта,

нанесенного на зернистый камень; утоньшение асфальтового слоя при выскребании соответствует высветлению пятна в *оттиске* (см.). Законченная работа подвергается *травлению* (см.) обычного типа. Ср. *Литография*.

ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ — один из трех основных видов печати в художественной гравюре (и полиграфии), при котором печатающие элементы *доски* (см.) или *клише* лежат в одной плоскости и возвышаются над непечатающими. См. *Выпуклая гравюра*.

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ — завершающий этап искусства эпохи *Возрождения* (см.) в Италии конца XV и первой половины XVI в.

ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — временный (в отличие от музейной экспозиции) публичный показ художественных произведений. В. х. могут быть всемирными (когда участвуют все страны), международными [*экспонентами* (см.) являются некоторые государства], всесоюзными, республиканскими, областными, местными. В. х. различают по месту действия [*стационарные, передвижные* (см.), *городские*], по времени действия (периодические, ежегодные, «весенние»), по виду участников (работы учащихся, дипломников художественных школ, училищ, институтов и т. д.), по числу участников (групповые и персональные). В. х. организуются также по отдельным видам искусства (живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное, театральное искусство), по жанрам (историческая, быто-

вая, портретная, пейзажная живопись), по технике (акварель, офорт и пр.). В. х., объединяющая произведения на определенную тему, называется тематической. В. х. разделяются на выставки современного искусства и ретроспективные, которые имеют большое научное значение.

ВЫШИВКА — вид прикладного искусства, служащий для украшения одежды и бытовых предметов из ткани, на которых вышивается, ручным или машинным способом, орнамент или изобразительный мотив. Технические приемы В. разнообразны: В. гладью, петьельным, стебельчатым, ажурным швом, крестом и т. д. Очень часто они комбинируются, дополняя друг друга. Различается белая (одноцветная) и многоцветная В. Материалом для В., помимо шелковых, шерстяных и хлопчатобумажных нитей, могут служить золотые нити, драгоценные камни, бисер, стеклярус и т. д. Среди художественных промыслов Советского Союза В. принадлежит значительное место: славятся украинские В. с растительным узором, мстерские, олонечские, рязанские, грузинские В. и др.

ГАЛЕРЕЯ (итал. *galleria*, франц. *galerie*) — в области изобразительного искусства собрание произведений живописи, значительное по составу и количеству выставленных для обозрения памятников. В прошлом Г. нередко назывались выдающиеся частные собрания; наименование одного из них, Третьяковской Г., сохраняется сейчас за крупнейшим музеем

русской живописи, графики и скульптуры.

ГАЛЬВАНОПЛАСТИКА (от имени итал. физика Galvani, в сочетании с греч. словом *plastikē* — ваяние) — в технологии гравюры 1) способ изготовления металлических копий с оригинальной гравированной доски (см.) путем электролиза (т. е. действие электрического тока в водном растворе специальных солей); 2) нанесение способом электролиза тончайшего слоя стали, хрома, никеля на поверхность доски с гравированным изображением, для предохранения ее от изнашивания при печатании. См. также *Техника скульптуры*.

ГАММА ЦВЕТОВАЯ — в изобразительном искусстве наименование внешних цветовых особенностей *колорита* (см.), характеристика «оптической» закономерности, которая объединяет основные цветовые оттенки произведения. Как правило, этот термин сопровождается обычными для цвета определениями (так как Г. ц. называют теплой, горячей, холодной, яркой, блеклой, светлой и т. д.). Ср. *Тональность*.

ГАНДХАРСКОЕ ИСКУССТВО — искусство, получившее развитие в северо-западной части Индии, на территории Пенджаба и Афганистана, когда эти области входили в состав царства Кушанов — крупного рабовладельческого государства, существовавшего в I в. н. э.

Искусство Гандхары развивалось на основе местных художественных традиций, но имеет отдельные черты, близкие греко-римско-

му искусству, что позволило некоторым буржуазным искусствоведам ошибочно преувеличивать роль греков в создании этого искусства. В Г. и впервые было создано скульптурное изображение Будды в антропоморфном виде (т. е. в виде человекоподобного существа), до этого Будда обозначался лишь в виде разлýchных символов. Это явление связано с новым этапом в развитии религии рабовладельческого общества, выразившемся в усложнении буддийского культа, в обожествлении Будды, культе бодисатв и т. д. К этому времени относится также распространение буддизма за пределами Индии. В искусстве Гандхары сложились иконографические черты и художественные приемы, получившие распространение в ряде стран Центральной и Восточной Азии. В лучших образцах Г. и., например, в отдельных скульптурах Будды, а также в ряде изображений других религиозно-мифологических персонажей, преодолевается культовая ограниченность и каноническая скованность образов, проявляются реалистические тенденции.

ГАНОСИС — в технике античной скульптуры: нанесение на поверхность статуи воскового слоя, придающего мрамору легкий отблеск без существенного изменения цвета. Г. применялся лишь в частях скульптуры, соответствующим обнаженному телу; его предположительное назначение — сблизить части статуи, покрытые восковыми красками, с незакрашенной поверхностью мрамора (а также за-

щищать мрамор от вредных атмосферных воздействий).

ГАНЧ — см. *Резьба*.

ГЕЛИОГРАВИЮРА — см. *Репродукция*.

ГЕММА (от лат. *gemmā* — драгоценный камень, печать) — небольшой резной камень с рельефным или углубленным изображением (см. *Камеи, Интали*). Г. известны с глубокой древности и встречаются в течение почти всей истории искусства. Хорошее собрание Г. имеется в Эрмитаже в Ленинграде.

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ — разновидность орнамента (см.), ограниченная геометрическими элементами и лишённая, как правило, наглядных признаков изобразительности. Ср. *Растительный орнамент*.

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ — термин истории искусства, которым обозначают раннюю стадию развития древнегреческой *вазописи* (см.) Памятники Г. с. относятся к периоду с конца II тысячелетия по VIII в. до н. э.; их декорировка состоит из горизонтальных полос, включающих геометрический орнамент. к которому в позднее время присоединяются сильно схематизированные изображения людей и животных. В расширенном значении термин распространяют и на другие однотипные памятники того же времени (напр., на мелкую культовую скульптуру).

ГЕРМА — 1) в античном искусстве: скульптурное изображение древнегреческого бога Гермеса в виде погрудного изваяния,

переходящего в прямой или суживающийся внизу четырехугольный столб. В Древней Греции такие изображения обычно устанавливались на перекрестках дорог. 2) Г.—одна из форм скульптурного портрета и портретного памятника, для которой характерны прямоугольный обрез плеч и слияние скульптурного изображения с призматическим постаментом. Портретные изображения такого рода появляются уже в эллистическом (см.) искусстве. По сравнению с бюстом (см.) Г.—более торжественная и строгая скульптурная форма.

ГИПСЫ (греч. gipsos) — в практике художественного образования гипсовые слепки (см.) скульптурных произведений (преимущественно античных), применяющиеся в качестве модели (см.) на уроках рисунка.

ГЛАВНАЯ ТОЧКА СХОДА — см. Центральная точка схода.

ГЛАДИЛКА, гладильник, полировка, воронило — стальной инструмент, широко применяемый в технике углубленной гравюры (см.), особенно в меццо-тинто (см.). Имеет вид стержня с полированными концами в форме конуса и лопатки, или овальными в сечении.

ГЛАЗУРЬ (нем. Glasur) — в технологии художественной керамики (см.) тонкий стекловидный слой, которым покрывают поверхность керамического изделия в процессе его изготовления. Главное назначение Г. — увеличивая прочность изделия, обогащать его

декоративные свойства. Г. бывает цветной и бесцветной, прозрачной и кроющей (глухой, опаковой, блестящей и матовой). Особенно богата цветом восстановительная Г. (которая получается при обжиге с недостатком кислорода, углекислым пламенем). Г. теневая наносится на слегка рельефную или гравированную поверхность; ее назначение — воспроизводить соответствующий рисунок различиями в толщине слоя (и, следовательно, в густоте тона). Кристаллическая Г. отличается особым рисунком, напоминающим морозные узоры на стекле.

Особый раздел составляют так наз. «соляные» Г., получающиеся в результате оплавления глиняной поверхности парами поваренной соли. Соляные глазури отличаются легким, полуматовым блеском и сохраняют все мельчайшие детали скульптурной обработки поверхности; при добавлении в Г. окиси она теряет свою прозрачность, становится белой и называется в этом случае эмалью (см.). См. также Кракле.

ГЛИПТИКА (франц. glyptique; от греч. glyphō — вырезаю) — известное с глубокой древности искусство резьбы на твердых и ценных породах камня (см. Геммы).

ГЛИПТОТЕКА (от греч. glyptos — вырезанный и thekē склад, хранилище) — собрание резных камней (см. Геммы). В отдельных случаях Г. называют также музейное собрание скульптуры, преимущественно античной.

ГЛУБОКАЯ ПЕЧАТЬ — один из трех основных видов печати в художественной гравюре (и полиграфии), при котором печатающие элементы *доски или клише* (см.) углублены по отношению к непечатающим. См. *Углубленная гравюра*.

ГОБЕЛЁН (франц. *gobelin*) — французский тканый ковер ручной работы и очень высокого художественного качества, изготовленный в Париже на так наз. гобеленой мануфактуре и предназначенный для украшения стен (Ср. *Шпалеры*). Знаменитые парижские Г. вырабатывались в XVII в. преимущественно по рисункам (*картонам*, см.) крупных художников и нередко воспроизводили сложнейшие многофигурные композиции. Хорошее собрание Г. имеется в Гос. Эрмитаже в Ленинграде.

В расширенном значении Г. называют любой тканый ковер или ковровую ткань сложного, преимущественно изобразительного рисунка и высокого художественного качества — без отношения к характеру, месту или времени производства.

«ГОЛУБАЯ РОЗА» — наименование выставки русских декантов-символистов (состоявшейся в 1907 г. в Москве). Выставка отражала кризисные тенденции, развившиеся в обстановке политической реакции после революционных событий 1905 года. Участники «Г. р.» — П. В. Кузнецов, П. С. Уткин, А. В. Фонвизин, С. Ю. Судейкин, Н. Д. Милиоти и другие — решительно отошли от реалистических традиций русского искус-

ства и, полностью отгородившись от жизни, замкнулись в кругу индивидуалистических и часто болезненных переживаний. Их живописные произведения, рассчитанные на горстку эстетствующих меценатов и критиков, насыщены мистикой и упадочными настроениями. Наименование выставки «Г. р.» связалось впоследствии со всей реакционной деятельностью символистов в русской живописи. Ср. *Символизм*.

Некоторые из бывших участников «Г. р.» (напр., Н. П. Крымов и М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов и А. В. Фонвизин), обратившись к изучению действительности, стали после Октябрьской революции видными советскими художниками.

ГОНЧАРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ — в прикладном искусстве: изделия из обожженной цветной глины, имеющие пористое строение и покрытые прозрачной *глазурью* (см.) или *ангобом* (см.). К Г. и относится главным образом посуда простейшего типа, изготовленная на гончарном кругу.

В широком значении термин Г. и может охватывать *майолику* в целом и даже *керамику* (см.).

ГОРЕЛЬЕФ (франц. *haut-relief* — высокий рельеф) — разновидность выпуклого *рельефа* (см.). Изображаемые в Г. фигуры и предметы, возвышаясь над плоскостью изображения более чем на половину своего объема, выступают часто почти как полнообъемные; нередко они лишь прикасаются к фону и могут вовсе отделяться от него в деталях. В русском

прикладном искусстве работы последнего рода называются обронными. Ср. Барельеф.

ГОРИЗОНТ, линия горизонта (греч. *horizōn*) — в перспективе (см.) условная прямая, соответствующая видимому Г. на ровной откоптой местности и служащая основой для правильного перспективного построения. Если рельеф местности (особенно на близком расстоянии) значителен, перспективный Г. может не совпадать с видимым, и в этом случае остается незаметным для глаза.

Перспективный, или видимый Г., расположенный художником (в связи с композиционным решением) поблизости от верхнего или нижнего края изображения, называется, соответственно, высоким или низким. Высоту Г. следует отличать от высоты точки зрения (см.).

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ СВОБОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ — наименование художественных вузов Москвы и Петрограда, а также художественных школ некоторых других городов, в первые годы после Октябрьской революции (начиная с 1918 г.). Возникновение Г. с. х. м. связано с реорганизацией художественного образования, осуществлявшейся Наркомпросом. Проникшие в изоотдел Наркомпроса формалисты и их сторонники провели эту реорганизацию в полуанархических формах «широкого самоуправления» учащихся, на основе отрицания традиций русской реалистической

школы, и содействовали формалистической практике. В Москве Г. с. х. м. существовали до конца 1920 г. [сменившись *Вхутемасом* (см.)], в Петрограде — до начала 1921 г. (когда они были вновь переименованы в Академию художеств). Бывш. Строгановское училище называлось Первыми государственными художественными мастерскими, бывш. Школа живописи, ваяния и зодчества — Вторыми.

На базе местных художественных училищ Г. с. х. м. были организованы также в Саратове, Казани, Нижнем Новгороде, Уфе, Воронеже, Ярославле и других городах.

ГОТИКА (от итал. *gotico*, франц. *gothique* — свойственный готам, готический) — стиль западноевропейского искусства второй половины XII—XV вв., эпохи наивысшего развития феодализма и начала его разложения. В странах, где рано начинают складываться капиталистические отношения, напр., в городах Италии, Г. получила лишь незначительное развитие (что было обусловлено также устойчивостью здесь античных традиций), тогда как в типичных феодальных государствах, во Франции и Германии, готический стиль нашел яркое и характерное воплощение. Термин Г. введен гуманистами Возрождения, желавшими подчеркнуть «варварский» характер всего средневекового искусства указанием на его связь с искусством готов; в действительности же готический стиль не имел ничего общего с готами и представлял

собой закономерное развитие и видоизменение принципов романского искусства, развившегося в Западной Европе в XI—XII вв. Как и романское искусство, искусство Г. находилось под сильнейшим воздействием церкви и было призвано воплощать в символических и аллегорических образах церковную догматику; запечатлевая «небесную иерархию», оно должно было утверждать тем самым земную, феодальную иерархию. Но искусство Г. развивалось в усложнявшейся социальной обстановке, в условиях усиления городов, борющихся с феодальными сеньорами, и обострения классовой борьбы внутри самих городов. Поэтому в нем нарастают и противоположные тенденции: почвяляется интерес к живым природным формам, к внутреннему миру человека крепнут элементы «наивного реализма», расширяется круг тем. Высшие завоевания Г. лежат в области архитектуры: вместо массивного романского собора, имеющего характер крепостного сооружения, возникает тип храма, устремленного ввысь, со стрельчатыми сводами, где стены превращены как бы в каменное кружево (что стало возможным благодаря системе арбутанов, переносящих давление свода на внешние столбы — контрфорсы). Готический собор символизировал порыв к небу; этой же цели должно было служить его богатейшее декоративное убранство — статуи, рельефы, витражи. Отдельные произведения, входящие в оформление собора, все более тяготели к жизненной

конкретности: в них встречаются жанровые сцены, изображения трудовых процессов, иногда даже сатирические, антиклерикальные сюжеты, почерпнутые из фольклора. В готических миниатюрах заметен большой интерес к быту, к пейзажу. Искусство эпохи *Возрождения* (см.) развивается в борьбе с Г., противопоставляя ей новую систему художественных воззрений и вместе с тем используя те черты реализма, которые зарождались уже внутри готического искусства.

ГОХУА — китайская национальная живопись. Термин Г. появился в Китае в начале XX в. для отличия традиционной живописи тушью от европейской живописи маслом. В настоящее время этот термин понимается более широко, он распространяется и на различные виды китайского изобразительного искусства — живопись, графику, настенные росписи, новогондие картинки, народные вырезки из бумаги и пр.

По существу, Г. — это особый стиль, понятие, указывающее на отличительные особенности китайского изобразительного искусства, на особую художественно-образную систему, сформировавшуюся в результате многовекового развития китайской культуры. Но чаще всего термин Г. применяется в живописи.

Живопись Г., помимо ряда технических особенностей (использования шелка и мягкой промокающей бумаги, черной и цветной туши, прозрачных и кроющих красок), обладает также специфиче-

скими, ей присущими традиционными для китайской живописи средствами художественной выразительности. Преобладание линейного изображения, отсутствие светотени, большая обобщенность при искусном выделении детали — все эти качества традиционной китайской живописи и создают особый стиль Г.

Живопись Г. чрезвычайно разнообразна по характеру и содержанию, т. к. включает в себя разные жанры, художественные школы и индивидуальные творческие манеры.

Живопись Г. таит в себе большие возможности дальнейшего развития, поэтому в настоящее время в Китайской Народной Республике уделяют исключительное внимание изучению своего национального искусства. В 1956 г. в Пекине и Шанхае созданы институты китайской национальной живописи, готовые художников и теоретиков Г.

ГРАБШТИХЕЛЬ (нем. Grabstichel) — см. Штихель.

ГРАВЁР (франц. graveur) — в области изобразительного искусства: художник, создающий средствами гравюры (см.) оригинальные художественные произведения или воспроизводящий произведения других авторов.

В широком смысле — мастер, занимающийся любой разновидностью гравирования по металлу, камню, стеклу, дереву и пр.

ГРАВИРОВАНИЕ (от франц. graver — вырезать) — в технике гравюры (см.): процесс обработки доски (см.) механическими

средствами, чаще всего режущим инструментом (см. Ксилография, Резцовая гравюра). В менее точном, широком значении, термин охватывает нередко и химические средства обработки.

В технике прикладного искусства (см.) Г.—нанесение углубленного изображения или орнамента на поверхность предмета из твердых материалов (металл, камень, дерево и пр.).

ГРАВЮРА (франц. gravure; от graver — вырезать) — в изобразительном искусстве раздел графики (см.), включающий произведения, исполненные посредством печатания с гравированной доски (см.). Отдельное произведение соответствующего раздела графики также называется Г.

В прошлом собственно гравюрная, техническая часть работы нередко выполнялась специализировавшимися на ней мастерами. Г. называется оригинальной, если она целиком, включая всю обработку доски, исполнена самим художником. Репродукционная Г. (появившаяся в Европе с XV—XVI вв.) воспроизводит обычно живопись (с весьма различной степенью полноты и точности). На старых Г. встречаются следующие краткие обозначения исполнителей: для автора воспроизводимого оригинала — «pinx», «pinxit» — написал, изобразил; для рисовальщика — «del» (delineavit) — зарисовал; для гравера — «sc» (sculpsit) — вырезал, для печатника — «imp.» (impessit) или «exc» (excudit) — изготовил, выполнил.

По назначению Г. делится, в основном, на станковую, т. е. рассчитанную на самостоятельное существование, и книжную. Ср. *Эстамп*.

Основные этапы исполнения Г.: *перевод* (см.) подготовительного рисунка с бумаги на поверхность доски, гравирование в собственном смысле и печатание. Разновидности гравюрной техники различаются, в основном, по способам гравирования (т. е. нанесения на поверхность доски мелких углублений и неровностей при помощи металлических инструментов или химических средств). Такие способы довольно многочисленны — см. *Резцовая гравюра*, *Меццо-тинто*, *Сухая игла*, *Офорт*, *Мягкий лак*, *Акватинта*, *Карандашная манера*, *Пунктирная манера*, *Резерваж*, *Лавис*, *Серный цвет*, *Ксилография*, *Линогравюра*, *Гравюра на камне* и др. Основные материалы Г. — металл (медь, цинк, сталь), дерево (самшит, пальмовое, грушевое и др.), линолеум. Обработка гравюрной доски производится или механическими средствами, т. е. при помощи инструментов из металла (штихеля, гравировальной иглы, специального ножа, качалки, шабера и др.), или же *травлением* (см.) кислотой. Иногда техникой Г. называют лишь механические способы обработки доски (относя химические способы к самостоятельной области офорта в широком смысле слова).

Когда углубления на поверхности обработанной доски соответствуют белым частям отпечатка (см.), Г. называют *выпуклой*,

при соответствии же черным его частям — *углубленной*.

Тоновая Г. использует *светотень* (см.) в качестве основного художественного средства; она может выполняться тонкими тесно расположенными линиями — *штрихами* (см.) с расчетом на восприятие этих линий в массе, слившимися в тонове пятно той или иной светосилы.

ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ — см. *Ксилография*.

ГРАВЮРА НА КАМНЕ — в художественной графике малоупотребительная разновидность литографской техники, состоящая в работе по протравленному камню металлическим инструментом — литографскими *иглами* (см.).

ГРАВЮРА НА ЛИНОЛЕУМЕ — см. *Линогравюра*.

ГРАНИЛЬНИК — см. *Качалка*.

ГРАТУАР (франц. grattoir) — стальной инструмент в виде укрепленного на ручке короткого сердцевидного клинка с остро отточенными краями, треугольного в сечении. В гравюре на металле Г. употребляют как скребок; в масляной живописи его используют иногда для снятия неровностей хорошо высохшего красочного слоя перед повторной пропиской.

ГРАФИКА (франц. graphique — линейный; от греч. graphō — пишу, рисую) — один из видов изобразительного искусства, близкий живописи со стороны содержания и формы, но имеющий свои собственные конкретные задачи и художественные возможности (см. *Искусство*; *Изобразительные ис-*

куства). В отличие от живописи, основным изобразительным средством Г. является однотонный рисунок (т. е. линия, светотень); роль цвета остается в ней сравнительно ограниченной. Со стороны технических средств Г. включает в себя рисунок в собственном смысле слова — во всех его разновидностях (см. *Рисунок, Гравюра и Литография*). Как правило, произведения Г. исполняют на бумаге, изредка применяются и другие материалы (напр., шелк или пергамент).

В зависимости от назначения и содержания, Г. подразделяется на: станковую, которая охватывает произведения самостоятельного значения (не требующие для раскрытия своего содержания непрерывной связи с литературным текстом и не ограниченные суженым, строго определенным практическим назначением), книжную и журнальную, образующую идейно-художественное единство с литературным или сопроводительным текстом, и одновременно предназначенную для декоративно-художественного оформления книги, журнала и т. п. (см. *Обложка, Титульный лист, Иллюстрация, Заставка, Концовка, Визитка, Карикатура*); плакатную, представляющую собой самый массовый вид изобразительного искусства, призванный осуществлять художественными средствами задачи политической агитации (см. *Плакат*); художественно-прикладную или этикетную (этикетки, грамоты, почтовые марки и пр.).

Г. обладает, по сравнению с живописью и скульптурой, большей оперативностью. Она способна с исключительной быстротой отзываться на новые явления и запросы общественной жизни, активно участвуя в ней. Произведения Г. обращаются к самой широкой аудитории, т. к. предназначаются не только для показа на выставках и в музеях, но, прежде всего, для массового воспроизведения на страницах газет, журналов и книг, в специальных альбомах, в многочисленных видах плакатной продукции, на денежных знаках, марках, этикетках и т. п. Г. обладает исключительно широкими возможностями в деле идейно-политического и художественного воспитания масс.

ГРАФФИТО — см. *Граффито*.

ГРАФЬЯ — в технике древнерусской живописи: контурный рисунок, процарапанный по *леваксу* (см.) или штукатурке. Основное назначение Г. — облегчать живописную работу надежной фиксацией рисунка. Чаще всего Г. применялась в XVI—XVII вв.

ГРИЗАЙЛЬ (франц. grisaille; от gris — серый) — 1) монохромная живопись в сером тоне, преимущественно декоративного назначения. Г. в виде декоративной настенной *росписи* или *панно* (см.) обычно имитирует скульптурный рельеф. В станковой живописи техника Г. применялась (и отчасти применяется) для вспомогательных работ — при выполнении *подмазка* или *эскиза* (см.); в этом случае живописцы однотонную жи-

вопись любого цветового оттенка называют Г.

2) Французские расписные эмали эпохи *Возрождения* (см.), из города Лиможа.

ГРИФОН (франц. griffon) — в декоративно-прикладном искусстве прошлого: фантастическое существо с львиным телом, с головой и крыльями орла. Сложившееся в искусстве Древнего Востока изображение Г. (в качестве широко распространенного декоративного мотива) сохранялось столетиями; оно часто встречается в античном искусстве (см.) и в произведениях ориентировавшегося на античность классицизма (см.).

ГРИФОНАЖ (франц. griffonage) — малоупотребительный термин, обозначающий очень беглые и нередко случайные наброски импровизационного характера, — преимущественно на полях рукописи или книги. Г. встречается, напр., в рукописях А. С. Пушкина.

ГРОТЕСК (франц. grotesque, итал. grottesco — букв. «смешной», «забавный», «из ряда вон выходящий», произн. «гротэск») — в образительном искусстве; 1) воплощение острого, предельно-характерного художественного образа посредством необычайного, до уродливости резко преувеличения реальных форм. В гротескном образе смешное и комическое нередко вырастает до значения трагического и драматического. Примером такого рода изображений могут служить многие рисунки О. Домье, офорты Ф. Гойи и Ж. Каалло, картины И. Босха и П. Брейгеля.

Очень часто Г. встречается в произведениях сатирического характера (напр., политическая карикатура Кукрыниксов).

2) Наименование орнаментации, распространенной в эпоху итальянского *Возрождения* (см.) и названной по ее первоисточнику — сохранившимся под землей (в римских «гротах») остаткам античных росписей. Обычно Г. имеет вид полосы из симметрично расположенных, преимущественно растительных форм: встречается главным образом на деталях архитектуры, в особенности на пилястрах. Ср. *Арабеска*.

В широком общеупотребительном смысле, Г. называют вообще все резко характерное, карикатурное до уродливости, странное до фантастического.

ГРУНТ (польск. grunt; от нем. Grund — дно, основа) — 1) в технологии живописи: тонкий слой специального состава (а также и самый состав), наносимый поверх основы (см.) с целью придать ее поверхности нужные художнику цветовые или фактурные свойства и ограничить чрезмерное впитывание *связующего вещества* (см.). Г. бывает клеевым, масляным и эмульсионным.

2) В технике *углубленной графики* (см.) — слой кислотоупорного состава (а также и самый состав), которым покрывают мегаллическую доску перед началом работы и, частично, в процессе травления. Г. называют также светлую подкраску поверхности доски (см.) перед нанесением рисунка.

ГРУНТОВКА (польск. grunt; от нем. Grund — дно, основа) — в технологии живописи процесс нанесения *грунта* (см.) на поверхность, предназначенную для живописной работы.

ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ — см. *Портрет*.

ГУАШЬ (франц. gouache; от итал. guazzo — водяная краска) — красочный материал, предназначенный для живописи соответствующей по названию техникой. С технологической стороны Г. сравнительно близка мягким сортам акварельных красок, но существенно отличается от них примесью белил в самой краске и большой кроющей способностью. Одна из разновидностей Г. (на связующем эмульсионного типа) приближается по составу и свойствам к *темпере* (см.) на гуммиарабике.

Г.—техника живописи гуашными красками. Г. работают преимущественно по бумаге, разбавляя краски водою. В отличие от *акварели* (см.) и подобно *темпере* (см.) живопись Г. ведется достаточно плотным, непрозрачным слоем, с примесью белил. *Пастозность* (см.) в этой технике исключается вследствие ограниченной прочности красочного слоя. При высыхании Г. светлеет сильнее *темперы* (красочный слой которой, как правило, более плотен).

ГУН-БИ (букв «тщательная кисть») — распространенный стиль китайской национальной живописи. Очень тонкий, тщательно прорисованный контур сочетается в нем с яркими пастозными красками.

Для Г. характерна точность и четкость в прорисовке деталей. Локальность цвета, очерченного контуром, делает фигуры и предметы на картине плоскостными, а всю картину — декоративной. В некоторых случаях произведения, исполненные в стиле Г., по своей яркости и декоративности напоминают восточную миниатюру.

Стиль Г. использовался чаще всего в жанровой живописи. Но иногда художники применяли этот стиль в пейзажах и так называемой «живописи цветов и птиц» (хуаняо-хуа).

Основателем живописи Г. считается художник Ли Сы-сюнь (VII—начало VIII в.); после него в этом стиле работали Чжао Бодзю (XII в.), Су Хань-чень (XII в.), Вэнь Чжэнь-пэн (XIV в.), Чоу Ин (XVI в.) и многие другие художники эпохи Мин и Цин. В настоящее время этот стиль также находит себе место в живописи *гохуа* (см.).

ДВИЖКИ, ошивки, отметки, отметины — в технике древнерусской живописи: светлые штрихи, зачершающие *пробелку* и *вохрение* (см.). Их назначение — подчеркивать энергичным ударом выступающие части лица, рук, ног и других частей изображения.

ДЕИСУС, де́и́сис — в древнерусской живописи композиция с изображением Христа посередине и обращенных к нему боготери и Иоанна Крестителя по сторонам. Иконописный Д. нередко состоял из трех самостоятельных досок (икон).

ДЕКАДЕНТСТВО (от франц. *décadence* — упадок) — в широком значении совокупность упадочных явлений в буржуазной культуре за последние 75—80 лет; совокупность соответствующих течений в буржуазном искусстве и литературе этого времени. Термин охватывает основные особенности буржуазной культуры капитализма на последней, империалистической стадии его развития (включая и переходный период после Парижской Коммуны). Характернейшей чертой всех оттенков и представителей Д. является враждебность демократическим идеалам и передовым принципам классического искусства, отказ от реализма, крайний индивидуализм.

В более узком значении термин Д. связывается только с последней четвертью прошлого столетия — первой полосой упадка и загнивания буржуазного строя. По основному содержанию своих эстетических воззрений, декаденты конца века являлись символистами (см. *Символизм*).

ДЕКОР (от лат. *decorare* — украшать; произн. «дэкор») — см. *Декорация*.

ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ (от лат. *decorare* — украшать) — в основном значении: живопись, входящая в состав архитектурного ансамбля (см.) или произведений *декоративно-прикладного искусства* (см.) и предназначенная (в отличие от монументальной живописи) для украшения или подчеркивания конструкций и функции предмета. Термин относится и к орнаментальным росписям, и к

рассчитанным на декоративный эффект изобразительным композициям, если они не имеют самостоятельного идейно-образного значения. Д. ж., как и монументальная, выполняется в виде *росписи, панно* или *мозаики* (см.).

В широком и неточном смысле (основанном на противопоставлении станковой живописи) понятие Д. ж. может иногда включать в себя и *монументальную живопись* (см.), а также театральную *декорацию* (см.).

ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА (от лат. *decorare* — украшать) — скульптура, являющаяся частью архитектурного ансамбля и предназначенная для украшения фасадов и интерьеров зданий, парков, городских улиц, площадей. Д. с. включает в себя: 1) *статуи* и *рельефы* (см.), тесно связанные с архитектурой, не лишённые и самостоятельного значения, родственные по характеру станковым произведениям (напр., скульптура на станции московского метрополитена «Площадь Революции»); 2) статуи, несущие функции вспомогательных архитектурных элементов — *карнизы*, *атланты* (см.), статуи-фонтаны и пр.; 3) всевозможную скульптурную орнаментацию на частях зданий, а также предметах прикладного искусства (вплоть до лепнины, рельефных изразцов, литых и чеканных украшений из металла и пр.); 4) мелкие статуэтки из фарфора, мрамора, металла и других материалов, представляющие элемент внутреннего убранства и украшения жилищ.

В широком и неточном смысле понятие Д. с. иногда распространяют и на скульптурные памятники (*монументы*—см.), которые тоже входят в архитектурный ансамбль, но отличаются от собственно Д. с. большей самостоятельностью своего художественного образа (см. *Монументальная скульптура*).

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО — см. *Декоративная живопись; Декоративная скульптура; Декоративно-прикладное искусство.*

ДЕКОРАТИВНО - ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО — искусство изготовления бытовых предметов, обладающих художественными, эстетическими качествами и предназначенных не только для удовлетворения прямых практических потребностей, но и для украшения жилищ, архитектурных сооружений, парков и т. д. К области Д. п. и. относятся художественно выполненные мебель, посуда, одежда, ковры, вышивка (см.), ювелирные изделия, игрушки и другие предметы, а также орнаментальная роспись и скульптурно-декоративная отделка интерьеров и фасадов зданий, облицовочная керамика, витражи (см.) и т. п. В отличие от станкового искусства, произведения Д. п. и., как правило, не утрачивают связи с утилитарной функцией вещи и полностью выявляют свое художественно-образное содержание лишь во взаимодействии с окружающей обстановкой. Сюжетные мотивы, широко применяемые в Д. п. и., никогда не имеют тесно связанных с декоративными задачами, и их трактовка обуслов-

лена назначением вещи, особенностями материала и техники, требованиями ансамбля. Поэтому здесь допустима большая условность, чем в произведениях станкового искусства.

Следует различать предметы Д. п. и., имеющие непосредственно утилитарное назначение (мебель, утварь, одежда), и произведения преимущественно декоративного характера (роспись, декоративные ткани и пр.). Хотя четких и строго определенных границ между этими двумя видами нет, все же каждый из них имеет свои специфические черты. В предметах утилитарного характера художественное оформление вещи должно строго согласовываться с ее практической функцией — эстетическое качество достигается здесь не столько украшениями, сколько художественной выразительностью и целесообразностью самой формы; предметы преимущественно декоративного назначения допускают гораздо более широкое и свободное использование сюжетных композиций. Очень распространены промежуточные формы между Д. п. и. и станковым искусством: изобразительные панно, гобелены, плафоны (см.), декоративные статуи (см.) и пр., — которые составляют часть архитектурного целого, дополняют его, но могут рассматриваться и отдельно как самостоятельные художественные произведения.

Д. п. и. — один из древнейших, по своему происхождению, видов искусства; оно возникло с момента выделения ремесла в са-

мостоятельную отрасль производства и в течение многих веков развивалось в народной среде в форме народных художественных ремесел. При капитализме Д. п. и. переживает кризис, в быт рядового населения внедряются безвкусные стандартные изделия фабричного капиталистического производства. В Советском Союзе мастера Д. п. и. объединены в художественные артели, возрождаются старые центры Д. п. и. Художественные требования предъявляются и к массовой фабричной продукции, которая равняется на образцы, созданные мастерами-художниками (см. *Художественная промышленность*). Ср. *Монументальное искусство*.

ДЕКОРАТИВНОСТЬ (от лат. *decorare* — украшать) — художественные свойства, определяемые колористическим и композиционным решением и назначением произведения, его местом и ролью в архитектурном ансамбле [напр., достоинства *фрески* (см.) как части архитектурного интерьера; скульптурного *памятника* (см.) в ансамбле городской площади]. Д. такого рода — неоспоримое и крупное достоинство, если только она дополняет основной реалистический замысел произведения или ансамбля в целом.

ДЕКОРАЦИЯ (франц. *décoration*; от лат. *decorare* — украшать) — произведение декоративной живописи, предназначенное для художественного оформления сценической постановки. Д. обычно выполняются на грубой ткани клеями и красками.

В широком значении Д. — ха-

раактер, система, ансамбль какого-либо декоративного оформления. Термин чаще всего применяется к оформлению архитектурных сооружений и театральных постановок (напр., «Д. интерьера», «Д. первого акта» и пр.), реже — к предметам прикладного искусства (напр., к антикварной мебели). Специалист-архитектор обычно пользуется равнозначным термином *декор*.

ДЕСЮДЕПОРТ (франц. *dessus-de-porte*; от *dessus* — верх, верхняя часть и *porte* — дверь — произн. «дэсюдэпорт») — живописная или скульптурная композиция декоративного назначения, помещенная над дверью и связанная с нею как элемент оформления стены в целом. Д. широко применялся, например, во французском декоративном искусстве XVIII в.

ДЕТАЛИЗАЦИЯ — в практике изобразительного искусства исполнение, включающее, ради изобразительной полноты, многочисленные мелочи и подробности. Детализированное исполнение (которое неточно называют иногда «законченным», «отделанным») нельзя расценивать лишь с узкотехнической точки зрения, т. к. оно способно приводить к очень несходным результатам. Д. может, содействуя ясности композиционного замысла, усиливать его идейно-образное звучание, но может и «утопить» идею в несущественном и случайном. «Реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс). Если

художник теряется в мелочах или придает им самодовлеющее значение, неизбежен обесценивающий его работу уклон натуралистического характера (см. *Типическое; Натурализм*)

Пример плодотворной Д. дает живопись крупнейших *передвижников* (см.), а в отдаленном прошлом — практика многих художников Раннего *Возрождения* (см.).

ДИОРАМА (от греч. dia — через, насквозь и hōrāma — вид, зрелище) — особая [наряду с панорамой (см.)] разновидность изобразительного искусства, в к-рой живопись дополняется другими художественными средствами, приближаясь отчасти к роли театральной декорации. С театром Д. роднит подобие сцены, сочетание живописи с бутафорными или реальными предметами, искусственное освещение. Обычно Д. имеет вид сравнительно невысокого полуцилиндра значительных размеров, внутри к-рого всю вертикальную поверхность занимает живопись, а горизонтальную — предметный план, макет; зритель находится снаружи, перед большим проемом в передней стенке Д. Как и панорама, Д. дает иллюзию обширных пространств и изображает преимущественно батальные сцены, напр., «Взятие Ростова» М. Б. Грекова (1929); «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» А. А. Горпенко, А. М. Стадника, П. И. Жигимонта (1948).

В прошлом отличительные свойства Д. были основаны гл. обр. на особой технике испол-

нения: живопись наносилась на полупрозрачную поверхность с обеих сторон; изменчивым двухсторонним освещением достигалась многочисленность эффектов Д.

ДИПТИХ (греч. diptychos — вдвое сложенный) — в западноевропейском искусстве прошлого двухчастный *складень* (см.) с рельефными или живописными изображениями, широко распространенный в искусстве средневековья. Ср. *Триптих, Полиптих*.

ДОЛИЧНОЕ ПИСЬМО — термин древнерусской живописи, обозначающий исполнение пейзажа, архитектуры, утвари, одежды — всего, кроме лиц и не закрытых одеждой частей тела. Работа по Д. п. часто распределялась между отдельными мастерами-художниками (один из к-рых писал только пейзажи, другой только одежду и т. д.). Д. п. предшествовало в ходе исполнения *личному письму* (см.).

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВЕТА — цвета, к-рые при сопоставлении усиливают друг друга, при смешении же обесцвечиваются (их спектральная смесь дает белый цвет). Примеры Д. ц.: красный и голубовато-зеленый; оранжевый и голубой; желтый и синий; зеленовато-желтый и фиолетовый; зеленый и пурпурный.

Живописцы нередко называют Д. ц. контрастными, хотя с физической точки зрения эти понятия не тождественны.

ДОСКА — в технике и технологии гравюры: пластина или плита из металла, дерева и других материалов, на поверхности к-рой вы-

полняется гравюра перед процессом печатания. При наличии такой обработки, термин *Д.* может полностью соответствовать полиграфическому термину «печатная форма».

ДРАМАТИЗМ — в художественном произведении: напряженность и острота сюжетного действия, возникающая как результат серьезного, часто трагического конфликта (см.); раскрытие характеров героев в момент сильных переживаний. Драматическое событие обычно имеет свой кульминационный пункт, т. е. высшую точку напряжения, когда развитие действия вступает в решительный момент, определяющий судьбу действующих лиц.

В изобразительном искусстве развитие действия, предшествующее кульминационному моменту, лишь подразумевается: художник показывает его результаты, но, как правило, не в окончательном разрешении конфликта, а в наиболее напряженный его момент, часто в состоянии борьбы героев (как в прямом смысле слова, так и в смысле борьбы разнородных чувств, стремлений). Драматичны, напр., античная статуя Лаокоона, картина Т. Жерико «Плот Медузы», картина И. Е. Репина «Не ждали», «Допрос коммунистов» Б. В. Иогансона и др.

Иногда, по аналогии с житейским употреблением слова «драма», понятие *Д.* употребляется как синоним трагического (см), потрясающего.

ДРАПИРОВКИ (франц. drap — сукно, простыня) — в изобрази-

тельном искусстве термин, указывающий на расположение и общий характер (трактовку) складок на одеждах или тканях вообще. Термин *Д.*, широко распространенный в прошлом, чаще всего применялся художниками академического направления.

ДРЕЛЬ, дрель (нем. Drell, голл. dril) — в технологии скульптуры инструмент для вращения сверла, употребляемый при обработке твердых материалов. Для этой цели применяют также юличу (см.) со смычком.

ДУБЛЕТ (франц. doublet; от double — двойной) — второй экземпляр художественного произведения (тождественный с первым), в частности, авторская копия, полностью совпадающая с оригиналом. Ср. *Повторение, Реплика.*

ДУБЛИРОВАНИЕ (от франц. doubler — удваивать) — реставрационный термин, означающий укрепление обветшавшей или поврежденной основы (см.) живописного произведения наклеиванием ее на другую основу. *Д.* чаще всего применяется в области масляной живописи.

ДУЧЕНТО (итал. ducento, duecento) — наименование XIII в.; в специальном значении — XIII в. как период в развитии итальянского искусства или итальянской культуры в целом. Ср. *Проторечесанс*

ЕМЧУГА, ямчугá — в технологии древнерусской монументальной живописи: светлый налет, выступающий с течением времени поверх росписи при излишке едкой извести в верхнем слое штукатур-

ки — левкасе (см.). Появление Е. обусловлено недостаточно длительной промывкой известки перед изготовлением левкаса, а также отсыреванием штукатурки и неточностями ее рецептуры.

ЖАНР (франц. genre — род, вид) — в изобразительном искусстве: понятие, характеризующее область искусства, ограниченную определенным кругом тем. Различают, в основном, *Ж. исторический, бытовой, батальный, Ж. портрета, пейзажа, натюрморта (см.)*.

Понятие *Ж.* сложилось в XV—XVI вв., в связи с прогрессом искусства: разделение искусства на отдельные *Ж.* способствовало более глубокому изучению и отражению искусством действительности, а также выработке и развитию необходимых для этого средств. Современное понятие *Ж.* оказывается особенно развитым на почве станковой живописи (см. *Станковое искусство*). В скульптуре подразделение на *Ж.* почти не существует, т. к. здесь в основу классификации кладется скорее целевое назначение скульптурного произведения, чем тематический принцип; но и тут сохраняется все же устойчивый тематический *Ж.* портрета.

Понятие *Ж.* — историческая категория. Сложившиеся *Ж.* претерпевают серьезные изменения в процессе исторического развития искусства. Некоторые из существовавших ранее *Ж.* отмирают [напр., *мифологический Ж.* (см.)], возникают новые — обычно как следствие дальнейшей дифференциации [напр., появление *архитектурного пейзажа* и *марины* (см.) как

особых разновидностей пейзажного *Ж.*]. Возможно также возникновение новых *Ж.* синтетического характера (напр., сочетание бытового *Ж.* с пейзажем, группового портрета с историческим *Ж.* и пр.).

В обычном словоупотреблении термин *Ж.* означает нередко сокращенное наименование *бытового жанра* (см.).

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ — см. *Бытовой жанр*.

ЖИВОПИСНОСТЬ — в реалистическом искусстве некоторые специальные свойства художественного исполнения, отражающие объективные качества предметного мира и характерные прежде всего для станковой живописи. Видимые глазом картины действительности никогда не бывают скопием застывших форм, они так или иначе выражают жизнь, движение, изменчивость материального мира через непрестанное изменение его облика. Живописным и в натуре и в искусстве следует называть все, что ясно говорит глазу о такого рода динамике правдивой гибкостью (подвижностью) цветовых и световых отношений (см.), богатством контрастов (см.), мягкостью переходов и пр. В произведениях великих реалистов, таких, как Рембрандт, Веласкес, В. И. Суриков, И. Е. Репин, *Ж.* выступает как мощное художественное средство, передающее натуру со всей отчетливостью жизни.

В реалистической практике *Ж.* не остается неизменным свойством, т. к. ее характер и «мера» обусловлены требованиями правдивости. Всюду, где *Ж.* становится са-

моделльной. она неизбежно сводится к внешнему приему, к манере, вырождаясь в формалистическую манерность. Чисто формальное понимание Ж. связано, как правило, с влияниями и пережитками упадочного буржуазного искусства новейшего времени.

Термин Ж. применим также и к графике, скульптуре, декоративно-прикладному искусству (см.) — в соответствии с характером задач и изобразительных возможностей каждого из этих видов искусства.

ЖИВОПИСЬ — один из основных видов изобразительного искусства (см. *Искусство; Изобразительные искусства*); в узком смысле — художественное изображение предметного мира на плоскости посредством цветных материалов.

Исходя из практического значения и связанных с ним специальных задач, Ж. подразделяют на станковую (см. *Станковое искусство*), монументальную и декоративную (см.). Широкие возможности живописного искусства полнее всего обнаруживает станковая Ж., к-рой доступно особое многообразие содержания при глубокой разработанности формы. В основе живописных художественных средств лежат цвет (см.) в неразрывном единстве со светотенью (см.) и линия; цвет и светотень разработаны Ж. с полнотой, недоступной другим видам искусства. Этим обусловлено типичное для реалистической Ж. совершенство объемной и пространственной моделировки, живая и точная передача материальных свойств действитель-

ности и другие изобразительные достоинства.

Основные разновидности живописной техники принято обозначать по разновидностям красочных материалов (см. *Техника, Масляная живопись, Акварель, Гуашь, Темпера, Клеевая Ж., Пастель, Фреска, Мозаика, Энкаустика* и пр.). Простейших признаков такого рода не всегда, однако, достаточно, чтобы провести границу между Ж. и графикой (см.) в каждом отдельном случае: произведения, выполненные, напр., акварелью или пастелью, могут относиться и к той и к другой области, в зависимости от подхода художника и поставленных им задач.

Ж. существовала с древнейших времен, но всестороннее развитие получила, начиная с XVI—XVII вв., когда установилось разделение искусства на жанры, стала распространенной техника масляной Ж. В современном буржуазном искусстве Ж. пришла к упадку, т. к. с господством формализма оказались забытыми огромные возможности, лучшие традиции и даже элементарные технические навыки этого искусства. С возникновением социалистического общества Ж. становится подлинно новаторским и глубоко народным искусством, существующим на основе широкого и глубокого освоения великих достижений прошлого.

ЖИВОПИСЬ ПО СЫРОМУ, *á lla príma* (итал. *alla prima*; произн. — *áла príма*) — техническая разновидность масляной

живописи (см.), требующая окончания работы до подписания кри-сок и исключаяющая, повтому, раз-деленные значительными переры-вами самостоятельные этапы испол-нения — *подмалевок, прописки, лессировку* (см.).

Вследствие кратковременности работы, Ж. п. с. обладает извест-ными преимуществами (свежесть исполнения, хорошая сохранность; сравнительная простота техники); но значение ее ограничено, т. к. она далеко не исчерпывает воз-можностей масляной живописи. Как единственное техническое сред-ство, Ж. п. с. оказывается непри-менимой в работе над крупным полотном — *картиной* (см.).

ЖУХЛОСТЬ, в жу х л о с т ь — в технологии масляной живописи ненормальные изменения в высы-хающем красочном слое, благодаря к-рым живопись лишается блеска, темнеет, становится глухой и черноватой по цвету. Непосредст-венная причина Ж. — чрезмерное уменьшение в краске *связующего вещества* (см.) — масла, излишне впитываемого грунтом или нижеле-жащим красочным слоем. Обычно Ж. появляется вследствие прописок поверх недостаточно просохшей живописи.

ЖЮРИ (франц. jury) — в об-ласти изобразительного искусства: группа художников, искусствове-дов и представителей художест-венной общественности, оцениваю-щая произведения, намеченные на выставку, конкурс или просмотр. Как правило, члены Ж. выбираю-ся или назначаются для каждого отдельного случая; основная их

обязанность — отбор лучших про-изведений или присуждение уста-новленных премий и наград. Ко-нечная цель работы Ж. в усло-виях советской художественной жизни — воздействие на творче-скую деятельность художников, руководство ею.

ЗАКРЕПЛЕНИЕ КРАСОЧ-НОГО СЛОЯ — в реставрации масляной живописи: работа по вос-становлению прочности красочного слоя, начинающего отделяться от нижележащих слоев краски, от *грунта* или *основы* (см.), обычно с образованием *кракелюра* (см.). Э. к. с. может быть частичным и общим; оно производится введе-нием клеющих веществ в повре-дившиеся места и последующим проглаживанием красочного слоя.

ЗАКРЕПЛЕНИЕ, фиксиро-вание, фиксаж (от франц. fixer—закреплять)—в техно-логии рисунка: термин, обозначаю-щий специальную обработку по-верхности рисунка с целью закреп-ления покрывающих ее частиц ри-совального материала, чаще всего *угля* (см.). Э. состоит в нанесении на эту поверхность, при помощи пульверизатора, специальных рас-творов, так наз. *закрепителей*, *фиксативов* (по составу, пре-имущественно, клеевых или смо-листых). Недостатком Э. является изменение тональности рисунка, к-рый слегка темнеет; *уголь* и *пастель* (см.) лишаются при этом ма-товой бархатистости.

ЗАКРЫТАЯ ВЫСТАВКА — см. *Выставка*.

ЗАКРЫТЫЙ КОНКУРС — см. *Конкурс*.

ЗАМЫСЕЛ — в области искусства: сложившееся в творческом воображении художника конкретное и целостное представление об основных чертах содержания и формы художественного произведения до начала практической работы над ним. Как правило, **З.** бывает достаточно завершённым лишь в отношении основного, решающего; в деталях он постоянно уточняется, обогащается и видоизменяется в ходе практического выполнения. **З.** художника следует отличать от его намерений и планов, т. к. уточнить идею, выбрать тему или сюжет — ещё не значит задумать художественное произведение. Воплощённый **З.** может иногда, вопреки воле художника, отличаться от первоначального — из-за недостатков исполнительского мастерства или противоречивости художественного мировоззрения.

ЗАПИСИ — см. *Поновления*.

ЗАРИСОВКА — рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы, ради упражнения, временами же — с какой-либо специальной целью (напр., по заданию газеты или журнала). В отличие от соответствующего по техническим средствам наброска, исполнение **З.** может быть очень детализированным.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ — в области изобразительного искусства почетное звание, к-рое присваивается Президиумом Верховного Совета союзной республики живописцам,

скульпторам, графикам и другим деятелям искусств, создавшим выдающиеся произведения или имеющим большие заслуги в деле подготовки художественных кадров и создания научных трудов в области искусства. Ходатайства о присвоении почетного звания возбуждают партийные, профессиональные и другие общественные организации. Лицам, к-рым присвоено звание **З. д. и.**, вручается почетная грамота Президиума Верховного Совета. В РСФСР звание **З. д. и.** введено постановлением ВЦИК и СНК РСФСР от 10.VIII. 1931 г.

Звание заслуженного деятеля искусств АССР присваивается Президиумом Верховного Совета соответствующей автономной республики.

ЗАСТАВКА — в книжной графике: небольшая композиция орнаментального или изобразительного характера в ширину наборной полосы (иногда уже), открывающая какой-либо раздел книжного текста. По сюжетно-изобразительному материалу **З.** обычно бывает значительнее концовки (см.), но все же никогда не перерастает в иллюстрацию (см.).

ЗАТЯЖКА, ретруссаж — в технике углубленной гравюры (см.) тончайший слой краски, сознательно оставленный художником на поверхности гравёрной доски перед печатанием. В оттиске **З.** существенно видоизменяет эффект целого или крупных деталей (объединяя, выделяя, усиливая, смягчая и т. д.). Особенно часто и разнообразно этот прием используется в игловом офорте (см.).

ЗАУСЕНЦЫ, б á р б ы (франц. *barbe* — борода) — в технике углубленной гравюры (см.) мелкие неровности металла по краям штриха, исполненного штихелем или иглой (см.). В ходе работы гравер или сглаживает З. специальным инструментом, как, напр., в технике резцовой гравюры (см.), или же оставляет их ради характерного эффекта насыщенного бархатистого штриха (особенно типичного для техники сухой иглы (см.)).

ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ, тера-тологический стиль (от греч. *teras* — чудовище) — наименование типа орнаментации, восходящего к искусству первобытно-общинного строя и особенно распространенного у кочевых народов, напр., у алтайских скифов. З. с. широко применялся также в рукописях и декоративно-прикладном искусстве средневековья (как в европейском, так и у народов Востока). Для орнаментов этого рода характерны стилизованные изображения сказочных зверей и птиц, причудливо переплетающиеся растительные и животные мотивы. Самобытный вариант З. с. существовал в древнерусском искусстве, и еще ранее — в искусстве славянских народов. Наиболее широкое распространение З. с. в русской книжной миниатюре относится к XI—XIV вв. (напр., Остромирово евангелие XI в., Новгородские и Смоленские рукописи XIV в.).

ЗЕРКАЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ, обратное изображение — в гравюре и литографии изображение на доске (см.) или камне по отношению к изобра-

жению в отпечатке (см.). На доске композиция всегда оказывается обращенной, подобно отражению в зеркале: в ней правая сторона оригинала (и всех его деталей) оказывается левой, и наоборот.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ — строго определенное, математическое соотношение пропорций, при котором одна из двух составных частей во столько же раз больше другой, во сколько сама меньше целого. Художники и теоретики прошлого нередко считали З. с. идеальным (абсолютным) выражением пропорциональности; на деле же эстетическое значение этого «непреложного закона» ограничено и условно уже в силу известной неравноценности горизонтального и вертикального направлений. В практике изобразительного искусства З. с. редко применяется в его абсолютной, неизменной форме; большее значение имеет здесь характер и мера отклонений от абстрактной математической пропорциональности.

ЗОФОР (греч. *zophoros*) — фриз (см.) в виде непрерывной композиции изобразительного характера, выполненный в скульптурном рельефе (см.).

Термин З. употребляется в связи с античным искусством (см.).

ЗУБАТКА — стальной инструмент, применяемый скульптором при обработке камня (гранита, мрамора, известняка и пр.). З. представляет собой круглый или граненый стержень, расширяющийся к одному концу в виде плоской лопаточки, нижний край к-рой со-

стоит из острых клиновидных зубьев. Употребляется с молотком.

ИГЛА ГРАВИРОВАЛЬНАЯ—инструмент, широко применяемый в технике углубленной гравюры и литографии (см.). Имеет вид вставленного в ручку тонкого металлического штифта круглого или многогранного сечения, с конусообразным или наискось срезанным концом.

ИДЕАЛИЗАЦИЯ (франц. idéalisation) — в искусстве отступление от жизненной правды вследствие намеренного или невольного приукрашивания художником предмета изображения. И. обычно проявляется в преувеличении и абсолютизации положительного начала как некоего предельного, якобы уже достигнутого совершенства; в сглаживании жизненных противоречий и конфликтов; в воплощении отвлеченного, наджизненного идеала и т. д. И. всегда означает разрыв с принципами реализма и так или иначе оказывается связанной с идеологией реакционных классов, склонных уйти от правдивой картины жизни и подменяющих изучение действительности субъективно приукрашенными представлениями о ней. Такая И. была, напр., свойственна искусству ряда официальных художников XIX в.—сторонников академического классицизма, встречавших резкое осуждение со стороны художников-реалистов демократического лагеря, поборников правды в искусстве.

От И. следует отличать отражение в реалистическом искусстве

определенного общественно-прогрессивного жизненного идеала, которое, являясь важной стороной идейного содержания всякого реалистического художественного образа, может иногда быть определяющим началом в художественном решении образа (см. *Античное искусство*).

ИДЕЙНОСТЬ (от греч. idea—понятие, представление) — в искусстве: идейная направленность художественного произведения, насыщенность ярко выраженным идейным содержанием, правдиво отображающим жизнь общественного человека в ее развитии, в борьбе нового, передового с консервативным и старым.

И. искусства определяет собой его способность не только правдиво и ярко отображать действительность в художественных образах, но и активно воздействовать на нее, воспитывая зрителей в духе общественных идеалов самого передового и наиболее прогрессивного класса данной эпохи.

И. является важнейшей неотъемлемой чертой всякого подлинно-реалистического искусства, проявляясь в единстве с другой, не менее важной чертой искусства — его художественностью, т. е. высоким уровнем мастерства передачи идей в конкретно-чувственной форме художественных образов (см.).

И. произведения искусства зависит от глубины и верности мировоззрения художника, от конкретно-чувственных особенностей художественного образа.

Передовое идейное искусство

общественно и политически тенденциозно по своему содержанию. *Тенденциозность* (см.) реалистического искусства не является внешним привеском к его содержанию, а глубоко проникает в самую структуру художественных образов. И. и тенденциозность искусства проявляются в сознательном отборе художником наиболее типических черт, в морально-этической и эстетической оценке изображаемого им явления жизни. Близость художника к идеям, выражающим передовые интересы, создает наибольшие возможности для полноценного художественного творчества.

В досоциалистическую эпоху ярко выраженной И. характеризовалось русское демократическое искусство XIX в., лучшие представители которого считали литературу и искусство «учебником жизни» и видели задачу искусства в том, чтобы произносить приговор над ее явлениями.

И. советского искусства есть выражение интересов советского народа, социалистической Родины. Идейной основой советского искусства служит учение марксизма-ленинизма. И. советского искусства приобрела черты коммунистической идейности, т. е. советское искусство является средством воспитания советских людей в духе строительства коммунизма, в духе советского патриотизма и интернационализма, в духе борьбы за мир. Своим идейным содержанием советское искусство способствует дальнейшему укреплению и развитию советского общества.

Коммунистическая партия ведет решительную борьбу против отдельных проявлений безыдейности в искусстве, неоднократно подвергнутых критике в постановлениях ЦК КПСС по вопросам культуры и искусства.

Отсутствие И., а также замаскированное или открытое насыщение искусства реакционными идеями, защищающими гибнущий общественный строй или отживающий класс, характеризует упадочные направления в искусстве стран империалистического лагеря.

ИДЕЯ (от греч. *idea* — понятие, представление) — в искусстве: главная мысль художественного произведения, в которой обнаруживается общественная позиция художника и объективная направленность его искусства. И. художественного произведения определяет основное его содержание: от сущности и особенностей И. зависит трактовка художником темы и сюжета (см.). И. оказывается действенной только в том случае, если она неотрывна от средств художественного образа (см.) — сама по себе идейность замысла еще не обеспечивает создание крупного реалистического произведения. Художественная И. включает не только политическую и этическую, но и эмоциональную и эстетическую оценку изображаемого. Наряду с главной И. произведение может содержать и несколько побочных И. (обычно вытекающих из главной или подчиненных ей).

Искусство может быть носителем и реакционных, и прогрессивных художественных И. Но харак-

тер художественной И. не безразличен для искусства. История показывает, что только прогрессивное общественное содержание, передовые И. оказывались благотворными для прогресса искусства, соответствовали его реалистической природе: таковы, напр., И. произведений передвижников — обличение эксплуататорской действительности буржуазно-помещичьей России, протест против угнетения народа, защита его духовного и морального величия, любовь к Родине, горячая вера в ее светлое будущее и т. д. Реакционные И., как правило, вносили в искусство фальшь, искажение правды жизни, а то и вовсе разрушали его.

В условиях классового общества нередки случаи, когда объективная И. художественного произведения не совпадает с субъективной позицией автора, с его замыслом, являясь стихийным отражением закономерностей правдиво и честно показанной художником действительности (напр., творчество Бальзака). См. *Идейность*.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА — искусства, связанные со зрительным восприятием и создающие изображения видимого мира на плоскости и в пространстве: таковы *живопись, графика, скульптура* (см.). Часто к видам И. и. относят также архитектуру и всю область *декоративно-прикладного искусства* (см.), поскольку их произведения пространственны и воспринимаются зрением. Однако архитектура и большая часть прикладного искусства (бытовые изделия — мебель, одежда, по-

суда и пр.) существенно отличаются от живописи, графики и скульптуры тем, что образное отражение ими действительности не носит характера непосредственного воспроизведения явлений, т. е. изображения в собственном смысле слова. Виды искусства, сочетающие пространственное решение с временным, зрительные образы со слуховыми (театр, кино), обычно не причисляются к И. и.: это синтетические виды искусства.

Из тесной связи И. и. с актом непосредственного восприятия предметного мира вытекает целый ряд присущих им эстетических качеств: возможность передать ощущение как бы живой, доподлинной действительности, показать ряд явлений в их одновременном сосуществовании, запечатлеть с предельной точностью и полнотой индивидуальный облик человека и т. п. Хотя И. и. ограничены в передаче развития действия во времени, это ни в какой мере не означает, что они мало способны к выражению идей, мыслей, сложных переживаний, жизненных коллизий, что они обречены на передачу одной лишь внешней оболочки вещей (как утверждают нередко сторонники идеалистической эстетики). И. и. способны познавать и отражать действительность в развитии во всех ее проявлениях, выражать самые сложные идеи — хоть и делают это через зрительные образы. Поэтому И. и. обладают не менее широкими возможностями общественно-политического воспитательно-воздействия, чем искусство временные в точном смысле слова.

К специфическим художественным средствам И. и. относятся: *рисунок, цвет, пластика, светотень* (см.), позволяющие создавать изображения видимых предметов. В различных видах И. и. эти художественные средства применяются в разной степени и разным соотношении. Так, скульптура выявляет прежде всего объемные, пластические качества предмета, — рисунок служит для нее подсобным средством, а цвет играет второстепенную роль; чаще всего скульптура вообще отвлекается от цветовой характеристики своих объектов. Для графики и живописи рисунок является основой, но выступает в различном качестве; в графике, как правило, более непосредственно и «обнаженно», в живописи же — сливаясь с цветовой, красочной характеристикой изображаемого. Мера и характер употребления тех или иных художественных средств изменяются и в процессе исторического развития видов И. и.: они варьируются также в рамках одного и того же вида (напр., графические изображения могут в большей или меньшей степени выявлять градации светотени или линейные контуры, быть преимущественно объемными или силуэтными и т. д.). Во всех случаях реалистические И. и. стремятся отражать действительные объективно существующие закономерности материальных предметов и вместе с тем избегают пассивного копирования этих предметов, мобилизуя все свои средства на выражение, подчеркивание и заострение самого существенного в них, в

соответствии с идейным замыслом художника.

ИЗОГРАФ, *з ó г р а ф* (от греч. *isos* — подобный, одинаковый и *graphō* — пишу, рисую) — наименование опытного живописца (иконописца) в Древней Руси.

ИЗРАЗЕЦ — в художественной керамике (см.) элемент облицовки стены или печи в виде плитки, угла, части карниза, и пр., имеющий с задней стороны специальный выступ типа коробки (так наз. *р у м п у*, или *р ю м к у*) для вмывания в стену. И. бывают рельефные и живописные. Соединяясь в облицовку, они составляют декоративные фризы, панно, наличники, вставки и пр., покрывая иногда целые стены. Декорировка изразцовых облицовок охватывает все виды орнаментальных и сюжетных изображений. По технике исполнения, в XVII—XVIII вв. различали И. «к р а с н ы е», т. е. неглазурованные, «м у р а в л е н н ы е» — покрытые зеленой глазурью, «ц е н и н ы е» — покрытые цветными эмалями. Использование эмалированных изразцов в архитектуре возродилось во второй половине XIX в. и в начале XX в. (когда такие облицовки назывались «майоликовыми»).

Термин «*кафель*», формально равнозначный понятию И., употребляется преимущественно в отношении к западноевропейским печным И.

ИКОНА (от греч. *eikōn* — изображение) — в истории искусства станковое произведение религиозной живописи, являющееся предметом культа (см. *Иконопись*);

обычно И. представляет символическое изображение христианского божества, святого или какой-либо сцены из «священного писания». Сюжет и композиция И. были строго канонизированы: для следования установленному образцу церковь снабжала иконописцев специальными подлинниками (см.) — «лицевыми» и «толковыми». Центральное крупное изображение И. часто сопровождают многочисленные мелкие (см. *Клеймо*).

И. исполнялась обычно на деревянной доске, поверх левкаса (см.) яичными красками. Фон изображения и другие его части нередко закрывали укрепленные поверх тонкие металлически листы с тисненым узором — базма (широко распространенная уже с XVI в.).

ИКОНОГРАФИЯ (от греч. εἰκόνη — изображение и γραφή — пишу, описываю) — перечень изображений определенного лица, события, сюжета и пр., а также описание и систематическое изучение таких изображений. Важнейшим материалом И. являются произведения живописи, графики и скульптуры (часто очень неравноценные по художественным достоинствам); в течение многих столетий, до недавнего появления фотографии, других изобразительных материалов вообще не существовало.

В связи с искусством прошлого, И. данного лица или события называют также систему канонических правил, принятых (или предписанных) для соответствующих изображений.

ИКОНОПИСЬ — в истории

искусства: отрасль станковой религиозной живописи, произведения которой служили объектом культа, поклонения, гл. обр. в государствах, где утвердилась восточная ветвь христианства (православие). И. — искусство, проникнутое отвлеченной символикой, традиционное, на протяжении веков сохранявшее канонизированные церковные сюжеты, композиционные схемы и неизменные технические приемы исполнения (см. *Икона*). Иконописные каноны восходят к византийским образцам. С византийской И. была преемственно связана и древнерусская И., в которой существовал ряд местных школ; главнейшие из них — Новгородская и Московская.

В течение нескольких столетий народные художественные таланты Византии и Древней Руси могли проявляться гл. обр. в И., поскольку светской живописи почти не существовало. Талантливейшие из художников-иконописцев умели и в рамках строгой церковной регламентации создавать произведения, не только замечательно тонкие по технике, но и обладающие большой внутренней выразительностью и по-своему в условных рамках отражающие реальную действительность: таковы, напр., работы знаменитого мастера начала XV в. Андрея Рублева. В XVIII в. с развитием светского искусства И. утрачивает способность художественного развития и скоро нисходит на степень механического ремесла.

ИЛЛЮЗИОНИЗМ (от лат. *illusio* — обман, насмешка) — в специальном значении — изобрази-

тельная трактовка, характерная для некоторых периодов или стилей истории искусства и рассчитанная на внешнюю живость и правдоподобие, граничащие с иллюзией (обманом зрения). Об И. говорят, напр., в связи с типичными для западноевропейского искусства XVII—XVIII вв. монументальными росписями — чаще всего *планами* (см.), в которых границы между живописью и архитектурой (т. е. между изображением и реальностью) как бы вовсе стираются.

В отрицательном значении термин И. употребляют для характеристики натуралистического подхода к изображению, рассчитанного на передачу *видимости* (см.) вместо сути и смысла явления.

ИЛЛЮМИНИРОВАНИЕ (от лат. *illuminare* — делать ярким, украшать) — раскрашивание, расцветка каких-либо гравюр или рисунков от руки, преимущественно *локальным цветом* (см.) и без *тоновых градаций*.

В применении к древним (особенно средневековым) рукописям, термин нередко означает весь процесс выполнения *цветных миниатюр* и *орнаментаций*, независимо от его характера и техники.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ (от лат. *illustratio* — наглядное изображение, описание) — разновидность искусства, в основном художественной *графики* (см.), имеющая своим назначением образное пояснение (и отчасти дополнение) текста; ее отличительные свойства — обусловленность содержанием и важнейшими особенностями литературного

произведения, органическое участие в художественном оформлении книги, журнала, газеты. Работе над И. нередко уделяли внимание выдающиеся художники прошлого (напр. Г. Гольбейн младший, А. Дюрер, П. Рубенс, Э. Делакруа, А. Менцель, И. Репин). Крупнейшими мастерами русской реалистической книжной И. XIX в. были А. А. Агин, К. А. Трутовский, П. М. Боклевский, П. П. Соколов и др. Советская И., основываясь на лучших традициях И. XIX в. и преодолевая в первые годы своего развития эстетскую ограниченность предреволюционной И. круга «Мира искусства» и формализм, достигла сейчас высокого идейного и художественного уровня. Видя свою задачу в глубоком и полном образом раскрытии узловых моментов литературного повествования, художники Кукрыниксы, Д. А. Шмаринов, В. А. Фаворский, Е. А. Кибрик, Н. Н. Жуков и многие другие создали замечательные И. к лучшим произведениям классической и современной литературы.

Единичное произведение соответствующей разновидности художественной графики также называется И.

ИМПРЕССИОНИЗМ (франц. *impressionnisme*, от *impression* — впечатление) — в изобразительном искусстве: направление во французской живописи 70—90-х годов прошлого века, определяемое, в основном, деятельностью Клода Моне, Сислея, Писсарро, Ренуара; в широком значении термин охватывает также многочисленных после-

дователей французского И. в других странах и, помимо живописи, распространяется на графику и скульптуру.

В русском искусстве И. не получил такого же развития, как на Западе, и в типических для него формах встречается лишь у немногих художников (характерный пример — живопись К. А. Коровина в позднем периоде его деятельности).

Движение импрессионистов представляло собой первый заметный шаг на пути кризиса западноевропейского искусства периода перехода к империализму.

Художники большого таланта, первые импрессионисты стали жертвой своей ложной теории. Основные установки И., взятые в их последовательной и крайней форме, выражают антиреалистические тенденции. Художники-импрессионисты чуждались социальной тематике. В идейной содержательности искусства они видели лишь вредный пережиток, к-рый привносит в живопись чуждую ее природе «литературность».

Если в эпоху возникновения И. основным мотивом еще остается наблюдение самой реальности, то в дальнейшем преобладают только поиски мгновенных зрительных впечатлений от нее. Импрессионисты переносят акцент с действительности на ее чувственное восприятие, с жизни на искусство. Они предоставляют свободу субъективному толкованию видимого.

Пленерный (см. *Пленер*) этюд стал единственной формой их худо-

жественной практики; основной целью живописи сделалась передача световых эффектов, главным и почти единственным художественным средством — подчеркнутая игра цветовых контрастов. Все большее значение приобретали в И. узкоспециальные задачи формального характера — за счет изобразительной полноты и силы живописи.

Деятельностью импрессионистов было подготовлено возникновение более последовательных формалистических течений.

Так как И. суждено было перекинуть мост от поисков изобразительного гибкого живописного языка к отвлеченно формальным экспериментам XX в., творческий метод этого направления оказывается на редкость противоречивым. Неоднородна поэтому и практика французских импрессионистов. Временами непосредственная связь с натурой, правдивость чувственного восприятия делали произведения импрессионистов (особенно в раннюю пору их деятельности) хорошими реалистическими этюдами. Но такие элементы реализма еще не говорят о реалистической природе самого направления. И. мог ставить задачи, важные для реалистической живописи, — но уже не в силах был с ними справиться. Сущность И. — в его развивающихся, а не отмирающих свойствах.

В своей последовательной, зрелой форме И. отрицает важнейшие основы реалистического искусства — его общественное назначение, познавательный характер,

идейную содержательность, образный строй. Некоторые буржуазные исследователи И. называют его «самой страшной реакцией против реализма на протяжении столетий» (Франкастель).

ИМПРИМАТУРА — в технологии живописи устарелое наименование для цветовой тонировки *грунта* (см.). Применение И. было обычным в живописной практике *старых мастеров* (см.).

ИНИЦИАЛ (от лат. *initialis* — начальный) — в специальном значении: исполненная художником композиция начальной буквы какого-либо раздела в тексте книги (или рукописи). Роль И. как элемента художественного оформления была особенно значительной в древних рукописных книгах.

ИНКРУСТАЦИЯ (от лат. *incrustatio* — покрытие чем-либо) — 1) раздел декоративно-прикладного искусства, включающий произведения, исполненные техникой И.; 2) техника выполнения декоративной композиции из пластинок или кусочков твердых, нередко драгоценных материалов (золота, серебра, слоновой кости, перламутра и пр.), врезанных в гладь с поверхностью декорируемого предмета. Отдельная декоративная композиция, выполненная этой техникой, также называется И.

ИНОКОПЬ — см. *Ассист*.

ИНТАЛБИ, *инталли* (от итал. *intaglio* — резьба) — небольшие резные камни с изображением в виде *углубленного рельефа* (см.). И. были известны в странах Древнего Востока еще в IV тысячелетии до н. э. и употреблялись пре-

имущественно как печати. См. *Геммы*.

ИНТАРСИЯ (итал. *intarsio*) — разновидность *инкрустации* (см.); техника выполнения декоративной композиции из разноцветных кусочков дерева (иногда — с добавлением кости, перламутра и пр.), к-рые врезаются в гладь с поверхностью декорируемого предмета. В неточном значении термином И. называют также и сходную по внешности декорировку наклеенными на предмет пластинками из разноцветного дерева (или других материалов).

И. применяется, в основном, для отделки мебели.

ИНТЕРЬЕР (от франц. *intérieur* — букв. внутренность, внутренняя часть; произн. «интарьер») — в специальном значении: 1) особый жанр изобразительного искусства, посвященный изображению внутренних архитектурных пространств — комнат, залов, анфилад и пр. Человеческой фигуре обычно отводится в И. второстепенная роль, нередко приближающаяся к роли *стаффажа* (см.). Примеры И. многочисленны среди произведений голландской школы XVII в. (а в русском искусстве — среди работ школы Венецианова).

Отдельное произведение живописи или графики, относящееся к жанру И., также называется И. (напр., работы А. Г. Венецианова).

2) В декоративно-прикладном искусстве: отделка, оформление внутреннего помещения.

ИСКУССТВО — одна из форм общественного сознания, в основе

к-рой лежит образное отражение явлений действительности (см. *Образ*), прежде всего жизни общественного человека, всей совокупности человеческих отношений, характеров, переживаний и пр.

Художественное отражение действительности может совершаться в зрительных образах (изобразительное искусство), в звуковых (музыка), в слове (художественная литература), посредством синтеза отдельных видов искусства (театр, кино); оно может сочетать специфические художественные задачи с непосредственно утилитарными (архитектура, прикладное искусство и пр.). Во всех своих разновидностях И. оказывает сильнейшее идеологическое воспитательное воздействие на сознание людей, участвует в формировании их общественных и нравственных идеалов, их представлений о прекрасном, развивает их чувства, и благодаря этому не только отражает, но и преобразует действительность. Направленность, цель этого преобразующего воздействия И. в каждую историческую эпоху определяется, в конечном счете, ведущими материальными потребностями общества: экономическому фактору принадлежит определяющая, хотя и далеко не единственная роль в развитии И. (более непосредственно влияют на И. политический строй, религиозные, философские воззрения). Поэтому И. наряду с другими формами общественного сознания выполняет функцию идеологической надстройки над базисом; в классовом обществе и И. носит классовый характер.

И. надолго сохраняет значение и живой интерес для последующих поколений — при условии, если метод И. является реалистическим и если оно, развиваясь в рамках определенной классовой системы эстетических взглядов, в то же время не порывает связи с кругом идей, рожденных трудовым опытом народа (см. *Народность искусства*). Историческое развитие И. совершается не по непрерывной восходящей линии: оно неравномерно, т. е. эпохи расцвета И. могут иметь место и на сравнительно низкой ступени материального развития (напр., античное И.); экономический прогресс в классовом обществе далеко не всегда связан с художественным прогрессом. Благоприятную почву для И. представляет деятельность восходящего передового класса, борющегося за господство, поскольку в его победе косвенно заинтересованы, на данном историческом этапе, широкие народные массы. Деградирующий класс, ставший тормозом общественного развития, не способен к созданию реалистического И. Важное значение для расцвета И. имеет наличие в нем прочных реалистических традиций, а также национальная самобытность и самостоятельность художественного развития. И. *социалистического реализма* (см.), являющееся надстройкой над социалистическим базисом, носит всецело народный характер, оно служит делу построения коммунизма и в осуществлении этой великой задачи обретает самые широкие и свободные возможности подъема и процветания.

«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА», «чистое искусство» — реакционный лозунг, выдвигаемый в противовес «тенденциозному искусству» (см.), представителями дворянского и буржуазного искусства в эпоху низхождения и социальной деградации этих классов. «И. д. и.» предполагает «самоцельность» искусства, отказ его от служения общественным идеалам, декларирует безответственность художника перед обществом и «независимость» его от общества. На деле такая независимость вообще невозможна, и «чистого» искусства никогда не существовало — самые субъективные устремления художников всегда так или иначе отражали объективные тенденции какой-то части общества. Когда историческая обреченность господствующего класса становится очевидной, то его искусство пытается отстраниться от больших общественных вопросов, провозглашая лозунг «И. д. и.».

Лозунг «И. д. и.» — впервые получил широкое распространение в XIX в. Особенно расширяет теория «И. д. и.» в конце XIX в. среди художников и теоретиков западноевропейского декаданства (см.), в России в конце XIX — начале XX в. под этим лозунгом выступали представители группировок «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет» (см.) и др. В настоящее время «И. д. и.» отстаивают реакционные направления в буржуазном искусстве Америки и Западной Европы. «Лживому и лицемерному буржуазному лозунгу независимости» литературы от об-

щества, фальшивым концепциям «искусства для искусства» наши писатели с гордостью противопоставляют свои высокие идейные позиции служения интересам трудящихся, интересам народа» (из обращения ЦК КПСС ко Второму Всесоюзному съезду советских писателей).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ — см. *Искусствоведение*.

ИСКУССТВОВЗНАНИЕ — наука об искусстве, включающая в себя теорию и историю искусства, а также художественную критику. Чаще всего термин И применяется к науке об *изобразительном искусстве* (см.).

Попытки создания теории искусства восходят еще к эпохе античности (Платон, Аристотель). Среди трудов античных ученых имеются и практические руководства по искусству (Витрувий) и описания художественных памятников (Павсаний, Филострат). Ряд искусствоведческих трактатов был создан в эпоху Возрождения (трактаты Альберти, Леонардо да Винчи, «Жизнеописания» Вазари и др.). Но И. как самостоятельная отрасль науки, предполагающая систематизированное историческое изучение произведений искусства, возникло сравнительно недавно: одним из первых специально искусствоведческих трудов была книга И. Винкельмана «История искусства древнего мира», вышедшая в середине XVIII в. Ценный вклад в развитие И. был внесен западноевропейскими просветителями XVIII в. — Д. Дидро, Г. Э. Лессингом. В XIX и XX вв. И. полу-

чило широкое развитие, в нем наметился целый ряд школ и направлений. Фундаментальные исследования в области истории искусства и отдельных его видов были созданы В. Любке, А. Шпрингером, К. Вёрманом (Германия), Виолле ле Дюком, Г. Масперо (Франция), Я. Буркхардтом (Швейцария) и др. Они особенно ценны накоплением и систематизацией фактов. В западноевропейском И. с конца XIX в. одно из главенствующих мест заняло формалистическое направление, рассматривающее историю искусств как историю смены самодовлеющих художественных форм, при игнорировании общественного содержания искусства (Вельфлин, Гильдебрандт, Ригль). В России XIX в. возникло и развивалось прогрессивное И., изучающее искусство под углом зрения его идейного содержания (гл. обр., в работах В. В. Стасова): оно находилось под сильным и благотворным влиянием передовой революционно-демократической литературной критики — Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Большой вклад в русское И. был сделан Ф. И. Буслаевым, Н. П. Кондаковым, Д. В. Айналовым, И. Э. Грабарем и др.

Подлинно научная база для И. дана учением марксизма-ленинизма, установившим зависимость идеологической деятельности, в том числе и искусства, от законов материального развития общества. Советское И. включает в себя широкую область художественной критики, по-новому, с позиций марксистско-ленинского уче-

ния, научно осмысливает историю и современное развитие мирового искусства, изучает его закономерности и теоретически обосновывает пути развития искусства *социалистического реализма* (см.). Оно развивается в борьбе с лженаучными формалистическими и ревизионистскими концепциями.

ИСОКЕФАЛИЯ (от греч. *isos* — равный, одинаковый и *kephalē* — голова) — распространенный в древности прием многофигурной композиции, при котором головы всех фигур располагались на одном уровне (в ряд по горизонтали). Термин И. употребителен по отношению к античному искусству.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР — область искусства, посвященная изображению конкретных исторических событий общественной жизни прошлого и современности и действий исторических лиц. К И. ж. принадлежат также исторический *портрет* и исторический *пейзаж* (см.). Термин И. ж. особенно употребителен в отношении живописи.

Сложившись в качестве самостоятельного жанра в эпоху *Возрождения* (см.), И. ж. получил широкое развитие в искусстве XIX в. Академические эстетические воззрения XVII—XIX вв. ограничивали, как правило, тематику И. ж. лишь темами из античной истории, а также — античной мифологии и христианских религиозных сказаний: художники академического направления обычно толковали историческую тему с ложных идеалистических позиций. И. ж. долгое

время оставался условно понятием или официальным жанром изобразительного искусства, далеким от реализма. Но многие из великих мастеров искусства прошлого сумели преодолеть узость в понимании этого жанра официальной эстетикой и насытить свои исторические произведения подлинным историческим пафосом, поставить в них большие общественные вопросы, правдиво отразить некоторые существенные стороны исторической жизни народа (напр. Ф. Гойя, Э. Делакруа, А. А. Иванов). Значительна роль в развитии И. ж. многих прогрессивных романтиков [(см. *Романтизм*) и прежде всего, Делакруа], внесших в него ноты глубокого драматизма, заботившихся о ярком воссоздании обстановки исторического действия. В это же время в И. ж. все более начинает проникать современная тема.

В развитии реалистического И. ж. исключительное место принадлежит великому русскому художнику-реалисту В. И. Сурикову, автору «Утра стрелецкой казни», «Боярыни Морозовой», «Покорения Сибири Ермаком» и других великих исторических полотен. С непревзойденным мастерством и проникновенностью показал он русский народ в трагические, переломные моменты его истории, впервые воспел народ как подлинную движущую силу исторического развития, решительно порвав с традиционным приемом изображения идеального исторического «героя» на фоне безликой «толпы». Выдающимися историческими живописца-

ми были также В. М. Васнецов («После побоища Игоря Святославовича с половцами»), «Царь Иван Васильевич Грозный», «Каменный век» и др.), В. В. Верещагин, И. Е. Репин и др.

Советский И. ж. в своих новаторских исканиях опирается на достижения классиков этого жанра и прежде всего — реалистов русской школы XIX века. Его развитие обусловлено новым общественным содержанием. Он призван отражать важнейшие исторические события революционной борьбы народа, строительства социализма и коммунизма, деятельности Коммунистической партии и Советского государства. Главной разновидностью советского И. ж., в связи с этим, является так наз. «историкореволюционный жанр» (среди мастеров к-рого назовем, напр., И. И. Бродского, Б. В. Иогансона, В. А. Серова). Но в советской живописи большое место занимают также и картины на темы и сюжеты далекого исторического прошлого, рисующие, напр., такие великие патриотические события, как Куликовская битва, Отечественная война 1812 г. и т. д. Перед советскими мастерами исторической живописи стоит задача — развивать все виды и формы И. ж. — борясь при этом за глубокий историзм изображения, против проявлений антимарксистского культа личности, сказавшегося в ряде произведений советского И. ж., за глубокую образность И. ж., против внешней иллюстративности.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ — раздел искусствознания (см.), изу-

чающий процесс развития изобразительного искусства с момента его зарождения до наших дней на основе оценки творчества художников и анализа художественных произведений (см. *Искусство*). Исследования по И и. обычно освещают развитие искусства отдельных периодов (напр., И. и. эпохи Возрождения, история советского искусства), народов (история русского искусства), видов (история живописи, история скульптуры), жанров (история портрета, пейзажа). Изложение искусства всех времен и народов называется в обшей И. и.

Долгое время И и. сводилась к жизнеописаниям отдельных художников или перечню произведений, затем к внешне формальным классификациям. В конце XVIII и особенно в XIX и XX вв. были сделаны значительные успехи в изучении И и. как за рубежом, так и в нашей стране. Был собран богатейший фактический материал по искусству отдельных периодов (искусство Древнего Египта, античность, Средневековье, эпоха Возрождения и т. п.), сделаны выдающиеся археологические открытия, обнаружено и атрибутировано множество произведений старых мастеров, открыто много новых имен; одновременно были созданы ценные обобщающие труды, освещающие как искусство отдельных стран, периодов и народов, так и историю мирового искусства в целом. Современное отношение: буржуазное искусствознание, игнорируя идейное содержание искусства, отрицая его позна-

вательную сущность, отрывает искусство от социальной борьбы своего времени, извращает И и., фальсифицирует ее, принижает все прогрессивное в ней и поднимает на щит все антиреалистическое.

Новый этап в развитии науки об искусстве открывает марксизм. Марксистско-ленинская методология, рассматривающая искусство как специфическую форму познания действительности, как особую форму общественного сознания, позволяет научно осмыслить объективные закономерности исторического развития искусства, связать их с общими условиями развития общества данной эпохи, страны, народа, с условиями классовой борьбы, борьбы идейной.

Советские историки искусства руководствуются в своей работе ленинским учением об использовании художественного наследия, о необходимости бережного отношения к нему, критического и творческого его освоения. В нашей стране изучением истории искусства занимаются не только многочисленные отдельные ученые, но и специальные научные учреждения (Институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР, Институт истории искусства Академии наук СССР, все крупнейшие художественные музеи страны — Гос. Эрмитаж и Гос. Русский музей в Ленинграде, Гос. Третьяковская галерея, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и восточных культур в Москве, республиканские и областные художественные музеи).

ИТАЛЬЯНСКИЙ КАРАНДАШ — см. *Карандаш*.

КАЗЕИНОВО-ИЗВЕСТКОВАЯ ЖИВОПИСЬ — наиболее совершенная техническая разновидность *фрески* (см.), основанная на применении смеси казеина с известью как *связующего вещества* (см.). По свежей штукатурке К.-и. ж. выполняется, как и чистая фреска, в несколько приемов, но допускает значительную свободу исполнения и частичные поправки; в отношении прочности эта живопись превосходит обычную фресковую (т. к. известь и казеин образуют по высухании нерастворимое в воде крепкое соединение). К.-и. ж. может исполняться по увлажненной и даже по сухой штукатурке.

КАЛАМ (произн.: «калям») — см. *Перо*.

КАЛЬКИРОВАНИЕ — в практике изобразительного искусства: перевод изображения (рисунка, эскиза и пр.) путем обведения его контуров по наложенной сверху прозрачной бумаге. В прошлом К. назывался любой из способов так наз. *перевода* (см.) рисунка.

Старые мастера часто применяли К. при разработке вариантов композиционного наброска или эскиза, при выполнении монументальной живописи, граюры и пр.

КАМЕИ (франц. *camée*, итал. *cammeo*) — небольшие резные камни с рельефным изображением, преимущественно из твердого, ценного, по большей части слоистого материала (сердолика, оникса, агата и пр.). Известные с глубокой древности К. были широко распространены в поздней античности (см.

Античное искусство) и в эпоху *Возрождения* (см.); употреблялись, в основном, как украшение (на медальонах, брошках, перстнях и пр.). См. *Геммы*.

КАНОН (греч. *κανόν*) — в искусстве прошлого закономерность в пропорциях человеческого тела, принимаемая за идеальную и выраженная простейшим соотношением чисел: меру К. служила обычно та или иная часть самого тела (нос, лицо, средний палец руки и пр.).

В широком смысле слова К. называют также всякую систему точных правил и предписаний, существовавших в области изобразительного искусства, напр., регламентацию *иконографии* (см.), композиции, изобразительных приемов, церковью или государством.

КАРАНДАШ (от турк. *кага* — черный и *таш* или *даш* — камень) — 1) в технологии рисунка: материал (и одновременно инструмент) для рисования в виде тонкой палочки из специальных красящих веществ, обычно оправленных в дерево, или же (в прошлом) из некоторых сортов металла. Современные графитные К. различных степеней твердости (появившиеся на рубеже XVIII—XIX вв.) состоят из минерала графита с примесью специальных сортов глины. Итальянские К. (известные с XV в.) изготавливаются теперь, преимущественно, из порошка женой кости, скрепленного растительным клеем. Свинцовые и серебряные К. (широко применявшиеся до XVI в.) изготавливались из одноименных

металлов, иногда в виде сплавов с другими металлами Серебряный К. представлял собой тонкую серебряную проволоку, вставленную в особый футляр или припаянную к специальной ручке.

К. называются также палочки *сангины* и *пастели* (см.).

2) Обозначение техники рисунка, выполняемого К (графитным, италячским, серебряным, свинцовым). Рисунки графитным карандашом обладают сероватым тоном с легким отблеском и лишены интенсивной черноты. Тон рисунков италячскими К. глубоко черный, матовый и брахатистый. Рисунков свинцовым К. сохранилось мало, т. к. он служил в основном для предварительного наброска при рисовании другой техникой. Темно-серый тон серебряного К. (штрихи которого не стираются и не пачкаются), с течением времени приобретает коричневатый оттенок.

КАРАНДАШНАЯ МАНЕРА — техническая разновидность углубленной гравюры (см.) на металле, подражающая рисунку карандашом, цилем, сацгиной, пастелью (см.). Работа К. м. ведется, в основном, нанесением на поверхность загрунтованной доски (см.) мелкозернистых штрихов и пятен при помощи *рулеток* или *чекана* (см.) с последующим травлением (см.); существует, однако, и более редкий вариант К. м. без травления. Широко распространенная в XVIII в. (преимущественно в качестве репродукционной техники — см. *Гравюра*). К. м. теперь почти не употребляется.

КАРИАТИДА (от греч. *kyratidas* — карийские девы) — в декоративной скульптуре: женская статуя, исполненная как несущая архитектурная деталь, взамен колонны или пилястра. Термин применяется также и к соответствующим деталям в произведениях прикладного искусства. Ср. *Атлант*.

КАРИКАТУРА (итал. *caricatura*, от *caricare* — нагружать, преувеличивать) — изображение, намеренно подчеркивающее и комически преувеличивающее отрицательные особенности объекта с целью их осмеяния и разоблачения. К. является одной из самых распространенных форм сатиры (см.) в изобразительном искусстве. Элементы К. существовали уже в античном искусстве, отчасти в средневековом, а также в искусстве Возрождения (К. встраивается среди рисунков Леонардо да Винчи), но там они были сравнительно редки. К. как особый сатирический жанр изобразительного искусства сложилась уже в эпоху капитализма, обнажившего общественные противоречия; жанр К. получил развитие в графике, гл. обр. газетно-журнальной, и стал острым орудием политической борьбы и политической агитации. Наибольший подъем и расцвет политической К. наблюдался в период революционного подъема — французской революции 1789 г., революции 1848 г., назревания революционной ситуации в России 50-х—60-х гг. XIX в. и русской революции 1905 г. Блестящим мастером политической К. был вы-

дающийся французский художник второй четверти XIX в. О Домье. Советская К., выдвинувшая перво-классных мастеров этого жанра (Моор, Кукрыниксы, Б. Ефимов и др.), имеет важное общественное значение. Она разоблачает происки мировой реакции, обнажает истинную сущность поджигателей войны. Исключительная роль принадлежала К. в годы гражданской войны, а также в период Великой Отечественной войны: в «Окнах сатиры РОСТА», «Окнах ТАСС» (см.), в плакатах, листовках, фронтовых газетах советские карикатуристы бичевали и жестоко высмеивали врага. Важное место занимает и бытовая К., выступающая как средство критики и самокритики советского общества, разоблачающая бюрократов, лодырей, расхитителей общественной собственности, помогающая бороться с пережитками капитализма в сознании людей.

В К широко используются образительные метафоры, уподобления, каламбуры (игра слов, основанная на их звуковом сходстве и смысловом различии). Часто К. сопровождается текстом (иногда стихотворным), поясняющим и усиливающим ее смысл.

Специальные сатирические издания (из которых особенно популярен журнал «Крокодил») представляют широкое поле для массового развития и распространения К. в советском искусстве.

КАРКАС, а р м а т у р а (франц. carcasse — букв. «скелет», «остов»; лат. armatura — снаряжение) — в технологии скульптуры остов из

железных прутьев и проволоки, которым укрепляется скульптурное произведение, выполняемое в глине или отливаемое из гипса. Для скульптуры значительных размеров к К прикрепляют деревянные кресты на тонкой проволоке.

КАРНАЦИЯ (от франц. carnation — телесный цвет) — в живописи цветовая трактовка (а также основные приемы изображения) обнаженных частей человеческого тела. Термин К. малоупотребителен и применяется обычно лишь к искусству старых мастеров (см.).

КАРТИНА — произведение станковой живописи, правдиво воплощающее глубокий замысел. К. исполняется с расчетом на предельную завершенность построения, техническое совершенство. Понятие К. связывается прежде всего с областью тематической композиции и, следовательно, с жанрами бытовым, историческим, батальным (см.); оно может, однако, относиться к произведениям любого жанра, включая и натюрморт.

Хотя К. исполняют (на основе композиционного эскиза) по этюдам с натуры, в существе своем она противостоит этюдовой живописи, к-рая имеет лишь вспомогательное назначение и ставит частичные, нередко узкоспециальные задачи. В отличие от этюда, К. полностью раскрывает возможности живописи как искусства и творческие силы самого живописца.

В западноевропейском искусстве последних десятилетий, начиная с импрессионизма (см.), К. (в особенности тематическая композиция) испытывала острый кризис.

Искусство *социалистического реализма* (см.), развивая все лучшие, передовые традиции прошлого, сделало К ведущей формой станковой живописи, способной глубоко запечатлеть величие строительства новой жизни. См. *Тематическая композиция*; ср. *Этюд*.

КАРТОН (франц. carton) — в специальном значении: вспомогательный рисунок, точно воспроизводящий задуманную композицию или ее деталь и выполненный в масштабах будущего произведения. К завершается подготовительная работа художника над стенной росписью (реже картинкой); он был широко распространен в практике художников *Возрождения* (см.) и часто встречался у живописцев академической школы.

КАРТУШ (франц. cartouche) — декоративное оформление надписи или эмблемы, обычно в виде обрамленного щита или полуразвернутого свитка. К. часто встречается на старых гравюрах и в произведениях декоративной скульптуры.

КАФЕЛЬ (нем. Kachel) — см. *Израец*.

КАЧАЛКА, г р а н и л ь н и к — стальной инструмент, применяемый в технике *углубленной гравюры*, чаще всего в *мезо-тинто* (см.). К. имеет вид вставленной в деревянную ручку пластинки, овально обрешанный конец к-рой усеян по срезу мелкими зубцами.

КВАТРОЧЕНТИСТ — см. *Кватроченто*.

КВАТРОЧЕНТО (итал. quattrocento) — наименование XV в.; в специальном значении XV в. как период в развитии итальянского

искусства или итальянской культуры в целом. Художников соответствующего периода называют иногда *кватрочентистами*.

КЕРАМИКА (греч. keramikē) — в декоративно-прикладном искусстве: все разновидности художественных изделий из обожженной глины специального состава и изготовления, и в первую очередь *фарфор*, *фаянс*, *майолика*, *терракота*, *гончарные изделия* (см.). К. доступны широкие художественные возможности. Ее основное сырье (глина) обладает всеми скульптурно-пластическими свойствами, а техника росписи и специальные *глазури*, *ангобы* и *эмали* (см.) дают богатейшие цветовые средства. Область применения К. очень обширна и простирается от мелких и широко употребительных бытовых предметов (напр., посуды) до архитектурных деталей или крупной декоративной скульптуры.

В простейшей форме К. существовала в доисторическую пору, а весьма совершенные ее образцы дошли уже от времени Древнего Египта. В Советском Союзе художественная К. находит все более широкое применение (см. напр., оформление станций московского метрополитена «Киевская», «Таганская» и др.). Первоклассные собрания К. можно видеть в Гос. Эрмитаже в Ленинграде, в Гос. музее керамики (в Кускове под Москвой) и в других центральных музеях.

КЕРОПЛАСТИКА (итал. ceroplastica, от лат. cera — воск и греч. plasticē — валяние) — в скульптуре малоупотребительное

наименование техники лепки из воска и соответствующих скульптурных произведений.

КИАРОСКУРО, кьяроскуро (итал. chiaroscuro — букв. «светотень») — в истории гравюры термин, означающий техническую разновидность цветной ксилографии (см.) и относящийся гл. обр. к итальянской гравюре XVI в. В отгиске К напоминает рисунок кистью, исполненный посредством сравнительно немногочисленных светотеневых градаций, родственными цветовыми оттенками. Способ К был изобретен в XVI в. итальянским художником Уго да Карпи. Основные средства исполнения в К: техника обрешетной гравюры и печатание с трех (или более) досок, соответствующих теневым, полутеневым и светлым частям изображения.

КИПСЕК (англ. keepsake — букв. подарок на память; произн. «кипсэк») — устарелое наименование дорогого иллюстрированного издания в виде альбома или книги с гравюрами или репродукциями; в первоначальном значении — дорогое издание, предназначенное для подарка.

КИСТЬ — важнейший инструмент художника, специально приспособленный для многообразных требований и разнообразнейшей живописной техники. По материалу К. бывает жесткие (щетинные) и мягкие (колонковые, хорьковые, баруковые, бычьи, козьи, беличьи и т. д.); по форме — плоские и круглые, заостренные и тупые; по длине волоса — короткие и длинные.

Размер К. для станковой живописи обозначается последовательными номерами (преимущественно четными) по 24 включительно. Некоторые из К. имеют, в виде исключения, специальные наименования (как, напр., флейц); в гравюре употребляются особые стеклянные и провололочные К.

Иногда (преимущественно в области графики) термин К. употребляется как технический, указывающий на способ исполнения. Ср. *Сухая кисть*.

КЛАССИКА (от лат. classicus — принадлежащий к первому классу; в переносном смысле — образцовый) — в истории искусства эпоха наивысшего развития античного искусства, связанная с художественным развитием древнегреческих рабовладельческих πόλιсов (гл. обр. Афин) в V—IV вв. до н. э. Расцвет искусства К. приходится на время правления Перикла — третью четверть V в. до н. э. Величайшими мастерами К. были ваятели Мирон, Поликлет, Фидий, Пракситель, Скопас, живописец Полигнот, архитектор Иктин (главный строитель храма Парфенона в Афинах). В эпоху К. утверждаются основные архитектурные ордера — дорический и ионический, процветает монументальная скульптура в синтезе с архитектурой. См. *Античное искусство*.

В более широком значении термин К. равнозначен понятию «классическое искусство» (см.).

КЛАССИЦИЗМ (франц. classicisme) — художественное направление в европейском искусстве

XVII—XIX вв., возникшее в эпоху окончательного сложения в Европе мощных централизованных национальных монархий. Признавая высшим образцом античное искусство и опираясь также на традиции *Высокого Возрождения* (см.), художники К. стремились к выражению идеи гармонического устройства общества, основанного на вечных и незыблемых «законах разума», где индивидуальность целиком подчинена интересам нации, государства, и главной добродетелью гражданина является всепобеждающее чувство долга. Следует различать разные по своим социальным истокам: 1) К. XVII в., связанный с дворянской культурой французского абсолютистского государства, и 2) К. революционной буржуазии второй половины XVIII в., нашедший высшее выражение в эпоху французской революции 1789 г. К. XVII в. свойствен несколько абстрактный, рассудочный характер художественных идеалов, стремление идеализировать природу и человека, отказ от передачи индивидуального и бытового во имя отвлеченной героики, нормативность эстетики, строгая уравновешенность, четкость, пластичность художественных форм. Наиболее выдающимися художниками К. XVII в. были: в живописи — Пуссен (художественно-этические принципы которого далеко перерастали рамки официального «придворного К.») и Ш. Лебрен; в архитектуре — Ж. А. Мансар, А. Ленотр (создатель дворцово-паркового ансамбля в Версале).

К. XVIII в., крупнейшим представителем к-рого был живописец Давид, обращался прежде всего к гражданственным, республиканским идеям античности, к темам борьбы против тирании, мужеству борцов за свободу и т. п. Отчасти сближаясь с *романтизмом* (см.), К. XVIII в. в значительной мере преодолел абстрактность дворянского К., утвердив в искусстве права личности с ее сложным миром чувств и переживаний. Поздний К. эпохи наполеоновской империи (так наз. *ампир*) приобретает черты помпезности, ориентируясь гл. обр. на искусство императорского Древнего Рима. С наибольшей определенностью особенности стиля ампир выразились в архитектуре и прикладном искусстве первой четверти XIX в.

Своеобразный и блестящий вариант К. был создан на русской почве в архитектуре М. Казакова, Д. Кваренги, А. Захарова, К. Росси, А. Воронихина, в скульптурах М. Козловского, И. Мартоса.

«КЛАССИЧЕСКАЯ ГРАФИКА» — см. *Резцова гравюра*.

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО — искусство, пользующееся всенародным признанием, надолго сохраняющее значение нормы и образца. Понятие К. и. предполагает прогрессивное, самое передовое для своего времени содержание, нашедшее для себя вполне тождественную совершенную художественную форму. Пока форма отстает от содержания, пока новое содержание еще не обрело необходимой формы — нель-

зя говорить о К и.: оно требует гармонии великого содержания и покрасной формы В этом смысле К и является искусство великих античных мастеров эпохи расцвета греческой демократии (см. *Классика*), искусство знаменитых художников эпохи *Высокого Возрождения* (см.)—Леонардо да Винчи, Микельанджело, Рафаэля; искусство Рембрандта, представляющее вершину достижений европейского искусства XVII в.; искусство русских художников демократического реализма — И. Репина и В. Сурикова.

КЛЕЕРАЯ ЖИЕОПИСЬ — техническая разновидность живописи, применяемая в основном, для театральных декораций. При исполнении К. ж. сухие порошкообразные краски разводятся на жидком растворе недорогого клея (преимущественно столярного или малярного); работа ведется обычно по меловому грунту. К. ж. сравнительно недолговечна, т. к. дешёвый клей, впитывая из воздуха влагу, легко загнивает.

В более широком значении термин К. ж. объединяет все разновидности живописи на клеевом *связующем веществе* (см.)—акварель, гуашь и К. ж. в специальном смысле.

КЛЕЙМО — 1) в прикладном искусстве небольшого размера знак на изделии, указывающий производство, место изготовления и пр. К. особенно широко применяются в продукции художественной промышленности (напр., на фарфоре).

2) В иконописи: небольшая за-

конченная композиция с самостоятельным сюжетом, являющаяся частью общего единого замысла иконы. К. располагаются вокруг значительно более крупного центрального изображения, обрамляя и дополняя его.

КЛУАЗОНЕ (фр. cloisonné; произн. «кляузонэ») — см. *Эмаль*.

КНИЖНЫЙ ЗНАК, э к с л и б р и с (от лат. ex libris — из книг) — в художественном оформлении книги: графическая композиция небольших размеров, с обозначением имени владельца книги, обычно отпечатанная в виде ярлычка и предназначенная для наклейки на внутренней стороне переплета.

КОВРЫ — тканые (а также вязаные и вышитые) цветные, орнаментированные декоративные изделия, имеющие широкое и разнообразное применение в быту. Тканые К. обычно бывают ворсовыми: на нитях основы завязываются узелки шерстяной пряжи, концы к-рых продвигаются наружу и подстригаются, образуя на лицевой поверхности ковра ворс, сообщающий К. особую пушистость фактуры. К. без ворсовым, гладким К. относятся паласы и килимы, распространенные гл. обр. на Кавказе и на Украине.

Ковроделие — один из древних видов декоративно-прикладного искусства, известный еще античному миру. Всемирной известностью издавна пользовались К. Туркмении, Азербайджана, Дагестана, Армении, Китая, Ирана и других стран.

КОЛОРИТ (франц. *co'loris*, от лат. *co'lor* — краска, цвет) — в живописи: характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности (см. *Цвет*).

Главное, исходное свойство **К.** — богатство и согласованность цветовых оттенков, соответствующих богатству материального мира, правдиво передающих в единстве со светотенью (см.) многообразные предметные свойства. Не случайно лучшими колористами всегда были выдающиеся художники-реалисты, такие, как Веласкес, Тициан, В. И. Суриков, И. Е. Репин и др. «Художник-колорист, в настоящем смысле слова, будет тот человек, к-рый находит на палитре именно тот тон и цвет, какой в действительности есть, или какой он большему числу людей кажется» (И. Н. Крамской).

Правдивость **К.** никогда не достигается, однако, механически точным «списыванием» с натуры. Отдельный цветовой тон колористически верен и выразителен в живописи не сам по себе, не «на палитре», а в строго определенной правдивой взаимосвязи с другими тонами и с ансамблем полотна (см. *Отношения*). Взаимодействием красок, как и другими художественными средствами, живописец подчеркивает характерное и существенное, осмысливая и обобщая то, что воспринимает глаз. Колористический строй художественного произведения служит, наконец, средством внутренней ха-

рактеристики и эмоциональной выразительности. В конечном счете, все основные особенности **К** определяются соответствием правдивому идейно-образному замыслу. «Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке» (И. Е. Репин).

Колоритность живописи неверно отождествлять с красочностью — с искусственным усилением цвета или увлечением «красивым» сочетанием красок.

Термин **К.** нередко употребляется в поверхностном значении, близком к понятиям «цветовая гамма» и «тональность» (см.), напр. «голубоватый **К.**».

КОЛОСС (греч. *ko'lossos*) — см. *Статуя*.

КОМИЧЕСКОЕ — в искусстве: осмеяние пороков и недостатков, подчеркивание смешных сторон общественных и бытовых явлений, преимущественно с целью их осуждения. **К.** — широко понятие, включающее в себя много градаций, от бичующей сатиры до сравнительно мягкого, беззлобного юмора. Источником **К.** в искусстве являются реальные жизненные противоречия между новым, нарождающимся и старым, отжившим, омертвевшим, но еще пытающимся сохранить видимость значительности; между ничтожным содержанием и претенциозной внешней формой; между сущностью и видимостью и т. д. Коми-

ческий элемент в искусстве обнажает, вскрывает эти несоответствия, делает их вполне очевидными и вызывающими смех. Разоблачительная, оздоровительная роль К. очень велика: смех — могущественное орудие борьбы против отжившего и отсталого. Создавая комические образы, искусство пользуется приемами иронии, шаржа, гротеска, карикатуры (см.) и пр., широко применяя методы заострения и преувеличения. Все виды изобразительного искусства располагают возможностями создания комических образов, но не в равной степени: в скульптуре они сравнительно редки; графика является видом искусства, особенно богатым средствами для создания сатирических и юмористических произведений, составляющих особую обширную область политической и бытовой карикатуры (к ее лучшим образцам относятся, напр., работы О. Домье; в советском искусстве работы Кукрыниксов, Б. Ефимова). В живописи К. выражается по преимуществу не посредством гротескно-карикатурной утрировки, а, при сохранении и внешнего и внутреннего правдоподобия и естественности, через выявление комического смысла изображаемой ситуации; таковы, напр., картины П. А. Федотова — «Сватовство майора», «Завтрак аристократа», серия картин У. Хогарта «Модный брак». Нередко К. в искусстве переплетается с драматическим или лирически-печальным, вызывая «смех сквозь слезы» — как в картинах «Шутники» И. М. Прянишникова,

«Приезд гувернантки в купеческий дом» В. Г. Перова и др. Элемент К. может содержаться и в изображении положительных явлений и персонажей: здесь он зависит от забавного характера ситуации, вызывающего веселый и добрый смех: таковы в живописи «Веселая минутка» А. Л. Ржевской (старый дед пляшет вместе с внуком), «Вратарь» С. А. Григорьева и т. п.

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. *compositio* — сочинение, составление, расположение) — 1) структура, взаимосвязь важнейших элементов художественного произведения, от которой зависит весь его смысл и строй. Целенаправленным единством К. художник выражает содержание своего замысла, делает этот замысел доходчивым и впечатляющим. Как правило, К. строится на соподчинении с главным сюжетно-тематическим центром всех менее значительных композиционных элементов; помимо соподчинения, область К. включает также и самый выбор, состав таких элементов.

По своему происхождению, основные принципы К. коренятся в простейших, тысячекратно повторяющихся формах жизненной практики. Человек всегда видит заинтересованно — как действующее и мыслящее существо; с намерением или непроизвольно он выделяет те или иные стороны видимого, отстраняет другие. Уже в исходном, чувственном восприятии предметных качеств и свойств заключается, следовательно, зародыш важнейших композиционных требований: выявление существен-

ного через связь с второстепенным и изъятие незначительного. По основной своей природе К., следовательно, далеко выходит за пределы «чисто художественных», узкоспециальных требований. Конкретное же композиционное решение прямо зависит от соответствующего ему жизненного содержания и, в основном, определяется им. «Композиции... нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собой...» (Крамской). В границах, определяемых содержанием, композиционное решение зависит также от характера задачи (фреску, напр., komponуют несколько иначе, чем станковую картину) и от индивидуальных особенностей художника.

Наиболее полно свойства и роль К. обнаруживаются в тематической картине. Основное назначение К. состоит здесь в том, чтобы раскрывать идейный замысел художественного произведения детальной разработкой сюжетного действия посредством «режиссерских» средств и приемов. В ходе такой разработки художник определяет или уточняет характеристику действующих лиц, выявляет их отношение друг к другу и к окружающей обстановке; основными композиционными средствами являются при этом обдуманная

группировка фигур и предметов, точно найденные позы и положения, экспрессия лиц и движений, язык жестов и пр. «Режиссерская» работа ведется на основе намечаемого художником общего перспективно-пространственного строя, который определяется выбором (в частности, высотой) точки зрения, высотой горизонта (см.), местом и ролью основных пространственных планов (см.) и пр. Предметно-смысловым элементом К. неизменно содействуют неразрывно связанные с ними «специальные» композиционные средства (см. Архитектоника). Сюда относятся выбор формата изображения; точно рассчитанные акценты и вариации освещенности, цвета, светотени; применение всякого рода контрастов; роль ритмического строя форм (см.) и мн. др. Каждому из видов изобразительного искусства свойственны свои собственные средства такого рода. Чем дальше сфера деятельности художника отстоит от области станкового искусства, тем большее значение приобретают эти средства в художественной практике.

К. в реалистическом искусстве никогда не играет самостоятельной роли: подобно тому как речь имеет значение передатчика мысли, К. служит лишь средством внушить зрителю то, что художник должен выразить. При всей своей красноречивости, реалистическая К. вовсе незаметна как средство или прием и никогда не навязывается зрителю. Требования строгой закономерности не мешают ей в каждом отдельном случае оста-

ваться внутренне свободной, не связанной никакими предвзятыми условиями и обязательными правилами. В прошлом, особенно границах художественной практики, свойственной тому или иному стилю (см.), К. нередко отличалась большей устойчивостью приемов, которая приводила к резкой ограниченности композиционных средств (при детальной их разработке); таковы, в частности, господствовавшие столетиями, типично академические приемы К.

2) К — наименование отдельного художественного произведения значительного по содержанию, обдуманно построенного и законченно выполненного. В области живописи данный вариант термина близок понятию картины. См. *Тематическая картина*.

КОНГРЕВ (по имени англ. инженера W. Congreve) — в художественном оформлении книги рельефный (тисненый) рисунок или орнамент на переплете или обложке.

КОНКУРС (от лат. concursus — стечение, столкновение) — в практике художественной жизни сопоставление, соревнование авторов художественных произведений на высокую оценку их работы и на получение установленных наградений или прав. К. бывает открытым (когда авторы произведений известны жюри) и закрытым (если произведения представляются под девизом или псевдонимами); закрытым называется также К. с ограничением состава или количества участников. В Советском Союзе крупные

К. активно и планомерно содействуют развитию искусства социалистического реализма, привлекают творческие силы к разработке наиболее актуальных тем, выявляя выдающиеся таланты и лучшие произведения.

КОННАЯ СТАТУЯ — см. *Статуя*.

КОНСЕРВАЦИЯ (от лат. conservatio — сохранение, сбережение) — в музейном деле совокупность мер, обеспечивающих максимальную сохранность художественных произведений. К. области К. относится прежде всего поддержание в помещениях запаса и экспозиционных залах соответствующей температуры и влажности; защита произведений от воздействия света, темноты, пыли, химически нечистого воздуха, насекомых-вредителей; правильное содержание произведений на стенах, в стеллажах, в папках и пр.; постоянное наблюдение за состоянием произведений ради своевременной их реставрации (см.) и т. д. Разработкой научно обоснованных методов К. занимаются специальные учреждения — институты, лаборатории, реставрационные мастерские и т. д. В художественных музеях К. осуществляется квалифицированными кадрами, в соответствии со специально разработанной и подробной инструкцией.

КОНСТРУКТИВИЗМ (от лат. constructio — построение) — одно из течений буржуазного искусства, возникшее после первой мировой войны. Теория К. сознательно отрицает искусство как таковое, стремится к замене его

«техническими конструкциями». В основе К. лежит фетишизация техники, причем само понятие «технической вещи» превращается в голую абстракцию и на практике ведет к беспредметному и бессмысленному нагромождению «технических» форм, лишенных содержания. Если в архитектуру К. внес некоторые рациональные элементы, применяя в ней новейшие достижения строительной техники, то в живописи К. выразился в крайних формах так называемого *беспредметного искусства* (см.) и пришел к бессмысленным «конструкциям» из железа, жести, дерева, картона и пр., что вело к ликвидации станкового искусства вообще.

КОНТРАПОСТ (франц. *contreposte*, итал. *contrapposto* — букв. «противоположность», «антитеза») — в изобразительном искусстве прием контрастного расположения симметричных или противостоящих частей человеческого тела (рук, ног, верхней и нижней половины тела). Напр., распространяемая в искусстве античной Греции композиция спокойной стоящей фигуры при опоре всей тяжести на одну ногу и свободном ненапряженном состоянии мускулатуры в целом.

КОНТРАСТ (франц. *contraste* — резкое различие, противоположность) — в специальном значении противопоставление и взаимное усиление двух соотносящихся свойств, качеств, особенностей, как одно из важных художественных средств изобразительного искусства. Обычно говорят о **цветовом** и **светотеневом** К. как

средстве моделировки объемной формы или пространственных отношений; на деле разнородности К. по его природе и назначению столь же многообразны, как и свойства воплощаемой художником действительности К. — важнейшее специальное средство в композиционной практике реалистического искусства. Он служит средством выявления существенного, подчеркивает отдаленные характерные свойства и особенности, способствует экспрессивности и пластичности эскиза (напр., сопоставление характеристик *царя* и *царевича* в картине И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван»). Крупную роль играет он и в архитектурных элементах композиции (см. *Архитектоника*). От умелого применения контрастов зависит воздвигнутая сила многих композиционных средств и приемов.

КОНТРАТИТУЛ (от лат. *contra* — против и *titulus* — заглавие книги) — в книжной графике и полиграфии страница с заголовочными данными общего характера, помещенная перед основным *титульным листом* (см.) и составляющая с ним так называемый **разворотный титул**. К. встречается гл. обр. в многотомных или серийных изданиях.

КОНТУР (франц. *contour*) — в изобразительном искусстве внешние очертания фигуры или предмета (а также группы фигур или предметов), как одно из средств художественного выражения; в этом значении термин относится к области *рисунка* (см.) в широком смысле слова, охватываю-

щем все разновидности изобразительного искусства и все технические приемы Метким правдивым К. легко, напр., подчеркнуть характер человеческой фигуры или ее позу. Понятие К применимо и к соответствующим сторонам самой натуры. Ср. Силуэт.

В рисунке как разновидности графики и в технике рисования вообще К. называют также совокупность линий, обозначающих важнейшие (преимущественно внешние) соотношения изображаемого.

КОНФЛИКТ (от лат. *conflictus*—букв. «столкновение», «разногласие») — в сюжетах изобразительного искусства изображение противоборствующих общественных сил, столкновения и борьбы нового и старого. Обладая сравнительно ограниченными возможностями развертывания действия во времени, изобразительное искусство, тем не менее, способно запечатлеть решающий или острый момент этой борьбы, из к-рого ясны сущность и исход К. В зависимости от характера К. он может быть решен в драматическом плане (см. *Драматизм*), или в комедийном, сатирическом (см. *Комическое*, *Сатира*). Непосредственный показ К. может широко осуществляться в сюжетной живописи — историческом жанре (см.) и бытовом жанре (см.) (классические примеры — картины В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова»; в советской живописи — произведения Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов», «На старом уральском заводе»).

Сюжеты, в основе к-рых лежит К., вскрывающий действительные жизненные противоречия, усиливают воспитательное значение художественных произведений. Порочная «теория бесконфликтности», к-рая выдвигалась некоторыми драматургами и критиками, вела к забвению важного принципа социалистического реализма (см.); она оказала вредное влияние на советское изобразительное искусство, т. к. многие художники избегали показа серьезных жизненных К. в живописи и тяготели к приукрашиванию действительности. Однако прямой показ К., конфликтной ситуации, не всегда возможен в изобразительном искусстве, напр., в жанрах портрета, пейзажа, натюрморта, такой показ, конечно, исключен.

КОНЦОРКА — в книжной графике небольшая композиция орнаментального или изобразительного характера, заканчивающая какой-либо раздел книжного текста (или книгу в целом) Изобразительные возможности К. сравнительно ограничены, т. к., чрезмерно приближаясь к иллюстрации, она перестает быть завершающим элементом оформления.

КОПИЯ — художественное произведение, повторяющее другое произведение, с целью воспроизвести его как можно точнее. Полноценная К. должна соответствовать оригиналу как размером и техническими средствами, так и качеством исполнения. На практике данный термин применяется к произведениям крайне различных свойств и достоинств.

К., исполненная автором оригинала, часто носит специальное наименование *дублета, реплики, повторения* (см.).

КОРНПАПИР (от нем. Korn — зерно и Papier — бумага) — см. *Автография*.

КОРПУСНАЯ ЖИВОПИСЬ (от лат. corpus — тело) — техническое понятие, указывающее на исполнение плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем краски (в отличие от тонкослойной, просвечивающей и полупрозрачной живописи; ср. *Лессировка, Подмалевок*). Термин применяется, как правило, к масляной живописи.

КРАКЕЛЮР (франц. craquelure) — в технологии и реставрации живописи: трещины по красочному слою, преимущественно в масляной живописи на холсте. К. может быть жестким (с острыми краями) и мягким или плывучим; поверхностным и глубоким. Основные причины расширения красочного слоя и основы (см.) по мере их высыхания, механические воздействия (удары, сотрясения), недостатки живописной техники (напр., прописки по не совсем просохшему слою) и др.

КРАКЛЕ (франц. craquelé) — в художественной керамике (см.) сеть тонких трещин на глазурованной поверхности керамического изделия, полученная ради декоративного эффекта и обработанная посредством подкраски и заплавления. Трещины К. могут быть разнообразны по размеру и очертаниям и могут образовывать сетки различного рисунка.

Оставаясь неподкрашенными и незаплавленными, трещинки глазури являются браком производства, известным под названием «цекк».

КРАСКИ — в технологии изобразительного искусства: специально приготовленные жидкие, тестообразные или твердые вещества и составы, обладающие повышенным цветовым качеством, хорошей окрашивающей способностью и достаточной устойчивостью. Цветовая основа (пигмент) любого красочного материала в живописи — порошкообразные сухие К. От особенностей примененного к ним *связующего вещества* (см.) зависят все отличительные свойства К. в отдельных видах живописной техники (см. *Масляная живопись, Акварель, Темпера, Гуашь, Клеевая живопись, Пастель, Энкаустика* и т. д.). По химическому составу все К. разделяются на минеральные (неорганические соли или окислы металлов) и органические (сложные соединения, в основном, растительного и животного происхождения); и те и другие могут быть естественными и искусственными. К. кроющим или корпусным К. относят непросвечивающие К. со значительной способностью отражения; К., пропускающие свет в сравнительно тонком слое называют прозрачными и полупрозрачными, а также лессирующими. Водными К. обычно называют акварельные.

В настоящее время известно свыше полутораста К. для живописи.

си Из них наиболее употребительны: белила цинковая, белила свинцовые, стронциановая желтая, кадмий, хромы, охры, сиены, умбра, киговарь красная, краплаки; киговарь зеленая, изумрудная зеленая, кобальт, ультрамарин синий, жженая слоновья кость.

КРАСНОФИГУРНЫЙ СТИЛЬ — термин истории искусства, связанный с развитием древнегреческой вазописи в V и IV вв. до н. э. (см. *Классика*). На вазах К. с. фон изображения покрывался черным цветом, а фигуры и предметы сохраняли красноватый цвет незакрашенной глины; детали рисунка исполнялись пером или кистью.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — метод прогрессивного искусства эпохи капитализма (XIX в.), направленный на разоблачение пороков и противоречий капиталистического строя и утверждение демократических общественных идеалов. Среди всех методов и направлений досоциалистического искусства, К. р. отличается наиболее четкой и прямой постановкой социальных проблем и наиболее осознанным стремлением произносить «приговор» явлениям общественной жизни. Развитие К. р. исторически связано с размежеванием и борьбой двух культур внутри национальной культуры капиталистического общества; К. р. представляет собой последовательное выражение демократической культуры с ее боевой идейной целеустремленностью и ярко выраженной национальной самобытностью. В той или иной мере и фор-

ме К. р. развивался в литературе и искусстве всех капиталистических стран (крупнейшие представители его в изобразительном искусстве: Хогарт в Англии; Курбэ, Домье во Франции; Менцель в Германии; Мэнье в Бельгии; Мункачи в Венгрии; Коммер в США; А. Герымский в Польше и др.). Очень полное и глубокое развитие К. р. получил в русской культуре XIX в. как в творчестве писателей, так и художников, начиная с П. А. Федотова; критика капитализма сочеталась у них с критикой феодально-крепостнических пережитков, столь характерных для общественного строя царской России. Метод К. р. определял собой всю деятельность Товарищества передвижников (см.), к которому принадлежали крупнейшие русские художники — В. Г. Перов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин и др. В своих произведениях они подвергли беспощадной критической переоценке политические, нравственные и бытовые устои господствующих классов России. В правдивых и страстных образах рожденных гражданским, подлинно патриотическим чувством художника, мастера К. р. показали страдания русского народа и причины их — произвол помещиков, гнилость чиновной бюрократии, самодурство купечества, лицемерие духовенства, хищничество буржуазии. Вместе с тем художники К. р. с глубокой симпатией рисовали картины народной жизни, создавая положительные образы крестьян и деятелей революционной интеллигенции. Особенная сила метода К.

р. заключалась в том, что показ отдельных явлений жизни содержал широкие социальные общения, большие раздумья над судьбами родины и народа; индивидуальные характеры и события осмысливались как типические. Идейная глубина содержания в произведениях К. р. имела своим следствием новые достижения в области художественной формы: достигается высокое мастерство развития повествовательного сюжета в живописи картины-рассказа (что сближает живопись с литературой); отпадает всякий условный шаблон в выборе сюжетов, а, следовательно, и в композиционных построениях и в выборе типажа. Обогащаются возможности изобразительного искусства в смысле раскрытия психологии; развивается умение сделать каждую деталь композиции предельно выразительной, «говорящей». Примерами достижений К. р. в изобразительном искусстве могут служить: «Похороны крестьянина», «У последнего кабака» В. Перова; «Путники» И. Прянишникова; «Полесовщик» И. Крамского, его же портреты Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Л. Толстого; «Кочегар», «Всюду жизнь» Н. Ярошенко; «Бурлаки», «Протодьякон», «Отказ от исповеди», «Не ждали» И. Репина и др. Искусство К. р. является источником богатых художественных традиций, изучаемых и используемых искусством *социалистического реализма* (см.).

КРОКЙ (франц. *croquis*) — в изобразительном искусстве; быстрая зарисовка с натуры, реже

беглая фиксация композиционного замысла в виде рисунка. Термин К. малоупотребителен; по общему смыслу он близок более широкому термину *набросок* (см.).

КРОЮЩИЕ КРАСКИ — см. *Краски*.

КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА — один из двух основных видов скульптуры, отличительным свойством которого, в противоположность *рельефу* (см.), является полнообъемное изображение, обозримое со всех сторон. В основном, К. с. представлена скульптурной группой, статуей, бюстом.

КСИЛОГРАФИЯ (от греч. *xylo* — дерево как материал и *grapho* — пишу, рисую) — гравюра на дереве, основная техническая разновидность *выпуклой гравюры* (см.) и древнейшая техника гравюры вообще. К. исполняют, вырезая на *доске* (см.), обычно грушевого, букового дерева, те части нанесенного поверх нее гравюрного рисунка, к-рые должны оставаться белыми. В продольной или обрешной гравюре (известной Европе с начала XV в.) волокна доски параллельны ее поверхности, а работа ведется, в основном, остроконечными ножами. Возможности этой техники сравнительно нешироки, трудности же значительны (т. к. сопротивление волокнистого материала ножу неравномерно в разных направлениях). Торцовая гравюра (изобретенная в конце XVIII в. английским художником Т. Бьюнком) выполняется на доске с перпендикулярным к поверхности волокон; ее основной инструмент, *штихель* (см.), допу-

скарт очень тонкую и разнообразную технику.

В отличие от любой разновидности углубленной гравюры (см.), К может печататься вместе с набором на обычной типографской машине, и нередко применяется поэтому в книжной иллюстрации.

КУБИЗМ (франц. cubisme, от cube — куб) — одно из течений реакционного буржуазного искусства эпохи империализма К возник и сложился во Франции накануне первой мировой войны (начиная с 1908 г.) К довел до предела выдвинутые Сезанном ложные, формалистически принципы схематизации видимых форм, их разложения на простейшие геометрические объемы (куб, пирамида, шар). От уродливого искажения реальности (и прежде всего облика человека) кубисты przeszли к отрицающему всякие изобразительные элементы нагромождению абстрактных форм. На «картинах» такого рода появились посторочные живописи материалы — опилки, бумага и пр.; буржуазное искусство дошло здесь до самоотрицания, подготовляя переход некоторых формалистических течений от живописи к «деланию вещей». К является предшественником реакционного «абстракционизма». См. *Беспорядочное искусство*.

КУРАНТ (франц. courant) — инструмент для растирания красок ручным способом, сделанный из твердого камня или мрамора, конусообразной формы: мелкие К. (напоминающие по форме опрокинутый бокал) делаются, обычно, из стекла или фарфора.

ЛАРИС (франц. lavis; произн. «лявис») — малоупотребительная техничка разговидность углубленной гравюры (см.) на металле, напоминающая в оттиске, как и акватинта (см.), рисунком кистью (тушь, сепию, акварель и т. д.). Свообразие техники Л. заключается в воздействии кислотой непосредственно на поверхность металла, по способу выквиривания (см. *Травление*) или же при помощи специальной кисти; различия в силе травления соответствуют при этом токовым градациям в оттиске. Способом Л. можно получить лишь очень ограниченное количество оттисков. Как самостоятельная техника он был распространен в XVIII в., теперь же употребляется как средство тонирования в других разновидностях гравюры с травлением.

ЛАКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ — раздел народного декоративно-прикладного искусства, охватывающий изделия из папьемаше, дерева, металла, декорированные росписью темперными красками (чаще всего по черному фону) и покрытые сверху слоем прозрачного лака. Первые Л. х. появились в странах Востока (Китай, Япония) и лишь позднее с XVIII в. их стали вырабатывать в европейских странах. В России прошлого столетия широкой известностью пользовались так наз. лукутинские Л. — шкатулки, табакерки (по имени владельца крупнейшего производства лаковых изделий П. В. Лукутина). Широко известны в нашей стране лаковые изделия сел Пале-

ха Мстёвы, Хóлуя, Федоскина (малки: бытовые предметы — преимущественно коробочки — с тонким миниатюрным красочным рисунком), а также расписанные букетами цветов на черном фоне железные подносы села Жестово. Не меньшей известностью пользуется хохломская роспись по дереву на золотом фоне. Отталкиваясь от традиций древнерусской иконописи и народного лубка, находя собственные средства художественного выражения, советские миниатюристы разрабатывают сюжеты из русских народных сказок, русской классической литературы и литературы народов СССР, а также из истории нашей Родины и из советской современности.

ЛАНДШАФТ (нем. Landschaft) — см *Пейзаж*.

ЛАУРЕАТ (от лат. laureatus — увенчанный лаврами) — в советской художественной жизни: деятель искусства, удостоенный премии на конкурсе (см) международного, всесоюзного или республиканского значения.

Художникам, создающим выдающиеся произведения искусства, периодически присваивается звание *Ленинской премии* (см.).

ЛЕРКАС — наименование грунта (см) в древнерусской живописи. В иконописи это обычно слой мела на жидком мездряном или рыбьем клею; в настенной живописи — приготовленный с особой тщательностью верхний слой известковой штукатурки, в прикладном искусстве — грунт на деревянных изделиях под окраску, позолоту и т. д.

ЛЕНИНСКИЕ ПРЕМИИ — в области изобразительного искусства высшая награда за создание выдающихся, высокохудожественных произведений, получивших широкое общественное признание. Л п учреждены постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР в августе 1956 г. и присуждаются ежегодно, ко дню рождения В. И. Ленина; для деятелей литературы и искусства установлено 8 премий по 75 тыс. рублей каждая. Представление работ на соискание премий производится научно-исследовательскими учреждениями, вузами, президиумом ВЦСПС, коллегиями министерств СССР и союзных республик, предприятиями, правлениями творческих союзов, редакционными коллегиями журналов, издательствами, общественными организациями, деятелями литературы и искусства. Представляемые работы, после широкого обсуждения общественностью, рассматриваются Комитетом по Л. п. при Совете Министров СССР.

ЛЁПКА — одна из основных разновидностей скульптурной техники, связанная с обработкой мягкого материала — специальных сортов глины, воска, *пластилина* (см). Существовая и как вполне самостоятельная техника, Л. применяется, кроме того, в любой скульптурной работе, начинающейся с исполнения модели (см., напр., *Высекачие, Чеканка*); в итоге Л. участвует почти во всей творческой практике скульптора. Обычный для этой техники материал — влажная серая глина, характерный

инструмент — *стеки* (см.) разной величины и формы.

Глину обычно укрепляют изнутри железным *каркасом* (см.), ее пластическая обработка производится, в основном, непосредственно руками (без всяких инструментов).

В переносном значении термин употребителен и в области живописи или графики в связи с «лепкой формы» *светотенью* и *цветом* (см.). Ср. *Моделировка*.

ЛЕССИРОВКА (нем. *Lasierung*) — один из приемов живописной техники, состоящий в нанесении очень тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок поверх высохшего плотного слоя. Основное назначение Л. — достигать особой легкости и звучности тона, или вносить тонкие цветовые коррективы в детали живописи, что возможно благодаря законам оптического смещения.

Вместе с упадком живописной техники в Западной Европе, начиная с импрессионизма, Л. почти вышла из употребления. Но для реалистической живописи ее значение немаловажно. Не случайно до конца XIX в. Л. была важнейшим техническим средством всех наиболее значительных художников прошлого — и русских и иностранных. Существуют явления, доступные реалистической живописи только благодаря этому роду техники (напр., изображение радуги в соответствующей по названию картине И. К. Айвазовского в Гос. Третьяковской галерее).

ЛЕССИРОВОЧНЫЕ КРАСКИ — см. *Краски*.

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА — см. *Перспектива*.

ЛИНОГРАВИЮРА — гравюра на линолеуме, употребительная разновидность *выпуклой гравюры* (см.). По технике и художественным средствам Л. сходна с *ксилографией* (см.), и в отпечатке нередко отличается от нее лишь отсутствием тонких деталей.

ЛИТОГРАФИЯ (от греч. lithos — камень и graphō — пишу, рисую) — в изобразительном искусстве широко распространенная разновидность графической техники, связанная с работой на камне (плотный известняк) или заменяющей его металлической пластинке (цинк, алюминий).

Л. художник исполняет, рисуя по зернистой или гладкой поверхности камня жирным литографским карандашом и специальной тушью. Вслед за *травлением* (см.) камня кислотой (воздействующей на непокрытую жиром поверхность) рисунок смыывают; взамен наносится типографская краска, к-рая пристает лишь к непротравленным частицам камня, в точности соответствующим рисунку (см. *Плоская печать*). Краску накатывают валиком по увлажненному камню; печатание производится на специальном станке.

Существуют и другие, менее употребительные разновидности литографской техники (см. *Хромо-литография*, *Выскребание по асфальту*, *Размывка тушью*, *Гравюра на камне*). Нередко взамен работы на камне оригинал исполняется на специальной переводной бумаге (см. *Автография*): в этом случае

его обычно переносят на камень без участия художника.

Преимущества Л.: большая свобода авторского исполнения, не связанного при работе на бумаге даже *зеркальным изображением* (см.); широкий диапазон художественных средств при большой точности воспроизведения; сравнительная простота техники, многотиражность, дешевизна и пр.

Изобретенная в Германии А. Зенефельдом на рубеже XIX в., Л. стала ко второй его четверти распространенным художественным средством. Весьма заметную роль она сыграла в области карикатуры и политической сатиры.

Отдельное произведение художественной графики, исполненное литографской техникой, также называется Л.

ЛИТОТИНТО — см. *Размывка тушью*.

ЛИТОФАНИЯ (от греч. lithos — камень и rhanos — ясный, прозрачный) — термин прикладного искусства, обозначающий пластинку из бисквита (см.), на которой *углубленным рельефом* (см.) выполнены какие-либо изображения, при рассматривании на просвет приобретающие характер одноцветной (теневой) живописи.

ЛИТЬЕ — в технологии скульптуры техника *отливки* (см.) скульптурного произведения в металле — из бронзы, чугуна, цинка и пр. Как правило, отлитая скульптура имеет тонкие металлические стенки и остается полой внутри. Основных способов Л. два: *восковой* (см.) и *земляной*;

второй более употребителен, но менее совершенен.

ЛИЦЕВАЯ РУКОПИСЬ — наименование древнерусской рукописи (рукописной книги), включающей наряду с текстом и изобразительный материал — преимущественно *цветные миниатюры*.

ЛИЦЕВОЙ ПОДЛИННИК — см. *Подлинник*.

ЛИЧНОЕ ПИСЬМО — термин древнерусской живописи, обозначающий исполнение лиц и других частей тела, не закрытых одеждой (ср. *Доличное письмо*). Иногда Л. п. выполнялось тем же мастером, что и доличное; если же исполнителей живописи было несколько, его поручали специалистам, «личникам» (руководящим одновременно работой в целом).

ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ (от франц. local — местный) — термин живописной практики, означающий цвет, характерный для окраски самого предмета. В зависимости от многочисленных (и прежде всего световых) условий видимая глазом окраска изменяется до бесконечности, однако, в строгом соответствии с самой предметной окраской. Умение правдиво передать Л. ц. через закономерные его изменения — важное требование в практике реалистической живописи.

Л. ц. живописцы называют также передачу предметной окраски почти однородным *цветовым пятном*, которое варьируется по *светосиле* (см.), но лишено важнейших цветовых оттенков, соответствующих условиям освещения в натуре.

ЛУБОК, лубочные картинки и народные картинки — картинки, выполнявшиеся безымянными художниками-самоучками и печатавшиеся на отдельных листах во многих экземплярах, в сопровождении пояснительных надписей. Л. к. получили широкое распространение в России с XVII в., печатались преимущественно на ручных станках с деревянных досок и раскрашивались от руки. Сюжеты Л. к. очень разнообразны. Наряду с официально поощряемыми религиозными и прославляющими царей и царских полководцев сюжетами, в Л. к. бытовали противоправительственные, сатирические сюжеты, отражавшие подлинные настроения народных масс, сетования на нужду, барщину, рекрутчину. Сатирические картинки печатались иногда в подпольных типографиях, их изображения часто были инскажательными. Большой популярностью пользовались Л. к., иллюстрирующие народные былины, сказки, притчи, а в XIX в. — и произведения русских классиков: Пушкина, Гоголя и др. При всей наивности и грубоватости художественных средств Л. к. — дешевые по цене, широко доступные, занимательные — заменяли для неграмотных иллюстрированную книгу. В этом смысле они играли положительную роль, являясь вместе с тем своеобразной отраслью народного творчества, фольклора. Л. к. на самые разнообразные сюжеты широко распространены в Китае, где они издавна были очень попу-

лярны, любимы народом и исполнялись на высоком художественном уровне.

ЛЮНЕТ (франц. lunette) — в декоративной живописи и декоративной скульптуре (см.) изобразительная или орнаментальная композиция, заполняющая полукруглое или сегментное поле над дверью, окном, частью стены (внутри или снаружи помещения).

ЛЮСИР (франц. lustre) — в технологии художественной керамики (см.) металлический и перламутровый отблеск у глазури (см.) разного цвета или у надглазурных красок, появляющийся в результате введения окисей меди, серебра и других металлов в глазурь или краску и последующего обжига в углекислой атмосфере.

ЛЯУШАЧЬЯ ПЕРСПЕКТИВА — см. Точка зрения.

МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО — искусство, возникшее в VII—VIII вв. в южных областях Испании и в странах Северной Африки в результате слияния культуры арабов завоевателей с культурой местного населения. Иногда это искусство называют «магрибским», т. е. западным.

История происхождения термина «мавританский» (от греч. слова «темный») восходит к античной эпохе, когда маврами называли коренное берберское население государства Мавритания, расположенного в северо-западной части Африки. После вторжения арабов на Пиренейский полуостров название «мавры» распространилось на всех мусульманских завоевателей. Поэтому термин этот неточен и

носит условный характер. Наибольшего развития в М. и получила архитектура как религиозная (медресе, мечети), так и светская (дворцы, замки).

Мавританская архитектура богато украшена мозаикой и орнаментальными украшениями.

Значительную роль в М. и играло и декоративно-прикладное искусство (резьба по дереву и слоновой кости, керамика, ткани, ковры и т. д.).

Живопись и скульптура были развиты слабо, что объясняется влиянием на М. и религиозной доктрины, запрещающей изображать животных и человека.

МАЗОК — в живописи технические свойства исполнения, связанные со следами кисти на поверхности красочного слоя. Характер М. зависит в основном от свойств изображаемого (так, отдаленные предметы исполняются «легче», чем первопланные), от характера задачи [набросок (см.), напр., исполняют не так, как картину (см.)] и от присущих художнику индивидуальных технических особенностей. Термин чаще всего применяется к масляной живописи (см.).

МАЙОЛИКА (итал. maiolica) — в декоративном искусстве изделия из цветной обожженной глины крупнопористого строения, покрытые непрозрачной эмалью (архитектурные облицовки, посуда, статуэтки). Декоративный рисунок наносился в майоликовых изделиях росписью перед обжигом, поверх сырой эмали белого цвета; в России XVII—XVIII вв. эта

техника носила наименование *ценины*, *ценинного дела*. Вследствие обжига при сравнительно невысокой температуре живопись майоликовых изделий довольно богата красками.

Расцвет майоликового производства в Западной Европе падает на XVI—XVII в.; в России — на XVII—XVIII вв.; последующий его упадок связан в основном с появлением *фаянса* и *фарфора* (см.).

МАКЕТ (франц. maquette) — 1) в технике художественного оформления книги предварительный образец книги, точно воплощающий замысел художника-оформителя и предназначенный служить моделью для издательства и типографии. Переплет, обложку, титульный лист будущей книги М. воспроизводит целиком, но вместо текста он содержит, обычно, лишь образцы размещения набора и иллюстраций, дополняемые точной постраничной разметкой остальных листов.

При отсутствии такой разметки большая часть М. может состоять из совсем чистых страниц. В М., служащем наглядным указанием для верстки, построчно расклеиваются оттиски набора (гранки) и оттиски клише.

2) В технике театрального оформления модель, воспроизводящая в масштабе 1/20, 1/25 декорационные решения спектакля — декорации, мебель, обстановку, фигуры действующих лиц. М. имеет большое значение в процессе подготовки спектакля, т. к. наглядно показывает композицию

сценического пространства, планировку мизансцен и т. д.; позволяя решать ряд практических, производственных вопросов.

М. бывают двух видов: рабочие и выставочные.

МАЛЫЕ ГОЛЛАНДЦЫ — многочисленный круг голландских живописцев XVII в., называемых так в связи с камерным характером их творчества и небольшим размером картин, а также в отличие от современных им выдающихся голландских художников (напр., Рембрандта или Хальса). Термин М. г. условен, т. к. художники, к-рых он объединяет (Питер де Хоох, Терборх, Метсю, Стэн и мн. др.), занимают в истории голландского искусства (и истории реалистического искусства вообще) весьма значительное место.

МАНЕКЕН (франц. mannequin) — в специальном значении человеческая фигура из дерева и других материалов, к-рой (благодаря шарнирному устройству сочленений) можно придавать любую позу. В прошлом художники часто пользовались М. как моделью, одевая его в соответствующий костюм; его применяли, в основном, художники академического направления, в особенности для детальной разработки *драпировок* (см.) с натуры. М. пользовались иногда и портретисты — ради внимательного исполнения костюма при ограниченности *сеансов* с участием модели (см.).

МАНЕРА (франц. manière) — в отношении к художественной практике: характер или способ ис-

полнения как чисто техническая особенность (напр., «широкая М.»).

В истории искусства термином М. обозначаются иногда общие свойства исполнения, характерные для художника или художественной школы в определенный период творческого развития (напр., «поздняя М. Тициана»).

МАНЕРНОСТЬ — в художественной практике: свойства подхода и исполнения, лишенные простоты и естественности, приводящие к вычурным, надуманным или условным результатам. Чаще всего М. называют пристрастие к какой-либо внешне эффектной, заученной манере и всякого рода предвзятым художественным приемам, или тяготение к стилизаторству. Крайнее выражение М. дает формалистическая практика современного буржуазного искусства.

МАНЬЕРИЗМ (франц. maniérisme) — упадочное художественное течение в итальянском искусстве XVI в., основанное на формальном одностороннем истолковании и утрировке приемов, «манер» художников *Высокого Возрождения* (см.). М. развивался уже не на той демократической почве, которая вызвала к жизни ренессансное искусство, а при дворах герцогов, в обстановке феодальной реакции; преемственность М. по отношению к мастерам Возрождения была чисто внешней. Маньеристы создавали произведения, полные жеманности и вычурности, граничащей с изощренностью. Особое внимание они уделяли разработке сложных, прихотливых *ракурсов* (см.), змеевидных изгибов

фигур. Портреты маньеристов часто высоки по технике исполнения, но холодны и маловыразительны по существу. Наиболее видные мастера М. — Бронзино, Понтормо, Пармиджано, Лотто. М. имел известное распространение и за пределами Италии: во Франции, в Нидерландах. Современное буржуазное *искусствознание* (см.) пытается переоценить и поднять историческое значение М., преуменьшив роль Высокого Возрождения; в основе этих попыток лежит отрицание существа искусства Возрождения, его реализма и гуманизма, и стремление представить историю художественного развития в извращенном виде, с реакционных позиций — как постепенную эволюцию от готики к М. и барокко (см.).

МАРИНА (итал. *marina*, от лат. *marinus* — морской) — произведение пейзажной живописи, посвященное изображению моря (реже — соответствующий рисунок или гравюра). Основное, решающее в любой М. — воплощение морской стихии в том или ином ее проявлении и борьбы с нею человека. В качестве самостоятельного жанра М. появилась в Голландии в начале XVII в.

Художник, специализировавшийся в данной области, называется *маринистом*. Выдающимися маринистами были, напр., К.-Ж. Верне, Д.-В. Тернер, в русской живописи — И. К. Айвазовский.

МАСКЕРОН, *маскарон* (франц. *mascajon*, итал. *mascherone*) — декоративный рельеф в виде фантастической маски человека

или животного. Особенно широко М. применялся как элемент архитектурной декорации.

МАСЛО — как специальный термин: краткое обозначение техники *масляной живописи* (см.).

МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ — важнейшая и широко распространенная разновидность живописной техники, основанная на применении растительного масла в качестве основного *связующего вещества* (см.). Возможности М. ж. очень широки: она выполнима на любой разновидности *основы* (см.), по многочисленным видам *грунта* (см.), всевозможными сортами кистей; ее красочный слой может быть и тонким и пастозным, прозрачным и плотным, блестящим и матовым, светлым и очень глубоким по тону. Наряду с *многослойной живописью* (см.) в этой технике допустима и *живопись по сырому* (см.). В отличие от красок на клею, в особенности *гуаши* (см.), цвет масляной краски остается в процессе высыхания неизменным.

Основные достоинства М. ж.: гибкость, податливость богатого возможностями материала и относительная прочность красочного слоя. Недостатки: склонность к почернению и пожелтению под воздействием времени; усложненность технологических требований при длительной работе.

Известная с X в., М. ж. широко распространение получила с конца XIV — начала XV в., после усовершенствования ее Яном Ван-Эйком. Возможность М. ж. достигать исключительной полноты в передаче реальной действительности

тельности обусловила ее широкое распространение в связи с развитием реализма в живописи. М. ж. — техника, в которой работает подавляющее большинство художников, начиная с XVI в.

МАСТЕРСКАЯ — в специальном значении: 1) помещение, предназначенное для работы живописца, скульптора или графика. Термин М. совпадает по содержанию с малоупотребительным термином ателье.

2) Совокупность, состав учеников в стенах мастерской какого-либо крупного художника в тот или иной период его деятельности.

МАСТЕРСТВО — умение художника эффективно использовать все средства и возможности своего искусства для создания содержательных и впечатляющих художественных образов. М. в широком смысле слова включает в себя всю совокупность качеств полноценной творческой практики; оно проявляется в достоинствах художественного замысла (см.), в умелой и находчивой разработке сюжета (см.), в выразительности и ясности композиции (см.), в полноте пластических и колористических средств выражения, а также в безукоризненном владении техникой (см.) данного вида искусства. Термин М. часто употребляют в узком значении, связывая его только с овладением техникой; однако техническое М. (М. в узком смысле слова) нельзя рассматривать как некую самостоятельную категорию, ограниченную от идейных задач искусства. М. художника заключается в умении найти предельно

выразительную форму, достигнуть органического слияния формы с содержанием; совершенная техника является при этом необходимым условием творческой практики. Понятое как самоцель, техническое М. легко вырождается в ремесленничество.

МАСТИХИН (от греч. *mas-tiché* — смола) — инструмент из гибкой стали, в виде ножа специальной формы, применяемый в живописи для очистки палитры и для удаления еще не высохшего красочного слоя с отдельных мест полотна (в случае коренной переработки деталей). М. иногда употребляется также взамен кисти (пример: выполнено мастихином «Море у берегов Бретани» Г. Курбэ в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве). Разновидности М. по форме довольно многочисленны. Ср. *Шпатель*.

МАТУАР (франц. *mattoir*) — см. *Чекан*.

МЕАНДР (франц. *méandre* от греч. *Maíandros* — наименование одной извилистой речки в Малой Азии) — издавна и широко распространенная разновидность геометрического орнамента (см.), образованная изломанной под прямым углом (по принципу двухходовой спирали) непрерывной линией, и имеющая в целом вид узкой полосы. Иногда М. называют также орнамент из дугообразных линий, построенный на так наз. мотиве волны, с основным элементом в виде концентрического завитка. М. был разработан (и часто встречается) в античном искусстве,

напр. в греческой *вазописи* (см.) и архитектуре.

МЕДАЛЬОН (франц. médaillon) — в монументально-декоративном и в прикладном искусстве круглое либо овальное поле, включающее изобразительную или орнаментальную композицию и входящее составной частью в декоративную отделку здания или бытового предмета. В области архитектурной *декорации* (см.) М. выполняется, как правило, средствами *рельефа*, *описи*, *мозаики* (см.); в прикладном искусстве к этому добавляются *эмаль*, *инкрустация*, *интарсия*, *резьба* (см.) и пр.

М. в виде самостоятельного предмета: женское украшение круглой или овальной формы, подвешиваемое (цепочкой) на шю.

МЕЦЕНАТ (от имени Маэсепас — богатого римского патриция эпохи Августа) — частное лицо, оказывающее покровительство и материальную поддержку отдельным представителям искусства или каким-либо начинаниям в области художественной жизни (в условиях классового общества). В капиталистических странах, где «свобода» художника означает, по выражению Ленина, замаскированную зависимость «от денежного мешка, от подкупа, от содержания», меценатство, как правило, и ведет к такой зависимости художника. В отдельных случаях оно было, однако, чрезвычайно передовым и прогрессивным явлением; яркий пример — деятельность П. М. Третьякова, основателя выдающегося музея русского искусства — Государственной Третьяковской галереи.

МЕЦЦО-ТИНТО, черная манера (итал. mezzo-tinto) — техническая разновидность *углубленной гравюры* (см.) на металле. Способ М. заключается в том, что на равномерно шероховатой поверхности *доски* (см.) (обработанной посредством качалки и дающей в оттиске сплошной черный тон) *гладилкой* и *шабером* (см.) выглаживают полутоновые и светлые места изображения: степень «выглаженности» соответствует при этом степени высветления тона. Самые светлые места полируют. Таким образом, художник работает здесь не штрихом (как в офорте или *резцовой гравюре*), а тоновыми пятнами, идя от темного к светлому.

Способ М. появился в середине XVII в.; в XVIII в. и начале XIX в. им часто пользовались для воспроизведения гравюрой живописи известных мастеров. Теперь эта техника стала менее употребительной.

МИНЕРАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ — техническая разновидность монументально-декоративной живописи, основанная на применении растворимого стекла в качестве *связующего* (см.). По цветовым средствам М. ж. близка фресковой — она красива по тону и исключает краски, изменяющиеся под воздействием щелочи. В ходе исполнения ее красочный слой неизменно остается «подвижным», и лишь в конце работы закрывается силикатным связующим (при помощи пульверизатора и кисти). Поэтому техника М. ж. не ограничивает художника временем, допу-

скает всяческие поправки и любые перерывы в работе, не нуждается в исполнении по частям (ср. А. фреско). Прочностью красочного слоя и штукатурки М. ж. значительно превосходит фресковую, оказываясь пригодной также для наружных росписей.

Существует и другая разновидность М. ж., предназначенная для орнаментальных работ. Силкатное связующее входит здесь в состав самих красок, к-рые уже не имеют прозрачности и менее интенсивны по цветовому тону.

Обе разновидности М. ж. были разработаны в XIX в. А. Кеймом, именем к-рого называется эта техника.

МИНИАТЮРА (франц. *miniature*, итал. *miniatura*; от лат. *mini* — киноварь, сурик) — в изобразительном искусстве цветной или одноцветный рисунок, выполненный на страницах рукописной книги, с целью иллюстрирования текста и украшения. В истории искусства М. играла временами значительную роль (западноевропейское средневековье, Византия, Индия, Иран). В Древней Руси книжная миниатюра была известна издавна. До конца XIV в. ее исполняли на пергаменте, преимущественно яичными красками; позднее, с распространением бумаги, она приближается по технике к гуаши и акварели (см.). Начиная с XVI в., вслед за изобретением книгопечатания, М. становится все более редкой.

М. — произведение живописи, мелкое по размеру и детальное по исполнению, обычного прикладного

характера (напр., роспись медальона или табакерки). Широко распространилась в XVIII в. портретная М.; ее исполняли через лупу, техникой пунктира или мелкого штриха, с применением очень разнообразных материалов: [масло, эмаль, гуашь, акварель (см.)] по дереву, металлу, слоновой кости, пергаменту, бумаге.

В России портретная М. появилась в петровскую эпоху и вначале исполнялась техникой *финифти* (см.).

«МИР ИСКУССТВА» — петербургское объединение художников, сложившееся во второй половине 90-х годов XIX в. и противоставлявшее эстетские устремления реалистическим принципам и традициям передвижников (см.) Вся его деятельность (в частности издание журнала под названием «М. и.») была направлена на борьбу против демократического реализма и реалистической эстетики. Объединение ориентировалось на буржуазную культуру Запада и декларировало «чистое искусство». Е художественной практике главные участники «М. и.» — А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, Л. С. Бакста и других проявлялись тенденции уход от жизни в субъективно воспринятое прошлое, черты стилизаторства и поверхностного декоративизма. Наряду с этим отдельные художники объединения — В. А. Серов, И. И. Левитан, Д. Н. Кардовский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева и другие — оставались верными основным принципам реализма. Во многом успешной и значительной была деятельность

М. и.» в области художественного оформления книги и театральной эскадрильи.

После Октябрьской революции когда большинство основоположников объединения эмигрировали за границу), на выставках «М. и.» заметное место стали занимать молодые живописцы формалистического направления, в частности бывшие участники «Бубнового вала» (см.).

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АНР — в истории искусства анровая разновидность изобразительного искусства, черпающая сюжеты из мифологии, т. е. из древних религиозно-фантастических сказаний о богах и героях.

В отличие от собственно религиозного искусства, М. ж. как грасль искусства светского допускал относительно более свободную трактовку легендарных сюжетов, не связанную каноническими условными формами. В эпоху Возрождения (см.) М. ж., насыщенный гуманистическим содержанием, знаменовал поворот от средневековой религиозной догматики в искусстве материалистическому художественному мировосприятию, и был поэтому в исторических условиях своего времени прогрессивен; великих художников-реалистов VII в. (напр., у Рембрандта) мифологическим образам нередко придался иносказательный смысл, они наполнялись современным жизненным содержанием. Впоследствии, укоренившись в качестве основного жанра в художественных академиях (см.), М. ж. стал тормозить продвижение искусства к те-

матике, непосредственно связанной с действительностью. В XIX в. М. ж. вырождается, приобретает условный, бессодержательный характер. Русские художники-реалисты середины XIX в. в борьбе за современную тематику объявили бойкот М. ж., демонстративно отказавшись писать программы на задаваемые Академией мифологические сюжеты.

МНОГОПЛАНОВЫЙ РЕЛЬЕФ — см. *Рельеф*.

МНОГОСЛОЙНАЯ ЖИВОПИСЬ — важнейшая техническая разновидность масляной живописи (см.), требующая расчленения работы на ряд последовательных этапов (см. *Подмазков, Прописки, Лессировка*), разделенных перерывами для полного просыхания краски. При исполнении крупной тематической композиции, а также при длительной работе вообще, М. ж. является единственной полноценной техникой масляной живописи. До середины XIX в. все крупнейшие, передовые художники прошлого применяли эту технику как основную. Позднее она оказалась в пренебрежении под влиянием импрессионистов и их последователей, исключивших из своей практики работу над картиной (см.).

С узкотехнологической точки зрения, не связанной с техникой старых мастеров (см.), понятию М. ж. могут соответствовать лишь прописки по высохшему красочному слою (без подмазков и лессировок).

МОДЕЛИРОВКА (от итал. modellare — лепить) — в изобразительном искусстве: передача объем-

но-пластических и пространственных свойств предметного мира посредством светотеневых градаций (живопись, графика), или соответствующей пластикой трехмерных форм (скульптура, в частности, рельеф); М обычно осуществляется при содействии *перспективы* (см.), в живописи же, кроме того, с помощью неразрывно связанных со светотенью цветных градаций (см. *Светотень*, *Цвет*). Задачи М. не ограничиваются простым воспроизведением предметного мира: участвуя в идейно-образной характеристике предмета, она обобщает, усиливает, выявляет существенное и т. д.

Используя в *барельефе* (см.) возможности перспективы, скульптура приближается иногда по средствам М. к графике и живописи. В области скульптуры термин М. чаще применяется к работе в мягком материале (глина, воск, пластилин).

МОДЕЛЬ (франц. *modèle*; от лат. *modulus* — мера; произн. — «модэль») — в практике изобразительного искусства: человек, позирующий художнику при выполнении какого-либо произведения (включая этюд и набросок). В переносном смысле слова М. называют иногда любые существа и предметы, послужившие художнику в качестве *натуры* (см.).

М называется и скульптура (гипсовый или восковой слепок с оригинала, а также самый оригинал — преимущественно из глины и воска), предназначенная для перевода в твердый материал, для отливки или увеличения.

М. памятника называется *максимально* точное воспроизведение разработанного замысла памятника в уменьшенных масштабах

МОДЕРН (франц. *moderne* букв. — «современный»; произн. «молэрн») — декадентское, реакционно-направленное в буржуазном искусстве конца XIX и начала XX в., проявившееся прежде и больше всего в художественной промышленности и архитектуре, не заметно отразившееся также и в живописи, графике, скульптуре. М зародился в Англии в семидесятых годах XIX в. и распространился затем и на континенте. Он представляла собой искусственную попытку создать подчеркнуто новый «современный» художественный стиль; характерные для этого направления вычурно-стилизованное произведение свидетельствуют об индивидуалистических тенденциях художников, тяготевших к *символизму* (см.) и мистике. Склады ваясь в условиях начавшегося кризиса буржуазной идеологии. М наглядно обнаруживает свойства уже полностью враждебного реализму, вырождающегося буржуазного искусства.

В 1890—1900-х гг. черты М. в архитектуре и художественной промышленности проявились также и в России (где этому направлению покровительствовали отдельные крупные капиталисты).

МОДЕРНИЗМ (от франц. *moderne* — новейший, современный) — широкое понятие, включающее в себя деятельность все антиреалистических, **формалиста**

ческих течений и группировок в искусстве эпохи империализма (см *Символизм, Кубизм, Футуризм, Экспрессионизм, Сюрреализм*, так наз. *Беспредметное искусство* и пр.). Отрицание познавательной и общественной роли искусства, его *идейности, реализма и народности* (см.), подмена искусства всевозможным трюкачеством, полное искажение или игнорирование традиций и значения классического наследия, разрушение реалистической формы, разнузданный субъективизм — таково лицо М. Это искусство, служащее империалистической реакции, тесно связано с современной упадочной идеалистической философией, с разгулом мистики и мракобесия; оно направлено на одурманивание, оупление сознания масс, оно уходит от познания и раскрытия противоречий капиталистической действительности. В формалистической зарубежной литературе термин М употребляют как обозначение всего «новейшего», «передового», «новаторского» формалистического искусства от Сезанна до наших дней

МОЗАИКА — особая техническая разновидность монументальной живописи (см.), основанная на примечении разноцветных твердых веществ — *смальты* (см.), естественных цветных камней, цветных эмалей поверх обожженной глины и пр. в качестве основного художественного материала. Изображение составляется из кусочков таких материалов, хорошо пригнанных друг к другу, укрепленных на *цементе* или специальной *мастике* и затем

отшлифованных. По способу так наз. прямого набора М. исполняется с *лицевой стороны* — на предназначенном ей месте (стена, свод и пр.) или на отдельной плите, к-рая затем вделывается в стену. При обратном наборе цветные кусочки видны художнику лишь с оборота, т. к. наклеиваются *лицевой поверхностью* на временную точку подкладку (удаляемую вслед за переносом М. на стену). Первый из этих способов сравнительно сложен и трудоемок, но более совершенен с художественной стороны. Наборная М. выполняется из заранее подготовленных мелких кусочков, к-рые соответствуют очертаниям рисунка лишь в массе; в пластинчатой или штучной М. — мозаичные элементы значительно крупнее и вырезаются в соответствии с изобразительными контурами. Так наз. *флорентийская М.* состоит из плиток цветных камней. Почти вовсе забытая в условиях капитализма, М. вновь начинает возрождаться в СССР (плафоны и мозаичные панно на московских станциях метрополитена «Маяковская», «Новокузнецкая», «Киевская кольцевая» и др.).

Широкое значение термина охватывает, кроме монументальной живописи, и область *прикладного искусства* (см.).

Отдельное произведение монументальной живописи (или прикладного искусства), исполненное мозаичной техникой, также называется М.

МОЗАИЧНЫЙ НАБОР — малопотребительный способ вос-

произведения несложного рисунка посредством типографского набора, состоящего из геометрических фигур различных очертаний и размеров.

МОКРЫЙ СОУС — см. Соус.

МОЛЬБЕРТ (от нем. Malbrett) — деревянный станок для живописи, укрепляющий подрамник (см.) с холстом, картон, доску и пр. на различной высоте (и часто с различным наклоном). Разновидности М. многочисленны. Основные — складной тренажник и стационарный М. на горизонтальной подставке. Широко распространен очень легкий раздвижной тренажник, предназначенный для пейзажных этюдов.

МОНОГРАММИСТЫ (от греч. monos — один и gramma — буква) — в истории искусства: анонимные художники, произведения которых подписаны монограммами (переплетение начальных букв имени и фамилии, образующие знак или узор).

МОНОЛИТ (от греч. monos — один и lithos — камень) — в скульптуре произведение значительных размеров, высеченное из цельной глыбы камня — гранита, мрамора, известняка, песчаника и пр.

МОНОТИПИЯ (от греч. monos — один и typos — отпечаток) — особый род графической техники, связанный с процессом печатания, но резко отличающийся от любой разновидности гравюры полным отсутствием механических или технических воздействий на поверхность доски (см.). Техника М. заключается лишь в нанесении

красок от руки на совершенно гладкую поверхность доски — с последующим печатанием на станке; полученный отпечаток (см.) всегда бывает единственным, неповторимым.

МОНОХРОМНЫЙ (греч. monos — один и chromos — цвет) — в изобразительном искусстве: выполненный оттенками одного цвета.

В общем значении — равномерно одноцветный (без всяких оттенков).

МОНУМЕНТ (лат. monumentum; от monere — напоминаю) — в изобразительном искусстве: скульптурный памятник значительных размеров в честь крупного исторического события, выдающегося общественного деятеля и т. п. Нередко М. сооружается в виде большого скульптурно-архитектурного ансамбля («Памятник бойцам Советской Армии» в Берлине работы Е. В. Вучетича).

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ — живописные произведения большого масштаба, связанные с архитектурой, но обладающие самостоятельным и общественно значительным образным содержанием: изобразительное панно, роспись, мозаика (см.).

Идеи и сюжеты произведений М. ж. гармонируют с назначением и идейным содержанием соответствующего архитектурного комплекса. М. ж. выполняет в ансамбле и декоративную роль (поэтому ее называют иногда монументально-декоративной живописью), но ее функции к такой роли не сводятся — в противном случае можно говорить лишь

о декоративной живописи (см.) в узком смысле слова. Идейная значительность содержания является основным условием полноценности М. ж.; именно поэтому были обречены на неудачу декадентские попытки возродить М. ж. на основе упадочного эклектического стиля модерн (см.).

Специфика М. ж. требует особого строя художественных форм: ясности и лаконизма композиции, четкости и обобщенности рисунка, больших цветовых масс, особой продуманности ракурсов и перспективы с учетом восприятия с больших расстояний и под различным углом зрения. В рамках этих общих требований возможно очень большое разнообразие художественных решений.

Выдающиеся образцы М. ж. дают византийское и древнерусское искусство (связанные, однако, монополиями церкви, к-рая сильно ограничивала широкие идейные возможности М. ж.). Подлинный расцвет М. ж. имел место в эпоху Возрождения (см.) (фрески Рафаэля в Ватиканском дворце, росписи Микельанджело в Сикстинской капелле, М. ж. Веронезе и др.). В условиях капиталистического общества, в особенности во второй половине XIX в., М. ж. испытывала глубокий упадок. Условия советской действительности создают максимальные возможности для развития М. ж., к-рая находит широкое применение в строящихся дворцах культуры, клубах, театрах, станциях метрополитена, вокзалах и т. д. См. *Монументальное искусство*; ср. *Монументальность*.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОПАГАНДА — система мероприятий Советского правительства по сооружению в городах республики скульптурных монументов, памятников, мемориальных досок с целью пропаганды революционных идей и воспитания масс в духе социализма. М. п. осуществлялась по инициативе В. И. Ленина, по разработанному им плану, при его систематическом контроле на основании специальных постановлений Советского правительства. Начало было положено опубликованием 14.IV 1918 г. декрета Совнаркома «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции». К работе были привлечены почти все советские скульпторы. Проекты памятников выносились на суд трудящихся через специальные выставки, а также посредством организации массовых опросов и голосований — «референдумов» и «плебисцитов». Самые памятники выполнялись, как правило, во временном материале (гипс, бетон). При их закладке и открытии проводились многолюдные митинги, на к-рых неоднократно выступал В. И. Ленин.

За период с 1918 по 1920 г. было открыто — преимущественно в Москве и Петрограде — несколько десятков памятников выдающимся революционным деятелям, писателям, ученым. Сохранились лишь немногие из этих памятников, т. к. все исполненное во временном материале с годами разрушилось. Некоторые из временных памятни-

ков были сняты как не удовлетворяющие своему назначению (напр., работы скульпторов нереалистического направления, принятые к установке вследствие покровительства формалистом со стороны руководителей Изотдела Наркомпроса).

Историческое значение плана М. п. очень велико. Его руководящие идеи важны не только для своего времени — они намечают основные особенности и главное направление всего советского искусства.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА — монументы, памятники, скульптурные комплексы, несущие в себе большое общественное содержание и выступающие в единстве с окружающей средой — архитектурной или природной. Органическое включение в широкий ансамбль обеспечивает произведениям М. с. наибольшую действенность и выразительность. Не следует отождествлять М. с. с декоративной скульптурой (см.); в отличие от последней, М. с. является носителем вполне самостоятельного художественного образа, к-рый, взаимодействуя с ансамблем, не зависит от него целиком. Для М. с. характерны героический пафос, тенденция к прославлению, воспеванию своего объекта. Ей не свойственна сатирическая и юмористическая тематика, встречающаяся в декоративной скульптуре. Произведения М. с. рассчитаны в основном на восприятие с больших расстояний и на долговременное существование в природной среде: обычно они выполняются в самых прочных материалах — в граните, бронзе и

т. д.; объем моделируется большими массами, с учетом далеких точек зрения; большое значение придается силуэту монумента и выбору места установки, позволяющего обозревать монумент в наиболее выразительных аспектах.

Примерами М. с. могут служить: статуя «Давид» Микельанджело во Флоренции, памятник Коллеони работы Вероккьо в Венеции, памятник Петру I, исполненный Фальконе, в Ленинграде, памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС работы И. Шадра, статуарная группа В. Мухиной «Рабочий и колхозница» в Москве и др. См. *Монументальное искусство*; ср. *Монументальность*.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО — искусство, пропагандирующее широкие общественные идеи, рассчитанное на массовое восприятие, и, в отличие от станкового искусства (см.), приобретающее окончательную образную завершенность в соответствующем ансамбле — архитектурном или природном. К области М. и относятся скульптурные монументы, памятники (см.) историческим событиям и лицам, панно, мозаики, фрески (см.) и т. д. (см. *Монументальная живопись* и *Монументальная скульптура*). Иногда их называют произведениями монументально-декоративного искусства, поскольку они служат одновременно и целям идейно-художественной пропаганды, и целям усиления эстетической выразительности данного ансамбля в целом.

Произведения М. и предназначены не для музеев и не для

частных жилищ — они воздвигаются на площадях, улицах, в парках, в больших общественных зданиях. М. и свойственна подчеркнутая активность воздействия на массы. Оно всегда содержит в себе призыв, обращенный к народу, прославление и утверждение своего объекта, поэтому М. и требует особой целостности, ясности и целеустремленности образа, простых и сильных форм, больших масштабов. В Советской стране М. и приобрело особо важное значение и получило широкие возможности развития в связи с развертыванием планового градостроительства, с постройкой грандиозных общественных сооружений — гидроэлектростанций, каналов, метрополитена, дворцов и парков культуры, клубов, театров и т. д. Величие коммунистических идей требует для своего воплощения всемерного развития всех видов и форм М. и.

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ — в произведениях изобразительного искусства: глубокое художественное обобщение — величие идейного содержания, выраженного в соответствующих ему формах. М. произведения обусловлена общественной значимостью тематики, ее героическим пафосом, глубиной и силой воплощенных идей и соответствующим художественным языком: простым, строгим, величественным и экспрессивным. В этом смысле понятие М. применимо не только к монументальному искусству (см.), но и к произведениям станкового искусства (см.), отличающимся такими качествами.

МОСКОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА — выдающаяся русская художественная школа, основной центр художественной жизни Москвы на протяжении многих десятилетий. В Училище обучались В. Г. Перов, А. К. Саврасов, И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, И. И. Левитан, А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин и многие другие русские художники-реалисты, а также ряд советских художников старшего поколения (В. Н. Бакшеев, А. М. Герасимов, Б. В. Иогансон и др.). Возникнув в 1832 г., Училище сначала носило название Натурного класса, затем — Художественного класса и в 1843 г. было переименовано в Училище живописи и ваяния. В 1865 г., с открытием архитектурного отделения, оно стало именоваться Училищем живописи, ваяния и зодчества. По сравнению с Петербургской Академией художеств М. у. ж. в и з. отличалось большим демократизмом и большей близостью своих педагогических принципов к творческим установкам *передвижников* (см.). Временем наибольшего расцвета Училища были 70-е гг. XIX в., когда руководящая роль в нем принадлежала В. Г. Перову. В 80-х гг. в Училище преподавал В. Д. Поленов, с конца 90-х гг. — В. А. Серов.

В настоящее время преемником М. у. ж. в и з. является Московский художественный институт им. В. И. Сурикова.

МОТИВ (франц. motif) — в специальном смысле: единичное явление (чаще всего картина приро-

ды) как носитель определенного характера, образа, содержания; термин равно относится и к самой натуре и к ее изображению художником.

Выразительность М. нередко зависит от многочисленных причин и условий, частью весьма изменчивых, как, напр., точка зрения (см.), освещение, состояние погоды. Для работы пейзажиста поиски правдивого и содержательного М. особенно существенны.

В области декоративно-прикладного искусства М. называют декоративный элемент, положенный в основу соответствующей композиции или ее части и использованный как главный материал (или как повод, побудитель творческого воображения).

МРАМОРИЩИК — мастер, повторяющий в твердом материале при помощи так наз. *пунктировальной машины* (см.) оригинальные скульптурные произведения. Обычно М. переводит в мрамор скульптуру, выполненную во временном материале, чаще всего в гипсе. См. *Выскание*.

МУЗЕЙ (лат. *musaeum*, от греч. *mouseion* — храм муз) — в отношении к изобразительному искусству: учреждение, занимающееся собиранием, хранением, изучением и экспозицией художественных произведений.

В СССР М. являются государственными, научно-исследовательскими и культурно-просветительными учреждениями большого воспитательного значения. Деятельность советского М. включает в себя, помимо собирания материа-

лов и их исследования, систематическую и массовую работу со зрителем в форме экскурсий, лекций, кружков, в виде издания популярной литературы и т. д.

МУЛЯЖ (франц. *moulage*) — в значении, связанном со скульптурой: термин, к-рый обозначает слепок с натуры, указывая на способ его исполнения. Слепки с лица умершего человека, с руки известного пианиста и пр. нередко выполнялись значительными скульпторами.

В отдельных случаях термин М. может указывать и на слепок со скульптуры; отсюда — выражение «муляжные мастерские».

МУШТАБЕЛЬ (польск. *musztabel*) — легкая палочка из крепкого дерева, с шарообразным окончанием, служащая живописцу опорой для правой руки при выполнении мелких деталей. М. держат в левой руке, прикасаясь закругленным концом к поверхности картины.

МЯГКИЙ ЛАК, с рывной л а к — техническая разновидность углубленной гравюры (см.) на металле, напоминающая в оттиске карандашный рисунок. Художник работает обыкновенным карандашом (или даже деревянной палочкой) по тонкой и шероховатой бумаге, наложенной на доску (см.), покрытую мягким, легко отстающим гравюрным грунтом (см.). Частицы грунта, прилипая к бумаге в соответствии с очертаниями рисунка, снимаются затем вместе с нею, после чего доска подвергается травлению (см.).

Техника М. л. изобретена во

второй половине XVIII в., но употреблялась, преимущественно, в XIX и XX вв.

НАБЛЮДАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА — см. *Перспектива*.

НАБОЙКА — в народном искусстве: ткань с узором, отпечатанным с резной или наборной деревянной доски. Один из древнейших видов народного прикладного искусства, Н. получила широкое распространение в средние века в странах Востока и Европы. Русская Н. (существовавшая уже в глубокой древности) занимает видное место в народном искусстве прошлого. Изготавливалась она вручную, техникой «набивки» молотком по наложенной на доску ткани. Количество досок («манер» или «цветок») обычно соответствовало числу красок в узоре.

НАБРОСОК — в изобразительном искусстве: рисунок, живопись или скульптура небольших размеров, бегло и быстро исполненные художником. Главное назначение Н.—краткая фиксация отдельных наблюдений в ходе текущей работы художника. Н. может исполняться и без натуры, по памяти.

Композиционного типа Н., хотя бы и очень суммарный, обычно называется *эскизом* (см.).

НАДГРОБИЕ — в специальном значении: памятник, выполненный скульптором (или по модели скульптора) и предназначенный для установки на месте захоронения. В истории искусства отдельные разновидности Н. имеют иногда специальные наименования — как, например, *стела* (см.).

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО— изобразительное и декоративно-прикладное искусство, созданное трудовым народом, бытующее в широких народных массах и отражающее их вкусы и интересы. Н. и. имеет ярко выраженный национальный характер. По своей специфике оно является прикладным в самом широком смысле слова: охватывает все стороны материальной культуры от зодчества до ювелирных изделий. При тесной, повседневной связи с жизненной практикой — Н. и., как правило, отличается глубокой органичностью своих произведений.

Сила и ясность художественного языка, умение понять и использовать материал, творческая изобретательность и смелость решений, крепкая органическая связь содержания, художественной формы, техники исполнения предмета и всех этих элементов с соответствующими жизненными потребностями — характерные черты произведений Н. и., часто делающие эти произведения классическими. Художественные принципы и творческая методика Н. и. вырабатываются в процессе художественной практики и преемственно передаются от мастера к мастеру.

На самых ранних стадиях истории человечества все искусство было народным. С выделением ремесел и с образованием классов Н. и. распалось на домашнюю художественную работу «для себя» (в основном — крестьянское искусство) и художественные ремесла, которые затем развились в широкие

народно-художественные промыслы. При капитализме на основе прогрессирующего общественного разделения труда образовалось профессиональное (ученое) прикладное искусство, тесно связанное с фабричной промышленностью; одновременно круг деятельности народных промыслов сокращается (по причине конкуренции более дешевых фабричных изделий), качество произведений Н. и. падает. При социализме Н. и. получает полную свободу развития, поднимается культура народных мастеров, постепенно намечается сближение между народным и профессиональным (ученым) искусством внутри отдельных национальных культур. Безгранично расширяется содержание Н. и.; свойственные ему традиционные навыки перерабатываются, оплодотворяясь лучшими достижениями советской и мировой культуры.

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА — отражение в искусстве стремлений, идеалов и запросов трудовых народных масс. На тех исторических этапах, когда господствующий класс играл прогрессивную историческую роль, он выступал от лица всего общества, поэтому в его духовную культуру проникали элементы народности. Основу Н. и. составляет художественное творчество народных масс, формы к-рого всегда чрезвычайно разнообразны.

Передовое реалистическое искусство художников-профессионалов развивается в тесной связи с образами и идеями народного художественного творчества — и

словесного, и изобразительного. На это неоднократно указывал А. М. Горький, говорил о роли народа как творца культуры.

Однако Н. и. классового общества все же являлась противоречивой и неполной, часто приходя в конфликт с классовой природой искусства; господствующим классам стоемилась отстранить трудовые массы от сокровищ духовной культуры. Только при социалистическом строе искусство получает возможность стать подлинно народным, ибо не имеет иных задач и целей, кроме служения народу. Идея Н. социалистического искусства выражена в словах В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувства, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Народность искусства социалистического реализма неразрывна с его коммунистической партийностью (см.).

«НАРОДНЫЕ КАРТИНКИ» — см. *Лубок*.

НАРОДНО - ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ — местные отрасли народного декоративно-прикладного искусства, мастера к-рых объединены в артели, специализирующиеся на тех или иных художественных изделиях. К наиболее прославленным Н.-х. п. Советского Союза относятся: палехские.

мстерские и федоскинские росписи по папье-маше, хохломская роспись по дереву, гжельская керамика, великоустюжский промысел чернения по серебру, холмогорская резьба по кости, богородская резная деревянная игрушка, дымковская игрушка, кубачинские изделия из металла, вологодское плетение кружев, мстерские вышивки, новгородские вышивки, многочисленные ковродельческие промыслы — в Туркмении, Азербайджане, Армении, на Украине и т. д. Все эти промыслы имеют свои богатые художественные традиции, складывавшиеся веками и передававшиеся от поколения к поколению. В XIX и особенно в начале XX в. Н.-х. п. (называвшиеся «кустарными художественными промыслами») переживали глубокий кризис, угасали — это было вызвано и жестокой эксплуатацией кустарей скупщиками и распространением антихудожественного буржуазного стиля *модерн* (см.), определявшего рыночный спрос. При советском строе Н.-х. п. возрождают и укрепляют свои лучшие традиции. Они обогащаются новыми образами, сюжетами, орнаментальными мотивами. Н.-х. п. работают в сотрудничестве с фабричной художественной промышленностью, с художниками-профессионалами, изготавливающими модели для художественной промышленности, что приводит ко взаимному творческому обогащению. Мастера Н.-х. п. широко используют современные технические приспособления: труд художественных артелей рассматривается как большое государственное дело. Си-

стематически устраиваемые выставки народного прикладного искусства привлекают внимание самой широкой общественности к деятельности Н.-х. п. Их изделия прочно входят в быт, содействуя эстетическому воспитанию советских людей.

НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК — высшее почетное звание, которое присваивается деятелям советского изобразительного искусства за выдающуюся творческую деятельность и особые заслуги в развитии живописи, скульптуры, графики, декоративного и прикладного искусства.

Звание Н. х. СССР (учрежденное указом Президиума Верховного Совета СССР от 16 июля 1943 г.) присваивается Президиумом Верховного Совета СССР. Звание Н. х. союзных республик присваивается Президиумом Верховного Совета соответствующей республики.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ, петроглифы — в основном значении: изображения животных, сцен охоты, а также отдельных предметов, выполненные первобытным человеком на скалах и стенах пещер в местах его древних поселений в Европе, Сев. Америке, Сибири и пр. Существуют Н. и., нанесенные краской, выполненные «гравировкой», высеченные рельефом.

НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТ. ВЕННОЕ — произведения искусства прошлых эпох, изучение и критическое освоение которых служит исходным пунктом для дальнейшего творческого развития искусства современности.

Теоретической основой для решения вопроса Н. х. эстетикой социалистического реализма является учение Ленина о пролетарской культуре. «Не выдумки новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мирозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры», — так формулировал Ленин задачи борьбы за пролетарскую культуру («Ленин о литературе и искусстве» М., 1957, стр. 395).

Советские художники рассматривают как свое Н. х. все лучшие достижения в мировой истории искусства и в искусстве народов СССР, выделяя, как наиболее передовое и прогрессивное, наследие русского реалистического искусства XIX в. Это позволяет им изучать и критически осваивать Н. х. глубже, полнее и шире, чем художникам любой предшествующей эпохи. На базе полноценного освоения Н. х. осуществляется связь традиций и новаторства (см.) в искусстве социалистического реализма (см.),

Развитие упадочного буржуазного искусства в странах империалистического лагеря характеризуется или узким и односторонним пониманием Н. х., или же полным его отрицанием.

НАСТИЛКА — см. Павлока.

НАТУРА (лат. natura — природа) — в практике изобразительного искусства: любые явления, существа и предметы, к-рые художник изображает (или может изображать), наблюдая как модель — непосредственно и в ходе

самой работы. Целиком и прямо с Н. исполняются, как правило, лишь этюд, набросок, зарисовка (см.) и некоторые произведения самостоятельного значения (напр., часто портрет или пейзаж). Создание тематической композиции в живописи, графике и скульптуре всегда требует от художника-реалиста многих выполненных с Н. подготовительных этюдов и зарисовок. Тщательное изучение Н. — одно из важнейших условий убедительного, живого воплощения художником любого реалистического замысла.

В широком смысле слова термин Н. охватывает иногда объективную действительность в целом, во всей ее полноте и многообразии. В этом значении он менее употребителен.

НАТУРАЛИЗМ (франц. naturalisme; от лат. natura — природа) — реакционная система эстетических воззрений, сложившаяся (в связи с соответствующей художественной практикой) на почве разложения буржуазной культуры во второй половине XIX в. Его теоретической основой является буржуазная философия позитивизма. Н. отказывается различать случайное от необходимого, внешнее, поверхностное от внутреннего и существенного; общезначимые закономерности он сводит к биологическим. Натуралистическое мировосприятие означает пассивное восприятие действительности как суммы разрозненных явлений, к-рые все в равной мере порождены слепой природной необходимостью и поэтому равнозначны. В искусстве Н. выражается в отказе от широких

обобщений, от идейности, от целеустремленности и приводит к методу бездумного, чисто внешнего копирования всего, что находится в поле зрения художника. На практике такой «метод» имеет своим следствием не просто отсутствие обобщений и идей, а ложные, искажающие обобщения, реакционную проповедь пассивности, отказа от социальной борьбы, уродливую гипертрофию биологического начала в человеке, смакование самых низменных сторон действительности.

В живописи Н. признает за художником лишь право воспроизведения оболочки вещей, не допуская участия логической мысли и идейной тенденции. Н., по существу, смыкается с *формализмом* (см.) — и тот, и другой стремятся затупевать и искажать реальные общественные закономерности, отвлекать от правильного их понимания; в различных «новаторских» течениях современного буржуазного искусства, напр., в *сюрреализме* (см.), или «вещизме». Н. и формализм теснейшим образом переплетаются.

Следует отличать частные элементы натуралистического подхода, к-рые иногда могут быть следствием незрелости и неразвитости художественного сознания, от Н. как «школы», как мировоззрения. Если первые могут иметь место на различных исторических этапах, то второй является характерным порождением идеологии загнивающего капитализма. Неправильно также видеть Н. во внешних приемах изображения, напр., в суховато-

рисуночной, «сглаженной», детализированной технике. Особенности такого рода зависят от индивидуального склада дарования художника, к-рый и в этих формах может создавать большое реалистическое искусство, оставаясь свободным от всякого Н.

В советском искусстве борьба с натуралистическими пережитками и влиянием Н. представляет актуальную и насущную задачу: малейшие отклонения в сторону Н. несовместимы с методом *социалистического реализма* (см.).

В критической литературе XIX в. термин Н. нередко употребляется как синоним *реализма* (см.) (отсюда — «натуральная школа»).

НАТУРЩИК, **н а т у р щ и ц а** (от лат. *natura* — природа) — *модель* (см.), позирующая художнику за вознаграждение. Как правило, позирование является для Н. профессиональным занятием.

НАТЮРМОРТ (франц. *nature morte* — букв. «мертвая натура») — один из жанров изобразительного искусства, посвященный воспроизведению предметов обихода, снеди (овощи, мясо, битая дичь, фрукты), цветов и пр. Отдельное произведение этого жанра также называется Н.

Исторически появление Н. связано с развитием реализма в живописи, с расширением ее технических и познавательных возможностей, с освоением способов воссоздания в картине многообразия конкретной материи; окончательное развитие Н. в самостоятельный жанр относится к XVII в., когда

этот жанр достигает особого расцвета в голландской и испанской живописи. Задача художника в области Н. состоит не только в передаче вещей самих по себе, но и в том, чтобы выразить отношение к ним человека данной эпохи, а через них к окружающему миру вообще. Так, голландский Н. XVII в. явился поэтическим художественным утверждением национального голландского быта. В современном реакционном искусстве Н. стал средством ухода от социальной действительности в бездушное формотворчество, бессмысленной комбинацией абстрактных плоскостей, объемов и цветовых пятен (Н. сезаннистов, кубистов, пуристов и других представителей формалистических течений).

НЕЙТРАЛЬНЫЙ ФОН (от лат. neuter — ни тот ни другой) — см. *Фон*.

НОВАТОРСТВО (от лат. novator — обновитель) — в искусстве: воплощение художником в своих произведениях новых идей и образов (см.), утверждающих новые прогрессивные явления в общественной жизни. Новое содержание обычно влечет за собой и новые средства художественного выражения, вызывает изменения стилей, жанров (см.), приемов мастерства (см.) и пр.

В упадочном, безыдейном буржуазном искусстве, к-рое утратило способность правдиво изображать действительность, Н. вырождается в уродливые поиски «нового» в области отвлеченной формы, приводящие к ярко выраженному *формализму* (см.). Подлинное Н.

вытекающее из органической связи с жизнью, — чрезвычайно типическая черта советского искусства, изображающего жизнь в ее революционном развитии и являющегося мощным идейным оружием советского народа в борьбе за дальнейшие успехи строительства коммунизма в нашей стране и в борьбе за мир против поджигателей войны. Н. советских художников сочетается с критическим использованием ими в своем творчестве лучших достижений мировой художественной культуры, и в особенности русского реалистического искусства. Ср. *Традиции* в искусстве.

НЮАНС (франц. nuance) — см. *Оттенок*.

ОБЛОЖКА — в книжной графике: художественное оформление бумажного покрытия книги, заменяющего твердый переплет. Для композиции О. обязательно ясное выражение заголовочных данных. О. высокого качества, украшая книгу, одновременно придает ей связанную с текстом образную характеристику.

ОБРАЗ (художественный) — специфическая присущая искусству форма отражения действительности, раскрывающая общее через конкретное, индивидуальное и осуществляемая в творческом процессе художника. Художественное осознание действительности в образах, как и научное мышление, направлено на познание существа окружающей человека действительности. Но, в отличие от науки, обобщающей свои наблюдения в виде отвлеченных понятий, искус-

во, обобщая, не отвлекается от конкретно-чувственной индивидуально-неповторимой природы предметов и явлений. В процессе создания художественного О. существенна роль чувства и эмоций. В изобразительном искусстве художественный О. понимается как воспроизведение человеческого характера, события, обладающего индивидуальной определенностью и симптоматичного для более широкого круга социально-обусловленных явлений (см. *Типическое*). Картина природы, пейзаж, в к-ром выразительно передано большое человеческое чувство, настроение, позволяет говорить и об образном осознании природы в искусстве. Создание художественного О. тесно связано с отбором наиболее характерного, с подчеркиванием существенных сторон предмета или события. От художника требуется при этом, помимо глубокого знания действительности, работа творческого воображения. «Воображение заканчивает процесс изучения, отбора материала и окончательно формирует его в живой, положительно или отрицательно значительный социальный тип» (М. Горький).

О. воздействует одновременно и на мысль и на чувство; воспроизводя важные для человека явления жизни, он пробуждает определенное эмоциональное отношение к изображаемому явлению. Воспитательная роль художественного О. чрезвычайно велика. Он формирует сознание воспринимающего, побуждает его как общественного человека к действию, и служит, в ито-

ге, целям преобразования действительности.

Термин О. применим не только к художественному произведению в целом, но и к содержательным, существенным его элементам, напр., О. человека в тематической композиции (см.).

ОБРАТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ — см. *Зеркальное изображение*.

ОБРЕЗНАЯ ГРАВЮРА — см. *Ксилография*.

ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ — см. *ОСТ*.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ИМ. А. И. КУИНДЖИ — объединение художников, возникшее в 1909 г. в Петербурге при участии выдающегося русского пейзажиста А. И. Куинджи (и существовавшее затем на заведанные им средства). Общество продолжало свою деятельность и после Октябрьской революции; на его выставках участвовали многие из видных ленинградских художников-реалистов, в том числе М. И. Авилов, И. И. Бродский, Н. Е. Бубликов, П. Д. Бучкин, И. А. Владимиров, И. Г. Дроздов, А. А. Рылов, В. Е. Савинский, Е. М. Чепцов; скульпторы И. В. Крестовский, В. В. Лишев и др. «Основа нашего искусства—красота и правда; их мы выражаем простым и ясным языком, понятным широким массам»,—так декларировали участники О. х. свои творческие установки. Являясь в целом прогрессивной художественной организацией, О. х. содействовало своей деятельностью сохранению и дальнейшему развитию традиций русского реалисти-

ческого искусства в творчестве ленинградских художников. После Великой Октябрьской социалистической революции три крупных выставки О. х. им. А. И. Куинджи состоялись в 1926, 1927 и 1929 гг.

ОБЪЕДИНЕНИЕ МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ — см. *ОМХ*.

ОБЪЕДИНЕНИЕ РУССКИХ СКУЛЬПТОРОВ — см. *ОРС*.

ОБЪЕДИНЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ ИМ. И. Е. РЕПИНА — московская выставочная организация 1920-х годов, состоявшая преимущественно из бывших учеников Репина по Ленинградской Академии художеств. На выставке О. х. участвовали И. Е. Репин, И. И. Бродский, И. С. Куликов, Г. Н. Горелов, В. Н. Мешков, И. В. Космин, И. Н. Шлеин, М. Г. Соколов и другие художники. Свою главную задачу О. х. видело в том, чтобы «усвоить культурные достижения прошлых эпох и через них проложить дорогу к новой культуре»; особенно важным считалось при этом изучение творчества Репина. Сохраняя традиции реалистического мастерства, художники О. х. им. И. Е. Репина сыграли положительную роль в развитии советского искусства.

О. х. возникло в связи с 80-летием со дня рождения И. Е. Репина. Выставки О. х. состоялись в 1927, 1928 и 1929 гг.

ОБЪЕДИНЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ-РЕАЛИСТОВ, ОХР — московская выставочная организация конца 1920-х годов, состоявшая из бывших участников «Союза русских художников» и «Товари-

щества передвижных художественных выставок» (см.).

В ОХР входили многие из видных художников-реалистов — Н. А. Касаткин, С. В. Малютин, В. А. Симов, А. М. Васнецов, В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, П. И. Петровичев, Л. В. Туржанский и некоторые другие. Своей главной задачей ОХР ставило борьбу за реалистическое искусство на основе продолжения традиций русской школы, за высокое профессиональное мастерство. Деятельность ОХР содействовала повышению культуры работы над тематической картиной.

Возникло ОХР в 1927 г.; его выставки состоялись в 1927, 1928 и 1930 гг.

ОЖИВКИ — см. *Движки*.

ОЗНАМЕНКА — в древнерусской живописи: нанесение линейного композиционного рисунка в начальной стадии работы над иконой, настенной росписью или миниатюрой.

ОКЛАД — в древнерусском искусстве: украшение лицевой поверхности иконы (см.) или переплета евангелия, выполненное, в основном, техникой чеканки и тиснения из листов серебра или золота. В иконописи (см.) О. входит в употребление с XVI в. и широко распространяется в XVII в.; в развитых формах он закрывает живопись иконы почти сплошь, за исключением лиц и рук.

ОКНА САТИРЫ РОСТА (Российского телеграфного агентства) — советские агитационно-политические немноготражные плакаты первых послереволюционных лет,

выпускавшиеся специальными мастерскими и посвященные борьбе с внешней и внутренней контрреволюцией. В широком кругу тем О. с. Р. основными были разоблачение происков международного империализма, положение на фронтах гражданской войны, борьба с засухой, восстановление народного хозяйства, исполнение О. с. Р. было ориентировано на убедительную наглядность сатирического рассказа (выраженного, как правило, последовательным рядом отдельных эпизодов) и плакатную четкость социальных характеристик. В Москве О. с. Р. выходила с октября 1919 г. по март 1922 г. под руководством В. В. Маяковского и М. М. Черемных. Размноженные способом ручного *трафарета* (см.), О. с. Р. рассылались отсюда в несколько десятков других городов, имевших отделения РОСТА. Маяковский был автором почти половины из общего числа 1500—1800 О. с. Р., почти для всех них дал темы и стихотворные подписи. Несколько позднее собственные О. с. Р. появились в Петрограде, Харькове, Саратове, Одессе, Ростове-на-Дону, Баку. Всюду О. с. Р. вывешивались на самых видных местах — в витринах магазинов, на вокзалах, в агитпунктах и т. д.

ОКНА ТАСС (Телеграфного агентства Советского Союза)—советские агитационно-политические плакаты, выпускавшиеся в период Великой Отечественной войны специальными мастерскими и посвященные темам борьбы с фашизмом. Организованные по примеру *Окон*

сатиры РОСТА (см.), О. Т. явились дальнейшим развитием традиций боевой агитационности в советской политической графике. О. Т. мобилизовали тыл и фронт на борьбу с врагом; в форме сатирических иллюстраций к сводкам Совинформбюро зло высмеивались гитлеровцы; широко освещалось героическое прошлое русского народа. Исполнение О. Т. было очень оперативным; оригиналы размножались техникой ручного *трафарета* (см.). О. Т. создавались в Москве (художниками П. П. Соколовым-Скаля, М. М. Черемныхом, Кукрыниксами, Н. Ф. Денисовским и др., в тесном сотрудничестве с поэтами С. Я. Маршакom, С. И. Кирсановым, С. П. Шипачевым и др.), а также в осажденном Ленинграде, в ряде крупных городов РСФСР, в Узбекистане, Армении, Азербайджане и других союзных республиках.

«ОКТЯБРЬ»—московское объединение архитекторов, художников-оформителей, художников, работающих в области фотомонтажа и кино, живописцев и искусствоведов, сложившееся в 1928 г. на основе установок формалистического характера. Организаторы О. отрицали идейно-образное, реалистическое искусство ради «делания вещей» — растворяя искусство в производственной технике, возрождая уже отвергнутые жизнью теории конструктивистов и левовцев; объективно это была установка на ликвидацию искусства. На единственной выставке объединения в 1930 г. станковая живопись почти совершенно отсутствовала: ее за-

менили надуманные попытки «оформления быта». В своих декларациях О. противопоставлял лучшим традициям передовых художников прошлого открытую ориентировку на практику крайних формалистических направлений в капиталистических странах.

Под воздействием борьбы, которую вела советская художественная общественность против вредных установок, воззрений и практики О., это объединение распалось к началу 1932 г. Отдельные участники объединения (А. А. Дейнека, Д. С. Моор, С. Б. Телингатер и некие др.), преодолевая его ошибочные установки, стали видными советскими художниками.

ОЛЕОГРАФИЯ (от лат. oleum—масло и греч. grapho—пишу, рисую) — устаревшее наименование цветной *литографии* (см.), рассчитанной на воспроизведение масляной живописи (см.).

ОМХ, Объединение московских художников — объединение живописцев, включавшее основных участников дореволюционного общества «Бубновский валет» (см.) и их учеников по московскому *Вхутемасу* (см.). Под названием «Московские живописцы» объединение фактически существовало с 1924 г. и было переименовано в ОМХ в 1927 г., когда к нему присоединились многие из участников «Бытия» (см.) вместе с группой художников из ликвидированного «Маковца». Ближайшим поводом для реорганизации послужила кратковременная попытка «Московских живописцев» включиться в работу Ассоциации

художников революционной России (см. *АХРР*), закончившаяся последовавшим всекое коллективным выходом их из Ассоциации (за исключением И. И. Машкова).

По своим творческим установкам художники ОМХ тяготели к *сезаннизму* (см.). Они стремились противопоставить свою «чисто живописную», узкопрофессиональную практику передовым демократическим принципам АХРР. Но многие видные художники ОМХ (П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн, В. В. Рождественский, Г. М. Шегаль и др.), пройдя сложный путь творческой перестройки, внесли ценный вклад в развитие советской живописи.

Объединение просуществовало до 1932 г.; его выставки состоялись в 1928 и 1929 гг.

ОПИСЬ — в древнерусском искусстве см. *Роспись*.

ОРИГИНАЛ (от лат. originalis — первоначальный) — в области изобразительного искусства подлинное художественное произведение в отличие от подделки, копии (см.) или репродукции.

Термин О. служит и как обозначение художественного произведения, служащего образцом для копии. В этом смысле слова О. может быть любое, в том числе и не подлинное произведение.

ОРИГИНАЛЬНАЯ ГРАВЮРА — см. *Гравюра*.

ОРНАМЕНТ (от лат. ornamentum — украшение) — узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов. Исполняемый средствами живопи-

си, рисунка, скульптуры или вышивки, О. служит украшением предметов прикладного и декоративного искусства, широко применяется в архитектуре и книжной графике. Общие стилистические признаки орнаментального искусства определяются особенностями изобразительной культуры данного народа, обладают определенной устойчивостью на протяжении того или иного исторического периода и имеют ярко выраженный национальный характер. В каждом отдельном случае свойства О. зависят также от назначения, формы и материала той вещи, к-рую он украшает. В основе многочисленных видов О. чаще всего лежит изобразительное начало: даже многие геометрические мотивы являются, по своему происхождению, стилизованными изображениями реальных предметов. По закономерностям построения обычно выделяют три широко распространенные разновидности О.: орнаментальные ленты (фризы, окаймления, бордюры), розеты (О., вписанный в круг) и сетчатые О. (заполняющие поверхность предмета сплошным узором); по изобразительному началу — О. растительный, геометрический (см., тератологический (см. *Звериный стиль*). В искусстве народов Средней Азии и стран Ближнего Востока О. нередко включает надписи (эпиграфический О.).

ОРС, Объединение русских скульпторов — творческая организация, существовавшая с 1926 по 1932 г. Объединение включало в свой состав

скульпторов всех направлений. Ведущую роль в ОРС сыграли такие скульпторы, как Н. А. Андреев, В. Н. Домогацкий, И. Д. Шадр, В. И. Мухина и др. Подавляющее большинство членов ОРС состояло из москвичей. За время своего существования объединение организовало четыре выставки — в 1926, 1927, 1929 и 1931 гг.

ОСНОВА, основа н и е, — в технологии живописи: материал, на к-рый наносятся грунт и красочный слой картины. Самая распространенная разновидность О. в современной станковой живописи — холст, дерево (являлось наиболее распространенной О. в античности, в средние века и в значительную часть Возрождения); реже употребляются картон, бумага и в виде исключения — металл, стекло, линолеум и пр. В некоторых видах живописи (напр., фреска, акварель и др.) О. употребляется без специальной подготовки.

ОСТ, Общ е с т в о с т а н к о в и с т о в — московское объединение молодых живописцев, преимущественно воспитанников *Вхутемаса* (см.). Участники О. в своей декларации объявляли себя деятелями «активного революционного искусства», отражающего новые явления жизни советской страны передовыми художественными средствами. На деле работа значительной части остоцев сводилась к поискам «современного стиля» как отвлеченного и чисто формального признака. По существу, ставя себе главной задачей «дальнейшее развитие формальных достижений последних лет», они

ориентировались на буржуазное искусство Европы, вплоть до явно реакционных его направлений (напр., в работах А. Лабаса или Д. Штернберга). Некоторые из этих живописцев, преодолевая формалистические установки О., успешно проявили себя как крупные художники-реалисты в области станковой и монументально-декоративной живописи, в графике, а также как художники театра (А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов, П. В. Вильямс и др.).

Внутри объединения происходила борьба, и к началу 1931 г. часть членов О. вышла из его состава.

Общество существовало с 1925 по 1932 г.; его выставки состоялись в 1925, 1926, 1927 и 1928 гг.

ОТБОРКА — в технике древнерусской живописи: один из приемов *вохрения* (см.), состоящий в послышной оттушевке мелкими мазками в различных направлениях.

ОТВЕС — в практике изобразительного искусства: несложное приспособление в виде нити с небольшим грузом на конце, облегчающее правильную (устойчивую) постановку человеческой фигуры на рисунке или этюде в ходе работы с натуры. В прошлом О. широко применялся в учебном процессе специальных школ и академий (см.).

ОТЛИВКА — в технологии скульптуры: процесс механического воспроизведения скульптурного оригинала или его гипсовой копии посредством заполнения специальных форм, предварительно снятых с этой модели, жидким затвердевающим веществ-

вом (гипс, цемент, расплавленный металл — бронза, чугун, цинк и др.). О. выполняется, обычно, специалистами этого дела, под наблюдением автора скульптурного оригинала. См. *Литье*.

ОТМЕТКИ, отметины — см. *Движки*.

ОТНОШЕНИЯ — термин художественной практики, определяющий точную взаимосвязь каждого свето-цветового тона (см.) с другими (преимущественно—соседними) тонами как важное средство правдивого, выразительного и целостного изображения действительности (см. *Светотень, Цвет*). Диапазон светотени, доступный живописи или графике по физическим свойствам художественных материалов, намного уже природного диапазона, поэтому тоновые переходы природы художник может воспроизводить только методом пропорционального соответствия. Посредством светотеневых и цветowych О. он достигает верной освещенности, правдивой *моделировки* (см.) объемной формы, выражения материальности, пространственной глубины и других качеств и свойств предметного мира. Точность и выразительность пропорциональных тоновых О. требует в свою очередь точности О. контрастных. Ни в натуре, ни в живописи соседствующие тона не остаются безразличными друг другу: они всегда взаимодействуют, придавая друг другу оттенок нового качества. Поэтому на практике каждый отдельный тон правдив и точен не сам по себе, а только в соотношениях с другими тонами,

на основе закономерностей светотеневого и цветового контраста (см.).

Термин **О.** употребителен лишь в применении к тону; но он может иметь и более широкий смысл, поскольку правдивость любой (хотя бы и очень значительной) детали любого художественного произведения зависит, в частности, от ее верного и точного соотношения с другими деталями и с целым. Ср. *Пропорции.*

ОТПЕЧАТОК, оттиск — гравюрный или литографский лист как законченное произведение художественной графики, реже — как след той или иной стадии в процессе самого исполнения. **О.**, выполнение художником до завершения работы над доской или камнем (с целью оцелки сделанных необходимых поправок и дополнений), называются *пробными*: первые **О.** выполняются непосредственно после такого завершения. См. *Состояние.*

В отношении к ручной гравюрной печати термин «отпечаток» более точен, чем «оттиск».

ОТТЕНОК — в области изобразительного искусства: небольшое, часто едва заметное различие в цвете (см.) или светосиле (см.) между двумя родственными тонами (см.).

ОТТИСК — см. *Отпечаток.*

ОФОРМИТЕЛЬ — см. *Оформление.*

ОФОРМЛЕНИЕ — в области изобразительного искусства: разновидность творческой работы, включающая выполнение декоративного задания, рассчитанного на уже существующий материаль-

ный объект (напр., **О.** площади к Октябрьским торжествам); соучастие художника или художников определенной специальности в ансамбле (см.), имеющем характер синтеза искусств (скульптурное **О.** станции московского метрополитена; художественное **О.** театральной постановки и др.); художественное **О.** книги (выполнение обложки, титульного листа, заставок, концовок и т. п.). Термин относится как к процессу работы, так и к ее результатам. Художника, специализировавшегося на **О.** материальных объектов, называют иногда *оформителем.*

ОФОРТ (франц. eau-forte; букв. «крепкая водка») — игловой или штриховой офорт, широко употребительная техническая разновидность углубленной гравюры (см.) на металле. Работа над **О.** ведется процарапыванием гравюрного *грунта* (см.) специальными иглами, обычно в свободной технике штрихового рисунка; неравномерной продолжительности травления деталей изображения кислотами достигаются различия в силе и сочности штриха. Общий эффект усиливают частым и разнообразным применением *затяжки* (см.). Техника **О.** отличается сравнительной простотой и большой гибкостью. Появившись на рубеже XV—XVI в., она была широко распространена уже в XVII в., когда ею интересовались и крупнейшие живописцы (напр., Ван-Дейк, Рембрандт).

Совокупность разновидностей углубленной гравюры на металле,

выполняемых по способу травления (игловой офорт, мягкий лак, акватинта, резерваж, лавис и др.), также называется О.

ОФСЕТ (англ. offset) — см. *Репродукция*

ПАВОЛОКА. ПРИВОЛОКА. НАСТІЛКА — в технологии древнерусской живописи кусок холстины, приклеенный к поверхности доски перед нанесением *леякаса* (см.).

ПАЛАС (персид. палас) — безворсный, двухсторонний ковер.

Узор, украшающий П., состоит из разнообразных яко окрашенных геометрических фигур. Широко распространен в быту народов Средней Азии, Казахстана, на Украине, в Индии, Иране, Турции и т. д.

ПАЛИТРА (от франц. palette, итал. palette) — 1) небольшая и тонкая доска четырехугольной или овальной формы, на которой художник смешивает краски во время работы. Для масляной живописи П. делается обычно из дерева, для других видов техники может быть сделана также из жести или эмалированного металла, из фарфора или фаянса и др.

2) Точный перечень красок, которыми пользуется тот или иной художник в своей творческой работе.

ПАМЯТНИК — произведение монументальной скульптуры (см.), устанавливаемое в честь определенного лица или события. П. — один из наиболее сложных, идейно емких жанров скульптуры. П. бывает однофигурным («А. С. Пушкин» А. М. Опекун

шина в Москве) и многофигурным («Тысячелетие России» — по проекту М. О. Микешина в Новгороде); нередко он выполняется в виде портретного бюста («Доктор Гааз» Н. А. Андреева) или рельефа («Памятник Голлицыной» Ф. Г. Гордеева). Возможны П. непортретного характера — часто встречающиеся в надгробиях. Иногда П. перерастает в *монумент* (см.), произведение более широкого идейно-художественного значения, как правило, связанное с большим скульптурно-архитектурным ансамблем, часто приобретающее характер некоего олицетворения или *символа* (см.), напр., «Памятник бойцам Советской Армии» в Берлине Е. В. Вучетича.

Памятник искусства — художественное произведение, созданное в историческом прошлом и представляющее интерес для истории искусства как науки. Термин широко употребителен в искусствоведческой и музейной практике.

ПАННО (франц. panneau) — 1) живописное произведение декоративного назначения, вделанное в стену архитектурного интерьера. В отличие от монументальной *росписи* (см.), П. почти всегда исполняется вне предназначенного ему места, на холсте и обычной живописной техникой.

2) П. — часть стеной поверхности, выделенная посредством обрамления (изредка — другими средствами) и заполненная живописью или скульптурным рельефом.

ПАНОРАМА (от греч. пан — все, и горизонт — вид, зрелище) — 1) особая [наряду с *диорамой*

(см.)] разновидность изобразительного искусства, в к-рой живопись дополняется другими художественными средствами; в отличие от диорамы. П. имеет вид огромного цилиндра, внутри к-рого устроено место для зрителей. П. рассчитана на изображение крупных событий, развертывающихся в обширном пространстве, и обычно посвящается всенной тематике. Кольцеобразное живописное полотно П. устанавливают в специально приспособленном помещении с расчетом на полную иллюзию действительности. Иллюзии способствует введение макета, бутафории или реальных предметов между зрителем и изображением, а также специальное искусственное освещение (чаще, «Оборона Севастополя» Ф. А. Рубо).

2) П.—пейзажный мотив (см.) с очень широким пространственным охватом, изобразительно много-сложный. Из-за необычно широкого угла зрения такой пейзаж нередко требует обозрения по частям. Термин применим как к натуре, так и к ее изображению.

ПАНТОГРАФ (от греч. пан, pantos — весь, всякий и grapho — пишу, рисую) — несложный прибор для копирования рисунков, основанный на геометрических свойствах подобия. П. обычного типа состоит, в основном, из двух пар тонких параллельных плачков, обычно деревянных, к-рые скрепляются в местах пересечения передвижными шарнирами. Употребляется или для механического копирования кочтурными линиями (преимущественно в измененном мас-

штабе), или для проверки пропорций в копии, выполняемой от руки

ПАРИАН (англ. parian) — см. Бискавит

ПАРСУНА (искаж. «персона») — название произведений портретного жанра в России второй половины XVI—XVII вв. Светские портреты в ту эпоху были еще редки и лишь условно передавали портретное сходство, по стилистическим же особенностям были тесно связаны с иконописью (см.): сохранялась плоскостное письмо и специфическая иконная узорность. Известны П. царя Федора Иоанновича, князя Репнина, князя Скопина-Шуйского и мн. др. Обычно П. выполнялись в технике яичной темперы. Некоторые ранние портреты петровского времени (портрет Якова Тургенева, портрет Нарышкиной с детьми) являются примерами переходного жанра — от П. к портрету.

ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА — связь искусства с классовой борьбой в эпохи высокоразвитых классовых противоположностей.

Искусство в классовом обществе всегда прямо или косвенно участвует в социальной борьбе. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», — указывал В. И. Ленин. Искусство всегда является отражением идейной борьбы определенных классов, социальных групп, носит скрытый или открытый тенденциозный характер. Особенно ярко эти связи искусства с идеями своего времени, с национально-освободитель-

ной и революционной борьбой своего народа проявились в демократическом искусстве XIX в.

В. И. Ленин полностью разоблачил все попытки представить искусство, служащее буржуазии, внеклассовым, внепартийным. Ленин показал полную материальную зависимость искусства, служащего господствующим классам, от его хозяев, его классовую направленность. «Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы, — писал Ленин, — есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания».

Ленинское учение о партийности искусства стало идейным знаменем социалистического искусства, одним из коренных принципов марксистско-ленинской эстетики.

В социалистическом искусстве идейная направленность приобретает новое качество, новый характер — характер коммунистической партийности. Искусство открыто становится частью общенародного дела, оно приобретает исключительно важную общественную функцию — нести в широкие массы идеи коммунизма, утверждать социалистический эстетический идеал.

Новая качественная особенность партийности социалистического искусства состоит в том, что она стала знаменем коммунистической идейности искусства пролетариата, классовые интересы которого, его освободительная борьба выражают одновременно интересы большинства общества, т. к. сов-

падают с объективным процессом развития самого общества, отвечают чаяниям всего трудового народа. Партийность социалистического искусства неразрывно связана с его народностью. «Партийность в художественном творчестве определяется не формальной принадлежностью художника к партии, а его убеждениями, его идейной позицией... Если борьба за идеалы коммунизма, за счастье своего народа является целью жизни художника, если он живет интересами народа, его думами и чаяниями, то какую бы тему он ни брал, какие бы явления жизни ни отражал, его произведения будут отвечать интересам народа, партии и государства» (Н. С. Хрущев).

Руководствуясь ленинским учением о партийности искусства, советские художники борются за высокую идейность и художественность своего творчества, за последовательное проведение в жизнь принципов метода социалистического реализма (см.).

Передовые художники капиталистических стран все чаще и чаще начинают огославлять мнимость творческой свободы искусства, служащего буржуазии, его «надклассовости», «незаинтересованности» в разрывавшейся борьбе сил прогресса и реакции, и все прочнее начинают связывать свои творческие искания с прогрессивной борьбой своих народов за мир во всем мире, за демократию и свободу.

ПАСТЕЛЬ (франц. pastel, итал. pastello; произн. «пасталь») — красочный материал, предназна-

ченный для особой техники живописи (или рисования), также называемой П. Он изготавливается в виде обернутых в бумагу коротких разноцветных палочек (так наз. карандашей) и состоит из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих или разбеливающих веществ. Карандаши П. бывают твердые, средней мягкости и мягкие.

Техника живописи (или рисования) пастельными красками: П. работают по шероховатой поверхности некоторых сортов бумаги, специально приотравленного картона и т. д., начиная жестковатыми карандашами и заканчивая мягкими; красочный порошок растирают при этом пальцем, изредка *растушкой* (см.). Для П. характерны бархатисто-матовая поверхность красочного слоя, звонкий и чистый цвет. Важнейший недостаток этой техники — слабое сцепление поверхностных частиц краски, к-рые легко осыпаются; их *закрепление* (см.) возможно только за счет частичной утраты основных достоинств П.

П. может исполняться кистью — техникой мокрого соуса (см. *Соус*). Этот прием способствует прочности красочного слоя, но употребляется редко, т. к. заметно обедняет возможности пастельной живописи.

ПАСТОЗНОСТЬ (от итал. *pastoso* — тестообразный) — 1) в технике масляной живописи: значительная толщина красочного слоя, использованная как художественное средство. Выступая технической особенностью, П. всегда ос-

тается заметной для глаза и проявляется в известной неравномерности красочного слоя, в «рельефном» мазке и пр. (напр., «Дубы у дороги» Ж. Дюпре в Гос. музее изобразительного искусства им. А. С. Пушкина). В узком, чисто технологическом смысле пастозной называют иногда и толстослойную живопись с ровной поверхностью, при к-рой П. может быть незаметна (см. *Корпусная живопись*).

2) П. — особое свойство пластичности красочного материала, позволяющее неразжиженной масляной краске целиком сохранить ту форму, какую придает ей кисть.

ПАСТОРАЛЬ (франц. *pastorale*, от лат. *pastoralis* — пастушеский) — в истории искусства: жанровая разновидность изобразительного искусства, посвященная пастушеской жизни и связанная с явно идеализирующим, нереалистическим подходом к действительности. Во французском искусстве XVIII в. П. получила особенно значительное развитие.

Термином П. обозначают также отдельное художественное произведение соответствующего жанра.

ПАТИНА (итал. *patina*) — налет окислов различных цветовых оттенков (от зеленого до коричневого) на произведениях скульптуры или декоративно-прикладного искусства, выполненных из бронзы или меди. Термин П. часто применяют и в отношении мрамора.

ПАТИНИРОВКА — искусственное наведение *патины* (см.) (преимущественно на металлических предметах). См. *Тонировка*.

ПЕЙЗАЖ (франц. *paysage*) — в специальном значении жанр изобразительного искусства, посвященный воспроизведению естественной или измененной человеком природы. Отдельное художественное произведение соответствующего жанра также называется П.

В качестве самостоятельной жанровой разновидности П. существует в европейском искусстве с XVII в., получив особенно широкое развитие в голландской живописи этого времени (у Ван-Гоюена, Я. Рейсдала и др.). До XVII в. он обычно служил лишь фоном для тематической картины или портрета. Гораздо раньше возникает самостоятельный П. в китайском искусстве (еще в VII в. в эпоху Тан), где он достигает исключительной одухотворенности и поэтичности. В XIX в. П. становится широко и повсеместно распространенным жанром; подход художника к образу природы делается все более дифференцированным и психологически содержательным; развиваются и крепнут отдельные разновидности пейзажа: парковый, городской, *марина* (см.). Реалистический П. этого времени, правдиво передавая характер местности и выражая вместе с тем эмоциональное отношение человека к природе, становится важным средством воспитания чувства любви к родине и формирования демократических умонстроений [Констебль, Боннингтон, художники барбизонской школы (см. *Барбизонцы*), графики Хокусай, Хиросиге]. Эта роль П. чрезвычайно ясно выступает в искусстве И. Шишкина, А. Куинджи,

А. Саврасова, И. Левитана и других русских пейзажистов круга «передвижников». В живописи французских импрессионистов П. нередко становится предлогом для разработки «чисто живописных» задач и все более утрачивает глубокую образную сущность в последующих откровенно формалистических течениях. Перед советскими пейзажистами стоят задачи большого масштаба: показывая не только «нетронутую природу», но и природу, преобразенную сознательным трудом советских людей, сделать свои произведения средством воспитания советского патриотизма. Развитие П. как особого жанра протекает в советском искусстве в многообразных формах (включая область городского и индустриального П.); одновременно П. вступает в тесное взаимодействие с другими жанрами изобразительного искусства как существенный их элемент. Крупные мастера советского П.: В. Н. Бакшеев, С. В. Герасимов, В. В. Мешков, Г. Г. Нисский, Н. М. Ромдин и др.

Встречающийся в истории искусства термин «исторический пейзаж» относится к живописи *классицизма* (см.) и означает П., связанный с образами античности — «героизированный», четко построенный, включающий, как правило, фигуры или сцены из греко-римской мифологии (таковы, напр., пейзаж Пуссена и Лоррена). Историческим П. в широком смысле слова называют П., воссоздающий вид той или иной страны, местности, города в ту или

иную эпоху (напр., «Старая Москва» А. Васнецова).

ПЕРВЫЕ ОТТИСКИ — см. Отпечаток.

ПЕРЕВОД — в практике изобразительного искусства: механический способ переноса основных контуров изображения с подготовительного рисунка на холст, гравюрную доску, штукатурку и т. д., применяемый в начальном этапе работы над художественным произведением. Обычные способы П. рисунка без измененного масштаба: обводка контуров по оригиналу после специальной закрашки его оборотной стороны, *калькирование, припорох* (см.). В увеличенном масштабе чаще всего перерисовывают на глаз «по сетке», т. е. начертив на оригинале и на поверхности для перевода равное количество горизонталей и вертикалей, образующих равное количество квадратов.

П. — в реставрации живописи перенесение красочного слоя в целом [вместе с *грунтом* (см.) или без него] на новую *основу* (см.) с целью полной замены обветшавшей старой основы.

ПЕРЕГОРОДЧАТАЯ ЭМАЛЬ — см. Эмаль.

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА — 1) выставка, организованная Товариществом передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*).

2) Всякая художественная выставка, перемещаемая из одной местности в другую с целью показа массовому зрителю художественных произведений. П. в широко практикуется в Советском Союзе.

ПЕРЕДВИЖНИКИ — участники «Товарищества передвижных художественных выставок», объединения художников-реалистов демократического направления, сыгравшего в истории русского искусства выдающуюся прогрессивную роль. Товарищество возникло в 1870 г. (см. *Артель художников*). Непосредственной его целью было содействие широкому распространению реалистических произведений, активизация художественной жизни российской провинции. Однако уже с первых шагов объединение приобрело гораздо более широкое значение как организационный и идейный центр реалистических и демократических сил русского изобразительного искусства, как главный оплот борьбы против антиреалистических, реакционных художественных течений, в частности, против отвлеченного, консервативного *академизма* (см.). Искусство П. было острым идейным оружием. Они правдиво, в яркой, выразительной художественной форме изображали все стороны жизни русского общества; П. гневно разоблачали его «верхи» — помещиков и попов, купцов и банкиров. П. показывали тяжелую долю пореформенного крестьянина и рабочего люда, с огромной любовью и уважением относиться к народу. Они верили в могучие силы народа, в ярких образах воспевали его духовное величие и красоту, выражали назревающий в народных массах протест против эксплуататоров. Во всем этом П. опирались на общественно-политические и эстетические взгляды

великих русских революционеров-демократов Белинского, Чернышевского и Добролюбова, борющихся за крестьянскую революцию и учивших видеть в искусстве могучее средство правдивого показа и обличения темных сторон жизни, средство революционирования сознания широких масс народа. Творчество П. вызывало ожесточенные нападки реакционеров, пытавшихся развенчать новаторское искусство П. и с идейной стороны (провозглашая его средоточием «грязи и пошлости быта») и с эстетической (отказывая ему в художественной выразительности, обвиняя в натурализме, серости, прозаичности и т. д.). Делались попытки отделить от П. и противопоставить им таких великих мастеров, как Суриков, Репин и т. д. Но происки реакции оставались безуспешными. С момента возникновения, в продолжение почти тридцати лет, Товарищество П. играло в русском искусстве выдающуюся прогрессивную роль. Оно оказало большое влияние на формирование передового искусства не только отдельных национальных областей России (Украина, Белоруссия, Грузия, Армения), но и ряда зарубежных стран (Польша, Чехословакия и др.).

Первый устав Товарищества подписали: В. Г. Перов, Г. Г. Мясоедов, А. К. Саврасов, И. М. Прянишников, И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, М. К. и М. П. Клодты, И. И. Шибшкин, В. Е. и К. Е. Маковский, В. И. Якоби, А. И. Корзухин, Л. Л. Каменев, К. В. Лемох. Впоследствии П. насчитывали в своих рядах около ста человек, объеди-

няя почти всех наиболее значительных русских художников второй половины XIX в. — в том числе И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, И. И. Левитана. Горячим защитником П. с начала возникновения Товарищества был выдающийся художественный критик В. В. Стасов. Признанным идеологом П. был также И. Н. Крамской. Товарищество просуществовало свыше 50 лет (первая выставка состоялась в 1871 г., последняя — 48-я — в 1923 г.). П. ознакомили своим творчеством огромной важности качественный скачок почти во всех видах и жанрах изобразительного искусства, но особенно существенной была их работа в области *бытового жанра* (см.), насыщенного у них большим социальным, а подчас и революционным содержанием (И. Репин, В. Перов, В. Максимов, К. Савицкий, В. Маковский, Н. Ярошенко, С. Коровин и др.). Совершенно новым словом в развитии *исторического жанра* (см.) были картины П., посвященные историческим деяниям народа, воспевающие величие народа (В. Суриков, В. Васнецов). Глубокой социальностью характеристики русский *портрет* (см.) также обязан П. (В. Перов, И. Крамской, И. Репин). По существу, с П. начинается история русского национального *пейзажа* (см.). М. Клодт, И. Шишкин, А. Куинджи, А. Саврасов, И. Левитан вписали в нее лучшие страницы.

В 1890—1900 гг. П. были первыми русскими художниками, отразившими жизнь, быт и рево-

юционную борьбу рабочего класса (Н. Касаткин, С. Иванов, Л. Повов). Многие из П. донесли свое искусство до Великой Октябрьской социалистической революции, передав наследие великих русских реалистов молодому советскому искусству. Передвижники Н. Касаткин, А. Архипов, В. Поленов стали первыми Народными художниками Советской России. Традиция искусства П. — важнейшая прогрессивная традиция прошлого, еречно воспринимаемая советским искусством и всем прогрессивным искусством нашего времени.

ПЕРО — 1) инструмент для рисования при помощи жидкого красящего вещества (гл. обр., туши), изготовленный из металла, ростника или птичьих перьев. Ростниковое П. известно также под названием калама употребительным у народов Востока). Вплоть до середины XIX в. широко распространенными были у с и н ы е перья.

2) обозначение техники рисунка, выполненного П. Характерной особенностью такого рисунка является штриховая манера исполнения. Металлическое перо (известное с XIX в.) дает наиболее тонкую и ровную линию. Техника ростникового П. отличается более энергичным штрихом, весьма разнообразным по характеру; трудность этой техники заключается в особой чувствительности П., легко изменяющего характер линии. К технике тростникового П. иногда приближается техника гусяного П., но возможности ее более ограничены.

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА — см. *Выставка художественная*.

ПЕРСПЕКТИВА (франц. perspective) — 1) вспомогательная научная дисциплина, изучающая закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным (оптическим) восприятием. Видимые предметные очертания, формы, окраска сильно изменяются в зависимости от расположения предмета в пространстве относительно глаза наблюдающего человека, причем именно через эти изменения воспринимаются устойчивые, действительные свойства самого предмета. Линейная П. дает возможность верно построить кажущиеся очертания предмета при любом из бесчисленных и сколь угодно случайных его положений. Изменения в цвете и в ясности очертаний, преимущественно на значительных расстояниях, исследует в о з д у ш н а я П. (пока еще мало разработанная как наука). Из основных терминов П. особенно важны для художественной практики: *горизонт, точка зрения, центральная точка схода* (см.), *угол зрения*. Основные научные закономерности П. были установлены итальянскими художниками XV в. — П. Учелло, П. делья Франческа и др.

2) П. — единичное конкретное проявление перспективных закономерностей как в самой природе, так и в произведениях искусства. В этом значении термин обычно сопровождают указанием на соответствующий предмет или мотив (напр., П. улицы, П. зрительного

зала). Чисто практический метод передачи перспективного эффекта «на глаз», без коррективов на основе теории, называется наблюдательной П.; к последней относится, в частности, почти вся область воздушной П.

Термин обратная П. имеет отношения к закономерностям подлинной, научной П. и охватывает ранние, условные и несовершенные приемы передачи реального пространства на плоскости. В практике формалистов обратная П. является уже сознательным средством искажения действительности.

ПЕРСПЕКТИВНЫЙ РЕЛЬЕФ — см. Рельеф.

ПЕТРОГЛИФЫ (от греч. petros — камень и gluphō — резьба) — см. *Наскальные изображения*.

ПИГМЕНТ (от лат. pigmentum) — в технологии изобразительного искусства цветной порошок, входящий важнейшей составной частью во все разновидности краски как художественного материала. П. определяют цветовые качества краски; в зависимости от примешанного к П. *связующего вещества* (см.) получают различия в ее технических свойствах, напр., различия между акварелью и пастелью (см.).

ПИНАКОТЕКА (от греч. pinax картина и tēkē — вместилище; произн. «пинакотэка») — наименование некоторых западноевропейских картинных галерей (напр., Мюнхенская П.). Термин происходит от названия античного (афинского) хранилища живописных изображений.

ПЛАВЬ — в древнерусской живописи: один из приемов исполнения лиц (и других открытых частей тела), отличавшийся плавным, постепенным переходом от темных частей к светлым. См. *Вохрение*.

ПЛАКАТ (от лат. placatum — свидетельство) — широко распространенная разновидность художественной графики, одна из самых массовых форм изобразительного искусства; отличительные свойства П. — агитационно-разъяснительные цели и установка на активное и широкое воздействие в общественных местах, на улицах и т. д. Отсюда характерная для П. четкость, лаконизм и формы и содержания, а также относительно большие (для графического произведения) размеры. Важнейшее условие действительности П. — органическое единство текста с изображением.

Задачи советского П. в корне противоположны буржуазному П., поставленному на службу интересам капитала. Советский П., откликающийся на все важнейшие общественные события и задачи текущего момента, вырос в мощное оружие художественной агитации в борьбе за коммунизм. Наиболее значительным видом советского П. является П. политический, распространены также П. культурно-просветительный, инструктивный, кинорекламный и др. Большую роль в развитии советского П. сыграли постановления ЦК ВКП(б) «О плакатной литературе» (от 11.III 1931 г.) и «О недостатках и мерах

улучшения издания политических плакатов» (январь 1948 г.), а также состоявшееся в 1951 г. Всесоюзное совещание по политическому плакату. Широта задач, стоящих перед советским П., породила такие новые разновидности его, как *Окна сатиры РОСТА*, *Окна ТАСС* (см.). Видные мастера советского политического П. — В. Н. Дени, Д. С. Моор, М. М. Черемных, Кукрыникисы, В. С. Иванов, В. Б. Кореецкий, А. А. Кокорекин, Л. Ф. Голованов и др.

П. называется и отдельное произведение соответствующей разновидности графики (как правило, в виде репродукции). Обычно П. печатается техникой офсета или цветной литографии.

ПЛАНЫ (от лат. *planum* — плоскость) — в произведениях изобразительного искусства: 1) пространственные зоны различной удаленности, обычно соответствующие наиболее существенным или заметным частям изображения и имеющие значение основных опорных пунктов при передаче глубины на плоскости (особенно в пейзаже). Различают первый, в то роу и задний или дальний П.; на деле количество П. бывает нередко многочисленней, т. к. целиком зависит от композиционного замысла художника и, в частности (при работе с натуры), от выбора мотива или точки зрения. Расстояние до каждого из основных П. (напр., первого или дальнего) колеблется весьма значительно, в зависимости от характера изображения; границы между ними могут быть очень неопределенными.

2) П. — элементы объемно-пластической моделировки (см.). В этом смысле термин обозначает прежде всего детали («гранн») объемной формы, соотносящиеся друг с другом по величине, очертаниям и положению; тем же термином обозначаются и элементы более мелкой моделировки в пределах каждого из основных планов. В живописи П. передаются в основном верностью их пропорций и перспективных сокращений, а также различиями в градациях светотени и в оттенках цвета.

ПЛАСТИКА (от греч. *plastikē* — ваение) — в изобразительном искусстве: 1) техника (а также совокупность произведений) скульптуры из мягких материалов (см. *Лепка*); в расширенном значении — то же, что *скульптура* (см.).

2) П. — конкретные особенности и достоинства объемной моделировки (см.) в произведениях скульптуры, живописи или графики.

ПЛАСТИЛИН (франц. *plastiline*) — пластическая масса специального состава, употребительный материал для скульптурной лепки (см.). Состоит из очищенного, тщательно размельченного порошка глины с примесью воска и красящих веществ. П. часто применяют в качестве временного, вспомогательного материала (напр., при исполнении эскизов); как основной материал вследствие низкой температуры плавления и мягкости он употребляется редко (и только для мелкой пластики).

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ — см. *Анатомия пластическая*.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА — см. *Пространственные искусства*.

ПЛАФОН (франц. *plafond*) — в специальном значении декоративная живопись крупных размеров на потолке какого-либо помещения. П. может быть выполнен как непосредственно на потолке (см. *Роспись*), так и в виде панно (см.). Для построения плафонных композиций характерна точка зрения снизу, вызывающая сильные и многочисленные перспективные ракурсы (см.).

Декоративная композиция потолка в целом (включая все росписи, лепнину, орнаментуку, архитектурные членения и т. д.) также называется П.

ПЛЕНЕР (франц. *plein air*) — в живописи: правдивое отражение красного богатства природы, проявляющегося в естественных, природных условиях, т. е. под открытым небом, при активной роли света и воздуха; в более узком смысле — живопись на открытом воздухе (вне мастерской), связанная с изучением пленерных эффектов. Термин обычно употребляется по отношению к пейзажу, хотя применим ко всякому изображению на открытом воздухе.

Успехи пленеризма были особенно значительными в живописи XIX в.; ранние и выдающиеся достижения этой поры принадлежат, в частности, русским художникам (Сильвестру Щедрину, Александру Иванову). Подлинному, реалистическому П. во многом противостоят П. импрессионистов, в котором свет и воздух приобретают

для художника самостоятельное значение и «чисто живописный» интерес, материальные же свойства изображаемого оказываются слабо выраженными, искажаются или исчезают.

Термин П. может относиться не только к пленеристической живописи, но и к соответствующим ей природным условиям (т. е. к самой натуре); именно в этом смысле употребляют его, напр., в выражении «живопись в пленере».

ПЛОСКАЯ ПЕЧАТЬ — один из трех основных видов печати в художественной графике и полиграфии, при к-ром печатающие и непечатающие элементы лежат в одной плоскости. См. *Литография*, *Гравюра на камне*.

ПОВТОРЕНИЕ — в изобразительном искусстве: авторская копия художественного произведения в размере оригинала (иногда меньше его). П. может отступать от оригинала во второстепенных деталях. Ср. *Дублет*, *Реплика*, *Вариант*.

ПОДЛИННИК — в изобразительном искусстве оригинальное художественное произведение, в отличие от копии с него, *репродукции* (см.) или подделки.

В практике древнерусской живописи П. — руководство, сборник образцовых рисунков — «прорисей» (так наз. лицевой П.), или подробных, гл. обр. технических наставлений и указаний иконописцу (толковый П.).

Особой полнотой материала отличается Строгановский лицевой П. начала XVII в.

ПОДМАЛЕВОК — подготовительная стадия работы над картиной, выполняемой в технике масляной *многослойной живописи* (см.); термин П. употребителен и в других видах живописной техники, в особенности если работу начинают тончайшим слоем жидкой краски («в протирку»). П. выполняется обычно тонким красочным слоем и может быть однотонным или многоцветным.

ПОДРАМОК, подрамник — деревянный остов в виде рамки (нередко с перекладинами), на к-рый натягивается полотно для живописи. Хороший П. должен иметь в углах раздвижные шипы на клинках для натягивания полотна, а также фаски — скос лицевой поверхности планок в глубину.

ПОЗИРОВАТЬ (от франц. *poser*) — в специальном значении служить художнику моделью, сохраняя указанную им позу.

ПОЛИВА — в технологии художественной керамики (см.) слой *глазури* (см.), полученный посредством поливки керамического изделия жидкой глазурной массой (с последующим обжигом). Термин чаще всего применяется к *изразцам* (см.).

ПОЛИПТИХ (от греч. *polytychos* — многократно сложенный) — в западноевропейском искусстве прошлого *складень* (см.) из пяти и более частей, с рельефными или живописными изображениями. Чаще всего П. встречается в искусстве средневековья. Ср. *Диптих*, *Триптих*.

ПОЛИХРОМИЯ (от греч. *poly* — много, многое, и *chromos* —

цвет) — в скульптуре многоцветная раскраска (или многоцветность материала), использованная как художественное средство. Термин П. употребляется преимущественно в связи с искусством античности и средневековья.

П. называют также многоцветность вообще. В этом смысле термин П. малоупотребителен.

ПОЛОТНО — см. *Холст*.

ПОЛУТЕНЬ — один из основных элементов *светотени* (см.) (как в самой натуре, так и в ее изображении), к-рый охватывает светотеневые градации средней силы, соответствующие переходу от освещенных частей предмета к тенивым. И в деталях изображения и в его ансамбле верность П. зависит от правдивости ее *отношений* (см.) к свету и тени (см.); абсолютная светосила П. может, вообще говоря, колебаться в значительных пределах. Термин обычно связывают с моделировкой объемной формы.

ПОЛУТОН — в области изобразительного искусства светотеневой или цветовой тон (см), имеющий значение промежуточного, переходного в отношении к двум другим, близко расположенным и малоконтрастным тонам. Абсолютная свето- и цветосила такого П. и в натуре и в ее изображении может быть весьма разнообразной.

П. называют также основной цветовой тон предмета, соответствующий переходу от освещенных к тенивым частям объемной формы.

ПОЛУФАЯНС — см. *Фаянс*.

ПОНОВАЛЕНИЯ, записи — музейно-реставрационный термин, обозначающий неавторские прописки, закрывающие подлинную живопись в отдельных местах ее поверхности. Обычно П. бывают следствием неумелого исправления частичных (и нередко незначительных) повреждений красочного слоя или общего потемнения лака и олифы на красочном слое.

ПОРТРЕТ — один из жанров (см.) живописи, скульптуры и графики, посвященный изображению определенного, конкретного человека. П. называют и отдельное художественное произведение, принадлежащее к портретному жанру. Портрет может изображать одновременно несколько людей (парный П.; П. групповой — включающий не менее трех персонажей)

Необходимое требование, предъявляемое ко всякому П., — передача индивидуального сходства. Сходство это не ограничивается лишь внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность его характера посредством вдумчивого психологического анализа изображаемого лица. Наряду с непосредственным индивидуальным своеобразием портретист подчеркивает в своей модели социально-типические черты, воссоздавая через облик отдельного человека обобщающий тип определенной эпохи и социальной среды.

Портретный жанр получил распространение еще в искусстве рабовладельческой формации (Древ-

него Египта, Греции, Рима) и, пережив длительный упадок в средние века, с новой силой развился в эпоху Возрождения (см.) и особенно в XVII в., когда работали величайшие мастера П. — Рембрандт и Веласкес. В XIX в. в искусстве капиталистического Запада началось разложение портретного жанра, к-рое завершилось в упадочных формалистических течениях эпохи империализма. Традиции реалистического П. были продолжены и обогащены в это время русским искусством, повысившим социальную значимость П и давшим таких портретистов мирового значения, как К. П. Брюллов, О. А. Кипренский, В. Г. Перов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. А. Серов.

Продолжая великие традиции русского реалистического искусства XIX в., лучшие советские портретисты: живописцы С. В. Малютин, М. В. Нестеров, И. И. Бродский, А. М. Герасимов, В. П. Ефоров; скульпторы Н. А. Андреев, С. Т. Коненков, В. И. Мухина, Е. В. Вучетич, Н. В. Томский, график Г. С. Верейский и другие — создали немало произведений, занимающих почетное место в истории советского искусства.

ПОСТАМЕНТ (лат. *postamentum*) — в скульптуре: основание подножие значительных размеров на к-ром устанавливается монументальное скульптурное произведение (чапр., памятник); автором такого П. нередко бывает архитектор. Реже П. называют небольшую подставку как неотъемлемую часть станковой скульптуры.

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ (франц. postimpressionnisme; лат. post — за, после) — термин, охватывающий формалистические направления буржуазного искусства, появившиеся вслед за импрессионизмом и существовавшие с конца прошлого столетия до первой мировой войны.

Импрессионизм (см.), подчинявший реальность субъективным впечатлениям человеческого глаза, был первым симптомом разложения современного буржуазного искусства. Начиная с П., художников из группы «Диких», школы кубистов, французская формалистическая живопись переходит к открытой деформации натуры, отрицанию перспективы и анатомии, разложению органических форм на мертвые геометрические элементы, подражанию примитивным и архаическим приемам искусства первобытных племен, средневековья и т. д.

Постимпрессионисты проложили дорогу современному так наз. абстрактному искусству буржуазных стран (см. *Беспредметное искусство*).

ПОЧЕРНЕНИЕ — в технологии живописи: ухудшение цветовых свойств краски [при одновременном ослаблении ее *светосилы* (см.)] под воздействием различных физико-химических изменений в красочном слое П. присуще в основном масляной живописи, а также иконописи; оно сопровождается нередко пожелтением и может зависеть от очень разнообразных причин, важнейшие из которых: **пастозные прописки по не совсем**

просохшему красочному слою; избыток масла в краске; воздействие на некоторые пигменты масла, сернистых и аммиачных газов; наличие в воздухе копоти и пыли; химическое взаимодействие пигментов, действие сырости; недостаток света и пр.

ПРЕРАФАЭЛИТЫ—художники романтически-стилизаторского течения в английской живописи середины XIX в. Возникшее в конце 40-х гг. «Братство прерафаэлитов» (куда входили Даче Габриэль Россетти, Гольман Гент, Джон Миллес и др.) ставило своей целью возрождение принципов дорафаэлевского искусства, т. е. гл. обр. искусства италянского *кватроченто* (см.). Основными его особенностями П. считали искреннюю религиозность и нравственную чистоту. Попытки П. внести эти качества в современную живопись, подражая мастерам XV в., были несостоятельны и обречены на неудачу: произведения П. в основной массе оказывались явно стилизаторскими и манерными в своей нарочитой наивности. В прерафаэлитизме 50—60-х гг. были некоторые плодотворные искания: попытки обочувить художественную промышленность, восстановить в ней народные традиции (Уильям Моррис). В дальнейшем прерафаэлитизм открыто эволюционирует к модернизму и мистике, это особенно сказывается в произведениях Бенн Джонса. С защитой принципов П. в ранний период прерафаэлитизма выступал известный теоретик Дж. Рескин.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО — искусство изготовления бытовых предметов, имеющих утилитарное назначение и вместе с тем отличающихся эстетическими художественными качествами (см. *Декоративно-прикладное искусство*).

ПРИМИТИВИЗМ (от лат. *primitivus* — первобытный, первоначальный) — одно из многочисленных формалистических течений в современном буржуазном искусстве, проявляющееся гл. обр. в скульптуре и живописи. П. характеризуется полным отказом от всех лучших достижений прошлого ради уродливого подражания упрощенным формам искусства так наз. «примитивных» эпох и первобытных племен и народностей.

Гипертрофируя и насильственно перенося в условия современной вырождающейся буржуазной культуры черты первобытного мышления, П. служит откровенно реакционным и формалистическим целям.

ПРИМИТИВЫ — в распространенном специальном значении: условное наименование итальянских художников и художественных произведений *Раннего Возрождения* (см.). Происхождение термина связано с недооценкой этого искусства, которое в прошлом по сравнению с искусством *Высокого Возрождения* (см.) нередко принималось за несовершенную первоначальную стадию развития. На деле художественная культура Италии XV в., непосредственно подготовившая культуру *Высокого Возрождения*, имеет соизмеримую с ней ценность.

В сходном общем значении термин может применяться также и к другим периодам и странам, становясь весьма многообразным и изменчивым по конкретному содержанию.

ПРИПороХ — в практике изобразительного искусства издавна применяемый способ перевода контурных рисунков, при котором оригинал накалывают иглой по контурам и, переводя на поверхность «копии», набивают тампоном с порошкообразной краской. П. широко применялся в древнерусской живописи.

ПРОБЕЛКА — в древнерусской живописи один из основных технических терминов, определяющий процесс исполнения светлых частей изображения в *доличном письме* (см.). При П. какой-либо детали краску наносили в несколько приемов, постепенно увеличивая количество белил и сокращая покрываемую площадь; завершалась П. так наз. «отметкой» (см. *Движки*). В широком значении термин может включать в себя и *вохрение* (см.).

ПРОБНЫЙ ОТТИСК — см. *Отпечаток*.

ПРОДОЛЬНАЯ ГРАВЮРА — см. *Ксилография*.

ПРОМЫВКА — в реставрации живописи: освобождение поверхности художественного произведения от загрязняющих ее наслоений пыли и копоти, — иногда с частичным удалением лакового слоя.

ПРОПИСКИ — в технике масляной живописи основной этап исполнения крупного полотна, ко-

торый следует за подмалевком (см.), предшествуя лессировке (см. *Многослойная живопись*). Количество П. зависит от хода работы художника; каждая из них завершается полным просыханием краски. В широком и неточном смысле слова П. называют иногда и подмалевок, а также любую переработку уже законченного полотна или его детали (включая даже неавторские записи — см. *Поновления*).

ПРОПОРЦИИ (от лат. *proportio* — соразмерность) — термин художественной практики, которым определяется взаимоотношение форм (частей) предмета по их величине, соответствующее определенному облику, характеру целого. Понятие П. применимо как к изображению, так и к самой натуре.

Практическое значение верных П. очень велико, т. к. они составляют основу правдивого и выразительного рисунка. Ср. *Отношения*.

ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫЙ ЦИРКУЛЬ, проекционный циркуль — в скульптуре: инструмент, употребляемый с целью проверки пропорций при повторении скульптурного произведения в увеличенном или уменьшенном масштабе. П. ц. состоит из двух легких деревянных планок с заостренными металлическими концами. крестообразно скрепленных передвижным шарниром.

ПРОРИСЬ, перевод — в практике древнерусской живописи контурный рисунок на бумаге, служивший живописцу образцом или материалом при компоновке иконы,

настенной росписи, миниатюры. П. бывает как рисунком от руки (в том числе вполне самостоятельной композицией), так и механической копией, выполненной по живописному оригиналу или с другой П.

ПРОСВЕЧИВАЮЩАЯ ЭМАЛЬ — см. *Эмаль*.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА — понятие, совпадающее по основному значению с термином «изобразительное искусство», но включающее в себя и архитектуру. Употребление термина П. и основывалось на классификации видов искусства, берущей за основной принцип подразделения передачу предметов в пространстве и противопоставлявшей П. и. временным искусствам (литература, театр, музыка и др.).

Равнозначный по содержанию и характеру термин «пластические искусства» подчеркивает чувственно-наглядный, осязаемый характер соответствующих искусств.

ПРОТОРЕНЕССАНС (греч. *protos* — первоначальный и франц. *Renaissance* — Возрождение) — этап в развитии итальянского искусства и культуры XIII—XIV вв., предшествовавший Ренессансу и во многом подготовивший почву для его искусства (см. *Возрождение*). Намеченное П. развитие было приостановлено к середине XIV века временным усилением противостоящей ему средневековой идеологии. Крупнейшими художниками П. были Николо Пизано (скульптор), Джованни Пизано (скульптор и архитектор) и Джотто (живописец).

ПРОФИЛЬ (франц. profil) — в изображении человека боковое положение головы или фигуры в целом. В узком смысле слова термин П. обозначает внешний контур лица при боковой точке зрения.

ПУНКТИРНАЯ МАНЕРА (от лат. punctum — точка) — техническая разновидность углубленной гравюры (см.) на металле, применявшаяся в основном для репродукции произведений живописи. Гравюру П. м. исполняли преимущественно специальными иглами (см. Пунсон), а иногда и пунктирным колесиком, нанося на поверхность доски мельчайшие точки, степенью густоты (и величиной) к-рых хорошо передаются светотеневые градации.

П. м. была особенно распространена во второй половине XVIII в.; в России выдающимся ее мастером был Г. И. Скородумов. Эта техника использовалась тогда и как вспомогательная — для корректуры карандашной манеры (см.) и других разновидностей углубленной гравюры. В настоящее время П. м. редко употребляется.

ПУНКТИРОВАЛЬНАЯ МАШИНА, п у н к т и р о в а л ь н а я р а м а (от лат. punctum — точка) — в технологии скульптуры: несложный прибор, употребляемый, в основном, для проверки объемов и пропорций при точном повторении скульптурного оригинала. Действие П. м. основывается на стереометрическом принципе определения по трем данным (фиксированным) точкам любой четвертой. Установив этот прибор перед оригиналом,

концом передвижного стержня находят положение любой заданной точки (напр., слезницы глаза); место соответствующей точки на копии определяют, перенеся к ней прибор. П. м. чаще всего используют для воспроизведения гипсового оригинала в камне, а также при исполнении копий (см. Высекание; Мраморщик).

ПУНСОН (франц. poinçon) — стальной инструмент, применяемый в технике углубленной гравюры, чаще всего при работе так наз. пунктирной манерой и карандашной манерой (см.). По форме П. напоминает небольшой гвоздь (с плоской шляпкой или без нее) и употребляется для нанесения на доску точек при помощи молотка.

ПУТТИ (итал. putti — множ. число от putto — амур, ангелок) — в искусстве прошлого: дополняющие основную композицию сюжетно малозначительные изображения амуров, гениев, ангелов и пр. в виде обнаженных детей. Термин часто относится, напр., к искусству итальянского Возрождения (см.).

В декоративном искусстве П. могут быть и основным мотивом композиции.

ПЬЕДЕСТАЛ (франц. piédestal) — в изобразительном искусстве: подножие статуи или скульптурной группы, преимущественно в станковой скульптуре. В отличие от постамента (см.) П. чаще всего означает подставку небольших размеров, выполняемую вместе с самой статуей (или группой), неотъемлемо от нее.

РАЗВОРОТ — в книжной графике две смежные страницы

раскрытой книги, оформленные как единое целое.

РАЗВОРОТНЫЙ ТИТУЛ — см. *Титул*.

РАЗЖИЖИТЕЛИ, растворители — в технике и технологии живописи: жидкие вещества и составы, к-рые художник примешивает к краске в ходе работы, чтобы придать нужные свойства красочному слою. В акварельной живописи для этой цели служит вода, в темперной — разбавленная водой эмульсия, в масляной — масло, лак, скипидар, керосин и др. В зависимости от Р. масляная живопись по нормальному грунту может быть матовой или блестящей, прозрачной или плотной, скоро высыхающей или медленно сохнувшей и т. д.

РАЗМЫВКА ТУШЬЮ, размытая тушь — малоупотребительная разновидность литографской техники, позволяющая воспроизводить рисунок, выполненный на камне (специально литографской тушью) приемами акварельной живописи, т. е. с применением воды и кисти. Первоначальный способ Р. т., появившийся в середине XIX в., носит специальное наименование *литотинто*.

Иногда Р. т. называют и рисование обычной тушью по бумаге акварельной техникой.

РАКУРС (франц. *raccourcir* — укорачивать, сокращать) — перспективное сокращение формы предмета, приводящее к изменению его привычных очертаний. Р. называют обычно резко выраженные сокращения, возникающие при наблюдении предмета сверху или снизу, особенно вблизи.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ — эпоха сложения и развития реалистического искусства *Возрождения* (см.) в Италии XV в. Основным его центром была демократическая республика Флоренция. В период Р. В. нередко включают *проторенессанс* (см.).

РАППОРТ (от франц. *rapport*) — в художественном оформлении тканей основной, исходный элемент орнаментации, многократным повторением к-рого по ширине и длине ткани создается единое декоративное целое. Термин Р. употребляют иногда и в других областях прикладного искусства, применяющих сходный принцип построения орнамента.

РАПХ, Российская Ассоциация пролетарских художников — художественное объединение, возникшее с целью укрепления позиций пролетарских художников и консолидации всех пролетарских сил, действовавших на фронте изобразительных искусств. РАПХ существовала с мая 1931 г. по апрель 1932 г. В корне неправильные методологические установки РАПХ и антипартийная деятельность ее руководителей сыграли вредную роль в развитии советского искусства. Руководство РАПХ встало на путь кружковой замкнутости и отрыва от политических задач современности.

Ассоциация пыталась «руководить» посредством окрика и администрирования, отталкивая от себя основную массу художников, насаждая вредную групповщину. Приемами грубой, «заушательской» критики, исходящей от вульгари-

заторов марксистско-ленинского учения о роли искусства в общественной жизни и направленной в адрес многих художников-реалистов, честно посвятивших свой труд социалистическому строительству, рапховцы серьезно тормозили развитие искусства по пути реализма.

РАПХ была ликвидирована постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

РАСПИСНАЯ ЭМАЛЬ — см. Эмаль.

РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ — в прикладном искусстве: издавна известная и широко распространенная разновидность орнамента, основным материалом которой являются декоративно переработанные цветы, листья и ветки каких-либо растений. Формы Р. о. могут сильно отличаться от природных форм и даже вовсе не совпадать с ними. См. Орнамент.

РАСТУШКА, растушевка — основной инструмент для рисования соусом (см.), применяемый также в технике карандаша, угля, пастели и др. Р. имеет вид короткой палочки с конусообразными концами, готовится из бумаги или замши и служит для растушки в пятно порошкообразного материала или штриха, нанесенного на бумагу, картон, холст.

РАШПИЛЬ (нем. Raspel) — в технологии скульптуры: специальный напильник, употребляемый для окончательной обработки скульптурного произведения, выполненного в твердом материале.

РЕАЛИЗМ (франц. réalisme, от лат. realis — действительный, вещественный) — метод художественного творчества, отвечающий объективно-познавательной природе искусства и его прогрессивной общественной роли; конкретное художественное творчество на основе этого метода.

Р. направляет искусство в сторону правдивого отражения действительности, требует от художника глубокого знания жизни и совершенного мастерства. Р. чуждо мелочно-протокольное, бездумное копирование действительности, означающее всегда скольжение по ее поверхности. Для него характерен сознательный отбор основных, определяющих черт изображаемого, проникновение в его сущность. Р. требует раскрытия типического, закономерного в жизни и в то же время глубокой индивидуализации. Без органического единства обобщения и индивидуализации художественный образ — основная форма, в которой искусство отражает действительность — рискует превратиться в схему, лишиться жизненной убедительности или же стать малозначительным, случайным изображением единичного жизненного факта. Раскрытие художником данного жизненного явления совершается на основе внимательной передачи характерных для этого явления условий существования. «Реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс).

Давая глубокое обобщение

жизненных фактов, реалистическое искусство раскрывает объективные закономерности жизни (см. *Типическое*), активно участвуя тем самым в познавательной деятельности человечества. Р. ведет художника к созданию ярких типических образов, несущих в себе значительные общественные идеи и способных оказывать сильное воздействие на сознание и чувства людей. Он направляет искусство в сторону последовательного служения народу и прогрессивным общественным силам, в связи с чем реалистическое искусство всегда в той или иной мере народно и прогрессивно по своей общественной, политической, моральной тенденции, по своему идейному содержанию. Р. обеспечивает широчайшие возможности для проявления всех положительных индивидуальных особенностей таланта того или иного художника. См. *Критический реализм*, *Социалистический реализм*.

РЕГЕНЕРАЦИЯ (от лат. *regeneratio* — возрождение, возобновление) — реставрационный термин, означающий возобновление потускневшего, потерявшего прозрачность лакового слоя в живописи посредством воздействия на него парами спирта. Р. широко применяется в музейно-реставрационной практике.

РЕЗЕРВАЖ (франц. *réserve*; от лат. *reservare* — сберечь, сохранять) — 1) техническая разновидность *углубленной гравюры* (см.) на металле способом травления. Техники Р. воспроизводят рисунок пером или кистью, нанесенный художником непосредственно на

поверхность металла специальными чернилами. Рисунок покрывают кислотоупорным грунтом и опускают доску (см.) в воду. Разбухая, чернила приподнимают лежащие над ними части грунта, к-рые легко снимаются, обнажая металл. *Травление* (см.) производится обычным способом.

В настоящее время техника Р. в гравировании малоупотребительна.

2) Р.—способ двухцветной окраски керамических изделий с использованием тона самой керамики (части изделия, к-рые не желают окрашивать, покрывают салом или маслом, выгорающими при обжиге).

РЕЗЦОВАЯ ГРАВЮРА или «классическая» — старейшая и труднейшая техническая разновидность *углубленной гравюры* (см.), связанная с работой стальными резами (см. *Штихель*) по металлу — преимущественно меди. Для этой техники характерна строгая ритмичность линий, образующих параллельные ряды или косую сетку; изгибы их точно соответствуют форме, а частота и насыщенность передают светотеневые градации. Лучшие образцы Р. г. обнаруживают большую пластичность изображения, отличаются богатством и гибкостью светотеневых переходов. Но все это достигается ценою очень кропотливой, осторожной и медленной работы, к-рая делает технику Р. г. исключительно трудоемкой.

Появившись в XV в., Р. г. прошла многовековой и сложный путь развития. Большую роль играла она в качестве репродукци-

онной техники в деле популяризации произведений живописи и скульптуры. В настоящее время Р. г. встречается редко.

РЕЗЬБА — способ художественной обработки дерева, кости, камня и других материалов (напр., пластмассы, алебаstra), при котором из куска материала специальным режущим инструментом исполняются скульптурные фигуры или на гладкой поверхности вырезается какое-либо изображение, орнамент и пр. Совокупность художественных произведений, исполненных соответствующей техникой, также называется Р.

Р. имеет широкое применение в *декоративно-прикладном искусстве* (см.), причем издавна особенно распространялась Р. по дереву; в русском народном искусстве она занимает важнейшее место—Р. покрывались оконные наличники, карнизы, мебель, орудия труда и пр.

Различается *плоская Р.*, при к-рой фоном изображения служит поверхность доски, а *журная* (фон выпиливается) и *рельефная* (изображение выступает над плоскостью фона). Славится резьбой деревянная богородская игрушка и изделия Кудринской художественной артели. Р. по кости процветает на севере: на Чукотке, в районе г. Тобольска; в Холмогорах; помимо орнаментальной резьбы, мастера изготавлиют мелкую декоративную скульптуру из мамонтовой, слоновой и моржовой кости. Центры резьбы по камню находятся на Урале, где этому промыслу благоприятствуют

богатые запасы цветного камня — малахита, яшмы, порфира. В Средней Азии для всякого рода декоративно-отделочных работ применяется Р. по ганчу (особому виду алебаstra).

РЕЙСФЕДЕР (нем. Reissfeder — чертежное перо) — в специальном значении: инструмент для рисования в виде тонкой металлической трубки, концы к-рой (разрезанные по оси) снабжены зажимами. В концы Р. вставляется рисовальный материал, преимущественно уголь.

РЕКОНСТРУКЦИЯ — в области скульптуры воссоздание скульптурного произведения, сохранившегося во фрагментарном или видоизмененном состоянии, путем восстановления утраченных частей и удаления привнесенных. Термин относится преимущественно к материалу античных памятников и может означать не только восстановление скульптурными средствами, но и проект такого восстановления (в виде рисунка, чертежей, описаний).

РЕЛЬЕФ (франц. relief) — один из основных видов *скульптуры* (см.), в к-ром все изображение создается объемной формой, частично выступающей над плоскостью. Р. противопоставит *круглой скульптуре* (см.) и временами, со стороны изобразительных средств, приближается к графике и живописи. В частности, ему доступна передача пространства перспективными средствами (обычно через уменьшение величины отдаленных предметов и смягчение их светотени соответствующим снижением

выпуклости); в истории искусства такой Р. называют иногда перспективными.

Главные разновидности Р. — барельеф и горельеф (см.). Существует еще углубленный Р. (см.), редко встречающийся.

В советской скульптуре последних лет появился так наз. многоплановый Р., объединяющий художественные средства горельефа и барельефа (напр., композиция на тему «Знаменосцу мира, советскому народу — слава!», выполненная в 1954 г. группой скульпторов под руководством Е. В. Вучетича).

Отдельное произведение соответствующего вида скульптуры также называется Р. Как правило, Р. исполняется в виде плиты в обычном скульптурном материале обычной техникой (см. *Техника скульптуры*).

РЕМАРКИ (от франц. remarque — заметка) — в гравюре на металле: случайные изображения на полях отпечатка «до подписи» (см. *Отпечаток, Состояние*), часто вовсе не связанные с сюжетом самой гравюры. Появившись в результате испытания инструментов при работе над гравюрной доской, Р. приобретали иногда впоследствии и самостоятельное художественное значение. В настоящее время Р. почти не встречаются.

РЕНЕССАНС (франц. Renaissance) — см. *Возрождение*.

РЕПЛИКА (франц. réplique) — в области изобразительного искусства: авторская копия художественного произведения, отличающаяся от оригинала размерами. Как и повторение, Р. может видоизменять

второстепенные детали оригинала. Ср. *Дублет, Повторение, Вариант*. **РЕПРОДУКЦИОННАЯ ГРАВЮРА** — см. *Гравюра*.

РЕПРОДУКЦИЯ (франц. reproduction — воспроизведение) — в применении к изобразительному искусству массовое воспроизведение художественного оригинала полиграфическими средствами, преимущественно в уменьшенном масштабе. Важнейшие разновидности промышленной Р., которая выполняется без участия автора оригинала в технологическом процессе: цинкография, офсет, глубокая ракульная печать, гелиография, фототипия. Двум последним, самым совершенным способам Р., доступна исключительная тонкость и точность воспроизведения тонового оригинала, но они менее употребительны, т. к. гелиография печатается медленно и только на ручном станке, а фототипия дает лишь небольшой тираж и требовательна к производственным условиям. Наиболее распространенной остается пока цинкография тоновая (автотипия) и штриховая. Более совершенна недавно появившаяся глубокая ракульная печать (применяемая, напр. в журнале «Советский Союз»). Будущее в области Р. принадлежит, вероятно, фотолитографии и офсетной печати.

Единичный оттиск, воспроизводящий художественный оригинал и выполненный полиграфическими средствами, также называется Р. Такие оттиски могут быть как самостоятельным изданием, так и частью какой-либо книги, альбома и пр.

РЕСТАВРАЦИЯ (лат. *restauratio* — восстановление) — в области изобразительного искусства восстановление поврежденных или ветшающих художественных произведений научным методом, с целью возобновить их с максимальной точностью и сделать более долговечными. Р. живописи, напр., включает в себя смену лакового слоя, расчистку от неавторских записей, закрепление красочного слоя (см.), заделку прорывов, дублирование, перевод (см) на новую основу (см.) и пр. Незначительные утраты красочного слоя принято возобновлять пропиской в границах утраты (в масляной живописи — инородным красочным материалом с последующей лакировкой).

Передовые советские реставраторы с успехом применяют рентгенографию, люминесцентный метод, спектрофотометрию, макро- и микрофотографию и пр.; их замечательными достижениями возвращены к жизни или сохранены от гибели многие первоклассные произведения русского искусства (напр., картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», потребовавшая свыше девяносто мелких закреплений красочного слоя).

Иногда Р. называют также и **реконструкцию** (см.) частично сохранившихся художественных произведений.

РЕТРУССАЖ — см. *Затяжка*.

РЕТУШЬ (франц. *retouche* — подправка) — 1) в монументальной живописи (см.): частичные исправления темперой, к-рые вносятся в роспись *a fresco* (см.) после высыхания штукатурки.

2) В гравюре: частичные исправления гравировальной доски (см.) после выяснения, по пробному оттиску, неудачных мест или мелких недоработок. Ср. *Отпечаток*.

3) В живописи масляными красками Р. называли также протирку жухлых частей красочного слоя (см. *Жухлость*) специальным лаком или маслом. Это значение термина сохраняется теперь в наименовании «лака для Р.».

РЕФЛЕКС (от лат. *reflexus* — отражение) — в изобразительном искусстве один из основных элементов *светописи* (см.), связанный с эффектом освещения отраженным светом.

Единичный эффект отраженного света, падающего на предмет или какую-либо его часть (преимущественно затененную) от соседних с ним освещенных предметов, от неба и пр., также называется Р. Термин применим как к самой натуре, так и к ее изображению. В живописи он охватывает также и тесно связанные со светотенью цветовые особенности (см. *Тон*); при необходимости подчеркнуть одну из сторон явления обычно говорят о *цветовом Р.* В практике словоупотребления Р. почти всегда связывают с теньевыми частями изображения или предмета, хотя на деле этот термин относится и к освещенным.

РИСУНОК — 1) художественное средство основного значения. В этом широком смысле слова понятие Р. объединяет почти все специальные стороны полноценного воспроизведения предметного ми-

ра: объемную и пространственную *моделировку* (см.), верные *пропорции* (см.), правдивую экспрессию, ясно выраженный характер и пр. Это основа для реалистического изображения действительности вообще—любыми техническими средствами и приемами. Обучение Р. составляет важнейшую часть профессионального образования живописца, графика или скульптора.

2) Р. — разновидность художественной *графики* (см.), основанная на технических средствах и возможностях рисования. В отличие от живописи, Р. исполняется преимущественно твердым красящим веществом (см. *Карандаш, Уголь, Сангина* и пр.), как правило, посредством штриха и линии, при вспомогательной роли цвета. Такой Р. может быть как беглой зарисовкой с натуры, так и завершённой графической композицией, включая в оригинале *иллюстрацию, карикатуру, плакат* (см.). В отдельных случаях, напр. в технике акварели и пастели, Р. близко соприкасается с живописью и может отличаться от нее лишь общим характером исполнения.

3) отдельное произведение соответствующей разновидности графики. В этом значении термин Р. чаще всего применяется к *зарисовке* (см.) с натуры, т. к. в остальных случаях более употребительна другая, уточняющая терминология.

РИТМ, ритмичность (греч. *rhythmos*)—в области изобразительного искусства: термин, определяющий нек-рые структурные особенности художественного произведения по общей и прибли-

зительной аналогии с музыкальным ритмом. Понятию Р. соответствует, прежде всего, повторяемость, чередование тех или иных композиционных элементов произведения (при строгой их соподчиненности); в более широком значении оно указывает на особую соразмерность частей, ведущую к стройной, закономерной слаженности целого. Р. может проявляться в чередовании или сопоставлении любых элементов композиционного характера—через контрасты и соответствия группировок, фигур, предметов, линий, движений, светотеневых и цветовых пятен, пространственных членений и пр.

С наибольшей четкостью Р. заявляет о себе в области *монументального и декоративно-прикладного искусства* (см.); в орнаментации он выражен через предельно ясные и четко соподчиненные акценты и повторения. *Станковое искусство* (см.) применяет Р. гораздо сдержанней и гибче, но его значение и здесь оказывается немаловажным: ритмический строй формы содействует предметно-изобразительным основам композиции, ясности и доходчивости сюжетного действия. В произведениях реалистического искусства Р. никогда не бывает навязчивым или самоцельным—он используется как вспомогательное художественное средство, выражающее идейно-образное содержание. Формалистическая трактовка Р. неизбежно превращает его в отвлеченное и самодовлеющее профессиональное «качество», полностью оторванное от жизни.

Примеры использования Р. в

реалистической живописи: в «Боярыне Морозовой» В. И. Сурикова чередование сидящей, коленопреклоненной, стоящей и идущей фигур живо характеризует движение саней и всей группы сочувствующих зрителей; в «Петре I» В. А. Серова красноречиво сопоставляется ясность очертаний и тяжелая поступь Петра с дробными силуэтами и мелким шагом спешащих за ним приближенных.

РОКОКО (франц. rococo) — стилистическое направление, развивавшееся в XVIII в., гл. обр. во Франции в период регенства и правления Людовика XV.

Р. возникло как стиль по преимуществу декоративный, связанный с придворными празднествами и развлечениями аристократии; сфера влияния Р. была узкой, оно не имело народных корней и не могло стать подлинно национальным стилем. Игривость, легкая развлекательность, прихотливое изящество — черты, свойственные Р., особенно сказавшиеся в орнаментально-декоративной трактовке архитектуры и прикладных искусств. Орнаментика из причудливо переплетающихся гирлянд, раковин, цветов, завитков, манерно изогнутые линии маскируют конструкцию зданий, сообщают мебели и утвари изысканно-хрупкие формы, не вяжущиеся с их прямым назначением. В живописи Р. культивируются фривольно трактованные мифологические мотивы, преобладает тематика «галантных сцен» и пасторалей: типичны произведения Ф. Буше, Н. Ланкре. Крупным и глубоким художником, лишь внешне сходным

с характерными представителями Р., был А. Ватто, в творчестве к-рого звучат ноты иронии, тонкой насмешливости и вместе с тем подлинной человечности. Выдающимся мастером, связанным с направлением Р., был также О. Фрагонар, внесший в тематику Р. элементы реалистического бытового жанра. Поздней разновидностью стиля Р. является рокайл (от франц. rocaille — украшение из раковин).

РОМАНТИЗМ (франц. romantisme) — направление в европейском искусстве 20 — 30-х гг. XIX в., пришедшее на смену классицизму (см.). Р. следует отличать от романтики (см.). В эстетических воззрениях Р. и в его искусстве большое место отводилось выражению субъективной мечты художника, противопоставленной «несовершенной» действительности. Художник-романтик часто бывает неточным и даже произвольным в изображении событий и явлений жизни; его привлекают не столько типические, закономерные явления, сколько внешне яркое, редкое, необычайное. В искусстве Р. большую роль играет острое индивидуальное восприятие и переживание, а также образы фантастического характера. Несмотря на приверженность субъективизму и другие исторически ограниченные стороны, деятельность части романтиков была прогрессивной и знаменовала дальнейший шаг вперед в развитии искусства. Наряду с реакционным Р. (характерным, напр., для Германии — Новалис, Каульбах), существовал Р. бунтарский, устремленный в будущее, в к-ром

эстетически утверждали себя прогрессивные классы общества: во Франции (где позиции прогрессивного Р. оказались особенно сильными) это была революционная мелкая буржуазия, в России — революционные круги дворянства и пр. Прогрессивный Р. ярко выражал реалистические тенденции эпохи, он был, в сущности, своеобразной, исторически обусловленной формой реализма. Жерико, Делакруа, Рюд и другие прогрессивные романтики восставали против уродств капиталистической действительности, настойчиво боролись за идеал человека-героя, свободолюбивого и гордого. Однако они не видели еще путей к реализации этого идеала. Отсюда — двойственность многих образов Р., трагичность облика большинства героев романтических произведений. Достижения прогрессивного Р. очень значительны. Он освободил искусство от отвлеченных классицистических догм, от засилия античных тем, сюжетов и образов. Романтики открыто повернулись и к живой современности, и к родному национальному прошлому. Важной положительной стороной Р. было также обращение к образам фольклора. Романтики расширили познавательные и воспитательные возможности искусства, развили его художественные и технические средства. Они внесли в живописный и скульптурный образ захватывающее, живое, страстное чувство, бурную динамику. Они развили многие жанры, создали и некоторые новые жанровые разновидности изобразительного искусства

(портрет-шарж, сатирический гротеск, «ориенталь», т. е. жанр, изображающий жизнь экзотических стран Востока, и др.). Уделяя много внимания эмоциональной выразительности искусства, романтики внесли много нового в область композиции, в трактовку освещения и колорита. Романтики вновь выдвинули цвет в первый ряд художественных средств живописи, высоко подняли традиции великих колористов прошлого — особенно Рубенса и Веласкеса.

В русском искусстве, где потребности национального исторического процесса рано подготовили почву для формирования *критического реализма* (см.), Р. не оформился в крупное самостоятельное направление, хотя и сыграл известную роль в творчестве таких, напр., художников, как А. Орловский, О. Кипренский, И. Айвазовский. Социалистический реализм наследовал отдельные положительные черты и стороны Р., но в целом означает решительный разрыв с Р. старого типа, как методом искусства, тесно связанным с субъективизмом, с превратным и одно сторонним подходом художника к действительности.

РОМАНТИКА (от франц. *romantique* — романтический) — литературно-художественное понятие, обозначающее отражение в человеческом сознании (а также — в искусстве) тех сторон и явлений действительности, в к-рых особенно ярко раскрывается борьба людей со стихийными силами природы и общественные столкновения во имя торжества передовых общественных

идеалов. Р. неотделима от пафоса борьбы, от стремления к преобразованию существующего, от настроения горячего воодушевления и подъема; романтическое восприятие действительности всегда сопровождается яркой эмоцией и сильным переживанием. Все это живо проявляется и в искусстве: в образе начинают звучать ноты приподнятости, торжественности, поэтической взволнованности, он приобретает яркую лирическую окраску и т. д. Р. следует отличать от романтизма (см.).

Р.—чрезвычайно существенный и важный элемент реалистического искусства, присущий ему уже в глубокой древности. Р. в высокой мере свойственна народному поэтическому творчеству (напр., романтизированные образы русских былинных богатырей). Она часто выступает здесь в тесной связи с яркой реалистической фантастикой. Некоторые поэты и художники обнаруживают в своем творчестве особое пристрастие к Р., любят изображать ярких героев, показывать исключительные жизненные положения, широко пользуются сюжетами из жизни путешественников, моряков, охотников и людей других «романтических» профессий. Таковы в особенности художники, принадлежавшие к направлению романтизма. При этом в прошлые эпохи Р. в основе своей имела очень много стихийного, неосознанного, часто вела художника в сторону от объективной картины жизни. Отмеченные черты искусства художников романтического склада в

се не означают, однако, неизбежного и обязательного отступления от реализма, как не означают они и того, что внимательный и чуткий художник не может создать произведение, полное поэзии и Р. на материале жизни самых обычных, простых людей, рядовых тружеников города и деревни. Творчество великих реалистов показывает, что подлинное искусство, каким бы суровым и беспощадно правдивым изобразителем жизни оно ни было, может нести в себе Р.; при этом оно особенно способно вызывать благородные мечты, укреплять любовь к прекрасному, вдохновлять на подвиги. Однако Р.—не обязательный компонент реалистического искусства. История искусства знает немало ярких и значительных произведений, где Р. не является сколько-нибудь существенным моментом образа («Похороны в Орнана» Г. Курбе и т. д.). Произведения социалистического реализма (см.) несут в себе Р. жизни народа и борьбы его за социализм и коммунизм, Р. величественных коммунистических идеалов. Революционная Р. при этом полностью соответствует объективному содержанию жизни, перспективам объективного процесса развития общества. Революционная Р. неотделима от коммунистической партийности искусства социалистического реализма, от сознательной идейной позиции художника — борца за коммунизм. Признание за революционной Р. характера органической составной части социалистического реализма не исключает правомерности существования на основе это-

го метода и особого стилистического течения, где бы революционная Р. являлась предметом специального интереса художника и где бы разрабатывались специфические стилистические приемы и средства наиболее полного и яркого ее выражения.

РОСПИСЬ — в области монументально-декоративной живописи термин, охватывающий все связанные с архитектурой произведения живописи, за исключением мозаик и панно (см.). Росписью называют и сюжетно-тематические и чисто декоративные, орнаментальные композиции, выполненные красками непосредственно на поверхности стены, потолка, свода, столба и пр. по штукатурке или наклеенному на нее холсту; *фреска* (см.) включается сюда наряду с масляной живописью. Живописная техника в собственном смысле слова употребляется равно с техникой трафарета и пр. Иногда в неточном значении термин Р. охватывает любые произведения монументальной живописи, включая панно и мозаику.

Р. — в прикладном искусстве сюжетные и орнаментальные изображения, наносимые на предметы кистью или заменяющим ее инструментом (напр., аэрографом). Обычно процесс Р. бывает тесно связан с самим производством расписываемых предметов, но в отдельных случаях он может выделяться в самостоятельную художественную отрасль. Таково, напр., широко распространенное в СССР искусство Р. тканей. По составу красок, по способам их закрепле-

ния техника Р. очень различна в разных отраслях промышленности.

Термин Р. может иногда обозначать, наряду с изобразительной или орнаментальной декорировкой, и раскраску изделия (как, напр., он употребляется в связи с расписной народной игрушкой).

Р. — в древнерусском искусстве выполнение живописцем при начальной стадии работы над иконой или фреской всех линейных очертаний изображения в пределах «описи» (т. е. внешних контуров), а также и самые очертания такого рода.

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ — см. *РАПХ*.

РУЛЕТКА (франц. roulette) — инструмент, применяемый в технике углубленной гравюры по металлу, чаще всего в так наз. *карандашной манере* (см.). Р. представляет собой стальное колесико, имеющее острые насечки по окружности и укрепленное на металлическом штифте с деревянной ручкой.

САЛОН (франц. salon — гостиная) — в специальном значении: наименование выставки французской Академии в XVII—XIX вв. Салоны устраивались в Париже, начиная с последней трети XVII в.; к концу XIX в., когда они перестали быть государственным мероприятием, С. стали называться и другие крупные периодические выставки во Франции.

В практике советской художественной жизни С. называют иногда принадлежащую специальной организации (напр., Живописно-производственному комбина-

ту московского отделения Художественного фонда СССР) постоянную выставку художественных произведений, предназначенных для продажи.

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО (изобразительное) — художественное творчество людей, не являющихся художниками-профессионалами и занимающихся искусством в дополнение к своей основной профессии. Термин С. и., возникший после Великой Октябрьской социалистической революции, порожден явлениями советской действительности и отражает рост культуры и широту эстетических запросов трудящихся масс в стране социализма. С первого же лет Советской власти при заводах, рабочих клубах, учреждениях, в частях Красной Армии стали организовываться художественные студии и изокружки, где тысячи трудящихся занимались живописью, скульптурой, графикой, декоративно-прикладным искусством под руководством опытных художников. Многие из участников самодеятельных студий выросли впоследствии в профессиональных художников. Расцвет С. и. в частях нашей армии привел к образованию Студии военных художников им. М. Б. Грекова, воспитавшей целый ряд художников-баталистов. На материале С. и. устраиваются крупные ежегодные выставки — нередко всесоюзного значения. Повсеместный массовый подъем С. и. — яркий показатель народного характера искусства в стране социализма.

САМОЦВЕТЫ — в монументально-декоративном и в прикладном искусстве: цветные камни, полудрагоценные и драгоценные, применяемые для украшения зданий и для производства декоративных и ювелирных предметов.

В России первой половины XIX в. искусство создавать из С. художественные облицовки, колоссальные вазы и пр. достигло очень высокого развития.

САНГИНА, с а н г и н (франц. sanguine; от лат. sanguis — кровь) — материал для рисования, изготовляемый, преимущественно, в виде палочек (так наз. карандашей) красновато-коричневого цвета. Начиная с *Возрождения* (см.), в Европе употреблялась натуральная С. минерального происхождения («красный мел»); современная С.—искусственная. Цветовой оттенок С. колеблется от коричневатого до близкого к красному.

Термином С. обозначают также технику рисунка, выполненного соответствующим материалом. В основном С. употребляют подобно итальянскому карандашу (см.) или прессованному углю (см.); нередко ею пользуются в сочетании с этими материалами. Рисунки С. обычно не подвергаются последующему закреплению (см.).

САНКИР, с а н к и р ь (муж. рода) — в древнерусской живописи более или менее темный основной тон, с которого начиналось исполнение лиц и других открытых частей тела. Ср. *Пробелка*; *Личное письмо*.

САТИРА (от лат. satira) — одна из форм комического (см.), в которой отрицательные черты предметов и явлений подвергаются

особо гневному осмеянию. С. обладает огромной обличающей силой. Наибольшее распространение сатирические изображения получают в художественной графике (см. *Карикатура*); в живописи и скульптуре они редки и встречаются лишь в виде исключения.

В руках передовой части художников прошлого С. всегда была острым орудием борьбы против несправедливости и типических пороков эксплуататорского строя, общества, класса (напр., у О. Домье во Франции XIX в.). В советском искусстве острое С. направляется как на борьбу с внешними врагами социалистического общества, так и на искоренение пережитков капитализма в сознании людей. Общественное звучание С. особенно велико в советской политической карикатуре и политическом плакате (работы Кукрыников, Б. Ефимова и др. графиков).

САТИРИЧЕСКИЕ КАРТИНКИ — см. *Лубок*.

СВЕТ — в специальном значении один из основных элементов *светотени* (см.) в художественном произведении или в самой натуре. Термин часто употребляется во множественном числе и означает, в основном, светотеневые особенности наиболее освещенных частей (каждой порознь и всех вместе) по их отношению к *тени* (см.) и *полутени* (см.); он может и не совпадать с понятием светлого вообще, поскольку предметы очень темной окраски при любом освещении остаются глубокими по тону. Употребительное в живописи

содержание термина охватывает и тесно связанные со светотенью цветовые особенности (см. *Тон*).

В широком значении термин С. указывает обычно на характер освещенности как на исключительно мощное, многосложное средство художественного изображения и выражения.

СВЕТОСИЛА — в специальном значении: степень относительной светлоты единичного тона (см.), соответствующего какой-либо детали художественного произведения или мотива (см.). С. тона воспринимается через соотношение с другими (преимущественно соседними) тонами как элемент *светотени* (см.).

СВЕТОТЕНЬ — строго закономерные градации светлого и темного, благодаря к-рым, по преимуществу, воспринимаются глазом и воплощаются в художественном произведении предметные свойства и явления действительности. С. — одно из основных средств образительного искусства. Неисчислимы оттенки С. существуют вокруг художника не хаотически, не «самопроизвольно» — их бесчисленные изменения точно соответствуют характеру освещенности, объемной форме предметов, стоянию атмосферы; они зависят также от физической структуры предмета (частично поглощающего свет). Поэтому образительное значение С. в искусстве огромно. И в натуре и в живописи светотеневой строй целого зависит от взаимосвязи *света, тени, полутени, рефлекса* (см.) на основе **тоновых отношений**,

Так как С. (при содействии цвета и линии) выражаются свойства материального мира, художник не копирует видимые тоновые оттенки, а воспроизводит их на основе оценки и обобщения, отстраняя несущественное. Роль С. в искусстве вовсе не ограничивается изобразительностью в узком смысле слова; через эффекты светотензвого контраста, свойствами общей трактовки С. художник нередко содействует слаженности композиционного строя или эмоциональной выразительности произведения (яркий пример — живопись Рембрандта). Однако, в конечном счете, и «специальные» стороны С. происходят из наблюдения самой действительности и рассчитаны на ее воспроизведение.

Сравнительно с цветовыми средствами, С. обладает гораздо более широким значением: графика и скульптура могут легко обходиться без цвета и почти не существуют без С. В самой живописи за С. остается выдающаяся роль, ибо цветовой тон, не заключающий в себе верного светотеневого тона, неизбежно выглядит здесь приблизительным, условным или фальшивым. Основопологающее значение С. несколько не умаляет цветовых средств реалистического искусства; оно указывает лишь на несостоятельность произвольной и самоцельной трактовки цвета *Ср. Тон; Валер.*

СВЯЗУЮЩЕЕ ВЕЩЕСТВО—в технологии изобразительного искусства вещество, входящее в состав краски и определяющее все ее специальные свойства, за исклю-

чением обусловленных пигментом (см.). Главное назначение С. в.—скрепляя по высыхании частицы пигмента между собою и с грунтом, создавать связный и устойчивый красочный слой. От особенностей С. в целом зависят технически важные различия в красочном материале, напр., различия между масляной краской и акварелью.

Основных С. в немного—растительное масло, растительный и животный клей, яйцо, воск; в *монументальной живописи* (см.)—известь; но их разновидности, смеси, а также комбинации с дополнительными веществами довольно многочисленны.

СГРАФФИТО, иногда *граффито* (итал. sgraffito) — особая техническая разновидность настенного декоративного изображения, выполняемого в два-три цвета металлическими инструментами. Техника С. состоит в процарапывании хорошо высохшей светлой краски, покрывающей темный штукатурный слой, или же в соскабливании нанесенных друг на друга тонких разноцветных слоев штукатурки. Отличаясь четкой графичностью исполнения, С. применяется, как правило, для орнаментальных мотивов.

В керамике техникой С. называется соскабливание залицовочного глиняного слоя (см. *Анзоб*).

СЕАНС (франц. séance — время, проводимое за каким-либо занятием) — период работы художника в пределах одного дня, без длительного перерыва и без перемены модели и задания.

СЕЗАННИЗМ — ложная художественная «концепция» французского живописца П. Сезанна (ум. в 1906 г.), подхваченная и развитая после его смерти участниками крайних формалистических направлений. Сводя все богатство форм реальной действительности к геометрическим формам (кубу, шару, пирамиде и т. п.), а все задачи колорита — к приемам передачи отвлеченных форм с помощью чисто условных контрастов теплых и холодных тонов, сезаннисты давали схематическое, грубо упрощенное, мертвое и бездушное изображение природы и людей. И не случайно, что их основным жанром стал *натюрморт* (см.).

Изгнавший из живописи социальное и психологическое содержание, свет и воздух, С. послужил отправной позицией для последующих ликвидаторских реакционных течений, вроде *кубизма* (см.) и *вещизма*, уже окончательно покончивших с живописью как изображением реального окружающего мира.

Вредное воздействие С. проявлялось и в советской живописи первых лет ее существования — особенно в работах бывших участников объединения «*Бубновский валет*» (см.) и их учеников по московскому *Вхутемасу* (см.). В ходе борьбы передового реалистического искусства с формализмом эти влияния были в советском искусстве изжиты.

СЕПИЯ (греч. *sepia*; произносится «сэпия») — в технологии рисунка рисовальный материал в виде прозрачной коричневой

краски, позднее — краски акварельного типа. *Натуральная С.*, употреблявшаяся в Европе с середины XVIII в., была жидкой и готовилась из чернильного мешка морского моллюска; в настоящее время С. готовится искусственным способом. Термином С. обозначается и техника рисунка, выполненного соответствующим материалом. Рисунок С. исполняют аналогично акварели — мягкой кистью с применением воды. *Натуральная С.* отличается серовато-коричневым тоном неполной насыщенности; искусственная бывает многообразной по цветовым оттенкам.

СЕРЕБРЯНЫЙ КАРАНДАШ — см. *Карандаш*.

СЕРНЫЙ ЦВЕТ, серное молоко — редкая технологическая разновидность *углубленной гравюры* (см.), исполняемой *травлением* (см.). При работе С. ц. изображение создается тоновыми пятнами, получаемыми в результате воздействия так наз. серного молока (жидкой массы из серы с деревянным маслом) на обнаженную поверхность металла; места, не подлежащие травлению, закрываются специальным клеевым составом. Как и сходный по технике *лавис* (см.), С. ц. чаще всего применяется в других разновидностях гравюры, исполняемой травлением, как средство тонировки.

СИККАТИВЫ (от лат. *siccativus* — высушивающий) — в технологии живописи специальные жидкие или пастообразные составы, ускоряющие высыхание масляных красок (их применяют к

краскам во время работы), злоупотребление С. вредит сохранности живописи.

СИЛУЭТ (франц. *silhouette*; по имени франц. министра XVIII в. Э. де Силуэта, на к-рого была исполнена карикатура в виде теневого профиля)—в изобразительном искусстве: 1) свойство формы фигур или предметов, видимых в массе (без деталей внутри контура), чаще всего темным пятном на светлом фоне. Термин применим как к художественному произведению, так и к самой натуре. С.—одно из средств правдивого изображения и выражения, пользуясь к-рым можно, напр., содействовать характеристике человеческой фигуры или выделить ее среди других фигур и предметов. Достоинства С. тесно связаны с характером *контура* (см.) и зависят в основном от формы, положения и освещенности изображаемых предметов.

2) С. — особая разновидность графической техники, основанная на изображении фигур и предметов сплошным, преимущественно черным пятном, с остро выразительными внешними очертаниями. Техник С., распространенной с XVIII в., обычно выполнялись профильные портреты или несложные фигурные композиции. В русской графике советского периода над С. много работала художница Е. С. Кругликова.

СИМВОЛ (франц. *symbole*; от греч. *symbolon*) — в искусстве: образ, иносказательно выражающий какое-либо широкое понятие или отвлеченную идею. Связь С. с вы-

ражаемым им понятием может быть чисто произвольной, субъективной, надуманной [такого рода символика лежит, напр., в основе идеалистического и реакционного метода *символизма* (см.), к-рый рассматривал явления чувственного мира как условные знаки сверхчувственного «потустороннего»], но может вытекать из внутреннего содержательного сходства, родства между изображенным предметом и его иносказательным значением. В последнем случае употребление С. становится уместным и возможным в реалистическом искусстве. Особенно уместно оно тогда, когда нужно в лаконической, сжатой форме выразить, «обозначить» очень широкое, много вмещающее понятие, поэтому изображения, имеющие значение С., нередко, напр., в *монументальной скульптуре* (см.). В общеупотребительном, разговорном значении термин С. часто сближается с менее широкими понятиями *аллегии* и *эмблемы* (см.).

СИМВОЛИЗМ (франц. *symbolisme*) — течение в буржуазном искусстве, возникшее во французской литературе XIX в. и достигшее особого распространения в 90-х годах в литературе и изобразительном искусстве Германии.

С. возник на основе идеалистического, мистического учения о двух мирах: реальном мире внешних видимостей и непостижимом, непознаваемом мире сокровенных сущностей. По теории С этот второй, иррациональный мир, хотя и не может быть познан разумом, но может смутно ощущаться и угады-

ваться путем таинственных намеков, «ознаменований», к-рые дает мир внешний. Искусство С. претендовало на роль передатчика, истолкователя этих мистических «символов», причем художнику-символисту приписывалась функция «жреца», «теурга». Это реакционное течение, возрождавшее мистику средневековья, вело к субъективизму, к выхолащиванию всякого реального, а тем более социального содержания из искусства, и неизбежно перерастало в формализм, представляя широкий простор всевозможным заумным искажениям реальных объектов. Ранними представителями С. были франц. художники П. Пювиз де Шаванн, Г. Моро. С. особенно проявился в Германии (в мюнхенском и венском объединениях — «сецессионах»). В изобразительном искусстве он развивался преимущественно в формах декадентского, индивидуалистического «стиля» *модерн* (см.). Типичные представители С. в живописи: А. Беклин, Ф. Штук, М. Клингер (Германия), О. Роден (Франция) и др. В России художники-символисты (П. Кузнецов, С. Судейкин, Н. Милиоти и др.) группировались вокруг журналов «Весы» и «Золотое руно», выступали в объединении «Голубая роза». Хотя выступления русских символистов сопровождались шумными и претенциозными декларациями, С. не был в русской живописи сколько-нибудь авторитетным течением, хотя сказался в некоторых произведениях М. Врубеля, Н. Рериха и других художников конца XIX —

начала XX в., затронутых воздействием декадентских настроений.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ (от греч. *synthesis* — соединение, сочетание) — органическое единство, взаимосвязь различных видов искусства в рамках единого художественного произведения (напр., театральная постановка) или ансамбля из относительно самостоятельных произведений (сочетание монументальной живописи и скульптуры с архитектурой и пр.). Подлинный С. и достигается, когда элементы различных искусств гармонически согласованы общностью идейного замысла, создающей предпосылки и для стилистического единства.

Некоторые виды искусства сами по себе являются синтетическими, напр., театральное искусство, в к-ром объединены искусство драматурга, актера, художника-декоратора, иногда композитора. В оратории, песне осуществляется синтез музыки и поэзии; синтез художественной литературы и изобразительного искусства — в иллюстрированной книге, и пр. Термин С. и чаще всего применяется, однако, к содружеству изобразительного искусства с архитектурой, при к-ром архитектурный образ дополняется средствами монументально-декоративной скульптуры [обычно в виде *статуй* и *рельефов* (см.)] или монументально-декоративной живописи [*панно*, *фреска*, *мозаика*, *витраж*, *орнамент* (см.) и пр.]. Примером такого С. и могут служить многие станции московского метрополитена.

Строительство в СССР **боль-**

ших общественных зданий, дворцов культуры, театров, клубов, парков, стадионов и пр. открывает новые широкие перспективы взаимодействия видов искусства и ставит проблему С. и как одну из важных задач искусства социалистического реализма.

СКАНЬ, скáное дело — распространенное в Древней Руси наименование *филиграни* (см.).

СКАРПЕЛЬ (мужск. рода; от лат. *scalpellum*) — стальной инструмент, применяемый скульптором при обработке различных пород камня. С. представляет собой круглый или граненый стержень, расширяющийся к одному концу в виде лопаточки с прямолинейным или слегка дугообразным краем, остро отточенным.

СКЛАДЕНЬ — в древнерусском искусстве икона, состоящая из нескольких складывающихся частей, с изображениями на каждой из них или же на одной центральной (самой крупной). Обычны были трехчастные С., в к-рых средняя часть прикрывается двумя боковыми створками. Ср. *Диптих*, *Триптих*, *Полиптих*.

СКУЛЬПТУРА (лат. *sculptura*) — ваение, вид изобразительного искусства (см. *Искусство*, *Изобразительное искусство*), дающий объемно-пространственные изображения материальных предметов, преимущественно изображения человека. В сравнении с живописью и графикой, С. охватывает довольно ограниченный круг явлений, но может разрабатывать его с большой глубиной. Поскольку показ окружающей человека

среды, освещения, пейзажа и пр. в С. достигим в очень ограниченной мере — С. сосредоточивает все свои художественные средства на передаче богатства и многогранности человеческого образа через его пластическую характеристику. Скульптурные изображения являются незаменимой формой увековечивания и прославления красоты и силы человека. Осязательный, реальный объем — основное художественное средство С.; цвет применяется в ней очень ограниченно и условно.

По назначению С. подразделяется на станковую (см. *Станковое искусство*), *монументальную* и *декоративную* (см.). В каждой из этих областей применяется *круглая С.* и *рельеф* (см.). Круглая С., представленная фигурной группой, статуей, бюстом, с наибольшей полнотой выражает особенности С. в целом, рельеф же — в силу применения линейной и отчасти воздушной перспективы, многоплановости и пр — может до некоторой степени приближаться по художественным средствам к живописи и графике. *Техника С.* (см.) и ее технология сравнительно сложны. В отличие от живописи, в ней наряду с авторской работой [лепка, отчасти *высекание* (см.) и др.] большое и важное место занимает подсобный труд скульпторов-ремесленников и мастеров скульптурной технологии (см. *Чеканка*, *Формовка*, *Отливка*). Ср. *Скульптура малых форм*.

С., наряду с живописью, была широко распространена почти во

все времена и у всех народов. В изобразительном искусстве античности С. принадлежала ведущая роль: идеал гармонически развитой личности, выработанный греческой культурой, в С. получил самое наглядное воплощение. Высокими достижениями в области С. отмечена эпоха Возрождения (см.). В советском искусстве широко развиваются все жанры С.: больших успехов достигает скульптурный портрет (работы В. И. Мухиной, Н. А. Андреева, Н. В. Томского и др.), получает большое распространение монументальная С. (см. *Монументальная пропаганда*), создаются новые формы ее — грандиозные многофигурные рельефы, пространственные комплексы скульптурных монументов и т. д.

СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ

ФОРМ — мелкая пластика, изготавливаемая, преимущественно, художественной промышленностью и народно-художественными промыслами (см.) из фарфора, фаянса, металла, кости, камня, стекла или пластмассы и рассчитанная на личное бытовое потребление. Сюда входят жанровые статуэтки, настольные портретные изображения, всевозможные виды игрушки — начиная с народных деревянных и глиняных изделий, кончая заводской продукцией и пр. Одним из основных центров производства С. м. ф. в СССР является Ленинградский фарфоровый завод им. Ломоносова. Значительной известностью пользуется также чугунное литье Каслинского завода на Урале, а из народных промыслов — деревянная резная игрушка села

Богородского Московской области, глиняная расписная игрушка села Дымково Кировской области, костяные изделия мастеров Севера, изделия уральских камнерезов.

СЛЁПОК — в технологии скульптуры: точная копия скульптурного оригинала, выполненная механическим способом посредством холодной отливки (см.), преимущественно из гипса.

СМАЛЬТА (итал. smalto) — в мозаике (см.) небольшие куски непрозрачного цветного стекла, употребляемые (наряду с цветным мрамором) в качестве основного художественного материала.

С. называется также распространенная в прошлом (с XVI в.) синяя краска, приготовленная из стекла, окрашенного окисью кобальта.

СОДЕРЖАНИЕ. И ФОРМА — в искусстве: неразрывно связанные и взаимообусловленные категории, из которых первая — С. — указывает на то, что именно отражено и выражено в произведении искусства, а вторая — Ф. — на то, как, какими средствами это достигнуто. Ведущая, определяющая роль принадлежит С. То или иное явление жизни, будучи осознано и эстетически осмыслено художником в плане его общего мировоззрения, в процессе творческой работы, становится С. искусства. Непосредственно С. произведения является единство его объекта как такового и идея художника. Формирование С., т. е. становление художественной Ф., зависит от характера самого С.: по определению В. И. Ленина, «форма

существенна. Сущность формирувана. Так или иначе в зависимости и от сущности». Т. к. без соответствия формы содержанию не может быть искусства, художественная Ф. не может быть безразличной к С., независимой от него оболочкой. Ложное представление о независимости Ф. или о примате ее над С. ведет к разрушению художественного образа, к разложению искусства, и является одной из предпосылок для упадочных формалистических течений. Будучи подчиненной С., Ф., однако, не является его пассивной функцией, механически изменяющейся соответственно всем изменениям, которые претерпевает С. Ф. сама обладает активностью. Она способна деятельно служить полному и убедительному раскрытию С., но может и тормозить его, ослаблять силу воздействия С. на сознание воспринимающих. Художник должен проявить максимум творческой энергии и мастерства, чтобы достичь именно той художественной Ф., к-рой требует данное С. В изобразительном искусстве к категориям художественной Ф. относятся: конкретную разработку сюжета, композиции, а также типаж, рисунок (см.), цветовой строй полотна (в живописи), пластическую обработку материала (в скульптуре), объем, пространственность, светотеневое построение и пр. (см. Цвет, Колорит, Моделировка, Светотень). Каждый из этих элементов Ф. является существенным, содержательным, направленным на то, чтобы раскрыть С. наиболее правдиво, полно, ясно и впечат-

ляюще. Самое понятие художественного мастерства (см.) не может сводиться к отвлеченному техническому умению: оно означает прежде всего умение поставить все элементы художественной Ф. на службу С.

СОСТОЯНИЕ — в гравюре степень законченности (и связанные с нею общие художественные свойства) отпечатка (см.), полученного в процессе работы над гравюрной доской (см.). В зависимости от стадии работы различают, напр., С. «до всякой подписи», «до подписи гравюры», «после подписания», «до обрамляющей черты» и др.

СОУС — 1) в технологии рисунка: рисовальный материал, состоящий из очень мелкого и мягкого черного порошка с незначительной примесью клеящих веществ. С. готовится в виде палочек в обертке.

2) Обозначение техники рисунка, выполненного С. Порошкообразный С. наносится на бумагу с помощью тряпки или растушки (см.); детали прорабатывают иногда итальянским карандашом. Техника мокрого С. заключается в исполнении рисунка раствором соуса в воде, при помощи кисти; этот способ не требует последующего закрепления (см.) рисунка.

СОЦ И АЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — основной творческий метод советского искусства и художественной критики, а также искусства стран социалистического лагеря и наиболее последовательного передового революционного

искусства нашей эпохи. С. р. является закономерным продолжением и развитием лучших традиций досоциалистического реализма (см.) в новых общественных условиях, знаменуя вместе с тем глубокий революционный скачок в художественном развитии человечества. Поэтому С. р.— качественно новая, высшая форма реалистического искусства, обеспечивающая безграничный творческий прогресс искусства, возможность наиболее глубокого художественного отражения действительности, наиболее последовательного и полного служения народу.

С. р. требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Он основан на глубоких знаниях подлинной жизни людей, их труда, борьбы, мыслей, переживаний. Одним из основополагающих требований метода С. р. к художнику является творческое овладение марксизмом-ленинизмом — наукой, которая дает ключ к правильному пониманию существа общественных процессов, классовых борьбы, условий и перспектив строительства социализма и коммунизма. При этом С. р. провозглашает открытую и до конца идущую связь искусства с революционной борьбой пролетариата и всех трудящихся за социализм и коммунизм, с политикой Коммунистической партии. Коммунистическая идейная направленность, боевая коммунистическая партийность искусства (см.) — важнейшие категории и требования С. р. Искусство С. р.—

воинствующее искусство, активно борющееся за торжество передовых коммунистических идей. «В благородном деле коммунистического воспитания трудящихся весьма важная роль принадлежит литературе и искусству. Перед советскими писателями стоит почетная задача активно участвовать в формировании духовного облика человека будущего, строителя новой жизни. Они призваны воодушевлять людей на борьбу за коммунизм, воспитывать их в духе коммунистической идейности, прививать им высокие нравственные качества, нетерпимость к буржуазной идеологии и морали.

Высокое призвание советских писателей — правдиво и ярко раскрывать красоту трудовых подвигов народа, грандиозность и величие борьбы за коммунизм, выступать страстными пропагандистами семилетнего плана, вселять бодрость и энергию в сердца советских людей, искоренять пережитки капитализма в сознании людей, помогать устранению всего того, что еще мешает нашему движению вперед». (Из обращения ЦК КПСС к Третьему Всесоюзному съезду писателей). Во всем этом проявляется не только коммунистическая и партийность и идейность искусства С. р., но и его глубокая народность. С. р.—это метод искусства, последовательно и органически связанного с интересами народа, его жизнью и борьбой, его мыслями и чувствами, его эстетическими требованиями; метод искусства, необычайно бережного в отношении всего лучшего, созданного народом в настоящем и в

прошлом, и в то же время активно помогающего идейному и эстетическому развитию народа.

Требования высокой идейности в эстетике С. р. сочетаются с требованиями полнокровной художественности. С. р. обязывает художника добиваться того, чтобы глубокое знание жизни и передовые идеи воплощались бы не в виде тощих, отвлеченных схем, а в живых, полнокровных, художественно совершенных образах. С. р. враждебен всякой серости, незавершенности, схематизму в решении образа. Эстетика С. р., устанавливая неразрывную связь между идейной и эстетической сторонами художественного произведения, обязывает художника быть во всеоружии профессионального мастера, чтобы создавать понастоящему идейно полноценное и действенное искусство, способное воспитывать широкие массы народа, обязывает его добиваться выражения идеи в совершенной и увлекательно-доходчивой реалистической форме. От советских художников требуется бережное изучение и использование богатейшего опыта классического искусства прошлого в сочетании со смелыми творческими дерзаниями, сознательная и целеустремленная работа по изживанию вредных пережитков *формализма* и *натурализма* (см.) и других антиреалистических идейно-художественных направлений и течений упадочного буржуазного искусства, глубоко враждебных С. р. Давая художникам плодотворнейшие идейно-художественные основы творчества, С. р. от-

крывает широкий простор для свободного и полного выявления индивидуального многообразия творческих интересов и вкусов. «Социалистический реализм дает возможность проявления широкой творческой инициативы, выбора разнообразных форм и стилей, в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателя». (Из обращения ЦК КПСС ко Второму Всесоюзному съезду писателей).

Социалистическая действительность является основным объектом изображения в искусстве С. р. Отсюда новые специфические качества идейно-тематического содержания искусства С. р.: в центре внимания советского художника стоит образ простого трудящегося человека, активного строителя нового социалистического общества, а также образ коллектива, сплоченного трудом, героической борьбой за идеи коммунизма, образ народа как основной движущей силы истории. Искусство С. р. воодушевляет идеи советского патриотизма, дружбы народов, борьбы за мир. Оно освещено чувством исторического оптимизма, героикой грандиозных исторических преобразований, широких перспектив исторического развития. В этом находит свое проявление революционная романтика (см.) — одна из наиболее характерных особенностей искусства С. р., органически сочетающаяся в нем с требованием самой глубокой, самой точной и ничем не приукрашенной правды жизни. С. р. свойствен утверждающий

подход к действительности социалистического общества, стремление укрепить все положительное в нем, поддержать и развить здоровые ростки будущего. В то же время С. р. побуждает художника быть непримиримым к имеющимся недостаткам и пережиткам капиталистического прошлого, смело критиковать и искоренять оружием искусства все теневые стороны и факты в нашей жизни, правдиво и честно показывать трудности роста, драматические конфликты, возникающие на почве борьбы нового со старым. Для искусства С. р. чрезвычайно характерно выявление общей тенденции развития, «высокая точка зрения», основанная на знании достижений настоящего и великих целей будущего.

Зародившись еще в эпоху кризиса капиталистического строя и подготовки пролетарской революции («Мать» М. Горького, 1907 г., некоторые полотна Н. Касаткина и др.), С. р. смог вполне развиться лишь после социалистической революции, на основе победы нового, социалистического строя. В ряде важнейших решений ЦК партии по идеологическим вопросам (особенно в послевоенное время) эстетика С. р. получила дальнейшее развитие, уточнение и практическую разработку. Художественная политика Советского правительства и КПСС, а также правительств и коммунистических партий стран народной демократии и народного Китая основаны на последовательном проведении в жизнь требований С. р., на терпеливом и бережном воспитании в духе С. р.

деятелей искусства и широких народных масс, к которым искусство С. р. обращено.

СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ — одно из крупнейших московских выставочных объединений перед Октябрьской революцией, включавшее в основном художников реалистического направления, преимущественно пейзажистов. На выставках С. р. х. выступали: А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, С. А. Виноградов, С. Ю. Жуковский, С. В. Иванов, С. А. Коровин, Н. П. Крымов, С. В. Малютин, Л. О. Пастернак, П. И. Петровичев, А. А. Рылов, А. С. Степанов, Л. В. Туржанский, К. Ф. Юон и мн. др.; участвовали также В. М. Васнецов, В. А. Серов, В. И. Суриков.

Объединение было организовано группой московских живописцев, отделившейся от петербургского «Мира искусства» (см.) в начале его деятельности и существовавшей под названием С. р. х. с 1903 г. Хотя связи Союза с «Миром искусства» не прекращались до окончательного разрыва в 1910 г., московское объединение принципиально отличалось от петербургского отрицанием декадентских установок. Лучшие художники Союза ценили традиции русской реалистической школы, сохраняли интерес к национальному русскому пейзажу и к реалистическому портрету. На творчестве части художников Союза сказалось, однако, излишнее увлечение этюдной живописью.

Выставки Союза были ежегодными с 1903 по 1917 г.; позд-

нее состоялась лишь три выставки (одна в 1922 и две в 1923 г.). Начиная с 1927 г. многие художники Союза входили в организованное совместно с передвижниками «Объединение художников-реалистов».

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР (СХ СССР) — добровольная общественная организация художников. СХ СССР объединяет художников-профессионалов (живописцев, скульпторов, графиков, художников театра и кино, мастеров декоративно-прикладного искусства), создающих произведения общественного значения и высокого профессионального мастерства, а также искусствоведов, чьи научные труды и критические работы способствуют развитию советского изобразительного искусства. Руководствуясь политикой Коммунистической партии и Советского правительства, СХ СССР направляет творческую работу художников и искусствоведов на содействие строительству коммунистического общества, всей своей деятельностью СХ СССР способствует идейному и эстетическому воспитанию советского народа.

На основе принципов марксистско-ленинской эстетики, продолжая лучшие традиции русского классического искусства, искусства народов СССР и мировой художественной культуры, СХ СССР утверждает в творческой практике метод *социалистического реализма* (см.). В частности, он способствует всестороннему развитию творческих индивидуальностей, содействует достижению богатства и

разнообразию художественных стилей и средств, поддерживает широкую инициативу и творческое соревнование в борьбе за высокую идейность и мастерство советского многонационального изобразительного искусства.

Союз художников возник на основе постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

Первым Всесоюзным съездом советских художников (28 февраля — 7 марта 1957 г.) был принят устав СХ СССР.

СХ СССР объединяет 15 республиканских Союзов и 79 отделений в автономных республиках, краях, областях и городах, с общим числом членов (и кандидатов в члены) Союза художников свыше 8000, в том числе (округленно) на 1959 г.: 3700 живописцев, 1400 графиков, 1300 скульпторов, 1000 художников декоративно-прикладного искусства, 600 художников театра и кино, 400 искусствоведов. Союз возглавляется избранным на съезде правлением. Текущую организационную работу осуществляет Секретариат Союза.

СХ СССР организует художественные выставки, проводит пленумы, конференции, совещания, дискуссии для обсуждения важнейших проблем развития советского искусства; устанавливает культурные связи с художниками и творческими организациями зарубежных стран.

При СХ СССР организован Художественный фонд СССР, который имеет своей задачей содей-

стве творческой деятельности художников и искусствоведов, улучшению их материального, бытового и культурного положения. Художественный фонд СССР организует труд художников всех специальностей, их творческие командировки, оказывает творческую помощь, организует культурно-бытовое, медицинское и санаторно-курортное обслуживание художников и членов их семей.

Для популяризации и пропаганды советского искусства при СХ СССР действует издательство «Советский художник», выпускающее массовыми тиражами репродукции лучших художественных произведений, книги о мастерах изобразительного искусства, журналы «Творчество» и «Декоративно искусство СССР».

СРЬВНОЙ ЛАК — см. *Мягкий лак*.

СТАЛИНСКИЕ ПРЕМИИ — в области изобразительного искусства высшая награда, учрежденная постановлением СНК СССР от 20.XII 1939 г. и периодически присуждавшаяся Советом Министров СССР по представлению Комитета по С. п. при Совете Министров авторам выдающихся художественных произведений и искусствоведческих работ. Присуждение С. п. прекращено в 1956 г.

СТАНКОВОЕ ИСКУССТВО — раздел изобразительного искусства, объединяющий произведения самостоятельного значения, не связанные с каким-либо художественным ансамблем или с чисто утилитарными функциями (ср. *Синтез искусств; Монумен-*

тальное искусство; Декоративно-прикладное искусство). С и. отличается самыми широкими и гибкими возможностями отражения жизни. В нем находит себе место и социально-конкретное, и фантастически-сказочное, героика и сатира. Произведениям С. и. (станковой картине, станковому рисунку, эстампу, станковому скульптурному портрету, группе и пр.) обычно свойственны тонкая, психологически многогранная характеристика образов и богатство нюансов формы, что не является необходимым для произведений монументального искусства, рассчитанных на рассмотрение со значительного расстояния.

С. и. начало интенсивно развиваться, в основном, с эпохи *Возрождения* (см.) как одно из следствий глубокого революционного преобразования всех сторон общественной жизни на пути от феодального средневековья к буржуазному обществу нового времени. Требования точности и полноты в изображении действительности, особенно разнообразных сторон усложнившейся общественной жизни и частного быта, возросший интерес к психологической глубине образов, к гибкому и тонкому выражению лирического чувства и т. д. — все эти новые и передовые идеи смогли быть наиболее полно удовлетворены только средствами С. и., располагавшего разнообразными и гибкими жанровыми формами, изобразительными и выразительными возможностями. Появлению и развитию С. и. содействовало также превращение искусства в

товар, в предмет широкого индивидуального потребления. С. и. неоднократно раздвинуло рамки изобразительного искусства. Только на его почве смогли полностью развиться разнообразнейшие жанры живописи [исторический, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт (см.) и др.], графики [политическая сатира, плакат (см.) и др.], смогли сложиться современные художественно-технические средства этих видов искусства (напр., техника масляной живописи).

С. и. является важнейшей частью советского изобразительного искусства. В условиях социалистического общества оно имеет особенно благоприятные возможности для всестороннего развития, для выявления всех своих ценных качеств.

СТАНОК СКУЛЬПТУРНЫЙ — основное приспособление для работы скульптора. С. с. состоит из деревянного треножника с круглой или квадратной доской-подставкой наверху, вращающейся на вертикальном стержне или на роликах. В процессе работы помещенную на подставку скульптуру периодически поворачивают (для обработки со всех сторон при выгодных условиях освещения). Станок для исполнения барельефов называется *мольберт* (см.) для живописи.

«СТАРЫЕ МАСТЕРА» — термин, обычно употребляемый для обозначения европейских художников XV—XVIII вв., преимущественно выдающихся реалистов (Мазаччо, Донателло, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан, Микель-

анджело, Дюрер, Веласкес, Рубенс, Рембрандт, Гальс, Шарден и др.), включая и крупнейших русских художников XVIII в. (А. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский и др.). С. м. внесли величайший вклад в сокровищницу мирового искусства, создав произведения непреходящей ценности, идейно глубокие и художественно совершенные.

СТАТУЯ (лат. *statua*) — значительное по размерам произведение *круглой скульптуры* (см.), изображающее, как правило, человеческую фигуру в рост, реже — другие реальные или воображаемые существа (напр., С. древнеегипетского божества, С. животного). С. размера настольной скульптуры называется *статуэткой*, огромной величины — *колоссом*; последний термин употребителен лишь в связи с историей искусства. Так наз. *копная С.* изображает всадника верхом.

СТАТУЭТА (франц. *statuette*; от лат. *statua*) — см. *Статуя*.

СТАФФАЖ (от англ. *staff* — персонал, штат) — сюжетно незначительные или мелкомасштабные изображения людей и животных в пейзажной композиции.

СТЕКА (произн. «стэка»; от итал. *stecca*) — в технологии скульптуры основной инструмент при лепке (см.) из глины, воска и других мягких материалов. С. имеют вид небольших (и часто изогнутых) палочек с расширяющимися концами в форме прямой или скошенной лопаточки, ланцета и пр. Изготавливаются обычно из специальных сортов дерева, металла или

кости. Из проволоки, изогнутой дугообразно или в виде треугольника, делаются концы проводочных С.

СТЕКЛО — в специальном значении: термин, объединяющий художественные бытовые изделия из стекла (гл. обр., сосуды). Изделия из С. высокого сорта, отличающиеся наибольшей прозрачностью, блеском, звонкостью и остротой граней, называют хрусталем (по сходству с хрусталем натуральным, горным).

С. как отрасль прикладного искусства возникло еще в Древнем Египте. Особенно высокого развития оно достигло в Венеции XV—XVI вв., затем в Богемии и Англии XVII в. (хрусталь), во Франции конца XIX в. (полупрозрачное цветное С. Галле). Способы художественной отделки С. очень многообразны.

СТЕЛА (от лат. *stela*, греч. *stêlē*; произн. «стэла») — в истории искусства надгробие или мемориальный знак в виде вертикальной плиты или столба. Рельефные изображения некоторых из уцелевших древнегреческих С. являются значительным памятником античной скульптуры.

СТЕННЫЕ РОСПИСИ — см. *Роспись*.

СТИЛИЗАЦИЯ, стилиза́торство (франц. *stylisation*) — в изобразительном искусстве подражание какому-либо из стилей прошлого; любое применение условных, предвзятых искажающих действительность «стилистических» приемов. С. является, в сущности, разновидностью формализма, т. к.

возникает в результате ориентации художника лишь на поиски внешне характерной манеры изображения. В творчестве выдающихся художников-реалистов стилистические особенности складываются в процессе воплощения большого идейно-образного содержания и в косвенной связи с ним; там же, где для художника поиски «стиля» являются самоцелью, неизбежно возникает С.

СТИЛЬ (франц. *style*) — в искусстве исторически сложившаяся и социально обусловленная общность идейно-художественных принципов, объединяющая в данную эпоху произведения мастеров, работавших в различных видах и жанрах искусства. В основе всякого С. лежит прежде всего идейная и методологическая общность, характерная для ведущей социальной группы в данных исторических условиях; эта общность порождает более или менее устойчивую и единообразную систему художественных форм, иногда детально разработанную и регламентированную. Как правило, такое единообразие форм нагляднее всего выступает в архитектуре и прикладных искусствах. Если общественное развитие носит застойный, замедленный характер, то система художественных форм обычно окостеневает, становится особенно каноничной, стабильной. Так, в древнеегипетском искусстве приблизительно одни и те же стилистические особенности сохранялись на протяжении тысячелетий. Однако и в рамках устойчивой стилистической общности непрерывно идет

процесс живого развития искусства и борьбы в нем различных направлений, к-рый в конце концов приводит к коренному изменению существующего С. и становлению нового С. Идеино-содержательная основа всякого С. развивается быстрее, интенсивнее, чем порожденная ею система художественных форм: последняя более консервативна, и это особенно сказывается тогда, когда господствующий художественный вкус правящих классов стремится ее закрепить и канонизировать. В этих условиях С., органически сложившийся, утрачивает свою органичность и начинает искусственно насаждаться, приобретает формально-нормативный, догматический характер, тормозя рост передового искусства. В европейском искусстве нового времени (начиная с эпохи Возрождения), с его усложнившимися многообразными задачами, с обострением социальных противоречий, с расширением идейного и тематического диапазона, неизбежной стала дифференциация С., более быстрая их смена; явственной стала и тормозящая роль формальных признаков С. В XVII в. ни барокко (см.), ни дворянский классицизм (см.) не охватывали собой всего многообразия искусства этой эпохи: наиболее прогрессивные и яркие явления нередко нарушали стилевые нормы или соприкасались с ними лишь в частностях (напр., искусство Рембрандта). Еще более узким и ограниченным по сфере своего влияния был С. дворянского искусства XVIII в.—рококо (см.). Возможно существование различ-

ных и даже противоположных идейных тенденций в пределах общих внешних стилистических признаков, когда первоначальная идейная основа С. уже изменилась, а установленный ею строй форм продолжает еще сохраняться. Так, напр., идейно деградировал в XIX в. буржуазный классицизм.

В реалистическом демократическом искусстве нового времени, напр., в искусстве передвижников (см.) в России, понятие единства С. не утрачивается, но существенно обновляется: само понятие С. становится более широким и гибким. С. искусства критического реализма (см.) складывается на основе общей идейной целеустремленности и порождает строй форм, свободный от условностей и канонов, имеющий единственным непреклонным правилом правдивое воспроизведение объективного мира, близость к натуре. Реалистические формы не ведут к окостенению формальной стороны С., не препятствуют росту содержания, а органически развиваются вместе с ним, допуская при этом многообразие художественных решений. По этому пути идет и становление С. в искусстве социалистического реализма (см.). Морально-политическое единство советского народа служит залогом создания большого общенародного С. социалистического искусства при сохранении и всемерном развитии внутри него живого творческого многообразия отдельных течений, манер и форм.

Распространенный в формалистическом искусствознании (школа Вёльфлина) взгляд на историю ис-

куства только как на историю смены С. является ложным. Ложно и соответствующее понимание самого С., к-рое игнорирует глубокие социальные причины возникновения С., рассматривает С. исключительно с внешней формальной стороны и не видит того, что прогресс искусства сплошь да рядом осуществляется помимо тесных границ С. Неверно было бы, однако, отрицать категорию С. и ее историческую роль. Следует подходить к категории С. конкретно-исторически, учитывая в каждом отдельном случае условия возникновения, социальную базу и характер развития того или иного С.

В более узком значении С. называют совокупность идейно-художественных особенностей определенной творческой группы, школы (здесь понятие С. близко к понятию художественного направления) или творчества отдельного художника, отличающегося яркими, индивидуальными чертами и имеющего широкое влияние.

СТИРАТОР (франц. *stirator*) — приспособление для работы акварелью без наклейки бумаги на доску, состоящее из двух рамок, одна из к-рых входит в другую. Зажимая между рамками края увлажненной бумаги, С. натягивает ее по высыханию подобно полотну на подрамнике. Нередко вместо внутренней рамки С. употребляют соответствующего размера доску.

СТРОГАНОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ — художественное учебное заведение в Москве, готовившее художников-специалистов по всем отраслям прикладного ис-

куства и художественной промышленности. С. у. было основано в 1825 г. С. Г. Строгановым и сначала называлось «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Подъем деятельности С. у. приходится на конец XIX и начало XX в. По уставу 1902 г. С. у. имело 8 общеобразовательных, 8 художественных классов и ряд мастерских (декоративно-живописную, ткацкую, столярно-мебельную, литейную, скульптурную, чеканную, эмалевую, работы по стеклу, вышивальную и т. д.), включало в себя художественно-промышленную школу (из первых пяти классов) и художественно-промышленное училище (из трех старших классов). В 1918 г. С. у. было реорганизовано в Первые Государственные Свободные Художественные мастерские (см.).

СТУДИЯ (от лат. *studium* — место занятий) — в изобразительном искусстве: 1) специальная школа простейшего типа, рассчитанная на широкий круг обучающихся без отрыва от основной профессии. В дореволюционной России С. были, как правило, делом частной и случайной инициативы отдельных художников В Советском Союзе организация С. при крупных предприятиях и учреждениях стала массовым явлением большого воспитательного и художественно-практического значения. Временами деятельность этих С. далеко перерастает рамки обычной студийной работы (напр., С. военных художников имени М. Б. Грекова).

2) С.—мастерская живописца.

скульптора или графика. В этом значении термин С. малоупотребителен.

СТУК, стúк ко (франц. stuc, итал. stucco) — в технологии декоративного искусства материал лепных и отделочных работ в архитектурном интерьере, штукатурка высокого качества. Лучшие сорта С. напоминают мрамор и готовятся из гипса и толченого мрамора с примесью клея или извести.

СУПЕРОБЛОЖКА (от лат. super — сверху, над) — в книжной графике художественное оформление бумажного покрытия книги, употребляемого поверх переплета.

СУХАЯ ИГЛА — техническая разновидность *углубленной гравюры* (см.), основанная на работе гравировальными иглами по металлу (преимущественно цинку). Для отриски С. и характерна «бархатистость» насыщенных штрихов, зависящая от наличия на поверхности доски так наз. *заусенцев* (см.); Сопrotивление металла игле делает эту технику, в сравнении с *офортом* (см.), несколько более связанной. Применявшаяся в основном с XVII в. техника С. и широко распространилась лишь в XIX в.

СУХАЯ КИСТЬ — в живописи и графике вспомогательный технический прием, состоящий в работе слабо насыщенными краской жесткими кистями. В качестве самостоятельной техники С. к. применяется гл. обр. в декоративном искусстве, особенно при исполнении портретов для оформления улиц и демонстраций в дни массовых празднеств; обычным материалом служат при этом масляная краска

и светлая незагрунтованная ткань.

СФУМАТО (итал. sfumato — затуманенный, затушеванный) — термин, связанный с живописью итальянского *Возрождения* (см.) начиная с Л. да Винчи и означающий мягкость исполнения, неуловимость предметных очертаний как результат определенного художественного подхода.

СЭ-И (китайск.: букв. «выражение идеи») — один из характерных стилей китайской традиционной живописи. Основная цель художников, работавших в стиле сэ-и, заключалась в передаче общего характера изображаемого предмета, его существенных черт, «внутренней идеи». Наиболее подходящим материалом для этого была черная тушь и мягкая кисть. Несколькими ударами кисти художник создавал образы людей и природы — ученого, любящегося горным пейзажем, одинокой птицы на скале, и т. д. Стиль сэ-и развивался преимущественно в живописи черной тушью и отличался свободной живописностью, воздушностью, в отличие от *Гун-би* (см.).

Разновидность стиля сэ-и — да сэ-и — отличалась наибольшей обобщенностью и эскизностью.

Характерными мастерами живописи сэ-и были: Ма Юань (XII в.), Ся Гуй (XII — нач. XIII в.), Лян Кай (XII в.), Му Ци (XII — нач. XIII в.), Ван Фу (XIV в.) и др. Примером использования стиля да сэ-и в современном искусстве является творчество Ци Бай-ши, работавшего черной и цветной тушью и акварельными красками.

СЮЖЕТ (франц. *sujet*) — в изобразительном искусстве определенное, конкретное художественное воплощение явления, события. В С. тема неотрывна от определенной идейной оценки. Понимание С. ограничивается, как правило, лишь областью человеческих отношений, охватывающей конкретные действия и поступки людей, столкновения характеров, жизненные противоречия и конфликты. В этой связи в изобразительном искусстве выделяется круг так наз. сюжетно-тематических произведений, относящихся прежде всего к историческому и бытовому жанрам.

Т. к. из множества сюжетных решений каждой темы лишь немногие оказываются по-настоящему правдивыми и выразительными, верный, удачный выбор С. имеет огромное значение в художественной практике. Развитый С. воплощается художником через умело выбранный момент действия, при котором у зрителя создается представление о предыдущих и последующих обстоятельствах, через тщательно продуманную идейно-композиционную взаимосвязь действующих лиц друг с другом и с окружающей обстановкой. Большое значение в сюжетной картине имеет точная психологическая нюансировка образов в соответствии с конкретной сюжетной ситуацией. Глубокое понимание задач С. и мастерство во владении этим сильным художественным средством является одним из важнейших условий работы и исторического живописца, и жанриста.

Большое мастерство во владении С. обнаруживают произведения передвижников (см.).

Борьба за мастерство сюжетного решения картины — одна из наиболее актуальных задач дальнейшего развития советской живописи.

СЮЗАНЕ, сюзанӣ, сюзанӣ — вышитое декоративное панно, украшающее внутреннюю стену жилища. Широко распространено в Средней Азии, особенно в Узбекистане.

Вышиваемый шелком узор представляет собою орнамент, состоящий из розеток, стилизованных цветов, птиц, ваз и т. д. Колорит С. отличается интенсивностью и яркостью красок. Как правило, поле узора обрамляется орнаментированной каймой.

СЮРРЕАЛИЗМ (франц. *sur-réalisme*, букв. «сверхреализм») — реакционное направление в искусстве современных капиталистических стран, возникшее во Франции после первой мировой войны и опирающееся на идеалистическое учение Фрейда с его теорией подсознательного. Извращенное воображение сюрреалистов занимает лишь мир бессмысленных и уродливых сновидений, болезненных галлюцинаций, бредевого и патологического состояния. «Душевнобольные — самые настоящие сюрреалисты», — заявляет один из основателей направления. Намеки на реальные формы сюрреалисты комбинируют в самой нелепой последовательности и связи, с целью разрушения логики здорового человеческого восприятия.

В настоящее время главные представители С. живут в США, где пользуются покровительством богатых коллекционеров.

ТАНГИР (нем. Tangier) — термин газетно-журнальной графики, указывающий на специальный способ получения серых тоновых поверхностей или фактурных эффектов, применяющийся в штриховой цинкографии. Т. часто применяется, напр., в газетной карикатуре.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС — совокупность стадий работы художника по воплощению определенного идейно-образного замысла в законченное произведение искусства.

Исходя из практики передовых мастеров реалистического искусства, Т. п. можно разбить на два основных этапа:

1) Формирование образного замысла в творческом воображении художника, связанное с подготовительными стадиями фиксации этого замысла, — выбором темы (см.), разработкой сюжета, типажа (см.); выполнением эскиза (см.), начиная с первоначальных суммарных набросков, кончая разработанными композиционными вариантами, определяющими основную группировку и расположение действующих лиц в картине и ее цветовое решение; многосложной работой по собиранию этюдного материала (см. Этюд); изготовлением картонов (см.) для монументальных произведений.

2) Создание самого произведения [картины, статуи, рисунка (см.)] на основе дальнейшего обо-

гащения и развития вскизного замысла путем работы над всеми элементами содержания и формы (см.), над всеми средствами художественного обобщения до полного, убедительного и окончательного раскрытия определенного идейного содержания явления действительности.

У каждого мастера Т. п. получает свои индивидуальные оттенки, протекает по-своему. Нередко художник, уже работая над самим произведением, не только уточняет его сюжет и композицию, но и изменяет отдельные характеристики, для чего собирает дополнительный этюдный материал. Иногда, не удовлетворившись найденным решением темы, он отыскивает новое (примером могут служить картины И. Е. Репина «Арест пропагандиста» и «Запорожцы», существующие в нескольких вариантах). Классическим примером взыскательного и требовательного отношения художника к своей творческой работе, основанной на глубоко и настойчивом изучении жизни, природы (в сочетании с изучением всего ранее накопленного опыта в области самого искусства) является в русской живописи подвижническая работа Александра Иванова над своей картиной «Явление Мессии народу». Отдав этой работе более четверти века, художник создал сотни эскизов и тысячи набросков и этюдов карандашом, пером, акварелью и маслом в поисках наиболее жизненных и выразительных средств для осуществления своего гениального замысла. Другим подобным приме-

ром является работа В. И. Сурикова над историческими эпопеями «Боярыня Морозова» и «Покорение Сибири Ермаком».

Формалистическое искусство, отказавшись от принципов работы, выработанных классическим искусством прошлого, отвергая его опыт, обеднило и сузило познавательные возможности искусства, а затем пришло к ликвидации искусства как такового.

Мастера советского искусства, как и прогрессивные художники зарубежных стран, идущие по пути социалистического реализма, возрождают методы работы над художественным произведением, выработанные мастерами классического искусства, и на этой основе создают новые значительные произведения.

ТЕМА (греч. *thema*)—понятие, относящееся к основным чертам содержания в художественном произведении: оно указывает, какому кругу явлений посвящает художник свое произведение, что пытается в нем осмыслить, к чему хочет привлечь внимание зрителей. Как правило, Т. избирается среди явлений общественной жизни.

Т. связана с *идеей* (см.), определяющей истолкование тематического материала в соответствии с общественной позицией художника; Т. и идея образуют единую идейно-тематическую основу произведения. Взятая изолированно, Т., однако, не всегда определяет действительное содержание и характер художественного произведения: нередко одна и та же Т. может быть воплощена в произведениях не

только многообразных по сюжету (см.), но и вовсе не сходных по идейному содержанию. В конкретном художественном произведении (или его замысле) Т. никогда не остается безразличной к идее и сюжету. Глубокое и полное выражение Т. художником обычно требует вполне определенного сюжетного решения и идейного освещения — иначе доля присущего ей жизненного содержания останется не реализованной в образе.

Поиски передовой и жизненно значительной Т. всегда составляли существенную сторону творчества крупных художников-реалистов; в борьбе за активное утверждение новой советской тематики росло и крепло искусство *социалистического реализма* (см.). Все это не дает, однако, оснований, переоценивая роль самой тематики за счет ее художественного выражения, подменять полноценную художественную разработку Т. ее примитивной констатацией. Большая и ответственная Т. требует особенно сильного и выразительного воплощения, совершенной художественной формы.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ — идейно-значительное художественное произведение, тема (см) к-рого представляет живой интерес для народа. Как правило, понятие Т. к. (в живописи — «тематической картины») прилагают к произведениям, посвященным революционному переустройству общества, строительству социализма. Термин Т. к. родился в практике советского искусства 1920-х годов и отразил собой процесс сближения искусства с

жизнью и революционной борьбой народных масс, поиски живого и актуального художественного содержания; в нем конкретно воплотились требования Коммунистической партии, борющейся за идейную чистоту и реализм нашего искусства. Понятие Т. к. объединяло произведения социально-бытового и историко-революционного жанров, отличавшиеся революционной направленностью и живым интересом к темам социалистической современности. Борьба за полноценную Т. к. против *формализма* и *натурализма* (см.), отрицавших Т. к., или профанировавших ее принципы путем искаженного, примитивного «решения» актуальных тем, была одной из важнейших задач советского изобразительного искусства. В работе над Т. к. выросла основная масса мастеров советского искусства. Борьба за Т. к. остается актуальной задачей советского искусства и в настоящее время, причем на первый план, помимо изживания антиреалистических пережитков, выдвигаются проблемы освоения и развития специфических особенностей и средств отдельных жанров (см.) искусства, резкого повышения уровня профессионального мастерства (см.), бережного развития принципа творческого разнообразия в художественном решении Т. к.

Термин Т. к. применяется и к искусству прошлого — преимущественно к живописи русских реалистов-демократов XIX в. (напр., к картинам «Арест пропагандиста» и «Бурлаки» И. Е. Репина и пр.).

ТЕМПЕРА (итал. *tempera*; произн.: «тэмпера») — красочный материал для темперной живописи. Основная его особенность — эмульсионный состав *связующего вещества* (см), преимущественно в виде смеси масла или масляного лака с водным клеевым раствором. Т. бывает казеиновой, гуммиарабиковой и яичной (т. к. содержимое яйца является естественной эмульсией).

Т. называют также технику живописи темперными красками. Казеиновая Т. (лучшая по свойствам и прочности) исполняется теми же кистями (см.), на тех же разновидностях основы (см.) и частично по тем же грунтам (см.), что и масляная живопись (см). В противоположность Т. на гуммиарабике, приближающейся по свойствам к гуаши (см.), казеиновая Т. может быть и тонкослойной и пастозной, свободно допускает *лессировки* (см.) и не смывается водою. Всякая Т. дает матовую живопись и при высыхании светлеет. Ее краски звучнее масляных и свободны от потемнения или пожелтения. Недостаток Т., особенно пастозной, — в быстром затвердевании краски, которое почти вовсе исключает работу по сырому.

Яичная Т., некогда широко распространенная (напр., в древнерусском искусстве), теперь малоупотребительна. Редкий пример этой техники в советском искусстве дают палехские лаки (см.).

ТЕНДЕНЦИОЗНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *tendere* — направлять, стремиться) — искусство, сознательно выступающее вырази-

телем и пропагандистом идей и стремлений определенного класса или общественной группы.

Т. и. может быть и прогрессивным и реакционным, в зависимости от того, тенденции какой социальной группы оно проводит. Если эти тенденции ложны, т. е. идут в разрез с требованиями исторического прогресса, они приходят в противоречие и с требованиями художественной правды. Когда же тенденциозность проявляется в защите передовых, прогрессивных идей, опирающихся на реальные законы общественного развития, она органически связывается с правдивым отражением жизни, повышая действительность искусства. Ярчайший пример такого рода в прошлом дает русское реалистическое искусство XIX в., и прежде всего искусство *передвижников* (см.). Энгельс указывал, что тенденция должна естественным образом вытекать из самого художественного материала.

В прогрессивном Т. и. идейная тенденция и живое, правдивое отражение действительности находятся в неразрывном и гармоничном единстве. Реакционное буржуазное искусство маскирует свою тенденциозность декларациями о мнимой аполитичности, о якобы «чистом» искусстве; советское искусство открыто заявляет о своей коммунистической тенденциозности, порожденной и обоснованной всем ходом исторического развития общества. Вне этой тенденции полноценное реалистическое искусство невозможно в нашу эпоху. (См. *Партийность искусства*).

ТЕНЕВАЯ ГЛАЗУРЬ — см.

Глазурь.

ТЕНЬ — в специальном значении: один из основных элементов *светотени* (см.) в художественном изображении или в самой натуре. Термин обозначает светотеневые качества и особенности наименее освещенных частей (каждой порознь и всех вместе) по отношению к *светам* и *полутеням* (см.) Понятие Т. чаще всего связывается с моделировкой объемной формы, но включает в себя и внешнюю предмету падающую Т. Оно может не совпадать с понятием темного вообще, т. к. богатая рефлексам Т. нередко бывает очень легкой, в особенности на светлом предмете. В отношении к теневым частям произведения в целом или его крупным деталям термин применяется обычно во множественном числе.

В более широком значении, особенно употребительном в живописи, термин Т. охватывает и тесно связанные со светотенью цветковые особенности (см. *Тон*).

ТЕПЛЫЙ ЦВЕТ — см. *Цвет*.

ТЕРАТОЛОГИЧЕСКИЙ

СТИЛЬ (от греч. *teras* — чудовище и *logos* — учение) — см. *Звериный стиль*.

ТЕРРАКОТА (итал. *terracotta* — букв. «обожженная глина») — в декоративно-прикладном искусстве неглазурованные изделия из обожженной цветной (желтой или красной) глины, пористого строения. Т. может быть окрашена холодным способом (т. е. без обжига), как, напр., античные статуэтки из Танагры или русские

вятские игрушки. В истории искусства Т. представлена, в основном, статуэтками, вазами и деталями архитектурной декорации.

В широком и неточном значении Т. часто называют любые изделия из обожженной глины безотносительно к деталям технологии или художественным особенностям.

ТЕХНИКА (от греч. *technikē* — искусная и *technē* — искусство, мастерство) — в области искусства: совокупность специальных навыков, способов и приемов, посредством к-рых исполняется художественное произведение. Понятию Т. в узком смысле слова обычно соответствует прямой, непосредственный результат работы художника специальным материалом и инструментом, умение использовать художественные возможности этого материала; в более широком значении это понятие охватывает и соответствующие элементы изобразительного характера — передачу вещественности предметов, лепку объемной формы, моделировку пространственных отношений и пр. Все без исключения технические средства должны приводить к известному, хотя бы скромному художественному результату; «способы и приемы», не отвечающие этому требованию, относятся лишь к чисто технологической стороне искусства, к особенностям материальной, физической структуры художественного произведения.

Технические средства искусства не остаются нейтральными в отношении к его содержанию. Да-

же мельчайший из технических элементов, через его изобразительную роль, бесчисленными нитями связывается с самим существом художественного замысла. Поэтому основные особенности реалистической Т. обусловлены прежде всего ее подчиненностью идейно-образному строю произведения. «Не технические задачи двигают технику, — говорит Крамской, — а преследование олицетворения представлений»; «...дело не в красках и холсте, не в скоблении и мазке — в достоинстве идеи и концепции». Конкретные свойства Т. во многом зависят от характера изобразительных задач, от свойств избранного художником материала (акварелью, напр., невозможно писать так же, как масляными красками), от индивидуальных особенностей исполнительского мастерства и пр. На зависимости Т. от применения специальных материалов и инструментов основывается ее простейшая и употребляемая классификация, включающая в живописи, напр., Т. *масляной живописи, акварели, гуаши, темперы, пастели, восковой живописи, фрески, мозаики (см.)* и пр.

Значение Т. чрезвычайно велико, т. к., не овладев ею, невозможно изображать правдиво и выразительно. Но в реалистическом искусстве ей присуща лишь служебная роль. Самодовлеющий интерес художника к Т. бесплоден, он неизбежно ведет к вырождению самой Т. в поверхностное и пустое «ловкачество». Ср. *Мастерство*.

ТЕХНИКА ГРАВЮРЫ — см. *Гравюра, Ксилография, Лино-*

гравюра, Резцовая гравюра, Меццо-тинто, Сухая игла, Офорт, Мягкий лак, Аквагинта, Карандашная манера, Пунктирная манера, Резерваж, Лавис, Серный цвет.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ — см. Масляная живопись, Акварель, Гуашь, Темпера, Клеявая живопись, Пастель, Энкаустика, Фреска, Мозаика.

ТЕХНИКА СКУЛЬПТУРЫ — совокупность специальных навыков, способов и приемов, употребляемых при авторском исполнении скульптурных произведений. Нередко к Т. с. относят также репродуктивные способы и приемы ремесленного характера (напр., отливку скульптурного оригинала); на деле нетворческие средства такого рода относятся не к технике, а к технологии искусства.

Из основных разновидностей Т. с. наиболее значительны лепка и высекание (см.). Средствами лепки скульптор пользуется при любой работе с натуры, при исполнении эскиза (см.), для изготовления модели (см.) на первой подготовительной стадии работы в твердом материале (камень, металл, дерево и пр.); техника лепки неизменно остается целиком авторской. Высекание может быть и творческой техникой и чисто репродуктивным средством исполнения. Обычно оно ведется квалифицированными мастерами (см. Мраморщик) под наблюдением автора и при его непосредственном участии в завершающей стадии работы. В области репродуктивных средств особенно важное значение имеет

отливка (см.) в гипсе или металле; как правило, она исполняется мастерами специального производства (формовщиками, литейщиками) и чисто механическим способом. Из технологических приемов исполнения имеет также известное значение гальванопластика (наращивание металла на внутренней поверхности формы средствами электролиза). См. Техника, Чеканка, Резьба.

ТИПАЖ (от греч. *typos* — отпечаток, образ) — совокупность, единство характерных черт в облике конкретного человека как выражение существенных сторон определенного человеческого типа; термин одинаково применим и к натуре и к художественному произведению [в связи с выбором модели (см.) для того или иного персонажа композиции]. Т. может выражать также особенности отдельной (чем-либо замечательной) личности.

ТИПИЧЕСКОЕ, типичность (от греч. *typos* — отпечаток, образ) — правдивое отражение в искусстве сущности изображаемых им жизненных явлений. Т. свойственно каждому полноценному реалистическому образу: типичность — специфическая для искусства форма обобщения отдельных жизненных фактов, выявления закономерностей действительности. В Т. общее, закономерное неотделимо от конкретного и проявляется не в виде отвлеченного понятия, а в живом и многосложном образе. Всякое нарушение этой специфики Т. превращает его в тощую схему, в декларацию, и губительно для искусства. Т. — как бы ступок,

концентрат определенного ряда жизненных явлений Оно содержится, преимущественно, в часто встречающемся и обычном, однако не в виде «статистического среднего» свойства или качества. Художник выявляет Т. на основе углубленного жизненного опыта, через отбор наиболее существенных, ведущих, характерных явлений и свойств действительности. Чем типичнее образ, тем он правдивее, тем шире его обобщающее значение. Т. может выражаться и в редких, даже единичных явлениях жизни, если только они закономерны и содержат в себе ростки нового, задатки массовости. Руководящим критерием оценки Т. является его идейная значимость: вопрос о большей или меньшей типичности образа — это прежде всего вопрос о его идейной правде, содержательности и действительности. Типическое начало является одновременно важнейшим условием художественности произведения. Оно требует метко индивидуализированных образов (воплощающих черты и особенности определенного человеческого типа), выразительности характеристик, находчивой и красноречивой композиции и пр. Оно не мирится с вялостью, приближительностью замысла или художественных приемов.

В различных видах искусства Т. выражается с помощью специфических художественных средств и способов обобщения, характерных для данного вида искусства. Правильное понимание проблемы Т. художником-реалистом создает предпосылки для идейно-глубокого,

политически острого и выразительного творчества.

ТИТУЛ, т и т у л ь н ы й л и с т — в книжной графике и полиграфии; страница книги, содержащая подробные заголовочные данные издания в целом (фамилию автора, название книги, год и место ее выпуска и т. п.). Т. помещается на правой, нечетной половине первого разворота; в сочетании с *контртитлом* (см.) он составляет так наз. *разворотный титул*.

ТКАНИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ — текстильные тканые изделия, художественно орнаментированные и имеющие декоративное назначение; употребляются для занавесей, драпировок, обивки мебели, для скатертей, шалей, одежды и т. д. Узор Т., как правило, сплошь заполняющий их поверхность, создается или в самом процессе ткачества системой переплетения цветных нитей [к наиболее художественно ценным Т. такого рода относятся *гобелены* и *шпалеры* (см.)], или отпечатаывается на готовой Т. [так наз. *набойка* (см.)], наносится на нее красками от руки, вышивается. Т. могут изготовляться из любых текстильных материалов — льняных, шерстяных, шелковых, хлопчатобумажных и пр.

Производство художественных Т. восходит к древнейшим временам; его знали и Древний Египет и античный мир; издавна славилась замечательным техническим мастерством и красотой китайские Т.; в XVIII в. особенной популярностью пользовались французские шелковые Т. Сохранились образцы набивных Т. Древней Руси;

высокохудожественные Т. изготовлялись в XVIII и XIX вв. русскими крепостными мастерами (в частности, всемирной известностью пользуются тканые русские шали, так наз. «колокольцовские»). Производство художественных Т. в Советском Союзе как ручное, так и в особенности фабричное, машинное, развивается очень широко. Черпая принципы орнаментации из сокровищницы традиционного народного творчества и наследия прошлого, оно по-новому их интерпретирует и обогащает введением новых орнаментальных мотивов.

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК — см. *Передвижники*.

ТОН (франц. ton; от греч. tonos) — в области изобразительного искусства: 1) исходный, простейший элемент *светотени* (см.) как в самой природе, так и в художественном произведении; степень светлоты какой-либо детали видимого — элемента объемной формы, цветового оттенка, теневой или освещенной части и пр. Поскольку диапазон светлотности красящих материалов несравненно меньше природного, воспроизводить тоновые градации природы методом их абсолютной точной копировки вообще невозможно; верность отдельного светотеневого Т. заключается в правдивости его тоновых отношений (см.), ориентированных на правду и выразительность светотени в целом.

2) Т. — исходный, простейший колористический элемент (как в самой действительности, так и в про-

изведениях искусства); свойства цветового оттенка, соответствующего какой-либо детали изображения или природы, *мотива* (см.). В живописи цветовой Т., как и светотеневой, строится на основе отношений к другим Т. Для художника-реалиста цветовой Т. всегда и нераздельно слит с соответствующим ему светотеневым — они различаются лишь условно, в процессе специального анализа.

3) Т. — общий светотеневой строй художественного произведения или мотива, определяемый регистром светотени — его «широтой» и «высотой» (т. е. светотеневым промежутком между самым светлым и самым темным Т. и местом в светотеневой шкале, доступной красочному материалу или зрению). Значение общего светотеневого Т. для реалистического искусства немаловажно — временами его правдивость делает живопись особенно красноречивой (как, напр., в большинстве лучших работ И. Левитана).

4) Т. — общий цветовой строй художественного произведения или мотива. В этом смысле содержание термина вплотную приближается к понятиям *тональность* и *цветовая гамма* (см.).

Так как, говоря о Т., обычно имеют в виду лишь одно из названных выше несходных значений, термин следует сопровождать уточняющими определениями: 1 — «светотеневой Т.» (или «световой»), 2 — «цветовой Т.», 3 — «общий световой Т.» и 4 — «общий цветовой Т.». Без соответствующих уточнений термин должен обозначать всю область тоновых средств в целом.

Существует еще чисто технологический вариант термина, указывающий на свойства составного цвета, взятого как красочный материал (напр., в виде смеси на палитре). В живописи его употребляют принципиально так же, как, напр., в малярном деле или подграфическом производстве.

ТОНАЛЬНОСТЬ (от франц. *tonalité*) — в изобразительном искусстве: термин, обозначающий внешние особенности *колорита* или *светотени* (см.) в произведениях живописи и графики. В отношении к цвету он более употребителен и по основному значению совпадает с термином «цветовая гамма» (см.). В области светотени термин чаще применяется к произведениям графики и указывает на их особенности, связанные с широтой и высотой тонового регистра (см. *Тон*), или с богатством и мягкостью переходов.

ТОНДО (итал. *tondo*) — станковое живописное произведение круглой формы, а также скульптурный *рельеф* (см.) в виде круга. Как правило, термин Т. употребляется в связи с искусством итальянского *Возрождения* (см.).

ТОНИРОВКА — в технологии изобразительного искусства: подцветка поверхности художественного произведения (или его материалов) со специальной целью. В скульптуре чаще всего тонируют гипсовые слепки — нередко ради подражания другому материалу. Наименование *патинировки* носит Т. бронзовой отливки под старую бронзу химическими средствами. См. *Имприматура*.

ТОРЕВТИКА (франц. *toreutique*, нем. *Torevti*) — в скульптуре и декоративно-прикладном искусстве обработка металла техникой чеканки,ковки, гравировки, а также совокупность художественных производений, исполненных соответствующей техникой.

Термин древнегреческого происхождения встречается преимущественно в истории античного искусства.

ТОРЕЦ — в технологии гравюры на дереве гравюрная доска (см.) волокна к-рой перпендикулярны изобразительной поверхности. См. *Ксилография*.

ТОРС (итал. *torso*) — произведение *круглой скульптуры* (см.), представляющее основную часть человеческого тела — корпус (вместе с фрагментами конечностей). Т. может быть как обломком не сохранившегося полностью скульптурного произведения, так и вполне законченным произведением самостоятельного значения.

ТОРЦОВАЯ ГРАВЮРА — см. *Ксилография*.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ — в специальном значении: важнейший термин перспективы, определяющий место, где находится наблюдатель (точнее — глаз наблюдателя) по отношению к видимым или изображаемым предметам. Практически перемены в Т. з. очень существенны: ими определяется, напр., различия между изображением предмета «в упор» — и на очень большом расстоянии или с птичьего полета.

Перспективный эффект обычно низкой Т. з., расположенной почти у самой поверхности

земли, называют иногда лягушачьей перспективой.

ТРАВЛЕНИЕ—в углубленной гравюре (см.) и художественной литографии (см.) обработка металлической пластины [доски (см.)] и литографского камня химическими средствами с целью получить в отпечатке задуманное произведение графики. Для гравюры Т. является и наиболее длительным и крайне важным этапом исполнительской работы. Как правило, оно состоит в многократном погружении подготовленной художником доски в кислоту для образования на ее поверхности мелких углублений и шероховатостей, оставляющих след в отпечатке (см. Углубленная гравюра). Конкретные результаты Т. зависят, в основном, от технических приемов самой углубленной гравюры (см. *Офорт*, *Акватинта*, *Мягкий лак*, *Карандашная манера*, *Резерваж*, *Лавис*, *Серный цвет*), а также от длительности Т., соответствующей глубине тона в отпечатке. Художник направляет процесс Т. посредством выкрывания достаточно проработанных деталей кислотоупорным лаком и проверкой хода работы при помощи пробных отпечатков.

На поверхности литографского камня, в отличие от гравюрной доски, Т. не вызывает заметных для глаза изменений. См. *Литография*.

ТРАГИЧЕСКОЕ—в искусстве изображение непримиримых конфликтов героев, выступающих как носители противоположных сил, идей, страстей; изображение напряженной борьбы героев, кончающейся гибелью одной из сто-

рон. Примеры Т. в изобразительном искусстве: большой фриз «Пергамского алтаря», «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова.

Чаще всего трагический конфликт возникает на почве социальных противоречий: источником его могут являться столкновения враждебных классов, военные столкновения, неравная борьба личности с господствующими силами общества. Понятие Т. было введено античными драматургами; в их произведениях идея трагической неизбежности выступала в облике слепого рока, неумолимой судьбы. Марксистская эстетика рассматривает трагический конфликт как результат определенных исторических закономерностей; причем гибель героя воспринимается как Т. тогда, когда этот герой способен вызывать сочувствие, когда он типичен для общественных сил, еще не утративших своего исторического значения, обладающих сознанием своей правоты. Трагический герой может быть и выразителем самых передовых общественных тенденций: в этом случае его гибель—результат временного перевеса враждебных ему сил. Искусство социалистического реализма, вооруженное знанием законов общественного развития, получает возможность осмыслить закономерность и сущность трагического конфликта и тем самым преодолеть атмосферу безысходности в изображении трагического события.

Так, советский художник Б. В. Иогансон, изображая траги-

ческий конфликт в картине «Допрос коммунистов», показывает моральную победу коммунистов, несмотря на их трагическую участь. Аналогичные примеры особенно многочисленны среди работ на темы Великой Отечественной войны советского народа против немецко-фашистских захватчиков («Таня» Кукрыниксов, «После ухода немцев» Т. Г. Гапоненко и др.).

Т. называют и вообще изображение ужасного, потрясающего события, общественной или личной катастрофы, человеческих страданий («Рабы» Микельанджело).

ТРАДИЦИИ (от лат. traditio — передача) — в искусстве: художественные достижения прошлого, которые усваиваются и используются для выполнения задач, стоящих перед современным искусством. Сохранение Т. может выражаться как в идейной преемственности, так и в овладении реалистическим методом и высотой художественной формы предшествовавших школ. Непременным условием является при этом сознательный критический отбор лучших, жизнеспособных, демократических элементов искусства прошлого, — и не просто буквальное их повторение, а творческое развитие, обусловленное запросами современности. Слепое и нерассуждающее следование старым образцам приводит к дурной традиционности, мешающей искусству идти в ногу с жизнью: так было, напр., в старых академиях (см.), принимавших за неизменяемую и неизменную догму античное искусство (см.). С другой стороны, недооценка Т. и требование само-

цельного «новаторства» является пережитком художественного нигилизма, направленного на ликвидацию искусства, т. к. искусство не может развиваться на пустом месте, будучи оторвано от своих исторических корней. Подлинное, прогрессивное новаторство (см.) осуществляется только на основе глубокого и критического усвоения Т., бережного отношения к художественному наследию.

Проблема Т. — одна из насущных проблем советской художественной культуры, особенно важная в свете задач создания советской художественной классики, выдвинутых в настоящее время историческим развитием нашего общества и его культуры.

ТРАФАРЕТ (итал. traforo — букв. «продырявливание», ажурная работа) — простейшая техника размножения несложных рисунков и орнаментов. На листах тонкого картона (реже — другого материала) делают прорези, точно соответствующие цветовым пятнам оригинала по месту и очертанию, воспроизводят оригинал закраской этих прорезей, наложенных на поверхность будущей «копии», Т. применяется гл. обр. в декоративно-прикладном искусстве, в виде исключения он встречается в особых формах плаката (см. *Окна сатиры РОСТА, Окна ТАСС*).

Т. называется также лист тонкого картона (или другого материала) с прорезями, предназначенный для размножения несложных рисунков и орнаментов. Количество Т. обычно соответствует числу цветовых оттенков в оригинале.

ТРЕЧЕНТО (trecento) — наименование XIV в. на итальянском языке; в специальном значении — XIV в. как период в развитии итальянского искусства (или итальянской культуры в целом).

ТРИПТИХ (от греч. triptychos — втрое сложенный) — произведение живописи (изредка — графики или скульптуры в виде рельефа), состоящее из трех самостоятельных частей на общую тему. Средняя часть Т. обычно выделяется большей значительностью содержания и размерами.

В виде исключения Т. может быть выполнен на одном полотне, но его составные части и в этом случае разведируются обрамлением.

Т. — в западноевропейском искусстве прошлого: трехчастный *складень* (см.) с рельефными или живописными изображениями. Т. был особенно распространен в XIV—XVI вв. и часто встречался как надна altarная композиция значительных размеров. Ср. *Диптих*, *Полиптих*.

ТРОЯНКА — стальной инструмент, применяемый скульптором при обработке различных пород камня. Т. представляет собой круглый или граненый стержень, расширяющийся к одному концу в виде лопаточки, нижний край к-рой состоит из тупых и довольно широких зубьев. Употребляется с молотком.

ТУШЬ (нем. Tusche) — в технологии рисунка материал для рисования кистью или пером, состоящий преимущественно из специально приготовленной сажи и

клеющих веществ. Т. бывает сухая (в виде плиток или столбиков) и жидкая. Лучший сорт черной Т. — китайская. Так наз. *цветная Т.* (особый вид жидких красок) почти не употребляется художниками.

Т. — также обозначение техники рисунка, выполненного черной тушью при помощи кисти. В ходе работы Т. разбавляется водой — по высыхании почти не смывается; цветовой тон рисунка, в зависимости от свойств материала, может колебаться от буроватого до серебристо-серого. *Неразбавленная Т.* дает на бумаге недоступное акварели интенсивно-черное пятно.

Об изом применении Т. в технике рисования см. *Перо*.

УГЛУБЛЕННАЯ ГРАВЮРА — один из основных видов гравюрной техники. В отличие от *выпуклой гравюры* (см.), печатающим элементом является здесь не поверхность доски (см.), а нанесенные на нее углубления и шероховатости. Краску набивают в эти углубления тампоном, удаляя затем с поверхности; печатают под сильным давлением, прокатывая по бумаге, наложенной на гравюрную доску, валики специального станка. К У. г. относятся: *резцовая гравюра*, *сухая игла*, *меццо-тинто*, *пунктирная манера* (см.), являющаяся ее механическими разновидностями; *офорт*, *акватинта*, *мягкий лак*, *карандашная манера*, *резерваж*, *лавис*, *серный цвет* (см.) — химические разновидности У. г.

УГЛУБЛЕННЫЙ РЕЛЬЕФ — редкая разновидность рельефа, в к-рой сохраняется плоскость

изображения. У. р. (особенно распространенный в Древнем Египте) исполнялся обработкой плиты, преимущественно вдоль внешнего контура изображаемых предметов. Пластические возможности У. р. были сравнительно ограниченными. К области У. р. относят иногда и технику так наз. контррельефа (напр., употребляемый в древности способ изготовления художественных печатей, углубления которых, строго негативные по отношению к выпуклому рельефу, были рассчитаны на пластический отпечаток в виде миниатюрного барельефа (см.).

УГОЛЬ — в технологии рисунка: широко распространенный материал для рисования в виде тонких палочек, приготовленных обжиганием дерева определенных сортов, или же сформированных из специальной угольной массы. Прессованный У. готовится из угольного порошка, скрепленного растительным клеем.

У. — также обозначение техники рисунка, выполненного углем. Рисунки обыкновенным (древесным) У. обладают бархатистым тоном, лишенным интенсивной черноты, и требуют обязательного закрепления (см.). Тон прессованного У. более глубокий.

УКИЙО-Е (буквально в перев. с японского — «образы проходящего мира») — направление в искусстве Японии XVII—XIX вв. Возникнув в живописи начала XVII в. (в виде жанровой живописи), в дальнейшем оно особенно сказалось в цветной гравюре на дереве.

Возникновение У.-е связано с общей демократизацией японского искусства в XVII в. Оживление хозяйственной и культурной жизни страны после окончания междоусобных войн, развитие торговли, рост буржуазных элементов — все это способствовало тому, что живая современность стала в центре внимания японских художников, образовавших новое направление У.-е.

Под девизом У.—е объединились художники разных школ, манер и стилей. Портреты прекрасных женщин, простые пейзажи, бытовые зарисовки из жизни актеров и куртизанок, ремесленников и крестьян, домашние сценки — все эти «образы проходящего мира» питали японскую гравюру на протяжении почти трех столетий и создали ей мировую славу.

ФАКТУРА (от лат. *factura* — деление) — в живописи и скульптуре: материальные, осязаемые свойства поверхности художественного произведения, использованные как средство правдивого изображения действительности. Фактурные различия определяются прежде всего особенностями самой природы: в живописи, напр., прозрачные, глубокие тени обычно передаются тонким и ровным красочным слоем в противоположность густому, рельефному письму ярко освещенных мест и бликов; в скульптуре лицо человека, по сравнению с одеждой или волосами, исполняется более гладко и т. д. Свойства Ф. зависят также от технических возможностей материала, от характера задания [на-

бросок (см.), напр., никогда не пишут, как картину (см.), от масштабов изображения, от индивидуальных особенностей художника.

Термин нередко указывает на свойства поверхности реального предмета; о Ф. в искусстве говорят тогда с точки зрения чисто изобразительного эффекта, безотносительно свойств поверхности художественного произведения. Чаще всего такое понимание Ф. встречается в произведениях графики (поверхность к-рых всегда остается гладкой). С понятием Ф. тесно связано представление о «почерке художника» — определенном своеобразном ритме и характере движения его руки.

ФАНТАСТИКА (от франц. *fantastique* — невероятный) — в искусстве изображение чего-либо несуществующего, нереального, сказочного; причудливое сочетание предметов, явлений и их отдельных сторон, творимое фантазией художника.

Так как и самая причудливая фантазия не может совершенно отвлечься от отдельных сторон действительности, во всякой Ф. имеется известная доля реального. Существуют, однако, два принципиально различных рода фантастического: 1) Ф., основанная на знании жизни и направленная на то, чтобы дать более выпуклое, впечатляющее изображение действительности, побуждающее человека к более смелой и активной созидательной деятельности и в итоге к прогрессивным преобразованиям природы и общества; 2) бесплодное фантазирование, продиктован-

ное стремлением художника уйти от действительности, подменить ее реальный облик вымыслом, который, направляя человека в сторону пустой созерцательности, отвлекает его от жизненной практики.

Первая форма Ф. целиком принимается реалистическим искусством; на ней же обычно основывается и народное сказочное творчество. Вторая форма (напр., картины Беклина, где действуют призраки и др. фантастические образы) противоречит реалистическому отражению мира и, как правило, вредна для искусства. В искусстве XIX в. особенно большое внимание Ф. уделяли романтики (см. *Романтизм*).

ФАРФОР (новогреч. *pharphori*) — в декоративно-прикладном искусстве: посуда, статуэтки и другие художественные изделия из белой обожженной глины со специальными примесями, отличающейся непористым строением (так наз. «спекшийся черепок») и просвечивающей в тонком слое. Обычно Ф. покрывается прозрачной *глазурью* (см.); исключение составляет *бисквит* (см.).

Китайский Ф. самый древний; изобретен в VII—VIII вв. н. э. В Зап. Европе полноценный Ф. был получен лишь в 1709 г. Его состав и технология (засекреченные европейскими странами) были заново открыты в России Д. И. Виноградовым, к-рый и положил начало русскому фарфоровому производству в 40-х гг. XVIII в. Виноградов стал вскоре автором первой в мире научной монографии по технологии Ф. Термин

«мягкий Ф.» относится к существовавшему в Зап. Европе XVIII в. производству из легкоплавящейся силикатной массы, внешне очень похожей на Ф., но не содержащей огнеупорной белой глины. Цветовая палитра мягкого Ф. отличалась особой красотой красок См. *Керамика, Фаянс*.

ФАС (франц. *face* — букв. «лицо», «лицевая сторона») — в изображении человека фронтальное положение головы (или фигуры в целом), при к-ром модель (см.) видна спереди и без перспективных сокращений.

ФАСКИ — см. *Подрамок*.

ФАЮМСКИЙ ПОРТРЕТ (по имени оазиса Фаюм в Египте) — наименование портретов религиозно-культурного назначения, происходящих из захоронений I—III вв. н. э. на территории Среднего Египта. Ф. п. выполнялись на дереве (или ткани) техникой *энкаустики* (см.). Примыкая в раннюю пору к традициям эллинистической живописи, Ф. п. отличались большой правдивостью изображения; во II в. в них начинает преобладать условное, плоскостное изображение человека.

ФАЯНС (франц. *faïence*, по имени итал. города Faenza) — в декоративном искусстве изделия из белой обожженной глины со специальными примесями, мелкопористого строения, покрытые прозрачной глазурью. По внешности фаянсовые предметы высокого качества весьма напоминают фарфор, отличаясь от него, кроме наличия пористости, отсутствием просвечивания и меньшим удель-

ным весом. Область применения Ф. широка, она включает в себя, наряду с посудой или мелкими статуэтками, и весьма крупные изделия (напр., настенные декоративные панно). В Европе Ф. появился в середине XVIII в. и быстро вытеснил существовавшую до него более хрупкую и тяжелую *майолику* (см.).

Изделия из материалов невысокого качества, составляющие переход к *гончарным изделиям* (см.), называются *полужаянсом*. См. *Керамика*.

ФИКСАЦИЯ (от франц. *fixer* — закреплять) — см. *Закрепление*.

ФИЛИГРАНЬ (от франц. *filigrane*, от итал. *filigrana*) — ювелирные изделия из крученых металлических нитей, преимущественно изогнутых в виде завитков, скрепленных спайкой в одной плоскости и образующих сложный кружевной узор (сквозной или на гладком фоне). Нити Ф., обычно, слегка расплываются.

Ф. также называется техника изготовления филигранных изделий. Ф. известна с глубокой древности (Древний Египет, греческая античность); в России применялась с X—XI вв.

ФИНИФТЬ — в древнерусском декоративно-прикладном искусстве небольшие, преимущественно медные изделия, покрытые изображениями или орнаментацией из разноцветной и непрозрачной *эмали* (см.). В широко распространенных финифтяных изделиях XVII в. эмалью заполнялись

узоры, выложенные из сканых нитей (см. Скань). Особенно высокого качества достигли так наз. Усольские изделия XVII в. и Ростовские — XVIII в. Выдающееся собрание Ф. хранится в Гос. Оружейной палате (Москва).

Техника изготовления и специальный материал соответствующих эмалевых изделий также называются Ф.

ФЛЕЙЦ (от нем. Flöz — слой, пласт) — в живописи кисть из мягкого волоса, с тупым концом, предназначенная для выполнения незаметных переходов из тона в тон и для лессировок (см.). В настоящее время в процессе самой живописи Ф. почти не употребляется.

ФОН (франц. fond — букв. «дно», «глубинная часть») — любящая часть изобразительной или орнаментальной композиции по отношению к включенной в нее «выступающей» (в особенности первопланной) детали.

Неизобразительный Ф. (обычно в портрете) называется нейтральным.

ФОРЗАЦ (нем. Vorsatz) — в книжной графике и полиграфии лист бумаги в ширину разворота книги, наклеенный одной половиной на внутреннюю сторону переплета. Орнаментированный Ф. обычно выполняется по вскизу художника.

ФОРМА (лат. forma) — см. *Содержание и форма*.

ФОРМАЛИЗМ (франц. formalisme; от лат. forma) — реакционное направление в искусстве и эстетике, порожденное идеологией загни-

вающего капитализма и ставшее с начала XX в. преобладающим и господствующим в искусстве империалистических стран. Элементы Ф. были уже в декадентских и импрессионистических течениях конца XIX в. Понятие Ф. применяется как общее обозначение деятельности многочисленных школ и «направлений», мало отличающихся друг от друга по существу — таких, как кубизм, футуризм, конструктивизм, сюрреализм (см.), супрематизм, пуризм, дадаизм и пр. Все эти разновидности Ф. основываются на противоположном отделеении формы искусства от содержания и на признании независимости и самоцельности формы. Претендуя на то, чтобы путем различных комбинаций «чистых форм» творить «новые вещи» (а не отражать реально существующие), формалистическое искусство грубо искажает действительность, утрачивает способность образного познания мира и превращается в набор бессмысленных «формотворческих», часто шарлатанских экспериментов. Поскольку форма, независимая от содержания, вообще невозможна, Ф. фактически разрушает и самую художественную форму; искусство Ф. так же произвольно и безобразно по форме, как неизменно и извращенно по содержанию. Ф. часто выступает в открытом или замаскированном союзе с натурализмом (см.), с которым в идейном плане имеет много общего.

Произвольное искажение и схематизация форм, пренебрежение идейной, интеллектуальной сторо-

ной искусства являются первыми проявлениями Ф; логическое их продолжение — полная ликвидация художественного образа, бредовое, хаотическое нагромождение линий и цветовых пятен. Родоначальником Ф. в живописи был французский художник П. Сезанн с его принципом «геометризации» видимого мира. «Гносеологическое» обоснование формалисты всех оттенков искали в кантианской и неокантианской эстетике, провозгласившей «практическую незаинтересованность» художественной деятельности и ее неподвластность контролю разума. Ф. в капиталистических странах является носителем классовых тенденций реакционной буржуазии: его социальная роль в том, чтобы одурманить сознание народа, лишить его такого действенного оружия правдивого познания, каким является реалистическое искусство. Циничный аморализм, беспринципный произвол, извращенная «эстетика безобразного» лежат в основе современных формалистических течений США и Западной Европы.

Пережитки Ф. в советском искусстве обычно маскировались демагогическими лозунгами «новаторства» — в действительности же были проводниками враждебной буржуазной идеологии. Партия и советский народ объявили беспощадную борьбу со всеми проявлениями Ф. В искусстве социалистического общества ликвидирована почва для произрастания Ф. Те остатки, рецидивы формалистического подхода к искусству, которые еще иногда встречаются в со-

ветском искусстве, а также в искусстве прогрессивных зарубежных художников, связаны с пережитками капитализма в сознании и с непреодоленными влияниями буржуазных художественных воззрений. Борьба с ними остается важной задачей советского искусства, залогом полного торжества в нем принципов социалистического реализма.

ФОРМОВКА — в технологии скульптуры: процесс изготовления *форм* (см.) для отливки копий со скульптурного оригинала или гипсовой модели (см.). Если материал скульптуры мягок (невысохшая глина, воск, пластилин и пр.), применяются черновая Ф. или Ф. «в расколотку», связанная с неизбежным уничтожением оригинала и рассчитанная на единственную копию. При отливке скульптуры, выполненной из твердых материалов, обычно пользуются клеевой Ф., края передает тончайшие детали оригинала, сравнительно проста технологически и может применяться в некоторых случаях, недоступных другим способам. Так наз. гипсовая Ф. малоупотребительна, поскольку ее технология сравнительно сложна, результаты же менее совершенны.

ФОРМЫ — в технологии скульптуры: пластические отпечатки со скульптурного оригинала, предназначенные для отливки копий. Ф. обычно делаются из гипса и состоят из нескольких плотно соединяющихся частей, охваченных разъемным кожухом или «раковинной». Черновая Ф., самая простая по устройству и технике изго-

товления, дает единственную копию, т. к. уничтожается в процессе отливки; чистая (кусковая, гипсовая) Ф., состоящая из нескольких или многих частей, может дать множество копий. Наиболее совершенна клеевая Ф., изготовленная из эластичной желатиновой массы. См *Формовка*.

ФОТОМОНТАЖ (от сокращ. слова «фотография» и франц. montage — установка, сборка) — в художественной графике: разновидность графической техники, применяемая гл. обр. в плакате и состоящая в сочетании фотоснимков со средствами рисования, к-рые дополняют и объединяют фотоматериал.

Примером Ф. в советском искусстве могут служить плакаты В. Б. Корецкого.

ФОТОТИПИЯ (от греч. $\rho\eta\theta\acute{\alpha}$ — свет и $\tau\upsilon\pi\omicron\varsigma$ — отпечаток) — см. *Репродукция*.

ФРЕСКА (от итал. fresco — свежий, сырой) — важнейшая техническая разновидность монументальной живописи (см.), применяющая известь в качестве основного связующего вещества (см.). К Ф. в широком смысле относятся гл. обр. росписи техникой *а фреско* (см.) и *а secco* (см.), а также *казеино-известковая живопись* (см.) по свежей штукатурке. Последнюю можно считать практически наилучшим вариантом Ф.: допуская значительную свободу исполнения, она дает гораздо более прочную живопись, которая может помещаться под открытым небом и свободно выдерживать промывку водой.

Ф. в узком смысле слова, или

чистой Ф. (бубн фреско), называется роспись по свежей известковой штукатурке техникой *а фреско* без последующих исправлений темперой.

Произведение монументальной живописи (см.), исполненное фресковой техникой, также называется Ф.

ФРИЗ (франц. frise) — в декоративной скульптуре и живописи изобразительная или орнаментальная композиция в виде горизонтальной полосы, расположенная на верхней части стены внутри или снаружи помещения.

По аналогии с архитектурной декорацией термин Ф. употребляется иногда и в области прикладного искусства.

ФРОНТИСПИС (франц. frontispice) — в книжной графике и полиграфии: страница с иллюстрацией или портретом, помещаемая в разворот с титулом (см.). Иногда Ф. называют насыщенный украшениями *контртитул* (см.).

ФРЯЖЬ, фряжское письмо — древнерусское наименование отклонений иконописной практики от условных, канонических приемов изображения в сторону большей внешней правдивости. Термин часто указывает на изучение европейских образцов («фряжский» значит «иноземный») и обычно употребляется в связи с живописью второй половины XVII в.

ФУТУРИЗМ (франц. futurisme; от лат. futurum — будущее) — одно из многочисленных формалистических направлений в буржуазном искусстве, возникшее в 1909—1911 гг. в Италии. Наряду с кубиз-

мом (см.) Ф. был одним из воинствующих реакционных течений, проложивших дорогу так наз. *беспредметному искусству* (см.). Футуристы преклонялись перед хаотичной динамикой капиталистического города. Их лозунгом было абстрактное «движение», афишированным средством — полное уничтожение реалистической формы. Ф. выражал идеологию наиболее агрессивных, реакционных группировок итальянской империалистической буржуазии и с возникновением фашизма выступил с ним в тесном союзе.

В дореволюционной России Ф. был незначительным течением. Благодаря своей лжеэноваторской и псевдореволюционной демагогии он имел здесь распространение среди некоторых слоев мелкобуржуазной интеллигенции. После Великой Октябрьской социалистической революции Ф. активизировался в годы военного коммунизма, но вскоре перестал существовать как художественное направление.

В обычном словоупотреблении термину Ф. нередко придается широкий смысл, охватывающий всю совокупность крайних формалистических течений в европейском искусстве.

ХОЛОДНЫЙ ЦВЕТ — см. *Цвет*.

ХОЛСТ, полотно — в живописи *основа* (см.) из какой-либо достаточно прочной ткани, преимущественно в загрунтованном виде. Иногда Х. называют и самую ткань (льняную, пеньковую, джутовую и др.), если она предназначена для живописи.

Термин «полотно», взятый в его переносном значении, указывает на произведение живописи в целом.

ХРИСОЭЛЕФАНТИННАЯ СКУЛЬПТУРА — произведения античной эпохи, выполненные из пластинок слоновой кости (для частей тела, не закрытых одеждой) и чеканного золота (для всего остального), наложенных поверх деревянного остова; мелкая Х. с. выполнялась целиком из драгоценных материалов. Ср. *Акролит*.

ХРОМОЛИТОГРАФИЯ (от греч. *chrōmos* — цвет, *lithos* — камень, *graphō* — пишу, рисую) — цветная литография, исполняемая на нескольких камнях, число которых обычно соответствует числу красок. В отпечатке (см.) возможно наложение одной краски на другую с образованием промежуточных цветовых тонов.

ХРУСТАЛЬ (от греч. *krysallos* — прозрачный камень, кристалл) — в специальном значении совокупность изделий (сосуды, малая скульптура и пр.) из прозрачного, как стекло, камня, называемого горным хрусталем, а также из стекла особого состава и обработки. См. *Стекло*.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ — массовое производство декоративно-прикладных художественных изделий по проектам и моделям художников. К отраслям Х. п. относятся: художественно-текстильная промышленность, силикатная и керамическая, производство мебели, ковров, обоев и др. До появления фабрик Х. п. осуществлялась ре-

месленными цехами, затем мануфактурами. В XIX и начале XX в. господство капиталистического способа производства в X. п. повлекло за собой снижение художественного качества изделий, стандартность, приспособление к рыночным вкусам: механизированная фабричная X. п., оторванная от народных источников, целиком подпала под влияние буржуазного эклектического стиля «модерн» и насаждала самые вульгарные и безвкусные образчики этого стиля. Социалистическая X. п. ставит своей задачей — дать потребителю массовую, недорогую, но при этом высококачественную и высокохудожественную продукцию, устраняя разрыв между произведениями ручной и машинной работы. Советская X. п. все теснее сближается с народными кустарно-художественными промыслами; модели для нее изготовляют квалифицированные мастера декоративного искусства. Высокая современная техника дает возможность точно воспроизводить эти модели. Декоративное оформление станций Московского метрополитена свидетельствует об успехах и больших возможностях X. п. Пользуются популярностью и входят в советский быт изделия фарфоровых заводов — Ломоносовского, Дулевского, Дмитровского, стекольных — Гусь-Хрустального, Дятьковского; декоративные ткани Трехгорной мануфактуры, фабрики «Красная Роза» и др.

ХУДОЖНИК — в отношении к изобразительному искусству специалист, практически ведущий

творческую работу в области живописи, графики, скульптуры или декоративно-прикладного искусства. Подлинный X., помимо таланта и высокой профессиональной квалификации, обладает широким кругозором и передовыми воззрениями, соответствующими общественной роли прогрессивного демократического искусства, X. социалистического общества — участник всеобщего созидательного труда по строительству коммунизма, заслуживающий почетного наименования «инженера человеческого духа»; для формалистического буржуазного искусства характерен художник-индивидуалист, оторванный от жизни и от народа, занятый произвольным, извращенным изобретательством «нового» в угоду реакционной и пресытившейся общественной верхушке.

ЦВЕТ — в специальном значении: 1) одно из основных средств изобразительного искусства, отражающее (в единстве со светотенью) материальные свойства предметного мира; 2) качество отдельного цветового тона (см.) в ансамбле художественного произведения или мотива.

Изменения *локального* (см.) Ц. в натуре точно соответствуют изменениям освещенности, формы, материала, расстояния и, следовательно, передают, в тесном содружестве со светотенью, все эти свойства объективного мира. Поэтому в искусстве Ц. прежде всего служит правдивому изображению реальных предметов в реальной среде, являясь, в частности, одним из средств объемной и прост-

ранственной моделировки (см.). Однако художник не копирует цветовых оттенков природы. Предметно-изобразительная сторона, оставаясь исходной и важнейшей, вообще не исчерпывает роли Ц. в живописи. Через Ц., как и через другие элементы художественной формы, живописец выявляет существенное и характерное; он пользуется Ц. в качестве композиционного фактора, применяет его как вспомогательное средство образной характеристики и пр. Велико и многообразно эмоциональное воздействие Ц. в живописи. В широком значении термин Ц. нередко соприкасается по содержанию с понятием *колорита* (см.).

Свойства и достоинства отдельного цветового тона в ансамбле произведения или мотива зависят от выразительной и правдивой взаимосвязи с другими, преимущественно соседними тонами (см. *Отношения*). Во взаимодействии тонов большую роль играет принцип *цветового контраста* (см.) между теплыми оттенками (желтоватые, оранжеватые, красноватые) и холодными (голубоватые, синеватые, фиолетовые), а также между *дополнительными* (см.) Ц. В зрелом реалистическом искусстве цветовой тон неотделим от заключенного в нем светотеневого тона; изобразительная полнота и сила каждого из цветовых тонов достигаются на основе правдивых светотеневых отношений (см. *Светотень*). Образцы глубокой и многосторонней трактовки Ц. дают произведения великих реалистов — таких, как Тициан, Веласкес, Репин, Суриков.

ЦВЕТОВАЯ ГАММА — см. *Гамма цветовая*.

ЦЕК — см. *Кракле*.

ЦЕНИНА, *ценинное дело* — см. *Майолика*.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТОЧКА СХОДА, *главная точка схода* термин *перспективы* (см.), обозначающий точку на *горизонте* (см.), в к-рой сходятся все прямые линии, перпендикулярные плоскости изображения.

ЦИНКОГРАФИЯ (от слова «цинк» и греч. *γράφω* — пишу, рисую) — см. *Репродукция*.

ЧЕКАН — стальной инструмент, применяемый в технике углубленной гравюры, чаще всего в так наз. *карандашной манере* (см.); имеет вид пестика, шарообразный конец к-рого усажен мелкими шипами. Гравировальный Ч. носит также наименование *матуар*.

В технологии скульптуры и прикладного искусства Ч. называются металлические инструменты, употребляемые как основные в процессе *чеканки* (см.). Скульптурные Ч. обычно имеют вид молотков разнообразного профиля.

ЧЕКАНКА — в скульптуре техника выполнения скульптурных произведений из тонких металлических листов, применяемая гл. обр. для декоративных композиций. Широким возможностям Ч. доступны как мелкие формы, так и скульптурные группы огромных размеров (напр., кони с колесницей и фигурой Аполлона на фасаде театра им. А. С. Пушкина, бывш. Александринского, в Ленинграде). Процесс Ч. состоит в выбивании скульптурного рельефа из листов

красной меди, изредка — латуни или белого железа, с оборотной стороны специальным молотком. Крупные или сложные произведения скульптуры чеканит не сам автор, а мастер-специалист; это делается по частям (к-рые соединяются затем спайкой) внутри специальных матриц, представляющих собой слепки с модели. Достоинства чеканной скульптуры — прочность, легкость, относительная дешевизна, сравнительная несложность технологии.

Ч. называется также проработка лицевой поверхности металла в произведениях скульптуры или декоративно-прикладного искусства посредством чекана (см.) и др. инструментов.

ЧЕРНОФИГУРНЫЙ СТИЛЬ — термин истории искусства, относящийся к развитию древнегреческой вазопиcи в конце VII и VI в. до н. э. (см. *Архаика*). Наименование **Ч. с.** происходит от характерного способа изображения — глубоко черным силуэтом (с процарапанными иглой внутренними контурами) по красному фону глины.

ЧЕРНЬ — в прикладном искусстве техника декорирования металлических, преимущественно серебряных изделий, состоящая в заполнении гравированного рисунка эмалевым сплавом черного цвета (с последующей шлифовкой). Изделия, декорированные соответствующей техникой, также называются **Ч.**

«ЧЕТЫРЕ ИСКУССТВА» — художественное объединение, возникшее в Москве в 1924 г. и

состоявшее в основном из живописцев и графиков, известных по выставкам досоветского времени; многие из членов объединения были прежде участниками выставок «*Мира искусства*» и «*Голубой розы*» (см.). Ориентируясь на художественную культуру современных капиталистических стран, руководители объединения считали основным делом художника «творческое превращение материала в художественную форму», а сюжетное начало — лишь «предлогом» для такого превращения. Отвлеченное, формальное экспериментаторство нередко сочеталось у членов объединения с кастовой замкнутостью, с недооценкой общественной роли искусства. Среди участников объединен я были представители самых крайних направлений (Малевич, Кляун, работавший в Париже Пуни и др.); но были также и художники, временно или частично связанные с его программой. Некоторые из них (напр., М. С. Сарьян, В. А. Фаворский, Н. П. Ульянов, В. И. Мухина) являются выдающимися мастерами советского искусства.

Скульптура и архитектура, в отличие от живописи и графики, были представлены на выставках общества лишь единичными участниками. Выставки состоялись в 1925, 1926, 1929 гг. в Москве и в 1928 г. в Ленинграде.

ЧИНКВЕЧЕНТО (итал. cinquecento) — наименование XVI в.; в специальном значении — XVI в. как исторический период в развитии итальянского искусства или итальянской культуры в целом.

Термин обычно указывает лишь на события так наз. *Высокого Возрождения* (см.), определяющие для данного столетия.

ЧИСТАЯ ФРЕСКА — см.

Фреска; А фреско.

ШАБЕР (нем. Schaber; от schaben — скоблить) — стальной инструмент, широко применяемый в технике *углубленной гравюры* (см.), особенно в *меццо-тинто* (см.). Ш. обычно имеет вид трех- или четырехгранного стержня с сильно выступающими острыми ребрами звездообразного в сечении; употребляется, в основном, для выскабливания тех мест *доски* (см.), к-рые нуждаются в высветлении тона, и для удаления *заусенцев* (см.).

ШАРЖ (франц. charge — букв. «утяжеление», «нагрузка») — в изобразительном искусстве: 1) разновидность художественной *графики* (см), основанная на резком сатирическом или юмористическом заострении, преувеличении характерных черт, сторон, свойств изображаемого. Отдельное графическое произведение соответствующего рода также называется Ш.

В отличие от более широкого понятия *карикатуры* (см.), Ш. ограничен, как правило, задачами более или менее острой критики одного реального лица; в основе своей он всегда портретен, в нем редко наличествуют элементы развитого сюжета. Примеры политически заостренного сатирического Ш. многочисленны в творчестве французского художника О. Дсмье, в советской графике — среди работ Кукрыникова. В так наз. *дружке* о м Ш. черты и особенности юмористи-

ческого характера обычно преобладают над сатирическими.

ШКОЛА — в истории искусства понятие, применяющееся для обозначения группы художников или художественных произведений, связанных общностью стилистического, тематического и технического характера. Различают широкое понимание термина «школа» как национально-стилевого объединения и узкое, охватывающее учеников и последователей какого-либо большого мастера («Ш. Караваджо», «Ш. Рубенса», «Ш. Брюллова»). Зачатки разграничения школ прослеживаются еще в древности. Особенное развитие классификация по «школам» получила в истории искусства с эпохи *Возрождения* (см.) («Сиенская Ш.», «Умбрийская Ш.», «Флорентийская Ш.», «Венецианская Ш.» и т. д.). В применении к искусству XIX в. господствующее значение приобрело широконациональное толкование термина (напр., «Русская Ш.», «Французская Ш.»).

Не ограничиваясь делением по школам, марксистское искусствознание требует дальнейшего исторически-классового анализа и разграничения мастеров внутри различных «школ»: стилистическое, тематическое и техническое родство представителей Ш. часто совмещается со значительными отличиями в идейном содержании и общей направленности их творчества.

ШКОЛА ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ — Петербургская художественная школа. Рисовальные классы Ш. О. п. х. были обычным местом подготов-

ки талантливой молодежи ко вступительным экзаменам в Академию художеств. Школа существовала с 1857 г., насчитывая к концу века, вместе с тремя отделениями, около полутора тысяч учащихся. В Ш. О. п. х. начинали свое специальное образование многие выдающиеся русские художники (И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. В. Верещагин и др.).

После Октябрьской революции школа была реорганизована в Художественно-промышленный техникум.

ШЛИФОВКА (от польск. szlifować — в технике скульптуры: гладкая обработка поверхности из твердого материала, завершающая процесс *высекания* (см.). Характер применения Ш. разнообразен и зависит, в основном, от задуманного скульптором художественного эффекта. Наиболее тонкая Ш. называется *полировкой*.

ШМУЦТИТУЛ (нем. Schmutztitel) — в книжной графике и полиграфии: отдельная страница с кратким заглавием книги, помещаемая перед *титолом* (см.), а также аналогичный заголовок перед какой-либо частью книги. Ш. помещается на правой, нечетной половине *разворота* (см.); его оборотная сторона остается пустой.

ШПАЛЕРЫ (нем. Spalier) — в истории прикладного искусства ткани, ковры, тисненная кожа и пр., укрепленные на стене по типу обоев (т. е. стационарно), или предназначенные для этой цели. После появления бумажных обоев в XVIII в. название Ш. в течение долгого времени сохранялось и за ними.

ШПАТЕЛЬ, шпáхтель (нем. Spatel — букв. «лопаточка», Spachtel — шпаклевка) — в технологии живописи: инструмент в виде укрепленной на ручке металлической (изредка — роговой) пластинки с прямолинейно обрезанным концом. Употребляется для грунтовки, перемешивания красок, очистки *палитры* (см.) и т. д. Встречающиеся отождествление терминов Ш. и *мастихин* (см.) — ошибочно.

ШПУНТ (нем. Spund) — стальной инструмент, применяемый скульптором при обработке различных пород камня. Ш. представляет собой граненый или круглый стержень с конусообразным острым концом; употребляется при помощи молотка.

ШРИФТ (нем. Schrift — почерк, письмо) — определенный характер, внутренне обусловленное единство композиционного рисунка букв и знаков, к-рое применяется художником (в книжной обложке, плакате и пр.) для решения текстовых элементов произведения. Оставаясь в смысле общих принципов построения вполне свободным, Ш. художественной графики строго закономерен в каждом отдельном случае; как элемент графической композиции он участвует в раскрытии идейно-образного замысла и связан с конкретными задачами художественно-декоративного оформления.

Ш. типографский — стандартный набор букв и знаков для печатания текста (выполняемый обычно по эскизу художника), изготовленный из специального металлического сплава.

ШТИХЕЛЬ, резец (нем. Stichel) — стальной инструмент, широко применяемый в технике гравюры, особенно в *резцовой гравюре* и *ксилографии* (см.). Ш. имеет вид вставленного в короткую ручку тонкого клинка ромбовидного, клиновидного, полуовального и др. сечения, с наискось срезанным концом. Применяется, в основном, для выполнения углубленных линий и штрихов любой длины и формы.

Наиболее употребительная разновидность этого инструмента, применяемая для гравирования тончайших линий, называется *грабштихелем*.

ШТРИХ (нем. Strich) — линия, выполняемая одним движением руки и входящая составной частью в определенную линейно-изобразительную систему. Ш. — основной, простейший элемент техники рисования. Главное назначение Ш. — различиями в направлении, очертах и характере участвовать в передаче объемно-пластических и пространственных свойств изображаемого. Отдельный Ш. может восприниматься глазом как линия или же сливаться с соседним Ш. в сплошное тоновое пятно. Значение Ш. особенно заметно в *офорте* (см.) и рисунке *пером* (см.).

ЭКСЛИБРИС (лат. ex libris — «из книг») — см. *Книжный знак*.

ЭКСПОЗИЦИЯ (лат. expositio) — в отношении к изобразительному искусству: принципы и порядок размещения художественных произведений, выставленных для обозрения.

ЭКСПОНАТ (лат. exponatus — выставленный) — в отношении к изобразительному искусству: художественное произведение, выставленное для обозрения на выставке или в музее.

ЭКСПОНЕНТ (лат. exponents — выставяющий) — в области изобразительного искусства: всякий участник художественной выставки, выступающий как автор произведения (а также в редких случаях как его владелец). В этом значении термин обязательно сопровождается наименованием соответствующей выставки.

В более узком значении Э. — участник выставок какого-либо художественного общества или объединения, не состоящий в нем членом и обязанный поэтому представлять свои работы на оценку жюри. В данном случае термин употребляется вместе с обозначением соответствующего общества.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (франц. expressionnisme, от лат. expressio — выражение) — одно из реакционных формалистических течений в искусстве Западной Европы и Америки. Э. появился в Германии около 1905 г. (группа «Мост»), но особенное развитие получил после первой мировой войны, в период инфляции и кризиса. Э. порывает с реальностью, ведет к уродливым искажениям природы, культивирует примитив и пр. Экспрессионисты противопоставляют реалистическому изображению мира бредовое «выражение» темных глубин индивидуальной психики. Всякого рода психологическая ми-

стика, истерия, надрыв оказываются с точки зрения Э. наиболее значительным состоянием души. Все это нередко переплетается с фашиствующей мистикой «северной», германской расы. Наиболее известными экспрессионистами были Кирхнер, Марк, Кампедонк, Кокошка, Клее, Пехштейн и др. В настоящее время центром Э. являются США.

ЭКСПРЕССИЯ, экспрессивность (от лат. *expressio* — выражение) — выразительность. Термин применим как к художественному произведению, так и к самой натуре (см.). Обычно его связывают или с силой воздействия произведения в целом (особенно если замысел художника значителен, а воплощение отличается мастерством), или же с достоинствами характеристики отдельных лиц и фигур как деталей.

Подлинная Э. воплощает в искусстве характерное и существенное для самой действительности, основа ее художественной ценности в правде. Ср. *Экспрессионизм*.

ЭЛЛИНИЗМ, эллинистическое искусство (от греч. *hellên* — эллин, грек) — античное искусство III—I вв. до н. э. периода интенсивной греко-македонской колонизации восточного Средиземноморья, связанной с образованием рабовладельческих монархий и распространением в них эллинской культуры. Главные центры Э.: Александрия в Египте, Антиохия в Сирии, Пергам в М. Азии, остров Родос, Афины. Традиции греческого искусства переплетаются в Э. с элементами, унаследован-

ными от искусства восточных деспотий. См. *Античное искусство*.

В своем основном общем значении термин Э. охватывает всю историю культуры (и историю в целом) соответствующих стран и периодов

ЭМАЛЬ (франц. *émail*) — термин декоративно-прикладного искусства, объединяющий небольшие изделия из металла (преимущественно из меди и золота), декорированные разноцветными эмалевыми сплавами, к-рые или заполняют мелкие углубления, разделенные тонкими металлическими перегородками, или же нанесены как роспись сплошным слоем. В выемчатой Э. перегородки образуются границами между выемками на поверхности изделия; в перегородчатой Э. (клубочной) их роль выполняют узенькие металлические ленточки, прикрепленные к металлу ребром. Техника просвечивающей (полупрозрачной) Э. дает возможность использовать оттенки каждого из цветовых пятен, различающихся по толщине эмалевого слоя. Различия в толщине слоя эмали достигаются рельефной обработкой «дна» в углублениях. Совсем иными средствами и возможностями обладает возникшая позднее расписная Э., т. к. ее выполняют кистью по эмалевому грунту. Термин употребляется нередко во множественном числе. Ср. *Финифть*.

Э. называют также и самые стекловидные сплавы как основной художественный материал соответствующих изделий. Э. бывает прозрачный или глухой (опа-

ковой, компактной), полупрозрачной (опаловой) и прозрачной. В художественной керамике термин Э. означает непрозрачную глазурь (см.), которая может быть белой или цветной и применяется чаще всего для майоликовых изделий (см. *Майолика*).

ЭМБЛЕМА (лат. *emblemata*; греч. *emblēma* — вставка, выпуклое украшение) — обозначение значительного понятия или отвлеченной идеи посредством какого-либо условного знака или изображения (напр., красная пятиконечная звезда как Э. Советской Армии). В отличие от символа (см.), Э. не пытается образно воплотить содержание понятия или идеи, и лишь указывает на них, ограничиваясь чисто условной связью.

В практике словоупотребления термины «эмблема» и «символ» нередко сближаются.

ЭНКАУСТИКА (греч. *enkautikē* от *enkaio* — выжигает) — восковая живопись — малоупотребительная в настоящее время разновидность живописной техники, основанная на применении воска в качестве *связующего вещества* (см.). Лучший по результатам и прочности способ восковой живописи — античная Э., к-рая исполнялась разжиженными путем нагревания красками по подогретой основе (см.) с помощью металлического инструмента или кисти и завершалась обработкой живописи огнем. Достоинства этой техники придают ей исключительные качества специально приготовленного воска, к-рый почти не поддается

воздействию времени или сырости, никогда не дает трещин и сохраняет неизменным свой цвет; основной ее недостаток — затрудняющая работу зависимость технических свойств материала от температуры. Приемы и материалы античной Э. не вполне известны в деталях.

Наряду с горячим способом восковой живописи существует и холодный способ, приближающийся к обычной живописной технике. Восковые краски разводятся в этом случае улетающими растворителями, поэтому вся работа ведется кистями и лишь заканчивается нагреванием красочного слоя. См. *Ваюмский портрет*.

ЭСКИЗ (франц. *esquisse*) — в изобразительном искусстве: художественное произведение вспомогательного характера, являющееся подготовительным наброском более крупной работы и воплощающее ее замысел основными композиционными средствами. Исполнению значительной картины или скульптуры обычно предшествует целая серия эскизов, в к-рых художник ищет или разрабатывает удовлетворяющую его структуру целого. Размеры и техника Э. очень многообразны — он может быть как беглой зарисовкой карандашом, так и разработанной композицией «в материале». Всякий полноценный Э. должен давать явное представление об основном идейно-образном содержании задуманной художником крупной работы.

ЭСКИЗНОСТЬ (франц. *esquisse*) — беглость, суммарность, приближенность в выполнении художественного произведения или

его деталей. Термин происходит от внешних особенностей малоразработанного эскиза (см.), но относится лишь к произведениям самостоятельного значения. Его применяют не только к техническим свойствам и приемам (напр., при излишне «широкой» манере письма), но и к выражению основного замысла, если он недостаточно продуман художником.

В любом реалистическом произведении, рассчитанном на самостоятельное существование, признаки Э. являются очень серьезным и крупным недостатком, к-рый может свести на нет и важнейшие художественные достоинства; чаще всего (в особенности при работе с натуры) в них сказываются пережитки импрессионистических установок и приемов. Порожденная импрессионизмом «принципиальная» Э. письма свидетельствует об упадке художественной культуры, о начавшемся извращении целей и средств живописи. Ср. *Этюдность*.

ЭСТАМП (франц. *estampe*) — литографский отпечаток как станковое произведение художественной графики. Термин Э. возник в XIX в. В современном употреблении распространяется и на гравюрный отпечаток, носящий станковый характер. Э. называют обычно подписной отпечаток, выполненный художником в результате собственноручной работы над доской или камнем.

ЭСТЕТИЗМ, эстетство — отношение к искусству как к предмету утонченного сибаритского наслаждения, характерное для упадочной буржуазной культуры. Э. основан на любви к формам, искус-

ственно изолированной от содержания; он отвлекается от познавательной и воспитательной роли искусства и оценивает его как изящную безделушку, способную доставлять удовольствие одним лишь красивым сочетанием красок, линий, звуков. Э. — проявление духовного маразма империалистической буржуазии, ее духовного убожества, пресыщенности и страха перед действительностью. Некоторые элементы Э. вообще свойственны богатым и праздным классам, особенно в период их упадка и деградации [напр., французской аристократии XVIII в., культивировавшей жеманно-изысканный стиль *рококо* (см.) и т. д.].

ЭТЮД (франц. *étude* — изучение) — в изобразительном искусстве: произведение вспомогательного характера и ограниченного размера, выполненное целиком с натуры (см.), ради тщательного ее изучения. Посредством Э. художник разрабатывает детали задуманной картины или скульптурной композиции, разрешает возникающие в его работе специальные вопросы художественной практики, совершенствует свое профессиональное мастерство. Реалистический Э. может временами ставить и относительно самостоятельные конкретные задачи; но конечной целью этюдной работы в целом всегда остается правдивое и живое воплощение значительного замысла, т. е. создание картины. Технические средства Э. очень многообразны, т. к. целиком зависят от его прямого назначения.

В реалистическом искусстве

прошлого, вплоть до последней четверти XIX в., Э. неизменно сохранял свою вспомогательную роль. Только с безыдейной живописью импрессионистов появилась ложная переоценка Э., в результате которой он подменил собой картину.

ЭТЮДНИК (от франц. *étude* — изучение) — специальный ящик с принадлежностями для живописи и местом для этюда, почти всегда деревянный. Вопреки наименованию, Э. может употребляться художником как основное приспособление при всякой живописной работе.

Очень легкий деревянный футляр для пейзажного этюда также называется Э. Такой Э. часто бывает складным (и тогда устраивается без крышки).

ЭТЮДНОСТЬ (от франц. *étude* — изучение) — в практике изобразительного искусства: крупнейший недостаток выполнения, при к-ром частное, случайное, мелочное, оказываясь в ходе работы непреодоленным, ослабляет или искажает идейно-образное содержание произведения. В отличие от

эскизности (см.), Э. может присутствовать в сколе угодно «штудированной» работе. Термин происходит от слова *эюд* (см.), но относится лишь к произведениям самостоятельного значения.

Как правило, Э. вызывается натуралистическими или формалистическими отклонениями в самом подходе художника к действительности. Нередко она бывает результатом переоценки этюда, к-рая всегда и неизбежно ведет к обеднению идейно-образного содержания. Коренится Э. в порожденной импрессионизмом ложной художественной «системе», к-рая, ограничивая деятельность живописца беглой работой с натуры, подменяет этюдом картину.

ЮЛИНА — в технологии скульптуры: инструмент для просверливания углублений в твердом материале. В отличие от *дрели* (см.), приводится в действие специальным смычком. При помощи Ю. и сверла выполняются многие детали статуй — например, пряди волос, углубления между складками одежды и пр.

ЯМЧУГА — см. *Емчуга*.

Редактор
Т. Г. Гурьева

Технический редактор
В. И. Артамонов



Корректоры
Ю. П. Сенченко и Ю. В. Серова



А 09452 11.Х.-60 г.
Печ. л. 8,22. Уч.-изд. л. 12,85.
Заказ 1160. Тираж 15.000.
Цена 5 руб.

С 1. I-61 г. — 50 коп.



Типография издательства
«Советский художник».
Москва, Мало-Московская, 21