

СБО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ"

ЭНЦИКЛОПЕДИИ СЛОВАРИ СПРАВОЧНИКИ

НАУЧНЫЙ СОВЕТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

А. П. АЛЕКСАНДРОВ, А. А. АРЗУМАНЯН, А. В. АРЦИХОВСКИЙ, Н. В. БАРАНОВ, А. А. БЛАГОНРАВОВ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, Б. А. ВВЕДЕНСКИЙ (председатель Научного Совета), Б. М. ВУЛ, Г. Н. ГОЛИКОВ, И. Л. КНУНЯНЦ, Ф. В. КОНСТАНТИНОВ, Б. В. КУКАРКИН, Ф. Н. ПЕТРОВ, В. М. ПОЛЕВОЙ, А. И. РЕВИН (заместитель председателя Научного Совета), И. М. СИСАКЯН, А. А. СУРКОВ, Л. С. ШАУМЯН (заместитель председателя Научного Совета)

МОСКВА 1962

КРАТКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА

АРХИТЕКТУРА · ЖИВОПИСЬ · СКУЛЬПТУРА ГРАФИКА · ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Н. В. БАРАНОВ, Б. В. ВЕЙМАРН, Б. Р. ВИППЕР, Б. В. ИОГАНСОН (главный редактор), А. М. КАНТОР, В. М. ПОЛЕВОЙ (заместитель главного редактора), А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

1

АВСТРАЛИЯ — ЕГИПЕТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

(03)
П 80

ОТ РЕДАКЦИИ

В наши дни, когда вопросы художественной культуры и эстетического воспитания заняли исключительно важное место в жизни народов СССР, ширится интерес советских людей к художественной культуре стран и народов мира. Расцвет архитектуры и изобразительного искусства в Советском Союзе и других социалистических странах, крепнущие прогрессивные направления в искусстве капиталистических стран, искусство, рождающееся в странах, сбрасывающих с себя иго колониализма, современная художественная жизнь и сокровища культуры прошлых эпох — всё больше и больше привлекают к себе внимание. Расширение культурных связей СССР с зарубежными странами, со всем прогрессивным человечеством вводит в круг художественных интересов советских людей всё новые страны и народы.

Удовлетворить эти интересы и ставит себе целью энциклопедия «Искусство стран и народов мира».

Задача нашего издания — дать в краткой энциклопедической форме широкую картину художественного развития человечества с древнейших времён по настоящее время. Группируя материал по странам и национальным школам, энциклопедия стремится выявить в каждой из них передовые реалистические тенденции и направления, показать борьбу этих тенденций с реакционными явлениями в искусстве, роль прогрессивных направлений и школ в развитии многообразной мировой художественной культуры.

Энциклопедия «Искусство стран и народов мира», вместе с дополняющим её словарём архитектурных и художественных понятий и терминов, представляет собой новый по типу универсальный справочник по архитектуре и изобразительному искусству. В её четырёх томах освещается художественная культура более 200 стран и народов. Многие статьи энциклопедии вводят в научный обиход ранее неизвестные или мало исследованные памятники и новые фактические данные; ряд статей посвящён искусству стран и народов, художественная культура которых ранее не получала оценок в советской и мировой науке.

В отличие от имеющихся справочников, охватывающих чаще всего лишь отдельные отрасли художественной культуры, настоящая энциклопедия преследует цель дать комплексное освещение вопросов архитектуры, градостроительства, живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства; широко привлекается материал народного творчества. Архитектура рассматривается в энциклопедии как неотъемлемая часть художественной культуры человечества, при этом в необходимой мере освещается материально-техническая сторона архитектурного творчества.

Каждый том энциклопедии содержит около 2500 иллюстраций и большое количество карт.

В работе над энциклопедией принимают участие все основные центры искусствоведческой науки нашей страны. Членами редакционной коллегии, авторами статей, рецензентами, консультантами, внештатными редакторами 1-го тома являются сотрудники Академии художеств СССР, Академии строительства и архитектуры СССР, Института истории искусств Министерства культуры СССР, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственного Эрмитажа, институтов Академий наук союзных республик, музеев, архитектурных учреждений, высших учебных заведений, представители различных научных и творческих коллективов союзных и автономных республик СССР. К сотрудничеству в энциклопедии привлечены также зарубежные специалисты. В подготовке издания активно участвуют специалисты смежных наук: археологи, этнографы, историки, географы. Консультация и рецензирование статей по архитектуре систематически велись сотрудниками Института теории и истории архитектуры и строительной техники Академии строительства и архитектуры СССР; постоянную помощь редакции оказывали сотрудники Союза архитекторов СССР (М. Н. Голоколосова и др.) и Союза художников СССР (О. И. Порхайло, Л. И. Фёдорова и др.).

Редакция обращается с просьбой к читателям энциклопедии присылать свои замечания и пожелания по адресу: Москва, Ж-28, Покровский бульвар, д. 8. Редакция изобразительного искусства и архитектуры.

Редакция изобразительного искусства и архитектуры. Заведующий редакцией — кандидат искусствоведения В. М. ПОЛЕВОЙ, старший научный редактор — А. М. КАНТОР, научные редакторы — Е. В. БАРКГАУЗЕН, кандидат искусствоведения А. Х. ГРАНСБЕРГ, В. А. ЛЕВЕДЕВ, Е. Н. СИЛЬВЕРСВАН, литературный редактор — К. В. ТУГАНОВА, младший редактор — В. Я. АФАНАСЬЕВА.

Консультанты по вопросам искусства и архитектуры указаны при отдельных статьях.

Научно-контрольное чтение по вопросам истории — кандидат историч. наук А. Я. АБРАМОВИЧ, кандидат историч. наук Л. А. ЗАК, Е. И. ЛЕПИНСКАЯ, кандидат историч. наук А. В. МЕЛЬНИКОВА, кандидат историч. наук М. А. ОКУНЕВА, кандидат историч. наук Э. А. ПАВЛЮЧЕНКО, кандидат. историч. наук Н. М. ПИРУМОВА, кандидат историч. наук Д. Г. РЕДЕР, кандидат историч. наук Н. Н. САМОХИНА, М. Э. СТРУВЕ, А. Д. СЫРКИН, кандидат историч. наук С. М. ТРОИЦКИЙ, кандидат историч. наук И. М. ЭЛЬТЕРМАН.

Научно-контрольное чтение по вопросам географии — Ю. М. ВЛАДИМИРОВ, Л. И. ГРАВЕ, А. О. ДОБРОНРАВОВА, кандидат географич. наук Т. К. ЗАХАРОВА, кандидат экономич. наук М. С. РОЗИН.

Литературно-контрольная редакция — Я. Е. ШМУШКИС (заведующий редакцией), М. А. БОГУСЛАВСКАЯ, К. В. ПИТАЛЕВА.

Редакция иллюстраций — Л. Ф. ВЛАСОВ (заведующий редакцией), К. А. ЗЕЛЕНИНА (комплектование иллюстраций).

Картографирование — В. Н. СПИРИДОНОВ (заведующий редакцией), Е. Г. ГУРАРИ, В. П. КЕССЛЕР, М. В. ЛАМАКИНА, Л. А. ЛЮБКОВА, Н. В. ПЕРЗЕКЕ, М. М. ПУСТОВА, Е. В. ПУСТОВАЛОВА, Л. Н. СМИРНОВА, В. И. СУББОТИНА, Э. А. ШУГИНИНА.

Библиограф — М. Д. ДЕНИСОВА.

Транскрипция — М. Д. ДРИНЕВИЧ, Л. Ф. РИФ.

Техническая редакция — Ч. А. ЗЕНЦЕЛЬСКАЯ.

Технические редакторы иллюстраций — И. И. ЛАВРУШИН, Е. А. МИРОНОВА.

Корректорская — М. В. АКИМОВА, Л. Н. СОКОЛОВА.

Переплёт, титул и контртитул художника А. В. КОВРИЖКИНА.

217414
Центральная научная
БИБЛИОТЕ

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЕЙ

Структура энциклопедии. В издании помещаются статьи о ныне существующих государствах, об оставивших след в истории искусства государствах прошлого (например, Ассирия, Бургундия), о народах, распространение искусства которых не совпадает с границами государств (например, баски, древние германцы, курды), о некоторых сложных художественных культурах прошлого (например, гандхарское искусство, эллинистическое искусство). Если государство представляет собой объединение республик с различными художественными традициями, статьи о каждой республике помещаются отдельно (так, искусство народов СССР освещается в статьях о союзных республиках; разделы, посвящённые автономным республикам, входят в статьи о соответствующих союзных республиках).

Статьи в энциклопедии расположены по алфавиту. Их заглавиями являются общеупотребительные названия стран и народов. В скобках даётся полное официальное наименование страны, самоназвание народа.

Статья состоит из двух частей — историко-художественного очерка и справочного раздела. Последний, в свою очередь, подразделяется на группы статей-справок: 1) о примечательных в архитектурном отношении населённых пунктах (градостроительная характеристика, сведения о памятниках архитектуры и монументально-декоративного искусства, а также о музеях, находящихся в этих пунктах), об архитектурных и археологических памятниках, расположенных вне населённых пунктов, и о центрах народного творчества; 2) о художниках, архитекторах, мастерах декоративно-прикладного искусства и народного творчества (основные биографические данные, перечень главных работ с указанием дат и местонахождения; почётные звания и награды, за исключением должностных званий и крупнейших премий, не указываются; для лиц, живших или родившихся в дореволюционной России, даты рождения и смерти указываются обычно по старому и новому, в скобках, стилю); 3) об архитектурных и художественных учебных заведениях; 4) об архитектурных и художественных организациях и учреждениях; 5) об архитектурных и художественных периодических изданиях.

Помимо статей об искусстве отдельных стран и народов, энциклопедия включает статьи о частях света: «Азия», «Америка», «Африка», «Европа»; назначение этих статей — помочь читателю ориентироваться в размещении и взаимоотношении художественных культур мира; здесь же даются ссылки на все помещённые в энциклопедии статьи о странах и народах данной части света.

В конце издания будут помещены: 1) алфавитный указатель имён и географических названий, встречающихся в тексте; 2) словарь терминов и понятий истории архитектуры и изобразительного искусства, а также технологических терминов.

Система ссылок в энциклопедии двойная: 1) слово, выделенное *курсивом*, служит ссылкой на статью-справку, помещённую в той же статье о стране или народе (в справочном разделе). В тех случаях, когда об упоминаемом в очерке городе, художнике и т. д. нет специальной статьи-справки, некоторые справочные сведения приводятся в тексте очерка: даётся написание их названий или имён на языке данной страны, указываются годы создания памятника, годы жизни архитекторов и художников. Если работы какого-либо архитектора или художника перечислены в статье-справке о населённом пункте, где он работал, то в статье-справке об этом архитекторе или художнике, в целях экономии места, эти сведения не повторяются, а даётся ссылка на статью-справку о населённом пункте. 2) Слово, выделенное *курсивом* в сочетании с указанием «см.» («смотри»), означает ссылку на статью о другой стране или другом народе.

Отдельные случаи ссылок (выделение слова *курсивом** со звёздочкой) оговорены в подстрочных примечаниях.

Шрифты и сокращения в очерках и в справочных разделах используются различно. В очерке, напечатанном крупным шрифтом, применяются только общепринятые сокращения; полужирным шрифтом и разрядкой выделяются внутренние подразделы статей. В справочном разделе, напечатанном мелким шрифтом, применяется система сокращений, принятая в данном издании (список сокращений дан в конце тома); полужирным шрифтом выделяются наиболее значительные памятники, а также музеи (в статьях о населённых пунктах), названия учебных заведений, организаций и периодических изданий.

Русское написание иноязычных названий и имён даётся по нормам, принятым для советских энциклопедий, как правило, с максимальным приближением к подлинному произношению. Для стран и народов со славянской, латинской и греческой письменностью имена собственные, являющиеся заглавиями статей и статей-справок о населённых пунктах, художниках и архитекторах, приводятся также в их написании на языке данной страны или народа. Если в стране бытуют разные названия или формы произношения, то указываются основные. Названия музеев, организаций и учебных заведений в тех случаях, когда они особо важны или весьма специфичны и непереводимы, даются также на языке данной страны.

Названия журналов, газет и т. п., которые издаются на языках, имеющих славянскую, латинскую или греческую письменность, даются на языке подлинника, в скобках приводится перевод названия на русский язык; названия других изданий — в русском написании.

Ударения проставляются в названиях статей-справок.

Иллюстрации даются как в тексте, так и на отдельных листах-вклейках. Если вклейки помещаются не при соответствующей статье, в конце её приводится ссылка на страницы, при которых дана вклейка.

Карты помещаются при статьях о соответствующих странах. На них наносятся названные в статье художественные центры, а также те географические наименования, которые могут способствовать лучшему пониманию текста.

Имена авторов, внештатных редакторов, рецензентов, консультантов, принимавших участие в работе над статьёй, указываются в конце статьи.

БИБЛИОГРАФИЯ И ЕЁ ОФОРМЛЕНИЕ

Список работ общего характера помещается после очерка; разделы списка, как правило, отвечают основным разделам очерка; издания на одну тему приводятся в порядке времени выхода в свет; издания на русском языке даются в начале списка. Монографическая литература о населённых пунктах, художниках, архитекторах и т. д. даётся при соответствующей статье-справке. Основные архитектурно-художественные энциклопедии, словари, всеобщие истории искусства и т. п. будут указаны в конце издания.

Библиографические названия описываются по принятому в советских энциклопедиях стандарту. Названия произведений на языках, имеющих славянскую, латинскую и греческую письменность, а также на армянском и грузинском языках, даются в оригинальном описании.

Библиография помещается в разделах, озаглавленных *Лит.* В разделах Соч. — при биографических статьях-справках приводятся сочинения данного лица на языке оригинала и переводы этих работ на русском языке.

Названия журналов и газет даются в кавычках, затем приводятся место издания и год выхода, № или выпуск, или том.

При описании периодических изданий, трудов научных учреждений принимаются следующие сокращения:

ВДИ — Вестник древней истории
ИАН ООН — Известия Академии наук СССР. Отделение общественных наук
КСИВ — Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР
КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР
КСИЭ — Краткие сообщения Института этнографии АН СССР
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
СА — Советская археология (сборники)
«СА» — «Советская археология» (журнал)
СЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа
СИИИ АН СССР — Сообщения Института истории искусств АН СССР (ныне — Министерства культуры СССР)
ТЭ — Труды Государственного Эрмитажа
ТИИИ АН СССР — Труды Института истории искусств АН СССР
ТИЭ — Труды Института этнографии и АН СССР.
ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа
ЮТКАЭ — Южно-Туркменская комплексная археологическая экспедиция
AJA — American Journal of Archeology
RIASA — Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte, Roma

Для библиографических описаний приняты следующие сокращения географических названий:

Д.— Дерпт
Ер.— Ереван
Л.— Ленинград
М.— Москва
М.—Л.— Москва—Ленинград
О.— Одесса
П.— Петербург, Петроград
СПБ — Санкт-Петербург
Т.— Таллин
Таш.— Ташкент
Тб.— Тбилиси
Х.— Харьков
Amst.— Amsterdam
Antw.— Antwerpen
B.— Berlin
Balt.— Baltimore
B. Aires — Buenos-Aires
Bdp.— Budapest
Berk. — Berkeley
Brat.— Bratislava
Brux.— Bruxelles
Buc.— Bucureşti
Chi.— Chicago
Cambr. — Cambridge
Dresd.— Dresden
Edinb.— Edinburg
Frankf./M.— Frankfurt am Main
Gen.— Genève
Halle/S.— Halle (Saale)
Hamb.— Hamburg
Hdlb.— Heidelberg
Hels.— Helsingfors, Helsinki
Kbh. — København
Krakow — Kraków
Ill.— Illinois
L.— London
Laus.— Lausanne
Lw.— Lwów
Liv. — Liverpool
Los. Ang. — Los Angeles
Lpz. — Leipzig
Luxemb.— Luxemburg
Manch.— Manchester
Mass. — Massachusetts
Md.— Maryland
Melb.— Melbourne
Mil.— Milano
Münch.— München
Oxf.— Oxford
N. Y.— New York
P.— Paris
Pa.— Pennsylvania
Phil.— Philadelphia
S., C.— Sofia, София
S. F.— San Francisco
Spring.— Springfield
Stanf.— Stanford
Stockh.— Stockholm
Strasb.— Strasbourg
Strassb.— Strassburg
Stuttg.— Stuttgart
U. S.— United States
W.— Wien
Wash.— Washington
Warsz.— Warszawa
Wis.— Wisconsin
Wr.— Wrocław
Z.—Zürich

Сокращения библиографических описаний в изданиях на разных языках:

Сочинения — соч.
Литература — лит.
Издание, издано — изд., ed., éd., Aufl., Ausg., hrsg., wyd., vyd., uppl.
Том, томы — т., тт., v., t., Bd, bd, sv., dl
Часть — ч., pt., Tl, cz., č., tr.
Тетрадь — тетр.
Раздел — разд., Abt.
Глава — гл., ch., cap., Кар., kap.
Страница — с., p., S., s
Выпуск — вып., fasc.
Редактор, редакция — ред., ed., réd., red., dir., Hrsg.
Без указания года издания — б. г., s. a.
Без указания места издания — б. м., s. l.
Издание продолжается — изд. продолж.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НА КАРТАХ СОВРЕМЕННЫХ ГОСУДАРСТВ

Границы государств
Границы союзных республик СССР
Границы административно-территориальных единиц
Гегард Отдельно расположенные архитектурные памятники
Помпеи Развалины населенных пунктов и архитектурных памятников
Сакс Населенные пункты, ныне несуществующие
Порты
Столицы государств и союзных республик СССР
Столицы АССР, центры колоний, протекторатов и подопечных территорий
Центры административно-территориальных единиц
Прочие населенные пункты

Примечания: 1. Названия населенных пунктов даны различными шрифтами в зависимости от числа жителей и значения для данной страны

2. Исторические названия на картах современных государств даны в скобках

3 Административно-территориальные единицы, одноименные с их центрами, на картах не подписаны

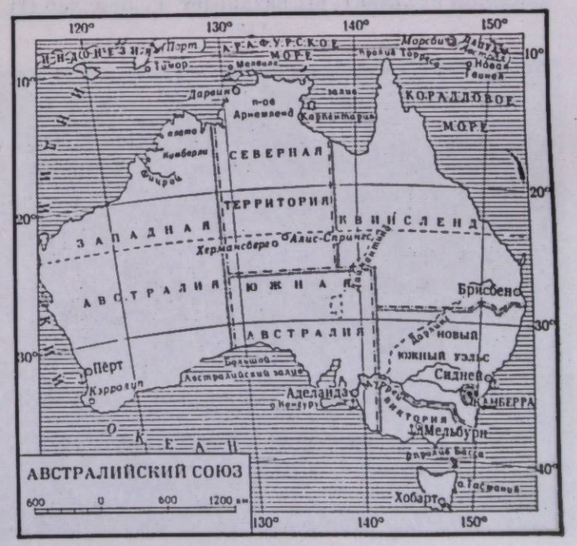
АВСТРАЛИЯ

(АВСТРАЛИЙСКИЙ СОЮЗ. COMMONWEALTH OF AUSTRALIA)

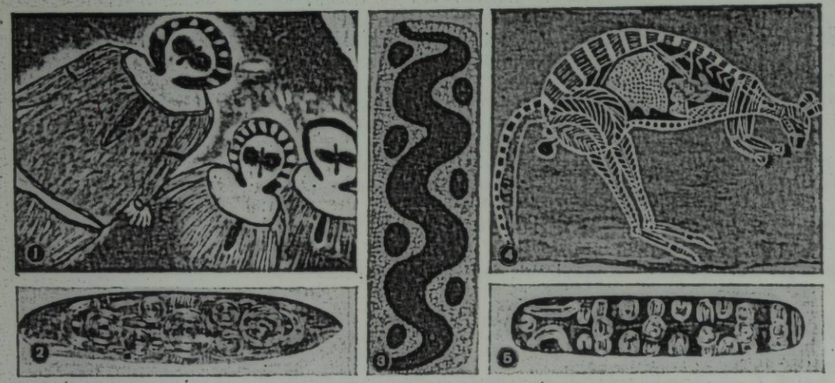
Искусство А., единственной в мире страны, территория которой охватывает целый материк, сложилась на двух резко отличных друг от друга основах. Первой из них явилась первобытная культура коренного населения. Второй — европейская культура, принесённая в А. колонизаторами и приобретшая со временем характерные местные особенности.

Искусство аборигенов. Коренное население до колонизации А. занималось охотой и собирательством. Жильём служили пещеры и примитивные сооружения — чаще всего шалаши из ветвей, листьев и древесной коры. В некоторых областях А. коренные жители (численность которых сократилась со времени колонизации А. более чем в 6 раз) до сих пор сохраняют древние особенности первобытнообщинной культуры. В искусстве аборигенов А. жизненные изображения сочетаются с магическими символами, острые наблюдения — с условностью. Обитателями окраин континента созданы реалистические изображения в пещерах и на скалах — либо гравированные (особенно на В. — в р-не Сиднея), либо живописные. В северной А. (в р-не Арнемленд, Arnhemland) древняя живопись изображала людей и животных в движении, но была одноцветной. Более поздняя живопись становится статичной, но использует красную, жёлтую, чёрную и белую краски, с помощью которых добивается поразительных живописных эффектов. В своих работах австралийцы изображали окружающий мир, события повседневной жизни, но многим изображениям они приписывают магическую силу. Таковы, напр., росписи, связанные с представлением о дожде и «змее-радуге» в пещерах сев.-зап. А. (в р-не Кимберли, Kimberley). В Арнемленде в наскальных росписях и рисунках на коре, из которой делаются хижины, развился своеобразный, т. н. «рентгеновский стиль». В этих рисунках, кроме внешнего облика животного, человека или мифического существа, воспроизводятся и внутренние органы. Художник стремится передать не только то, каким он видит, но и то, каким он знает изображаемое существо. В том же Арнемленде известна и скульптура, близкая скульптуре Новой Гвинеи и Меланезии (см. *Океания*).

Большое место занимает геометрический орнамент. Для искусства западной и восточной А. характерен орнамент с прямыми ломаными линиями (ромб, зигзаг, лабиринт), а для искусства в центре материка — орнамент в виде кругов, спиралей, полуокружностей. На churingах (священных предметах из дерева и камня) эти изображения имеют символическое культовое значение.



Новая архитектура А. стала развиваться с начала колонизации — 1788, когда было основано первое английское поселение Порт-Джексон (ныне пригород *Сиднея*). В 1-й пол. 19 в. основываются другие крупные города А., развивавшиеся как порты, через которые велась торговля шерстью. Открытие золота, увеличе-



Искусство аборигенов. 1. Роспись пещеры в Кимберли с изображением мифических героев. 2. Орнаментированная деревянная чуринга из Центральной Австралии. Музей антропологии и этнографии. Ленинград. 3. Орнаментированный щит из Центральной Австралии. 4. Кенгуру. Изображение на коре в так называемом „рентгеновском стиле". Арнемленд. 5. Орнаментированная каменная чуринга из Центральной Австралии. Музей антропологии и этнографии. Ленинград.

ние иммиграции, развитие промышленности (с середины 19 в.) вызвали бурный рост городов. В 1880-х гг. в некоторых из них определились характерные черты капиталистических городов: переуплотнение ряда районов, возникновение трущоб и т. д. Для большинства крупных городов А. стала характерной прямоугольная сетка улиц (менее выраженная в Сиднее), отсутствие выделенного центра, парковые пригороды с одноквартирными домами. В 1913—27 строилась новая столица А.— город-сад *Канберра*, проект которого (архитектор У. Б. Гриффин, W. B. Griffin) был принят после международного конкурса.

Первыми постройками европейцев были простые прямоугольные деревянные дома, иногда обмазанные глиной и крытые соломой. Затем стали использовать песчаник и кирпич, а для покрытия — дерево (гонт) и волнистое железо. Строительство развернулось с 1-й четверти 19 в. В это время были сооружены многочисленные каменные экономичные, нередко обладавшие художественными достоинствами здания складов, госпиталей, жилых домов, школ, верфи и т. д. (архитектор Ф. Х. *Гринуэй* и др.). Во 2-й пол. 19 в. и в 20 в. в А. строятся многоэтажные деловые здания. Жилые дома остаются преимущественно малоэтажными. В основном архитектура А. следует течениям в английском зодчестве, но постепенно в ней определилась прочная традиция местного варианта английского «колониального стиля»: жилые дома с толстыми стенами и небольшими окнами и с верандами, примыкающими к одной или нескольким стенам. В 20 в., а особенно после 2-й мировой войны, развивается строительство малоэтажных домов со светлыми оштукатуренными стенами, напоминающих постройки в странах Средиземноморья. Новые методы железобетонной архитектуры развивает Г. Зейдлер (H. Seidler — австриец, поселившийся в 1948 в Сиднее) и др. Наибольших успехов зодчество А. достигло в строительстве одноквартирных домов, больниц, школ. Отстаёт строительство промышленных зданий и домов с дешёвыми квартирами.

У. Б. Гриффин. Здание парламента в Канберре. 1927.



Начало новому изобразительному искусству А. положили на рубеже 18 и 19 вв. пейзажисты. Первыми среди них были художники-топографы, точно и внимательно зарисовывавшие виды местностей, которые только начинали заселяться европейцами. Из этого искусства выросло и творчество К. *Мартенса*. Он соединил достоверность наблюдения с романтическим волнением художника, отыскавшего красоты австралийских ландшафтов, наполнившего их переливами чистых зелёных, голубых и розовых тонов. С 19 в. бурно развивающаяся общественная жизнь завоёвывает себе место в искусстве А., даёт толчок подъёму газетного и журнального рисунка, направляет внимание художников к сценам быта, сатирическим образам (С. Т. *Гилл*), выдвигает задачу создания национальной реалистической

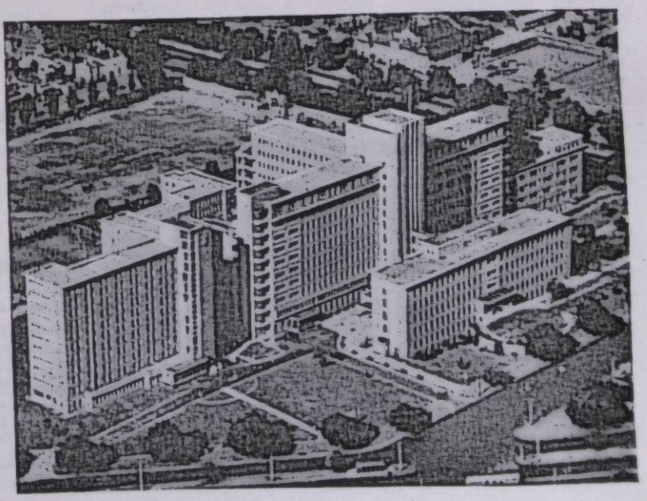
школы искусства А. Её создателями стали Т. У. *Робертс*, призвавший выбирать темы, имеющие национальное значение, А. *Стритон* и Ф. *Мак-Каббин*, вдохновлённые швейцарцем А. Л. *Бювелотом*, принёсшим в А. идеи реалистического эмоционального пейзажа барбизонской школы (см. *Франция*). Пейзажи этих художников одухотворяет ощущение родственной близости человека и природы, изученной, познанной им в повседневных трудах и раскрывающей перед его взором ясную и спокойную красоту своих залитых солнцем просторов. Трудовые будни и судьба обездоленного человека становятся темами их жанровых картин. Современники и последователи этих мастеров образовали обширную реалистическую пейзажную школу, в которую с конца 19 в. проникали влияния импрессионизма и ряда новейших течений (Ч. *Кондер* и мн. др.). Эта школа противостояла тенденциям академизма (Дж. У. *Ламберт*), салонности и декадентства (Н. Линдси, N. Lindsay, p. 1879). С 1930-х гг. искусство А. вступает в новый этап: с этого времени большая часть австралийских художников обращается к формализму (сюрреалист Дж. Глисон, J. Gleeson, p. 1915, и др.). Но в то же время развивается искусство, связанное с рабочим движением и оживившее реалистические традиции новыми социальными образами и темами. В наши дни оно представлено полным экспрессии творчеством Н. *Кунихана*, искусством Х. Мак-Клинтока (H. McClintock, p. 1906) и др. мастеров, также связанных с передовым общественным движением. Из реальной жизни исходят и У. *Добелл*, Дж. Р. *Драйсдейл* и др. крупные мастера. Скульптура получила в А. меньшее развитие. Долгое время она была скована академизмом (Э. Б. Мак-Кеннал, E. B. MacKennal, 1863—1931), однако в сер. 20 в. выдвинулась плеяда сильных мастеров реалистического направления — Д. Мэйо (D. Mayo), Л. *Дадсуэлл*.

Яркое явление представляет собой школа акварельного пейзажа, созданная в Хермансберге (Hermannsburg; Центральная А.) к 1940-м гг. австралийцами из племени аранда (семейства *Наматьира*, *Парерултья* и др.), а также сложившееся в конце 40-х гг. искусство молодых художников из резервации Кэрролуп (Carrolup), расположенной к югу от г. Пёрт. Их творчество, замечательное чутким, красочным восприятием родной природы и являющееся новой страницей в истории искусства аборигенов А., развивается в нелёгких условиях, глава школы Альберт Наматьира был доведён травлей до гибели.



С. Т. Гилл. «Бал в Баллэрэте». Акварель. 1854. Частное собрание. Сидней.

Стивенсон, Тернер. Королевский госпиталь в Мельбурне. 1942.



Лит.: Искусство аборигенов.— Шаревская Б. И., Судьба молодежи из коренного населения в современной Австралии, «СЭ», 1955, № 3; Davidson D. S., Aboriginal Australian and Tasmanian rock carvings and paintings, Phil., 1936 (Memoirs of the Amer. Philos. Society, v. 5); Elkin A. P. and Berndt C. and R., Art in Arnhem Land, Melb. — L., [1950]; Battarbee R., Modern Australian aboriginal art, 2 ed., Sydney — [a. o.], [1958]; Australia. Aboriginal paintings — Arnhem Land. Introd. by H. Read, pref. by Ch. P. Mountford, N. Y., 1954 (UNESCO. World art series, v. 3); Mountford Ch. P., Art, myth and symbolism, Melb., 1956; McCarthy F. D., Australian aboriginal decorative art, 4 ed., Sydney, 1956. Архитектура.— Hermann M., The early Australian architects and their work, Sydney—L., 1954; Boyd R., Australia's home, [Melb., 1952]; Hurley F., Australia, Syd-

ney — [a. o.], [1956]; Martin S., Briggs F. R. I. B. A., Australia, «The Builder», 1947, v. 173, № 5461, p. 425—29; «Architectural Rev.», 1948, v. 104, № 619, p. 5; Sulman J., Introduction to the study of town planning in Australia, [Sydney], 1921.

Изобразительное искусство.— Каталог выставки современных художников Австралии, М., 1960; Moore W., The story of Australian art, v. 1—2, Sydney, 1934; Smith B., Place, taste and tradition. A study of Australian art since 1788, Sydney, [1945]; Badham H. E., A study of Australian art, Sydney, [1949]; его же, A gallery of Australian art, Sydney. [1954]; Present day art in Australia, ed. by Smith, Sydney, 1949.

ГОРОДА

КА́НБЕРРА (Canberra) — федеральная столица А. Построена в 1913—27 по плану арх. У. Б. Гриффина из Чикаго, одержавшего победу на конкурсе 1911—12. Город-сад на берегах озёр. В основе плана — система площадей, радиальных и кольцевых улиц. Гл. обр. невысокие адм. здания; в центре — парламент (1927). В 1952 выстроен ун-т (арх. Льюис). Военный пам. (1927).

Лит.: Canberra. A nation's capital. Ed. by H. L. White, Sydney — L., [1954].

МЕ́ЛЬБУРН (Melbourne) — столица шт. Виктория, осн. в 1835, до 1927 — столица А. Регул. планировка. Неготич. церкви. Ст. кирп. дома. Многоэтажная новая застройка. Парковый пригород. Парламент (неготика; закончен в 1956, арх. П. Керр и др.). Корол. госпиталь (1942, арх. Стивенсон, Тернер). Спортивные сооружения, созданные к Олимпийским играм 1956. Музыкальная эстрада с покрытием (пл. 3 700 м²) из укреплённой на мачтах металлич. сетки, заполненной фанерой с алюминием (1958—59, арх. Янкен, братья Фримен, Гриффитс, Симпсон). Памятник жертвам войны (1934).

Нац. галерея Виктории, осн. в 1861; иск-во А., Европы, Америки, Азии. **Нац. музей Виктории**, осн. в 1854; иск-во аборигенов А. Музей совр. иск-ва А., осн. в 1958.

Лит.: Newnhan W. H., Melbourne, 1956.

СИ́ДНЕЙ, Сидни (Sydney),— столица шт. Новый Южный Уэльс, осн. в 1788 (первоначально — Порт-Джэксон). План нерегул. В центре массивные постройки 1-й пол. 19 в. Монетный двор (1811). Госпиталь (1811). Бараки «Гайд-парк» (1817) и церковь Сент-Джеймс (1819) — оба Ф. Х. *Гринуэй*. Неготич. ун-т (1854 — ок. 1860, Э. Т. Блэкет) и собор Сент-Мэри (1868—1905, У. У. Уорделл). Эклектич. ратуша (1868—89). Мост (1923—32). Здание страхового об-ва (1958, арх. Бейте, Смарт, Маккарчон). Многочисл. постройки Г. Зейдлера (1950-е гг.). Пам.-фонтан Арчибалда (1926—33, франц. скульптор Ф. Л. Сикар и др.). Парковый пригород.

Художеств. галерея Нового Юж. Уэльса, осн. в 1871; иск-во А. и др. стран. **Австрал. музей**, осн. в 1827; иск-во аборигенов А. Военно-мемориальная художеств. галерея, осн. в 1959.

Жилые дома в Сиднее. Справа — мост (1923—32).





Канберра. План города.

Кроме того, крупные музеи в городах: Аделаиде — **Нац. галерея Южной А.** (осн. в 1881; иск-во А. и др. стран), **Южно-Австрал. музей** (осн. в 1856; иск-во аборигенов А.); Брисбене — **Квинсленденская художеств. галерея** (осн. в 1894; иск-во А. и др. стран); Пёрте — **Художеств. галерея Зап. А.** (осн. в 1895; иск-во А. и др. стран).

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

БЮВЕЛОТ (Buvelot), Абрэм Луис (3. III. 1814, Морж, Швейцария — 30.V.1888, Мельбурн) — живописец. С 1865 жил в Мельбурне. Пейзажи в духе барбизонской школы: «Летний вечер в Темплстоу» (Нац. гал. Виктории, Мельбурн).

ГИЛЛ (Gill), Самюэл Томас (21.V.1818, Перрингтон — 27.X.1880, Мельбурн) — график. Жанровые и сатирические рисунки, акварели, литографии (часто цв.), илл.: «Золотоискатели и золотые приски в Виктории» (1852), «Бал в Балларате» (акв., 1854, части. собр., Сидней).

ГРЙНУЭЙ (Greenway), Фрэнсис Хоуард (20.XI. 1777, Бристоль, Англия — вероятно, 26.IX. 1837, Морпет) — архитектор. Уч. в Англии. В 1814 был сослан в А.. где выдвинулся как крупный зодчий. Строил гл. обр. в *Сиднее*.

Лит.: Ellis M. H., Francis Greenway, [2 ed.], Sydney — L., [1953].

ДАДСУЭЛЛ (Dadswell), Линдон (р. 1908, Сидней) — скульптор. Уч. в Сиднее, Мельбурне и Лондоне. Портреты («Голова австралийца», «Юноша»), статуя («Рождение Венеры», бр., Художеств. гал. Нового Юж. Уэльса, Сидней).

ДО́БЕЛЛ (Dobell), Уильям (р. 1899, Ньюкасл) — живописец. Учился в Сиднее и Англии (до 1939). Жанровые сцены, портреты («Спящий грек», части. собр.).

ДРАЙСДЕЙЛ (Drysdale), Джордж Расселл (р.7.II. 1912, Лондон) — живописец. Учился в Мельбурне (1938—1939), Лондоне, Париже. Жанровые сцены («Сломанная мельница», части. собр.), пейзажи («Скалистый путь», Художественная галерея Нового Юж. Уэльса, Сидней).

КО́НДЕР (Conder), Чарлз (24.X. 1868, Лондон, Англия — 7.IV.1909, Вирджиния-Уотер, Англия) — живописец. В А. жил в 1883—90. Автор солнечных пейзажей («Весна. Гейдельберг», Нац. гал. Виктории, Мельбурн), сцен гор. жизни («Отплытие корабля „Ориент"», ок. 1888, Художеств. гал. Нового Юж. Уэльса, Сидней).

Лит.: Gibson F., Ch. Conder. His life and work, L.— N. Y., 1914.

КУ́НИХАН (Counihan), Ноэл (р. 1913, Мельбурн)— живописец и график. С первых лет творчества связан с рабочим движением. Автор карикатур, рис. для коммунистич. газет, гравюр на линолеуме (серия «Шахтёры», 1946, изд. в 1947; альбом «Мир или война», 1950; серия «Линогравюры», 1959), серии литогр. (1948), портретных рис. (А. Наматьира, 1958, портреты сов. рабочих, 1956—57, и др.), историч. («На Бэкери хилл, Балларат, 29 ноября 1854 г.», 1954), соц.-сатирич. и жанр. картин, посвящённых трудящимся А. («На собрании», части. собр., и «В начале марта 1932 г.», Художеств. гал. Нового Юж. Уэльса, Сидней — обе между 1944—48; «Накануне выборов», 1955; «У входа в парламент» и «На передней скамье» — обе 1956; «В 10 часов утра», 1958; ряд картин, посвящённых шахтёрам), пейзажей («Воспоминание о Красной площади в Москве», 1957), живописных портретов (А. Андерса, 1955; С. Ральфа, 1958).



Н. Куниxан. „Митинг в защиту мира". Гразюра на линолеуме из альбома „Мир или война". 1950.

Соч.: Вчера и сегодня австралийского искусства, газ. «Сов. культура», 1956, 18 сент., № 110.

ЛА́МБЕРТ (Lambert), Джордж Уошингтон (13.IX. 1873, Петербург, Россия — 28.V. 1930, Коббитти) — живописец, иллюстратор. Сын амер. инж., работавшего в России. В А. жил в 1887—1900 и с 1921. Портреты: «Маска» (ГЭ), «Белая перчатка» (Художеств. гал. Нового Юж. Уэльса, Сидней).

Лит.: MacDonald J., The art and the life of G. W. Lambert, [Sydney, 1920].

МАК-КА́ББИН (McCubbin), Фредерик (25.II.1855, Мельбурн—20.XII. 1917, там же) — живописец. Уч. в Школе Нац. гал. в Мельбурне, где преподавал в 1886—1917. Пейзажи, жанр. сцены, образы людей труда: «Счастье изменило» (1889, Художественная галерея Зап. А., Пёрт).

Лит.: Colquhoun A., F. McCubbin, [s. l., 1919].

МА́РТЕНС (Martens), Конрад (1801, Лондон, Англия— 21.VIII. 1878, Сидней)—живописец и график. Уч. в Англии. В 1832—34 — рисовальщик экспедиции «Бигля», в к-рой принимал участие Ч. Дарвин. С 1835 жил в Сиднее. Видовые акв., литогр.: «Вид Сиднея с Левендер-Бей» (раскраш. литогр.).

Лит.: Lindsay L., C. Martens..., [s. l., 1920].

НАМАТЬЙРА (Наматжира, Namatjira), Альберт (28. VII. 1902, Хермансберг — 8.VIII. 1959, Алис-Спрингс) — живописец из племени аранда. Начал работать ок. 1935. Акв. пейзажи: «Эвкалипт в Палм-Валли» (1942, части. собр.), «Старый эвкалипт» (1943, части. собр.). Акв. пейзажи пишут также его сыновья Энос (р. 1920), Оскар (р. 1922), Эвальд (р. 1930).

Лит.: Mountford Ch. P., The art of A. Namatjira, Melb., 1944; Бутинов Н. А., Альберт Наметкира — художник из племени аранда, «СЭ», 1954, № 4; Харди Ф., Жизнь и смерть Альберта Наматжиры, «Новое время», 1959, № 36.

ПАРЕРУЛЬЯ (Pareroultja) — живописцы, мастера акв. пейзажа из племени аранда, из Хермансберга, братья Отто (р. 24.III.1914), Реубен (р. 3.V.1916), Эдвин (р. 23.X. 1918). Начали работать с 1940-х гг.

РО́БЕРТС (Roberts), Томас Уильям (9.III. 1856, Дорчестер, Англия — 14.IX. 1931, Каллиста) — живописец. Уч. в Школе Нац. гал. в Мельбурне, в Англии. Работал во Франции, Испании. В А. жил в 1869—81, 1885—1901 и с 1923. Пейзажи, жанр. сцены, портреты: «Остановка в пути» (Художеств. гал. Нового Юж. Уэльса, Сидней), «Вперёд» (Нац. гал. Юж. А., Аделаида). Первый президент *Общества художников*.

СТРЙТОН (Streeton), Артур (8.IV. 1867, Маунт-Дьюнид — 1.IX.1943, Олинда) — живописец. Уч. в Школе Нац. гал. в Мельбурне. Пейзажи: «Золотое лето» (1892), «Полдень» (ок. 1897, Нац. гал. Виктории, Мельбурн), в т. ч. гор. виды. Основатель *Общества художников*.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа Нац. гал. в Мельбурне, осн. в 1870. **Школа скульптуры** при Вост. техничк. колледже в Сиднее, осн. в 1924. **Арх. ф-ты** Сиднейского, Мельбурнского, Аделаидского, Квинсленд-ского (в Брисбене) ун-тов и Технологич. ун-та Нового Юж. Уэльса (в Кенсингтоне, ок. Сиднея).

ОРГАНИЗАЦИИ

Королевский австрал. ин-т арх-ров, осн. в 1930 в Сиднее. **Об-во современного иск-ва А.**, осн. в 1938 в Сиднее, Мельбурне, Аделаиде. **Об-во художников**, осн. в 1895 в Сиднее; 60 чл. (на 1961). **Художеств. совет А.**, осн. в 1943 в Сиднее; устраивает художеств. выставки.

Арх. и художеств. объед. имеются и в отдельных шт.

ПЕРИОДИКА

«Architectural Science Review» («Архитектурно-научное обозрение») — ж. Сиднейского ун-та, изд. нерегул. с 1957 в Сиднее. **«Architecture and Arts»** («Архитектура и искусства»)—ж., изд. ежемесячно с 1952 в Мельбурне. **«Architecture in Australia»** («Архитектура в Австралии») — ж., изд. ежеквартально с 1913 в Сиднее. **«Australian Museum Magazine»** («Австралийский музейный журнал») — изд. ежеквартально с 1921 в Сиднее. **«Art in Australia»** («Искусство в Австралии»)— художеств. ж., изд. с 1916 в Сиднее.

Авторы: В. Р. Кабо (иск-во аборигенов), Б. Б. Келлер (арх-ра), В. М. Полевой (изобразит. иск-во).

См. илл. на отдельном листе к стр. 152.

АВСТРИЯ

(РЕСПУБЛИКА АВСТРИЯ. REPUBLIK ÖSTERREICH)

В течение нескольких веков, вплоть до 1918, нынешняя территория А. входила в состав многонациональной австрийской (в 1867—1918 — австро-венгерской) монархии, в пределах которой развивались и взаимодействовали художественные культуры различных народов — австрийцев, венгров, славян, итальянцев и др. Термином «австрийское искусство» принято обозначать лишь искусство, развивавшееся на территории земель, входящих в состав современной А. (Вена, Верхняя и Нижняя Австрия, Бургенланд, Штирия, Каринтия, Тироль, Форарльберг, Зальцбург). Будучи с давних времён тесно связано с немецкой, итальянской, славянской и венгерской культурой, искусство А. обладает вместе с тем отчётливо выраженными национальными особенностями, ярко проявившимися в архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве готики, Возрождения и барокко, в реалистической портретной и жанровой живописи 19 в., венском фарфоре, различных областях народного творчества.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

На территории А. обнаружены многочисленные памятники первобытного искусства: палеолитическая скульптура, в т. ч. знаменитая статуэтка «Венеры из Виллендорфа» с преувеличенными, схематично трактованными формами; неолитическая керамика с разнообразным декором (вначале криволинейным; в 3-м тысячелетии до н. э. — «ленточная» керамика в придунайских областях, «шнуровая» — на С., «колоколовидные» сосуды — на З.); к бронзовому веку (ок. 1700—900 до н. э.) относятся бронзовые застёжки, пояса, оружие, украшения и керамика с узором из кругов, дуг, зигзагов и др., особенно богатым в т. н. культуре полей урн; на 750—400 до н. э. падает расцвет *гальштатского искусства* (см.) населявших территорию А. иллирийцев: замечательными памятниками его служат повозка из Штретвега, чаша из *Хальштатта*, сосуды чётких, выразительных форм и др. керамические и бронзовые изделия с богатым декором, рельефными фризами и фигурами людей и животных. В дальнейшем до начала нашей эры на территории А. (кроме горных районов с консервативной культурой, дольше сохранявшей традиции гальштатского периода) преобладали памятники древнекельтской латенской культуры (см. *Кельты*), в т. ч. человеческие фигурки и маски, бронзовые кувшины с ручками в виде фантастических существ, рельефные и гравированные украшения с растительным и геометрическим орнаментом, стилизованными фигурами животных и т. д.



Ленция (*Линц*) — на границе империи по Дунаю, Ювавум (*Зальцбург*), Вирунум (близ *Клагенфурта*) и др., имевшие прямоугольную планировку с форумом в центре, а также элементы благоустройства (в окрестностях Вены сохранились остатки акведука). Из камня и кирпича строились театры, цирки, термы, храмы с мраморными деталями, ворота («Хейдентор» близ Петронелля), жилые дома с росписью по стуку. Сохранились образцы местной скульптуры римского времени (статуи, надгробия), декоративной живописи и мозаики, стекла, керамики, серебряных изделий. К сер. 5 в. появились однонефные христианские церкви с полукруглой апсидой. После ухода римских гарнизонов (конец 5 в.) в А. сменялись различные варварские племена, с конца 6 в. утвердились на З. германцы (гл. обр. бавары), на В. — славяне (гл. обр. словенцы) и временно — тюрки (авары). От эпохи переселения народов остались разнообразные застёжки-фибулы и др. изделия с плетёным орнаментом, инкрустацией, мотивами «звериного стиля». В 7—8 вв. началась новая волна христианизации.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Около 803 Карл Великий, разгромив авар, создал на территории Австрии Аварскую (позднее — Восточную) марку. В 1156 А. стала крупным феодальным герцогством, одним из княжеств т. н. Священной Римской империи, в которой начала со временем играть ведущую роль. Властители А. (Бабенберги, с 1282— Габсбурги) присоединяли к ней всё новые области Европы. В этих условиях началось интенсивное развитие средневековой австрийской культуры. Искусство А., подвергшейся ещё к концу 1-го тысячелетия немецкой колонизации, было тесно связано с немецким искусством, хотя многие черты сближают его с Италией и славянскими странами. Центром австрийской культуры был первоначально Зальцбург, достигший расцвета к 12 в., а с сер. 12 в.— Вена, ставшая столицей герцогства.

Архитектура. Постройки раннего средневековья (8—10 вв.) возводились гл. обр. из дерева и почти не сохранились, за исключением небольших однонефных каменных церквей простейших прямоугольных форм. В период крестовых походов (11—13 вв.) А. начала торговать с Ближним Востоком и Венецией: накопление богатств и расширение культурных связей способствовали развитию монументального каменного зодчества. В архитектуре этого времени господствовал романский стиль: массивные каменные соборы, монастырские и приходские церкви, как правило, представляли собой трёхнефные базилики с традиционными для местного зодчества прямоугольными очертаниями плана, со слабо развитым трансептом и тремя полукруглыми апсидами. Из Ломбардии (см. *Италия*) были принесены глухие арки и аркатурные фризы (на наружных стенах), чередование массивных и лёгких опор, стропильные перекрытия, сменившиеся позднее сводчатыми. Башни примыкали к хору либо возводились над западным фасадом, иногда — над средокрестием. Характерные образцы романской архитектуры А.— собор в *Гурке* со знаменитой «стоколонной» криптой, монастырская цер-

Австрийская архитектура средних веков. 1. Карнер (погребальная капелла) Трёх волхвов в Тульне (Нижняя Австрия). Около 1270. 2. Монастырская церковь в Зеккау. 1150—64, свод —15 в. Интерьер. 3. Хор монастырской церкви в Хейлигенкрёйце. Освящён в 1295. Интерьер. 4. Дом для взвешивания зерна в Бруке (Штирия). 1499—1505. 5. Глазная площадь в Перхтольдсдорфе (Нижняя Австрия): приходская церковь (14—15 вв.), городская башня (1-я половина 15 в., перестроена в начале 16 в.).

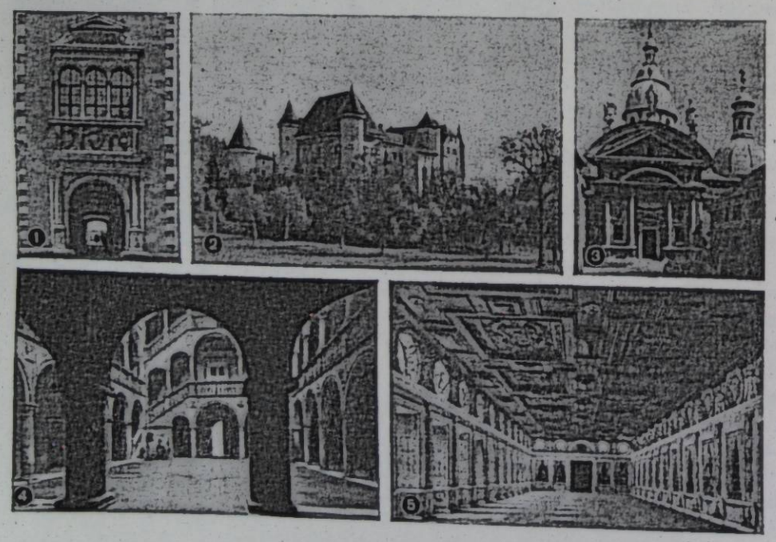


ковь в *Зеккау*, западный фасад собора св. Стефана в Вене. В Нижней А., Штирии, Каринтии строились восьмиугольные или круглые в плане «карнеры» — двухъярусные погребальные капеллы, перекрытые сводами.

К концу 13 в. в А. совершился переход к готике (13—15 в.). В 13 в. появились однонефные готические капеллы—в *Клостернёйбурге*, *Граце* и др.; для зрелой австрийской готики типичны зальные церкви с 2, 3 или 4 (в Шваце, Schwaz, Тироль, 1460—1502) нефами равной высоты: лучшие образцы — хоры церквей в *Хейлигенкрёйце* и *Цветле* (где хор окружён обходом с радиально расположенными капеллами) и собора св. Стефана в Вене. В западной части этого собора, перекрытой сложными сводами (мастер Ханс Пуксбаум, H. Puchsbaum, умер в 1454), средний неф выше боковых, но лишён верхних окон (т. н. псевдобазилика, близкая к зальной системе). Собор св. Стефана, особенно его стройная, украшенная с поистине ювелирной тонкостью южная башня, а также небольшая изящная, своеобразная по композиции церковь Санкт-Мария-ам-Гештаде в Вене показывают высокое развитие и самостоятельность австрийской архитектурной школы готической эпохи. Памятниками средневекового гражданского зодчества А. являются каменные замки феодалов с высокими стенами и мощными оборонительными башнями — Петерсберг (Petersberg, Каринтия, 12 в.), Раппоттенштейн (Rappottenstein, Нижняя А., 1157—76), Рабенштейн (Rabenstein, Тироль, 12 в.) и др., и каменные жилые дома горожан. Эти дома в условиях тесной городской застройки имели несколько этажей (торговые, складские и производственные помещения — внизу, жилые — наверху) и узкий, обычно в 3 оконные оси, фасад, завершённый щипцом и часто снабжённый прямоугольным в плане эркером. С улицы сводчатый проезд (к которому примыкала узкая винтовая лестница, связывавшая этажи) вёл во двор, вытянутый в глубину; по двум сторонам двора устраивали верхние арочные галереи (часто на консолях), заменявшие коридоры; из них освещались прилегающие комнаты. В декоре галерей нередки мотивы народной резьбы по дереву. Аркады с лавками располагались иногда и в первых этажах домов, выходивших на рыночные площади.

К средним векам восходят основные типы австрийской крестьянской усадьбы. В западных и центральных областях А. преобладает «баварский хутор» в виде группы из 2—4 построек (жилище, стойла, амбары), отдалённой от других хуторов. Планировка может быть разбросанной или регулярной, когда хутор образует единый замкнутый комплекс с крышами одной высоты. Есть и деревни с кучевым или уличным планом. В горных скотоводческих р-нах Форарльберга, Тироля и Зальцбурга усадьба чаще сводится к одному массивному «альпийскому дому» в 2—3 этажа (внизу — жильё и стойла, вверху — помещения для припасов). Такие дома — деревянные, каменные, реже фахверковые или глинобитные (часто 1-й этаж каменный, а 2-й деревянный) — имеют невысокую двускатную крытую гонтом крышу с очень большим выносом, опирающимся на резные консоли; на коньке — узорчатая деревянная башенка с обеденным колоколом, стены иногда штукатурятся, украшаются фресками и сграффито. Резьба по дереву покрывает балюстрады и колонки балконов (на торцовой стороне дома, над входом), стены, потолки и обстановку жилых комнат. В земледельческих восточных районах (Нижняя А., Бургенланд) распространена «франконская усадьба», являющаяся

Австрийская архитектура эпохи Возрождения. 1. Ландхауз в Линце. Портал. 1577. 2. Замок Фрауэнштейн (Каринтия). 1519—21. 3. П. де Помис. Мавзолей Фердинанда II в Граце. 1614—38. 4. Замок Порча в Шпиттале на Драве. Около 1527—1600. 5. „Испанский зал" в замке Амбрас близ Инсбрука. 1570—71.



обычно составной частью деревни. Жилой дом, кладовая, хлев (из камня или дерева) вытягиваются по одной линии вглубь от улицы и отделяются от соседнего участка узким двором (причём фасад дома и ворота составляют ячейку, многократно повторяющуюся вдоль улицы), а при большей ширине участка постройки располагаются вокруг двора. По одной стороне двора часто устраивают галерею на колоннах, деревянную или каменную, арочную со сводчатым покрытием.

В 16 в. в условиях борьбы с Турцией начала формироваться многонациональная австрийская империя. После захвата турками Константинополя (1453) усилились торговые связи А. с Италией. Экономический подъём, обострившиеся классовые конфликты (Крестьянская война 1525—26), Реформация, борьба дворян и горожан с Габсбургами пробуждали общественное сознание: с ростом его связано и формирование архитектуры австрийского Возрождения 16 в. Интенсивно развивались города, сохранившие, однако, свои размеры внутри оборонительных стен и нерегулярную средневековую структуру. Даже в переуплотнённой Вене не решались выйти за пределы старого кольца укреплений, а выросшие было пригороды были уничтожены турками в 1529. Центром города служила длинная рыночная площадь неправильной прямоугольной формы: на ней располагались ратуша, фонтан с многогранным бассейном, украшенным розетками и масками, и огромная городская башня. Определяющими типами городских построек стали бюргерский жилой дом и муниципальные сооружения. Возраставшая скученность городской застройки вынуждала сохранять композицию средневекового дома, причём участки сужались, постройки росли в высоту (до 6 этажей) и вытягивались в глубь двора наподобие «франконской усадьбы». Особенно узкими и длинными (в Линце — до 90 *м*) были участки вокруг рыночной площади, где

Городские и сельские дома Австрии. 1. Ферма типа „баварского хутора" близ Кефермаркта (Верхняя Австрия). 2. Дома Фердербера в Реце. 1577 и 1583. На переднем плане — „Колонна Троицы" (1744). 3. Крестьянские дома альпийского типа в Ацинге (земля Зальцбург). 4. Дома на ул. Герцог-Фридрихштрасе в Инсбруке. 16 в. 5. Дом Августина Реша (с фигурной и орнаментальной росписью, выполненной в технике сграффито) в Реце. Около 1570. 6. Жилые дома с дворовыми арочными галереями в Граце.



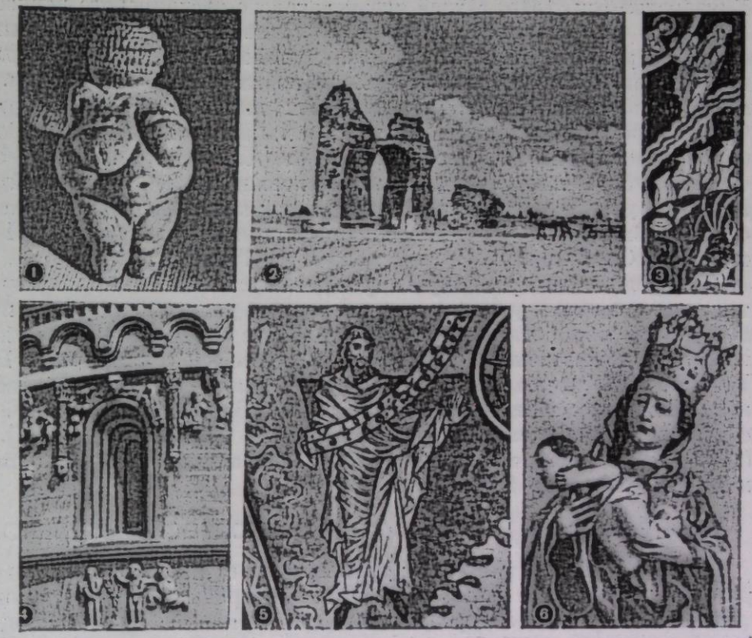
каждый купец стремился иметь лавку. Кроме разнообразного ренессансного декора, новым было завершение фасада дома (а нередко и ряда домов) аттиком, простым или фигурным, предохранявшим здания от пожара. Округлые или гранёные эркеры часто охватывали все этажи фасада, кроме 1-го. В двориках устраивались лоджии, фасады украшались чёрно-белыми композициями в технике сграффито, умело согласованными с масштабами и обликом здания. Ратуши и ландхаузы (здания самоуправлений земель, служившие местом собрания сословий и средоточием общественной жизни, в Линце, Клагенфурте и др.) были близки по планировке и декору к бюргерскому дому и отличались простотой и целесообразностью форм от аналогичных построек итальянских архитекторов. Городские башни с часами и колоколами, регламентировавшими городскую жизнь, возводились на пересечении улиц, а иногда смыкались с ратушей; башня была сторожевым пунктом, последним убежищем защитников города и символом мощи городских сословий.

Угроза турецкого завоевания вызвала возведение более мощных укреплений (как правило, на месте прежних) в Вене, Граце и др., перестройку старых и возведение новых замков-крепостей: Хоэнзальцбург в Зальцбурге, Амбрас близ *Инсбрука*, Порча в *Шпиттале*, Шаллабург (Schallaburg, Нижняя А., 1572—1600). Помимо внутренних дворов с арочными галереями на каждом этаже, в замках появились парадные дворы, обширные, богато украшенные залы («Испанский зал» в Амбрасе), регулярно распланированные сады. Зачастую замки, особенно императорские, строились итальянскими архитекторами (Абенсберг-Траун близ Петронелля). В то же время рядовые помещичьи резиденции, которые с развитием артиллерии не могли сопротивляться военному нападению, утрачивали фортификационные сооружения, возвращаясь к своему прототипу — крестьянскому дому (замок Прилау, Prielau, земля Зальцбург, 1560). Новым типом ансамбля явились виллы феодальной знати («Новый дворец», Neugebäude, Максимилиана II, близ Вены); как в итальянских виллах, дворцовое здание разделяло надвое большой регулярный парк, симметрично распланированный вдоль продольной оси, проходящей через центральное помещение дворца.

Церковная архитектура с реформацией утратила прежнее значение и долго оставалась во власти позднеготических традиций (дворцовая церковь в Инсбруке, собор в Клагенфурте). Но в конце 16 — нач. 17 вв. контрреформация возродила монументальное культовое строительство при широком участии итальянских архитекторов, приносивших в А. приёмы позднего Возрождения и зарождавшегося стиля барокко (мавзолеи в Зеккау и Граце). Начавшаяся в конце 16 в. регулярная перепланировка Зальцбурга открыла новый этап в архитектуре А.: многие старые постройки были снесены, а на месте романского собора был возведён новый барочный собор, вокруг которого образовались монументальные площади.

Изобразительное искусство. В искусстве раннего средневековья в А. сложно переплетались позднеантичные и варварские черты, англо-ирландские влияния, принесённые миссионерами, воздействия византийской и каролингской культуры. Сохранились примитивные, гл. обр. орнаментальные рельефы, предметы церковного обихода. Живопись, если не считать фресок южного Тироля (в нынешней Италии), представлена в основном миниатюрами зальцбургской школы («Евангелие Кутперхта», 8 в., Национальная библиотека, Вена). В Зальцбурге были созданы лучшие из многочисленных и хорошо сохранившихся фресковых циклов романского стиля (неподвижные, напряжённо-суровые фигуры святых в монастыре Нонберг, ок. 1140—50), а также миниатюры торжественного, эпического характера («Евангелие Бертольда», ок. 1050, монастырь в Адмонте; «Антифонарий из церкви Санкт-Петер», ок. 1150, Национальная библиотека, Вена), к которым близки и миниатюры школы Адмонта (Admont, Штирия; «Гигантская библия», ок. 1150, Национальная библиотека, Вена). В скульптуре, особенно архитектурном рельефе, долго сохранялась условная орнаментально-плоскостная трактовка фигур: таковы рельефы на портале церкви в Мильштатте (Millstatt, Каринтия, ок. 1170), апсиде церкви в Шёнграберне (Schöngrabern, иначе Шёнграбен, Нижняя А., ок. 1220), «Гигантских вратах» собора св. Стефана в Вене (ок. 1260). Но в резных деревянных рельефах дверей собора в Гурке (ок. 1190) ощущается наивная бесхитростная выразительность повествования, а во многих «распятиях» — попытка передачи эмоций.

Более решительный шаг в сторону реализма сделало искусство готики (14—15 вв.), чему способствовало появление свободно стоящих статуй и станковой живописи. Принципы ранней готики («зигзагообразный стиль») наметились уже в 13 в. во фресках собора в Гурке с их одухотворёнными стройными фигурами и динамичной игрой ломких линий. Монументальностью образов, близостью к натуре, а иногда и классической идеальностью типов отмечены многие раннеготические статуи и группы (фигуры богоматери в Лапидариуме в Клостернёйбурге, 1320-е гг., в соборе св. Стефана, около 1330—40). Ко 2-й пол. 14 века центром реалистических исканий прочно стала Вена, где сказывалось влияние передового чешского искусства (статуи боковых порталов собора св. Стефана, ок. 1375—90). Первый значительный памятник станковой живописи А.— 4 сцены «Страстей христовых», выполненные венским мастером на оборотной стороне «Верденского алтаря» (1324—29, музей в Клостернёйбурге); для них характерны особая эмоциональная тонкость, стройная, гармоничная композиция и элементы перспективы. Ранний образец портретной живописи — портрет эрцгерцога Рудольфа IV (ок. 1365, Епархиальный музей, Вена). К 1400 установился «мягкий стиль», связанный гл. обр. с придворной культурой; для него характерны лирические, подчас несколько манерные образы, изысканный линейный ритм (статуи «Прекрасной мадонны», группы «Оплакивания Христа»), а в живописи — светлый, праздничный колорит («Мадонна из Санкт-Ламбрехта», около 1425, Иоаннеум, Грац).



Искусство Австрии в древний период и средние века. 1. Женская статуэтка („Венера") из Виллендорфа (Нижняя Австрия). Известняк. Ориньякский период. Естественно-исторический музей. Вена. 2. „Языческие ворота" („Хейдентор") близ Петронелля. Начало 3 в. 3. „Моисей получает скрижали завета". Миниатюра „Гигантской библии" из Адмонта. Около 1150. Национальная библиотека. Вена. 4. Рельефы апсиды церкви в Шёнграберне. Около 1220. 5. Фреска на западных хорах собора в Гурке. Около 1220, переписана около 1260. 6. Я. Кашауэр. Мадонна из собора в Фрейзинге (Бавария). Дерево. 1443. Баварский национальный музей. Мюнхен.

Поздняя готика 15 в., напротив, была тесно связана с бюргерскими кругами и достигала необычайно смелой реалистической экспрессии. Как в живописи, так и в скульптуре выдвинулись яркие творческие индивидуальности, обладавшие острым ощущением реальной жизни; в рамках средневековой культуры всё отчётливее проступали черты искусства Возрождения. Они ощутимы в работах Якоба Кашауэра (J. Kaschauer, умер до 1463; резной алтарь, 1443, в Баварском национальном музее, Мюнхен), в живописи зальцбуржца Конрада Лайба (C. Laib, упоминается в 1448—57; «Распятие», 1457, собор в Граце), «Мастера из Лихтенштейна» («Рождество», 1460-е гг., ГМИИ), в живописном алтаре венского монастыря Шоттенхоф (1469—75) со сценой «Бегства в Египет», где действие происходит на фоне современной художнику Вены под звёздным небом. Спокойные и ясные, несколько тяжеловесные алтарные композиции и портреты Рюланда *Фрюауфа* Старшего — крупнейшего живописца зальцбургской школы 15 в., тесно связаны с ранним нидерландским и немецким Возрождением. В сложном и глубоко интеллектуальном искусстве тирольца Михаэля *Пахера* явственны связи с передовыми мастерами Северной Италии. Его живописные работы выделяются смелым и точным перспективным построением пространства, скульптурной чёткостью формы, а также большой внутренней одухотворённостью образов. Особой жизненной яркостью фигур отличается шедевр Пахера — алтарь св. Вольфганга, где одновременно проявились его дарования живописца и резчика по дереву, причём как скульптор он сохранял готическую узорность композиции и декоративного обрамления. Острой реалистической характерностью образов замечателен резной Кефермарктский алтарь (1490—98, церковь Санкт-Вольфганг, Кефермаркт, Верхняя А.).

В начале 16 в. искусство А. носило уже последовательно ренессансный характер, усилился интерес к бытовым сценам, портрету и особенно к пейзажу; тонкой поэзией проникнуты пейзажные фоны картин Рюланда *Фрюауфа* Младшего, солнечный городской вид в «Посещении Марией

217414
Центральная научная БИБЛИОТЕКА

Елизаветы» (ок. 1515, Музей средневекового австрийского искусства, Вена) зальцбуржца Маркса Рейхлиха (M. Reichlich, 1460—1520), живопись и графика выходца из Форарльберга Вольфа *Хубера*, крупного мастера пейзажа дунайской школы (см. *Германия*). Но в целом австрийская школа заняла подчинённое положение по отношению к немецким. Крупнейшие памятники скульптуры выполнены приезжими мастерами: пышная гробница Фридриха III (1467—1513, собор св. Стефана) работы Николауса Герхарта (см. *Германия*) и др. мастеров, орган (1513) и резная кафедра (1515, там же) работы Антона Пильграма (A. Pilgram, ок. 1450—ок. 1515). С сер. 16 в. в австрийском искусстве наступил длительный период застоя, вызванный войнами и разорением страны. Господствующее место заняли представители космополитического изощрённо-манерного искусства — маньеризма, группировавшиеся при дворе Рудольфа II в Праге (нидерландский живописец Б. Спрангер, B. Spranger, 1546—1611, и др.).

В средние века и эпоху Возрождения в А. были высоко развиты многие отрасли декоративного искусства — ювелирное дело (реликварии, потиры, канделябры с чеканкой и чернью), обработка металла (оружейные мастерские Инсбрука), резьба по дереву и слоновой кости, художественное ткачество. К эмалевым композициям Николая из Вердена (Nicolas de Verdun, 1181) были ок. 1330 добавлены эмали местного производства, составившие вместе с живописными композициями знаменитый «Верденский алтарь». Замечательные витражи были созданы для церкви Санкт-Вальпургис в Штирии (1295—97), монастыря в Клостернёйбурге (1325—30), собора св. Стефана (1379—86). Важным центром производства художественного стекла и керамики стал в 16—17 вв. Тироль.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА 17—18 вв.

В 16—17 вв. А. разделяла трагическую судьбу немецких государств, переживавших жестокое разорение в связи с многочисленными внутренними и внешними войнами, ведшимися на их территории. Отражение турецких набегов стоило А. больших людских и материальных ресурсов. Тем не менее Габсбурги, воспользовавшись международной обстановкой, присоединили в 16—18 вв. к своим владениям обширные территории (Чехию, Венгрию, часть Италии, Бельгию и др.). А. стала политическим центром огромной монархии. Опираясь на католическую реакцию, Габсбурги подавили национально-освободительные движения и сопротивление сословий, укрепив свои позиции внутри страны. К 18 в. в А. окончательно утвердился абсолютизм, наступило экономическое оживление (развитие торговли, капиталистических мануфактур). К этому периоду относится и новый подъём австрийского искусства, развивавшегося в рамках стиля барокко, пышность, патетика и размах которого отвечали потребностям абсолютистской империи. В австрийском барокко, сформировавшемся под эгидой аристократии и церкви, много черт официальной парадности, но в его повышенном эмоциональном строе ощущаются и чувства народа, прошедшего полосу тяжёлых испытаний, отразившего угрозу турецкого порабощения. В этот период австрийское искусство укладывается в более чёткие национальные рамки, сохранив в то же время прочные связи с итальянской, венгерской, чешской и особенно немецкой культурой. В нём различаются периоды раннего (1-я пол. 17 в.) и зрелого (до 1720) барокко, позднего барокко и рококо (до 1780), сменяющихся классицизмом.

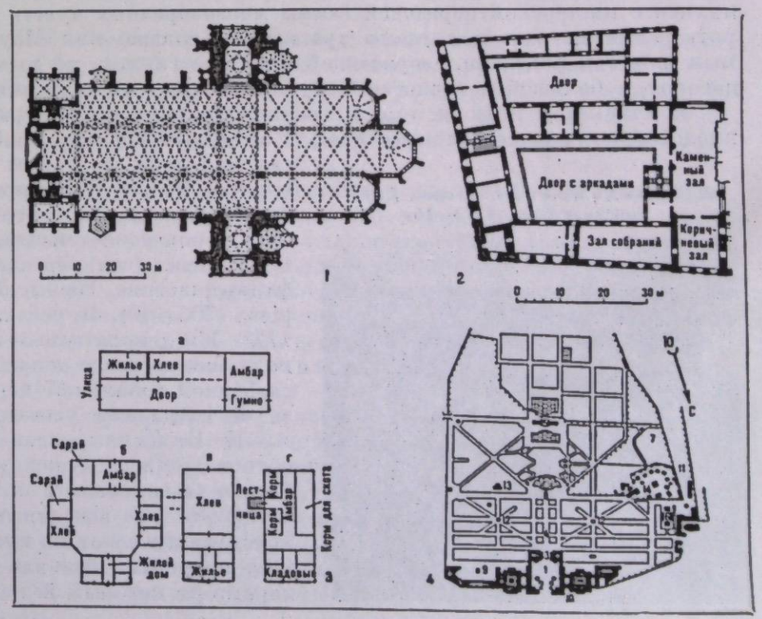
Архитектура. 1-я половина 17 в. была неблагоприятна для строительства: постройки этого времени малочисленны и малосамостоятельны (иезуитские церкви в Инсбруке и Вене в духе римского барокко). Во 2-й пол. века окрепший абсолютизм развернул обширное строительство (дворцы императоров и знати, католические церкви и монастыри). В 1683 Вена успешно отразила турецкую осаду и начала быстро расти и отстраиваться, достигнув к исходу 17 в. границ, сохранившихся почти до конца 19 в. Примерно до 1690 строительство велось итальянскими архитекторами, но вскоре И. Б. *Фишер фон Эрлах* и Л. *Хильдебрандт* создали стиль национального австрийского барокко, распространившийся из Вены по всей стране.

Архитектура барокко в А. достигла большого развития, соперничая даже с родиной барокко — Италией. Вокруг старой Вены, на месте её сожжённых пригородов, возник пояс парков с летними резиденциями столичной знати; эти просторные, разбитые по регулярному плану дворцовые ансамбли резко контрастировали со скученной, тесной застройкой и запутанной планировкой средневекового города-крепости. В отличие от замкнутых, вкрапленных в старую застройку городских дворцов итальянского барокко, новые дворцы Вены образовали открытые ансамбли, окружающие старый город, причём на его панораму были ориентированы как сами здания, так и спускающиеся террасами с возвышенностей регулярные сады. Широкие перспективы парков

завершались величественными массами дворцов, богато убранных пластическим декором. В протяжённых дворцовых зданиях располагались анфилады парадных помещений, а в центре — вестибюль, лестница и парадный зал. Впервые идею такого дворца выдвинул в 1690-х гг. Фишер фон Эрлах в проекте Шёнбруннa, который должен был стать соперником Версаля. Замечательный дворцовый ансамбль Бельведер, построенный в 1714—22 Хильдебрандтом для принца Евгения Савойского, состоит из двух зданий — Верхнего и Нижнего Бельведера; они соединены регулярным парком, расположенным на склоне холма. Особенно выразителен Верхний Бельведер, образованный рядом слитых воедино павильонов. Дворцы старого города, рассчитанные на зимнее пребывание (дворец принца Евгения, построенный в 1695—98 Фишером фон Эрлах), были ближе к традиционному городскому дому: по-прежнему улица соединялась с двором сводчатым проездом-вестибюлем, к которому примыкала лестница, ведущая в верхние этажи. Парадный барочный облик получил и Хофбург — императорская резиденция в старом городе, которую перестраивали Фишер фон Эрлах и Хильдебрандт. Большого размаха и декоративного блеска достигло культовое зодчество: Фишер фон Эрлах в венской церкви св. Карла Борромея создал в 1716—22 новый тип светского, аристократического по облику храма с боковыми павильонами для экипажей, колокольнями в виде триумфальных колонн и сложным помпезным фасадом, который должен был символизировать величие римско-немецкой империи. Дворцы, церкви, монастыри строились и в провинциальных городах. Особенно выделяется огромный монастырский комплекс в *Мельке* (архитектор Я. *Прандтауэр*), живописно возвышающийся над Дунаем.

Австрийскому барокко часто присущи динамика архитектурной композиции и силуэта зданий, насыщение их разнообразным, подчас фантастически прихотливым декором. Характерно, что фасады светских построек А., в противоположность суровой внешности итальянских дворцов, по обилию украшений мало отличаются от культового зодчества. Богатой пластикой примечательно и оформление интерьеров, особенно лестничных клеток с фигурными парапетами (дворец Мирабель в Зальцбурге, архитектор Хильдебрандт), мраморными атлантами, поддерживающими марши лестниц (дворец принца Евгения). Излюбленной формой плана главных помещений как в светском, так и в культовом строительстве был овал. Однако подчёркнутая парадная пышность барочной архитектуры А. сочетается, особенно в городских дворцах, с несколько рассудочным духом официальной представительности и холодной элегантности. Печать утрированной геометрической правильности лежит на дворцовых парках Вены, несмотря на их сложный набор барочных павильонов и фонтанов. Это официальное рационалистическое начало, естественное в централизованном абсолютистском государстве, выразилось и в раннем появлении (уже в 1-й четверти 18 в.) в архитектуре А. классицистических черт, строгих прямолинейных очертаний и суховатых размеренных членений (Придворная библиотека в Вене, построенная по проекту Фишера фон Эрлах его сыном). Во 2-й пол. века австрийское зодчество освобождается от изобилия декоративных элемен-

Австрийская архитектура. Планы. 1. План собора св. Стефана в Вене. 1137—1454. 2. План Ландхауза в Линце. 1564—71. 1-й этаж. 3. Планы крестьянских домов: а — „франконская усадьба"; б — „баварский хутор"; в — „альпийский дом", 1-й этаж; г — то же, 2-й этаж. 4. План дворца (1695—1700 и 1744—49) и парка (около 1705—06) Шёнбрунн в Вене: 1) почётный двор; 2) бассейны; 3) проходной зал; 4) цветник; 5) павильон „Глориетта"; 6) оранжерея; 7) „Тирольский сад"; 8) „Грот Нептуна"; 9) сад; 10) театр; 11) ботанический сад; 12) бассейн с группой наяд; 13) „Римская руина"; 14) зверинец.



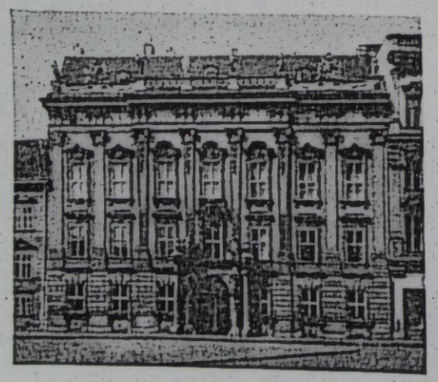
тов и начинает подражать французскому классицизму. Архитектура этого времени не знает больших достижений, лучшее в ней — небольшие парковые сооружения вроде изящной «Глориетты» в Шёнбрунне, но существенно возрастающее значение общественных сооружений (университет в Вене по проекту Ж. Н. Жадо, J. N. Jadot, 1710—61; правительственные здания, библиотеки, школы, больницы) и частных домов.

Изобразительное искусство. Австрийское искусство барокко развивалось под сильным влиянием католической церкви, но ценность его определяется не присущими ему чертами религиозной экзальтации, а взволнованным выражением человеческих чувств, смелыми художественными завоеваниями, высоким мастерством. Особое распространение в А. получило монументально-декоративное искусство, тесно связанное с архитектурой; сложившееся под воздействием итальянского барокко, оно тем не менее составило самостоятельную школу. Ряд мастеров, среди которых выделялись Т. Шванталер (Th. Schwanthaler, 1634—1705) и М. Гуггенбихлер (M. Guggenbichler, 1649—1723), перерабатывал в духе барочной оживлённой динамики и эмоциональной приподнятости местные средневековые традиции религиозной деревянной скульптуры. Характерная для итальянского барокко патетика ощущается в скульптуре работавшего на рубеже 18 в. Б. *Permозера*: напряжённой экспрессией проникнут его мужской бюст «Проклятие», полны движения кариатиды дрезденского дворца Цвингер. В творчестве крупнейшего австрийского скульптора 18 в. Г. Р. *Доннера* пафос, напротив, уступает место стремлению к гармонии и спокойному величию. «Св. Мартин», изображённый в одежде венгерского офицера, фигуры для фонтана на Новом рынке в Вене позволяют говорить о появлении у Доннера черт классицизма, утверждавшегося тогда и в архитектуре А. Известной двойственностью отмечена скульптура Ф. К. *Мессершмидта*, который работал уже во 2-й пол. века: в его гримасничающих «Характерных головах» некоторая тяжеловесность форм сочеталась с тщательной обработкой деталей.

Большого развития достигла и монументально-декоративная живопись (росписи дворцов и церквей), а также связанное с ней театрально-декорационное искусство. В А. работали многие итальянские живописцы (М. Альтомонте, M. Altomonte, 1657—1745, и др.), австрийские мастера 1-й пол. 18 века воспитывались на итальянских образцах, но они создали при этом собственный стиль, тяготеющий к лёгкости и ясности, особенно характерный для творчества Д. *Грана*. Бо́льшая динамика и экспрессия присущи фрескам П. *Трогера*, умело использовавшего для усиления эффекта контрасты светотени. Вершиной австрийской монументальной живописи явилось творчество Ф. А. *Маульберча*; испытав воздействие не только итальянского искусства, но и Рембрандта (см. *Нидерланды*), он выработал свой ярко индивидуальный стиль, в котором монументальность декоративного замысла, свобода и широкая живописность письма, богатство световых эффектов соединялись с мастерской передачей гаммы многообразных чувств и настроений — от светлого умиротворения до взволнованного трагизма. Произведения Маульберча замечательны неудержимым полётом фантазии, сверкающей цветовой гаммой, но со временем в его росписях наметился поворот к большей логичности и лёгкой обозримости композиции, пластической чёткости фигур.

В станковой живописи религиозная тематика преобладала в творчестве М. И. *Шмидта*, плодотворно использовавшего в своих алтарных образах приёмы рембрандтовской школы. Но светские темы и жанры получили в станковых картинах гораздо большее развитие. На рубеже 18 века А. Файстенбергер (A. Faistenberger, 1663—1708) создавал идеальные «героические» пейзажи в духе Г. Дюге (см. *Франция*) и С. Розы (см. *Италия*). Мифологические причудливо-фантастические сцены писал И. Г. Платцер (J. G. Platzer, 1702—60). В пейзажах И. Х. Бранда (J. Ch. Brand, 1723—95) декоративные приёмы венецианской школы уступали иногда место непредвзятому наблюдению природы А., свободной тональной передаче света и атмосферы. В А. и за её пределами успехом пользовались парадные портреты И. Б. *Лампи*, очень умелого, ловкого, но поверхностного живописца. К концу 18 в. барокко сменилось классицизмом (в основном в его академических формах), оплотом которого стала венская Академия, основанная ещё в 1692. В аристократическом по преимуществу австрийском искусстве того времени классицизм не приобрёл того демократического характера, который был ему присущ во Франции и отчасти в

Л. Хильдебрандт. Дворец Даун-Кински в Вене. 1713—16.



Германии. Наиболее полное выражение австрийский классицизм получил в холодных и напыщенных «исторических» композициях Г. Ф. *Фюгера*. Гораздо интереснее его эффектные, смело написанные портреты, а также мастерские миниатюры. В портретах Й. *Грасси* классицистические черты уступают место большей мягкости и интимности.

В декоративном искусстве австрийского барокко преобладающее место заняло пышное убранство дворцов и церквей — резьба, лепка, мебель; было развито и ювелирное искусство. Мировое значение получила венская фарфоровая мануфактура, основанная как частное предприятие в 1718. Она знаменита своеобразным сочетанием барочных форм и восточных декоративных мотивов в ранний период (1718—44), грациозными фигурками и красочной расцветкой в стиле рококо в период после перехода мануфактуры к государству (1744—84), а в период 1784—1805 — чёткими классическими формами сосудов, тонкой орнаментальной и миниатюрной росписью, фигурами и группами одарённого скульптора Антона Грасси (A. Grassi, 1755—1807).



Г. Р. Доннер. „Путто с рыбой" (фрагмент). Свинец. 1739. Музей барокко. Вена.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 19—20 вв.

Новейшее искусство А. развивалось в крайне противоречивой, постоянно менявшейся исторической обстановке. С конца 18 в. феодально-абсолютистская А. вела непрерывные войны против революционной, а затем наполеоновской Франции, после разгрома Наполеона она стала ведущей силой в реакционном Священном союзе. Многонациональное государство с бюрократически-полицейской системой управления, австрийская (в 1867—1918 — австро-венгерская) монархия вела политику систематического подавления антифеодальных и национально-освободительных движений, проводником которой в 1-й пол. 19 в. был канцлер К. Меттерних. Однако, несмотря на противодействие реакции, в стране постепенно развивались капиталистические отношения. Обострение классовых и национальных противоречий с особой силой сказалось в буржуазной революции 1848—49. По мере роста демократического, прежде всего рабочего, движения, усиления освободительной борьбы народов, входивших в монархию, буржуазия А. играла всё более реакционную роль, шла на компромисс с феодальной верхушкой. В годы 1-й мировой войны под влиянием военных поражений и революции в России внутренние конфликты вспыхнули с новой силой и привели к крушению в 1918 австро-венгерской монархии и образованию буржуазного государства А.

Архитектура. В 1-й половине 19 в. в строительстве полностью господствовала бюрократическая система, архитекторы являлись в большинстве своём чиновниками, крупных заказов не было. Общественные здания этого времени незначительны по идейному содержанию, имеют сухой, казарменный облик. В их строительстве руководящую роль играл П. Шпренгер (P. Sprenger, 1798—1854), автор Монетного двора (1835—38) и Таможенного управления (1840—44) в Вене.

Рост экономического и политического значения буржуазии вызвал развитие всех типов буржуазного жилого дома: многоквартирного доходного, индивидуального городского, виллы и скромного загородного дома. Эти дома отличаются компактностью планов и объёмов, фасады оживлены немногими членениями, проёмы чётко врезаны в стены. Господствовавшим стилем был классицизм, чрезвычайно упрощённый, а в небольших зданиях переработанный в духе большей интимности и уюта («стиль бидермейер»). Одно из лучших венских сооружений в стиле классицизма — дворец русского посла А. К. Разумовского (архитектор Л. Монтуайе, L. Montoyer, ок. 1749—1811). Некоторые постройки близки к французскому ампиру (храм Тесея в Народном саду в Вене, архитектор П. Нобиле, P. Nobile, 1774—1854).

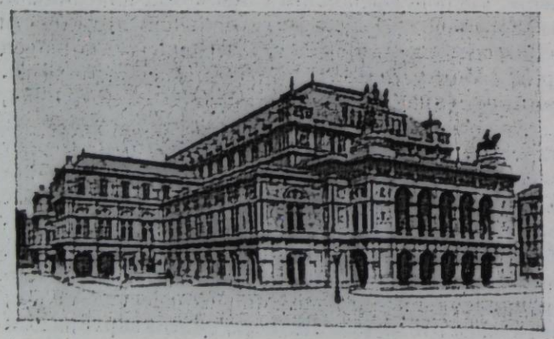
Во 2-й половине 19 в. расширение бюрократического аппарата австрийской империи, рост промышленности в Вене и связанное с ним перенаселение её пригородов потребовали устранения всего, что препятствовало развитию города. В 1857 был издан указ об уничтожении крепостных валов и разрешена застройка зелёной полосы вдоль них. В 50—80-х гг. здесь была устроена широкая кольцевая магистраль (Рингштрасе). В 1894 были снесены внешние укрепления Вены, а на их месте создано второе кольцо бульваров (Гюртель). Так сложилась структура современной Вены: внутренний город, пригород и предместья, расположенные в виде концентрических колец, разделённых широкими бульварами. Вена застраивалась в это время гл. обр. многоквартирными

жилыми домами в несколько этажей (согласно предписанию, этажность понижалась по мере приближения к окраинам). Плотность застройки была необычайно высокой (до 86%); жилищные условия трудящегося населения Вены ещё в начале 20 века считались одними из худших в Европе.

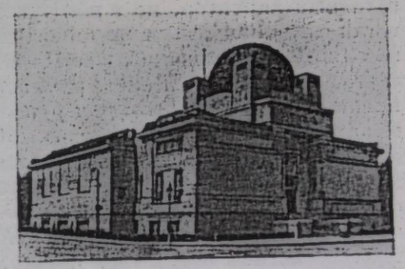
Вместе с тем для поддержания престижа А. требовались парадное оформление столицы «лоскутной империи», создание роскошных ансамблей; характерна застройка Рингштрасе, окаймлённой густой зеленью, среди которой расположены общественные и жилые здания дворцового типа. Эти сооружения лишены архитектурной органичности и отличаются весьма вольной интерпретацией исторических стилей: в здании Оперы (архитекторы А. Зиккард фон Зиккардсбург, A. Siccard von Siccardsburg, 1813—68, и Э. ван дер Нюлль, E. van der Nüll, 1812—68) использованы мотивы французского ренессанса, в здании парламента (архитектор Т. Э. Хансен, см. *Дания*) — мотивы греческой архитектуры; церковь Вотивкирхе (архитектор Г. Ферстель, H. Ferstel, 1828—83) построена в духе французской готики, ратуша (архитектор Ф. Шмидт, F. Schmidt, 1825—91)— в духе нидерландской готики, в зданиях музеев и Бургтеатра (архитекторы Г. Земпер, см. *Германия*, и К. *Хазенауэр*) сочетаются черты позднего ренессанса и барокко. Благодаря внешней парадности, импозантности градостроительного масштаба «стиль Рингштрасе» оказал значительное влияние на утверждение эклектизма в мировой архитектуре. Земперу принадлежал грандиозный проект расширения Хофбурга и превращения его в подобие императорского форума. Проект был частично осуществлён Хазенауэром, построившим перегруженные тяжёлыми деталями сооружения Нового Хофбурга.

В конце 19 в. в архитектуре А. возникло течение, получившее название «венского модерна»; его представители, входившие с 1897 в объединение «Венский Сецессион», выступили против подражания историческим стилям. Для венского варианта общеевропейского «стиля модерн» характерны особенное изобилие декоративных элементов, крайняя прихотливость линейных и цветовых решений. Эти черты получили своё наиболее раннее и последовательное выражение в выставочном здании «Сецессиона» (1897—98, архитектор Й. *Ольбрих*); оно представляет собой сочетание нескольких объёмов и прозрачного шара из металлических листьев, который поддерживается выше кровли четырьмя столбами. Стилистические особенности «венского модерна» получили значительное распространение и за пределами А., породив волну безудержного декоративизма. Вместе с тем вычурность орнаментальной фантазии сочеталась у ряда архитекторов с освоением новых конструктивных и отделочных материалов, решением практических задач интерьера и бытовых изделий. Эта тенденция связана с именами О. *Вагнера*, применившего в здании почтамта и сберегательной кассы в Вене прогрессивный приём обнажённых металлических конструкций, и его ученика Й. *Хофмана*. Вагнер и Хофман решались иногда отказаться от декоративных излишеств «модерна», стремясь подчас к простоте и геометрической чёткости объёмов. Но значительно более радикальной была практическая и публицистическая деятельность А. *Лоза*; декоративизму «модерна» он противопоставил предельную, почти аскетическую строгость форм и выразительность решения внутреннего пространства. Лоз строил в основном уникальные сооружения, применяя ценные материалы, что ограничивало практическое значение его деятельности, но в эстетическом отношении она во многом предвосхитила новейшие течения европейской архитектуры.

А. Зиккард фон Зиккардсбург, Э. ван дер Нюлль. Оперный театр в Вене. 1861—69.



После поражения в 1-й мировой войне и распада австро-венгерской монархии в 1918 была образована Австрийская республика—небольшая страна, четверть населения которой проживала в столице. Вена испытывала острейший жилищный кризис, и социал-демократический муниципалитет, преследуя в большой мере политические цели, предпринял с 1923 строительство жилых домов с удешевлёнными квартирами для малообеспеченных слоёв населения. Строительство велось преимущественно на случайных участках и не носило планомерного градостроительного характера. Как правило, строились жилые массивы из 5—6-этажных домов (нередко на тысячу и более квартир), сгруппированных по периметру больших дворов. На окраинах сооружались малоэтажные жилые посёлки, иногда значительных размеров. Это строительство было недостаточно по объёму (в 20—30-х гг. было построено всего 60 тысяч квартир), квартиры были малы по отношению к пышным фасадам и огромным дворам, отсутствовал ряд удобств (лифты, ванные комнаты, центральное отопление). Вместе с тем положительными чертами были рациональная планировка квартир, благоустройство дворов, создание сети бытового обслуживания, в чём отразилось и воздействие исканий советских архитекторов. Поскольку муниципалитет наряду с видными передовыми архитекторами (П. Беренс, см. *Германия*; А. Лоз; Й. Хофман; П. Франк, J. Frank, p. 1885) привлекал весьма заурядных и консервативных, то облик и художественная ценность построек различны. Наиболее распространены здания с обилием балконов и эркеров, пластического и живописного декора. Особенную известность получил крупный жилой массив Карл-Марксхоф (ныне Хейлигенштедтерхоф), решённый в монументальных, несколько тяжеловесных пластических формах с богатым применением цвета. Австрийские архитекторы достигли немалых успехов в области рациональной планировки детских учреждений («Дом детей» в Вене, 1933, по проекту Ф. *Шустера*). Архитекторы А.— Франк, О. Стрнад (O. Strnad, 1879—1935), много работали в области интерьера. Рационалистическая архитектура в период между мировыми войнами была развита сравнительно слабо. Её основными представителями были Франк, автор проекта планировки посёлка «Австрийского Веркбунда» в Вене, Э. Плишке (E. Plischke, p. 1903), З. Тейс (S. Theiss, p. 1882), Х. Якш (H. Jaksch, p. 1879). Очень влиятельным было национально-романтическое направление: виднейший представитель его — К. *Хольцмейстер*, построивший крематорий в Вене и фестивальные здания в Зальцбурге.



Й. Ольбрих. Выставочное здание „Венского Сецессиона". 1897—98.

В 1938 А. была оккупирована гитлеровцами; началась 2-я мировая война, причинившая австрийским городам значительные разрушения. После войны велись восстановление и частичная реконструкция разрушенных районов (гл. обр. привокзальных) в Вене, Зальцбурге, Граце, Линце, Клагенфурте, были восстановлены пострадавшие здания —Опера, Бургтеатр, собор св. Стефана в Вене и др. Ведётся строительство жилищ, в т. ч. домов с дешёвыми квартирами, особенно в Вене и Линце. Характерен переход от строчной застройки к более свободной, разной этажности; преобладают скромные по облику дома в 3—4 этажа, даже балконы редки; лишь во 2-й пол. 50-х гг. начинают применять полихромию, немногие живописные и скульптурные вставки. Основное внимание уделяется благоустройству и озеленению территории. Таковы посёлки Пер-Альбин-Хансон (архитектор Шустер), Пойнтегасе-Андергасе (архитекторы Тейс и Якш) в Вене. Стилевая направленность архитектуры неоднородна в разных частях страны: так, для венских зданий характерна известная сдержанность, обусловленная во многом стремлением избежать резкого контраста с архитектурным окружением (Исторический музей г. Вены, архитектор О. Хердтль, O. Härdtl, 1899—1959). Но высотные дома в самой Вене (Рингтурм, по проекту Э. Больтенштерна, E. Boltenstern, p. 1896) и в Линце (Эдерэкке, ам Фрошберг, архитектор А. Перотти, A. Perotti, p. 1920) представляют собой последовательные образцы нового направления. Новый стиль австрийской архитектуры ярко выступает в таких сооружениях, как открытый водно-спортивный комплекс в Ваттенсе (Wattens, Тироль; архитектор Ф. Грюнбергер, F. Grünberger, p. 1921, инженер Ф. Баравалле, F. Baravalle, p. 1905), где выразительно использованы сталь и стекло, и городской зал универсального назначения Штадтхалле в Вене (архитектор Р. *Райнер*, инженер Баравалле); последний состоит из четырёх залов, главный из которых (100 м × 100 м) перекрыт стальной конструкцией из двух шарнирных рам. Значительных успехов архитекторы А. достигли в строительстве транспортных сооружений: Западный вокзал в Вене (архитектор Р. Хартингер, R. Hartinger, p. 1910); венский аэропорт в Швехате (Schwechat). интересный по планировке и художественным качествам, имеющий безопорное перекрытие с висячей кровлей и стены из стекла; новый тип общественного подземного интерьера представляют собой пешеходные тоннели в Вене (Оперпассаже, архитектор А. Хох, A. Hoch, p. 1910). Слабыми сторонами архитектурно-строительной практики А. являются недостаточный объём и отсутствие планомерности градостроительства, исключающее возможность гармонической застройки как в новых, так и в реконструируемых районах, а также медленное развитие индустриализации строительства.

Изобразительное искусство. С начала 19 в. в австрийском искусстве наступила полоса романтизма; в условиях засилья феодальной реакции австрийский романтизм принял в основном консер-

вативный характер, но в нём чувствуются уже интерес к бытовым деталям, тяга к непосредственности и лиричности, характерные для последующего искусства А. Таковы поэтичные зальцбургские пейзажи Фердинанда Оливье (F. Olivier, 1785—1841). Романтическую окраску получили «героические» пейзажи Й. А. *Коха*; уроженец Тироля, он сформировался в Риме, в колонии немецких художников, и творчество его тесно связано с развитием искусства Германии. Й. *Фюрих* входил в Риме в ядро реакционно-романтической назарейской школы (см. *Германия*). Но его картины, хотя и носят следы прилежного изучения старотальянских мастеров, выделяются среди произведений назарейцев более непосредственным, жанрово-лирическим характером. Другой крупный представитель романтизма М. *Швинд* работал преимущественно в Мюнхене и органически входил в круг немецких романтиков. В 1860-х гг. Швинд выполнил росписи венского оперного театра (на темы известных опер), где, однако, жанрово-повествовательное начало и вместе с тем академическая выучка художника чувствуются сильнее, чем собственно романтическая направленность его творчества.

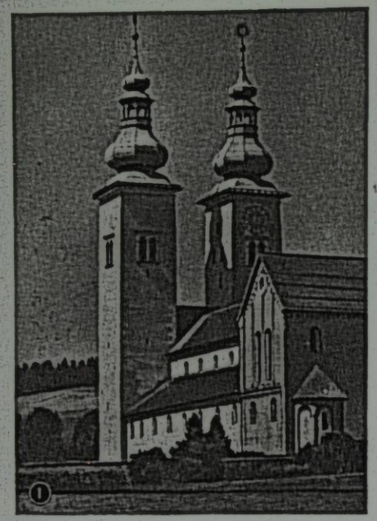
Связанная с ростом класса буржуазии реалистическая струя в искусстве А. получила особое развитие в десятилетия, непосредственно предшествовавшие революции 1848 и следующие за ней. Это течение получило, как и в Германии, название «бидермейер» и характеризовалось столь же острым интересом к окружающим повседневным явлениям, наблюдательностью, симпатией к простым людям. В атмосфере обскурантистской политики Меттерниха и в силу слабости буржуазии А. на австрийский бидермейер, представлявший собой цельное, но неглубокое явление, лёг известный отпечаток мещанской ограниченности и самодовольства. Один из первых художников нового направления П. *Крафт* расписал приёмный зал Хофбурга сценами из жизни Франца I: официальная торжественность уступила здесь место несколько более живому и естественному изображению наивно-восторженной и любопытной толпы жителей Вены. Ведущую роль в искусстве австрийского бидермейера играл портрет. Мировую известность завоевали темпераментные миниатюрные портреты М. *Даффингера*, создавшего характерные образы своих современников. Ф. *Амерлинг* был автором лирически проникновенных портретов, отмеченных несомненным национальным своеобразием и мастерством, хотя его официальным парадным портретам присуща неизбежная холодность. Крупнейший и наиболее разносторонний мастер австрийского бидермейера— Ф. *Вальдмюллер*. Его портреты составили целую галерею острых и правдивых, чрезвычайно типичных образов, проникнутых доброжелательством и уважением к изображённым людям. Внимательно и любовно Вальдмюллер писал сцены из крестьянской жизни, виды залитых солнцем долин, гор и лесов Австрии. В них много точных жизненных наблюдений, верных деталей, но художник часто не мог удержаться от сентиментальной идеализации, идиллических нот. Его современник Й. *Данхаузер*, обращавшийся в основном к темам городского быта, заострял интерес на сюжете, подчёркивая мелодраматическую сторону сцены. Р. *Альт* мастерски писал акварельные виды Вены и др. городов.

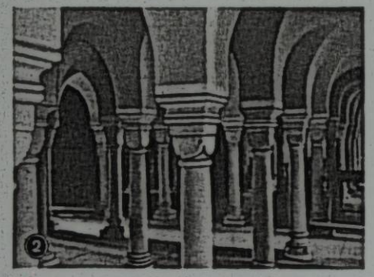
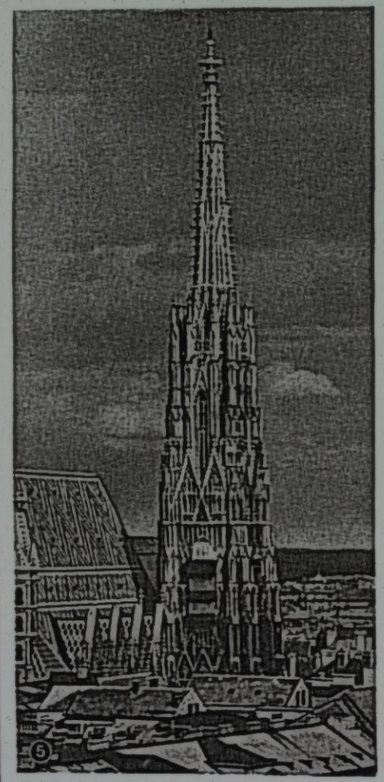
После революции 1848 обострился антагонизм реалистического и салонно-академического направлений. Главным представителем обновлённого академизма, поддерживаемого крепнувшей и всё более реакционной буржуазией, стал Х. *Макарт*. В 60—80-х гг. шумный успех у буржуазной публики снискали его льстивые салонные портреты и особенно огромные, театрально-эффектные, но холодные и претенциозные композиции на исторические и аллегорические темы. Реалистические традиции австрийского искусства развивал А. *Петтенкофен*. Его картины, написанные скромно, правдиво и с большой любовью, посвящены гл. обр. природе и людям Венгрии. В поздних работах Петтенкофен большое внимание уделял освещению, открывая дорогу развитию импрессионизма. Подобно Петтенкофену, живописные достижения барбизонцев (см. *Франция*) и раннего импрессионизма использовали мастера интимного пейзажа — Э. Я. Шиндлер (E. J. Schindler, 1842—92), Э. Еттель (E. Jettel, 1845—91) и др. В пейзаже, жанровой живописи и портрете раскрылось лирическое живописное дарование А. Ромако (A. Romako, 1832—89), талантливого, но склонявшегося иногда к салонным эффектам ученика Вальдмюллера. Сценами жизни тирольских крестьян широко известен Ф. *Дефреггер*, уроженец Тироля, работавший в Мюнхене и принадлежавший по существу к немецкой школе. К немецкому импрессионизму близко примыкало творчество К. *Шуха*, автора пейзажей и крупных натюрмортов, в которых мастерская передача предметов и световоздушной среды соединялась с приподнятостью общей красочной гаммы. В лирических пейзажах и натюрмортах К. Молля (C. Moll, 1861—1945) реалистические традиции также сочетались с живописными приёмами импрессионизма.

В 1897 в Вене возникло художественное объединение «Сецессион», выступившее против официального академического искусства, но далёкое и от реализма. «Сецессион» стал средоточием

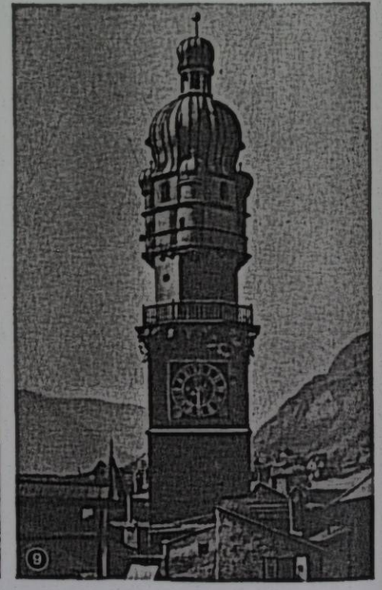


АВСТРИЯ. Искусство средних веков и Возрождения. 1. «Св. Григорий». Фреска в монастыре Нонненберг в Зальцбурге. Около 1140—50. 2. «Не тронь меня». Оборотная сторона «Верденского алтаря». 1324—29. Монастырский музей. Клостернёйбург. 3. Голова «Клостернёйбургской мадонны». Камень. 1320-е гг. Лапидариум. Клостернёйбург. 4. «Бегство в Египет». 1469—75. Галерея монастыря Шоттенхоф. Вена. 5. М. Пахер. Центральная часть алтаря св. Вольфганга. Дерево. 1471—81. Церковь в Санкт-Вольфганге-ам-Аберзе. 6. М. Пахер. «Рождество». Алтарь св. Вольфганга. 7. Портрет Рудольфа IV. Около 1365. Епархиальный музей. Вена. 8. М. Рейхлих. «Посещение Марией Елизаветы». Около 1515. Музей средневекового австрийского искусства. Вена. 9. Голова св. Флориана. Фрагмент Кефермаркского алтаря. Дерево. 1490—98. Церковь Санкт-Вольфганг. Кефермаркт.

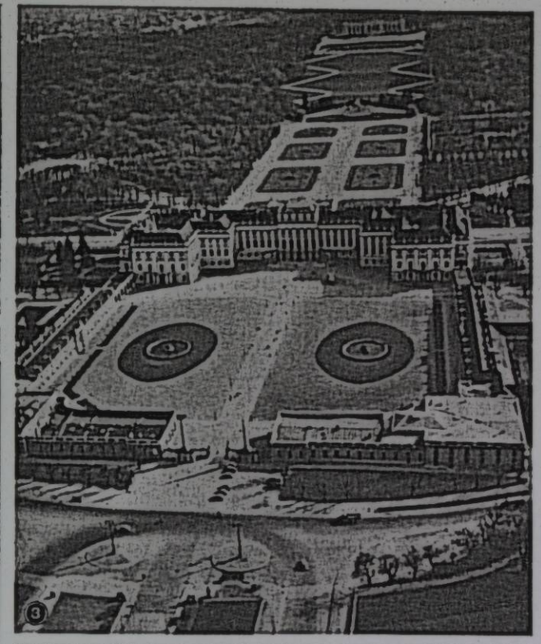
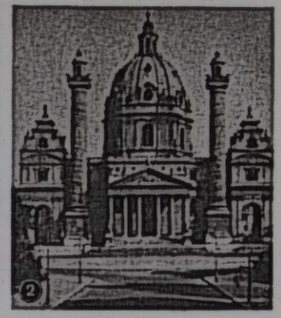


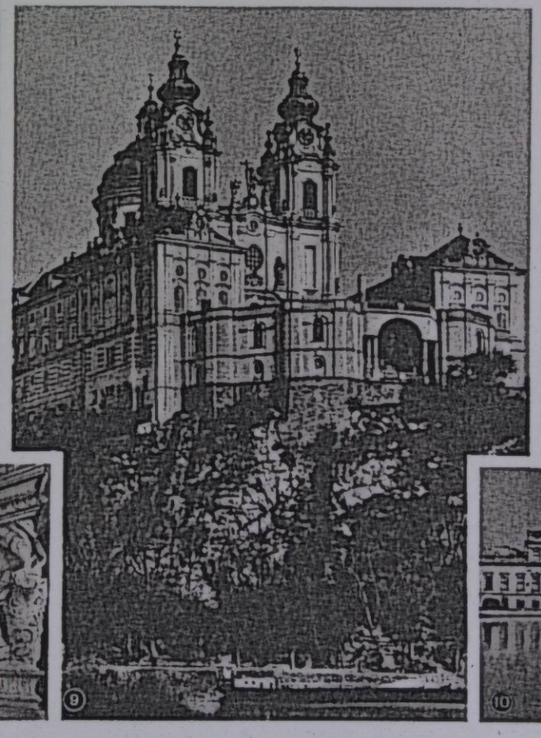








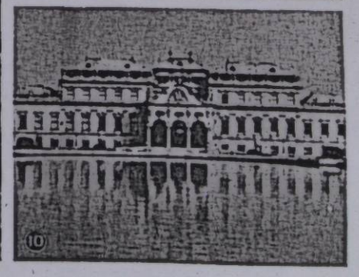
АВСТРИЯ. Архитектура средних веков и Возрождения. 1. Собор в Гурке. Основан в 1043, перестроен между 1140 и 1200. 2. Крипта собора в Гурке. Освящена в 1174. 3. Церковь Санкт-Мария-ам-Гештаде (на берегу) в Вене. 1330—1414. 4. Приходская церковь в Тессенберге (Тироль). Освящена в 1471. 5. Собор св. Стефана в Вене. Южная башня — 1359—1433. 6. Замок Прилау (земля Зальцбург). 1560. 7. Ландхауз в Клагенфурте. 1574—90. 8. Главная площадь в Вельсе (Верхняя Австрия). 9. Городская башня в Инсбруке. Около 1358, перестроена в 1560.









АВСТРИЯ. Архитектура барокко. 1. Л. Хильдебрандт. Дворец Мирабель в Зальцбурге. 1721—27. Лестница. Скульптура Г. Р. Доннера. 1726. 2. И. Б. Фишер фон Эрлах. Церковь св. Карла Борромея в Вене. 1716—22. Окончена в 1724—39 Й. Э. Фишером фон Эрлах. 3. И. Б. Фишер фон Эрлах, Н. Пакасси. Дворец Шёнбрунн в Вене. 1695 — 1700, 1744—49. Парк — около 1705—06. 4. М. Штейнль, Й. Мунгенаст. Фасад церкви цистерцианского монастыря в Цветле. 1722—27. 5. И. Б. Фишер фон Эрлах. Дворец Траутзон в Вене. 1710—12. 6. К. А. Карлоне. Церковь монастыря в Санкт-Флориане. 1686—1708. Интерьер. 7. И. Б. Фишер фон Эрлах. Придворная (ныне Национальная) библиотека в Вене. Большой зал. Проект осуществлён в 1723—26 Й. Э. Фишером фон Эрлах. Окончена в 1735. 8. Л. Хильдебрандт. Дворец Верхний Бельведер в Вене. 1721—22. Вестибюль («Сала террена»). Скульптор К. Ле Фор дю Плеси. 9. Я. Прандтауэр, Й. Мунгенаст. Монастырь в Мельке. 1702—36. 10. Л. Хильдебрандт. Верхний Бельведер. Южный фасад.

«стиля модерн». Символические картины и стилизованные портреты ведущего художника «Сецессиона» Г. *Климта* отмечены характерными чертами «модерна»: плоскостное декоративное изображение подчинено манерному орнаментальному ритму, красочное построение с помощью множества мелких цветовых пятен уподобляет картины Климта мозаике. Параллельно с Климтом работал живописец и график Э. *Шиле*, мастер болезненно острый, ещё более условный и склонный к мистицизму. В этот же период формировалось творчество графика А. *Кубина*, полное фантастики, то поражающей художественной убедительностью, то уходящей в область мистики и аномалий. В искусстве этих мастеров содержались уже многие черты экспрессионизма, получившего широкое развитие в связи с 1-й мировой войной. А. выдвинула одного из основных мастеров мирового экспрессионизма О. *Кокошку*. Начав как последователь Климта, Кокошка в дальнейшем отказался от его линеарной манеры, добиваясь чисто цветовой выразительности живописи. Искусство Кокошки обладает характерными для экспрессионизма чертами нервозности и неуравновешенности, но, в отличие от немецких художников этого направления, трагическое начало у него часто сочетается с лирическим восприятием мира, в чём проявляется национальное своеобразие его творчества. Наряду с экспрессионизмом в искусстве А. видное место заняла стилизованная монументальная живопись, обычно — с националистическим и религиозно-мистическим уклоном (А. Эггер-Линц, A. Egger-Lienz, 1868—1926; А. Файстауэр, A. Faistauer, 1887—1930).

Насильственное присоединение А. к гитлеровской Германии (1938) привело австрийское искусство к полному застою. Многие австрийские художники (в том числе Кокошка) эмигрировали, фашистами в искусстве насаждался грубый натурализм. Однако и освобождение А. (1945) не вывело её искусство из кризиса: быстрое распространение получили формалистические течения, в том числе сюрреализм, среди представителей которого особой извращённостью фантазии выделяется Э. Фукс (E. Fuchs, p. 1930). Ведущее место в современной художественной жизни захватывает абстрактное искусство. К нему приближается в последних работах один из наиболее известных австрийских живописцев Х. *Бёкль*, в молодости находившийся под влиянием экспрессионизма. На позиции абстракционизма стал и Ф. Вотруба (F. Wotruba, p. 1907), виднейший современный скульптор А., стремящийся выразить прежде всего тяжесть и неподвижность нерасчленённого каменного блока. Иным путём идёт Кокошка. В годы гражданской войны в Испании и фашистской оккупации А. в его произведениях усилились ноты гражданского протеста. Тяготение к большому общественному содержанию сказывается в главной его работе послевоенного времени — большом триптихе «Фермопилы», где субъективно, но чрезвычайно эмоционально противопоставлены друг другу война и мир, варварство и гуманизм. Стремление поддерживать реалистические традиции ощущается в острых, лаконичных портретах и пейзажах Й. Добровски (J. Dobrowsky, p. 1889).



АВСТРИЯ. Искусство барокко и классицизма. 1. Б. Пермозер. «Проклятие». Мрамор. Около 1722—24. Музей истории города. Лейпциг. 2. П. Трогер. Фреска в куполе церкви монастыря в Альтенбурге. 1733—34. 3. Ф. К. Мессершмидт. «Ворчун» (из серии «Характерных голов»). Свинец. После 1770. Музей барокко. Вена. 4. Б. Пермозер. «Апофеоз принца Евгения» (фрагмент). Мрамор. 1718—21. Музей барокко. Вена. 5. Г. Р. Доннер. «Божество реки Энс» (фигура с фонтана на Новом рынке в Вене). Свинец. 1738. Музей барокко. Вена. 6. И. Б. Лампи. Портрет детей графа Томатис. Около 1780—90. Галерея 19 и 20 вв. Вена. 7. «Осень». Фарфоровая группа. Венская мануфактура. Около 1760. 8. Ф. А. Маульберч. «Победа Сантьяго де Компостела над сарацинами». Эскиз плафона. 1765. Музей барокко. Вена. 9. Г. Ф. Фюгер. Портрет жены, актрисы Йозефы Гортензии Фюгер. 1797. Галерея 19 и 20 вв. Вена.



Австрийское искусство 19—20 вв. 1. Ф. Вальдмюллер. Портрет дамы в белом. 1837. Картинная галерея. Дрезден. 2. М. Швинд. „Император Максимилиан I на скале Мартинсванд". 1840. Галерея 19 и 20 вв. Вена. 3. Г. Климт. Портрет Адели Блох-Бауэр. 1907. Галерея 19 и 20 вв. Вена. 4. К. Шух. „Дыня, виноград и персики". 1885. Галерея 19 и 20 вв. Вена. 5. О. Кокошка. „Эмигранты". 1916—17. Частное собрание. Больцано.



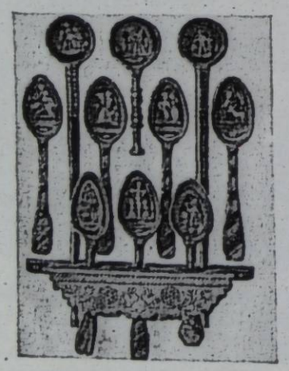
Австрийское народное искусство. 1. Корзина и шерстяной ковёр. Верхняя Австрия. 2. Гмунденская майолика. Верхняя Австрия. 3. Тесьма и льняной дамаст (фабричные изделия по народным мотивам). Тироль.

Декоративное искусство А. в 19 в. пришло в упадок с развитием массового фабричного производства и воцарившейся эклектикой. Наибольший интерес представляют изящная и удобная мебель бидермейера (сменившаяся к концу 19 века имитацией изогнутых форм рококо), а также венская фарфоровая скульптура конца 19 и нач. 20 вв. В нач. 20 в. начались поиски новых форм декоративных изделий, связанные вначале с распространением «стиля модерн». Центром этих исканий стало художественно-промышленное объединение «Венские мастерские» («Wiener Werkstätte», 1903), руководимое архитектором Й. Хофманом и завоевавшее своими изделиями мировую славу. Хофман был основателем и «Австрийского производственного союза» («Österreichischer Werkbund», 1912), чьи попытки отыскать соответствие между формой и функцией предмета определили дальнейшее развитие декоративного искусства А. Особенно интересны мебель и ткани по рисункам Хофмана, Лоза и др.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Народное искусство А. отличается большим разнообразием. Повсеместно распространены изделия из дерева с резьбой и росписью; мебелью кустарной работы обставлялись крестьянские дома ещё на рубеже 20 в., а различная утварь и мелкие изделия (вальки для белья, курительные трубки) встречаются и сейчас как у крестьян, так и у горожан. В Штирии и Тироле из дерева изготовляют игрушки, в альпийских районах — посуду, формы для масла и сыра, утварь и орудия виноградарей, в Вихтау (Viechtau, Верхняя А.) — ложки с красной и золотой росписью по чёрному лаку. Многочисленны предметы религиозного характера (резные символы, кресты и т. д.). В ряде мест, особенно в горной области Зальцкаммергут, можно увидеть «рождественские ясли», представляющие библейские или бытовые сцены, с фигурками из дерева, глины, папье-маше. В рождественских и масленичных масках Тироля, Зальцбурга, Штирии сохранились следы дохристианских верований. В народной резьбе преобладает геометрический орнамент, в росписи — растительный (цветы — тюльпаны, гвоздики) и животный (олени, зайцы, единороги); старыми традиционными мотивами являются «древо жизни» и три заключённые в круг рыбы. В Верхней А., Тироле и особенно Бургенланде распространено (отчасти и в наши дни) плетение корзин, шляп, футляров, сосудов для зерна из соломы, ветвей и корней деревьев.

Расписные ложки из Вихтау. Верхняя Австрия.



Крестьянские дома часто украшены резьбой, росписью, сграффито. В Верхней А. обычен резной, расцвеченный красным и чёрным орнамент с геометрическими и стилизованными растительными мотивами. Роспись каменных построек вначале подчёркивала архитектурные детали, позднее создавались фрески на библейские и бытовые темы.

Издавна распространена керамика, которую с 15 в. покрывали глазурью (жёлтой, затем зелёной), а позднее расписывали. В Штирии и Каринтии сохранились ранние формы серой керамики без глазури с лепным орнаментом. Особенно известны грушевидные сосуды Гмундена (Gmunden, Верхняя А.) — зелёные, позднее фиолетовые, с росписью в жёлтых и зелёных тонах (бытовые сцены). Распространены также роспись по стеклу, стеклянные сосуды и фигурки животных (Вена, Тироль). Старые корни имеет обработка металла (религиозные символы, утварь, украшения — в Зальцбурге, Каринтии, Штирии).

Разнообразны виды художественного ткачества и набойки (скатерти, шторы, фартуки), а также вышивки (крестом, гладью, белое ажурное шитьё), в которой преобладают сочетания красного и синего цветов на белом фоне. Народные, особенно праздничные, костюмы

в 18—19 вв. богато украшались вышивкой (шёлком, шерстью) и аппликацией, головные уборы — золотым и серебряным шитьём (розетки, птицы, цветы). В 1-й пол. 19 в. расцвело искусство вышивки кожаных поясов черенками птичьих перьев, из которых составляли геометрический орнамент, а затем и бытовые сцены. С 17—18 вв. в Тироле и Верхней А. развито плетение кружев на коклюшках. В ряде мест (особенно в Тироле) вяжут из шерсти свитеры, шарфы, рукавицы. Сравнительно новый вид художественного ремесла — ковроткачество. Орнаментация тканей, ковров, вышивки, керамики сходна с узором резьбы и росписи.



Стеклянные сосуды. Фабрика Лобмейр. Вена.

Народное искусство А., переживавшее свой расцвет с сер. 18 по сер. 19 вв., с развитием фабричной промышленности начало приходить в упадок. С конца 19 в. предпринимаются попытки оживить его. Были открыты школы художественного ткачества, обработки стекла, металла, дерева. Богатые собрания народных изделий — в областных и краеведческих музеях (Вена, Зальцбург, Инсбрук, Грац и др.).

Лит.: Общие работы.— Österreichische Kunsttopographie, W., 1889; то же, Neue Folge, Bd 1—32,34, W.— Münch., 1907 — (изд. продолжается); Österreichische Kunstschätze, hrsg. von W. Suida, Bd 1—3, W., 1911—13; Neuwirth J., Bildende Kunst in Österreich, Bd 1—2, W., 1920; Österreichische Kunstbücher, №№ 1—58, W., 1920—28; Karpfen F., Österreichische Kunst, в кн.: Karpfen F., Gegenwartskunst, Bd 3, W., 1923; Kunstdenkmäler Österreichs, Bd 1—3, W.,1924—25; Die bildende Kunst in Österreich, hrsg. von K. Ginhart, Bd 1—5, Baden—W.—Münch.—Brünn, 1936—39, 1943; Schaffran E., Kunstgeschichte Österreichs, W., 1948; Benesch O., Kleine Geschichte der Kunst in Österreich, W., 1950; Griessmaier V., Österreich. Landschaft und Kunst, 5. Aufl., W., [1959]; Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, W.—Münch., 1953—61; Neusser-Hromatka M., Österreich. Kunst und Kunstschätze. [Album], (предисл. Öttinger'a), Frankf./M., 1956; Pittioni R., Urgeschichte des österreichischen Raumes, W., 1954; Noll R., Kunst der Römerzeit in Österreich, W., 1949, 2 Ausg., W., 1955; его же, Frühes Christentum in Österreich, W., 1954; Heider G., Eitelberger R., Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, 1—15, Stuttg., 1856—58; Hevesi L., Österreichische Kunst im XIX. Jahrhundert, Lpz., 1904; Kunst in Österreich. 1851—1951, hrsg. von W. Jenny, F. Pfeffer, Linz, 1951; Hofmann W., Moderne Kunst in Österreich, «Werk», 1953, Jahrg. 40, Winterthur.

Архитектура.— Hielscher K., Guby R., Österreich. Landschaft und Baukunst, B., 1928; Pühringer R., Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich, W.—Lpz., 1931; Riehl H., Baukunst in Österreich, W., 1924; Buchowiecki W., Die gotischen Kirchen Österreichs, W., 1952; Piper O., Österreichische Burgen, Bd 1—8, W., 1902—10; Donin R. K., Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederdonau, W., 1944; Riehl H., Barocke Baukunst in Österreich, Münch., 1930; Sedlmayr H., Österreichische Barockarchitektur. 1690—1740, W., 1930; Constantini O., Vom Tempel zum Hochhaus, Innsbruck, 1958.

Изобразительное искусство. — Bardachzi K., Wunderwelt österreichischer Plastik, Münch.— W., 1954; Kieslinger F., Die mittelalterliche Plastik in Österreich, W., 1926; Novotny F., Romanische Bauplastik in Österreich, W., 1930; Kieslinger F., Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, W., 1923; Öttinger K., Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, W., 1939; Tietze-Conrat E., Österreichische Barockplastik, W., 1920; Ottmann F., Österreichische Malerei, W., 1926; Riehl H., Österreichische Malerei in Hauptwerken, W., 1957; Öttinger K., Altdeutsche Maler der Ostmark, W., 1942; Pächt O., Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsb., 1929; Garzarolli-Thurnlackh K., Österreichische Barockmalerei, W., 1949; Michailow N., Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Frankf./M., 1935; Grimschitz B., Maler der Ostmark im 19. Jahrhundert, W., 1949; Schmidt G., Neue Malerei in Österreich, W., 1956.

Декоративное и народное искусство.— Eisler M., Österreichische Werkkultur, W., 1916; Haberlandt M., Deutschösterreich, sein Land und Volk und seine Kultur, Weimar, 1927; Lipp F., Volkskunst und Handwerk der Gegenwart in Österreich, W., 1957; Kislinger M., Alte Bauernherrlichkeit, Linz, 1957; Strohmer E., Altwiener Porzellan, W., 1946.

ГОРОДА. СЁЛА

ВЕ́НА (Wien)—столица и крупнейший город А. В 1 в.— рим. лагерь Виндобона (Vindobona) на правом берегу р. Дунай; ср.-век. город вырос там же в 11—12 вв.; с сер. 12 в. В.— осн. адм., торгово-пром. и культурный центр А. Планировка гл. правобережной части (между Дунайским каналом и предгорьями Венского леса) — радиально-кольцевая. Густо застроенное историч. ядро В.— старый г. (ср.-век. памятники, адм., торгово-финансовые и культурные учреждения), окаймлено первым полукольцом бульваров (Рингштрасе, 1856—88, на месте гор. стен) с важнейшими правительств. и обществ. зданиями. Между Рингштрасе и вторым полукольцом бульваров (Гюртель, с 1894, на месте внешних укреплений) — «внутр. округа»: жилые и деловые кварталы с плотной застройкой, аристократич. р-ны. Между Гюртелем и лесопарковым поясом — «внешние округа»: на З.— р-ны вилл и особняков, на Ю. (Фаворитен, Земмеринг), а также на левом берегу Дуная (Флоридсдорф, Леопольдау)— пром. р-ны. На о-ве Пратер (между Дунаем и каналом) — парки Пратер, Аугартен, портовые р-ны.

С нач. 13 в. строились гор. стены (возобновлены в 1534—37 после тур. осады 1529, снесены в 1857), с 1260— Бург (Хофбург — резиденция Габсбургов, старейшая часть—«Швейцарский двор»), перестр. с 1533 в ренессансных формах («Швейцарские ворота», 1552), позднее мно-



План центра Вены: 1 — парк Аугартен; 2 — парк Пратер; 3 — Городской парк; 4 — Шёнбрунн; 5 — Западный вокзал; 6 — Южный вокзал; 7 — Северный вокзал; 8 — церковь Вотивкирхе; 9 — университет; 10 — ратуша; 11 — Бургтеатр; 12 — парламент; 13 — Естественно-исторический музей; 14 — Художественно-исторический музей; 15 — Опера; 16 — Академия изобразительных искусств; 17 — церковь св. Карла Борромея; 18 — дворец Шварценберг; 19 — Нижний Бельведер; 20 — Верхний Бельведер; 21 — Хофбург; 22 — Национальная библиотека; 23 — Новый Хофбург; 24 — Грабен; 25 — собор св. Стефана; 26 — почтамт и сберегательная касса; 27— церковь Санкт-Мария-ам-Гештаде; 28— Министерство финансов.

гократно расширялся. **Собор св. Стефана** (Штефансдом): вначале романский (1137—47, зап. фасад); готич. зальный хор (1304—40), псевдобазиликальный неф (с 1359, своды — 1446—54, мастер Х. Пуксбаум), юж. башня (1359—1433, св. 136 *м*); замечат. скульптура различных периодов. Готич. церкви: Аугустинеркирхе (1330—39), Санкт-Мария-ам-Гештаде (1330—1414) и др. Вилла Максимилиана II Нёйгебёйде (с 1569, разрушена в 1597). Ландхауз (1513—16). С конца 17 в.— кольцо летних дворцов за старым г., с 1704 — внешние укрепления (снесены в 1894); дворцы в стиле барокко: **Шёнбрунн** (1-й проект — 1692—93, начат по 2-му проекту в 1695—1700, И. Б. *Фишер фон Эрлах*; 1744—49, Н. Пакасси; парк ок. 1705—06, павильоны, в т. ч. Глориетта, 1775, Ф. фон Хоэнберг), Нижний (1714—16) и Верхний (1721—1722) **Бельведер** (Л. *Хильдебрандт*) с парком (ок. 1700—25, Д. Жирар, А. Циннер), Шварценберг (1697—1704, Хильдебрандт; 1720—23, И. Б. Фишер фон Эрлах), Траутзон (1710—12, И. Б. Фишер фон Эрлах), Шёнборн (1706—11, Хильдебрандт); **ц. св. Карла Борромея** (Карлскирхе; 1716—22, И. Б. Фишер фон Эрлах, окончена в 1724—39 Й. Э. Фишером фон Эрлах). В ст. городе — дворцы: принца Евгения Савойского (ныне Министерство финансов; 1695—98, И. Б. Фишер фон Эрлах; 1708—09 и 1723—24, Хильдебрандт), Даун-Кински (1713—16, Хильдебрандт); в Хофбурге — Придворная (ныне Нац.) б-ка (1723—26, окончена в 1735, построена по проекту И. Б. Фишера фон Эрлах Й. Э. Фишером фон Эрлах), Зимняя школа верховой езды и Имперская канцелярия (обе 1726—30, Й. Э. Фишер фон Эрлах). Классицизм: ун-т (1753—55, Ж. Н. Жадо), дворец Разумовского (1805—12, Л. Монтуайе), храм Тесея (1822—24, П. Нобиле), Пров. управление (1846—48, П. Шпренгер). Эклектич. застройка **Рингштрасе**: Опера (1861—69, по проекту А. Зиккарда фон Зиккардсбург, декор и интерьеры — Э. ван дер Нюлль; после разрушений 1945 заново отстроена к 1956 Э. Больтенштерном), парламент (1873—83, Т. Э. Хансен), ратуша (1872—83, Ф. Шмидт), ц. Вотивкирхе (1856—79, Г. Ферстель), Художеств.-историч. и Естеств.-историч. музеи (1872—81) и Бургтеатр (1874—1888) — все Г. Земпер (см. *Германия*), К. *Хазенауэр*. **Новый Хофбург** (1881—1913, те же арх.). Поиски нового стиля: выставочное здание «Венского Сецессиона» (1897—98, Й. *Ольбрих*); сооружения гор. железной дороги (1894—97), почтамт и сберегательная касса (1904—06), больница ам Штейнхоф с церковью (1904—07) — все О. *Вагнер*; Австр. музей (1913), дом Скива (1913—15), виллы Примавези (1915) и Сони Книпс (1925) — все П. *Хофман*; Кафе-музей (1899), дом на Михаэлерплац (1910), дом Штейнера (1910) — все А. *Лоз*.

После 1-й мировой войны велось стр-во муниципальных домов для рабочих (Карл-Маркс-хоф, ныне Хейлигенштедтерхоф, 1927—29, К. Эн, и др.), быт., спортивных, культурных и др. сооружений (крематорий, 1922—23, К. *Хольцмейстер*; «Дом детей», 1933, Ф. *Шустер*), первых высотных зданий (на Херренгасе, 1931—32, З. Тейс, Х. Якш). В период гитлеровской оккупации 6 огромных башен (Флактюрме) обезобразили город. После больших разрушений 1944—45 началось восстановление г. и стр-во, изменившее облик В.: посёлки ам Шёпфверк, Зименштрасе, Пер-Альбин-Хансон (1949—53)— все Шустер; жилой комплекс Пойнтегасе-Андергасе (Тейс, Якш); историч. музей г. Вены (1954—58, О. Хердтль); школа в Зибенхиртене (1947) и общежитие ремесл. учничества им. Франца Домес (1954) — все Р. *Райнер*; универсальный гор. зал **Штадтхалле** (1955—58, арх. Райнер, инж. Ф. Баравалле); конторские здания Рингтурм (1953—55, выс. 72,6 *м*, Э. Больтенштери) и Бёлерхауз (1958, Райнер); Зап. вокзал (1950—54, Р. Хартингер); подземные площади — Оперипассаже (А. Хох, 1955) и Зюдтиролерплац (1959); аэропорт в Швехате (1-я очередь — 1960, Ф. Пфеффер, К. Клауди, А. Хох, А. Шимка). Строятся 3 порта с целью превратить В. в портовый г., связанный с трансъевроп. каналами.

Скульпт. памятники: Колонна Троицы в Грабене (в память чумы, 1682—86, арх. И. Б. Фишер фон Эрлах, Л. Бурначини, скульпторы П. Штрудель и др.), фонтан Провидения на Новом рынке (1737—39, скульптор Г. Р. *Доннер*), фонтан Обручения (1729—32, арх. Й. Э. Фишер фон Эрлах, скульптор А. Коррадини); памятники Иосифу II (1802—07, скульптор Ф. А. Цаунер), принцу Евгению (1863—65, скульптор А. Фернкорн) в Хофбурге; памятник сов. воинам (1945, выс. 33 *м*, диам. колоннады 55 *м*, скульптор М. А. Интизарьян, арх. С. Г. Яковлев).

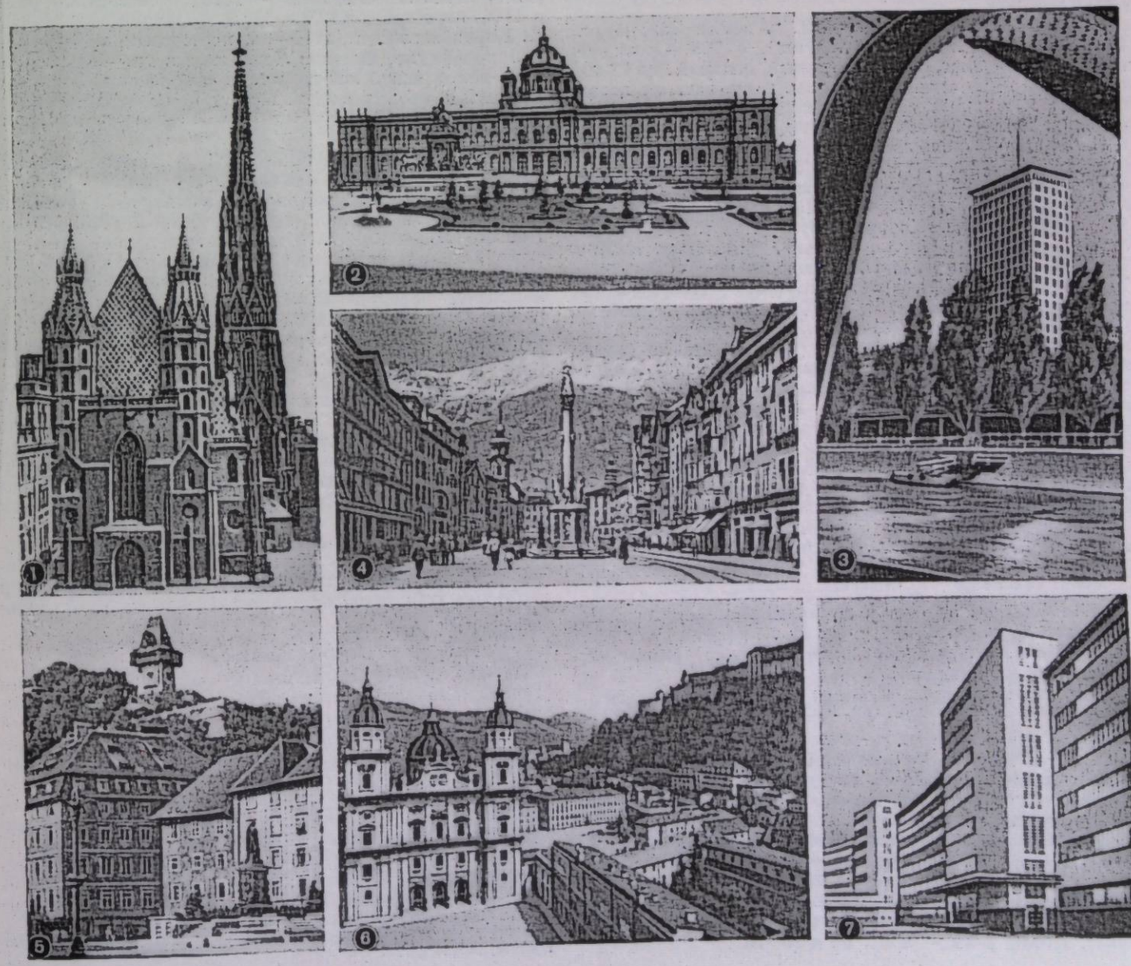
Художеств.-историч. музей, осн. в 1891; включает: собр. вост., античных древностей, богатейшую карт. гал. (живопись ст. мастеров), собр. скульптуры и декор. иск-ва, собр. монет, медалей, печатей, оружия, экипажей, музей австр. культуры. **Камеры светских и церк. ценностей в Хофбурге. Естеств.-историч. музей**, осн. в 1748, открыт в 1889; с собр. пам. первобытного иск-ва. **Австр. галерея в Бельведере**, включает: Музей ср.-век. австр. иск-ва (осн. в 1953), Музей барокко (осн. в 1923), Галерею 19 и 20 вв. (осн. в 1924). **Австр. музей прикл. иск-ва**, осн. в 1864. **Графич. собр. Альбертина** (Albertina), осн. в 1776; собр. рис., миниатюры, гр., плакатов. **Собрания Академии изобразит. иск-в**: Карт. гал. (осн. в 1820), Гравюрный кабинет (осн. в 1800). **Этнографич. музей** (Museum für Völkerkunde), осн. в 1876. **Австр. музей фольклора** (Österreichisches Museum für Volkskunde), осн. в 1895; собр. нар. иск-ва А. и б. Австро-Венгрии. **Федеральная администрация движимого имущества** (Bundesmobilienverwaltung), осн. в 1780; собр. мебели и предметов обихода (фарфор, стекло, металл). **Архиепископский соборный и епархиальный музей** (Erzbischöfliches Dom- und Diöcesanmuseum), осн. в 1933; собр. церк. иск-ва. Карт. галереи — **Чернин** (Czernin, осн. в 1800), **Харрах** (Harrach, осн. в 1661—97), **Лихтенштейн** (Liechtenstein, осн. ок. 1700). Дворцовые музеи — **Хофбург, Шёнбрунн, Шварценберг, Шёнборн. Дом художника** (Künstlerhaus), осн. в 1936; выставки совр. иск-ва. **Пров. музей Нижней А.**, осн. в 1902; с отд. фольклора и истории иск-ва и археологии. **Историч. музей г. Вены**, осн. в 1887; с художеств. гал. **Музей иск-ва 20 в.**, осн. в 1961.

Лит.: Tietze H., Wien, Lpz., 1918; Schmidt J., Wien, 5. Aufl., W., 1947; Wien [Album] mit Texten von A. Macku, W.— Münch., [1956]; Schaffran E., Kunstdenkmäler Wiens, W., [1958]; Donin R. K. (ed.), Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd 1—2, W., 1944—55; Ginhart K., Wiener Kunstgeschichte, W., 1948; Donin R. K., Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte, W., 1946; Grimschitz B., Wiener Barockpaläste, [W., 1944]; его же, Die Wiener Ringstrasse, [Bremen — B., 1938]; Lebendiges Wien. Mensch und Stadt in Bildern, [W., 1956].

ГА́ЛЬШТАТ — иначе *Хальштатт*.

ГРАЦ (Graz, Gratz) — гл. г. Штирии, 2-й по значению город А.; вначале рим. поселение, г.— с 13 в. На левом берегу р. Мур, на горе Шлосберг — б. крепость (остатки укреплений, 2 башни 16 в.); вокруг неё — старый г. с радиально-кольцевой планировкой. На правом

Города Австрии. 1. Вена. Собор св. Стефана. 1137—1454. 2. Вена. Художественно-исторический музей. 1872—81. Арх. Г. Земпер, К. Хазенауэр. 3. Вена. Высотное здание Рингтурм. 1953—55. Арх. Э. Больтенштерн. 4. Инсбрук. Ул. Мария-Терезиенштрасе с колонной св. Анны (1706). 5. Грац. Главная площадь. 6. Зальцбург. Центр города и собор. 1611—28. Арх. С. Солари. 7. Линц. Табачная фабрика. 1932—36. Арх. П. Беренс, А. Попп



берегу — пром. р-ны. В Г.— старинные дома (готика, Возрождение), собор (1438—62), дворцы: епископский (13 в., перестроен в 1781—82), Бург (сохранились крыло 1570—71 и лестница 1499—1500) и Аттемс (1702—16), Ландхауз (1557—65, Д. Аллио), Цейхгауз (1643—45, А. Солари), мавзолей Фердинанда II (1614—38, П. де Помис), ц. Сердца Христова (1881—91, выс. 102 *м*, Г. Хауберриссер), Оперный театр (1897—99, Ф. Фельнер, Х. Хельмер), больница (1904—12).

Пров. музей Штирии Иоанneум (Joanneum), осн. в 1811, контролирует: Музей первобытной и древней истории (с собр. древностей Штирии), Художеств.-историч. и художеств.-промышл. музей (осн. в 1890), Старую гал. (иск-во 15—18 вв.), Новую гал. (иск-во 19—20 вв.), Штирийский музей фольклора, Гор. музей и др. **Епархиальный музей**, осн. в 1932.

Близ Г.— замок Эггенберг (1625—35).

Лит.: Popelka F., Geschichte der Stadt Graz, [Bd] 1—2, Graz, 1926/30—1935/37.

ГУРК (Gurk) — г. в Каринтии. Романский собор, осн. в 1043, перестроен между 1140 и 1200, «100-колонная» крипта освящена в 1174, ср.-век. росписи и скульптура.

Лит.: Ginhart K., Grimschitz B., Der Dom zu Gurk, W., 1930.

ЗА́ЛЬЦБУРГ (Salzburg) — гл. г. земли Зальцбург. Рим. крепость Ювавум (Juvavum), с 798 — резиденция архиепископа, гл. культурный центр А. до 12 в., г. с 1296. Ядро старого г.— рим. и ср.-век., на левом берегу р. Зальцах: собор (освящён в 774, вновь выстроен в 1611—28 в стиле барокко, С. Солари) окружён ансамблем из 3 площадей с резиденцией архиепископа (осн. ок. 1120, перестроена в 1595—1619 и 1788—92, «Новое здание» — 1588—1602, башня —1592), 2 ср.-век. мон. и фонтаном (1656—61). Над старым г. (на выс. 130 *м*) — крепость **Хоэнзальцбург** (осн. в 1077, перестроена в 1465—1519). Замечат. барочные церкви И. Б. *Фишера фон Эрлах*: Коллегиальная (1694—1707), Троицы (1694—1702), Урсулинок (1699—1705), Госпитальная св. Иоанна (1699—1704). Дворец Мирабель (1606, перестроен в 1721—27, Л. *Хильдебрандт*). Б. конюшни (1607—62) с зимней (1662) и летней (1693) школами верховой езды перестроены с 1924 в «Дом природы» и здание моцартовских фестивалей (Фестшпильхауз; 1927—28 и 1937—39, К. *Хольцмейстер*, Э. Хюттер; здание 1956—59 по проекту Хольцмейстера: зал св. 3 тыс. мест, просценнум дл. 80 *м*, перекрытие покоится на решётчатой железобетонной ферме). Музыкальная академия «Моцартеум» (1912—14, Р. Беридт). Новые р-ны — к Ю., С. и З., гл. обр. на правом берегу.

Зальцбургский музей Каролины Августы (Carolino-Augusteum), осн. в 1834; археологич. и художеств. собр.

Близ З.— замок Хельбрунн (1613—19, С. Солари).

Лит.: Martin F., Salzburg, Salzburg, [1952].

ЗЕ́ККАУ (Seckau) — г. в Штирии. Мон. (осн. в 1142) с романской ц. (1150—64, свод 15 в., фрески ок. 1270, ср.-век. скульптура). Мавзолей Карла II (1587—92, А. де Верда, С. Карлоне).

Лит.: Letzner J., Bau- und Kunstgeschichte der Basilika und des Domstiftes Seckau, Seckau, 1934.

ИНСБРУК (Innsbruck) — гл. г. Тироля. Рим. крепость Вельдидена (Veldidena, была на месте пригорода Вильтен), с 1239—г. На уличках старого г. (на правом берегу р. Инн) — высокие дома с эркерами и лоджиями (лоджия «Золотая крыша», 1500); гор. башня (ок. 1358, перестроена в 1560); дворец Габсбургов Хофбург (14—16 вв., перестроен в 1754—70) и ц. Хофкирхе (1553—63, с кенотафом Максимилиана I, 1508—1550); Ландхауз (1725—28, Г. А. Гумп); ц. Якобскирхе (1717—24); колонна св. Анны (1706) и триумф. арка (1765). Новые р-ны — к С., В. и Ю.-В.

Тирольский пров. музей Фердинандеум (Ferdinandeum), осн. в 1823; с художеств. собр. **Тирольский музей нар. иск-ва**, осн. в 1888.

Близ И.— замок Амбрас (Амрас, 1564—67, с «Испанским залом», 1570—71, и художеств.-историч. собранием).

Лит.: Hammer H., Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, Innsbr.—W.— Münch., 1952.

КЛА́ГЕНФУРТ (Klagenfurt) — гл. г. Каринтии. Осн. в 1240—50 близ рим. г. Вирунум (Virunum; раскопаны форум, театр, термы 1—5 вв.), с 1540 распланирован по регул. плану (арх. Д. Аллио). **Ландхауз** (1574—90) и собор (1587—91) эпохи Возрождения. Фонтан Дракона (1582—1636). Дворец князя-епископа (1769—71, Н. Пакасси).

Пров. музей Каринтии, осн. в 1844; с отд. доисторич., рим. и раннехристианских древностей, истории искусства, нумизматики, нар. иск-в и ремёсел, художеств. гал. **Епархиальный музей**, осн. в 1917.

Лит.: Die Städte Deutschösterreichs. Hrsg. von E. Stein, Bd 4 — Die Stadt Klagenfurt, B., 1929.

КЛО́СТЕРНЕЙБУРГ (Klosterneuburg) — г. в Нижней А., на Дунае. Верхний г.— на месте рим. поселения Астурис (Asturis), вырос вокруг дворца Леопольда III (1100, капелла «Специоза» — 1220) и **монастыря** (осн. в 1106, перестроен в 1730—55, Д. Ф. Аллио, и 1834—42, П. Корнхёйзель): ц. (1114—36, перестроена в 17—19 вв.), в Лапидарируме, капелле Леопольда и др.— собр. рим. и ср.-век. произв. иск-ва (в т. ч. «Верденский алтарь»). Нижний г. возник в 11 в. вокруг ц. Санкт-Мартин.

Лит.: Pauker W., Das Stift Klosterneuburg, Klosterneuburg, 1936.

ЛИНЦ (Linz) — гл. г. Верхней А., крупный пром. центр. Г.— с 788. На правом берегу Дуная — старый г. с гл. пл. и осн. магистралью Ландштрасе — на месте рим. крепости Ленция (Lentia). Старый (1669—78) и Новый (1862—1924, В. Штац) соборы; церкви: Приходская (13 в., перестроена в 1648), Семинарская (1717—25, по проекту Л. *Хильдебрандта*), Паломников (1738—48, на левом берегу). Бывший императорский дворец (ок. 1600), епископский (1721—28, Я. *Прандтауэр*), **Ландхауз** (1564—71, перестроен после 1800), ратуша (1658—59). Ратуша р-на Урфар (на левом берегу, 1850—1851, Й. Баумгартнер). Музей (1886—92, Б. Шмиц), Таможенное управление (1857, П. Шпренгер), монастырская школа (1927, К. *Хольцмейстер*), **табачная ф-ка** (1932—36, П. Беренс, см. *Германия*, и А. Попп), Пров. театр (расширен и перестроен в 1957, Хольцмейстер), высотные здания Эдерэкке и ам Фрошберг (1956, А. Перотти). Пром. р-ны на Ю. и В. выросли после 1938.

Пров. музей Верхней А., осн. в 1833; с отд. истории иск-ва и культуры, фольклора, первобытной и древней истории. **Гор. музей**, осн. в 1927. **Новая галерея г. Линца**, собр. живописи и рис. 19—20 вв. **Епархиальный музей.**

Лит.: Kreczi H., Linz. Stadt an der Donau, Linz, 1951; Strassmayer E., Das Landhaus in Linz, Linz, 1950.

МА́УТХАУЗЕН (Mauthausen) — с. в Верхней А. на Дунае. Романский «кариер» Санкт-Барбара с готич. октагоном; фрески ок. 1260. В 1939—45—гитлеровский концентрационный лагерь. Памятники жертвам фашизма, в т. ч. сов. памятник (1957, скульптор В. Е. Цигаль, арх. Л. Г. Голубовский).

МЕЛЬК (Melk) — г. в Нижней А.; вырос на правом берегу Дуная, на месте рим. крепости Намара (Namara). С 976 — замок Бабенбергов, с 985 — мон., в 13 в. по регул. плану построено поселение. На гранитной скале (выс. 57 *м*) над Дунаем—**монастырь** (1702—36, с ц., 1702—26, окончена в 1738, Я. *Прандтауэр*, Й. Мунгенаст) в стиле барокко.

Лит.: Schier W., Das Benediktinerstift Melk an der Donau, Augsb., 1928.

ПЕТРОНЕ́ЛЛЬ (Petronell) — г. в Нижней А. Рим. лагерь Карнунтум (Carnuntum), построен на Дунае в 73 г. при Веспасиане по плану в виде неправильного прямоугольника. Гражд. поселение имело 2 амфитеатра, дома с портиками. Римско-кельтское поселение со святилищами и театром. Резиденция кельтского вождя 1—3 вв. На месте Карнунтума — ср.-век. город (ц. Санкт-Петронилла, ок. 1200, «кариер», ок. 1300).

Рим. музей, осн. в 1850.

Близ П.—замок Абенсберг-Траун (17 в., Д. Карлоне), рим. «Языческие ворота» («Heidentor», нач. 3 в.).

Лит.: Koller R., Carnuntum, W., 1930.

РЕЦ (Retz) — г. в Нижней А., известен с 1180. Доминиканская ц. (1295), ратуша (1568—69), дома 16 в.— дом А. Реша (ок. 1570), дома Фердербера (1577 и 1583).

Гор. музей, осн. в 1833.

Лит.: Rasch R., Retzer Heimatbuch, Retz, 1936.

САНКТ-ПЕ́ЛЬТЕН (Sankt Pölten) — г. в Нижней А. Рим. поселение Элиум-Цетиум (Aelium Cetium), с 760— мон., с 1247—г. **Собор** (освящён в 1150, перестроен в 1267 и с 1722, Я. *Прандтауэр*), епископский дворец (1636—53, перестроен ок. 1720, Прандтауэр), ц. Троицы (1757—68), ратуша (16 в.).

Гор. музей, осн. в 1879. **Епархиальный музей**, осн. в 1888.

Лит.: Die Städte Deutschösterreichs. Hrsg. von E. Stein, Bd 3. Die Stadt St. Pölten, B., 1928.

САНКТ-ФЛО́РИАН (Sankt Florian) — г. в Верхней А. **Мон.**, осн. в 805, перестроен в 1686—1750 К. А. Карлоне, Я. *Прандтауэром* (лестница, 1706—14, юж. флигель с Мраморным залом, 1718—24), И. Г. Хайбергером (б-ка, 1744—50).

Лит.: Kirchner-Doberer E., Stift St. Florian, W., [1948].

ХА́ЛЬШТАТТ, Гальштат (Hallstatt),— г. в Верхней А. на Хальштаттском озере, место древнейших соляных разработок (археологич. находки эпохи неолита и бронзового века), достигших особого развития в раннем железном веке. Богатейший могильник гальштатского и латенского времени (см. *Гальштатское искусство*, *Кельты*), остатки рим. поселения.

Хальштаттский музей, осн. в 1844; собр. местных древностей и нар. иск-ва.

Лит.: Morton F., Hallstatt. Kultur und Natur..., [Bd 1—2], Hallstatt, 1953—54.

ХЕ́ЙЛИГЕНКРЕ́ЙЦ (Heiligenkreuz) — с. в Нижней А. **Цистерцианский мон.** (осн. в 1135); романская ц. (1135—60) с зальным готич. хором (освящён в 1295); готич. клуатр (1220—50), фонтанный павильон (ок. 1295).

Лит.: Frey D., Das Stift Heiligenkreuz, W., 1926.

ЦВЕТЛЬ (Zwettl) — г. в Нижней А. **Цистерцианский мон.** (осн. в 1137—38); ц. вначале романская: готич. хор с обходом и капеллами (1343—83), перестройка 1490—95, барочный фасад с башней 90 *м* (1722—27, М. Штейнль, Й. Мунгенаст); зал капитула (1159—80), клуатр (ок. 1210—17), б-ка (1730—32, Й. Мунгенаст).

Гор. музей, осн. в 1900.

Лит.: Stift Zwettl, Zwettl, 1949.

ШПИ́ТТАЛЬ (Spittal) — г. в Каринтии на р. Драве. Ратуша (1539—97). Замок **Порча** (ок. 1527—1600). К З. от Ш.— пос. Санкт-Петер-им-Хольц на месте кельтско-рим. г. Теурния (Teurnia, раскопаны форум, термы, кладбищенская ц. 5—6 вв. с мозаичным полом).

Музей Теурния, осн. в 1923.

Лит.: Egger R., Teurnia, 4 Aufl., [Klagenfurt, 1955].

ЭНС (Enns) — г. в Верхней А. вырос на Дунае, на месте рим. крепости Лауриакум (Lauriacum; между 191 и 205 построен кам. лагерь, в 211—17 — гражд. поселение с форумом и базиликой). Стены (1193), готич. дома, раннехристианская базилика в предместье Лорх (перестроена в 1323). Гор. башня (1564—68). Ратуша (1547—50).

Гор. музей, осн. в 1892.

Лит.: Führer durch die Alterthümer von Enns, Linz, 1937.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АЛЬТ (Alt), Рудольф фон (28.VIII.1812, Вена — 12.III.1905, там же) — живописец. Уч. у отца, пейзажиста Якоба А. (1789—1872) и в вен. АХ (с 1826). С 1879 — проф. С 1828 много путешествовал (Альпы, Италия, Крым). Писал гл. обр. арх. пейзажи, преим. акварелью.

Лит.: Hevesi L., Rudolf [von] Alt, W., 1911; Roessler A., Rudolf von Alt, W., 1909.

А́МЕРЛИНГ (Amerling), Фридрих фон (14.IV.1803, Вена — 14.I.1887, там же) — живописец. Уч. в вен. (1816—24) и пражской (1824—26) АХ, в 1827—28 — у Т. Лоренса (см. *Великобритания*) в Лондоне и О. Верне (см. *Франция*) в Париже. С 1828 работал в Вене. Мастер реалистич. портрета. Произв.: портреты Франца I (1832, Художеств.-историч. м., Вена), актёра Ф. Рейля (1832, частн. собр., Вена), Антонии Кальтенталер (1832, частн. собр., Вена); матери художника (1836) и Р. фон Артхабера с детьми (1837) — в Гал. 19 и 20 вв., Вена

Лит.: Probszt G., Friedrich von Amerling..., W., [1927].

БЁКЛЬ (Böckl), Херберт (р. 3.VI.1894, Клагенфурт)— живописец. Изучал арх-ру в Высшей тех. школе в Вене (1912—14), как живописец — самоучка, сложился под влиянием Э. *Шиле* и О. *Кокошки*, затем эволюционировал в сторону абстрактного иск-ва. Кроме картин, писал фрески на религ. темы (в Мария-Зааль, Каринтия, 1920-е гг., Зеккау, 1954—55). С 1935 — проф. АХ в Вене.

Лит.: Boeckl Album [сост.]: O. Benesch, A. P. Gütersloh, O. Mauer, H. Tasquill, W., 1947.

ВА́ГНЕР (Wagner), Отто (13.VII.1841, Вена — 11.IV. 1918, там же) — архитектор. Уч. в Политехникуме (с 1857) и АХ (1861—63) в Вене, Строит. академии в Берлине (1860). Проф. вен. АХ (1894—1912), член «Венского Сецессиона» (1899—1905). Представитель «венского модерна», предшественник функционализма. Работы: ген. план регулирования застройки Вены (1893, не осуществлён), ряд сооружений, в т. ч. жилые дома, в *Вене*, проекты для изделий художеств. пром-сти.

Соч.: Einige Skizzen. Projekte und ausgeführte Bauwerke, Bd 1—4, W., 1891—1922; Moderne Architektur, W., 1896, 3 Aufl., 1902, 4 Aufl., Die Baukunst unserer Zeit, W., 1914; Die Großstadt, W., 1911; Die Qualität des Baukünstlers, W., 1912.

Лит.: Lux J. A., Otto Wagner, Münch., 1914; Tietze H., Otto Wagner, W., 1922; Ostwald H., Otto Wagner, Baden, 1948.

ВАЛЬДМЮ́ЛЛЕР (Waldmüller), Фердинанд Георг (15.I.1793, Вена — 23.VIII.1865, Хельмштрейтмюле близ Бадена, Нижняя А.) — живописец. В 1807—1813 посещал вен. АХ. В 1829—57 — проф. Работал гл. обр. в Вене, а также в Аграме (ныне Загреб, Югославия), Праге, Брюнне (ныне Брно, Чехословакия), неоднократно посещал Италию, Францию, Германию и др. страны. Виднейший представитель реализма в австрийск-ве 19 в. Писал портреты, пейзажи, сцены крест. жизни. Произв.: портреты Л. ван Бетховена (1823, собр. Брейткопф и Хертель, Лейпциг), А. К. Разумовского (1835, частн. собр., Вена); портрет семьи нотариуса Й. А. Эльца (1835), «Большой пейзаж Пратера» (1849), «Собиратели хвороста в Венском лесу» (1855) — все в Гал. 19 и 20 вв., Вена; «Прерванное паломничество» (1859, собр. Р. Драше-Мартинберга, Инцерсдорф, Вена), «Ранняя весна в Венском лесу» (1862, собр. О. Каллира, Нью-Йорк).

Лит.: Roessler A., Pisco G., Ferdinand Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften, Bd 1—2, W., [1908]; Ferdinand Georg Waldmüller. Das Werk des Malers. Ausgew. und eingel. von K. K. Eberlein, B., 1938; Grimschitz B., Ferdinand Georg Waldmüller, Salzb., [1957].

ГА́ЗЕНАУЭР — иначе *Хазенауэр.*

ГИ́ЛЬДЕБРАНДТ — иначе *Хильдебрандт.*

ГО́ЛЬЦМЕЙСТЕР — иначе *Хольцмейстер.*

ГО́ФМАН — иначе *Хофман.*

ГРАН (Gran), Даниель (1694, Вена — 16.IV.1757, Санкт-Пёльтен) — живописец. Уч. (ок. 1720) в Венеции у С. Риччи и в Неаполе у Ф. Солимены (см. *Италия*). С 1720 — в Вене, с 1745 — в Санкт-Пёльтене. Мастер монумент.-декор. живописи. Произв.: фрески во дворце Шварценберг (1724—28), Нац. б-ке (1727—30) и дворце Хетцендорф (1746—47) в Вене, замке Эккартсау (Нижняя А., 1732), б. Ландхаузе в Брно (Чехословакия, 1737—39), ц. в Зонтагсберге (Нижняя А., 1738—43), мон. в Клостернёйбурге (1749); алтарные картины.

Лит.: Mörath A., Zur Biographie D. Grans, «Monatsblatt des Altertumsvereins in Wien», 1889, H. 9.

ГРА́ССИ (Grassi), Йозеф (ок. 1757, Вена — 8. I. 1838, Дрезден, Германия) — живописец. Уч. в вен. АХ (с 1768). Работал гл. обр. в Вене, с 1790— в Варшаве, с 1800 был проф. АХ в Дрездене, в 1816 посетил Италию. Портретист, известен гл. обр. женскими портретами (Е. А. Бакуниной, ГЭ, и др.), был также мастером портретной миниатюры.

ГУ́БЕР — иначе *Хубер.*

ДА́НХАУЗЕР (Danhauser), Йозеф (19.VIII. 1805, Вена — 4.V.1845, там же) — живописец. Уч. в вен. АХ (с 1824) у П. *Крафта.* С 1840 — проф. АХ. Писал жанр. сцены и портреты. Произв.: «Вскрытие завещания» (1839), «Материнская любовь» (1839) — в Гал. 19 и 20 вв., Вена.

Лит.: Roessler A., Josef Danhauser, W., [1911].

ДА́ФФИНГЕР (Daffinger), Мориц Михаэль (25.I. 1790, Вена — 22.VIII. 1849, там же) — живописец. Уч. у своего отца и в вен. АХ (с 1802) у Г. Ф. *Фюгера*, до 1812 работал худож. на фарфоровой ф-ке. Крупный мастер портретной миниатюры.

Лит.: Grünstein L., M.M. Daffinger und sein Kreis, W., 1923.

ДЕ́ФРЕГГЕР (Defregger), Франц фон (30.IV. 1835, Эдерхоф, Тироль — 2.I.1921, Мюнхен) — живописец. Выходец из тирольских крестьян. Уч. в Инсбруке (1860), Париже (1863—64), Мюнхене (1864—70) у К. Пилоти (см. *Германия*). В 1878—1910 — проф. мюнх. АХ. Писал сцены из жизни и истории крестьян Тироля. Произв.: «Последнее ополчение» (1874, Гал. 19 и 20 вв., Вена), «Обеденная молитва» (1875, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Возвращение тирольского ландштурма» (1876, Нац. гал., Берлин).

Лит.: Rosenberg A., Franz von Defregger, 3 Aufl., Bielefeld—Lpz., 1911; Hammer H., Franz von Defregger, Innsbr., 1940.

ДО́ННЕР (Donner), Георг Рафаэль (24.V. 1693, Эслинген, Нижняя А.— 15.II.1741, Вена) — скульптор. Уч. в Хейлигенкрёйце, работал в Вене (с 1715), Зальцбурге (1725—28), Пресбурге (ныне Братислава, Чехословакия, 1728—38). Крупнейший скульптор 18 в. в А. Произв.: гл. алтарь со статуей св. Мартина (1732, собор в Братиславе), аллегорич. фигуры для фонтана на Новом рынке в Вене (свинец, 1737—39, оригиналы с 1823 в Музее барокко, Вена), «Оплакивание Христа» (свинец, 1740—41, собор в Гурке).

Лит.: Mayer A., Georg Raphael Donner, W.—Lpz., 1907; Blauensteiner K., G. R. Donner, W., 1944; 2 Aufl., W., 1947.

КЛИМТ (Klimt), Густав (14.VII.1862, Вена — 6.II. 1918, там же) — живописец. Уч. в Художеств.-пром. школе в Вене (1875—83), один из основателей (1897) и президент (до 1905) «Венского Сецессиона». Автор декор. композиций, портретов, пейзажей в «стиле модерн». Произв.: декор. панно для Бургтеатра (1888), Художеств.-историч. музея (1891) в Вене и др., аллегорические композиции для актового зала университета в Вене («Философия», 1900, части. собр.; «Медицина», 1901, не сохранилась; «Юриспруденция», 1903, части. собр.), портрет Адели Блох-Бауэр (1907, Гал. 19 и 20 вв.).

Лит.: Eisler M., Gustav Klimt, W. 1921; Pirchan E., Gustav Klimt, W., [1956].

КО́КОШКА (Kokoschka), Оскар (р. 1.III. 1886, Пёхларн, Нижняя А.) — живописец, график, писатель. Уч. в Художеств.-пром. школе в Вене (1904—09). Работал в Вене, в 1918—24 — в Дрездене (в 1920—24 — проф. АХ). В 1924—31 путешествовал по Европе, Азии и Африке, с 1934 жил в Праге (в 1934—38 — проф. АХ), с 1938— в Лондоне, с 1954 — в Зальцбурге (директор Междунар. летней АХ). Один из гл. представителей экспрессионизма. Пишет портреты, пейзажи, натюрморты, работает как литограф. и театр. художник. Произв.: «Натюрморт с мёртвым барашком» (1910, Гал.19 и 20 вв., Вена), портрет А. Фореля (1908, Кунстхалле, Мангейм), «Гора Тре-Крочи в Доломитовых Альпах» (1913—14, части. собр., Гамбург), «Сила музыки» (1918—20, Дрезд. гал.), «Венеция» (1924, Новая пинакотека, Мюнхен), «Пражская гавань» (1936, Гал. 19 и 20 вв.), портрет И. М. Майского (1942—43, гал. Тейт, Лондон), «Зальцбург» (1950, Новая пинакотека, Мюнхен), «Фермопилы» (1954, Ун-т, Гамбург), циклы литогр. «О, вечность, громовое слово» (1914) и др.

Лит.: Wingler H. M., Oskar Kokoschka, Münch., 1956; Palkovský K. B., Oskar Kokoschka, Praha, 1958.

КОХ (Koch), Йозеф Антон (27.VII. 1768, Обергибельн, Тироль — 12.I.1839, Рим) — живописец и офортист. Уч. в 1785—91 в Штутгарте (Германия). С 1795 до конца жизни работал в Риме (в 1812—15 в Вене). Писал «героические» пейзажи в духе классицизма, в поздних работах усиливаются романтич. черты. Произв.: «Водопад в Шмадрибахе» (1805—11, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Бернский Оберланд» (1815, Гал. 19 и 20 вв., Вена), «Пейзаж с Макбетом и ведьмами» (1829, Художеств. музей, Базель).

Лит.: Josef Anton Koch. 1768—1839. Gemälde und Zeichnungen. [W.], 1939; Lutterotti O. R. v., Josef Anton Koch. 1768—1839, B., 1940.

Й. А. Кох. „Гримзельский перевал". 1813. Частное собрание. Любек.





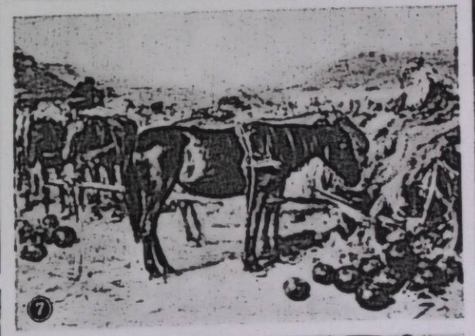










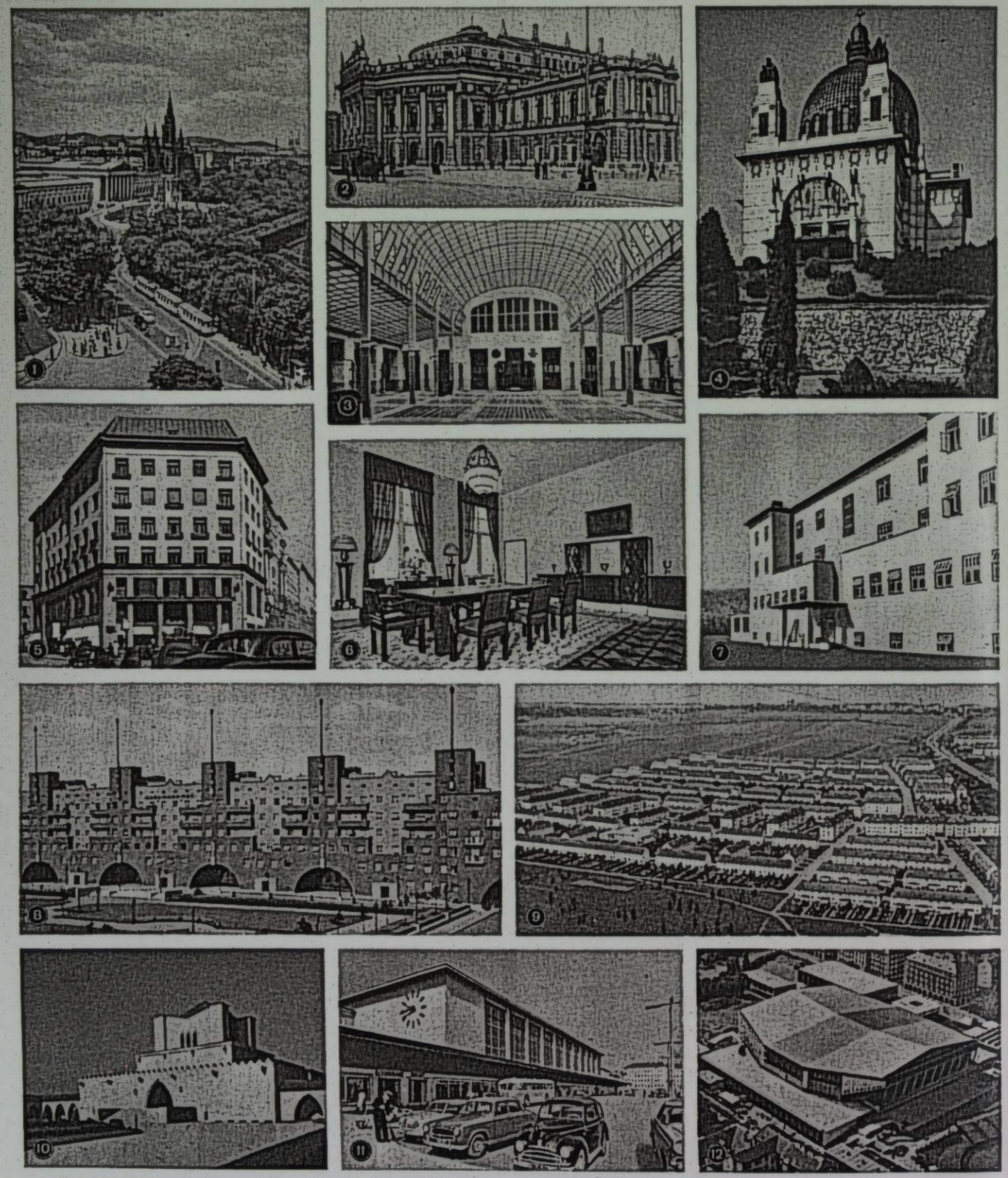








АВСТРИЯ. Искусство 19—20 веков. 1. Й. Фюрих. «Встреча Иакова с Рахилью». 1836. Галерея 19 и 20 вв. Вена. **2.** П. Крафт. «Встреча Франца I в венском Хофбурге» (фрагмент). 1825—33. Хофбург, Вена. **3.** Ф. Амерлинг. Портрет Р. фон Артхабера с детьми. 1837. Галерея 19 и 20 вв. Вена. **4.** Ф. Вальдмюллер. «Утром». 1859. Частное собрание. Вена. **5.** Ф. Вальдмюллер. Портрет А. К. Разумовского. 1835. Частное собрание. Вена. **6.** М. Даффингер. Портрет жены, Марии Даффингер. Миниатюра. Альбертина. Вена. **7.** А. Петненкофен. «Венгерский рынок». Частное собрание. Вена. **8.** Э. Шиле. Портрет жены, Эдит Шиле. 1918. Галерея 19 и 20 вв. Вена. **9.** О. Кокошка. «Фермопилы» (средняя часть триптиха). 1954. Университет. Гамбург. **10.** Й. Добровски. Портрет Р. Аслана. 1948.



АВСТРИЯ. Архитектура 19—20 веков. 1. Рингштрасе в Вене: здания парламента (1873—83, архитектор Т. Э. Хансен), ратуши (1872—83, архитектор Ф. Шмидт). 2. Г. Земпер, К. Хазенауэр. Бургтеатр в Вене. 1874—88. 3. О. Вагнер. Почтамт и сберегательная касса в Вене. 1904—06. Главный зал. 4. О. Вагнер. Церковь больницы ам Штейнхоф в Вене. 1904—07. 5. А. Лоз. Дом на Михаэлерплац в Вене. 1910. 6. Й. Хофман. Столовая в доме Скива в Вене. 1913—15. 7. Й. Хофман. Санаторий в Пуркерсдорфе близ Вены. 1903—04. 8. К. Эн. Жилой массив Карл-Маркскоф (ныне Хейлигенштедтерхоф). 1927—29. 9. Ф. Шустер. Посёлок Пер-Альбин-Хансон в Вене. 1949—53. 10. К. Хольцмейстер. Крематорий в Вене. 1922—23. 11. Р. Хартингер. Западный вокзал в Вене. 1950—54. 12. Р. Райнер, Ф. Бараваллe. Городской зал (Штадтхалле) в Вене. 1955—58.

КРАФТ (Krafft), Иоганн Петер (15.IX.1780, Ханау, Гессен, Германия—28.X.1856, Вена) — живописец. Уч. в вен. АХ (1799—1801) у Г. Ф. *Фюгера*, с 1801—в Париже у Л. Давида (см. *Франция*). Работал в Вене, с 1823—проф. АХ. Представитель вен. бидермейера, писал портреты, жанр. и бат. картины. Произв.: сцены из жизни Франца I (энкаустика, 1825—33, венский Хофбург).

КУБИН (Kubin), Альфред (10.IV.1877, Лейтмериц, ныне Литомержице, Чехословакия — 20.VIII. 1959, Цвикледт, близ Вернштейна, Верхняя А.) — график. Уч. в Художеств.-пром. школе в Зальцбурге и с 1898— в Мюнхене. С 1906 работал в Цвикледте. Автор рис. и литогр., б. ч. фантастич. характера, илл. к произв. Достоевского, По, Гофмана, Стриндберга, собств. лит. произв. и др. Произв.: графич. циклы «Занзара» (1911), «Пляска смерти» (1915), «Демоны и ночные образы» (1926), «Новая пляска смерти» (1947).

Лит.: Schneditz W., Alfred Kubin [Album], W., 1956; Jähner H., Der demaskierte Hintergrund, «Bildende Kunst», 1957, № 5.

ЛАМПИ (Lampi), Иоганн Баптист Старший (31.XII. 1751, Ромено, итал. Тироль — 11.II. 1830, Вена) — живописец. Уч. с 1768 в Зальцбурге, работал, кроме А., в Вероне и Тренто (1773—80), Варшаве (1788—91), Петербурге (1792—97). С 1786—проф. вен. АХ. Писал парадные портреты (А. А. Безбородко, 1794, ГЭ, и др.).

Лит.: Fournier-Sarlovèze [J. R.], Lampi, P., 1900.

ЛОЗ, Лоос (Loos), Адольф (10.XII.1870, Брюнн, ныне Брно, Чехословакия — 22.VIII.1933, Вена) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Дрездене, работал в Вене, США (1893—97) и Париже (1924—28). Один из основоположников новой арх-ры, выступал против украшательства. Работы: в *Вене*, дом Тристана Тцара в Париже (1926), дом Мюллера в Праге (1930).

Соч.: статьи в «Neue freie Presse» (1898—1900); Ornament und Verbrechen (написана в 1907); Gesammelte Schriften, Hrsg. von F. Glück, Bd 1—2, W.—Münch., 1961—62.

Лит.: Adolf Loos. Das Werk des Architekten, hrsg. von H. Kulka, W., 1931; Münz L., A. Loos, Mil., 1956.

МАКАРТ (Makart), Ханс (29.V.1840, Зальцбург — 3.X.1884, Вена) — живописец. Уч. в АХ в Вене (1858) и Мюнхене (1859—65) у К. Пилоти (см. *Германия*). С 1869 работал в Вене (с 1879 — проф. АХ), посетил ряд европ. стран и Египет. Писал портреты и историч. композиции в салонно-академич. духе. Произв.: «Триумф Ариадны» (1873) и «5 чувств» (1872—79) — в Гал. 19 и 20 вв., Вена; «Вступление Карла V в Антверпен» (1878, Кунстхалле, Гамбург).

Лит.: Pirchan E., Hans Makart, W., [1954].

МАУЛЬБЕРЧ, Маульперч (Maulbertsch, Maulpertsch), Франц Антон (8.VI.1724, Лангенарген, Вюртемберг, Германия — 8.VIII.1796, Вена) — живописец и офортист. Жил в Вене с 1739 (в 1741—50 уч. в АХ, с 1770—проф. АХ), работал также во многих гг. Австрии, Венгрии, Германии, Чехии, Словакии. Крупнейший представитель монумент.-декор. живописи барокко в А., испытавший влияние венец. живописи и Рембрандта (см. *Нидерланды*). Произв.: фрески в ц. пьяристов (1752—1753), ун-те (1756—59), Хофбурге (1772) в Вене, церквах в Хейлигенкрёйц-Гутенбрунне (Нижняя А., 1757—58), Шюмеге (Венгрия, 1758), Корнёйбурге (Нижняя А., 1772), ц. близ Зноймо (Чехословакия, 1776—78), соборе в Папе (Венгрия, 1780—81), б-ке мон. в Страхове (Чехословакия, 1794), дворцах в Кромержиже (Чехословакия, 1758—60), Инсбруке (1775—76), Сомбатхее (Венгрия, 1783).

Лит.: Benesch O., F. A. Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils, «Städel-Jahrbuch», 1924, Bd 3—4; Garas K., F. A. Maulbertsch. 1724—1796, Bp., 1960.

МЕССЕРШМИДТ (Messerschmidt), Франц Ксавер (6.II. 1736, Визенштейг, Вюртемберг, Германия — 21.VIII.1783, Пресбург, ныне Братислава, Чехословакия) — скульптор. Уч. в Мюнхене (1745—50), Граце (1750—52), Вене (1752—54). Работал гл. обр. в Вене (с 1769 — проф. АХ), в 1775—77—в Мюнхене, с 1777—в Пресбурге. Автор многих статуй, бюстов и т. д. в стиле барокко и рококо. Произв.: статуи Марии Терезии (1764) и Франца I (1766, обе — свинец) и бюст медика Г. ван Свитена (свинец, 1769) — в Музее барокко, Вена; скульптура фасада Савойского женского мон. в Вене (свинец, 1767—69), 49 «Характерных голов» (свинец, мр., с 1770; 9 — в Музее барокко).



А. Кубин. „Война". Рисунок.

Лит.: Weiss G., Franz Xaver Messerschmidt, W., 1924 (diss.).

ОЛЬБРИХ (Olbrich), Йозеф Мария (22.XII.1867, Троппау, ныне Опава, Чехословакия — 8.VIII.1908, Дюссельдорф, Германия) — архитектор. Ученик К. *Хазенауэра* и О. *Вагнера*, один из основателей «Венского Сецессиона» (1897). С 1899—проф. Дармштадтской колонии художников (см. *Германия*), в 1908 работал в Дюссельдорфе. Представитель «венского модерна». Работы: в *Вене*; дома художников (1899—1901), выставочное здание и башня (1907—08) в Дармштадте; магазин Тица в Дюссельдорфе (1908).

Соч.: Ideen, W., 1899; Architektur, Bd 1—3, B., 1901—14.

Лит.: Lux J. A., Josef M. Olbrich, B., 1919.

ПАХЕР (Pacher), Михаэль (ок. 1435—40, Брунек, ныне Брунико, итал. Тироль — 1498, Зальцбург) — живописец и скульптор. Работал в 1467—96 в Брунеке, в 1496—98 — в Зальцбурге. Крупнейший австр. художник 15 в., испытал влияние итал. иск-ва Возрождения (А. Мантенья, см. *Италия* и др.). Произв.: резной алтарь церкви в Больцано (Италия, с 1471), резной и живописный алтарь церкви в Санкт-Вольфганге (Верхняя А., 1471—81), живописный алтарь «Отцов церкви» (1486, Ст. пинакотека, Мюнхен).

Лит.: Hempel E., Das Werk Michael Pachers, 6 Aufl., W., 1952.

ПЕРМОЗЕР (Permoser), Бальтазар (1651, Каммер, Бавария, Германия, крещён 13. VIII — 20. II. 1732, Дрезден, Германия)—скульптор. Уч. и работал в Зальцбурге и Вене, в 1675—89 работал в Италии, с 1689—в Дрездене, в 1704—10 — в Берлине. Видный мастер скульптуры барокко. Произв.: гробница принцесс Анны и Вильгельмины (1703—04, собор во Фрейберге, Германия), скульпт. украшения дворца Цвингер в Дрездене (1711—18), бюст «Проклятие» (мр., ок. 1722—24, М. истории города, Лейпциг), группа «Апофеоз принца Евгения» (мр., 1718—21, Музей барокко, Вена).

Лит.: Michalski E., Balthasar Permoser, Frankf. /M.—Heidelb., 1927; Boeck W., Balthasar Permoser, Burg, 1938.

ПЕТТЕНКОФЕН (Pettenkofen), Август фон (10.V.1822, Вена — 21. III. 1889, там же) — живописец. Уч. в вен. АХ (1834—40), работал в Вене. С 1851 много работал в Венгрии (Сольнок); посетил Париж, Италию. Представитель реалистич. направления в австр. иск-ве. Произв.: пейзажи и жанр. сцены (гл. обр. из жизни венг. крестьян), литогр. (в т. ч. на темы революции 1848 в Венгрии).

Лит.: Welxlgärtner A., August Pettenkofen, Tl 1—2, W., 1916.

ПРАНДТАУЭР (Prandtauer), Якоб (15 или 16. VII. 1660, Станц, Тироль — 16.IX.1726, Санкт-Пёльтен)—архитектор. Видный представитель австр. барокко, сложился под влиянием И. Б. *Фишера фон Эрлах* и Л. *Хильд*-

дебрандта. Работал в Санкт-Пёльтене и Мельке. Работы: в *Мельке*, *Санкт-Пёльтене*, *Санкт-Флориане*, *Линце*.
Лит.: Hantsch H., Jakob Prandtauer, W., 1926.

РАЙНЕР (Rainer), Роланд (р. 1.V.1910, Клагенфурт)— архитектор. Уч. в Вене и Берлине. Проф. вен. АХ. Видный представитель совр. направления. Работы: в *Вене*.

ТРО́ГЕР (Troger), Пауль (30.X. 1698, Вельсберг, ныне Монгуэльфо, итал. Тироль — 20.VII.1762, Вена)— живописец. Уч. в Италии, испытал влияние Дж. Б. Пьяццетты, Дж. М. Креспи, Ф. Солимены, А. Маньяско (см. *Италия*). С 1728 работал в Вене (с 1751— проф., с 1754 — ректор АХ). Мастер монумент.-декор. живописи. Произв.: фрески в б-ке и Мраморном зале мон. в Мельке (1731—32), б-ке мон. в Цветле (1732—33), церкви (1733—34), Мраморном корпусе (1738), б-ке (1742) мон. в Альтенбурге (Нижняя А.), рефектории мон. в Герасе (Нижняя А., 1738); алтарные картины.
Лит.: Jacobs R., Paul Troger, W., 1930.

ФИ́ШЕР фон ЭРЛА́Х (Fischer von Erlach), Иоганн Бернхард (20.VII.1656, Санкт-Мартин, близ Граца — 5.IV.1723, Вена) — архитектор. Работал вначале как скульптор, в 1682—86 посетил Италию (где уч. у К. Фонтана), в 1704—05 — Берлин. Работал в Зальцбурге и Вене (с 1694 — придворный арх. и инж.). Крупнейший представитель австр. барокко. Работы: в *Зальцбурге*, *Вене*, дворец Клам-Галлас (1707—22) в Праге. Сын Ф. ф. Э.— Йозеф Эмануэль (1693—1742) — архитектор. Строил в Вене по проектам отца и собств.
Лит.: Sedlmayr H., Johann Bernhard Fischer von Erlach, W.—[Münch.], [1956].

ФРЮА́УФ (Frueauf), Рюланд Старший (ок. 1440—50, Пассау, Бавария, Германия — 1507, там же) — живописец. Работал в Пассау и Зальцбурге. Гл. представитель зальцбургской школы 15 в. Произв.: 4 картины с изображением «Страстей» (1490—91, Художеств.-историч. м., Вена). Рюланд Ф. Младший (ок. 1465—1470— после 1545), вероятно, его сын, автор 4 картин на тему легенды о Бабенбергах (1507 или 1501, Музей мон. Клостернёйбург).
Лит.: Baldass L. v., Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, W., 1946.

ФЮ́ГЕР (Füger), Генрих Фридрих (8.XII.1751, Хейльбронн, Вюртемберг, Германия — 5.XI. 1818, Вена) — живописец. Уч. в Германии (Штутгарт, Галле, Лейпциг). Работал в Вене, Италии (1776—83). Директор вен. АХ (1795—1806). Выдающийся представитель австр. классицизма, писал историч. картины и портреты (в т. ч. миниатюры). Произв.: «Дидона» (1792, ГЭ); портреты сына (1796) и жены (1797) — в Гал. 19 и 20 вв., Вена.
Лит.: Laban F., H. F. Füger der Porträtminiaturist, B., 1905; Stix A., H. F. Füger, W.—[Lpz.], 1925.

ФЮ́РИХ (Führich), Йозеф фон (9.II.1800, Кратцау, ныне Храстава, Чехословакия—13.III.1876, Вена) — живописец. Уч. в пражской АХ (с 1819). В 1827—29 работал в Риме, где примкнул к назарейской школе (см. *Германия*), в 1829—34 — в Праге, с 1834—в Вене (в 1840—72 — проф. АХ). Писал картины на библейские сюжеты. Произв.: «Встреча Иакова с Рахилью» (1836) и «Путь Марии через горы» (1841) — в Гал. 19 и 20 вв., Вена; росписи церквей Иоганнескирхе (1844—46), Альтлерхенфельдеркирхе (1854—61) в Вене.
Лит.: Dreger M., Josef Führich, W., 1912; Wörndle H., Josef Führich's Werke. Mitw. v. E. Stohmer, W., 1914.

ХАЗЕНАУЭР, Газенауэр (Hasenauer), Карл фон (20.VII.1833, Вена — 4.I.1894, там же) — архитектор. Уч. в вен. АХ (1850—55) у Э. ван дер Нюлля и А. Зиккарда фон Зиккардсбург. Представитель эклектизма в австр. арх-ре. Работал совм. с Г. Земпером (см. *Германия*). Работы: в *Вене*.

ХИ́ЛЬДЕБРАНДТ, Гильдебрандт (Hildebrandt), Иоганн Лукас фон (14.XI.1668, Генуя, Италия — 16.XI.1745, Вена) — архитектор. Уч. в Риме у К. Фонтана, служил инж. в армии принца Евгения, с 1701 — придворный инж. Один из ведущих мастеров австрийского барокко. Работы: в *Вене*, *Зальцбурге*, *Линце*.
Лит.: Grimschitz B., Joh. Lucas von Hildebrandt, W.—Münch., 1959.

ХО́ЛЬЦМЕЙСТЕР, Гольцмейстер (Holzmeister), Клеменс (р. 27.III.1886, Фульпмес, Тироль) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Вене. В 1924—1938 — проф. вен. и дюссельдорфской АХ. В 1927, 1938, 1939 —48 работал в Турции. В 1956—57 — ректор вен. АХ. Гл. представитель нац. романтич. направления в австр. арх-ре. Работы: в *Вене*, *Зальцбурге*, *Линце*, курортный комплекс в Бад-Ишль (Верхняя А., 1932), церкви, санатории, отели; парламент и дворец президента в Анкаре.
Лит.: Klemens Holzmeister. Mit Einleit. von A. Weiser, B., [1927]; Gregor J., C. Holzmeister, W., 1953.

ХО́ФМАН, Гофман (Hoffmann), Йозеф (р. 15.XII. 1870, Пирниц, ныне Бртнице, Чехословакия — 1. VI. 1956, Вена) — архитектор. Уч. в вен. АХ у К. *Хазенауэра* и О. *Вагнера*, участвовал в организации «Венского Сецессиона» (1897), «Венских мастерских» (1903), «Австрийского Веркбунда» (1912), в к-рых играл руководящую роль. Как арх. и мастер декор. иск-ва был представителем «венского модерна», но простотой и рациональностью ряда своих работ прокладывал путь совр. арх-ре. Работы: постройки, в т. ч. жилые дома, в *Вене*, санаторий в Пуркерсдорфе, близ Вены (1903—04), дворец Стокле в Брюсселе (1905—11), павильоны А. на мн. выставках (Веркбунда в Кёльне, 1914, бьеннале в Венеции, 1934, и др.).
Лит.: Josef Hoffmann. Mit Einleit. v. L. Kleiner, B., [1927]; Weiser A., Josef Hoffmann, Genf, 1930.

ХУ́БЕР, Губер (Huber), Вольф (Вольфганг) (ок. 1485—90, Фельдкирх, Форарльберг — 3.VI.1553, Пассау, Бавария, Германия) — живописец и график. Работал гл. обр. в Пассау. Видный представитель дунайской школы (см. *Германия*), автор картин, пейзажных рис. и гр. на дереве. Произв.: «Оплакивание Христа» (1521, ц. в Фельдкирхе), «Воздвижение креста» (Художественно-историч. м., Вена).
Лит.: Weinberger M., Wolfgang Huber, Lpz., 1930.

ШВИНД (Schwind), Мориц фон (21.I.1804, Вена — 8.II.1871, Мюнхен, Германия) — живописец и график. Уч. в вен. (с 1821) и мюнх. (с 1828, у П. Корнелиуса, см. *Германия*) АХ. Работал гл. обр. в Мюнхене (с 1847 — проф. АХ). Выдающийся представитель позднего романтизма, писал картины на темы нем. легенд и сказок и жанр. сцены. Произв.: росписи в резиденции в Мюнхене (1833—34 и 1836), в Карлсруэ (1839—44) и Вартбурге (1854—56) в Германии, вен. Опере (1864—67); «Рыцарь Курт» (1835—40, картина сгорела в 1931), «Странствие Фалькенштейна» (1843—44, М. изобразит. иск-в, Лейпциг); «Утренний час» (1858) и «Свадебное путешествие» (1862) — в гал. Шака, Мюнхен; циклы картин и больших акв. на темы сказок («Прекрасная Мелузина», 1868—70, Гал. 19 и 20 вв., Вена), илл.
Лит.: Weigmann O., Moritz von Schwind, Münch., [1906]; Elster H. M., Moritz von Schwind, Lpz., [1930]; Moritz von Schwind... Mit einer Einführ. von V. Ruthenberg, Lpz., [1957].

ШИ́ЛЕ (Schiele), Эгон (12.VI.1890, Тульн, Нижняя А.— 31.X.1918, Вена) — живописец и график. Уч. в вен. АХ (1906—09). Представитель «модерна» и предшественник экспрессионизма; писал портреты, пейзажи, фигурные композиции. Произв.: портреты жены и Риттера фон Бауэра (оба 1918, Гал. 19 и 20 вв., Вена).
Лит.: Nirenstein O., Egon Schiele, W., [1930].

ШМИДТ из Кремса (Kremser Schmidt), Мартин Иоганн (25.IX.1718, Графенвёрт, близ Кремса, Нижняя А.—28.VI.1801, Штейн, близ Кремса) — живописец. Работал гл. обр. в Штейне. Автор многочисл. алтарных образов, фресок в церкви в Кремсе (1787) и др.
Лит.: Der Maler Martin Johann Schmidt genannt „Der Kremser Schmidt", W., 1955.

ШУ́СТЕР (Schuster), Франц (р. 26. XII. 1892, Вена)— архитектор. Уч. в Вене, преподавал в художеств.-пром. школах в Вене (с 1926) и Франкфурте-на-Майне (1927—1933), с 1937 — проф. Академии прикл. иск-ва в Вене. Работы: в *Вене*.
Соч.: Der Stil unserer Zeit, [W.], 1948.

ШУХ (Schuch), Карл (30.IX.1846, Вена — 13.IX. 1903, там же) — живописец. Уч. в вен. АХ (1865—66). Работал в Мюнхене, где примкнул к кружку В. Лейбля (см. *Германия*), в Италии (1868—70, 1876—82), Париже (1882—94), с 1894—в Вене. Был близок к импрессионизму, писал гл. обр. натюрморты и пейзажи.
Лит.: Hagemeister K., K. Schuch. Sein Leben und seine Werke, B., 1913.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Академия изобразит. иск-в (Akademie der bildenden Künste) — АХ в Вене, осн. в 1692; включает школы живописи, скульптуры, графики, арх-ры, фресковой живописи, театр.-декорац. иск-ва и др. **Академия прикл. иск-ва** (Akademie für angewandte Kunst) в Вене, осн. в 1867 (есть отд. арх-ры). **Ф-ты строит. инженерии и арх-ры Высших тех. школ** в Вене (осн. в 1815, с ин-тами: наземных сооружений; жилищного стр-ва, охраны пам. и проектирования; художеств. ремёсел, оформления интерьера и садово-паркового иск-ва; град-ства и вопросов расселения и др.) и Граце (осн. в 1827). **Учебно-исследоват. ин-т графики** (Graphische Lehr-und Versuchanstalt) в Вене, осн. в 1888 (печатная графика, полиграфия). **Спец. школа прикл. графики** в Вене. **Художеств. школа** г. Линца в Линце. **Спец. школа графики** в Линце. **Федеральные ремесл. школы** в Граце (отд. прикл. иск-ва), Инсбруке (спец. школа скульптуры), Зальцбурге и Халлейне (земля Зальцбург).

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Строит. центр (Bauzentrum), осн. в 1957 в Вене в целях развития австр. арх-ры, изд. «Bauform». **Федеральное ведомство по охране памятников** (Bundesdenkmalamt), осн. в 1854 в Вене в целях охраны и реставрации историч., художеств. и культурных пам., изд. «Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege» с 1947 и «Jahrbuch», 1856—1906. **Австр. объединение инж. и арх-ров**, осн. в 1848 в Вене, изд. «Zeitschrift», 1849—1957, и «Österreichische Ingenieur-Zeitschrift» с 1958. **Центр. объединение арх-ров А.**, осн. в 1907 в Вене, ок. 1 тыс. чл., изд. «Der Bau» с 1946. **Объединение по охране памятников**, осн. в 1947 в Вене. **Объединение по охране памятников**, осн. в 1946 в Линце. **Товарищество худож.**, осн. в 1938 в Вене, 210 чл. **Общество худож. Вены**, осн. в 1861, 220 чл. **Венский Сецессион** (Wiener Secession), осн. в 1897 в Вене, 150 чл. **Сецессион**, осн. в 1923 в Граце. **Австр. общество христианского иск-ва**, осн. в 1925 в Вене. **Общество совр. графики**, осн. в 1937 в Вене. **Художеств. объединение Верхней А.**, осн. в 1851 в Линце. **Союз худож. Верхней А.**, осн. в 1949 в Линце. **Художеств. объединение Зальцбурга**, осн. в 1848 в Зальцбурге. **Профессиональное объединение художников А.**, осн. в 1946 в Инсбруке.

ПЕРИОДИКА

«Allgemeine Bau-Zeitung» («Всеобщая строительная газета») — по вопросам общей строит. экономики, изд. 26 раз в год с 1946 в Вене. **«Alt-Wien-Kunst-Chronik»** («Художественная хроника. Старая Вена»)—ж. по вопросам венского и южнонемецкого иск-ва, изд. нерегул. с 1954 в Вене. **«Alte und neue Kunst»** («Старое и новое искусство») — искусствоведч. ж., изд. нерегул. с 1952 в Вене. **«Aufbau»** («Стройка»)—ж. Строит. управления г. Вены, изд. ежемесячно с 1946 в Вене. **«Der Bau»** («Строительство») — ж. Центр. объединения архитекторов А., изд. 1 раз в 2 месяца с 1946 в Вене. **«Bauform»** («Строительная форма») — ж. Строит. центра, изд. ежеквартально в Вене. **«Beiträge zur Geschichte, Kultur und Kunstgeschichte der Stadt Wien»** («Статьи по истории, культуре и истории иск-ва г. Вены») — серия авторских работ Р. К. Донина и др., изд. отд. спец. выпусками нерегул. в Вене. **«Christliche Kunstblätter»** («Христианские художеств. листки») — ж. Епархиального художеств. объединения в Линце, изд. 4 тетради в год в Линце (т. 92 в 1954). **«Idea»** («Идея») — междунар. ежегодник по пром. рисованию, изд. с 1953 в Брегенце (Форарльберг) — Вене. **«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien»** («Ежегодник художественно-исторических собраний в Вене») — изд. с 1883, новая серия (Neue Folge) с 1926, в Вене. **«Kunst der Heimat»** («Искусство родины») — серия отд. работ по вопросам иск-ва, изд. тетрадями нерегул. в Линце. **«Kunstgeschichtliche Anzeigen»** («Художественно-исторические сообщения») — ж. Ин-та истории иск-ва Венского ун-та, изд. 4 раза в год с 1904, новая серия с 1955, в Граце — Вене—Кёльне. **«Kunst in Linz»** («Искусство в Линце»)— ж., сообщения Общества друзей иск-ва, изд. 2 раза в месяц с 1959 в Линце. **«Kunst ins Volk»** («Искусство в народ») — ж. для друзей изобразит. иск-в, изд. ежемесячно с 1949 в Вене. **«Mitteilungsblatt der Museen Österreichs»** («Листок сообщений австрийских музеев») — ж., изд. 1 раз в 2 месяца с 1949 в Вене. **«Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege»** («Австрийский журнал по охране искусства и памятников») — ж. Федер. ведомства по охране пам., изд. ежеквартально с 1947 в Вене. **«Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte»** («Венский ежегодник по истории искусства») — орган Ин-та изучения австр. иск-ва в Вене, изд. с 1922 в Вене.

Среди выходивших ранее журналов наиболее важны: **«Die graphischen Künste»** («Графические искусства») — орган Об-ва полиграфич. искусства, изд. в 1879—1943 в Вене. **«Die bildenden Künste»** («Изобразительные искусства») — вен. ежемесячные тетради, изд. в 1916—1922. **«Österreichische Kunst»** («Австрийское искусство») — изд. в 1929—38 (9 т.) в Вене. **«Österreichische Bauzeitschrift»** («Австрийский строительный журнал»)— ежемесячник группы строит. дела Австр. объединения инж. и арх-ров, изд. в 1946—57 в Вене. **«Österreichischer Ingenieur-und Architekten-Verein Zeitschrift»** («Журнал Австр. объединения инженеров и архитекторов»),— изд. 2 раза в месяц в 1849—1957 в Вене. Последние два в 1958 объединены в ежемесячный ж. «Österreichische Ingenieur-Zeitschrift» («Австрийский инженерный журнал»).

Авторы: Е. Д. Квитницкая (арх-ра 8—18 вв.), Б. А. Зернов (изобразит. иск-во), Б. Б. Келлер (арх-ра 19—20 вв.), Н. М. Листова (нар. иск-во), А. М. Кантор (древний период, декор. иск-во).

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР

(АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. АЗЕРБАЙДЖАН. АЗЕРБАЙДЖАН СОВЕТ СОСИАЛИСТ РЕСПУБЛИКАСЫ)

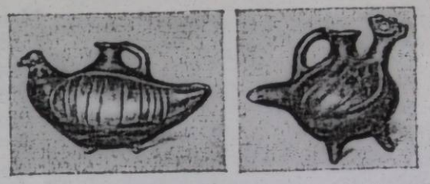
На территории Азербайджанской ССР, одной из союзных республик Закавказья, памятники архитектуры и искусства восходят ко 2-му тысячелетию до н. э. Богато представлена художественная культура средних веков. Широкое развитие получили архитектура и искусство в советское время.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Во множестве сохранились в А. менгиры, дольмены, кромлехи. К 1-му тысячелетию до н. э. относятся циклопические (из больших каменных глыб без связующего раствора) сооружения — крепости и др.— в Кедабекском районе, в предгорьях Малого Кавказа, на территории Нахичеванской АССР и др. На юге А. в период государства Маны (9—7 вв. до н. э.) и позднее, в период Мидийского государства (7—6 вв. до н. э.), возникают города, строятся оборонительные сооружения (напр., величественные укрепления Экбатаны, столицы Мидии), создаются жилища т. н. антового типа (в которых боковые стены комнаты выступают вперёд и образуют небольшой портик). С распространением огнепоклонства (7—6 вв. до н. э.) появились алтари огня — небольшие, возводившиеся под открытым небом сооружения. Сохранилось много скальных гробниц этого периода с рельефами на фасадных стенах. С мидийскими и ахеменидскими архитектурными



традициями связаны найденные при раскопках холма Сарытепе (Казахский р-н) две базы каменных колонн (5—4 вв. до н. э.), близкие базам колонн ападаны дворца Ахеменидов в Сузах (см. *Иран*). В конце 4 в. до н. э. сложилось государство Атропатена. В северных областях страны, в т. н. Албании Кавказской, государство возникло на рубеже н. э. Столицей государства был г. *Кабала*.



Керамические сосуды из раскопок в Мингечауре (слева) и из с. Молла Магеррамлы (справа).

Памятники искусства А. 2—1-го тысячелетий до н. э.— схематические, отмеченные наивным реализмом многочисленные наскальные изображения людей, животных, сцен охоты, танцев, культовых обрядов и др., обнаруженные в Кобыстане; глиняные и каменные фигурки животных из раскопок Кюльтепе (близ Нахичевани); жизненно, но схематично трактованная зооморфная керамика (из раскопок Мингечаура и др.). В 1-м тысячелетии до н. э.— 1-м тысячелетии н. э. распространены украшения, фигурки животных и птиц из бронзы, керамические сосуды с гравированными геометрическими узорами и геометризованными изображениями животных, людей и др. Бронзовая птичка из Човдара и бронзовые изделия, найденные на территории древнего государства Маны (9—7 вв. до н. э.), близ озера Урмия, свидетельствуют о высоком художественном уровне прикладных искусств.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

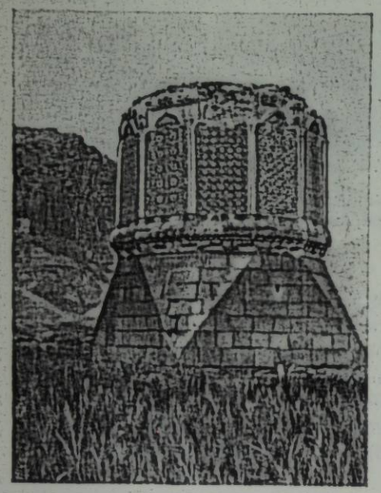
С формированием феодализма усиливается оборонительное строительство. Одним из крупнейших сооружений явилась система укреплений у дербентского прохода с т. н. «длинными стенами» (из камня) и крепостями (выделяется крепость Чирах-кала, 6 в.). В Албании Кавказской в связи с принятием христианства появляются центрально-купольные и базиликальные культовые сооружения, достигшие зрелых плановых и конструктивных решений в памятниках 5—6 вв.: круглый храм в Леките и базилика в Куме. Для кладки этих сооружений характерно сочетание обожжённого кирпича, речного камня и тёсаного местного известняка. В областях, бедных камнем, применялся сырцовый кирпич (напр., в храмовом комплексе Мингечаура, 7 в.).

Отдельные находки свидетельствуют о развитии скульптуры: два бронзовых грифона (из с. Загалы), бронзовая фигурка льва с солнечным диском на голове (из с. Бурадик), каменная женская статуя (из с. Хиисли, близ Шемахи), связанная, видимо, с местными культами. Стенная живопись известна по небольшим фрагментам из раскопок храма в Мингечауре и по письменным сообщениям о дворце албанского князя Джеванширa.

Завоевание страны арабами (7 в.) и насаждение новой религии — ислама, оказали существенное влияние и на развитие художественной и строительной культуры А. Ослабление арабского халифата (9 в.) привело позднее к созданию в А. ряда самостоятельных местных феодальных государств, но пустивший корни ислам и дальше продолжал влиять на развитие архитектуры и искусства, хотя перестройка старых храмов для нужд новой религии, а в дальнейшем строительство мечетей, рынков, караван-сараев и др. сооружений проводились на основе сложившихся ранее строительных традиций. Крупнейшими городами страны в тот период были *Барда* с её многочисленными рынками, мечетями и домами знати, утопавшими в зелени садов, *Шемаха*, *Байлакан*, Ганджа (ныне *Кировабад*), Шамхор и др. Города разделялись в основном на три части — укреплённую цитадель, собственно город «шахристан» и торгово-ремесленную часть. Сооружения того времени известны гл. обр. по описаниям арабских географов и путешественников.

Прикладное искусство 9—10 вв. представлено преимущественно художественной керамикой: первоначально — с росписью ангобом и красками, с 10 в. — с росписью и гравировкой по ангобу. Сохранились каменные надгробия с искусной резьбой.

В **11—15 вв.** художественная культура А. получает широкое развитие. Распад государства сельджуков, завоевавших А., в конце 11 в., привёл к восстановлению и усилению азербайджанских феодальных государств в начале 12 в. Самостоятельность приобрело государство Кесранидов. На юге образовалось сильное государство Ильдегизидов. Политическая самостоятельность азербайджанских земель способствует в этот период развитию местных культурных традиций. Монгольское завоевание (13 в.) затормозило на время экономическое и культурное развитие А., повлекло за собой разрушение многих городов и сооружений. С конца



Мавзолей Гюлистан в с. Джуга. Начало 13 в.

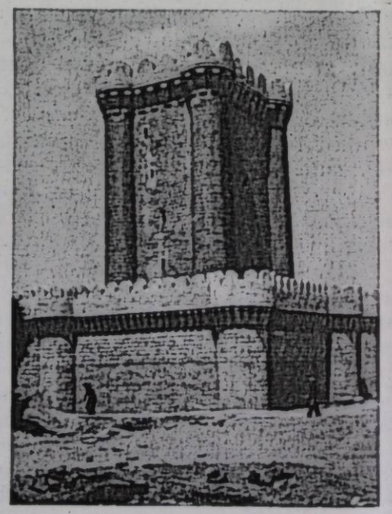
14 в. укрепляется государство Ширван (столицы — Шемаха и *Баку*), сохранявшее фактическую самостоятельность в течение всего 15 в. На юге страны в 15 в. последовательно возникают крупные государства Кара-Коюнлу и Ак-Коюнлу, столицей которых был Тебриз (см. *Иран*).

Сложение государств, временами объединявших все области страны, способствует развитию общих черт искусства и архитектуры. Вместе с тем феодальный уклад общества определяет, как и в других странах, образование на основе местных архитектурно-строительных и художественных традиций локальных архитектурно-художественных школ, по праву занявших значительное место в истории архитектуры и искусства стран Ближнего Востока.

Архитектура 11—15 вв. При возведении сооружений, общих по типам с рядом других стран феодального Востока (мечети с минаретами, караван-сараи, бани, мавзолеи и др.), местные мастера разрабатывают самобытные приёмы в планировке и конструкциях и особенно в решении архитектурно-художественного образа как кирпичных, так и каменных сооружений. Наиболее характерны азербайджанские мавзолеи башенного и др. типов, минареты, порталы сооружений, разнообразные и богатые по декору (орнаментальная резьба по камню, цветные глазури). Центрами архитектуры А. становятся: Ганджа, Байлакан и Барда, представлявшие, по-видимому, т. н. арранскую школу; *Нахичевань* и Марага (Мераге, см. *Иран*), давшие жизнь т. н. нахичеванской школе; Ширван (центр Шемаха), где развилась школа, обозначаемая как ширвано-апшеронская. В 12 в. уже можно говорить о зрелости этих архитектурных школ. С конца 13 в. развивается тебризская школа архитектуры, которая в дальнейшем становится очень значительной и играет большую роль в развитии архитектуры А. и ряда сопредельных стран.

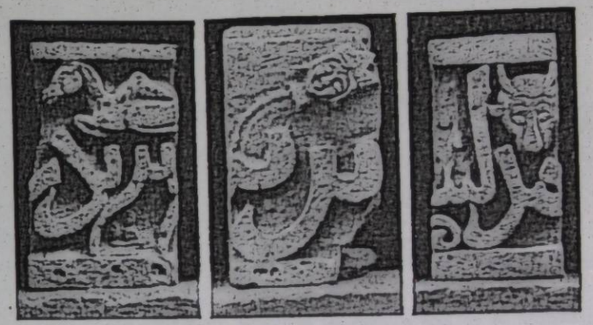
Города состояли из цитадели и скученно застроенных жилых и торгово-ремесленных районов. Жилые районы делились на кварталы, т. н. «мехеле», своеобразные «микрорайоны», где располагались также квартальные бани, мечети, медресе и др. обслуживающие здания. Жилые дома состояли в основном из однорядно расположенных купольных или сводчатых помещений, обращённых внутрь двора. Уличные фасады домов были глухими, без оконных проёмов.

Замок с четырёхугольной башней в с. Мардакян. 14 в.



Нахичеванская школа сложилась в местности, где основным строительным материалом служил кирпич. Здесь были постепенно разработаны композиционные, строительные и декоративные приёмы, которые можно проследить на дошедших до нас, гармоничных по пропорциям, богатых по декору башенных мавзолеях: круглых или гранёных в плане башнеобразных сооружениях, обычно перекрытых куполом и завершавшихся шатром. Массовая архитектура не сохранилась и по археологическим данным трудно получить о ней точное представление. Вершиной достижений этой школы является творчество выдающегося зодчего *Аджеми, сына Абубекра*, создателя мавзолеев Юсуфа, сына Кусейира, Момине-хатун и ныне не существующего комплекса культовых сооружений в Нахичевани (12 в.). Для творчества Аджеми характерно уменье достигать монументальности образа при изяществе пропорций и декора, применение рациональных для своего времени конструкций (напр., предварительно изготовленные кирпичные блоки), виртуозное владение декоративными средствами — орнаментом, надписями, цветом. Его кирпичные мавзолеи, состоящие из подземной усыпальницы и наземной гранёной башни, снаружи членятся на облицованный камнем цоколь, грани с их обрамлением, завершающий фриз с орнаментальной

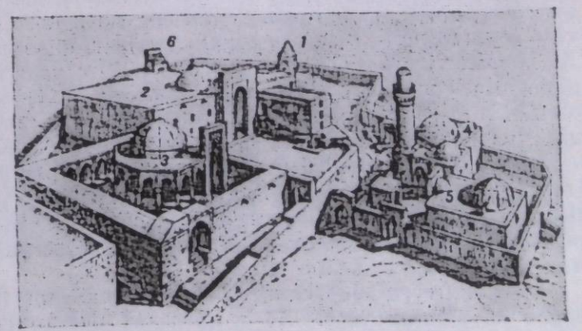
надписью и купол с покрывающим его пирамидальным шатром. Грани покрыты замечательными геометрическими орнаментами, выполненными набором из кирпича на гяжевом (род гипса) фоне, на который нанесены резные растительные узоры. Выработанные Аджеми композиционные и декоративные приёмы оказали большое влияние на строительство мавзолеев как в А., так и в сопредельных странах. Особенно близок к его стилю мавзолей Геок-Гюмбез в Мараге (12 в.). Сложившиеся в нахичеванской школе композиционные приёмы для кирпичных сооружений нашли отражение и в каменных мавзолеях (в *Джуге*, нач. 13 в.; в с. *Бабы*, 13 в.; в *Ашагы-Вейсалли*, 14 в.). В нач. 14 в. мавзолеи нахичеванской школы, в которых получают развитие сложившиеся ранее композиционные приёмы, примечательны полихромностью декора и развитыми порталами (не выходящими из общего объёма здания). Сами мавзолеи сплошь покрыты геометрическим, а их порталы также и стилизованным растительным наборным из глазурованных плиток орнаментом (мавзолеи в *Барде*, 1322, зодчий *Ахмед, сын Эйюба*, и в *Карабагляре*). В Южном А. сходными сооружениями этого времени являются мавзолеи в Хиове и Салмасе (ныне Шахпур, см. *Иран*).



Камни с рельефными изображениями из комплекса „Баиловские камни". 13 в.

Каменные конструкции (кладка стен с облицовкой, купола и своды), лаконичность объёмно-пространственного решения, применение ювелирно обработанных резных каменных деталей (позднее — с тонкой растительной орнаментацией, отражающей мотивы местной флоры) характеризуют **ширвано-апшеронскую** школу. В числе памятников этой школы: минарет Сыник-кала (11 в.) и Девичья башня [Кыз-каласы; 12 в. (?)] — величественная неприступная крепость-башня, круглая в плане, с огромным, почти на всю высоту монолитным выступом, т. н. контрфорсом (своеобразный, не имеющий аналогий объём),— в Баку; замки в *Мардакяне* (один — 13 в., зодчий Абд-аль-Меджид, сын Масуда, и другой—14 в.), в *Нардаране* (1301, зодчий *Махмуд, сын Саада*), в с. Раманы (14 в.) и др. Интересно также затонувшее в Бакинской бухте укреплённое сооружение, так называемые «Баиловские камни» (13 в., зодчий Зайнаддин Ширвани); на поднятых со дна моря камнях его стен имеются надписи и уникальные рельефные изображения зверей и аллегорических фигур. К ширвано-апшеронской школе принадлежит и крупный культовый комплекс *ханега на реке Пирсагат*, сложившийся в 13—15 вв. вокруг гробницы Пир Гусейна, расписные изразцы которой приобрели всемирную известность. Полной зрелости архитектура Ширвана достигает в 15 в., когда создаются такие сооружения, как гробница Дири-Баба в *Маразе*, мавзолеи в *Хазре* и особенно уникальный комплекс Дворца ширваншахов в *Баку*. Среди сооружений комплекса — здание собственно дворца (13—15 вв.), усыпальница — «тюрбе» (1435) с порталом, украшенным превосходным, резным по камню, узором, дворцовая мечеть (1442) с минаретом и замечательное здание Диван-хане. Восьмигранный, на высоком цоколе купольный зал Диван-хане с большим порталом и галереей с аркадой, идущей по пяти граням, расположен в небольшом дворе, обнесённом с трёх сторон такой же галереей и стеной. Целостность композиции, тонко найденные пропорциональные соотношения, великолепный портал, аркады, ювелирно выполненные каменные резные детали и орнаментация придают сравнительно небольшому сооружению значительный, торжественный характер и делают его подлинным шедевром архитектуры А. Наряду с архитектурными достоинствами отдельных сооружений комплекс Дворца представляет

Дворец ширваншахов в Баку. Перспектива ансамбля: 1 — мавзолей Сеида Яхья Бакуви; 2 — дворец; 3 — Диван-хане; 4 — дворцовая мечеть с минаретом; 5 — усыпальница (тюрбе); 6 — Восточные ворота (т. н. Ворота Мурада).





Образцы средневековой керамики с росписью и гравировкой по ангобу: 1 и 2—красноглиняные чаши из Орёнкала (Байлакан), 12 — начало 13 вв.; 3—красноглиняная миска, 14 в. Все в Музее истории Азербайджана. Баку.

пример мастерского использования рельефа местности, прекрасного силуэтного сочетания и масштабной согласованности различных сооружений, что обеспечивает единство всего ансамбля. Сооружения комплекса в целом небольшие по размерам. Однако необходимая представительность достигнута весьма тонкими композиционными приёмами, основным из которых является умение мастеров поставить зрителя в особые условия обозрения, раскрывающие сооружения в выгодных ракурсах.

На территории Ширвана возводятся в это время караван-сараи, бани, мосты и др. Дорожные караван-сараи (характерным примером которых может служить для 15 в. Сангачальский) представляют собой обнесённые стеной сооружения с помещениями для животных на первом и комнатами постояльцев на верхнем этажах. Бани обычно несколько углублены в землю; помещения группируются вокруг залов (чаще всего 8-гранных) раздевальной и купальной групп. Система отопления — каналы с горячим воздухом, располагаемые под полом.

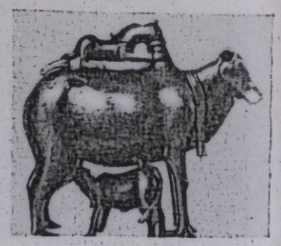
Прекрасным памятником 15 в. тебризской школы является знаменитая Голубая мечеть в Тебризе (1465, зодчий Ниматулла, сын Бавваба, см. *Иран*).

Дворец ширваншахов — ансамбль сооружений, возведённых из камня, и Голубая мечеть — выдающееся произведение кирпичной архитектуры с майоликовыми украшениями, показывают высокий уровень, достигнутый архитектурно-строительной культурой А. в 15 в. Зодчие А. приглашались для руководства работами в Бурсе (см. *Турция*), Мешхеде (Иран), Средней Азии.

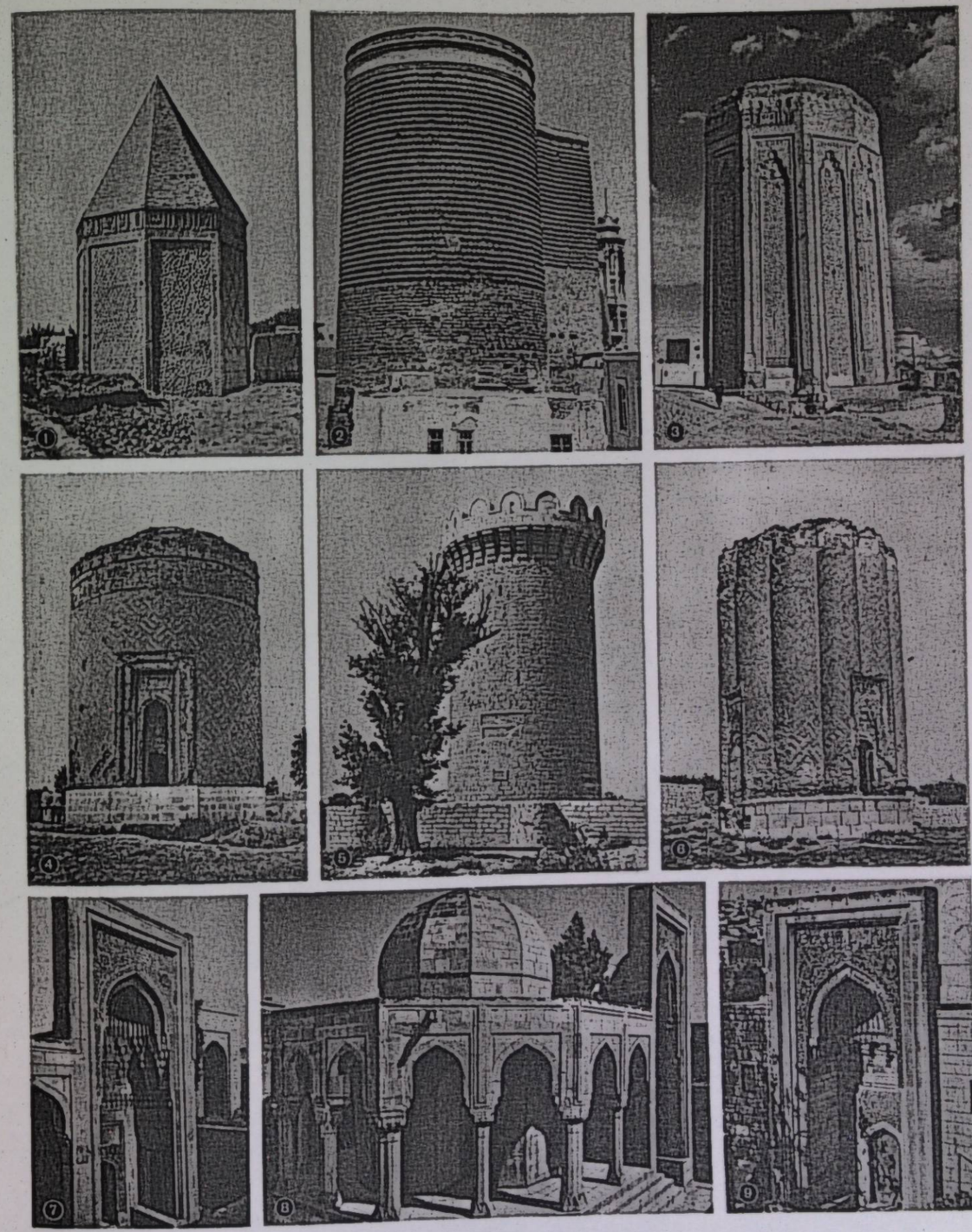
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство 11—15 вв. Наряду с архитектурой в средневековом А. развивались миниатюра и декоративно-прикладное искусство. Известная с конца 12 в. миниатюрная живопись А. получает развитие к нач. 14 в. в связи с организацией в Тебризе специальной мастерской для иллюстрирования рукописей «Джами ат-таварих» Рашидаддина. Ранние миниатюры (рукописи 1306 г., 1314 г., 1318 г. и др.) выполнялись приезжими уйгурами-монументалистами и близки дальневосточной живописи. В течение 14 в. тебризская миниатюра обогащается в колористическом и композиционном отношении. Наиболее известны миниатюры «Большого тебризского Шахнаме» (из бывшего собрания Демотта), созданные в 1340—50, отличающиеся своеобразной монументальностью стиля и большой эмоциональной выразительностью. В 15 в. миниатюра приобретает тонкость и изящество; условно-декоративный пейзаж или архитектурный фон становятся почти обязательными атрибутами композиции. Влияние тебризской школы сказывается в иллюстрациях рукописей, выполненных в Шемахе, и в работах бакинского живописца Абдулбаги (15 в.); она оказывает воздействие на развитие багдадской (см. *Ирак*) и гератской (см. *Афганистан*) школ миниатюры. Устад *Сеид Ахмед Тебризи* (15 в.), приглашённый вместе с другими тебризскими мастерами в Герат, стал, по сообщению турецкого историка Мустафы Али, учителем знаменитого Бехзада (см. *Афганистан*).

О высоком развитии в 11—15 вв. декоративно-прикладного искусства свидетельствуют дошедшие до нас (с конца 13 века) отдельные образцы ковров, которые пользовались широкой известностью (великолепные по краскам и узорам ковры типа «ширван» и «ганджа» изображены на некоторых картинах итальянских, нидерландских, немецких художников эпохи Возрождения — Х. Мемлинга, Х. Хольбейна и др.). Интересна художественная неглазурованная и глазурованная расписная керамика (из Байлакана, Ганджи и др. мест) с растительными, реже геометрическими, узорами, нередко с изображениями животных; преобладающие цвета поливы — зелёный, оранжевый, буро-фиолетовый. Сохранились изделия из металла (кувшин из Нахичевани, 1190, в Лувре, Париж; бронзовый водолей из Ширвана, 1206, в Эрмитаже, Ленинград), многочисленные надгробия с резьбой по камню, в числе которых уникальные по тонкости выполнения надгробия в Хазре (15 в.).

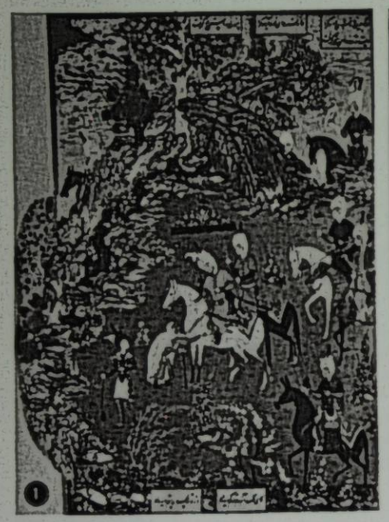
Бронзовый водолей из Ширвана. 1206. Эрмитаж. Ленинград.



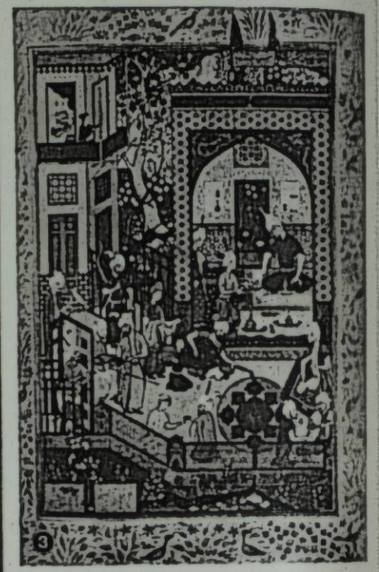
Архитектура 16—18 вв. Созданное в начале 16 в. государство Сефевидов объединило весь А. в пределах одного государства. Тебриз —



АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР. 1. Аджеми, сын Абубекра. Мавзолей Юсуфа, сына Кусейира в Нахичевани. 1162. 2. Девичья башня (Кыз-каласы) в Баку. 12 в. (?). 3. Аджеми, сын Абубекра. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186. 4. Ахмед, сын Эйюба аль-Хафиза. Мавзолей в Барде. 1322. 5. Абдул Меджид, сын Масуда. Круглая башня замка в Мардакяне. 1232. 6. Мавзолей в Карабагляре. 14 в. 7—9. Дворец Ширваншахов в Баку. 7. Портал Диван-хане. 15 в. 8. Здание Диван-хане. 15 в. 9. Портал усыпальницы. 1435.





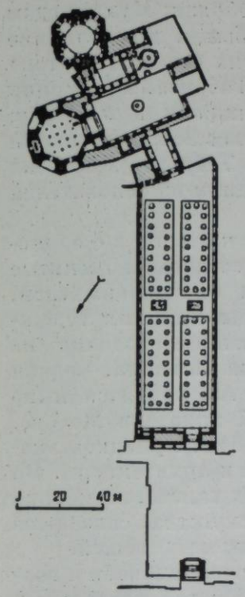








АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР. 1. Султан Мухаммед. «Султан Санджар и старуха». Миниатюра из «Хамсе» Низами 1539—1543 гг. Британский музей. Лондон. 2. Султан Мухаммед. Портрет молодого принца, читающего книгу. 16 в. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград. 3. Мирза Али. «Хосров слушает музыку Барбеда». Миниатюра из «Хамсе» Низами 1539—1543 гг. Британский музей. Лондон. 4. Музаффар Али. «Бахрам Гур на охоте». Миниатюра из «Хамсе» Низами 1539—43 гг. Британский музей. Лондон. 5. Садиги-бек Афшар. Портрет старика на осле. 2-я половина 16 в. 6. Мухаммеди. «Сцена в поле». 1578. Лувр. Париж.



Культовый комплекс Шейха Сефи в Ардебиле. 16—17 вв. Общий план.

первая столица Сефевидов, стал одним из крупнейших городов Среднего и Ближнего Востока и приобрёл ещё большее значение как художественный центр. В развитии архитектуры и искусства этого времени большую роль играли также города Ардебиль (см. *Иран*), Шемаха, Ганджа, Баку.

Типы зданий и сооружений в основном сохраняются прежние. В архитектуре в целом характерно возросшее значение объёмно-пространственных элементов. Облик сооружений определяют планировочная схема, конструктивная основа и её элементы — арки, купола, а не богато декорированные плоскости, отличающие сооружения предыдущей эпохи.

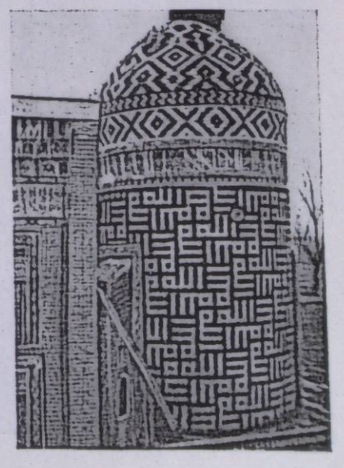
Для градостроительства характерно формирование торгово-рыночных комплексов, становящихся центрами городов (напр., в Гандже). В значительном количестве строились бани, караван-сараи, мосты, овданы (своеобразные подземные колодцы-цистерны).

Основной архитектурной школой становится тебризская, влияние которой распространяется и на северные области страны. Ширвано-апшеронская школа сохраняет свои традиции, однако приобретает замкнутый, локальный характер. Нахичевань постепенно теряет значение центра художественной и строительной деятельности. Крупнейшим дошедшим до нас памятником тебризской школы того времени является великолепный культовый комплекс Шейха Сефи в Ардебиле (см. *Иран*), сложившийся в течение 16—17 вв. вокруг мавзолея родоначальника династии Сефевидов. Архитектурная композиция комплекса в виде последовательно расположенных дворов, подводящих к главному мавзолею с примыкающей к нему поминальной мечетью, воплощает идею возвеличения династической святыни Сефевидов. Этой задаче подчинены крупные масштабы сооружений с торжественно и богато решёнными порталами и интерьерами. Снаружи и внутри сооружения облицованы резной орнаментальной майоликой, составляющей богатый наряд всего комплекса.

В числе крупных сооружений 17 в. мечеть (1606, зодчий Бахааддин) и культовый комплекс Гёй-Имам с декором из голубой майолики в Гандже, комплекс мавзолеев в с. *Калахана* близ Шемахи (17 в.), изящная мечеть в Нардаране (1662—63) и др.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство 16—18 вв. Блестящего расцвета достигает в 16 в. тебризская школа миниатюры. В мастерских Тебриза сосредоточиваются местные мастера, а также приглашённые из Герата художники, среди которых были Бехзад, назначенный в 1522 начальником шахской библиотеки, позднее Касим Али (см. *Афганистан*), *Ага Мирек* и др. Ведущим мастером тебризской школы этого времени, сыгравшей большую роль в развитии миниатюры не только А., но и всего Среднего и Ближнего Востока, являлся *Султан Мухаммед*. Не выходя за рамки общего характера миниатюрной живописи с её условными канонами в изображениях и в цветовом решении, Султан Мухаммед умел, однако, в значительной степени вдохнуть жизнь в персонажи миниатюр, придать необыкновенную поэтичность своим произведениям. Его миниатюры отличаются динамичностью и гармонией общей композиции, тонкой декоративностью и чертами реалистической выразительности. Мастерство в цветовом решении, в изображении пейзажа, в передаче движений и поз людей и животных, характерные для его работ, в той или иной степени присущи всей школе в целом, в частности таким мастерам, как *Мир Сеид Али*, *Музаффар Али* и др. В числе многих рукописей, выполненных тебризцами, важнейшее место занимает великолепное «Хамсе» Низами, 1539—43 гг. (Британский музей, Лондон). Для *Мухаммеди*, сына и ученика Султана Мухаммеда, характерно обращение к изображению людей из народа и трудовых сцен. Среди деятелей тебризской школы необходимо отметить также *Садиги-бек Афшара* — поэта, художника и теоретика искусства. Как никогда процветали искусства каллиграфии и орнаментального украшения рукописей, представленные масте-

Мавзолей Шейха Сефи из культового комплекса в Ардебиле. 16—17 вв.





Султан Мухаммед. Портрет эмира. 16 в.

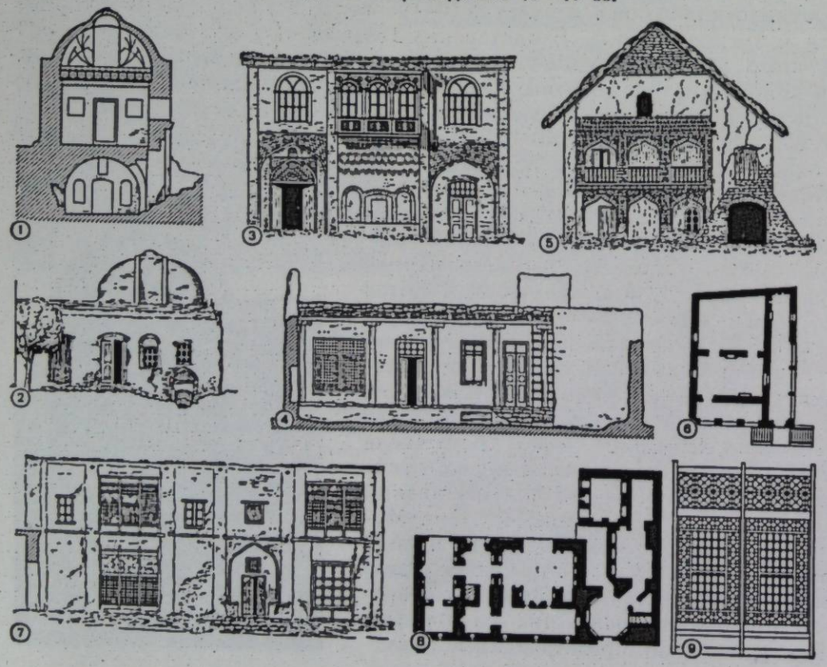
рами Алибеком Тебризи, Мухаммедом Риза Тебризи, Мухаммедом Хусейном Тебризи, Кемаладдином Музаххибом и др. Влияние тебризской школы распространялось во многих странах Востока прежде всего мастерами — выходцами из Тебриза. В Турции работали знаменитые тебризские мастера Велиджан и *Шахгулу*; последний возглавлял специальную мастерскую с 28 художниками и 12 учениками, выходцами из Азербайджана. Тебризец Мир Сеид Али в 1550 перебрался в Индию и там стал одним из основателей могольской миниатюрной школы.

Наивысшее развитие получило также ковровое искусство А. В Тебризе и Ардебиле были созданы знаменитые ковры и ткани с изображениями зверей и охотничьих сцен, многочисленные уникальные ковры по рисункам крупных художников-миниатюристов. Богато орнаментированные изделия из металла (оружие, шлемы, золотой трон шаха Исмаила, медная посуда и др.), изготовленные в мастерских А., хранятся ныне во многих музеях, в том числе в Оружейной палате в Москве.

Архитектура 18 в. К концу 17—1-й пол. 18 вв. с упадком экономики А. замирает и развитие его искусства и архитектуры. Во 2-й пол. 18 в., после создания полунезависимых ханств, несколько оживляется строительство, а также виды искусства, связанные с архитектурой и созданием декоративно-бытовых вещей.

В условиях феодальной раздробленности монументальное строительство ограничивается возведением некоторых оборонительных и дворцовых сооружений для потребностей феодальных владений. В целом это был период упадка монументального зодчества. Прогрессивным являлось народное зодчество и главным образом складывавшиеся на протяжении веков типы народного жилища. Их характеризует продуманное использование особенностей рельефа территории и применение местных материалов (кирпич-сырец, речной и известковый камень), учёт климатических условий, применение затеняющих «айванов» (террас с плоским покрытием, опирающимся на колонки) перед жилыми помещениями, зелени и воды, создающих благоприятный микроклимат, однорядное расположение комнат. Айваны, деревянные колонны, подъёмные окна — «шебеке» (узорчатые решётки геометрического рисунка, набранные из отдельных деревянных элементов, с цветным остеклением, или резные в камне), художественно обработанные металлические дверные приборы придают своеобразную выразительность народному жилищу. В интерьере характерный облик комнат определяется стенными нишами («джамахудан» и «тахча»), полками («рэф»), часто нарядно отделанными каминами («бухары»).

Жилые дома Азербайджана 18—19 вв.

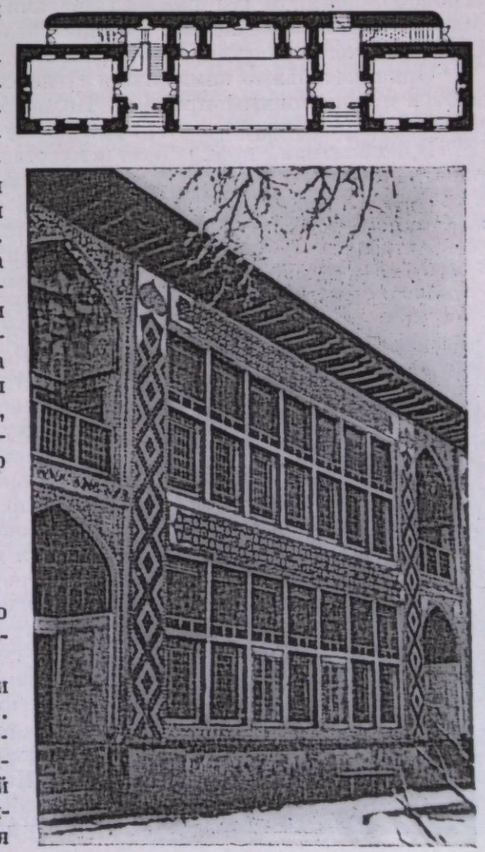


1—2. Купольный дом в Кировабаде. Разрез и фасад. 3. Дом в с. Джары. Фасад. 4. Дом в с. Верхние Акулисы, Нахичеванская АССР. Фасад. 5—6. Дом в Кубе. Фасад и план 2-го этажа. 7—9. Дом в Ордубаде. Фасад, план 1-го этажа и фрагмент шебеке.

Жилые дома 18 в. при указанных общих чертах отличались значительными местными особенностями: купольные дома Ганджи, сводчатые дома Апшерона, т. н. дома с вестибюлями в *Ордубаде*, «антовые» дома в Нухе и др. районах обнаруживают большую функциональную и художественную целесообразность. Возводившиеся небольшие мечети связаны с локальными особенностями жилой архитектуры области, в которой строятся (напр., Дильбер-мечеть в Ордубаде). Ханские дворцы, строившиеся в Баку, Нухе, Гандже, Нахичевани и др. городах, представляют собой двухэтажные сооружения, близкие по характеру жилым домам соответствующей местности, но с богатой отделкой помещений росписями, широким применением витражных окон — шебеке. Наиболее значительными памятниками этого времени и этого типа являются дворец Шекинских ханов, а также дом Шекихановых в *Нухе*, отражающие в своей однорядной планировке и архитектурном убранстве связь с народным зодчеством. Значительным оборонительным сооружением является крепость Аскеран на реке Каркарчай — на подступах к Нагорному Карабаху.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство 18 в. Значительное развитие получает стенная живопись, сохранившаяся во дворце Шекинских ханов и в доме Шекихановых в Нухе, в домах Ордубада, Кировабада, *Шуши* и др. Исполненные яичной темперой росписи 18 в. в основном представляют собой различные композиции из растительных мотивов, включающие иногда изображения птиц, животных, реже людей. Стилистические особенности стенных росписей (плоскостное изображение, яркие, но гармоничные сочетания локальных красок) отражают как по цветовому, так и по композиционному решению связь с майоликовыми облицовками монументальных памятников и с традициями народного прикладного искусства. В изображении людей, животных и птиц оказали своё влияние традиции миниатюрной живописи.

Дворец Шекинских ханов в Нухе. 18 в. План 1-го этажа и общий вид.



К этому времени окончательно определились основные типы азербайджанских ковров, названных по местам выработки: Куба-Ширванский, Тебризский, Карабахский и Ганджа-Казахский. Первый тип ковров характеризуется довольно сложным геометрическим узором, часто включающим стилизованные изображения людей, животных и предметов быта. Колорит отличается гармоничным сочетанием чистых прозрачных тонов. Тебризские ковры имеют сложную композицию бордюра и среднего поля из мотивов стилизованного растительного орнамента. Часты сюжетные ковры и ковры с мотивами из животного мира. Простотой композиции, разреженностью среднего поля и некоторой резкостью колорита отличаются ковры Ганджа-Казахской группы. Ковры Карабахской группы иногда близки к Ганджа-Казахским, но в ряде случаев композиция весьма сложна и насыщена геометризованным узором среднего поля (ковёр т. н. «годжа»).

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 19 — начала 20 вв.

Присоединение А. к России (начало 19 в.) привело постепенно к значительным изменениям в развитии азербайджанской художественной культуры.

Архитектура. Для застройки Баку (с 1810), Шемахи (с 1824) и др. городов создаются генеральные планы. Вырабатывается соответствующий местным особенностям тип городского дома с двухрядным расположением комнат и застеклёнными галереями, получающий преимущественное распространение среди зажиточных слоёв населения. Со 2-й пол. 19 века начинается



Уста Гамбар Карабаги. Фрагменты росписи из дворца Шекинских ханов в Нухе. 19 в.

промышленное строительство, связанное гл. обр. с разработкой богатейших запасов нефти. Интенсивная застройка Баку в конце 19 — нач. 20 вв. превратила его в один из крупных промышленных городов Российской империи. Среди многих капитальных построек, возведённых в этот период, здания, в которых ныне находятся Академия наук Азербайджанской ССР, Верховный Совет и др. Однако строительство велось стихийно, хаотически. Город был лишён благоустройства — водопровода, канализации, беден зеленью. Основной фонд жилой застройки составляли наскоро возведённые неблагоустроенные одноэтажные дома. В таком же положении были и другие города А.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. В 19 — начале 20 вв. традиции стенных росписей 18 в. продолжают Уста Гамбар *Карабаги* и др. мастера, работавшие в Нухе, Шуше, *Кубе*, *Лагиче*, Ордубаде и др. В некоторые композиции, преимущественно с растительными мотивами, Уста Гамбар включает изображения животных, птиц и фантастических существ. В наиболее удачных панно (напр., «Олени и гранатовое дерево» в доме Мехмандарова в Шуше, разнообразные букеты в вазах и др.) традиционный плоскостно-декоративный характер изображений сочетается с некоторыми реалистическими чертами.

Стремление отойти от условности и плоскостности изображения наблюдается в творчестве художников Мирза Кадыма *Эривани* и Мир Мохсуна *Навваба*, особенно в портретной живописи, основоположником которой был Эривани. В его лучших работах (портреты Фатали-шаха, Аббаса Мирзы, сидящей женщины, молодого человека и др.) передаётся портретное сходство, применяется объёмнопластическая моделировка формы, тщательно воспроизводятся детали (одежды и др.).

Орнаментальные композиции стенных росписей и оформления книг художника Навваба тяготеют к традиционным приёмам. Но некоторые его работы («Птицы», «Цветы с птицами») отличаются реалистическими чертами.

В декоративно-прикладном искусстве 19— начала 20 вв. распространены художественная обработка металла (медная посуда, оружие с чеканным и гравированным узором, создававшиеся в с. *Лагич* и др. центрах), изготовление украшенных цветными камнями и разноцветной эмалью ювелирных изделий, богатая изобразительными и декоративными мотивами резьба по камню (в архитектуре и надгробиях), художественная вышивка, набойка и др. По-прежнему развито изготовление высокохудожественных орнаментальных и сюжетных ковров.

Мирза Кадым Эривани. Портрет сидящей женщины. 1870-е гг.





Мир Мохсун Навваб. „Птицы". 1874—75.

Подъём революционного движения пролетариата в начале 20 в. и всё усиливавшееся влияние прогрессивного русского искусства определили развитие в А. реалистического демократического изобразительного искусства, основными представителями которого были А. *Азимзаде*, основоположник азербайджанской сатирической графики, и живописец Б. *Кенгерли*.

Творчество Азимзаде формировалось под идейно-художественным влиянием демократического журнала «Молла Насреддин», где он впервые (1906) выступил. Его многочисленные острые сатирические рисунки и карикатуры с самого начала связаны с начинающейся революционной борьбой народа, проникнуты идейно-политической целеустремлённостью, злободневностью и боевым обличительным пафосом. Наиболее выразительны некоторые иллюстрации Азимзаде к сборнику сатирических стихов А. Сабира «Хоп-хоп-наме» (1914) и серия карикатур «Правоверный мусульманин в разные моменты его жизни» (журнал «Мезели», 1915). С творчеством Кенгерли, первого азербайджанского художника с профессиональным образованием, развившегося под непосредственным влиянием реалистической школы русской живописи, связано развитие в А. реалистического портрета и пейзажа как самостоятельных жанров, а также первые опыты в области театрально-декорационного искусства.



А. Азимзаде. „До розговенья осталось только полчаса!". Акварель. 1915.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО АЗЕРБАЙДЖАНА

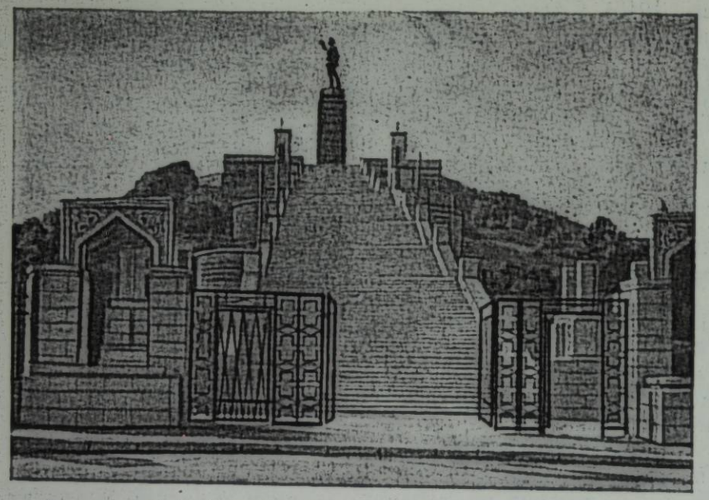
В советское время социалистические преобразования во всех областях экономики и культуры страны открыли невиданные возможности для подъёма архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, определили путь их дальнейшего развития.

Архитектура. Впервые в истории А. развитие архитектуры стало подчинено задачам удовлетворения материальных и культурных потребностей широких масс трудящихся. В центре внимания оказалось строительство жилых домов, школ, детских учреждений, дворцов культуры и других культурно-бытовых зданий. Первые шаги развития советской архитектуры А. связаны со строительством в нефтепромысловых районах *Баку* рабочих посёлков (Сураханы, Бинагады, им. Степана Разина и др.) с жилыми домами, клубами, школами, амбулаториями и др. общественными зданиями. Эти посёлки были большим достижением советского зодчества того времени. В конце 1920-х гг. крупные жилые массивы строились также в сев.-вост. части Баку. Здесь возник, по существу, новый район города, т. н. Арменикенд (ныне посёлок им. Мамедьярова), являвшийся одним из первых районов массового жилого строительства в Советском Союзе. В отличие от застройки «старого» Баку, в нём были созданы новые типы благоустроенных квартир, хорошо организованные внутриквартальные пространства с зелёными насаждениями, площадками для игр и отдыха.

Значительным явлением в развитии архитектуры А. конца 20-х — нач. 30-х гг. было строительство ряда крупных культурно-бытовых зданий в Баку и его нефтепромысловых районах. Многие из них несли отпечаток конструктивизма. В лучших из этих зданий хорошо организованы планы, удачно решены интерьеры, применены современные конструкции (дворцы культуры в р-не 26 бакинских комиссаров, в Орджоникидзевском и Шаумяновском р-нах, Дворец культуры работников торговли, гостиница «Интурист», Дворец печати, физиотерапевтический институт и др.— в центральных районах города). В архитектуре этого времени имели место также попытки обращения к азербайджанскому архитектурному наследию (жилой дом работников Госбанка, архитектор Г. *Тер-Микелов*), которые, однако, в ряде случаев носили эклектический, а порою даже реставраторский характер (вокзал и здания электрической железной дороги, здание ярмарки — в Баку).

В архитектурно-строительных работах этих лет наряду с архитекторами, издавна связанными с А.,— В. *Саркисовым*, Я. М. Сырыщевым (1886—1955), Г. Тер-Микеловым и др.— активное участие принимали видные русские советские зодчие старшего поколения (А. П. Иваницкий, А. В. Щусев, братья В. А., Л. А. и А. А. Веснины, Л. А. Ильин — см. *РСФСР*), а также первые выпускники архитектурного факультета, созданного при Политехническом институте в Баку.

В архитектурной практике А. 30-х гг. в основном преобладало градостроительное начало. Продолжалось строительство многочисленных посёлков. Реконструировались и благоустраивались города — Баку, *Кировабад*, *Нахичевань*, *Степанакерт* и др. Улицы выпрямлялись и расширялись, создавались бульвары, скверы, парки, просторные озеленённые дворы. Возникали новые улицы, площади, новые общественные центры, возводились многочисленные жилые дома, школы, здания учебных заведений, клубов, гостиниц, лечебных учреждений и т. д. Огромное значение имела реконструкция Баку (генеральный план которого разрабатывался под руководством Л. А. Ильина). Город постепенно преображался, приобретал новый облик. Начавшееся систематическое изучение многочисленных памятников азербайджанского зодчества постепенно сказывалось на архитектурной практике 1934—41 гг. Для неё стало характерным стремление к рациональной организации внутреннего пространства, использование архитектурного наследия прошлого в пространственном решении и в архитектурном облике современных жилых



Памятник С. М. Кирову в парке им. С. М. Кирова в Баку. 1939.

и общественных зданий. Многие здания, созданные на этой основе архитекторами С. *Дадашевым*, М. *Усейновым* и их последователями, определили архитектурный облик ряда улиц и площадей предвоенного Баку. Среди них консерватория, здание ЦК КПА и Совета Министров Азербайджанской ССР, кинотеатр им. Низами, общежитие медицинского института, Музей им. Низами, ставший композиционной архитектурной доминантой площади Низами, жилые дома, школы, институты и т. д. Примером этого направления явился павильон Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1939), построенный Дадашевым и Усейновым.

Среди важнейших ансамблей, определивших облик Баку, выделяется парк им. С. М. Кирова (архитектор Л. А. Ильин) в Нагорной части города. Превосходно продуманная планировка парка, учитывающая особенности сложно пересечённого рельефа, определила удачное расположение многочисленных зрелищных и разнообразных парковых сооружений, создав множество видовых точек, эффектно раскрывающих живописную панораму бакинской бухты и самого города. Большая парадная лестница ведёт к площадке, на которой высится обращённый к Баку выразительный памятник С. М. Кирову (скульптор П. В. *Сабсай*).

Всё большее внимание при проектировании зданий для городов и посёлков уделялось местным климатическим условиям и местным строительным материалам. Разворачивалось строительство в сельских местностях, при котором учитывалось разнообразие типов народного жилища в различных районах, определявшееся климатическими, производственными и бытовыми особенностями и наличием тех или иных строительных материалов.

Развернувшиеся после окончания Великой Отечественной войны проектирование и строительство новых промышленных центров потребовали, в первую очередь, комплексного решения сложных градостроительных и архитектурных проблем. Наряду с чертами, общими для всего социалистического градостроительства, каждый из создававшихся городов приобретал особый, только ему присущий облик, определявшийся умением архитекторов учесть особенности естественных, природных условий и разработать соответствующие им архитектурно-планировочные решения. Так, умело использованы горный рельеф при строительстве *Дашкесана*, прикуринская низменность при создании *Мингечаура*, побережье Каспия при планировании *Сумгаита*.

В застройке новых городов в значительной мере использованы прогрессивные традиционные приёмы азербайджанской жилой архитектуры. Пример широкого внедрения в строительство типовых проектов и индустриальных методов являет Сумгаит. Обращённый к морю город имеет чёткую планировочную структуру. Массивы жилых кварталов и застраивающиеся микрорайоны отделены зелёной зоной от промышленных районов. Масштабность объёмов жилых и общественных зданий, выстроенных из светло-жёлтого известняка, придаёт своеобразие облику города. Центральная площадь Сумгаита с памятником В. И. Ленину обстроена капитальными зданиями, среди которых Дворец культуры завода синтетического каучука (М. Алиев, р. 1906) и административное здание (Т. Абдуллаев, р. 1915, Ю. Н. Козлов, р. 1923).

Быстро развивается ряд других промышленных посёлков вокруг Баку, возникших за последние годы,— Приморск, Бузовнынефть, 8-й километр, Патамдар и др. Особо следует отметить уникальный посёлок на сваях в Каспийском море — Нефтяные Камни — городок морских нефтяников.

Значительное место в послевоенные годы занимает продолжающаяся реконструкция старых городов А. Более тридцати городов имеют генеральные планы реконструкции и дальнейшего развития, осуществляемые в натуре: кроме Баку, Кировабад (архитекторы А. П. Слободяник, р. 1907, и С. Коджаманлы, 1913—52), *Нуха* (архитектор У. Фигарова, р. 1912), *Куба* (архитектор О. М. Исаев, р. 1910, и др.), Закаталы (архитектор Г. *Алескеров*), Нахичевань (архитектор С. Ваидов, р. 1912), Степанакерт, Ленкорань, Али-Байрамлы и др.

Реконструкция исторически сложившейся центральной части Баку, застройка его новых магистралей большими жилыми массивами, строительство большого числа крупных общественных — культурно-бытовых, административных, учебных и иных — зданий (Дом правительства — Л. В. Руднев, В. О. Мунц, см. *РСФСР*; Республиканский стадион — Л. И. Гонсиоровский, р. 1905, О. М. Исаев, Г. А. Сергеев, 1901—55; Публичная библиотека им. М. Ф. Ахундова — М. Усейнов; Музей В. И. Ленина — Г. *Меджидов*; Азербайджанский театр драмы — Г. *Ализаде*, М. Мадатов, р. 1910; Центральный универмаг — Н. *Кенгерли*; здание совнархоза — М. Рафили, 1918—53, Ш. Зейналова, р. 1922, С. Макарян, р. 1918; и т. д.) коренным образом изменили облик многих районов города. В прибрежной части Баку перед Домом правительства сложилась открытая к морю площадь им. Ленина, задуманная как главная площадь города и предназначающаяся для демонстраций и массовых народных празднеств. П-образный план Дома правительства замкнут трибунами, служащими постаментом монументальной скульптуры В. И. Ленина (скульптор Д. *Карягды*, архитекторы Л. В. Руднев, В. О. Мунц). Массив здания, с его нарочито грубоватыми формами и эффектными многоярусными колоннадами торцов определяет масштаб площади и обрамляющей её застройки.

Реконструкция Коммунистической улицы, ансамбля площади Низами и совершенно преобразившейся улицы Гуси Гаджиева (архитекторы М. Усейнов, Э. *Касимзаде*, Г. Меджидов, С. Ваидов, Г. Алескеров и др.), соединившей группу площадей и скверов (им. Низами, им. Сабира и др.) с площадью, возникшей перед Азербайджанским театром драмы, представляет собой один из примеров градостроительных мероприятий большого масштаба. Главное место в центральной части Баку принадлежит площади им. Низами. Единство архитектурного замысла связало обрамляющие её разновременные и разнохарактерные здания — средневековые стены реставрированной «крепости», «венецианскую готику» здания Президиума Академии наук Азербайджанской ССР, своеобразный классицизм крупного жилого дома «Монолит», конструктивистские формы Дома печати. Организующим центром площади является памятник поэту Низами (скульптор Ф. *Абдурахманов*, архитекторы С. Дадашев и М. Усейнов), обращённый к фасаду здания Музея им. Низами. В глубоко затенённых лоджиях здания Музея установлены статуи выдающихся азербайджанских писателей: Физули (Ф. Абдурахманов), Вагифа (Д. Карягды), Натаван (Е. Р. Трипольская), М. Ф. Ахундова (П. В. Сабсай), Дж. Мамедкулизаде (Е. Захаров), Д. Джабарлы (С. Кляцкин).

Почти удвоилась площадь Приморского бульвара, на котором создана нижняя терраса, построены летний детский кинотеатр и лёгкие, современных конструкций козырьки, защищающие от солнца. В изменении облика города всё большую роль играют архитектура малых форм — павильоны, киоски, фонтаны и др., реконструированные и созданные заново сады, парки, скверы, озеленение и благоустройство улиц, а также скульптура — мемориальная и декоративная.

Одним из новых больших районов комплексной застройки, связанных с освоением обширных свободных территорий и применением прогрессивных приёмов планировки, является Нагорное плато. Созданные здесь проспекты Нариманова и Строителей с крупными жилыми массивами, ансамблем зданий республиканской Академии наук (М. Усейнов) и Азербайджанским политехническим институтом (С. Дадашев и М. Усейнов) принадлежат к наиболее благоустроенным и красивым улицам города. Коренные изменения происходят в ряде других районов Баку, где также ведётся массовое строительство. Одной из первых и успешных работ по проектированию и строительству микрорайонов является застройка района Баку — Салаханы.

Продолжается реконструкция Кировабада. В застройке центральной площади города и прилегающих улиц сооружения довоенных лет (педагогический институт и др.) сочетаются с современными зданиями, среди которых монументальное административное здание (Э. *Исмайлов*, Ф. Р. Леонтьева, р. 1913), широкоэкранный двухзальный кинотеатр (С. Амиров, р. 1917, Л. Касимова, р. 1922), здание Кировабадского горкома КПА (Р. Бояджиан, р. 1904), гостиница (С. Амиров). Возведены величественный памятник Низами (скульптор Ф. Абдурахманов, архитекторы С. Дадашев и М. Усейнов). Недалеко от Кировабада, на территории старой Ганджи, сооружён мавзолей над могилой Низами (А. Саркисов, 1918—49, и И. Вахутин). В архитектуре мавзолея творчески претворены композиционные принципы азербайджанских средневековых башенных мавзолеев.

Однако наряду с большими успехами градостроительства в архитектуре А. стали усиливаться тенденции к механическому, некритическому использованию внешних архитектурных форм прошлых эпох в новых зданиях и сооружениях. Архаизация облика зданий, подчас эклектика, неорганичное смешение новых приёмов композиции, планировки со старыми архитектурными формами и деталями не отвечали задачам развития социалистической архитектуры А.

Массовость строительства выдвинула в А., как и во всём советском зодчестве, проблемы типового проектирования и индустриализации строительства в качестве важнейших задач. Реализуя программу работ, определившуюся постановлениями ЦК КПСС и Совета Министров СССР по вопросам строительства («Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», от 4.XI. 1955, и др.), освобождаясь от ошибочных тенденций, архитекторы республики сосредоточили своё внимание на создании экономичных жилых секций с квартирами для односемейного заселения, типовых проектов культурно-бытовых, промышленных, учебных, лечебных и других сооружений.

Работы, проведённые в этом направлении, связаны с огромным строительством, развернувшимся не только в городах и посёлках городского типа (только в 1959 построено свыше 850 тыс. $м^2$ жилой площади, 23 школы), но и в сельских местностях республики. В современный облик многих районных центров и селений уже прочно вошли культурно-бытовые, административные, производственные и жилые здания, выстроенные по специально разработанным типовым проектам, учитывающим архитектурно-строительные традиции различных районов, особенности климатических и природных условий.

Всё больше внедряется в строительство сборный железобетон. Повсеместно применяются панели перекрытий, лестничные марши и ряд других элементов жилых домов заводского изготовления. Творческая мысль архитекторов и инженеров работает над укрупнением элементов стен из местных естественных материалов. В Баку действует, а в Кировабаде и Али-Байрамлы сооружаются заводы крупнопанельного домостроения, которые позволят полностью индустриализовать строительство жилых зданий. Архитектурная практика последних лет отразила немалые успехи архитекторов республики в стремлении достичь архитектурной выразительности массового строительства простыми средствами, присущими самой структуре и материалу сооружений, без применения дополнительных декоративных средств.

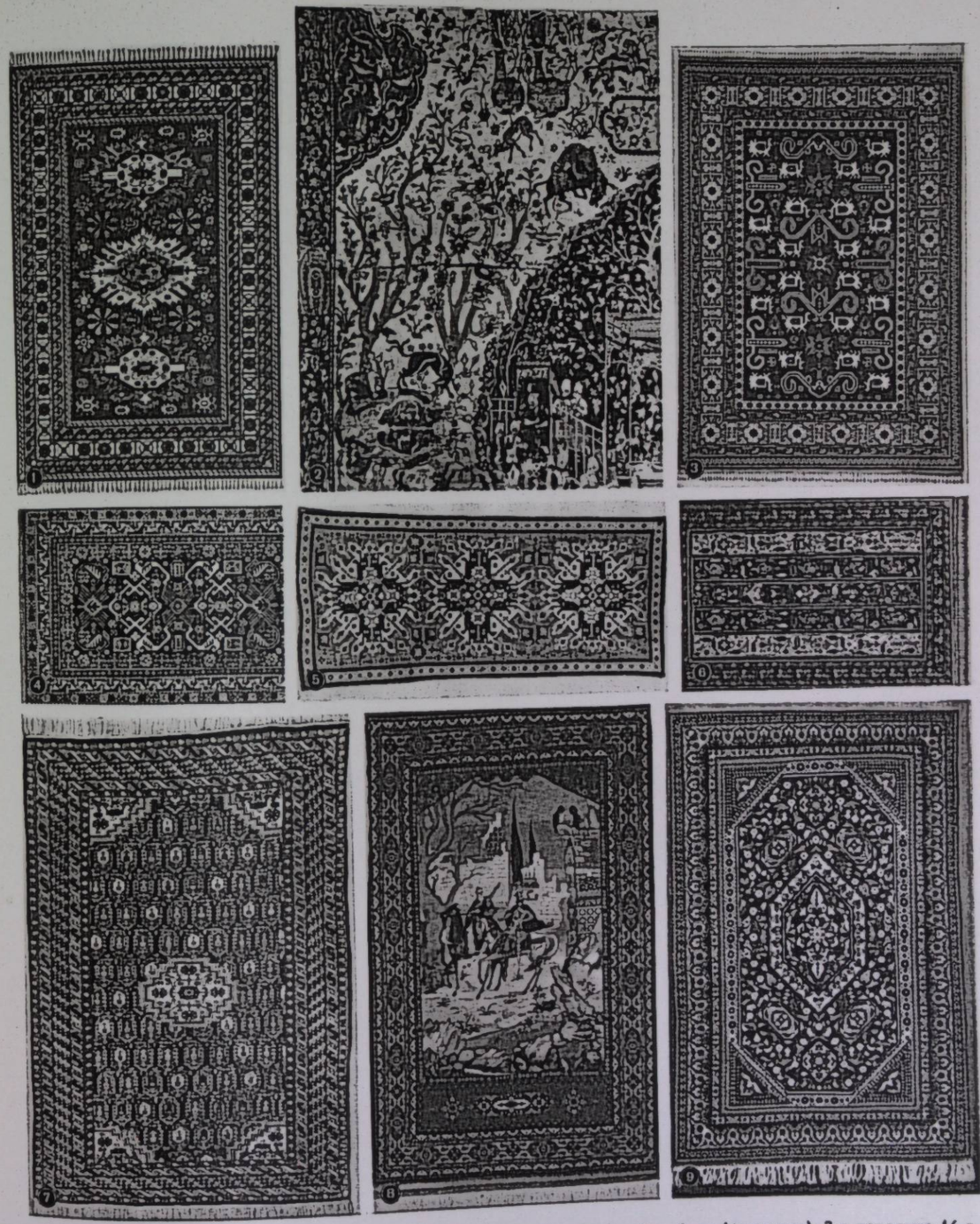
Изобразительное искусство в первые годы Советской власти было представлено преимущественно графикой. В 1920 организованы художественные мастерские Баккав РОСТА, выпускавшие боевые «агитокна», оформлявшие революционные празднества, агитпоезда и пр. Большую идейно-воспитательную роль играли агитационные плакаты, политические, бытовые и антирелигиозные карикатуры и позднее станковые акварели А. *Азимзаде*, ставшего ведущим художником Советского А. Прекрасное знание быта, обычаев, типов, уменье метко характеризовать образ точно найденной деталью или развернуть сюжет в подробное занимательное повествование — всё это делало произведения Азимзаде яркими, доходчивыми и убедительными. В Нахичевани в 1920—21 работает Б. *Кенгерли*, обратившийся к новой, советской тематике.

Появление скульптуры в А. связано с осуществлением ленинского плана «Монументальной пропаганды». Первые работы (памятники, рельефы) были выполнены приглашёнными мастерами (напр., скульптурное оформление здания профсоюза горнорабочих, 1924—25, скульптор С. Д. Эрьзя, см. *РСФСР*). В дальнейшем развитии азербайджанской скульптуры большое значение имеет творчество воспитанников русской школы, связавших своё творчество с А., скульпторов Е. Р. Трипольской (1881—1958) и П. В. *Сабсая*, создавшего уже в конце 20-х гг. ряд бюстов и памятник М. Ф. Ахундову в Баку. Организованная в Баку в 1920 Художественная школа, возглавляемая на протяжении ряда лет Азимзаде, воспитывала молодые кадры национальных художников. В конце 20-х — нач. 30-х гг. её выпускники А. Гаджиев (р. 1899), Г. *Халыков*, Г. *Мустафаев*, Р. *Мустафаев*, И. *Ахундов*, С. *Саламзаде* и др. работают в области графики (плакат, иллюстрации, сатирические рисунки), а также живописи и театрально-декорационного искусства.

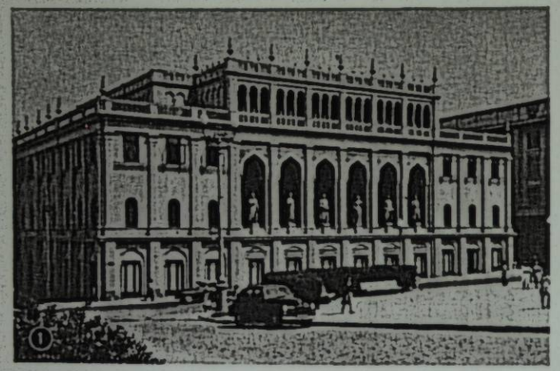
Созданные в Баку творческие объединения ОМХАз (Организация молодых художников Азербайджана, 1928) и АзОРРИИС (Азербайджанское общество революционных работников изобразительных искусств, 1929) впервые организовали творческие командировки в районы республики для собирания материалов о новой жизни народа. В первых

Б. Кенгерли. „Красноармеец". Акварель. 1921.

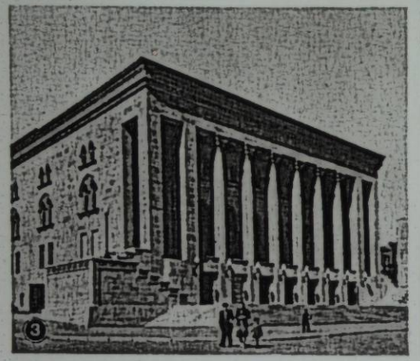




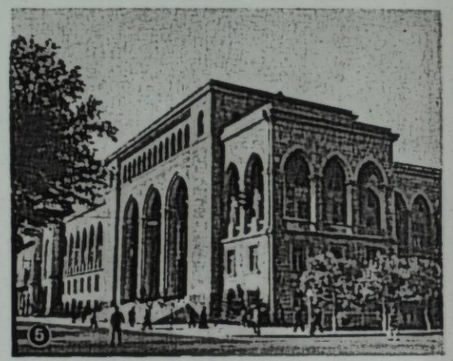
АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР. 1. Ковёр типа «ширван». 2. Ковёр тебризской работы (фрагмент). 2-я половина 16 в. 3. Ковёр типа «куба-пиребедиль». 4. Ковёр типа «ганджа». 5. Ковёр типа «казах». 6. Ковёр типа «мараза» ширванской группы. 7. Ковёр бакинской группы. 8. Художники Л. Керимов и К. Кязимзаде. Ковёр на сюжет из поэмы Низами «Сокровищница тайн». 1940. 9. Художник Л. Керимов. Современный ковёр типа «карабах». 1960.



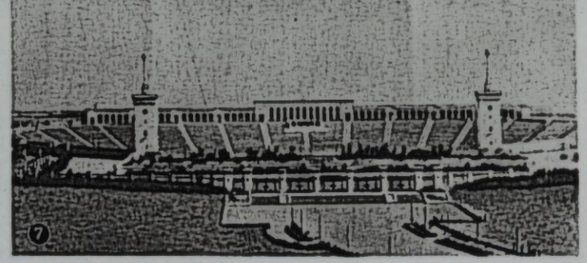




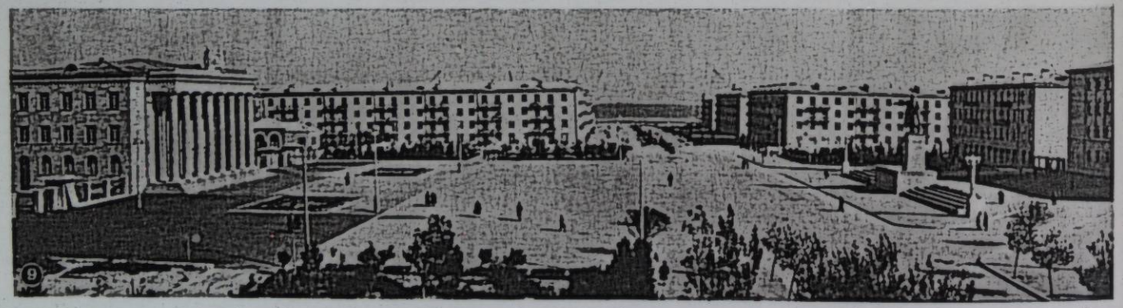






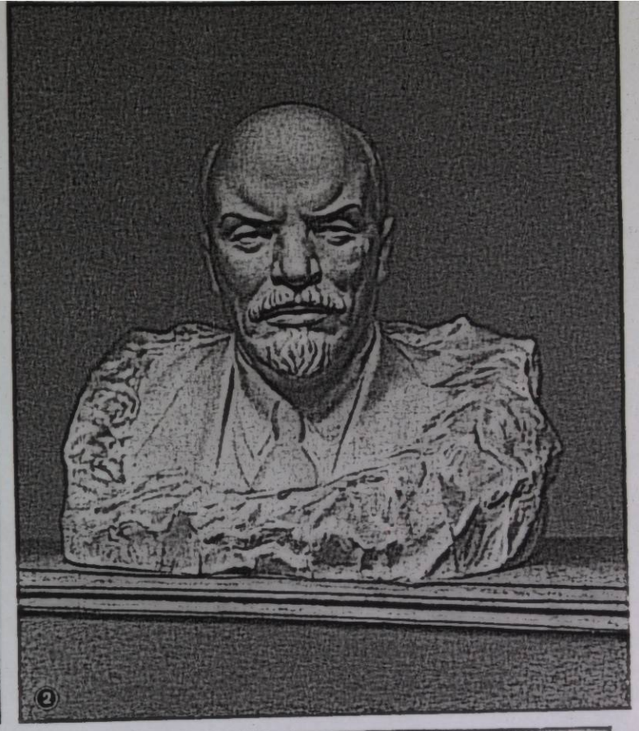






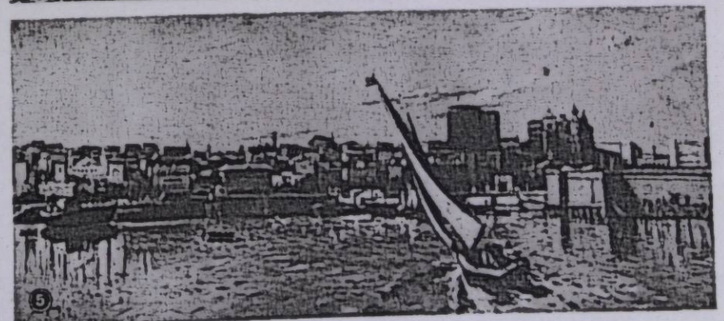
АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР. 1. С. Дадашев и М. Усейнов. Музей азербайджанской литературы им. Низами в Баку. 1940. 2. Л. В. Рудневи В. О. Мунц. Дом правительства Азербайджанской ССР в Баку. 1952. Перед зданием — памятник В. И. Ленину. 1955. Скульптор Д. Карягды. 3. Г. Ализаде и М. Мадатов. Азербайджанский драматический театр в Баку. 1960. 4. А. Саркисов и И. Вахутин. Мавзолей Низами в Кировабаде. 1947. 5. М. Усейнов. Публичная библиотека имени М. Ф. Ахундова в Баку. 1960. 6. И. Вартанесов и А. Ширинян. Драматический театр им. М. Горького в Степанакерте. 1956. 7. Л. И. Гонсиоровский, О. М. Исаев, Г. А. Сергеев. Республиканский стадион в Баку. 1952. 8. В. С. Шульгин. Летний детский кинотеатр на Приморском бульваре в Баку. 1957. 9. Центральная площадь в Сумгаите. Справа — памятник В. И. Ленину. 1956. Скульпторы Т. Мамедов и О. Эльдаров. Слева—Дворец культуры. 1958. Архитектор М. Алиев.





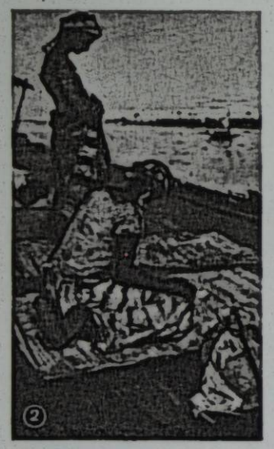






АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР. 1. Д. Карягды. Портрет поэтессы Натаван. Гипс. 1949. Дворец культуры нефтяников Шаумяновского района г. Баку. 2. П. Сабсай. Портрет В. И. Ленина. Мрамор. 1955. Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку. 3. Ф. Абдурахманов. Памятник Низами в Кировабаде. Бронза, гранит. 1946. 4. С. Бахлулзаде. «Родные просторы». 1956. Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку. 5. Т. Тагиев. «Баку». 1947. Музей искусства народов Востока. Москва.















АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР. 1. Т. Салахов. «С вахты». 1957. Музей Академии художеств СССР. Ленинград. 2. А. Джафаров. «Вечерняя молитва». 1958. 3. М. Рахманзаде. «Эстакада» из серии «Нефтяные Камни». Автолитография. 1956—57. 4. С. Шарифзаде. Портрет Героя Социалистического Труда нефтяника К. Абасова. 1958. 5. А. Абдуллаев. «В ожидании поезда». 1958—59. 6. М. Абдуллаев. «Строители счастья». 1951. Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку. 7. О. Садыхзаде. Из иллюстраций к лирике Хагани. Акварель, гуашь. 1958.

живописных работах молодые художники, ещё профессионально незрелые, иногда наивно пытающиеся создать национальную форму, применяя плоскостность и декоративизм изображений, стремились показать новостройки республики, жизнь и труд рабочих, быт крестьянства А. Особенно большое внимание получили эти темы после создания, на основе исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23. IV. 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций», Оргкомитета Союза советских художников А., объединившего все творческие направления и поставившего перед художниками задачу создания реалистических, понятных народу произведений.



А. Азимзаде. „Ворона в павлиньих перьях". Тушь. 1942.

Историческая картина, портретная живопись и скульптура стали особенно интенсивно развиваться в связи с созданием в Баку в конце 30-х гг. ряда республиканских музеев, для экспозиции которых были необходимы эти произведения. Среди первых лучших работ исторического и портретного жанров: картина «В. И. Ленин в Кремле»—Т. *Тагиева*, портрет Низами — Г. Халыкова, портрет художника А. Азимзаде — Г. Ахвердиева (р. 1917), скульптурная фигура Низами — Ф. *Абдурахманова*. Большое значение для развития творчества скульпторов имела работа над скульптурным оформлением сооружений, напр., Музея им. Низами (статуи деятелей азербайджанской литературы работы Ф. Абдурахманова, П. В. Сабсая, Д. *Карягды*, Е. Р. Трипольской и др., монументальный рельеф «Фархад, рассекающий Бисутунские скалы» Д. Карягды). Одним из наиболее значительных произведений монументальной скульптуры в А. является созданная П. В. Сабсаем статуя памятника С. М. Кирову, установленного в парке им. С. М. Кирова в Баку в 1939. Возвышающаяся на высоком гранитном постаменте (архитектор Л. А. Ильин, см. *РСФСР*), эта девятиметровая бронзовая фигура, трактованная в чётких, завершённых формах, воплощает образ мужественного революционера, олицетворяет призыв к действию.

Театрально-декорационное искусство А., родоначальниками которого были А. Азимзаде и Б. Кенгерли, достигает заметных успехов к концу 30-х — нач. 40-х гг. Выделяются работы Р. Мустафаева (оформление оперы «Кёр-оглы», проникнутое высоким героическим звучанием, музыкальной комедии «Аршин мал алан», в котором проявилось прекрасное знание быта, архитектуры и природы А.), Г. Мустафаева, И. Ахундова. Успешно начинают работать Н. *Сеидова*, Н. *Фатуллаев* и др.

В годы Великой Отечественной войны художниками А. были созданы многочисленные «агитокна», антифашистские плакаты и карикатуры, среди которых особенно выделялись острые карикатуры Азимзаде, а также картины на темы войны и живописные и скульптурные портреты героев фронта и тыла, проникнутые идеями советского патриотизма.

Подготовка к 800-летнему юбилею Низами (1947) привлекла внимание всех творческих работников республики, вызвала появление многочисленных иллюстраций к новым изданиям поэм, скульптурных, живописных и графических портретов поэта.

Послевоенные годы ознаменовались широким развитием изобразительного искусства А. Художники, чьё творчество сформировалось в 30—40-е гг., достигают зрелости своего мастерства. Наряду с ними выдвигаются художники — выпускники художественных институтов Москвы, Ленинграда, Киева и др., воспитанные на лучших традициях русского и мирового реалистического искусства, а также на опыте выдающихся мастеров советского искусства. Художники обращаются к темам истории («Подписание первого коллективного договора в 1904 г.» С. Саламзаде, Э. Рзакулиев, р. 1926, в соавторстве с русским художником В. А. Токаревым; «Арест 26 бакинских комиссаров» Н. Абдурахманова, р. 1925). Значительного развития достигает бытовой жанр: лиричные и задушевные картины М. *Абдуллаева* («Строители счастья») и др. Яркое выражение в живописи А. 2-й пол. 50-х — нач. 60-х гг. получил новый подъём советского искусства, вызванный решениями XX и XXII съездов КПСС. На основе метода социалистического реализма формируется своеобразие азербайджанской школы живописи, особенно проявляющееся в приподнято-романтической трактовке современных тем. В центре внимания художников становится овеянный суровым мужеством труд нефтяников, а также мастеров сельского хозяйства. Создаются тематические полотна, для которых характерны лаконичность композиционных решений, острые выразительные ракурсы, продуманность колористического строя: эмоционально-выразительные картины «С вахты» и «Утренний эшелон» Т. *Салахова*, «Заря над Каспием» Т. Нариманова

бекова (р. 1930), темпераментные по живописи «Буря надвигается» Л. Фейзуллаева (р. 1918) и «Перед вахтой» Б. Алиева (р. 1915) и др. Мажорным звучанием отличаются жанровые произведения А. Джафарова (р. 1927), Б. *Мирзазаде*. Из исторических картин выделяются «Ленинское слово» и «Скорбная весть» Н. Абдурахманова.

Разнообразны художественные приёмы и поиски психологической характеристики в портретном жанре: в академическом плане выполнен художником С. Саламзаде портрет артиста С. Рухуллы; выразительный силуэт, тонкость колористического решения отличают портрет художника С. Бахлулзаде, созданный Т. Тагиевым; сильно, энергично и обобщённо написаны Т. Салаховым портреты нефтяника, композитора К. Караева и др.; красочен портрет старейшего колхозника М. Эйвазова работы Э. Мамедова (р. 1921); с живописным мастерством воплощён образ поэта 16 в. М. Физули художником С. *Шарифзаде*. С большой любовью исполнены Т. Тагиевым жизненно непосредственные детские портреты.

Взволнованность, приподнятость характерны для пейзажного жанра 50-х гг. Строительство республики отражено в индустриальных пейзажах (овеянные поэзией «Огни Мингечаура», «По дорогам пятилетки» М. Абдуллаева, «Эстакада» Б. Мирзазаде, и др.). В ряде больших композиционно построенных пейзажах-картинах воспеты Закатальские горные ландшафты, солнечная масаллинская местность, кубинские фруктовые сады, виды Каспия и т. д. Особенно большим поэтическим чувством проникнуты лирические пейзажи-картины С. *Бахлулзаде*: «Долина Гудиалчая», «Дорога на Гыз-Бенефша», «Родные просторы», отличающиеся лёгкостью силуэтов, нежностью колорита, тонкой передачей свето-воздушной среды.

Значительных результатов достигли в 40—50-е гг. скульпторы. На площадях, бульварах и скверах ряда городов установлены памятники и бюсты выдающихся деятелей азербайджанского народа. Особенно выделяются памятники Низами в Кировабаде и Баку скульптора Ф. Абдурахманова, решённые с величавой простотой; памятники В. И. Ленину и А. Сабиру в Баку скульптора Д. Карягды, памятник В. И. Ленину в Сумгаите скульпторов Т. Мамедова (р. 1927) и О. Эльдарова (р. 1927). Среди произведений портретной скульптуры темпераментные работы Д. Карягды, сосредоточенные на передаче внутренней жизни человека портреты Г. Ахмедова (1915—55), своеобразные, энергичные по лепке портреты Т. Мамедова и др. К лучшим произведениям жанровой скульптуры принадлежит «Чабан» Ф. Абдурахманова, в котором дан героизированный обобщённый образ нового человека труда.

В графике послевоенного периода современная тематика также играет доминирующую роль. В станковых рисунках, автолитографиях, гравюрах и офортах изображаются труд советских людей на заводах и полях, строительство городов, создаются образы рабочих, колхозников, представителей интеллигенции. Особенно интересны серия автолитографий «Нефтяные Камни» и другие произведения художницы М. *Рахманзаде*.

В области книжной иллюстрации успешно работают К. *Кязимзаде* (к поэмам Низами), О. Садыхзаде (р. 1921), Т. Садыхзаде (р. 1926), М. Абдуллаев, М. Власов (р. 1898), М. Рахманзаде и др. Яркой декоративностью и национальным своеобразием отличаются плакаты Э. Шахтахтинской (р. 1930), В. Геогджаева (р. 1927), Г. Назарова (р. 1925).

Развивается сатирическая графика. В журнале «Кирпи» («Ёж»; издаётся с 1952) работают художники Н. Исмаилов (р. 1924), И. Ахундов, К. Кязимзаде, Г. Халыков и др.

В декоративно-прикладном искусстве А. за годы Советской власти получили особенное развитие ковроделие, а также художественная вышивка, набойка шёлковых платков и ювелирное искусство. Плодотворно работает художник-орнаменталист Лятиф *Керимов*, автор многочисленных орнаментальных и сюжетных ковров, а также композиций для других видов художественных изделий. И. Ахундов, К. Кязимзаде и ряд молодых художников-керамистов участвуют в создании сюжетных ковров и декоративных ваз. Появились новые для А. виды художественной промышленности: фарфор, стекло, фабричный текстиль. Многие художники оформляют общественные здания: дворцы культуры — им. С. Шаумяна и другие в Баку, Дворец культуры в Лок-Батане, клуб ГРЭС им. Красина, клуб завода им. Вано Стуруа, Дом культуры моряков Каспийского флота, а также колхозные клубы в Агдамском, Масаллинском и Евлахском р-нах, оформленные художниками И. Ахундовым, Г. Халыковым, А. Мосесяном (р. 1896), А. Аббасовым (р. 1916), Г. Георбекяном (р. 1909), М. Гумриевым (р. 1924), А. Новрузовым и Т. Гукасовым (р. 1910).

Среди произведений театрально-декорационного искусства выделяются работы Н. Фатуллаева (спектакль «Утро Востока», в котором передана атмосфера суровой романтики революционного подвига), И. Сеидовой (опера «Вэтэн» и др.), И. Ахундова (спектакли «Гроза», «В 1905 году», «Грозовой год»), С. Ефименко (р. 1896, «Заря над Каспием» и др.).

НАГОРНО-КАРАБАХСКАЯ АВТОНОМНАЯ ОБЛАСТЬ

(Н.-К. АО. ДАГЛЫГ-КАРАБАХ МУХТАР ВИЛАЯТИ)

На территории Н.-К. АО, образованной в 1923 в составе Азербайджанской ССР и населённой азербайджанцами и армянами, найдено много памятников художественной культуры, начиная с конца 2-го тысячелетия до н. э., в т. ч. художественные изделия из бронзы (оружие с гравировкой, украшения и т. д.), расписная керамика и др. Сохранились памятники средневековой архитектуры, свидетельствующие о развитом строительном искусстве и умелом использовании превосходных местных строительных материалов. Среди них остатки крепостных, культовых и гражданских сооружений, Амарасский монастырь (5 в.), замечательный собор с гавитом армянского монастыря Гандзасар (13 в.), отдельные образцы древнего типа народного жилища, т. н. «карадама». Интересны сооружения основанной в 18 в. *Шуши* — остатки крепости, два замка, много жилых домов 18—19 вв.

Наиболее известным видом декоративно-прикладного искусства с давних времён является ковроделие. Карабахские ковры, отличающиеся густо насыщенным узором, преимущественно растительных (цветочных) мотивов, славятся далеко за пределами Азербайджанской ССР. Особенно известны композиции «годжа», «ханлыг», «булут». Выделывались также безворсовые ковры, т. н. «шедде», «верни», «зили».

В советское время в Н.-К. АО ведётся значительное строительство культурно-бытовых и жилых сооружений как в городах (центре области — *Степанакерте* и Шуше, одном из популярных курортов республики), так и в сёлах.

НАХИЧЕВАНСКАЯ АВТОНОМНАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

(НАССР. НАХЧИВАН МУХТАР СОВЕТ СОСИАЛИСТ РЕСПУБЛИКАСЫ)

Сохранившиеся на территории НАССР, образованной в 1924 в составе Азербайджанской ССР, многочисленные памятники архитектуры, а также изобразительного искусства занимают большое и очень важное место в истории архитектуры и искусства Азербайджана (освещены в основном очерке). Среди них художественные изделия из бронзы, камня, керамика, глиняные и каменные статуэтки, остатки циклопических сооружений конца 2—1-го тысячелетий до н. э.; замечательные средневековые мавзолеи т. н. нахичеванской архитектурной школы: в *Нахичевани* (12 в., зодчий *Аджеми, сын Абубекра*), в *Джуге* (13 в.), в *Карабагляре* (14 в.); жилые дома *Ордубада* 18—19 вв., образующие характерную типологическую группу в народном жилище Азербайджана. В Нахичевани в 20 в. жил и работал Б. *Кенгерли*, один из основоположников реалистической живописи Азербайджана.

В советское время в городах и сёлах НАССР развернулось большое строительство жилых и общественных зданий и промышленных сооружений, ведутся работы по озеленению и благоустройству населённых пунктов. Особенно большое строительство ведётся в столице НАССР — г. Нахичевани. Применяются местные строительные материалы. В жилищной архитектуре используются традиционные лоджии, веранды.

Лит.: Общие работы.— Тревер К. В., Очерки истории и культуры Кавказской Албании, М.— Л., 1959; Искусство Азербайджана, т. I—II, Баку, 1949; т. IV, Баку, 1954 (посвящ. вопросам изобразит. иск-ва); т. V, Баку, 1956 (посвящ. вопросам арх-ры); т. VI—VII, Баку, 1959 (т. VI посвящ. вопросам изобразит. и декор.-прикл. иск-ва, т. VII посвящ. изобразит. иск-ву и арх-ре).

Средневековые архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство и народное зодчество

Архитектура.— Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.— Баку, 1947; Дадашев С. А. и Усейнов М. А., Архитектура Азербайджана, М., 1948; Памятники архитектуры Азербайджана. Сб. материалов, вып. 1—2, М.— Баку, 1946—50; Архитектура Азербайджана. Очерки, Баку, 1952; Усейнов М. А., Памятники азербайджанского зодчества, М., 1951; Бретаницкий Л. С., Саламзаде Э. В., Азербайджанын ме'марлыгы абидэлэри, [I], Баку, 1951; Бретаницкий Л. С., Зодчество Азербайджана XII—XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока. Автореф. докторской дис., Л., 1961; Саламзаде А., Архитектура мавзолеев Азербайджана XVI—XIX вв., «Изв. АН Азерб. ССР», 1951, № 3; Саламзаде Э., Азэрбайчанын ме'марлыг абидэлэри, Баку, 1958; Бретаницкий Л. С., Архитектурные школы и проблемы стиля в зодчестве средневекового Азербайджана, в кн.: Исследования по истории культуры народов Востока. Сб. в честь акад. И. А. Орбели, М.— Л., 1960; Саламзаде А. В., О школах зодчества в Азербайджане XVI — XVII вв., там же; его же, Архитектура Азербайджана, в кн.: Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1958; Эльзаде Г. М., Азэрбайчан халг ме'марлыгы XIX—XX эсрлэрдэ, Баку, 1958;

Саламзадэ Ә. В., Садыгзадэ Ә. Ә., XVIII—XIX әсрлэрдэ Азәрбајчанда јашајыш биналары. Баку, 1961; Аскерова Н. С., Архитектурный орнамент Азербайджана, Баку, 1961.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство.— Ашурбейли С. Б., Скульптура Азербайджана древнего периода и периода средневековья, «Труды Музея истории Азербайджана», Баку, 1956, т. 1; Левиатов В. Н., Керамика старой Ганджи, Баку, 1940; Наджафова Н., Шелковников В., Художественная глазурованная керамика Азербайджана IX в., «Изв. АН Азерб. ССР», 1958, № 4; Денике Б., Живопись Ирана, М., 1938; его же, Сюжеты Низами Ганджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV—XVII вв., в кн.: Низами, [Сб.] IV, Баку, 1947; Казиев А. Ю., Керимова Р. К., О портретных произведениях некоторых тебризских художников XVI в., «Изв. АН Азерб. ССР», 1959, № 6; Керимов К. Д., К характеристике художественной жизни Азербайджана конца XIX — нач. XX вв., «Изв. АН Азерб. ССР», 1959, № 1.

Архитектура и искусство Советского Азербайджана

Архитектура.— Дадашев С. А., Усейнов М. А., Архитектура Советского Азербайджана, М., 1950; Бретанницкий Л. С., Саламзаде А. В., К истории архитектуры Советского Азербайджана, в кн.: Архитектура Азербайджана. Очерки, Баку, 1952; Вопросы ансамблевой застройки Баку. (Материалы научной сессии), Баку, 1955; Усейнов М., Пути развития архитектуры Советского Азербайджана, «Архитектура СССР», 1955, № 11; Касим-Заде Э., Архитектура Советского Азербайджана, там же, 1957, № 8; Касим-Заде Э., Вопросы развития архитектуры в национальных республиках, там же, 1960, № 11; Усейнов М., Архитектура Азербайджана на пути творческой перестройки, там же, № 12; Вопросы реставрации памятников зодчества Азербайджана. Сб., Баку, 1960.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. — Изобразительное искусство Азербайджанской ССР, М., 1957; Габибов Н., Наджафов М., Искусство Советского Азербайджана, М., 1960; Новрузова Дж., Монументальная скульптура Советского Азербайджана, Баку, 1960; Габибов Н. [и др.], Очерки изобразительного искусства Советского Азербайджана, Баку, 1960; Тэрланов М. во Эфендијев Р., Азәрбајчан Совет бејкалтарашлыгы, Баку, 1958; Ковры Азербайджанской ССР, М., 1952; Керимов Л., К изучению азербайджанского коврового искусства (Тебризский тип ковров), «Изв. АН Азерб. ССР», 1954, № 7; Тэрланов М. во Эфендијев Р., Азәрбајчан халг јарадычылыгы нүмунәләри, Баку, 1959.

ГОРОДА. СЁЛА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АРТЕБИЛЬ — г. Иранского А., см. *Иран*.

АТАГЫ-ВЕЙСАЛЛИ — с. Физулинского р-на. Сохранился мавзолей Миранбашинского типа (нач. 14 в.). Узкий цилиндрич. корпус мавзолея (диам. 5 *м*) и конич. завершение (общая выс. 15 *м*) сложены из рядов чисто тёсанного и хорошо пригнанного камня.

Лит.: Саламзаде А. В., К датировке некоторых памятников Азербайджана, «Изв. АН Азерб. ССР», 1954, № 5.

БАБЫ — с. Физулинского р-на. Сохранился 8-гранный (внутр. грани 3 *м*) мавзолей (1272), покрытый 8-гранным сферич. куполом из тонких плит камня. Материал — прекрасно тёсанный камень (известняк).

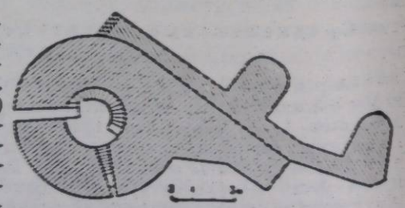
Неподалёку в с. Ахмедлылар расположен идентичный мавзолей (конец 13 в.), но с конструкцией купола из двух рядов камней с забутовкой между ними.

Лит.: указания при ст. *Атаги-Вейсалли*.

БАЙЛАКАН — одна из богатейших ср.-век. городищ А., в междуречье Куры и Аракса. Расцвет — 11—12 вв., разрушен в 13 в. Был окружён стеной (толщиной 6 *м*), сложенной из крупных (49 *см*×49 *см*×14 *см*) сырцовых кирпичей и облицованной с обеих сторон обожж. кирпичом. Раскопки городища (ныне известного под назв. *Орен-кала*) частично раскрыли жилые кварталы, квартал ремесленников, баню и др. Большой интерес представляют многочисл. художеств. керамика, изготовлявшаяся в Б., и арх. детали — узорчатые панели стен, поливные кирпичи, розетки, резные гипсовые плиты и др.,— свидетельствующие о богатом убранстве зданий Б.

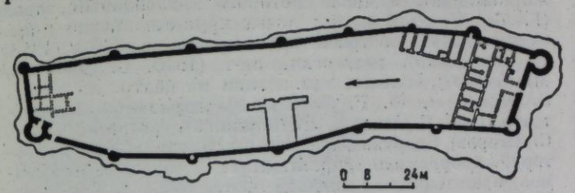
Лит.: Бретанницкий Л., К изучению градостроительной культуры средневекового Азербайджана (XII—XV вв.), в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] VII, Баку, 1959; Труды Азербайджанской (Орен-Калинской) археологической экспедиции, т. 1, «МИА», 1959, № 67.

БАКУ́ — столица Аз. ССР. Расположен в юж. части Апшеронского п-ова на берегу Каспийского моря; занимает юж. склоны Бакинского плато, амфитеатром окружающего подковообразную бухту. Поселение в районе Б. отмечено уже в 7 в., к 10 в. Б.— город, упоминаемый араб. географами и путешественниками. В 12 в. на короткое время — столица гос-ва ширваншахов; в это время окружается крепостной стеной. В 15 в.— значительный порт и резиденция ширваншахов. Древняя часть города, т. н. крепость Ичери-Шехер, с узкими ул. была обнесена к 17 в. двойным рядом стен со рвом (сохранилась значит. часть внутр. стен, реставрир. в 1952—57). Направление улиц крепости определялось берегом моря и спуском к нему с центр. холма. На холме располагался уникальный памятник — комплекс Дворца ширваншахов, включавший: 2-этажное здание собственно дворца, крайне простое по арх-ре и бедное по декору (по-видимому, наиболее ранее из сооружений комплекса; неоднократно перестраивалось); замечат. парадное здание Диван-хане с прекрасным порталом (5-гранный зал, диам. 7 *м*; по 5 граням обнесён галереей с аркадой; перекрыт высоким куполом, общая выс. ок. 11,5 *м*), располож. в кв. дворике (приблизительно 24 *м*×25 *м*); прямоугольную в плане усыпальницу (1435, пл. 14,5 *м*×10,25 *м*) с крестообразной формы молитвенным залом, перекрытым кам. куполом, и с богато декориров. порталом; своеобразную 2-купольную мечеть с изящным минаретом (1442); небольшой (общая выс. 11,9 *м*) 8-гранный мавзолей Сеида Яхья Бакуви, перекрытый



Девичья башня в Баку. 12 в. (?). План.

гранёным шатром; Вост. ворота (1585); овдан и баню. В крепости сохранились также: минарет Сыныккала (1078/79, диам. у осн. 4,16 *м*, общая выс. ок. 22,5 *м*), один из наиболее ранних и значит. пам. этого типа; Девичья башня (Кыз-каласы; 12 в. (?)) — цилиндрич. сооружение (выс. 28 *м*, толщина стен у основания 5 *м*; расчленено внутри на 8 ярусов) с массивным, почти на всю высоту выступом (т. н. контрфорсом); своеобразна кладка выступающими и западающими рядами камня; минарет Джума-мечети (14 в.) и мн. др. Все сооружения кам. Вне креп. стен располагались караван-сараи, овданы, жилые дома. В бакинской бухте —



Сооружение „Байловские камни", затонувшее в Бакинской бухте. 13 в. План.

затонувшее укреплённое сооружение, т. н. «Байловские камни» (13 в., зодчий Зайнаддин Ширвани), по-видимому, одна из резиденций ширваншахов: остатки стен с башнями и полубашнями ограждают вытянутый в плане (пл. 40 *м*×180 *м*) участок, на к-ром сохранились руины зданий; по наружному периметру стен шёл монументальный резной кам. фриз с надписями, а также изображениями людей, животных, фантастич. существ. Регул. застройка терр. города вне креп. стен началась в 1810, постепенно охватывая крепость со всех сторон. Интенсивный рост Б. начался после превращения его в губернский город в 60-х гг. 19 в. и получил особенный размах к концу 19 в. в связи с бурным ростом нефтяной промышленности.

В сов. время Б. превратился в один из красивейших и крупнейших городов СССР. По разработанному ген. плану (начат в 1923 В. А. Весниным, продолжен А. П. Иваницким и затем Л. А. Ильиным, см. *РСФСР*) были реконструированы старые р-ны — ул. Гуси Гаджиева, Коммунистическая, Низами, 28 апреля и др.; создан ряд больших площадей — пл. Дома правительства с памятником В. И. Ленину и трибунами (1955, скульптор Д. *Карягды*, архитекторы Л. В. Руднев и В. О. Мунц), пл. Низами, Южно-Советская — и зелёных массивов (парки, бульвары, скверы). Особенно значителен парк им. С. М. Кирова (арх. Л. А. Ильин) с памятником С. М. Кирову (1939, скульптор П. В. *Сабсай*, арх. Л. А. Ильин), к к-рому ведёт большая парадная лестница. Возникли новые благоустроенные р-ны — Нагорное плато с проспектами Нариманова и Строителей, т. н. посёлки Мамедьярова (б. Арменикенд) и Монтина, в к-рых застройка ведётся крупными жилыми массивами и в виде микрорайонов. Многочисл. жилые и обществ. здания, возведённые в сов. время, определяют облик города, формируют его новые ансамбли. Среди обществ. сооружений 30—40-х гг.: здание ЦК КПА, консерватория, кинотеатр им. Низами, Музей им. Низами (все С. *Дадашев* и М. *Усейнов*) и мн. др. В послевоенные годы сооружены Дом правительства (1952, Л. В. Руднев и В. О. Мунц — см. *РСФСР*), Дворец культуры им. Ф. Дзержинского с залом на 1200 мест (1952, Г. *Меджидов*), Аз. политехнич. ин-т (окончен 1955, С. Дадашев и М. Усейнов), Респ. стадион на 40—45 тыс. зрителей (1952, Л. И. Гонсиоровский, О. М. Исаев, Г. А. Сергеев), Публичная б-ка им. М. Ф. Ахундова (1960, М. Усейнов), пятиэтажный Центр. универмаг (1961, Н. *Кенгерли*), Аз. драматич. театр на 1000 мест (1960, Г. *Ализаде*, М. Мадатов), Музей В. И. Ленина (1960, Г. Меджидов); заканчивается стр-во городка АН Аз. ССР (начат в 1959, М. Усейнов) и др. Большую роль в облике города играет арх-ра малых форм: киоски, павильоны, ограды и т. д. Установлены памятники: Низами (1949, скульптор Ф. *Абдурахманов*, архитекторы С. Дадашев и М. Усейнов), В. И. Ленину (1957, скульптор П. Сабсай, арх. А. Рустамбекова), 26 бакинским комиссарам (1958, С. Д. Меркуров, см. *РСФСР*), А. Сабиру (1958, скульптор Д. Карягды, архитекторы Г. Ализаде и Э. *Исмайлов*), поэтессе Натаван (1960, скульптор О. Эльдаров, архитекторы Э. Исмайлов, Ф. Р. Леонтьева), С. Вургуну (1961) и монумент «Освобождение» (1960) — оба скульптор Ф. Абдурахманов, арх. М. Усейнов.

Вокруг Б. в нефтепромысловых р-нах созданы и продолжают застраиваться благоустроенные пос. им. Степана Разина, им. Кирова, Приморск, 8-й километр и др.

Азербайджанский музей иск-в им. Р. Мустафаева, осн. в 1936 на базе отделения иск-в Аз. гос. музея (осн. в 1920); отделы: аз. иск-ва, зап.-европ. и рус. (15—20 вв.) иск-ва; всего ок. 5 500 произв. живописи, графики, скульптуры, прикл. иск-ва. **Музей Аз. литературы им. Низами,** осн. в 1939 как Музей Низами, открыт в 1945; с 1959 — совр. название; ок. 900 произв. иск-ва: живописи, графики, скульптуры, ср.-век. миниатюры, прикладного иск-ва (в т. ч. художественные ковры) и др. **Музей истории А.,** осн. в 1920; произв. первобытного иск-ва (наскальные изображения из Кобыстана, художеств. металл, керамика), древней скульптуры, ср.-век. декор.-прикл. иск-ва, совр. изобразит. иск-ва.

Лит.: Дадашев С. А., Усейнов М. А., Архитектурные памятники Баку, М., 1946; их же, Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку, М., 1956; Бретанницкий Л., К изучению градостроительной культуры средневекового Азербайджана (XII—XV вв.), в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] VII, Баку, 1959; Саламзаде А. В., Градостроительство Азербайджана XVI—XIX вв., там же; Бретанницкий Л. С. и Саламзаде А. В., К истории архитектуры Советского Азербайджана, в кн.: Архитектура Азербайджана. Очерки, Баку, 1952; Вопросы ансамблевой застройки Баку. (Материалы научной сессии), Баку, 1955.

БАРДА́ (Бердаа, Партав) — г., центр одноим. р-на. Один из древнейших городов Закавказья. Сохранился ценный памятник ср.-век. арх-ры — мавзолей (1322, зодчий *Ахмед, сын Эйюба аль-Хафиза* из Нахичевани) — цилиндрич. кирп. башня (диам. 10 *м*, выс. без несохранившейся венчающей части — 14 *м*) с двумя богато декориров., врезанными в объём башни порталами и облицовкой из простых и поливных кирп. Сохранились остатки второго мавзолея, т. н. Ахсадан-Баба (14 в., вероятно, того же зодчего).

Лит.: Пахомов Е. А., Башни-мавзолеи в Барде и их надписи, «Труды АзФАН СССР». Историч. серия, Баку, 1936, вып. 25; Манучаров Е. И. [и др.], Архитектура мавзолеев г. Барды, в сб.: Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.—Баку, 1947.

ГАНДЖА́ — один из значительнейших ср.-век. аз. городов, с 1935 — *Кировабад*.

ДАШКЕСА́Н — г., центр одноим. р-на. Возник в 1947 в связи с развитием горнорудной пром-сти А. Арх. облик быстро растущего г. определяется живописностью планировочного решения (С. Вандов, О. М. Исаев), обусловленного сложно пересеч. гористым рельефом местности, а также многочисл. пром., жилыми и обществ. зданиями, возведёнными из местного мраморовидного известняка.

ДЖУГА́ — с. близ Джульфы, Нах. АССР. Древний насел. пункт на р. Аракс, в ср. века значит. торговый г. (разрушен в 1605). Сохранился 2-ярусный мавзолей Гюлистан (нач. 13 в., выс. без завершавшего шатра

9 *м*): на кв. (6,6 *м*×6,6 *м*), со срезанными в верхней части углами высоком основании расположен 12-гранный корпус мавзолея. Грани украшены резными по камню геометрич. орнаментами, в к-рых заметно влияние орнаментации мавзолея Момине-хатун в *Нахичевани*. Руины ср.-век. арм. церкви, караван-сарая; кладбище с огромным кол-вом прекрасно выполненных хачкаров.

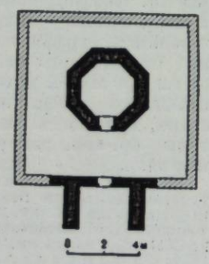
Лит.: Тер-Аветисян С. В., Город Джуга..., Тб., 1937; Бретаницкий Л. С. [и др.], Мавзолей близ Джульфы, в сб.: Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.— Баку, 1947.

КАБАЛА́ (Кабалака) — древний г., в первые века н. э.—столица Кавк. Албании, в ср. веке (до 14 в.)— значит. город (ныне — руины в Куткашенском р-не). Город делился глубоким рвом на две части, условно именуемые Селбир и Гяур-каласы. Сохранились мощные креп. ср.-век. стены (толщиной до 4 *м*) из хорошо обожж. кирпича на кам. фундаменте. Город был благоустроен, имел разветвлённый водопровод из гончарных труб.

Лит.: Щеблыкин И. П., Остатки крепостных стен Кабалы, «Доклады АН Азерб. ССР», 1945, т. 1, № 2; его же, Средневековые азербайджанские города Орен-кала и Кабала, в кн.: Низами. [Сб.] IV, Баку, 1947.

КАЗА́Х — г. на реке Акстафа. Один из важных центров ковроделия. Изготовляются ковры с большой высотой ворса и малой плотностью с угловатыми упрощёнными узорами. На центр. фоне характерны крупные фигуры (звёздчатые розетки, многоугольники и др.); обрамление — широкая кайма (из мотивов бараньих рогов, геометризованных розеток и др.) и неск. рядов узкой каймы.

КАЛАХАНА́ — с. близ *Шемахи*. Сохранились 8 восьмигранных кам. мавзолеев 17 в., перекрытых пирамид. шатрами. Каждый мавзолей был расположен в центре огорож. стенами небольшого дворика (пл. 7 *м* × 7 *м*) с входным порталом. На одном из мавзолеев указаны дата стр-ва и мастер (1663/64, Абдул Азим).



Калахана. План одного из мавзолеев 17 в.

Лит.: Саламзаде А. В., Архитектура мавзолеев Азербайджана XVI—XIX вв., «Изв. АН Азерб. ССР», 1951, № 3.

КАРАБАГЛЯ́Р — с. в 40 *км* к С.-З. от *Нахичевани*. Частично сохранился ср.-век. комплекс сооружений — кирп. мавзолей 14 в. и парные минареты с остатками соединяющего их портала 12 в. Замечат. мавзолей представляет собой башенную композицию (диам. ок. 10 *м*, выс. 16 *м*, без несохранившегося шатрового завершения) из двенадцати сплочённых полуцилиндров, сплошь покрытых надписями из поливных бирюзовых кирп. Четыре портала, декориров. резной полихромной майоликой, ориентированы по странам света. Раскопками (1939—40) выявлены остатки комплекса помещений между мавзолеем и минаретами.

Лит.: Бретаницкий Л. С. [и др.], Архитектурный комплекс в селении Карабаглар, в сб.: Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.— Баку, 1947.

КИРОВАБА́Д (до 1804 и в 1818—35 — Ганджа, в 1804—18 и 1835—1935 — Елизаветполь) — г., второй по значению пром. и культурный центр Аз. ССР. Расположен у подножия М. Кавказа, на р. Ганджачай. Возник в 5—6 вв. В ср. века — один из крупнейших центров ремесл., в т. ч. художеств., производства (ковры, керамика и др.) и междунар. караванной торговли, игравший значит. роль в истории А., а также сопредельных областей Переднего Востока. Описан в многочисл. разновременных историко-географич. соч. и записках путешественников. Родина поэта Низами (12 в.). Сохранился ряд кирп. сооружений, характеризующих различные этапы развития аз. зодчества: остатки креп. стен и башен, мостов, Джума мечеть, с прозорным кв. (пл. 204 *м*², выс. 13 *м*), перекрытым куполом молельным залом (1606, зодчий Бахшаддин), «купольные» жилые дома (17—18 вв.) и др. На терр. т. н. старой Ганджи расположен культ. комплекс Гёй-Имам (или Имамзаде; 14—17 вв., мавзолей, обстроенный в 17 в. многочисл. зданиями мечетей и небольших гробниц) с полихромной поливной узорчатой облицовкой.

В сов. время город реконстр. Его облик определяется теперь многочисл. обществ. и крупными жилыми зданиями, построенными на спрямлённых и расширенных, хорошо озелен. ул. и пл. Созданы многочисл. пром. сооружения — текстильный комбинат (В. *Саркисов*), масложиркомбинат, в числе которого маслобойный завод (Г. *Тер-Микелов*) и др.; новые крупные жилые р-ны. Среди значит. построек: здание горкома КПА (1948, Р. Бояджиан), педагогич. ин-т (1940, С. *Дадашев*, М. *Усейнов*), большое адм. здание на центр. пл. (1961, Э. *Исмайлов*, Ф. Р. Леонтьева), двухзальный кинотеатр (1958, С. Амиров, Л. Касимова), гостиница (1960, С. Амиров). Сооружены памятник Низами (1946, скульптор Ф. *Абдурахманов*, архитекторы С. Дадашев, М. Усейнов) и мавзолей над могилой поэта (1947, А. Саркисов, И. Вахутин), восходящий в своей композиции к ср.-век. башенным мавзолеям А.

Лит.: Бретаницкий Л., Саламзаде А., Кировабад, М., 1960 (имеется библиография).

КУ́БА — г., возник в 18 в. как центр Кубинского ханства. Один из центров производства ковров кубаширванского типа, характерных сравнительно небольшими размерами, насыщенным геометрич. узором, гармоничным колоритом. В кубинской группе наибольшей известностью пользуются композиции ворсовых ковров «кехне куба», «алпан», «чичи», «пиребедил», «голлу чичи», а также безворсовые ковровые изделия больших размеров типа «сумах». В К. сохранилось много жилых домов 19 в., относящихся к лучшим образцам аз. нар. жилища. За сов. годы К. благоустроена. Построены школы, с.-х. техникум, гостиница, училище механизации сельского х-ва, Дом культуры, кинотеатр. Благоустроены и озеленены улицы и площади, спуск к реке Гудиалчай.

Лит.: Саркисов А. В., Иманов М. Н., Некоторые типы народного жилья Кубинского и Кусарского районов, в кн.: Памятники архитектуры Азербайджана, [вып.] 1, М.— Баку, 1946.

ЛАГИ́Ч — пос. гор. типа в горной части Исмаиллинского р-на. Известен своими художественными изделиями из металла. Медная посуда с гравиров. узорами, изготовлявшаяся в Л. в 18 — нач. 19 вв., была распространена на Кавказе и вывозилась в Иран и Малую Азию. В Л. сохранились образцы жилища нач. 19 в. со стенными росписями шемахинских и местных мастеров.

Лит.: Фитуни А. П., Сел. Лагич. и его участок, «Изв. Азерб. комитета охраны памятников старины, искусства и природы»..., Баку, 1927, вып. 3, с. 75—95.

МЕРАГЕ́, Марага, — г. Иранского А., см. *Иран*.

МАРАЗА́ — с. в 88 *км* к С.-З. от Баку. Сохранилась уникальная 2-этажная кам. гробница Дири-Баба (1402, зодчий сын устада Гаджи), построенная в нише, вырубленной в скале. Зал верхнего этажа перекрыт куполом на богато орнаментиров. тромпах. На фасаде — резной декор. Гробница важна как связующее звено между пам. *Шемахи* и *Баку*.

Лит.: Саламзаде А. В., Гробница Дири Баба в селении Маразы, «Изв. АН Азерб. ССР», 1949, № 7.

МАРДАКЯ́Н — пос. гор. типа на месте древнего насел. пункта на сев. побережье Апшеронского п-ова. Сохранились: замок с круглым, внутри 3-ярусным донжоном (1232, выс. ок. 20 *м*, наружный диам. 7,6 *м*, зодчий Абд-аль-Меджид, сын Масуда); замок (14 в., по др. данным, 12 в.) с 4-угольной, внутри 5-ярусной башней (выс. 22 *м*), с трёхчетвертными башенками по

углам (на всю выс.), располагавшейся в прямоугольной (прибл. 28 *м*×24 *м*) ограде. Оба замка (реставрированы в 1953—58) сложены из камня, имеют развитую систему машикул. Мечеть Туба-Шахи (1482, построена на фундаментах более ст. мечети) — прямоугольное (13 *м*×11 *м*) в плане, купольное здание, облицов. камнем, характерно асимметричным решением фасада. В сов. время построены жилые дома, санатории, дома отдыха.

Лит.: Маминконов Л. Г., Реставрация памятников средневековой архитектуры Азербайджана — феодальных замков в сел. Мардакяны, «Труды Азерб. Политехнич. ин-та», Баку, 1956, вып. II.

МИНГЕЧАУ́Р — г. на р. Куре, возникший в 1946 в связи со стр-вом Мингечаурской ГЭС. Строился по единому плану, определившему и дальнейшее развитие города. В арх. облике благоустроенного М., с озелен. ул. и пл., значит. роль играет здание плотины (1954, В. Перлин, Е. Попов), а также Дворец культуры (1957, Р. Голтухчан, С. Датиев) и др. общественные и жилые здания.


Каменная капитель из раскопок храма 6—7 вв. в Мингечауре.

Археологическими раскопками (1946—1954) в р-не М. выявлены древние поселения, захоронения и многочисл. пам. материальной культуры (2 — 1-го тысячел. до н. э.): оружие из бронзы, украшения, керамич. сосуды, в т. ч. зооморфные, и др. Раскрыт храмовый комплекс 6—9 вв. В одном из храмов — следы росписи. Обнаружена кам. капитель с геральдич. изображением павлинов и алб. надписью.

Лит.: Асланов Г. М. [и др.], Древний Мингечаур, Баку, 1959.

НАРДАРА́Н — древний насел. пункт на сев. побережье Апшеронского п-ова. Арх. памятники (из камня): замок — 4-угольный (со сторонами св. 25 *м*) двор, обнесённый стеной (до 5 *м* выс.), в центре к-рого круглая башня-донжон (1301, выс. ок. 12 *м*, диам. св. 7 *м*, зодчий *Махмуд, сын Саада*); баня (1388, зодчий Гуштасиф, сын Мусы); мавзолей-мечеть (14 в.); единств. в своём роде сооружение, т. н. «ханская дача» (15 в.), — кв. в плане здание (со стороной 14 *м*), внутр. пространство к-рого решено в виде равноконечного креста: к центр., кв. в плане, перекрытому куполом залу примыкают четыре рукава, сев. из к-рых представляет открытый портал. Мечеть (1662—1663, зодчий Мурад Али), асимметричной композиции, изящная, облицованная прекрасно тёсанным камнем,— один из лучших пам. 17 в.

Лит.: Алиев М., Замок в сел. Нардаран, в сб.: Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.— Баку, 1947.

НАХИЧЕВА́НЬ — столица Нах. АССР, один из древнейших городов А. В ср. века — крупный торговый, ремесл. центр. В 10 в. — столица аз. гос-ва атабеков Ильдегизидов. Здесь сложилась т. н. нахичеванская арх. школа, занимающая исключительно важное место в развитии аз. зодчества 12—14 вв. Важнейшие пам. этой школы, возведённые в Н. зодчим *Аджеми, сыном Абубекра*,—башенные кирп. мавзолеи: Юсуфа, сына Кусейира (1162) и Момине-хатун (1186). Восьмигранный, перекрытый 8-гранным шатром мавзолей Юсуфа, сына Кусейира (диам. ок. 7,5 *м*) декорирован по граням блоками с геометрич. орнаментацией из кирпичиков. Десятигранный мавзолей Момине-хатун (диам. ок. 14 *м*, выс. 26 *м*, без несохранившегося шатра, к-рый был облицован голубыми поливными кирп.); плоскости граней мавзолея, их обрамления и фризы облицованы блоками с тонким орнаментом, придающим пам. изящество при монументальности общего замысла; в виртуозно выполненную геометрич. орнаментацию введена голубая полива, стилизов. надписи и растит. узоры. Жилая застройка Н. была довольно разбросана, что обусловлено наличием садов вокруг домов. В сов. время ведётся большое жилищное стр-во, возведён ряд адм., обществ. и культурно-быт. зданий. Закончено (1961) здание драматич. театра (Э. *Исмайлов*, Г. *Меджидов*). Город реконстр. по разработанному ген. плану (арх. С. Ваидов).

Лит.: Бретаницкий Л. С., Саламзаде А. В., Азербайчан мемарлыгы абидэлэри, [1], Нахчыван МССР абидэлэри, Баку, 1951; Ваидов С. [и др.], Мавзолей Юсуфа ибн Кусейира и Момине-хатун в Нахичевани, в сб.: Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.— Баку, 1947.

НУХА́ (в древности Шеки) — г., живописно расположен в отрогах Б. Кавк. хребта. В 18 в. — столица Шекинского ханства. Г. сложился на этом месте в конце 18—19 вв.; до 1772 был расположен неск. ниже. Основные ул. параллельны рельефу возвышенности на С. города; центр. улицы определились руслами рек Гурджанчай и Дейирманарх. В возвышенной части города — кам. цитадель (1790, неоднократно перестраивалась; сохранились креп. стены) с многочисл. сооружениями, среди к-рых дворец Шекинских ханов [зодчий Хадали-Зейнал-Абдин(?)]. Симметричное, прямоугольное в плане (ок. 32 *м*×8,5 *м*) 2-этажное кам. здание дворца расположено на высоком холме; в каждом этаже — центр. зал и две комнаты по сторонам, отделённые от зала прихожими; резная по гипсу орнаментация на фасадах, узорчатые решётки окон (шебеке), росписи интерьеров (18—19 вв., художники Абаскули, Мирза Джафар из Шемахи, Уста Гамбар *Карабаги*) украшают здание. По арх-ре промежуточным между дворцом и нар. жилищем, характерным для р-нов Н., является дом Шекихановых (конец 18 в.) с росписью в зале 2-го этажа. Среди сооружений 18—19 вв.—караван-сараи, бани, мечети и многочисл. жилые дома с айванами и черепичными кровлями, относящиеся к лучшим образцам нар. жилища А. В сов. время в Н. построены пром. предприятия, пос. для рабочих шелкокомбината, школы-десятилетки, гостиница и др. За последние годы сложилась центр. площадь Н.

Лит.: Бретаницкий Л. С. [и др.], Нуха, М., 1948; его же, Дворец шекинских ханов, в сб.: Архитектура Азербайджана. Очерки, Баку, 1952; Саламзаде А. В., К изучению стенных росписей Азербайджана XVIII—XIX вв., «Доклады АН Азерб. ССР», т. X, № 6, 1954.

ОРДУБА́Д — г. в Нах. АССР. Живописно раскинулся амфитеатром по склонам ущелья р. Ордубадчая. Ряд пам. 17—18 вв.: Джума-мечеть (перестроена в 17 в. из ст. здания; бутовый камень, облицовка — кирпич), с характерным делением внутри на ряд секций и с арочными нишами на фасадах; 2-этажное медресе (кирп., нач. 18 в.) с замкнутым внутр. дворикомъ, куда выходят стрельчатые айваны помещений; квартальная Дильбер-мечеть (18 в.), близкая по арх-ре к жилым домам О., которые в 18—20 вв. образуют своеобразную группу в нар. жилище А. Для них характерны замкнутые дворики, куда выходят все жилые помещения, наличие в 1-м этаже вестибюля (чаще всего 8-угольного) с проходами во двор и во все помещения, устройство во дворе углублённого в землю прохладного помещения с проточной водой. Наружные фасады — глухие, акцентируемые лишь порталом и расположенным над ним шебеке или лоджией летнего помещения — балахана. Крыши — плоские.

Лит.: Саламзаде А. В., Архитектура культовых сооружений XVI—XIX вв., в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] VII, Баку, 1959; Вартанесов И. Л., Жилые дома города Ордубада XVIII—XIX вв., в кн.: Памятники архитектуры Азербайджана. Сб. материалов, [вып.] 2, Баку, 1950.

СТЕПАНАКЕ́РТ — г., адм. центр Нагорно-Карабахской АО. Возник в сов. время (в 20-х гг.) на месте с. Ханкенды. Живописно располож. у подножия вост. склона

Карабахского хребта на пересеч. рельефе, город утопает в зелени. Наряду с пром. и массовым жилищным стр-вом проведены значит. работы по застройке и благоустройству центр. части города. Выстроены крупные адм. и культурно-быт. здания: гостиница (1941, Э. *Касимзаде*, Э. *Исмайлов*), драматич. театр им. М. Горького (600 мест, 1956, И. *Вартанесов* и А. Ширинян), монумент. 4-этажное здание обкома КПА (1960, И. Вартанесов, Ю. Ибрагимов, А. Болотина), перед к-рым воздвигнут памятник В. И. Ленину с пьедесталом, вкомпонованным в трибуну центр. площади С. (1957, скульпторы М. Миркасимов, С. Кулиев, арх. И. Вартанесов, Г. Меджидов). В городе вырабатываются ковры карабахского типа.

СУМГАЙТ — г. на сев. побережье Апшеронского п-ова. Возник в 1949 как спутник *Баку* и стремительно развивается, являясь новым центром металлургич. и химич. пром-сти Аз. ССР. С. — город социалистич. типа, отличается чёткостью планировочной структуры (арх. О. Исаев, М. Датиев, А. Олтециан, Ю. Хачиев и др., а также мастерская под руководством М. *Усейнова*): пром. р-н отделён от жилых санитарным разрывом с озеленением; жилые р-ны имеют в основном прямоугольную сетку ул.; преобладают 2—3- и 4-этажные жилые дома, этажность повышается по направлению к морю. Дома в крупных жилых массивах и микрорайонах выстроены из местного известняка светло-жёлтого цвета. Гл. магистраль — ул. Ленина, ведущая к морю; центр. пл. с памятником В. И. Ленину (1956, скульпторы Т. Мамедов и О. Эльдаров, арх. О. М. Исаев) и крупными обществ. зданиями. Важный композиц. элемент — набережная с полосой бульваров. Город хорошо озеленён. Среди крупных обществ. зданий: адм. здание (1958, Т. Абдуллаев), дворцы культуры заводов трубопрокатного (1951, Г. Осипян) и синтетич. каучука (1958, М. Алиев) и др. Завод сборного жел.-бет. (1956).

Лит.: Сумгант, М., 1958 (в серии «Новые города СССР»).

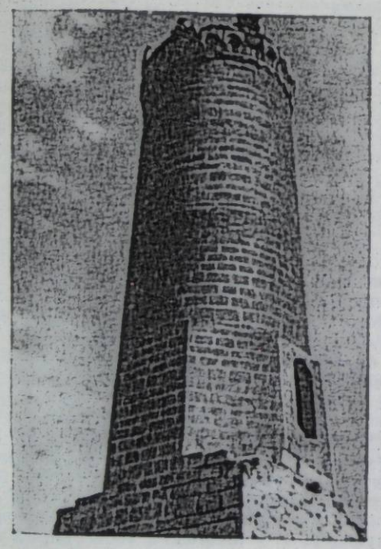
ТЕБРИЗ — г. Иранского А., см. *Иран*.

ХАЗРА — с. Куткашенского р-на. В древней дубовой роще сохранился комплекс кам. мавзолеев и многочисл. кам. надгробий, сплошь покрытых художеств. резьбой (растит. орнамент и надписи). Из 4 сохранившихся мавзолеев (два 15 века, два 16 в.) наиболее интересен 8-гранный с пирамидальным завершением мавзолей шейха Бедреддина (1442, зодчий Юсиф, сын устада Захира), с развитым сталактитовым карнизом.

Лит.: Саламзаде Э., Азәрбайчанын ме'марлыг абидәләри, Баку, 1958.

ХАНЕГА НА РЕКЕ ПИРСАГАТ — ср.-век. (13—15 вв.) комплекс оборонит. и культ. назначения в Казимагомедском р-не (ныне полуразрушен): гробница Пир Гусейна, в прошлом богато декориров. расписными изразцами; мечеть с резным стуковым михрабом; минарет (ок. 17 *м* выс. без несохранившейся венчающей части); помещения для паломников и др. Весь комплекс был окружён кам. стеной (сохранилась частично). Известны имена двух мастеров: Шейхзаде Хабибулла и Махмуд, сын Максуда.

Минарет 13 в. из комплекса ханеги на реке Пирсагат.



Лит.: Райгородский С. П. [и др.], Ханега на реке Пирсагат, в сб.: Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами, М.— Баку, 1947; Крачковская В. А., Изразцы мавзолея Пир-Хусейна, Тб., 1946.

ШЕМАХА (в древности Ширван) — г. у Ю.-В. подножия Б. Кавказского хребта. Время основания точно неизвестно. Расцвет в 9—16 вв., когда Ш. была столицей гос-ва ширваншахов и одним из центров т. н. ширвано-апшеронской арх. школы, а также нар. декор.-прикл. иск-ва (ковроделия и др.) и миниатюры. Сохраняла значение крупного торгового центра до разрушения в 1734 Надиршахом. Заброшенный г. начал восстанавливаться в 20-х гг. 19 в. после присоединения А. к России. Ш. получила регул. планировку, св. 3 тыс. жилых домов и много обществ. зданий. Древние сооружения Ш. разрушены землетрясениями и известны лишь по описаниям и частичным остаткам: Джума-мечеть (10 в., перестраивалась в 17 и 20 вв.), Шахский и мн. др. караван-сараи (17 в.), крытый рынок, Дворец ширваншахов (12 в.), «нагарахана», ряд бань, вызывавших восхищение путешественников, крепость Гюлистан (12 в.) близ города и др. Сохранился ряд мавзолеев (наиболее интересна группа 8-гранных перекрытых куполами кам. мавзолеев Едди-Гюмбез, нач. 19 в.).

В сов. время Ш. стала одним из благоустроенных центров Аз. ССР. В общей 1-этажной (из-за высокой сейсмичности) застройке выделяются здания школ, гостиницы, б-ки. В живописной части Ш. создан крупный лечебный комплекс. Установлен памятник поэту А. Сабиру — уроженцу Ш. (1947, скульптор Г. Ахмедов).

Лит.: Саламзаде А., Градостроительство Азербайджана XVI—XIX вв., в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] VII, Баку, 1959; его же, Прогрессивное значение присоединения Азербайджана к России для развития его архитектуры в XIX в., в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] V, Баку, 1956.

ШУША — г., центр Шушинского р-на Нагорно-Карабахской АО, расположен в предгорьях Карабахского хребта. Осн. в 18 в. как крепость для защиты Карабахского ханства. Сохранились части креп. стен (выс. 6—8 *м*) и ворота с башней. В юго-вост. части Ш.— два неск. сходных между собой кам. замка 18 в. (т. н. замок Ибрагим-хана представляет собой прямоугольный в плане участок, обнесённый креп. стенами; по углам расположены трёхчетвертные башни, к к-рым с внутр. стороны примыкают жилые помещения со сводчатыми покрытиями). Много жилых кам. домов 18—19 вв., близких по арх-ре жилым домам ряда других р-нов А. Характерно широкое применение шебеке; часто встречается роспись внутри (дом поэтессы Натаван, дом худож. *Навваби*, дом Мехмандарова с росписью Уста Гамбара *Карабаги*, мечеть Гоухар Ага и др.). Ш.— старинный и значит. центр нар. иск-ва, гл. обр. ковроделия, а также декор. росписи и др. В сов. время один из значит. курортов респ. Ведётся стр-во жилых, культурно-быт., лечебных, санаторных и др. зданий.

Лит.: Али-заде А. М., Саркисов А. В., О некоторых архитектурных памятниках Шуши, в кн.: Памятники архитектуры Азербайджана, [вып.] 2, Баку, 1950.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АБДУЛЛАЕВ, Микаил Гусейн оглы (р. 19.XII. 1921, Баку) — живописец и график. Окончил Аз. художеств. училище (1939) и МХИ (1949), уч. у С. В. Герасимова (см. *РСФСР*). Работает в области бытового жанра, а также портрета и пейзажа: «Вечер» (1947), «Огни



М. Абдуллаев. „Огни Мингечаура". 1948. Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку.

Мингечаура» (1948), «По дорогам пятилетки» (1949), «Строители счастья» и «Баку строится» (обе 1951), «За ребёнком» (1955) — все в Аз. м. иск-в, Баку; илл. к произв. М. Ибрагимова «Наступит день» (1951), С. Рагимова «Шамо» (1951—54), М. Гусейна «Комиссар» (1955) и др.; живописные и графич. работы, созданные в результате поездок А. в Индию, Италию и Венгрию (1956—1958),— «В далёком Джайпуре», «Британский памятник», «С работы» и др.

Лит.: Рабибов Н., М. Абдуллаев, М., 1956.

АБДУРАХМАНОВ, Фуад Гасан оглы [р. 28. IV (11.V). 1915, Нуха] — скульптор. Окончил Аз. художеств. техникум (1934), уч. в ленингр. АХ (1935—40) у М. Г. Манизера (см. *РСФСР*). Произв.: статуя Физули в лоджии М. им. Низами в Баку (жел.-бет., 1941), памятники Низами в Кировабаде (бр., гранит, 1946) и Баку (бр., гранит, 1949), бюст Героя Сов. СоюзаАзи Асланова (на его могиле в Баку, 1945), статуя «Чабан» (гипс, 1950, в МИНВ и в Аз. м. иск-в, Баку; бр., 1951, в ГТГ), статуя «Азербайджанка» (гипс, 1951, Аз. м. искусств, Баку), бюсты надгробных пам. Сухэ-Батора и маршала Чойбалсана в Улан-Баторе (оба мр., 1954), статуя «Освобождение» (бр., установлена в Баку в 1960); ряд портретных бюстов — М. Ф. Ахундова (1933, Аз. театр. м., Баку), И. Мамедова (1942), Р. Мустафаева и С. Бахлулзаде (оба 1947) — в Аз. м. иск-в.

Ф. Абдурахманов. „Чабан". 1951. Третьяковская галерея. Москва.



Лит.: Наджафов М., Ф. Абдурахманов, М., 1955.

АГА-МИРЕК — художник тебризской школы миниатюры 16 в. и резчик по слоновой кости. Один из иллюстраторов рукописи «Хамсе» Низами, 1539—43 годов (Брит. м.). Его миниатюры отличаются тончайшей разработкой деталей, изысканностью письма, некоторой сухостью рисунка и условностью изображений.

Лит.: Денике Б., Живопись Ирана, М., 1938; Binyon L., The poems of Nizami, L., 1928.

АДЖЕМИ, СЫН АБУБЕКРА (20-е гг. 12 — нач. 13 вв.) — зодчий, крупнейший представитель нахичеванской арх. школы. Известны три произв. А. в *Нахичевани*: кирп. башенные мавзолеи Юсуфа, сына Кусейира (1162) и Момине-хатун (1186) и несохранившийся комплекс культ. сооружений, связанный с мавзолеем Момине-хатун.

АЗИМЗАДЕ, Азим Аслан оглы [25.IV (7.V). 1880, с. Новханы, близ Баку — 15.VI.1943, Баку] — художник, основоположник аз. сатирич. графики. Специального художеств. образования не получил. Многочисл. карикатуры и сатирич. рис. А. на политич. и социально-быт. темы печатались (с 1906) в журналах «Молла Насреддин», «Занбур» («Оса») и др. В 1914 А. иллюстрировал сб. сатирич. стихов А. Сабира «Хоп-хоп-наме». В сов. время А. был директором (1929—36) Аз. художеств. техникума, председателем Оргкомитета ССХ Аз. ССР. Автор большого кол-ва произв. книжной, журн. и станковой графики (в т. ч. серия акв. на быт. и антирелиг. темы: «Типы старого Баку», 1937, «Рамазан у бедных», «Рамазан у богатых», 1938,— все в Аз.



А. Азимзаде. Из серии „Типы старого Баку". Акварель, тушь. 1938.

м. иск-в, Баку, и мн. др.). Создал много антифашистских карикатур в годы Великой Отечеств. войны («Трофеи фюрера», «Ворона в павлиньих перьях», «Цепные собаки империализма» и мн. др.) и ряд театр.-декорац. работ.

Лит.: Казиев А., А. Азимзаде, Баку, 1953; Наджафов М., Азимзаде, М., 1957.

АЛЕСКЕРОВ, Ганифа Алискендер оглы [р. 1(14).I. 1912, Баку] — архитектор-градостроитель. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1936). Участник составления ген. планов развития ряда городов респ. (Закаталы, Евлах и др.), автор неск. жилых зданий и планировки пл. им. Сабира в Баку (1952).

АЛИЗАДЕ, Газанфар Мадат оглы (р. 4. II. 1910, Сараб, Иран) — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1932). Автор неск. жилых домов, Аз. драматич. театра (совм. с М. Мадатовым), строящейся киностудии — всё в *Баку*, и др. Опубликовал неск. статей по вопросам аз. зодчества в «Известиях АН Азербайджанской ССР».

АХМЕД, СЫН ЭЙЮБА АЛЬ-ХАФИЗА (конец 13— 1-я пол. 14 вв.) — зодчий, представитель нахичеванской арх. школы 14 в. Автор кирп. башенного мавзолея (1322) и, вероятно, второго, разруш. мавзолея, т. н. Ахсадан-Баба, в *Барде*.

АХУНДОВ, Исмаил Гусейн оглы [р. 2(15).IV.1907, с. Маштаги, близ Баку] — график, театр. художник, а также художник декор.-прикл. иск-ва. Окончил Аз. художеств. техникум (1928) и Моск. полиграфич. ин-т (1932), уч. у С. В. Герасимова, Д. С. Моора, В. А. Фаворского (см. *РСФСР*). Оформил спектакли в Аз. драматич. театре им. М. Азизбекова: «Мачеха» О. Бальзака

(1939), «Дервиш Местали шах» М. Ф. Ахундова (1939), «Мертвецы» Дж. Мамедкулизаде (1940), «Гроза» А. Н. Островского (1943), «Алмас» Дж. Джабарлы (1944), «Победители» Б. Чирскова (1947), «Шейх Санан» Г. Джавида (1956), «Всеми забытый» Назыма Хикмета (1960) и др. Участвовал в оформлении ряда респ. выставок, музеев, дворцов культуры, а также в создании эскизов тематич. ковров.

Лит.: И. Ахундов (буклет), Баку, 1956 и 1958.

БАХЛУЛЗАДЕ́, Саттар Бахлул оглы [р. 2(15). XII. 1909, с. Ампраджаны, близ Баку] — живописец. Уч. в Аз. художеств. техникуме (1927—31) и в МХИ (1933—40) у В. А. Фаворского и Г. М. Шегаля (см. *РСФСР*). Работает гл. обр. в пейзажном жанре: «Долина Гудиалчай» и «Дорога на Гыз-Бенефша» (обе 1953), «Утренние зори» и «Родные просторы» (обе 1955), «Вечер над Каспием» (1959) — все в Аз. м. иск-в, Баку; «Между садами» (1954, Художеств. гал. Китая, Пекин) и др.

Лит.: Эфенди Р., С. Бахлул-заде, М., 1959.

ВАРТАНЕ́СОВ, Иван Леонович [р. 31.X (13.XI). 1911, Баку] — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1932). Работы: здание Управления шоссейных дорог (1948) и путепровод в Баку (1953, совм. с Я. Нейманом), драматич. театр (1956), здание обкома КПА (1960) и ряд др. зданий в *Степанакерте*.

ДАДА́ШЕВ, Садых Алекпер оглы [2(15).IV.1905, Баку — 24.XII. 1946, Москва] — архитектор, исследователь арх-ры. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1929), где в дальнейшем был проф. Работал совм. с М. *Усейновым*. Ими построены многочисл. жилые, обществ. и культурно-быт. сооружения в *Баку* и др. городах респ., сыгравшие большую роль в развитии сов. арх-ры А., и опубликован ряд работ по вопросам ср.-век. и совр. аз. арх-ры (перечень построек и печатных работ, а также лит. даны в ст. М. *Усейнов*).

ИВАНО́В, Вадим Михайлович [р. 16(29).X.1906, Баку] — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1930). Гл. арх. Баку с 1937. Автор планировки пос. Ени-Сураханы на Апшероне; совм. с Л. А. Ильиным (см. *РСФСР*) разрабатывал генплан г. Махачкалы и предварительную схему планировки г. Дербента (см. *РСФСР*, Даг. АССР). Один из авторов схемы районной планировки Апшерона (первый этап работы) и ген. плана Баку.

ИСМАЙЛОВ, Энвер Алекпер оглы [р. 10(23).IV. 1916, Тифлис] — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1939). Автор ряда обществ., адм. и жилых зданий в Баку и др. городах респ., в т. ч. Дома культуры в Агдаме, гостиницы в *Степанакерте*, крупного адм. здания в *Кировабаде* (1961, совм. с Ф. Р. Леонтьевой), театра в *Нахичевани* (1961, совместно с Г. *Меджидовым*) и др.

КАРАБАГИ́, Уста Гамбар (1830-е гг., Шуша — 1905, там же) — художник-орнаменталист, мастер стенных росписей (во дворце Шекинских ханов в Нухе, в домах Рустамова и Мехмандарова в Шуше и др.).

Лит.: Миклашевская Н. М., Стенные росписи Азербайджана XVIII-XIX веков, в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] IV, Баку, 1954, с. 52—83.

КАРЯГДЫ, Джалал Магеррам оглы [р.2(15).VI. 1914, Шуша] — скульптор. Уч. в Аз. художеств. техникуме (1928—32) и в Тбилисской АХ (1934—37) у Я. И. Николадзе (см. *Груз. ССР*). Произв.: статуи «Колхозник» (жел.-бет., 1939) для Самур-Дивичинского канала и поэт Вагиф в лоджии М. им. Низами в Баку (жел.-бет., 1941); барельеф «Фархад, рассекающий Бисутунские скалы» (гипс, 1946, М. им. Низами); портреты Героев Сов. Союза А. Кулиева (1945), Н. Степаняна (1947), А. Асланова (1947, 1948 и 1955), снайпера З. Ганшевой (1948) — все гипс, Аз. м. иск-в, Баку; поэтессы Натаван (гипс, 1949, Дворец культуры нефтяников в Баку) и др.; памятники В. И. Ленину (бр., гранит, 1955, общая выс. 28 *м*, выс. статуи 11 *м*) и А. Сабиру (гранит, бр., 1958, общая выс. 9 *м*) — в Баку.

Лит.: Тарланов М., Дж. Карягды, М., 1959.

КАСИМЗАДЕ́, Энвер Али оглы [р. 30.I(12.II). 1912, Сальяны] — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1936). Автор ряда жилых, обществ. и адм. зданий в Баку, Дашкесане, *Степанакерте* и др. городах респ. Разработал серию жилых секций многоэтажных домов для типового стр-ва в Баку. Автор ряда статей по ср.-век. и сов. арх-ре А.

КЕНГЕРЛИ́, Бехруз (Шамиль) Ширалибек оглы [10(22).I.1892, Нахичевань — 7.II. 1922, там же] — художник, основоположник реалистич. станковой живописи А. Окончил Школу живописи и скульптуры при Кавк. об-ве поощрения изящных иск-в в Тифлисе (1916) у Е. Татевосяна (см. *Арм. ССР*). Работал в Нахичевани. Создал более 1 000 произв.— пейзажей, портретов, натюрмортов (преим. в технике акварели и рис.). В Аз. м. иск-в в Баку хранится ок. 500 работ, среди них: «Портрет мужчины» (1914), «Монастырь в горах» (1916), «Голова мальчика» (1917); «Знойная гора», «Беженка Джумсун», «Крестьянин с серпом», «Красноармеец» — все 1921. Работал и как театр. художник («Мертвецы» Д. Мамедкулизаде и др. в Нахичеванском театре, 2-я пол. 1910-х гг.).

Лит.: Казиев А. Ю., Об азербайджанском искусстве нач. XX в., в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] IV, Баку, 1954, с. 121—25.

КЕНГЕРЛИ́, Насрулла Ягуб оглы [р. 13(26).XI. 1913, Нахичевань] — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1939). Автор ряда жилых домов, школы-десятилетки (совм. с И. Мамедовым) и Центр. универмага (1961) в *Баку* и др.

КЕРИ́МОВ, Латиф Гусейн оглы [р. 4(17). XI.1906, Шуша] — художник-орнаменталист, автор множества сюжетных и орнамент. ковров и др. произв. декор.-прикл. иск-ва. Работает также в области оформления интерьеров (павильон Аз. ССР на Всесоюзной с.-х. выставке в Москве и М. им. Низами в Баку, оба 1939). Исследователь аз. коврового иск-ва.

Лит.: Тарланов М., Л. Керимов, М., 1955.

КЯЗИМЗАДЕ́, Кязим Мамед Али оглы [р. 10(23). VIII.1913, Баку] — график. Окончил Аз. художеств. техникум (1936). Работает в области книжной илл. (к поэмам Низами, 1940—41, 1946, и др.) и станковой графики (рис. по мотивам поэм Низами, 1947, и др.). Автор многочисл. эскизов костюмов для кино и театра. Участвовал в создании сюжетных и портретных ковров.

Лит.: К. Кязимзаде (буклет), Баку, 1959.



К. Кязимзаде. Из иллюстраций к поэме „Хосров и Ширин" Низами. Чёрная акварель. 1958.

МАХМУД, СЫН САДА (2-я пол. 13— нач. 14 вв.) — зодчий, представитель ширвано-апшеронской арх. школы. Автор замка в с. *Нардаран* (1301), Молла Ахмед-мечети с минаретом в Баку (1301), мечети и минарета в с. Шихово, близ Баку (нач. 14 в.).

МЕДЖИ́ДОВ, Гасан Али оглы [р. 30.XI (13.XII). 1914, Баку] — архитектор. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1937). Среди работ: жилые дома в Баку, Сумгаите, Дворец культуры им. Дзержинского (1952), адм. здание по ул. Гуси Гаджиева (1958), Музей В. И. Ленина (1960) — все в *Баку*, театр в *Нахичевани* (последний совм. с Э. *Исмайловым*) и др.

МИРЗА́ЗАДЕ́, Беюк-Ага Мешади-Ага оглы (р. 21.II. 1921, Баку) — живописец. Уч. в Аз. художеств. техникуме (1935—39) и в МХИ (1940—41) у А. В. Лентулова (см. *РСФСР*). Работает в Баку. Произв.: «Красноармейцы в гостях у колхозников» (1942), серия «На Нефтяных Камнях», картина «Мы строим» (1959), портреты дирижёра Ниязи (1951) и композиторов С. Гаджибекова (1955) и С. Рустамова (1957) — все в Аз. м. иск-в, Баку; картина «На нефтяных промыслах» (1948, МИНВ).

Лит.: Габибов Н., Б. Мираззаде, М., 1959.

МИР СЕЙД АЛИ́ — художник тебризской школы миниатюры 16 в. Один из иллюстраторов рукописи «Хамсе» Низами, 1539—43 гг. (Брит. м.). Уехал (1550) в Индию, где стал одним из основоположников могольской школы миниатюры.

Лит.: Binyon L., The poems of Nizami, L., 1928.

МУЗАФФА́Р АЛИ́ — художник тебризской школы миниатюры 16 в., каллиграф и поэт. Один из иллюстраторов рукописи «Хамсе» Низами, 1539—43 гг. (Брит. м.).

МУСТАФА́ЕВ, Гасан Гаджи-Ага Оглы [р. 1(13).VIII. 1896, Баку] — театр. художник и график. Окончил Аз. высшую художеств. школу (1925); в 1933—37 уч. у Ф. Ф. Федоровского (см. *РСФСР*), работая у него ассистентом в Большом театре СССР в Москве. С 1937 оформил ряд спектаклей в различных театрах А.: оперы «Нергиз» и «Шах Исмаил» М. Магомаева (1938, к декаде аз. лит. и иск-ва в Москве), «Мелик Мамед» Э. Аббасова (1943) в Аз. театре юного зрителя в Баку, и др. Создал ряд гравюр и проектов произв. декор.-прикл. иск-ва.

МУСТАФА́ЕВ, Рустам Мамед оглы [12(25).II. 1910, Баку — 19.VII. 1940, там же] — театр. художник. Окончил Аз. высшую художеств. школу (1926). Создал декорации: к ряду спектаклей в Аз. драматич. театре им. М. Азизбекова в Баку («В 1905 году» Дж. Джабарлы, 1935, и др.); к операм «Кёр-оглы» Уз. Гаджибекова (1937, совм. с М. Сагияном; 1938 самостоятельно), «Ашик Гариб» З. Гаджибекова (1939) и др.— в Аз. театре оперы и балета им. М. Ф. Ахундова в Баку, «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова (1940, постановка 1956) в Аз. театре музыкальной комедии в Баку. Оформил юбилейные выставки Фирдоуси (1934), Шота Руставели, А. С. Пушкина (обе 1937) и др.

Лит.: Миклашевская Н. М., Р. Мустафаев, Баку, 1959.

МУХАММЕДИ́ — художник тебризской школы миниатюры 16 в. Сын и ученик *Султана Мухаммеда*. В творчестве М. характерно обращение к изображению людей из народа, сцен труда [напр., отдельные листы — «Сцена в поле», «Молодой дервиш», «Человек с лопатой» и др., хранящиеся в Париже (Лувр) и Лондоне].

НАВВА́Б, Мир Мохсун Гаджи Сеид Ахмед оглы (1833, Шуша — 1918, там же) — художник, каллиграф, теоретик музыки, поэт. Произв: орнамент. композиции для стенных росписей, рис. с изображением цветов и птиц (темпера), портрет Тимура (акв., 1902) — все в Аз. м. иск-в, Баку; иллюстрировал свою рукопись «Море горестей» («Бахр-уль-Хезень», 1864, Респ. рукописный фонд АН Аз. ССР) с фантастич. сюжетами религ. содержания.

Лит.: Миклашевская Н. М., Художники XIX в. Мирза Кадым Эривани и Мир Мохсун Навваб, в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] IV, Баку, 1954, с. 83—108.

НИМА́ТУЛЛА́, СЫН БАВВА́БА — тебризский зодчий 15 в., строитель Голубой мечети (1465) в Тебризе, см. *Иран*. Был также крупным каллиграфом и декоратором. Великолепная майоликовая орнаментация и надписи Голубой мечети созданы им самим.

Лит.: Ars Islamica, Ann Arbor, 1938, v. 5, pt 1, с. 105—106 (ст. J. Sauvaget).

РАХМА́НЗАДЕ́, Марал Юсиф кызы [р. 10(23). VII. 1916, с. Мардакян, близ Баку] — график. Окончила Аз. художеств. техникум (1933) и МХИ (1940). Автор серии акв. рис. и автолитографий, посвящённых морским нефтепромыслам; илл. к поэме «Девичья башня» Дж. Джабарлы (1944), к роману «Меч и перо» М. С. Ордубади (1956) и др.

Лит.: М. Рехманзаде (буклет), Баку, 1958.

САБСА́Й, Пинхос Владимирович [р. 19.VI(1. VII). 1893, Одесса] — скульптор. Окончил Одесское художеств. училище (1915), уч. у Л. Иорини и К. К. Костанди (см. *УССР*) и ленингр. АХ (1925), уч. у Г. Р. Залемана и А. Т. Матвеева (см. *РСФСР*). С 1926—в Баку. Произв.: памятник М. Ф. Ахундову (бр., гранит, 1930), памятники С. М. Кирову в Парке им. С. М. Кирова (бр., гранит, 1939, выс. фигуры 9 *м*) и В. И. Ленину (бр., гранит, 1957, выс. фигуры 4,5 *м*)—в Баку, В. И. Ленину в Краснодаре (бр., гранит, 1956, выс. фигуры 9,4 *м*); статуя М. Ф. Ахундова в лоджии М. им. Низами в Баку (жел.-бет., 1941); портреты бурового мастера М. Каверочкина (мр., 1954), В. И. Ленина (мр., 1955), знатного нефтяника Г. Гасанова (мр., 1958) — все в Аз. м. иск-в, Баку, писателя С. Рагимова (бр., гранит, 1959, ГТГ) и др. Выполнил монумент. рельефы для Самур-Дивичинского канала (бетон, 1940), посвящённые расцвету родной страны, фриз «Победа» (22 *м* дл., бетон, 1945) и рельефы для ряда зданий.

Лит.: Рогинская Ф. С., П. В. Сабсай, М., 1958.

САДИГЙ-БЕК АФША́Р (р. 1533, Тебриз— ум. в нач. 17 в.) — художник (ученик *Музаффара Али*), поэт, историк литературы. Автор трактата об иск-ве «Канун ос-сувар» («Канон изображений»), сборника биографий поэтов и худож. Известно неск. миниатюр работы С., гл. обр. портретных.

Лит.: Казиев А., Средневековый трактат о живописи, «Доклады АН Азерб. ССР», 1957, № 9; его же, О некоторых миниатюрах Садикибека Афшара и его трактате о живописи, «Проблемы востоковедения», 1959, № 4.

САЛА́МЗАДЕ́, Салам Абдул-Касум оглы [р. 23.II (7. III). 1908, Баку] — живописец. Окончил Аз. художеств. техникум (1929). Автор большого числа портретов: артистов М. Алиева и С. Рухулла (оба 1944), мастера нефти Я. Алиева (1953) — все в Аз. м. иск-в, Баку; Героя Социалистич. труда Ш. Гасановой (1949, ГМВК), «Девушка с вишнями» (1957), портрет Героя Социалистич. труда М. Назировой (1959) — оба в Аз. м. иск-в, и др., а также пейзажей и тематических картин: «Июльское восстание в 1902 г. в Баку» (филиал М. им. Ленина в Баку), «Утро колхоза» (1960, Аз. м. иск-в).

Лит.: С. Саламзаде (буклет), Баку, 1958.

САЛА́ХОВ, Таир Темир оглы (р. 29.XI. 1928, Баку) — живописец. Окончил Аз. художеств. училище (1950) и МХИ (1957). Произв.: картины «С вахты» (1957, в Музее АХ СССР, Ленинград), «Ремонтники» (1960); индустр. пейзажи «Утренний эшелон» (1958), «Резервуары» (1959); портрет композитора К. Караева (1960) — все в Аз. м. иск-в, Баку; портрет рабочего-нефтяника (1959, МИНВ).

Лит.: Т. Салахов (буклет), Баку, 1959.

САРКИ́СОВ, Вартан Степанович [21.III (2.IV). 1875, Петербург — 18.XII. 1956, Баку] — архитектор. Окончил петерб. Ин-т гражд. инж. (1899). Работал на стр-ве различных сооружений в Москве; с 1907—в Баку, где построил жилой дом на Коммунистической ул. (1914), Клинический ин-т (1914) и др. В сов. время участвовал в создании рабочих пос. нефтяников, реконстр. здания АН Аз. ССР в Баку (1920-е гг.), построил текстильный комбинат в Кировабаде, санаторий нефтяников в Мардакяне (1928), дом отдыха в Бильгя (1954). Педагог (с 1923), проф. (с 1931) Аз. политехнического института.

СЕЙД АХМЕ́Д ТЕБРИЗИ́ — художник-миниатюрист тебризской школы 15 в. В числе трёх тебризских мастеров был приглашён в Герат, где (по сообщению тур. историка Мустафы Али) стал учителем Бехзада (см. *Афганистан*).

Лит.: Мустафа Али, Менагиби-Хюнерверан, Стамбул, 1926 (на тур. яз.); Дост Мухаммед, Халати-Хюнерверан, Лахор, 1926 (на перс. яз.).

СЕЙДОВА, Иззет Али кызы [р. 7(20). XI. 1912, Харьков] — театр. художник. Окончила ленингр. АХ (1938), уч. у Р. Р. Френца, М. П. Бобышова, Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*). С 1938 работает в Аз. театре оперы и балета им. М. Ф. Ахундова в Баку: спектакли «Ануш» А. Тиграняна (1941), «Красный мак» Р. М. Глиэра (1942), «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1943), «Вэтэн» («Родина») К. Караева и Дж. Гаджиева (1945), «Раймонда» А. К. Глазунова (1946), «Лейли и Меджнун» Уз. Гаджибекова (1958) и др.

Лит.: И. Сендова (буклет), [б. м.], 1959.

СУЛТА́Н МУХА́ММЕД (конец 1470-х гг., Тебриз — 1555, там же) — художник, глава тебризской школы миниатюры 16 в. Работал в шахской б-ке и занимался художеств. воспитанием шаха Тахмаспа. Наиболее известные произв. С. М.: в рукописях «Хамсе» Низами, 1539—43 гг. (Брит. м.), «Шахнаме» Фирдоуси, 1537 г. (собр. Ротшильда, Париж), «Диван» Хафиза, 1517—40 гг. (собр. Картье) и 1535 г. Нек-рые портретные и сюжетные миниатюры С. М. хранятся в Публичной б-ке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, в музеях Лейпцига и Венеции. Рисовал также эскизы ковров с изображением сцен охоты, занимался ювелирным делом и производством полуфаянса.

Лит.: Саламзаде Э., Керимов К., XVI əsrdə Təbriz miniatür məktəbi bəzəssam Soltan Məhəmməd, «Изв. АН Азерб. ССР». Серия обществ. наук, 1959, № 5; Кази Ахмед, Трактат о каллиграфах и художниках, М.—Л., 1947; Денике Б. П., Сюжеты Низами Ганджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV—XVII вв., в кн.: Низами. Сб. IV, Баку, 1947; Binyon L., The poems of Nizami, L., 1928.

ТАГИ́ЕВ, Таги Азиз-Ага оглы [р. 7(20).XI. 1917, Баку] — живописец. Сын мастера перегородчатой эмали. Окончил Аз. художеств. техникум (1935) и уч. в МХИ (1940—41). Работает в Баку. Гл. обр. портретист: «В. И. Ленин в Кремле» (1940), «Легендарный герой Кёр-оглы» (1942), «Эпопея Кёр-оглы» (триптих, 1943), портреты А. Манаева (1942), художников Б. Кенгерли (1947) и С. Бахлулзаде (1955), портрет нефтяника (1960), ряд детских портретов — все в Аз. м. иск-в, Баку. Пишет также пейзажи («Вид Баку», 1947, МИНВ; «Гёк-Гёль», 1948, «Вид Нагорного парка», 1956, «Зима на Нефтяных Камнях», 1960, — все в Аз. м. иск-в), жанр. картины («Перед экзаменом», 1955, «Сборщица чая», 1958) и натюрморты.

Лит.: Наджафов М., Т. Тагиев, М., 1959; Ъэбибов Н., Тагы Тагыjев, Бакы, 1960.

ТЕР-МИКЕ́ЛОВ, Гавриил Михайлович [14(26).IV. 1874, Ставрополь — 19.I.1949, Тбилиси] — архитектор. Окончил петерб. Ин-т гражд. инж. (1899). Работы дореволюц. лет: б. Коммерческий банк, б. Коммерческое училище, Бакинское обществ. собрание (ныне филармония; с открытой музык. площадкой на 2 000 мест на 2-м этаже) — в Баку; гостиница «Тбилиси» — в Тбилиси. Среди работ сов. времени: Дом железнодорожника и др. здания в Тбилиси, маслобойный завод в *Кировабаде*, физио-терапевтич. ин-т (1930-е гг.) в Баку, много жилых домов в Тбилиси и Баку (в т. ч. дом работников Госбанка, 1928). В 1922 — 24 — проф. Тбилисской АХ.

Лит.: Дубов Д., Памяти архитектора Г. М. Терминелова, «Архитектура СССР», 1959, № 1.

УСЕЙНОВ, Микаэль Алескерович [р. 6(19).IV.1905, Баку] — архитектор, исследователь арх-ры. Окончил Аз. политехнич. ин-т (1929). До 1946 работал совм. с С. *Дадашевым*. Ими сооружены в 30 — 40-е гг. многочисл. культурно-быт., жилые и обществ. здания в *Баку*—здание ЦК КПА и Совета Министров Аз. ССР, консерватория, кинотеатр им. Низами, Музей им. Низами, Аз. политехнич. ин-т (1934—55); павильон Аз. ССР на Всесоюзной с.-х. выставке в Москве (1939), арх. части памятников Низами в Кировабаде (1946) и Баку (1949) и мн. др.

После 1946 У. построено и строится много крупных обществ. и жилых зданий: Публичная б-ка им. М. Ф. Ахундова (1960), ансамбль сооружений АН Аз. ССР, жилые дома нефтяников по проспекту Нефтяников и ул. Низами — в Баку, и мн. др. Под руководством и при участии У. ведутся большие работы по реконстр. Баку и застройке его новых р-нов (реконстр. ул. Гуси Гаджиева, застройка проспектов Нариманова и Строителей, пл. у Дома правительства), а также по стр-ву г. *Сумгаита* (прибрежная часть). В содружестве со скульптором Ф. *Абдурахмановым* работает над памятниками (А. Рудаки в Душанбе, М. Гусейну в Баку, и др.). С 1948 — директор Ин-та архитектуры и иск-ва АН Аз. ССР; педагог (с 1930), проф. (с 1942) Аз. политехнич. ин-та; обществ. деятель. Автор ряда исследований в области ср.-век. и совр. аз. зодчества, выполненных и опубликов. совм. с С. Дадашевым (Архитектурные памятники Баку, М., 1946; Архитектура Азербайджана, М., 1948; К вопросу о развитии советской архитектуры Азербайджана, в кн.: Искусство Азербайджана, т. I, Баку, 1949; Архитектура Советского Азербайджана, М., 1950; Ансамбль дворца ширваншахов в Баку, М., 1956, и др.) и самостоятельно (Памятники азербайджанского зодчества, М., 1951; Основные проблемы ансамблевой застройки Баку, в кн.: Вопросы ансамблевой застройки Баку, Баку, 1955, и др.; много статей).

Лит.: Касимзаде Э. А., Яралов Ю. С., Дадашев, Усейнов, М., 1951.

ФАТУЛЛА́ЕВ, Нусрат Мовсум оглы [р. 16(29).V. 1913, Ленкорань] — театр. художник. Окончил Аз. художеств. техникум (1934). С 1938 — гл. худож. Аз. драматич. театра им. М. Азизбекова в Баку: «Алмас» Дж. Джабарлы (1936), «Вагиф» (1938) и «Фархад и Ширин» (1941) — оба С. Вургуна, «Утро Востока» Э. Мамедханлы (1947), «Отелло» У. Шекспира (1949), «Бухта Ильича» В. Меджнунбекова (1958/59) и др.

Лит.: Н. Фатуллаев (буклет), Баку, 1958.

ХАЛЫКОВ, Газанфар Алекпер оглы [р. 20.IV(2.V). 1898, с. Кобы Бакинского р-на] — график и живописец. Окончил Аз. высшую художеств. школу (1926). Произв.: трафич.— портрет Хагани (1941, М. им. Низами, Баку), «Легендарный герой Кёр-оглы» (1943), серия «Нефтяные промыслы» (1949); живописные — портрет чабана Джумшуда (1939) — все в Аз. м. иск-в, Баку; портрет поэта Низами (1940, М. им. Низами, Баку). Работает также в области иллюстрации, театр. и оформит. иск-ва.

Лит.: Г. Халыков (буклет), Баку, 1958.

ШАРИ́ФЗАДЕ́, Садых Гусейн оглы [р. 5.XII. 1912, Ардебиль, Иран] — живописец и театр. художник. Окончил Аз. художеств. техникум (1932), уч. в Киев. художеств. ин-те (1936—39) у К. Д. Трохименко и С. А. Григорьева (см. *УССР*) и в МХИ (1939—41). Произв.: «Сбор винограда» (1940), «Озеро Гёк-Гёль» (1947), портреты Героя Сов. Союза Г. Асадова (1950), Героя Социалистич. труда К. Абасова (1958), азербайджанского поэта 16 в. М. Физули (1958), «Апрельское утро» (1959)— все в Аз. м. иск-в, Баку, и др. Оформил св. 40 спектаклей, в т. ч. в Аз. драматич. театре им. М. Азизбекова в Баку: «Звезда Севильи» Лопе де Вега (1953), «Чудак» Назыма Хикмета (1956), «Джеваншир» М. Гусейна (1957) и др.

Лит.: С. Шарифзаде (буклет), Баку, 1959.

ШАХГУЛУ́, Наггаш — тебризский миниатюрист и поэт 16 в. Во 2-й пол. 16 в. возглавлял специально для него организованную мастерскую при дворе Сулеймана Великолепного в Стамбуле, где работали 28 худож. и 12 учеников. Известно неск. работ Ш. (среди них портрет отдыхающей женщины). Оказал значит. влияние на развитие тур. миниатюры 16 в.

Лит.: Мустафа Али, Менагиби-Хюнерверан, Стамбул, 1926 (на тур. яз.).

ЭРИВАНЬ, Мирза Кадым Мамед-Гусейн оглы [1825, Эривань (Ереван) — 1875, там же] — художник-орнаменталист и портретист, основоположник аз. станковой живописи. Работал в Эривани. Специального художеств. образования не получил. Создавал рисунки-трафареты для вышивки, росписи, ювелирных изделий и др. В 1850-х гг. написал 4 больших (1 м × 2 м) портрета маслом для реставрировавшегося дворца сардаров в Эривани. Произв.: «Танцовщица» (живопись на стекле), портреты Фатали-шаха, молодого человека, сидящей женщины (темпера), Аббасы Мирзы (рис. тушью), «Мулла» — все в Аз. м. иск-в, Баку; портрет Мах Талят (М. иск-в Груз. ССР, Тбилиси), «Цветы с птицами» (лаковая живопись) и портрет-миниатюра (ГЭ).

Лит. указана при ст. *Наввааб.*

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Аз. художеств. училище им. А. Азимзаде в Баку, осн. в 1920 как Центр. художеств. студия со свободными мастерскими. В 1922 на её базе создана Аз. высшая художеств. школа, преобразованная в 1927 в Аз. художеств. техникум, а в 1939 — в Аз. художеств. училище с живописно-педагогич., скульпт. и театрально-декорац. отделениями. В 1943 присвоено имя А. *Азимзаде*. В наст. время училище имеет отд. художественно-педагогич. и скульптурное.

Архитектурно-строит. ф-т Аз. политехнич. института в Баку, осн. в 1920.

ОРГАНИЗАЦИИ

ОМХАз (Организация молодых художников А.), существовала в 1928—29. **АзОРРИИС** (Аз. об-во работников революционного изобразит. иск-ва), осн. в 1929 на базе ОМХАз; ликвидировано в 1932.

Союз худож. Аз. ССР, осн. в 1940 в Баку на 1-м съезде худож. А. (Оргкомитет — с 1932). Съезды: 2-й— 1955, 3-й — 1958, 4-й—1961. 200 чл. и кандидатов (на 1962).

Союз арх. Аз. ССР, осн. в 1936 в Баку. Съезды: 1-й— 1936, 2-й—1940, 3-й—1947, 4-й—1951, 5-й—1955, 6-й— 1957, 7-й—1959. 287 чл. (на 1962).

ПЕРИОДИКА

«Эдебийят и инджесенет» («Литература и искусство») — газ., орган Министерства культуры и Союза писателей Аз. ССР, изд. с 1953 в Баку; освещает вопросы литературы, арх-ры, изобразит. и др. иск-в.

«Инджесенет» («Искусство») — альманах, изд. с 1957 в Баку (на 1961 вышло три номера); освещает вопросы аз. иск-ва, историю иск-ва и совр. иск-во других народов.

Авторы: А. В. Саламзаде (арх-ра с древнейших времён до сов. времени, иск-во до 19 в.), К. Д. Керимов (иск-во 19—20 вв.), Л. С. Бретаницкий и А. В. Саламзаде (сов. арх-ра), А. Ю. Казиев (сов. иск-во). Консультант М. А. Усейнов.

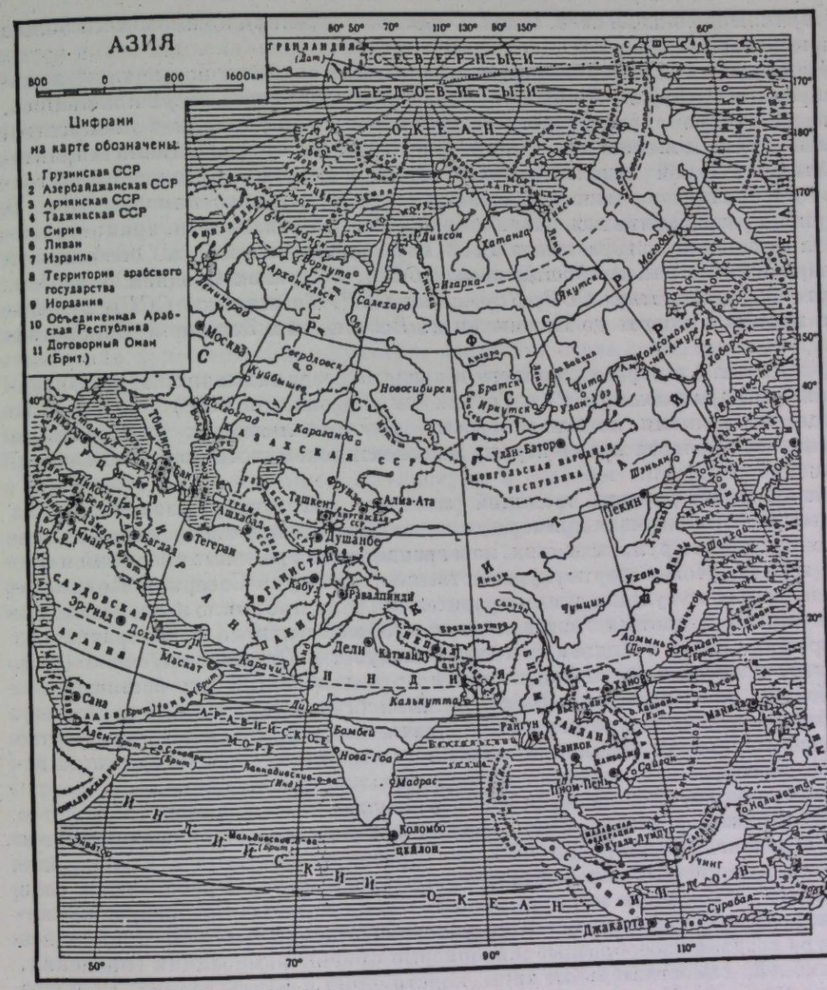
АЗИЯ

Культура и искусство зародились в А. в глубочайшей древности. Памятники первобытного искусства (эпох палеолита, неолита и энеолита) обнаружены во многих областях А., в частности в Сибири, Средней Азии, Закавказье, Индии, Китае. В 4—3-м тысячелетиях до н. э. в Месопотамии, Средней Азии, Иране, Северной Индии и Китае возникли культуры «крашеной керамики», связанные с историческим переходом первобытного человека от охоты к скотоводству и земледелию. В этих же областях, в долинах больших рек, рано зародилась культура классового рабовладельческого общества. Замечательные образцы архитектуры и искусства древневосточных рабовладельческих государств дали в 3—1-м тысячелетиях до н. э. (одновременно с Древним Египтом) культуры, которые сложились в ряде областей Передней Азии (см. *Вавилония*, *Ассирия*, *Хетты*, *Элам*, *Иран*); к ним примыкает развившаяся в 1-м тысячелетии до н. э. в Закавказье культура *Урарту* (см.). В древнейших государствах Передней Азии возникла монументальная архитектура, сложились принципы градостроительства; изобразительное искусство, тесно связанное с мифотворчеством, сделало важнейшие шаги в создании художественного образа человека; стали определяться разнообразные виды и жанры искусства — от монументального до декоративно-прикладного. Заметную роль в эту эпоху сыграли культуры *Финикии* (см.), Палестины (см. *Палестина* Древняя), о-ва *Кипр* (см.) и культура рабовладельческих государств на юге Аравийского п-ова (см. *Сабейское искусство*), связанная с древней Эфиопией в Африке. Глубоко самобытные цивилизации, самостоятельно развившиеся в других областях А.— на территории Индии, Китая, Средней Азии,— образуют вместе с цивилизациями Передней Азии, а также древними культурами Африки хронологически не одновременный, но единый по типу развития этап в истории мировой культуры.

Расцвет в 1-м тысячелетии до н. э. античной греческой и римской культуры на берегах (в т. ч. на азиатских) Средиземного моря оказал огромное воздействие на искусство многих народов А. В конце 1-го тысячелетия до н. э. в Сирии (см. *Сирия* Древняя) и Малой Азии возникли крупные центры *эллинистического искусства* (см.), сочетавшего греческие и восточные художественные традиции. Воздействие эллинистического искусства проникло далеко на Восток (см. *Бактрия*); по мере удаления от Средиземноморья эллинистические мотивы приобретали всё более сильную местную окраску. Важную роль в 3 в. до н. э.— 3 в. н. э. в Передней и Средней Азии сыграла *Парфия* (см.), архитектура и искусство которой, различные в отдельных областях, формировались на основе местных традиций и претворения эллинистических и римских воздействий.

Во 2-й половине 1-го тысячелетия до н. э. вступают в период нового подъёма художественные культуры *Индии* (см.) и *Китая* (см.). Этот подъём начался в пределах рабовладельческой формации и охватил собой период перехода к феодализму.

В Индии, с возникновением и распространением буддизма, сооружаются пещерные храмы, создаются типы культовых буддийских построек и скульптурных изображений, в дальнейшем послужившие образцом для других стран, воспринявших буддизм. В развитии скульптуры важнейшую роль сыграло *гандхарское искусство* (см.), сложившееся в первых веках нашей эры в период *Кушанского царства* (см.) на территории современных сев.-зап. Индии, Пакистана, Афганистана. В 3—8 вв. наряду со скальными зодчеством и скульптурой высокого уровня достигла монументальная живопись, проникнутая большим человеческим чувством. Вместе с тем определились и новые тенденции (архитектура наземных храмов, скульптура, связанная с религией индуизма), укреплявшиеся с развитием феодализма.



В Китае архитектура, а также монументальная скульптура и прикладное искусство достигли значительного развития ещё во 2-м тысячелетии до н. э. Высокий расцвет пережило искусство Китая на рубеже н. э., когда сложились многие характерные виды изобразительного и декоративного искусства: живопись на шёлке, скульптурный рельеф, керамика, изделия из лака, бронзы и нефрита и др. В 4—6 вв. н. э., с принятием буддизма, получило распространение пещерное зодчество.

Большую роль играло постоянное взаимодействие развитых цивилизаций со степными и кочевыми народами А., создателями своеобразных художественных культур. Замечательные памятники искусства, в частности т. н. «звериного стиля», были созданы в 1-м тысячелетии до н. э. *скифами* (см.) Приаралья, Южной Сибири и Алтая.

На закате рабовладельческой эпохи, в период сложения феодальной формации — в середине 1-го тысячелетия н. э.— западные области А. были связаны с культурой *Византии* (см.). В сасанидском Иране сложились архитектура и искусство (наскальные рельефы и т. д.), сохранявшие ряд древних традиций, но во многом наделённые уже признаками новой эпохи.

Большой высоты достигло искусство в ряде областей Центральной и Средней Азии (см. *Согд*, *Хорезм*, *Афганистан*), Синьцзяне (см. *Китай*) — архитектура, скульптура из камня и лёссовой глины, многокрасочная монументальная живопись, получившие в 6—8 вв. черты, характерные для раннефеодальной художественной культуры. В этот период этим областям принадлежала особенно важная роль во взаимодействии художественных культур А.

В истории искусства А. большое значение имеет период зрелого феодализма. Именно в эпоху феодализма, как и в древности, народы А. создали искусство, которое по идейно-эстетическому значению было во многом передовым для своего времени и прочно вошло в сокровищницу мировых художественных ценностей. В силу того, что во многих странах А. до 19 и даже до нач. 20 вв. не было (в отличие от Европы) условий для возникновения нового типа реалистического искусства, художественное наследие феодальной эпохи явилось основным и на него сплошь и рядом непосредственно опирается современное художественное творчество этих стран.

На западе А. (а также в Северной Африке) в 7—8 вв. сложилось средневековое арабское искусство, отличное, сообразно местным традициям и своим путям развития, в каждой отдельной

стране (см. *Сирия*, *Ливан*, *Ирак*, *Иордания*, *Йемен*, *Оман*, *Саудовская Аравия*), но имевшее и общие стилистические и типологические особенности.

Распространение на Ближнем и Среднем Востоке ислама вызвало к жизни новые типы культовых зданий (мечети, минареты, медресе); почти исчезли монументальные скульптура и живопись. Исключительное развитие получило архитектурно-декоративное и прикладное искусство, а также миниатюра. Для искусства Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма характерен специфический декоративный строй художественного образа и широкое использование геометрического и растительного орнамента, часто в сочетании с надписями арабским шрифтом. В архитектуре из камня и кирпича разрабатывались различные формы куполов, сводов, арок, сталактитовый декор и т. д. Эта мощная культура имела свои глубокие качественные особенности в *Иране*, *Турции* (см.), Азербайджане (см. *Азербайджанская ССР*), в странах Средней Азии (см. *Узбекская ССР*, *Туркменская ССР*, *Казахская ССР*, *Киргизская ССР*, *Таджикская ССР*), в *Афганистане* (см.). Её влияние проникло вплоть до Индонезии на Востоке, а в Западной Европе захватило Испанию.

Как в эпоху рабовладения, так и в периоды раннего и зрелого феодализма культуры Византии в Малой Азии, Армении (см. *Армянская ССР*) и Грузии (см. *Грузинская ССР*) в Закавказье тесно соприкасались с соседними странами, но шли по своему самостоятельному пути развития и достигли замечательных успехов в области архитектуры, монументальной и миниатюрной живописи, связанных с христианской религией.

В средневековой Индии на основе древних традиций развилась архитектура, замечательная своеобразием своих пластических форм, дающая пример органического слияния зодчества и скульптуры, оставившая не только отдельные крупные здания, но и грандиозные храмовые ансамбли и созданные по единому плану города. Новые черты художественная культура Северной Индии получила с 12 в., когда с завоеванием её мусульманскими правителями туда проникло воздействие архитектуры Средней Азии и Ирана и соответствующих норм изобразительного и декоративного искусства. С древности в прочной связи с Индией находится искусство *Цейлона* и *Непала* (см.).

В средние века расцветает искусство стран Индокитая и других областей юго-восточной А. (см. *Бирма*, *Таиланд*, *Камбоджа*, *Лаос*, *Вьетнам*, *Индонезия*, *Малайская Федерация*, *Филиппины*). Во многих из этих стран рабовладельческий этап был малозначителен и средневековое искусство осталось связанным с наследием культуры эпохи родоплеменного строя, в силу чего одним из источников сложения местного своеобразия послужило мощное фольклорное начало.

Используя многовековые традиции, сложившиеся ещё в рабовладельческую эпоху, искусство феодального Китая достигло высокой зрелости. Оно с большой силой выразило средневековое эстетическое представление о человеке и природе. Особенного развития достигла в Китае живопись, осмыслившая в своих одухотворённых образах широкую картину мира, выработавшая свои приёмы построения пространства, отточенную выразительность линии и цвета. Разнообразием видов (фарфор, шёлковые ткани, резная кость, лаки и т. д.) отличается декоративно-прикладное искусство Китая. Архитектура создала своеобразные живописные приёмы композиции городских, дворцовых и храмовых ансамблей, самостоятельные типы конструкции и формы зданий. Большое воздействие оказала культура Китая на *Корею*, *Японию*, *Монголию* (см.); однако средневековое искусство этих стран, претворив китайское влияние, сохраняло ярко выраженный национальный характер.

На всём протяжении средневековья в искусстве А. не прекращалось взаимодействие с кочевыми народами — *тюрками* (см.), монголами и др. У народов Крайнего Севера (чукчи и др.) долгое время сохранялась культура патриархально-родового строя. Особого упоминания заслуживают народы, обитающие одновременно на разных континентах и в нескольких странах, но сохраняющие черты единства своей художественной культуры (см. *Айны*, *Алеуты*, *Курды*, *Эскимосы*).

В 18 в., когда феодализм в странах А. приобрёл консервативный, застойный характер, а сами страны А. стали объектом колонизации, искусство, сохранявшее средневековый художественный строй, стало клониться к упадку. Исключением явилась лишь Япония, где в силу исторических условий искусство, особенно гравюра, получило новое жизненное содержание и пережило блестящий расцвет, продолжавшийся и в нач. 19 в. Дальнейший путь искусства Японии, превратившейся в крупную капиталистическую страну, был определён условиями развития культуры капиталистического общества.

В 19 — начале 20 вв. большинство стран А. являлось колониями или полуколониями. Колониальный гнёт обрекал культуру этих стран на отставание. В конце 19 — нач. 20 вв. в связи с развитием антиколониальных и антифеодальных движений в ряде стран А.— в Индии и др. зарождается новое национальное искусство. Большой шаг вперёд сделало искусство Грузии, Армении и Азербайджана, упрочившее свои связи с передовыми силами русской культуры.

Путь к возрождению и новому подъёму искусства стран и народов А. открыли революционное национально-освободительное движение, борьба против империализма и колониализма. Народы азиатской части России вместе с русским пролетариатом под руководством Коммунистической партии первыми свергли классовый и национальный гнёт. По пути социалистического реализма, обретая новое содержание, развивая национальные традиции и обогащаясь художественным опытом культуры братских народов СССР, развиваются архитектура и искусство Грузинской ССР, Армянской ССР, Азербайджанской ССР, Узбекской ССР, Туркменской ССР, Казахской ССР, Киргизской ССР, Таджикской ССР и народов азиатской части *РСФСР* (см.). На тот же путь служения народу, мощного развития строительства и архитектуры, отвечающих нуждам народного хозяйства и запросам трудящихся, и создания проникнутого идеями социализма изобразительного искусства стала художественная культура азиатских стран социалистического лагеря — Китая, Кореи, Вьетнама, Монголии, в революционной борьбе завоевавших свою свободу. В странах социализма на основе метода социалистического реализма новую жизнь получили традиционные стили и манеры (напр., живопись «гохуа» в Китае, различные виды прикладного искусства в республиках Средней Азии), а также возникли новые, ранее не известные многим народам Азии виды станковой и монументальной живописи, скульптуры и графики.

Новый стимул развития получило искусство и других стран А., которые в результате национально-освободительного движения добились независимости и ведут борьбу против империализма и колониализма. Интенсивно развивается искусство в Индии, Индонезии, Сирии и др. Процесс формирования новой художественной культуры идёт в таких государствах, как *Пакистан* и *Израиль* (см.).

Для стран А. в 20 в. стало характерным создание национального искусства нового типа по сравнению с традиционным средневековым. Процесс этот протекает в разных странах в различных конкретных формах, но ему свойственны и определённые общие признаки. Создавая новую художественную культуру, художники стран А. опираются не только на идущие от средневековья национальные традиции. На их творчество воздействует также художественная культура стран Европы и Америки (откуда идут как реалистические демократические, так и формалистические влияния). Огромное значение имеет опыт социалистического искусства, особенно искусства СССР.

Соотношение сил и тенденций в художественной культуре отдельных государств А., ставших или становящихся на путь национальной демократии, различно. В архитектуре господствующую роль завоёвывают современные методы и формы, разработанные в странах Европы и Америки, но важное место занимает и претворение старых национальных традиций. В целом этим странам свойственна борьба разных по идейно-классовому содержанию тенденций и направлений, пронизывающая процесс развития новой национальной культуры.

Автор Б. В. Веймарн. Рецензент С. И. Тюляев.

АЙНЫ

Один из древнейших народов восточной Азии А., ныне живущие во внутренних районах Японского о-ва Хоккайдо, не создали сколько-нибудь значительной архитектуры. Жилище А.— каркасный деревянный дом с камышовыми кровлей и обшивкой. Нижний венец дома устанавливается прямо на земле. Против входа находится окно, т. н. вход богов, играющее важную роль во многих ритуалах. Пол частично покрывается узорными циновками. Отдельно от дома строится амбар на довольно высоких сваях.

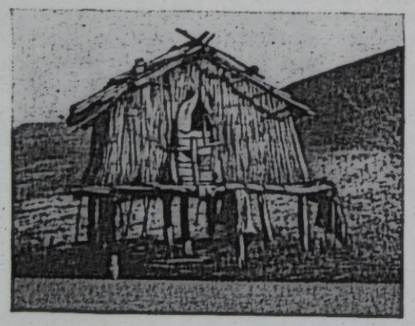
Значительно интересней искусство А., прослеживающееся на протяжении более 4 тыс. лет. От древнейших времён сохранились глиняные культовые статуэтки, изображения рыб, свернувшихся змей, вазы с пышным лепным орнаментом, к которому близок современный. В течение 1-го тысячелетия н. э. айнское искусство претерпевает большие изменения: исчезает керамика, на смену культовым статуэткам приходят «инау» — схематичные деревянные фигурки, чаще всего просто заструженные палки почти без следов антропоморфности.

Орнамент полнее всего развивается в резьбе по дереву, а также в аппликациях на одежде, в плетении и ткачестве.

Орнамент А. в резьбе и аппликациях обычно криволинейный, преобладают спирали и зигзаги, предположительно восходящие к изображению «Солнечного змея» — главного божества древнеайнского пантеона, а также ленточные и верёвочные переплетения. Из спиралей слагается орнаментальный мотив «звериной головы», очевидно, медведя. В скульптуре также встречаются изображения с головой и лапами медведя, но с телом и хвостом змеи — как бы змей, перерастающий в медведя. Это, по-видимому, соответствует переходу А. от древнего культа змея к культу медведя. Фон орнамента часто заполняется изображением чешуи — ромбической змеиной или округлой рыбьей. Нередко встречается фигура в виде запятой, обычно с глазком в утолщённой части; в таком виде она напоминает «магатама» — подвески доисторической эпохи, имитировавшие кабаний клык.

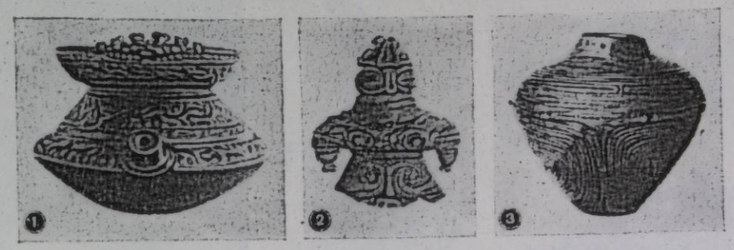
Орнаментация тканых и плетёных изделий (напр., циновок, широко распространённых в быту А.) имеет обычно прямолинейный, геометрический характер.

Амбар на сваях, деревянный с камышовой обшивкой в Ниптани. Конец 19 в.



Резьбой покрывается разная утварь: подносы и короба, стиральные вальки, ножны ножей. Наибольшего разнообразия мотивов и композиций достигает орнамент на «икунись» — палочках для поддерживания усов при питье вина. Кроме виртуозной резьбы, они бывают украшены и горельефными головами или фигурками зверей, трактованными довольно реалистично, но несколько упрощённо и статично. Анималистическая деревянная скульптура существует и самостоятельно (напр., миниатюрные фигурки животных из кости и дерева, прикрепляемые к праздничным, плетёным из луба «диадемам»). В последние годы резчики А. изготовляют для продажи статуэтки медведей и др. сувениры. Резьба А. и особенно их аппликации оказывали и продолжают оказывать влияние на японские художественные промыслы в северных районах страны. Вместе с тем и айнское искусство испытывает воздействие японского народного искусства.

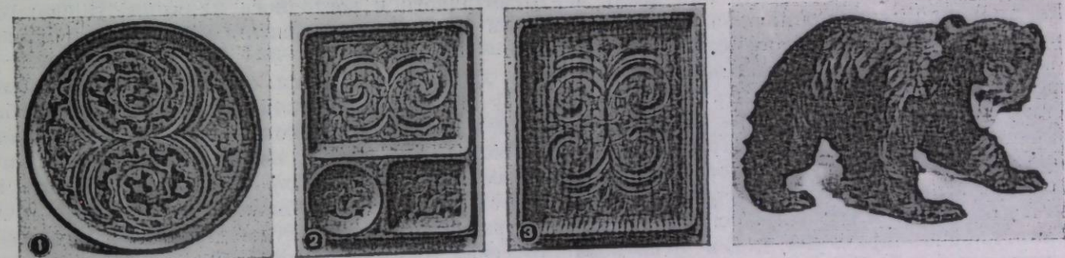
1—3. Айнская керамика позднего неолита.





Слева — икунись (палочки для поддерживания усов при питье вина). Резьба по дереву: Начало 20 в. Справа — мужской халат из Хоробецу. Начало 20 в. Ткань из луба с аппликацией. В орнаменте на спине — мотив головы зверя.





1—3. Деревянные подносы с резьбой из Саппоро и Ниптани. Конец 19 в.

Деревянная фигурка медведя современной работы.

Лит.: Лавров И. П., Об изобразительном искусстве нивхов и айнов, «Краткие сообщения Института этнографии», М.—Л., 1949, вып. 5; Штернберг Л. Я., Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны, Хабаровск, 1933; Schurtz H., Zur Ornamentik der Aino, «Internationales Archiv für Ethnographie», Leyden, 1896, Bd 9.

Автор С. А. Арутюнов Консультанты С. В. Иванов, И. П. Лавров.

АЛАНЫ

А. — многочисленные ираноязычные полукочевые племена сарматского происхождения, обитавшие в 1—4 вв. на обширной территории от Южного Приуралья до Дона, Крыма и Северного Кавказа. В конце 4 в. часть А. была разгромлена гуннами и увлечена ими в Западную и Юго-Западную Европу и Северную Африку; другая часть осела на Северном Кавказе, где существовала вплоть до 13 в., создав крупный племенной союз, известный в письменных источниках как Алания. Здесь, а в 8—9 вв. также в бассейне нижнего и среднего Дона был основной район развития культуры и искусства А. Восходящие в своих истоках к предшествующей художественной культуре *скифов* и *сарматов* (см.), они несли черты античного и восточного влияния. В свою очередь, аланская культура явилась важным элементом культурного развития многих северокавказских народов и прежде всего прямых потомков А.— осетин.

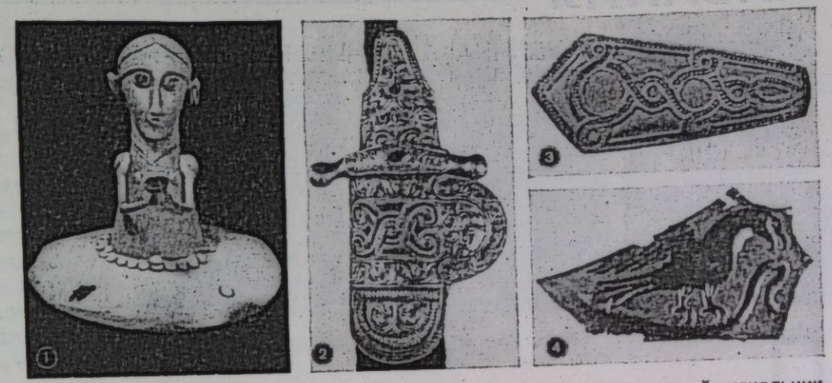
Декоративно-прикладное искусство А. 1—4 вв. характеризуется гл. обр. украшениями и ювелирными изделиями, найденными в погребениях (у станиц Тифлисской и Казанской на Кубани и др.). Встречается много изделий, изготовленных в городах Северного Причерноморья (напр., найденные в погребениях у с. Брут Северо-Осетинской АССР). В 4—5 вв. предметы из золота и серебра украшались гранёными полудрагоценными камнями (т. н. «полихромный стиль»), преимущественно красного цвета (изделия из керченских катакомб, из могильника Рутха в Северной Осетии и др.). Керамика А. продолжает сарматские традиции: ручки сосудов делаются в виде фигур собаки, кабана, барана и т. д. В 6—9 вв. реалистическая трактовка животных постепенно сменяется схематической. В металлических изделиях «полихромного стиля» камень заменяется цветным стеклом. Характерными становятся подвески и украшения, отделанные птичьими головками. В 7—9 вв. распространяются литые антропоморфные изображения, фигурки всадников. Одежда и конский убор украшались множеством штампованных бронзовых золочёных бляшек с растительным и геометрическим орнаментом (катакомбы Верхнего Салтова, Песчанки у г. Нальчика, сёл Балта и Чми у Военно-Грузинской дороги и т. д.). Эти изделия А. стилистически схожи с подобными предметами, встречающимися на всей территории Юго-Вост. Европы вплоть до Венгрии. О китайском влиянии свидетельствуют широко распространённые у А. литые металлические зеркала с геометрическим орнаментом.



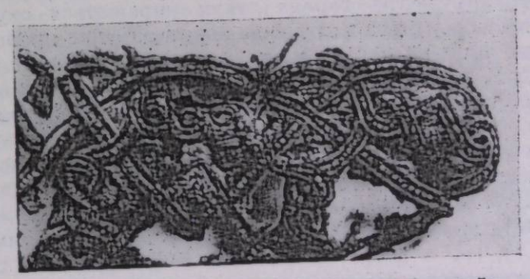
Украшения «полихромного стиля» из могильника Рутха в Северной Осетии: 4—5 вв. Левый верхний рисунок — подвеска с соколиными головками. 6—9 вв.

Наиболее высокого развития художественное творчество А. достигло в раннефеодальный период (10—12 вв.). Судя по материалу, полученному при раскопках катакомб у станицы Змейской в Северной Осетии, платье наиболее состоятельных лиц обшивалось по груди, рукавам и плечам кожаными золочёными аппликациями, составлявшими сложный геометрический узор. Головные уборы украшались таким же орнаментом, выполненным мелкими круглыми бляшками. Множество золочёных блях, складней-амулетов, туалетных принадлежностей также покрывалось геометрическим орнаментом с преобладанием плетёнки. Уникальными произведениями прикладного искусства А. являются

фрагменты кожаной попоны, на которых кручёной серебряной нитью вышиты сидящие на дереве павлины и орнамент, состоящий из плетёнки и ромбов, кожаная сумочка с изображением львогрифона, золочёный конский начельник в виде женской фигуры. Некоторые сабли имели ножны с золочёными обкладками, покрытыми тиснёным растительным орнаментом в соединении с плетёнкой и геометрическим узором, выполненным чернью по серебру. В орнаменте и стиле изделий А. этой эпохи, с одной стороны, сохраняются древние традиции местного кавказского населения, слившегося с А. (элементы звериного стиля, сюжет змееборства, известный в прикладном искусстве Кобанской культуры Северного Кавказа 1-го тысячелетия до н. э., техника черни по серебру), с другой стороны — ощущается сильное восточное влияние, шедшее через Закавказье и Среднюю Азию (изображения павлинов, грифонов и т. д.).



Предметы 10—12 вв. из катакомб у станицы Змейской. 1. Фигурный начельник. 2. Рукоять сабли с тиснёным орнаментом. 3. Бронзовый складень-амулет. 4. Бронзовая золочёная штампованная пластинка с седла.



Фрагмент кожаной попоны с аппликацией из катакомб у станицы Змейской. 10—12 вв.

Архитектура. Судя по археологическим данным, жилища А. были в плане четырёхугольными, иногда типа полуземлянки, с опорными столбами, с плетёными, обмазанными глиной стенами и глинобитным очагом. Некоторые аланские городища Подонья 8—9 вв. (Маяцкое в Воронежской обл., Салтовское в Харьковской обл.) были укреплены каменными стенами, сложенными насухо из тёсаных плит. Внешняя поверхность облицовочных камней покрывалась резным геометрическим орнаментом, иногда схематичными изображениями животных и людей. Большого мастерства А. достигли в строительстве подземных усыпальниц-катакомб (напр., у с. Верхнее Салтово, в урочищах Байтал-Чанкан и Песчанка, у сёл Чми и Балта и др.), восходящих в основе своей конструкции ко 2-му тысячелетию до н. э. Катакомбы вырубались в материковом грунте, обычно состояли из двух частей: дромоса (коридора) и камеры. Дромос, ведущий с поверхности в камеру, иногда имел ступени. Камеры, как правило, эллипсоидной формы в плане, со сферическим сводом, тщательно высеченным специальным орудием.

В 13 в. А. были разгромлены монголами и аланская культура перестала существовать. Памятники архитектуры и искусства А. рассеяны гл. обр. на территории Северо-Осетинской АССР, Кабардино-Балкарской АССР и Карачаево-Черкесской АО (см. *РСФСР*).

Лит.: Уварова П. С., Могильники Северного Кавказа, М., 1900 (Материалы по археол. Кавказа, вып. 8); Спицын А. А., Вещи с инкрустацией из керченских катакомб 1904 г., «Изв. Археолог. Комиссии», СПБ, 1905, вып. 17; Ляпушкин И. И., Памятники салтово-маяцкой культуры в бассейне р. Дона, МИА, № 62, 1958; Кузнецов В. А., К вопросу о позднеаланской культуре Северного Кавказа, «СА», 1959, № 2; Ванеев З. Н., Средневековая Алания, Сталинири, 1959; Кузнецов В. А., Аланские племена Северного Кавказа, МИА, № 106, М., 1962.

Автор В. А. Кузнецов. Консультант Е. И. Крупнов.

АЛБАНИЯ

(НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА АЛБАНИЯ. REPUBLIKA POPULLORE E SHQIPËRISË)

Памятники художественной культуры на территории современной А., населённой в древности иллирийцами, известны с эпохи бронзы. С 7 в. до н. э. иллирийцы строили крепости, стены которых складывали из больших необработанных камней. Со 2-й пол. 7 в. до н. э. на побережье Адриатического и Ионического морей стали возникать греческие колонии (*Аполлония*, *Бутринт*, Эпидамн, Орик и др.), оказавшие значительное влияние на иллирийские города — Бюлис, Амантию, Фойнике, где появились оборонительные стены из отёсанных квадров, стадионы и т. д., и в несколько меньшей степени на города *Шкодер*, Дореси, Антипатрея (ныне *Берат*) — в глубине страны. Иллирийские города стали украшаться скульптурой. После завоевания Иллирии Римом (1 в. до н. э.) были возведены новые римские крепости, в т. ч. Скампа (*Эльбасан*). В строительном деле начали применять известь как скрепляющий материал, осуществлять уличную планировку городов, прокладывать водопроводы. Под римским влиянием у иллирийцев появился скульптурный портрет, большого развития достигла мозаика.

После распада Римской империи территория, заселённая албанцами, попеременно входила в состав Византии, сербского и болгарского государств, Эпирского деспотата, завоёвывалась норманнами, венецианцами, однако всё это время продолжала развиваться местная культура, в т. ч. Команская (9—13 вв.). Она представлена оружием и орудиями труда из бронзы и железа, украшениями из бронзы, серебра, стекла, небольшим количеством керамики. Некоторые из этих вещей преемственно связаны с иллирийской культурой, отдельные — совпадают с предметами обихода современных жителей.



Архитектура. В средние века с развитием в А. феодализма широко развернулось строительство крепостей, обычно охранявших торговые пути и часто превращавшихся затем в города. Крепостные стены либо опоясывали город кольцом—*Дуррес*, либо имели форму треугольника — *Круя*, Петреля (Petrela), или четырёхугольника — Канина (Kanina), Лежа (Lezha); внутри них обычно располагались общественные здания и дома знати. Вне стен возникал т. н. нижний город с жилищами простолюдинов, торговыми и производственными сооружениями. Разрастаясь, город включал в себя и часть торговой дороги, которая становилась улицей, застроенной лавками и мастерскими ремесленников. Для большинства средневековых городов характерна скученная застройка, узкие и кривые улочки. В *Гирокастре* группы массивных каменных домов-крепостей образуют как бы отдельные гнёзда. В Шкодере жилые дома расположены внутри дворов, обнесённых высоким каменным забором с тяжёлыми деревянными воротами. В старой *Тиране* дома также окружались каменными или кирпичными заборами. Стихийная застройка города приводила к возникновению тупиковых улиц. В городах, выросших гл. обр. в новое время (*Корча*), перпендикулярно пересекающиеся улицы образуют правильные кварталы.

В период турецкого господства (с 15 в.), отбросившего А. в культурном и экономическом отношениях на несколько веков назад, в быт и художественное творчество народа вслед за исламом

проникли восточные черты. Были сооружены значительные мусульманские культовые здания (в Берате, Тиране, Шкодере и др.), дворцы («сарай»). В 18 в. в связи с общим экономическим подъёмом страны в торговых городах (Шкодер, Эльбасан) строились ныне не сохранившиеся «безистени» — крытые базары (для ценных товаров) с воротами, которые запирались на ночь. В жилой застройке преобладали двухэтажные дома, каменные или с каменным нижним и дощатым либо фахверковым верхним этажом. Крыши — черепичные четырёхскатные со слабым наклоном. Для домов Эльбасана, Круи, Шкодера, Тираны и др. городов типичны открытые балконы и внешние лестницы. В домах Берата и Корчи верхний этаж выступает над улицей.



Традиционные жилые дома. 1. В Гирокастре. 2. В крепости Берат. 3. Кула в долине р. Мати.

В высокогорных районах древнейшими были срубные, а более поздними — каменные одноэтажные постройки, крытые ветвями; в 19 в. типичными стали каменные 2-этажные дома (внизу — хлев, наверху — жильё) под крутыми 4-скатными крышами из крупной дранки. С конца средних веков сооружались «кулы» — массивные каменные постройки, обычно трёхэтажные с навесными бойницами, приспособленные для жилья и обороны. В лесистых местностях дома были дощатыми, на приморских низменностях — глинобитными, саманными или же тростниковыми, обмазанными глиной. Для городских и сельских построек А. характерно включение в толщу каменных стен деревянных горизонтальных брусьев для облегчения нагрузки стен и амортизации при землетрясениях. В целом типы жилых домов А. сходны с распространёнными в других Балканских странах.

В церковной архитектуре средневековья преобладало византийское влияние (церковь монастыря св. Николая в Месопотаме близ г. Дельвины, Delvina, 14 в., и др.); на С. страны, где довольно сильным было влияние католицизма, церкви строились в романском стиле (собор в Шаси, Shasi; церковь Богородицы с фресками в Вау-и-Дейес, Vau i Dejës; церковь св. Сергия и Вакха, пл. 10 *м* × 30 *м*, в Оботи, Oboti,— все 13 в.).

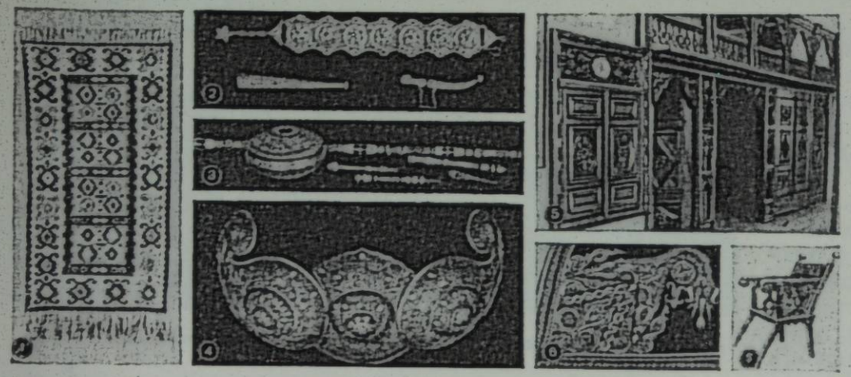
В конце 17—18 вв. много церквей было построено в городах *Воскопоя*, центре христианской культуры на Ю.-В. страны, и Виткуки (Vitkuqi). В соответствии с требованием турецких властей они по внешнему виду почти не отличались от жилых домов. В большинстве случаев это были трёхнефные базилики со скрытым под высокой двухскатной крышей купольным покрытием и с 5—7-гранной апсидой. С южной стороны помещалась галерея, опирающаяся на ряд покрытых резьбой каменных столбов, что составляло единственное внешнее украшение здания.

Застройка городов А. в конце 19 — нач. 20 вв. становится более упорядоченной, регулярно распланированные кварталы благоустраиваются.

Изобразительное искусство. В средневековой А. иконопись развивалась под сильным влиянием Византии; многие иконы отличаются мастерством исполнения, богатством колорита, разнообразием композиционных приёмов. Наиболее ранние памятники фресковой живописи относятся к 13—14 вв.: роспись церквей св. Троицы в Лавдари (местность Опар, Opar), св. Марии Влахернской в Берате, групповой портрет семьи императора Андроника II Палеолога в церкви св. Марии в монастыре на месте древней Аполлонии и др. С 16 в. византийские традиции ослабевают, в А. начинают проникать отзвуки европейского Возрождения. Наиболее талантливыми мастерами монументальной живописи сер. 16 в. были *Онуфрий* из Неокастра (Эльбасан) и его сын *Николай*. Онуфрий, несколько отклоняясь от канонов византийской школы, работал в более реалистической манере, варьировал традиционные композиции, подчиняя их требованиям архитектуры. В изображении Давида в церкви Шельцан, исполненном в тонкой розовато-серой гамме, свободной и сильной кистью Онуфрия, раскрывается

Дом в Дукагини (северная Албания).





Образцы народного прикладного искусства. 1. Ковёр „косовского типа". 2. Серебряные филигранные изделия. Тирана. 3. Точёные деревянные изделия. Тирана. 4. Литое серебряное украшение. Гирокастра. 5. Внутренний вид парадной комнаты в богатом доме. Шкодер. 18—19 вв. 6. Вышитая пола одежды. Шкодер. 7. Деревянное резное кресло. Область Мирдита.

суровый и мужественный образ, чем-то напоминающий старых пастухов с горных пастбищ А.

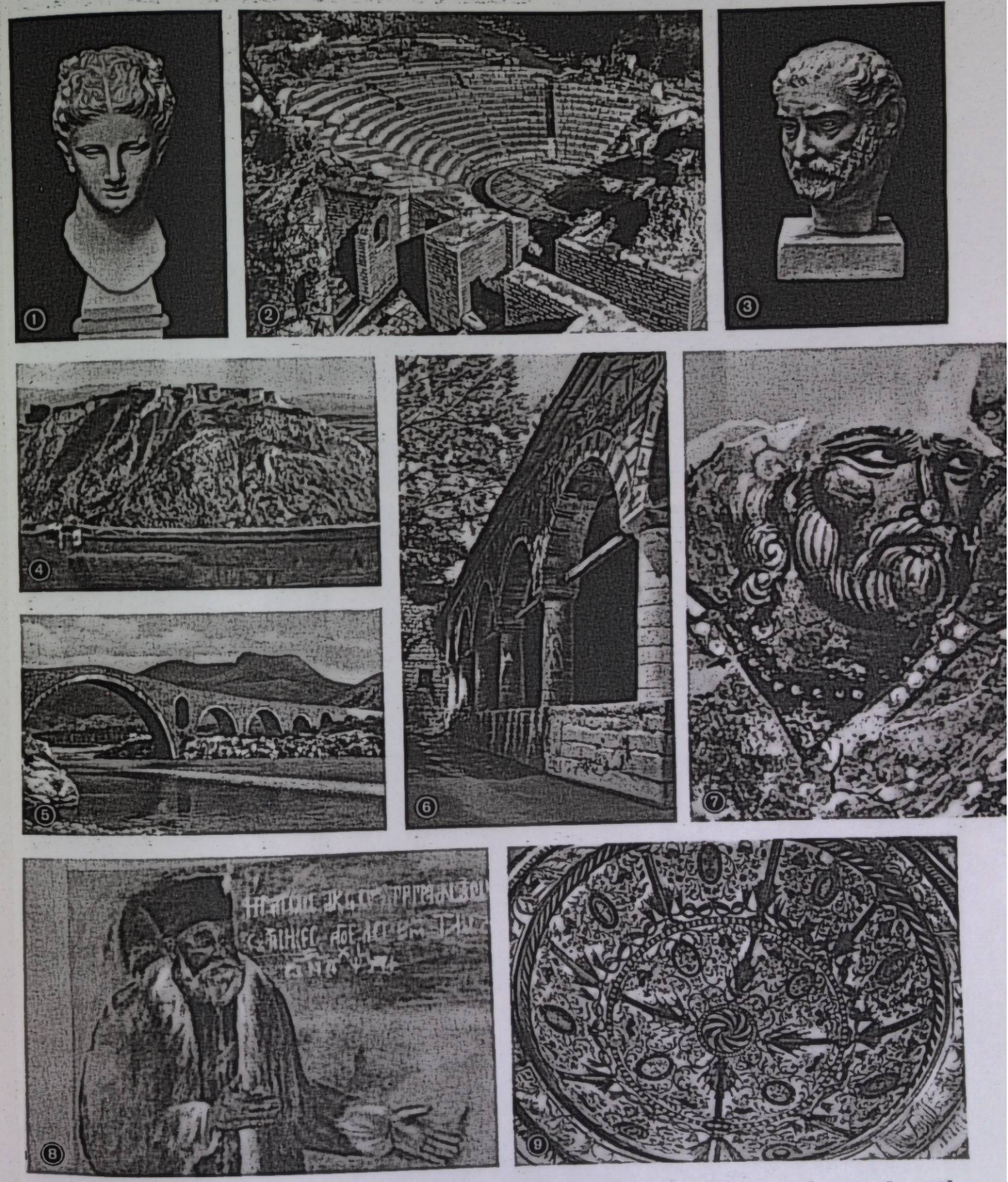
В 18 в. во фресковой живописи усилились реалистические тенденции. Наиболее крупными художественными центрами были Воскопоя, Виткуки, Корча, Эльбасан, Берат. Выдающимся художником этого времени является *Давид из Селеницы*. Его живопись эмоциональна, динамичные композиции органично увязаны с архитектурными формами, краски интенсивные. Он создал первый светский портрет, изобразив ктитора церкви в одежде того времени (церковь св. Николая в Воскопое, 1724). Тогда же работали известные мастера братья *Костандин* и *Атанас из Корчи*. Около сер. 18 в. начался упадок монументальной живописи, которая уступила место иконописи. Последняя сохраняла традиции византийского времени и ещё в первом десятилетии 20 в. оставалась преобладающим жанром изобразительного искусства А.

В период т. н. Национального Возрождения (2-я пол. 19 в.), когда зарождение капиталистических отношений и борьба за национальную независимость сопровождались широким культурным движением, в А. впервые появилась станковая живопись. Правда, художники получали образование за границей. В это время начали работать К. *Идромени*, Н. Мартини (N. Martini, 1880—1917) и С. *Дзега*, упорно развивавшие изобразительное искусство, несмотря на препятствия, чинимые турецким правительством. Основательно продвинули профессиональное искусство С. *Рота* и А. Куши (A. Kushi, 1887—1959). В 1920-е гг. достигли значительных успехов пейзажист В. *Мио* и первый скульптор А.— О. *Паскали*.

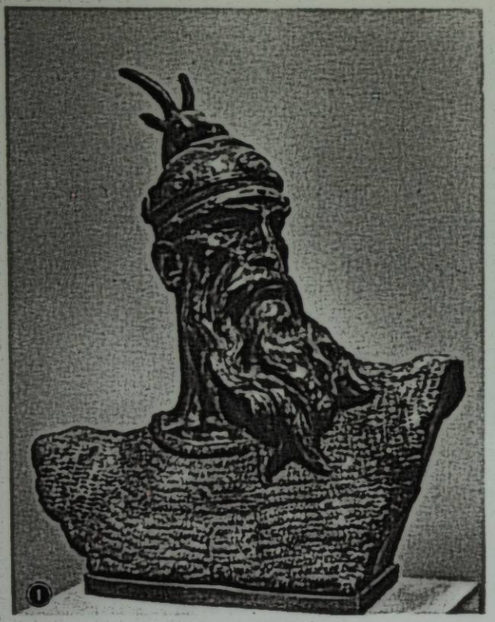
Народное, декоративно-прикладное искусство. С распространением мусульманской религии особое значение получил орнаментальный декор культовых и жилых зданий: затейливыми узорами расписывали стены мечетей (Хаджи-Этхем-бея в Тиране), резным камнем украшали церкви (св. Пролома и св. Николая в Воскопое, св. Петра в Виткуки), мечети, дворцы крупных феодалов, камины в домах горожан (гл. обр. в р-нах Корчи и Мокры, Mokra). Самым древним и самым эффектным видом художественной обработки дерева является резьба долотом, сквозная и высокорельефная. Изящные сплетения ветвей, цветов, виноградных гроздей, вырезанных из тонких сосновых или толстых ореховых пластин, украшали церкви и мечети, дома горожан и крестьян. Расцвет искусства резьбы приходится на 17—18 вв. В 19 в. резьбу начинают заменять в интерьерах гипсовой лепкой (мотивы б. ч. растительные). Чрезвычайно важным промыслом для А. явилась уходящая корнями в иллирийскую эпоху обработка серебра: художественное литьё (Эльбасан) и филигрань (Шкодер, Тирана). Национальные костюмы А. славятся многообразными украшениями: вышивка, аппликация, кружева. Под турецким влиянием вошло в быт золотое шитьё. Высокого уровня достигло изготовление художественных шерстяных тканей и ковров, в геометрическом орнаменте которых преобладают тёплые тона. В 19 в. начался упадок художественных ремёсел.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ АЛБАНИИ

В результате упорной национально-освободительной борьбы в ходе 2-й мировой войны народ А. (получившей самостоятельность в 1912, с 1924 находившейся под реакционной диктатурой и в 1939 оккупированной итальянцами) добился независимости и в 1946 провозгласил свою родину Народно-демократической республикой. Установление народно-демократического строя создало условия для развития народных талантов. Основаны художественные учебные заведения, творческий союз

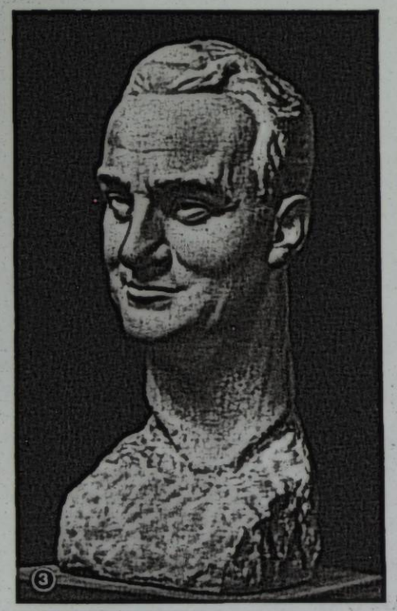


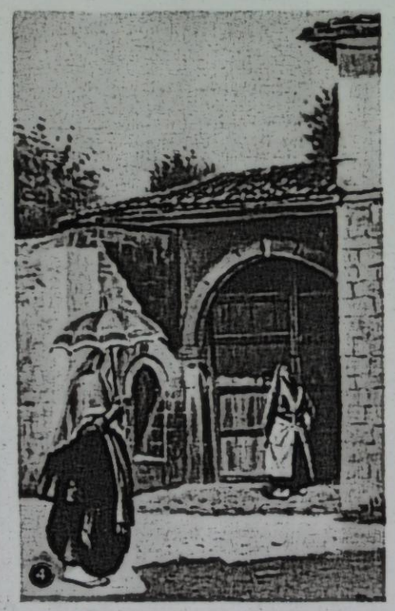
АЛБАНИЯ. 1. «Богиня Бутринта» (голова статуи Аполлона). Мрамор. 4 в. до н. э. Национальный римский музей. Рим. 2. Театр в Бутринте. 3 в. до н. э. 3. Мужской портрет из Аполлонии (возможно, Демосфен). Мрамор. 3 в. Музей в Аполлонии. 4. Средневековая крепость Розафат в Шкодере. 5. Мост у с. Меси близ Шкодера. 17—18 вв. 6. Колоннада церкви св. Николая в Воскопое. 18 в. 7. Онуфрий из Неокастра. «Давид». Деталь фрески церкви св. Николая в с. Шельцан. Середина 16 в. 8. Давид из Селеницы. «Ктитор». Деталь фрески церкви св. Николая в Воскопое. 1724. 9. Роспись мечети Хаджи-Этхем-бея в Тиране. 1794—1821.





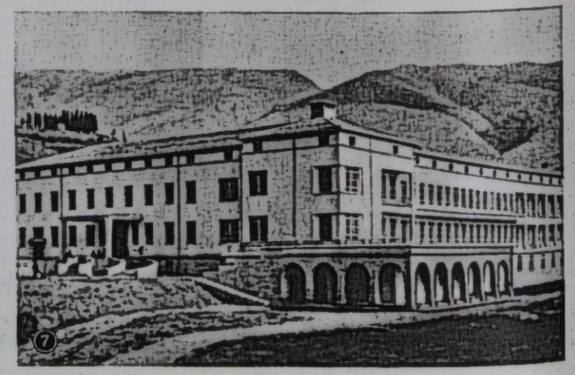
АЛБАНИЯ. 1. О. Паскали. «Скандербег». Бронза. 1938. Музей археологии и этнографии. Тирана. 2. Н. Займи. «Рассказ о национально-освободительной войне». 1952. Галерея изобразительного искусства. Тирана. 3. К. Хоши. Портрет хирурга Ф. Широка. Мрамор. 1956. Галерея изобразительного искусства. Тирана. 4. С. Рота. «Женщина у ворот в Шкодере». 1954. Галерея изобразительного искусства. Тирана. 5. Л. Никола. Портрет матери партизана М. Дури. Гипс. 1954. Галерея изобразительного искусства. Тирана. 6. Новый жилой дом в Тиране. 7. Новая больница в Гирокастре.











деятелей искусства, устраиваются выставки. Появились новые для А. жанры и виды искусства (тематическая картина на производственные сюжеты, книжная иллюстрация, плакат, карикатура), новые типы и виды архитектурных сооружений. Развернулось большое строительство. Развиваются традиционные отрасли народного искусства (вышивка, ковроткачество, чеканка, филигрань, изготовление резных деревянных предметов, покрытых мелким полихромным узором).

Архитектура. В настоящее время в городах А. обычно существуют старые кварталы, сохраняющие средневековый облик, и новые, возникшие в 20 в. Архитекторы народной А. разработали планы реконструкции всех крупных городов страны. На их основе производится зонирование городской территории: выделяются административный центр, благоустроенные жилые массивы, зоны отдыха трудящихся и спортивные комплексы, промышленные зоны, предусмотренные вне городской черты. Прокладываются кольцевые магистрали с целью освободить центр города от транзитного грузового транспорта. Большое внимание уделяется развитию жилищного строительства: в городах возводятся 3—5-этажные дома, кирпичные, оштукатуренные, выкрашенные в светлые тона, с большими окнами и просторными балконами-лоджиями. Осуществляется комплексная застройка районов и кварталов. В связи с освоением новых земель, большими ирригационными работами многие сёла переносятся на новые места и отстраиваются заново. В промышленных р-нах создаются рабочие посёлки: Мемалиай (Memaliaj; 1954, инженер К. Михо, K. Miho), Церрик (Cerrik; 1952—53, инженер А. Люфи, A. Lufi, и К. Сахатчи, K. Sahatçi), Курбнеши (Kurbëneshi; 1958, архитектор П. Борова, P. Borova) и др. Строительство новых населённых пунктов ведётся на основе единого плана, применения типовых проектов и внедрения различных видов современного благоустройства. Значительный размах приняло строительство общественных зданий, школ, учреждений здравоохранения. Большую помощь народной А. оказали советские, болгарские, чехословацкие архитекторы.



Современный крестьянский дом в северо-западной Албании.

Изобразительное искусство. Албанские художники, работая в различных жанрах, в поисках своей манеры и своей тематики основываются на принципах социалистического реализма. Крупные тематические полотна создали Н. *Займи*, Г. Мади (G. Madhi, p. 1920), К. Кодели (K. Kodheli, p. 1920), Б. Сейдини (B. Sejdini, p. 1918). Одним из наиболее значительных тематических произведений живописи А. является «Рассказ о национально-освободительной войне» Н. Займи. В строго реалистической манере, просто и убедительно раскрывает художник образы героических борцов за свободу Родины. Характерны скупая колористическая гамма и чёткие светотеневые контрасты.

В области пейзажа — традиционного жанра албанской живописи, наиболее интересны произведения В. *Мио*, С. *Рота* (городской пейзаж), А. Буза (A. Buza, p. 1905), С. *Кацели*, К. Греспа (K. Gresda, p. 1917) и др. В жанре портрета работают Н. Займи, создавший ряд серьёзных, технически совершенных работ, Ф. Стамо (F. Stamo, p. 1916), Я. Керрай (Y. Kerraj, p. 1933) и др. Плакат, карикатура (З. Бумчи, Z. Bumçi) и книжная иллюстрация стали развиваться только в последнее время.

Стремление албанского народа увековечить память героев борьбы за национальное освобождение получило своё яркое выражение в монументальной скульптуре. В этой области работают О. *Паскали*, Я. *Пачо*, создавший конную статую национального героя А.— Скандербега. Скульптурные портреты создают К. *Хоши* — первая албанская женщина-скульптор, Я. Пачо, А. Мано (A. Mano, p. 1921), О. Паскали. Скульптор Л. *Никола* хорошо передаёт национальный характер албанского крестьянина. Скульптурные композиции создают К. Хоши, Ш. Хадери (Sh. Haderi, p. 1930). В области театрально-декорационного искусства работает Х. Деволи (H. Devolli, p. 1924).

Мастера албанского искусства с успехом выступили на Выставке изобразительного искусства социалистических стран в Москве (1958—59), а также на Национальной выставке изобразительного искусства в Тиране (1959), где 60 мастеров представили ок. 200 произведений живописи, скульптуры и графики. Выставки показали значительный рост профессионального мастерства художников, их интерес к историческим сюжетам, в т. ч. из времён национально-освободительной войны 1941—44.

Лит.: Искусство в Народной Республике Албании, Берлин—Лейпциг, 1953; Юткевич С., Искусство народной Албании, М., 1958; Прокофьева М., Художники Албании, «Искусство», 1959, № 4; Вело М., Народное зодчество, «Новая Албания», 1960, № 3; «Новая Албания», 1958 (спец. № по нац. костюмам); Народное искусство в Албании... [Альбом], Тирана, 1959; Historia e Shqipërisë, v. 1, Tiranë, 1959; Adhami S., Monumente të kulturës në Shqipëri, Tiranë, 1958; Guide d'Albanie, Tirana, 1958.

ГОРОДА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

АПОЛЛО́НИЯ (Apollonia) Иллирийская — древний г.-порт близ с. Пояни (Pojani), осн. ок. 588 до н. э. как греч. колония на месте иллирийского поселения. Раскопками вскрыты оборонит. стены из крупных кам. блоков (5—4 вв. до н. э.) и кирпича на кам. цоколе (3 в. до н. э.), характерно включение в стены части материкового грунта. Портик 3—2 вв. до н. э., крытый театр, б-ка, обществ. здания первых вв. н. э. Жилые дома из камня и (с 4—2 вв. до н. э.) кирпича. Открыты два богатых дома 2 в. с внутр. дворами, мозаичными полами и пр. Мраморная скульптура, гл. обр. первых вв. н. э.: статуя и статуэтка (восходящая к оригиналу Фидия, см. *Греция* Древняя) Афины, торс и голова атлета, атлант, мужской портрет (3 в., вероятно, Демосфен), близкий к традициям аттической скульптуры, и др. Раскопками установлено значит. развитие художеств. ремесла (кузнечного, бронзолитейного) и особенно керамич. производства (терракотовые статуэтки и пр. с 6 в. до н. э.). Некрополь за стеной г., на месте к-рого — монастырь 14 в. с ц. св. Марии в визант. традиции с росписями.

Музей, осн. в 1960; керамика, скульптура из раскопок.

Лит.: Блаватский В. Д., Ислами С., Раскопки Аполлонии и Орика в 1958 г., «СА», 1959, № 4, с. 166—201; Ceka H., Mbi historikun e kërkimeve dhe gërmimeve arkeologjike në Apoloni, «Buletin i Universit. shtetëror të Tiranës. Seria shkencat shoqërore», 1958, № 4; Buda A., Rezultatet e gërmimeve në nekropolin e Apollonise në vitin 1956, там же, 1959, № 2.

БЕРА́Т (Berati)— г., известен с 4 в. до н. э. как иллирийский, во 2 в. до н. э.— крепость Антипатрея (сохранилась часть стен), в нач. ср. веков — Пульхериополис, с 9 в.— Белиград (отсюда—Берат). Историч. центр Б.—крепость (сохранились стены 13 в.) с жилым кварталом (узкие кривые ул., дома вытянутых пропорций, вторые этажи выступают над первыми) и 15 церквами, в т. ч. церковь св. Марии Влахернской (13 в., визант. тип), расписанная *Николаем* из Неокастра (1578). Кафедр. собор 18 в. знаменит дер. резным иконостасом (19 в.). Б. спускается к р. Осуми. Застройка кучевая. Дома 2-этажные кам. с балконами-лоджиями. «Тече» (молельня) секты хельветов (1782), мост через Осуми (1780). Ныне Б. — город-музей.

Краеведч. музей, колл. археологич. пам., прикл. иск-во.

Лит.: Анамали С., Берат, его история и памятники древней культуры, «Новая Албания», 1958, № 2.

БУТРИ́НТ, Бутротон (алб. Butrinti, греч. Βουθρωτόν, лат. Buthrotum),— древний г.-порт к югу от г. Саранды. Осн. в конце 7 — нач. 6 вв. до н. э. как греч. колония на иллирийском городище. Раскопками обнаружена часть оборонит. стены (5—4 вв. до н. э.) из массивных кам. квадров, ряд ворот (в т. ч. «Львиные ворота» с барельефным изображением льва на архитраве), театр (3 в. до н. э., на 3 тыс. зрителей), остатки жилых и обществ. зданий из камня и кирп., иногда со следами росписей, много мраморной скульптуры (в т. ч. знаменитая «Богиня Бутринта», круга Праксителя (см. *Греция* Древняя; 4 в. до н. э.); баптистерий (7 в.), построенный на основании круглого античного здания, с полихромной моз. на полу и двумя концентрич. кругами колонн. Крепость 14 в., построенная венецианцами. Ныне в Б. археологич. заповедник.

Лит.: Budina Dh., Nekropoli i Butrintit, «Buletin i Universit. shtetëror të Tiranës. Seria shkencat shoqërore», Tiranë, 1959, № 2, с. 246—256.

ВЛЁРА, Влора (Vlora), Валона (Valona),— г.-порт на берегу одноим. залива на месте античного г. Авлона (Αὐλων). Улицы спускаются с холмов к гавани. После 1945 В. растёт и застраивается: новый кинотеатр (1950-е гг.), комплекс жилых домов (1957—60, А. Рефаэли, П. Борова). Краеведч. музей.

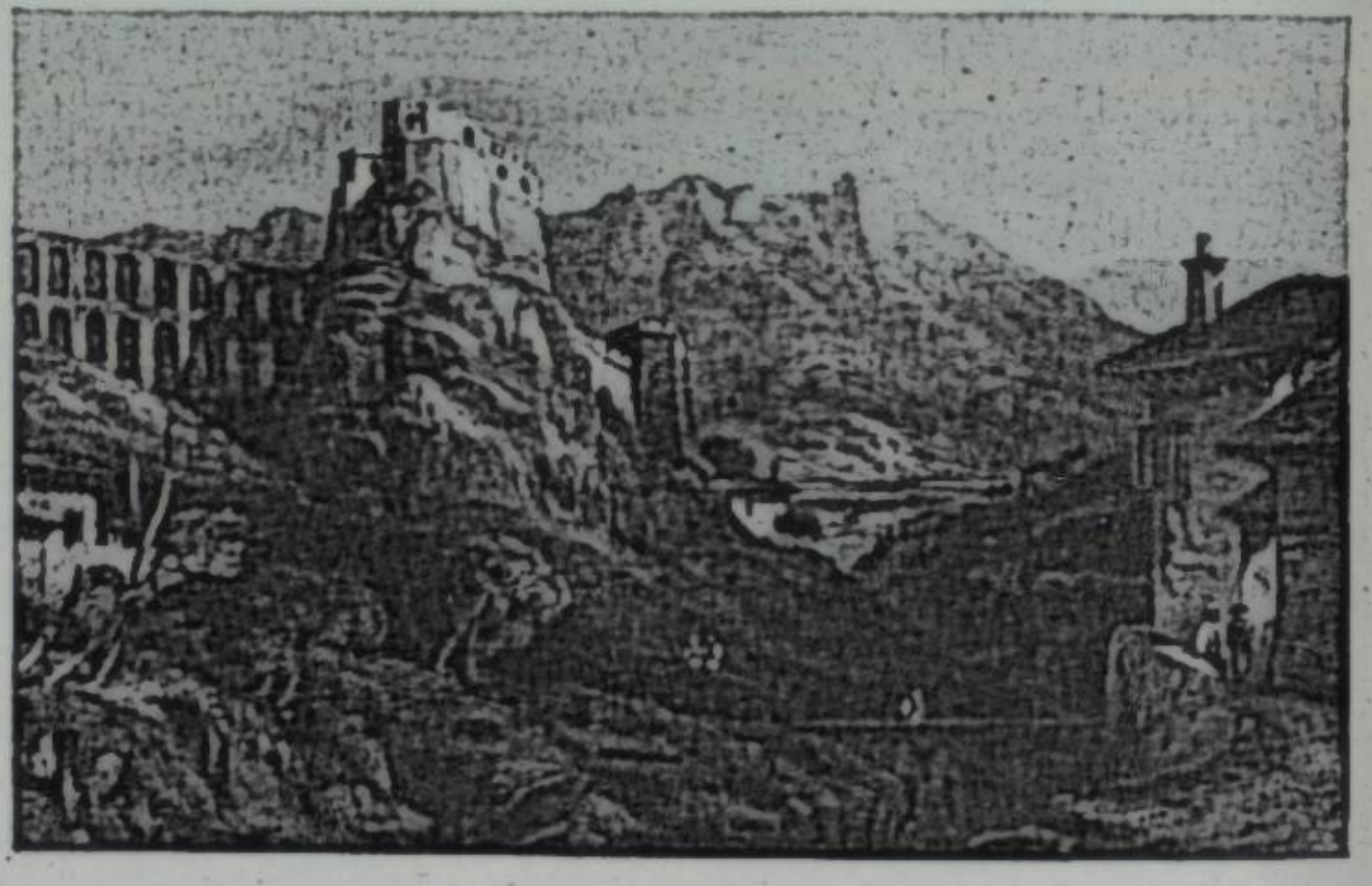
Вблизи: развалины античного г. Орик (открыто обществ. здание в форме амфитеатра, вероятно, 2 в. до н. э.); ср.-век. крепость Канина четырёхугольная в плане; у залива Паша-Лиман — ср.-век. церковь; Порто-Палермо—единств. в А. сплошь крытая крепость (конец 18 — нач. 19 вв.), сохранилась в хорошем состоянии; в с. Браништи водопровод рим. типа (конец 18—нач. 19 вв.).

Лит.: Будина Д., Руины рассказывают, «Новая Албания», 1959, № 5.

ВОСКОПО́Я (Voskopoja) — ср.-век. г., ныне с., осн. в 14 в. Церкви: св. Пятницы (14 в.); св. Марии (1712) и св. Михаила с фресками 18 в.; св. Пролома (1632—1634), украшенная резным камнем; св. Николая (18 в., пл. 13 *м*×33 *м*) с росписями (мастера *Давид из Селеницы*, Костандин и Кристо) и кам. резным декором.

Лит.: Puzanova V., Shënime mbi artin shqiptar në shekullin e XVIII, «Buletin i Universit. stetëror të Tiranës. Seria shkencat shoqërore», Tiranë, 1957, № 1.

ГИРОКА́СТРА, Гьинокастер, Динокастра (Gjiorokastra),— г., живописно расположен на склонах холмов. Известен с 4 в. Над Г. возвышается обширная крепость (кам., известна с 14 в.). Застройка кучевая. Дома кам. 2—3-этажные с глухими первыми этажами, большими дугообразными оконными проёмами на верхних этажах. На кам. облицовке дугообразных дверных проёмов, металлич. скобках и замках нанесён геометрич. орнамент. Нависающие крыши из кам. плиток. Собор 18 в. Ныне Г. — город-музей.



Город Гирокастра. Вид крепости. Гравюра 19 в.

Близ Г. — ц. Лабове-э-Крюки (10—11 вв.).

Лит.: Цека Х., Город Динокастра в прошлом и теперь, «Новая Албания», 1958, № 4.

ДУ́РРЕС (Durrësi; итал. Durazzo, греч. Δυρράχιον; иллирийское Эпидамн, Epidamnus) — г., гл. порт А. Расположен на берегу одноим. залива, у подножия холма. Осн. в 627 до н. э. как греч. колония. Раскопками обнаружены термы (нач. н. э.), арх. фрагменты (колонны, капители, карнизы), мозаичный пол (3 в.). Развалины трёх колец кам. оборонит. стен (нач. 6 в.). Ныне старый Д. — город-музей. Гл. торговые улицы совр. Д. сходятся к центр. площади с мечетью и сквером. После 1945 построено много домов совр. типов; близ пляжей — туристич. отели (в т. ч. «Адриатик», 1958), дома отдыха, пионерлагеря.

Музей содержит археологич. колл., античную скульптуру.

Лит.: Точи В., Мозаика Адриатики. Археологические находки (о раскопках в Дурресе), «Новая Албания», 1960, № 3, с. 9.

КАВА́Я (Kavaja) — г., центр керамического производства. Мечеть, ц. св. Пятницы с росписями (18 век).

КО́РЧА (Korça) — г., известен с 13 в., с 18—19 вв.— центр ремесла и торговли. Преобладает правильная планировка кварталами. Много домов с балконами-лоджиями. Центр ковроделия, имеется керамич. производство. Мечеть Мирахори (конец 15 в., перестраивалась в 16 и 19 вв.) — одна из древнейших в А., связана с традициями визант. церк. арх-ры. В ц. «Животворящего источника» (18 в.) резные дер. царские врата, епископский трон (19 в.). В 1958—60 построены жилые комплексы 4—5-этажных домов по типовым проектам (градостроит. план М. Меле) на ул. Г. Кастриоти, близ нового стадиона. Памятник Народному борцу (1932, О. *Паскали*).

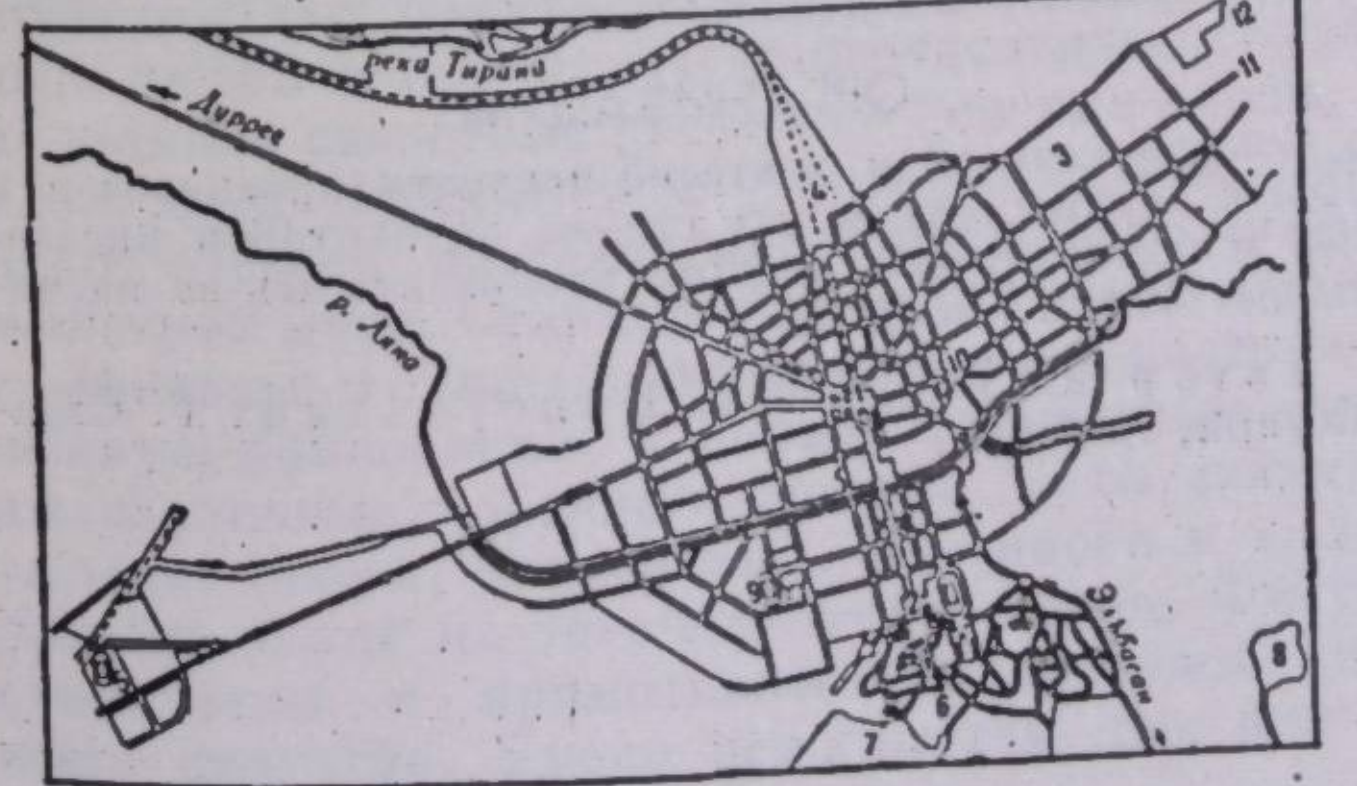
Вблизи К. в с. Мборья церковь в визант. традиции с фресками 14 в.

КРУ́Я (Kruja) — г., в 1443—68 столица Георга Кастриоти (Скандербега). Расположена высоко в горах, имеет тесно застроенные узкие улочки. Ср.-век. крепость треугольной конфигурации; стены на фундаменте из естеств. скалы, сложены из неотёсанного камня на известковом растворе. Со времени Скандербега сохранилась четырёхугольная башня у сев. стены. Памятник Скандербегу (бр., 1959, Я. *Пачо*). Ныне К.— город-музей.

Лит.: Цека Х., Крепость Круя, «Новая Албания», 1957, № 1.

ТИРА́НА (Tirana) — столица А. с 1920. Возникла на скрещении торговых путей. Поселение упоминается с 15 в. Планировка радиально-кольцевая. Ст. кварталы имеют узкие кривые ул. и дома в глубине дворов. В 1794—1821 сооружена мечеть Хаджи-Этхем-бея. Совр. регул. распланированный адм. и культурный центр стал застраиваться в 1920-х и 30-х гг. (арх. В. Ночка, А. Люфи, инж. С. Люараси и др.): ансамбль пл. Скандербега, банк, комплекс ун-та и театра оперы и балета. С установлением народно-демократич. строя Т. стала быстро развиваться. Принят план реконстр. столицы (1953—58, арх. Г. Стразимири, М. Меле), предусматривающий сооружение новых жилых р-нов, парка отдыха, транспортных магистралей. Созданы обширные жилые комплексы вдоль р. Ляны (1952—53, арх. Г. Стразимири, инж. С. Люараси), на ул. Перметского конгресса (1958, инж. К. Михо, А. Люфи), включающие многоэтажные жилые здания с благоустроенными внутриквартальными пространствами; сооружён пос. рабочих текстильного комбината, гл. обр. из малоэтажных домов. Построена киностудия «Новая Албания» (1953, сов. арх. Г. Л. Лавров), заложен (1959) новый Дворец культуры (дар Сов. Союза). Памятники: В. И. Ленину (цемент, К. *Хоши*), Партизану (бр., 1947, А. Мано) и др. В Т. много зелени и цветов. Вблизи г.— развалины крепостей: иллирийской Дорести и ср.-век. Петреля. Т.— центр художеств. обработки дерева, серебра, керамич. производства (ныне мастера объединены в производств. кооператив).

Проект реконструкции Тираны: 1 — площадь Скандербега; 2 — университет; 3 — больница; 4 — станция железной дороги; 5 — текстильный комбинат; 6 — комбинат пищевой промышленности; 7 — большой парк; 8 — искусственное озеро; 9 — санаторий; 10 — стадион; 11 — площадь Авни Рустеми; 12 — киностудия „Новая Албания".



Музей археологии и этнографии, осн. в 1948 при Тиранском Гос. ун-те; археологич. и нумизматич. колл., копии фресок, предметы прикл. иск-ва. Галерея изобразит. иск-ва, осн. в 1952; собр. картин и скульптуры алб. и зарубежных мастеров.

Лит.: Доби Э., Тирана глазами архитекторов, «Новая Албания», 1959, № 1.

ШКО́ДЕР, Шкодра, Скутари (Shkodër, Shkodra, Scutari),— г. у подножия холма Вальдамус, на к-ром расположена ср.-век. крепость Розафат (ныне в развалинах; общий план сохранился с 14 в.), в основании к-рой видны остатки стены одной из древнейших иллирийских крепостей. Для Ш. характерно деление на католич. и мусульм. кварталы. Интересны сооружения базара: два ряда торговых и складских помещений с крышами большого выноса, соединённых между собой и образующих крышу над ул. Католич. кафедр. собор (1856). Мечеть Плюмби («Свинцовая»; 2-я пол. 18 в.)— единств. в А. с закрытым двориком перед входом. В 1950-х гг. построены новый театр, ансамбль домов (сооружён по проекту болгарского архитектора А. Хаджи-Иванова).

Краеведч. музей, археологич. пам., изобразит. и прикл. иск-во.

Вблизи Ш. в с. Гайтани—развалины иллирийского городища, укреплённого стенами из кам. глыб, сложенных насухо. Близ Ш. у с. Меси — мост 17—18 вв.

ЭЛЬБАСА́Н (Elbasani) — г., в 1 в.— рим. крепость Скампа (греч. Неокастр, Νεοκάστρον, итал. Терранова, Terranova, слав. Новиград). В 1466 перестроен турками и назван ими Э. Имеет радиально-кольцевую планировку. Сохранились часть ср.-век. креп. стен (из камня и кирп.) с башнями, мечети Мбрет (15 в.), Назиреше (16 в.). В 1950-х гг. разработан план реконстр. Э. В 1958—59 построен комплекс 3—4-этажных жилых домов на бульваре им. Кемаля Стафа (арх. К. Сахатчи, В. Пистоли, А. Рефаэли).

Краеведч. музей, археологич. пам., прикл. иск-во.

ХУДОЖНИКИ

ДАВИ́Д ИЗ СЕЛЕНИ́ЦЫ, Давид Селеница (David Selenica),— художник-монументалист 18 в. Расписал (с двумя помощниками) ц. св. Николая в Воскопое (1724).

Лит.: Puzanova V., Shënime mbi artin shqiptar në shekullin e XVIII, «Buletin i Universit. shtetëror të Tiranës. Seria shkencat shoqërore», Tiranë, 1957, № 1.

ДЗЁГА (Xega), Спиро (1863, Дарда — 1953) — живописец. Уч. в Стамбуле. В 1908 вернулся в А., работал в Корче. Создал историч. портреты: «Прибытие Скандербега» (1933, частн. собр.), «Доника Кастриоти» (1920-е гг., частн. собр.), «Чета Шахина Матраку» (1936, Гал. изобразит. иск-ва, Тирана).

ЗА́ЙМИ (Zajmi), Наджмедин Займ (р. 1916, в Требиште обл. Дибры, Югославия) — живописец. Окончил АХ в Риме (1943). Работает в Тиране. Педагог. Произв.: «Слушая радио Москвы» (1947, Дворец бригад, Тирана); портрет старика (1933), «Рассказ о национально-освободительной войне» (1952), «Лябрийская женщи-

на» (1954), «Портрет Байрама Цурри» (1957), «Улица Тираны» (1957) — все в Гал. изобразит. искусства, Тирана.

Лит.: Кукили А., Художник Неджмедин Займи, «Новая Албания», 1958, № 5.

ИДРОМЁНИ (Idromeni), Коль (1860, Шкодер — 1939) — живописец и архитектор. Уч. в Венеции. Работал в Шкодере. Произв.:«Моя сестра» («Портрет шкодранской женщины»; 1883) и «Шкодранская свадьба» (1917)—в Гал. изобразит. иск-ва, Тирана; иконы «Страшный суд» и «Посвящение Марии» — в кафедр. соборе, Шкодер.

Лит.: Кучали А., Живописец из Шкодера, «Новая Албания», 1960, № 3, с. 12—13.

КАЦЁЛИ (Kaceli), Садик Осман (р. 1914, Тирана)— живописец. Окончил АХ (Высшую художеств. нац. школу) в Париже (1941). Работает в Тиране. Произв.:«Переход первой дивизии на север» (1954, Гал. изобразит. иск-ва, Тирана), «Гумно» (1956, Совет министров, Тирана), «Ночная смена» (1956, Дворец культуры им. Али Кельменди, Тирана). Работает также над пейзажем и линогр.

КОСТАНДИ́Н И АТАНА́С ИЗ КО́РЧИ (Kostandin Korçari, Athanas Korçari) — живописцы-монументалисты и иконописцы 18 в., братья. Совм. расписывали в 1744—83 многочисл. церкви в Восконое, Виткуки, Корче, Арденице, Мюзеке и были известны за пределами А. Создали портрет Йоана Кукузели — алб. композитора 12 в. (фреска мон. в Арденице, на юго-зап. А.).

Лит.: Popa Th., Piktoret Korçare Kostandin dhe Athanas Zografi..., «Buletin i Universit. shtetëror të Tiranës. Seria shkencat shoqërore», Tiranë, 1959, № 1; Puzanova V., Prapë mbi artin shqiptar të shekullit XVIII, там же, 1958, № 2.

КОСТАНДИ́Н ШПАТАРА́КУ (Kostandin Shpataraku) — иконописец 18 в. Расписал в 1736—67 иконостасы церквей в Виткуки (мон. св. Петра), *Кавае* (ц. св. Пятницы), собора мон. в Арденице, а также церкви в с. Вердове (Поградец), в Эльбасане (ц. св. Владимира). Портретная миниатюра на иконе св. Гьона Владимира в мон. в Арденице изображает Карла Топия — алб. феодала 14 в.

Лит.: Popa Th., Piktor Kostandini prej Shpati, «Buletin për shkencat shoqërore», Tiranë, 1955, № 4.

МИО (Mio), Вангюш Тими (1891, Корча — 1957)— живописец-пейзажист. Уч. в школе изящных иск-в в Бухаресте (1915—20), окончил Корол. ин-т иск-в в Риме (1924). Работал в Корче. Произв.: «Зима в Корче» (1941, частн. собр., Корча), «Залив Ульчини» (1940), «Озеро в дождь» (1947) и «Улица в Корче» (1948) — все в Гал. изобразит. иск-ва, Тирана, «Осень» (1954, Президиум Нар. собрания, Тирана).

Лит.: Заими Н., Ваньюш Михо — поэт албанского пейзажа, «Новая Албания», 1958, № 2.

НИКО́ЛА (Nikolla), Лазар Анастас (р. 1906, Колёния) — скульптор. Окончил Высшую художеств. школу в Афинах (1942). Работает в Тиране. Произв.: «Горец» (гипс, 1938, частн. собр.), портрет матери партизана М. Дури (гипс, 1954, Гал. изобразит. иск-ва, Тирана), «Голова горца» (белый камень, 1954, Москва), «Косарь» (гипс, 1955, Гал. изобразит. искусства), портреты Скандербега (мр., Музей археологии и этнографии, Тирана) и Н. Фрашери (мр., 1957, ЦК Алб. Партии Труда).

НИКОЛАЙ (Nikolla) из Неокастра (Эльбасан) — живописец сер. 16 в., сын *Онуфрия*. Расписал ц. св. Марии Влахернской в *Берате* (1578).

ОНУ́ФРИЙ (Onufri) из Неокастра (Эльбасан) — живописец сер. 16 в. Расписал ц. св. Теодора в крепости *Берат*, ц. св. Пятницы в с. Вальш (Валеш) и св. Николая в с. Шельцан (Шелькан), в последней расписал и кам. иконостас (1554).

Лит.: Puzanova V., Piktori shqiptar i shekullit të XVI Onufri nga Neokastra (Elbasan), «Buletin për shkencat shoqërore», Tiranë, 1953, № 3.

ПАСКА́ЛИ (Paskali), Одисе Паскаль (р. 1903, Кожан, Македония) — скульптор. Окончил лит. ф-т в ун-те в Турине (1927). Занимался в мастерской итал. скульптора Рубини. Работает в Тиране. Произв.: «Голодающий» (1924), памятник Народному борцу в Корче (бр., 1932), «Скандербег» (бр., 1938, М. археологии и этнографии, Тирана), «Кети» (гипс, 1946), памятник-бюст В. Куши (цемент, 1948, Тирана) и др.



О. П. Паскали. Памятник Народному борцу в г. Корча. 1932.

Лит.: Скульптор Одиссей Паскали, «Новая Албания», 1957, № 1.

ПА́ЧО (Paço), Янач Зафир (р. 1914, Коница, Греция) — скульптор. Окончил Высшую художеств. школу в Афинах. Работает в Тиране. Произв.: бюст Кемаля Стафа (бр., 1940, Тирана), портрет девушки (гипс, 1948, Гал. изобразит. иск-ва, Тирана), бюст Авни Рустеми (цемент, 1954, Тирана), конная статуя Скандербега в Круе (бр.,1959).

РО́ТА (Rrota), Симон Гьюш (р. 1887, Шкодер)— живописец. Окончил АХ в Милане (1914). Работает в Шкодере. Произв.: «Отец» и «Мать» (ок. 1933, частн. собр.), «Женщина у ворот в Шкодере» (1954, Гал. изобразит. иск-ва, Тирана), «Портной в Шкодере» (музей в Шкодере).

Лит.: Зисо А., В гостях у художника Симона Ррота, «Новая Албания», 1958, № 1.

ХО́ШИ (Hoshi), Кристина Иован (р. 1916, Кавая) — скульптор. Окончила АХ в Риме (1941). Работает в Тиране. Произв.: монумент В. И. Ленину в Тиране (цемент, 1950-е гг.), портрет хирурга Ф. Широка (мр., 1956, Гал. изобразит. иск-ва, Тирана).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Лицей искусств им. Йордана Мисья в Тиране, открыт в 1946; ср. художеств. учебное заведение. Ин-т изобразит. иск-ва в Тиране, открыт в 1959; высшее художеств. учебное заведение.

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз писателей и деятелей искусств, организован в 1956 в Тиране; объединяет худож., скульпторов, писателей и композиторов. Секция изобразит. иск-ва насчитывает 45 чл. (на 1960).

Автор Ю. В. Иванова. Консультант Г. Стразимири, Албания.

АЛЕУТЫ

Старые поселения А.—коренного населения Алеутских о-вов, а также юго-западной части п-ова Аляски (с 1867 — США), исконных охотников на морского зверя и рыболовов — создавались обычно на плоских и узких мысах и состояли из двух-четырёх беспорядочно расположенных больших (на 10—40 семей) землянок или полуземлянок с куполообразной крышей. Древнейшие землянки были овальные в плане с каркасом из китовых костей. К концу 18 в. план землянки стал прямоугольным (размеры достигали 18 м ×6 м). В качестве строительного материала начали применять плавник (выброшенный морем на берег лес). Крышу покрывали вязанками сухой травы и шкурами, а сверх всего — дёрном. В крыше оставлялось четырёхугольное отверстие, служившее для освещения, выхода дыма, а также для входа: в землянку спускались сверху по бревну с зарубками. В настоящее время, когда большинство американских А. (общая численность ок. 4000 человек) являются рабочими капиталистических компаний по добыче котика, рыбных промыслов и рыбоконсервных заводов, они живут в стандартных деревянных домах фабричного производства.

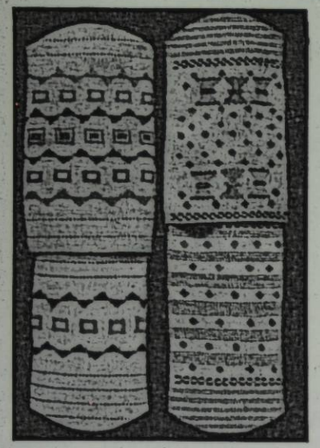
Небольшое число А. (ок. 400) живёт на Командорских о-вах (ныне СССР). С нач. 19 в. до 1870-х гг. их жилищем были небольшие полуземлянки с отверстием в крыше, служившим только для выхода дыма. Вход в виде длинного коридора с дверью устраивался в одной из торцовых стен. В стенах были прорезаны окна, затянутые пузырями морских животных. В дальнейшем А. живут гл. обр. в деревянных домах с черепичной или железной кровлей.

Искусство А. представлено мелкой скульптурой из кости и дерева, гравировкой по кости, росписью по дереву, художественным плетением. В прошлом была распространена татуировка (чаще всего геометрические фигуры, прямые линии и точки, изредка изображения животных и людей). Изготовлялись различные украшения (напр., втулки в форме байдарки из моржового клыка для нижней губы, ушные кольца, шейные, ручные и ножные браслеты из разноцветных камней и кости). Развито плетение из стеблей травы (с 19 в.— с вплетением разноцветных шёлковых нитей) корзинок, сумок, циновок, позднее бумажников с геометрическим орнаментом, а также вышивка оленьим волосом и козьей шерстью на одежде.

Наибольший интерес представляет роспись на древках дротиков и на охотничьих деревянных конических шляпах. Наряду с широко распространёнными орнаментальными рисунками (простейшие орнаменты — на древках, разноцветные орнаментальные полосы со спиралями, розетками, кружками и т. д.— на шляпах) наибольшую ценность представляют полихромные изображения морских животных, людей в лодках и немногочисленные сохранившиеся на шляпах сюжетные рисунки — сценки охоты, домашних работ и т. д. В них алеуты—охотники и рыболовы — повествуют о своей повседневной жизни, об окружающем их животном мире. Старинные рисунки обычно скомпонованы в отдельные группы, объединённые в целостную уравновешенную композицию. С большой точностью воспроизведены различные морские животные (киты, косатки, моржи, тюлени, бобры, каракатицы, осьминоги и т. д.), а также приёмы охоты на того или иного зверя. Фигурки людей схематичны и примитивны. Изображения даны чаще всего силуэтно. Умело использован цвет для выявления

Внутренний вид алеутского жилища (с гравюры 1785 г.).

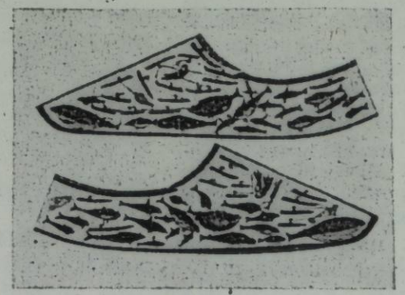




Плетёные изделия алеутов.





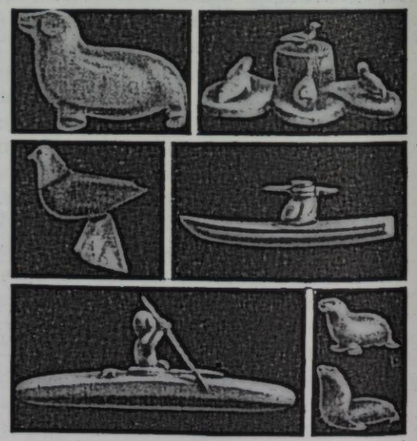


Вверху—алеутские деревянные конические шляпы с росписью.

Внизу—роспись деревянной конической шляпы (развёртка).

деталей (чёрные глаза у красного осьминога, белые брюшки у косаток) и для раскрытия происходящего (напр., вода дана голубыми штрихами перед раненым животным и красными штрихами — вода окрашена кровью — по бокам и позади него). Распространённые цвета— чёрный, красный, жёлтый, голубой, зелёный. В дальнейшем (конец 19—20 вв.) сценки охоты исчезают, реалистические силуэтные фигуры животных располагаются строго симметрично и постепенно превращаются в элементы орнамента. Рисунки становятся более декоративными, пёстро раскрашиваются. Кроме росписи, шляпы украшались искусно выполненными костяными фигурками птиц, моржей, тюленей. Скульптура — реалистические изображения животных и птиц, человека в лодке и т. д.— имеет и самостоятельное значение. Развита также гравировка по кости, сходная с эскимосской. Первоначально в ней преобладают небольшие силуэтные изображения; в конце 19 — нач. 20 вв. изображения становятся крупнее, появляется детализация (шерсть у животных, перья у птиц и т. д.).

Алеутская скульптура.



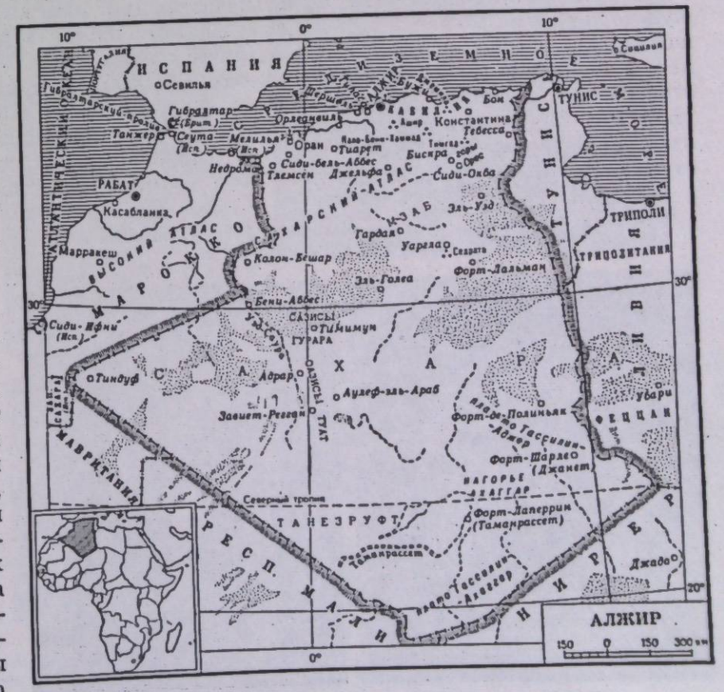
Лит.: Иванов С. В., Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX вв., Труды Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, М.—Л., 1954 (с. 476—504, имеется библиогр.); Народы Америки, т. 1, М., 1959 (гл. Алеуты, имеется библиогр.); Народы Сибири, М.—Л., 1956 (с. 986—89, имеется библиогр.); Ivanov S. V., Aleut hunting head-gear and its ornamentation, в кн.: Proc. of the 23. Intern. Congr. of Americanists. September, 1928, N. Y., 1930; Jochelson W., History, ethnology and anthropology of the Aleut, Wash., 1933.

Автор Л. А. Файнберг. Рецензент Р. Г. Ляпунова.

АЛЖИР

(БАРР АЛЬ-ДЖЕЗАИР — СТРАНА ОСТРОВОВ)

Территория А., одного из государств Северной Африки (средневековый Магриб), изобилует ценными памятниками искусства и архитектуры, начиная с древнейших времён. По берегам рек обнаружены палеолитические стоянки. Сохранились разновременные мегалитические сооружения. К неолиту восходят замечательные наскальные изображения животных, людей, сцен охоты и др., во множестве найденные в А. (особенно на юго-востоке А. в массивах Тассили — Тассилин-Аджер, Тассилин-Ахаггар) и являющиеся памятниками первобытного искусства мирового значения. В конце 2-го — 1-м тысячелетии до н. э. в прибрежных районах А., населённого нумидийцами (предками берберов), возникают финикийские колонии-города: Картенна (ныне Тенес), Икозиум (ныне *Алжир*), *Гиппон*, Иол (ныне *Шершель*) и др. Большое воздействие оказывала художественная культура *Карфагена* (см.), могущественного средиземноморского государства, которому временами подчинялись народы А. В 3—2 вв. до н. э., в период Нумидийского царства царя Масиниссы и его преемников, формировались многочисленные города, в т. ч. столица царства Цирта (ныне *Константина*), развивалось искусство, соединявшее черты местного народного искусства с пуническими (карфагенскими) и греческими элементами, о чём свидетельствуют сохранившиеся стелы, фрагменты скульптуры, произведения декоративно-прикладного искусства. В 1 в. до н. э. римляне завоевали значительную часть Северной Африки и превратили её в римскую провинцию, оттеснив на юг аборигенов страны. Это обусловило преобладание вплоть до 5 в. на территории А. произведений римской архитектуры и искусства. В городах *Джемила*, *Тимгад*, *Типаса*, Тебесса, Константина и др. сохранились руины храмов, театров, терм, жилых домов с замечательными мозаиками, рынков, мостов, акведуков, триумфальных арок и т. д. (см. *Рим Древний*). От периодов позднего римского и затем византийского владычества дошли остатки христианских базилик, мавзолеев, баптистериев и крепостей (напр., в Тимгаде), охранявших завоевателей от восставших местных племён. Из произведений искусства особый интерес представляют мозаики. Разнообразные мифологические и бытовые сцены (напр., сцены сельских работ) мозаик римского





Акведук римского времени в г. Константине.

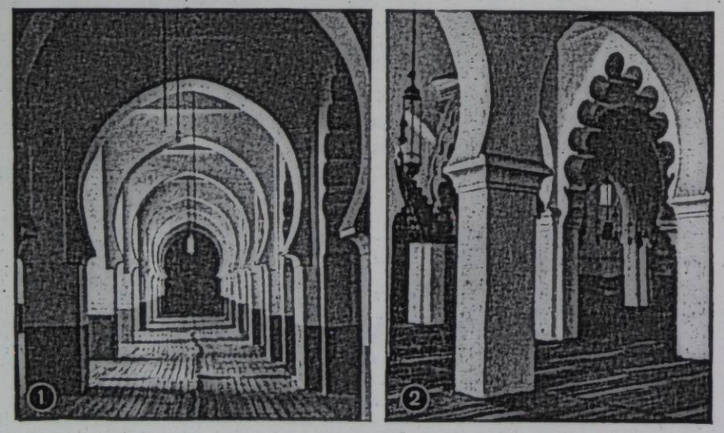
периода выразительны и динамичны, красивы и богаты по краскам. Скромнее по цвету мозаики с христианскими сюжетами и орнаментацией. Сохранились также произведения скульптуры, фрагменты орнаментальной резьбы по камню, украшавшей архитектурные сооружения. Римское и затем римско-византийское воздействие сказалось на художественном ремесле — стеклоделии, ювелирном искусстве, керамике и др.

К концу 7 в. А., захваченный арабами, становится частью халифата. Народные восстания под знаменем «хариджизма» привели в 8 веке к отпадению А. от халифата; в стране утвердились берберские, фактически самостоятельные, правители, вытесненные впоследствии династией Фатимидов. Далее на протяжении веков сменялись династии как пришлые, так и местного происхождения.

Внедрение ислама принесло серьёзные изменения в искусство на территории А. Развивается преимущественно декоративно-прикладное орнаментальное искусство: резьба по камню и стуку с росписью, изготовление глазурованных керамических плиток для отделки сооружений, выделка расписной керамической посуды (простой и поливной), ткачество и ковроделие, художественная обработка металла и пр. В орнаменте преобладают геометрические и растительные мотивы, распространяется эпиграфика.

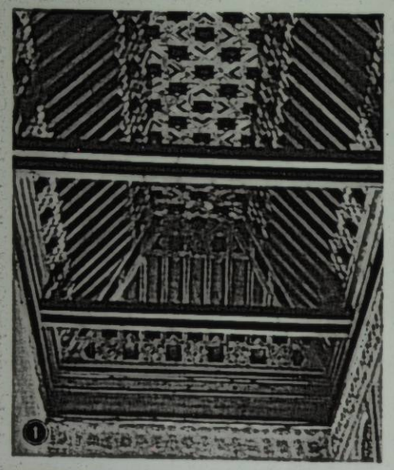
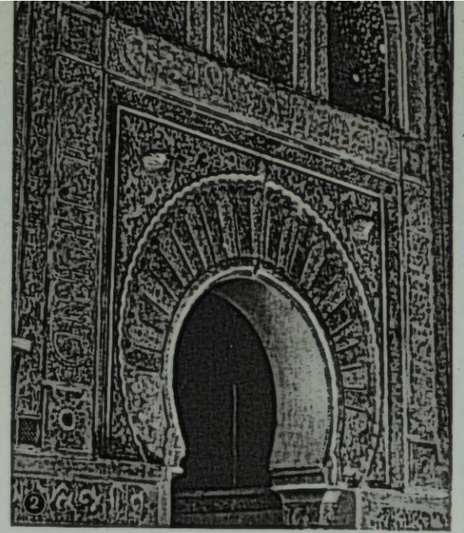
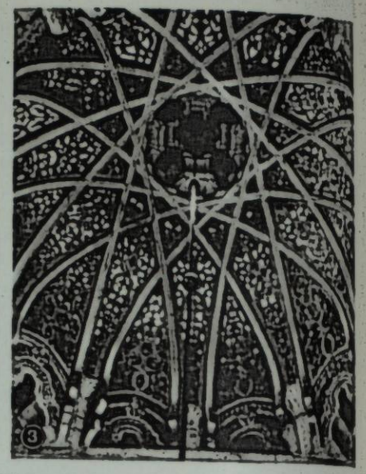
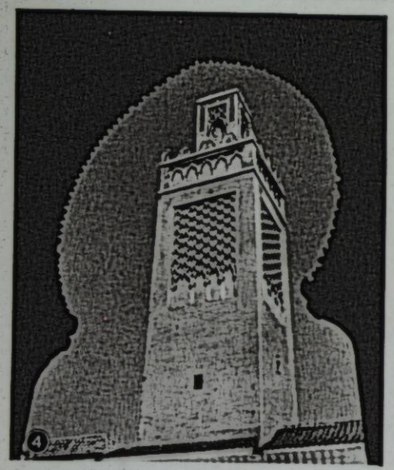
Средневековые города с узкими извилистыми улицами, обнесённые стенами с башнями и воротами, включали «касбу» (цитадель и замок правителя), «медину» (собственно город) и «мелах» (еврейские кварталы). Монументальные постройки возводились из камня. Первое время широко использовались остатки античных зданий (особенно колонны из порфира и мрамора).Строились мечети с минаретами, медресе, дворцы, рынки, цистерны и т. д. В архитектуре А. устанавливается контакт между воздействием Востока и Запада (крайнего Магриба и Андалусии). Архитектура 8—9 вв., представленная ныне остатками столицы хариджитской династии Ростемидов *Тахерта*, была сурова и лишена декора. Постепенно архитектурные формы обогащаются. Изгнанные из Тахерта фатимидскими войсками хариджиты построили в 10 в. на краю Сахары г. *Седрату*, процветавшую до нового их изгнания в 1077; возведённые из камня дворец, мечеть и дома Седраты были украшены прекрасной резьбой по стуку. Для её жилых зданий характерны Т-образные залы с обрамлёнными аркой двусторонними альковами. С 1007 отстраивалась *Кала-Бени-Хаммад*, ставшая столицей берберского государства Хаммадидов, центр торговли, ремёсел и науки Центрального Магриба. Раскинувшийся на горном склоне, окружённый крепостной стеной, город был снабжён водопроводом, цистернами и фонтанами. Его донжон-сигнальная башня, расположенный на неприступной скале, был виден издалека с равнины. Обширный дворцовый комплекс включал ансамбль Дар-эль-Бахр с огромным бассейном, отделанный глазурованными и мраморными мозаиками, сталактитами, резным с росписью стуком. В 10 в. был основан г. Алжир. Простая и благородная по формам Большая мечеть Алжира (1096) воплощает местный тип мечети с параллельными главной оси нефами и рядами подковообразных арок на пилонах; связанные поперечными рядами многолопастных арок нефы несут двускатную черепичную кровлю на открытых деревянных стропилах. Кафедра мечети представляет собой прекрасный образец резьбы по дереву 11 в. Минареты А.—это башни квадратного сечения, с зубчатым завершением и небольшой башенкой наверху.

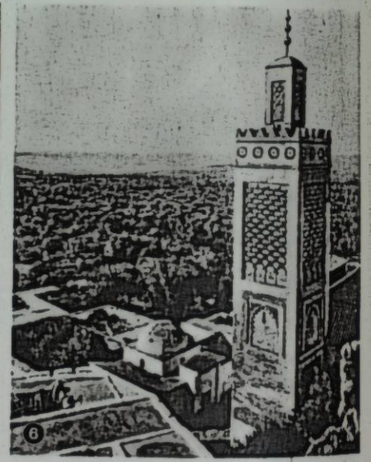
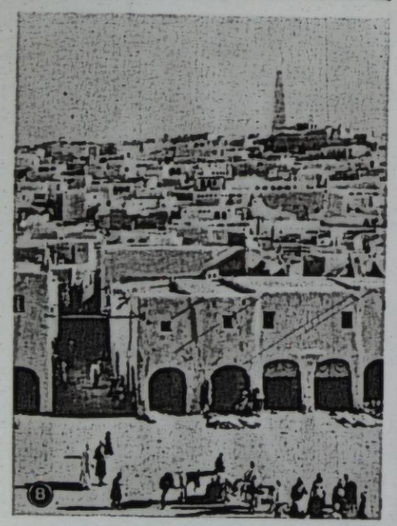
1. Большая мечеть в г. Алжире. Интерьер. 1096. 2. Большая мечеть в г. Тлемсене. Интерьер. 12 в.

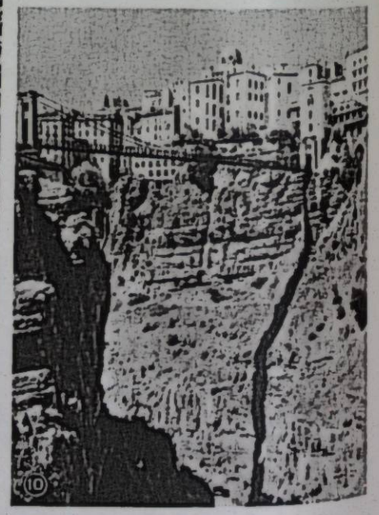




АЛЖИР. 1—6. Наскальные изображения на юге Алжира (Тассили и др.). 7—12. Искусство и архитектура римского времени. 7. Мозаика «Сцены сельских работ» (фрагмент). Музей города Шершеля. 8. Саркофаг. Музей Ст. Гзеля. Алжир. 10. Храм Септимиев в Джемиле. 11. Арка Гзеля. Алжир. 9. Венера из Шершеля. Музей Ст. Траяна в Тимгаде. 12. Театр в Тимгаде.

АЛЖИР. 1—2. Мечеть Сиди бель Хасана в Тлемсене, конец 13 в.: 1 — плафон; 2 — михраб. 3. Большая мечеть в Тлемсене. Ажурный купол перед михрабом. 1136. 4. Минарет Большой мечети в Тлемсене. 1236. 5. Медресе в Эль-Эюббаде близ Тлемсена. 1347. 6. Минарет мечети в Сиди Хальви близ Тлемсена. 1353. 7. Город Эль-Уэд. Вид с птичьего полета. 8. Общий вид г. Гардая. 9. Город Алжир. Вид с моря. 10. Константина. Ущелье Рюммеля и висячий мост (1912, инженер Арнодэн).

Вторичная волна арабского нашествия в 11 в. и массовое переселение арабских племён в А. привели к тому, что значительная часть берберских племён смешалась с арабами и приняла арабский язык. В 12—13 вв. (когда А. составлял часть государства Альморавидов, а потом — Альмохадов) в архитектуре утверждаются западные влияния, ясно выраженные в сооружениях *Тлемсена*, в то время главного города Центрального Магриба. Замечательна Большая мечеть Тлемсена (12 в.). Зал мечети разделён на 13 нефов подковообразными аркадами. В центре среднего нефа возвышается купол; прекрасный ажурный купол на нервюрах сооружён в том же нефе перед михрабом, изящно и богато орнаментированным. Мечеть отделана сталактитами, тончайшей орнаментальной резьбой, глазурованными плитками. Минарет (1236) квадратного сечения украшен характерным для 13—14 вв. выложенным из кирпича узором из переплетающихся арочек. Прекрасным образцом архитектуры 14 в. являются мечеть, медресе и минарет Сиди бу Медина близ Тлемсена. Богатый, облицованный майоликой портал мечети — один из лучших образцов подобного рода в Северной Африке; над входом — сталактитовый купол; плафоны нефов оформлены многогранными стуковыми кессонами. Минарет изящных пропорций декорирован узорной кладкой и керамическими полихромными плитками.



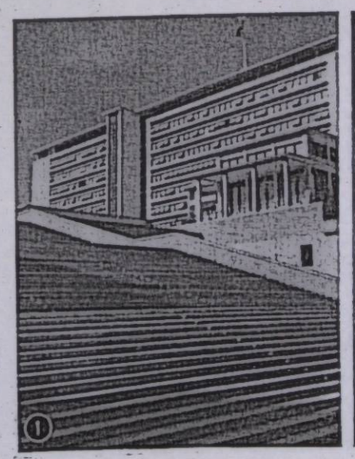
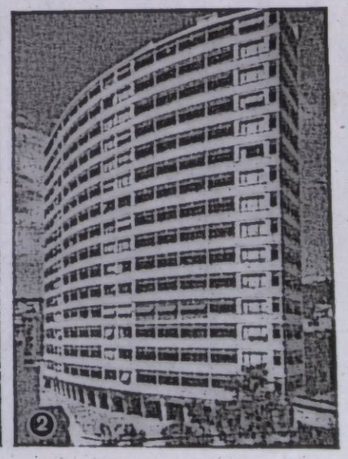
Дворик виллы Бардо в г. Алжире. 18в.

В 16 в. власть в стране была захвачена корсарами, объявившими себя вассалами турецкого султана. Завоеватели принесли чужеземные художественные вкусы и строительные приёмы. Награбленные в странах Средиземноморья изразцы и мрамор меняют характер убранства зданий. Архитектура этого времени эклектична: купольные мечети строятся по типу османских, но минареты сохраняют местные формы. В гг. Алжире, Константине и их окрестностях возводятся богатые дворцы и виллы: дворцы Дар Азиза (1551), Мустафы-паши (1799—1800), вилла Бардо (18 в.) — в Алжире, дворец Ахмед-бея (1826—35) в Константине и др.

Турецкое господство, продолжавшееся вплоть до 18 в., наложило отпечаток и на декоративно-прикладное искусство А., особенно городского населения. У кочевых племён художественное творчество сохранило старые местные традиции в технике и орнаменте. Для узора ковров, тканей, вышивок горожан характерны сложно извивающиеся побеги и цветы, для изделий кочевников — чисто геометрические узоры. В керамике горожан, так же как и в изделиях из металла (бронзы, латуни) с гравированным и чеканным, иногда инкрустированным серебром узором, продолжаются традиции средневековья, сближающие эти предметы с изделиями других арабских стран. Керамика кочевых племён сохраняет своеобразие геометрических орнаментальных мотивов, характерную расцветку — жёлтое с красным. Узоры их резьбы по дереву и ювелирных изделий более живы и свободны.

В 1830 началось завоевание А. французами. Опорными пунктами французских колонизаторов были создаваемые ими укреплённые форты, б. ч. регулярной планировки, впоследствии развившиеся в сельскохозяйственные и административные центры. Так возникли Сиди-бель-Аббес (1849), *Орлеанвиль* (1843) и др. города. В 20 веке, особенно после 2-й мировой войны, крупные города А.— Алжир, *Оран*, *Бон* и др.— застраиваются многоэтажными жилыми и общественными зданиями; в пригородах строятся изысканные виллы

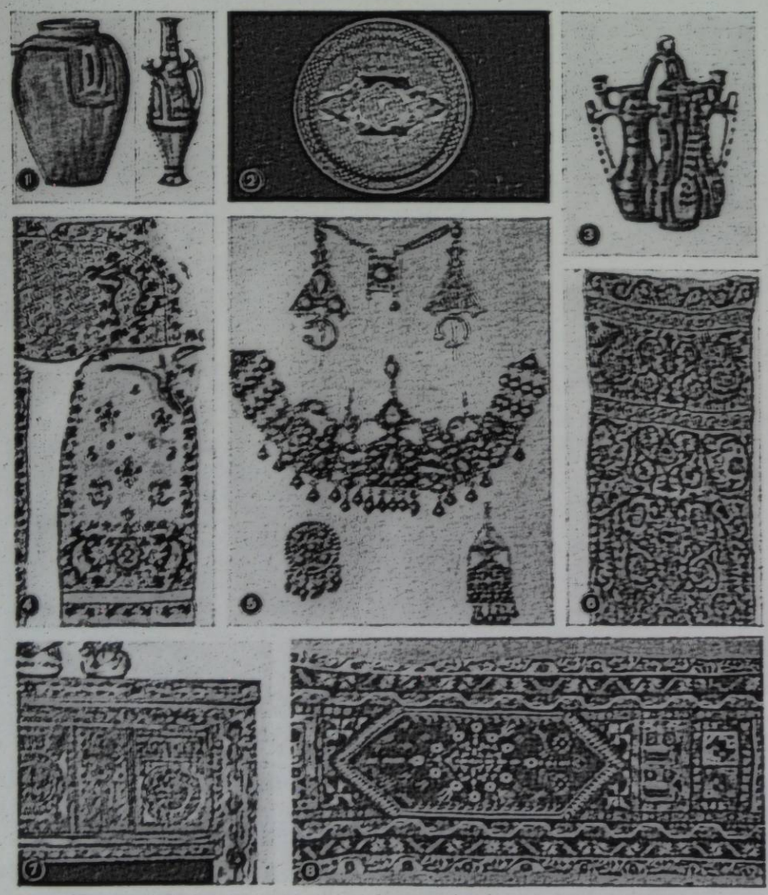
1. Дом правительства в г. Алжире. 1930. Архитекторы Ж. Гьошен и братья Перре. 2. Дом Лафайет в г. Алжире. 1950-е гг. Архитекторы М. Соливер и А. Казале.



1—2. Улицы в старой части г. Алжира. 3. Деревня в районе Ореса (Ауреса). 4. Улица в Эль-Атёф.

европейцев. В 1930-х гг. членом комиссии по планировке г. Алжира состоял архитектор Ш. Э. Ле Корбюзье (Ch. E. Le Corbusier, см. *Франция*); несмотря на то, что ему не удалось осуществить здесь свои широкие замыслы, его работы оказали сильное влияние на строительство последующего времени, которое вели крупные французские архитекторы и инженеры (П. А. Эмери, P. A. Emery; Б. Зерфюсс, B. Zehrfuss; Л. Микель, L. Miquel, и др.). В архитектуре широко распространены введённые Ле Корбюзье в строительство южных стран «солнцерезы» (выступающие рёбра по фасаду, глубокие лоджии, решётки и т. д.); применяются железобетонный и металлический каркас с кирпичным и бетонным заполнением, сборный железобетон, детали заводского изготовления. Прекрасный образец инженерной техники — рынок в Сиди-бель-Аббесе с куполом (пролётом 41 *м*) из сборных железобетонных кессонов (архитектор М. Ж. Мори, M. J. Mauri; инженеры Пельнар, Pelnard, и Како, Caquot).



Образцы народного искусства: 1 и 3 — керамика Кабилии; 2 — медный поднос; 4 и 6 — образцы народной вышивки; 5 — женские ювелирные украшения; 7 — резной деревянный сундук, Кабилия; 8 — ковёр из Гергура.

Наряду с быстрым прогрессом европейского строительства тип жилища местного населения почти не меняется. Рядовое городское жилище местного населения 19—20 вв. в основном 2—3-этажное; помещения окружают замкнутый дворик с галереей и лоджиями; по уличному фасаду верхние этажи выступают на деревянных консолях. Богатые дома украшены внутри глазурованными плитками и резным стуком. Жилище оседлого сельского населения б. ч. состоит из одного помещения с глухими стенами из камня или глины и плоской земляной кровлей; в деревнях р-на Кабилии крыши на два ската крыты черепицей, а в сахарских р-нах, где не хватает дерева, дома покрыты куполами из камня на алебастре (напр., г. Эль-Уэд). Деревни защищались стеной от набегов кочевников. Расположенные на склонах холмов селения р-на Мзаба с высящимся на вершине минаретом обнесены обычно тремя концентрическими стенами; в деревнях горной обл. Ореса (Ауреса) жилища плотно сомкнуты глухими стенами, окружая общественное зернохранилище, служившее одновременно укреплённой башней-убежищем — «гуела».

Народное искусство местного населения продолжает развиваться в старых традициях. В некоторых крупных городах существуют училища художественных ремёсел и декоративно-прикладного искусства. В станковом искусстве, которое в 19 — нач. 20 вв. было представлено только французскими художниками, в 1920—30-х гг. появляются местные художники — братья Расим, Темам Ранем, Пеллес. В 40—50-х гг. начинают работать Бузид, Бенантер, Хадда, Кессус, Иссиахен, в творчестве которых сочетаются тенденции современного европейского искусства и народных художественных традиций А.

Лит.: Лот А., В поисках фресок Тассили, пер. с франц., М., 1962; Gsell St., Les monuments antiques de l'Algérie, t. 1—2, P., 1901; Leschi L., Algérie antique, P., [1952]; Marçais G., L'architecture musulmane d'Occident..., P., [1954]; его же, Algérie médiévale, P., [1957]; Isnard H., L'Algérie, P.—Grenoble, [1954]; «L'architecture d'aujourd'hui», 1955, № 60; Dans la lumière des cités africaines, [1]—Afrique du Nord, P., [1956]; L'habitation indigène dans les possessions françaises, P., 1931; Migeon G., Manuel d'arts musulmans. Les arts plastiques et industriels, 2 éd., [P.], 1927; Marçais G., L'art de l'Islam, P., 1946; его же, L'art des berbères, Alger, 1956; Golvin L., Les arts populaires d'Algérie, t. 1—5, [P.], 1949—55.

ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ

АЛЖИ́Р (араб. Аль-Джезаир — острова) — г., порт, столица А. Осн. в 10 веке на месте финикийского, затем рим. порта Икозиум (Icosium). Совр. А. растянулся на 16 *км* вдоль побережья, живописно раскинувшись у подножия и на склонах холмов. В ст. части г. с касбой (турецкого времени) узкие извилистые ул. служат лестницами (к касбе ведут 440 ступеней). Арх. памятники: Большая мечеть (1096, пл. 45,5 *м*×33 *м*) с минаретом (1323), мечеть-усыпальница Сиди Абдаррахман (1611), мечеть Али Битчнин (1622, переделана в собор Нотр-Дам-де-Виктуар), мечеть Джами аль-Джедид (или мечеть Рыбаков; 1660), мечеть Кечава (1794, переделана в собор Сен-Филипп) и др. Дворцы турецких беев: Дар Азиза (ныне Епископство; заложен в 1551), Мустафы-паши (ныне Нац. б-ка; 1799—1800), вилла Бардо (ныне музей; 18 в.), дворец Дар Бакри и др. К С. от ст. города лежит р-н Баб-эль-Уэд, где живут мелкие торговцы, ремесленники, служащие и рабочие. К нему примыкают т. н. «бидонвилли» — сооружённые из хлама лачуги безработных. Новый европ. г. разросся гл. обр. к югу от старого. К морю обращены растянувшиеся на 1,5 *км* аркады бульваров. Среди построек 20 в.— Дом правительства (1930, арх. Ж. Гьошен, братья Перре), здание амер. компании «Кока-кола» (П. А. Эмери), в к-ром впервые в А. применены солнцерезы. В 1950-х гг. построены: 22-этажное жилое здание «Аэро абита» (П. Бурлье, Л. Микель и др.), жилое здание Лафайет (выс. 75 *м*, М. Соливер и А. Казале), 16-этажное здание «Мавритания» (арх. Биз и Дюколле), Муниципальное адм. здание (Ж. Паравизини), Дом радио и телевидения (П. Турнон и М. Жоли), аэровокзал (М. Латюйер и Ди Мартино) и мн. др. Прекрасные сады: сад Маренго у ворот Баб-эль-Уэда, бульвар Лаферьер, парк Галлан, парк Гатлиф, Опытный сад (заложен в 1832, ныне 62 *га*) и др.

Большая мечеть в Алжире. 1096. План.

Музей изящных иск-в (с 1930 помещается в здании, построенном П. Гионом в Опытном саду), состоит из гал. скульптуры, 40 залов живописи (преим. франц.), кабинета эстампов и пр. Музей Ст. Гзеля в парке Галлан, осн. в 1896, ценные колл. произв. античного и ср.-век. иск-ва. Музей Бардо (помещается в вилле Бардо), первобытная история и этнография, материалы по наскальным изображениям (в Тассили и др.), а также многочисл. произв. нар. декор.-прикл. иск-ва. Постоянная выставка алжирского нар. иск-ва во дворце Дар Бакри: ковры, ткани, вышивка, изделия из кожи, резное дерево, ювелирные изделия и др. Музей Савориньи де Бразза, иск-во народов Африки.

Лит.: Esquer G., Alger et sa région, P.—Grenoble, 1957.

АШИ́Р — г., осн. берберским правителем Зири между 935—946. С 12 в. — упадок. Ныне — руины. Обнаружены фундаменты дворца (935), остатки мечети 10 в.

Лит.: Marçais G., Recherches d'archéologie musulmane: Achîr, «Revue Africaine», Alger, 1922, v. 63.

БОН — г., порт, сложился в ср. века. Мечеть Сиди бу Меруан (1033, с античными колоннами, стены — камень, своды — обожж. кирпич; сильно искажена перестройками). Район ст. города с касбой. Новые р-ны с совр. жилыми и обществ. зданиями европ. типа: почта (1935, арх. Шупо и Трюшо), театр на 1200 зрителей (арх. Трюшо), стадион и др.

Лит.: Marçais G., La mosquée de Sidi Bou Meroûân de Bône, в кн.: Mélanges W. Marçais, P., 1956, с. 225—236.

БУЖИ́ — г., порт, осн. в 1060-е гг. под назв. Насерия (Naceria) на месте рим. г. Салдая (Saldae). В 1090—1152 — столица Хаммадидов. Остатки акведука (2 в.), цистерн (реставрированы), кам. креп. стен и портовых ворот (11—12 вв.). Б. расположен амфитеатром. Зап. часть — регул. планировки, вост.— смешанной. Много совр. зданий, в т. ч. театр (1938—39) с одним из самых больших в А. зрит. залов.

Лит.: Указана при ст. *Кала-Бени-Хаммад*.

ГАРДА́Я — гл. г. области Мзаб, на краю Сахары. Узкие ул. расположены по склону холма, на вершине к-рого возвышается минарет гл. мечети. Застройка домами с плоскими кровлями, глухими внешними стенами и с обнесённым аркадами двором типична для присахарских селений. Центр нар. декор.-прикл. иск-ва: вышивка по коже, изделия из металла, ковры.

ГИППО́Н (лат. Hippo) — древний г., близ Бона. Первоначально — финикийский порт, во 2 в. до н. э.— резиденция нумидийских царей, в дальнейшем — римский и византийский город. Раскопками открыты остатки форума, терм, базилик и др.

Музей, произв. иск-ва рим. времени: скульптура, керамика, мозаика.

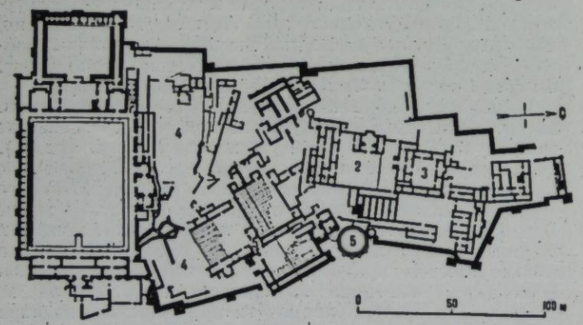
Лит.: M a r e c E., Hippone la Royale. Antique Hippó Regius, Alger, [1950], 2 éd., [1954].

ДЖЕМИ́ЛА — древний г., осн. римлянами в 96 под назв. К и к у л (Cuicul), ныне — в руинах. Арка Каракаллы (216), храм Септимиев (229), руины форума, рынка, эллинистич. театра на 3 тыс. зрителей (161), одного из самых значит. в Сев. Африке, обширных (св. 75 *м* дл.) терм (183), домов с мозаиками, базилик, христианских храмов 4—5 вв., круглый баптистерий (4 в.), скульптура.

Музей, произв. иск-ва рим. времени: скульптура, мозаики, изделия из бронзы, кости, керамика и пр.

Лит.: A l l a i s Y., Djémila, P., 1938; L e s c h i L., Djémila, antique Cuicul, Alger, 1954, 2 éd., 1955.

КАЛА́-БЕНИ́-ХАММА́Д — г., осн. в 1007; до 1090 — столица Хаммадидов. Ныне — в руинах. Остатки гор. стен, донжона-сигнальной башни, мечети с минаретом



Кала-Бени-Хаммад. План: 1 — Дар-эль-Бахр; 2 — дворец эмира; 3 — гарем; 4 — сады; 5 — цистерны.

(сохранился почти на всю выс.), мостов, обширного (протяжением 262 *м*) дворцового комплекса 11 в. В юж. части комплекса выделяется ансамбль Дар-эль-Бахр (пл. 159 *м* × 67 *м*) с огромным бассейном, расписной стуковой, а также мраморной и глазуров. декорацией. Постройки из камня.

Лит.: B e y l i é L. de, La Kalaa des Béni-Hammad, une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XI siècle, P., 1909.

КОНСТАНТИ́НА — один из крупных г. Алжира. В 3—2 вв. до н. э.— Ц и р т а (Cirta), столица Нумидийского царства. С 1 в. до н. э.— рим. г., перестроенный в 313 императором Константином (отсюда назв.). Располож. на скалистом плато, огранич. с северо- и юго-вост. глубоким (до 200 *м*) ущельем Рюммеля, г. представлял собой естеств. крепость. На самой высокой, сев. части — касба турецкого времени (на месте рим. капитолия) с рим. цистернами. Остатки рим. мостов, акведуков, византийских гор. стен. Большая мечеть (1221, фасад совр.); мечети — Сук аль-Газаль (1730, перестроена в собор), Сиди Лахдар (1743, с октогональным минаретом), Салах-бея (или Джами Сиди аль-Кеттани; 1776); медресе и мавзолей Сиди аль-Кеттани (1775); медресе Сиди Лахдар (1779); дворец Ахмед-бея (1826—35). Через ущелье Рюммеля переброшены мосты: аль-Кантара (первоначально античный, потом 1792, перестроен в 1863 и в сер. 20 в.; железо; дл. 128 *м*), Сиди Рашид (камень, 1912, дл. 247 *м*, шир. 12 *м*, на 27 арках), висячий мост Сиди Мсид (1912, дл. 168 *м*, на выс. 175 *м* от дна ущелья, ниж. Арноден), пешеходный мост Перрего (недавней постройки). Центр совр. К.— в р-не пл. Немур на границе старого, арабского г., состоящего из двух разновременных частей, и нового, европ. города. По краю плато К. обрамлена бульварами. К.— центр нар. декор.-прикл. иск-ва: ювелирного дела, художеств. изделий из кожи и др.

Музей Гюстава Мерсье (совр. здание 1930, арх. М. Кастелли), осн. в 1862; отделы археологии и ср.-век. иск-ва, колл. живописи, графики (преим. франц.). Постоянная выставка декор.-прикл. иск-ва и нар. дер. скульптуры вост. Алжира.

НЕДРО́МА — г., по-видимому, существовал в 9 в. В 13—15 вв.— летняя резиденция правителей *Тлемсена*. Следы древних гор. стен, ограничивавших прямоугольник в 15—20 *га*, древняя мечеть Джами аль-Каддарин, Большая мечеть (конец 11 — нач. 12 вв.), остатки глинобитной касбы (13—15 вв.). Старинный центр нар. декор.-прикл. иск-ва: резьба по дереву, ткачество, вышивка, керамика.

ОРА́Н — г., гл. порт зап. Алжира. Осн. в нач. 10 в.; в 1509—1791 — небольшой исп. порт. Остатки укреплений исп. времени; две мечети и минарет конца 18 в. О.— большой г. европ. типа. В 1950-е гг. застраивается многоэтажными (до 20 этажей) жилыми зданиями.

Музей Демахт (Demaeght), большой раздел изобразит. иск-ва.

Лит.: L e s p è s R., Oran, P., 1938.

ОРЛЕАНВИ́ЛЬ — г., осн. в 1843 на месте рим. г. К а с т е л л у м - Т и н г и т а н у м (Castellum Tingitanum). Остатки базилики (324), мозаика к-рой ныне в совр. церкви. После разрушит. землетрясения 1954 город заново спланирован и перестроен (арх. Р. Ансберже, Ж. М. Гейсер, Биз, Дюколле, М. Латюйер, Томбарель и др.). Регул. планировка с чётко зонированной терр.

СЕДРА́ТА — г. в руинах, в 14 *км* к югу от г. Уарглы. Осн. хариджитами в нач. 10 в. на краю Сахары. Существовал 2—3 века. Ныне — занесённые песком остатки богато декориров. дворца, мечети, жилых домов и др.

Лит.: B e r c h e m M. v a n, À la recherche de Sedrata, в кн.: Archaeologica orientalia in memoriam Ernst Herzfeld, N. Y., 1952; её же, Un chapitre nouveau de l'histoire de l'art musulman. Campagnes 1951 et 1952, «Ars Orientalis», Wash., 1954, v. 1.

СИ́ДИ-О́КВА — с. в окр. г. Бискры. Мечеть-гробница того же имени, построенная в первые века ислама в Алжире, с прекрасной резной дверью (1030).

Лит.: M a r ç a i s G., Le tombeau de Sidi'Oqba, в кн.: Melanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman, v. 1, Alger, 1957.

ТАХЕ́РТ, Т и е р т — назв. двух г. на месте и близ совр. *Тиарета*.

ТИАРЕ́Т — г. на месте Т а х е р т а, или Т и е р т а, к-рый в 7 в. был значит. городом Центрального Магриба, возможно, столицей местной династии. В 8 *км* — руины Т а х е р т а или Т и е р т а, «н о в о г о» (Т а г д е м т а), осн. в 60-х гг. 7 в., столицы Ростемидов. Фундаменты прямоугольной (пл. 66 *м* × 33,65 *м*) касбы, остатки мечети, резервуаров, фонтанов (камень).

Лит.: M a r ç a i s G., Tihert-Tagdempt, в кн.: Melanges d'histoire et d'archéologie..., v. 1, Alger, 1957.

ТИЕ́РТ — то же, что *Тахерт*.

ТИМГА́Д, Т а м у г а д и — рим. и затем византийский г. С 7 в.— в руинах. Осн. Траяном в 100 до н. э. Первонач. почти кв. в плане (прибл. 360 *м* × 330 *м*); строго регул. планировка с одинаковыми кварталами (20 *м* × 20 *м*). Позднее возник ряд комплексов сооружений с С., З. и Ю. Остатки форума, театра (до 4 тыс. зрителей), рынка, базилик, жилых домов, терм, капитолия; триумф. арка, византийская крепость и др.

Музей: мозаики, скульптура, арх. детали, произв. декор.-прикл. иск-ва.

Лит.: C o u r t o i s C., Timgad, antique Thamugadi, Alger, 1951, 2 éd., 1955.

ТИПА́СА — древний г., финикийская колония (с 6—5 вв. до н. э.), затем рим. и византийский г. Ныне — руины. Остатки рим. укреплений, базилики с прекрасной мозаикой (после 148), амфитеатра, театра, терм, христианских базилик (в т. ч. одной из самых больших в Сев. Африке, 4 в.) и др.

Лит.: B a r a d e z J., Tipasa, ville antique de Maurétanie, Alger, 1953, 2 éd., 1956.

ТЛЕМСЕ́Н (от берберского — источники) — г. к югу от *Орана*. Осн. в 11 в. под назв. Т а г р а р т (от берберского — лагерь). В 12—13 вв. — гл. г. Центрального Магриба; в 13—15 вв.— столица берберской династии Зайянидов (Абдальвадидов). Расположен на высоком плато, откуда открывается великолепный вид. Много памятников арх-ры. Окружён глинобитной стеной с 7 воротами (11—12 вв.). Большая мечеть (12 в., пл. 50 *м* × 60 *м*, 13 нефов; богатое убранство среднего нефа и ажурный купол перед михрабом — 1136, минарет — 1236), мечеть Сиди бель Хасана (ныне Археологич. музей; 1296—97) с дер. плафонами, мечеть и гробница Сиди Брахим (1358), баня (12 в.), цистерны (14 в.). Т.— центр нар. декор.-прикл. иск-ва.

Археологич. музей (в мечети Сиди бель Хасан), богат произв. декор.-прикл. иск-ва (майолика, керамика, резное дерево) и скульптуры.

В окр.: на В.— А г а д и р, осн. в конце 8 в. на месте рим. укрепления Помария (Pomaria), ныне берберское селение. Сохранился минарет 13 в. (выс. 50 *м*); на З.— стены (дл. 4000 *м*) мериинидского лагеря Э л ь - М а н с у р ы (нач. 14 в.) с минаретом 1336 (выс. 40 *м*); в с. С и д и Х а л ь в и — мавзолей и мечеть (1353) того же имени; в с. Э л ь - Э ю б б а д — мечеть (1339) с минаретом, медресе (1347) и гробница патрона города Сиди бу Медина (1361), остатки дворца (середина 14 в.).

Лит.: M a r ç a i s G., Tlemsen, P., 1950.

ШЕРШЕ́ЛЬ — г. на побережье, на месте финикийской колонии И о л, упоминаемой в 4 в. до н. э.; с 1 в. до н. э. — рим. Ц е з а р е я (Caesarea). Остатки терм с мозаиками, театра, акведук и др.; много скульптуры.

Музей, замечат. колл. античного иск-ва (скульптура, мозаика и др.).

Лит.: G s e l l S t., Cherchel, antique Iol-Caesarea, Alger, 1953, 2 éd., 1955; D u r r y M., Musée de Cherchel, P., 1924.

К справкам о городах см. также кн.: Les guides bleus. Algérie, Tunisie, P., 1955.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Нац. школа изящных иск-в (ныне в здании в парке Гатлиф, 1954, арх. Л. Карро), осн. в 1881, и **Нац. школа декор. иск-ва** — в Алжире. **Гор. школа изящных иск-в** в Оране, осуществляет подготовку в высшую художеств. школу и выпускает мастеров прикл. иск-ва.

Авторы: В. Л. Воронина (арх-ра), С. Б. Певзнер (иск-во).

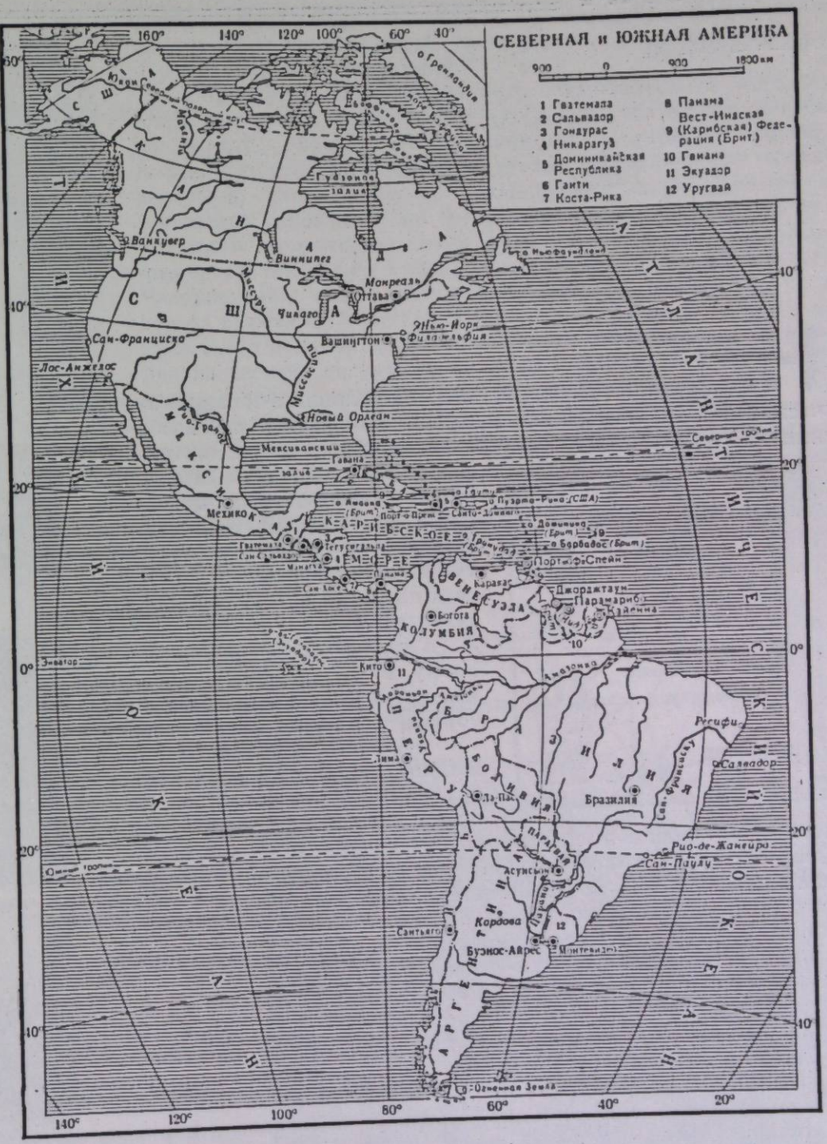
АМЕРИКА

Древней основой художественной культуры стран и народов Северной и Южной А. явилась первобытная культура *индейцев* (см.), заселивших бóльшую часть А., а также арктических охотников (см. *Эскимосы*, *Алеуты*), надолго сохранивших примитивный уклад жизни. У индейцев развились в основном те же виды и формы архитектуры и искусства, как и у народов Старого Света, находившихся на том же уровне исторического развития. У индейских племён в разных местностях сложились различные уклады хозяйственной жизни, а следовательно, и типы культуры. Высшего расцвета архитектура и искусство достигли в раннеклассовом обществе индейцев Центральной Америки (см. *Ольмеки*, *Майя*, *Тольтеки*, *Сапотеки*, *Тотонаки*, *Ацтеки*) и северной части Анд (см. *Инки*). Здесь, гл. обр. на территории современных Мексики и Перу, были сооружены города, крепости, воздвигнуты пирамиды, проложены каналы и горные дороги, созданы произведения монументальной скульптуры и живописи, сочетающие яркость жизненных наблюдений с суровой и изощрённой религиозной фантастикой, богатые изобразительные мотивы — со сложным орнаментом; не имеют себе равных индейские фигурные керамические сосуды и изделия из перьев.

Открытие А. европейцами (конец 15 в.) и колонизация материка и о-вов Карибского моря (проходившая с конца 15 по 17 вв.), связавшие культуру А. с культурной жизнью стран Европы, сопровождались бесчеловечным разрушением великих индейских цивилизаций. Во многих странах местное население было поголовно истреблено. А. подпала под колониальный гнёт Испании, Португалии, а затем Англии, Франции, Голландии. Новая культура А. колониального периода создавалась европейцами, принёсшими со своей родины навыки и традиции архитектуры и искусства, индейцами, наследовавшими свою древнюю культуру, а в ряде стран и африканцами, ввезёнными туда колонизаторами. Образовались две области культуры: Северная А. (до границы с Мексикой), где преобладающую роль играло влияние Англии и Франции, и Центральная и Южная А., где под сильнейшим воздействием Испании (из крупных стран лишь Бразилия находилась во владении Португалии) формировались т. н. латиноамериканские культуры. В странах Латинской А. в колониальный период создаются многочисленные города, обычно по законам, установленным в 1-й пол. 16 в. для всех испанских колоний и предусматривавшим прямоугольную сетку улиц, обязательные собор и ратушу на главной площади и т. д. Из Испании были занесены типы жилых и церковных зданий, приспособленные к местному климату и материалам, претворённые — особенно в декоре (зачастую фантастически богатом) — местными мастерами, в частности индейцами. Изобразительное искусство колониального времени было преимущественно религиозным. Участие индейцев в формировании новой культуры было различным в разных странах.

Вторым большим рубежом в истории народов А. было освобождение большинства стран от колониального гнёта, произошедшее в основном в конце 18—1-й пол. 19 вв. *Соединённые Штаты Америки* (см.) быстро превратились в крупнейшую капиталистическую страну; их архитектура и искусство, слабо развитые в колониальное время, вступили в полосу бурного и противоречивого развития, породив новые смелые архитектурно-строительные решения, выдвинув ряд прогрессивных художников и вместе с тем дав почву для крайних реакционных формалистических направлений, используемых империалистическими кругами США для идеологической агрессии в другие страны А. Примерно те же этапы прошла в своей истории культура *Канады* (см.), где развилась своеобразная школа живописи.

В латиноамериканских странах долго сохранялся феодализм и сильным было наследие колониального времени; самостоятельные пути культуры определялись в 19 — нач. 20 вв. постепенно и замедленно. Подъём архитектуры и искусства в этих странах начался во 2-й четверти 20 в. Толчком послужила яркая вспышка нового искусства Мексики, сложившегося на идеях революции. В области изобразительного искусства (прежде всего в монументальной живописи и графике) в значительной мере под влиянием Мексики, а в области архитектуры, как правило, самостоятельным путём многие страны Латинской А. добились к середине 20 в. высоких достижений, оказавших значительное влияние на культуру других народов (см. ст. *Аргентина*, *Боливия*, *Бразилия*, *Венесуэла*, *Гаити*, *Гватемала*, *Гвиана*, *Гондурас*, *Доминиканская Республика*, *Карибская Федерация*, *Колумбия*, *Коста-Рика*, *Куба*, *Мексика*, *Никарагуа*, *Панама*, *Парагвай*, *Перу*, *Пуэрто-Рико*, *Сальвадор*, *Уругвай*, *Чили*, *Экуадор*).

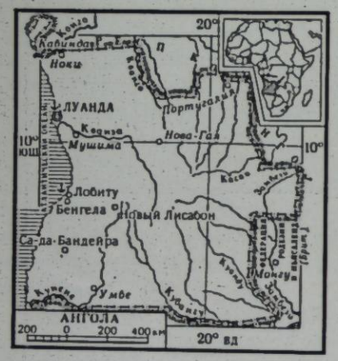


Автор Р. В. Кинжалов (иск-во Древней Америки).

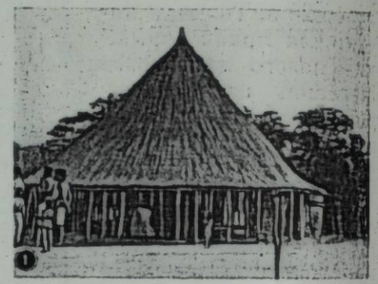
АНГОЛА

(ANGOLA)

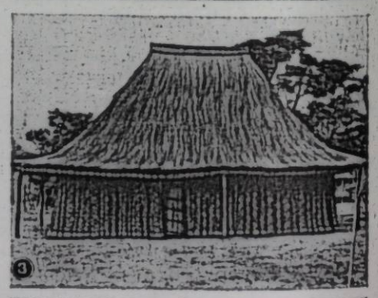
На территории А., португальской колонии в западной тропической Африке, сохранились первобытные наскальные изображения животных, гл. обр. геометризованного характера. Значительно развилась художественная культура в существовавших здесь средневековых государствах (Лунда, Конго и др.), уничтоженных португальскими завоевателями. О резьбе и плетении в А. упоминали португальцы уже в 17 в. Превращение А. в колонию, завершившееся к концу 19 в., подорвало развитие искусства коренного населения, борющегося ныне за свою свободу.



Основные типы поселений и жилищ (хижин) народов А. (мбунду, чокве, лунда и др.), занимающихся гл. обр. сельским хозяйством, очень несложные и, видимо, восходят к позднему неолиту. Обычной планировкой селений является круговая: в центре на площади расположено помещение для собраний, вокруг ставятся жилые дома, а позади них тоже по окружности — хозяйственные постройки. Жилые дома обычно имеют в плане прямоугольную, реже — круглую форму. Стены их составляет каркас из кольев с прикреплёнными к ним ветвями или травяными матами; в южных районах стены часто обмазывают глиной. Полы глинобитные, крыши шатровые, двускатные или конические, из травы или соломы. Наружные края крыши, как правило, образуют пристенный навес. Дома имеют одно или два помещения. Двери дощатые или плетёные из травы на жердевом каркасе. Народность чокве часто украшает двери резьбой, выжженным или рисованным чёрно-красным геометрическим орнаментом, состоящим часто из зубцов, ромбов; орнаментальные или схематичные фигурные изображения имеются также и на стенах домов. Дома собраний представляют собой чаще всего навесы на столбах. С приходом европейцев в городах А. появились здания в

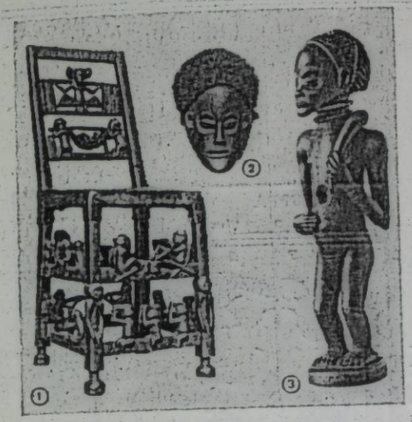








1. Дом для собраний — чота. 2. Дом с глиняной обмазкой стен. 3. Дом со стенами из травяных матов, покрывающих деревянный каркас. 4. Образец стенной росписи и резной отделки дверей у народа чокве (изображены танцоры в масках).



1. Трон вождя. Резное дерево, кожа (сиденье). 2. Деревянная маска „мванаво" с париком. 3. Фигурка предка — „навазейя". Чёрное дерево.

формах барокко (17—18 вв.). В последнее время возведены здания и сооружения новых типов (вокзалы, аэропорты и др.) и современных конструкций.

Наибольшего художественного совершенства в искусстве народов А. достигла широко распространённая резьба по дереву. Резными изображениями покрывают мебель, домашнюю утварь, создают статуэтки людей (обычно стилизованные, схематичные, с искажёнными пропорциями) и животных, имеющих, по бытующим среди африканцев верованиям, магическую силу. Целые скульптурные композиции составляет резной декор кресел многих вождей племён. Распространён геометрический орнамент. Из цельного куска дерева вырезывают ритуальные маски, чаще же их делают из древесного волокна, ткань из которого натягивается на каркас из ветвей; поверх этой ткани моделируется из смолы лицевая часть, расписываемая красной и белой глиной.

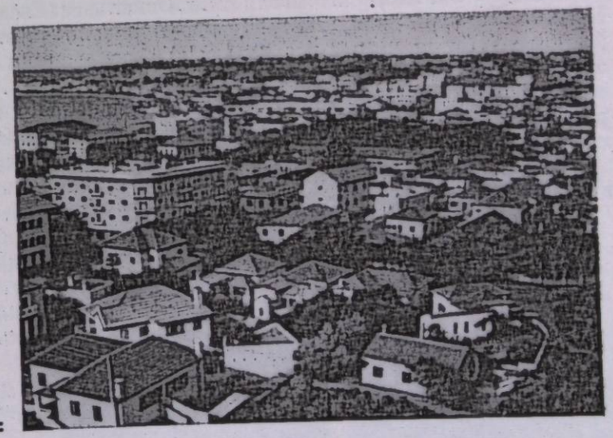
Высокого уровня достигло у народов А. плетение из травы, веток, соломы. Изготовляются корзины, циновки, мешки и т. д., украшенные чётко выплетенным геометрическим орнаментом, гл. обр. чёрного, а также жёлтого, красно-коричневого, серого цветов. Керамика, вне зависимости от размера и назначения изделий, имеет обычно сферическую нижнюю часть и цилиндрическую — верхнюю. Керамические изделия орнаментируются чаще всего геометрическим узором, который наносится ножом.

Лит.: Baumann H., Lunda. Bei Bauern und Jägern in Inner-Angola, B., 1935; Hambly W. D., The Ovimbundu of Angola, Chi., 1934; Schachtzabel A., Im Hochland von Angola, Dresd., 1923; Duffy J., Portuguese Africa, Cambr., 1959.

ЛУА́НДА, Сан-Паулу-ди-Луанда (Luanda, Loanda, São Paulo de Luanda), — адм. центр А., осн. в 1576 португальцами на берегу Атлантического океана. Единой планировки не имеет. Центр, застроенный по типу португ. провинциальных городов, отражает в своём арх. облике гл. обр. переход от барокко к классицизму. Крепость (ныне музей; 17—18 вв.), собор с фасадом нач. 17 в. и др.

Музей Анголы, основан в 1938; в коллекции памятники искусства. Музей Дунду, этнографические и исторические памятники.

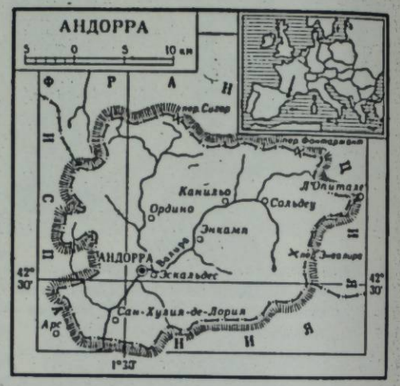
Автор Л. Е. Куббель. Консультанты Вириату да Круш (Ангола), Д. А. Ольдерогге.



Общий вид г. Луанды.

АНДОРРА

(ANDORRA)



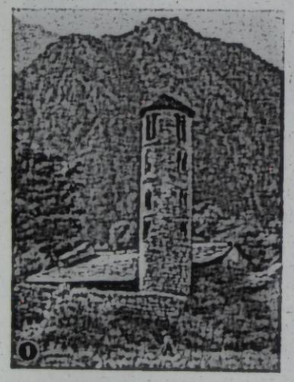
К глубокой древности, когда А. была заселена каталонскими пастушескими племенами, относятся рисунки на скалах и стенах пещер, археологические находки. Отдалённость А., расположенной в центре Пиренейских гор, от больших культурных центров, суровые природные условия, невысокий экономический уровень наложили отпечаток на искусство и архитектуру страны, не получивших значительного развития. Как в прошлом, так и сейчас дома строятся в защищённых от ветров местах, чаще всего по берегам рек или на пологих склонах. В строительстве используются камень, шиферный сланец, известь, дерево (особенно пиренейская сосна). Жилые дома, гл. обр. одноэтажные, имеют толстые каменные стены, которые белятся извёсткой, и пологие двускатные черепичные крыши. Из-за недостатка ровных площадок селения А. имеют скученную застройку и зачастую хаотичную планировку.

Из древних сооружений сохранилось немало культовых построек, замков и башен романского характера: руины замка графов Фуа на горе Анклар (12 в.), часовни св. Арменголя в г. Андорра (11—12 вв.) с деревянным резным декором стен и алтаря, св. Хуана де Каселья (конец 11 в.) близ г. Канильо (Canillo), св. Мигеля ок. г. Эскальдес (Escaldes), часовня с башней (12 в.) в деревне Санта-Колома (Santa Coloma), Нотр-Дам-де-Меричель (16 в.) около г. Энкамп (Encamp). В церкви г. Сан-Хулия-де-Лория (San Julia de Loria) — деревянная резная статуя Христа. Сохранился древний арочный мост Маргинада через реку Валира (Valira). В А. имеется также ряд значительных современных зданий, построенных при участии испанских и французских инженеров: отели в гг. Андорра, Энкамп, Эскальдес, здание «Радио Андорры» (в Энкампе), альпийский клуб у перевала Энвалира (Envalira). В 1934 сооружена самая большая электростанция в А. (30 тыс. *квт*).

В произведениях живописи местных художников преобладают реалистические тенденции и находят отражение суровая красота природы А., нелёгкая трудовая жизнь её народа.

С давних времён в А. развиты художественное литьё из металла (главным образом предметы домашнего обихода), распространённое близ г. Канильо, резьба по дереву и камню (выделка украшений из яшм, агата и т. д. ок. г. Эскальдес), обработка кожи.

1. Часовня с башней в деревне Санта-Колома. 12 в.
2. Жилой дом.





Лит.: Fernsworth L., Andorra — mountain Museum of feudal Europe, «The National Geographic Magazine», 1933, v. LXIV, № 4, p. 493—512.

АНДО́РРА, Андорра-ла-Вье́ха (Andorra la Vieja),— столица А., осн. более 1000 лет назад. Ок. 1000 жителей. Расположена в неширокой межгорной котловине, что сильно повлияло на застройку и планировку города. Преобладают узкие, запутанные, тупиковые улицы и переулки. Дома 2—3-этажные из камня с черепичными и шиферными крышами. Значит. сооружение — «Дом Долин» (1580) с большим порталом и мраморным гербом — резиденция правительства А.

Автор Г. П. Матвеев.

АРГЕНТИНА

(РЕСПУБЛИКА АРГЕНТИНА. REPÚBLICA ARGENTINA)

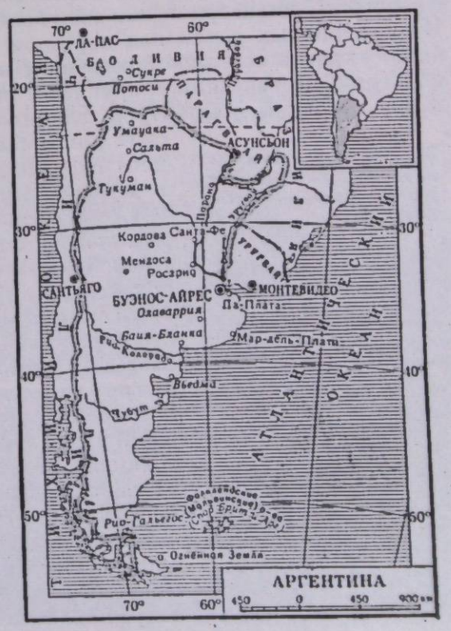
Расположенная в юго-вост. части Южной Америки, вдали от центров великих древних культур, А. до испанского завоевания (16 в.) не знала высокоразвитого местного искусства. В А. почти полностью отсутствуют памятники древнего индейского зодчества. Бродячим индейским племенам были известны художественное ткачество (для своих изделий они употребляли геометрический орнамент; у племён чако и арауканов — многоцветный), деревянная, каменная и глиняная культовая скульптура, украшения из перьев, расписная и фигурная керамика. Завоеватели истребили бóльшую часть индейцев, а остатки их оттеснили в глубь территории А.; художественная культура индейцев в значительной степени заглохла. Новая культура А. со времени завоевания стала развиваться гл. обр. силами приезжих мастеров, сначала как ветвь испано-американской колониальной культуры, приобретая со временем, особенно начиная с освобождения от испанского владычества в 1816, местное, национальное своеобразие.

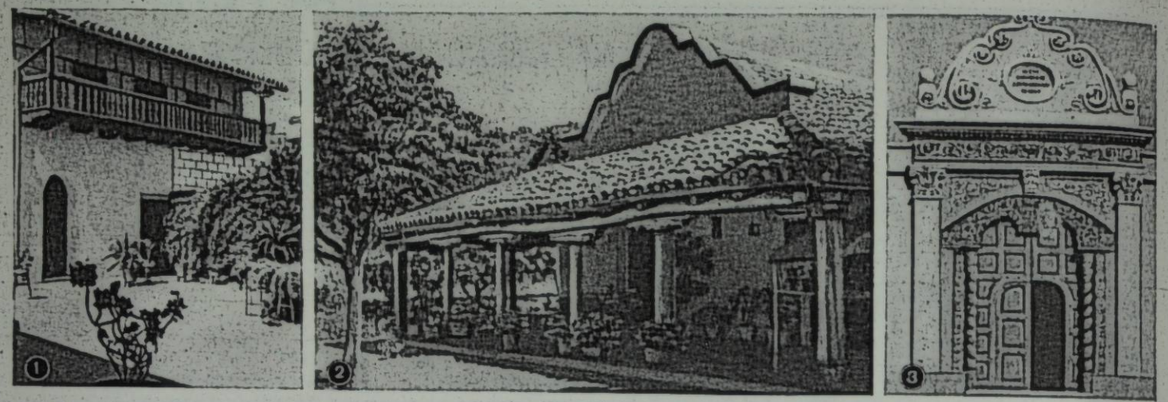


Расписной керамический сосуд. Индейское искусство.

Архитектура А. в колониальный период (16 — начало 19 вв.) развивалась в городах и населённых пунктах, возникавших с 16 в. на путях проникновения в страну испанцев. Архитектурные памятники образуют три основные группы. Первая и самая главная— на С.-З. страны (центры — гг. *Сальта* и *Кордова*), на дороге, спускавшейся из «Верхнего Перу», охватывавшего современную Боливию; вторая — на В. (центр — г. *Буэнос-Айрес*); третья — Эль-Литораль — побережье реки Параны и её притоков (центр — г. *Санта-Фе*).

Основным строительным материалом для стен были саман («адоба») и глинобитная кладка («тапиаль»), а для опор, полов и покрытий — дерево, которое по рекам сплавляли из лесов С.-З. страны и Парагвая. Кирпич применялся преимущественно в Буэнос-Айресе, где первая печь для обжига появилась в 1603, но он шёл гл. обр. для церковных и общественных зданий, а для жилища излюбленным материалом оставался саман благодаря его дешевизне и теплоизоляционным и антисейсмическим свойствам. В А. не было веками выработанных местных строительных приёмов и рабочих-индейцев, хранивших традиции богатейшей орнаментики, как это было в Мексике, Перу, Боливии и ряде других стран. Поэтому для зодчества А. стали характерны большая простота, строгость архитектурных форм, отсутствие скульптурного декора. Большинство памятников много раз перестраивалось. От 16 века не дошло ничего, от 17 в.— немногочисленные постройки; большинство сохранившихся старых зданий относится к 18 веку.



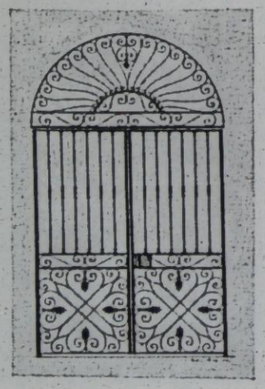


1. Дом доньи Р. Вера в Санта-Фе. 1716. 2. Поместье де Эчагуэ около Санта-Фе. Начало 19 в. 3. Портал жилого дома. 1762. Ныне в монастыре Сан-Бернардо в Сальте.

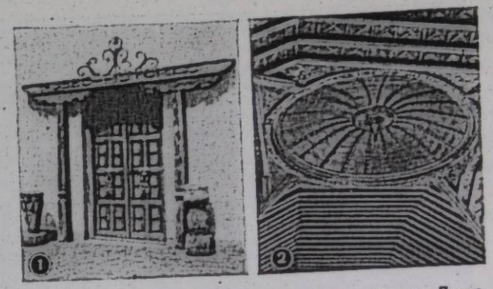
Города А. строились по общим для всех испанских колоний законам, установленным в 1-й пол. 16 века Карлом V: обязательная прямоугольная сетка улиц (отступления допускались там, где этого требовал рельеф местности); в центре города — главная площадь с собором, «кабильдо» (или «аюнтаменто»— ратуша) и дворцами правительства и архиепископа по сторонам. В приморских городах главная площадь открывается на набережную — так был распланирован Буэнос-Айрес.

Традиционный аргентинский жилой дом принадлежит к общему для Латинской Америки типу: все помещения группируются вокруг «патио» — внутреннего дворика. Обычно — это одноэтажные здания, двухэтажные строились реже и гл. обр. в более позднее время. Так, в Буэнос-Айресе первый двухэтажный жилой дом был построен только в 1830. Крыши были двускатные черепичные или плоские («асотеа») с парапетом либо металлической решёткой, или же просто с выносом карниза. Окна, скупо прорезавшие стены домов, защищались решётками. Единственное украшение дома — портал входа, часто расположенный асимметрично или на углу здания, с барочным криволинейным фронтоном, пилястрами или полуколоннами и раскреповками, иногда очень сложных профилей. В двухэтажных домах над порталом помещался балкон. Деревянные двери и дверные коробки часто украшались тонкой резьбой. Дверные полотнища делались наборными или украшались декоративными гвоздями с крупными шляпками — занесённый в период колонизации из Испании мотив арабской архитектуры, влияние которой на приёмы обработки деревянных частей аргентинских домов было весьма сильным. Из общественных зданий колониального периода до нашего времени дошли только несколько кабильдо — в Буэнос-Айресе и Сальте. Это двухэтажные здания прямоугольного плана, с несколькими патио, портиками на пилонах (во всю длину фасада), башней с часами и колокольней или «эспаданьей» (звонницей), завершённой куполом, покрытым изразцами или черепицей. Для церковной архитектуры были приняты планы, типичные для колониального зодчества всей Латинской Америки: латинский крест с куполом над средокрестием и прямоугольной апсидой; иногда этот крест вписывается в прямоугольник стен, имеющих внутренние контрфорсы, между которыми располагаются капеллы, соединённые между собой проходами. Большинство храмов крыто двускатными черепичными крышами с деревянными стропилами и деревянными наборными потолками. Колокольни невысокие, часто парные. В небольших деревенских церквах их заменяют эспаданьи, обычно расположенные над входом западного фасада. Существенная особенность аргентинских храмов — портик или глубокая арка на западном фасаде, либо просто навес, выступ крыши, опирающийся на продолжение боковых стен нефа.

Характерная узорная дверная решётка от дома в Буэнос-Айресе. Кованое железо. Начало 19 века.



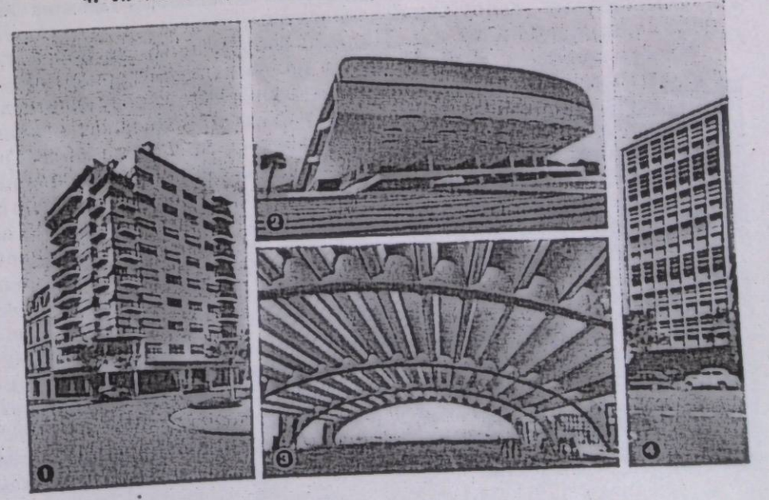
В этом характерном для А. типе созданы две наиболее ранние из сохранившихся построек. Одна из них— церковь монастыря Сан-Франсиско в Санта-Фе (17 в.), вся сооружённая без единого гвоздя, на пазах, шипах и шпильках. Её стены выведены на каменном фундаменте глинобитной кладкой, но с прослойками из камня и деревянным каркасом; крыша из пальмовых стволов, покрытых слоями тростника, глины, черепицы. Плоский наборный деревянный потолок церкви («альфархе») — замечательный образец воспринятого зодчеством А. из испанской архитектуры «стиля мудехар» (см. *Испания*), и плоский купол были созданы индейцами. Вторая постройка — иезуитская церковь Компанья в Кордове (17 в.); надо заметить, что зодчим-иезуитам — Ф. *Лемеру*, Х. *Краусу*, А. *Бланки*, Х. Б. *Примоли* и др.— принадлежат главные церковные здания А. Эта церковь перекрыта поразительными по конструкции сводами. Их создал Ф. Лемер, корабельный инженер, по схеме корабельного остова с килем, шпангоутами и стрингерами. Сооружённые из гнутого кедра, эти своды подобны кораблям, перевёрнутым кверху килем и положенным на стены нефов. Такими же сводами были покрыты не сохранившиеся ныне иезуитские церкви в Сальте, Санта-Фе и в Асунсьоне (в Парагвае). В 18 в. в церковном зодчестве развиваются классические формы, довольно строгие и суховатые (фасад собора в Кордове работы А. Бланки).

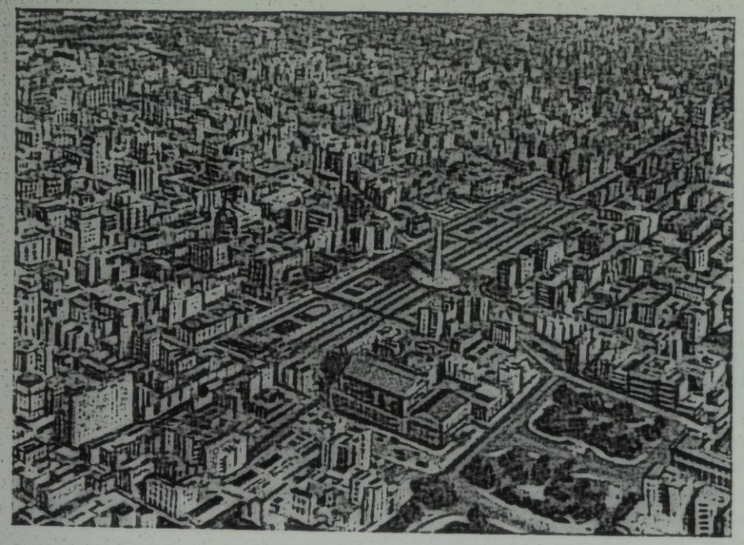


1. Вход в Исторический музей (бывший дом Диес де Андино, конец 17 в.) в Санта-Фе. 2. Деревянный потолок „альфархе" в церкви монастыря Сан-Франсиско в Санта-Фе. Окончена в 1680.

Классицизм в общественных зданиях и традиционные формы колониального зодчества в жилых зданиях были характерны вплоть до 70-х гг. 19 в. С этого времени в А., ставшей одним из важнейших поставщиков зерна и продуктов животноводства на мировом рынке, начинается бурный рост городов, в особенности Буэнос-Айреса. Он превращается в крупнейший город и порт Латинской Америки, обрастает пригородами. В нём развивается промышленное строительство (в частности, создаются портовые сооружения, холодильники и т. д.). А. воспринимает образцы европейской архитектуры и воспроизводит их в доброкачественных постройках, лишённых, однако, национального своеобразия. С конца 19 в. появляются пышные эклектичные общественные здания, многочисленные особняки и доходные дома в «стиле модерн», характерны многоэтажные дома с мансардами. В нач. 20 в. сооружаются первые небоскрёбы. В конце 1920-х годов развивается новая конструктивистская архитектура, использующая гл. обр. железобетон. Её пропагандистом в А. стал А. *Вирасоро*. Перенаселённость и транспортные затруднения в Буэнос-Айресе вызвали расширение старых и прокладку новых улиц, начавшуюся в конце 19 в. (Авенида 9 июля, с подземным гаражом, 1930-е гг., и др.). В Буэнос-Айресе, а также и в ряде других городов сооружаются многоквартирные жилые дома (архитекторы В. Акоста, V. Acosta; Х. Виванко, J. Vivanco; А. Бонет, A. Bonet, и др.). Выстроенные за последние годы железобетонные многоквартирные дома, с квартирой, занимающей каждая отдельный этаж, могут служить образцами изобретательных решений фасадов с балконами, защищающими окна от солнечных лучей. Но это строительство, а также деятельность «Национальной комиссии дешёвых квартир» не могут удовлетворить потребности в благоустроенном жилище. На окраи-

1. Л. Дурхе. Жилой дом в Буэнос-Айресе. 1934. 2. Э. Ф. Каталани. Аудиториум в Буэнос-Айресе (макет). 1950-е гг. 3. Х. Дельпини. Ткацкий цех текстильного комбината в Пиларе (в период строительства, 1949—50). 4. Л. М. Мореа. Жилой дом в Буэнос-Айресе. 1951.



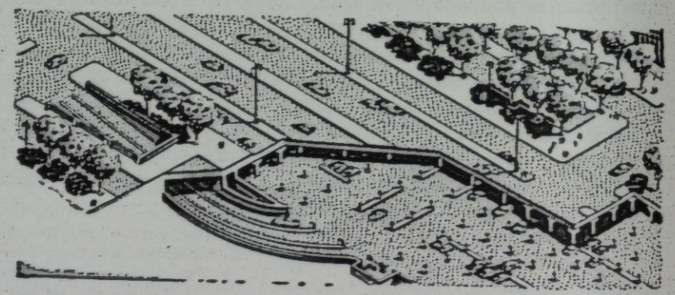


Авенида 9 июля в Буэнос-Айресе. 1930-е гг.

нах и в индустриальных районах Буэнос-Айреса растут трущобы с домами из картона, досок и рифлёного железа. Специфическим для А. видом жилищ бедноты являются «конвентильо» («монастырьки» в точном переводе) — одноэтажные длинные дома с 50—60 отдельными комнатками, выходящими в узкий открытый проход, идущий посередине, в котором находятся общие умывальники и уборные.

Из многочисленных вилл надо отметить дом, выстроенный в 40-х гг. А. *Вильямсом* в г. Мардель-Плате. Выгнутая железобетонная плита образует мост через ручей; на этом мосту стоит дом, строгие лаконичные формы которого прекрасно вписываются в природу.

К числу наиболее интересных работ относится Университетский городок в г. Тукумане, основанный в 1914. Эта постройка рассматривается в А. как крупный градостроительный эксперимент, так как из-за жаркого и влажного климата строительная площадка вынесена на 60 *км* из города на лесистый склон горы Сан-Ксавьер, на высоту ок. 1000 *м* над уровнем моря. Пока выстроено два факультета; постройка ещё не закончена. Работами руководят архитектор О. Каминос (O. Caminos) и инженер А. Арасивия (A. Aracibia). Среди новейших построек выделяется Новый муниципальный театр в Буэнос-Айресе (1958, архитекторы М. Р. Альварес, M. R. Alvarez, и М. О. Руис, M. O. Ruiz) с 10 надземными и 6 подземными этажами. К числу значительных новых промышленных сооружений относится текстильный комбинат в г. Пиларе, сооружённый по проекту крупного инженера Х. *Дельпини*.

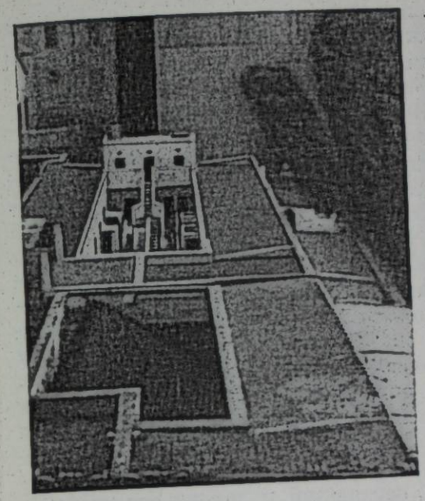


Подземный гараж на Авенида 9 июля в Буэнос-Айресе (схема).

Изобразительное искусство А. в колониальный период, гл. обр. религиозное, не дало ничего значительного. Зато декоративная резьба по дереву достигла высокого мастерства. Наиболее интересные произведения местной работы принадлежат резчикам-индейцам племени гуарани из иезуитских миссий в Парагвае. «Ретабло» (заалтарные образа) и кафедры в церквах, двери и порталы в жилых и общественных зданиях сохранились в большом количестве, в особенности в городах Сальта, Санта-Фе и Кордова. Заметных успехов достигло также ювелирное искусство.

После освобождения А. от испанского владычества в 1816 её искусство быстро впитывает в себя опыт различных европейских школ. Основы новых живописи, скульптуры и графики закладывают приезжие мастера. Последователь Т. Жерико и Э. Делакруа (см. *Франция*) Р. Монвуазен (R. Monvoisin, 1790—1870) в своих жанровых картинах и графических работах, К. Пельегрини (C. Pellegrini, 1800—75) и С. Бакль (C. Bacle, умер 1838) в своих видовых и жанровых литографиях и акварелях, в живописных портретах создают яркую хронику жизни А. сер. 19 в. Эти мастера, приехавший из Италии скульптор К. Ромайроне (C. Romairone) и др. воспитали несколько поколений аргентинских художников, которые затем ездили пополнять своё образование в Европу.

Уже в первой половине 19 в. выдвигаются художники уроженцы А., такие, как литограф-жанрист К. Морель (C. Morel, 1813—94). Широкие панорамные пейзажи с вписанными в них сценами народной жизни крупнейшего живописца А. 19 в. П. *Пуэйредона* и работы скульптора Л. *Корреа*



Конвентильо в Буэнос-Айресе.

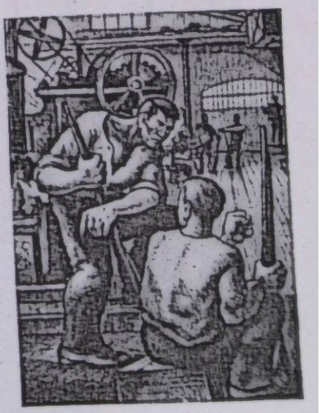
Моралеса, ещё в несколько академической форме передающие сцены из местной жизни, кладут начало национальному реалистическому искусству А. За его развитие в конце 19 в. борются передовые художники-реалисты Э. Сивори (E. Sívori, 1848—1918), Э. Скьяффино (E. Schiaffino, 1858—1935). В их искусстве пейзаж перестаёт быть панорамным видом и становится реальной средой, в которой совершаются события народной жизни; портрет становится психологичнее; изображение обнажённого тела лишается академической идеальности, приобретая жанровые конкретные чёрточки. При участии этих мастеров создаётся Общество поощрения художеств и основывается Национальный музей. С традицией их искусства связано творчество С. Б. де Кироса (C. B. de Quiros, р. 1881), часто обращающегося к народным образам.

В начале 20 в. искусство А. охватывает волна импрессионизма, который остаётся здесь господствующим направлением вплоть до 20-х гг. Его крупнейшими представителями в живописи становятся пейзажисты Ф. *Фадер* и М. Мальярро (M. Malharro, 1865—1911), в скульптуре — Р. Ируртия (R. Yrurtia, 1879—1950). В 1924 молодые художники, ищущие новые пути в искусстве, объединяются вокруг журнала «Мартин Фьерро», а в 1929 Р. *Сольди* создаёт т. н. «авангардистскую школу». С этого времени в живописи А. начинают развиваться модернистские направления. Р. Сольди обращается в своих картинах к формальным проблемам цвета и композиции, сводя к примитиву образный смысл своих работ; Э. *Петторути* приносит в аргентинскую живопись приёмы кубизма; с 30-х гг. в живопись А. проникает сюрреализм (художница Р. Форнер, R. Forner, р. 1902).

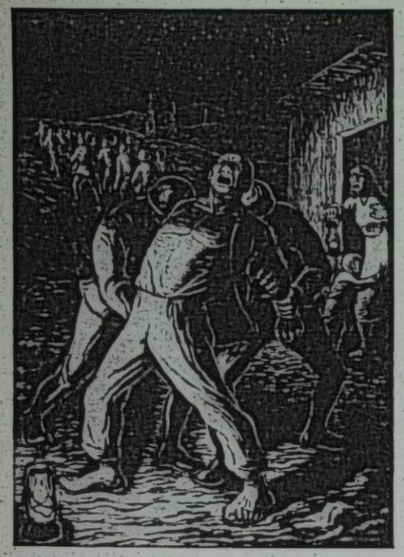
В сложной идейно-художественной борьбе 20-х гг. вступает в период расцвета национальная реалистическая школа. Её мастера обращаются к темам жизни народа, передают своеобразный облик природы А. Характерная особенность этой школы — творческое претворение влияния мексиканского искусства. Особо развились здесь, как и во многих странах Латинской Америки, монументальная живопись и графика.

Крупнейшим мастером этого направления, одним из основоположников «нового реализма», явился А. *Берни*. В сотрудничестве с мексиканским художником Д. А. Сикейросом (см. *Мексика*) и аргентинскими художниками Д. Урручуа (D. Urruchúa) и Х. К. *Кастаньино* он создал ряд монументальных росписей на темы жизни аргентинского народа, его исторического прошлого. В картине А. Берни 1930-х гг. «Полночь над миром», посвящённой гражданской войне в Испании, большой социально-философский смысл воплощён в монументально обобщённом сурово величественном образе. Художник умеет придать большую содержательность точно выбранным деталям. Близок к нему по своим творческим установкам и другой крупнейший реалист Л. Э. *Спилимберго*. Мужественным образам портовых рабочих и рыбаков посвятил своё реалистическое творчество живописец Б. *Кинкуэла Мартин*. Художники М. К. Викторика (M. C. Victorica, 1884—1955), Э. Сентурион (E. Centurion, р. 1894), Р. Гомес Корнет (R. Gomez Cornet, р. 1898), О. Бутлер (H. Butler, р. 1897) и др. в своих сценах из жизни народа склоняются к декоративной яркости цвета и обобщённости формы.

А. Виго. „Захват фабрики". Офорт. 1936.



Графика А., начало которой было положено в 19 в. творчеством Р. Монвуазена, С. Бакля и народных мастеров, в настоящее время стала одной из наиболее значительных графических школ в мировом искусстве. Толчок её развитию дало образование в 1930-х гг. группы «Боэдо», объединившей прогрессивных графиков, стремящихся в своём творчестве к отражению социальных конфликтов действительности. Аргентинской графике, использующей гл. обр. гравюру на линолеуме и на дереве, станковый рисунок и офорт, свойственно многообразие направлений и творческих индивидуальностей. Преобладает в ней реалистическая линия. Острая социальная направленность, резкие контра-



А. Бриес. „И его уводят". Гравюра на линолеуме. 1950-е гг.

сты светотени и экспрессия линейных ритмов отличают работы многих выдающихся графиков А. Тема жизни народа и его борьбы получила трагический оттенок в гравюрах старейшего графика А. Р. Виго (A. R. Vigo, 1893—1957) и молодой художницы А. Бриес (A. Bries, p. 1933); она звучит как эпическая поэма о красоте и силе народа в работах А. *Гидо* и Л. Пельегрини (L. Pellegrini, p. 1911), Х. Гнекко (J. Gnecco, p. 1914) и как лирически грустная элегия в рисунках А. Бонета (A. Bonet). Красоте родной природы посвящают свои работы Н. Онофрио (N. Onofrio, p. 1927), К. Хиамбиахи (C. Giambiaggi), Х. Герисоли и др.

Скульптура, порвав в 1920-х гг. с академизмом, также вступает на путь интенсивного развития. А. *Бигатти* и А. Сибеллино (A. Sibellino, p. 1891) исходят гл. обр. из творчества А. Бурделя (см. *Франция*). Бигатти сочетает классическую проработку формы с монументальной обобщённостью. П. Курателья Манес (P. Curatella Manes), как и ряд других скульпторов, в своих поисках нового стиля пришёл к абстрактно кубистическим формам. Крупнейшими скульпторами являются сейчас Х. *Фиораванти*, использующий наследие эпохи Возрождения, А. Риганелли (A. Riganelli, p. 1890), создавший в дереве серию портретов и жанровых сцен, и мастер монументальных форм Э. *Сото Авенданьо*.

Лит.: Общие работы.— Angulo Iñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 3, Barcelona—B. Aires, 1956; Solá M., Historia del arte hispanoamericano: arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII, XVIII, Barcelona—B. Aires, 1935; Kelemen Pál, Baroque and rococo in Latin America, N. Y., 1951; Pagano J. León, Historia del arte argentino, B. Aires, 1944; Documentos de arte argentino, cuadernos 6, 12, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, B. Aires, 1942—1947 (Publicaciónes de la Academia Nacional de Bellas Artes).

Искусство индейцев.— Radin P., Indians of South America, N. Y., 1942.

Архитектура.— Sartoris A., Encyclopédie de l'architecture nouvelle, [t. 3]. Ordre et climat américains, Mil., 1954; Kronfuss J., Arquitectura colonial en la Argentina, Córdoba, [s. a.]; Nadal Mora V., Estética de la arquitectura colonial y postcolonial argentina, B. Aires, [1946]; Fúrlong G., Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica, B. Aires, 1946; Monumentos y lugares historicos de la República Argentina, [B. Aires], 1944 (Ministerio de justicia e instrucción pública. Comision nacional de museos y monumentos historicos); Hitchcock H. R., Latin American architecture since 1945, N. Y., [1955]; Brunner [Lebenstein] K. H., Manual de urbanismo, t. 1—2, Bogotá, 1939—40; Violich Fr., Cities of Latin America. Housing and planning, N. Y., [1944].

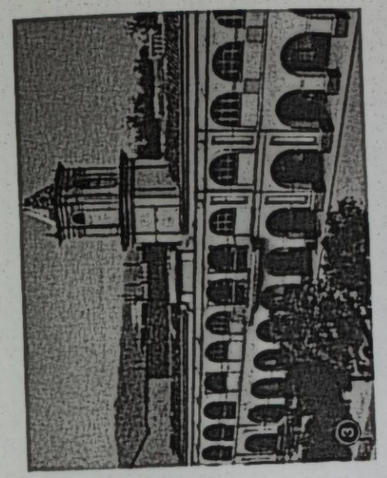
Изобразительное искусство.— Выставка современной графики Аргентины. Каталог. Вступ. статья А. С. Гривниной и Ю. А. Русакова, Л., 1958; Герреро Л., Заметки об аргентинской живописи и скульптуре, «Искусство», 1957, № 4; Payró Julio E., Veintidós pintores, B. Aires, 1944; Romero Brest J., Pintores y grabadores rioplatenses, B. Aires, 1951; Schiaffino E., La pintura y escultura en la Argentina, B. Aires, 1933; La pintura y la escultura Argentinas de este siglo, B. Aires, 1953; Torre Revello J., La orfebreria colonial..., B. Aires, 1945.

ГОРОДА

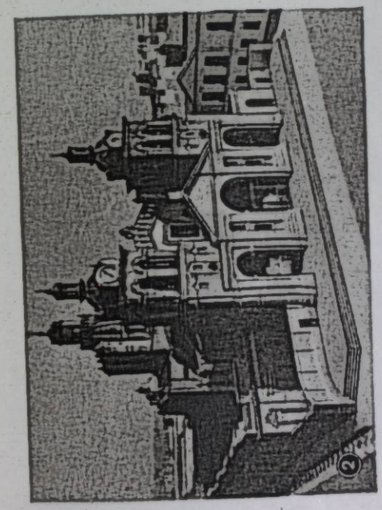
БУЭНОС-АЙРЕС (Buenos Aires) — столица А., осн. в 1535; в 1580 отстроен заново на другом месте по типу прибрежных колониальных городов с гл. площадью, открытой к морю, и прямоугольной сеткой улиц. От 16 и 17 вв. ничего не сохранилось; самые старые пам.—18 в. Ц. Сан-Игнасио (начата в 1710 Х. *Краусом*, закончена в 1734 А. *Бланки*; фасад перестроен в 1900). Ц. дель Пилар (начата в 1716, в 1717—32 её строили А. Бланки и Х. Б. *Примоли*); сохранилось два патио, кухня и трапезная с полуцилиндрич. и крестовыми кирп. сводами; цоколь ц. и патио облицованы изразцами, привезёнными из Севильи в 1778. Кабильдо (осн. в 1608, построено в 1725—54, вероятно, А. Бланки, Х. Б. Примоли и др.); сохранилась центр. часть с башней (1764, мастер Х. А. Ибаньес) и пятью (из одиннадцати) пролётами портика; материал — кирпич. А. Бланки,

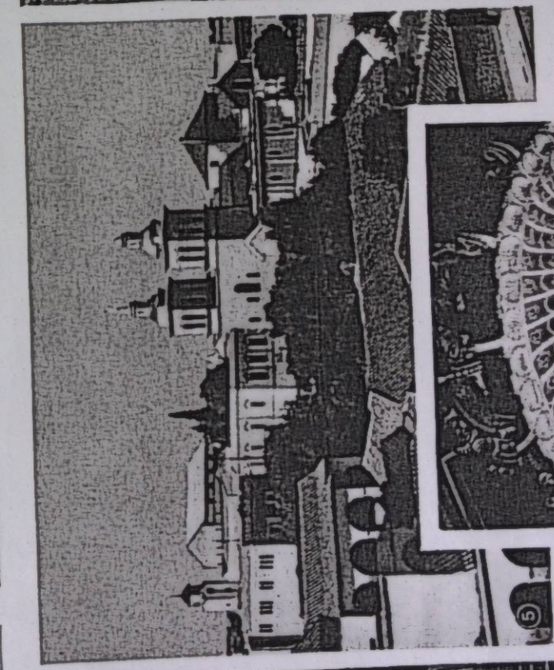
Буэнос-Айрес. Вид центральной части города.

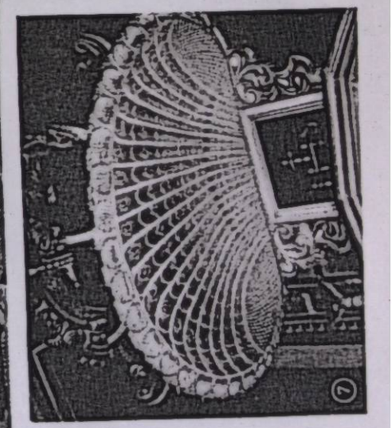


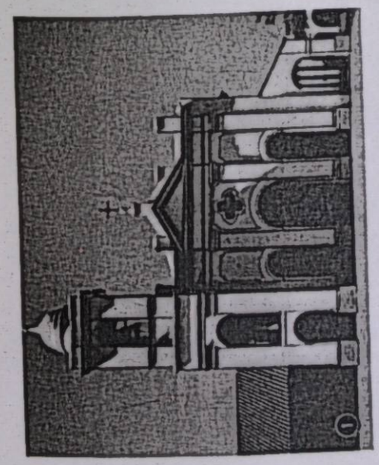


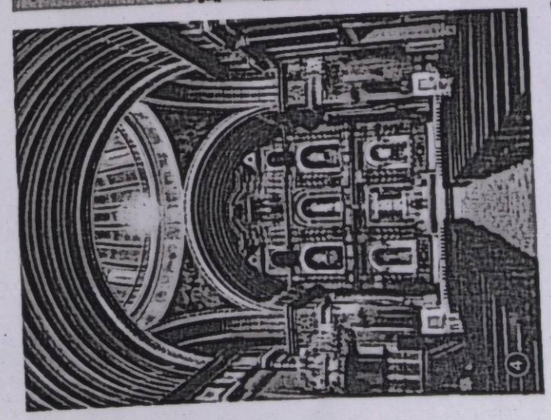












А. Бланки; купол и башни — В. Муньоса. 3. Ратуша (кабильдо) в Сальте. Начата в 1676. 4—7. Церковь Компанья в Кордове. 1646—90 (4 и 6 — своды церкви, инженер Ф. Лемер; 5 — общий вид; 7 — резной резонатор над кафедрой, конец 18 в.).

АРГЕНТИНА. 1. Церковь монастыря Сан-Франсиско в Санта-Фе. Окончена в 1680, фасад перестроен в 1900. 2. Собор в Кордове. Заложен в 1574, строился в основном в 1680—1758. План собора составлен Х. Гонсалесом Мерготе или Х. Эскудеро; фасады построены

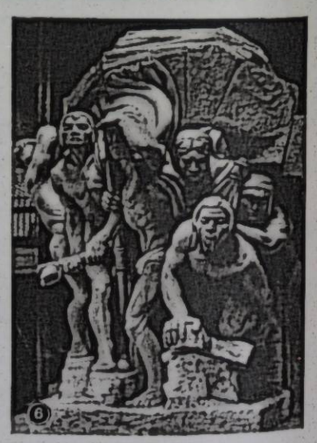












АРГЕНТИНА. 1. А. Берни. «Полночь над миром». 1930-е гг. 2. С. Б. де Кирос. «Мастер-седельщик». 20 в. Собрание художника. 3. Б. Кинкуэла Мартин. «Грузчики угля». Середина 20 в. Школа в Ла-Бока. 4. Х. Фиораванти. С. Боливар. Фрагмент памятника в Буэнос-Айресе. 20 в. 5. Н. Онофрио. «Маис». Гравюра на линолеуме. 1956. 6. Э. Сото Авенданьо. Памятник независимости в Умауаке. 20 в.

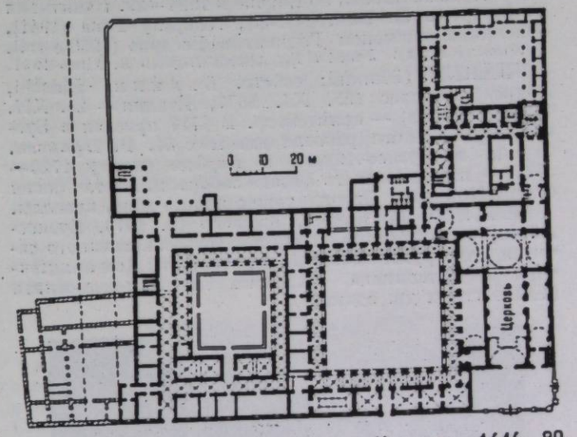
Х. Б. Примоли принадлежат также ц. Сан-Франсиско (ок. 1730—40, окончена в 1754), Санта-Каталина (ок. 1737—40, достраивалась до 1752). Собор (первое здание — 1593, существующее ныне седьмое по счёту начато А. *Маселья* в 1752, освящено в 1791, закончено в 1822 по проекту франц. инж. П. Кателена; классицистич. портик 1804). От жилищной арх-ры колониального времени не сохранилось ничего интересного.

С конца 19 в. прокладываются новые улицы, преобразившие облик Б.-А., придавшие ему новую масштабность: гл. ул. Авенида де Майо (1889), соединяющая «Каса Росада» (дом президента) со зданием Конгресса; Авенида 9 июля (1930-е гг., шир. 140 *м*) с полосами озеленения по сторонам (где находятся въезды в расположенный под ул. обществ. гараж на 1000 машин) и обелиском выс. 67 *м*; Новая сев. диагональ с многоквартирными домами (выс. лимитирована 11 этажами); опоясывающая город — Авенида Хенераль Пас (1937—41, дл. ок. 30 *км*, шир. 100 *м*, инж. П. Паласо). В центре г. (в р-нах Палермо и набережных Ла-Платы) много зелени, но большинство кварталов лишено её. По нач. 20 в. преобладали небольшие дома с плоскими крышами (вытеснившими во 2-й пол. 19 в. двускатные крыши), с конца 19 в. всё шире строились многоэтажные доходные дома и особняки в «стиле модерн», эклектич. обществ. здания (Конгресс, нач. 20 в., театр Колон, 1909,—оба арх. В. Маэно, театр закончен арх. Ж. Дермалем, и др.), позже — конструктивистские здания, в т. ч. небоскрёбы. Среди зданий сер. 20 в.— Новый муниципальный театр (1958, М. Р. Альварес, М. О. Рупс), 10 этажей, зрительные залы на 1200 и 600 мест, зал на 250 мест, выставочный зал, 6 этажей занимает Музей совр. иск-ва; кроме того, в 6 подземных этажах — гараж, подсобные помещения. В р-нах бедноты немало конвентильо, на окраинах и в индустриальных р-нах — трущобы. Крупные портовые сооружения, зерновые элеваторы, холодильники. Многочисл. памятники, среди к-рых: памятник М. Бельграно (1898, Э. Хименес), Дж. Гарибальди (1904, Э. Маканьяни), Х. Колумбу (1916, А. Цокки), К. Альвеару (1914—17, А. Бурдель) и др.

Нац. художеств. музей, осн. в 1895; ст. и новое иск-во А. и др. стран. **Нац. музей декор. иск-ва. Муниципальный музей исп.-амер. иск-ва Исаак Фернандес Бланко** (Isaac Fernandez Blanco), осн. в 1922; иск-во А. колониального периода. **Муниципальный художеств. музей и музей нац. иск-ва. Музей совр. иск-ва г. Буэнос-Айрес. Художеств. музей «Фернандо Фадер»** (Museo escolar de artes «Fernando Fader»). **Художеств. музей де ла Бока** (de la Boca). **Музей нумизматики Центрального Банка** (del Banco Central). Произв. иск-ва хранятся также в **Музее Митре** (Mitre) и **Муниципальном музее «Корнелио де Сааведра»** (Cornelio de Saavedra), осн. в 1942.

Лит.: Buschiazzo M., La Catedral de Buenos Aires, B. Aires, 1943.

КО́РДОВА, Кордоба (Córdoba),— г., осн. в 1573. Крупнейший культурный центр колониального периода. Многочисл. здания того времени сочетаются с новыми постройками, в т. ч. пром. (К.— центр растущего машиностроения А.). Много жилых домов 18—19 вв., гл. обр. одноэтажных, часто с двумя патио. Собор и ц. Компанья — самые замечат. арх. памятники А. **Собор** (заложен в 1574, гл. строит. период 1680—1758); в плане (составлен Х. Гонсалесом Мергете из Гранады или Х. Эскудеро)—лат. крест, вписанный в прямоугольник, с боковыми сообщающимися между собой капеллами; фасады в классич. духе (А. *Бланки* и др.), барочные купол и башни (В. *Муньос*); декор. работы индейских мастеров. **Ц. Компанья** (ц. иезуитов; 1646—90, фасад не закончен), в плане — однонефный лат. крест; дер. своды ц. (шир. пролёта св. 10 *м*) и примыкающей к ней капеллы (по проекту Ф. *Лемера*) сооружены по схеме корабельного остова, расписаны краской и золотом; стык свода со стенами закрыт дер. «дорическим» фризом; над средокрестием — сферич. дер. купол (диам. 8 *м*); двускатная кровля из черепицы.



Монастырь с церковью Компанья в Кордове. 1646—90. План.

Лит.: Lascana González A., Monumentos religiosos de Cordoba colonial, B. Aires, 1941.

САЛЬТА (Salta) — г., осн. в 1582, на дороге из «Верхнего Перу», что обусловило сходство арх-ры Сальты и Сукре (см. *Боливия*). С. во многом сохранила план и облик колониального периода. Дома 18 в. (семьи Урибуру, Ариас Ренхель и др.) из самана и кирп., со сложными профилями карнизов и нарядных порталов и отделкой интерьеров изразцами. Кабильдо (совр. здание начато в 1676). Мон. Сан-Бернардо сохранил два замечат. портала; один из них с тонкой лепной и резной дверью (1762) перенесён из разруш. в 1846 дома и является самым интересным порталом А.

САНТА-ФЕ (Santa Fe) — г., осн. в 1573, в сер. 17 в. перенесён на новое место на берегу р. Параны. Широкие ул.; гл. здания сосредоточены вокруг двух площадей. Все старые здания из самана и глинобитной кладки, своды не применялись, крыши домов двускатные, крыты черепицей, потолки дер. наборные—«артесонадо» в «стиле мудехар». Сохранились дома 18 — нач. 19 вв. Мон. Сан-Франсиско; его ц. (окончена в 1680) имеет в плане однонефный лат. крест; фасад перестроен в 1900; вместо навеса крыши сделан арочный портик. В 20 в. мон. был реставрирован, загораживавшие его постройки снесены, разбита пл. со сквером.

Музей «Роса Галистео де Родригес» («Rosa Galisteo de Rodriguez»), осн. в 1922; новое иск-во А.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

БЕ́РНИ (Berni), Антонио (р. 14. V. 1905, Росарио) — живописец. Уч. в Испании, Франции и Италии (1926—1931). Основоположник «нового реализма» в живописи А. Проф. Нац. АХ в Буэнос-Айресе. Росписи в Галереях Пасификос «Борьба человека с силами зла» (1946) и в Народном театре в Буэнос-Айресе, оформление павильона А. на выставке в Нью-Йорке (1939), картины «Полночь над миром» (1930-е гг.), «Дровосеки», «Переезд косарей», детские портреты, графич. работы.

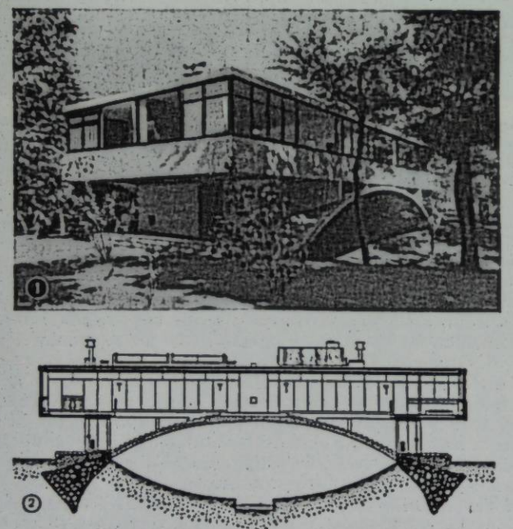
Лит.: Berni A., Colección de arte argentino, [B. Aires, 1944].

БИГА́ТТИ (Bigatti), Альфредо (р. 19. VII. 1898, Буэнос-Айрес) — скульптор-монументалист. Уч. в Нац. АХ в Буэнос-Айресе и во Франции у А. Бурделя (1923—1924). Путешествовал по Европе в 1924—29. Памятники Б. Митре в Ла-Плате (1942), генералу Рока (1941), «Овеянная знаменем Родина» в Росарио (1950-е гг.).

Лит.: Payró Julio E., Alfredo Bigatti, B. Aires, 1941.

БЛА́НКИ (Blanqui; собств. Бьянки, Bianchi, Андреа), Андрес (25. XI. 1677, Италия — 25. XII. 1740, Кордова) — архитектор. В 1717 приехал в Буэнос-Айрес. Много работал вместе с Х. Б. *Примоли*. Строил в *Буэнос-Айресе*, в *Кордове* (между 1720—1740) — нижнюю часть фасада собора, ц. Альта Грасия около Кордовы. Строил также жилые дома, капеллы.

ВИ́ЛЬЯМС (Williams), Амансио (р. 1913, Буэнос-Айрес) — архитектор. Представитель современного течения конструктивистской архитектуры. Дом архитектора и живописца Вильямса в Мар-дель-Плата (1940-е гг.) и др. здания.



А. Вильямс. Дом Вильямса в Мар-дель-Плата, 1940-е гг.: 1 — общий вид; 2 — разрез.

ВИРАСО́РО (Virasoro), Алехандро (р. 11. I. 1892, Буэнос-Айрес) — архитектор. Уч. на арх. ф-те ун-та в Буэнос-Айресе. Основоположник конструктивистской жел.-бет. арх-ры в А. Построил банки, доходные дома, частн. особняки в Буэнос-Айресе и пров.

ГИ́ДО (Guido), Альфредо (р. 24. XI. 1892, Росарио)— график, мастер монумент. и станковой живописи, керамики. Уч. в Нац. АХ в Буэнос-Айресе. Посетил Европу (1914), Перу и Боливию. Директор и проф. (1932) Высшей нац. художеств. школы «Эрнесто де ла Каркова» в Буэнос-Айресе. Фреска «Битва при Касерос» в здании муниципалитета пров. Буэнос-Айрес (1939), оформление павильона А. на выставке в Нью-Йорке(1939).

ДЕЛЬПИ́НИ (Delpini), Хосе (р. 24. VIII. 1897, Буэнос-Айрес) — инженер, специалист по жел.-бет. конструкциям. Уч. в ун-те в Буэнос-Айресе, проф. там же, с 1943. Построил текстильный комбинат в Пиларе и др.

КАСТАНЬИ́НО (Castagnino), Хуан Карлос (р. 18. XI. 1908, Мар-дель-Плата) — живописец и график. Окончил арх. ф-т ун-та в Буэнос-Айресе (1928—36), изучал живопись в Высшей нац. художеств. школе «Эрнесто де ла Каркова» в Буэнос-Айресе (1929—34). Работал в Италии, Франции, Испании (1938—40). Мастер монумент. живописи, станковой картины и графики. Произв.: «Женщина из Пармы» (1944), «Человек с реки» (1948), «Крестьянин» (1951), ряд росписей в Буэнос-Айресе.

КИНКУЭ́ЛА МАРТИ́Н (Quinquela Martín), Бенито (р. 1. III. 1890, Буэнос-Айрес) — живописец-самоучка. Автор росписей в школе в Ла-Бока и ряде адм. зданий в Буэнос-Айресе. Произв.: «Возвращение с рыбной ловли», «Грузчики угля», «Погрузка зерна», «Починка парусов», гравюры.

КОРРЕ́А МОРА́ЛЕС (Correa Morales), Лусио (1852, Наварра — 1923) — скульптор. Уч. во Флоренции (1874—82). Прошёл путь от академич. классицизма к реалистич. произв. на местные сюжеты. Учитель многих крупных скульпторов — Р. Ируртия и др. Произв.: «Пленница», «Мёртвый Авель», памятники Фалучо, Хусто Санта-Мария-де-Оро.

КРА́УС (Kraus), Хуан (10. VI. 1664, Пльзень, Чехия — 1714, Буэнос-Айрес) — архитектор. Уч. в мастерской Р. Бланка. В А. жил с 1697. Автор плана ц. Сан-Игнасио в *Буэнос-Айресе*.

ЛЕМЁР (Lemer), Фелипе (1608, Льеж, Бельгия — 1671, Кордова) — морской инженер по специальности, до приезда в А. (1640-е гг.) работал на верфях Англии, Португалии и Бразилии. Гл. арх. работа — своды ц. Компанья в *Кордове*.

МАСЕ́ЛЬЯ (Masella), Антонио (ум. в 1774, Буэнос-Айрес) — архитектор, род. в Турине (Италия), где и уч. В 1744 или 1745 приехал в А. Автор плана собора, участник стр-ва ц. Санто-Доминго (между 1751—74) в *Буэнос-Айресе*.

МАСЕ́ЛЬЯ (Masella), Хуан Баутиста (ум. после 1824) — архитектор. Сын А. *Масельи*, к-рый привёз его в 1744 или 1745 в Буэнос-Айрес грудным ребёнком. Работал с отцом, а после его смерти гл. обр. как инж. по постройке крепостей.

МУ́ЬОС (Muñoz), Висенте (1699, Севилья, Испания — 8. IX. 1784, Сальта) — архитектор. В 1741 приехал в Буэнос-Айрес. Гл. работа — барочные купол и башни собора в *Кордове*.

ПЕТТОРУ́ТИ (Pettoruti), Эмилио (р. 1. X. 1894, Ла-Плата) — живописец. Уч. в Европе (1913—24). Основоположник кубизма в живописи А. Директор музея (1930—47) и проф. (с 1927) Высшей художеств. школы при ун-те в Ла-Плате.

Лит.: Sartoris A., Emilio Pettoruti, Las Palamas, 1953.

ПРИ́МОЛИ (Primoli), Хуан Баутиста (10. X. 1673, Милан, Италия — 11. IX. 1747, Канделария) — архитектор. В 1717 прибыл в Буэнос-Айрес вместе с А. *Бланки*, с к-рым работал, и установить, что именно принадлежит ему — невозможно.

ПУЭЙРЕДО́Н (Pueyrredón), Прилидьяно (21. I. 1823, Буэнос-Айрес — 23. V. 1873) — живописец. Долго жил в Париже, где изучал инж. дело. Работал в области быт. жанра («Воскресенье в окрестностях Сан-

Л. Корреа Моралес. „Пленница". Конец 19 — начало 20 вв.





П. Пуэйредон. Автопортрет. 2-я половина 19 в. Музей Митре. Буэнос-Айрес.

Исидро», собр. А. Баррето), пейзажа, портрета (Мануэлита Росас, 1861, Нац. художеств. музей, Буэнос-Айрес; отец, 1858, ф-т права и социальных наук ун-та в Буэнос-Айресе; автопортрет, Музей Митре, там же).

СО́ЛЬДИ (Soldi), Рауль (р. 27. III. 1905, Буэнос-Айрес) — живописец. Уч. в Нац. АХ в Буэнос-Айресе и академии Брера в Милане. В 1929 основал «авангардистскую школу» в Буэнос-Айресе. Произв.: «Материнство», «Лестница».

СО́ТО АВЕНДА́ЬО (Soto Avendaño), Эрнесто (р. 6. I. 1886, Олаваррия) — скульптор. Уч. в Нац. АХ в Буэнос-Айресе (в 1910-х гг.). Проф. ун-та в Ла-Плате (с 1927) и Высшей нац. художеств. школе «Эрнесто де ла Каркова» в Буэнос-Айресе (с 1928). Произв.: «Юноша» (1918), «Работа» (бр., 1921), «Гаучо» (1948), «Памятник независимости» в Умауаке.

СПИЛИМБЕ́РГО (Spilimbergo), Лино Энеас (р. 12. VIII. 1896, Буэнос-Айрес) — живописец и график. Уч. в Нац. АХ в Буэнос-Айресе, а также в Париже и Лондоне (1925—28). Проф. Нац. АХ в Буэнос-Айресе (с 1935). Автор росписей в Галерпас Пасификос в Буэнос-Айресе (1946), графич. работ, картин («Пастух», «Террасы», 1930—31), портретов.

Лит.: Hurtado L., Lino Spilimbergo, B. Aires, 1941.

ФАДЕ́Р (Fader), Фернандо (р. 11. IV. 1882, Буэнос-Айрес — 1935) — живописец. Уч. в Германии (1900—1904). Испытал сильное влияние нем. импрессионизма и возглавил это направление в живописи А. (серия «Жизнь одного дня», музей в Росарио, и др.).

ФИОРАВА́НТИ (Fioravanti), Хосе (р. 4. VIII. 1896, Буэнос-Айрес) — скульптор. Выходец из рабочей среды, самоучка. Работает в Буэнос-Айресе. Произв.: «Моя сестра Мария»; памятники Ф. Д. Рузвельту (1946), Саэнс Пенья, Боливару, «Национальная Конституция» — в Буэнос-Айресе.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурные: ф-ты архитектуры и градостроительства университетов (или арх. школы при них) в Буэнос-Айресе (осн. в 1821), Кордове (осн. в 1613), Санта-Фе (осн. в 1919), Тукумане (осн. в 1914), Нац. ун-та Северо-Востока (осн. в 1957).

Художественные: Нац. АХ в Буэнос-Айресе, образована в 1905 из художеств. школы при Об-ве поощрения художеств. Высшая нац. художеств. школа «Эрнесто де ла Каркова» («Ernesto de la Carcova») в Буэнос-Айресе, осн. в 1921; обучение монумент. и станковой живописи, скульптуре, графике, декор.-прикл. иск-ву. Художеств. школы при ун-тах в Мендосе, Ла-Плате, Санта-Фе, Тукумане. Индустриальная школа № 9 в Буэнос-Айресе, обучение индустриальной графике. Школа пластич. иск-в в Буэнос-Айресе.

ОРГАНИЗАЦИИ

Центр. союз архитекторов, Аргент. общество худож. (с входящим в него «Клубом гравёров»), Студенч. центр иск-в (осн. в 1950-е гг.) — все в Буэнос-Айресе.

ПЕРИОДИКА

«Nuestra arquitectura» («Наша архитектура») — ж., изд. ежемесячно с 1929 в Буэнос-Айресе. «Revista de arquitectura» («Журнал архитектуры») — изд. нерегул. с 1913 в Буэнос-Айресе. «Arquitecto constructor» («Архитектор строитель») — ж., изд. ежемесячно с 1907 в Буэнос-Айресе. «Estudios» («Исследования») — ж. информации и документации по культуре, изд.10 раз в год с 1911 в Буэнос-Айресе.

Авторы: Е.М.Томиловская (арх-ра), И.Н.Голомшток (изобразит. иск-во).

АРМЯНСКАЯ ССР

(АРМЯНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. АРМЕНИЯ. АЙКАКАН СОВЕТАКАН СОЦИАЛИСТАКАН РЕСПУБЛИКА. АЙАСТАН).

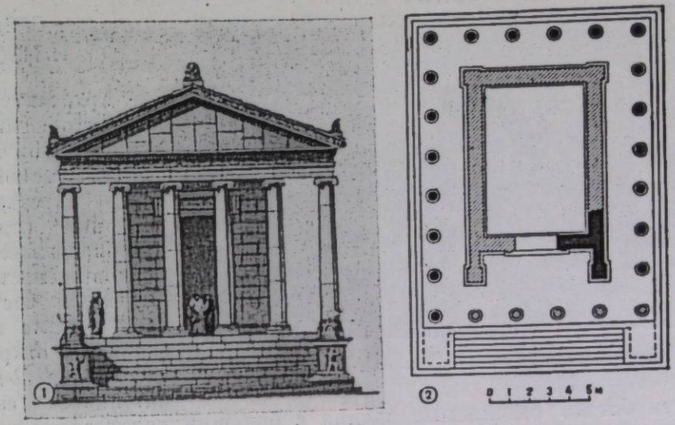
Армения — одно из древних государств Закавказья. Её богатая художественная культура восходит своими истоками к 3-му тысячелетию до н. э. Архитектура и изобразительное искусство А. оставили большое наследство, по которому можно проследить их многовековое развитие. Особенно богато и многообразно архитектурное наследие. Сохранившиеся до наших дней многочисленные сооружения, гл. обр. периода средневековья, отличаются глубоким своеобразием конструктивных и композиционных решений, высокой художественной ценностью. Большую роль в формировании армянского зодчества сыграло наличие различных пород естественного камня (туфа, базальта и др.) — прекрасного строительного и отделочного материала. В области изобразительного искусства наиболее значительна средневековая книжная миниатюра. Новый яркий расцвет архитектура и изобразительное искусство А. получили в советское время.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА



Древнейшие памятники архитектуры на территории А.—мегалитические сооружения: дольмены, кромлехи, менгиры (на склонах горы Арагац, в районе Зангезура и др.) относятся к неолиту. В период энеолита были распространены циклопические (сложенные из больших каменных глыб без связующего раствора) крепости (напр., Аджи-Халилская); поселения располагались на возвышенности и ограждались рядами стен. Древнейшее жилище — круглой формы на каменном фундаменте (поселение *Шенгавит*, конец 3-го — 1-я пол. 2-го тысячелетия до н. э.). Поселение близ с. Лчашена на берегу озера Севан (2-е тысячелетие до н. э.) уже имело широкие прямые улицы с большими кварталами каменных жилищ круглой и прямоугольной формы, с плоским, по деревянным балкам, глино-саманным покрытием.

Архитектура раннерабовладельческого периода достигла высокого развития в эпоху существования в 9—6 вв. до н. э. на территории А. государства *Урарту* (см.)*. Памятники армянской архитектуры 2-й пол. 1-го тысячелетия до н. э. не сохранились; нам известно только народное жилище, описанное древнегреческим историком Ксенофонтом в «Анабасисе» (4 в. до н. э.). Он упоминает укреплённые армянские поселения с замками в центре и с домами, большинство которых имело башни. Дома другого района представляли собой, по его описанию, полуземлянки с верхним свето-дымовым отверстием. По-видимому, эти дома послужили прототипом традиционного народного жилища А.— «глхатуна», с покрытием из деревянных брёвен, уложенных 4- или 8-угольными венцами, в виде усечённой пирамиды, имеющей в вершине световой проём.



Языческий храм в Гарни. 2-я половина 1 в. Реконструкция Н. Буниатяна: 1 — северный фасад; 2 — план.

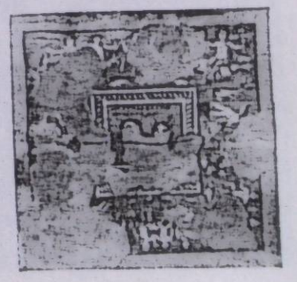
Общение образовавшихся в последних веках 1-го тысячелетия до н. э. армянских царств (Малая Армения, Великая Армения, Софена) с античным миром способствовало созданию своеобразной местной эллинистической художественной культуры (см. *Эллинистическое искусство*). В армянских городах того времени, судя по сообщениям историков и остаткам сооружений, существовали дворцы царей и знати, языческие храмы, открытые театры эллинистического типа (напр., гг. *Тигранакерт*, Арташат, Армавир, летняя царская резиденция *Гарни*, где сохранился выдающийся памятник архитектуры древней А.— руины языческого храма типа перитера, и др.).

Изобразительное искусство. Ко 2-му тысячелетию до н. э. относятся найденные на территории А. художественная керамика (с чёрной геометрической росписью по красному фону; позднее — с многоцветной росписью орнаментами и геометризованными изображениями птиц и зверей, а также резной орнаментацией; в нач. 1-го тысячелетия — сосуды с рельефными изображениями), мелкая скульптура (статуэтки женщин, фигурки животных), художественные изделия из металла (золотая чаша с изображением львов и серебряные кубки, найденные в окрестностях *Кировакана*; браслеты, утварь, оружие и др.). Интересны «вишапы» — большие каменные изваяния, обычно имеющие форму рыб (встречаются и у других народов Кавказа, с которыми у А. существовала значительная близость художественных культур, особенно в наиболее ранние периоды). Памятники прикладного искусства (художественные предметы из бронзы, ювелирные изделия и др.), скульптуры, стенных росписей сохранились от периода существования государства Урарту.



Расписной сосуд. 1-е тысячелетие до н. э.

Мозаичный пол бани в Гарни. 2—3 вв.

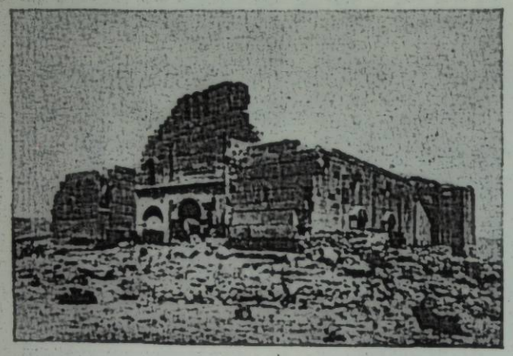


Высокого уровня достигло искусство А. в период эллинизма (последние века до н. э.—первые века н. э.). Были распространены бронзовые, каменные и др. статуи богов, орнаментальные рельефы (например, на фасаде языческого храма в Гарни, 2-я пол. 1 в.), мелкие терракотовые изделия, золотые, серебряные монеты с портретами армянских царей — арташесидов, ювелирные украшения и др. О наличии мозаики в период эллинизма свидетельствует мозаичный пол бани в Гарни (2—3 вв.) с изображениями персонажей греческой мифологии (олицетворения океана и моря), тритонов, рыб и др.

---

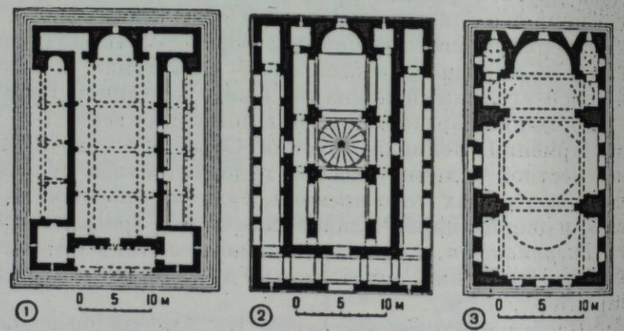
* Памятники художественной культуры государства Урарту на территории Армянской ССР освещены в ст. *Арин-Берд*, *Ереван*, *Кармир-Блур*, *Тейшебаини*.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



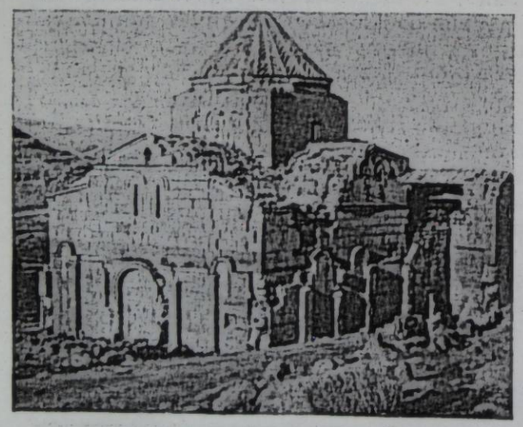
Ереруйкская базилика. 5 в. Вид с юго-запада.

Архитектура 4—13 вв. Формирование феодальных отношений, разделение А. между Сасанидским Ираном и Римской империей (387; с 395 — Восточно-Римской, или Византией), падение армянского царства (428) привели к постепенному усилению отдельных феодалов. В связи с этим преобладающее развитие получает строительство замков-крепостей, обычно небольшого размера, со скученной застройкой (*Ани*, *Амберд*). Однако наряду с ними велось и строительство дворцов. Раскопками открыты дворцы правителя (4—5 вв.) и католикоса (2-я пол. 5 в.) в столице А. — *Двине*, католикоса (сер. 7 в.) в монастыре *Звартноце*. Эти богато отделанные здания с большим количеством парадных, жилых и служебных помещений являлись высоко художественными произведениями раннефеодального гражданского зодчества А. От них резко отличались рядовые жилые дома Двина. Небольшие, бедные по архитектуре, неблагоустроенные, они свидетельствовали о классовой дифференциации городского населения. Принятие христианства (301) определило новые пути развития культовой архитектуры А., в которой нашли отражение строительные и архитектурные традиции прошлых времён. Первоначально (4—6 вв.) господствующим типом христианского храма была базилика — однонефная (в *Ованнаванке*, *Егварде*) и трёхнефная (*Касахская базилика*), характерные также для сопредельных стран, особенно Сирии (см. *Сирия* Древняя). Возраставшие требования христианской церкви привели к видоизменению композиции здания. Оно осложнялось различными комнатами-приделами, портиками, наружными галереями (*Ереруйкская базилика*, базилика Двина, базилика *Текора*, которая в 5—6 вв. была увенчана первым в А. каменным куполом), приобретая характерное национальное своеобразие. Под влиянием архитектуры народного жилища (глхатуна) разрабатывалась также центрально-купольная композиция. Ранний пример — собор *Эчмиадзина* (перестройка конца 5 века), прямоугольный в плане, с 4 выступающими апсидами и с куполом на четырёх столбах. Одновременное развитие базилики и центрического здания привело к созданию в 6—7 вв. новых композиционных решений, таких, как крестово-купольная базилика [храмы в Одзуне (*Узунларе*, 6—7 вв.), Гаянэ в Эчмиадзине (630), в Багаване (631—639)] и оригинальный, известный только в А. «купольный зал» — прямоугольное помещение с куполом на пристенных опорах (храмы в *Птгни*, 6 в., и в *Аруче*, 680-е гг.).



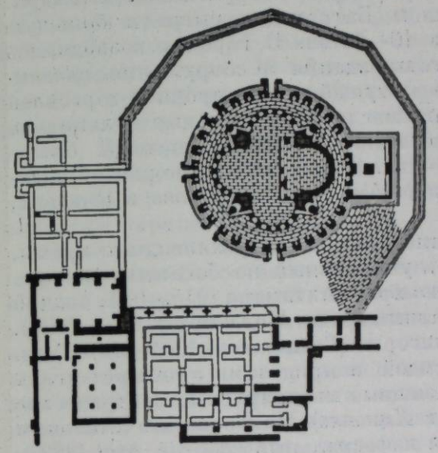
Планы: 1 — Ереруйкская базилика, 5 в.; 2 — крестово-купольная базилика в Узунларе, 6—7 вв.; 3 — храм в Птгни, 6 в.

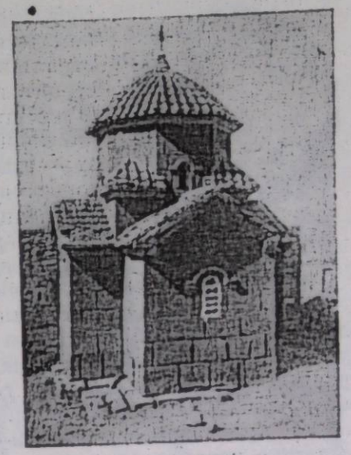
Базилика в Текоре. 5—6 вв. Вид с юго-запада.



Центрический тип храма широко распространён в 6—7 вв. и представлен в различных вариантах объёмной композиции. Непосредственным развитием типа собора в Эчмиадзине являются церкви в *Багаране* (624—631) и Иоанна в *Мастаре* (конец 6—нач. 7 вв.). Высокого совершенства центрально-купольная система достигла в храме *Аване* (589—608, или 609) и в церкви *Рипсимэ* (618), выдающихся памятниках средневекового зодчества А. Храм Рипсимэ решён с величественной простотой. Он характерен лаконичностью и гармоническим единством объёмных форм, выявляющих центричность купольного здания. Фасады обогащены глубокими и высокими нишами, имеющими конструктивное назначение и одновременно подчеркивающими внутреннее членение пространства (подкупольный квадрат с апсидами по сторонам). Этот приём глубоких ниш нашёл в дальнейшем широкое применение в зодчестве А.

План монастыря и круглого храма Звартноц. 641—661. Зодчий Нерсес III Строитель.





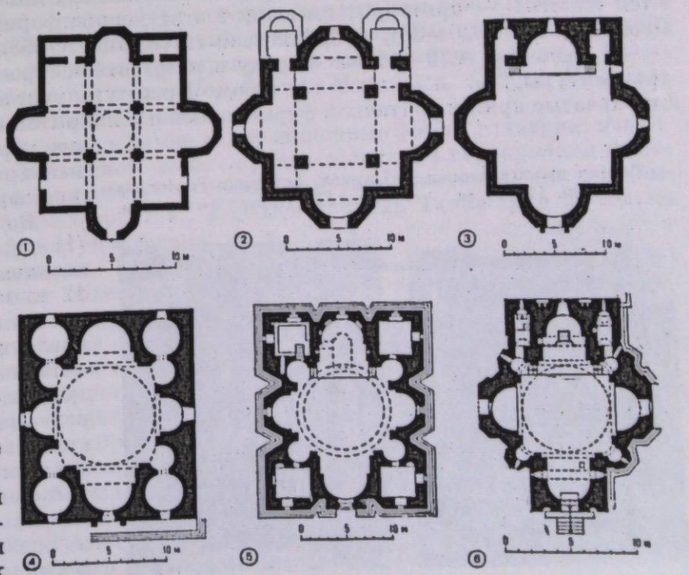
Церковь Кармравор в Аштараке. 7 в. Вид с юго-востока.

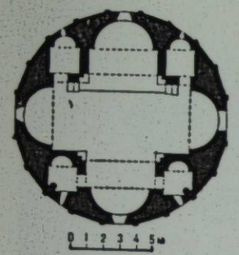
Гармоничное объединение отдельных частей интерьера оригинально осуществлено в сооружениях, в основе которых лежит тетраконх с обходной галереей. Замечательный пример такого здания — круглый ярусный храм *Звартноц* (641—661), послуживший образцом для ряда храмов ярусной композиции (восьмиапсидные церкви Зоравар, близ *Егварда*, и в с. Иринд, обе—2-я пол. 7 в., и др.). Крестово-купольная форма ярко выражена во внешнем облике небольших церквей типа Кармравор в *Аштараке*, Степаноса в *Лмбатаванке*, Таргманчац в Парби и др. (все 7 в.).

6—7 вв.— классический период армянского средневекового зодчества. В это время сформировались основные архитектурные типы, были созданы разнообразные композиции, которые легли в основу развития армянского зодчества последующих веков. Отличительная черта архитектуры этого периода — гармония конструктивных и архитектурно-художественных форм. Сооружения характерны ясностью планово-объёмных решений, лаконичностью декора, чистотой кладки прекрасно обработанного местного камня (туф, базальт и др.). Широкое применение имели полуциркульные арки, цилиндрические и крестовые своды, купола — восьмигранные на тромпах, а с сер. 7 в. и круглые на парусах. Характерны шатровые покрытия куполов. Кровля обычно черепичная. Повышенная сейсмичность А. определила несколько приземистые пропорции сооружений.

Прерванное в конце 7 в. арабским завоеванием развитие армянского зодчества возобновилось с восстановлением в конце 9 в. независимых армянских

Планы: 1 — собор в Эчмиадзине, 5 в.; 2 — церковь в Багаране, 624—631; 3 — церковь Иоанна в Мастаре, конец 6 — начало 7 вв.; 4 — церковь в Аване, 589—608, или 609; 5 — церковь Рипсимэ в Эчмиадзине, 618; 6 — церковь Креста на острове Ахтамар, 915—921, зодчий Мануэл.





Церковь Саркиса в Хцконке. 1027. План.

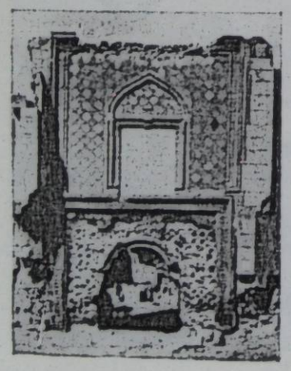
государств (Арцрунидов, Багратидов и др.) и с постепенным подъёмом экономической и культурной жизни страны. Наряду с крепостным и замковым строительством (Амберд, *Тигнис*, *Бджни*) широкий размах получило градостроительство. Резиденции княжеств разрастаются в благоустроенные (с водопроводом, мощёными улицами, тротуарами и т. п.) торгово-ремесленные города, состоящие из обнесённых стенами цитадели и собственно города — «шахастана», с хаотической планировкой, а также поселения вне городских стен (гг. Двин, Ани, Карс, Лори и др.). Сооружения *Ахтамара*, резиденции Арцрунидов, и Ани, столицы Багратидов, сыграли большую роль в развитии армянского зодчества 10—11 вв. В городах возводились общественные, производственные и торговые здания и сооружения, связанные с ремесленным производством и всё растущей международной торговлей (гостиные дворы, магазины, винодельни, маслобойни, водяные мельницы и др.). Роскошью и богатством отделки отличались двух-, трёхэтажные, многокомнатные, благоустроенные дворцы (Ахтамара, нач. 10 в., и Ани, конец 10 — нач. 11 вв.), являвшие резкий контраст с убогими жилищами горожан-ремесленников. Горожане Ани ютились также в пещерах, вырубленных в скалах (т. н. «подземный» Ани).

В культовом зодчестве 9—11 вв. разрабатывались трёхапсидные и четырёхапсидные храмы, а также центрально-купольные церкви типа Рипсимэ: напр., уникальный по богатству декора, украшенный рельефами, орнаментальной резьбой и росписью храм Ахтамара (915—921, зодчий *Мануэл*). Возводились церкви типа купольного зала (напр., главный храм в *Мармашене*, 986—1029). Воспроизведением храма Звартноца явился круглый храм Григория (Гагикашен, 1001—10) в Ани. Создаётся тип крестово-купольного храма с алтарной апсидой и приделами в четырёх углах (напр., церковь Аствацацин в *Санаине*, ок. 934). Строятся изящные многоярусные центрические круглые церкви («Пастушья», 11 в., в Ани; Саркиса, 1027, в *Хцконке*). Наиболее значительным из культовых сооружений был возведённый зодчим *Трдатом* кафедральный собор в Ани (989—1001) — величественная купольная базилика. По совершенству арочно-сводчатых конструкций, гармоничной согласованности объёмных форм и лаконичной выразительности резного орнаментального декора, собор является произведением мирового значения. Вертикальные пропорции храма подчёркнуты вытянутыми колонками внешней аркатуры и разбитыми на пучки колонок внутренними устоями, поддерживающими стрельчатые арки.

В эти века интенсивно развивались монастырские архитектурные комплексы. Для многих из них характерны художественное единство и органичное сочетание с окружающим горным пейзажем (*Татев*, Хцконк). Кроме церквей и служебных помещений, в монастырях впервые появляются «гавиты» — притворы, имеющие в этот период форму сводчатого зала (в *Гндеванке*, 996, в *Оромосаванке*, 1020—38), и библиотеки (в Санаине, 1063).

В зодчестве А. 9—11 вв. наряду с разработкой строительных и художественных принципов архитектуры 7 в. появляются и новые черты: увеличивается высота зданий, распространяются стрельчатые арки и зонтичной формы каменные покрытия куполов. Развитие получает декоративное убранство — резная орнаментация, изящная аркатура фасадов, рельефные изображения, фресковая роспись.

Портал дворца парона в Ани. 12—13 вв.



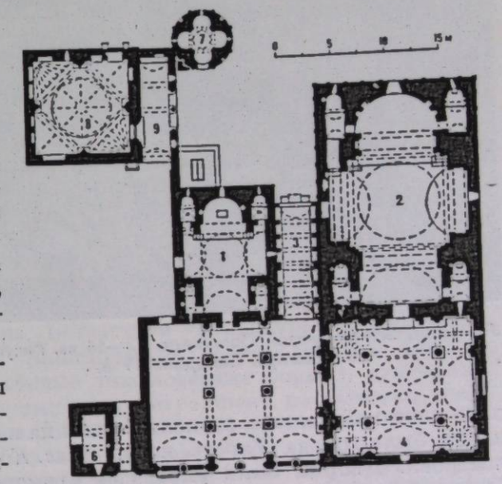
Церковь Аствацацин в Нораванке. 1339. Портал 1-го этажа.



Во времена господства в А. сельджуков (11—12 вв.) строительная деятельность была незначительной и вновь возродилась в конце 12 в. в правление Захаридов. Уничтожение иноземного гнёта, развитие экономики, восстановление роли А. в международной торговле активизировали развитие культуры и строительства. Новый подъём переживали торгово-ремесленные города Двин, Карс и особенно столица государства — Ани, центр армянской архитектуры 12—14 вв. Здесь возводились роскошные здания с богатыми мозаичными, покрытыми резьбой порталами, двухэтажные с подвалами благоустроенные жилые дома знати, ханапары — гостиницы (типа трёхнефного зала или прямоугольные с выходящими на внутренний двор номерами, расположенными в два этажа) и др. В 12— сер. 14 вв. преобладающее значение имели светские сооружения, архитектурно-художественные особенности которых сыграли решающую роль в развитии архитектуры А. этого времени в целом. Разнообразные по типам и формам сооружения, не исключая и церковных, богато украшаются сложной орнаментальной резьбой, мозаикой, сталактитами, фресками.

В 13—14 вв. широко распространилось строительство караван-сараев, для которых характерны трёхнефная [*Селимский (Сулемский) караван-сарай*, 1332] и однонефная (*Ахкенд*, 13 в.) композиции. Реже сооружались прямоугольные караван-сараи с внутренним двором (в *Атарбекяне*, 13 в., в *Неркин Талине*, 13—14 вв.). Возводились мосты, б. ч. одноарочные, иногда значительного пролёта (мост в с. Неркин Джрапи, пролёт 34 *м*; замечательный мост близ Санаина со ступенчатым парапетом, конец 12 в.).

В культовом зодчестве 12—14 вв. (особенно монастырском) наиболее распространены купольные залы и крестово-купольные церкви, обычно небольших размеров, с двухэтажными приделами. Интересны изящные по форме, композиционно подчёркнутые по высоте церковь Григория, возведённая Тиграном Онецем (1215), типа купольного зала, и шестиапсидная церковь Рипсимэ Девичьего монастыря (13 век) — обе в Ани. Возводились храмы и других типов, например, двухэтажные церкви с усыпальницей в 1-м и поминальным храмом во 2-м этажах (церковь Аствацацин в Егварде, 1321—28, церковь Аствацацин в *Нораванке*, 1339). Интересна уникальная, неизвестного в других странах типа, т. н. войсковая церковь церковь состоит лишь из алтарной апсиды с двумя молящихся.



Монастырь Санаин. План основной группы зданий: 1—церковь Аствацацин, около 934; 2—церковь Аменапркич, 957—962; 3 — галерея-школа, конец 10 — начало 11 вв.; 4 — гавит, 1185; 5 — гавит, 1211; 6 — колокольня, середина 13 в.; 7 — церковь Григория, до 1061; 8 — библиотека, 1063; 9 — галерея, 11 в.

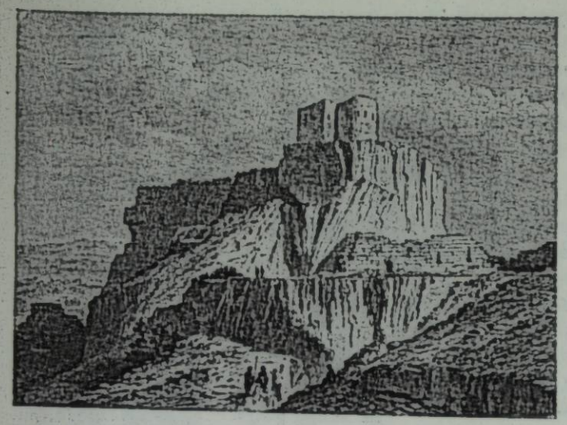
В монастырях, б. ч. обнесённых крепостными стенами с башнями, сооружаются гавиты, книгохранилища, трапезные, колокольни и др. здания, для которых характерны новые художественно-композиционные и конструктивные особенности (богатый декор, различные виды перекрытий, напр., каменные сталактитовые, а также сводчатые на перекрещивающихся арках, и др.). Монастырские архитектурные комплексы (Санаин, *Ахпат*, *Нор-Гетик*, Нораванк, *Гегард*, Воротнаванк и др.) превращаются в целостные ансамбли.

В 12—13 вв. строятся гавиты, воплощающие в камне композиционные формы глхатуна; наиболее распространены гавиты в виде четырёхстолпного зала с арочно-сводчатым перекрытием (в Санаине, 1185, Амазаспа в Ахпате, 1257); реже встречается бесстолпный гавит зального типа с покрытием на перекрещивающихся арках (в Аракелоце, 13 в., *Хоракерте*, 1252). Такие арки не только позволяли перекрывать большие по площади помещения, но и обеспечивали сейсмоустойчивость перекрытия, создавая каркасную (нервюрную) сетку, максимальна облегчающую конструкцию. Одновременно они придавали интерьеру высокое художественное своеобразие. Гавиты, в которых перекрещивающиеся арки повторены дважды, — большой говит Ахпота (1209; арки повторены по высоте) и южный гавит церкви Апостолов в Ани (13 в., арки повторены по длине) — отличаются замечательной конструктивной и художественной выразительностью и принадлежат к числу уникальных памятников мирового значения. Книгохранилища композиционно близки гавитам с покрытием на перекрещивающихся арках; в стенах делаются многочисленные ниши для рукописей (в Нор-Гетике, Ахпате). Характерная особенность трапезных — удлинённая форма помеще-

Перекрещивающиеся арки перекрытия гавита монастыря Хоракерта. 1252.



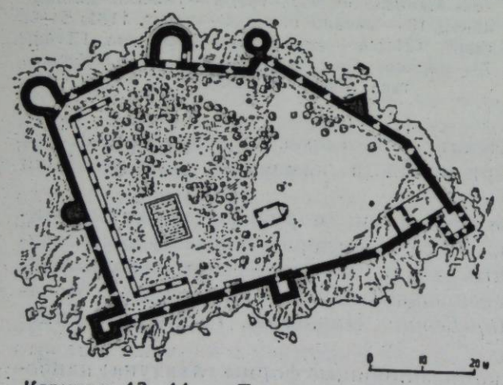
Степаноса в *Алаязе* (конец 13 века): эта приделами и каменной площадки для



Ламброн. Замок князей Ошинидов. 12—14 вв. Рисунок В. Ланглуа. Середина 19 в.

ния, покрытого сводом (в монастыре Кобайр, 12—13 вв., в *Киранце*, 13 век) или перекрещивающимися арками (в *Агарцине*, зодчий Минас, 1248). Появляются монументальные многоярусные колокольни (в Санаине, сер. 13 в., Ахпате, 1245, и др.).

Неотъемлемой частью зодчества А. 11—14 вв. являлась архитектура Киликийского армянского государства (1085—1375), созданного в результате эмиграции армян в Киликию. Многовековые армянские строительные традиции получили продолжение и развитие в архитектуре оборонных сооружений Киликийской А. Замки и крепости горных районов, возведённые на труднодоступных вершинах, ограждались внушительными стенами (в Анамуре 6 м толщины), иногда расположенными в два-три ряда (*Сис*, *Левонкла*), с башнями (круглой, реже прямоугольной формы), окружались рвом с водой. Резиденции царей и знатных феодалов окружались системой мелких, расположенных на подступах крепостей (Сис, *Ламброн*). Значительно укреплены были города (Тарсус, порты *Айас*, *Корикос* и др.), славившиеся богатством и красотой своих построек. Дворцы были украшены мрамором, орнаментальной резьбой, мозаикой. Возводились благоустроенные гостиницы, также с богатой отделкой мрамором и мозаикой. Строились больницы, бани, школы с большим количеством помещений; базиликальные храмы — однонефные (обычно в замках и крепостях) и трёхнефные (церковь Зораварапц в Аназарбе, нач. 12 в.); позднее также купольные базилики (храм Софии в Сисе, 30-е гг. 13 в.) с богатым декоративным убранством интерьера.



Корикос. 12—14 вв. План морской крепости.

Изобразительное искусство 4—13 вв. В раннефеодальной А. скульптура представлена резьбой по камню на надгробных и мемориальных стелах и гл. обр. на фасадах храмов (резные капители, бровки, архивольты, карнизы и т. д.), где она составляла с учётом задач архитектуры богатый орнаментально-декоративный убор (Мрен, *Текор*, *Аруч*, *Звартноц*, *Птгни* и др.). На некоторых зданиях помещены резные культовые и светские стилизованные изображения (сборщики винограда из Двина, мастера-строители на Звартноце, ктиторы в Мрене).

Значительное развитие получила в А. в средние века монументальная живопись — мозаика и стенная роспись. Мозаики применялись в зданиях 4—7 вв. (пол в соборе *Двина*, 5 в., фрагменты мозаики в Звартноце, 7 в., сохранившиеся кубики из камня и смальты в соборе *Эчмиадзина*, в раскопках Ани и Двина). Фрагменты стенных росписей 5—6 вв. сохранились в *Касахской* и *Ереруйской базиликах* и в б. церкви Погос-Петроса в Ереване, где ещё сказываются эллинистические традиции. С большей полнотой представлены росписи 7 в., позволяющие судить о самобытности искусства А. Особенно интересна роспись в *Лмбатаванке*, где в апсиде по сторонам изображения Христа на троне помещены на фоне языков пламени изображения «небесных сил» — два прекрасно написанных «тетраморфа» и два «шестокрыла» — серафима. По бокам апсиды — плохо сохранившиеся всадники на белом и вороном конях. Гармонично сочетание зелёного, белого и различных оттенков красного цветов. Графически исполненные лица двух тетраморфов производят сильное впечатление. Судя по уцелевшим фрагментам, аналогичные композиции были в громадном храме *Талина* и в храме в с. Кош. Интересны остатки росписи в Аруче, где хорошо сохранился орнаментальный акантовый фриз, близкий по мотиву эллинистическим рельефам Гарни, а также в Артике, Зораваре, близ *Егварда*. Технические приёмы ранней армянской стенописи (тонкий слой грунта, нанесённый на почти гладкую поверхность стены) обусловили её быстрое разрушение.



Образцы резьбы по камню: 1 — резные детали храма в Гарни, 2-я половина 1 в.; 2 — детали храма Звартноц с изображениями мастеров-строителей, 641—661; 3 и 4—капители храма Звартноц; 5 — рельефы на восточном фасаде церкви Креста на острове Ахтамар, 915—921.

Завоевание А. арабами (конец 7 века) надолго затормозило развитие художественной культуры страны. Новый расцвет начался лишь с 9 в. Стелы видоизменились в «хачкары» — встречающиеся только в А. мемориальные памятники в виде вертикально поставленных плит с резными изображениями большого креста и диска в сложной орнаментальной композиции. Монументальный характер резьбы ранних хачкаров сменяется в 12 в. тонкостью и лёгкостью ажурного резного узора. Богатством скульптурного убранства, характеризующегося очень развитой иконографией и стилистической разнородностью (наряду с тонкой, изысканной реалистической резьбой — обобщённые тяжеловесные формы), отличается храм в *Ахтамаре* (915—921). Его фасады покрыты фризами — «виноградным», на светские темы, и культовым, с библейскими сюжетами, а также рельефными изображениями зверей, птиц, фантастических существ и растительным орнаментом. Значительное место ещё с 7 в. занимают горельефные и статуарные изображения ктиторов, часто с моделью церкви в руках: в Птгни, Сисиане, Ахтамаре, царя Гагика I в Ани, царей Смбата и Кюрике в *Ахпате* и *Санаине* и др. Немногочисленные памятники деревянной резьбы отличаются высоким мастерством исполнения и своеобразной иконографией: «звериные гоны», всадники, павлины, пальмовые листья (капители, 9 в., и двери, 1176, из *Севанского монастыря*, двери из Муша, 1134, и др.).



Хачкар из Джуги. 12—13 вв.

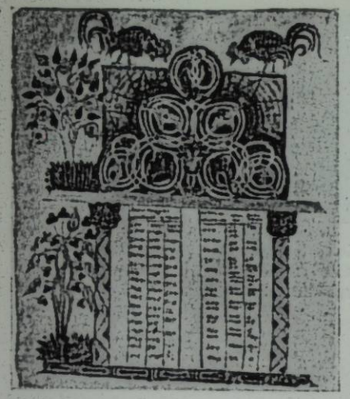
С конца 9—11 вв., в период Багратидов, происходит новый подъём монументальной живописи. Создаётся схема росписи отдельными циклами. Изображения пророков и святых, грандиозная композиция «страшного суда» и другие росписи в *Татеве* (930) исполнены в широкой манере, преимущественно яркоголубой, светло-охряной, чёрной и белой красками. Довольно хорошо сохранились росписи храма в Ахтамаре — цикл евангельских событий, отдельные фигуры с характерными национального типа лицами, а также в апсидах *Гндеванка*, *Ахпата*, *Санаина*.

Статуя царя Гагика в Ани. Начало 11 в.



Фрески 13 в., сохранившиеся с достаточной полнотой в церквах Тиграна Оненца и Бахтагеки в Ани, *Киранце*, Аракелоце, Кобайре и др., дают преимущественно византийскую схему росписи, отличающуюся, однако, местными иконографическими особенностями.

С 10 в. ведущим видом изобразительного иск-ва А. становится книжная миниатюра. Хотя первой иллюстрированной датированной рукописью является «Лазаревское евангелие» (887), но миниатюра, несомненно, появилась значительно раньше (напр., 4 миниатюры, вшитые в «Эчмиадзинское евангелие» после текста, относятся к 6 в.). В армянской миниатюре уже с 9—10 вв. заметны два направления. Одно было связано с широкими народными массами, с народным искусством. Для него характерны монументальная декоративность, лаконизм, свободное и динамичное построение композиции, непосредственность передачи содержания простыми средствами, графичность, отсутствие золота: «Лазаревское евангелие», евангелие 986 г., евангелие 1038 г. (все в Матенадаране, Ереван). Графические и акварельные миниатюры евангелия 1038 г. отличаются исключительной стройностью композиции, ритмичностью, насыщены динамикой и внутренней выразительностью. Они явились основой для нескольких живописных мастерских



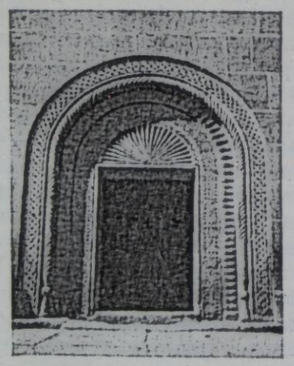
Рукопись 12 в. Хоран (арочное обрамление текста). Матенадаран. Ереван.

народного направления. Другое направление характеризуется живописностью и парадной монументальностью, обилием архитектурных и пейзажных фонов, богатством орнамента, применением золота. Среди произведений — «Евангелие царицы Млке» (902, монастырь св. Лазаря в Венеции), миниатюры которого, исполненные в широкой живописной манере, насыщены элементами, восходящими к искусству эллинизма; миниатюры (перед текстом) знаменитого «Эчмиадзинского евангелия» (989, Матенадаран) в замечательном резном из слоновой кости переплёте сирийской работы 6 в.; «Евангелие Мугни» (11 в., Матенадаран), живопись которого по монументальности и краскам очень близка стенописи.

Нашествие в конце 11 в. сельджуков привело к экономическому упадку страны и прервало расцвет её культуры. Лишь в конце 12 в., при Захаридах, когда было преодолено сопротивление сельджуков и отражены захватнические попытки Византии, появились благоприятные условия для подъёма искусства А. Создавшиеся в связи с развитием экономики и торговых связей новые общественные взаимоотношения и сдвиги в господствующем мировоззрении, в котором стали преобладать светские тенденции, отразились и на характере иллюстраций рукописей. В них вводятся изображения, не имеющие отношения к христианскому культу [«Чаридыр» (1204), «Ахпатское евангелие» (1211, художник *Маркарэ*) и мн. др.], найдены средства передачи внутренних переживаний действующих лиц. Выделяются евангелие 1224 г. и особенно евангелие «Таргманчац» (1232), миниатюры которого, исполненные художником *Григором*, по колориту и композиции, построенных на контрастах, по выразительности образов и передаче настроения являются синтезом высокохудожественных достижений предыдущих эпох в живописи А. (все в Матенадаране).

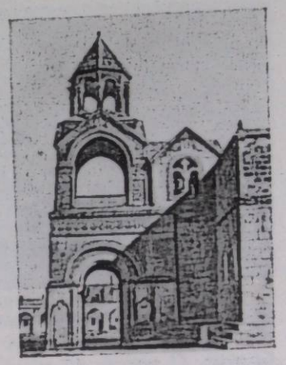
Одним из важнейших центров художественной культуры этого времени являлось Киликийское армянское государство. Здесь с конца 12 в. вырабатывается на основе традиций миниатюры коренной А. свой стиль миниатюрной живописи, отличающийся исключительным разнообразием орнаментальных мотивов и красок, обилием золота, изысканностью, богатством живописно-декоративного убора книги, эмоциональностью действующих лиц в некоторых сюжетных миниатюрах. Главные центры киликийской школы миниатюры — монастыри Дразарк, Скевра и Ромкла. Среди художников — Григор из Мл̣джи, Константин, Ованес и др. Наиболее выдающийся мастер — *Торос Рослин* (2-я пол. 13 в.). Его творчество свидетельствует об эрудиции в вопросах религии и науки, о знании памятников искусства с эллинистическими пережитками, знакомстве с художественными произведениями стран от Тихого океана до Атлантического. Всё это в сочетании с богатством собственных образов и представлений, углублённостью чувств, знанием натуры дало возможность художнику по-новому подойти к изображению человека, к передаче его разнообразных переживаний, а также к воспроизведению окружающей жизни и природы. Большая человечность образов позволяет считать, что художник сделал первый шаг на пути от средневековья к ренессансу. Блестящий колорист и мастер композиции, Торос был в то же время виртуозным орнаменталистом. Начало упадка киликийской книжной живописи — 1-я пол. 14 в., но и в этот период работает видный мастер *Саркис Пицак*.

Зодчие Саак Хизанский и Мурат. Церковь Георгия в Мугни. 1661—69. Южный портал.



Архитектура и искусство 14—16 вв. Владычество монголов в коренной А., набеги Тимура и борьба с кочевыми среднеазиатскими племенами надолго приостановили экономическое и культурное развитие страны. Примерно со 2-й пол. 14 в. строительство было сведено к минимуму. Но развитие изобразительного искусства А. всё же продолжалось. Росписи 14 в. сохранились в Ахпате (с изображением парона Хутлубуги), в Воротнаванке, Дади и др. В каменной резьбе на фасадах церквей 13—14 вв. наряду с орнаментальными мотивами встречаются часто также изображения птиц и животных (*Гегард*, Егвард, Макараванк, Гандзасар, церковь Тиграна Онеца в Ани и др.). На протяжении последующих 3—4 веков орнаментальная резьба, достигающая большой виртуозности, получает преимущественное применение на хачкарах.

Иллюстрированные рукописи 13—14 и последующих веков дают возможность выделить некоторые живописные школы коренной А. Среди них: обширная ванская школа (в районе озера Ван), для миниатюр которой характерны фигуры контурного рисунка, размещённые на фоне незакрашенного листа, сложная орнаментальная стилизация (гл. обр. одежд), своеобразная иконография (художники Дзерун, Рстакес, Ованес, Закаре, Аствацатур); гладзорская школа (в монастыре Гладзоре, 14 в.), во многом связанная с киликийской (художники Момик, Торос Таронаци); татевская (сложилась в монастыре Татев в 14—16 вв. на основе мастерской 10 в.), отличающаяся красочностью и орнаментальностью, преимущественно мелкого растительного узора (художники Григор Татеваци и Григор, конец 14—нач. 15 вв.). На позднем этапе выделяется эрзурумская школа (г. Эрзурум, ныне Турция, 16—17 вв.), предельно стилизующая и орнаментализующая все части изображения (в т. ч. и человеческую фигуру). К последней школе был близок мастер Акоп *Джугаеци* (конец 16 — нач. 17 вв.), миниатюры которого отличаются яркой, но гармоничной красочностью, ритмичностью построений, своеобразной выразительной иконографией («История Александра Македонского», 1595, евангелие 1610 г., Матенадаран).



Колокольня монастыря Эчмиадзина. 1653—58. Вид с юга.

Тяжёлые условия жизни в коренной А. приводили к тому, что в течение нескольких веков армяне покидали родину и образовывали колонии в Крыму (Сурхат или Солхат, ныне Старый Крым; Кафа, ныне Феодосия), Исфахане, Константинополе, Львове, в странах Западной Европы, Индии и др. В колониях возникали местные архитектурные и художественные школы. Особенно оживлённое строительство велось во Львове (см. *Украинская ССР*), где был возведён собор (1363), и в Крыму (только в Феодосии было 24 армянских храма). Развивалась книжная миниатюра, основой которой оставались традиции национальной армянской живописи.

Архитектура 17—18 вв. В 16—17 вв. А. стала объектом борьбы между Турцией и Ираном. Договор 1639 разделил А.: западные её части отошли к Турции, восточные — к Ирану. Наступившее временное затишье способствовало оживлению строительства, особенно городского. Большое значение приобрёл *Ереван* — резиденция иранских наместников, занимавший большую территорию, не ограждённую крепостными стенами. Восстанавливались города (Карс и др.), в которых возводились в основном жилые, общественно-коммунальные и производственные, реже культовые здания. В архитектуре этого периода, особенно в декоре, заметно влияние Ирана (конструкции, а также декоративная облицовка узорной кладкой из жжёного кирпича).

Интерьер торгового караван-сарая в Ереване. 17—18 вв. Рисунок Г. Гагарина. Середина 19 в.



Распространённым типом храма была трёхнефная базилика (церковь Зоравар в Ереване, 17 в.). Возводились также купольные и крестово-купольные базилики (церковь Георгия в *Мугни*, 1661—69) и купольные залы. Основной декор был сосредоточен на входных порталах; интерьеры штукатурились и иногда расписывались. К храмам с запада пристраивались трёхарочные галереи и двух-трёхъярусные колокольни, завершённые поверху многоколонной ротондой, порой богато украшенной орнаментальной резьбой (колокольня собора в Эчмиадзине, 1653—58). Восстанавливались разрушенные монастыри (Татев), изредка основывались новые. Возводились крепости и дворцы (крепость-резиденция Давид бека в Галидзоре, 1722, дворец мелика Бархудара в с. Бех, 1788). В городах строились караван-сараи — торговые с ремесленными помещениями и постоялые; распространены были бани с большим количеством помещений. Прокладывались благоустроенные дороги, связывавшие торговые центры страны. Возводились мосты, обычно однопролётные арочные (мосты Ванка и Личка в Зангезуре, 17 в.), реже многопролётные (в Ереване на реке Раздан, 1679, в Аштараке, 17 в., в Ошакане, 1706).

В **изобразительном искусстве 17—18 вв.** начинается новый этап развития. Количество и качество иллюстрированных рукописей значительно снижается; с развитием книгопечатания на армянском языке искусство книжной живописи постепенно



Расписная керамика из Ани. 12 в. (?).

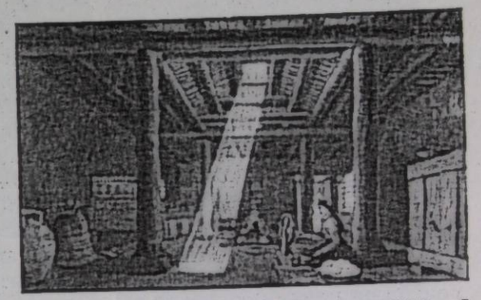
угасает, хотя единичные рукописи сохранились даже от 18 века (например, рукопись 1720 г., Матенадаран). Монументальная живопись этого времени не сохранилась. В 17 в. возобновляется традиция декоративных росписей в храмах и домах знатных горожан. Живопись, даже церковная, приобретает всё более светский характер, теряя, однако, в монументальности и живописной выразительности. Среди характерных работ 17 в.— росписи Ованеса Мркуза в Новой Джульфе (ныне Иран). Впервые появляется станковый портрет — портреты знатных горожан, создаваемые Ованесом Мркузом и Минасом Зограбяном. С конца 17 в. на протяжении двух веков значительную роль в армянском искусстве играет семья художников *Овнатанянов*, в чьём творчестве постепенно формируется светское реалистическое направление. Нагашем Овнатаном были выполнены в конце 17 — нач. 18 вв. росписи в Эчмиадзинском соборе — прекрасные композиции из цветов в обрамлениях различной формы. Его внук Овнатан Овнатанян также расписывал (в конце 18 в.) Эчмиадзинский собор и исполнил для него много икон, свидетельствующих о зрелом живописном мастерстве.

Декоративно-прикладное искусство А. средних веков представлено различными видами. Керамика достигла наибольшего расцвета в 10—13 вв. (основные известные центры — города Двин и Ани). Среди ранних керамических изделий особенно выделяются очень большие кувшины—карасы (для хранения вина и зерна) из красной и чёрной глины с рельефными и тиснёными орнаментами (плетёнка, розетки, стилизованные изображения зверей и птиц). Поливные изделия украшались по ангобу гравировкой и росписью коричневой, зелёной и буро-фиолетовой красками. Наиболее характерным и неизвестным нигде, кроме А., орнаментальным мотивом была большая восьмилепестковая розетка на дне чаш. В А. производились многочисленные виды тонких фаянсовых сосудов, покрывавшихся прозрачными бесцветными и цветными глазурями. Они отделывались росписью, гравировкой, накладными украшениями и ажуром, который заполнялся просвечивающими глазурями. Наивысшим художественным достижением армянской керамики являются фаянсы, свободно расписанные люстром жёлто-коричневого цвета с синеватым блеском. В росписи наряду с геометрическими и растительными узорами встречаются изображения зверей, птиц и фантастических существ. По сведениям арабских и армянских историков, армянские ковры, шерстяные и шёлковые ткани и вышивки были очень высокого качества и в большом количестве экспортировались в другие страны. Высоковорсные ковры 16—18 вв. украшались тончайшей орнаментикой с растительными и фантастическими звериными мотивами. Для ранних ковров характерна узкая кайма, свободная и ритмичная композиция узора. Часто встречается стилизованное изображение дракона, которое позднее превращается в геометрический мотив. Красочная гамма яркая, но гармоничная, излюбленные цвета — красный, синий, зелёный, жёлтый. Позднее кайма становится шире, узор укрупняется и всё больше схематизируется. С 11 в. получает особое развитие ручная набойка (на хлопчатобумажных тканях), отличающаяся разнообразием народных орнаментальных, преимущественно растительных мотивов и гармоничной расцветкой. Художественная обработка металла представлена дошедшими до нас от 13—15 вв. реликвариями, крестами, многочисленными книжными переплётами чеканной и литой работы с ювелирными украшениями (киликийская чаша, 12 в., дорожный ковшик, 12—13 вв., скеврский реликварий, 1293,— все в Эрмитаже, Ленинград; реликварий князей Прошей, 1300, реликварий, 1302,— оба в музее Эчмиадзина; переплёты, 1255, 1496, и др.— в Матенадаране, переплёт, 1254,—в Антиласе; кресты в Эчмиадзине и др.). В разнообразных женских ювелирных украшениях (в т. ч. замечательных пряжках поясов) используются известные с древности виды техники —чеканка, литьё, филигрань, зернь, чернение. С 19 в. применяется эмаль (Карабах и др.). Орнамент преимущественно геометрический. Сохранилось большое количество переплётов из кожи с художественным тиснением.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 19 — начала 20 вв.

Присоединение Восточной Армении к России в 1828 внесло значительные политические и социально-экономические изменения в жизнь армянского народа, усилило связи с прогрессивной русской художественной культурой.

Архитектура. Особенно серьёзные перемены произошли в градостроительстве. Эривань (Ереван), Александрополь (Ленинакан), Горис (основанный в конце 19 в.) получают регулярную планировку, которая не была, однако, согласована с рельефом местности. Центры городов постепенно застраиваются скученно расположенными, в основном двух-, иногда трёхэтажными зданиями. Осуществляется некоторое благоустройство. Напр., в центре Еревана во 2-й пол. 19 в. прокладываются улицы, делаются тротуары, мостовые. В нач. 20 в. город получает электричество, водопровод. Однако окраины города утопают в грязи и своими убогими жилищами составляют резкий контраст с центром.



Интерьер народного жилища глхатуна в Арпе (Ехегнадзорский район). 19 в. Рисунок О. Халпахчьяна.

В городах стали появляться неизвестные ранее в А. общественные здания европейского типа — различные правительственные учреждения, банки, гостиницы, театры, кино, рестораны, кафе и т. п., возводившиеся по проектам, утверждённым городским управлением. Жилые дома, как правило, многоквартирные и многокомнатные, «галерейного» типа: большинство комнат выходит на галереи, сообщающиеся со двором открытой лестницей. Дома торговцев и ремесленников — с жилыми помещениями во втором и с магазином или мастерской в первом этажах. Дома садоводов имели высокий полуподвал для хранения фруктов и ягод. В архитектуре городских жилых и общественных зданий в 19 — нач. 20 вв. национальные архитектурно-художественные традиции сочетались с элементами русской классики. Фасады богатых домов облицовывались чисто тёсанным туфом или обожжённым кирпичом. В оформлении применялись русты, сложные по рисунку карнизы, оконные и дверные наличники, балконы с богатой резьбой по дереву или с художественно оформленной металлической решёткой. В зданиях, облицованных кирпичом, продолжала практиковаться узорная кладка в виде ёлочки или прямоугольного геометрического рисунка.

Среди произведений н а р о д н о г о з о д ч е с т в а видное место занимают винодельни, маслобойни, водяные мельницы и др. производственные сооружения, характерные простотой и рациональностью композиции. Значительный интерес представляет народное сельское жилище, имеющее, в зависимости от местных условий, различные типы. Основу сельского жилища, гл. обр. в горных районах, где дома располагались террасообразно по склонам гор, составляло каменное жилое помещение — глхатун, с деревянным пирамидальным покрытием, придающим особую характерность интерьеру. Вокруг глхатуна сгруппированы кухня, кладовые, хлев, сени и др. Ценны по архитектуре и конструкциям глхатуны, имеющие 2—3 пирамидальных покрытия (в Зангезуре, 18 в., дом Гарибджаняна в Карчкане, 18—19 вв.).

Изменение характера городского строительства, прокладка грунтовых и шоссейных дорог, а также проведение в нач. 20 в. железнодорожных линий Тифлис—Джульфа и Александрополь—Карс ускорили проникновение культуры в армянскую деревню. По примеру русских поселений в А. дома армянских сёл также начали располагать по сторонам транзитных магистралей. В глхатуне стали устраивать окна в стенах и пристраивать комнаты с плоским покрытием, что видоизменило внешний облик традиционного народного жилища. Дома низменных районов (Араратская равнина), отличающиеся свободной планировкой, включали несколько просторных помещений, выходящих на балкон-галерею. Стены возводились из камня и кирпича-сырца. Плоская (по деревянным балкам) кровля использовалась для отдыха и хозяйственных нужд.

Перелом, наметившийся в изобразительном искусстве А. в 17 и особенно в 18 вв., привёл в 30-х гг. 19 в. к полному разрыву с церковной идеологией и становлению на путь светского и реалистического развития, чему особенно способствовали усилившиеся связи с прогрессивным русским искусством. Вместе с тем колониальная политика царского правительства привела к тому, что армянские художники были лишены условий для художественной деятельности у себя на родине. Большинство армянских художников этого времени живёт в Тифлисе, который становится центром художественной жизни народов Закавказья; некоторые художники работают в Москве, Петербурге, Ростове-на-Дону и за рубежом. Однако искусство многих из них сохраняет связь со своей страной, со своим народом.

Период 30—70-х гг. 19 в. характеризуется развитием преимущественно портретного жанра и связан гл. обр. с именами двух художников — Акопа *Овнатаняна* и Степаноса *Нерсисяна*. Осо-

бенно значительно искусство Овнатаняна. В его портретах, сохраняющих ещё плоскостность фигур, застылость поз, появляются психологическая выразительность образов, мастерская моделировка лиц, рук, тонкое чувство колорита. Особенно обаятельны у Акопа Овнатаняна женские портреты, в которых переданы изящество, грация моделей. Его портреты армянской буржуазии, грузинского дворянства, в которых в какой-то мере дана уже и социальная характеристика изображаемых, являются художественным документом эпохи. С. Нерсисян, воспитанник петербургской Академии художеств, исполнивший наряду с портретами также и жанровую картину «Пикник на берегу Куры», — художник менее индивидуальный, с нивелирующей печатью академизма.

С 1880-х гг. под всё усиливающимся воздействием русского искусства начинается быстрое и неуклонное развитие армянского станкового изобразительного искусства, гл. обр. живописи. Появляются пейзажный, исторический, бытовой жанры, дальнейшее развитие получает портрет. Зарождение пейзажа связано гл. обр. с именем Г. *Башинджагяна*. Его многочисленные пейзажи-картины, исполненные в приёмах тональной живописи, сюжетно ограничены и б. ч. изображают наиболее примечательные виды Кавказа. Лучшие из них проникнуты эпическим чувством природы, мастерски передают эффекты освещения. В области пейзажа работал и А. Шамшинян (1856—1914), однако более интересны его бытовые картины из жизни старого Тифлиса. Первые картины на исторические («Семирамида у трупа Ара Прекрасного» и др.) и историко-бытовые («Выход армянок из церкви в XIII в.») сюжеты принадлежат В. *Суренянцу*. Он был также первым армянским художником, работавшим в области иллюстрации и театрально-декорационного искусства. Видное место в искусстве А. конца 19—20 вв. принадлежит Е. *Татевосяну*, автору ряда жанровых картин, пейзажей и портретов (его портрет Р. Суренянц — один из лучших в армянской живописи того времени). В конце 19 в. расширяется круг тем, художники обращаются к жизни народа: картины Суренянца «Покинутая», «Попранная святыня» и Татевосяна «На чужбину», «Полуденный обед», отражающие трагическую судьбу армян в Турции; изображения рабочих, ремесленников, крестьян в произведениях Г. *Габриеляна* и особенно А. *Акопяна*. Из работ художников, выступивших в нач. 20 в., выделяются реалистические портреты С. *Агаджаняна*, портреты и жанровые картины А. Арцатбаняна (1876—1919), пейзажи Ф. *Терлемезяна*. Появляется скульптура—портреты, а также памятник Х. Абовяну в Ереване А. *Тер-Марукяна*.

Модернистские течения, распространившиеся повсюду в нач. 20 в., сказались и в творчестве некоторых армянских художников: Е. Татевосяна (картины «Одна из грёз», «Гений и толпа»), отчасти В. Суренянца, скульптора А. *Гюрджяна*, создавшего наряду с реалистическими портретами (бюсты М. Горького, Ф. Шаляпина и др.) сюжетные скульптуры, отмеченные стилизацией и архаизацией. Модернистическим воздействиям противостояло реалистическое творчество как мастеров, работавших уже в 19 в. (Башинджагян, Акопян и др.), так и художников, выступивших в 20 в. (С. Агаджанян, А. Арцатбанян). Возвращается в нач. 1910-х гг. к реализму Е. Татевосян («Пастух со стадом», «Арагац» и др.).

Со 2-й пол. 1900-х гг. развивается ярко своеобразное творчество М. *Сарьяна*, выступившего первоначально со сказочно-фантастическими сюжетами, а затем с пейзажами, а также натюрмортами и портретами. Для творчества Сарьяна, реалистического в своей основе, характерны декоративность, яркая красочность, большие обобщения.

Творчество многих художников-армян, родившихся в Турции, было связано с искусством Западной Европы, где большинство из них получило художественное образование (З. Закарян, 1849—1920, В. Махохян, 1869—1937, А. Шабанян, 1864—1949, офортист Э. *Шаин* и др.). Творчество некоторых художников-армян, живших в России, влилось в русскую художественную культуру (И. К. Айвазовский, см. *РСФСР*).

В **декоративно-прикладном искусстве 19 в.** продолжает развиваться ювелирное дело. В украшении изделий геометрические узоры сменяются растительными. Наиболее часто встречаются розетки, гроздь винограда и т. д. Народные мастера создают разнообразные вышитые изделия — занавеси, длинные полотенца, покрывала. В узорах — яркая гамма тёплых тонов: красных, оранжевых, желтоватых; фоны часто голубые и светло-зелёные.

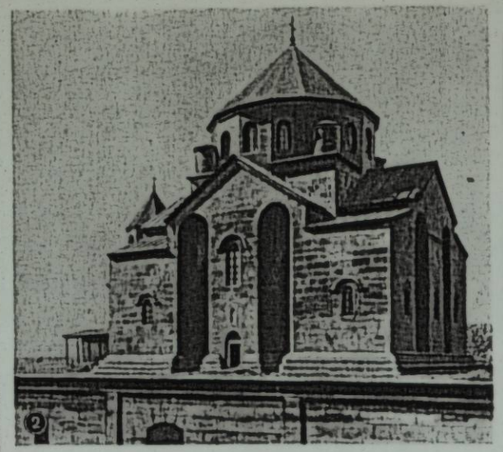
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ

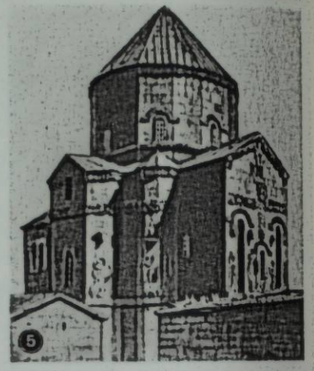
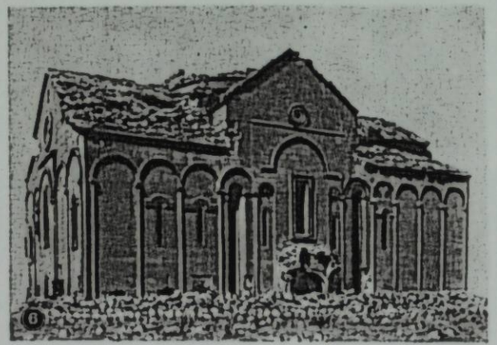
С установлением в А. Советской власти начался новый этап в развитии армянской художественной культуры, в т. ч. архитектуры и изобразительного искусства.

Архитектура. Социалистический строй создал невиданные возможности для развития и расцвета архитектуры, в которой ярко отразились глубокие экономические и культурные преобразова-



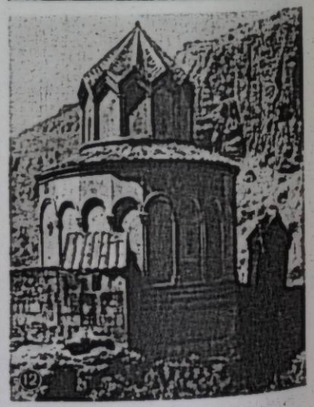
АРМЯНСКАЯ ССР. 1. «Христос и евангелисты». Миниатюра «Эчмиадзинского евангелия». 989. 2. «Крещение». Миниатюра евангелия 1038 г. 3. «Благовещение». Миниатюра «Евангелия Мугни». 11 в. 4. Художник Маркарэ. «Вход в Иерусалим». Миниатюра «Ахпатского евангелия». 1211. 5. Художник Торос Рослин (?). «Явление ангела жёнам-мироносицам». Миниатюра «Чашоца» — Киликийской рукописи царя Гетума II. 1286 или 1288. 6. Художник Торос Рослин (?). «Беседа Христа с учениками». Миниатюра «Чашоца». 1286 или 1288. 7. Художник Григор. «Тайная вечеря». Миниатюра евангелия «Тарганчац». 1232. 8. Художник Торос Таронаци. Заглавный лист рукописи 1323 г. из Гладзора. 9. «Рождество». Миниатюра евангелия 1332 г. из Вана. 10. Художник Григор Татеваци. «Благовещение». Миниатюра евангелия конца 14 в. из Татева. 11. Художник Акоп Джугаеци. «Явление ангела жёнам». Миниатюра евангелия 1610 г. (Все — Матенадаран, Ереван).







АРМЯНСКАЯ ССР. 1. Город Двин. Центральная часть (реконструкция): впереди — собор Григория периода 5 в.; сзади — дворец католикоса, 2-я половина 5 в., и однонефная базилика, 6 в. Рисунок А. Патрика, на основании чертежей Г. Кочояна. 2. Церковь Рипсимэ в Эчмиадзине. 618. 3. Большая крестово-купольная базилика в Узунларе. 6—7 вв. 4. Церковь Иоанна в Мастаре. Конец 6 — начало 7 вв. 5. Зодчий Мануэл. Храм Креста на острове Ахтамар. 915—921. 6. Зодчий Трдат. Кафедральный собор в Ани. 989—1001. 7. Замок Тигнис. 9—10 вв. Вид с юго-запада. 8. Мост в ущелье р. Дебет, близ Санаина. Конец 12 в. 9. Монастырь Мармашен. 10—11 вв. Слева направо: церкви — малая, большая (или главная) и средняя. 10. Церковь Григория рода Абугамренц в Ани. Конец 10 в. 11. Крепостные стены и башни (т. н. Смбатовы стены) г. Ани. 10—13 вв. 12. Церковь Саркиса в Хцконке. 1027.

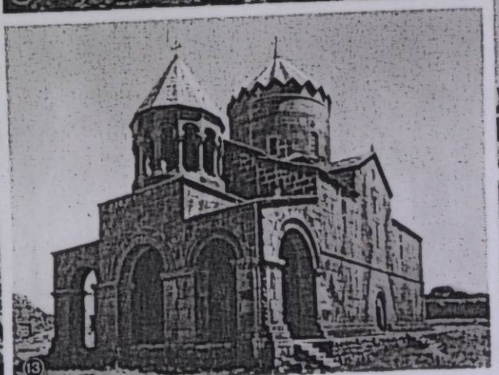










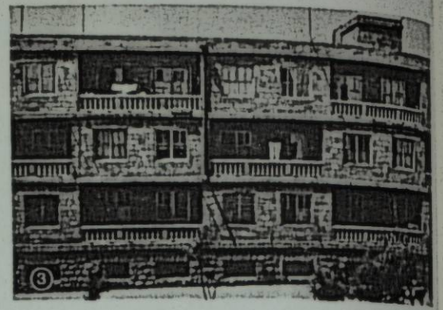



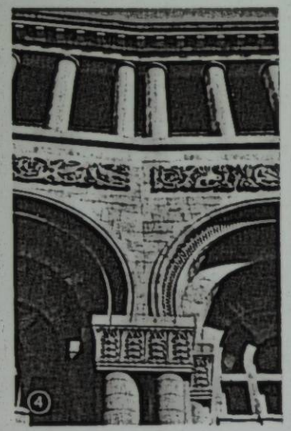


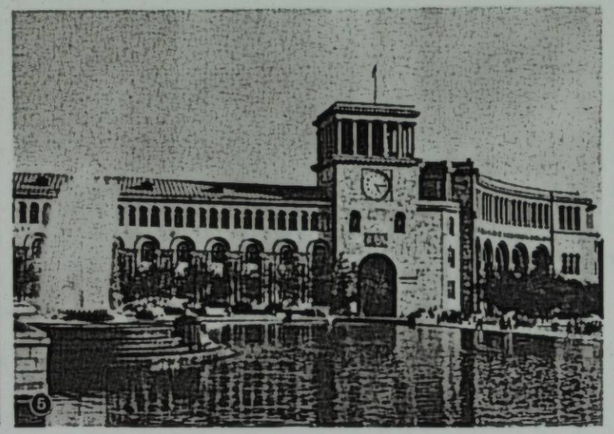

АРМЯНСКАЯ ССР. 1. Интерьер большого гавита монастыря Ахпат. 1209. 2. Монастырь Санаин. 10—13 вв. Вид с юго-запада. Слева направо: колокольня, трёхнефный гавит, четырёхстолпный гавит. Сзади — церковь Аменапркич и церковь Аствацацин. 3. Зодчий Галдзаг. Интерьер скальной церкви с куполом на перекрещивающихся арках в монастыре Гегарде. 1283. 4. Крепость Левонкла (Одзиберд) в Килики. Конец 12—14 вв. 5. Интерьер трёхнефного гавита монастыря Санаина. 1211. 6. Бджни. Общий вид. На переднем плане — церковь Аствацацин. 1031; вдали — остатки крепости 11 в. 7. Тимпан портала церкви Лусаворич в монастыре Нор-Гетик. 13 в. 8. Монастырь Нор-Гетик. 12—13 вв. В центре — церковь Аствацацин, справа — книгохранилище, слева — церковь Григория. 9. Интерьер жилого помещения — «глхатуна» — в Мартуни. Начало 19 в. Рисунок О. Халпахчьяна. 10. Главный храм монастыря Киранц. 13 в. 11. Церковь Аствацацин в Егварде. 1321 — 28. 12. Селимский (Сулемский) караван-сарай. 1332. Часть с входным порталом. 13. Зодчие Саак Хизанский и Мурат. Церковь Георгия в Мугни. 1661—69. Вид с юго-запада. 14. Мост в Аштараке. 17 в.



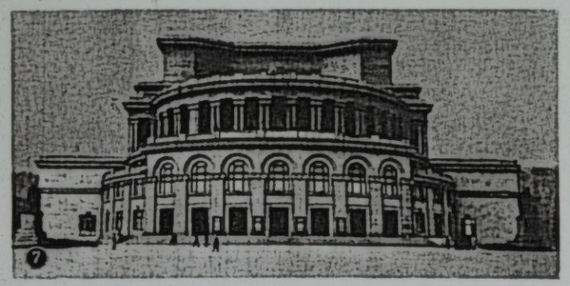






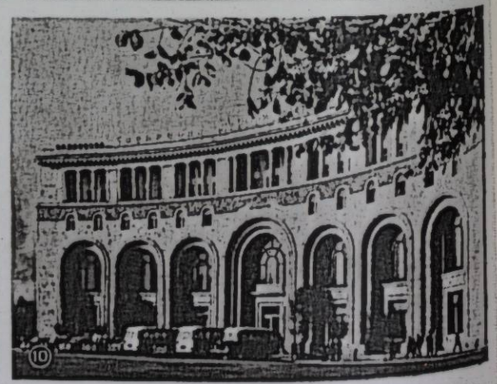




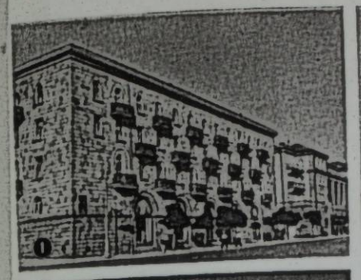








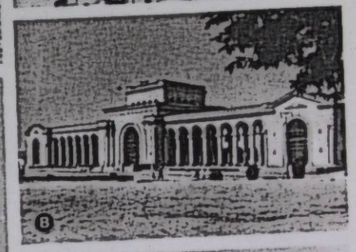
АРМЯНСКАЯ ССР. 1. А. Таманян. Ереванская гидроэлектростанция, первая очередь (ЕРГЭС I). 1923—26. 2. А. Таманян. Обсерватория университета в Ереване. 1933. 3. К. Алабян, М. Мазманян. Жилой дом на Пионерской ул. в Ереване. 1932. 4—6. А. Таманян. Дом правительства Армянской ССР в Ереване. 1926—41. 4. Фрагмент главного фасада. 5. Общий вид с площади им. Ленина. 6. Главный вестибюль. 7. А. Таманян. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова в Ереване. 1926—39; полностью завершён в 1953. 8. С. Сафарян. Здание медицинского института в Ереване. 1938—55. 9. О. Акопян. Жилой дом на проспекте Октемберян в Ереване. 1950. 10. М. Григорян, Э. Сарапян. Гостиница «Армения» на площади им. Ленина в Ереване. 1958.

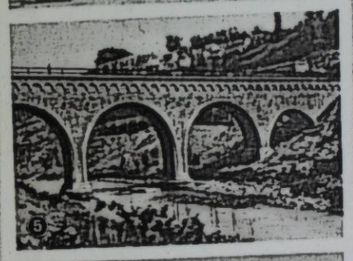


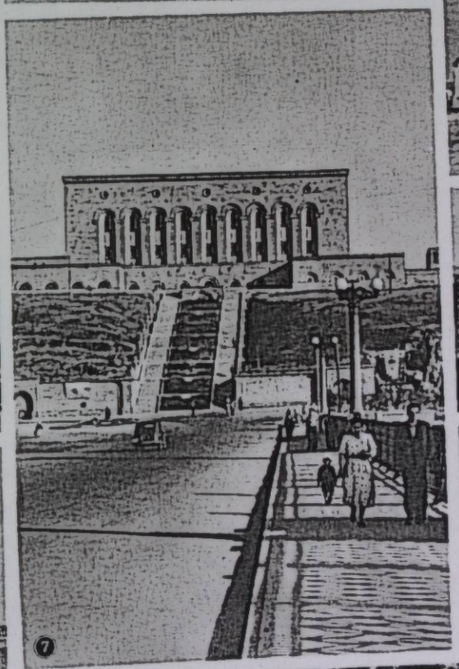


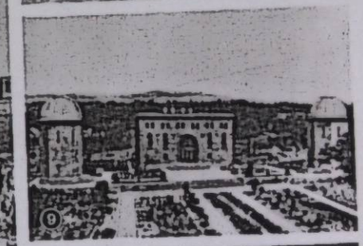




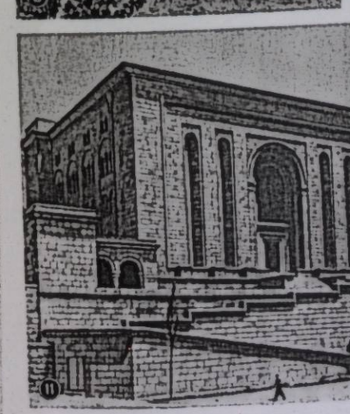


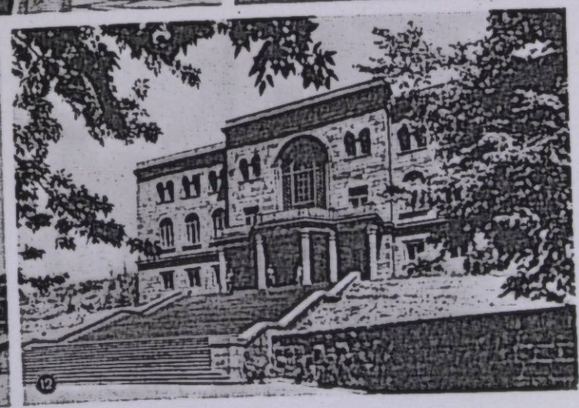












АРМЯНСКАЯ ССР. 1. Г. Агабабян. Жилой дом на ул. Ленина в Ереване. 2-я половина 1940-х гг. 2. М. Григорян. Здание ЦК КП Армении в Ереване. 1950. 3. Архитектор Г. Агабабян, инженер А. Аракелян. Крытый рынок в Ереване. 1952. Внутренний вид. 4. О. Маркарян. Жилой дом на площади Кирова в г. Кировакане. 1949—55. Памятник С. М. Кирову. 1942. Скульптор А. Саркисян. 5. Архитектор Р. Исраелян, инженер Г. Егиян. Акведук в Ереване. 1949. 6. А. Канаян. Детский сад часового завода в Ереване. 1956. 9. С. Сафарян. Коньячный завод в Ереване. 1952. 8. Э. Тигранян. Железнодорожный вокзал в Ереване. 1950-е гг. 11. М. Григорян. Матенадаран (хранилище древних рукописей) в Ереване. 1959. 12. О. Маркарян, при участии Бюраканская обсерватория. 1956. 10. Р. Григорян. Школа на улице Барекамутян в Ереване. 1950-е гг.

Н. Бажбеук. Ванное здание на курорте Арзни. 1950.



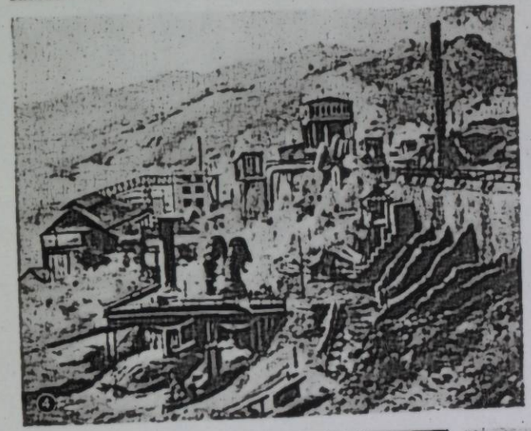


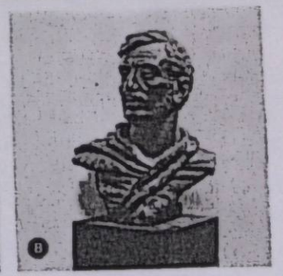





АРМЯНСКАЯ ССР. 1. А. Овнатанян. Портрет Акимяна. 2-я половина 19 в. 2. С. Нерсисян. Женский портрет. 2-я половина 19 в. Музей искусства народов Востока. Москва. 3. С. Агаджанян. Портрет матери. 1900. 4. Г. Башинджагян. «Арарат». 1912. 5. Ф. Терлемезян. «Вид горы Сипан с острова Ктуц». 1915. 6. В. Суренянц. «Семирамида у трупа Ара Прекрасного». 1899. 7. Е. Татевосян. Портрет Р. Суренянц. 1891. 8. М. Сарьян. «Улица. Полдень. Константинополь». 1910. Третьяковская галерея. Москва. (№№ 1, 3, 4, 6, 7 — Картинная галерея Армении, Ереван).





АРМЯНСКАЯ ССР. 1. С. Аракелян. «У родника». 1928. 2. С. Агаджанян. Автопортрет. 1926. 3. С. Степанян. Памятник Гукасу Гукасяну в Ереване. Гранит. 1934. 4. Г. Гюрджян. «Заводской пейзаж». 1949. 5. О. Зардарян. «Победа строителей Севангэса». 1947. Музей искусства народов Востока. Москва. 6. М. Сарьян. Автопортрет с палитрой. 1942. 7. А. Урарту. Портрет скрипача А. Габриеляна. Гипс. 1943. 8. А. Саркисян. Портрет С. Спандаряна. Бронза. 1947. Третьяковская галерея. Москва. 9. М. Абегян. «Большой и Малый Арарат». Рисунок. 1948. (№№ 1, 2, 6, 7 — Картинная галерея Армении, Ереван).













АРМЯНСКАЯ ССР. 1. Е. Кочар. Памятник Давиду Сасунскому в Ереване. Бронза, базальт. 1959. 2. О. Зардарян. «Весна». 1956. Третьяковская галерея. Москва. 3. М. Сарьян. «Колхоз села Каринджа в горах Тумаяна». 1952. 4. М. Асламазян. Натюрморт с чёрным виноградом. 1956. Картинная галерея Армении. Ереван. 5. Т. Симонян. «Севанские рыбаки». 1957. 6. А. Галенц. Портрет мальчика. 1958. Частное собрание.

ния в стране. Уже в 1920-х гг. началось строительство заводов и фабрик, гидроэлектрических станций и оросительных каналов. Сооружается Ереванская гидроэлектростанция (первая очередь) на реке Раздан (ЕРГЭС I, 1923—26, А. Таманян). В районах развития новой промышленности возникают рабочие посёлки: цементного завода «Арарат», посёлок Октемберян (в дальнейшем ставший городом), посёлок Советашен и др. Для всё возрастающего строительства создаются механизированные предприятия промышленности строительных материалов, в первую очередь — по добыче естественного камня.

Бурное промышленное и культурное развитие А. вызвало значительный рост городского населения, диктующий необходимость обширного жилищного строительства и коренной реконструкции населённых мест. В основу разработки генеральных проектов планировки городов были положены принципы планомерного размещения промышленного и гражданского строительства, оздоровления условий жизни населения, рациональной организации транспорта.

В новом строительстве, градостроительстве и формировании новой архитектуры А. ведущее место заняли творчество и организационная деятельность выдающегося зодчего А. *Таманяна*, работавшего до переезда в А. (1923) в Петербурге, Москве и др. городах. Большой вклад внёс Таманян и в дело воспитания архитектурных кадров в республике.

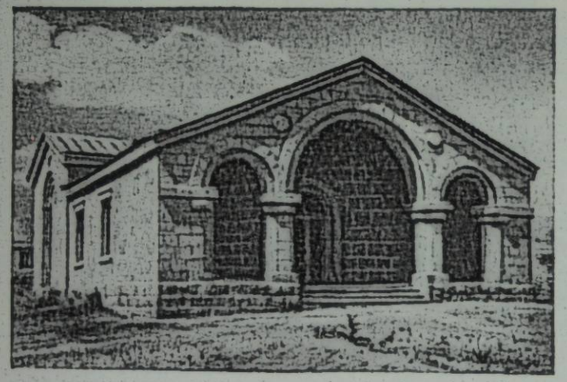
Составление генерального плана *Еревана* (1924, А. Таманян) было одним из ранних опытов социалистической реконструкции города в СССР и первым проектом планировки столицы союзной республики, утверждённым правительством. В нём уже проявились основные принципы формирующегося советского градостроительства, определяемые заботой о человеке: равное обслуживание центра и окраинных районов коммунальными удобствами и транспортом, комплексный характер застройки отдельных районов и города в целом жилыми домами и зданиями культурно-бытового назначения. Были разработаны также проекты планировки Ленинакана (1925, А. Таманян), Кировакана (1930, К. Алабян, см. *РСФСР*), Октемберяна (1926, Л. Манучарян, р. 1890), ряда сёл и посёлков.

В Ереване, а также в других городах возводятся здания государственных учреждений, партийных и общественных организаций, лечебных и детских учреждений, учебных заведений. Формируются новые типы зданий — клубы, дворцы культуры, дома Советов и др.

В разработке новых типов жилых домов и в жилищном строительстве большую роль сыграли зодчие старшего поколения Н. *Буниатян* и Б. Аразян (1879—1957), а также представители первого поколения архитекторов советской Армении: А. Агаронян (1898—1938), М. *Григорян*, Г. Кочар (р. 1901), М. Мазманян (р. 1899), О. *Маркарян*, С. *Сафарян*. При всём многообразии природных и градостроительных условий населённых мест А. строящиеся в них жилые дома приобрели общие черты, выработавшиеся в архитектурной практике. Типичными стали 2—4-этажные секционные дома квартирного типа со сквозным проветриванием. Обширная хозяйственно-бытовая веранда — необходимый компонент армянского народного жилища — прочно вошла и в новое жилищное строительство. Если в 19 — нач. 20 вв. для главного фасада применялась кладка из чистообработанных туфовых камней, а для остальных стен — бутовая кладка на глиняном растворе, то теперь стала практиковаться однородная кладка всего здания из полномерных камней. Железобетонные междуэтажные перекрытия, несгораемые лестницы в лестничных клетках, железные, асбошиферные или черепичные кровли придали этим зданиям необходимую степень капитальности и долговечности.

Строительство 20-х — 1-й пол. 30-х гг. характеризуется поисками рациональной организации внутреннего пространства зданий и сооружений, наилучшего приспособления их к местным климатическим и бытовым условиям, а также совершенствования конструктивной основы. В архитектурном облике зданий встречаются как решения, исходящие из зодчества классицизма (обсерватория, публичная библиотека, архитектор А. Таманян, гостиница «Ереван», архитектор Н. Буниатян, и др.), так и первые попытки обращения к национальному наследию (ЕРГЭС I, А. Таманян). Наряду с этим создаётся много зданий с упрощённой трактовкой архитектурного образа, схематичным и невыразительным решением объёмной композиции и фасада.

Яркое выражение процесс формирования архитектуры советской А. получил в творчестве А. Таманяна. Понимая современную форму в архитектуре как результат реалистического учёта всесторонних требований к композиции здания, как умелое воплощение его идейно-функционального содержания при помощи прогрессивных строительно-технических средств, зодчий создавал отвечающие своему назначению здания и сооружения. Вместе с тем в своих основных работах А. Таманян исходил из творчески претворённых характерных черт армянского национального зодчества: решение здания единым объёмом, простота и монументальность компози-



О. Маркарян. Клуб в с. Верин Сасунашене. 1948.

ции, ясность и выразительность декоративного убранства, умелое использование разнообразных пород естественного камня. Этот принцип органичного сочетания современных и традиционных форм был воспринят и претворён рядом архитекторов советской А.

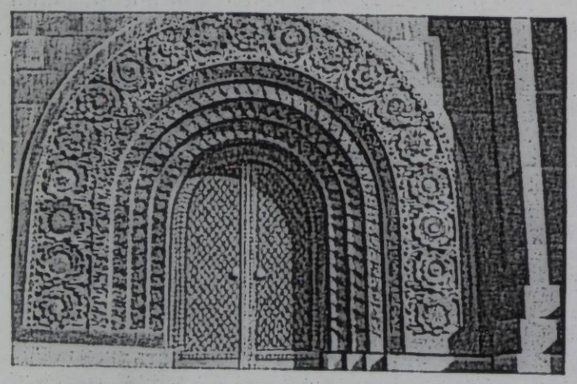
Выдающимся произведением А. Таманяна является Дом правительства Армянской ССР, положивший начало застройке и определивший характер архитектуры площади Ленина — общественного центра Еревана с величественным памятником В. И. Ленину, композиционно объединённым с трибунами (1940; скульптор С. Д. Меркуров, см. *РСФСР;* архитекторы Л. Вартанян, 1911—42, и Н. Паремузова, р. 1907). Богатство композиционных решений, а также форм и деталей, мастерски исполненных из розового камня живописной фактуры, создали внушительный и запоминающийся образ монументального общественного здания. Композиция фасадов, трактованных различно и соподчинённых выходящему на площадь главному фасаду с мощными арками на пучках колонн, являет пример творческого использования наследия национального зодчества. В здании Театра оперы и балета им. А. Спендиарова в Ереване, втором капитальном сооружении Таманяна, оригинальная идея двухзального театрального здания с общим сценическим хозяйством претворилась в величавую центрическую пространственную композицию со ступенчато-сокращающимися объёмами, глубоко родственную древней армянской монументальной архитектуре. Одной из основных черт новаторства Таманяна является комплексный градостроительный подход к решению каждой задачи.

Во многих построенных до Великой Отечественной войны в Ереване общественных зданиях (среди них центральный универмаг, А. Агаронян, Г. Кочар, О. Маркарян и М. Мазманян; медицинский и сельскохозяйственный институты, С. Сафарян; родильный дом, М. Григорян; Дом книги, О. Маркарян и М. Мазманян, и др.) отразились искания стиля армянской советской архитектуры.

В военные годы в А. наряду с государственным строительством промышленных объектов велось строительство в колхозах и районных центрах жилых домов, небольших клубных и других зданий, давшее ряд удачных решений, развитых в дальнейшем. Клубы в Коше (Р. *Исраелян*), в Верин Сасунашене (О. Маркарян) и многих других сёлах, ставшие центрами культурной работы на селе, сыграли заметную роль и в формировании архитектурного облика сёл и районных центров А.

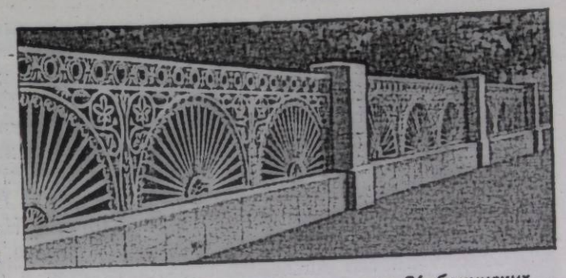
Особое место в архитектуре военных лет занимает массовое строительство родников-памятников в честь героев Великой Отечественной войны. Архитекторами (Р. Исраеляном и др.) был создан оригинальный тип этого сооружения, простой и органичный по композиции, в отделке которого используется богатое народное искусство резьбы по камню.

Р. Исраелян. Резное обрамление портала Монумента победы в Ереване. 1950.



В послевоенный период бурное развитие получает промышленное строительство, сооружаются мощные электростанции Севан-Раздан-ского каскада — Гюмушская ГЭС (1953, инженеры А. Саркисян, р. 1908, и С. Кузанян, 1907—58, архитектор Т. Марутян, р. 1911) и др. Массовое создание жилищно-гражданских сооружений вызвало широкий размах и планировочных градостроительных работ. На основе пересоставленных генеральных планов Еревана (1951, Н. Заргарян, р. 1907), Ленинакана (1939, М. Мазманян, Г. Давтян, р. 1908, С. Карапетян, р. 1910, П. Манукян, р. 1909, Г. Мурза, р. 1910), Кировакана (1953, Р. Григорян,

р. 1904, Г. Давтян) и др. городов развернулась их ансамблевая застройка. Улицы Амирян, Барекамутян, Киевян, Комитаса, Лермонтова и др. в Ереване, улица Калинина в Ленинакане, проспект Ленина в Кировакане, улица Мясникяна в Эчмиадзине и др. застроены гл. обр. трёх-, четырёхэтажными жилыми домами, отличающимися удобством и экономичностью планировых решений квартир, выразительностью архитектуры, применением естественных пород камня различной расцветки (архитекторы Г. Таманян, р. 1910, О. Бабаджанян, р. 1901, С. Манукян, р. 1911, В. Белубекян, р. 1906, А. Терзибашян, р. 1909). Построены значительные общественные и промышленные здания и сооружения: здания ЦК КПА и Матенадарана (М. Григорян), холодильник (Г. *Агабабян*, Д. Торосян), центральный крытый рынок (архитектор Г. Агабабян, инженер А. Аракелян, р. 1909), вокзал (Э. Тиграпян, р. 1911), Республиканский стадион (К. Акопян, р. 1908), винные подвалы треста «Арарат» (Р. Исраелян), коньячный завод (О. Маркарян) в Ереване, ванное здание в Арзни (О. Маркарян), комплекс Бюраканской обсерватории (С. Сафарян), здание горкома КПА в Ленинакане (З. Бахшинян, р. 1908), комплекс зданий на площади им. Кирова в Кировакане (О. Маркарян и З. Бахшинян) и мн. др.



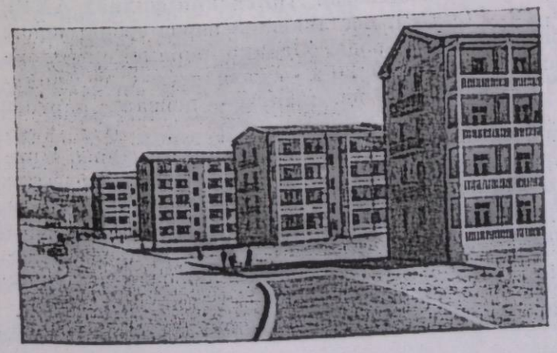
Г. Таманян. Ограда Парка имени 26 бакинских комиссаров в Ереване. 1947.

Выдающимся достижением градостроительства советской А. является застройка площади Ленина в Ереване, завершённая новыми зданиями: совнархоза (С. Сафарян, при участии Р. Исраеляна и В. Аревшатяна, р. 1912); гостиницы «Армения», Дома Союзов, Дома связи и Исторического музея (последние четыре — М. Григорян и Э. Сарапян, р. 1917). Различные по назначению, а частично и по стилистическим чертам, эти здания объединяются в гармоничный ансамбль, благодаря одинаковой высоте, общности ритма членений, шага проёмов, характера архитектурных форм, а также строительного материала — белые, кремовые, розовые фельзитовые туфы.

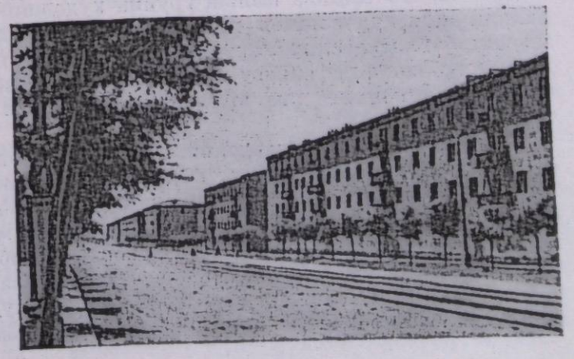
Вместе с тем в те же годы был построен ряд зданий и сооружений, в которых механическое перенесение архитектурных форм прошлых эпох на принципиально иные по социальному содержанию сооружения привело к художественной фальши, к украшательству и излишествам, к отрыву от требований современности.

Для архитектуры А., как и для всего советского зодчества, этапное значение имели Всесоюзное совещание строителей (1954) и последовавшие за ним постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР по вопросам строительства («Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4.XI. 1955 и др.). В целях устранения вскрытых в архитектурно-строительной практике недостатков был предпринят ряд мер. Созданы заводы железобетонных строительных изделий — основа индустриальной базы строительства. Для огромного строительства (только в 1959 было построено ок. 600 тыс. $м^2$ жилой площади, 31 школа и др.) проведена большая работа

Жилые дома в Шаумянском районе Еревана. 1960—61.



Дома на улице Церетели в Ереване, построенные по типовым проектам. 1960—61.



по составлению типовых проектов экономичных жилых домов с квартирами для одной семьи, школ, детских учреждений, клубов, больниц, торговых учреждений и т. д. (архитекторы Л. Бабаян, р. 1912, А. Баласанян, р. 1917, М. Микаелян, р. 1926, С. Оганесян, р. 1913, инженеры С. Багдасарян, р. 1907, К. Карамян и др.). Ведётся экспериментальное строительство домов с укрупнёнными стеновыми элементами из естественного камня (блоки и панели «на комнату»), а также из крупных железобетонных панелей (инженер К. Алтунян, р. 1913, и Г. Канецян, р. 1918, архитектор С. Бадалян). Использование богатых природных ресурсов лёгких заполнителей дало возможность значительно снизить вес зданий. В 1959—61 достигнуты заметные успехи во внедрении передовой строительной технологии. Налаживается выпуск крупнопанельных жилых домов на первом домостроительном комбинате.

Строительство массовых зданий ведётся в основном по типовым проектам, которые предусматривают прогрессивные архитектурно-планировочные и конструктивные решения, дающие значительное снижение стоимости строительства при повышении его качества (большие комплексы жилых домов в Ереване — по улице Церетели, в р-не Шаумяна, на Тбилисском шоссе, по улице Комитаса и др.). В комплексной застройке кварталов (особенно в р-не Шаумяна, проект под руководством М. Мазманяна) удачно используются богатые архитектурные возможности пространственной композиции из зданий различной этажности и объёма в сочетании с архитектурой малых форм, зелёными насаждениями и водоёмами. Большая выразительность достигнута простыми органичными средствами. Творческие поиски архитекторов направлены на создание новых архитектурных форм и средств архитектурно-художественной выразительности, исходя из богатых возможностей современных конструкций и новых строительных и отделочных материалов. В городах, районных центрах, а также в сёлах А. застройку улиц и кварталов удачно дополняет архитектура малых форм — родники-памятники, чугунные и каменные ограды, павильоны и др.

Грандиозная программа строительства в семилетнем плане 1959—65 открывает широкие перспективы развития советской архитектуры А.

Изобразительное искусство. При сложении новой, советской армянской школы изобразительного искусства огромную роль сыграл переезд в Ереван художников, в силу неблагоприятных условий вынужденных жить до революции за пределами своей родины. Уже в первые годы в А. поселились М. *Сарьян*, С. *Агаджанян*, Г. *Гюрджян*, А. *Коджоян*, во 2-й пол. 1920-х гг.— живописец Ф. *Терлемезян*, скульпторы А. *Сарксян*, С. *Степанян*, А. *Урарту*. Поставленные перед всем советским искусством задачи обусловили общность процессов развития художественной жизни республик. Складывается новая проблематика, ведутся поиски изобразительных средств, способных выразить новые идеи, изживаются идущие от искусства нач. 20 в. модернистические тенденции. И хотя последние дают о себе знать и в дальнейшем, связь с живой окружающей художника жизнью, наполняющей искусство новым содержанием, а также изучение художественного наследия помогают преодолевать эти тенденции. Художники обращаются в своём творчестве к армянской живописи конца 19 в., стремятся освоить принципы передовой русской реалистической школы, используют и лучшие традиции средневекового армянского искусства — пластически-эмоциональную выразительность образов, лаконизм и монументальность композиции.

В 1923 в Ереване было организовано Общество работников изобразительного искусства и состоялась его первая выставка, на которой были представлены работы как художников, живущих в Ереване, так и художников-армян, работающих в Тбилиси (Е. *Татевосян*, *Г. Башинджагян*). В 1927 из его состава вышла группа художников и был организован Армянский филиал АХРР (Ассоциация художников революционной России, см. *РСФСР*), поставивший перед собой задачу создания тематических картин, посвящённых новой жизни народа. Однако первые опыты не дали глубоких по образу произведений. Основное развитие в 20-х — начале 30-х гг. получили традиционные для армянской живописи 19 — начала 20 вв. жанры — пейзаж, портрет, натюрморт.

В пейзажных произведениях М. Сарьяна воплощён мощный и красочный образ Родины. Присущие им монументальность, обобщённость, декоративная яркость красок связывали творчество Сарьяна со сложившимся в народном искусстве пониманием прекрасного. Глубокая внутренняя связь с народным творчеством в значительной мере определила характерные черты новой национальной живописной школы А. Верность своеобразным ритмам и краскам родной природы, умение выразить её сокровенную красоту в образах, родственных в своей основе образам народной поэзии и музыки, отличает многих армянских художников. Лирический пейзаж продолжает развивать Е. Татевосян в своих мастерских пейзажных этюдах. К этой же лирической интимной

линии в изображении армянской природы принадлежат работы тонкого колориста С. *Аракеляна*, который наиболее полно раскрылся в небольших интимных пейзажах, разнообразных по сюжетам, но связанных особой лирической задушевностью. Появляется т. н. индустриальный пейзаж, одним из зачинателей которого выступает Г. Гюрджян («Сооружение плотины Ширакского канала»). К индустриальному пейзажу обращается в своём творчестве Ф. Терлемезян («Кафан. Медеплавильный завод», «Алаверди» и др.). Он создаёт и серию видовых пейзажей — «Скалы Дзорагета» и др., отличающихся предметностью изображения, жизненной правдивостью колорита.



А. Коджоян. Иллюстрация к сказке „Азаран-блбул". 1925.

В области портрета в 20-х гг. важное место принадлежит С. Агаджаняну. Его реалистические образы простых людей, тружеников, внутреннюю силу которых он с любовью передаёт («Дядюшка Седрак», «Василь» и др.), оказали большое влияние на творчество таких армянских портретистов, как Е. Саваян (р. 1909), А. *Аветисян* и др. Целую галерею острых, ярких по характеристике живописных и графических портретов современников создаёт М. Сарьян (поэта Е. Чаренца, артистов В. Папазяна, А. Восканян, М. Манвеляна и др.).

Для скульптуры А., в 20-е гг. связанной в первую очередь с осуществлением плана «Монументальной пропаганды» (бюсты-обелиски С. Спандаряна и М. Азизбекова работы А. Сарксяна и С. Степаняна в Ереване и др.), характерны обобщённость, лаконичность формы.

Графика в первые годы Советской власти представлена гл. обр. агитационным политическим плакатом и карикатурой: С. Аракелян, К. Алабян (см. *РСФСР*), М. *Арутчян* и др. Но уже в 1-й пол. 20-х гг. А. Коджоян создаёт замечательные произведения книжной и станковой графики, проявляя богатую фантазию, тонкий вкус, чувство стиля армянских сказок, обращаясь к приёмам армянской миниатюры («Армянский герольд», «Давид Сасунский», «Азаран-блбул»).

В театрально-декорационном искусстве 20-х гг., после ранних спектаклей, оформленных в духе «конструктивизма», выделилось оригинальное оформление Г. Якуловым комедии А. Ширванзаде «Кум Моргана» (1927), оказавшее значительное влияние на последующее развитие театрально-декорационного искусства А. (М. Арутчян и др.).

1932 был этапным для всего советского искусства, в т. ч. и для армянского. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 о перестройке литературно-художественных организаций определило дальнейшее развитие искусства по пути социалистического реализма, углубило понимание идейных задач, стоящих перед художниками. Были ликвидированы существовавшие художественные группировки и создан единый Союз художников Армянской ССР.

30-е гг. явились периодом значительного роста армянского изобразительного искусства, приведшего к своей первой декаде в Москве (1939) с серьёзными достижениями. В области тематической картины определилось стремление более глубоко отразить жизнь, расширить круг тем: «Культуру в горы» С. Аракеляна, «Севан-Зангстрой» Г. Гюрджяна, работы художников следующего поколения — С. Галстяна (р. 1914), А. Чилингаряна (р. 1910), Б. Колозяна (р. 1909), М. *Абегяна*, Е. Саваяна, Э. Сарксяна (р. 1908) и др. Выставка, посвящённая 1000-летию народного эпоса «Давид Сасунский» (1938), вызвала интерес к темам исторического прошлого Армении: «Взятие Двина арабами» А. Коджояна, «Наименование крепости Сасун» Г. Гюрджяна, «Единоборство Давида Сасунского с Мера Меликом» С. Аракеляна, «Убийство Юсуфа» К. Симоняна (1912—43?) и др. К этой же выставке были созданы циклы графических иллюстраций (М. Абегяна, С. Рашмаджяна, р. 1907, А. Мамаджаняна, р. 1908). Среди них особыми стилистическими достоинствами и выразительностью отличались, подражающие старинным каменным рельефам иллюстрации Е. *Кочара* к русскому изданию эпоса. Зрелые произведения создаёт в 30-е гг. М. Сарьян (многочисленные пейзажи, натюрморты, портреты — А. Таманяна, Р. Симонова, «Автопортрет с маской» и др.). К портрету обращается в 30-х гг. Е. Татевосян (портреты писателей А. Ширванзаде, Ов. Туманяна, А. Акопяна, композитора Комитаса).

Большое развитие получает скульптура. В скульптурных портретах рабочих и представителей новой интеллигенции А., созданных А. Сарксяном и С. Степаняном, черты нового человека, нового

национального характера получают своеобразное и убедительное пластическое воплощение. Развивается и многофигурная скульптурная композиция, круглая, а также рельеф. Тематический диапазон скульптурных композиций 20-х и 30-х гг. широк: революционные темы, работы, посвящённые героям гражданской войны («Смерть Мхчяна» С. Степаняна), сюиты, навеянные образами армянской литературы («Туманяновский цикл» А. Урарту), народного эпоса. Создаются произведения монументальной скульптуры, которая не только развивает свой особый язык (лаконизм, некоторая тяжеловесность форм, заострённость в выявлении ведущей темы), но и оказывает влияние на другие скульптурные жанры, превращая монументальность в одну из характерных черт армянской скульптуры в целом. Устанавливаются памятники Ст. Шаумяну (1931) и В. И. Ленину (1940) работы С. Д. Меркурова (см. *РСФСР*), памятник герою-комсомольцу Гукасу Гукасяну работы С. Степаняна (1934).

В графике наиболее интересны станковые серии пейзажей, бытовых зарисовок и лирических композиций М. Абегяна, А. Гарибяна (1903—52), Г. Брутяна (1888—1952) и др.

В театрально-декорационном искусстве 30-х гг. наряду со спектаклями, оформленными в духе конструктивизма, был создан ряд реалистических декораций, определивших дальнейший путь развития армянского декорационного искусства. Лучшей из работ было оформление М. Сарьяном оперы А. Спендиарова «Алмаст».

В годы Великой Отечественной войны особая роль принадлежала агитационному, действенному искусству графики, гл. обр. плакату и карикатуре (художники С. Арутчян, р. 1912, Л. Генч, р. 1897, А. Чилингарян и др.). Живописцы и скульпторы создавали произведения, посвящённые темам войны, писали портреты лучших людей фронта и тыла. За время войны было организовано 12 крупных выставок. В эти годы выдвинулись живописцы О. *Зардарян*, Э. *Исабекян*, скульпторы Н. *Никогосян*, Г. *Чубарян* и др. Направленность творчества художников в военные годы — обращение к композиционным полотнам, расширение круга тем, усиление идейной значимости образов — имела огромное значение для армянского искусства послевоенных лет, развернувшегося во всём многообразии жанров и индивидуальных манер. С особой силой, как бы знаменуя возврат к мирной жизни, раскрываются в творчестве М. Сарьяна обобщённые картины природы, сцены труда, изобильные натюрморты («Колхоз села Кариндж в горах Туманяна», «Лаваг» и др.). Традиции реалистического эпического пейзажа, с его стремлением к передаче объёмности формы, свето-воздушной среды, продолжаются в творчестве Г. Гюрджяна и др. художников. Интимно-лирическую линию пейзажа развивают Х. *Есаян*, А. *Бекарян*, Г. Сиравян (р. 1928). В пейзажных и натюрмортных работах особенно ярко проявляется творчество М. и Е. *Асламазян* и М. Абегяна. В этих жанрах раскрываются и своеобразные дарования Л. Бажбеук-Меликян (р. 1922), Н. Гюликехвян (р. 1925), К. Вартанян (р. 1922) и др.

В развитии искусства композиционной картины значительную роль сыграло творчество О. Зардаряна. Его работы «Победа строителей Севангэс» (1948), в которой впервые в армянском искусстве нашёл достойное воплощение человек труда, герой новой социалистической А., и «Предтропье» («Хачатур Абовян») решены в приподнятом монументальном плане. В жанровых произведениях конца 50-х — нач. 60-х гг. облик современной действительности раскрывается с особой поэтической силой и яркой образностью; живопись приобретает большую эмоциональность, декоративную выразительность и сочную красочность.

В. Айвазян. „Весна в Санаине". Офорт. 1958.



Изображение людей на фоне пейзажа, умение выявить в самом состоянии природы эмоциональный смысл происходящего характерно для этих произведений. Лучшие среди них — «Весна» О. Зардаряна, в которой дан символический и вместе с тем полный трепета жизни образ Родины, «Лето» М. Абегяна, «Ветер» М. Арутюняна (р. 1927), «На берегу Севана» Г. *Ханджяна*, «Севанские рыбаки» Т. Симоняна (р. 1922), «Утро» А. Абрамяна (р. 1921), «Песня» Н. Гюликехвян и др.

Развивается в 50-е гг. и исторический жанр [«Вступление 11-й Армии в Ереван в 1920 г.» А. Бекаряна, «Ленин» («Канун революции») О. Зардаряна, «Красное утро» В. Хореняна (р. 1928), «Армения 1920 г.» А. Аветисяна и др.], часто принимающий характер психологической драмы героев («Двадцать шесть» М. Седракяна, р. 1922, «Последняя ночь Комитаса» С. Мурадяна, р. 1927).

Темы современности разрабатываются в произведениях А. Папяна (р. 1924), С. Мурадяна, в картинах труда Г. Ханджяна, Н. Котанджяна, К. Вартанян, в жанровых набросках А. Налбандян (р. 1916) и др.

В коллектив армянских художников вошли в 40-х гг. репатриировавшиеся из-за границы живописцы А. *Галенц*, А. Паронян (р. 1920), П. Контураджян (1905—59), скульптор Г. *Агаронян* и др., творчество которых под воздействием советской действительности постепенно сливается с советским армянским изобразительным искусством. Наиболее выдающийся среди них — А. Галенц, живописец с тонким колористическим даром (натюрморты, портреты). Успешно работает скульптор Г. Агаронян.

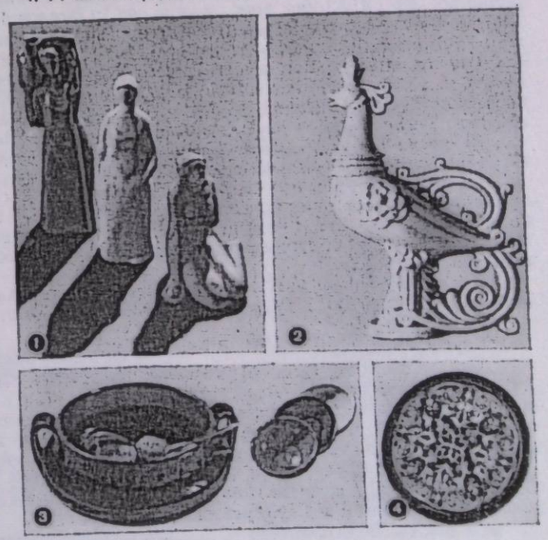


Ковёр современной работы.

В скульптуре с приходом молодых мастеров расширяется круг тем и жанров. Портреты рабочих медеплавильного завода в Алаверди работы Г. Чубаряна, «Комитас» А. Арутюняна (р. 1928), скульптурные композиции Г. Бадаляна (р. 1922), С. *Багдасаряна*, мелкая пластика Х. Искандаряна (р. 1923) дают большое разнообразие пластических решений, выразительности силуэта, фактуры, умения использовать качества материала. В монументальной скульптуре наряду с несколько статичными, подчинёнными принципу постепенного раскрытия образа скульптурами (памятник Х. Абовяну — С. Степаняна, памятник Н. Степаняну — А. Саркисяна, и др.) появляются полные движения и экспрессии монументы, с динамичным силуэтом, порывистыми ритмами, выразительной пластикой: памятник У. Аветисяну — С. Багдасаряна, конная статуя Давида Сасунского — Е. Кочара, одно из лучших произведений монументальной скульптуры А. Создаются многочисленные парковые скульптуры, небольшие бюсты-памятники, скульптурно оформленные фонтаны, мемориальная скульптура, декоративная скульптура и рельефы, непосредственно связанные с архитектурой.

Большого индивидуального разнообразия достигает в послевоенные годы графика. Наряду с прекрасными иллюстрациями к «Армянским народным сказкам» А. Коджояна появляются иллюстрации Г. Ханджяна к произведениям Х. Абовяна и М. Абегяна, к поэмам Ов. Туманяна, сатирические рисунки А. Бекаряна к «Высокочтимым попрошайкам» А. Пароняна, рисунки Э. Исабекяна к «Вардананку» Д. Демирчяна. Развивается станковая графика — офорт, линогравюра, ксилография (офортные серии армянских пейзажей и большие линогравюры, посвящённые природе и индустрии республики,— В. Айвазяна, р. 1915, портреты и композиции Р. Адаляна, р. 1929, В. Хореняна и др.). В театрально-декорационном искусстве выделяются работы М. Сарьяна, Х. Есаяна, М. Арутчяна, К. Минасяна, Саркиса Арутчяна, Ш. Акопяна (р. 1920).

Образцы современного декоративного искусства. 1. А. Чакмакчян. Статуэтки. 2. Р. Симонян. Сосуд „Птица". 3. А. Бдеян. Компотница с пиалами. 4. Р. Шавердян. Пудреница. Роспись по лаку.



В 50-е гг. начинается расцвет и декоративно-прикладного искусства. Художники-керамисты — Р. *Симонян*, Р. *Шавердян*, А. Бдеян (р. 1925), А. Чакмакчян (р. 1933), Н. Агаджанян (р. 1927) и др.— ищут новое, современное претворение традиционных форм армянской керамики. Массивность, приземистые силуэты, монументальность, присущие армянской керамике прошлого, получили в создаваемой этими мастерами простой, легко обозримой, обтекаемой по формам утвари новую жизнь. Такое же переосмысление декоративно-орнаментального наследия прошлого заметно в работах художника по коврам А. Кешишяна (р. 1910). Художник А. Лейлоян (р. 1926) работает в области художественного стекла. Создаются ювелирные изделия, в которых, в основном,

используются традиционные формы. Республиканский Дом народного творчества А. выявляет самодеятельных художников и гл. обр. мастеров декоративно-прикладного искусства, организует систематические выставки их произведений. Достижения армянских художников в послевоенные годы были достойно представлены на выставке во время декады армянской литературы и искусства в Москве в 1956.

Лит.:

Архитектура и искусство древнего периода

Пиотровский Б. Б., Археология Закавказья, Л., 1949; его же, История и культура Урарту, Ер., 1944; Мещанинов И. И., Циклопические сооружения Закавказья, Л., 1932; Чепелев В. Н., Об античной стадии в истории искусства народов СССР, М.—Л., 1941; Тревер К. В., Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953.

Средневековые архитектура и изобразительное искусство

Общие работы.— Адамян А., Эстетические воззрения средневековой Армении (период раннего феодализма), Ер., 1955; Baltrušaitis J., Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, P., 1929; Der Nercessian S., Armenia and the Byzantine Empire, Harvard, 1945; 2 ed., Cambr. (Mass.), 1947. Архитектура.— Памятники древне-армянской архитектуры в фотографиях и чертежах. Сост. Л. Егиазаров и Р. Мартиросянц, [вып. 1—7], СПБ, [1904]; Токарский Н. М., Архитектура Армении IV—XIV вв., Ер., 1961; Исторические памятники Армянской ССР, вып. 1—6, Ер., 1936—52; Бунятов Н. Г. и Яралов Ю. С., Архитектура Армении, М., 1950; Якобсон А. Л., Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв., М.—Л., 1950; Арутюнян В. М. и Сафарян С. А., Памятники армянского зодчества, М., 1951; Халпахчьян О. Х., Архитектура Армении, в кн.: Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1958; Арутюнян В., К вопросу о градостроительной культуре древней Армении, «Изв. АН Арм. ССР». Обществ. науки, 1956, № 10; Марр Н. Я., Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища, Л.—М., 1934; Мнацаканян С. Х., Архитектура армянских притворов, Ер., 1952; его же, Новые материалы по истории армянского зодчества IX—X вв., «Изв. АН Арм. ССР». Обществ. науки, 1957, № 2; Халпахчьян О. Х., Архитектура армянских трапезных, в сб.: Архитектурное наследство, вып. 3, М., 1953; его же, Строительные традиции народных мастеров Армении, там же; его же, Двухабсидные базилики Армении, «Изв. АН Арм. ССР». Обществ. науки, 1954, № 8; его же, Караван-сараи Армении, в сб.: Архитектурное наследство, вып. 11, М., 1958; его же, Сельскохозяйственные производственные сооружения Армении, там же, вып. 13, М., 1961; Арутюнян В. М., Караван-сараи и мосты средневековой Армении, Ер., 1960 (на арм. яз., резюме на рус.); Мнацаканян С. Х., Сюникская школа армянского зодчества, Ер., 1960 (на арм. яз., резюме на рус.); Bachmann W., Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Lpz., 1913; Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, Bd 1—2, W., 1918; Langlois V., Voyage dans la Cilicie et dans les Montagnes du Taurus, P., 1861.

Թորամանյան Թ., Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության. Աշխատությունների ժողովածու Հատ. 1—2, Երևան, 1942—1948. Վարդանյան Ս., Հայկական ժողովրդական բնակելի տների ճարտարապետություն Պատմական ակնարկ, Երևան, 1959։

Изобразительное искусство.— Стасов В., Армянские рукописи и их орнаментика, «Журн. Мин-ва нар. просвещения», 1886, часть 246, июль; Дрампян Р. Г., Армянская миниатюра и книжное искусство, в кн.: Очерки по истории искусства Армении, М.—Л., 1939; Дурново Л. А., Древние фрески Армении, там же; Левонян Г., Скульптура в древней Армении, там же; Свирин А. Н., Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939; Дрампян Р. Г., Изучение армянской средневековой живописи, «Изв. АН Арм. ССР». Обществ. науки, 1946, № 6; Древнеармянская миниатюра [Альбом]. Вступ. статья и объяснения к таблицам Л. А. Дурново, Ер., 1952 (на арм. и рус. яз.); Дурново Л. А., Краткая история древнеармянской живописи, Ер., 1957; Strzygowski J., Die Armenische Miniaturmalerei, в кн.: Byzantinische Denkmäler, [Lpz.], 1891; его же, Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars, Tübingen, 1907; Weitzmann K., Die armenische Buchmalerei. Des X und Beginnen des XI Jahrhunderts, Bamberg, 1933; Der Nercessian S., Manuscrits arméniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitharistes de Venice (Text et album), v. 1—2, P., 1937; Sakisian A., Pages d'art arménien, P., 1940; Miniatures Arméniennes. Texte et notes de L. A. Dournovo, P., 1960.

Առաքելյան Բ., Հայկական պատկերաքանդակները 4—7-րդ դարերում, Երևան, 1949. Աբրահամյան Ա. Գ., Մատենադարանի ձեռագիր գանձերը, Երևան, 1959։

Декоративно-прикладное искусство.— Чубинов Г., Декоративное убранство анийских карасов, «Христианский Восток», П., [1916], т. V, вып. 1; Шелковников Б. А., Художественная керамическая промышленность средневековой Армении, «Изв. арм. филиала АН ССР», 1942, № 3—4 (17—18); его же, Поливная керамика из раскопок города Ани, Ер., 1957; Дурново Л. А., Армянская набойка, М., 1953.

Մնացականյան Ա. Շ., Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955. Աբրահամյան Վ., Արհեստները Հայաստանում IV—XVIII դդ., Երևան, 1956. Թեմուրճյան Վ., Գորգագործությունը Հայաստանում, Երևան, 1955։

Архитектура и изобразительное искусство Советской Армении

Архитектура.— Архитектура Советской Армении, М., 1951; Арутюнян В. М., Оганесян К. Л., Архитектура Советской Армении, Ер., 1955; Яралов Ю. С., Города Армении, М., 1950; Григорян М., Жилищное строительство Армении, «Жилищное строительство», 1960, № 10; Исабекян Г., Градостроительство Армении, там же, 1960, № 4; Маркарян О., Бабаян Л., Некоторые итоги творческой перестройки в архитектуре Советской Армении, «Архитектура СССР», 1960, № 10.

Изобразительное искусство.— Мартикян Е., Искусство Советской Армении, в кн.: Очерки по истории искусства Армении, М.—Л., 1939; Изобразительное искусство Армянской ССР [Альбом, текст Е. Мартикяна и Р. Парсамяна], М., 1957.

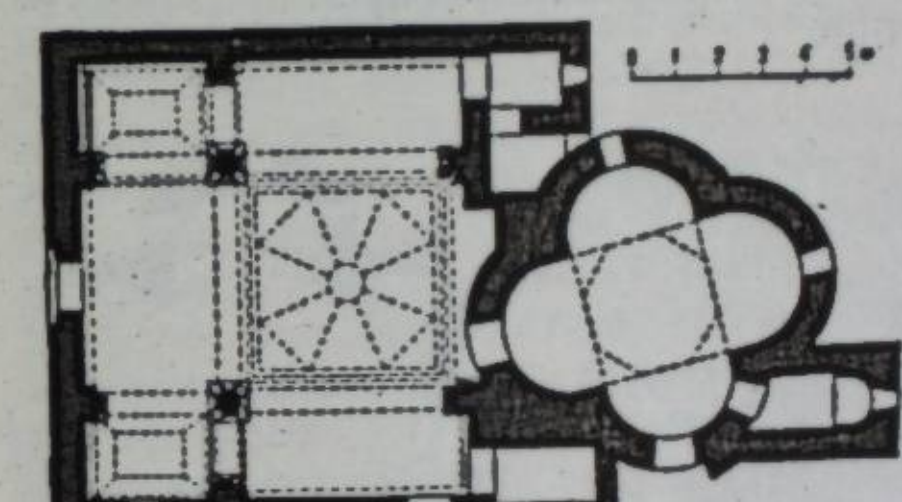
ГОРОДА. СЁЛА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АВА́Н — с. в 6 *км* к С. от Еревана. Руины кафедр. собора (589—608, или 609) — прямоугольного (15,25 *м* × 18,4 *м*) центрально-купольного здания с планом внутри в виде креста, с трёхчетвертными нишами-проходами в круглые угловые приделы, перекрытые полусферами.

АГАРЦИ́Н — ср.-век. мон. комплекс (11—13 вв.) в 18 *км* к С.-З. от Дилижана. Церкви: Григория (11 в., пл. 10,9 *м* × 14,5 *м*, грубо обработанный известняк), типа крестово-купольного зала, Аствацацин (11—13 вв., пл. 5,67 *м* × 6,38 *м*) и Степаноса (1244, пл. 4,02 *м* × 6,59 *м*), типа купольного зала; гавит (конец 12 — нач. 13 вв., пл. 12,3 *м* × 14,9 *м*); трапезная (1248, пл. 9,05 *м* × 21,6 *м*, зодчий *Минас*) с покрытием системой пересекающихся арок, ряд др. зданий.

АЙА́С — арм. ср.-век. город-порт. Расцвет — 12—14 вв. На терр. *Турции* (см.).

АЙРАВА́НК — ср.-век. монастырь на скалистом мысу озера Севан. Состоит из 4-апсидной (извне и внутри) церкви с приделом (874) и 2-колонного гавита (конец 12 века).



Монастырь Айраванк на озере Севан. Планы церкви; 874, и 2-колонного гавита, конец 12 в.

АЙРИВА́НК, или *Гегард*,— мон. в ущелье р. Гарни.

АЛАЯ́З (старое назв. Ехегис) — с. Ехегнадзорского р-на. Сохранились церкви: сводчатая кафедральная (10 в.), небольшая купольная ц. Ншана (13 в.) и ц. Степаноса (или «войсковая»; конец 13 в.), состоящая из алтарной апсиды с приделами (пл. 5,5 *м* × 10,6 *м*) и кам. площадки для молящихся; руины дворца князей Орбелян (13 в.) и др.

АЛЕКСАНДРО́ПОЛЬ — старое (до 1924) назв. г. *Ленинакана*.

АМБЕ́РД, Анберд,— ср.-век. крепость (7—13 вв.) в Аштаракском р-не, на высоком мысу, образуемом ущельями рек Амберд и Архашан. Остатки 3-этажного дворца-замка, крестово-купольной церкви (1026), бани с подпольным отоплением.

АНИ́ — крупнейший г. ср.-век. А.; осн. в 5 в. как крепость. Один из важнейших центров развития арм. арх-ры 10—14 вв. На терр. *Турции* (см.).

АРИ́Н-БЕРД — холм, на к-ром в 782 до н. э. осн. урартская цитадель Эребуни, на месте совр. г. *Еревана*.

АРУ́Ч — княжеская резиденция 7 в., на месте к-рой ныне с. *Талиш*.

АТАРБЕКЯ́Н — с. Разданского р-на. Руины караван-сарая (13 в.) — прямоугольного (пл. 35,58 *м* × 40 *м*) сооружения со сводчатыми помещениями вокруг внутр. двора.

АХКЕ́НД — с. Ехегнадзорского р-на, вблизи которого — караван-сарай (13 в.) в виде вытянутого прямоугольного сводчатого зала (пл. 7,84 *м* × 20,34 *м*).

АХПА́Т — один из значительнейших арм. ср.-век. мон. комплексов 10—13 вв. в одноим. селе Алавердского р-на. Церкви: **Ншана** (967—991, пл. 12,46 *м* × 17,2 *м*), типа купольного зала, гл. ц. мон. (снаружи на вост. стене — скульпт. изображения ктиторов, внутри росписи 13—14 вв.); **Григория** (1005), крестово-купольный зал (пл. 8,45 *м* × 10,57 *м*), перестроенный в 1211 под двухскатную крышу; **Аствацацин** (12—13 вв., пл. 5,08 *м* × 6,0 *м*), небольшое купольное здание. Гавиты: большой (перестроен в 1209, пл. 17,2 *м* × 18,3 *м*), покрытый системой перекрещивающихся арок, и Амазаспа (1257, пл. 20,67 *м* × 21,3 *м*), наибольший среди 4-столпных гавитов. Книгохранилище (3-я четверть 13 в., пл. 8,53 *м* × 8,54 *м*), просторная трапезная (13 в., пл. 11,62 *м* × 22,15 *м*), ярусная колокольня (1245) и др. сооружения внутри и вне ограды, в т. ч. портик с водоёмом (1258). Много хачкаров. Среди жилых домов селения сохранились глхатуны (18—19 вв.) с резными дер. деталями.

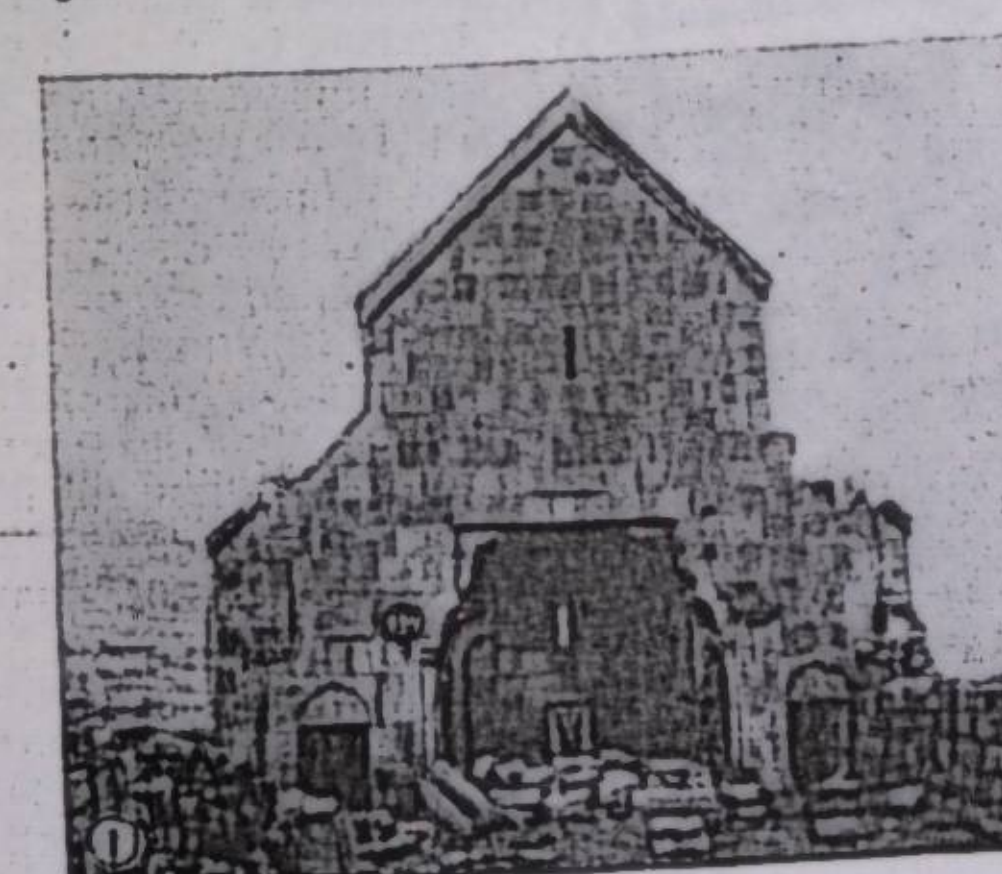
Лит.: Н. М. [Марр Н. Я.], Фресковое изображение парона Хутлу-буги в Ахпате, «Христианский Восток», СПБ, 1912, т. I, вып. III, с. 350—53.

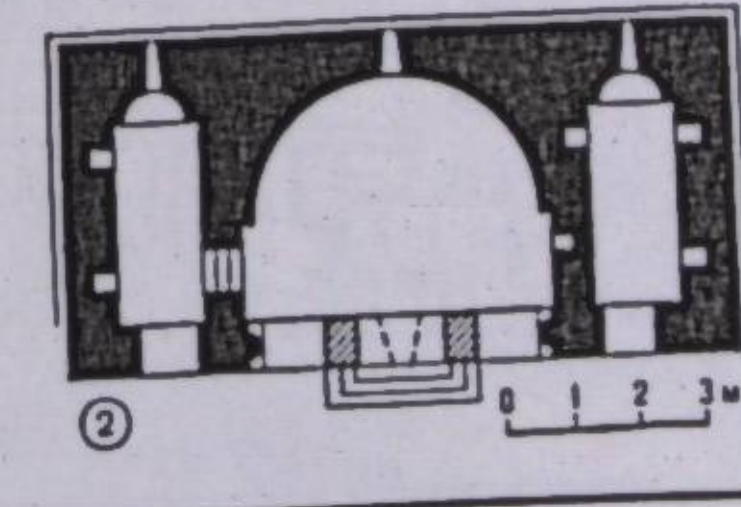
АХТАЛА́ — ср.-век. мон. около одноим. посёлка гор. типа в Алавердском р-не. Росписи 11—13 вв.

АХТАМА́Р — о-в на озере Ван, резиденция арм. царей Арцрунидов (10—11 вв.). Сохранилась уникальная по скульпт. отделке ц. Креста (915—921, зодчий *Мануэл*) с фресками. На терр. *Турции* (см.).

АХЦ (совр. назв. Дзорап) — с. Аштаракского р-на, в к-ром сохранилась усыпальница царей Аршакидов (359—60) в виде подземной сводчатой камеры (пл. 2,66 *м* × 3,81 *м*) с апсидой и двумя боковыми нишами, а также руины базиликального храма 5 в. (?).

АШТАРА́К — пос. гор. типа в 20 *км* от Еревана. Руины 3-нефной базилики **Циранавор** (5 в., пл. 11,10 *м* × 23,7 *м*); небольшая крестово-купольная со шлемовидным покрытием ц. **Кармравор** (7 в., пл. 6 *м* × 7,5 *м*); руины ц. **Спитакавор** (13 в., пл. 6,7 *м* × 8,9 *м*), типа сводчатого зала; ц. **Марине** (1281), купольный зал с высоким 10-гранным барабаном. **Мост** через р. Касах (17 в.), 3-арочный со ступенчатым парапетом; рядом остатки моста 13 в. Хачкары. Жилые дома (19—20 вв.),







Слева — церковь Степаноса в Алаязе, конец 13 в.: 1 — вид с запада; 2 — план. Справа — церковь Марине в Аштараке. 1281. Вид с северо-востока.

2-этажные, свободной планировки, со сводчатыми полуподвалами и проходом во двор, с резными балконами.

Лит.: Ялалов Ю. С., Аштарак, [М.], 1947.

БАГАВАН — древний арм. храм (631—639, зодчий *Израил*). На терр. *Турции* (см.).

БАГАРАН — древнее арм. поселение с остатками церкви 7 в. На терр. *Турции* (см.).

БДЖНИ — древнее с. Разданского р-на. Известно с 5 в. Церкви: Саркиса (7 в.), небольшое крестово-купольное здание, и Аствацацин (1031), купольный зал (пл. 13,4 *м* × 22,1 *м*) с куполом (диам. 7,5 *м*) под зонтичной кровлей. На вершине скалы с крутыми склонами — руины креп. сооружений (11 в.).

БАГАРШАПАТ — г., с 1945 — *Эчмиадзин*.

ГАРНИ — с., в 28 *км* от Еревана. Руины крепости, существовавшей, по-видимому, с 3 в. до н. э. (стены с прямоугольными башнями из базальтовых квадров). На терр.крепости остатки языческого храма — периптера (пл. подиума 11,82 *м* × 16,02 *м*), с ионическими колоннами (6 × 8) по сторонам (2-я пол. 1 в., разрушен землетрясением 1679), с орнамент. резьбой по камню; бани с подпольным отоплением и мозаичным полом (2—3 вв.) в вестибюле; круглого (диам. 20 *м*) 4-апсидного купольного христианского храма (туф, 6 в.). На терр. поселения вокруг крепости сохранились руины многочисл. разновременных арх. памятников 4 — 17 вв.

Лит.: Бунятов Н. Г., Языческий храм при дворце Трдата в крепости Гарни, Ер., 1933; Аракелян Б. Н., Гарни, вып. 1—2, Ер., 1952—1957; Санян А., Гарни и Гегард, М., 1958.

ГЕГАРД, или **Айриванк** («пещерный монастырь»),— ср.-век. мон. в ущелье р. Гарни Котайкского р-на, в 40 *км.* к Ю.-В. от Еревана. Внутри ограды — крестово-купольная ц. Аствацацин (1215, пл. 10,78 *м* × × 23,85 *м*) — гл. церковь мон., украшенная изящной резьбой и рельефами, 4-столпный гавит (1225—30, пл. 16,41 *м* × 17,3 *м*) и высеченные в скале две купольные церкви: первая, со сталактитовым куполом на перекрещивающихся арках, вторая, крестовая в плане, с притвором-усыпальницей (все 1283, арх. *Галдзав*). Выше них высечены 4-столпная усыпальница (1288) и ряд небольших келий-часовен. Вне ограды — полупещерная ц. Григория (13 в.).

Лит.: Токарский Н. М., Гегард, М., 1948; Санян А., Гарни и Гегард, М., 1958.

ГИДЕВАНК — ср.-век. мон. в с. Гидеваз Ехегнадзорского р-на. Купольная церковь (936), 4-апсидная, с остатками росписи, с двумя приделами и сводчатым притвором (996).

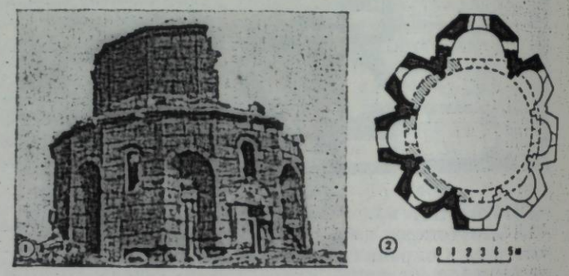
ГОШАВАНК — второе назв. ср.-век. мон. *Нор-Гетик*.

ДВИН — ср.-век. г., ныне городище у одноим. с. Арташатского р-на. Осн. в нач. 4 в. Столица А. с 30-х гг. 4 в. до 893. Состоял из цитадели и поселения, укреплённых стенами из кирпича-сырца, и предместий. Сильно пострадал от землетрясения в 893; разрушен монголами в 1236. Раскопками вскрыты остатки дворца правителя (4—5 вв.), дворца католикоса (2-я пол. 5 в.) с колонным залом (пл. 11,56 *м* × 26,9 *м*), 1-нефной базилики (6 в., пл. 15,2 *м* × 24,43 *м* по стилобату), крестово-купольного с выступающими апсидами собора Григория (22,51 *м* × 44,55 *м*), перестроенного в 7 в. из 3-нефной языч. базилики 3 в. (сохранились остатки мозаичного пола) с внешней обводной гал. (5 в.), караван-сарая (6 в.), жилых и производств. сооружений.

Лит.: Арутюнян В. М., Архитектурные памятники Двина, «Изв. АН Арм. ССР». Обществ. науки, 1947, № 8.

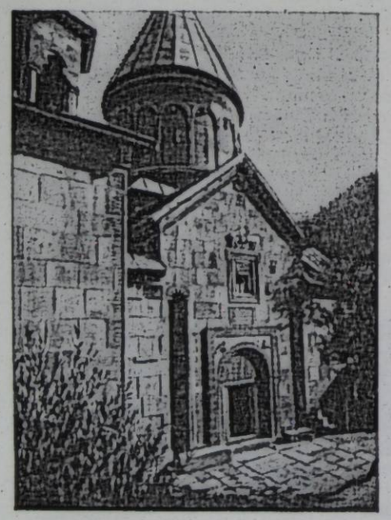
Հարությունյան Վ., Դվինի V—VII դդ. ճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1950. Զաքարյան Կ., Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, հ. 1, Երևան, 1952.

ДЖУГА — крупный ср.-век. г., ныне с. близ Джульфы в *Аз. ССР* (см.), в к-ром сохранились арм. арх. памятники и много хачкаров.

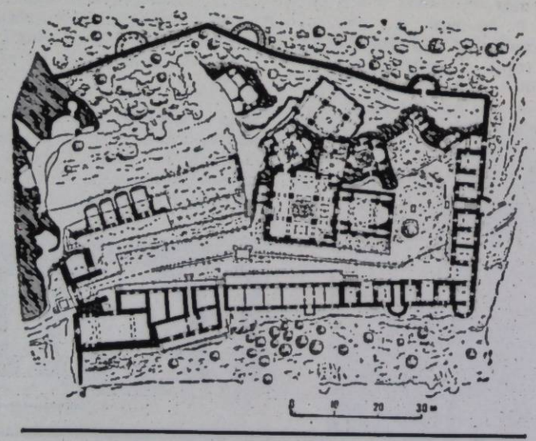


Церковь Зоравар близ Егварда, 2-я половина 7 в.: 1 — вид с севера; 2 — план.

ЕГВАРД — древнее поселение, ныне с. Аштаракского р-на. Руины базилик — 1-нефной (5 в., пл. 9,1 *м* × × 23,5 *м*) и 3-нефной (2-я пол. 6 в., пл. 14,1 *м* × 27,3 *м*); ц. Аствацацин (1321—28), двухэтажная (внизу усыпальница), увенчанная 12-колонной ротондой, украшена резьбой и рельефами. Жилые 1- и 2-этажные крестьянские дома (19—20 вв.) свободной планировки.



Монастырь Гегард. 13 в. Слева — южный фасад главной церкви; справа — план.



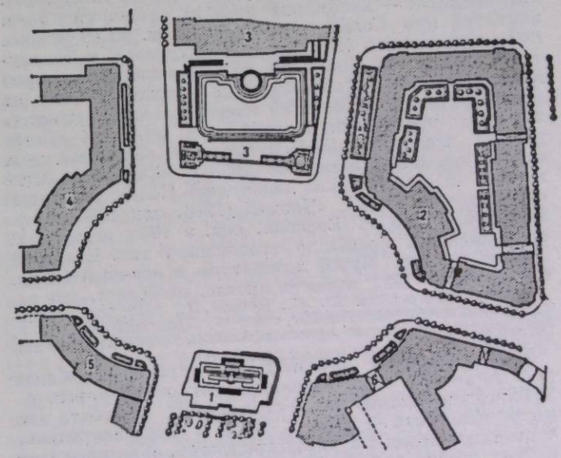
Вблизи Е.— полуразрушенная ц. Зоравар (2-я пол. 7 в.), 8-апсидная (октогон), 2-ярусная, центрически-купольная (в поперечнике основания внутри 11,15 *м*); фрагменты росписи.

ЕРЕВАН (до 1936 — Эривань) — столица Арм. ССР (с 1920), крупный промышленный и культурный центр. Осн. в 782 до н. э. под названием Эребуни урартским царём Аргишти I в р-не холма Арин-Берд, где сохранились руины первых построек: цитадели (пл. 2 *га*) с дворцом, перистильным двором, храмами и многочисленными помещениями. От ахеменидского периода дошли руины зала (28 *м* × 31 *м*) типа ападаны (с 30 колоннами и росписью) и храмов (5 в. до н. э.) из камня и сырцового кирпича. Ср.-век. памятники Е.: крестово-купольные, возведённые из туфа церкви — Катогике (13 в.), Зоравар (17 в.), 2-пролётный мост на р. Раздан; (1679), мечеть (ныне Истории. музей г. Еревана; 1776) и др. Сохранились также образцы арм. нар. зодчества 18—19 вв.— 1—2-этажные кам. и кирп. жилые дома, хорошо приспособленные к местным природным и бытовым условиям.

В сов. время облик Е. полностью изменился в результате огромных градостроит. работ (первый ген. план, разработанный А. *Таманяном* и утвержд. в 1924, послужил основой для последующих проектов планировки; последний—1951, Н. Заргарян). Е. в границах совр. планировки включает низменную часть и окружающие её с трёх сторон плато и склоны гор. С четвёртой, юж. стороны, Е. раскрыт в сторону Араратской равнины с видом на белоснежные вершины Арарата. Терр. г. расчленяется глубокими живописными ущельями горных рек Раздан и Гетар. Отд. р-ны Е. соединяют кам. и жел.-бет. мосты: 3-пролётный мост Ахтанак (1945, инж. С. Овнанян, арх. А. Мамиджанян, А. Асатрян), акведук (1949, инж. Г. Егиян, арх. Р. *Исраелян*), 1-пролётный Б. Разданский мост (1956, инж. В. Пинаджян, Н. А. Славинский, арх. Г. *Агабабян*). Центр. часть Е., исторически сложившаяся в ср. века, ныне имеет прямоугольную сетку улиц, заключ. в кольцевые озелен. магистрали. Она застроена 3—5-этажными жилыми домами. Здесь размещены также правительственные, адм. и культурно-просветительные учреждения, больничный и студенч. городки. Промышленность расположена преим. в юж. части Е.

Ядро города, пл. им. Ленина, является гл. звеном в системе взаимосвязанных ансамблей центра. К ней сходятся важнейшие магистрали города: проспект Октемберян, ул. Абовяна, Налбандяна, Амиряна, Шаумяна. Площадь в плане имеет форму овала (90 *м* × 150 *м*) с примыкающей трапецией. На малой оси расположен памятник В. И. Ленину (1940; фигура из кованой меди, скульптор С. Д. Меркуров, гранитные трибуны — арх. Л. Вартанов и Н. Паремузова). Пл. окружают: Дом правительства Арм. ССР (1926—41, А. Таманян); здание совнархоза (1955, С. *Сафарян*, при участии Р. Исраеляна и В. Аревшатяна); Историч. музей (реконстр. 1957), гостиница «Армения» (1958), Дом Союзов (1956) и Дом связи (реконстр. 1958) — последние четыре по проектам М. *Григоряна* и Э. Сарапяна. Все здания — из туфа. Творческое использование богатого наследия арм. зодчества на подлинно совр. основе придало пл. Ленина единство и выразительность и сделало её одним из наиболее значит. примеров ансамблевой застройки в сов. арх-ре.

Среди других значит. зданий и сооружений: Сельхозбанк (1930) и гостиница «Севан» (1939, оба Н. *Буниатяна*) на пл. Шаумяна, где сооружён памятник Ст. Шаумяну (скульптор С. Д. Меркуров, арх. И. В. Жолтовский, см. *РСФСР*); Театр оперы и балета им. А. Спендиарова с театр. (на 1260 зрителей) и концертным (на 1400 зрителей) залами (1926—39, полностью завершён в 1953, А. Таманян); центр. крытый рынок (1952, торговый зал пл. 2300 *м*², арх. Г. Агабабян, инж. А. Аракелян); комплекс коньячного завода (1952, О. *Маркарян*); вокзал (1956, Э. Тиграняи), перед к-рым сооружён памятник Давиду Сасунскому (1959, Е. *Кочар*); здания ЦК КПА (1950) и Матенадарана (1959, М. Григорян); гл. здание Академии наук Армянской ССР (1959, С. *Сафарян*), Монумент Победы (1950, архитектор Р. Исраелян); Республиканский стадион (1954, на 25 тыс. чел., К. Акопян) и др.



Площадь Ленина в Ереване. План: 1 — памятник В. И. Ленину; 2 — Дом правительства; 3 — Исторический музей; 4 — здание совнархоза; 5 — гостиница «Армения»; 6 — Дом Союзов и Дом связи.

Расположенные на плато новые р-ны Е. имеют регул. планировку и застроены в осн. 3—5-этажными жилыми домами. Склоны гор, окаймляющие г., имеют малоэтаж-

Площадь Шаумяна в Ереване со зданием Сельхозбанка (1928—30, архитектор Н. Буниатян).



ную застройку при ступенчатом развитии кварталов. Эти р-ны связаны с центром транспортными магистралями, среди к-рых основная композиц. ось города—север—юг, включающая широкую (60 *м*) ул. Таманяна.

Парки: Победы, им. 26 бакинских комиссаров, Детской железной дороги, Ленинского р-на, им. Кирова, Комсомольский парк с озером (пл. 9 *га*) и др.

Карт. галерея А., осн. в 1921, как отдел Гос. Музея Армении, в 1931—35 — отдел Культурно-историч. м. Армении, в 1935—47 — самостоятельный М. изобразит. иск-в, с 1947 совр. назв.; отделы: арм., рус. и зарубежного иск-ва; кол-во эксп. ок. 15 тыс. (1961). **Матенадаран** — хранилище древних рукописей и н.-и. институт при Совете Министров Арм. ССР. Основы колл. заложены в 15 в. (до 1939 находилась в Эчмиадзине): хранится более 10 тыс. рукописей на арм. языке и ок. 700 рукописей на др. языках. Многие из иллюстрируемых рукописей имеют большое художеств. значение: древнейшая датиров. арм. рукопись «Лазаревское евангелие» (887), знаменитое «Эчмиадзинское евангелие» (989), евангелие 1038 г., «Евангелие Мугни» (11 в.), «Ахпатское евангелие» (1211), евангелие «Таргманчац» (1232), «Чашоц» (1286, или 1288) и др. **Историч. музей г. Еревана**, осн. в 1931; история Е. с древнейших времён до сегодняшнего дня. Включает произв. иск-ва. **Музей литературы и иск-ва АН Арм. ССР**, осн. в 1921; имеются произв. изобразит. иск-ва.

Лит.: Я р а л о в Ю. С., Ереван, М., 1960; Гос. картинная галерея Армении [Альбом, текст Р. Дрампяна]. Ер., 1956. Гос. картинная галерея Армении [Альбом, текст Р. Парсамяна], М., 1960.

ЕРЕРУЙКСКАЯ БАЗИЛИКА — храм 5 в., вблизи пос. Анипемза, один из ранних арх. пам. ср.-век. А. Трёхнефное здание на 6-ступенчатом стилобате (по низу стилобата — 30 *м* × 40 *м*), с дер. покрытием, 4 выступающими на углах приделами, объединёнными с трёх сторон гал. Сохранились фрагменты росписи.

ЕХЕГИС — старое название с. *Алаяз*.

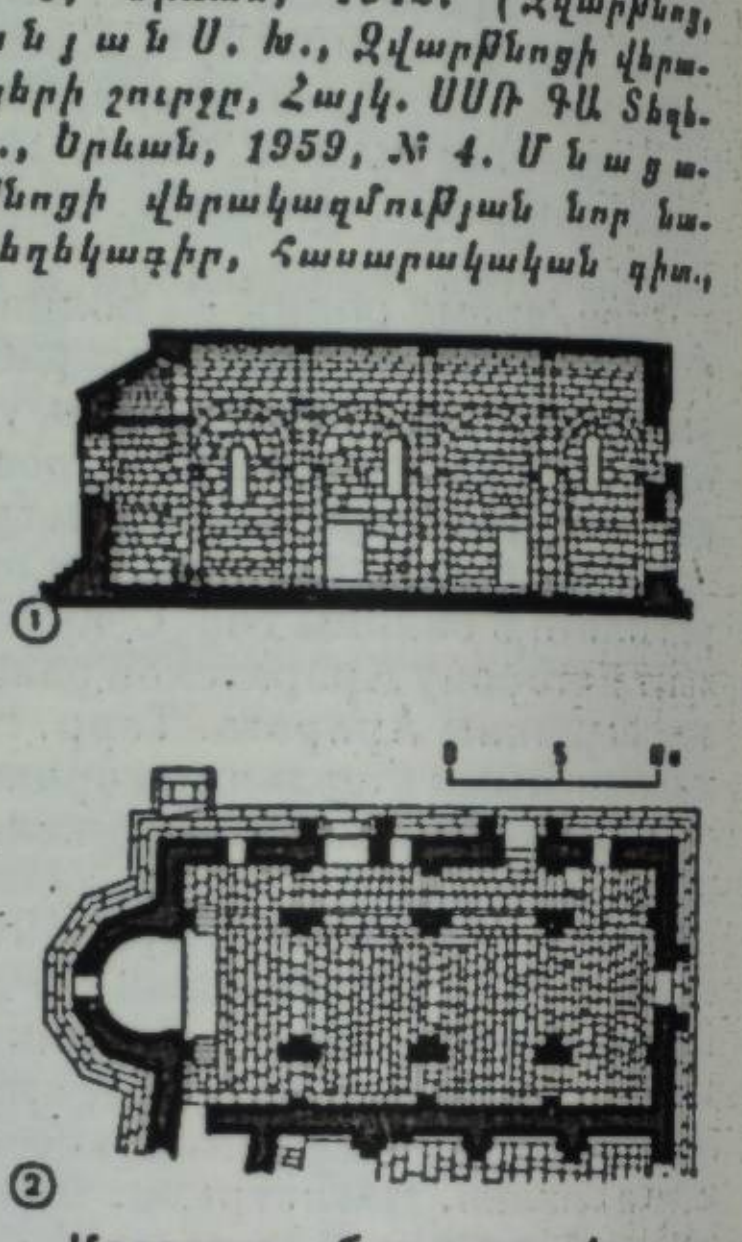
ЗВАРТНОЦ (храм «Бдящих сил») — круглый храм близ *Эчмиадзина*, возведённый в 641—661 католикосом *Нерсесом III Строителем*; разрушен в сер. 10 в. Открыт раскопками 1901—07. По графич. реконстр. Т. *Тораманяна* (1905), круглое, 3-ярусное, центрически-купольное сооружение (диам. нижнего яруса 35,75 *м*), внутри 4-апсидное (тетраконх) с обходной гал.; по реконстр. С. Мнацаканяна (1958) храм снаружи состоял из 32-гранной нижней части, над к-рой чётко выделялись объёмы апсид тетраконха. Храм был украшен аркатурой, орнамент. резьбой, рельефами (в т. ч. изображения мастеров-строителей), внутри — мозаикой и росписью. Послужил прототипом ряда храмов, в т. ч. церкви Григория (Гагикашен) в Ани. На Ю.-З. от храма — развалины патриаршего дворца с двумя залами: сводчатым (пл. 10 *м* × 16,5 *м*) и трёхнефно-базиликальным (пл. 10 *м* × 20 *м*).

Лит.: А р у т ю н я н В. М., Звартноц, Ер., 1954; е г о ж е, Эчмиадзин, М., 1958.

Թ ո ր ա մ ա ն յ ա ն Թ., Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Հ. 1, Երևան, 1942. (Զվարթնոց, էջ 236—270). Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն Ս. Խ., Զվարթնոցի վերակազմության նախագծի հարցերի շուրջը, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր, Հասարակական գիտ., Երևան, 1959, № 4. Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն Ս. Խ., Զվարթնոցի վերակազմության նոր նախագիծը, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր, Հասարակական գիտ., Երևան, 1959, № 9։

ЗОР — с., сохранились руины арм. караван-сарая 13—14 вв. На терр. *Турции* (см.).

КАРМИР-БЛУР — холм, на к-ром находилась одна из значит. урартских крепостей — *Тейшебаини*.



Касахская базилика, 4 в.: 1 — разрез; 2 — план (реконструкция).

КАСАХСКАЯ БАЗИЛИКА — храм 4 в. в с. Апаран, один из наиболее ранних арх. пам. ср.-век. А. Трёхнефное сводчатое здание (пл. 12,8 *м*×23,38 *м*, без стилобата) с выступающими подковообразной апсидой на В. и приделом с С.-В. Фрагменты росписи. Примыкающие к базилике часовня и сводчатый зал относятся к 5—6 вв. (?).

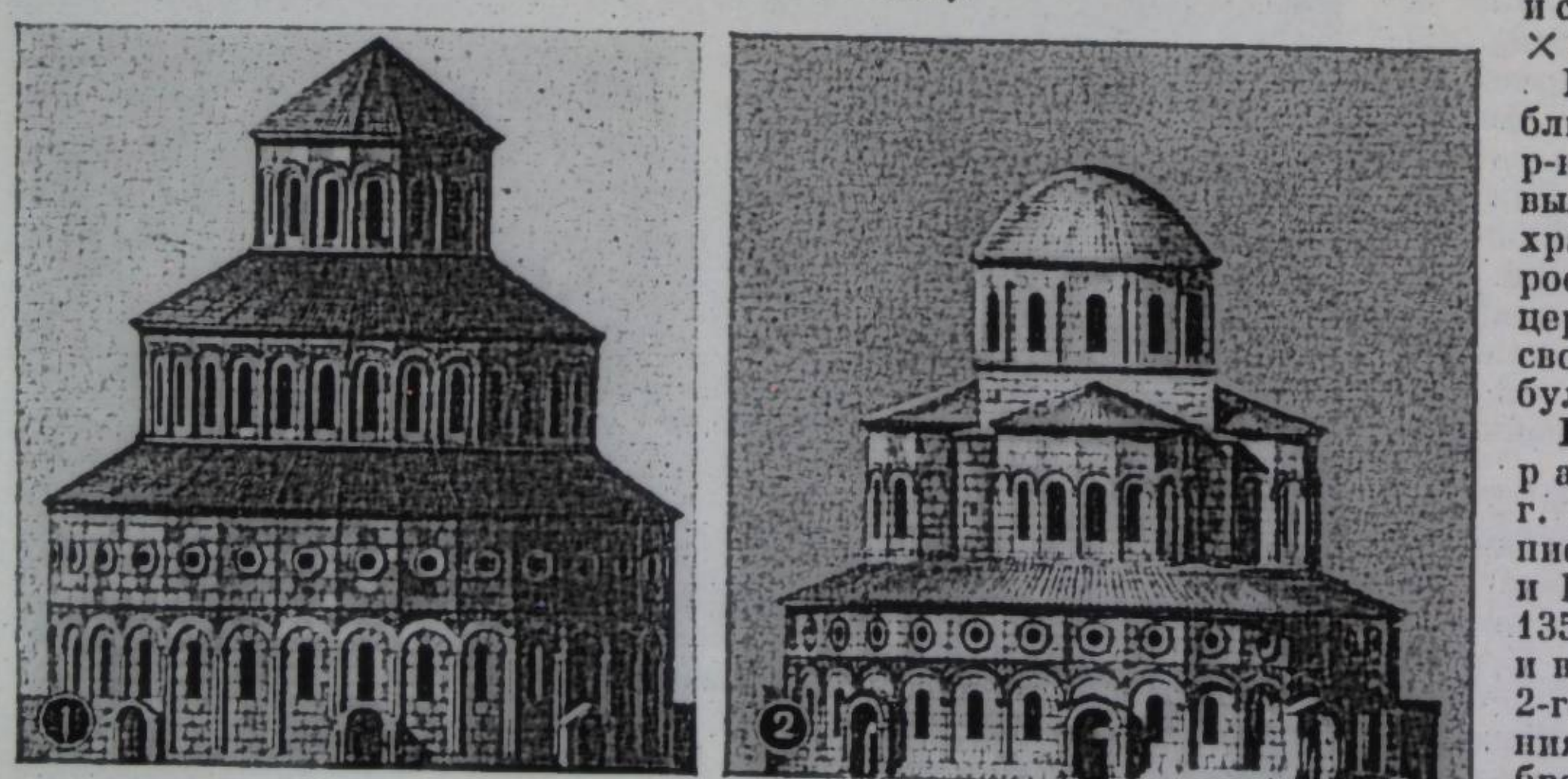
Л и т.: *Ս ա հ ի ն յ ա ն Ա., Քասաղի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1955։*

КЕЧАРИС — ср.-век. мон. комплекс 11—13 вв. в с. Цахкадзор Разданского р-на. Состоит из церквей типа купольных залов: Григория (1033, пл. 13,46 *м* × 21 *м*, диам. купола 10,4 *м*), Ншана (12 в., пл. 4,6 *м* × 6,65 *м*), Арутюна (1220, пл. 4,2 *м* × 7 *м*); крестово-купольной ц. Катогике (нач. 13 в., пл. 9,77 *м* × 13,03 *м*, зодчий *Вецик*); двух притворов — 4-столпного (конец 12—нач. 13 вв., пл. 14,85 *м* × 16,5 *м*) и сводчатого (нач. 13 в., пл. 3,35 *м* × 3,38 *м*), и др. зданий.

КИРАНЦ — ср.-век. мон. 13 в. близ с. Геташен Иджеванского р-на. Состоит из гл. храма (барабан выложен моз. из изразцов; внутри храма сохранилась значит. часть росписи 13 в.) и двух полуразруш. церквей (все ц. из обожж. кирпича), сводчатой трапезной (песчаник и булыжник) и др. зданий.

КИРОВАКАН (до 1935 — К а р а к л и с) — третий по величине г. Арм. ССР. Расположен в живописной долине между Базумским и Памбакским хребтами, на выс. 1350 *м* над уровнем моря. На терр. и в окр. К.—циклопич. сооружения 2-го тысячел. до н. э., следы поселения и могильника эпохи энеолита, бронзы и раннего железа (раскопками выявлено много художеств. золотых, серебряных и бронзовых предметов).

Храм Звартноц. 641—661. Реконструкция общего вида: 1 — по Т. Тораманяну; 2 — по С. Мнацаканяну.



В сов. время К. интенсивно застраивается (последний проект планировки — 1953, Р. Григорян и Г. Давтян), превращаясь в благоустроенный город с кварталами 3—4-этажных жилых и обществ. зданий. К. вытянут с С.-З. на Ю.-В.; в поперечном направлении пересечён реками Танзут и Ванадзор. Зап. часть отведена пром. сооружениям; вост. часть, район Димац и юж. часть К. застроены преим. индивидуальными дачными домами. Гл. магистраль — проспект им. Ленина. Центр. гор. пл. им. Кирова с памятником С. М. Кирову (1942, скульптор А. *Сарксян*) обстроена обществ. зданиями, среди к-рых здание горкома КПА (З. Бахшинян), и жилыми домами (1955, О. *Маркарян*). Ряд санаториев и домов отдыха. Все новые здания К. построены из туфов (местного, артикского, анийского) различной расцветки и базальта.

КОРИКОС — г.-порт Киликийского арм. гос-ва. На терр. *Турции* (см.).

ЛАМБРОН — замок-крепость 11—14 вв. в Киликийском арм. гос-ве. На терр. *Турции* (см.).

ЛЕВОНКЛА, или О д з и б е р д, — замок-крепость конца 12—14 вв. в Киликийском арм. гос-ве. На терр. *Турции* (см.).

ЛЕНИНАКАН (до 1924 — А л е к с а н д р о п о л ь) — г. на месте поселения эпохи энеолита и бронзы. Расположен на Ленинаканском плато. Местность часто упоминается: в урартских надписях как страна Э р и а х и; в ср. века как поселение К у м а й р и, а затем Г ю м р и. Сохранились: церковь 6 в. (руины), купольные базилики Аствацацин (17 в.) и Аменапркич (19 в.) — все из туфа. В 1836 осн. крепость, ставшая затем (вместе с поселением) г. Александрополем. В сер. 19 в. г. получил новую, регул. планировку. В сов. время вырос и реконструирован (проекты планировки: 1925, А. *Таманян*, затем Д. Числиев; 1936—39, М. Мазманян, Г. Давтян, С. Карапетян, П. Манукян, Г. Мурза). В центр. части создана система взаимосвязанных площадей: им. Ленина, с памятником В. И. Ленину (1954, скульптор С. Д. Меркуров, см. *РСФСР*, арх. М. *Григорян*), монумент. адм. и жилыми зданиями, и пл. им. Героев Майского восстания с зданиями исполкома горсовета, гостиницы и др. Эти пл. связаны проспектами Ленина и ул. Горького с вокзальной пл. Формируется радиально-кольцевая система планировки с новыми пл., скверами, бульварами, парками. Индивидуальному стр-ву отведён юго-вост. р-н. Новый генплан — 1960 (арх. Г. Исабекян, С. Карапетян, П. Манукян).

Краеведческий м. с произв. иск-ва.

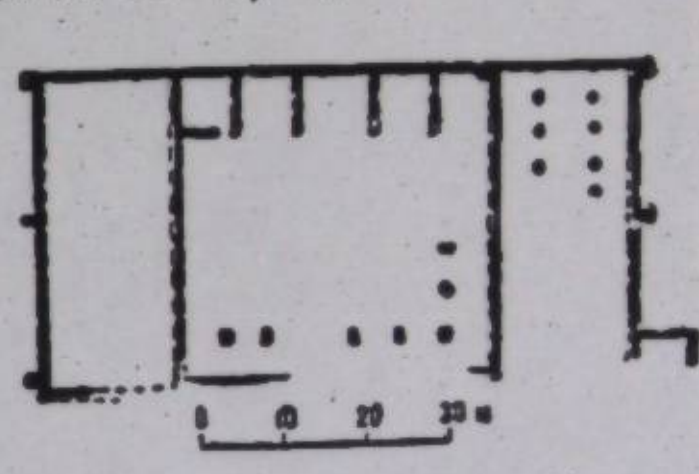
ЛМБАТАВАНК — ср.-век. мон. вблизи г. Артик. Сохранилась ц. Степаноса (7 в.), небольшое крестово-купольное здание с 8-гранным барабаном и с остатками росписи — ценным пам. монумент. живописи А.

МАРМАШЕН — ср.-век. мон. комплекс 10—11 вв. в 9 *км* к С.-З. от г. Ленинакана. Включает 3 церкви типа купольного зала: большую или главную (986—1029, пл. 19,6 *м* × 12,6 *м*; сложена из больших, до 2 *м* квадров тёсаного туфа) с фасадами, украш. аркатурой и треугольными нишами, с зонтичной крышей на гранёном барабане; среднюю (11 в., пл. 9 *м* × 14,6 *м*, полуразрушена) и малую (11 в., пл. 7,15 *м* × 9,10 *м*). Сохранились остатки 4-столпного гавита и круглого (диам. 14,7 *м*), внутри крестообразного купольного храма.

МАСТАРА — с. Талинского р-на, где сохранилась ц. Иоанна (конец 6 — нач. 7 вв., пл. 11,2 *м* × 12,02 *м*), центрич. здание с широким куполом (диам. 11,2 *м*) на тромпах и с выступающими извне 4 апсидами — прекрасный образец оригин. варианта центрально-купольных храмов ср.-век. А., восходящего к ц. в Багаране. Хачкары.

МУГНИ — с. Аштаракского р-на, где сохранилась ц. Георгия (1661—69, зодчие *Саак Хизанский* и *Мурат*), купольная базилика (пл. 14,4 *м* × 22,1 *м*) с 3-арочной гал. и колокольней-ротондой; барабан и купол из разноцветного туфа; покрытие зонтичной формы. Входы богато украшены резьбой.

НЕРКИН ТАЛИН — с. Талинского р-на, вблизи к-рого — руины караван-сарая (13—14 вв.), состоявшего из почти кв. (36,7 *м* × 39 *м*) здания с внутр. двором и примыкающих к нему по сторонам двух 3-нефных зданий (площадь 17,5 *м* × 39 *м*).



Караван-сарай близ с. Неркин Талин. 13—14 вв. План.

НОРАВАНК — ср.-век. мон. комплекс 13—14 вв., близ с. Амагу Ехегнадзорского района. Включает: ц. Карапета (1221—27), купольный зал с 2-этажными приделами (площадь 8,27 *м* × 10,52 *м*); притвор (1261, пл. 9,4 *м* × 12 *м*) с сомкнуто-сводчатым покрытием; усыпальницу-церковь Григория (1275, зодчий *Сиранес*) — сводчатый зал (4,95 *м* × 9,54 *м*). Поодаль — 2-этажная ц. Аствацацин (1339, пл. 8,4 *м* × 12,27 *м*) с усыпальницей в 1-м и поминальным храмом во 2-м этажах, с наружными консольными лестницами и многоколонной ротондой (не сохранилась) вместо купола. В пределах ограды (18 в.) и вне её — руины различных гражд. зданий (13—18 вв.) и хачкары.

НОР-ГЕТИК, или Г о ш а в а н к, — ср.-век. мон. комплекс в с. Гош Дилижанского р-на. Осн. баснописцем, автором «Судебника» Мхитаром Гошем в 12 в. Церкви типа купольного зала: Аствацацин (1191—96, пл. 11,66 *м* × 15,41 *м*) с 4-столпным гавитом (1197—1203, пл. 14,34 *м* × 15,59 *м*), Григория (1208 — ок. 1241, пл. 9 *м* × 11,9 *м*), маленькая ц. Лусаворич (1237, пл. 5,36 *м*×6,9 *м*), типа сводчатого зала, с нарядной резьбой на наружных стенах и входах; книгохранилище (2-я треть 13 в., пл. 9,5 *м*×10,3 *м*), над к-рым была надстроена ротонда-колокольня (1291, не сохранилась). Неск. часовен (в т. ч. Рипсимэ, 1208) и др. зданий. Осн. сооружения мон. возведены зодчим *Мхитаром*.

ОВАННАВАНК — ср.-век. мон. комплекс в с. Оганаван Аштаракского р-на, на краю глубокого ущелья р. Касах. Включает: 1-нефную базилику (5 в., пл. 8,5 *м* × 20 *м*), гл. церковь типа крестово-купольной залы (1216—21, пл. 14,44 *м* × 21,40 *м*), 4-столпный гавит (1250, пл. 17,45 *м* × 17,75 *м*) с 12-колонной ротондой (диам. 6,6 *м*) над верхним световым отверстием и др. здания.

Л и т.: *Ղ ա ֆ ա դ ա ր յ ա ն Կ., Հովհաննավանքը և նրա արձանագրությունները, Երևան, 1948։*

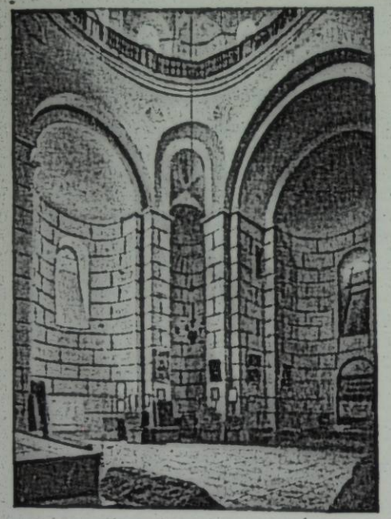
ОДЗУН — древнее поселение с пам. арх-ры, на месте к-рого ныне с. *Узунлар*.

ОРОМОСАВАНК, или Х о ш а в а н к, — ср.-век. арм. мон. близ Ани с памятниками арх-ры 10—13 вв. На терр. *Турции* (см.).

ПТГНИ — с. Котайкского р-на, в 18—20 *км* от Еревана. Сохранились руины оригин. храма (6 в.), одного из первых образцов зданий типа купольного зала (пл. 13,73 *м* × 29,9 *м*) с 4 пристенными устоями, поддерживавшими посредством тромпов 8-гранный барабан. На сев. и юж. стенах — барельефы на религ. и светские темы.

Л и т.: *Հ ո վ ս ե փ յ ա ն Գ., Պտղնավանք և գմբեթավոր նախնական հայ տաճարների, Նյու-Յորք, 1944։*

РИПСИМЭ, Р и п с и м е, — церковь в г. *Эчмиадзине* (618), один из лучших образцов центрально-купольных храмов ср.-век. А. Внешне прямоугольное здание

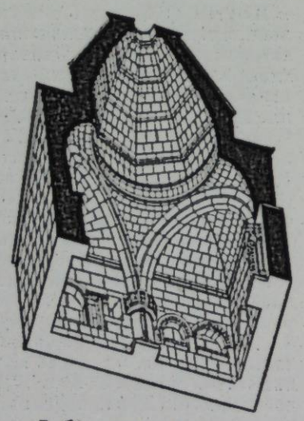


Интерьер церкви Рипсимэ в Эчмиадзине. 618.

(17,69 *м* × 22,87 *м*), внутри — крест, образуемый 4 апсидами с трёхчетвертными нишами-проходами в угловые кв. приделы. Купол (диам. 12,9 *м*) на 16-гранном барабане, покрыт гранёным шатром. Фасады расчленены глубокими, треугольными в плане, нишами. Притвор (1653), на котором возведена колокольня (1790).

Лит.: Еремян А. Б., Храм Рипсимэ, Ер., 1955.

САНАЙН — один из крупнейших арм. ср.-век. мон. комплексов, отличающийся единством и гармоничностью ансамбля (ныне входит в г. Алаверди). Осн. группа построек: церкви типа крестово-купольного зала Аствацацин (ок. 934, пл. 9,9 *м* × 12,33 *м*) и Аменапркич (957—962, пл. 15,12 *м* × 23 *м*), гл. церковь мон., снаружи на щипце вост. фасада скульпт. изображения ктиторов, внутри, в апсиде остатки росписи; между церквами — сводчатая галерея-школа (конец 10— нач. 11 вв., 3,87 *м* × × 11,38 *м*); с З. примыкают гавиты: 4-столпный с арочно-сводчатым покрытием (1185, площадь 14,17 *м* × 15,04 *м*) и 3-нефный (1211, пл. 14,2 *м* × × 17,2 *м*) со сводчатыми покрытиями; ярусная колокольня (середина 13 в., выс. 22,8 *м*), б-ка (1063, пл. 11,08 *м* × 11,1 *м*) с оригин. 8-гранным куполом (диам. 7,6 *м*), круглая крестово-купольная часовня Григория (до 1061, диам. основания 5,85 *м*). Поблизости от основной группы — различные др. здания. В ущелье р. Дебет — одноарочный мост (конец 12 в., пролёт арки 18 *м*) со ступенчатым парапетом в левой части.



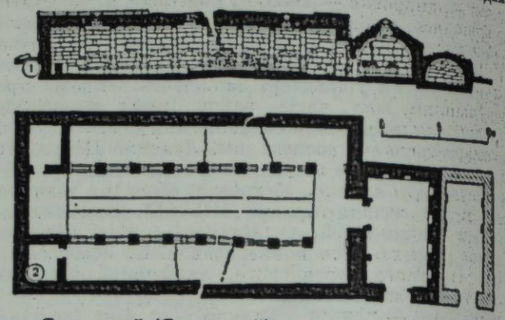
Библиотека монастыря Санаина. 1063. Аксонометрический разрез (по О. Халпахчьяну).

Лит.: Ղաֆադարյան Կ., Սանահնի վանքը և նրա արձանագրությունները, Երևան, 1957։

СЕВАНСКИЙ МОНАСТЫРЬ — арх. комплекс на о-ве (ныне п-ов) озера Севан. Осн. в 4 в. Сохранились 3-апсидные крестово-купольные церкви 9 в.: малая — ц. Карапета и большая — ц. Аракелоц (874). Резные дер. двери (1176 и 1552) ц. Аракелоц и резные дер. капители её гавита (в развалинах) хранятся в Историч. музее в Ереване.

Лит.: Լալայան Ե., Սևան, «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1908, գիրք 17։

СЕЛИ́МСКИЙ (СУЛЕ́МСКИЙ) КАРАВА́Н-САРА́Й — у горного перевала вблизи с. Ахкенд Ехегнадзорского р-на. Сооружён в 1332. Состоит из покрытых сводами



Селимский (Сулемский) караван-сарай, 1332: 1 — разрез; 2 — план.

3-нефного зала (пл. 13,0 *м* × 26,5 *м*), передней (пл. 5,2 *м* × 8,65 *м*) с резным порталом и позднее пристроенного склада (пл. 4,1 *м* × 8,65 *м*).

СИС (ныне Козан) — г., в 12—14 вв. столица Киликийского арм. гос-ва. На терр. *Турции* (см.).

ТА́ЛИН (ныне Верин Та́лин) — древнее с., ныне центр Талинского р-на. Сохранились: полуразрушенный собор (сер. 7 в.), типа купольной базилики (пл. 17,85 *м* × 34,1 *м*) с выступающими апсидами, украш. аркатурой и внутри — росписью; крестово-купольная церковь (683—691; 9,61 *м* × 11,24 *м*); орнаментиров. стелы.

ТАЛИ́Ш — с. Аштаракского р-на, включающее терр. и пам. древней резиденции Аруч (7 в.). Большая ц. Григория (80-е гг. 7 в.), типа купольного зала (пл. 18,85 *м* × 36,4 *м*) с 4 пристенными устоями, поддерживавшими посредством парусов круглый купол (обрушен). Величеств. интерьер ц. с остатками росписи 7 в., для к-рой характерны черты позднеэллинистич. стиля. Вблизи ц. руины 3-нефного зала (пл. 10,7 *м* × × 18,7 *м*) с 4 столбами, здания дворца с колонным залом (шир. 11,35 *м*) и наружной гал. (80-е гг. 7 в.), сводчатая часовня (12—13 вв.) и др. Сохранились также развалины замка (12—13 вв.) и 3-нефного караван-сарая (13 в.).

Лит.: Арутюнян В. М., По поводу датировки храма в Аруче, Ер., 1946; Дурнова Л. А., Стенная живопись в Аруче, «Изв. АН Арм. ССР». Обществ. науки, 1952, № 1.

ТАТЕ́В — ср.-век. мон.-крепость (полуразрушен землетрясением 1931) в одноим. с. Горисского р-на над глубоким ущельем. Включает ц. Григория (836—848, пл. 7,25 *м* × 12,15 *м*), типа сводчатого зала; ц. Погоса и Петроса (895—906, пл. 17,07 *м* × 26,89 *м*), крестово-купольный зал с приделами в 4 углах и росписями (930, «Страшный суд» и др.); надвратную ц. Аствацацин (11 в., пл. 5,23 *м* × 7,42 *м*), купольный зал; крепостены; жилые и хозяйств. постройки (17—18 вв.); культ. монумент — качающийся столб (904, выс. 8 *м*).

Лит.: Якобсон А. Л., Татевский монастырь, СА, 1947, IX.

ТЕЙШЕБАЙНИ («Крепость бога Тейшебы») — одна из значит. урартских крепостей на холме Кармир-Блур близ Еревана (7—нач. 6 вв. до н.э.). Раскопками вскрыты возведённые из камня и кирпича-сырца цитадель (пл. ок. 1,6 *га*) и прилегающий к ней с З. и Ю. город (пл. 40 *га*) строгой планировки, застроенный целыми кварталами домов и ограждённый с В. стенами с частыми башнями. Цитадель состояла из одного 2-этажного здания, имевшего ок. 150 помещений, в основном хозяйств. (мастерские, кладовые), нек-рые с росписью. Найдены художеств. бронзовые и железные изделия, керамич. посуда.

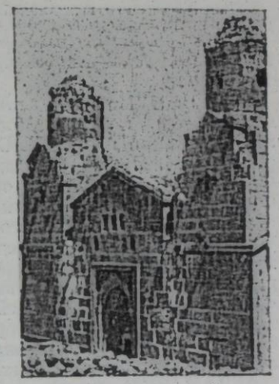
Лит.: Пиотровский Б. Б., Город бога Тейшебы (Кармир-Блур), «СА», 1950, № 2; Оганесян К. Л., Архитектура Тейшебаини, в кн.: Кармир-Блур, IV. Ер., 1955.

ТЕКО́Р, Дигор,— с., в к-ром сохранились руины одной из ранних арм. базилик. На терр. *Турции* (см.).

ТЕХЕ́Р — ср.-век. мон. в с. Дгир Аштаракского р-на, состоящий из построенных арх. *Ахпайриком* крестово-купольной церкви Аствацацин (1213), 4-столпного гавита (1213—1221) с двумя башнями-часовнями (1221—32) на зап. стороне, а также креп. стен.

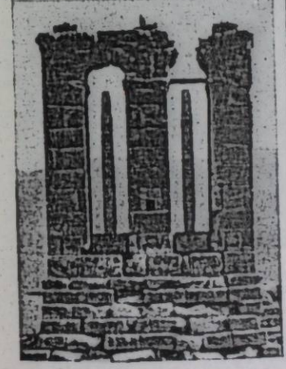
ТИГНИ́С — замок-крепость арм. Багратидов (9—10 вв.). На терр. *Турции* (см.).

ТИГРАНАКЕ́РТ — г., столица (1 в. до н. э.) древней Армении. На терр. *Турции* (см.).

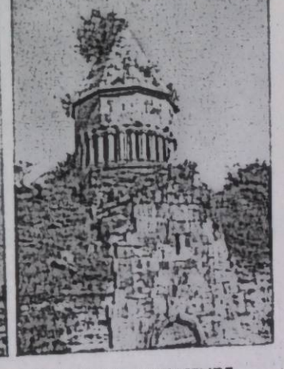


Архитектор Ахпайрик. Монастырь Техер. Западный фасад гавита (1213—21, башни 1221—32).

УЗУНЛА́Р — с. Алавердского р-на на месте древнего поселения Одзун. Сохранились: 1-нефная базилика (5 в.), большая крестово-купольная базилика (6—7 вв., пл. 19,6 *м* × 30,4 *м*) с наружной гал., надгробие (5—6 вв.) в виде стены с арочными проёмами, в к-рых установлены высокие, кв. в плане, стелы, и др. Жилые 1—2-этажные дома; глхатуны 18—19 вв. с резными дер. столбами и дверьми.



Надгробие в селении Узунлар. 5—6 вв.



Церковь монастыря Хоракерта. 13 в.

ХОРАКЕ́РТ — ср.-век. мон. комплекс, близ с. Чанахчи Алавердского р-на. Включает храм (13 в.), типа крестово-купольного зала (пл. 9,8 *м* × 14,4 *м*) с оригинальным куполом на барабане из 30 часто поставленных гранёных колонн; гавит (1252, пл. 12,3 *м* × 13 *м*) с перекрытием на перекрещивающихся арках; трапезную (13 в.) и др. здания.

ХЦКОНК — арм. ср.-век. мон. 10—11 вв. На терр. *Турции* (см.).

ШЕНГАВИТ — поселение эпохи энеолита (конец 3-го — 1-я пол. 2-го тысячел. до н. э.). Раскопками 1936—38 и 1958—59 обнаружены на окраине Еревана, на левом берегу р. Раздан, 4 культурных слоя, в к-рых вскрыты одни из наиболее ранних пам. арх-ры А. Терр. ок. 6 *га* была окружена стеной (толщиной 4 *м*) из камня на глиняном растворе. Имелся потайной коридор к реке. Жилища круглые (диам. до 8 *м*) глинобитные и из сырца на кам. фундаменте, с культ. очагом (диам. 0,7 *м* — 1,0 *м*) в центре; конусовидная кровля поддерживалась центр. столбом. Примыкающие кам. помещения (жилые и хозяйств.) — прямоугольные. Полы круглых жилищ вымощены кв. сырцовым кирпичом, остальных — галькой и глиной.

ЭРЕБУ́НИ — первонач. назв. поселения на месте совр. *Еревана*.

ЭЧМИАДЗИ́Н (до 1945 — Вагаршапат) — г. в 20 *км* от Еревана. Осн. в 1-й пол. 2 в. на месте известного уже во 2 в. до н. э. поселения Вардкесаван. Со 2-й пол. 2 в. до 387 — столица А. Собор Э.— древнейший христианский храм А. (303), ставший гл. храмом армяно-григорианской церкви. Сложившийся вокруг него мон. Э. стал гл. центром и резиденцией католикоса (с нач. 4 в. до 12 в. и с 1441 по наст. время). Собор, заново перестроенный в конце 5 в. и в 7 в., одно из первых арм. центрально-купольных зданий с куполом (дер., с 7 в.— кам.) на 4 устоях. Неоднократно перестраивался. К собору пристроены колокольня (1653—58), ризница (1869). Фрески собора выполнены в конце 17 — нач. 18 вв. Нагашем Овнатаном и в конце 18 в.— Овнатаном Овнатаняном (см. *Овнатаняны*). В мон. комплексе: трапезная (1-я пол. 17 в.), гостиница (сер. 18 в.), дом католикоса (1738—41), школа (1813), типография, кам. водоём (1846, пл. 170 *м* × 70 *м*, глубина 6 *м*), жилые и хозяйств. постройки. Город имел хаотич. планировку, узкие, кривые ул. С нач. 20 в. осуществлялась регул. планировка. В сов. время Э. благоустраивается, реконструируется (проект 1927—28, А. *Таманян*; 1939 — С. Манукян): планировка регул., с широкими магистралями (ул. Мясникяна, Атарбекяна и др.), площадями, парками. Возведено много жилых домов и обществ. зданий (колхозный Дом культуры, гостиница, районная дорожная контора и др.). В Э. находятся храмы *Рипсимэ* (618); купольная базилика Гаянэ (630, реставриров. 1652, пл. 16,7 *м* × 23,6 *м*) с трёхарочным гавитом (1683, пл. 5,4 *м* × 22,1 *м*); ц. Шогакат (1694) — купольный зал, и др. Вблизи — руины храма *Звартноц* (641—661). Все здания из камня.

В соборе музей, осн. в 1955: богатая колл. церк. утвари и облачений и др. произв. ср.-век. прикл. иск-ва.

Лит.: Тораманян Т., О древнейших формах Эчмиадзинского храма, «Записки восточного отд. Русского археол. об-ва», СПБ, 1909, т. 19, вып. 1; Арутюнян В. М., Эчмиадзин, М., 1958.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АБЕГЯ́Н, Мгер Манукович [р. 13(26). I. 1909, Эчмиадзин] — живописец и график. Уч. в Ереванском художеств.-пром. техникуме (1922—27) у С. *Агаджаняна* и С. *Аракеляна*, в моск. ВХУТЕИН'е (1927—30) и в ленингр. АХ (1930—31) у С. В. Герасимова (см. *РСФСР*). Работает в Ереване. Педагог, с 1958 — проф. Ереванского художеств.-театр. ин-та. Предм. пейзажист, пишет также натюрморты, тематич. композиции: «В садах Армении» (1945, МИНВ), «На острове Севан» и «Полдень» (обе 1956), «Поля Бюракана» (1957), «Колыбельная песня» (1959) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Лето» (1959, ГТГ). Илл. к «Давиду Сасунскому» (1939), к поэме Ов. Туманяна «Ахтамар» (1956). В 1939—45 — председатель Союза худож. Арм. ССР.

Лит.: Каталоги персональных выставок М. Абегяна, Ер., 1945 и 1959 (на арм. и рус. яз.); М. Абегян [Альбом], М., 1959.

АВЕТИСЯ́Н, Амаяк Аветович (р. 1912, с. Мандан, Турция) — живописец. Уч. в ленингр. АХ (1932—37) у Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*). Работает в Ереване. Педагог. Произв.: «Сторож колхоза» (1954), «Освободители» и портрет слесаря А. Аветисяна (оба 1956) — все в Карт. гал. А., Ереван.

АГАБАБЯ́Н, Григорий Гарегинович [р. 12(25). VI. 1911, Ленинакан] — архитектор. Окончил строит. ф-т Ереванского политехнич. ин-та (1937). В 1950—59 — гл. арх. Еревана. С 1959 — председатель Гос. Комитета Совета Министров Арм. ССР по делам стр-ва и арх-ры. Работы в *Ереване*: школа им. Чаренца (1948), холодильник (1950), центр. крытый рынок (1952), Б. Раздан-ский мост (1956) и др. В 1942—46 занимался обмерами пам. др.-арм. зодчества.

АГАДЖАНЯ́Н, Степан Меликсетович [16(28). XII. 1863, Шуша, Нагорный Карабах — 13. XII. 1940, Ереван] — живописец. Уч. в Художеств. студии в Марселе (1886—90) и в академии Жюлиана в Париже (1897—1900). С 1900 работал в Шуше, Баку, Ростове-на-Дону. С 1922 — в Ереване. Педагог. В 1922—40 преподавал в Ереванском художеств. училище. Преим. портретист: портреты отца и матери (оба 1900); В. Гаспарян и автопортрет (оба 1907); автопортрет, «Дядюшка Седрак» и «Васил» (все 1926); артистка Е. Баронкина (1935), Бланш (1940) — все в Карт. гал. А., Ереван.

Лит.: Мартикян Е. А., С. М. Агаджанян, М., 1958. *Մարտիկյան Ե., Սեփան Աղաջանյան, Երևան, 1956.*

АГАРОНЯ́Н, Григорий Петрович [р. 7(19). III. 1896, Тифлис] — скульптор. Уч. в АХ в Петрограде (1915—1917) у Р. Баха и в АХ в Софии (1921—24) у Ж. Спиридонова. Жил в Болгарии. С 1946 — в А. С 1952 преподаёт в Ереванском художеств.-театр. ин-те. Портретист и монументалист: автопортрет (мрамор, гранит, 1927), «Негритянка» (бр., оникс, 1928), портрет рабочего А. Пештимаджяна (бр., 1956) — все в Карт. гал. А., Ереван; памятники П. Яворову в парке Свободы в Софии (бр., гранит, 1932, выс. 3,2 *м*), А. П. Чехову (бр., гранит, 1955, выс. 3,4 *м*) и А. Мясникяну (бр., гранит, 1957, выс. 3,5 *м*) — в Ереване, статуя первопечатника Акопа Мегапарта (гипс, 1960, высота 2,5 *м*, в Матенадаране, Ереван).



Г. Агаронян. „Негритянка." Бронза, оникс. 1928. Картинная галерея Армении. Ереван.

АКОПЯ́Н, Амаяк Степанович [1871, Трапезунд (Трабзон), Турция — 1939, Тбилиси] — живописец и график. Окончил мюнх. АХ (1894). Жил в Тбилиси. Произв.: автопортрет (1896), «Отдыхающий крестьянин» (1897), портреты отца и сестры худож. (оба 1902), «Пахота на склонах Арагаца» (1910-е гг.) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Мужчина в красном» (1890-е гг., Музей иск-в Груз. ССР, Тбилиси).

Лит.: Каталог посмертной выставки А. Акопяна, Ер., 1948 (на арм. и рус. яз.).

АЛАБЯ́Н, Каро Семёнович — см. *РСФСР*.

АРАКЕЛЯ́Н, Седрак Аракелович [17(29). XII. 1884, с. Джаук, ныне Аз. ССР — 6. III. 1942, Ереван] — живописец. Окончил МУЖВЗ (1916), уч. у С. В. Иванова, К. А. Коровина и А. Е. Архипова (см. *РСФСР*). Работал в Ереване. Один из организаторов Об-ва работников изобразит. иск-ва. Писал пейзажи и картины на совр. темы: «Старый рынок в Ереване» и «Караван-сарай в Ереване» (оба 1921), «Монастырь на Севане» (1925), «Осень в Ереване» (1926), «У родника» (1928), «Культуру в горы» (1936), «Зангезур. Старый Горис» (1940) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Сбор хлопка на колхозных полях» (1930, ГТГ).

Лит.: Каталоги выставок С. Аракеляна, Ер., 1942 и 1951 (на арм. и рус. яз.) и М., 1948 (на рус. яз.).
Այվազյան Մ., Վրձնի վարպետը (Սեդրակ Առաքելյանի մահվան 15-ամյակի առիթով), «Սովետական արվեստ», 1957, № 4.

АРУТЧЯ́Н, Михаил Аветович [6(18). VII. 1897, Шуша, Аз. ССР — 9. VI. 1961, Москва] — театр. художник и график. Уч. во ВХУТЕМАСе в Саратове и в АХ в Париже. В 1928—39 — гл. худож. Театра им. Г. С. Сундукяна в Ереване, где оформил «Мятеж» по Д. А. Фурманову (1928), «В кольце» В. Вагаршяна (1930), «Гроза» А. Н. Островского (1935), «Отелло» (1940), «Лиса и виноград» Фигейреду (1958); в 1939—49 — гл. худож. Театра оперы и балета им. А. Спендиарова в Ереване: «На рассвете» А. Степаняна (1938), «Пиковая дама» П. И. Чайковского (1956). Работал также в театрах Москвы, оформлял кинофильмы («Пэпо», «Давид бек» и др.), выставки, парады. Работал в области книжной графики и карикатуры.

АСЛАМАЗЯ́Н—живописцы, сёстры: 1) Марнам Аршаковна [р. 20. XI (3. XII). 1907, с. Баш-Ширак, близ Ленинакана]. Окончила Ереванский художеств.-пром. техникум (1929), уч. у С. *Аракеляна* и С. *Агаджаняна*, и ленингр. АХ (1933). Работает в Москве. Пишет гл. обр.



Е. Асламазян. «Стахановка доярка». 1941.

натюрморты и пейзажи: «Натюрморт с чёрным виноградом» (1956) и «Айриванк» (1957) — в Карт. гал. А., Ереван, «Армянский натюрморт» (ГТГ); а также портреты («Больная баджи», «Вести с фронта» — обе 1943) и тематич. композиции («Песнь героя», 1944, Карт. гал. А.) и др. 2) Ерануи Аршаковна [1 (14). IV. 1909, с. Баш-Ширак, близ Ленинакана]. Окончила Ереванский художеств.-пром. техникум (1929), уч. у С. *Аракеляна* и С. *Агаджаняна*, и ленингр. АХ (1937). Работает в Москве. Произв.: «Натюрморт на розовом» (1943), портрет Х. Вартаняна (1946) — обе в ГТГ; «Цветущий кактус» (1953, ГРМ), «В родном селе» (1947, Карт. гал. А.), «Стахановка доярка» (1941).

Лит.: Каталог выставки 5-ти художников, М., 1958; Цырлин И., Выставка пяти. Творчество сестер М. и Е. Асламазян, «Искусство», 1958, № 7; Каталог выставки Е. и М. Асламазян, Ер., 1961.
Չիլոպանով Ա. Դ., Նկարչի ուժը, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1960, № 8.

АХПАЙРИ́К (1-я пол. 13 в.) — зодчий мон. *Тегер*: построил ц. Аствацацин (1213), гавит (1213—21) и его две башни-часовни (1221—32).

АШО́Т (13 в.) — зодчий, строитель караван-сарая близ с. Зор (на терр. *Турции*, см.).

БАГДАСАРЯ́Н, Сергей Иванович (р. 5. IX. 1923, с. Баназур, Аз. ССР) — скульптор. Окончил Ереванский художеств. ин-т (1952), уч. у А. *Саркяна* и Г. *Агароняна*. Произв.: «Кудрявый мальчик» (бр., 1956) и портрет Э. Исабекяна (бр., 1957) — в Карт. гал. А., Ереван, надгробия Ш. Кургинян (бр., гранит, 1957) и А. Исаакяна (гранит, 1959), памятник Герою Сов. Союза У. Аветисяну в г. Кафане (бр., гранит, 1958, выс. 5 *м*).

БАШИНДЖАГЯ́Н, Геворк Захарович [16(28). IX. 1857, Сигнахи, Грузия — 4. X. 1925, Тифлис] — живописец-пейзажист. Уч. в петерб. АХ (1879—83) у М. К. Клодта (см. *РСФСР*). Испытал воздействие И. К. Айвазовского и особенно А. И. Куинджи (см. *РСФСР*). Работал в Тифлисе. Участвовал на выставках Кавк. об-ва поощрения изящных иск-в (с 1888 по 1918) и Петерб. об-ва худож. (с 1895 по 1916). Создал ок. 2000 пейзажей-картин, среди к-рых: «Берёзовая роща» (1883), «Оттепель на Кавказе» (1890), «Алазанская долина», «Алазанская долина с крепостной стены Сигнаха» (обе 1902), «Арарат и река Аракс» (1908), «Арарат» (1912), «Арарат утром» (1914) — все в Карт. гал. А., Ереван. Занимался лит. и обществ. деятельностью.

Соч.: *Բաշինջաղյան Գ., Ճանապարհորդական նոթեր, էսքիզներ, ֆելիետոններ, հոդվածներ, Երևան, 1957.*
Лит.: Каталог выставки Г. Башинджагяна, Ер., 1957 (на арм. и рус. яз.); Гайфеджян В. и Саркисян А., Г. Башинджагян, Ер., 1957 (на арм. и рус. яз.); Драмян Р., Геворк Башинджагян, «Искусство», 1957, № 12.
Սարգսյան Մ., Գևորգ Բաշինջաղյան. Կյանքը և գործունեությունը, Երևան, 1957.

БЕКАРЯ́Н, Ара Вагинакович (р. 30. V. 1913, Карахисар, Турция) — живописец. Окончил Ереванский художеств.-пром. техникум (1932), уч. у С. *Аракеляна*, и ленингр. АХ (1939), уч. у А. А. Осмёркина (см. *РСФСР*). С 1939 — в Ереване. С 1945 преподаёт в Ереванском художеств.-театр. ин-те. Произв.: «Вступление 11 армии в Ереван в 1920» (1947), «У колыбели» (1956), «Весна» (1957) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Сельская свадьба» (1960).

Лит.: Каталог выставки А. Бекаряна, Ер., 1946 (на арм. и рус. яз.).

БУНИАТЯ́Н (Буниатов), Николай Гаврилович [р. 24. VIII (5. IX). 1878 (в нек-рых документах 7. IX. 1884), Тифлис — 13. XII. 1943, Москва] — архитектор. Окончил петерб. АХ (1914). До 1924 работал в Москве, в частности на Всероссийской с.-х. выставке (1923). В 1924—38 — гл. арх. *Еревана*, где построил ок. 70 зданий, в т. ч. гостиницы «Ереван» (1926) и «Севан» (1939), здание Сельхозбанка (1930), большой жилой комплекс на проспекте В. И. Ленина (2-я пол. 1930-х гг.). Педагог (с 1917). Исследователь др.-арм. арх-ры.

Соч.: Языческий храм при дворце Трдата в крепости Гарни, Ер., 1933, и др.
Лит.: Ильина М., Профессор Н. Г. Буниатов, М., 1944.

ВЕЦИ́К (конец 12 — нач. 13 вв.) — зодчий ц. Катогике (нач. 13 в.) мон. *Кечарис*.

ГАБРИЕЛЯ́Н, Григор Иванович [2 (14). V. 1862, Тифлис — 11 (23). V. 1898, Варшава, Польша] — живописец и график. Окончил петерб. АХ (1893). Жил в Варшаве. Писал жанр. сцены из жизни трудового арм. народа, портреты: портрет старика в чалме и портрет старика — в Карт. гал. А., Ереван; «Постоялый двор на Кавказе», «У колыбели», портретные этюды грузчиков и др.

ГАЛДЗАГ (2-я пол. 13 в.) — придворный зодчий рода Хахпакянк, создатель скальных сооружений мон. *Гегард*: двух церквей и притвора-усыпальницы, высеч. в 1283.

ГАЛЕ́НЦ, Арутюн Тиратурович (р. 15. IV. 1910, с. Гюрюн, Турция) — живописец. Уч. (1929—33) в АХ в Бейруте (Ливан) у франц. худож. К. Мишле. Жил в Ливане. С 1946—в А. Произв.: «Хризантемы» (1952) и портрет Зарифы Псоян (1956)—в Карт. гал. А., Ереван; портрет мальчика (1958); «Семейный портрет», портреты поэта Г. Эмина и балерины М. Плисецкой — все 1959.

ГРИГО́Р — художник-миниатюрист 1-й пол. 13 в. Исполнил миниатюры евангелия «Таргманчац» (1232).

ГРИГОРЯ́Н, Марк Владимирович [р. 16 (29). IV. 1900, Нахичевань-на-Дону, ныне входит в Ростов-на-Дону] — архитектор. Окончил арх. отд. технич. ф-та Ереванского ун-та (1928). В 1938—50 — гл. арх. *Еревана*. Создал ок. 50 зданий, среди к-рых: крупные обществ. здания в Ереване (в т. ч. здания на пл. Ленина, ЦК КПА, Матенадаран), ряд жилых и адм. зданий в др. городах. Выполнил арх. часть памятника В. И. Ленину в *Ленинакане* (1954, скульптор С. Д. Меркуров).

ГЮРДЖЯ́Н, Акоп Маркарович [21. XII. 1881 (2. I. 1882), Шуша, Нагорный Карабах — 23. XII. 1948, Париж] — скульптор. Уч. в академии Жюлиана в Париже (1906—10), посещал мастерскую О. Родена (см. *Франция*). С 1914 — в России. С 1921 — в Париже. Произв.: портреты — А. Ширванзаде (бр., 1912), М. Горького (бр., 1912), И. Добровейна (мр., 1913), С. Рахманинова (бр., 1916); «Негритянка» (чёрный гранит, 1924); портреты — Л. Толстого (мр., 1926), Г. Якулова (бр., 1926); «Саломея» (бр., 1926), «Виктория» (бр., 1927) — все в Карт. гал. А., Ереван. Создал также памятники в Париже (Л. Толстой и др.).

Лит.: Gautier M., A. Gurdjan, P., 1954.

ГЮРДЖЯ́Н, Габриел Микаелович [р. 12 (24). IV. 1892, Артвин, ныне Турция] — живописец. Окончил Пензенские высшие художеств.-педагогич. мастерские (1920). С 1922 — в Ереване. Один из основателей Об-ва работников изобразит. иск-ва и арм. филиала АХРР. Организатор передвижной Изомастерской (1939). В 1951—59 — председатель Союза худож. Арм. ССР. В осн. пейзажист: «Ширакский канал» (1926), «Ахталинский пейзаж» (1933), «Севан. Зангстрой» (1937), «Холмы Айриванка» (1940), «Ущелье реки Гарни» (1945), «Вид медеплавильного завода Алаверди» (1949), «Севан со стороны Цовагюха» (1953), «Утро в старом Горисе» (1954), «Армянский пейзаж» (1956) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Плотина Дзорагэс» (1930) и «Сбор хлопка» (1949) — в ГТГ; «Весна в Микояне» (1945, МИНВ).

Лит.: Айвазян М., Г. Гюрджян, М., 1957.

ДЖУГАЕЦИ, Акоп—художник конца 16—нач. 17 вв. В 1592 работал в Ване, в 1610—в Новой Джульфе (ныне Иран). Илл. к «Истории Александра Македонского» (1595) и евангелию 1610 г.

ЕСАЯ́Н, Хачатур Акопович [р. 11 (24). IX. 1909, с. Агджигала, ныне Турция] — живописец. Уч. в Ереванском художеств.-пром. техникуме (1926—29) у В. Ахикяна и С. *Аракеляна*. В 1930-е гг. жил в Москве, с 1939 — в Ереване. Пейзажист: «Ереван» (1949, МИНВ); «Майское утро» (1953, Аз. театр оперы и балета в Баку); «Тополя» (1957), «Утро. Севан», «Аштарак» и «Оранжевые скалы Севана» (все три 1958), «Армянский пейзаж» (1959) — все в Карт. гал. А., Ереван. Работает также как театр. худож.: «Дура для других, умная для себя» Лопе де Вега в Театре им. Сундукяна (1943), опера «Сос и Вардитер» В. Тиграняна и балет «Сона» Э. Хачатуряна в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова (оба 1957) — в Ереване.

Лит.: Каталоги выставок Х. Есаяна, Ер., 1948 и 1959 (на арм. и рус. яз.); Х. Есаян (буклет), М., [б. г.].
Երզնկովա Ս., Խ. Եսայանի Մոսկովյան ցուցահանդեսը դիտելիս, «Սովետական արվեստ», 1960, № 8.

ЗАРДАРЯ́Н, Оганес Мкртичевич [р. 7 (20). I. 1918, Карс, ныне Турция] — живописец. Окончил Ереванское художеств. училище (1937), уч. в ленингр. АХ (1937—41) у Д. И. Киплика. Работает в Ереване. Автор тематич. композиций: «После труда» (1945) и «Победа строителей Севангэс» (1947) — в МИНВ; «Предгорье» («Хачатур Абовян»; 1948), «В. И. Ленин» («Ка-

нун революции»; 1952), «Поздняя осень в горах Татева» (1957) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Весна» (1956, ГТГ); «Стремление» (1960) и многочисл. пейзажей.

Лит.: Цырлин И., О. Зардарян, М., 1960.

ИСАБЕКЯ́Н, Эдуард Амаякович [р. 8 (21). XI. 1914, Игдыр, ныне Турция] — живописец и график. Окончил Тбилисскую АХ (1941), уч. у У. Джапаридзе и С. Кобуладзе (см. *Груз. ССР*). С 1919 — в Ереване. С 1945 преподаёт в Ереванском художеств.-театр. ин-те. Произв.: «Хачатур Абовян на высотах Арарата» (1944), «Таня» (1947), «Горн. Берег реки Лнахви» (1950), «Юный Давид» (1956) — все в Карт. гал. А., Ереван; «Восстание Ахпатских крестьян в 1903 г.» (1956, Историч. м., Ереван). Илл. к роману Д. Демирчяна «Вардананк» (1945).

Лит.: Каталог выставки Э. Исабекяна, Ер., 1947 (на арм. и рус. яз.); Э. Исабекян (буклет), М., [б. г.].

ИСРАЕЛЯ́Н, Рафаэл Саркисович [р. 4 (17). IX. 1908, Тифлис] — архитектор. Окончил ленингр. АХ (1934). С 1936 работает в *Ереване*: винные подвалы треста «Арарат» (начаты в 1937 совм. с арх. Г. Кочаром и инж. А. Мартиросяном), акведук через р. Раздан, Монумент Победы. Создал много родников-памятников в честь героев Великой Отечеств. войны (в сс. Мегрибан, Мугни, Карпи, г. Степанаван и др.), построил клубы: в сёлах Алапарс, Кош, Мугни и др. С 1940 преподаёт в Ереванском политехнич. ин-те.

ИСРАЭЛ (сер. 7 в.) — зодчий, строитель храма *Багаван* (631—639; на терр. *Турции*, см.).

КОДЖОЯ́Н, Акоп Карапетович [1 (13). XII. 1883, Ахалцихе, Грузия — 24. IV. 1959, Ереван] — график и живописец. Род. в семье потомственных ювелиров. Уч. в Мюнхене в студии А. Ажбе (1903—05) и в АХ (1905—07). С 1918 — в А. Среди графич. работ: «Армянский герольд» (1921), «Давид Сасунский» (1922); илл. к сказке «Азаран-блбул» (1925), произв. Е. Чаренца «Книга пути» (1933), М. Горького «Стихи и легенды» (1934), «Антологии поэзии Армении» (1936), произв. Саят-Нова (1945), «Армянским народным сказкам» (1956), О. Туманяна «Парвана» (холодная энкаустика, 1956, Карт. гал. А., Ереван). Среди живописных работ: «Улица в Тебризе» (1922), «В селе Гарни» (1957) — в Карт. гал. А.

Лит.: Каталоги выставок А. Коджояна, Ер., 1958 (на арм. и рус. яз.), М., 1959 (на рус. яз.); Драмшян Р., А. К. Коджоян, М., 1960.

КОЧА́Р, Ерванд Семёнович [р. 14 (26). VII. 1899, Тифлис] — скульптор. Уч. в тифлисской Школе живописи и скульптуры (1915—18) у Е. *Татевосяна* и в МУЖВЗ (1918—19) у П.П.Кончаловского (см. *РСФСР*). С 1921 — в Париже; с 1936 — в А. Портретист и монументалист: портрет А. Тер-Абрамяна (гипс, 1957, Карт. гал. А., Ереван); композитор Т. Чухаджян (гипс, 1946, выс. 1,15 *м*, Театр музыкальной комедии, Ереван); конный памятник Давиду Сасунскому в Ереване (бр., базальт, 1959, выс. 6 *м*). Выполнил илл. к «Давиду Сасунскому» (1939, Карт. гал. А.).

МАНУ́Л (Манвéл) (1-я пол. 10 в.) — придворный зодчий царя Гагика Арцруни. Создатель комплекса сооружений на о-ве *Ахтамар* (на терр. *Турции*, см.) — дворец, пристань, оборонит. укрепления (не сохранились) и ц. Креста (915—921).

Лит.: *Արծրունի Թովմա, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց ի Թովմայ վարդապետի Արծրունւոյ, Թիֆլիս, 1917.*

МАРКАРЭ — художник-миниатюрист 1-й пол. 13 в. Выполнил миниатюры «Ахпатского евангелия» (1211).

МАРКАРЯ́Н, Оганес Саркисович [р. 13 (26). I. 1901, с. Калаки, ныне Ордубадский р-н, Аз. ССР] — архитектор. Окончил арх. отд. технич. ф-та Ереванского ун-та (1928). Работы: швейная фабрика (1931), универмаг (1937, совм. с А. Агароняном, Г. Кочаром и М. Мазманяном), здание управления Армэнерго (1938), комплекс коньячного завода (1952) и Дом радио (1954) — в Ереване; ванное здание в Арзни (1950); жилые дома на пл. Кирова в *Кировакане* и др. Председатель правления Союза арх. А. с 1955.

МИКАЕЛЯ́Н, Микаел Иванович (1880, с. Агарак — 1941, Тбилиси) — скульптор. Уч. в Петербурге в Училище Штиглица. С нач. 1900-х гг. жил в Тифлисе. Создавал преим. небольшую жанр. скульптуру. Произв.: «Девушка с разбитым кувшином» (гипс, 1901), «Звонарь Сакан» (бр., 1903), «Женщина, вдевающая нитку» (гипс, 1905) — все в Карт. гал. А., Ереван.

МИНА́С (сер. 13 в.) — зодчий, строитель трапезной (1248) в мон. *Агарцин*.

МУРА́Т (сер. 17 в.) — зодчий. Построил вместе с *Сааком Хизанским* ц. Георгия в *Мугни*.

МХИТА́Р (конец 12 — нач. 13 вв.)—зодчий, строитель осн. сооружений мон. *Нор-Гетик*: дер. церкви (1188, не сохранилась), церквей Аствацацин и Григория, часовни Рипсимэ, гавита.

НЕРСЕ́С III СТРОЙТЕЛЬ (7 в.) — католикос, ктитор и зодчий ц. Саркиса в Двине (641), храма *Звартноц* (641—661) и др.

НЕРСИСЯ́Н, Степанос Акопович [1815, Эривань — 23. III (4. IV). 1884, Тифлис] — живописец. Окончил петерб. АХ (1840). С 1846 — в Тифлисе. Нек-рое время вёл педагогич. работу в Шуше. В осн. портретист: портрет молодого человека (1845); портреты М. З. Аргутинского-Долгорукого (1849), кн. В. Д. Бебутова (1857), католикоса Нерсеса V (1882) — все в Карт. гал. А., Ереван; женский портрет (МИНВ) и др. Жанр. картина «Пикник на берегу Куры» (1860-е гг., Карт. гал. А.).

Лит.: Гинзбург И., Армянские художники первой половины XIX в., «Историко-филологический журнал», Ер., 1958, № 3 (на рус. яз., резюме на арм. яз.).

НИКОГОСЯ́Н, Николай Багратович (р. 2. XII. 1918, с. Б. Шаграр, ныне Налбандян) — скульптор. Окончил МХИ (1947), уч. у А. Т. Матвеева (см. *РСФСР*). Работает в Москве. Произв.: «Не скажу» (бр., 1942); портреты маршала И. Баграмяна (мр.,1945), Х. Абовяна (мр., 1948), Э. Исабекяна (мр., 1951), женский портрет (мр., 1952), А. Хачатуряна (мр., 1954) — все в Карт. гал. А., Ереван; артистки Т. Макаровой (мр., 1952, ГРМ).

ОВНАТАНЯ́Н — семья художников, 6 поколений к-рой работали с 17 в. по 80-е гг. 19 в. Крупнейшие из них: **Нагаш Овнатан** (1661, с. Шорот, ныне Аз. ССР — 1722, там же) — живописец. Уч. у отца. Много путешествовал. Расписывал церкви, писал портреты (в Ереване и др. местах). Выполнил орнамент. росписи собора в *Эчмиадзине* (конец 17 — нач. 18 вв.). С 1710 — в Тифлисе, придворный ашуг и худож. **Овнатан О.** (г. рождения неизв.— умер после 1786, Тифлис) — живописец, внук Нагаша О. Работал в А. и в Тифлисе. Вместе с учениками заново выполнил росписи Эчмиадзинского собора, исполнил серию изображений святых и сюжетных композиций на евангельские темы (1782—86, часть из них в Карт. гал. А., Ереван). **Мкртум О.** (или Авнатамов; 1765, Тифлис—1845 или 1846, там же) — живописец. Сын Овнатана О. Работал в Тифлисе. Писал церк. картины, исполнил серию изображений арм. царей и военачальников. **Акоп О.** [Яков Авнатамов; 1809, Тифлис — 1884 (?), Тебриз, Иран] — живописец. Один из основоположников портретного жанра в арм. иск-ве. Уч. у своего отца, Мкртума О. В 1841 за представленный портрет получил от петерб. АХ звание «неклассного художника». Произв.: портреты Н.Теумян, Е. Гургенбековой, Ананян, М. Липаряна, католикоса Нерсеса V — все в Карт. гал. А.; Г. Караджяна (МИНВ); портреты Меликовых, неизвестного чиновника и его жены — в М. иск-в Груз. ССР, Тбилиси, и др. **Агафон О.** [или Авнатамов] — 1815, Тифлис — 23. III (4. IV). 1893, Петербург] — живописец и гравёр. Уч. в петерб. АХ (1836—43). Жил в Петербурге. Автор ряда портретов, литогр. с портретов работы Акопа О., и альбомов с изображениями породистых лошадей.

Лит.: Левонян Г., Овнатанцы в истории армянской живописи, в кн.: Очерки по истории искусства Армении, М.—Л., 1939; Братья Акоп и Агафон Овнатанцы. Каталог выставки, М., 1952.

Մկրտչյան Մ., Նագաշ Հովհաննէս, Երևան, 1958.

СААК ХИЗА́НСКИЙ (нач. 17 в. — 1666) — зодчий, строитель (совм. с *Муратом*) ц. Георгия с трёхарочной гал. и колокольней (1661—69) в *Мугни*.

САРКИС ПИЦАК — художник арм. киликийской школы миниатюры 14 в., периода её упадка. Оставил ок. 15 подписанных рукописей (евангелие 1336 г., Матенадаран, Ереван; евангелие 1346 г., Иерусалим, и др.).

САРКСЯ́Н, Ара Мигранович (р. 7. IV. 1902, с. Макри, близ Константинополя, Турция) — скульптор. Окончил художеств. школу в Константинополе (1921) и АХ в Вене (1924). С 1925 — в Ереване. Один из организаторов арм. филиала АХРР. В 1932—37 — председатель Союза худож. Арм. ССР. Педагог (с 1945), с 1947 — проф. Ереванского художеств.-театр. ин-та. Произв.: портреты — мальчика (бр., 1922, АХ в Вене), А. Мелик-Пашаева (дер., 1934), Н. Тираняна (дер., 1935), А. Дживелегова (бр., 1942), Т. Тораманяна (базальт, 1950), Ст. Шаумяна (бр., 1952), Е. Чаренца (бр., 1957), бюст В. И. Ленина (бр., 1960) — все в Карт. гал. А., Ереван; портрет С. Спандаряна (бр.,1947,ГТГ); памятники — С. Спандаряну в Ереване (мр., 1927), С. М. Кирову в Кировакане (базальт, 1942, выс. 7,2 *м*), Н. Степаняну (бр., 1950, выс. 4,5 *м*) и Ов. Туманяну (бр., мр., 1957, выс. 8,25 *м*) в Ереване, В. И. Ленину в г. Камо (бр., 1959, выс. 8,5 *м*).

Лит.: Шлеев В., А. Саркисян, М., 1952.

САРЬЯ́Н, Мартирос Сергеевич [р. 16 (28). II. 1880, Нахичевань-на-Дону, ныне входит в Ростов-на-Дону] — живописец. Уч. в МУЖВЗ (1897—1904), где в 1902—04 совершенствовался в мастерских В. А. Серова и К. А. Коровина (см. *РСФСР*). В 1910, 1911 и 1913 посетил Константинополь, Египет, Иран. Участвовал на выставках «Голубая роза», «Союз русских художников», «Мир искусства» (см. *РСФСР*). С 1921 — в Ереване. В 1926—28 был в Париже. Среди многочисл. пейзажей, портретов, натюрмортов: «Улица. Полдень. Константинополь» (1910) и «Финиковая пальма» (1911) — в ГТГ; «Цветы в Калаки» (1914, Карт. гал. А., Ереван); портрет А. Цатуряна (1915, М. литературы и иск-ва, Ереван); «Армения», «Солнечный день» и «Мой дворик» (все три 1923, Карт. гал. А.); портрет Е. Чаренца (1923, М. литературы и иск-ва); «Караван» (1926) и «Цветущие абрикосовые деревья» (1929) — в Карт. гал. А.; «Автопортрет с маской» (1933, МИНВ), портреты А. Таманяна (1933), А. Даниелян (1940), И. Орбели (1943), С. Малхасяна (1943), «Автопортрет с палитрой» (1942), «Яркие цветы» (1942), «Кармравор. Ашарак» (1956), серия Бюраканских пейзажей (1957—58), «Натюрморт. Фрукты» (1960) — всё в Карт. гал. А., «Сбор хлопка в Араратской долине» (1949), «Колхоз села Каринджа в горах Туманяна» (1952), «Лалвар» и др. Работает также в обл. книжной илл. («Армянские народные сказки», 1933, «Страна Наири» Е. Чаренца, 1934) и театр. оформления (опера «Алмаст» А. Спендиарова в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова, 1938—39, Ереван; «Фелумена Мартурано» Э. де Филиппо в Театре им. Е. Вахтангова, 1957, Москва). В 1947—51 — председатель Союза худож. Арм. ССР. Ленинская премия (1961).

Лит.: Каталоги выставок М. Сарьяна, Ер., 1934, 1955 (на арм. яз.), М., 1956 (на рус. яз.); Михайлов А., Сарьян, М., 1958; Ситник К. А., О живописи Мартироса Сарьяна, «Искусство», 1958, № 8.

Դրամչյան Ռ.— Մարտիրոս Սարյան, Երևան, 1960.

САФАРЯ́Н, Самвел Аракелович [р. 9 (22). VI. 1902, Шуша, Нагорный Карабах] — архитектор. Окончил арх. отд. технич. ф-та Ереванского ун-та (1928). С 1932 преподаёт в Ереванском политехнич. ин-те. Работы: здание Совнархоза на пл. Ленина в *Ереване*, здания медицинского и с.-х. ин-тов там же (окончены в 1955), комплекс Бюраканской обсерватории (1956), клиник. санаторий в Арзни (1958), гл. здание АН Арм. ССР в Ереване (1959) и др. Совм. с К. Алабяном (см. *РСФСР*) выполнил павильон Арм. ССР на Всесоюзной с.-х. выставке в Москве (1939).

СИМОНЯ́Н, Рипсимэ Левоновна [р. 2 (15). I. 1916, Карс, ныне Турция] — скульптор-керамист. Окончила Тбилисскую АХ (1945), уч. у Я. Николадзе. С 1943 — в Ереване. Работы: «У прялки» (фаянс, 1957), «Девушка с виноградом» (фаянс, 1952), поэт А. Исаакян (бисквит, 1955), ваза «Армения» (фарфор, 1956, МИНВ), конъячный прибор (фарфор, 1956).

Лит.: Казарян М., «О творчестве Р. Симонян», «Декоративно-прикладное искусство СССР», 1960, № 11.

СПРАНЕ́С (2-я пол. 13 в.) — придворный зодчий (из крестьян) рода Орбелян, создатель гавита (1270) в мон. Аратес, усыпальницы-церкви Григория (1275) в мон. *Нораванк* и др.

СТЕПАНЯ́Н, Сурен Левонович [р. 10 (22). VI. 1895, Елизаветполь, ныне Кировабад, Аз. ССР] — скульптор. Уч. в тифлисской Школе живописи и скульптуры (1918—20), окончил ВХУТЕМАС (1925), уч. у Б. Д. Королёва (см. *РСФСР*). С 1927 — в А. Педагог, с 1947 — проф. Ереванского художеств.-театр. ин-та. Автор многочисл. (св. 500) портретов, композиций и памятников: «Кули» (гипс, 1930), «Крестьянка с кувшином» (гипс, 1930), портрет жены (мр., 1935), «Смерть героя гражданской войны Л. Мхчяна» (гипс, 1938), «В. И. Ленин» (бр., 1940), портреты художника Тарагроса (базальт, 1941), писателя Д. Демирчяна (бр., 1948) и А. Исаакяна (бр., 1949), «Баскетболистки» (бр., 1955)—все в Карт. гал. А., Ереван. Памятники: Гукасу Гукасяну в Ереване (гранит, 1934, выс. фигуры 2,20 *м*), В. И. Ленину в Горисе (базальт, 1940, выс. фигуры 3,20 *м*), Х. Абовяну в Ереване (бр., 1950, выс. фигуры 3,65 *м*).

Лит.: *Կուրդոյան Ե., Սուրէն Ստեփանյան, Երևան, 1961.*

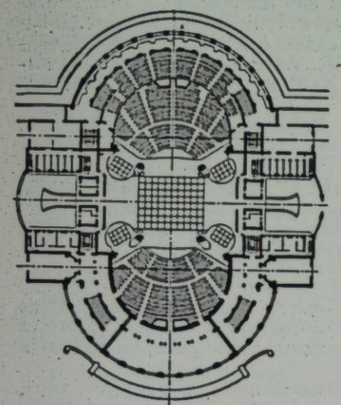
СУРЕНЬЯ́НЦ, Вардгес Яковлевич (февраль, 1860, Ахалцихе, Грузия — 6. IV. 1921, Ялта) — живописец, график, театр. художник. Уч. в МУЖВЗ (1876—79) на арх. отд.; окончил мюнх. АХ (1885). Жил в Москве и Петербурге; с 1917 — в Ялте. С 1894 — экспонент, с 1910—член Товарищества передвижников (см. *РСФСР*). Писал картины на историч. и историко-быт. сюжеты, портреты, пейзажи: «Покинутая» (1894, Художеств. гал. им. Т. Шевченко, Алма-Ата); «Попранная святыня» (1895), «Церковь Рипсимэ» (1897), «Альгамбра» (1898), «Семирамида у трупа Ара Прекрасного» (1899), «Саломея» (1907) — все в Карт. гал. А., Ереван. Илл. к «Бахчисарайскому фонтану» А. С. Пушкина (1899), к сказкам О. Уайльда (1909), арм. нар. сказкам (1906—14). Оформлял спектакли в Художеств. театре в Москве, Мариинском театре и в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге и др.

Лит.: Каталог посмертной выставки В. Суреньянца, Ер., 1931 (на арм. и рус. яз.).

Գաւգրյան Մ., Վ. Սուրենյանց, Երևան, 1960.

ТАМАНЯ́Н, Александр Иванович [4 (16). III. 1878, Екатеринодар, ныне Краснодар, — 20. II. 1936, Ереван] — архитектор. Окончил петерб. АХ (1904). В ранних работах Т. разрабатывал принципы классицизма: дом В. П. Кочубея в Царском Селе (ныне г. Пушкин; 1911—12), доходный дом С. А. Щербатова на ул. Чайковского в Москве (1911—13), показательная выставка в Ярославле (1913), комплекс туберкулёзного санатория в Кратове (под Москвой, 1913—23) и др. С 1923 —

в Ереване. Гл. инж. Совета Нар. Комиссаров Арм. ССР. Создал первонач. ген. план реконстр. Еревана (утверждён в 1924), планировку Ленинакана (1925, первый эскизный вариант), Нор-Баязета (ныне г. Камо) и Ахта-Ахпара (оба 1927), Эчмиадзина (1927—28), пос. Арабкир (1929) и др. Среди многочисл. сооружений, спроектиров. и построенных Т. в *Ереване*: здания физиотерапевтич., зооветеринарного, политехнич. ин-тов, обсерватория, анатомикум медицинского ин-та, в к-рых ещё заметно использование приёмов рус. классицизма; здание Ереванской ГЭС 1-й очереди, Дом правительства Арм. ССР, здание Театра оперы и балета им. А. Спендиарова, явившиеся примером творческой переработки армянских архитектурно-строит. традиций, и мн. др. Творчество Т. сыграло ведущую роль в формировании сов. арх-ры А. Обществ. деятель (с 1926 по 1936 член ЦИК Арм. ССР).



А. Таманян. Театр оперы и балета им. А. Спендиарова в Ереване. План 1-го этажа.

Лит.: Яралов Ю. С., Таманян, М., 1950.
Հարությունյան Վ., Ալեքսանդր Թամանյան, Երևան, 1958. Մազմանյան Մ., Ալեքսանդր Թամանյան՝ քաղաքաշինարար, Տեղեկագիր Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ, հասարակ. գիտ., 1958, № 4. Զորյան Լ., Ալեքսանդր Թամանյան, Տեղեկագիր Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ, հասարակ. գիտ. 1958, № 8.

ТАТЕВОСЯ́Н, Егише Мартиросович [12(24).XI. 1870, Вагаршапат, ныне Эчмиадзин, — 24. I. 1936, Тбилиси] — живописец. Окончил МУЖВЗ (1894). В 1896—1901 жил в Москве, с 1901 — в Тифлисе. Был близок с рус. худож. В. Д. и Е. Д. Поленовыми (см. *РСФСР*). Много путешествовал по Зап. Европе и Ближнему Востоку. Участвовал на выставках «Союза русских художников», «Мир искусства» (см. *РСФСР*), Кавк. об-ва поощрения изящных иск-в. Один из организаторов и председатель Союза арм. худож. в Тифлисе. С 1922 — проф. Тбилисской АХ. Работал в обл. пейзажа, бытового жанра и портрета: «Полуденный обед» (1896, сгорела); портрет Р. Суренянц (1891), «На чужбину» (1895), портрет жены (1903), «Арагац» (1917), «Наша улица в Вагаршапате» (1921), автопортрет (1933), портрет Комитаса (1935)—все в Карт. гал. А., Ереван; портреты Ов. Туманяна и А. Акопяна (оба 1933, М. литературы и иск-ва, Ереван).

Лит.: Каталог посмертной выставки Е. Татевосяна, Ер., 1938. (на арм. и рус. яз.); Дрампян Р., Е. Татевосян, М., 1957.
Դրամբյան Ռ., Եղիշե Թադևոսյան, Երևան, 1955.

ТЕРЛЕМЕЗЯ́Н, Фанос Погосович (11. III. 1865, Ван, Турция — 30. IV. 1941, Ереван) — живописец. Уч. в школе Об-ва поощрения художеств в Петербурге (1895—97) и в академии Жюлиана в Париже (1899—1904). Жил в Грузии, Турции, Америке. С 1928 — в А. Был членом арм. филиала АХРР. В осн. пейзажист, а также портретист: «Работница у колодца» (1900), «Притвор Санаинской церкви» (1904), «Лорийский пастух» (1905), «Рабочий квартал в Париже» (1910), портрет Комитаса (1913), «Вид горы Сипан с острова Ктуц» (1915), «Берега Ламанша» (1921), серия индустриальных пейзажей (1929—31) — все в Карт. гал. А., Ереван.

Лит.: *Մարտիկյան Ս., Ֆ. Թերլեմեզյան, Երևան, 1941.*

ТЕР-МАРУКЯ́Н, Андреас Марукович (март, 1875, Ереван — март, 1919, Париж) — скульптор. Уч. в МУЖВЗ (1892—94) и в Париже (1894—98) у А. Фальгьера. Работал в Париже. Портреты деятелей арм. культуры: бюст-памятник Р. Патканяну в Ростове-на-Дону (бр., гранит, 1901), повторение в Эчмиадзине, бюст-памятник М. Налбандяну в Ростове-на-Дону (бр., гранит, 1902), портреты Н. Таирян (бр., 1903) и др.; цикл портретных барельефов; фигура Х. Абовяна для памятника в Ереване (бр., 1913, открыт в 1933).

Лит.: *Սրգսյան Մ., Անդրեաս Տեր-Մարուքյան, Երևան, 1960.*

ТОРАМАНЯ́Н, Торос (18. III. 1864, Шапин-Карахисар, Турция — 1. III. 1934, Ереван) — архитектор, археолог, исследователь др.-арм. зодчества. Из крестьян. После окончания АХ в Константинополе работал как арх. в Турции и Болгарии, куда переехал в 1895. С 1903 — в А. Занимался раскопками, обмерами, исследованиями и организацией охраны др.-арм. памятников арх-ры, в осн. *Ани* и *Эчмиадзина*.

Соч.: *Թորամանյան Թ., Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության. Աշխատությունների ժողովածու, Հատ. 1—2, Երևան, 1942—1948.*

Лит.: Кафадарян К., Торос Тораманян, в кн.: *Թորամանյան Թ., Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության. Աշխատությունների ժողովածու, Հատ. 1, Երևան, 1942.*

ТОРО́С РОСЛИ́Н — крупнейший художник арм. киликийской школы миниатюры эпохи её расцвета — 2-я пол. 13 в. Работал в осн. в мон. Ромкла. Т. Р. принадлежат и приписываются илл. 13 рукописей, в т. ч. подписанные: евангелие 1262 г. (Иерусалим), евангелие 1262 г. (Гал. Уолтера в Балтиморе, США), «Маштоц» (1266, Иерусалим) и др.; не подписанные — евангелие 1272 г. (Иерусалим), «Чашоц» царя Гетума II (1286 или 1288, Матенадаран, Ереван) и ряд других рукописей.

ТРДАТ (Тирда́т, Тирда́т) (сер. 10 — нач. 11 вв.) — придворный зодчий анийских царей Багратидов. Создатель кафедр. собора (989—1001)—купольной 3-нефной базилики (пл. 21,87 *м* × 33,5 *м*) и круглой ярусной ц. Григория (Гагикашен; 1001—10, диам. нижнего яруса — 35,75 *м*, ныне руины) в *Ани*, кафедр. собора в Аргине (977—988). Реставрировал купол храма св. Софии в Константинополе (989—992, см. *Турция*).

Зодчий Трдат. Кафедральный собор в Ани. 989—1001. Фрагмент интерьера.



Лит.: Оганесян К. Л., Зодчий Трдат, Ер., 1951.

УРАРТУ́, Айцемик Амазасповна [р. 7 (19). X. 1899, Карс, ныне Турция] — скульптор. Окончила Аз. высшую художеств. школу в Баку (1926), уч. у С. Д. *Эрьзи* (см. *РСФСР*).

С 1927 — в Ереване. Произв.: «Девушка с кувшином» в Ереване (базальт, 1938, выс. 2,5 *м*); «Ануш» (мр., 1938), «Алмаст» (бр., 1938), портреты А. Габриеляна (гипс, 1943), А. Иоаннисяна (бр., 1956) — все в Карт. гал. А., Ереван; памятник О. Туманяну в с. Туманян (базальт, 1953, выс. 3 *м*).

ФРЕР (2-я пол. 13 в.) — зодчий, строитель б-ки (1272) мон. Оромосаванк (на терр. *Турции*, см.).

ХАНДЖЯ́Н, Григор Сепухович (р. 29. XI. 1926, Ереван) — живописец и график. Окончил Ереванское художеств. училище (1945) и Ереванский художеств. ин-т (1951), уч. у А. *Бекаряна*, Э. *Исабекяна*, Б. Колозяна.



Г. Ханджян. Из иллюстраций к роману Х. Абовяна «Раны Армении». 1959.

Произв.: «Счастливая дорога» (1952), «Анаит» и «В мастерской художника» (обе 1956), «На берегу Севана» (1957)—все в Карт. гал. А., Ереван. Илл. к произв. О. Туманяна — «Ануш» (1953), «Гикор» (1954), «Сако Лорийский» (1956), к роману Х. Абовяна «Раны Армении» (1959).

ЧУБАРЯ́Н, Гукас Григорьевич (р. 16. VI. 1923, Ереван) — скульптор. Окончил Ереванский художеств. ин-т (1951), уч. у А. *Сарксяна*. Произв.: «Шахтёр» (гипс, 1949, Краеведч. м. в Ленинакане); «Поэт» («Х. Абовян», гипс, 1948), «Непокорённая» (бр., 1950), «Пролетарий» («Вставай, проклятьем заклеймённый»; гипс, 1954) — все в Карт. гал. А., Ереван; памятники Е. Чаренцу (бр., 1956, выс. 6 *м*) в Ереване, И. Иоаннисяну (базальт, 1959, выс. 3,20 *м*) в Эчмиадзине.

ШАВЕРДЯ́Н, Рубен Исакович [р. 24. XI (7. XII). 1900, Сигнахи, Грузия] — живописец и художник-прикладник. Уч. в тифлисской Школе живописи и скульптуры (1918—22) у Е. *Татевосяна*. Работал в Тбилиси и Москве; с 1941 — в Ереване. Произв.: серия аштаракских пейзажей (1957, в ГТГ), «Охота» (1950), «Армянские девушки» (лакиров. шкатулка, 1950), фарфоровые блюда, вазы с росписью, майолика и др.

ША́ИН, Эдгар Петросович (31. XII. 1874, Вена — 18. III. 1947, Париж) — художник. Уч. в Венеции (1890—92) и в академии Жюлиана в Париже (1894—95). Жил в Париже. Первоначально живописец, с 1896—преим. офортист: «Нищая» (1900), «Тряпичница» (1901), «Безработный» (1903), «В Булонском лесу» (1903), «Луиза Франс» (1903), «Собор Парижской богоматери» (1910), «Сена у Курбевуа» (1906), серия офортов «Строительство парижского метрополитена» (1908), портрет Анатоля Франса (1926) и мн. др. Илл. к книгам Г. Флобера «Ноябрь» (1928), Ж. К. Гюисманса «По течению» (1932) и др.

Лит.: Каталоги выставки офортов Э. Шаина, Ер., 1936 (на арм. яз.), Л., 1938 (на рус. яз.).
Ծիրմանյան Ռ., է. Շահին, Երևան, 1956.

ШАМШИНЯ́Н, Арутюн Исакович [9 (21). II. 1856, Тифлис — 1 (14). II. 1914, там же] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1877—82) у В. П. Верещагина и П. П. Чистякова (см. *РСФСР*). В 1885 получил звание худож. С 1882 — в Тифлисе. Педагог. Писал быт. сценки из жизни арм. и груз. народов («Улица на Майдане. Старый Тифлис», 1887, Карт. гал. А., Ереван; «Шейтан-базар. Старый Тифлис», 1890, Историко-этнограф. музей, Тбилиси), пейзажи («Верховье реки Самур. Дагестан», 1886, и «Санаинский мост», 1899, — в Карт. гал. А.).

Лит.: Каталоги выставок А. Шамшиняна, Тифлис, 1913; Ереван, 1954 (на арм. и рус. яз.).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Ереванский политехнич. ин-т им. Карла Маркса, осн. в 1930; строит. ф-т с арх. отд.

Ереванский художественно-театр. ин-т, преобразован в 1953 из Ереванского художеств. ин-та (осн. в 1945) и театрального ин-та (осн. в 1944); готовит живописцев, скульпторов, графиков, керамистов, артистов, режиссёров. **Ереванское художеств. училище им. Ф. Терлемезяна,** осн. в 1921 как Школа живописи и ваяния, в 1922—36—Ереванский художеств.-пром. техникум, в 1936—41 — Ереванское художеств. училище, с 1941 — им. Ф. Терлемезяна; готовит живописцев и скульпторов-педагогов, а также керамистов. **Художеств. школа в Ленинакане,** осн. в 1922 как художеств. студия (до 1939), и **Художеств. школа в Кировакане,** осн. в 1958: дают первонач. подготовку по живописи и скульптуре.

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз арм. художников, существовал в 1916—21 в Тифлисе. **Общество работников изобразит. иск-ва,** существовало в 1923—32 в Ереване. **Армянский филиал АХРР,** организован в 1927 в Ереване; с 1930 по 1932—самостоятельная Ассоциация арм. революц. худож.; устраивал выставки под лозунгом «искусство в массы». **Армянский филиал ОМАХР,** существовал в 1928—32 в Ереване. **Союз худож. Арм. ССР,** осн. в июне 1932 (как Союз сов. худож. Арм. ССР) в Ереване. Съезды: 1-й — 1945, 2-й — 1947, 3-й — 1951, 4-й—1954, 5-й — 1956, 6-й — 1959, 7-й — 1962. 281 чл. (на 1962). Имеет отд. в Ленинакане (с 1946).

Союз архитекторов А., осн. в 1933 (как Союз сов. арх. Арм. ССР) в Ереване. Съезды: 1-й — 1937, 2-й — 1949, 3-й — 1955, 4-й — 1959. 223 чл. (на 1962).

ПЕРИОДИКА

«Гехарвест» («Искусство») — литературно-искусствоведч. и музыкальный ж., изд. в 1908—21 в Тифлисе на арм. языке. **«Хорурдани арвест»** («Советское искусство») — ж., изд. ежемесячно в Ереване в 1932—34 и 1938—41, возобновлён с 1955 под назв. **«Советакан арвест»**; освещает также вопросы изобразит. иск-ва; на арм. языке.

Авторы: О. Х. Халпахчьян (арх-ра до сов. времени, включая справки о ср.-век. арх. памятниках и архитекторах), Л. А. Дурново и Л. Р. Азарян (изобразит. иск-во древнего периода и ср. веков), Р. Г. Дрампян (изобразит. иск-во 19 — нач. 20 вв.), Л. М. Бабаян и К. М. Оганесян (арх-ра сов. времени, включая справки о совр. городах и архитекторах), Н. С. Степанян (изобразит. иск-во сов. времени), М. М. Казарян (справки о художниках).

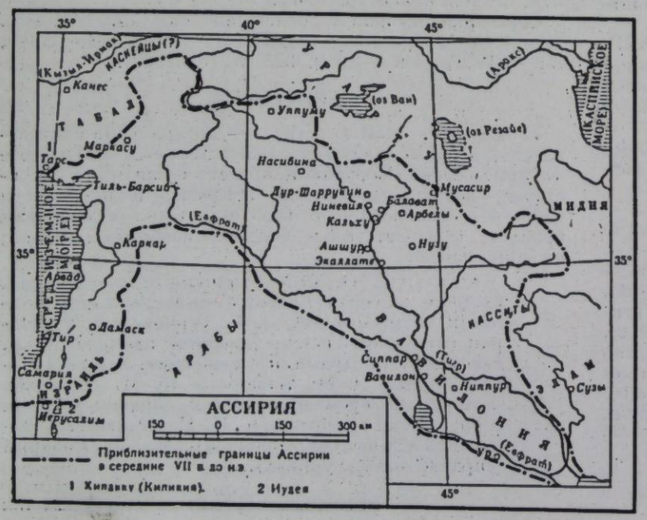
АССИРИЯ

Архитектура и искусство А.— одного из крупнейших рабовладельческих государств Древнего Востока, занимавшего среднее течение реки Тигр, в северной части современного *Ирака* (см.), развивались в 3-м тысячелетии до н. э.— конце 7 в. до н. э. Археологическими исследованиями на территории А. (начавшимися в сер. 19 в.) были открыты дворцы, храмы и городские постройки, скульптура и живопись, относящиеся преимущественно к 9—7 вв. до н. э., т. е. к двум последним периодам расцвета А.

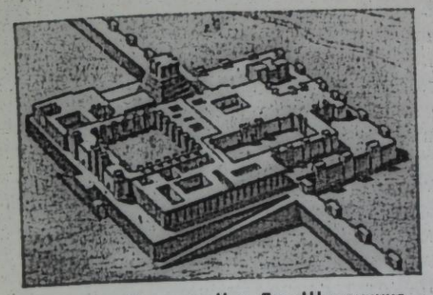
Наиболее древние памятники ассирийского искусства (сер. 3-го тысячелетия до н. э.) были открыты в древней столице А.— городе Ашшуре (современный Калъат-Шаргат), в храме богини Иштар, построенном правителем Зарику, находившимся в подчинении у царей III династии Ура; скульптура из этого храма очень близка к памятникам шумерского искусства (см. *Вавилония*).

Во 2-м тысячелетии до н. э. оформился своеобразный, собственно ассирийский стиль искусства, оказавший влияние на культуру многих соприкасавшихся с А. стран Древнего Востока. Частые войны А. вызвали особое развитие крепостной архитектуры и определили большое место светской воинской тематики в изобразительном искусстве.

Архитектура. В стране создавались города, укреплённые мощными стенами и рвами. Главное место в них занимал дворец, обнесённый стенами, защищавшими его от нападений извне и со стороны города. Монументальные памятники архитектуры А. имели в своей основе форму древнего северомесопотамского жилища, прямоугольного в плане, сложенного из сырцовых кирпичей или камней на глине и имевшего плоскую бревенчатую крышу. Отвесные стены, возведённые из сырцового кирпича, членились башенными контрфорсами или нишами. Поверхность стен обмазывалась глиной, некоторые части дворцовых и храмовых сооружений облицовывались обожжённым кирпичом и частью изразцовыми плитами. Стены иногда имели зубцы, облицованные голубыми изразцами с жёлтой каймой; под зубцами стена была также украшена изразцами, имевшими орнаментальную полосу из чередующихся, находящих друг на друга углов тёмно-синего и белого цвета.



Характерным памятником ассирийской архитектуры является Дур-Шаррукин (современный Хорсабад)— город и дворец, построенный царём Саргоном II (722—705 до н. э.). Обнесённый стенами с башнями, город имел прямоугольный план, в него вели семь укреплённых ворот. В северной части находились дворцы царя, его приближённых и храмы. Здание царского дворца было возведено на искусственной платформе из сырцового кирпича и камня высотой ок. 14 *м*. Помещения группировались вокруг внутреннего двора,



Дворец Саргона II в Дур-Шаррукине. 722—705 гг. до н. э. Реконструкция.

имелись также открытые дворы и световые проёмы, обычные для зодчества А. Во дворце находились храмы трёх типов, отразившие влияние разных культур. Храмы собственно ассирийские представляли собой продолговатое узкое помещение, с входом в широкой стене и жертвенником у торцовой стены. Обычно этот жертвенник ставился перед стеной с изображением царя или бога. Кроме этих храмов, во дворце находился и зиккурат — ступенчатая башня, характерная для южномесопотамской культуры. Каждая терраса зиккурата имела свой цвет. Во дворце Саргона II имелся и храм третьего малоазийского (хеттского) типа, т. н. «бит-хилани», украшенный по фасаду портиком с колоннами, обрамлёнными двумя башнями. В собственно ассирийской архитектуре колонна как конструктивный элемент встречается редко. Вход во дворец и городские ворота перекрывались арочным сводом.

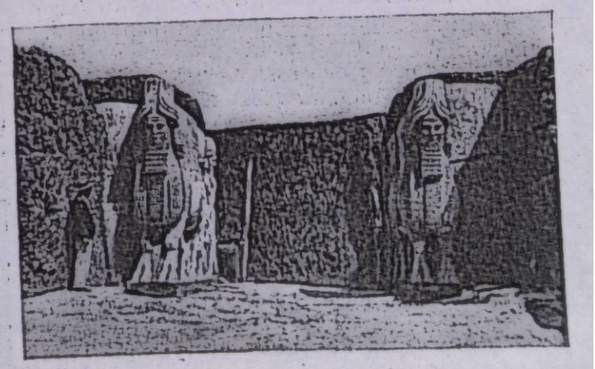
Изобразительное искусство. Характерными памятниками искусства А., связанного с архитектурой, являются громадные каменные статуи фантастических животных — крылатых быков с человеческой головой, помещавшиеся по сторонам городских и дворцовых ворот. Туловище этих быков, хранителей входа, обрабатывалось как рельеф и только голова представляла собой круглую скульптуру. Так как это изображение рассчитывалось на две точки зрения — спереди и сбоку, то одна из передних ног повторялась в рельефе сбоку и статуя имела, таким образом, пять ног.

Образцы круглой скульптуры — каменные и металлические статуи царей, богов и знатных лиц — немногочисленны. Они характеризуются монументальностью и вместе с тем примитивностью форм, руки не отделены от туловища, а разделка поверхности представляет собой плоский рельеф. Таковы статуи царя Ашшурнасирпала II и бога Набу, найденные в Кальху (современный Нимруд).

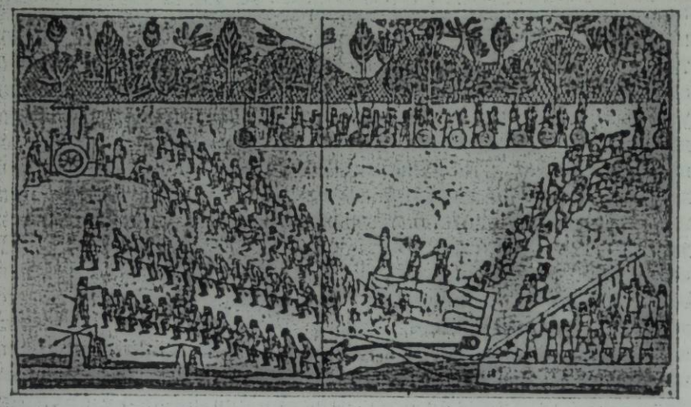
В Дур-Шаррукине, в одном из дворцов, принадлежавшем приближённому царя, были обнаружены остатки росписи, покрывавшей стену ок. 8 *м* высотой. Здесь был изображён бог Ашшур и стоящие перед ним царь и сам хозяин дворца; под этой группой были помещены три фриза с изображениями крылатых гениев и быков, разделённые орнаментальными полосами. В Тиль-Барсибе (современный Тель-Ахмар на реке Евфрат; находится на территории современной Сирии), на окраине ассирийского государства, дворец наместника Шамшиилу (сер. 8 в. до н. э.) был богато украшен росписью, изображавшей ассирийского царя с придворными, а также сцены охоты и приношения дани. Для отделки стен широко применялись также поливные изразцы.

Наиболее известными памятниками ассирийского искусства являются плоские, раскрашенные рельефы на плитах, облицовывавших внутренние помещения дворцов ассирийских царей. Дворцовые рельефы отчётливо выражают значение этого вида искусства — стремление возвеличить царя, неограниченного деспота рабовладельческого царства. В них наиболее отчётливо отразилось развитие ассирийского искусства 9—7 вв. до н. э.

Статуи крылатых быков у входа в Дур-Шаррукин. Известняк. 722—705 гг. до н. э.



Во дворце Ашшурнасирпала II (883—859 до н. э.) в Кальху десять зал были украшены рельефами. На многих из них были помещены одинаковые фигуры царя (в сопровождении богов или придворных) и богов у священного дерева. Эти рельефы полны суровой торжественности. Фигуры превышали человеческий рост (высота рельефов 2,35 *м*); их массивные формы, преувеличенная мускулатура рук и ног создают впечатление нечеловеческой мощи. Скульпторы А. выработали канон изображения человека — голова и нижняя часть туловища давались в профиль, только плечи переданы особым образом: одно плечо, более близкое к зрителю, даётся в профиль, другое — в фас. Портретные черты отсутствуют, царь и помещённые рядом



Перевозка статуи. Изображение на рельефе из дворца Синахериба в Ниневии. 705—680 гг. до н. э.

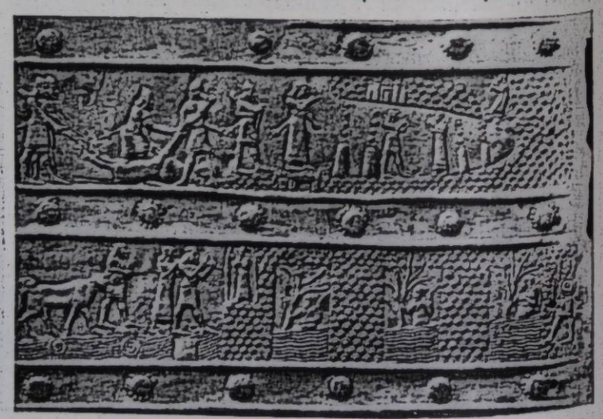
с ним боги и вельможи имеют одинаковые лица и их можно отличить только по костюму или атрибутам. Однотипность фигур позволяет утверждать, что скульпторы пользовались моделями как для целых фигур, так и для отдельных их частей, комбинируя которые они составляли композицию рельефов. Изображение царя сопровождается клинописью, строки которой перерезают фигуру; надпись эта препятствовала последующим царям приписать себе рельефы предков.

Только одно помещение во дворце Ашшурнасирпала II имело изображения сцен войны и охоты. Они помещены в двух полосах, высотой около метра, разделённых клинописью. Композиция этих рельефов монументальна, проникнута движением, но скована зависимостью художника от канонизированных моделей. В сцене львиной охоты ярко передано быстрое движение льва, колесницы царя, но движение и местоположение отдельных фигур не согласованы между собой: несмотря на наклон туловища царя, стрела из натянутого лука должна пролететь выше головы льва. Вся композиция подчинена форме полосы, в которую вписаны фигуры. Главная черта рельефов — повествовательность. Чрезвычайно чётко эта особенность выступает на бронзовых обшивках ворот дворца Салманасара III (859—824 до н. э.), найденных на холме Балават (ок. Кальху — Нимруда). На каждой обшивке в двух полосах размещена композиция, охватывающая события, сменяющие друг друга во времени. Действие начинается в левом углу нижней полосы и завершается в левом углу верхней. Так, на одной из них изображено выступление войска из лагеря, взятие вражеской крепости, увод пленных, движение войск через горы и жертвоприношение по случаю победы.

Повествовательная черта ассирийского искусства усиливается при Саргоне II (8 в. до н. э.). В его дворце Дур-Шаррукин имеются залы, рельефы которых изображают эпизоды походов одного года. Они составляют собой подлинную историческую хронику, полную протокольно чётко запечатлённых деталей и проникнутую духом прославления побед А. Кроме рельефов, существовали также литературные тексты, ярко описывающие походы и победы ассирийских царей. По сравнению с рельефами дворца Ашшурнасирпала II рельефы дворца Саргона II более пластичны: в них больше сцен походов, но вся композиция этих рельефов, как и раньше, подчинена форме полосы, изображённые в них фигуры пеших воинов, колесница, деревья, крепость даются в одном размере.

Наибольшего развития искусство рельефа с повествовательной композицией получило во дворце Синахериба (705—680 до н. э.) во второй столице А. городе Ниневии (на холме Куюнджик около Мосула). Отличительная черта этих рельефов — большая роль пейзажа, красноречиво и точно повествующего о природе страны. Здесь изображены горы, поросшие лесом, долина с виноградником, река, заполненная рыбами; через горы в долину идёт дорога, по которой движется царская колесница и скачут всадники. Человеческие фигуры соразмерены с пейзажем. Они стали небольшими и это позволило свободно разместить их в природе, передать массовые сцены, применяя своеобразную условную перспективу, как бы развёртывающую изображение на плоскости,— постройку дворца, перевозку колоссальных каменных статуй крылатых

Рельеф бронзовой обшивки ворот дворца Салманасара III из Балавата. 859—824 гг. до н. э. Британский музей. Лондон.

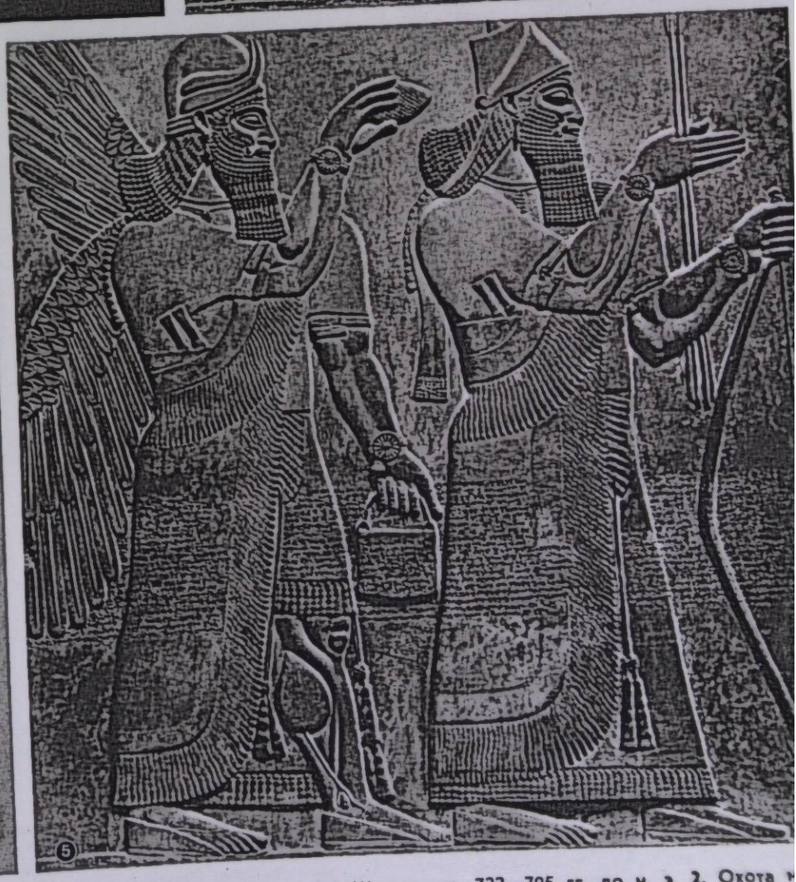




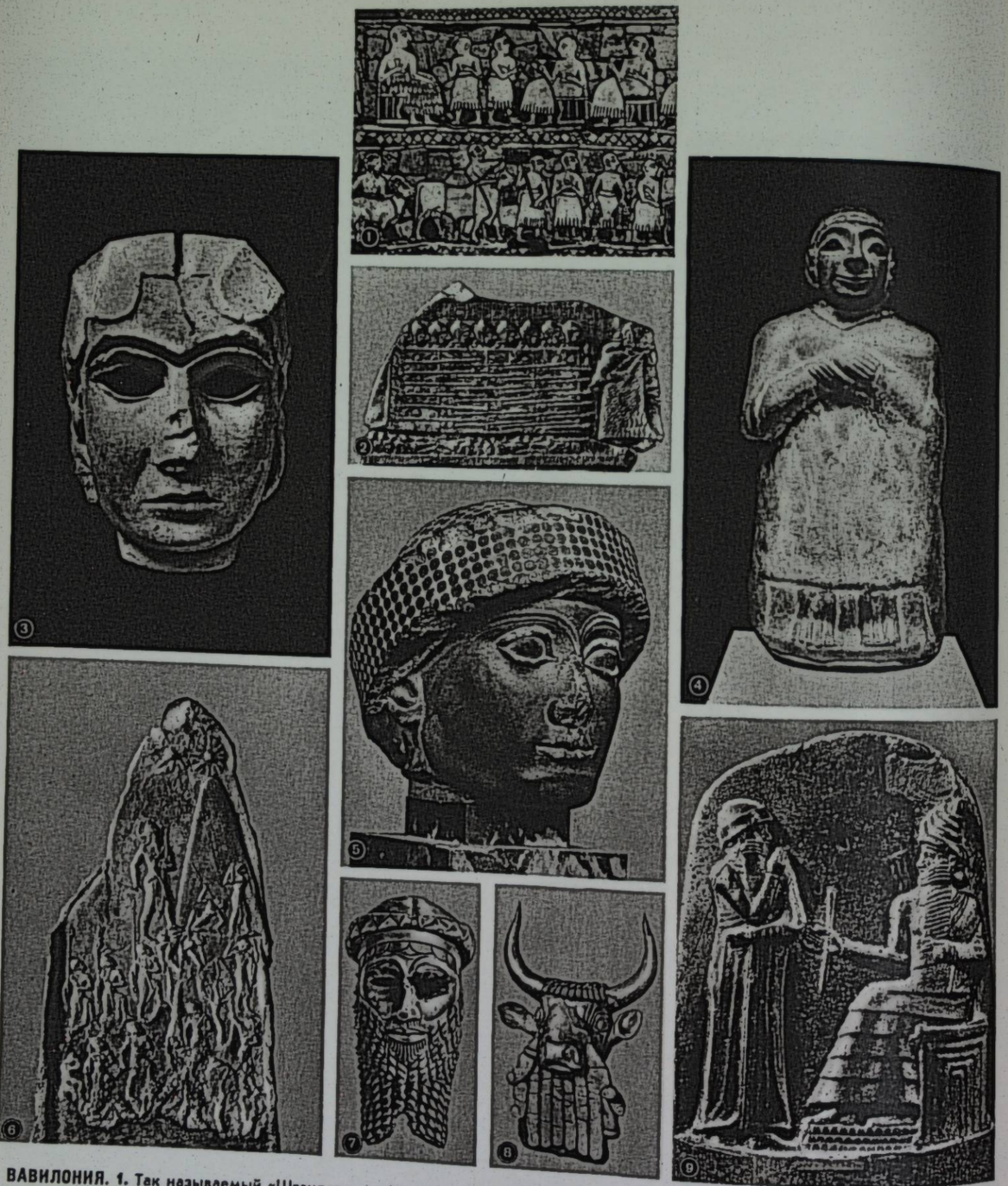








АССИРИЯ. 1. Деталь статуи крылатого быка из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. 722—705 гг. до н. э. **2.** Охота на львов. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. 669 — около 633 гг. до н. э. **3.** Военная сцена. Рельеф из дворца Ашшурнасирпала II в Кальху. 883—859 гг. до н. э. **4.** Статуя Ашшурнасирпала II из Кальху. 883—859 гг. до н. э. **5.** Царь и бог. Рельеф из дворца Ашшурнасирпала II в Кальху. 883—859 гг. до н. э. (Все — известняк. № 1 — Лувр, Париж. №№ 2—5 — Британский музей, Лондон).



ВАВИЛОНИЯ. 1. Так называемый «Штандарт» из Ура (фрагмент). Мозаика из раковин и лазурита. Около 2600 до н. э. Британский музей. Лондон. 2. «Стела коршунов» Эаннатума. Известняк. Около 2500 до н. э. Лувр. Париж. 3. Голова богини из Урука. Алебастр. Около 3000 до н. э. Иракский музей. Багдад. 4. Фигура молящейся женщины из Лагаша. Камень. Около 2500 до н. э. 5. Голова Гудеа. Диорит. 22 в. до н. э. Лувр. Париж 6. Стела Нарамсина. Песчаник. Около 2300 до н. э. Лувр. Париж. 7. Медная голова из Ниневии. 23 в. до н. э. Иракский музей. Багдад. 8. Голова быка. Навершие арфы из Ура. Золото, лазурит. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Университетский музей. Филадельфия. 9. Стела с законами Хаммурапи (верхняя часть). Диорит. 18 в. до н. э. Лувр. Париж.



Рельефы из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Известняк. 669 — около 663 до н. э. Британский музей. Лондон. 1. «Умирающая львица». 2. «Охота на газелей».

быков, штурм крепостей, сцены битв. Так, на рельефе, изображающем перевозку каменной статуи, на площади ок. 15 кв. м помещено более 120 человеческих фигур.

Во дворце Ашшурбанипала (669—ок. 633 до н. э.) в Ниневии, подарившем шедевры ассирийского искусства, повествовательность композиции идёт на спад. Большие плоскости стен заполняются отдельными, связанными по теме изображениями, размещёнными в неширокихполосах. В одной и той же полосе несколько раз помещена фигура царя, скачущего на лошади, убивающего льва или приносящего жертву. Эти изображения имеют уже геральдический характер, в них сказалось стремление к декоративности, к симметричным или строго ритмическим композициям. В сцене охоты на льва царь изображён скачущим на коне навстречу разъярённому зверю, позади на поводу следует запасной конь. Для того чтобы всей группе придать композиционную законченность, художник, вопреки смыслу, изобразил второго льва в той же позе, что и первого, нападающего на запасного коня. Сохраняется зависимость художника от трафаретных моделей, подчас чрезвычайно высококачественных. Фигуры льва, изрыгающего из пасти кровь, и поражённой стрелами львицы с парализованными задними конечностями полны жизненной правды, но в сцене охоты имеется фигура льва, тело которого выполнено по той же модели, что и тело умирающей львицы. Художники дворца Ашшурбанипала создали такие великолепные композиции, как охота на газелей в пустыне (где передан простор поля, быстрый бег животных), сцены пира в саду и эпизоды похода против арабов. При Ашшурбанипале культура А. находилась уже на последнем этапе своего развития; древневосточный рабовладельческий строй близился к своему закату. После смерти Ашшурбанипала государство А. просуществовало всего около двадцати лет, а затем было разгромлено Мидией и Вавилоном.

Прикладное искусство в А. достигло высокого уровня развития. Сохранилось большое количество ассирийских печатей, изготовленных из полудрагоценных камней. Обычно они имели форму цилиндра, на поверхности которого вырезалось изображение (богов, людей, животных), а оттиск производился прокаткой цилиндра по мягкой глине. Широкой славой в древнем мире пользовались ассирийские ткани, украшенные сложным вытканным и вышитым узором, ювелирные изделия, металлическая утварь. Большого совершенства достигали ассирийские художники в резьбе по кости. Великолепные образцы этого искусства — пластинки с изображением фантастических существ, богов, людей и животных — были недавно открыты при раскопках в Кальху.

Лит.: Флиттнер Н. Д., Культура и искусство Двуречья и соседних стран, М.—Л., 1958; Лосева И. М., Искусство древней Месопотамии. Очерки, М., 1946; Parrot A., Archéologie mésopotamienne. Les étapes, t. 1—2, P., 1946—53; Meissner B., Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik, Lpz., 1915; Unger E., Assyrische und babylonische Kunst, Breslau, 1927; Frankfort H., The art and architecture of the Ancient Orient, Baltimore, 1955; Barnett R. D., Assyrische palastreliefs, Praha, 1959.

Справочные сведения о центрах культуры А., а именно — Ашшуре (Калъат-Шаргат), Дур-Шаррукине (Хорсабад), Кальху (Нимруд), Ниневии (Куюнджик), находящихся на территории современного Ирака, и монографическую литературу к ним см. в справочной части ст. *Ирак*. Сведения о Тиль-Барсибе (Тель-Ахмар) см. в ст. *Сирия*.

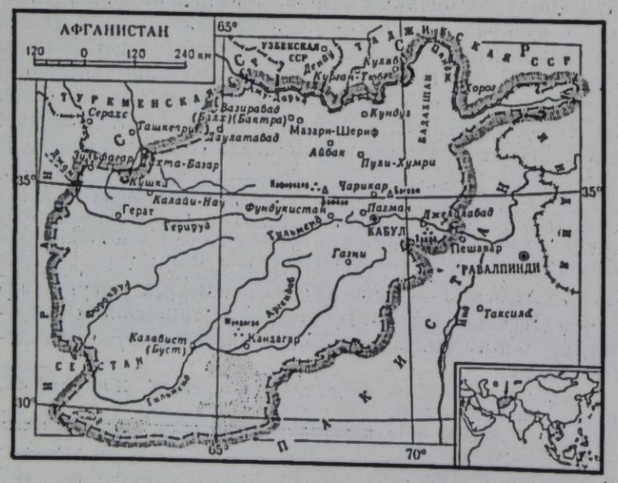
Автор Б. Б. Пиотровский.

АФГАНИСТАН

(ДАУЛАТИ ПАДШАХИЕ АФГАНИСТАН)

Древнейшие памятники искусства и архитектуры на территории А. восходят к 4—2-му тысячелетиям до н. э.: наскальные изображения животных в Бадахшане, остатки поселения *Мундигак*, фрагменты расписной керамики из южного А. и др.

В 1-м тысячелетии до н. э. территория А., расположенная в Азии на скрещении путей из Средиземноморья и Ирана в Индию, Среднюю Азию и Китай, входила последовательно в состав древнеперсидского государства Ахеменидов (6—4 вв. до н. э.), державы Александра Македонского (4 в. до н. э.), Греко-Бактрийского царства (3—2 вв. до н. э.). Письменные источники свидетельствуют о наличии в это время таких крупных городов, как столица Бактрии — Бактра (позднее Балх, ныне *Вазирабад*) в северном А.; в Нади-Али (афганский *Сейстан*) открыты остатки монументального здания сер. 1-го тысячелетия до н. э. со следами росписи. Художественная культура народов, населявших территорию А., развивалась в тесной взаимосвязи с художественной культурой Ирана и Индии, оседлых и кочевых народов Средней Азии. Испытывая с 3 в. до н. э. также значительное воздействие *эллинистического искусства* (см.), она участвовала в сложении важнейших художественных школ в этом районе — греко-бактрийской (см. *Бактрия*) и затем гандхарской (см. *Гандхарское искусство*). Последнее формировалось в период *Кушанского царства* (см.), в первые века нашей эры, когда в восточном и сев.-вост. А. распространился буддизм, и представлено на территории А. многочисленными ценными памятниками (скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства из *Хадды*, *Баграма* и др.). Распространено мнение, что изображение Будды в виде человека впервые появилось на территории А. в начале нашей эры. Образ Будды стал строго канонизированным: в сидящей фигуре подчёркивалось состояние полной отрешённости и внутреннего просветления, статуи в рост символизировали величие и моральную силу Будды. Для обоих случаев характерны фронтальная композиция и обобщённая моделировка лица и тела. В меньшей степени были канонизированы изображения бодхисатв, в которых встречаются местные типы лиц, свободные позы и т. д. Остатки многочисленных буддийских культовых сооружений — монастырей, «ступа» (см. *Индия*), колонн, рассеяны в долинах Кабула, Бамиана, в р-нах Балха, Фундукистана и др. местах. В 1—8 вв. складывался грандиозный монастырский пещерный ансамбль в долине реки *Бамиан*. Вырубленные в отвесных скалах многочисленные гроты образуют комплексы со святилищами, кельями монахов и залом собраний, иногда двухэтажные, связанные между собой лестницами и коридорами. Гроты в плане круглые, квадратные, многоугольные, с завершениями в виде куполов, сводов или имитирующими бревенчатое покрытие пещами. Стены имели ниши со статуями



Будды и бодхисатв, украшались росписью и стуковым декором с орнаментальными мотивами, в которых ощущается влияние декоративного искусства Индии и сасанидского Ирана. В росписях (клеевая живопись по сухой штукатурке), помимо образов буддийского пантеона, встречаются изображения людей, фантастических животных, птиц, стилизованных цветов, буддийских символов, орнаменты. Главная достопримечательность Бамиана — вырубленные в нишах и связанные с массивом скалы колоссальные статуи стоящего Будды.

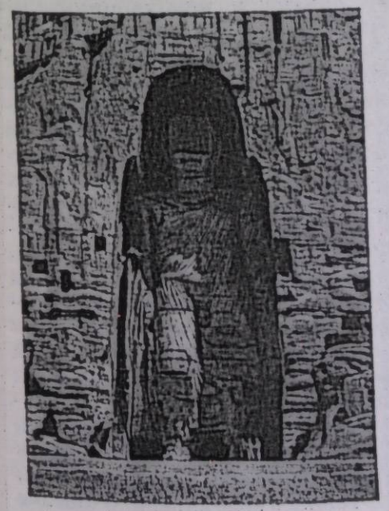


Бамиан. Вид на высеченные в скалах гроты буддийских монастырей и нишу с т. н. малой статуей Будды (35 *м*).

Наземные монастыри, как и другие постройки, возводились из сырца или битой глины (реже камня), с балочным или сводчатым покрытием. Примерно с 3—4 вв. появляются купола и тромпы. В святилищах, во дворах монастырей и вне их сооружались ступа на квадратном основании, с круглыми или многоугольными уменьшающимися ярусами, украшенными фигурными арочками на пилястрах, и завершались полусферой. Ступа в А. близки по формам североиндийским. Встречаются святилища иных культов. Так, на севере А., на холме *Сурхоталь* открыт раскопками храм огня, в архитектуре которого сочетаются черты, характерные для эллинистического и местного зодчества.

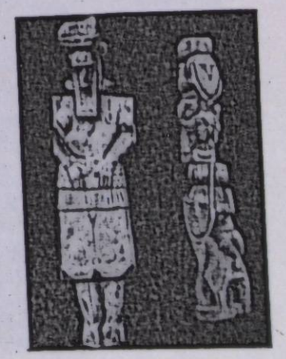
Для сооружений древности и раннего средневековья характерен тесный синтез архитектуры со скульптурой, а также живописью. В скульптурном и живописном убранстве храмов преобладают изображения Будды и бодхисатв. Встречаются также изображения древних местных божеств (напр., в *Фундукистане*, 7 в., росписи которого имеют общие черты с современной им живописью *Согда*, см.) и светские сцены. В отличие от скульптуры культового назначения, изображения представителей местной знати, женские и мужские портреты весьма разнообразны по своим композиционным и пластическим приёмам и отличаются свободной передачей особенностей конкретной натуры. Материалом для скульптуры служили глина, терракота, стук, слоновая кость (в мелкой пластике), реже — мрамор и бронза. Развито было прикладное искусство — ювелирные изделия, художественное стекло, металл и пр.

Бамиан. Большая статуя Будды (53 *м*).



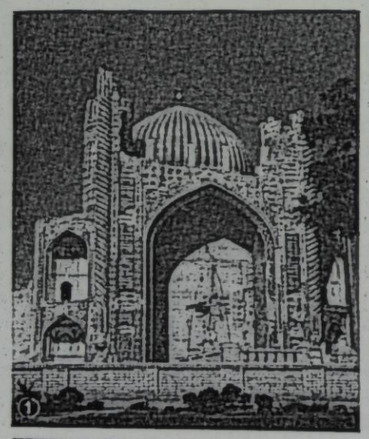
Арабское завоевание (7—8 вв.) и распространение ислама на большей части территории А. обусловили новые эстетические принципы искусства, отрицательное отношение к изображению живых существ. Особенно строго преследовалась скульптура. Только в малодоступных районах, не затронутых влиянием ислама, сохранились (вплоть до конца 19 в.) древние традиции народной деревянной скульптуры (напр., грубо исполненные деревянные идолы Нуристана, р-на к С.-В. от Кабула, в которых причудливо сочетаются черты человека и животных). Более свободны в изображении человека были монументальная живопись, украшавшая дворцовые постройки, миниатюра и прикладное искусство.

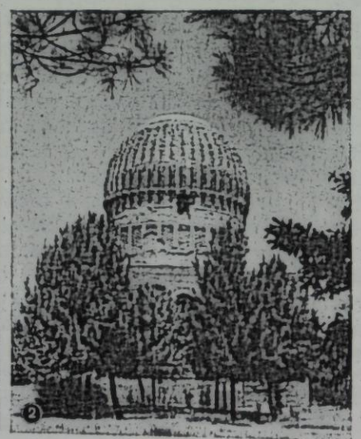
Деревянная скульптура из Нуристана (Кафиристана). 19 в.

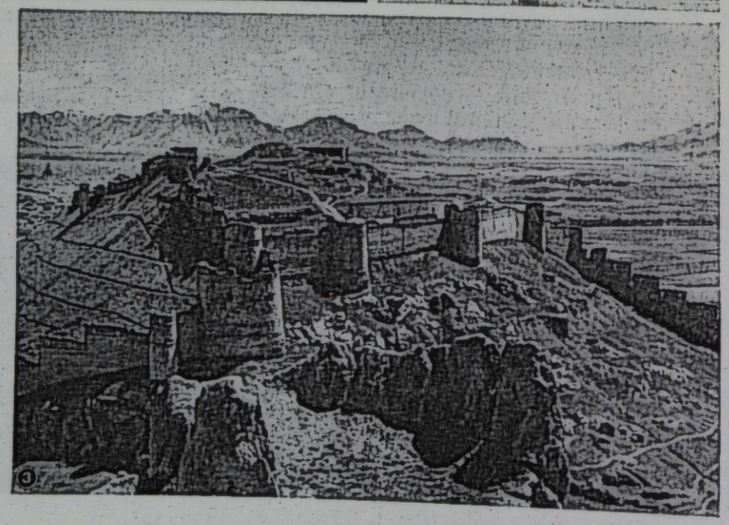


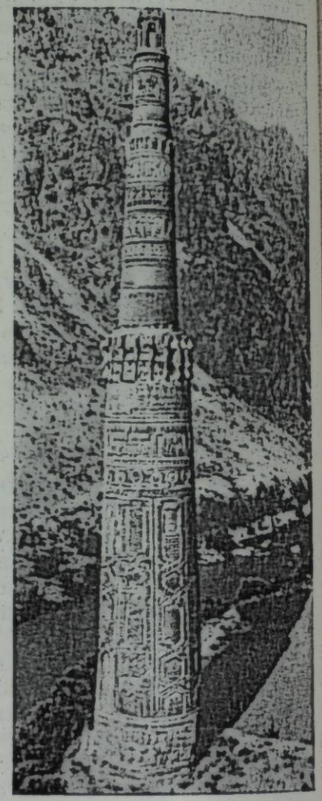
Средневековая архитектура на территории А. развивалась в тесном взаимодействии с зодчеством Ирана и Средней Азии, часто входивших в единые государственные образования. Заметно и влияние индийских традиций. Города с цитаделью окружались крепостными стенами; беспорядочную жилую застройку рассекали главные улицы, соединявшие городские ворота. Строились мечети, медресе, караван-сараи, бани, рынки и т. д. Монументальные здания возводились из обожжённого кирпича со сводчатыми покрытиями. При Газневидах (977—1186), объединивших к нач. 11 в. А., часть Индии, Ирана и Средней Азии (столица *Газни*), отмечается расцвет архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В формах зданий этого времени значительную роль играет «айван» — открытый со стороны фасада сводчатый зал. Формируется портальное обрамление входа. Для декора характерен геометрический, растительный и эпиграфический орнамент, монохромный, выполненный фигурной кладкой из обожжённого кирпича в сочетании с резной терракотой и стуком. Замечательный памятник гражданского зодчества этой эпохи — руины резиденции Газневидов — Лашкаргах (11 в.), близ *Буста*. Здесь обнаружены остатки трёх дворцовых комплексов с мечетями, казармами и пр. Раскопки южного дворца выявили огромный ансамбль построек (стены сохранились почти на всю высоту), расположенных вокруг прямоугольного двора. Во двор выходят 4 айвана, из которых северный ведёт в величественный аудиенц-зал, также в виде айвана. В отделке зала роспись (панель с остатками изображений воинов царской гвардии) сочетается с фигурной кладкой из обожжённого кирпича и великолепными панно со вставками резного стука. Фасад дворца с двумя ярусами арочных ниш, украшенных стуковым орнаментом, обращён на обширную эспланаду с мечетью.

1. Мавзолей-мечеть Ходжа Абу Наср Парса в Балхе (ныне Вазирабад). Конец 15 в. 2. Мавзолей Гаухар-шад в ансамбле Мусалла в Герате. 1-я половина 15 в. 3. Крепость Бала-Хиссар в Кабуле. Стены существуют предположительно с 5 в.; неоднократно подновлялись и восстанавливались.









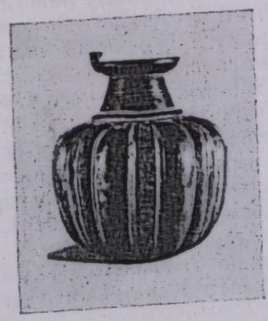
Минарет близ с. Джам в долине Герируд. 1153—1202.

Среди памятников 12 в. наиболее значительны мемориальные башни в окрестностях Газни, сохранившиеся части которых имеют звёздчатую в плане форму, и минарет гуридской столицы Фирузкоха (близ нынешнего с. *Джам*). По грандиозным масштабам, гармонической пропорциональности и тонкости декора минарет близ Джама является шедевром архитектуры. В нём сочетаются черты местного и среднеазиатского зодчества (круглый ствол, узорная кладка обожжённого кирпича, резная терракота) с элементами, близкими индийской архитектуре (членение кругом сталактитовыми балкончиками на ярусы, как у минарета в Дели, переплетение лент текста).

В 13 в. страну разгромили монголы, а в 14 в. она была захвачена Тимуром. Строительство возобновилось уже при Куртах (к концу 13 в.), но особенный размах получило при Тимуридах (15 в.). Зодчество этой поры представляло собой школу, очень близкую к среднеазиатской. Основные её особенности — градостроительный размах, монументальность форм и красочное богатство отделки. Характерные черты сооружений — высокие порталы с минаретами, ребристые купола на барабане, блестящая многоцветная поливная декорация (мозаика, майолика) — снаружи, сталактиты, роспись — в интерьере. В конструкциях возникает подкупольная система пересекающихся арок. Большое внимание уделялось садово-парковому искусству. Особенно широко развернулось строительство в блестящей столице Тимуридов — *Герате*. Город сохранял в основном прежнюю планировку — почти правильный квадрат, окружённый стенами с башнями и четырьмя главными воротами. Две магистральные улицы с лавками по сторонам разрезали город в меридиональном и широтном направлениях, пересекаясь в центре под базарным куполом «чарсу». В городе было возведено много богатых жилых зданий, замечательных культовых сооружений — мечетей, медресе, ханака, а также мавзолеев, больниц, бань и др. Самый значительный памятник Герата — Соборная мечеть, построенная ещё в нач. 13 в. и перестроенная в конце 15 в., с огромным двором, окружённым двухъярусными галереями, и с прекрасными поливными облицовками. За стенами города раскинулся обширный пригород с роскошными садами, дворцами и водоёмами; величавый и, по словам современников, не имевший себе равных ансамбль Мусалла, состоявший из мечети, медресе, мавзолея, минаретов и др. К памятникам зодчества 15 в. принадлежит своеобразный по композиции мавзолей-мечеть Ходжа Абу Наср Парса в Балхе (Вазирабаде) с бирюзовым ребристым куполом и витым обрамлением портала.

Блестящее развитие получило в 11—15 вв. декоративно-прикладное искусство — художественная обработка металла, резьба по дереву, керамика, ковроделие и др. Изделия из металла (центры — Газни, Герат, *Кандагар*) — в основном бытовые предметы (подносы, блюда, кувшины, подсвечники, пеналы), предметы вооружения, детали конского убора. Превосходные образцы мастерства средневековых ремесленников — бронзовый котелок из Герата (1163, Эрмитаж, Ленинград) с орнаментальными украшениями, изображениями человеческих фигур, животных, птиц и огромный бронзовый котёл (1375) во дворе гератской Соборной мечети. Широкой известностью пользовались шёлковые ковры Герата с многокрасочным узором из геометрических и растительных мотивов и шерстяные туркменские ковры с характерным тёмно-вишнёвым фоном и ритмично повторяющимся узором в виде многоугольников. Резьба по дереву широко применялась в архитектуре (колонны, двери, оконные решётки) и в отделке бытовых предметов (посуда и пр.).

Слева — металлический сосуд с куфической надписью. 10—11 вв. Кабульский музей. Справа — бронзовый котелок из Герата. 1163. Эрмитаж. Ленинград.







Бехзад. Портрет Султан-Хусейна. 80-е гг. 15 в. Частное собрание. Швеция.

В Герате, одном из важнейших центров культуры и искусства того времени, особенно высокого расцвета достигла миниатюрная живопись. С нач. 15 в. под покровительством гератского правителя Шахруха (1405—47) и его сына и везира Байсункара функционировали «китабхана» — учреждения, соединявшие функции книгохранилища и мастерской, где переписывались и украшались рукописные книги. В Герате работала большая группа каллиграфов, миниатюристов, позолотчиков, переплётчиков и мастеров других специальностей — местных и привлечённых из Средней Азии и Ирана. Иллюстрировались преимущественно классические произведения: «Шахнаме» Фирдоуси, «Хамсе» Низами, «Бустан» Саади, «Калила и Димна» и др.

Интенсивность цвета, тонкость и изящество рисунка, небывалая дотоле декоративность, изощрённое композиционное мастерство составляли основные черты гератской миниатюры, сохранявшей вместе с тем условность изобразительного языка (отсутствие реальной перспективы, локальный цвет, плоскостность и схематизм в изображении человека).

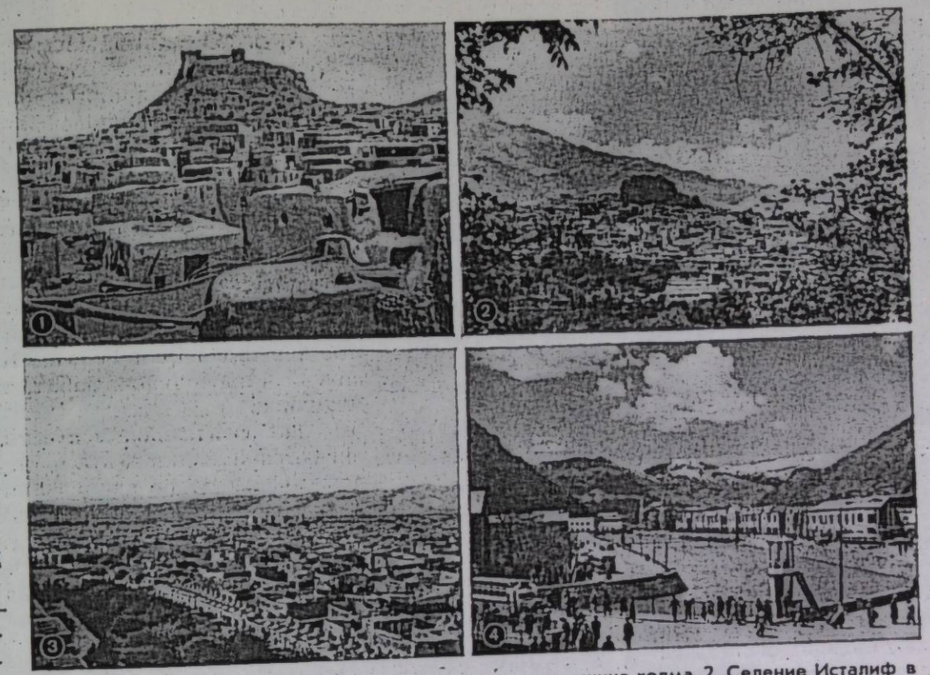
Превосходным образцом гератской миниатюры 1-й половины 15 в. являются иллюстрации рукописи «Шахнаме» (1430, Собрание Голестанского дворца, Тегеран). Это миниатюры большого формата с изображениями сражений, царских приёмов и пр. Богато насыщенные цветом, они торжественно праздничны в своём колорите, то мягком и гармоничном, то контрастном, с обилием золота. Их отличает строгая уравновешенность композиции, тончайший рисунок деталей, изысканность линейных и колористических ритмов и в то же время некоторая статичность в фигурах персонажей и передаче сюжетных взаимосвязей. Высший расцвет миниатюры приходится на 2-ю половину 15 в. В миниатюре этого периода более чётко, чем ранее, проявилось внимание к реальной жизни. Это особенно сказалось в иллюстрациях поэтических сборников, исторических хроник и пр. В это время получает распространение станковая миниатюра с изображениями жанровых сцен (сцены из городской жизни, жизни двора и пр.), а также портрет.

Крупнейшим гератским живописцем был *Бехзад*, в творчестве которого наиболее ярко проявился пытливый интерес к жизни, к человеку. Тонкая наблюдательность, вдумчивое осмысление действительности сообщали его произведениям необычайную для того времени полноту жизненного содержания, глубокий эмоциональный подтекст. Каждая миниатюра Бехзада проникнута действием. Жизненно правдивые позы, выразительные жесты персонажей вполне определённо раскрывают их характер и взаимосвязи. Его иллюстрациям свойственно сложное многоплановое раскрытие сюжета; часто композиция разворачивается на двух смежных листах с большим числом персонажей и обилием деталей, всегда оправданных и точных. Эти особенности его творческого метода хорошо прослеживаются на примере миниатюр «Зафар-наме» (Библиотека университета Дж. Хопкинса, Балтимор, США) — динамичных композиций, иллюстрирующих сцены сражений, походов Тимура, строительство мечети. Высокое мастерство Бехзада проявилось и в шести превосходных миниатюрах, исполненных им в 1488 для рукописи «Бустана» Саади (Египетская национальная библиотека, Каир). Колорит произведений Бехзада никогда не производит впечатление пестроты, цветовые отношения обычно приведены в гармоничное равновесие. В разнообразии приёмов использования богатой палитры ощущается тончайшее понимание роли цвета, умение подчинить его декоративные свойства общей смысловой тональности повествования.

Помимо иллюстраций Бехзада, известны также его замечательные портретные миниатюры — Султан-Хусейна, Шейбани-хана, в которых художник, не ограничиваясь лишь передачей внешних особенностей, пытается дать характеристику портретируемого. Творчество Бехзада, в рамках условностей средневековой миниатюры смело преодолевающее канонизированные приёмы изображения человека и природы, явилось вершиной развития гератской миниатюры. Его произведения исключительно высоко ценились современниками и служат, вплоть до наших дней, объектом изучения и подражания для многих поколений художников.

Наиболее известный ученик Бехзада—*Касим Али*. Персонажи его миниатюр наделены острыми характеристиками (нередко с оттенком гротеска), за что он был прозван современниками «портретистом»; колорит богат контрастами звонких насыщенных тонов.

Среди известных гератских живописцев были также Абд-эль-Кадир Герати (умер в 1435), Гияс-эддин, Мансур, Мирак Наккаш (умер в 1507, учитель Бехзада), Шах Музаффар, Шейх Ахмад, Мавлана Джунаид, Хусам-эддин, Мавлана Вали, Мулла Юсуф (ученик Бехзада), Хаджи Мухаммед (умер в 1507), Дарвиш Мухаммед (ученик Шах Музаффара), Халифе Хивинский, Дуст Диване (ученик Бехзада). После 1510 Герат утрачивает свою роль центра миниатюры. Творчество гератских художников и каллиграфов оказало сильное воздействие на миниатюрную живопись и оформление рукописей Ирана, Средней Азии и Индии.



1. Общий вид старой части г. Газни с цитаделью на вершине холма. 2. Селение Исталиф в 65 *км* от Герата. 3. Общий вид г. Герата в 1920-х гг. 4. Город Кабул. Вид на реку Кабул. На заднем плане мечеть Шахи Ду Шамшира, построенная на месте самой древней мечети Кабула.

В начале 16 в. основатель династии Великих Моголов — Бабур, подчинивший восточную часть А., сделал своей резиденцией *Кабул*. Однако памятников архитектуры этого времени сохранилось очень мало. К сер. 18 в. при Ахмад-шахе Дуррани складывается самостоятельное афганское государство. В первые десятилетия его существования заново отстраивается *Кандагар*, столица государства, широко ведётся строительство и в других городах. Наиболее значительным памятником этого времени является мавзолей Ахмад-шаха Дуррани в Кандагаре: октогональное с золочёным куполом и декоративными минаретами сооружение обнаруживает в своём облике приёмы индийского зодчества.

19 и начало 20 вв. проходят в А. под знаком английской экспансии. Тревожная обстановка этих столетий не способствовала развитию монументального зодчества и изобразительного искусства.

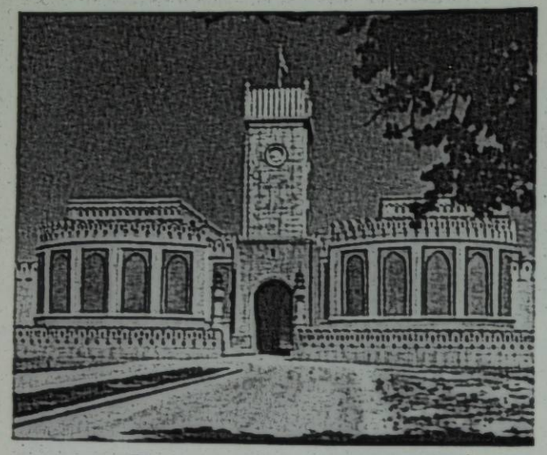
Народная архитектура А., как она сложилась в течение многих столетий, близка среднеазиатской: расположенные вокруг двора помещения городского дома, иногда двухэтажного, с глиняными, сырцовыми или фахверковыми стенами и плоской земляной кровлей, украшаются резьбой по дереву и росписью. Большим своеобразием отличается резьба по дереву в жилище горного Нуристана. Во многих районах существует купольный тип жилища. Характерная принадлежность афганского села — голубятни в виде монументальных, разнообразных по формам глинобитных башен, часто с орнаментальной отделкой.

Голубятня в селе.



СОВРЕМЕННЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

После завоевания А. независимости в 1919 начался новый этап и в истории развития архитектуры и изобразительного искусства страны.



Ворота королевской резиденции в Кабуле. 20 в.

Архитектура. Новая застройка городов А. с широкими озеленёнными улицами ведётся обычно отдельно от старой. Строятся жилые и общественные здания европейского типа, школы и промышленные сооружения. Современная афганская архитектура находится ещё в стадии становления. В строительстве участвуют иностранные архитекторы, в т. ч. архитекторы Советского Союза, который оказывает значительную помощь А. в строительстве ряда важных промышленных и общественных сооружений. В А. высоко развито садово-парковое искусство — славятся старые и новые парки Герата, Кабула и др. городов. Ведётся большая работа по реставрации памятников.

Изобразительное искусство. С 1920-х гг. развиваются живопись, гл. обр. маслом, основоположником которой явился Гулям Мухаммед-хан, и графика. Важную роль в развитии национального реалистического искусства играет кабульская Школа изобразительного и прикладного искусства и ремёсел (основана в 1921), которую на протяжении многих лет возглавляет крупнейший афганский живописец Абдулгафур *Брешна*. В творчестве его учеников и последователей — *Гаусуддина*, Хайр Мухаммеда, Вафа и др.— основное место занимают пейзаж, сюжеты из истории национально-освободительной борьбы, сцены из жизни народа. Произведениям большинства афганских художников свойственна ясная реалистическая форма. Часть художников проявляет интерес к традициям средневековой живописи, к возрождению миниатюры (напр., Хумаюн *Иттимади*, известный также своими реалистическими портретами). Художники-графики работают преимущественно в области книжного оформления.

Скульптура достигла заметных успехов лишь в последние годы в творчестве Мухаммеда Хайдара и Мухаммеда Реза Кандагари, проявивших также большое мастерство в живописи, миниатюре и архитектуре.

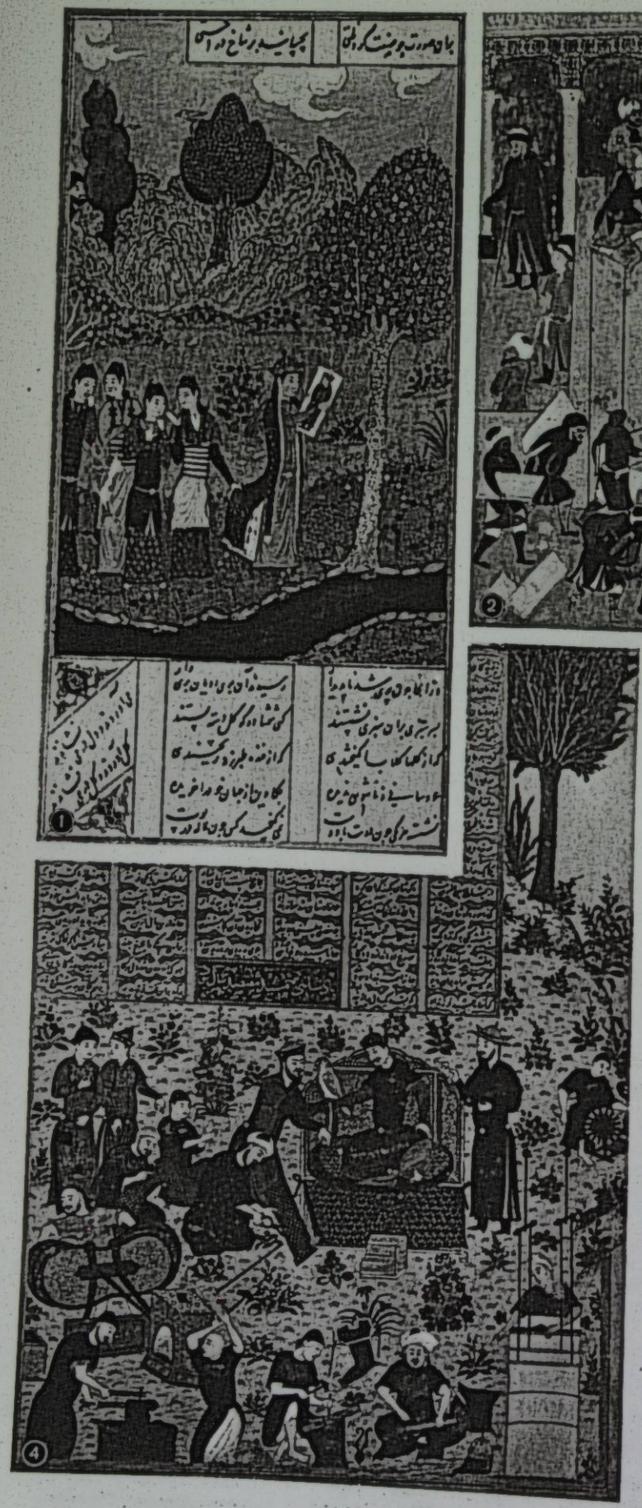
Устраиваются ежегодные национальные

1. А. Брешна. „Невеста из Бамиана". 2. Гаусуддин. „Старый Кабул". 3. С. Шукур-Вали. „Подсолнечник". 4. Гаусуддин. „Студент". 5. А. Брешна. „Национальный афганский танец „Атан". 1957. 6. Х. Иттимади. „Афганец".





АФГАНИСТАН. 1. Голова варвара. Фрагмент скульптуры из Хадды. Первые века н. э. 2. Голова Будды из Хадды. Стук. 3 в. Кабульский музей. 3. Пластинка из Баграма. Слоновая кость. 1—5 вв. Музей Гиме. Париж. 4. Голова Будды из Хадды. Стук. 3 в. Кабульский музей. 5. Гений с цветами из Хадды. Стук. 3 в. Музей Гиме. Париж. 6. Скульптура из Фундукистана. 6—7 вв. 7. Рельеф с изображением кушанцев, приносящих дары Будде. Из буддийского храма в Шотораке, близ Баграма. Сланец. 2 в. 8. Фреска из Фундукистана (фрагмент). 6—7 вв.



АФГАНИСТАН. 1. Миниатюра «Ширин с портретом Хосрова» из рукописи «Хамсе» Низами 1431 г. Эрмитаж. Ленинград. 2—3. Бехзад. «Строительство мечети». Двойная миниатюра 1490-х гг. из рукописи «Зафарнаме» 1467 г. Библиотека университета Дж. Хопкинса. Балтимор.США. 4. Миниатюра «Джемшид обучает ремёслам» из рукописи «Шахнаме» 1430 г. Собрание Голестанского дворца. Тегеран. 5. Касим Али. Иллюстрация к «Истории праведных имамов». Ок. 1526. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград.

выставки. Художники Брешна, Иттимади, *Тарзи*, Гаусуддин, *Шукур-Вали* и др. успешно выступают на международных выставках. В январе 1961 состоялась выставка современного изобразительного искусства А. в Москве. С 1959 учреждены премии за лучшие произведения живописи, скульптуры и архитектуры.

Из традиционных видов художественного ремесла не утратило своего былого значения ковроделие: герατские и туркменские ковры ручной работы являются важной статьёй афганского экспорта. Развиты также керамика и художественная обработка металла. В некоторых районах сохраняется домашнее производство набивных хлопчатобумажных тканей, а также особые вышивки (т. н. «хамандузи» и «чакандузи»), выполняемые женщинами в Кандагаре и Джагури для украшения афганской национальной одежды.

Лит.: Архитектура. — Niedermayer O., Diez E., Afghanistan, Lpz., 1924; A survey of Persian art..., v. 2, L.—N.Y., 1939 (см. статьи — Schroeder E., The seljüq period, c. 981—1045; Byron R., Timūrid architecture. General trends, c. 1119—43); Zestovski P., Esquisses architecturales de l'Afghanistan, «Afghanistan», [Kaboul], 1948, v. III, № 2; его же, Esquisses d'architecture afghane, «Afghanistan», [Kaboul], 1949, v. IV, № 3; Furon R., L'Iran, Perse et Afghanistan, P., 1951; Kohzad A. A., L'Afghanistan antico e moderno, Roma, 1955; Hackin J., Carl J., Meunié J., Diverses recherches archéologiques en Afghanistan (1933—1940), [P.], 1959; Engler E. A., Alte und neue Lehmbauten in Afghanistan, «Schweizerische Bauzeitung», Z., 1945, Bd 126, № 9.

Изобразительное искусство.— Денике Б., Задачи изучения искусства Афганистана, в кн.: Афганистан. Сб. статей, ч. 1, М., 1923; [Дарский Э. Н.], Изобразительное искусство, в сб.: Современный Афганистан, М., 1960, с. 350—60; его же, Искусство Афганистана, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961; Григорович Н., Современное искусство Афганистана, «Искусство», 1961, № 9; Денике Б., Живопись Ирана, М., 1938; Семёнов А. А., Герατская художественная рукопись эпохи Навои и ее творцы, в кн.: Алишер Навои. Сб. статей, М.—Л., 1946; Кази-Ахмед, Трактат о каллиграфах и художниках. Введ., пер. и комментарии Б. Н. Заходера, М., 1947; Дьяконов М. М., Рукопись «Хамсе» Низами 1431 года, в кн.: Труды отдела Востока Гос. Эрмитажа, т. III, Л., 1940; Martin F. R., The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8. to the 18. century, v. 1—2, L., 1912; Kühnel E., Miniaturmalerei im islamischen Orient, B., 1923; Arnold Th., Painting in Islam..., Oxf., 1928; его же, Mirza Muhammad Haydar Dughlat on the Herat school of painters, «Bulletin of the School of Oriental Studies» [London Institution], 1930, v. 5, pt IV; Sakisian A., La miniature persane du XII au XVII siècle, P.—Brux., 1929; Blochet E., Musulman painting XII—XVII century, L., 1929; Binyon L., Wilkinson J. V. S. and Gray B., Persian miniature painting..., L., 1933 (там же Appendix I, Dust Muhammad's account of past and present painters); Stchoukine J., Les peintures des manuscrits Timurides, P., 1954; Morand P., Chefs d'oeuvre de la miniature persane, P., 1947; Iran. Persian miniatures (вступ. ст. B. Gray, A. Godard), N.Y., [1956] (UNESCO, № 7); Pinder-Wilson R. H., Persian painting in the fifteenth century, L., 1958; Кесати Р., Герατский бронзовый котелок 1163 г., в кн.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938; Джафарова А. А., Редкие бронзовые изделия времени Газневидов из коллекции Кабульского музея, «КСИВ», М., 1959, [вып.] XXXVII; Гогель Ф. В., Афганские ковры, М., 1929; Ghaussi M. A., Afghan carpet industry, «Afghanistan», [Kaboul], 1953, v. VIII, № 4; его же, Some facts about three important handicrafts of Afghanistan, «Afghanistan», [Kaboul], 1954, v. IX, № 2.

ГОРОДА. СЁЛА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АЙВАК (древний — Саманган) — г. в долине р. Хульм, на С. страны. В 3 *км* к С.-З. от А.— монолитный кам. ступа и буддийские скальные мон., 5 в. (?). В той же долине — Духтари-Нуширван: скальные ниши (одна из них с росписью).

Лит.: Foucher A., Notes sur les antiquités bouddhiques de Haïbak, «Journal Asiatique», P., 1924, pp. 130—53.

БАГРАМ (древний — Каписи) — г. в руинах, в 60 *км* к С. от Кабула. Осн. в период Греко-Бактрийского царства (3—2 вв. до н. э.); расцвет в период *Кушанского царства* (см.). Был летней столицей кушан, с крушением к-рых пришёл в упадок (2-я пол. 4 в.). Раскопками открыты остатки гор. стен, жилых построек из сырца, глины, отчасти камня, дворца; найдены многочисл. произв. декор.-прикл. иск-ва, местные и привозные (из Китая, Индии, Римской империи и др.).

В окр.— остатки буддийских ступа и мон. (Шоторак, Коли-Надер) с пам. скульптуры и декор.-прикл. иск-ва.

Лит.: Гиршман Р., Раскопки французской археологической делегации в Беграме (Афганистан), КСИИМК, 1946, вып. XIII; Ghirshman R., Begram, Le Caire, 1946; Hackin J., Nouvelles recherches archéologiques à Begram..., P., 1954; Meunié J., Shotorak, P., 1942.

БАКТРА — ныне *Вазирабад.*

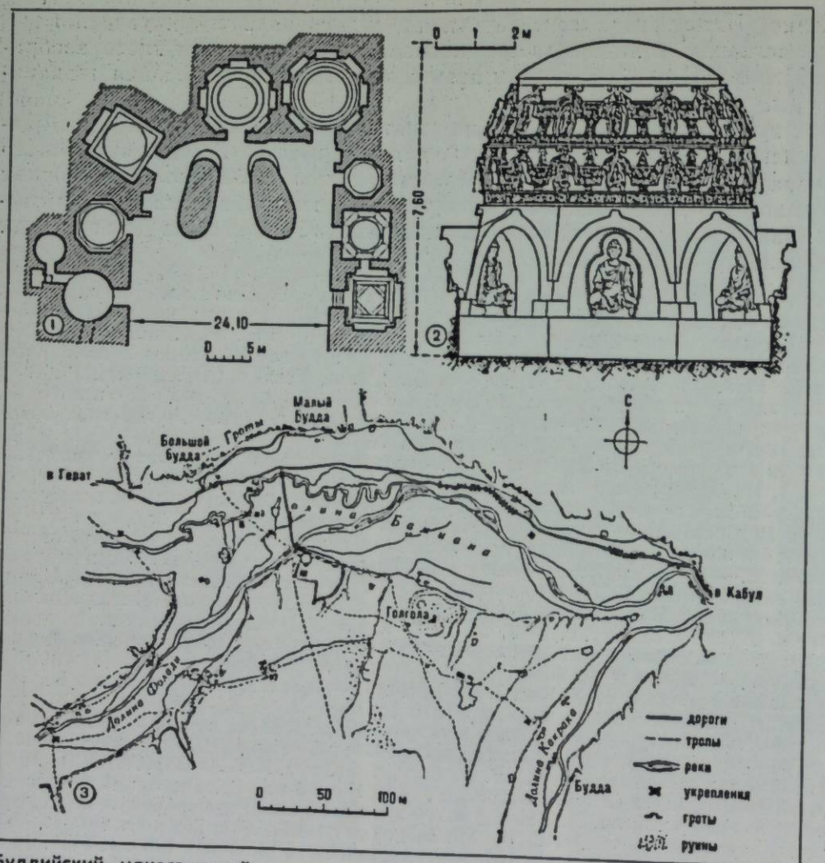
БАЛХ — ныне *Вазирабад.*

БАМИАН — долина реки Б., к С.-З. от Кабула. От сложившегося здесь в 1—2 вв. города, религ. центра буддизма, сохранился вырубленный в отвесной скале буддийский монастырский комплекс с гигантскими статуями Будды (выс. 35 *м* и 53 *м*, 2—5 вв.), фрагментами скульптуры, росписей и резного стука. Грандиозный (протяжённостью св. 400 *м*, св. 2 тыс. гротов) ансамбль складывался в 1—8 вв. В долине Б. находятся также остатки ср.-век. городов, разрушенных при монг. нашествии, в т. ч. на юж. стороне — руины цитадели (Голгола); вниз по течению реки на неприступной скале — руины г. Шахри-Зохак с укреплениями из камня и сырца.

В соседней долине р. Какрак — скальный буддийский мон. с изваяниями и росписью (рис. на стр. 146).

Лит.: Godard A., Godard Y., Hackin J., Les antiquités bouddhiques de Bāmiān, P.—Brux., 1928; Hackin J., Carl J., Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān, P., 1933.

БУСТ, Бост, — древний г. на слиянии рек Гильменд и Аргендаб, близ совр. Калабиста. Существовал уже в первые века до н. э.; расцвет в 11 в. Ныне поле руин (7 *км* × 2 *км*), где высится уцелевшая портальная арка мечети (обожж. кирпич, 11 в.). На Ю.— остатки высокой цитадели, на С.— грандиозный комплекс резиденции Газневидов — Лашкаргах, включавший 3 дворца, адм. помещения, казармы и пр. Наиболее изу-



Буддийский монастырский комплекс в скалах долины Бамиана. 1. План гротов, расположенных вокруг большой статуи Будды. 2. Разрез грота 1 (с реставрацией декора). 3. План долины Бамиана.

чен южный дворец (11 в.): ансамбль сырцовых построек на фундаменте из обожж. кирпича окружает двор (пл. 48 *м* × 80 *м*; общая пл. застройки приблизительно 164 *м* × 95 *м*); остатки настенных росписей, декорации из обожж. кирпича и резного стука.

Лит.: Арунова М. Р., О некоторых общих результатах археологических раскопок в Лашкаргахе, КСИВ, М., 1959, вып. XXXIII; Schlumberger D., Le palais Ghaznévide de Lashkari Bazar, «Syria», P., 1952, t. XXIX, fasc. 3 et 4; его же, Nouvelles fouilles sur le quatrième et cinquième campagne des fouilles de Lashkari Bazar, «Archaeology», 1955, v. 1, № 2; его же, La grande Mosquée de Lashkari Bazar, «Afghanistan», Kaboul, 1952, v. VII, № 1.

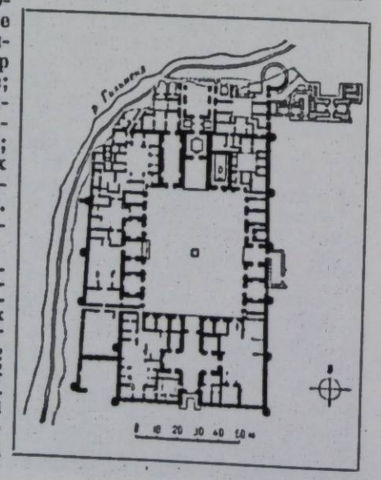
ВАЗИРАБАД (до 1959 — Балх) — г. в сев. А.; в 1-м тысячел. до н. э.— Бактра, столица *Бактрии* (см.), узел караванных путей. В период *Кушанского царства* (см.) и позже — крупный религ. центр буддизма. В ср. века — торговый и религ. мусульм. центр, место паломничества. Разгромлен монголами. Новый подъём и расцвет в 15 в. Сохранились следы древнего города, крепость Бала-Хиссар, «арк» (цитадель), новый (мусульм.) город с остатками гор. сырцовых стен, мечетей, медресе, дворцов, мавзолеев, бани (все в осн. 15 в., обожж. кирпич). Удовлетворительно сохранился лишь мавзолей-мечеть Ходжа Абу Наср Парса (конец 15 в.).

В окр.— остатки буддийских мон. и ступа (глина и кирпич-сырец). Грандиозная ступа «Тапа-Рустам» (цилиндрический объём, диам. ок. 43 *м*, на кв. платформе, ок. 54 *м* × 54 *м*; 4 лестницы) с облицовкой из обожж. кирпича (предположительно 2 в.).

Лит.: Foucher A., La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila, v. 1, P., 1942; Schlumberger D., La prospection archéologique de Bactres (printemps 1947), «Syria», 1949, t. XXVI, № 34, с. 173–91.

ГАЗНИ, Газна, — г., адм. центр одноим. обл. Впервые упоминается в литературе 7 в. Столица гос-ва Газневидов (10—12 вв.). Над городом (примерно кв. плана) господствует цитадель на высоком холме. Преобладающая застройка — глинобитные и сырцовые дома с плоскими крышами. Старинный центр художеств. обработки металла.

Буст. Южный дворец резиденции Газневидов Лашкаргах. 11 в. План.

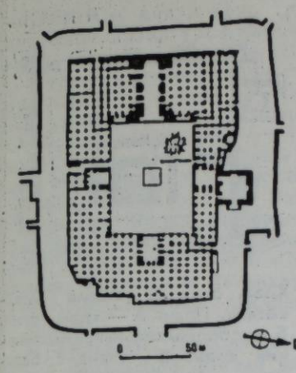


Музей.

В окр. Г.— воздвигнутые в честь воен. побед башни Масуда III и Бахрам-шаха (12 в.; сохранившиеся части имеют в плане форму восьмиконечной звезды, верхние части были круглыми; орнамент. кладка из обожж. кирпича; резная терракота); беломраморное резное надгробие Махмуда Газневи, над к-рым в 19 в. возведён купольный мавзолей, и ряд др. гробниц.

Лит.: Naimi A. A., Les monuments historiques et les mausolées de Ghazni, «Afghanistan», 1952, v. VII, № 2; Sourdel-Thomine J., Deux minarets d'époque seljoukide en Afghanistan, «Syria», 1953, v. XXX, fasc. 1 et 2; Bombaci A., Ghazni, «East and West», Roma, 1957, VIII, с. 247–59.

ГЕРАТ — г., адм. центр одноим. пров., на С.-З. страны. Один из древнейших городов Азии (Александрия-Ариана времён Александра Македонского). Играл большую роль в развитии ср.-век. художеств. культуры (в т. ч. миниатюры и декор.-прикл. иск-ва) народов Ср. Востока. Опустевший после монг. нашествия, Г. интенсивно застраивался при Куртах (13—14 вв.) и Тимуридах (15 в.). От 15 в. сохранилась структура ст. части Г. (почти кв. план с пересекающимися в центре магистралями), гор. стены (глина, кирпич-сырец), цитадель (обожж. кирпич, камень). Самый значит. пам. — Соборная мечеть (двор пл. 95 *м* × × 75 *м*), начата в 1201; отделка закончена в 14 в.; после разрушит. землетрясения восстановлена в 1498—1500 на средства и под руководством Алишера Навои; в 1936—44 реставрирована, построен новый входной портал с двумя минаретами по сторонам.



Соборная мечеть в Герате. План до реставрации 1936—1944.

К С.-З. от Г. находился грандиозный ансамбль Мусалла (1417—38, зодчий Кавамуддин Ширази, см. *Иран*, и др.), включавший мечеть, медресе, мавзолей Гаухар-шад, позднее также — медресе Султан-Хусейна (общая протяжённость ансамбля ок. 550 *м*; ныне сохранились мавзолей и 4 минарета). Недалеко от Мусалла — мавзолей Алишера Навои. К С.-В. от Г.— мавзолей над могилой богослова Ходжа Абдулла Ансари (1428—29, зодчий Кавамуддин Ширази), внутри и во дворе к-рого — резные мраморные надгробия; мавзолей поэта Джами. Указанные постройки — из обожж. кирпича.

Совр. центр Г. с регул. планировкой сложился к С.-В. от ст. города. Г. славится садами — Багишах, Тахти-Сафар и др. Г.— старинный центр художеств. изделий из металла и ковроделия.

Музей.

К востоку от Г.— руины мечети и медресе Ходжа-Чишт (конец 12 в.).

Лит.: Беленицкий А. М., Историческая топография Герата XV в., в кн.: Алишер Навои. Сб. статей, М.—Л., 1946; Массон М. Е., К исторической топографии Герата XV в., в сб.: Великий узбекский поэт, Ташкент, 1948; Byron R., Timurid monuments in Afghanistan, в кн.: III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады, М.—Л., 1939, с. 34—38; Frye R. M., Two Timurid monuments in Herat, «Artibus Asiae», N. Y., 1948, v. XI, № 3.

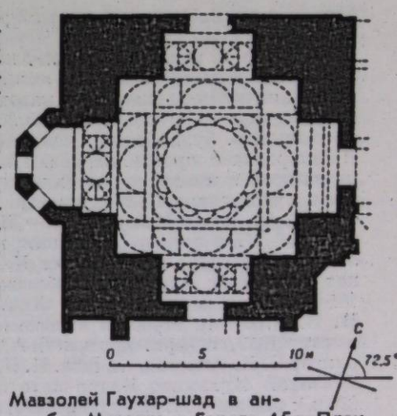
ДАУЛАТАБАД — г. Мейменинской обл. Минарет (обожж. кирпич, нач. 12 в.). Д.— один из центров ковроделия.

Лит.: «Syria», 1953, t. XXX, fasc. 1—2, с. 122—29.

ДЖАМ — с. в долине Герируд, на месте разрушенной столицы Гуридов — Фирузкоха. Близ Д.— минарет (1153—1202), один из самых высоких (около 60 *м*); круглый сужи-вающийся кверху ствол (ок. 8 *м* в поперечнике у основания) делится по выс. в геометрич. прогрессии (8:4:2:1). Орнамент. кладка из обожж. кирпича, резная терракота.

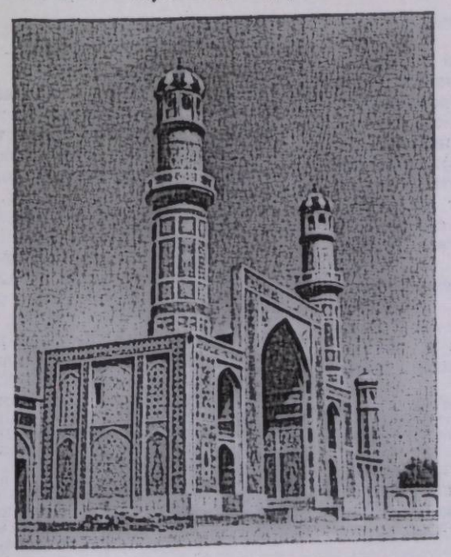
Лит.: Maricq A. et Wiet G., Le minaret de Djam. La découverte de la capitale des sultans Ghorides (XII—XIII siècles), P., 1959.

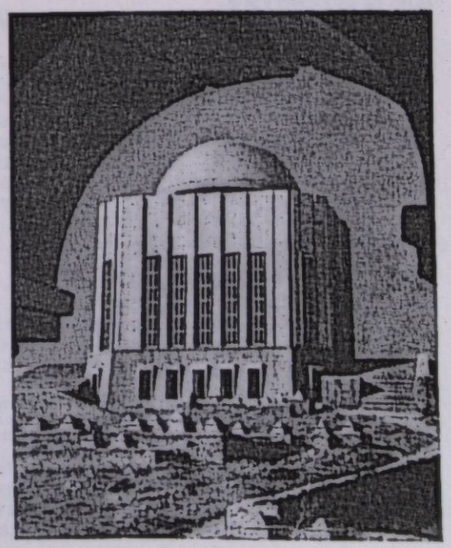
КАБУЛ — столица А. (с конца 18 в.). Существовал уже в нач. н. э. (к Ю.-В. сохранились остатки буддийского г.). В нач. 16 в. при Бабуре — столица империи Великих Моголов. На правом берегу р. Кабул — ст. город с узкими кривыми ул., застроенными глинобитными и фахверковыми домами с плоскими кровлями. На холме — древняя цитадель Бала-Хиссар (стены из камня, сырца, глины, существуют предположит. с 5 в., неоднократно подновлялись и восстанавливались). Совр. застройка К. — гл. обр. на левом берегу реки. Здесь возник Шахри-Нау (Новый город), в к-ром находятся корол. резиденция, здание Министерства иностранных дел и др. В Чардехской долине, в 8 *км* от К., с 1920-х гг. растёт новый р-н Дар-уль-Аман (планировка запроектирована франц. арх. А. Годаром, стр-во осуществлялось под руководством и наблюдением Абдулгияс Хана). В К. сооружается новое здание Кабульского ун-та, воздвигнуты: Мунари-Истикляль — Колонна Независимости (в честь провозглашения независимости А. в 1919), Мунари-Неджат — Колонна Освобождения (в память подавления реакционного восстания 1929 года), Колонна в честь победы при Майванде (1958). Сад Бостан-сарай с мавзолеем Абдуррахман-хана. Загородные парки — Баги-Бабур с



Мавзолей Гаухар-шад в ансамбле Мусалла в Герате. 15 в. План.

Слева — Соборная мечеть в Герате. Начата в 1201, закончена в 14 в., восстановлена в 1498—1500 (портал с минаретами построен в 1936—44). Справа — мавзолей Мухаммед Надир-шаха на Тапа-Мараньджан близ Кабула. 20 в.





надгробием Бабура и беломраморной мечетью Шах-Джахана (1640), Баги-Бала, Чехель-Сутун и др.

Кабульский музей в Дар-уль-Амане, осн. в 1918, гл. музей А. Среди колл. (60 тыс. эксп.) множество произв. иск-ва, начиная с археологич. находок и кончая произв. совр. худож. А. Имеются залы *Хадды*, *Баграма*, *Бамиана* с произв. буддийского иск-ва (с копиями фресок), Лашкаргаха с произв. периода Газневидов; хранилище рукописей и миниатюр, среди к-рых есть произв. гератских художников 15 в. и мн. др.

К С.-З. (св. 20 *км*) от К.— **Пагман** — район дач жителей К. и летняя резиденция короля. Сов. специалистами построен в 3—4 *км* от К. мельничный комбинат (мельница, элеватор, хлебозавод, жел.-бет., кирп.; 1954—56, гл. инж. проекта Л. А. Бороховский, арх. Н. В. Классен), строится аэровокзал (жел.-бет., кирп., начат в 1959, гл. арх. проекта С. А. Воробьёв, гл. конструктор С. Н. Алисова, гл. инж. Н. П. Абызов). В окр. К.: мавзолей Мухаммед Надир-шаха на Тапа-Маранджан (20 в.); там же остатки буддийского мон. со скульптурами (3—4 вв.); остатки брахманистского храма Хайрхана (4—7 вв.), буддийские колонны Сурх-Минар и Минар-Чакри (выс. 20 *м*), остатки неск. ступа [камень, 2 в.(?)] и др.

Лит.: Caspani P. E., Les murs de Kabul, «Afghanistan», Kaboul, 1946, № 2; Hackin J. et Carl J., Recherches archéologiques au col de Khair Khaneh près de Kabul, P., 1936; Hackin J., Carl J., Meunié J., Diverses recherches archéologiques en Afghanistan, P., 1959; Foucher A., La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila, v. 1—2, P., 1942—47.

КАНДАГА́Р — г., адм. центр одноим. пров. Древний К. был разрушен Надир-шахом в 1738. Отстроен заново при Ахмад-шахе Дуррани (1747—73) и был его столицей. Октогональный в плане, купольный мавзолей Ахмад-шаха Дуррани (обожж. кирпич). В новой части К.— широкие озелен. улицы, центр. пл., здания европ. типа. Вокруг К.— сады. Старинный центр нар. керамики, художеств. обработки полудрагоценных камней, металла, ткачества, вышивки. Музей.

В с. Кохкаран—мавзолей Мир Вайса (18 в.), сходный с мавзолеем Ахмад-шаха Дуррани. По дороге в Кохкаран — Чехель-Зина, высеченная в скале лестница (ок. 40 ступеней), и ниша с портиком, сооружённые Бабуром в память завоевания им страны (1517).

КУНДУ́З — г. в пров. Каттаган, на С. страны. В 7 в.— буддийский культ. центр. Остатки буддийских мон. со скульптурой.

Лит.: Hackin J. [e. a.], Diverses recherches archéologiques en Afghanistan, P., 1959.

ЛАШКАРГА́Х — резиденция Газневидов в г. *Буст*.

МАЗА́РИ-ШЕРИ́Ф — г., адм. центр одноим. пров. Известен в ср. века как один из религ. центров шиизма, образовавшийся вокруг предполагаемого места захоронения Али. Существующий комплекс мавзолея возведён в конце 15 в. (в 19 и 20 вв. реставрирован): включает собств. мавзолей, мечеть, медресе, минареты (обожж. кирпич с поливной облицовкой). Вокруг ст. города с крепостью располагается новый г. с большим количеством современных зданий, садов. Развито ковроделие.

Музей «Бахтар», осн. в 1933; произв. ср.-век. декор.-прикл. иск-ва, миниатюры, совр. иск-ва А.

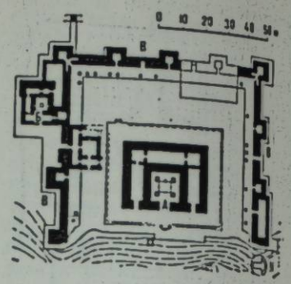
МУНДИГА́К — остатки поселения (в 55 *км* к С. от Кандагара) 4—2-го тысячел. до н. э. (в т. ч. здание, предположительно культ., с «гофрированной» стеной, 3-е тысячел. до н. э.).

Лит.: Массон В. М., Поселение бронзового века в Афганистане, «СА», 1957, № 2; Casal J. M., Quatre campagnes de fouilles à Mundigak. 1951—54, «Arts Asiatiques», 1954, t. 1, fasc. 3.

СЕЙСТА́Н, Систан, — историч. пров., включает в себя юго-зап. р-ны нынешней Фарахской обл. и нек-рые р-ны Кандагарской пров. Афганистана: остатки поселения сер. 1-го тысячел. до н. э.—Нади-Али, руины гг. Зарандж, *Буст* и укреплений Тар-о-Сар, Шакансурак, Пешваран и др.

Лит. указана при ст. *Кундуз*.

СУРХКОТА́ЛЬ—холм, в 15 *км* от г. Пули-Хумри, на С. страны. Раскопками на С. выявлен храм огня (2—нач. 3 вв.). Храм (из сырца) возведён на высоком кам. цоколе: кв. 4-столпный зал с платформой для алтаря ограничен с трёх сторон коридором и был окружён портиком. Почти кв. двор был также обнесён с трёх сторон портиком со скульптурами в нишах и мощными стенами с башнями и примыкающим к ним вторым маленьким храмом. С В. по склону холма — остатки лестницы (общая выс. до 70 *м*). В 2 *км* обнаружена платформа (пл. 13,5 *м* × 17,5 *м*) с остатками колоссальных статуй Будды из глины, покрытой стуком.



Храм огня на холме Сурхкоталь. План: А — храм огня; Б — дополнительный маленький храм; В — стена с башнями, ограждающая двор храма.

Лит.: Schlumberger D., Le temple de Surkh-Kotal en Bactriane, «Journal Asiatique», P., 1952, v. CCXL, fasc. 4, 1954, v. CCXLII, fasc. 2, 1955, v. CCXLIII, fasc. 3; его же, Surkh-Kotal in Bactria, «Archaeology», 1953, v. 6, № 4, 1955, v. 8, № 2; его же, Surkh-Kotal, «Antiquity», 1959, v. XXXIII, № 2.

ФУНДУКИСТА́Н — долина между Кабулом и Бамианом. Руины буддийского мон. 6—7 вв. (глина, сырец) с росписями и скульптурой.

Лит. указана при ст. *Кундуз*.

ХА́ДДА — древний г., буддийский культ. центр (ныне городище в 8 *км* от Джелалабада). Раскопками обнаружены руины множества буддийских мон., храмов и ступа (битая глина, кирпич-сырец, камень); скульптура, керамика, украшения, принадлежащие к гандхарской школе (см. *Гандхарское искусство*).

Лит.: Barthoux J., Les fouilles de Hadda: figures et figurines, P., 1930; то же, Stoupas et sites, P., 1933.

ХУДОЖНИКИ

БЕХЗА́Д, Кемаледдин (ок. 1455, Герат — 1535/36, Герат, по др. сведениям — Тебриз) — миниатюрист. Один из передовых людей своего времени. Воспитывался и обучался у худож. Мирака Наккаша, возглавлявшего дворцовую мастерскую («китабхана») в Герате (по сообщению тур. историка Мустафа Али, учителем Бехзада был Сеид Ахмед Тебризи, см. *Аз. ССР*). Работал в той же мастерской. Расцвет творчества — последняя четверть 15 — нач. 16 вв. После 1510 переехал в Тебриз, где с 1522 был главой шахской мастерской. Илл. к «Зафар-наме» Шараф-эд-дина Али Йезди (рукопись 1467 г.; миниатюры — 1490-е гг.; Б-ка университета Дж. Хопкинса в Балтиморе, США), «Бустану» Саади, 1487—88 (Египетская нац. б-ка, Каир), «Хамсе» Низами, 90-е гг. 15 в. (Брит. м.), портрет Султан-Хусейна (80-е гг. 15 в., частн. собр., Швеция) и др. По-видимому, Б. принадлежат миниатюры в рукописях поэмы Амира Хосрова Дехлеви «Лейли и Меджнун» (Публичная б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград).

Лит.: Arnold Th. W., Bihzād and his paintings in the Zafar-Nāmah MS., L., 1930; Bihzād, в Encyclopédie de l'Islam, nouvelle éd., t. 1, livr. 19—20, Leiden—P., 1959—60, c. 1247—50 (статья R. Ettinghausen); Bihzād, в Encyclopedia of world art, v. 2, N. Y.— Toronto — L., 1958 (статья R. Pinder-Wilson); Kühnel E., Bihzād, в кн.: III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград. Сентябрь 1935, М.—Л., 1939, с. 114—18; Mustafa M., Persian miniatures of Behzād and his school, L., 1960.

БРЕШНА́, Абдулгафур (р. 10. IV. 1908, Кабул) — художник, драматург и композитор. Художеств. образование получил в Германии (Берлин, Мюнхен, Лейпциг). С 1953 — директор кабульской Школы изобразит. и прикл. иск-ва и ремёсел. Среди работ Б.— пейзажи, быт. сцены, историч. события («Национальный афганский танец „Атан"», 1957; «Национальная игра „Бозкаши"», «Невеста из Бамиана» и др.). Участник междунар. выставок, в т. ч. выставки 1961 в Москве.

ГАУСУДДИ́Н (р. 1909, Кабул)—художник. Окончил кабульскую Школу изобразит. и прикл. иск-ва и ремёсел, где в наст. время преподаёт. Пишет преим. портреты, а также быт. сцены: «Студент», «Писец пишет прошение», «Пальмы в Награхаре», «Старый Кабул» и др. Участник междунар. выставок, в т. ч. выставки 1961 в Москве.

ИТТИМАДИ́, Хумаюн (р. 1918, Кабул) — художник. Уч. в кабульской Школе изобразит. и прикл. иск-ва и ремёсел, где потом преподавал. С 1945 — придворный худож. В 1952 был послан для усовершенствования в Индию. Произв.: портреты, композиции в стиле ср.-век. миниатюры («Охота Бахрам Гура», «Завоевание крепости» и др.). Участник междунар. выставок, в т. ч. выставки 1961 в Москве.

КАСИ́М АЛИ́ (гг. рождения и смерти неизв.) — миниатюрист, ученик *Бехзада*. Работал в конце 15 — нач. 16 вв. в Герате, затем в Сейстане и после 1523 — в Тебризе. Илл. к поэмам Навои (90-е гг. 15 в., б-ка Бодли, Оксфорд), к рукописи «История праведных имамов» Мухаммед ибн Абу Зайд аль-Верамини, ок. 1526 г. (Публичная б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград), и др.

Лит.: Дьяконов М. М. и Дашевский Ю. С., Поздние миниатюры Касима Али в рукописи Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, «Изв. Отделения Обществ. наук [АН Тадж. ССР]», 1954, вып. 5; Sakisian A., Le miniaturiste persan Kassim Ali, «La Revue de l'art ancient et moderne», P., 1931, v. LIX (59), № 323.

ТАРЗИ́, Абдул-Азиз (р. 1911, Кабул) — живописец. Окончил Академию изящных искусств в Стамбуле. Живёт в Кабуле. Преимущественно пейзажист. Участник междунар. выставок, в т. ч. выставки 1961 в Москве.

ШУКУ́Р-ВАЛИ́, Симона — живописец. Уч. в Париже в Высшей нац. школе декор. иск-в и в мастерской Гранд-Шомьер. Работает в Кабуле. Произв.: «Печальная ночь», «Игрок», «Подсолнечник» и др. Участница междунар. выставок, в т. ч. выставки 1961 в Москве.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа изобразительного и прикладного искусства и ремёсел в Кабуле, осн. в 1921.

ПЕРИОДИКА

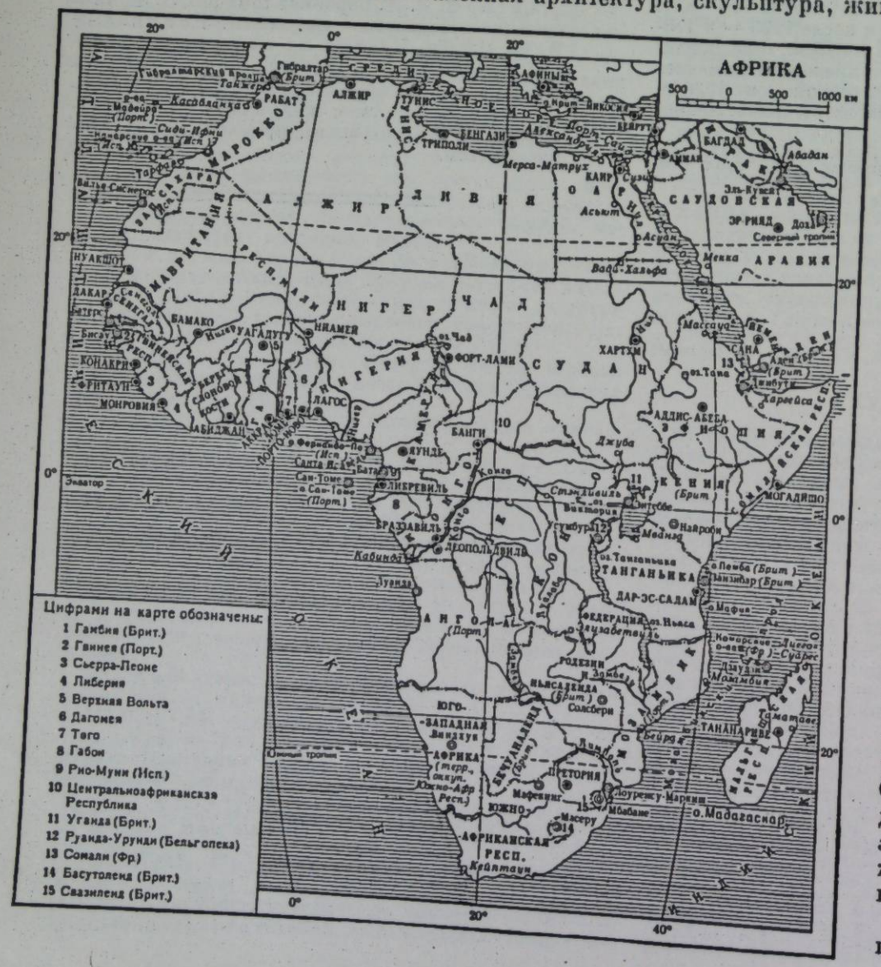
«Afghanistan» («Афганистан») — ж., орган Историч. об-ва, изд. один раз в 3 мес. с 1946 в Кабуле на англ., франц., нем. и итал. языках. Освещает также вопросы истории арх-ры и иск-ва.

Авторы: В. Л. Воронина (арх-ра), Э. Н. Дарский (изобразительное искусство). Рецензент В. М. Массон. Консультанты (по вопросам истории): М. Р. Арунова, А. А. Джафарова.

Статья консультировалась в Министерстве просвещения Афганистана; в неё включены материалы (в т. ч. иллюстрации), предоставленные Министерством.

АФРИКА

Одно из старейших мест обитания человека — африканский континент является родиной целого ряда выдающихся цивилизаций. Отдельные районы А. развивались неравномерно, но большинство её народов прошло длительный путь исторического развития. Уже в эпоху неолита в Сахаре (Тассили, см. *Алжир*, и др. места) были созданы замечательные наскальные изображения. На рубеже 4—3-го тысячелетий до н. э. в сев.-вост. А. сложилось рабовладельческое древнеегипетское государство. Монументальная каменная архитектура, скульптура, живопись и ювелирное искусство *Египта* Древнего (см.) составили эпоху в истории мировой культуры. После завоевания Египта Александром Македонским (332 до н. э.) долина Нила стала одним из главных очагов формирования *эллинистического искусства* (см.).



В начале 1-го тысячелетия до н. э. на территории нынешнего Туниса финикийцы основали город-государство *Карфаген* (см.), но в создании его культуры приняли участие и местные народы.

С 2—1 вв. до н. э. по 5 в. страны Северной А. входили в состав римского рабовладельческого государства (см. *Рим Древний*) и сыграли важную роль в формировании его многоликой культуры. После распада Римской империи Египет и др. страны Северной Африки находились под властью *Византии* (см.), что наложило отпечаток на их культуру.

Центром древней цивилизации было также Абиссинское нагорье. В 1-м тысячелетии до н. э. здесь сложилось государство Аксум, достигшее расцвета в 4—6 вв. Культура Аксума была тесно связана с южноарабской, влияние которой проникло отсюда и на территории современных стран: *Судана*, *Сомалийской республики*, *Сомали Французского* (см.). Традиции Аксума, оставившего монументальные дворцы и обелиски, выразительную скульптуру и блестящие образцы декоративного искусства, были унаследованы народами современной *Эфиопии* (см.).

В 7 в. страны Северной А. были завоёваны арабами. Это было важнейшее историческое событие. Арабы принесли свой язык, религию и культуру. В результате слияния местных и арабских традиций здесь сложилась архитектура, отличающаяся пышным орнаментальным убранством, и расцвело прикладное искусство; созданию же изображений живых существ ислам препятствовал, поэтому изобразительные искусства в значительной мере заглохли.

Культура, созданная арабами и местными народами, сыграла важную роль в мировой истории и явилась основой для последующего развития своеобразной национальной художественной культуры добившихся независимости африканских стран — *Марокко*, *Мавритании*, *Туниса*, *Ливии*, *Египта* Нового (см.) (Объединённая Арабская Республика, ОАР), *Алжира* (см.). Влияние арабов испытали и крупнейшие гос. образования, созданные народами Западного Судана. В 9—11 вв. в верховьях рек Сенегала и Нигера достигло расцвета государство Гана. Затем гегемония перешла к государствам Мали (13—14 вв.) и Сонгаи (15—16 вв.). Эти государства были созданы народами (земледельцами, рыболовами и скотоводами), живущими в настоящее время на территории стран *Мали*, *Нигера*, *Нигерии*, *Берега Слоновой Кости*, *Верхней Вольты*, *Гамбии*, *Сенегала*, *Сьерра-Леоне*, *Португальской Гвинеи* и Гвинейской республики (см. *Гвинея*).

На территории современной Нигерии и республики *Чад* (см.) в 8—19 вв. развивались царства Канем и Борну, а также государства народов хауса. Из последних особенно замечателен султанат Кано. Страны хауса вели обширную торговлю с окружающими странами, славились высоким развитием ремёсел и богатыми городами. В Мали и Сонгаи сложился своеобразный стиль архитектуры, характерный для всей долины Нигера. Народы Западного Судана оставили превосходные образцы декоративного искусства (резьба по дереву и цветные хаусанские ткани, украшенные оригинальным орнаментом). Замечательны ритуальные маски народов западного побережья Судана.

В 14—17 вв. ряд крупных государств сложился в бассейне реки Конго; лучше других нам известно царство Конго. Оно было создано народами, живущими сейчас в западных районах Республики *Конго*, *Камеруне*, *Габоне*, *Конго* (со столицей в Браззавиле), *Рио-Муни* и *Анголе* (см.). Для искусства народов западной Экваториальной А. (с этой областью связана и культура *Центральноафриканской Республики*, см.) характерен блестящий расцвет деревянной скульптуры, в которой африканцы-художники изображали своих современников, племенные и родовые божества. Превосходна декоративная обработка деревянной утвари.

В Южной А. в *Басутоленде* (см.) и др. районах охотники и собиратели *бушмены* (см.) оставили замечательные наскальные изображения.

Развитую материальную культуру создали готтентоты, живущие теперь в *Юго-Западной Африке* (см.).

В средние века в Междуречье Замбези — Лимпопо процветала выдающаяся культура Зимбабве, характеризующаяся монументальными каменными сооружениями и развитой металлургией. Создатели её — земледельцы и скотоводы банту — образовали могущественную раннеклассовую державу Мономотапу.

Цивилизация Зимбабве — Мономотапы оказала влияние на историю и развитие культуры народов современных стран Федерации Родезии и Ньясаленда (*Ньясаленд*, *Родезия Северная*, *Родезия Южная*, см.), *Мозамбика*, *Бечуаналенда*, *Южно-Африканской Республики* (см.).

Населённое банту восточное побережье А. (см. *Кения*, *Танганьика*) после 8 в. становится областью арабской колонизации. Самобытная культура банту восприняла многие черты арабской цивилизации. Позже здесь возник ряд арабских султанатов, в т. ч. *Занзибар* (см.), распространился ислам.

Значительные полуфеодальные государства сложились в позднем средневековье на Гвинейском побережье А.: на территории современной *Ганы*, *Того*, *Дагомеи* и *Нигерии* (см.). Наиболее интересным было искусство народов ашанти, йоруба, а также государств Дагомеи и *Бенина* (см.). Оно прочно вошло в сокровищницу мирового художественного наследия. Особенно замечательна бенинская бронзовая скульптура, унаследовавшая художественные традиции *Ифе* (см.). Интересна также культура *Нок* (см.).

В 17—18 вв. ряд крупных феодальных государств вырос в глубинных районах А. у Великих озёр в *Уганде* (см.), на территории *Руанда-Урунди* (см.) и пр. Значительным культурным центром в 18—19 вв. становится о-в Мадагаскар (см. *Мальгашская Республика*).

К началу 19 в. на большей части А. существовали суверенные государства африканцев. Лишь на территории современной Южно-Африканской Республики складывались культура и искусство европейских колонистов — буров (африканеров), а затем англичан.

Экспансия колониальных держав эпохи капитализма прервала самостоятельное развитие африканских народов и их культуры. В огне грабительских войн погибли бесценные сокровища культуры Бенина и Дагомеи, были разрушены города и селения африканцев Центральной и Южной А.

К началу 20 в. вся А., за исключением Эфиопии, была разделена и закабалена крупнейшими империалистическими державами. Формально независимой была *Либерия* (см.).

Новый этап в развитии африканской культуры и искусства начался с подъёмом национально-освободительного движения народов, с приобщением широких трудящихся масс А. к международному демократическому движению. Формируется новая культура, возникают новые виды искусства.

Подъём национально-освободительной борьбы после Великой Октябрьской социалистической революции, создание мощного лагеря мира и демократии после 2-й мировой войны и углубляющийся кризис мировой системы империализма — всё это создало условия для освобождения народов А. из-под колониального гнёта, для крушения системы колониального рабства. За последние годы добились независимости многие африканские народы. Некоторые из них по праву считают себя преемниками древних африканских цивилизаций. В А. наших дней всё более широкие массы народа начинают обращаться к национальному искусству, отражающему освободительные и демократические тенденции.

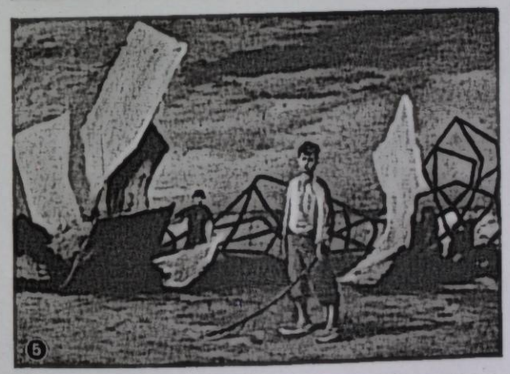
Автор Л. А. Фадеев. Консультанты Д. А. Ольдерогге, И. И. Потехин.





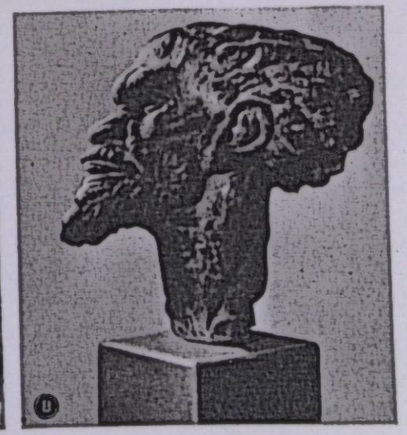




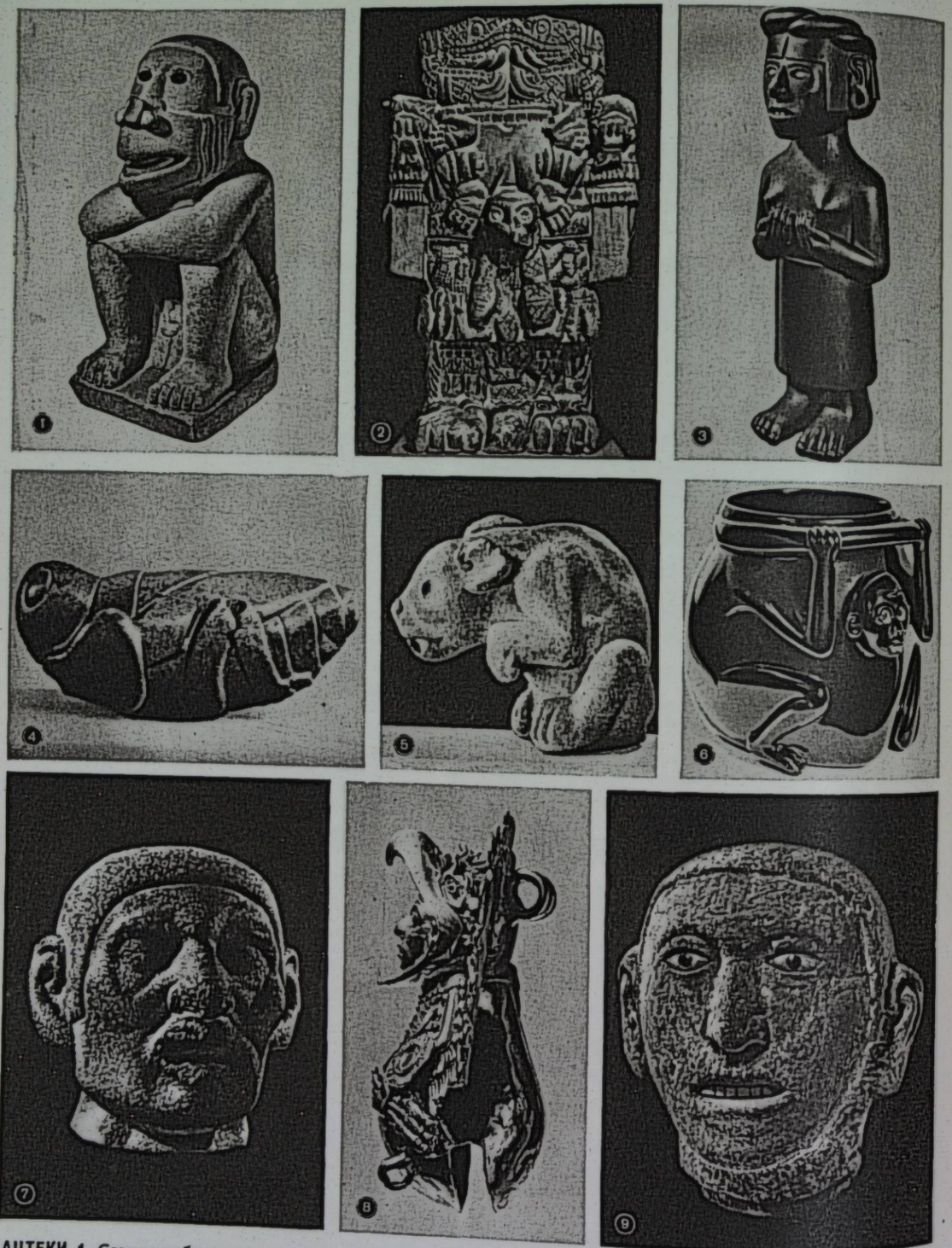








АВСТРАЛИЯ. 1. К. Мартенс. «Вид Сиднея с Левендер-бей». Раскрашенная литография. Середина 19 в. Частное собрание. 2. А. Стритон. «Полдень». Около 1897. Национальная галерея Виктории. Мельбурн. 3. Т. Робертс. «Остановка в пути». 1880—90-е гг. Художественная галерея Нового Южного Уэльса. Сидней. 4. Ф. Мак-Каббин. «Счастье изменило». 1889. Художественная галерея Западной Австралии. Перт. 5. Р. Драйсдейл. «Сломанная мельница». 1940-е гг. Частное собрание. 6. Н. Кунихан. «На собрании». 1940-е гг. Частное собрание. 7. А. Наматьира. «Эвкалипт в Палм-Валли». 1942. Частное собрание. 8. Л. Дадсуэлл. «Голова австралийца». Бронза. 1940-е гг.



АЦТЕКИ. 1. Статуэтка бога ветра Эекатля. Базальт. 2. Статуя богини Коатликуэ. Андезит. 3. Статуэтка женщины. Дерево. 4. Статуэтка кузнечика. Камень. 5. Статуэтка кролика. Андезит. 6. Ваза из обсидиана. 7. «Голова мёртвого». Базальт. 8. Нагрудный знак предводителя «воинов-орлов». Золото. 9. Мужская голова. Серый туф, инкрустация. (Все — 14 — начало 16 вв. №№ 1—7, 9 — Национальный музей антропологии, Мехико. № 8 — Эрмитаж, Ленинград).

АЦТЕКИ

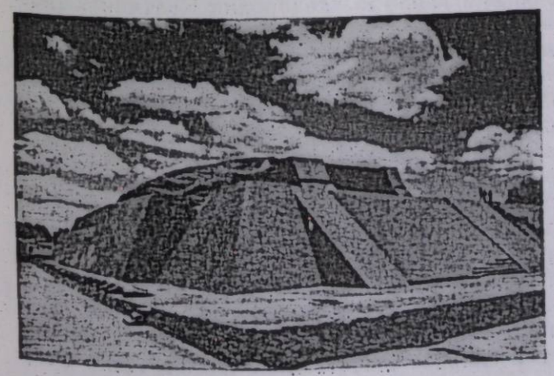
(ПРАВИЛЬНЕЕ — АСТЕКИ. ПО-ИСПАНСКИ AZTECAS)

Культура А. (ряда родственных по языку племён языковой группы нахуатль) составила целую эпоху в истории Древней Мексики. Искусство А., вторгшихся в 12 в. в долину Мехико (Центральная Мексика), процветало в 14 — нач. 16 вв. В нём воплотились идеи мощи раннерабовладельческого государства А., державшегося на войнах и поборах с покорённых племён, и величия ацтекских богов. Архитектура и искусство А. складывались на основе древней культуры *тольтеков* (см.); определённую роль сыграли и художественные традиции *сапотеков* (см.), принесённые в долину Мехико переселенцами — микстеками. Конкистадоры (завоеватели) испанцы, разгромившие в 1521 государство А. и разрушившие их столицу Теночтитлан, насильственно прервали развитие культуры А. Её наследие получило новую жизнь в народном искусстве Мексики, проявилось в монументальном и декоративном искусстве в период после её колонизации (см. *Мексика*, *Индейцы*).

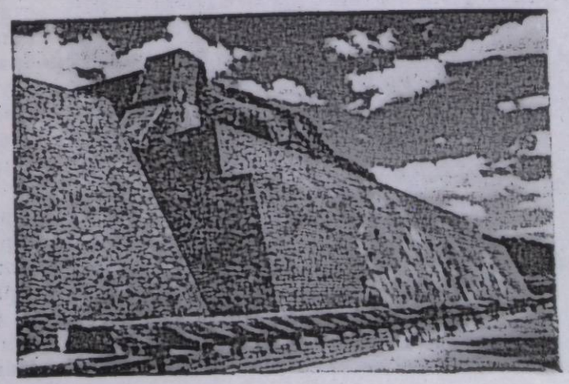
Архитектура. Наиболее выдающиеся сооружения А. были уничтожены или полностью перестроены при завоевании Теночтитлана испанскими конкистадорами в 16 в. Поэтому судить об архитектуре А. можно лишь по описаниям участников завоевания, по рисункам в ацтекских рукописях и по немногим руинам.

Как и у других народов Древней Мексики, основным типом монументального сооружения у А. была четырёхгранная каменная пирамида, на усечённой вершине которой воздвигалось собственно здание — храм или дворец. По одной стороне пирамиды шла лестница, чаще всего широкая и украшенная скульптурой. По представлениям А. через каждые 52 года наступал новый период в развитии мира. К этому моменту приурочивалось обновление храмов: пирамиду замуровывали в новую каменную оболочку. Пирамида в Тенаюке (Tenayuca, в 10 км к сев.-вост. от г. Мехико), одна из немногих сохранившихся, отражает восемь таких этапов. Окружавшие пирамиду здания представляли собой комплекс невысоких, узких, вытянутых помещений; А. не знали свода и поэтому не умели перекрывать большие пространства. Планировка храмов была более простой, чем у жилых строений. В последних комнаты группировались вокруг внутреннего двора, в то время как храм представлял собой несколько параллельно расположенных помещений. Формы всех этих зда-

Пирамида в Тенаюке. 14 — начало 16 вв.



Пирамида в Тенаюке. 14 — начало 16 вв. Южная сторона.





Голова „Воина-орла". Андезит. 14 — начало 16 вв. Национальный музей антропологии. Мехико.

ний строго геометричны. Их массивность подчёркивали скосы стен, расширявшихся книзу. Стены зданий украшались рельефами и росписями обычно с изображениями змей, орлов, черепов, человеческих сердец, скрещённых костей. Характерна узорная кладка камня в верхнем декоративном слое стены (стены в Уэштола, Huexotla, около г. Мехико).

Столица А.— Теночтитлан (Tenochtitlan, основана в 1325, ныне на её месте — г. Мехико) была выстроена на искусственно укреплённом островке посредине озера Тескоко (Texcoco). Для сообщения с материком служили три массивные дамбы, имевшие в нескольких местах проёмы с подъёмными мостами для прохода лодок. Теночтитлан был регулярно распланирован и прорезан во многих местах каналами. Стены каналов были выложены изразцами и каменной мозаикой.

Центром города являлась большая прямоугольная площадь (320 *м* × × 275 *м*), по сторонам которой помещались три дворца правителей и главный храм бога Уицилопочтли. Храм представлял собой ступенчатую пирамиду с основанием 100 *м* × 100 *м* и высотой 30 *м*. На вершине пирамиды стояло два небольших деревянных здания. Весь храмовый участок был обнесён большой каменной стеной, украшенной изображениями переплетающихся змей. Дворцы тоже были деревянными, и они, так же как и храмы, были сожжены испанцами во время штурма Теночтитлана. Вокруг этого главного комплекса располагались храмы других божеств и жилища знати. Дома знатных лиц возводились обычно на искусственных возвышениях (для защиты от наводнений), облицованных камнем. Стены клались из необожжённого кирпича и также имели каменную облицовку или покрывались штукатуркой, окрашенной в белый или ярко-красный цвет. Все помещения (спальни, кладовые, комнаты для рабов, кухни) располагались по прямоугольному плану вокруг внутреннего двора. Окна обычно отсутствовали и комнаты освещались только через дверной проём. Жилища бедного населения Теночтитлана представляли собой хижины со стенами из обмазанного глиной плетня и крытые тростником.

Имеющиеся данные позволяют сделать вывод, что А. заимствовали свои основные приёмы у тольтекской архитектуры, но испанское завоевание помешало А. достичь в зодчестве таких же успехов, какие были у тольтеков, и создать нечто новое.

Изобразительное искусство. В с к у л ь п т у р е А. во многом пошли дальше своих предшественников. Однако успешному развитию скульптуры мешала религия, требовавшая изощрённой символики и условности. А. создают грандиозные культовые статуи, буквально подавляющие своей тяжеловесной силой. Это базальтовые или андезитовые со следами раскраски статуи богов, украшенные орнаментом алтари, знаменитый «Солнечный камень» — т. н. «Календарь ацтеков» (диск диаметром в 3,66 *м*, весом 24 тонны, найден в 1790 в г. Мехико) с пиктографическими изображениями. Характерным образцом такой скульптуры служит статуя богини земли и плодородия Коатликуэ (высотой в 2,52 *м*). Фигура богини составлена из изображений кукурузных початков, когтей и клыков ягуаров, человеческих черепов и раскрытых ладоней, плетёнок самых различных видов, перьев, извивающихся змей, связок бобов какао и др. Всё это нагромождение мотивов, объединённых по принципу строгой симметричности, уравновешенности и «фронтальности» в грубое подобие человеческой фигуры, взято не случайно. Каждый элемент статуи был призван подчёркивать те благодетельные или страшные для человека силы, которыми повелевало божество. Декоративные качества статуи и продуманность композиции производят в сочетании с размерами сильное впечатление. Не случайно и то, что статуя имеет как бы два «фасада», почти зеркально повторяющих друг друга. Она увенчивала пирамиду одного из главных храмов Теночтитлана, и участники религиозных церемоний, окружавшие храм, могли видеть богиню обращённой к ним.

„Солнечный камень" („Календарь ацтеков"). Базальт. Конец 15 в. Национальный музей антропологии. Мехико.





Бог смерти Миктлантекухтли. Деталь настенной росписи из Тисатлана. 14—начало 16 вв.

Другие произведения культовой скульптуры хотя и передают божества в более человекоподобных вариантах, но также тяжелы в пропорциях, условны, перегружены орнаментикой и статичны.

Иную картину дают памятники скульптуры, не связанные непосредственно с официальным культом. Погребальные маски, продолжавшие тольтекскую традицию, живо и естественно передают черты лица захороненного. Хотя говорить о портретном сходстве в этих памятниках трудно, но они полны характерной для искусства А. суровой, жестокой правдивости. Замечательна голова «Воина-орла» из андезита, найденная в г. Мехико. Простыми, лаконичными средствами скульптор изображает смелое волевое лицо молодого воина, одного из тех, перед кем трепетало всё население долины Мехико. Не уступает ему по выразительности и базальтовая «Голова мёртвого», найденная в штате Веракрус. Чрезвычайно выразительны памятники мелкой пластики (камень, глина). Замечательными образцами таких изделий являются курительная трубка, украшенная сидящей фигурой бога огня Шиутекухтли, и небольшие фигурки рабов, сидящих с наклонённой головой и рогаткой на шее. Совсем жизненной выглядит найденная на юге Мексики небольшая глиняная фигурка ребёнка, к сожалению, разбитая. Вниманием к окружающему миру проникнуты изображения животных: грациозная статуэтка присевшего на задние ноги и испуганно смотрящего кролика, свернувшаяся клубком пернатая змея, приготовившийся к прыжку кузнечик.

Для ж и в о п и с и А., как об этом можно судить по небольшим остаткам стенных росписей, были типичны изображения божеств или торжественные процессии воинов в парадных одеяниях. Красочная гамма их невелика, в основном это красные, коричневые, белые и чёрные тона. Рукописи А. обладают несколько более живым рисунком, но, конечно, лишь в сравнении с росписями.

Из х у д о ж е с т в е н н ы х р е м ё с е л А. особенно интересны изделия из перьев. Мастера, подбирая разнообразные по цвету перья, составляли из них рисунок и осторожно наклеивали затем на плотную ткань. Завоеватели-испанцы, увидевшие эти своеобразные мозаики, единодушно выражали своё изумление и восхищение. Высокого мастерства достигли А. в изготовлении полихромной керамики, мозаики из камня и раковин, в резьбе по дереву, создании ваз из обсидиана, терракотовых орнаментированных пряслиц, печатей, а также в ювелирном искусстве. Большинство ювелирных изделий погибло в плавильных горшках завоевателей. Однако искусство древнемексиканских ювелиров было столь велико, что те же конкистадоры считали, что оно превосходит мастерство испанских ювелиров. Из ювелирных изделий А. сохранились гл. обр. те, которые были погребены вместе с умершими ещё до появления в стране испанцев. Эти вещи — ожерелья, серьги, кольца, нагрудные пластины и др., в том числе золотое украшение, хранящееся в Эрмитаже в Ленинграде (остальные упомянутые в статье памятники — в Национальном музее антропологии, г. Мехико), отличаются тонкостью обработки, изяществом и тщательностью исполнения.

Лит.: О б щ и е р а б о т ы. — В а й я н Д., История ацтеков, пер. с англ., М., 1949; Д и а с Б., Записки солдата, пер. с англ., т. 1—2, Л., 1924—25; С и д о р о в А. А., Искусство древней Америки, М.—Л., 1937; Каталог выставки искусства Мексики в Москве. 1960, М., 1960; T o s c a n o S., Arte precolombino de México y de la América Central, 2 ed., [México], 1952; C o v a r r u b i a s M., Indian art of Mexico and Central America, N. Y., 1957; P i j o á n S o t e r a s J., Summa artis. Historia general del arte, v. 10, Madrid, 1946.

А р х и т е к т у р а.— Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1944; C a s o A., El teocalli de la Guerra Sagrada, México, 1927; G a r c i a P a y ó n J., Los monumentos arqueologicos de la Malinalco, México, 1947; M a r q u i n a I., Arquitectura prehispanica, México, 1951.

С к у л ь п т у р а.— B e a l e M., Two Mexican masterpieces, «Gazette des beaux-arts», 1956, t. 48, Octobre, c. 57—60; S a v i l l e M. H., The wood-carver's art in ancient Mexico, N. Y., 1925.

Справочные сведения о центрах культуры А. и о музеях, где хранятся её памятники, см. в ст. *Мексика*.

Автор Р. В. Кинжалов. К о н с у л ь т а н т Ю. В. Кнорозов.

БАКТРИЯ

(БАКТРИАНА)

Бактрия—древняя область в Азии, простиравшаяся от Гиссарского хребта до Гиндукуша и от Ирана до Памира (территория южных районов современных *Таджикской ССР*, *Узбекской ССР* и северного *Афганистана*, см.), один из древнейших центров развития художественной культуры в Азии. На территории Б. найдены орудия каменного века и эпохи бронзы. В 1-й половине 1-го тысячелетия до н. э. здесь уже существовало классовое государство, главным городом которого была Бактра (средневековый Балх, современный Вазирабад на территории Афганистана). При Кире (середина 6 века до н. э.) Б. вошла в состав ахеменидской империи (см. *Иран*). Об искусстве этого времени дают представление золотые и серебряные предметы (украшения, сосуды, фигурки животных, птиц, изображения человека и др.) 5—4 вв. до н. э., т. н. Аму-Дарьинского клада (Британский музей, Лондон), найденные на территории древней северной Б. в пределах СССР. Это произведения как местных мастеров, испытавших заметное воздействие иранского и скифского искусства, так и привозные. Изображения несколько условны, каноничны, но очень выразительны, часто с тщательно переданными деталями (напр., пластина с рельефным изображением воина-бактрийца).



В 4 в. до н. э. Б. была завоёвана Александром Македонским. Затем находилась под господством Селевкидов. В 250 до н. э. правитель Б.—Диодот объявил Б. независимой от Селевкидов и провозгласил себя царём. Этим было положено начало Греко-Бактрийскому царству, оставившему глубокий след в культуре народов Средней Азии, Индии, а также Ирана и др. стран (первоначально это царство охватывало, кроме Б., также *Согд*, см., и Маргиану; в период расцвета, 190—180 до н. э., подчинило почти всю территорию современного Афганистана, сев.-зап. Индию, районы восточного Ирана и др.).

Памятники архитектуры Б. 3—2 вв. до н. э. ещё не выявлены раскопками (за исключением некоторых находок в Кобадианском р-не Таджикистана в городищах Кей-Кобад-шах, Калан-Мир), но античные писатели (Страбон, Юстин) называли Бактрию «страною тысячи городов». Литературные источники говорят о фортификационных сооружениях, городах с цитаделью и городскими стенами и т. д. Известными городами Греко-Бактрийского царства были Бактра, Каписи (Баграм — на территории современного Афганистана), Деметриас (Термез) и Мараканда (Самарканд; оба на территории Узбекской ССР), Александрия-Эсхата (близ Ленинабада Таджикской ССР), Антиохия (старый Мерв на территории Туркменской ССР).

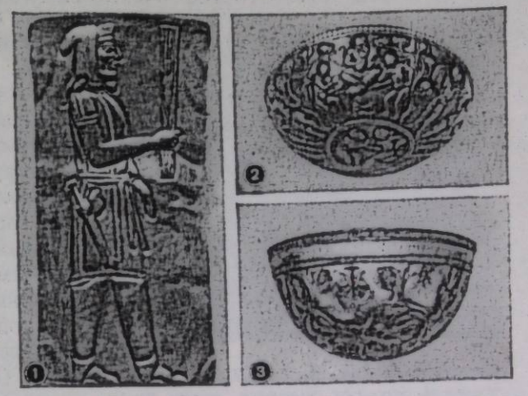


Слева — серебряная монета Евтидема I (226—189 до н. э.) с его изображением; на реверсе — статуя отдыхающего Геракла. Справа — серебряная монета Деметрия (189—167 до н. э.) с его изображением; на реверсе — статуя Геракла в венце Митры.

В период Греко-Бактрийского царства постепенно сложилось своеобразное искусство, в котором местные художественные образы и формы слились с образами и формами *эллинистического искусства* (см.). В произведениях греко-бактрийского искусства обращает на себя внимание богатство моделировки, дающей игру светотени, а также реалистическая выразительность образов, несмотря на известную условность и каноничность трактовки.

Важнейшие памятники греко-бактрийского искусства — монеты, штемпеля для которых резали, несомненно, крупные художники. На лицевой стороне монеты даётся портрет того или иного царя с тонко подчёркнутыми характерными индивидуальными особенностями; на обороте — изображение одного из греческих богов (покровителя данного царя) и греческая легенда — эпитеты и имя царя. В ряде случаев — это воспроизведения известных статуй работы Лисиппа, греческого скульптора 2-й пол. 4 в. до н. э., придворного портретиста Александра Македонского. Традиции школы Лисиппа сохранялись в греко-бактрийском искусстве в претворённом виде вплоть до 2 в. до н. э.

Об умении местных мастеров усваивать из культурного богатства как Греции, так и соседних стран Востока новые сюжеты и формы искусства, сочетая их с особенностями собственной художественной культуры, свидетельствуют греко-бактрийские золотые и серебряные предметы — чаши (полушаровидные), блюда, фалары (украшения



1. Изображение воина на золотой пластине из Аму-Дарьинского клада. 5 век до н. э. Британский музей. Лондон. 2. Серебряная литая чаша (высота 5,2 *см*) с изображением местных свадебных обрядов. 3 век до н. э. 3. Золотая чаша (высота 7,9 *см*) с чеканным растительным орнаментом, цветной инкрустацией и арамейской надписью. 3 — 2 вв. до н. э., №№ 2 и 3 — Эрмитаж. Ленинград.

1. Серебряный медальон (диаметр 9,2 — 9,8 *см*) с рельефным (чеканным) изображением богини-охотницы. 2 в. до н. э. 2. Серебряная (с позолотой) пластина (диаметр 12 *см*) с изображением богини Хванинды. I-я половина 2 в. до н. э. 3. Серебряная чаша с изображением коней (фрагмент). 3 в. до н. э. Все — Эрмитаж. Ленинград.



Фрагмент серебряной чаши с изображением местных свадебных обрядов. 3 в. до н. э. Эрмитаж. Ленинград.





Серебряная чаша (высота 7 *см*) с изображением четырёх женских голов. Фрагмент. 3—2 вв. до н.э. Эрмитаж. Ленинград.

сбруи), медальоны и др. На этих предметах воспроизводятся сюжеты из местных мифов, обрядовые сцены, божества греческого и местного пантеона, а также растительный орнамент, животные (напр., изображение слона на серебряном фаларе) и др. Изображения выполнены способом литья, чеканкой с оборота, вставками рельефных деталей, инкрустацией камнями и пастой. На некоторых сосудах имеются надписи (на арамейском и греческом языках). Широкие массы населения, придерживавшиеся древних верований, посвящали богине Анаит, богу Митре и другим богам, олицетворяющим силы природы, скромные, вылепленные из глины фигурки богини-матери с яблоком плодородия в руках, изображения солнечного божества в виде всадника и др.

Особенности греко-бактрийского искусства, его гибридный характер обусловлены исторической обстановкой, оживлёнными международными торговыми сношениями, скрещением на территории государства основных торговых путей, исстари соединявших Восток и Запад. После падения Греко-Бактрийского царства (между 140—130 до н. э.) завоёванная тохарами территория Б. носит название Тохаристан. С 1 в. н. э. она входит в состав *Кушанского царства* (см.), а затем государства эфталитов. В продолжение этого времени своеобразные формы художественной культуры Б. продолжали развиваться и воздействовать на искусство местных и соседних народов.

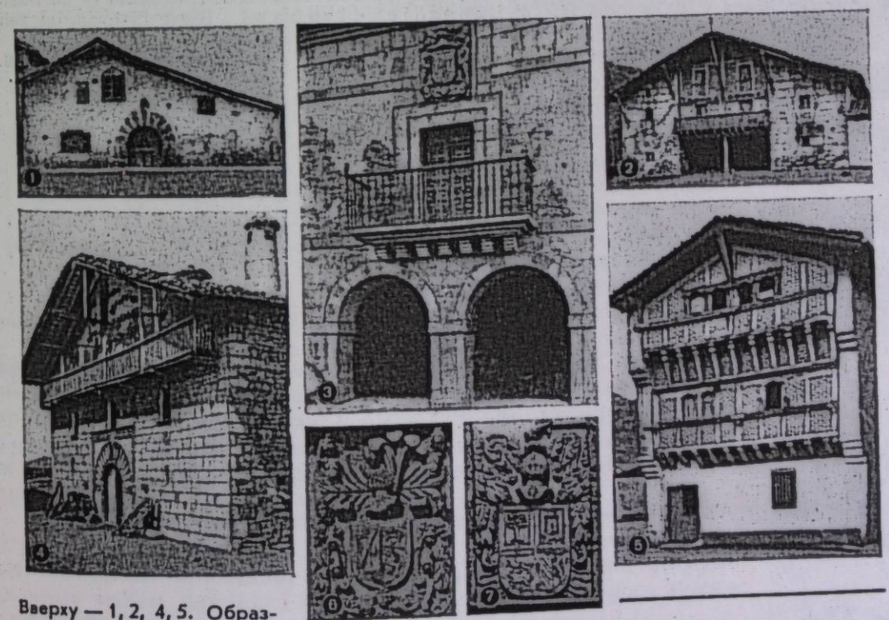
Лит.: Тревер К. В., Памятники греко-бактрийского искусства, М.—Л., 1940; Очерки истории СССР. Первобытно-общинный строй и древнейшие государства на территории СССР, М., 1956; Дьяконов М. М., Сложение классового общества в Северной Бактрии, в сб.: СА., XIX, 1954; Dalton O. M., The treasure of the Oxus ..., L., 1926; Tarn W. W., The Greeks in Bactria and India, Cambr., 1951; Allchin F. R., The culture sequence of Bactria, «Afghanistan», Kaboul, 1960, v. XV, № 1.

Автор К. В. Тревер.

БАСКИ

(САМОНАЗВАНИЕ — ЭУСКАЛДУНАК. EUSKALDUNAK)

Народное творчество Б., живущих в малодоступных областях Пиренеев (на территории Испании и Франции), во многом самобытно и своеобразно. Сильно пересечённая местность обусловила возникновение изолированных хуторских поселений. Они состоят обычно из «касерио» — большого двухэтажного прямоугольного в плане дома с двускатной (иногда асимметричной) пологой черепичной крышей. Касерио, тип которых сформировался уже к средним векам и сохранился до наших дней, строятся из камня (реже кирпича) на деревянном каркасе; главный фасад, расположенный с торцовой стороны, прорезают высоким арочным проёмом (иногда двойным) входа или вернее въезда. На главный фасад выходит балкон (иногда крытый) с резной деревянной балюстрадой. Характерно совмещение в касерио жилых и хозяйственных помещений: на нижнем этаже — конюшни, хлевы и кухня, на верхнем — жилые помещения. Несколько отличаются дома французских Б., строившиеся на Атлантическом побережье (Лабурдинский район) уже в 13—15 вв. Фасады их обычно ориентированы на восток из-за сильных западных ветров, нижний этаж каменный, верхний — деревянный. Балкон защищён сильно выступающей крышей. В глухих горных райо-



Вверху — 1, 2, 4, 5. Образцы баскских каменных и кирпичных жилых домов — касерио (1 — с асимметричной крышей). 3. Центральная часть фасада касерио с резным каменным гербом, деревянной балюстрадой и двумя арочными проёмами входа. 6, 7. Резные каменные гербы. Внизу справа — 1. Резной надгробный камень. 2. Резная деревянная скамья. 3. Кованый железный замок.



нах сохранились своеобразные деревянные амбары на четырёх высоких (до 2 м) столбах. Повсюду дома Б. щедро украшаются резными деревянными деталями (притолоки дверей, порталы). Над дверями часто красуется высеченный из камня щит со средневековой геральдикой. Именно резьба по дереву и камню — наиболее яркая область декоративно-прикладного искусства Б., расцвет которого относится к 15—17 вв. Прочная и лёгкая баскская мебель обычно богато украшена резным орнаментом, которым отделываются также колёса прялок, деревянная посуда, деревянные башмаки, пастушеские посохи и т. д. Очень тонко вырезаны и орнаментированы особые дощечки, которые сжигают в церкви в честь души умершего. Резьба по камню богаче всего на могильных плитах и порталах домов. Техника резьбы по дереву и камню сходна. Обычно это выемка основы для получения выпуклого узора. Реже встречаются круглая скульптура и рельеф. Высоким качеством исполнения отличаются баскские изделия из кованого железа, по стилю подражающие испанским.

Для баскского орнамента характерна любовь к геометрическим мотивам. Часто изображаются солнце с прямыми и изогнутыми лучами, луна в различных фазах, многоконечные звёзды, радуга, связанные с дохристианским культом небесных светил. Однако встречаются и христианские кресты, монограммы, цветы лилии и т. д. В 19 в. традиции народного искусства Б. постепенно вытесняются промышленными штампами. Ныне местные художественные промыслы сохранились лишь на побережье, где они поддерживаются в основном за счёт туризма.

Профессиональное искусство Б. входит в общее русло развития искусства Испании и Франции, проходя общие с ним исторические этапы.

Лит.: Baeschlin A., La arquitectura del caserío vasco, Barcelona, 1930; Irizar J. de, Los casas vascas. Torres. Palacios. Caseríos. Chalets. Mobiliario, San Sebastian, 1929; Gallop R., Los vascos, Madrid, 1948; O'Shea H., La maison basque, 2 éd., Bayonne, 1889; Folklore y costumbres de España, v. 3, Barcelona, 1934; Baroja P., El País vasco, Barcelona, 1953; Veyrin Ph., Les basques de Labourd de soule et de Basse Navarre. Leur histoire et leurs traditions, P.—Grenoble, [1955]; Lopez Mendizabal I., Breve historia del pais vasco, B. Aires, 1945.

Автор Н. Н. Содомская.

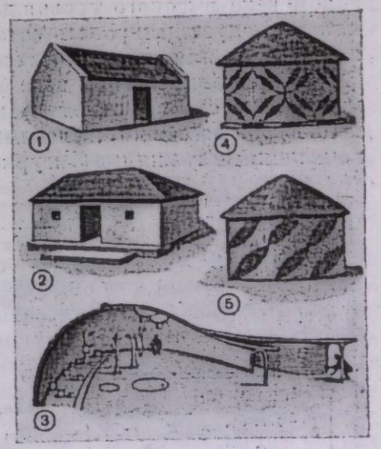
БАСУТОЛЕНД

(BASUTOLAND)

На территории Б., страны в Южной Африке, сохранились наскальные росписи, видимо созданные *бушменами* (см.) ещё до прихода сюда народа басуто. Наряду с зулу, басуто являются основным населением Б.— с конца 19 в. протектората Великобритании, с административным центром в Масеру (Maseru). Они живут гл. обр. в правильно распланированных больших деревнях. Хижины располагаются по кругу, в центре которого помещаются полукруглый навес для собраний и один или несколько загонов для скота. Традиционные хижины местного населения очень разнообразны по формам.



Круглые в плане жилища строятся из самана, иногда из камней или необожжённого кирпича и покрываются конической тростниковой крышей. Часто сильно нависающая над стенами кровля, поддерживаемая столбами, образует своего рода веранду. Прямоугольные в плане жилища строятся из камня или необожжённого кирпича и имеют двускатную или четырёхскатную крышу. В горных районах перед входом в хижину для сохранения тепла устраивается тунелеобразный «портик» из согнутых дугой молодых деревьев, скреплённых поперечными прутьями. Стены домов басуто, прорезанные одним или двумя небольшими окнами, украшаются как снаружи, так и внутри окрашенным геометрическим узором (гл. обр. мотив эллипсов), резным или выложенным из камней. Наиболее употребительные цвета: жёлтый, коричневый, белый. Двери высокие с помостом перед ними.



Деревянную домашнюю утварь покрывают резным геометрическим орнаментом. Встречаются примитивные деревянные статуэтки, керамика. «Кароссы» (вид плаща из шкуры, носимого мехом внутрь) украшают бисером, из которого также изготовляют ожерелья, передники.

Автор Г. Н. Гоцко. Консультант Д. А. Ольдерогге.



Вверху — типы жилищ африканского населения Басутоленда: 1, 2 — прямоугольные хижины; 3 — разрез хижины с „портиком"; 4, 5 — круглые хижины с узором на стенах. Внизу — образцы художественного творчества народа басуто: 1 — керамические изделия; 2 — деревянная утварь; 3 — деревянная статуэтка; 4 — передник из бисера.

БЕЛОРУССКАЯ ССР

(БЕЛОРУССКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. БССР. БЕЛОРУССИЯ. БЕЛАРУСКАЯ САВЕЦКАЯ САЦЫЯЛІСТЫЧНАЯ РЭСПУБЛІКА. БЕЛАРУСЬ)

Наиболее ранние памятники изобразительного искусства и архитектуры, найденные на территории Б., союзной республики, расположенной на западе СССР, относятся к эпохе первобытнообщинного строя. У с. Бердыж на реке Сож обнаружены остатки жилищ времён палеолита. Самая древняя находка, которую можно рассматривать как произведение искусства,— это неолитическая кремнёвая антропоморфная фигурка с одной из сожских стоянок. В эпоху неолита и в бронзовом веке высокого уровня достигло мастерство орнаментации глиняной посуды. Этим же временем следует датировать остатки свайных построек (Витебская, Минская и Могилёвская обл.), а также первые хорошо сохранившиеся полуземлянки (Гомельская обл.).

В раннем железном веке (примерно с 5 в. до н. э.) в связи с бурным развитием металлургии меди и железа в южной Б. появляются ажурные бронзовые бляхи и браслеты, всевозможные подвески и застёжки, железные плетёные пояса и т. д. Распространяется мелкая пластика — многочисленные глиняные фигурки домашних животных, чаще всего лошадей. Жилище раннего железного века на юге Б. представляло однокамерную постройку (площадь 3 *м* ×4 *м*, 7 *м* ×7 *м*), наземную и слегка углублённую в грунт. По углам и в центре жилища стояли столбы, поддерживавшие кровлю и стены из плетня. Для центральной Б. характерны общинные дома — наземные постройки, прямоугольные в плане (длина 14 *м*), каждая из которых расчленена внутри на четыре прямоугольные камеры. В эпоху разложения родового строя возникают поселения, укреплённые сложной системой валов и рвов с деревянными конструкциями.

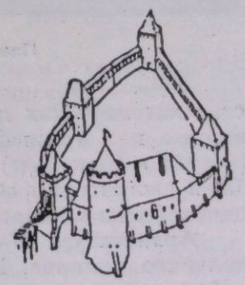


Материальная культура середины 1-го тысячелетия н. э. на территории Б. изучена пока недостаточно. В дальнейшем территорию Б. заселяют восточнославянские племена: в районе Западной Двины жили кривичи, по Березине и Припяти — дреговичи, в бассейне Сожа — радимичи (см. *Славяне*).

С образованием Древнерусского государства территория современной Б. вошла в его состав. В 10—13 вв. на территории Б. возник ряд древнерусских городов, были созданы выдающиеся памятники древнерусской художественной культуры (см. *Русь Древняя*), которая послужила общей основой для дальнейшего развития архитектуры и искусства русского, украинского и белорусского народов. История собственно белорусского искусства начинается в 14 в.

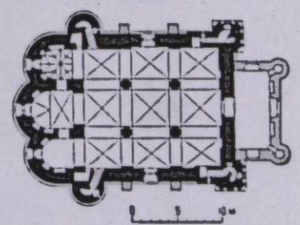
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 14—18 вв.

В 14—16 вв. на основе интенсивного развития экономики формируется белорусская народность. Процесс становления белорусской культуры был значительно осложнён тем, что уже к нач. 14 в. территория современной Б. оказалась в подчинении у Литвы, а затем вместе с Литвой влилась в состав Польши, оставаясь под владычеством последней до конца 18 в. В силу этих особенностей исторического развития Б. её искусство оказалось тесно связанным как с восточноевропейским, так и с западным кругом средневекового искусства.



Старый замок в Гродно в конце 14 — начале 15 вв. (замок Витовта). Реконструкция.

Архитектура 14—16 вв. На протяжении 14—16 вв. Б., расположенная на стыке различных владений, неоднократно становилась ареной военных действий. Монументальное строительство этого периода было в первую очередь оборонным. Сооружения возводились гл. обр. из дерева. Феодальный замок был центром обороны города. К замку примыкала торговая площадь, вокруг которой располагался торгово-ремесленный посад. Замок и его ближайшее окружение находились в труднодоступном месте для нападающей стороны, как правило, в устье реки. По мере разрастания города в его наиболее удалённых от центра местах, чаще всего за рекой, образовывались новые торговые площади (рынок в Занеманском предместье Гродно). В 15—16 вв. многие города Б. получили т. н. магдебургское право, давшее им возможность самоуправления. В связи с этим в городах стали возводить ратуши, обычно на одной из сторон торговой площади. Рядом с ратушей и в центре площади размещались торговые ряды. Другим ключевым зданием в ансамбле торговой площади был приходский храм. Если первоначально планировка города складывалась стихийно (дома располагались вдоль торговых путей), то со 2-й пол. 16 в. для плана некоторых городов стала характерна прямолинейная сетка улиц, пересекающихся под прямым или острым углом; при этом торговая площадь принимает форму прямоугольника. Крупные города, особенно пограничные (*Могилёв*, Витебск, Полоцк, Дисна, Пинск), помимо замка, имели укрепления вокруг посада, состоявшие из деревянных стен и башен, окружённых рвом. Замок сооружался на самом высоком холме города, который, как правило, ещё искусственно увеличивали. Деревянные замки не сохранились. В 13—14 вв. в их систему укреплений, помимо рва и деревянных стен, входила кирпичная квадратная (*Новогрудок*) или круглая (*Каменец*, Гродно, Брест) сторожевая башня. Она или стояла на линии укреплений замка (Новогрудок) или находилась за её пределами (Каменец). Каменные замки 14 в. (*Лида*, Крево, Гродно) представляли собой сооружения из кирпича и валуна, с мощными стенами и квадратными башнями. Жилым помещением служила или одна из башен (Крево) или встроенный в стену, состоящий из небольшого количества помещений дворец (Гродно). Небольшие замковые церкви 14 в. состояли из прямоугольного сводчатого помещения для молящихся и алтарной абсиды. Как и в 13 в., храм находился среди двора замка и, в отличие от собора русского кремля, обслуживал только феодала и его придворных. К началу 16 в. замок утрачивает аскетические черты чисто крепостного сооружения. Декор из плоских арочных ниш покрывает высокие, сложные по форме симметрично поставленные кирпичные башни. Высящиеся надо рвами и земляными бастионами мощные стены и башни составляют законченный ансамбль (замки в *Мире* и Гсранонах). Жилое здание замка к концу 16 в. увеличивается, в нём появляются обширные парадные залы, декор приобретает ренессансный характер (дворец короля Стефана Батория в Старом замке в *Гродно*).



Церковь-крепость в Сынковичах (план). 16 в.



План г. Быхова конца 18 в.

Деревянные культовые сооружения 14—16 вв. не сохранились. В каменном культовом зодчестве сложился своеобразный архитектурный тип церкви-крепости, близкой к украинским церквам-крепостям. Массивные церкви 16 в. (Мало-Можейково, Сыньковичи) оснащены крепостными башнями по углам. Это — зальные храмы, сходные в плане с русскими церквами, но имеющие ряд общих черт (своды, ниши на фасадах) с польской и литовской готикой. К этому же кругу памятников примыкает и Благовещенская церковь в Супрасле (см. *Польша*).

В 14 в. начинается строительство католических костёлов. Наиболее известны каменные костёлы 16 в. Это — мощные однонефные или трёхнефные сооружения, служившие не только культовым, но и оборонным целям (костёл в Ишкольде). В 16 в. сооружались и «кальвинские зборы» (молитвенные дома); им также были свойственны оборонные черты. Збор в Сморгони имел высокую дозорную башню. Вокруг однонефного с башнями по углам збора в Кайданове (ныне Дзержинск) шла оборонная стена.

Архитектура 17—18 вв. В результате заключения Люблинской унии (1569) в Б. усилилось польское влияние. В страну устремились многочисленные католические ордена, ставшие опорой польско-литовских феодалов в колонизуемых областях. В 1596 была принята Брестская уния, и православная церковь в Б. оказалась под властью католической. Отныне основными типами монументального строительства становятся католический монастырь и замок магната. Как центры латифундий возникают частновладельческие города-крепости, имеющие регулярную разбивку плана (Быхов, Любча, *Несвиж*, Слуцк). Королевские, или свободные, города постепенно останавливаются в своем развитии, приходят в упадок.

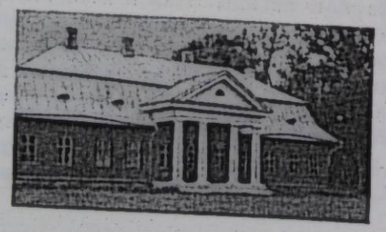
В городе 17—18 вв. возводилось множество гражданских зданий: ратуши, арсеналы, госпитали, корчмы, цеховые дома, мельницы, бани. Все эти сооружения, за исключением ратуш, не сохранились. Каменные ратуши конца 16 — нач. 17 вв.— это массивные, нерасчленённые здания, увенчанные высокими башнями, которые имели оборонное значение. Во 2-й пол. 17 в. убранство фасада ратуши обычно носит плоскостной характер (плоская рустика, неглубокие прямоугольные ниши), башня сильно выступает за поверхность фасада, благодаря чему исчезает крепостная замкнутость сооружения (ратуша в Могилёве). В постройках 18 в. профиль башни усложняется, линии её карнизов становятся вогнутыми, плоский декор уступает место арочным нишам (ратуша в *Витебске*).

Ратуша в Могилёве (гравюра). Начата в 1679.



Рядовая застройка белорусского города напоминает сельскую. Можно выделить три типа жилой застройки городов Б. К первому типу относятся дома той части городского населения, которая занималась сельским хозяйством. По своей структуре они близки к белорусской хате. Последняя представляет одноэтажный бревенчатый сруб с двускатной соломенной кровлей. Своим торцом с фронтоном из тесовой обшивки хата выступает на улицу. С противоположной стороны к хате пристраиваются сенцы с дверью во двор. За сенями в глубь двора тянутся хозяйственные постройки. Т. обр., все здания усадьбы как бы нанизывались на одну ось, перпендикулярную

Помещичий дом в Заполье, Конец 18 — начало 19 вв.



направлению улицы. Исключение составляло гумно, стоявшее поперёк оси в глубине участка. В 17—18 вв. хаты топились по-чёрному.

Ко второму типу относятся дома торгово-ремесленной части населения. Они также повёрнуты к улице торцом. Наряду с жилыми, на фасад выходят производственно-торговые помещения (дом купца имел в 17 в. даже арочную галерею для выставки товаров; правда, в следующем столетии, в период упадка городов, галерея исчезает). Гладкий фасад здания увенчан треугольным фронтоном, который скрывает за собой мансарду. Иногда применяется фигурный щипец.

К третьему типу относятся дома зажиточных горожан, в большинстве случаев идентичные сельским помещичьим домам, деревянным одноэтажным зданиям, крытым соломенной или гонтовой крышей. В 16—17 вв. строились также дома на подклете, в верхнем этаже которых находились жилые и парадные помещения, а нижний (подклет) использовался для хозяйственных целей. Дом зажиточного горожанина обычно был отодвинут в глубину участка и повёрнут к улице продольной стороной с крыльцом.

Во 2-й половине 18 в. в отдельных городах, монастырских усадьбах, латифундиях (в частности, в *Гродно*, Поставах) возникают предприятия мануфактурного типа с рабочими посёлками, имеющими регулярный план и типовую застройку.

Монументальная архитектура в период 17—18 вв. вначале носит оборонный характер, как и в средние века. Деревянные замки 1-й пол. 17 в. не сохранились. Судя по описаниям, они состояли из стен (ряд срубов, засыпанных землёй), башен и дворца, встроенного в одну из стен. В связи с развитием артиллерии меняется структура каменного замка. Средства защиты и нападения в основном выносятся за пределы дворца, на окружающие валы и бастионы. Под влиянием нарастающих светских тенденций культуры и быта дворец приобретает парадные черты, увеличиваются его протяжённость и этажность; отныне большое внимание уделяется архитектуре интерьера: парадным приёмным, столовым,— причём эти помещения связываются в анфиладу (замки Гольшан, Быхова, Несвижа). Угловые башни дворца утрачивают оборонное значение: в них размещаются кабинеты, подсобные комнаты. Замковая церковь становится частью дворца.

К 18 в. замок постепенно превращается в дворцово-парковый комплекс. Дворцы знати представляют собой растянутые, одноэтажные, П-образные в плане здания с высокой крышей. Место внутреннего двора замка занимает курдонёр — парадный двор. К дворцу примыкает регулярный парк. Эти черты свойственны и Новому замку в Гродно (дворец, служивший местом собрания сеймов), который отличается от дворцов знати лишь этажностью (2 этажа) и значительно бóльшими размерами. С 1760-х гг. некоторые дворцы (Хрептовича в Щорсах, Бутримовича в *Пинске*, Сапеги в Деречине) строятся уже в духе классицизма.

В культовом зодчестве Б. в конце 16 в. зарождается барочная тенденция; её проводниками были иезуиты, обосновавшиеся в Б. после Люблинской унии. Первым памятником нового стиля в Речи Посполитой является иезуитский костёл в Несвиже. Вначале только декоративные детали несут на себе печать барокко, а крепостная основа здания сохраняется до сер. 17 в. Выразительное сочетание массива стены со скупой пластической разработкой — своеобразная черта белорусского барокко в его начальной стадии развития. Кроме иезуитских купольных базилик, продолжают строиться однонефные и трёхнефные храмы. В большом числе сооружаются католические монастыри, которые занимают узловые пункты города.

Главный алтарь иезуитского костёла в Гродно. 1704—35.



В 17 в. под влиянием барокко появляются и православные базиликальные церкви (Богоявленская и Никольская в *Могилёве*, Петропавловская в *Минске*). Строительство православных церквей ведётся в

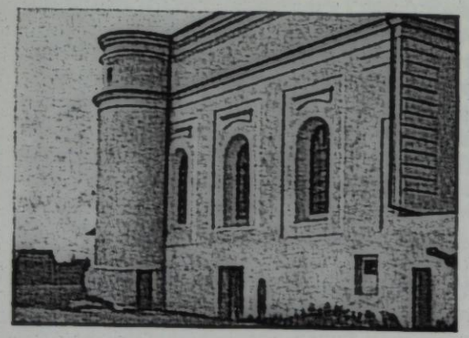


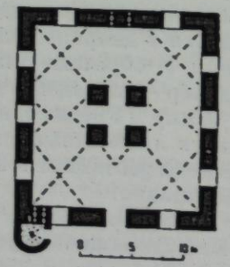
Георгиевская церковь в Жировицах. 18 в.

большинстве случаев на средства братств, которые создаются местным населением для противодействия католической экспансии.

После перерыва в строительстве, вызванного Северной войной 1700—21, стиль барокко в белорусской архитектуре вступает в свою зрелую фазу. В это время складывается особый, характерный для Б. и Литвы тип барочного храма с высокими ажурными башнями и богато пластически разработанным фасадом (костёл кармелитов в г. Глубоком, собор Софии в *Полоцке*). Интерьеры культовых зданий украшены огромными резными алтарями из штука и дерева. Своды покрыты живописью, зачастую иллюзионистической. В униатских церквах иногда возводятся каменные иконостасы. В 18 в. монастырь из замкнутого, крепостного комплекса сооружений превращается в ансамбль, открытый к улице.

Деревянные церкви 17—18 столетий во многом сходны с украинскими и русскими деревянными храмами. Но их отличие — в иной конфигурации покрытий, большей строгости, геометричности основных объёмов, скупости наружного декора, особой обработке наружных поверхностей (вертикальная или горизонтальная обшивка досками). Интерьеры украшены мастерской ажурной резьбой. По характеру плана деревянные церкви разделяются на три типа: односрубная, трёхсрубная и пятисрубная. Каждый сруб имел своё завершение. Деревянные костёлы 17 в., возводившиеся местными плотниками, близки к православным церквам. В 18 в. строители деревянных костёлов берут за образец каменные католические храмы.





Синагога в Быхове. Начало 17 в. Слева — фасад. Справа — план.

В конце 16 в. усиливается наплыв с запада евреев-иммигрантов. В нач. 17 в. в Речи Посполитой сосредоточивается половина еврейского населения всей Европы. Возникает особый тип каменной синагоги — т. н. девятипольная синагога (синагоги в Быхове, Слониме, Пинске, *Новогрудке*); девять сводов её перекрытия опираются на наружные стены и четыре внутренних столба. Этот тип синагоги сохраняется и в 18 в. Кроме того, получают распространение деревянные синагоги, с многоярусным куполом, перекрытым снаружи многослойной крышей (Волпа, Гродно).

Живопись 14—18 вв. Белорусская живопись 14—16 столетий изучена сравнительно слабо. Немногочисленные сохранившиеся памятники свидетельствуют о самобытном характере белорусской живописи, в меньшей мере стеснённой рамками традиционных канонов, чем, напр., живопись Новгорода. Таковы миниатюры евангелий 14 в.— Мстижского и Оршанского (Публичная библиотека УССР, Киев), с пластично трактованными человеческими фигурами, а также миниатюры «Шерешевского евангелия» (1495, Витебский краеведческий музей); автор последних, несомненно, находился под влиянием фольклорных художественных представлений, о чём говорит и жанровый оттенок в трактовке сюжетов и простонародный облик изображённых евангелистов. В декоративном оформлении «Шерешевского евангелия» впервые проявляется одна из характерных черт белорусской средневековой живописи — широкое использование орнаментальных мотивов (геометрический узор на нимбах, изображение мебели с резными ножками, «плетёнка» в качестве заставки). К раннему периоду развития белорусской живописи, вероятно,

Разворот „Шерешевского евангелия". 1495. Витебский краеведческий музей.





„Параскева Пятница". Икона 16 в. Художественный музей БССР. Минск.

относится и пропавшая во время первой мировой войны икона «Дмитрий Солунский» (14 в.) из с. Щорсы Гродненской обл.; её композиция и отдельные детали напоминают фреску с изображением Георгия в одноимённой церкви в Старой Ладоге. Памятники монументальной живописи Б. 14—15 вв. до нас не дошли, но, несомненно, существовали. По свидетельству польской летописи Длугоша и других исторических документов, белорусские монументалисты вместе с русскими, украинскими и литовскими в этот период расписали фресками ряд замков и храмов Литвы и Польши.

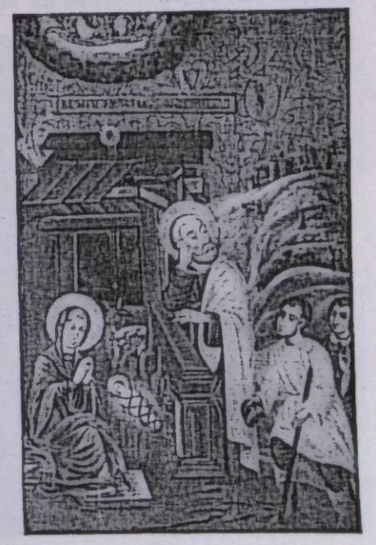
Среди памятников 16 в. выделяется икона «Параскева Пятница» (Художественный музей БССР, Минск), типичная для белорусской средневековой живописи по своему цветовому строю: контрастное сочетание красного и синего в одеянии Параскевы Пятницы выглядит особенно звучным, интенсивным на золотом орнаментальном фоне. Выразителен образ «святой молчальницы»: лицо неподвижно, сжаты губы, широко раскрыты большие глаза. Как памятник белорусской живописи 16 в. иногда рассматривают и фресковый цикл Благовещенской церкви в Супрасле (ныне на территории Польши), созданный в 1550-х гг. Однако и по колориту и по своим иконографическим особенностям эта роспись близка южнославянской живописи и, вероятно, не может быть безоговорочно отнесена к белорусскому искусству.



Петр Евсеевич из Голынич. „Рождество богородицы". Икона. 1649. Художественный музей БССР. Минск.

Белорусская школа живописи окончательно складывается к 17 в. Её наиболее характерные признаки — красочность и насыщенность цветовой гаммы, отход от условно-иконописной трактовки лиц в сторону большей объёмности и жизненной конкретности, орнаментальная разработка фона, применение резных деревянных накладок вместо живописного изображения одежды, обрамление иконы профилированной рамой, сделанной на одной доске с живописью. Эти черты особенно заметны в таких типичных произведениях белорусской иконописи 17 в., как, напр., «Богоматерь Белыничская» или «Илья пророк» из Кричева (оба — Художественный музей БССР, Минск), икона «Петр и Павел» (Борисоглебская церковь, Могилёв).

„Рождество христово". Икона конца 17 в. Исторический музей. Москва.



На протяжении 17—18 вв. под влиянием роста светских тенденций культуры и быта в живописи Б. намечаются некоторые реалистические сдвиги. В иконописи этого периода встречаются примеры жанровой трактовки религиозных сюжетов («Рождество богородицы» работы мастера Петра Евсеевича из Голынич, 1649), приобретают более реальный характер пейзажные элементы композиции («Живоносный источник», нач. 18 в., оба — Художественный музей БССР, Минск). Развивается портрет (первоначально — «парсуна») как самостоятельный жанр. Чаще всего портреты изображают основателей (фундаторов) католических церквей и предназначены для церковного интерьера. Хотя при выполнении подобных заказов инициатива художника была скована определённой иконографической схемой, авторы портретов умеют передать сходство, конкретно охарактеризовать изображённых людей (портреты Евфрозины Тышкевич и Янчевских — все 17 в., Исторический музей, Москва). Кроме того, в белорусской иконописи 17 в., как и в русском искусстве того же вре-



„Живоносный источник" (деталь). Икона начала 18 в. Художественный музей БССР. Минск.

мени, возникает догматически-иллюстративное направление, представленное такими композициями, как, например, «Процветшее древо креста» (Марков монастырь, Витебск).

Скульптура 14—18 вв. В формировании скульптурной школы Б. большую роль сыграло воздействие скульптуры Западной Европы.

К числу наиболее ранних памятников принадлежат близкое к романской пластике деревянное «Распятие» (14 в., Художественный музей БССР, Минск) и деревянная статуя из Полоцка «Св. Войцех» (15 в., Областной краеведческий музей, Иваново). Высокой техникой резьбы отличается рельефная многофигурная композиция пинского резчика Анания «Премудрость созда себе дом» (дерево, конец 15 — нач. 16 вв.).

В таких памятниках, как резные полихромные врата из Гродно (конец 16 в., Художественный музей БССР, Минск), заметны черты, характерные для западноевропейской скульптуры переходного периода от готики к ренессансу: особая пластическая сочность, стремление художника выявить формы человеческого тела, широкое использование растительного орнамента.

На протяжении 16—17 вв. белорусские мастера осваивают некоторые стороны высокой художественной культуры Возрождения. В их скульптуре появляются композиции, где человек изображён объёмно, а расположение складок одежды соответствует структуре его тела; рельеф становится пространственным, многоплановым, фон превращается в архитектурный пейзаж (царские врата 17 в. из с. Вороniловичи Брестской обл., Художественный музей БССР, Минск).

Во время польско-русской войны 1654—67 многие белорусские скульпторы и резчики: старцы Ипполит и Арсений, Клим Михайлов, Герасим Окулов и др.— при содействии патриарха Никона переселились в Русское государство, где и протекала их дальнейшая деятельность. Они принесли в русское искусство высокую профессиональную культуру резьбы, чувство объёмной пластической формы, элемент реалистической конкретности в трактовке образа человека («Никола Можайский» в церкви Николы Гостунского и резное «Распятие» в Теремном дворце московского Кремля работы старца Ипполита).

На рубеже 17—18 вв. в белорусской пластике складывается барочное направление. В это время скульпторы решают сложные светотеневые задачи, передают изменчивые психологические состояния («Распятие» 1696 работы резчика Казимира Круповича, голова херувима, обе — Худо-

Слева — „Евфрозина Тышкевич". Парсуна 17 в. Исторический музей. Москва. В центре — царские врата из с. Вороniловичи Ружанского района, Брестской области. Дерево. 17 в. Ныне — Художественный музей БССР. Минск. Справа — изображение евангелиста Иоанна. Фрагмент клейма царских врат из с. Вороniловичи.









К. Крупович. „Распятие" (фрагмент). Дерево. 1696. Художественный музей БССР. Минск.

жественный музей БССР, Минск). Большинство произведений пластики, созданных в этот период, служит для убранства интерьеров барочных церквей. Наиболее характерные черты статуй такого рода, как правило, изображающих народные типы,— сложный ракурс, динамичная трактовка драпировок, экспрессия поз, внутренняя взволнованность изображённых (три «Евангелиста» из с. Негневичи Гродненской обл., Мария и Иоанн Богослов из группы «Распятие», пророки из композиции «Древо иесеево» — все середина 18 века, Художественный музей БССР, Минск).

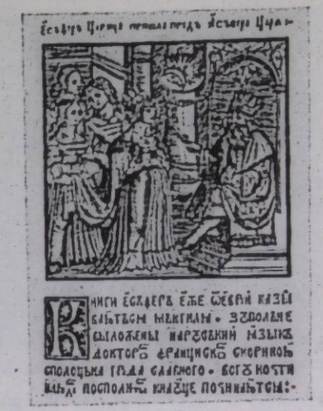
Гравюра 16—18 вв. Гравюра в Б. появляется с развитием книгопечатания. Между 1517 и 1525 выдающийся деятель белорусского просвещения Франциск (Георгий) Скорина издал в Праге и Вильно ряд церковнославянских книг. Они украшены гравированными на дереве иллюстрациями, заставками, буквицами. В художественном отношении наиболее интересны иллюстрации к «Библии», изданной 22 отдельными книгами в Праге в 1517—19. Характерные качества этих работ — техническая тщательность, чёткий рисунок, объёмность фигур, ясная очерченность лиц; иногда встречается перекрёстный штрих (напр., в гравюре «Эсфирь перед Артаксерксом»).

Во 2-й половине 16 в. дело, начатое Скориной, продолжили Симон Будный, Пётр Мстиславец, Иван Федоров (собственно Иван Федорович Москвитин). Двое последних печатают в Заблудове при содействии гетмана Г. А. Ходкевича т. н. «Евангелие учительное» (1569); в следующем году Иван Федоров здесь же напечатал «Псалтырь с часословцем». Оба издания украшены гравированными заставками и гербом Ходкевича. Фронтиспис «Псалтыри», изображающий псалмопевца Давида со львом, принадлежит к лучшим произведениям белорусской ксилографии. Переехав ок. 1570 в Вильну, П. Мстиславец издал здесь «Четвероевангелие» (1575) с гравюрами, изображающими евангелистов, и «Псалтырь» (1576) с гравюрой «Давид».

Новый подъём гравировального искусства Б. относится к концу 17 — нач. 18 вв. и связан с деятельностью Максима и Василия Вощанок. В изданиях М. *Вощанки* встречается не только ксилография, но и гравюра на меди. Помимо самого М. Вощанки, гравюры

Вышитая цветными шелками кайма из Гродно. 17 в. Исторический музей. Москва.



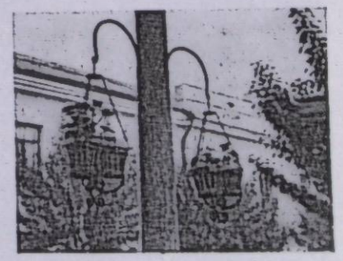


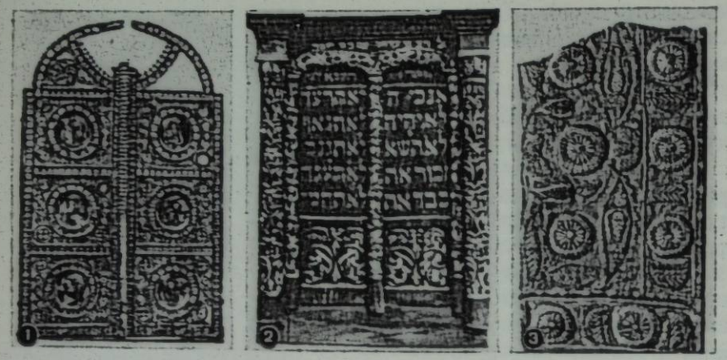
„Эсфирь перед Артаксерксом". Гравюра на дереве. Из пражской „Библии" Ф. Скорины. 1519.

„Евангелист Иоанн". Гравюра на дереве. Из „Четвероевангелия" П. Мстиславца. 1575.



Подвесные жардиньерки в Гродно. Кованое железо. Начало 18 в.





1. Царские врата, плетённые из соломы. Конец 18 — начало 19 вв. Историко-археологический музей. Гродно. 2. Бэр, сын Израиля. Резной арон-кодеш. Дерево. Конец 17—начало 18 вв. Художественный музей БССР. Минск. 3.Часть одежды. Рельефное золотое шитьё по картону. Конец 17 в. Художественный музей БССР. Минск.

для его изданий выполняли Федор *Ангилейко*, В. *Вощанка* и др. Обнаруживая связь в отношении композиции с листами киево-львовской школы, гравюры на дереве В. Вощанки отличаются более обобщённой и пластичной трактовкой форм. Среди графиков середины века выделяется гравёр по меди Гершко Лейбович (1700—70), создавший серию портретов представителей рода Радзивиллов (издана отдельным альбомом в Несвиже). В Супрасле в 1740-х гг. работал Павел Комар — автор гравюры на дереве «Богородица с телом Христа на коленях».

Декоративно-прикладное искусство 14—18 вв. В средневековой Б. достигли высокого уровня различные художественные ремёсла: гончарное производство, художественное шитьё, ювелирное дело, художественная ковка, тиснение кожи. Славились мастерством резчики по дереву и камню, создавшие особый стиль — т. н. «белорусскую резь» (пышный растительный орнамент, в который вплетаются стилизованные изображения птиц и зверей). Ярким образцом орнаментального творчества мастеров Б. служат и плетённые из соломы царские врата (отдельные экземпляры сохранились в Гродненском историко-археологическом музее и др. местах). Видное место в искусстве Б. занимало производство изразцов для облицовки зданий; такие керамисты 17 в., как П. И. Заборский (умер в 1665), С. И. Полубес, Игнатий Максимов, были известными мастерами своего времени и работали не только у себя на родине, но и в Русском государстве. Широкую известность приобрели протканные золотыми и серебряными нитями шёлковые т. н. слуцкие пояса (2-я пол. 18—1-я пол. 19 вв.).



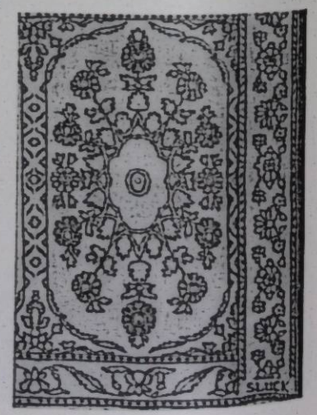
С. И. Полубес. «Апостол Лука». Рельеф. Майолика. 2-я половина 17 в. Музей „Коломенское". Москва.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 19—нач. 20 вв.

В результате трёх разделов Речи Посполитой (1772, 1793 и 1795) Б. была воссоединена с Россией, что имело большое прогрессивное значение для белорусского народа и судеб его культуры. На рубеже 18—19 вв. начинается новый этап в развитии архитектуры и изобразительного искусства Б.

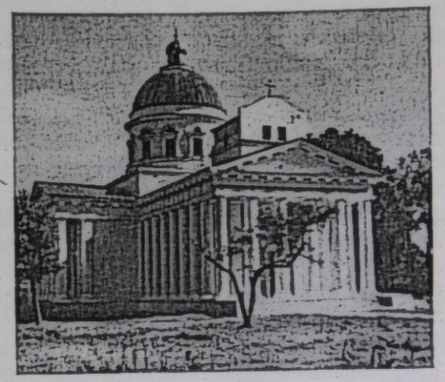
Архитектура. На базе интенсивного развития экономики переживают подъём и меняют свой облик белорусские города. В конце 18—1-й пол.19 вв. по инициативе русского правительства Минск, Полоцк, Витебск, Орша, *Гомель* и другие города были распланированы по чёткой регулярной системе, в соответствии с градостроительными принципами русского классицизма. Во время перепланировок уничтожаются старые городские укрепления. Среди классицистических зданий выделяются дворец Румянцевых — Паскевичей и собор Петра и Павла в Гомеле, дворец в Снове, дом городского суда (не сохранился) и дом по Торговой улице в *Минске*. Ряд белорусских сооружений этого времени создан крупными русскими зодчими (собор Иосифа в *Могилёве*, архитектор Н. А. Львов, духовная семинария в Минске,

Слуцкий пояс. 2-я половина 18 в.



архитектор А.И. Мельников, оба — см. *РСФСР*). В целом белорусская классицистическая архитектура менее строга и величава по стилю, нежели русская; в Б. преимущественное развитие получают принципы раннего классицизма, существенную роль играют традиции архитектуры барокко.

Во 2-й половине 19 в. в связи с развитием капитализма рост городов ещё более усиливается. При этом видоизменяются или совершенно исчезают отдельные типы зданий, сложившиеся в период феодализма. Ратуши уступают место домам губернского правления (дворцы губернаторов и присутственные места). Дома торгово-ремесленной части городского населения и зажиточных горожан становятся более сложными по планировке. Появляются особняки буржуазии и многоэтажные здания финансовых и торгово-промышленных учреждений. В городском строительстве всё шире применяется кирпич, входят в употребление новые строительные материалы: чугун, прокатное железо, позднее — железобетон. Дерево остаётся основным материалом сельской и окраинной городской застройки.



Кларк. Собор Петра и Павла в Гомеле. 1809—24.

Одновременно с прогрессом строительной техники в белорусской архитектуре отчётливо заметны черты эстетического упадка, общего для зодчества капиталистических стран 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. Из белорусских построек этого периода наиболее известны усыпальница Паскевичей в Гомеле (стилизация под русскую архитектуру 2-й пол. 17 в.), административное здание (ныне горком КПСС) на Первомайской улице в Могилёве («стиль модерн»), крайне эклектичное здание драматического театра (1888—90) и универмаг (1911—14, не сохранился) в Минске.

Изобразительное искусство. Поворот к светской тематике, к реализму нового времени, назревавший в изобразительном искусстве Б. на протяжении 17—18 вв., произошёл в конце 18— нач. 19 вв. Работы крепостных портретистов этого времени свидетельствуют об окончательном отходе белорусских живописцев от парсуны, от средневековых принципов художественного мышления и приёмов письма. Таков, напр., реалистический портрет семейства Шаховских кисти художника Ф. А. Тулова (конец 18 — нач. 19 вв.).

В 19 в. пути русского и белорусского искусства в значительной степени сближаются. Многие выходцы из Б. получают образование в петербургской Академии художеств (исторический живописец и портретист В. Ванькович, 1799—1842; мастер интерьерной живописи и натюрморта И. Т. Хруцкий, портретист и живописец интерьеров С. К. Зарянко, оба — см. *РСФСР*; портретисты и пейзажисты К. И. Корсалин, 1809—71, А. Г. *Горавский* и др.), а позднее и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (пейзажисты С. Ю. Жуковский, 1873—1944, и В. К. Бялыницкий-Бируля, см. *РСФСР*). В творчестве некоторых из этих мастеров значительное место занимают произведения, созданные на родине (напр., «В комнатах» И. Т. Хруцкого). В свою очередь, на территории Б. работает ряд русских художников, в произведениях которых нашла отражение жизнь белорусского края: И. Е. Репин, М. О. Микешин (оба — см. *РСФСР*) и др. На протяжении всего 19 в. роль важного литовско-белорусского художественного центра играл г. Вильно. Здесь получил художественное образование исторический живописец И. Дамель (см. *Литовская ССР*), жанрист Ю. Карчевский (1806—33), пейзажист В. Дмоховский (1807—62) и другие художники, деятельность которых связана с Б. и Литвой. В Вильно выступает с карикатурами А. Бартельс (1818—85).

Ф. А. Тулов. Портрет семейства Шаховских. Конец 18 —начало 19 вв.



Процесс формирования белорусской национальной художественной школы был значительно осложнён

тяжёлой обстановкой политической реакции, наступившей в западных областях России после подавления польского восстания 1863. Лишь в 1890-е гг. культурная жизнь Б. оживляется: организуются отдельные художественные выставки, в Минске в 1899 возникает Общество любителей изящных искусств. В это время складывается круг мастеров, постоянно работающих в Б., решающих в своём творчестве специфически-белорусские художественные проблемы, возникают первые местные очаги художественного образования (школы живописцев Ю. М. *Пэна*, Я. М. *Кругера* и др.). В белорусском искусстве критического реализма значительную роль играют документально-этнографическое и лирико-интимное начала, особенно ощутимые в портретах-типах крестьян, ремесленников, еврейской бедноты, созданных Н. Ю. Сливановичем (1834—1919) и Ю. М. Пэном, в портретах представителей демократической интеллигенции работы Я. М. Кругера, в пейзажах Л. А. Альперовича (1873—1913) и художника польского происхождения Х. Вейсенхофа (1859—1922), который в течение многих лет работал в Русаковичах под Минском. В период революции 1905—07 отдельные произведения искусства Б. достигают значительной политической остроты («После забастовки» Пэна; уничтоженная жандармами картина Кругера «Погром»; карикатуры Казимира Костровицкого, псевдоним — Карусь Каганец, 1868—1918). В эти же годы начинает развиваться книжная иллюстрация (К. Костровицкий, С. Сестшенцевич, 1869—1927, и др.). Традиции реализма конца 19 — нач. 20 вв. были восприняты советским искусством Б.

Декоративно-прикладное искусство. Среди белорусских ремесленных изделий 1-й пол. 19 в. выделяются художественными качествами работы крепостных мастеров, создававшиеся для украшения дворянского быта: ткацкие изделия, ковры с растительным орнаментом, близкие по технике исполнения к украинским безворсовым килимам, мебель с инкрустацией, стекло Уречского завода Радзивиллов, изразцы. Продолжала существовать давняя традиция украшения церквей золочёной резьбой.

Одновременно существует, сохранив своё лицо и во 2-й пол. 19 в., собственно крестьянское декоративное искусство. Белорусский крестьянин украшает резьбой свой дом (наличники, фронтоны) и предметы обихода. Вытканным или вышитым узором украшаются полотенца, скатерти, крестьянский костюм (женские сорочки, юбки-«андараки», мужские рубахи и пояса и т. д.). Характерная черта белорусского ткачества — использование натурального цвета материала: сурового тона льняной нити, коричневатых оттенков шерстяной пряжи; излюбленные сочетания цветов в окрашенных тканях — красный с синим, красный с фиолетовым, зелёный с жёлтым. В орнаментике преобладают геометрические мотивы (обычно вариации ромба и квадрата).

В конце 19 — начале 20 вв. в Б. зарождается художественная промышленность: отдельные промыслы начинают развиваться на фабричной основе. Возникают завод изразцов в г. Копысь, стеклозаводы в Лидском уезде («Неман»), Борисове и с. Черняны (под Брестом).

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ

Великая Октябрьская социалистическая революция, освободившая народ Б. от всех форм классового и национального угнетения, сыграла решающую роль в развитии национальной белорусской культуры и, в частности, в развитии изобразительного искусства и архитектуры. За годы Советской власти в Б. сложилась самобытная художественная школа, создано много произведений, ярко воплощающих народные, коммунистические идеалы. Художники и архитекторы БССР внесли весьма значительный вклад в сокровищницу многонациональной социалистической культуры Советского Союза.

Архитектура. В период первой мировой и гражданской войн города Б. понесли большой урон. В тяжёлых условиях разрухи начались работы по восстановлению жилых и общественных зданий, а также ценных архитектурных памятников (так, в 1919—20 был реставрирован дворец Румянцевых — Паскевичей в Гомеле).

К середине 20-х гг. восстановительная работа была закончена. Основой для дальнейшего развития архитектуры советской Б. послужила индустриализация и связанный с ней рост городов в период первых пятилеток. Реконструкция городов проводилась с учётом их экономического и культурного прогресса по научно обоснованным генеральным планам. При этом учитывались исторически сложившаяся планировка городов и перспективы их роста, предусматривалось целесообразное размещение жилых, промышленных и общественных сооружений и всестороннее развитие городского коммунального хозяйства. Генеральный план *Минска* был создан в 1938 в Ленинградском филиале Гипрогора РСФСР (архитекторы В. А. Витман, 1889—1961, Ю. М. Киловатов, 1909—60, и др.), план *Могилёва* разработан в 1937—38 М. Н. Андросовым (1906—52) и Н. Е. *Трахтенбергом*, Орши — в 1936—38 П. И. Кириенко (р. 1902), Слуцка — в 1937—39 Г. А. *Парсадановым* и М. И. *Томахом*.



Ленинский проспект в Минске (магистральный архитектор М. П. Парусников). Застройка 1950-х гг.

В результате проведения больших градостроительных работ в городах республики были выстроены сотни многоэтажных жилых и промышленных зданий, школ, клубов, больниц, детских садов и яслей, созданы новые и благоустроены старые улицы и площади, парки и скверы. Начали стираться различия в застройке центра города и его окраин. Особенно большое внимание уделялось строительству экономичных и комфортабельных квартир. Были разработаны типовые проекты жилых секций и жилых домов (архитекторы Н. Н. Маклецова, р. 1909, В. Н. *Вараксин* и др.).

В 30-х гг. в Б. был создан ряд значительных архитектурных сооружений, среди них — Дом правительства БССР (И. Г. *Лангбард*), здание ЦК КПБ (А. П. *Воинов* и В. Н. Вараксин), жилые дома, выстроенные по проектам А. П. Воинова, В. Н. Вараксина, А. П. *Бремана*, О. П. Батоевой (р. 1913) и др. Простота внешнего облика, соответствие архитектурных форм конструктивной основе, редкое и очень сдержанное применение пластического декора, рациональность планировки интерьеров — таковы характерные черты лучших произведений белорусской архитектуры конца 20—30-х гг.

В годы войны города и сёла Б. были разрушены и опустошены немецко-фашистскими оккупантами. После изгнания фашистских полчищ в Б. развернулось грандиозное строительство. За короткий срок были восстановлены и созданы заново тысячи фабрично-заводских, жилых и общественных зданий. Одновременно составлялись планы застройки областных и районных центров, посёлков городского типа и наиболее крупных колхозных селений. В 1944 был разработан «Эскиз планировки Минска», послуживший основой для послевоенного генерального плана города. К 1950 были созданы генеральные планы для всех областных и большинства районных центров Б. Сохранение исторически сложившейся планировки городов с коренным её улучшением, наилучшее использование природных условий в архитектурно-планировочной структуре города, создание новых общегородских центров, возведение крупных жилых комплексов на основе широкого применения типовых проектов — таковы основные идеи послевоенного градостроительства Б.

Белорусское строительство послевоенного периода значительно превосходит довоенное как в количественном, так и в качественном отношении. Особенно интенсивно идёт жилищное строительство. За 1946—60 только в городах и рабочих посёлках Б. сооружено более 16 млн. м² жилой площади. Резко повысился удельный вес многоэтажной застройки, существенно увеличилась площадь городских зелёных насаждений, получили развитие новые отрасли коммунального хозяйства (централизованное теплоснабжение, газоснабжение, троллейбусная сеть). Возведено много общественных сооружений: комплексы зданий Института народного хозяйства и Белорусского политехнического института в Минске, театры в *Гомеле* и *Витебске*, универсальные магазины в Минске и других городах, а также вокзалы, больницы, детские сады, гостиницы и т. п. Широко развернулось строительство клубов, дворцов культуры и дворцов пионеров.

Преобразилась столица БССР — Минск. В центре города создан ряд архитектурных комплексов (ансамбли площадей Ленина, Центральной, Победы и Якуба Коласа), чередующихся с рядовой застройкой и связанных между собой Ленинским проспектом. К сожалению, само по себе правильное стремление архитекторов придать застройке столичную представительность во многих случаях привело к перегрузке фасадов декоративными элементами. Возникшие на окраинах новые жилые районы Минска цельны по архитектурной композиции. Они застроены двух-пятиэтажными типовыми домами.

В связи с укреплением экономики колхозов и ростом материального благосостояния и культуры сельского населения существенно изменился архитектурный облик белорусской деревни. В основу новой планировки колхозных селений положен принцип зонирования, т. е. разграничения жилых и хозяйственных территорий. В плане села чётко выделяются главные улицы и общественный центр — площадь, застроенная административными сооружениями (правление колхоза, сельсовет) и зданиями культурно-бытового назначения (клуб, столовая, гостиница и т. п.). Такова система планировки посёлка в колхозах «Новый быт» Минской области, «Рассвет» Могилёвской области и др. Для села разработаны типовые проекты одноэтажных и двухэтажных жилых домов городского типа с 1—4 квартирами. В качестве строительных материалов всё шире используются кирпич, шлакобетон, глинобит, опилкобетон. Озеленяются улицы, создаются парки, внедряется система централизованного водоснабжения. Семилетним планом развития народного хозяйства Б. (1959—65) предусмотрена полная электрификация сельских населённых мест.

Наряду с огромными достижениями белорусской строительной практике были свойственны и недостатки, общие для всей советской архитектуры послевоенного периода. Строительство зданий шло зачастую медленными темпами, качество строительных работ не всегда было высоким. Нередко оформлению фасадов зданий и неоправданному украшению интерьеров уделялось большее внимание, чем созданию уютных, комфортабельных квартир.

Благотворное влияние на развитие белорусской архитектуры оказали постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР по вопросам строительства («Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4.XI. 1955 и др.). Во 2-й пол. 50-х гг. значительно усилились темпы строительства жилых и общественных зданий. Строительство жилых домов ведётся крупными комплексами на свободных территориях с использованием прогрессивных методов домостроения. Улучшилась планировка домов. В отличие от довоенной, новая жилая застройка в основном рассчитана на односемейное заселение квартир. Находят всё более широкое применение индустриальные методы строительства: здания сооружаются по типовым проектам; в большом объёме налажено производство стандартных строительных и архитектурных деталей; широкое внедрение получает монтаж домов; используются крупные элементы заводского изготовления — железобетонные панели, силикатные блоки. В 1961 в Минске и Витебске пущены домостроительные предприятия общей мощностью 210 тыс. $м^2$ жилой площади в год.

Изобразительное искусство. Решительный перелом в развитии художественной культуры Б., наступивший после победы Октябрьской революции, ярко проявился и в области изобразительного искусства. Развивавшееся до этого в немногих локальных очагах, усилиями отдельных художников-энтузиастов, без поддержки, а иногда и в условиях ограничений и репрессий со стороны государства, белорусское искусство уже с первых лет Советской власти получило широкий простор для развития и стало важной идейно-воспитательной силой в руках революционного народа и Коммунистической партии. В годы гражданской войны и интервенции в Б. получают распространение политическая карикатура и плакат, создаются панно и декоративные арки для оформления революционных празднеств, сооружаются памятники выдающимся деятелям революции в соответствии с ленинским планом «Монументальной пропаганды». В этих видах искусства работают и народные мастера и начинающие свой творческий путь А. М. *Бразер* и С. Б. Юдовин (1894—1954, в 1924 переехал в Ленинград). В 1919—22 в Витебске, который был в то время ведущим художественным центром Б., разворачивается деятельность приехавших туда видных представителей т. н. «левых» направлений (М. З. Шагал, см. *Франция*, К. С. Малевич, 1878—1935, Л. М. Лисицкий, 1890—1941, и др.). Работая в массовых видах искусства, они пытались выразить идеи революции средствами экспрессионизма и супрематизма; их искусство осталось чуждым народу.

Огромную роль в художественной жизни республики сыграло основание в 1918 Народной художественной школы в Витебске (с 1923 — художественный техникум), откуда вышли многие мастера белорусского советского искусства.

В период мирного строительства творческая деятельность художников Б. приобретает ещё больший размах. С 1925 систематически организуются республиканские художественные выставки. Начиная с юбилейной выставки «Искусство народов СССР» (Москва, 1927) художники Б. участвуют на всесоюзных смотрах искусства. В борьбе против формалистических тенденций и псевдонационального стилизаторства в искусстве Б. 20-х гг. всё более крепнет реалистическая линия, художники стремятся отразить новую, советскую действительность. Хотя у мастеров старшего поколения образный строй и язык искусства носят традиционный позднепередвижнический характер, а молодые, напротив, ещё не умеют в полной мере использовать реалистические традиции, сам поворот к новой теме был существенным достижением искусства Б. того времени. Новой

тематике были посвящены картины «Сапожник-комсомолец» Ю. М. *Пэна*, «Партизаны» В. В. *Волкова*, «Работницы» М. Г. Энде (1888—1932), портреты советских общественных деятелей работы Я. М. *Кругера* и А. М. Бразера, некоторые рисунки А. Н. Тычины (р. 1897) и А. А. Астановича (1896—1941) и др. Обращаясь к темам из области прошлого, художники также стремятся внести элемент нового содержания. Так, «Лирник» работы скульптора А. В. *Грубе* олицетворяет не сломленную веками угнетения духовную силу народа.



К. М. Космачёв. «Накануне». Уголь, карандаш. 1957. Художественный музей БССР. Минск.

В 30-е гг. искусство Б. развивается под знаком дальнейшей консолидации творческих сил и торжества принципов социалистического реализма. Важнейшую роль в этом процессе сыграло историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций». Большим событием художественной жизни было создание в *Минске* картинной галереи. 30-е гг.— время идейного роста и больших творческих успехов белорусских художников. Искусство Б. этого периода отражает существенные черты социалистической современности, повествует о славном революционном прошлом. В эти годы написан ряд крупных тематических полотен (работы В. В. Волкова, Е. А. *Зайцева*, К. М. Космачёва, р. 1911, М. И. Моносзона, р. 1907, по новому стилю — 1908, и др.), созданы выразительные скульптурные портреты вождей революции и деятелей культуры. Интенсивное строительство предвоенного десятилетия способствовало развитию монументально-декоративной пластики (оформление Дома правительства БССР и других зданий Минска, а также павильона Б. на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве скульпторами З. И. *Азгуром*, А. О. *Бембелем*, А. К. *Глебовым* и др.). Успехи изобразительного искусства Б. наглядно продемонстрировали две выставки 1940: московская, организованная во время декады белорусской литературы и искусства, и минская, посвящённая 20-летию БССР.

В годы Великой Отечественной войны белорусские художники, находясь в армии, в партизанских отрядах, в эвакуации, создали своеобразную художественную летопись героической борьбы советского народа. Большое место в белорусском искусстве военных лет занимают фронтовые и партизанские зарисовки, плакат, карикатура. Среди многочисленных портретов героев войны выделяются выполненный З. И. Азгуром портрет М. Ф. Сельницкого, бюст Л. М. Доватора работы А. В. Грубе, созданный А. О. Бембелем портрет Н. Ф. Гастелло, динамичный по композиции, ярко выражающий волевой порыв лётчика, идущего на героическую смерть.

Во 2-й половине 40-х — начале 50-х гг. скульпторы З. И. Азгур, А. О. Бембель, А. К. Глебов, С. И. Селиханов (р. 1917) и др. провели большую работу по декоративному оформлению новой застройки белорусских городов, а также нового здания Московского университета и павильона БССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. И в монументальной и в станковой скульптуре послевоенного периода основное место принадлежит портрету. Главная тема портретной пластики — народный деятель, народный герой. Скульпторы-портретисты стремятся раскрыть общественно-значительные качества человека. В 50-е гг. появляются станковые скульптурные композиции, посвящённые темам труда и быта («После работы. Учётчица» А. К. Глебова и др. произведения), получает развитие малая пластика.

М. А. Савицкий. «Песня». 1957. Художественный музей БССР. Минск.



В живописи и графике 40—50-х гг. ведущую роль играет многофигурная сюжетно-тематическая композиция, причём многие произ-

ведения этого жанра посвящены событиям и эпизодам Великой Отечественной войны. Обстоятельное, конкретное изображение сюжетной ситуации и окружающей обстановки, подробная обрисовка психологического состояния персонажей — таковы основные качества этих работ, среди которых наиболее известны «За родную Белоруссию» В. П. *Суховерхова*, «Пленных ведут» (1947) А. Д. Шибнева (р. 1907), «Минск 3 июля 1944 года» В. В. Волкова, «Партизаны в разведке» (1948) Е. Н. Тихановича (р. 1911), цикл рисунков С. Г. Романова (р. 1914) «Партизаны Белоруссии» (1952). В 50-е гг. в историческом жанре наметилась тенденция к повышенно-эмоциональной трактовке темы (работы Е. А. Зайцева, И. О. *Ахремчика*, М. А. *Савицкого*, К. М. Космачёва и др.). В послевоенные годы больших успехов достигла пейзажная и жанровая живопись Б. (работы В. К. Бялыницкого-Бирули, см. *РСФСР*, Н. М. Воронова, р. 1916, Б. Ф. Звиногородского, р. 1896, П. Н. *Гавриленко*, И. А. Давидовича, р. 1911, и др.). Выделяются исполненные в сочной живописной манере пейзажи В. К. *Цвирко*.

Наряду со станковыми формами развиваются монументальная скульптура и живопись, театральная декорация (О. П. *Марикс*, П. В. *Масленников* и др.), книжная и журнальная графика (А. В. *Волков*, В. Н. Тиханович, р. 1909). Коллектив белорусских графиков пополнился талантливой молодёжью (А. О. Последович, р. 1918, и др.).

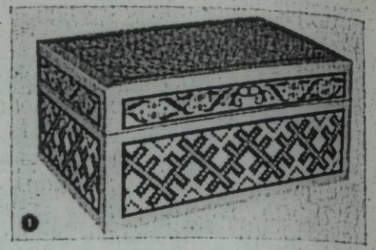
За годы, прошедшие после XX съезда КПСС, в искусстве Б. активизировалась творческая мысль, наметилась тенденция к преодолению робости и нормативности художественных решений — черт, свойственных ряду работ первых послевоенных лет и связанных с идеологией культа личности. В белорусском искусстве сегодняшнего дня всё чаще заметно стремление художников воплотить героику современности в обобщённых образах. Публицистический пафос, энергия ритма, эмоциональность, активность цвета — таковы характерные черты произведений, связанных с этой тенденцией. В частности, эти черты заметны в работах М. А. Савицкого («Обязательство»), М. В. Данцига (р. 1930) (картины о строителях и шахтёрах Солигорска) и др. В своих творческих интересах белорусские мастера едины с художниками РСФСР, с художниками других братских республик. Их основное стремление — запечатлеть героический подвиг народа, строящего коммунизм, воплотить в искусстве самые передовые идеи эпохи.



В. Н. Тиханович. Иллюстрация к сказке „Мурашка-палашка" З. Бядули. Перо, тушь, акварель. 1948.

Декоративно-прикладное искусство. На протяжении многих лет народные мастера-ремесленники (ткачихи А. С. Середа, А. Н. Мешечек, резчики и мастера инкрустации по дереву Г. Л. Гебелев, 1895—1961, Б. М. Хрущов, Н. А. Шудрик, А. И. Шахнович, р. 1918) деятельно участвуют в украшении нового общественного быта. Функционируют Дома народного творчества, художественные артели: Толочинская ткацкая артель «Красный текстильщик», Борисовская гончарная артель «Красный Октябрь» и др. Традиционный белорусский орнамент, по преимуществу геометрический, обогатился советскими эмблемами.

За последние годы особое внимание уделяется развитию художественной промышленности: производству мебели нового образца (Витебская, Гродненская, Мозырьская фабрики, Речицкий фанерно-мебельный, Борисовский и Пинский фанерно-спичечные комбинаты), обоев (Минская обойная фабрика), ворсовых ковров с белорусским геометрическим орнаментом и декоративными мотивами слуцких поясов (Витебский ковровo-плюшевый комбинат), стекла (заводы им. Ф. Э. Дзержинского в Борисове и «Неман» Новогрудского района Гродненской области).





1. Г. Л. Гебелев. Деревянная шкатулка с инкрустацией. 1950-е гг. Республиканский дом народного творчества. Минск. 2. Полотенце, тканное из льняной и хлопчатобумажной нити. Работа А. Н. Черкас. 1952. 3. Ковёр „Белорусский". Витебский ковровo-плюшевый комбинат. Эскиз художника И. Шурупова.













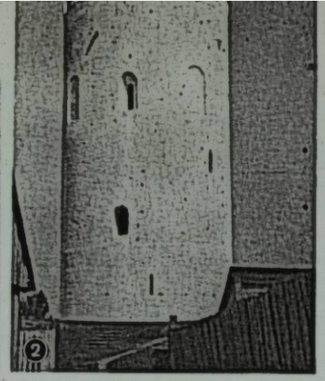






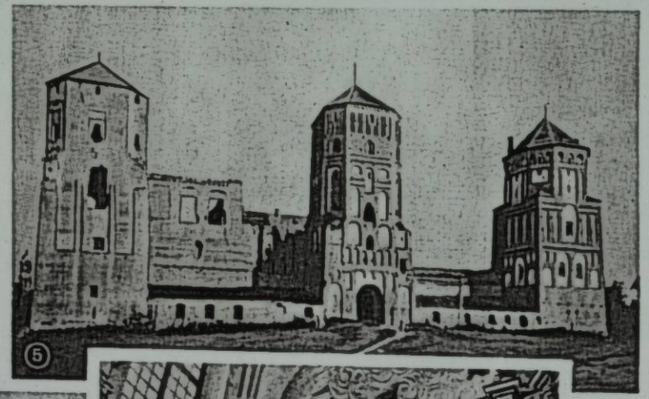
БЕЛОРУССКАЯ ССР. Скульптура 14—18 вв. 1. Пророк Давид из композиции «Древо иессеево». Середина 18 в. 2. Голова херувима. Конец 17 — начало 18 вв. 3. «Распятие» (фрагмент). 14 в. 4, 5. Символы евангелистов. Детали царских врат из с. Вороничи. 17 в. 6. Царские врата из Гродно. Конец 16 в. 7. Мария из композиции «Распятие». Середина 18 в. 8. Пророки из композиции «Древо иессеево». Середина 18 в. 9. «Евангелист» из с. Негневичи (фрагмент). Середина 18 в. (Все — дерево. Художественный музей БССР, Минск).





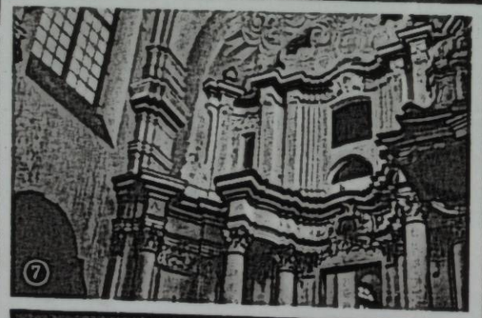


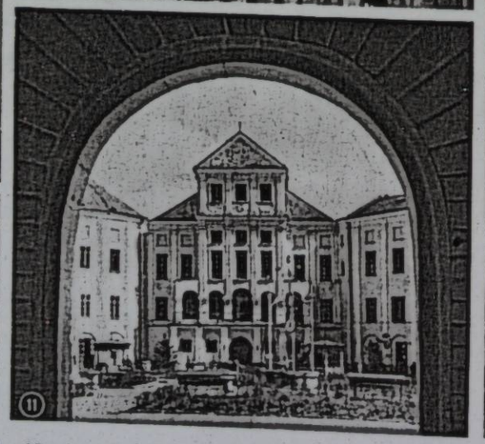




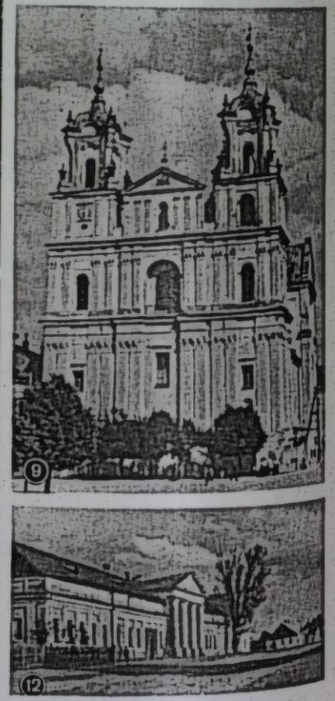












БЕЛОРУССКАЯ ССР. Архитектура 13—18 вв. 1. Костёл бернардинцев в Слониме. Начат в 1630. 2. Сторожевая башня в Каменце. Конец 13 в. 3. Церковь-крепость в Мало-Можейкове. 16 в. 4. Церковь Николая в Могилёве. Начата в 1669. 5. Замок в Мире. 16 в. 6. Костёл в Ишкольде. 16 в. 7. Каменный иконостас Софийского собора в Полоцке. Середина 18 в. 8. Ворота монастыря бригиток в Гродно. 1634—42. 9. Иезуитский костёл в Гродно. 1667. 10. Торговые ряды в Несвиже. 17 в. 11. Замок Радзивиллов в Несвиже. Внутренний двор. Конец 16—18 вв. 12. Дворец Сапеги в Деречине. 2-я половина 18 в.

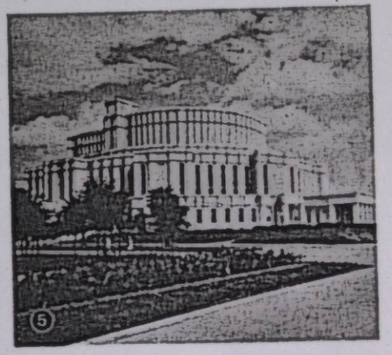




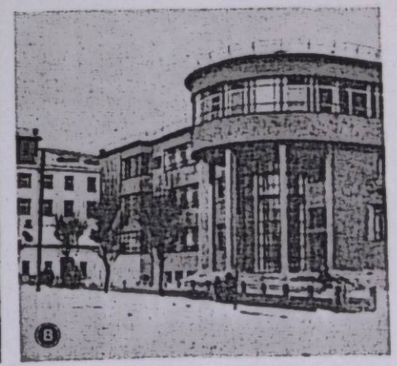


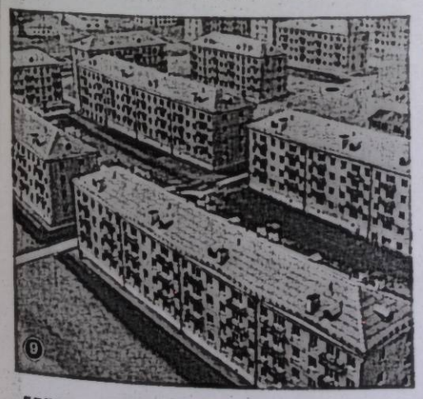


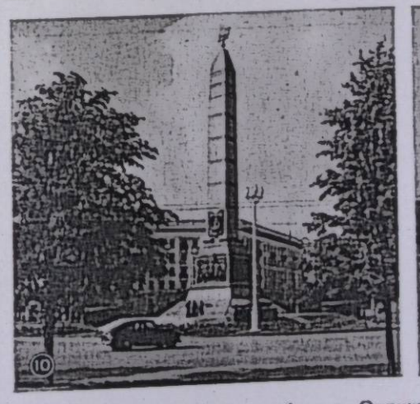


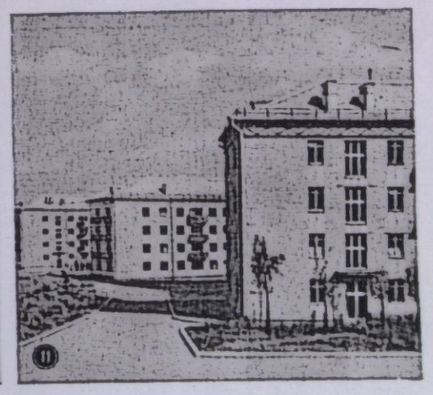












БЕЛОРУССКАЯ ССР. Архитектура советской Белоруссии. 1. И. Г. Лангбард. Окружной дом офицеров в Минске. 1934—35. 2. И. Г. Лангбард. Главный корпус Академии наук БССР в Минске. 1935—39. 3. А. П. Воинов. Гостиница «Беларусь» в Минске. 1938. 4. В. Н. Вараксин и А. П. Воинов. Здание ЦК КПБ в Минске. 1940—47. 5. И. Г. Лангбард. Белорусский театр оперы и балета в Минске. 1934—37. 6. Г. Ц. Ханин. Жилой дом-коммуна в Гомеле. 1929—31. 7. И. Г. Лангбард. Дом правительства БССР в Минске. 1930—33. 8. Г. Л. Лавров. Библиотека им. В. И. Ленина в Минске. 1930—32. 9. Застройка жилого микрорайона на ул. Р. Люксембург в Минске. 1960. 10. Г. В. Заборский и В. А. Король. Обелиск-памятник воинам Советской Армии и партизанам, павшим в Великой Отечественной войне, на пл. Победы в Минске. 1954. 11. Застройка жилого микрорайона на Волгоградской ул. в Минске. 1960.

Лит.: Общие работы.— Труды девятого археологического съезда в Вильне. 1893, т. 1—2, М., 1895—97; Белорусское искусство. Сб. статей и материалов, т. 1—2, Минск, 1957—60 (2-й том на белорусск. яз.); Институт строительства и архитектуры. Минск. Сборник научных работ, вып. 1—5, Минск, 1958—61 (Акад. наук Белорусск. ССР, изд. продолж.); Егоров Ю. А., Градостроительство Белоруссии, М., 1954; Кацер М. С., Белорусская архитектура, Минск, 1956; Изобразительное искусство Белорусской ССР. Каталог выставки, М.—Л., 1940; Искусство Советской Белоруссии. Сборник, М.—Л., 1940; Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии, М.—Л., 1940; Орлова М., Искусство Советской Белоруссии, М., 1960.

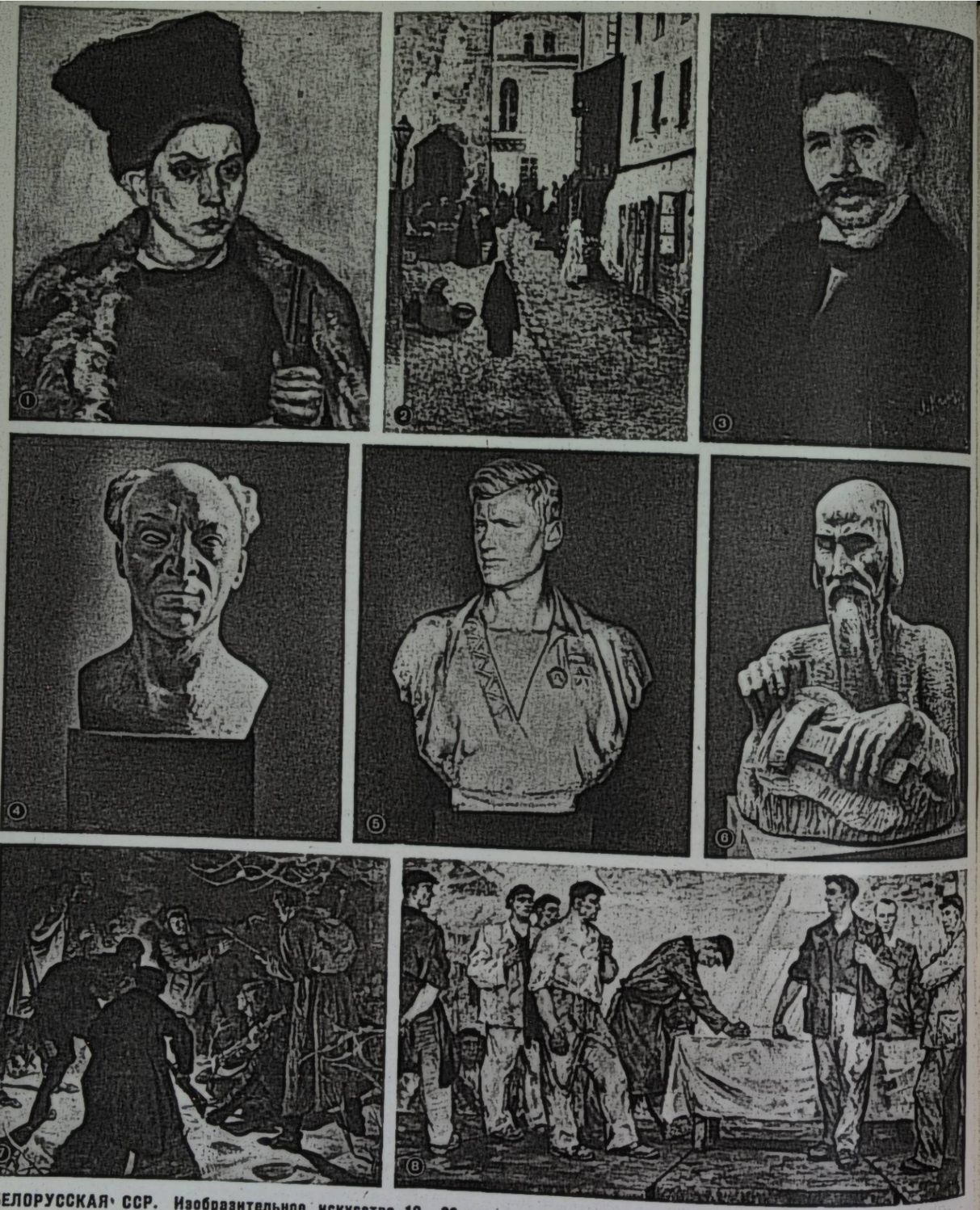
Архитектура и изобразительное искусство 14— начала 20 вв.

Общие работы.— Подковский И. И., Церкви, приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси, «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при имп. Московском археолог. об-ве», М., 1915, т. 6, с. 249—311; Ильин М. А., Связи русского, украинского и белорусского искусства во второй половине XVII в. (на материале архитектуры и декоративного убранства), «Вестник Московского ун-та», 1954, № 7; Кацер М. С., Макаревич В. М., Искусство Белоруссии 14—17 веков, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 1, под общей ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского, М., 1960, с. 194—198. Архитектура 14—16 вв.— Шчакаціхін М., Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва, т. 1, Менск, 1928. Архитектура 17—18 вв.— Квитницкая Е. Д., Строительство Тызенгауза в Поставах, в сб.: Архитектурное наследство, [вып.] 13, М., 1961; Piechotkowie M. i K., Bożnice drewniane, Warsz., 1957. Архитектура 19—начала 20 вв.— Квитницкая Е. Д., Старые городские деревянные дома юго-западной Белоруссии, в сб.: Архитектурное наследство, [вып.] 13, М., 1961. Живопись 14—18 вв.— Крыжановский Г., Рукописные евангелия киевских книгохранилищ. Исследование языка и сравнительная характеристика текста, Киев, 1889; Хрептович-Бутенев, Икона Св. Дмитрия Солунского в с. Щорсы, Новогрудского уезда, Минской губернии, «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского археолог. об-ва», М., 1912, т. 4, с. 300; Дрэма В., Некоторые вопросы изучения литовского изобразительного искусства, «Искусство», 1954, № 4. Гравюра 16—18 вв.— Каратаев И., Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами, т. 1, с 1491 по 1652 г., СПБ, 1883; Сидоров А. А., Древнерусская книжная гравюра, М., 1951; Шчакаціхін М., Гравюры і кніжныя аздобы ў выданьнях Францішка Скарыны, в сб.: Чатырохсотлецьце беларускага друку. 1525—1925, Менск, 1926 (Інстытут беларускае культуры); его же, Дрэварыты і арнамэнт ў выданьнях Скарыны, «Наш край», 1926, № 1 (4); Давідовіч А., Беларускія граверы, «Беларусь», 1946, № 9.

Архитектура и изобразительное искусство Советской Белоруссии

Архитектура.— Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. [Под ред. Ю. А. Егорова и А. П. Воинова], Минск, 1957; Практика планировки и застройки сельских населённых мест Белорусской ССР, М., 1960; Король В. А., Новое в архитектурно-строительной практике Белоруссии, «Архитектура СССР», 1960, № 11; «Жилищное строительство», 1961, № 7 (номер посвящён строительству в Б.). Изобразительное искусство.— [Герасимович П. Н. и Никифоров П. П.], Изобразительное искусство Белорусской ССР, М., 1957; [Барышаў Г. І.], Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі, [Мінск], 1958; Кацар М. С., Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі, Мінск, 1960.

Декоративно-прикладное искусство.— Филиппов А. В., Изразцовый наличник окна в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре и его отмывка, М., 1917; Беларускае народнае мастацтва. Ткацтва. Каўрадзелле. Вышыванне. Вязанне. Набойка. Пад рэд. Н. М. Нікольскага, Мінск, 1951; [Т.] 1. Ткацтва. Каўрадзелле. Вышыванне. Вязанне. Набойка. Пад рэд. Н. М. Нікольскага, Мінск, 1951; [Малчанава Л. А.], Беларуская народная архітэктурная разьба, [Мінск], 1958; Каталёг выстаўкі слуцкіх паясоў [Беларускі Даяржаўны музэй], Менск, 1927; Якуніна Л. І., Слуцкія паясы, Мінск, 1960; Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі. Пад рэд. М. С. Кацара, Мінск, 1958.



БЕЛОРУССКАЯ ССР. Изобразительное искусство 19—20 вв. 1. Е. А. Зайцев. Портрет юного партизана. 1943. Художественный музей БССР. Минск. 2. Ю. М. Пэн. «Улица в Витебске». 3. Я. М. Кругер. Портрет минского скрипача Жуховицкого. 1897. Художественный музей БССР. Минск. 4. А. М. Бразер. Портрет С. М. Михоэлса. Бронза. 1926. Художественный музей БССР. Минск. 5. З. И. Азгур. Портрет М. Ф. Сельницкого. Гипс. 1943. Русский музей. Ленинград. 6. А. В. Грубе. «Лирник». Дерево. 1926. 7. В. В. Волков. «Партизаны». 1928. 8. М. А. Савицкий. «Обязательство». 1960. Художественный музей БССР. Минск.

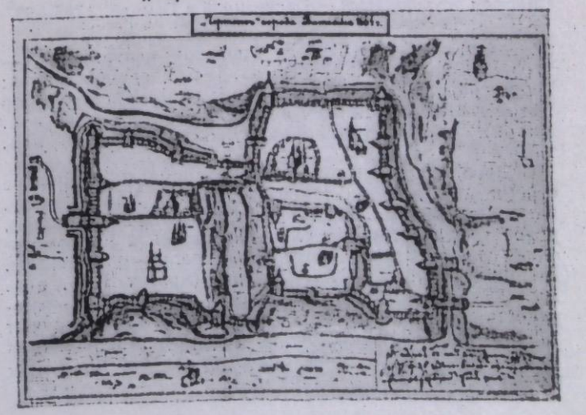
ГОРОДА. ПОСЁЛКИ

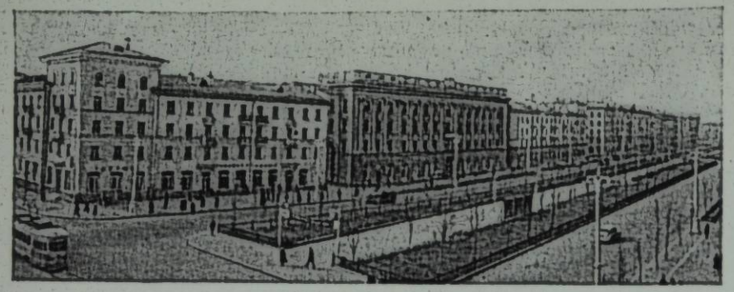
ВИТЕБСК (древний — Витьбеск) — г., упоминается в летописях с 1021. В 1101—1320 — столица княжества. От ср.-век. г. сохранились: Благовещенская ц. (12 в., сильно разрушена), иезуитский коллегиум (18 в.) — в б. замковой части.

Среди арх. достопримечательностей: классицистич. губернаторский дворец (до 1772), ратуша (1775, 3-й этаж — 19 в.), Спасская ц. (заложена в 1813), гранитный обелиск в память разгрома наполеоновских войск под В. (1912, арх. И. А. Фомин, см. *РСФСР*).

В годы первых пятилеток в г. велось большое жилищное стр-во. В сов. период построены: клуб металлистов (конец 1920-х гг., А. Васильев), Белорус. драматич. театр им. Я. Коласа (строится, А. П. Максимов и Т. М. Рыскина), вокзал (Б. С. Мезенцев). По ген. плану 1945—47 (арх. А. М. Касьянов) создаётся радиально-кольцевая планировка г., реконструированы две радиальные магистрали — ул. Ленина и Кирова (стр-во 1952—60, арх. В. И. *Гусев*, В. А. Данилов и

„Чертёж" г. Витебска. 1664.





Улица Кирова в Витебске (магистральный архитектор В. И. Гусев). Застройка 1950-х гг.

А. Ю. Данилова), созданы новые жилые р-ны, мост через Зап. Двину (1953—55, О. Б. Ладыгина).

Витебский обл. краевед. музей (в здании б. ратуши), осн. в 1918, в 1960 открыт художеств. отдел м.; работы рус. и белорус. худож. 19—20 вв., произв. белорус. нар. иск-ва, уникальный пам. белорус. миниатюры 15 в. — «Шерешевское евангелие».

Лит.: Витебская старина. Сост. и изд. А. Сапунов, т. 1, 4, 5, Витебск, 1883—88; Сапунов А. П., Памятники времён древних и новейших в Витебской губернии, Витебск, 1903; его же, «Чертёнок» гор. Витебска 1664 года, Витебск, 1910; Воронин Н. Н. и Лазарев В. Н., Искусство западнорусских княжеств, в кн.: История русского искусства, под общей ред. акад. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова, т. 1, М., 1953, с. 317.

ГОМЕЛЬ (древний — Гомий)— г., упоминается в летописях с 1142. Арх. лицо Г. сложилось в 1-й пол. 19 в., когда г. получил регул. планировку. Арх. памятники: классицистич. дворец Румянцевых — Паскевичей, владельцев Г. в конце 18 — 1-й пол. 19 вв. (ныне



Дворец Румянцевых — Паскевичей в Гомеле. 1785—93.

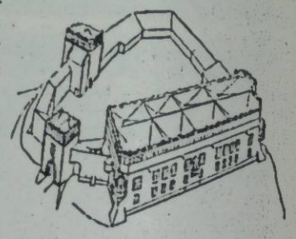
краевед. м., б-ка и Дворец пионеров; центр. корпус— 1785—93, достройки — 1-й пол. 19 в.); дворцовый парк; Ильинская ц. (дер., конец 18 в.); классицистич. собор Петра и Павла (заложен в 1809, освящён в 1824, арх. Кларк); часовня-усыпальница Паскевичей (2-я пол. 19 века).

С первых пятилеток в г. развернулось жилищное стр-во: дом-коммуна (1929—31, Г. Ц. Ханин) и др. По послевоен. плану восстановлены дворец и парк, реконструированы гл. ул. — Советская и Комсомольская, создана третья центр. магистраль — ул. Победы. На центр. пл. Г.— пл. Ленина (проект 1949, арх. М. И. *Томах*, А. В. Тарасенко и Э. М. Эстулин)— сооружено новое здание Рус. обл. драматич. театра (проект 1941, стр-во 1947—56, А. В. Тарасенко) и памятник В. И. Ленину (бр., гранит, 1958, скульптор Ш. В. Микатадзе и арх. И. Д. Спирин).

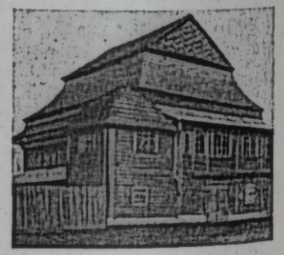
Гомельский обл. краевед. музей (первоначально Гомельский историч. м.), открыт в 1919; колл. бат. картин, гл. обр. польского худож. Я. Суходольского, бюст Н. П. Румянцева работы А. Кановы.

Лит.: Жудро Ф. А., Сербов И. А., Довгялло Д. И., Город Гомель. Географическо-статистич. очерк, «Записки Северо-Западного Отдела имп. Русского Географич. Об-ва», Вильно, 1911, кн. 2.

ГРО́ДНО (древнее — Городно)— г., упоминается в летописях с 1128. От ср.-век. г. сохранились: в **Ст. замке** — т. н. Нижняя ц. (кирп., 1-я пол. 12 в., открыта раскопками 1931—37, 6-столпная, 3-апсидная; пострадала от пожара 1183, к сер. 13 в. разрушилась), т. н. Верхняя ц. (кирп., конец 14 — нач. 15 вв., бесстолпная, кв. в плане, с одной апсидой, открыта раскопками 1933, в 1939 перенесена в особый павильон), дворец Батория (ныне Гродненский историко-археологич. м.; после 1579, сильно искажён позднейшими перестройками); 2-этажный дворец **Новый замок** (ныне обком КПБ; сер. 18 века, нем. архитекторы П. Кристиан и И. Ф. Кнёбель, перестроен В. Н. *Вараксиным* в 1952); в посаде — иезуитский костёл (освящён в 1667, 3-нефная купольная базилика, пл. 60 *м* × 30 *м*, башни и купол перестроены в 18 веке), костёл и мон. бернардинцев (1595—1618, частично перестроен в 18 в.), костёл и мон. бригиток (1634—42); в **предместье Коложа** — Борисоглебская ц. (кирп., 12 в., 6-столпная, 3-апсидная); в **Занеманском предместье** — костёл и мон. францисканцев (заложен в 1635, позже перестроен), дер. синагога (2-я пол. 18 века, разрушена в годы Великой Отечеств. войны). В 1765—80 на Городнице, в сев.-вост. предместье г., были сооружены 21 ф-ка, посёлок для рабочих, медицинский ин-т с ботанич. садом (ныне гор. парк), дворец Тызенхауса — всего 80 зданий (сохранилось ок. 20), подчинённых регулярной планировке. После присоединения Г. к России (1793) построен ряд классицистических зданий: дом вице-губернатора Максимовича (ныне облисполком; нач. 19 века), дом № 16 по Замковой ул. (1-я треть 19 в.) и др. В 1921—39 построено неск. обществ. зданий и коттеджей в стиле конструктивизма: нынешние Дом офицеров, Госбанк, ряд жилых домов. В 50-е гг. сооружены адм. корпус тонкосуконного комбината, кинотеатр «Гродно», Дом культуры текстильщиков, универмаг на Советской улице. В настоящее время разрабатывается новый ген. план Г., который предусматривает правильное размещение пром. и жилых районов (застройка по микрорайонному принци-



Старый замок в Гродно в 4-й четверти 16 в. (Замок Батория). Реконструкция.



Деревянная синагога в Гродно. 2-я половина 18 в.

пу), разбивку новых парков, решение транспортных проблем.

Гродненский историко-археологич. музей, начал создаваться в 1922, в 1939—45 — краевед. м.; работы крепостных мастеров 17—19 вв. (плетёные из соломы царские врата, ювелирные изделия, вышивки и т. д.), а также произв. дореволюц. и сов. изобразит. иск-ва. В 1956 открыт отдел прикл. и изобразит. иск-ва.

Лит.: Орловский Е., Гродненская старина, ч. 1. Гор. Гродно, Гродно, 1910; Воронин Н. Н., Древнее Гродно, «Материалы и исследования по археологии СССР», М., 1954, № 41; Квитницкая Е. Д., Строительство Тызенгауза в Гродно, в кн.: Архитектурное наследство. Сб. статей, [вып.] 11, М., 1958; Кудряшев В. И., Гродно, М., 1960 (серия «Архитектура городов СССР», имеется библиография); Jodkowski J., Grodno, Wilno, 1923; Wojciechowski J., Stary zamek w Grodnie, Warsz., 1938.

КАМЕНЕЦ — пос. гор. типа Брестской обл., осн. как рус. пограничная крепость в конце 13 в. Сохранилась кирпичная сторожевая башня раннеготического типа, круглая в плане, 5-ярусная, наверху — боевая площадка с зубцами (выс. ок. 29 *м*, диам. 13,5 *м*, толщина стен ок. 2,5 *м*).

Лит.: Раппопорт П. А., Волынские башни, «Материалы и исследования по археологии СССР», М., 1952, № 31.

ЛИДА — г. Гродненской обл., осн. в конце 12 в. Руины замка (ок. 1325, разрушен в 1710) на искусств. холме выс. ок. 8 *м*, окруж. водоёмами. В плане — квадрат. Кам. стены с прослойками из кирп. Толщина стен у основания 4 *м*, первонач. выс. 12 *м*. Судя по плану г. 18 в., замок имел две угловые башни кв. сечения.

Лит.: Szukiewicz W., [Zamek w Lidzie], (Dwory, zamki i pałace), «Ziemia», 1911, № 46, str. 748—49.

МИНСК (древний — Менеск, Менеск, Меньск) — столица БССР (с 1919), упоминается в летописи с 1067. От ср.-век. г. сохранились: остатки 4-столпного 3-апсидного храма 1-й пол. 12 в. (обнаружены раскопками 1949—51); неск. барочных мон. 17—18 вв.— бернардинок (ныне обл. архив), бернардинцев (ныне кафедр. собор), Петропавловский (после 1611). Классицистические здания: духовная семинария (ныне суворовское училище; А. И. Мельников, см. *РСФСР*, перестроена Г. В. *Заборским* в 1950—53), жилой дом по Торговой ул. Эклектич. здание б. гор. театра (1888—90, арх. Козловский).

Совр. арх. облик М. сложился в годы Сов. власти, когда г. был подвергнут коренной реконстр. В 20—30-х гг. был воздвигнут ряд значит. сооружений и комплексов: Клинич. городок (1928—30, Г. Л. *Лавров*); Университетский городок (1928—31, И. К. Запорожец и Г. Л. Лавров); б-ка им. В. И. Ленина (1930—32, Г. Л. Лавров); постройки И. Г. *Лангбарда* — Дом правительства (1930—33) с монументом В. И. Ленина (бр., 1933, скульптор М. Г. Манизер, см. *РСФСР*), Дом офицеров (1934—35), Белорус. театр оперы и балета (1934—37), гл. корпус АН БССР (1935—39); постройки А. П. *Воинова* — Дворец пионеров (1935—36, соавтор В. Н. *Вараксин*), Респ. партийная школа (1937—38), гостиница «Беларусь» (1938), здание ЦК КПБ (1940—1941, полностью закончено в 1947, соавтор В. Н. Вараксин) и др. Одновременно здесь велось большое жилищное строительство. В 1938 был утверждён генеральный план М. (арх. В. А. Витман, Ю. М. Киловатов и др.).

В годы немецко-фашистской оккупации жилой фонд г. был уничтожен на 74%. На основе «Эскиза планировки М.» (1944, арх. А. В. Щусев, Н. Я. Колли, А. Г. Мордвинов, В. Н. Семёнов, Б. Р. Рубаненко — см. *РСФСР*— и арх. И. Г. Лангбард и Н. Е. *Трахтенберг*) в 1945—1946 был создан ген. план восстановления и развития г. (авторы Н. Е. Трахтенберг, М. Н. Андросов, К. В. Иванов, В. А. Толмачёв, Р. А. Образцова). Осн. идеи плана — создание радиально-кольцевой планировки, реконстр. и превращение в сквозной днам. Ленинско-



Площадь Победы в Минске. Застройка 1930—50-х гг.

го проспекта, преобразование в важнейшую магистраль ул. Ленина (перпендикулярной Ленинскому проспекту), создание арх. центра г. в виде системы площадей, постройка водохранилища на р. Свислочи и расширение её русла в центр. части М., разбивка парков вдоль реки, размещение на окраинах пром. предприятий и складов. По этому плану реконструируется пл. Ленина (проект 1947—60, арх. Г. В. Заборский и Л. П. *Мацкевич*), создаётся Центр. пл. (проект арх. Г. П. Баданова, В. А. *Короля*, Л. П. Мацкевича, М. С. Осмоловского, М. П. Парусникова), завершено стр-во пл. Победы (б. Круглая), застраивается пл. Якуба Коласа (проект 1952, арх. М. О. Барщ, Л. П. Мацкевич и Л. С. Аранаускас). На Ленинском проспекте (магистральный арх. М. П. Парусников) сооружены: комплекс зданий Белорус. политехнич. ин-та (построен в 1932—34, Г. Л. Лавров; перестройки: 1936, Н. Н. Маклецова; 1946—1953, Л. Н. Рыминский и Л. Д. Усова), адм. здание на углу Комсомольской ул. (1946—47, М. П. Парусников), универмаг (1951, Р. М. Гегарт и Л. В. Мелеги), гл. почтамт (1950—53, В. А. Король), Госбанк (М. П. Парусников) на пересечении с ул. Ленина и др. Создан ансамбль Привокзальной пл. (проект 1947, арх. Б. Р. Рубаненко, Л. С. Голубовский, А. Р. Корабельников). Кроме назв., в числе важнейших послевоен. сооружений — Рус. драматич. театр им. М. Горького (1948—1950, М. И. Бакланов), Ин-т нар. х-ва (1954, В. Н. Вараксин), здание обкома и горкома КПБ (1952—55, А. П. Воинов и Л. Д. Усова), центр. телеграф (1954—61, В. А. Король и А. Г. Духан), новое здание ун-та (закончено в 1961, М. И. Бакланов и др.), обелиск-памятник воинам Сов. Армии и партизанам, павшим в Великой Отечеств. войне (гранит, 1954, арх. Г. В. Заборский и В. А. Король, скульпторы З. И. *Азгур*, А. О. *Бембель*, А. К. *Глебов*, С. И. Селиханов), на пл. Победы. Построен ряд жилых пос. (Г. А. *Парсаданов* и др.). В 1959 утверждён новый ген. план М. (авторы Г. А. Парсаданов, Н. Е. Трахтенберг, М. Ф. Кудинов, Р. А. Образцова, А. В. Тишкевич). В 1958—1965 предполагается построить 2,81 млн. *м*² жилой пл., из них 1,28 млн. *м*² в пределах существующей черты г. В перспективе намечено сооружение неск. городов-спутников (в т. ч. на базе существующих гг. Дзержинска и Жодино). Сооружается «водное кольцо» М. (первое водохранилище — Заславльское — сооружено в 1957), ведётся дальнейшая реконстр. г., намечен ряд мероприятий по решению транспортных проблем.

Художеств. музей БССР (до 1957 — Карт. гал. БССР), осн. в 1939; колл. белорус. иск-ва 16—20 вв. и рус. иск-ва 18 — нач. 20 вв.

Лит.: Осмоловский М. С., Минск, М., 1952; его же, Минск. Градостроительство столицы Советской Белорус-

сии, Минск, 1952; Минск. Справочник-путеводитель. Составитель Е. Садовский, Минск, 1956; Тарасенко В. Р., Древний Минск, в книге: Материалы по археологии БССР. [Сб. статей, ред. Е. И. Корнейчик и К. М. Поликарпович], т. 1, Минск, 1957; Строительство и реконструкция городов. 1945—1957, т. 2, М., 1958; Государственный художественный музей БССР, М., 1958; Шчакаціхіна М., Помнікі старадаўняе архітэктуры XVII—XVIII стагоддзяў у Менску, в сб.: Інстытут беларускае культуры. Запіскі аддзелу гуманітарных навук. Кн. 6. Працы Камісіі гісторыі мастацтва, т. 1, сш. 1, пад рэд. М. Шчакаціхіна, Менск, 1928; Минск у фотаілюстрацыях, адказны рэдактар В. А. Король, Мінск, 1957; Герасімовіч П. М. і Баравік Г. А.], Творы беларускіх мастакоў у Дзяржаўным мастацкім музеі БССР, Мінск, 1959.

МИР — пос. гор. типа Гродненской обл., упоминается в летописях с 1395. Осн. арх. памятник — замок феод. рода Илличей (нач. 16 в.). В плане — почти квадрат со стороной ок. 75 *м*; по углам — почти кв. башни. Пятая, гл. башня, с въездными воротами,— посредине стены, обращённой к г. Выс. гл. и юго-зап. башен — ок. 25 *м*. На $^1/_2$—$^2/_3$ выс. башен 4-гранное сечение переходит в 8-гранное. Кам. дворец — 2-й пол. 16 в.

Лит.: Подковский И. И., Замок в Мире, «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при имп. Московском археолог. об-ве», М., 1915, т. 6.

МОГИЛЁВ — г. По свидетельству «Хроники белорусского города Могилёва», в 1267 был заложен замок. Ок. 1526 сооружён новый, больший замок и, вероятно, возведены первые укрепления вокруг посада (с 1526 М. стал наз. городом). Арх. памятники: братский мон. с Богоявленской ц. (заложена в 1636, 3-апсидная базилика, не сохранилась), ц. Николая (начата в 1669, купольная базилика); классицистич. собор Иосифа (1781—98, И. А. Львов, см. *РСФСР*, не сохранился).



Церковь Николая в Могилёве (западный фасад). Начата в 1669.

По ген. плану 1937—1938 (арх. Н. Е. *Трахтенберг* и М. Н. Андросов) была создана новая гл. пл. с Домом Советов (1938—39, И. Г. *Лангбард*) и адм. зданием (1938—40, П. В. Абросимов), сооружены гостиница (1938—40, А. П. *Воинов* и А. П. *Брегман*), кинотеатр «Родина» (1939, В. Н. *Вараксин*). Одновременно велось большое жилищное стр-во. Реконстр. идёт быстрыми темпами в послевоен. период (по ген. плану 1947—50, арх. М. Н. Андросов и Г. А. *Парсаданов*). В 1957 на гл. пл. установлен памятник В. И. Ленину (бр., П. В. Сабсай, см. *Аз. ССР*).

Лит.: Трубицкие А. и М., Хроника белорусского города Могилёва, пер. с польского Н. Гортынского, М., 1887; Жудро Ф. А., Богоявленский братский монастырь в г. Могилёве, Могилёв, 1899; Первоисточники для истории Могилёвского края, вып. 1, под ред. Е. Р. Романова, Одесса, 1916; Кацер М., Архитектура города Могилёва, «Изв. Акад. наук Белорусской ССР», 1948, № 6.

НЕСВИЖ — г. Минской обл., возник ок. 12—13 вв. С 1533 — владение Радзивиллов. Сохранился их замок (ныне санаторий «Н.»; заложен в 1583) с окружающим его парком. В конце 16 — нач. 17 вв. посад, перестроенный по регул. плану, приобрёл почти кв. форму.

Арх. пам.: барочная ратуша (ныне Дом культуры; 1596, в 1836 её высокая башня пострадала от пожара и была частично разобрана), мон. бенедиктинок (1590—1596), бернардинцев (заложен в 1598), иезуитский с коллегиумом (1584—93) и костёлом (барочная купольная базилика, заложена в 1584, арх. Ян Мария Бернардони из Комо, фресковая роспись 1753). В годы Сов. власти вост. р-н г. застроен новыми жилыми домами сельского типа.

Лит.: Рудэнка Н. Н., К вопросу восстановления исторического парка в г. Несвиже, в Сборнике научных работ НИС в А АН БССР, вып. 5, Минск, 1961; Tauroginski B., Z dziejów Nieświeża, Warsz., 1937.

НОВОГРУ́ДОК (древний — Новгородок, Новогородок) — г. Гродненской обл., упоминается в летописях с 1116. В 40-х гг. 13 в. (в годы правления Миндовга) был столицей Великого княжества Литовского. Гл. арх. памятник г.— замок (пл. ок. 0,8 *га*, разрушен в 1710), находится на частично насыпной, окруженном возвышенности (20 *м* над г.). По данным раскопок 1924, ниж. часть гл. башни (кирп., кв. в плане) — 14 в., остальные башни — 16 в. В одну из стен замка встроен дворец (конец 16 — нач. 17 вв.), к нему примыкает небольшая дворцовая капелла (конец 17 в.); посреди замка — ц. (14 в.). От ср.-век. г. также сохранились приходский костёл (1719—23), Борисоглебская ц. (1517, позднее перестроена; первоначально 4-столпная, с гранёной апсидой), католические мон. (17 в.), 9-польная синагога (1648). В годы Сов. власти в г. построены Дом культуры (1959), больница (1959), ресторан, 2-этажные жилые дома, широкоэкранный кинотеатр.

Лит.: Żmigrodzki J., Nowogródek. Zarys historyczny, Wilno, 1924; Gürtler R., Roboty konserwatorskie na Górze Zamkowej w Nowogródku. (Sprawozdanie ogólne), «Ochrona zabytków sztuki», zesz. 1—4, cz. 1, Warsz., 1930—1931.

О́РША (древняя — Рша) — г. Витебской обл., упоминается в летописях с 1067. В 1620 осн. православный Богоявленский мон. (т. н. Кутеинский) с ц. Богоявления (дер., начата в 1623, освящена в 1635; в 1880-х гг. сгорела), в 1758 — униатский (с 1842— православный Покровский) мон. с барочной ц.

Г. значительно вырос в годы Сов. власти: жилые дома, здание драматич. театра и кинотеатра (1930—32, Г. Л. *Лавров*). По ген. плану 1946 (арх. Л. П. *Мацкевич*) создаётся радиально-кольцевая планировка, проводится принцип зонирования.

Лит.: Павловский А. [А.], Оршанский Покровский и приписной Богоявленский Кутеинский монастыри Могилевской епархии, Нижний-Новгород, 1908; *И. В.*, Оршанский Богоявленский Кутеинский монастырь или древняя Белорусская Лавра, Могилёв на Днепре, 1912; *И. В.*, Оршанский Покровский монастырь, Могилёв на Днепре, 1912.

ПИНСК (древний — Пинеск) — г. Брестской обл., упоминается в летописях с 1097. В 13 в.— столица княжества. Арх. памятники: францисканский костёл (с 1396 — дер., с 1510 — кам., многократно перестраивался), иезуитский мон. (1635, с коллегиумом), классицистич. дворец Бутримовича (ныне Дворец пионеров; 1770-е гг., классицизм).

За годы Сов. власти в г. построено много жилых и обществ. зданий, вокзал и пр.

Лит.: Horoszkiewicz P., Notatki historyczne niektórych miejscowościach powiatu Pińskiego, Pińsk, 1928; его же, Tradycje ziemi Pińskiej, Warsz., 1935.

ПО́ЛОЦК (древний — Полотеск, Полотеск) — г. Витебской обл., упоминается в летописях с 862. До нач. 14 в.— столица Полоцкого княжества. От ср.-век. г. сохранились: **Софийский собор** (2-я пол. 11 в., 5-главый, 5-нефный, с 3 гранёными апсидами, с орнамент. фресками 11 в. в ниж. части стен; к 1750 превращён в барочную 3-нефную базилику с 2 башнями на юж. фасаде, ориентирован с Ю. на С.); **собор Спасо-Ефросиниевского мон.** (до 1159, 3-нефный, 1-апсидный, с фресками 12 в.; арх. Иоанн, см. *Русь Древняя*); **иезуитский коллегиум** (осн. корпус начат в 1750) с костёлом св. Стефана (освящён в 1745); за Зап. Двиной — остатки ц. Бориса и Глеба (арх. Иоанн) и большой собор с тремя притворами (открыт раскопками) — оба 1-й пол. 12 в. В послевоен. годы восстановлены и построены заново промышл. предприятия, гостиница, вокзал, педагогич. ин-т, многоквартирные дома и т. д., разработан ген. план города (Г. В. *Заборский* и др.).



Софийский собор в Полоцке. 2-я пол. 11 — сер. 18 вв.

Лит.: Витебская старина. Сост. и изд. А. Сапунов, т. 5, Витебск, 1888; Воронин Н. Н., У истоков русского национального зодчества (Из истории зодчества периода феодальной раздробленности XI—XV вв.), в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1952. Живопись. Архитектура, М., 1952; Воронин Н. Н. и Лазарев В. Н., Искусство западнорусских княжеств, в кн.: История русского искусства, под общей ред. акад. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова, т. 1, М., 1953; Хоцераў І., Полацкае будаўніцтва старадаўняга перыяду, в сб.: Інстытут беларускае культуры. Запіскі аддзелу гуманітарных навук, кн. 6. Працы Камісіі гісторыі мастацтва, т. 1, сш. 1. Пад рэд. М. Шчакаціхіна, Менск, 1928.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АЗГУ́Р, Заир Исаакович [р. 2(15). I.1908, деревня Молчаны Витебской обл.] — скульптор, гл. обр. портретист. Уч. в Витебском художеств. техникуме (1922—1925), в ленингр. АХ (1925—28) у Р. Р. Баха, В. В. Лишева, М. Г. Манизера (см. *РСФСР*), В. Л. Симонова и в Киев. художеств. ин-те (1928—29). С 1930 работает в Б. Произв.: портреты В. В. Талалихина (бр., 1942, ГИМ); М. Ф. Сельницкого, А. И. Родимцева (оба бр., 1943), Т. И. Шкурко (бр., 1948), Лу Синя (мр., 1953), Р. Тагора (гранит, 1956)— все в ГТГ; портреты А. Тётки (гипс, 1949, Художеств. м. БССР, Минск), В. Ливенцева (гранит, 1958); пам. деду Талашу в Петрикове Гомельской обл. (бр., 1947), А. И. Молодчему в Луганске (бр., открыт в 1948; гипс — 1943), Ф. Э. Дзержинскому в Минске (бр., 1951), В. И. Ленину в деревне Кашино Моск. обл. (бр., 1957); рельеф «Народная скорбь» (бр., 1954) для памятника воинам Сов. Армии и партизанам в *Минске*. Несохранившиеся произв.: портреты Г. Бабёфа и др. для Дома правительства БССР (1931—33), З. Бядули (1940) — все гипс.

Лит.: [Воркунова Н. И.], З. И. Азгур, М., 1953; Рогинская Ф. С., Заир Исаакович Азгур, М., 1961.

АНГИЛЕЙКО, Фёдор — гравёр по дер. Работал в 1700—03 при типографии М. Я. *Вощанки* в Могилёве. Произв.: гр. в кн. «Прмолай сиречь Осмогласник Иоанна Дамаскина» (1700) и «Часослов» (1703).

Лит.: Собко Н. П., Словарь русских художников, т. 1, вып. 1, СПБ, 1893.

АХРЕ́МЧИК, Иван Осипович [р. 3(16).XII. 1903, Минск] — живописец. Уч. в моск. ВХУТЕИН'е (1922—30) у А. В. Шевченко. С 1930 работает в Б. В 1944—48 — председатель Правления Союза худож. БССР. Педагог: Витебский художеств. техникум (1931—40), Минское художеств. училище (1948—52), Белорус. политехнич. ин-т (с 1953). Ученики: П. В. *Масленников*, М. А. *Сазицкий* и др. Работает в обл. портрета, пейзажа, тематич. картины, монумент. росписи: «Лицо врага» (1941), портреты З. А. Васильевой (1944), Г. П. Глебова (1944) и Е. А. Мировича (1952), «Пейзаж с прудом» (1957), «Защитники Брестской крепости» (1957—58) — все в Художеств. м. БССР, Минск. Совм. с И. А. Давидовичем исполнил: плафон «Дружба народов» (Белорус. театр юного зрителя) и панно «Белорусские народные мастера» (Белорус. об-во дружбы и культурной связи с зарубежными странами) — оба темпера, 1955—56.



И. О. Ахремчик. Портрет Г. П. Глебова. 1944. Художественный музей БССР. Минск.

Лит.: Аладова Е. В., И. О. Ахремчик, М., 1960.

БЕ́МБЕЛЬ, Андрей Онуфриевич [р. 17(30).X. 1905, Велиж Витебской губ., ныне Смоленской обл.] — скульптор, гл. обр. монументалист. Уч. в Велижской художеств. школе (1919—1922), Витебском художеств. техникуме (1924—1927) и ленингр. АХ (1927—31) у Р. Р. Баха, В. В. Лишева, М. Г. Манизера (см. *РСФСР*) и В. Л. Симонова. С 1931 работает в Б. В 1950—54— председатель Правления Союза худож. БССР. Педагог: Минское художеств. училище (1948—1950), Белорус. театрально-художеств. ин-т (с 1953). Произв.: барельефы в Доме правительства БССР (гипс, 1932—36, с участием Г. К. Измайлова и В. Н. Риттера); портреты Н. Ф. Гастелло (бр., 1943), А. М. Матросова (гипс, 1948) и П. С. Молчанова (гипс, 1954), группа «За Советскую Родину» (гипс, 1947) — все в Художеств. м. БССР, Минск; статуи «Белоруссия социалистическая» (цемент, смальта, 1950—51, выс. 6 *м*) для павильона Б. на Всесоюзной с.-х. выставке и «Пусть никогда не будет поднят меч!» (гипс, 1961); рельеф «9 мая 1945 года» (бр., 1954) для памятника воинам Сов. Армии и партизанам в *Минске*.



А. О. Бембель. Портрет Н. Ф. Гастелло. Бронза. 1943. Художественный музей БССР. Минск.

Лит.: Орлова М. А., А. О. Бембель, М., 1958.

БРА́ЗЕР, Абрам Маркович (1892, Кишинёв — 1942, расстрелян фашистами в Минске) — скульптор, график и живописец. Окончил кишинёвское художеств. училище (1910). В 1912—15 жил во Франции; уч. в парижской АХ (1912—14). По возвращении в Россию участвовал в выставке «Мира искусства» (1916). С 1918 работал в Б. Входил во Всебелорус. объединение худож., Революц. организацию худож. Б. В 1918—23 преподавал в

Нар. художеств. школе в Витебске. Произв.: портреты Ю. М. Пэна (масло, 1921) и С. М. Михоэлса (бр., 1926)— в Художеств. м. БССР, Минск; портрет С. К. Тимошенко (пастель, до 1935, ЦМСА); «Жниво» (свинцовый кар., тушь, перо, 1927, Художеств. м. БССР).

Лит.: Каталог выставки произведений ... А. М. Бразера и... Л. М. Лейтмана, Минск, 1941.

БРЕ́ГМАН, Авель Пинхусович [30.III(12.IV). 1906, с. Люденевичи Гомельской обл.— 30.V.1958, Минск]— архитектор. Уч. в МАИ (1931—36) у Н. Я. Колли (см. *РСФСР*). С 1936 работал в Б. Председатель Правления Союза арх. БССР (1937—41). Строил жилые и обществ. здания в *Могилёве* (1938—40), Витебске (1949—50) и Минске: Ин-т физкультуры (1937—39, соавторы А. П. *Воинов* и В. И. Муравьев); жилые дома — 160-квартирный на Ленинском проспекте (1940—48), писателей (1951—53), Белпромпроекта (1953—55), два дома Министерства связи (1951—53 и 1954—56) и др.

ВАРА́КСИН, Владимир Николаевич [р. 22. VI (5.VII). 1901, Омск] — архитектор. Уч. в ленингр. АХ (1928—32) и в Ленингр. ин-те инж. коммун. стр-ва (1932—34) у С. С. Серафимова. С 1934 работает в Б. Преподаёт в Белорус. политехнич. ин-те (с 1937). Работы: жилые и обществ. здания в *Минске* (с 1934), *Могилёве* (1939—40), *Гродно* (1952), Дом Советов в Слуцке (1937—1939, не сохранился), здания райкомов КПБ в Гомельской и Гродненской обл. (типовой проект 1949).

ВО́ЙНОВ, Александр Петрович [р. 20.XI(3.XII). 1902, Колпино Ленингр. обл.] — архитектор. Уч. в моск. ВХУТЕИН'е (1924—29) у А. В. Щусева и И. А. Голосова (оба см. *РСФСР*). С 1930 работает в Б. В 1941—49 — председатель Правления Союза арх. БССР. Преподаёт в Белорус. политехнич. ин-те (с 1947). Работы: постройки в *Минске* (с 1931, в т. ч. совм. с А. П. *Бреманом*) и *Могилёве* (1938—40), адм. здание в Молодечно (1956—59, соавтор Я. А. Печкин).

ВО́ЛКОВ, Анатолий Валентинович [р. 11(24).XI. 1908, Пенза] — график и живописец, сын В. В. *Волкова*. Уч. в Витебском художеств. техникуме (1925—30) у В. В. Волкова, М. Г. Энде, Ф. А. Фогта. Работает в обл. книжной илл., карикатуры, плаката, станковой графики, жанр. картины: живопись — «В родных местах» (1947), «Первое сентября» (1950), «Снежки» (1957)— все в Художеств. м. БССР, Минск; илл. к сказке М. А. Богдановича «Мушка-зеленушка» (акв., 1944), к поэме Я. Коласа «Новая земля» (уголь, 1949), к «Белорусским народным сказкам» А. И. Якимовича (акв., 1957), к «Сказке о попе и его работнике Балде» А. С. Пушкина (акв., 1958); цикл акв. «Минск и его жители» (1958—60, Художеств. м. БССР).

Лит.: Выстаўка твораў мастака Волкава А. В. ... Каталог, Мінск, 1959.

ВО́ЛКОВ, Валентин Викторович [р. 7(19). IV.1881, Елец Липецкой обл.] — живописец. Уч. в Пензенском художеств. училище (1901—07) у К. А. Савицкого (см. *РСФСР*), в петерб. АХ (1907—15) у В. Е. Савинского (см. *РСФСР*). С 1919 работает в Б. Педагог: Велижская художеств. школа (1919—23), Витебский художеств. техникум (1923—29), Белорус. театрально-художеств. ин-т (с 1953). Работает в обл. портрета, историч. и быт. жанра: эскизы панно для праздничного оформления Петрограда («Вся власть Советам!»,«Штурм Зимнего» и др., акв.,1918, ГРМ); портрет В. И. Ленина (1926, АН БССР, Минск); панно «Индустриализация СССР» и «Коллективизация СССР» для вокзала станции Негорелое (1930—32), «Плотогоны» (1927), «Партизаны» (1928), «Передача опыта» (1937) — все не сохранились; «Вузовцы» (1947) и «Минск 3-го июля 1944 года» (1946—1955)—в Художеств. м. БССР, Минск; портрет В.И. Владомирского, Г. П. Глебова и О. П. Марикса (1959).

Лит.: Элентух И. Б., В. В. Волков, М., 1956.



В. М. Вощанка. „Положение во гроб Христа" Гравюра на дереве, напечатанная на холсте (антиминс). 1708.

ВОЩА́НКА, Василий Максимович — гравёр по дер. Сын М. Я. *Вощанки*, крупнейший мастер его круга. Работал в 1694—1730 в Могилёве. Произв.: антиминсы 1694, 1708 («Положение во гроб Христа») и 1723; заглавные листы в кн. «Диоптра» (1698), «Небо Новое» (1699), «Перло многоценное» (1699), «Книга Житий Святых» (1702); листы «Иоанн Дамаскин» и «Рождество» в «Осмогласнике» 1730.

Лит.: Шчакаціхіна М., Васіль Вашчанка — магілеўскі гравер канца XVII — пач. XVIII стагоддзя, Мінск, 1925.

ВОЩА́НКА, Максим Ярмолинич (умер в 1708) — гравёр по меди. С 1680-х гг. до 1708 руководил типографией Могилёвского Богоявленского братства. Произв.: 16 гр. для кн. «Monarchia turecka opisana przez Ricota», Слуцк, 1678; 23 гр. (1680) для кн. «Акафисты и каноны», Могилёв, 1693.

ГАВРИЛЁНКО, Павел Никифорович [15(28).II.1902, деревня Костюковка Гомельской обл.— 4.II.1961, Минск] — живописец-жанрист и портретист. Уч. в Витебском художеств. техникуме (1926—30) у В. И.Рудая. В 1931—32 входил в РАМБ. В 1956—61 — председатель Правления Союза худож. БССР. Произв.: «Бригада за работой в колхозе» (1931, не сохранилась); «Партизаны в Полесье» (1944), «Переправа» (1947),

П. Н. Гавриленко. „Идёт эшелон". 1957. Художественный музей БССР. Минск.



«Сбор яблок» (1949). «Идёт эшелон» (1957), «Весна. Посевная» (1958) — все в Художеств. м. БССР, Минск.

Лит.: [Герасімовіч П.], П. Н. Гаўрыленка, Мінск, 1958.

ГЛЕ́БОВ, Алексей Константинович [р. 11(24).III. 1908, с. Зверовичи Смоленской обл.] — скульптор. Уч. в Витебском художеств. техникуме (1926—30) у М. А. Керзина. Преподаёт в Белорус. театрально-художеств. ин-те. Работает в обл. портретной, сюжетно-композиционной и монумент. пластики: конная группа «Гражданская война в Белоруссии» (глина, 1937—40, не сохранилась); конная статуя Л. М. Доватора (гипс, 1945, Обл. краеведч. м., Витебск); «Максим Горький и Янка Купала» (гипс, 1947, Музей Я. Купалы, Минск); портреты В. И. Владомирского (бр.) и Я. Купалы (гипс) — оба 1949, «Георгий Скорина» (дер., 1954), «После работы. Учётчица» (бр., 1957), группа «Встреча В. И. Ленина на Финляндском вокзале в апреле 1917 года» (гипс, 1957—58)—все в Художеств. м. БССР, Минск; рельеф «Партизаны Белоруссии» (бр., 1954) для пам. воинам Сов. Армии и партизанам в *Минске*.

Лит.: Никифоров П. П., А. К. Глебов, М., 1960.

ГОРА́ВСКИЙ, Аполлинарий Гиляриевич [18(30).I. 1833, с. Уборки Минской губ.— 1900, Петербург] — живописец-пейзажист и портретист. Учился в петербургской АХ (1851—54) у М. Н. Воробьёва и Ф. А. Бруни (см. *РСФСР*). В 1858—60 был в Германии, Италии и Швейцарии, где учился у А. Калама (см. *Швейцария*). В 1862—87 преподавал в петерб. рисов. школе Об-ва поощрения художеств. Неоднократно бывал и работал в Б. Произв.: «Вид в имении Кушелева-Безбородко „Краснополица"» (1854) и «Вид дубовой рощи близ Бобруйска» (1855) — в ГРМ; «Коровы» (1870), портреты К. Т. Солдатенкова (1857) и Ф. А. Бруни (1871)— все в ГТГ; «Вечер в Минской губернии» (Художеств. м. БССР, Минск).

Соч.: Письма художников П. М. Третьякову. 1856—1869, М., 1960.

ГРУ́БЕ, Александр Васильевич [р. 19(31).VIII.1894, деревня Григорьевка Баш. АССР] — скульптор-самоучка. В 1918—41 работал в Б., с 1941 — в Москве. Испытал воздействие белорус. нар. скульптуры, пользовался советами И. Д. Шадра (см. *РСФСР*). В 1927—29 — один из организаторов и председатель Всебелорус. объединения худож., в 1929—32 — член РАМБ'а. В 1942—44—председатель Правления Союза худож. БССР. Работает в обл. станковой сюжетной композиции, рельефа, монумент. пластики: «Труд» (1929), «Красноармеец» (1929), «Трактористка» (1935) — все дер., в Художеств. м. БССР, Минск; портрет Л. М. Доватора (гипс, 1942, ГТГ); портрет и проект памятника К. С. Заслонову (оба—гипс, 1946—47, Художеств. м. БССР); памятник В. В. Куйбышеву в Кокчетаве (бр., 1948); «Сталевары» (гипс, 1957, фонды Министерства культуры СССР); несохранившиеся работы: «Лирник» (дер., 1926), памятники Ф. Э. Дзержинскому (бетон, 1932) в Дзержинске Минской обл. и В. И. Ленину (бетон, 1935) в Борисове Минской обл., «Белорус» (дер., 1940).

ГУ́СЕВ, Валентин Иванович [р. 23.IV(6.V). 1911, с. Александрия Ставропольского края] — архитектор. Уч. в МАИ (1930—36) у И. С. Николаева. С 1936 работает в Б. и преподаёт в Белорус. политехнич. ин-те. Работы: общежитие театр. училища (1938—39), гл. корпус штаба Белорус. воен. округа (1945—47), здание Управления Белорус. железной дороги (1951) — в Минске; проект застройки ул. Кирова в *Витебске* (1952, соавторы В. А. Данилов и А. Ю. Данилова).

ЗАБО́РСКИЙ, Георгий Владимирович [р. 11(24).XI. 1909, Минск] — архитектор. Уч. в ленингр. АХ (1933—39) у С. С. Серафимова. С 1940 работает в Б. С 1950 преподаёт в Белорус. политехнич. ин-те. Работы: градостроит.— ген. план Полоцка (1946—49, совм. с Л. П. *Мацкевичем* и А. А. Хегаем) и проект реконстр. пл. Ленина в *Минске* (1947—60, совм. с Л. П. Мацкевичем); арх.— Педагогич. ин-т (1951—52), здание ЦК комсомола Б. (1952—53), ансамбль жилых домов на ул. Ленина (1952—56), 95-квартирный дом на Ленинском проспекте (1954—56), аэровокзал (1954—56) и др. обществ. сооружения в Минске.



А. Г. Горавский. Портрет Ф. А. Бруни.1871.Третьяковская галерея. Москва.

ЗАЙЦЕВ, Евгений Алексеевич [р. 21.XII. 1907 (3.I.1908), Невель Псковской обл.] — историч. живописец, пейзажист и портретист. Уч. в Витебском художественном техникуме (1925—30) и в ленингр. АХ (1931—37) у А. А. Осмёркина (см. *РСФСР*). С 1938 работает в Б. В 1948—1950 — председатель Правления Союза худож. БССР. Произв.: «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году» (1940, не сохранилось); портреты юного партизана (1943) и А. В. Николаевой (1943), «Цветы» (1943), «Похороны героя» (1946)— все в Художеств. м. БССР, Минск; «Парад партизан в Минске в 1944 году» (1947, Белорус. м. истории Великой Отечеств. войны, Минск); «Стоять насмерть» (1948), «Оборона Брестской крепости в 1941 году» (1950), «Дубки» (1953) — все в Художеств. м. БССР; «Припять» (1955, Художеств. фонд СССР); «Константин Заслонов» (1957, Художеств. м. БССР); «Дорогой гость» (1961).

Лит.: Герасимович П. Н., Е. А. Зайцев, М., 1958.

КОРО́ЛЬ, Владимир Адамович [р. 14 (27).XII. 1912, Игумен, ныне Червень Минской обл.] — архитектор. Уч. в ленингр. АХ (1934—41) у И. И. Фомина (см. *РСФСР*). С 1945 работает как арх. и градостроитель в Б., гл. обр. в *Минске* (в т. ч. совместно с Н. Е. *Трахтенбергом*). С 1947 преподаёт в Белорусском политехнич. ин-те. С 1955 — председатель Гос. к-та Совета министров БССР по делам стр-ва и арх-ры.

КРУ́ГЕР, Яков Маркович [2(14).V.1869, Минск — март 1940, Минск] — живописец, гл. обр. портретист. Уч. в академии Жюлиана в Париже (1888—95) и в петерб. АХ (1897—1901) у В. Е. Маковского (см. *РСФСР*). С 1901 работал в Б. В 1904 открыл курсы рисования в Минске, в 1906 — школу-студию. Произв.: «Автопортрет в красном берете» (1889), портреты брата (1896) и минского скрипача Жуховицкого (1897) — все в Художеств. м. БССР, Минск; «На суд профессора» (1900, Карт. гал., Пенза); «Погром» (ок. 1905, работа не сохранилась); «Письмоносец» (1907) и «Девочка в красном»— в Художеств. м. БССР; «Янка Купала» (1927, Музей Я. Купалы, Минск).

Лит.: Я. М. Кругер. Каталог выставки..., Минск, 1939.

ЛАВРО́В, Георгий Лаврентьевич [р.29.XII. 1895 (10.I.1896), деревня Болохняты Смоленской обл.]— архитектор. Уч. в моск. ВХУТЕМАС'е (1922—26) у Л. А. Веснина (см. *РСФСР*). В 1926—28 работал в Москве, в 1928—34 в Б.; с 1934 — в Москве. Работы: жилгородок Трёхгорной мануфактуры в Москве (1926—1928, соавторы — арх. Г. Я. Вольфензон, инж. В. А. Муравьёв); обществ. здания в *Минске* (1928—34) и *Орше* (1930—32); учебный корпус, общежитие на 1000 чел. и б-ка Белорус. с.-х. академии в г. Горки Могилёвской обл. (1930—33); дом отдыха в Алуште (1939—41,

соавтор В. В. Жаров); киностудия «Новая Албания» (1953) в Тиране (см. *Албания*); киноцентры в Софии (1951—55, соавтор В. И. Воронов) и Бухаресте (1952—1956, соавтор Н. И. Транквиллицкий).

ЛАНГБАРД, Иосиф Григорьевич [6(18). I. 1882, Бельск, ныне Бельск-Подляски, Польша — 3.I.1951, Ленинград] — архитектор. Уч. в петерб. АХ (1907—14) у А. Н. Померанцева (см. *РСФСР*). Работал в Ленинграде, Минске, Могилёве, Киеве, Харькове. В 1935—50 преподавал в ленингр. АХ. Работы — названные в ст. *Минск* и *Могилёв*, а также: проект Дворца Советов в Москве (Всесоюзный конкурс 1932, 2-я премия), 300-квартирный дом з-да «Красный треугольник» в Ленинграде (1932—35), здание обкома КП Украины (1938) в Киеве (см. *УССР*), памятники В. И. Чапаеву в Куйбышеве (1932) и Т. Г. Шевченко в Харькове (1935, оба — совм. со скульптором М. Г. Манизером, см. *РСФСР*).

Лит.: Абрамов Л. К., Работы И. Г. Лангбарда в Белорусской и Украинской ССР, «Архитектура Ленинграда», 1940, № 1.

МАРИКС, Оскар Петрович (р. 8.XII. 1890, Львов) — театр. художник. Уч. в пражском филиале вен. АХ (1908—12) и в варшавской студии Об-ва поощрения художеств (1912—14). В 1918—20 — в Красной Армии. С 1920 работает в Б. С 1950 преподаёт в Белорус. театрально-художеств. ин-те. Оформил св. 200 спектаклей в различных театрах БССР: «Разорённое гнездо» Я. Купалы (1921), «Кастусь Калиновский» Е. А. Мировича (1923), «Соловей» З. Бядули (1937), «Фронт» А. Е. Корнейчука (1942)— 1-й Белорус. драматич. театр; «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1946) — Рус. драматич. театр им. М. Горького; и др. Панно: «Ледовое побоище» (1941) и «Владимир Полоцкий» (1947) — оба темпера, Художеств. м. БССР, Минск. Графич. серия «Памятники зодчества Белоруссии» (1944—61).

Лит.: Выстаўка работ О. П. Марыкса. Каталог, Мінск, 1945.

МАСЛЕНИКОВ, Павел Васильевич [р. 19. I (1.II). 1914, деревня Низкая улица Могилёвской обл.] — театр. художник и искусствовед. Уч. в Витебском художеств. техникуме (1934—38) у Ф. А. Фогта и И. О. *Ахремчика* и на ф-те теории и истории иск-в ленингр. АХ (1947—53). Педагог: 1950—52 — Минское художеств. училище, с 1960 — директор Белорус. театрально-художеств. ин-та. Работы: оформление спектаклей «Проданная невеста» Б. Сметаны (1949), «Соловей» М. Е. Крошнера (1950), «Страшный двор» С. Монюшко (1952), «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса (1954), «Корсар» А. Ш. Адана и «Михась Подгорный» Е. К. Тикоцкого (оба 1957), «Тропою грома» Кара Караева (1960) — в Белорус. театре оперы и балета; «Варвары» М. Горького (1952) — в Рус. драматич. театре им. М. Горького; «Пинская шляхта» В. И. Дунина-Марцинкевича (1954)— в Белорус. театре им. Я. Купалы, Минск; «Как закалялась сталь» по Н. А. Островскому (1956) — в Белорус. театре юного зрителя, Минск.

МАЦКЕ́ВИЧ, Лев Петрович [р. 11 (24).IV.1903, Орша] — архитектор. Уч. в МАИ (1932—36) у В. В. Бабурова. С 1945 работает в Б., в 1948—60—гл. арх. Минска, в 1958 — 61 — председатель Правления Союза арх. БССР. Работы: ген. план совхоза «Культура» Рязанской обл. (1940); мост через р. Прут (1944) в насел. пункте Журжулешты, МССР; ген. планы *Орши* (1946) и Полоцка (1946—49, совм. с Г. В. *Заборским* и А. А. Хегаем); градостроит. работы в *Минске* (с 1947).

ПАРСАДА́НОВ, Георгий Артёмович [р. 28. VIII (10.IX). 1911, Владикавказ, ныне Орджоникидзе]— архитектор. Уч. в Ленингр. ин-те инж. коммун. стр-ва (1931—37) у В. А. Витмана и Е. А. Левинсона. С 1937 работает в Б. В 1955—58 — председатель Правления Союза арх. БССР. Работы: проекты застройки жилых пос. автозавода (1949), 2-го Гос. подшипникового завода (1950) и камвольного комбината (1951) в Минске; ген. планы *Могилёва* (1947—50), Речицы (1951), Горок Могилёвской обл. (1955), совм. с М. И. Томахом— Речицы (1937—39) и Слуцка (1937—39, 1945), совместно с И. Е. Трахтенбергом и др.— *Минска* (1959).

ПЭН, Юрий Моисеевич [24.V(5.VI). 1854, Зарасай Литов. ССР — 1.III.1937, Витебск] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1881—86) у П. П. Чистякова (см. *РСФСР*). С 1891 работал в Витебске, где в 1892 основал первую в Б. студию (существовала до 1918). Ученики: М. З. Шагал (см. *Франция*), С. Б. Юдовин, Л. М. Лейтман. Произв.: «Старый солдат» (1902), «Женщина с письмом» (1903), «После забастовки» (1905), «Сапожник-комсомолец» (1925), «Сват» (1926)— все в Художеств. м. БССР, Минск; «Швея» (1927, Обл. краеведч. м., Витебск); «Хлебопек» (1928), «Старый портной», «Автопортрет с кистью», «Автопортрет в шубе», «Развод», «Автопортрет в соломенной шляпе», «Девушка в белом», «Художник Шагал» — все в Художеств. м. БССР; несохранившиеся работы — «Музыкант» («Трубач»; 1905), «Улица в Витебске», «Часовщик».



Ю. М. Пэн. „Старый портной" Художественный музей БССР. Минск.

Лит.: Вольскі В., Жыцьцё і творчасць Юрыя Пэна, «Маладняк», 1927, № 6.

САВИЦКИЙ, Михаил Андреевич (р. 18. II. 1922, деревня Звенячичи Витебской обл.) — живописец. Уч. в Минском художеств. училище (1948—51) у П. О. *Ахремчика* и в МХИ (1951—57) у Ф. А. Модорова и Д. К. Мочальского (см. *РСФСР*). С 1957 работает в Б. Произв.: «Песня» (1957), «Честь долгу» (1958), «Разговоры» (1958), «Обязательство» (1960) — все в Художеств. м. БССР, Минск.

СУХОВЕ́РХОВ, Владимир Павлович [р. 20.XI. (3.XII). 1908, Днепропетровск] — живописец. Уч. в Витебском художеств. техникуме (1926—30) и в МХИ (1935—41) у Г. Г. Ряжского (см. *РСФСР*). С 1941 — в Б. В 1954—56 — председатель Правления Союза худож. БССР. Работает в обл. тематич. картины и портрета: серия портретов партизан (акв., 1944, Белорус. м. истории Великой Отечеств. войны, Минск); «За родную Белоруссию» (1948) и «Победим в труде» (1950) — в Художеств. м. БССР, Минск.

ТОМАХ, Модест Иванович [р. 16(29).V.1908, станция Никитовка Донецкой железной дороги] — архитектор. Уч. в Ленингр. ин-те инж. коммун. стр-ва (1931—37) у В. А. Витмана и Е. А. Левинсона. С 1937 работает в Б. В 1949—55 — председатель Правления Союза арх. БССР. Работы: планировка пл. Ленина в *Гомеле* (1949), Мозырского экскаваторного завода (1952—1954), Белорус. автозавода с жилым пос. в г. Жодино Минской обл. (1954—55, соавтор А. А. Хегай), завода жел.-бет. изделий в Минске (1955—58); совм. работы с Г. А. *Парсадановым*.

ТРАХТЕНБЕ́РГ, Наум Ефимович [р. 22.XII. 1909 (4.I.1910), Бахмач, УССР] — архитектор. Уч. в Ин-те инж. гражд. и коммун. стр-ва в Одессе (1927—32) у М. В. Замечека и О. Д. Зейлигера. С 1934 работает в Б. С 1954 преподаёт в Белорус. политехнич. ин-те. Работы: ген. планы Бобруйска (1935—36, 1947—48), *Могилёва* (1937—38), *Минска* (1945—46, 1959) и Мозыря



В. К. Цвирко. „Март". 1947. Художественный музей БССР. Минск.

(1951—52); проекты планировки центр. части Минска (1946, совм. с В. А. Королём и С. Б. Сперанским) и 2-й очереди Ленинского проспекта (1952, совм. с Г. В. Сысоевым, С. С. Мусинским и др.).

ЦВИРКО́, Виталий Константинович [р. 1(14).II. 1913, деревня Радеево Гомельской обл.] — историч. живописец и пейзажист. Уч. в Витебском художественном техникуме (1929—32) и в МХИ (1935—1942) у П. Д. Покаржевского и Г. Г. Ряжского (см. *РСФСР*). С 1944 работает в Б. Педагог: 1947—52 — Минское художеств. училище, с 1953 — Белорус. театрально-художеств. ин-т. С февраля 1962 — председатель Правления Союза худож. БССР. Произв.: «Пленных ведут» (1945) и «Жизнь возрождается» (1949) — оба в Историко-археологич. м., Гродно; «У мельницы» (1954, Карт. гал., Львов); «Зима. Вечереет» (1945), «Разлив в Минске» (1945), «Непокорённые» (1947), «Март» (1947), «Март. Холодный день» (1947), «У мельницы. Завозники» (1954), «Тишина» (1954), «Сентябрь. Вспаханная целина» (1954), «Тёплый вечер» (1955), «Полдень» (1956), «Белорусский пейзаж» (1956), «Озеро Нарочь» (1956), «У мельницы» (1957), «Восстание рыбаков на озере Нарочь» (1957) — все в Художеств. м. БССР, Минск; триптих «На земле Белорусской» (1961).

Лит.: Заславская О. В., В. К. Цвирко, М., 1960.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Белорусский политехнич. институт в Минске, осн. в 1933, включает строит. ф-т с кафедрами арх-ры и живописи и рис. и ф-т стр-ва коммун. сооружений.

Белорус. театр.-художеств. ин-т в Минске, преобразован в 1953 из Белорус. театр. ин-та, готовит живописцев, скульпторов, графиков, театр. худож., актёров, режиссёров. **Витебский художеств. техникум,** существовал в 1918—41, в 1918—20 как Нар. художеств. школа, в 1920—21 — Витебские художеств. мастерские, в 1921—1923 — Витебский художеств.-практич. ин-т, в 1939—1941 — Витебское художеств. училище. **Минское художеств. училище,** осн. в 1947.

ОРГАНИЗАЦИИ

Всебелорусское объед. худож., существовало в 1927—1929, ставило задачей консолидацию творч. сил Б. **Революц. организация худож. Б.** (Рэвалюцыйная арганізацыя мастакоў Беларусі, РАМБ, РОМБ), существовала в 1929—32, ставила задачей воплощение в иск-ве сов. современности, требуя новизны содержания и художеств. приёмов. **Союз худож. БССР,** осн. в 1938 в Минске. Съезды худож. Б.: 1-й — 1938, 2-й — 1948, 3-й — 1956, 4-й — 1958, 5-й—1960, 6-й — 1962. 201 чл. и кандидат (на 1 I. 1962).

Союз арх. БССР, осн. в 1935 в Минске. Съезды: 1-й — 1935, 2-й — 1937, 3-й — 1941, 4-й— 1949, 5-й— 1955, 6-й — 1958, 7-й — 1961. 157 чл. (на 1 I. 1962).

ПЕРИОДИКА

«Літаратура і мастацтва» («Литература и искусство») — газ., орган Министерства культуры и Правления Союза писателей БССР, изд. 2 раза в неделю с 1932 в Минске на белорус. языке.

Авторы: О. Н. Мельниковская (арх-ра и изобразит. иск-во первобытного периода), Е. Д. Квитницкая (арх-ра 14—18 вв.), Н. Н. Померанцев (живопись, скульптура и декор.-прикл. иск-во 14—18 вв.), М. С. Кацер (гравюра 16—18 вв. и арх-ра 19—20 вв.), М. А. Орлова (изобразит. и декор.-прикл. иск-во 19—20 вв.; декор.-прикл. иск-во сов. Белоруссии — с использованием материалов М. А. Миковича), В. И. Кудряшев (арх-ра Гродно 19—20 вв.). Консультанты: Ю. А. Егоров, П. Н. Максимов, Л. П. Мацкевич, А. Г. Митрофанов, Н. А. Пекарева. Впервые публикуемые фотоматериалы по иск-ву 14—18 вв. предоставлены Е. Д. Квитницкой (арх-ра) и Н. Н. Померанцевым (изобразит. иск-во).

БЕЛЬГИЯ

(КОРОЛЕВСТВО БЕЛЬГИЯ. ПО-ФРАНЦУЗСКИ ROYAUME DE BELGIQUE. ПО-ФЛАМАНДСКИ KONINKRIJK BELGIË)

Первые памятники искусства на территории Б. относятся к глубокой древности, а в средние века и эпоху Возрождения здесь был один из важнейших художественных центров Европы (см. *Нидерланды* С т а р ы е). До конца 16 в. искусство Б. и соседней Голландии составляло единое целое, но после Нидерландской буржуазной революции 16 в. художественная культура Б. и Голландии (см. *Нидерланды*) стала развиваться различными путями. В 17—18 вв. территория нынешней Б. составляла основную часть южных, или испанских (с 1714 — австрийских), Нидерландов. Обычно называют их Ф л а н д р и е й, а их искусство ф л а м а н д с к и м, хотя, кроме населённых фламандцами нынешних провинций — Западной и Восточной Фландрии, Антверпена, Лимбурга, северной части Брабанта, в них входили населённые валлонами провинции Эно (Геннегау), Намюр, Льеж, Люксембург, южная часть Брабанта, а также нынешнее государство Люксембург и отошедшие ещё в 17 в. к Франции Артуа, части Фландрии и Эно. В результате Брабантской революции 1789—90 Б. провозгласила независимость, но вскоре была вновь присоединена к Австрии, в 1795 — к Франции, а в 1815 — к Нидерландам. После буржуазной революции 1830 Б. стала самостоятельным государством.

ФЛАМАНДСКОЕ ИСКУССТВО 17—18 вв.

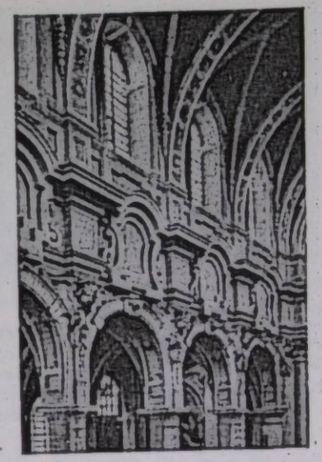
Буржуазная революция 16 в. потерпела во Фландрии поражение, и страна осталась под властью феодально-абсолютистской испанской монархии. Иноземный гнёт, усиление позиций феодально-католической реакции, экономические трудности и затяжные войны подрывали развитие страны. Однако вместо пришедшего в упадок традиционного сукноделия стали развиваться горное дело, металлургия и др., образцовым считалось сельское хозяйство Фландрии и Брабанта. Освободительное движение 16 в., хотя и было подавлено, пробудило творческие силы народа и способствовало развитию демократических тенденций фламандской культуры. Этими причинами объясняется противоречивый характер фламандского искусства: Фландрия стала в 17 в. одним из ведущих центров парадного искусства барокко, развивавшегося под эгидой католической церкви, знати и крупной буржуазии. Но во фламандском искусстве нашли яркое выражение черты народности и полнокровного реализма, мощное жизнеутверждающее чувство любви к своей стране, народу и его вольнолюбивым традициям. Сложное переплетение этих начал составило своеобразие фламандского искусства, оказавшего значительное влияние на искусство других стран Европы.



Архитектура. Облик большинства городов Б. до 2-й половины 18 в. существенно не изменялся: планировка их уже сложилась в средние века, так же как и тип городского дома с узким (3—5 окон) высоким фасадом в несколько этажей, фронтонным

завершением и высоким вестибюлем, из которого лестница ведёт в верхние жилые помещения. Новыми чертами были более удобная планировка, широкие лестничные клетки; под влиянием барокко наряду с традиционными ступенчатыми фронтонами появились фронтоны разнообразных причудливых форм, богато орнаментированные пилястры, сложные лепные украшения. Особенно славятся своеобразием и живописностью дома гильдий на Большой площади в *Брюсселе*. П. П. *Рубенс*, изучавший дворцы Генуи, построил себе в *Антверпене* дом, отделанный с большой декоративной изобретательностью.

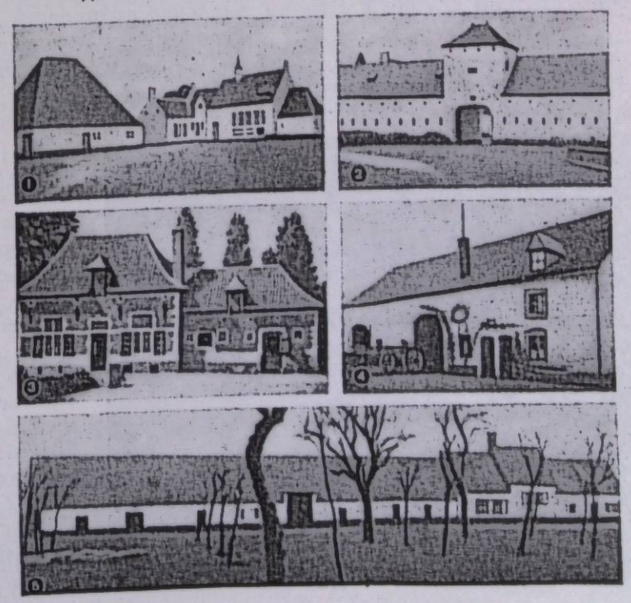
С начала 17 в. во Фландрии в изобилии возводились и перестраивались католические церкви, причём в качестве вдохновителей и архитекторов часто выступали иезуиты. Ими преимущественно и был создан сложный стиль, сочетающий национальные (в основном готические) традиции с пышностью и торжественной патетикой римского и испанского барокко. Господствовал тип трёхнефной базилики с эмпорами, трёхчастным фасадом, отражающим структуру внутреннего пространства, и башней за хором. Плоские фасады отличаются необычайной смелостью, свободой и живописностью композиции, изобильным и сочным пластическим декором (колонны, пилястры, ниши со скульптурой, виртуозная орнаментика), что придаёт зданиям нарядный, приподнято-праздничный облик. В интерьерах применялись цветные мраморы, позолота, обильная живопись, создающие впечатление великолепия и несколько тяжеловесной пышности. Выдающиеся образцы этого стиля — церкви Синт-Каролус-Борромеускерк в Антверпене (архитектор П. Хёйсенс, P. Huyssens, 1577—1637), Тринитé в Брюсселе (архитектор Ж. *Франкарт*), Синт-Михилскерк в *Лёвене* (архитектор В. Хесиус, W. Hesius, 1601—90). Иногда использовалась и форма ротонды — в церквах Онзе-ливе-Врауэкерк в Схерпенхёвеле (Scherpenheuvel, французское название Монтегю, Montaigu, Брабант, 1609—21, архитектор В. Кубергер, W. Coeberger, 1561—1634), Онзе-ливе-Врау-ван-Хансвейк в *Мехелене* (архитектор Л. *Файдхербе*); в последней ротонда мастерски включена в базиликальную постройку. Строились также комплексы монастырей и бегинажей (женских религиозных общин), здания госпиталей, ломбардов и т. д. Крупное фортификационное и гражданское строительство велось в южных городах (*Турне*, *Монс*, *Намюр*, *Льеж*), гл. обр. в духе французского зодчества.

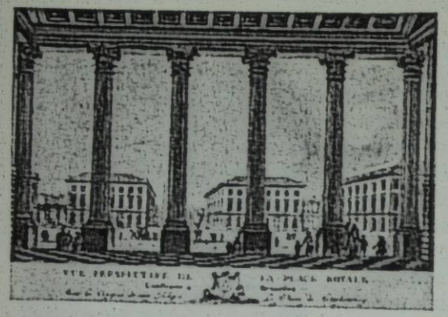


Церковь Сен-Жан-Батист-о-Бегинаж в Брюсселе. 1657—76. Интерьер.

В 18 в. национальная традиция стала угасать, церковное строительство замерло, в гражданском зодчестве всё сильнее сказывались французские влияния. Строгой элегантностью выделяются дворцы и особняки, построенные Я. П. Баурсхейдтом (J. P. Baurscheidt, 1699—1768) в Антверпене. Во 2-й половине века архитектура Б. в большой мере определялась влияниями французского и венского классицизма. При участии французских и австрийских архитекторов была перепланирована и застроена в регулярном духе верхняя часть Брюсселя с парком, прямоугольной симметричной Королевской площадью, дворцами и церковью Сен-Жак, выдержанными в простых и благородных классических формах. Среди бельгийских архитекторов-классицистов крупнейшим был Л. Б. Девез (L. B. Dewez, 1731—1812),

Сельская архитектура Бельгии: 1 — ферма в Западной Фландрии; 2 — „замкнутая" ферма в валлонском Брабанте; 3 — малая ферма в валлонском Брабанте; 4 — ферма арденнского типа в Франкоршане (провинция Льеж); 5 — „ферма с длинным фронтоном" в Меткерке (Западная Фландрия).





Королевская площадь (Плас-руаяль) в Брюсселе (1774—80, архитекторы Н. Барре́, Б. Гимар). Вид из портика церкви Сен-Жак-сюр-Кауденберг (1776—87, архитекторы Б. Гимар, Л. Монтуайе). Гравюра. 1781.

строитель замка Сенеф (Seneffe, провинция Эно, 1760), примечательного своей логичной и уравновешенной планировкой.

Сельская архитектура Б. отличается простотой и строгостью форм, почти лишённых украшений. Во фламандских провинциях была распространена «ферма с длинным фронтоном» («ланггевелхуве»)— расположенные друг за другом под одной крышей жилой дом, хлев, сарай, гумно (в прошлом каркасные, ныне гл. обр. кирпичные, оштукатуренные и побелённые). Повсеместно бытует «южнолимбургский» тип фермы — «замкнутый двор» («геслотен хуве») с массивными хозяйственными и жилыми постройками из камня или кирпича, окружающими внутренний дворик; ферма, напоминающая небольшую крепость, огорожена каменной стеной или деревянным забором на каменном фундаменте, фронтон жилого дома выходит обычно на улицу, большие двустворчатые ворота иногда делаются в виде арки в доме. Тёмно-красные кирпичные стены валлонских домов часто оживляются горизонтальными белыми полосами известкового кирпича, окна и двери обрамляются твёрдым камнем. Для С.-В. (плато Кампин) характерны глинобитные постройки (жилой дом, хлев, амбар, объединённые низко нависающей соломенной крышей). В Арденнах жильё, амбар и хлев строят отдельно из песчаника или известняка (кровля шиферная). Основными типами поселений были «кучевая» деревня и хутор, в 19—20 вв. внедряются линейные принципы планировки и дома городских типов.

Изобразительное искусство. С начала 17 в. бурный подъём переживала живопись, занимавшая в культуре Фландрии господствующее положение. Крупнейшим заказчиком являлась церковь: большие алтарные картины должны были захватывать зрителя эмоциональностью и драматизмом и вместе с тем усиливать торжественную пышность барóчного убранства храмов. Родовые замки знати, городские жилища дворянства и крупной буржуазии украшались картинами на светские, особенно мифологические, сюжеты, портретами, натюрмортами, сценами охоты. Декоративному назначению картин отвечали крупные размеры, монументальная трактовка форм, широкая манера письма. Красочной, жизнерадостной живописи Фландрии особое своеобразие придают чисто фламандские типы, крепкие мускулистые фигуры мужчин, дородные светловолосые красавицы. Мировое историческое значение фламандская школа приобрела гл. обр. благодаря П. П. *Рубенсу*. Внимательно изучив в Италии наследие античности и Возрождения, творчество Микеланджело, венецианских живописцев, Карраччи и Караваджо (см. *Италия*), Рубенс перерабатывал эти воздействия в глубоко национальном духе. В 1610—1620-х гг. он работал в Антверпене. Это время полной его зрелости и напряжённой творческой деятельности. Уже в начале антверпенского периода в большой картине «Водружение креста» драматическое содержание передаётся в характерных для мастера выразительных реалистических формах, полных бурного движения и контрастов. Несколько лет (около 1612—15) отмечены обращением Рубенса к классическим формам, поисками слитности композиции и пластического совершенства фигур («Снятие со креста»); затем некоторое время Рубенс увлекался подчёркнутой динамикой движений («Битва амазонок», сцены охот). После 1618 искусство его стало более сдержанным. Эрмитажная картина «Персей и Андромеда» показывает, с какой свободой и реализмом истолковывал Рубенс образы классической древности; ликующему тону повествования отвечает звучная красочность. В цикле картин для французской королевы

П. П. Рубенс. „Вакханалия". Около 1615—20. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



Марии Медичи Рубенс сочетал мифологические фигуры, иносказания и аллегорию с подлинно реалистическими элементами, что подготовляло дальнейшее развитие исторической живописи. С 1626, потеряв свою первую жену Изабеллу Брант, которую часто изображал в своих картинах, Рубенс на время занялся дипломатической деятельностью. Посетив Испанию и Англию, он получил новый запас художественных впечатлений и, в частности, вновь соприкоснулся с творчеством Тициана, богато представленным в испанском дворцовом собрании. В 1630-х гг., когда Рубенс подолгу работал в приобретённом им замке Стен в Элевейте (Elewijt, Брабант), реалистические начала в его творчестве усилились. Тематика «стеновского периода» необычайно широка. Редкая жизненность и колористическое богатство отличают многочисленные портреты его новой молодой жены Елены Фаурмент. Мощным реализмом и эпическим размахом отмечено пейзажное творчество Рубенса: он мастерски передавал величавые широкие равнины Фландрии с разбросанными селениями и рощами. Некоторые его пейзажи, напротив, подкупающе просты, интимны и лиричны. Грубоватой правдой жизни и вместе с тем динамичностью замысла захватывает зрителя сцена деревенского празднества — «Кермесса». Крепкая по формам и жизнерадостная, эта картина проникнута ощущением подлинного народного духа Фландрии. К величайшим поздним созданиям Рубенса принадлежит и цикл проектов триумфальных арок по случаю въезда в Антверпен правителя Фландрии Фердинанда. Богатство декоративной фантазии сочетается здесь с исключительной свободой живописной техники и тонкостью колорита. В «стеновский период» живопись Рубенса утрачивает прежнюю многоцветность, становится более обобщённой и горячей по тону, манера письма отличается предельной широтой и виртуозностью. Творчество Рубенса определило пути развития фламандской школы и повлияло на последующие судьбы западноевропейского искусства.



А. ван Дейк. Портрет гравёра Л. Ворстермана. Офорт. После 1627.

А. ван *Дейк*, второй прославленный живописец фламандской школы, развитием своего таланта обязан Рубенсу, помощником которого он был в ранние годы. Но, следуя Рубенсу в своих религиозных и мифологических картинах, он избегал всего, что могло казаться слишком мощным и тяжеловесным: его мужские образы утратили атлетическое сложение рубенсовских героев, а женские — отличаются утончённостью форм и более нервной экспрессией. При этом ван Дейк был далёк от банальной и условной идеализации, но он предпочитал другие модели и умел найти для них изящные и вместе с тем правдивые позы. Главной областью творчества ван Дейка был портрет. В ранний период (до 1620), работая в Антверпене, он писал гл. обр. портреты зажиточных бюргеров, их жён и детей, своих товарищей художников: в этих строгих реалистических портретах, простых по композиции и великолепно нарисованных, ван Дейк добивался остроты характеристики и психологической выразительности образа. В начале 1620-х гг. художник обосновался в Генуе, где получил множество заказов со стороны местной знати. Здесь ван Дейк создал тип аристократического парадного портрета, где на первом плане стояли эффектность и изысканность образа; к воздействию искусства Рубенса присоединились влияния горячего колорита венецианцев. В 1627 ван Дейк возвратился в Антверпен; здесь парадность генуэзских работ уступила место полному благородной одухотворённости, изощрённому в живописных средствах портретному искусству. Переехав в 1632 в Англию, ван Дейк стал придворным художником Карла I, излюбленным портретистом аристократии. Созданный им в Генуе тип парадного официального портрета получил в Англии завершение, в композиции и колорите усилились декоративные начала. Персонажи портретов, наделённые чертами быть может не принадлежавшего им изящества, позируют, как если бы на них был постоянно устремлён посторонний взгляд. Ван Дейк стал основателем большой школы в Англии, а его творчество послужило образцом для парадных портретов последующих столетий.

Третий крупный художник Фландрии Я. *Йорданс* также был одно время помощником Рубенса и многим ему обязан. Но, в противоположность ван Дейку, он не отрывался от буржуазной среды, сохранял её трезвый взгляд на окружающее и отражал действительность в крепких, неприкрашенных, несколько тяжеловатых формах. Йорданс оставался реалистом как в светских, так и в религиозных картинах. Показательны его жанровые полотна и, в первую очередь, много раз варьировавшаяся им тема «Бобовый король»— сцена семейной пирушки за обильно уставленным столом. В типах тщетно было бы искать утончённости, детали картины отдают подчас грубостью, но на

всём лежит печать подлинного шумного веселья, здоровья и удовлетворённости окружающим. Герои портретов Йорданса — характерные представители восходящей буржуазии: упитанные, самодовольные, они не стараются казаться иными, чем они были на самом деле.

К основным областям фламандской живописи принадлежали изображение животного мира и натюрморт. Огромный успех имели полные напряжённой динамики охотничьи сцены Ф. *Снейдерса*. Уверенный рисунок, отличное знание характерных особенностей животных шли у него рука об руку с декоративной красочностью и живописным мастерством. Эти достоинства проявились и в его натюрмортах. Всё, что даёт плодородная почва Фландрии — плоды, овощи и фрукты, дичь, которой изобилуют её леса, всё, что захватывают сети отважных фламандских рыбаков, громоздится горами, свисает и падает за дубовые прилавки. Большей глубиной изучения натуры, изяществом и колористической тонкостью отличались натюрморты и анималистические картины Я. *Фейта*.

В 1610—20-х гг. многие фламандские художники группировались вокруг Рубенса, выступая в качестве его учеников и помощников. Среди них, кроме ван Дейка, Йорданса и Снейдерса, были пейзажисты Я. Вилденс (J. Wildens, 1586—1653) и Л. ван Уден (L. van Uden, 1595—1672), живописцы, писавшие фигуры, как А. ван Дипенбек (A. van Diepenbeeck, 1596—1675), Т. ван Тюлден (Th. van Thulden, 1606—1669 или 1676) и другие. Влияние Рубенса испытал и ряд художников, не связанных с его мастерской, как А. *Янсенс*, Г. де Крайер (G. de Crayer, 1582—1669). Но существовали и другие течения: многие живописцы, напр. Я. *Брейгель* «Бархатный», исполнявший с виртуозной тщательностью небольшие картины, портретист К. де *Вос*, мастера живописи интерьеров придерживались старых нидерландских традиций. Ученики Янсенса — Г. Сегерс (G. Seghers, 1590—1651) и жанрист Т. Ромбаутс (Th. Rombouts, 1597—1637)—опирались на наследие Караваджо; другие, как Я. ван Ост (J. van Oost, 1601—71), склонялись к академизму. Фламандская жанровая живопись получила сильный побудительный толчок со стороны голландской школы. А. *Брауэр*, работавший несколько лет в Голландии, а затем обосновавшийся в Антверпене, сумел соединить живость фламандского искусства со строгим реализмом голландцев. Его небольшие картины чужды широкой декоративности, обычной для круга Рубенса, и рассчитаны на рассмотрение вблизи. Брауэр выступает в них беспощадным реалистом, останавливающимся гл. обр. на неприглядных и драматических сторонах жизни крестьян и городских низов. Эмоциональная напряженность и динамика, высокое колористическое и композиционное мастерство Брауэра проявились и в пейзажах. Ученики и последователи Брауэра, применяясь ко вкусам заказчиков, смягчили резкость его образов, усилив одновременно декоративные начала. Показательно в этом отношении творчество Д. *Тенирса*, художника очень плодовитого и разнообразного в своей тематике: он писал пейзажи, портреты и особенно сцены крестьянского быта. Тенирс не показывал тяжёлой будничной деревенской жизни: его крестьяне мирно беседуют около уютных домиков, играют в кегли либо предаются веселью. Но эта тяга к идеализации не исключает реалистической верности многих фигур и свежего чувства природы, проявившегося особенно в пейзажах Тенирса.

Во 2-й половине 17 в. значение фламандской школы быстро падало. Наибольший интерес представляли декоративно-красочные пейзажи мастеров Брюсселя и Мехелена (Ж. д'Артуа, J. d'Arthois, 1613—ок. 1686; К. Хёйсманс, C. Huysmans, 1648—1727), а также свежие по наблюдениям пейзажи Я. *Сиберехтса* со сценами будничной жизни крестьян.

Я. Йорданс. „Сатир в гостях у крестьянина". Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



С живописью была тесно связана фламандская графика 17 в. Высокого мастерства достигали рисунки и офорты живописцев, отличавшиеся ярко выраженным живописным характером. Высоко развита была репродукционная гравюра, воспроизводившая картины ведущих мастеров живописи и обогатившая гравюрную технику новыми приёмами, которые позволили передавать декоративное богатство и свободную манеру оригиналов. С блеском живописные особенности картин Рубенса и художников его круга воспроизводили мастера резцовой гравюры П. Саутман (P. Soutman, ок. 1580—1657), Л. Ворстерман (L. Vorsterman, 1595—1675), П. Понтиус (P. Pontius, 1603—58), С. Болсверт (S. Bolswert, ок. 1581—1659), ксилограф К. Егер (Ch. Jegher, 1596—ок. 1652).



В. О. Янсенс. „Ринальдо и Армида". Эрмитаж. Ленинград.

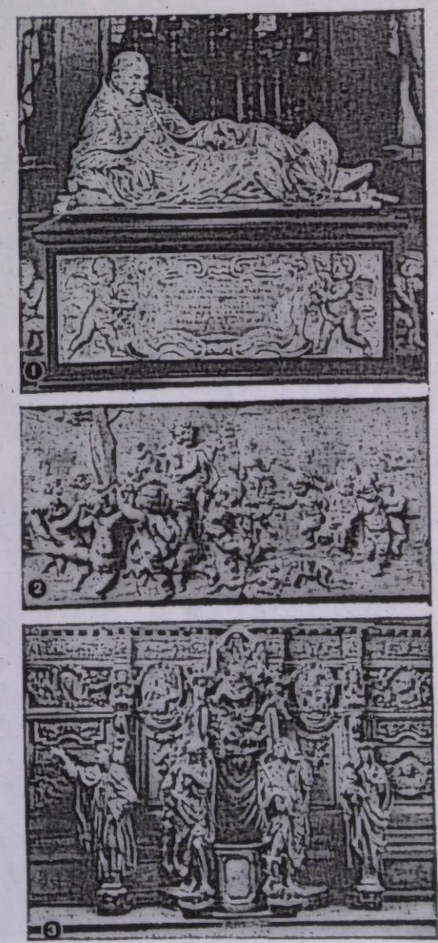
Для скульптуры Фландрии характерно сильное воздействие итальянского барокко, переплетающееся с влиянием Рубенса, которое сказалось особенно в жизнерадостных рельефах Л. *Файдхербе*. Наиболее известный скульптор Фландрии Ф. *Дюкенуа* работал в основном в Италии в кругу Л. Бернини (см. *Италия*). Характерны для Фландрии сложные и пышные церковные кафедры, где архитектурные формы чрезвычайно живописно сочетаются с изображениями библейских сюжетов. Блестящими виртуозами декоративной скульптуры были А. Квеллин (A. Quellin, 1609—68), льежец Ж. Делькур (J. Delcour, 1627—1707), Х. Ф. Вербрюгген (H. F. Verbruggen, около 1655—1724).

В 18 в. фламандское искусство питалось ещё отголосками «великого века», ощутимыми в картинах поздних представителей декоративного барокко — В. О. Янсенса (V. H. Janssens, 1658—1736), П. Й. Верхагена (P. J. Verhaghen, 1728—1811), в работах подражателей Тенирса и Брейгеля «Бархатного», в пейзажах Б. Оммеганка (B. Ommeganck, 1755—1826). К концу столетия из Франции проникали сильные воздействия классицизма, главой которого в Б. стал А. Ленс (A. Lens, 1739—1822). Свежую реалистическую струю внёс во фламандскую живопись Л. Дефранс (L. Defrance, 1735—1805) из Льежа, сторонник французской революции, острый иронический наблюдатель жизни, писавший, в частности, интерьеры промышленных мануфактур. В скульптуре барокко также начало уступать место классицизму. Уже Л. Дельво (L. Delvaux, 1696—1778) обратился к поискам простоты и сдержанного изящества, а его ученик Ж. Л. Годшарль (G. L. Godecharle, 1750—1835) создал прекрасные образцы классицистической декоративной скульптуры и реалистического портрета в духе А. Гудона (см. *Франция*).

В декоративно-прикладном искусстве Фландрии особенно славились красочные с пышными бордюрами шпалеры мастерских Брюсселя, Антверпена, Брюгге, Ауденарде, воспроизводившие композиции Рубенса, Йорданса, Тенирса и др. Большое значение имело также производство знаменитых брюссельских и фландрских кружев, мебели, ювелирных изделий. В 18 в. производились также майолика (в Брюсселе, Льеже, Брюгге, Намюре, Турне), «мягкий фарфор» (Турне, с 1750—52), соперничавший в свое время с севрским (см. *Франция*), фаянс (Анденн, Andenne, провинция Намюр; Льеж), стекло (Льеж).

БЕЛЬГИЙСКОЕ ИСКУССТВО 19—20 вв.

Собственно бельгийское искусство, пришедшее на смену старой «фламандской» школе, сформировалось в 1-й половине 19 века, когда революция 1830 положила начало



Фламандская скульптура 17 в. 1. И. и Ф. Дюкенуа. Гробница епископа А. Триста в соборе Синт-Бафскатедрал в Генте. 1643—54. 2. Л. Файдхербе. „Танец амуров". Терракота. Музей старинного искусства. Брюссель. 3. Школа А. Квеллина. Исповедальня церкви Синт-Паулускерк в Антверпене. 1640—50.

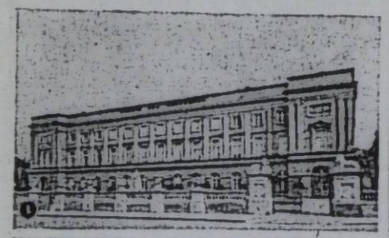
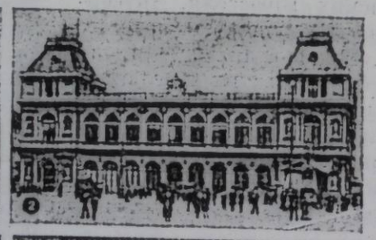
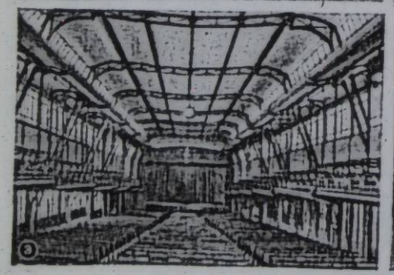
существованию Б. как самостоятельного государства. Быстрое превращение Б. в одну из наиболее развитых капиталистических стран Европы и одновременное крайнее обострение её социальных противоречий изменили облик страны и особенно её городов и определили характер неуравновешенного, полного беспокойных метаний искусства Б. В нём совмещались апология буржуазного миропорядка и настроения пессимизма и страха перед жизнью, культ фламандской старины и острое чувство современности, изощрённое эстетство символизма и «стиля модерн» и стойкие демократические традиции. Бельгийское искусство особенно примечательно своим напряжённым интересом к драматическим сторонам народной жизни, тягой к символическому обобщению жизненных противоречий и конфликтов, созданием сильных, прочувствованных образов людей труда.

Архитектура. После 1830 Б. покрылась многоэтажными кирпичными корпусами фабрик и заводов с обширными неблагоустроенными территориями. Широко применяя технические новшества (чугунные колонны в цехах, металлические балочные перекрытия больших пролётов), строители не заботились ни об условиях труда рабочих, ни об архитектурной выразительности промышленных и транспортных построек. Некоторым из них (вокзалы с крытыми застеклёнными дебаркадерами) придавался более импозантный облик, для чего новые конструкции маскировались декоративными фасадами и деталями в духе старинного зодчества (вокзал в *Турне́* по проекту Х. Бейярта, H. Beyaert, 1823—94).

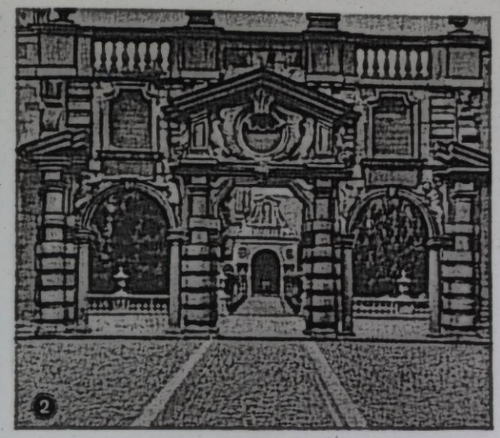
Приток рабочих, селившихся рядом с предприятиями, вызвал переуплотнение городов и особенно фабричных районов, где создавались крайне тяжёлые антисанитарные условия жизни. Застроенные доходными домами фабричные пригороды разрастались, сливались с городами, не подчиняясь им в административном отношении. Это создавало непреодолимые в условиях частнособственнического уклада препятствия для благоустройства и перепланировки городов. Немногие градостроительные мероприятия касались гл. обр. городских центров и носили, как правило, парадный характер. Так, в верхней части Брюсселя в 1850—59 была воздвигнута Колонна Конгресса по проекту Ж. *Пуларта* с оформлением площади и лестниц вокруг неё Я. П. Клёйсенаром (J. P. Cluysenaar, 1811—80). В 1867—74 река Сенн, омывавшая центр Брюсселя, была заключена в трубу, а по трассе её устроены бульвары с жилой застройкой. В славящемся трущобами Антверпене велись работы по модернизации порта, но жилищному строительству уделялось мало внимания. После тревожного для буржуазии 1848 года правительство призвало муниципалитеты улучшать состояние рабочих жилищ, издало ряд законов, поощрявших строительство дешёвых домов, были разработаны проекты примерных квартир для рабочих, но результаты оказались скудными. На их фоне резко выделялось то внимание, которое государство и муниципалитеты уделяли строительству роскошно отделанных административных и деловых зданий — бирж, банков, судебных учреждений.

В 1-й половине века удерживались ещё традиции классицизма: последним крупным его представителем был Л. Руландт (L. Roelandt, 1786—1864), построивший в Генте Дворец юстиции с импозантным портиком, широкими лестницами и тяжёлой рустованной стеной, уходящей в воду реки. Но во 2-й половине века восторжествовала откровенная эклектика. Характерны для этого времени перегруженные декоративными деталями брюссельские здания Национального банка, построенного Бейяртом в стиле французской архитектуры 18 в., и биржи, автор которой Л. Сёйс (L. Suys, 1823—87) избрал стиль французского ренессанса. Колоссальный, перенасы-

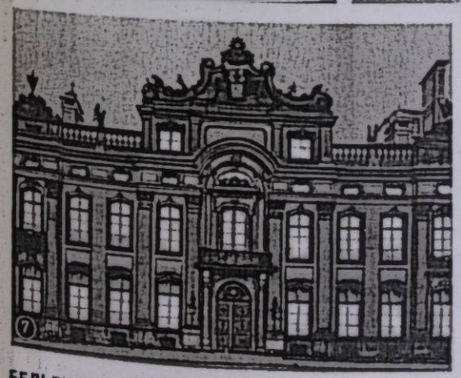
Бельгийская архитектура 19—начала 20 вв. 1. Ш. ван дер Стратен. Дворец Академий (б. дворец принца Оранского) в Брюсселе. 1823—26. **2. Ф. Копенс.** Северный вокзал в Брюсселе. 1844. Ныне полностью перестроен. **3. В. Орта́.** Зал Народного дома в Брюсселе. 1896—99. **4. Х. ван де Велде.** Кабинет. 1903.

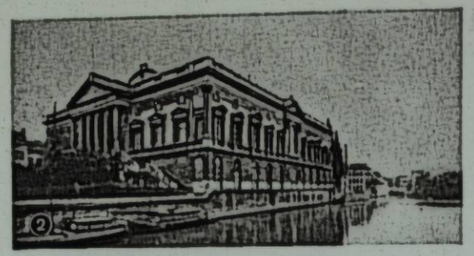


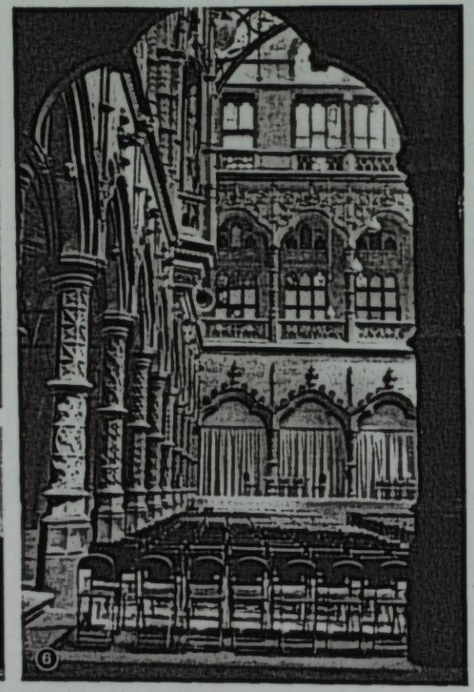


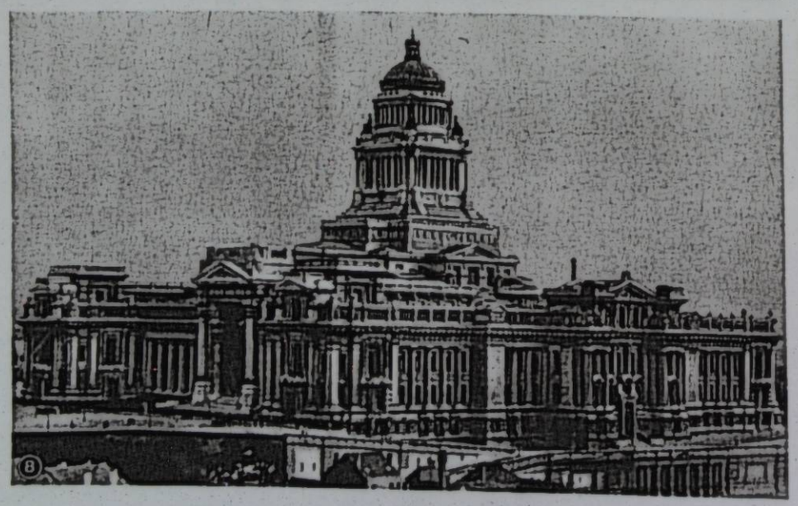



БЕЛЬГИЯ. Фламандская архитектура 17—18 вв. 1. Л. Файдхербе. Портал капеллы графа Л. де Тур э Тассис. 1651—53. Церковь Нотр-Дам-дю-Саблон. Брюссель. **2. П. П. Рубенс.** Арка и павильон во дворе собственного дома в Антверпене. Между 1611 и 1618. **3. В. Хесиус.** Церковь Синт-Михилскерк в Лёвене. 1650—66, окончена в 1671. **4. П. Хёйсенс и др.** Церковь Синт-Каролус-Борромеускерк в Антверпене. 1614—21. **5. Г. де Брёйн и др.** Гильдейские дома на площади Гранд-плас в Брюсселе. Между 1696 и 1720. **6.** Интерьер церкви Синт-Каролус-Борромеускерк в Антверпене. **7. Я. П. Баурсхейдт.** Королевский дворец в Антверпене. 1743—45. **8. К. А. Фиско.** Площадь Плас-де-мартир

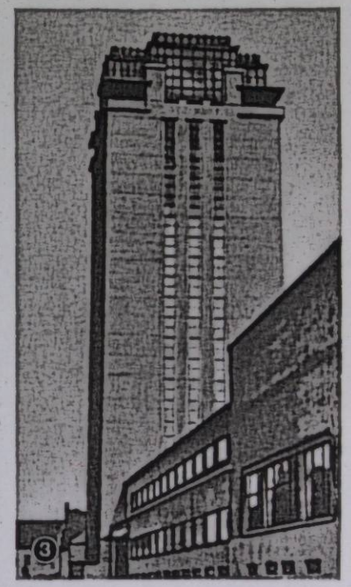



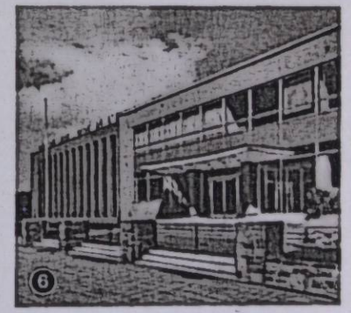
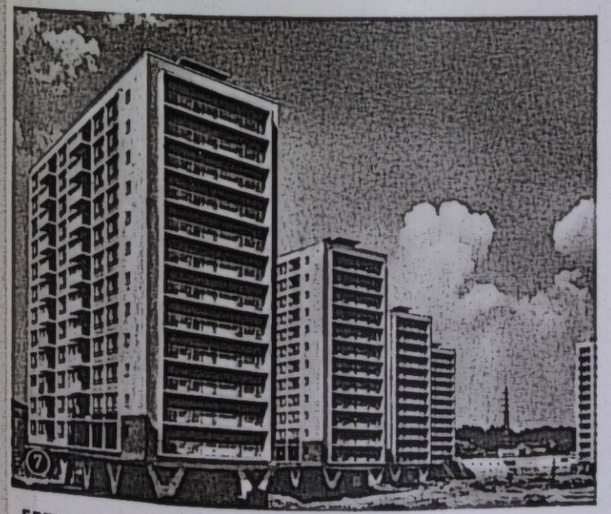
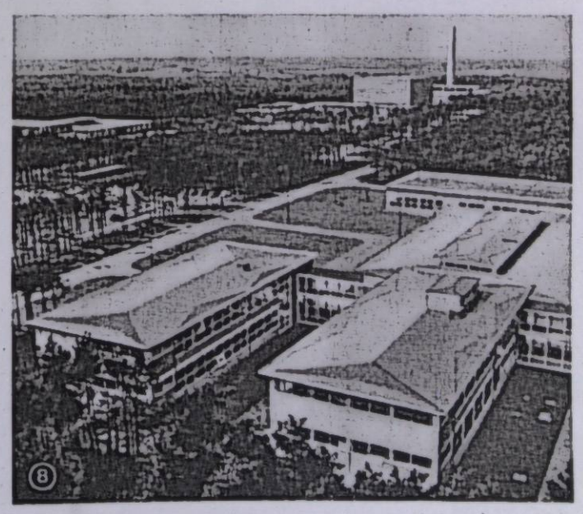




БЕЛЬГИЯ. Архитектура 19 в. 1. Ж. Пуларт. Колонна Конгресса в Брюсселе. 1850—59. Лестница — архитектор Я. П. Клёйсенар. 2. Л. Руландт. Дворец юстиции в Генте. 1836—46. 3. Я. П. Клёйсенар. Пассаж Сент-Юбер в Брюсселе. 1846. 4. А. Бала́. Музей старинного искусства в Брюсселе. 1875—85. 5. Л. Сёйс. Биржа в Брюсселе. 1873—76. 6. Й. Схадде. Биржа в Антверпене. 1868—72. 7. В. Орта́. Особняк Тасселя в Брюсселе. 1892—93. 8. Ж. Пуларт. Дворец юстиции в Брюсселе. 1866—83. 9. В. Орта́. Лестница особняка ван Этвелде в Брюсселе. 1897—99.





БЕЛЬГИЯ. Архитектура 20 в. 1. Р. ван Хунакер, Э. ван Авербеке, Ж. Смолдерен. Небоскрёб Торенгебау в Антверпене. 1930—31. 2. В. Буржуа. Посёлок Ситé-Модерн в Синт-Агата-Берхем под Брюсселем. 1922—27. 3. Х. ван де Велде. Библиотека университета в Генте. 1935—40. 4. В. Орта́. Экспозиционные залы Дворца изящных искусств в Брюсселе. 1922—28. 5. Х. ван Кёйк. Здание Социального обеспечения в Брюсселе. 1958. 6. А. и Ж. Полак. Электроцентраль в Льеже. 1958—59. 7. Группа ÉGAU (Ш. Карлье, И. Лост, Ж. Мозен). Жилой комплекс Плен-де манёвр в Льеже. 1956. 8. Ж. Вейбау и Ж. Тиран. Исследовательский центр ядерной энергетики в Моле. 1950-е гг.



БЕЛЬГИЯ. П. П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы.
Около 1625. Эрмитаж. Ленинград.











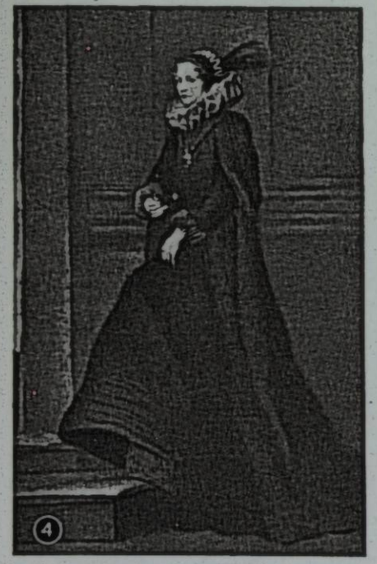
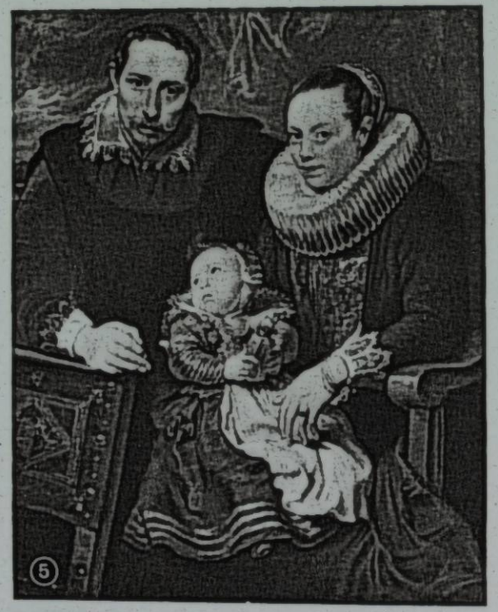






БЕЛЬГИЯ. П. П. Рубенс. 1. «Похищение дочерей Левкиппа». Около 1619—20. Старая пинакотека. Мюнхен. 2. «Персей и Андромеда». Около 1620—21. Эрмитаж. Ленинград. 3. «Поклонение волхвов». 1624. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 4. «Шубка» (портрет Елены Фаурмент). Около 1630—31. Художественно-исторический музей. Вена. 5. «Снятие со креста». Около 1611—14. Собор Онзе-ливе-Браузкерк в Антверпене. 6. «Последнее причастие св. Франциска». 1619. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 7. «Пейзаж с радугой». Около 1632—35. Эрмитаж. Ленинград. 8. «Крестьянский танец». Около 1636—40. Прадо. Мадрид.



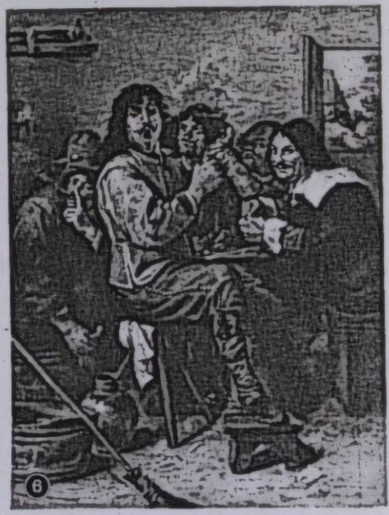
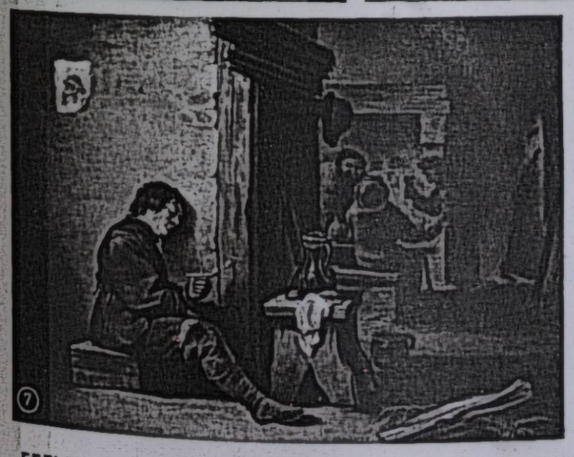







БЕЛЬГИЯ. Фламандская живопись 17 в. 1. А. ван Дейк. «Св. Мартин и нищие». Около 1621. Церковь Сен-Мартен в Завентеме (Брабант). 2. А. ван Дейк. «Отдых на пути в Египет» («Мадонна с куропатками»). Около 1632—36. Эрмитаж. Ленинград. 3. А. ван Дейк. Автопортрет. 1620-е гг. Эрмитаж. Ленинград. 4. А. ван Дейк. Портрет Джероними Спинола-Дориа. Около 1622—27. Картинная галерея. Берлин-Далем. 5. А. ван Дейк. Семейный портрет. Около 1620. Эрмитаж. Ленинград. 6. А. ван Дейк. Портрет Карла I на охоте. 1635. Лувр. Париж. 7. Я. Йорданс. «Бобовый король». 1638. Эрмитаж. Ленинград. 8. Я. Йорданс. «Аллегория Плодородия». Около 1625—28. Музей старинного искусства. Брюссель.






БЕЛЬГИЯ. Фламандская живопись 17 в. 1. Я. Йорданс. «Поклонение пастухов». 1618. Национальный музей. Стокгольм. 2. Ф. Снейдерс. «Кладовая». Музей старинного искусства. Брюссель. 3. К. де Вос. Портрет ювелира Абраама Графеуса. 1620. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 4. А. Брауэр. «Операция на плече». Середина 1630-х гг. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне. 5. А. Брауэр. «Горький напиток». Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне. 6. А. Брауэр. «Курильщики». Около 1636—38. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. 7. А. Брауэр. «Спящий курильщик». Лувр. Париж. 8. А. Брауэр. «Пейзаж с играющими в кегли». Середина 1630-х гг. Картинная галерея. Берлин-Далем.















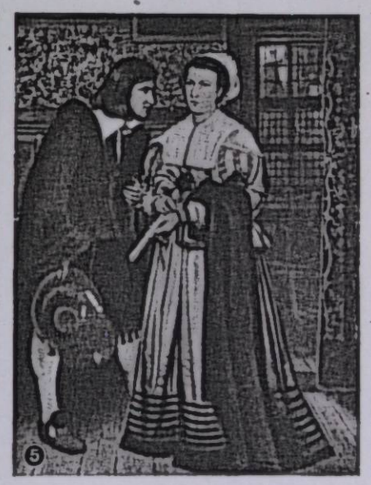
БЕЛЬГИЯ. Фламандское искусство 17 в. 1. Д. Тенирс. «Караульня». 1642. Эрмитаж. Ленинград. 2. Я. Брейгель «Бархатный». «Лесной пейзаж» («Бегство в Египет»). 1607. Эрмитаж. Ленинград. 3. Я. Сиберехтс. «Пейзаж со спящими крестьянками». Около 1667. Старая пинакотека. Мюнхен. 4. «Охота». Шпалера (фрагмент). Госпиталь в Ауденарде. 5. Я. ван Ост. «Давид с головой Голиафа». 1645. Эрмитаж. Ленинград. 6. Я. Вилденс. «Зимний пейзаж с охотником». 1625. Картинная галерея. Дрезден. 7. Я. Фейт. «Битая дичь». Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.







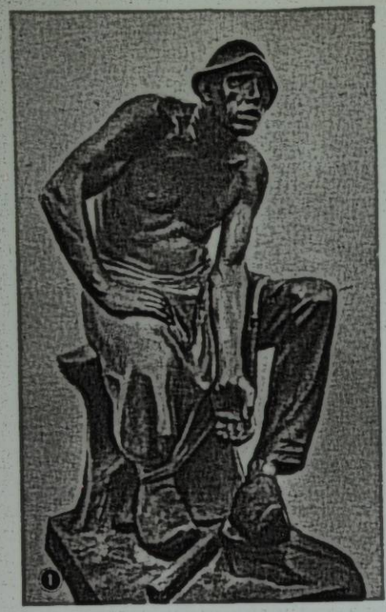








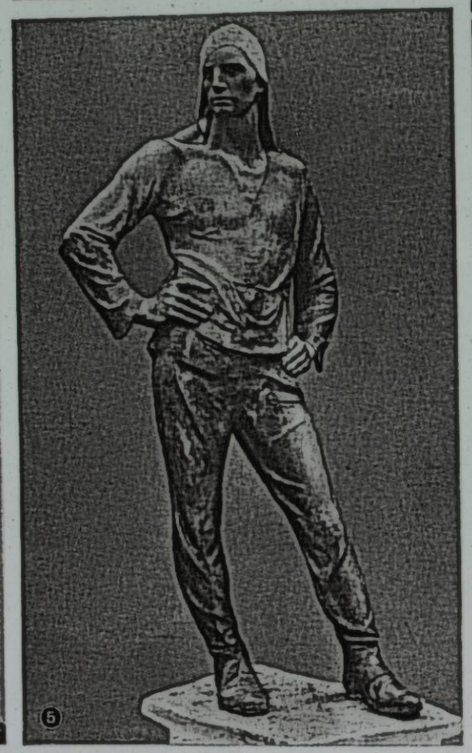
БЕЛЬГИЯ. Искусство. Классицизм и романтизм. 1. Л. Дефранс. «Посещение табачной фабрики». Конец 18 в. Музей валлонского искусства. Льеж. 2. Г. Валперс. «Эпизод октябрьских дней 1830». 1835. Музей современного искусства. Брюссель. 3. Ф. Ж. Навез. Портрет семьи Хемптинне. 1816. Музей современного искусства. Брюссель. 4. В. Гефс. Портрет графа Ф. де Мероде. Фрагмент модели надгробной статуи. Гипс. 1833. Музей современного искусства. Брюссель. 5. Х. Лейс. «Предложение». Музей современного искусства. Брюссель. 6. А. Вирц. «Битва греков с троянцами за тело Патрокла». 1835—36. Музей изящных искусств. Льеж. 7. Л. Галлё. «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна». 1851. Музей изящных искусств. Турне.









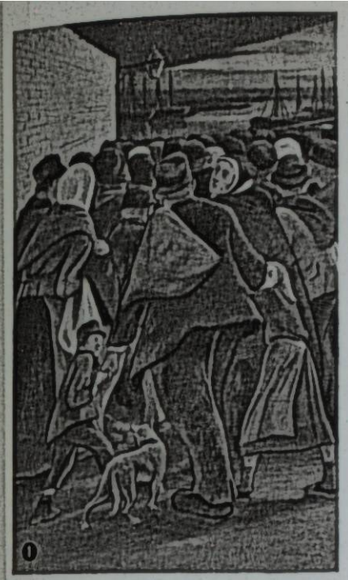








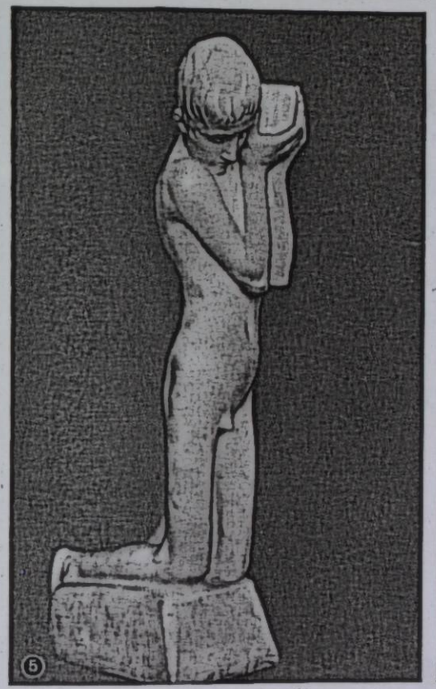
БЕЛЬГИЯ. Искусство 19 в. Реализм. 1. К. Менье. «Пудлинговщик». Бронза. 1886. Музей старинного искусства. Брюссель. 2. Ш. де Гру. «Молитва перед обедом». Музей современного искусства. Брюссель. 3. Х. де Бракелер. «Мужчина в кресле». 1875. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 4. К. Менье. «Рыбак». Бронза. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва. 5. К. Менье. «Грузчик». Бронза. Около 1905. Музей Менье. Брюссель. 6. И. Буланже. «Аллея в Тервюрене». 1871. Музей современного искусства. Брюссель. 7. К. Менье. «Возвращение шахтёров». Бронза. Музей Менье. Брюссель. 8. К. Менье. «Индустрия». Бронза. 1901. Музей Менье. Брюссель.



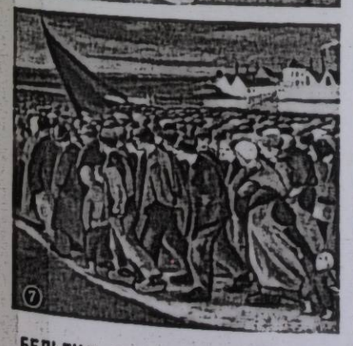
















БЕЛЬГИЯ. Искусство конца 19 — начала 20 вв. 1. Э. Ларманс. «Эмигранты» (боковая часть триптиха). 1896. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 2. Я. Смитс. «Символ Кампина». 1901. Музей современного искусства. Брюссель. 3. Дж. Энсор. «Завтрак с устрицами». 1882. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 4. А. Эвенепул. Портрет Шарля в полосатом джемпере. 1898. Собрание Р. Летен. Гент. 5. Ж. Минне. «Мальчик, несущий реликвии». Мрамор. 1897. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 6. Дж. Энсор. «Смерть, преследующая человеческое стадо». Офорт. 1896. 7. Э. Ларманс. «Вечер стачки». 1894. Музей современного искусства. Брюссель. 8. Л. Фредерик. «Торговцы мелом» (средняя часть триптиха). 1882—83. Музей современного искусства. Брюссель. 9. В. де Саделер. «Зима во Фландрии». 1927. Музей современного искусства. Брюссель.



БЕЛЬГИЯ. Искусство 20 в. 1. Ш. Лепле. «Анри». Бронза. 1940. 2. Ф. Мазерель. «Расстрел» (из цикла «Крестный путь человека»). Гравюра на дереве. 1918. 3. Ф. Мазерель. «Дом Остерит в Антверпене». Гравюра на дереве. 1955. 4. И. Опсомер. Портрет А. Вермейлена. 1943. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 5. Р. Ваутерс. «Автопортрет с чёрной повязкой». 1915. Собрание Л. ван Богарт. Антверпен. 6. Р. Ваутерс. «Домашние заботы». Бронза. 1913. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 7. К. Пейзер. «Жёны рыбаков». Офорт. 8. П. Полюс. «Материнство». Национальный художественный музей. Буэнос-Айрес. 9. К. Пермеке. «Осенний пейзаж». 1931. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. 10. Р. Сомвиль. «Молодой шахтёр». 1950-е гг.

щенный декором, тяжеловесно-помпезный Дворец юстиции был построен Пулартом в верхней части Брюсселя в духе модного в то время французского классицизма 17 в. Больше сдержанности и такта проявил А. Балá (A. Balat, 1818—95) в «неоклассическом» здании Королевского музея в Брюсселе. Церкви возводились в византийском, готическом или барочном стиле. Стремление архитекторов-романтиков возродить архитектуру фламандского ренессанса и барокко проявилось как в церковных, так и в светских постройках, по существу столь же эклектичных. Все же, применяя красный и жёлтый кирпич в сочетании с голубоватыми квадрами местного камня, архитекторы добивались большего своеобразия и живописности. В этом стиле Й. Схадде (J. Schadde, 1818—94) перестроил биржу в Антверпене. Наиболее стойкими оказались фламандские традиции в «обывательских» жилых домах в городе и деревне. Дороговизна земельных участков и налог, взимаемый с количества проёмов по фасаду, привели к тому, что в Б. даже дома богатых владельцев имеют минимальное протяжение по фасаду: обычно три окна, а в рабочих районах лишь окно и входная дверь. Дома в два — три этажа (помещение дневного пребывания и кухня на 1-м этаже, спальни на верхних этажах) вытягиваются в глубину участка. Мансарда с высокой щипцовой крышей служит в городах для жилья, а в деревнях для хранения припасов. Традиционные материалы и приёмы планировки частных домов сохраняются до наших дней.

Б. внесла заметный вклад в развитие новых типов торговых зданий. С сер. 19 в. строились пассажи в виде перекрытой застеклённым сводом внутренней улицы с магазинами, конторами, складами, а также кафе, выставочными и театральными залами и т. д.; это делало пассажи своеобразными общественными центрами (пассаж Сент-Юбер в Брюсселе, архитектор Клёйсенар). Среди универсальных магазинов с большими общими залами выделяется магазин Инновасьон в Брюсселе, построенный на рубеже 20 в. В. *Орта́*. Он же построил в Брюсселе Народный дом, задачей которого было культурное и бытовое обслуживание членов профсоюзного рабочего кооператива за счёт доходов от созданного ими торгового предприятия. В этом здании со сложной неправильной конфигурацией плана мастерски размещены залы магазина, склады и конторы, зал собраний, служащий одновременно театральным залом, клубные помещения, библиотека, ресторан.

Эти здания Орта́ принадлежали к первым образцам «стиля модерн», зародившегося в художественных кружках Б., как «Кружок двадцати» («XX», 1884—93) и «Свободная эстетика» (1894—1913). Членов этих кружков объединяло отрицание обывательской косности и эклектических заимствований из искусства прошлого; они хотели создать новый стиль, отвечающий современным потребностям. В архитектуре это выражалось в отказе от догм ордерной системы, в попытках художественного осмысления новых строительных материалов — металла и стекла, и новых инженерных конструкций. Но, находясь во власти буржуазно-индивидуалистических представлений и эстетики широко распространённого в Б. символизма, представители «стиля модерн» стремились прежде всего «украсить будни жизни», внести в окружение человека нечто необычное, причудливое. Отсюда идёт культ прихотливых, динамичных изогнутых линий, навеянных живописью и графикой символизма, японскими гравюрами, формами экзотических растений и микроорганизмов.

Одним из основоположников и теоретиком «стиля модерн», получившего в Б. название «нового искусства» (art nouveau), был Х. ван де *Велде*; но его значение заключается не столько в немногочисленных постройках, сколько в убранстве интерьера, литературной и педагогической деятельности. Родоначальником собственно архитектуры «модерн» в Б. следует считать Орта́: построенный им в 1892—93 особняк инженера Тасселя в Брюсселе поразил современников безордерностью фасада, плавно изогнутым металлическим каркасом как бы слитого с фасадом остеклённого эркера, а главное — удобной асимметричной планировкой внутренних помещений, предвосхищавшей свободный план построек 20 в. Основу стиля Орта́ искал в извилистой линии, получившей название «удар бича» (coup de fouet) и, по мысли архитектора, выражающей физические свойства железа и в то же время воплощающей нервный и напряжённый дух эпохи. Этой линии Орта́ подчинял металлические конструкции своих построек и переносил её на камень, роспись стен и убранство интерьера. Показательно, что Орта́ строил только роскошные комфортабельные особняки и уникальные общественные здания. В классовой ограниченности программы «нового искусства», в его эстетстве и субъективизме, в пристрастии к декоративным излишествам, к неповторимой причудливости форм, декора и предметов обстановки кроются причины недолговечности этого стиля. Тем не менее в нач. 20 в. «стиль модерн» получил широкое распространение в Б. Робкие попытки молодых архитекторов противостоять ему заключались гл. обр. в возврате к формам старого фламандского зодчества, на этот раз с тяготением к суровой простоте; влияние амстердамской школы тех лет (см. *Нидерланды*) сказывалось в необлицованных кирпичных фасадах со скупой орнаментикой. Таковы, напр., постройки Э. ван Авербеке (E. van Averbeke, p. 1876) в Антверпене.

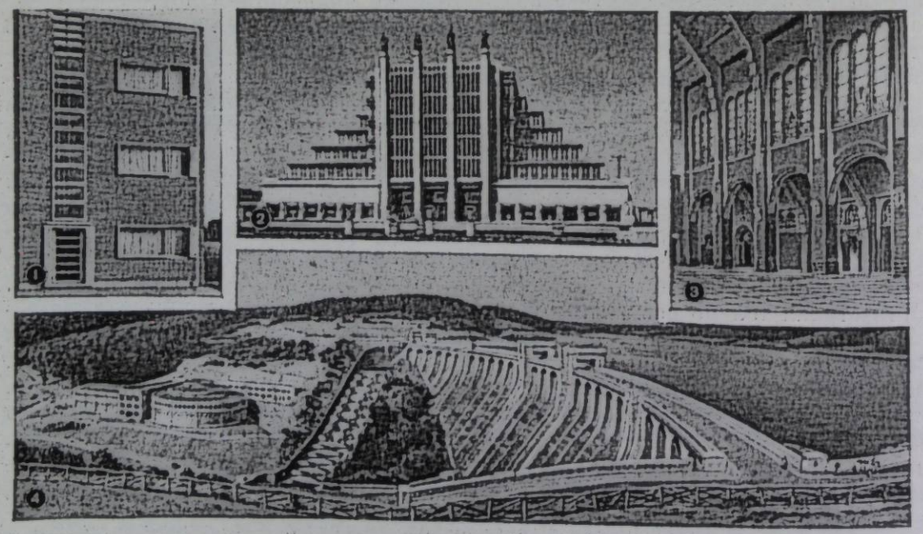
Первая мировая война нанесла большой ущерб многим городам и сёлам Б. При восстановительных работах восторжествовали поддержанные правительством консервативные стремления воссоздать прежний облик страны, оберегая права частной собственности и традиционные черты бельгийской архитектуры. Дома строились владельцами на старых местах и точно восстанавливался их внешний вид. Средневековая планировка городов сохранялась в неприкосновенности, а существовавшее законодательство не давало муниципалитетам права использовать восстановительные работы для выпрямления и расширения улиц и ликвидации трущоб. Реконструкции городов мешала и административная самостоятельность предместий. Особенно тяжёлые условия сложились в Большом Брюсселе, где городскому муниципалитету принадлежали только небольшое средневековое ядро города и две купленные городом территории, клиньями врезавшиеся в предместья. Такое положение, тормозившее экономическое развитие страны, заставило правительство заняться вопросами градостроительства. Однако разработка их долго оставалась лишь теоретической; проекты частичной перепланировки городов, сталкиваясь с правом частной собственности, не получали осуществления. Наибольший эффект дало строительство посёлков «Национальным обществом дешёвых жилищ», организованным в 1920. Были привлечены передовые архитекторы, стремившиеся осуществить на практике свои рационалистические принципы; ограниченность финансовых средств и сравнительная массовость застройки побуждали к созданию типовых проектов жилищ для каждого посёлка, к стандартизации и механизации строительства. В лучших из этих посёлков — Селзате (Selzaete) по проекту Х. *Хосте* и прогрессивного теоретика градостроительства Л. ван дер Свалмена (L. van der Swaelmen, 1883—1929) и «Современном городе» (La Cité Moderne) по проекту В. *Буржуа* (оба посёлка — в окрестностях Брюсселя) — применена живописная свободная планировка; кварталы и пешеходные дорожки внутри них отделены от транспортных дорог зелёными насаждениями. Кроме общественного центра, была предусмотрена сеть общественных зданий, в кварталах устроены игровые площадки для детей и зелёные участки для отдыха. Малоэтажные дома, ориентированные, как правило, на юг (в «Современном городе» дома поставлены под углом к центральной площади), имели простые выразительные архитектурные формы, экономичную планировку с обязательным сквозным проветриванием и освещением дневным светом всех помещений.

Возобновилось частное строительство доходных домов, особняков, вилл. Высокая земельная рента, особенно в городских центрах, побуждала увеличивать высоту зданий, причём на узких улицах городов приходилось делать отступы верхних этажей. В 1930—31 в Антверпене было выстроено первое в Б. высотное здание (Торенгебау), за ним последовали другие в Антверпене и Брюсселе. Дороговизна квартир способствовала строительству односемейных домов даже в ряду тесной уличной застройки. Особняки позволяли создавать интересные объёмные решения и свободную планировку. Но острые жилищные и градостроительные проблемы по-прежнему оставались неразрешёнными.

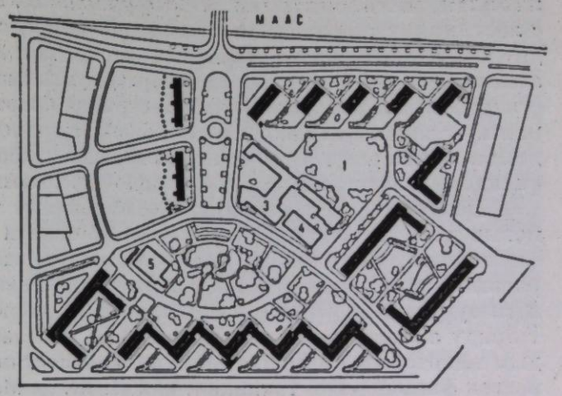
Объём промышленного и транспортного строительства был сравнительно невелик. Наиболее интересны портовые сооружения Антверпена, судоходный канал Альберта (1930—39) с крупными гидротехническими сооружениями, аэровокзал в Антверпене по проекту С. Ясински (S. Jasinski, p. 1901), отличающийся новизной конструкций, чёткостью функционального плана. Школьные здания этого периода малоэтажны, просты и лаконичны, скромны по отделке, но рационально распланированы, имеют разнообразные, хорошо освещённые помещения; умело использован контраст ленточных окон с гладью неоштукатуренных стен из кирпича или местного камня (школы, построенные ван Авербеке в Антверпене, и др.). Больше конструктивной смелости вносилось в строительство высших учебных заведений: сплошь остеклённые наружные стены Института гражданских инженеров в *Льеже* (архитектор Ж. Маутсхен, J. Moutschen, p. 1895) подвешены на консолях железобетонного каркаса, отнесённого в глубь здания. Современный характер придавался и компактным многоэтажным корпусам лечебных зданий (родильный дом «Королева Астрид» в *Шарлеруа*). Новейшие строительные материалы и конструкции и подчёркнуто современные архитектурные формы, обусловленные в большой мере соображениями рекламы, характерны для зданий фирм в Антверпене и Брюсселе. Своеобразной реакцией на эти смелые нововведения явилось «неоклассическое» здание Дворца изящных искусств в Брюсселе, построенное Ортá: отказавшись от декоративной перегруженности своих первых работ, он соединил в своей новой постройке компактный и симметричный функциональный план с ясностью и строгой логичностью интерьеров и ордерных композиций фасада. Столкновение различных архитектурных течений Б. наглядно выявилось на Международной выставке 1935 в Брюсселе: современные формы павильонов из бетона и стекла соседствовали там с отголосками «стиля модерн» и традиционно-романтическими мотивами; в главном павильоне — Большом дворце Столетия, по проекту Ж. ван Нека (J. van Neck, p. 1885) железобетонные конструкции перекрывающих зал арок были замаскированы снаружи ступенчатыми уступами световых фонарей. Всё же рационалистические принципы архитектуры утверждались, хотя и непоследовательно, в широкой практике. Особенно развились они после 2-й мировой войны.

Б., вновь в 1940 подвергшаяся нападению немецких захватчиков и пострадавшая от бомбардировок, с 1945 снова должна была начать восстановительные работы. На этот раз были шире поставлены вопросы градостроительства, взятого под контроль государства. Помимо восстановления жилищ и борьбы с трущобами, первоочередными стали задачи районной планировки, удаления крупной промышленности от населённых мест, разукрупнения, озеленения и обводнения городов, размещения среди жилья общественных зданий.

Кроме малоэтажных посёлков, в предместьях и на окраинах городов стала возникать застройка новых кварталов одинаковыми многоэтажными домами либо «смешанная» — домами разной этажности. Новые принципы организации микрорайона проведены в квартале Кил в Антверпене (архитекторы Р. Брам, R. Braem, p. 1910; В. Марманс, V. Maermans; Р. Мас, R. Maes): многоэтажные корпуса поставлены на открытых опорах под углом к улице, что уничтожает замкнутость дворов, связывая их с окружением. В комплексе Плен-де-манёвр в Льеже (архитекторы Ш. Карлье, Ch. Carlier, p. 1916; Н. Лост, H. Lhoest, p. 1913; Ж. Мозен, J. Mozin, p. 1914,— т. н. группа ÉGAU) многоэтажные дома (поставленные на открытых V-образных пилонах под углом к улицам по периферии квартала) окружают озеленённый общественный центр со школой, яслями, Домом собраний, площадками для детских игр и отдыха. В комплексе Люхтбал в Антверпене по проекту Х. ван *Кёйка* при сходной системе планировки осуществлена смешанная застройка территории домами башенного типа для одиночек, многоэтажными корпусами для малых семей, корпусами с квартирами типа «мезонет» (соединённые внутренней лестницей помещения на двух этажах) для больших семей, одноэтажными сблокированными домами для семей с маленькими детьми; одноэтажное здание с внутренним садом предназначено для престарелых. В планировке квартир чётко проводится разделение помещений дневного и ночного пребывания. Из английского



Бельгийская архитектура 1920—30-х гг. 1. Э. ван Стенберген. Жилой дом в Антверпене. 1935. 2. Ж. ван Нек. Большой дворец Столетия в Брюсселе. 1935. 3. Х. Хосте. Интерьер церкви в Зоннебеке (Западная Фландрия). 1922. 4. Гидротехнический комплекс на р. Вездр в Эйпене (провинция Льеж). 1935—40, плотина завершена к 1950, водоочистная станция к 1951. Инженеры ван Веттер и де Клерк.



Группа ÉGAU. План жилого комплекса Плен-де-Манёвр в Льеже, 1956: 1 — общественная площадь; 2 — школа; 3 — Дом собраний; 4 — ясли; 5 — церковь.

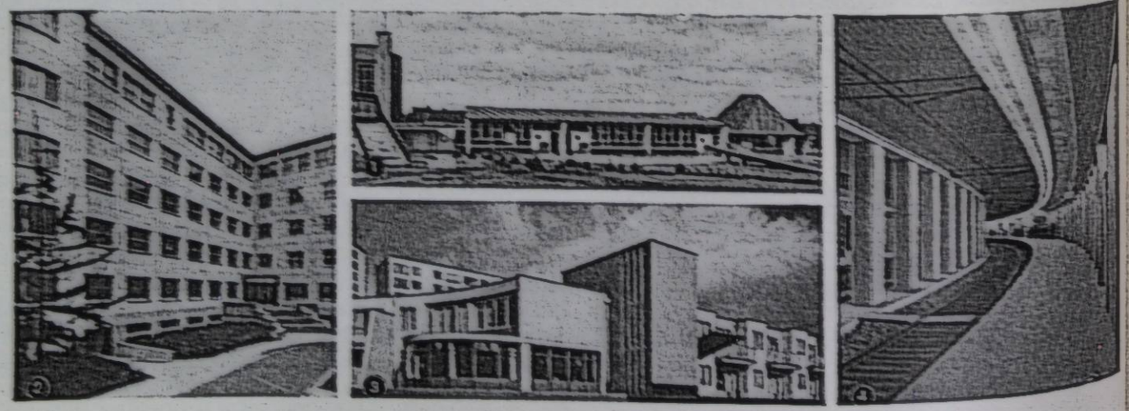
и голландского опыта (см. *Великобритания*, *Нидерланды*) заимствованы дома «галерейного» типа с лестницами по торцам или в центре здания, соединяющими открытые галереи, на которые выходит квартиры каждого этажа. Строятся и взятые из английской практики дома с галереями, расположенными через этаж, и квартирами типа «мезонет», напоминающими традиционную композицию фламандского дома. Свободная застройка кварталов с внутриквартальными общественными центрами, отделение пешеходных дорожек от транспорта, озеленение участков, дифференциация типов домов и квартир, применение отдельных сборных элементов, отказ от декоративной обработки фасадов делают эти кварталы положительными примерами современного градостроительства.

Центры городов, как правило, сохраняют тесную периметральную застройку, среди которой новые дома резко выделяются композицией и внешним оформлением. Особенно это относится к фирменным, торговым и административным зданиям: так, здание Социального обеспечения, построенное ван Кёйком в Брюсселе, представляет собой четырнадцатиэтажный сплошь остеклённый прямоугольный объём (на металлическом каркасе), поставленный на железобетонный постамент. Наряду с «современным» направлением, возглавляемым Буржуа, ван Кёйком и Ясински и не чуждым некоторым формалистическим крайностям, существует группа архитекторов, придерживающихся фламандской традиции, как Л. Ж. де Масхалк (L. J. de Maesschalck). Оба эти направления существуют и в архитектуре сельских местностей, где застройка всё больше приближается к городскому типу.

Большое внимание уделяется в Б. транспортным сооружениям. Насущной задачей явилась организация автомобильного движения на узких городских улицах. При подготовке к Всемирной выставке 1958 в Брюсселе был устроен ряд туннелей и виадуков. Туннелем соединены тупиковые вокзалы — Северный и Южный, между ними выстроены 3 промежуточные станции с подземными перронными залами. Центральная станция (по проекту Ортá) соединена под землёй с городским аэровокзалом «Сабена» (архитектор М. Бренфо; M. Brunfaut, p. 1909); от него подземная дорога ведёт к аэропорту в Мелсбруке (Melsbroeck) — одному из крупнейших в Европе, с большим исключительно простым и ясным по планировке зданием (архитектор Бренфо и др.): от основного объёма (с остеклённым на всю высоту залом ожидания) отходят двумя рядами павильоны, служащие для непосредственной разгрузки самолётов. Автострады, отели для автотуристов, дорожные сооружения подчёркнуто современного вида значительно изменили облик сельских местностей Б.

В промышленной архитектуре Б. практикуется объединение всех рабочих помещений-завод в один зал-цех, конструктивный каркас которого состоит из столбов, расставленных по определённой модульной сетке. Крупнейшим новым гидротехническим сооружением Б. является водоочистная станция на реке Вездр с мощной железобетонной плотиной высотой 63 м. Расположенный в лесистой местности ядерно-энергетический центр в Моле (Mol, провинция Антверпен) выделяется среди подобных комплексов свободной группировкой производственных и отдалённых от них общественных и жилых зданий, лаконичным выразительным обликом построек, разнообразием объёмных решений. Заслуживает внимания архитектура новых школ, преимущественно одноэтажных,

Бельгийская современная архитектура. 1. Ж. Дюпюи. Школа в Фрамри (Эно). 1950-е гг. 2. В. Буржуа. Новый корпус родильного дома „Королева Астрид" в Шарлеруа. 1950-е гг. 3. Р. Брам, В. Марманс, Р. Мас. Корпус для престарелых в жилом комплексе „Кил" в Антверпене. 1950—55. 4. В. Ортá. Подземный перрон Центрального вокзала в Брюсселе. 1953.



павильонного типа, расположенных на открытом воздухе среди зелени, новых крупных учебных и больничных комплексов, музейных зданий, зрелищных предприятий (Курзал в *Остенде*, архитектор Л. Стейнен, L. Stynen, p. 1899). Своеобразным итогом деятельности бельгийских архитекторов явилась Международная выставка 1958 в Брюсселе. В композицию её генерального плана была включена территория выставки 1935 с симметричной парадной планировкой; от неё живописно расходились аллеи новой выставки со свободно разбросанными павильонами. Среди построек бельгийского сектора выделялись павильон гражданской инженерии («Génie civil») с мощной железобетонной стрелой большого выноса, павильоны простых геометрических форм со сплошь застеклёнными стенами-экранами и каркасом из железобетона или лёгких сборных рам из клёного дерева. Некоторым павильонам присущи абстрактно-формалистические черты.



Ш. де Гру. „Прощание новобрачных". Музей современного искусства. Брюссель.

Накопленный бельгийскими архитекторами опыт не смог, однако, найти себе достаточно широкого применения в условиях капиталистической страны. Новые жилые комплексы остаются одинокими островками среди преобладающей устарелой застройки, в том числе и не ликвидированных до сих пор трущобных районов. К тому же из-за высокой квартирной платы заселение новых домов происходит медленно. Решение градостроительных проблем остаётся во многом теоретическим (это относится, в частности, к проектам городов-спутников), и обновление городов происходит медленно. В большой мере устарели и промышленные сооружения, где зачастую сохраняются тяжёлые условия труда. Сравнительно слабо развито сборное строительство.

Изобразительное искусство. Развитие бельгийской живописи 19 в. началось с исторического жанра, что объясняется интересом к судьбам страны, боровшейся за свою независимость, и отчасти влиянием Л. Давида (см. *Франция*), оказавшегося в Б. в годы изгнания. Исторические картины в духе классицизма писал ученик Давида Ж. Ф. *Навез*, выдающийся портретист, унаследовавший от учителя реалистическую манеру его поздних портретов, и педагог, воспитавший ряд крупнейших бельгийских художников 19 в. Для бельгийской исторической живописи, повлиявшей на развитие этого жанра во многих странах, характерен широкий круг тем — от революционных событий современности и драматических эпизодов национальной истории до жанровых сцен, проникнутых тонким ощущением быта прошлых эпох. Романтическое стремление передать внутреннюю напряжённость событий, доходившее иногда до субъективности и экзальтации, сочеталось с интересом к исторически верной и конкретной обрисовке персонажей и окружающей среды. Но уже начиная с Г. Вапперса (G. Wappers, 1803—74), создавшего первую историческую картину на тему революции 1830, сказалась ограниченность, умеренность бельгийской исторической живописи. Ей нехватало героического пафоса и размаха, революционной силы, свойственных лучшим полотнам французских романтиков и часто заменявшихся театральной патетикой. Свободе живописных приёмов мешали унаследованные от Навеза традиции академизма, привычные классические композиционные схемы. Тем не менее, Б. выдвинула наряду с авторами огромных и напыщенных «костюмных» полотен ряд крупных своеобразных мастеров исторического жанра. Героическую линию искусства Вапперса продолжал с большей непосредственностью и силой чувства Л. *Галле́*, которого привлекали драматические события истории Нидерландов. В его живописи ощущаются романтические веяния эпохи, преклонение перед стойкостью и отвагой борцов за свободу. Передавая внутреннюю напряжённость и драматизм сцены, Галле́ в то же время скуп и сдержан в композиционном и цветовом строе своих картин, а его лучшим образам присуща мужественная суровость. Х. *Лейса*, увлекавшегося старым нидерландским и немецким искусством, интересовали сцены быта 16—17 вв., которые он передавал с поэтическим чувством и тонкостью. У Лейса много искренности, внутренней сосредоточенности, подлинного проникновения в эпоху; его картины обычно просты и лишены внешнего действия, исполнены в сдержанной мягкой цветовой гамме. А. *Вирц* пытался оживить, подобно многим своим современникам, традиции эмоционально насыщенного «большого искусства» эпохи Рубенса. Романтик по натуре, одарённый пылким воображением, он стремился выразить свои смутные гуманистические идеалы в фантастических аллегориях, крайне субъективных, на-

думанных композициях, подчас весьма сумбурных и претенциозных. В скульптуре этого времени сочетание романтических устремлений с традиционной классической формой наиболее полно проявилось в творчестве В. *Гефса*, создавшего ряд монументов и надгробий с выразительными портретными фигурами, но впадавшего нередко в показную парадность или сентиментальность.

1860—70-е гг. были для бельгийской живописи периодом утверждения реалистических принципов, прежде всего в бытовом жанре и пейзаже. Реалистам Б. пришлось выдержать упорную борьбу с официальным салонным искусством, соединявшим внешнюю красивость и сентиментальность с пристрастием к выспренным аллегориям и условности академического «большого стиля». В 1868 было создано «Свободное общество изящных искусств», выступавшее за право художника на выбор тем из повседневной жизни, за свободу живописных приёмов. «Общество» не смогло долго и последовательно отстаивать свои принципы: оно включало различных по творческим устремлениям художников, к тому же некоторые из них подпадали под влияние салонного искусства, сохранившего свои позиции до конца 19 в. Одним из организаторов «Общества» был Ш. де *Гру*. Крупнейший в Б. мастер бытового жанра, искренний почитатель великих французских реалистов Ж. Ф. Милле и Г. Курбе (см. *Франция*), он всё же не достигал ни присущего их картинам эпического звучания, ни глубины обобщения образов. Мир героев де Гру прост: это большей частью страдающие, обездоленные люди, поглощённые своими бедами и невзгодами, скромные и сдержанные в выражении чувств. Правда, в жанровые полотна де Гру проникали иногда сентиментальные ноты. Для картин де Гру характерна скупая, строгая колористическая гамма, уступавшая иногда место звучному, интенсивному цвету («Изгнанники»). В «Общество» входила и группа пейзажистов: Л. Артан (L. Artan, 1837—90), А. Верве́ (A. Verwée, 1838—95) и др. От пейзажистов-романтиков предшествующего периода во главе с Т. Фурмуа (Th. Fourmois, 1814—71) их отличают более описательный метод, более конкретное и точное изображение определённой местности, стремление отыскать типичные черты бельгийской природы, простая и непредвзятая передача состояния природы, атмосферы и света. В то же время они стремились избежать камерной замкнутости и этюдности, создавая своего рода пейзажи-панорамы, как правило, значительные по размеру. Наиболее тонким и поэтичным пейзажистом этой группы был активный деятель и теоретик «Общества» Л. Дюбуа (L. Dubois, 1830—80). Близок к нему и один из наиболее талантливых бельгийских реалистов И. *Буланже*, не входивший в «Общество» и возглавлявший тервюренскую школу, своеобразный отголосок барбизонской школы (см. *Франция*). Пейзажи члена «Общества» Ф. *Ропса* выделяются широтой и обобщённостью изображения природы, свежестью и насыщенностью цвета. Ропс, однако, известен преимущественно как автор завоевавших сомнительную славу аллегорических композиций, в которых эротика смешана с претенциозной мистикой. Но даже в этих композициях часто была определённая острота, вызов мещанской ограниченности. У Ропса есть и реалистическая графика, подчас близкая по духу О. Домье (см. *Франция*).

Высветление палитры, преобладание ясных звучных тонов, заметные уже в пейзажах Ропса, ещё отчётливее выступают в жанровых картинах и поэтических, наполненных мягким солнечным светом интерьерах Х. де *Бракелера*, с любовью запечатлевшего уютные уголки старого Антверпена. Подобно Бракелеру своего рода предвестниками импрессионизма были в Б. крупный анималист Я. Стоббартс (J. Stobbaerts, 1838—1914), писавший полутёмные интерьеры крестьянских ферм, и В. Вогелс (W. Vogels, 1836—96), тонкий лирик в своих изображениях «дурной погоды» — дождя, снега и тумана. Мастера следующего поколения испытали уже прямое влияние импрессионистов, но применяли их приёмы по-своему, для создания законченных композиционных произведений. Это относится в равной степени к портрету и к пейзажу, в котором «картинность», а часто и сюжетное действие играли большую роль. Э. Клаус (E. Claus, 1849—1924) использовал смелую незаконченность композиции, светлую тональную гамму для выражения прежде всего человеческих эмоций (человек занимает значительное место в его пейзажах); Т. ван *Рейселберге* вообще редко обращался к пейзажу и более известен как портретист, добивавшийся психологической достоверности характеристики, что в известной мере противоречило его живописным неоимпрессионистическим приёмам. Наиболее творческое преломление нашёл опыт импрессионизма и постимпрессионизма в картинах рано умершего А. *Эвенепула*. Его лучшим портретам свойственны задушевная мягкость и лиризм, скрытое внутреннее волнение, несмотря на внешнюю будничность и видимое спокойствие. Эвенепул писал обычно одинокие фигуры на фоне улицы или портреты детей, привлекающие глубоким и тонким пониманием детской психологии. Он создал «портрет настроения» в бельгийском искусстве.

Особое место в художественной жизни Б. занимал К. *Менье*. Член «Общества» и друг де Гру, он вместе с ним увлекался Милле и Курбе, но его творческий путь вполне самостоятелен. Впитывая в себя атмосферу передовых общественных интересов эпохи, он открыл и понял новый для

искусства мир промышленного труда и его героев — рабочих. Если товарищи Менье по «Обществу» предпочитали писать спокойные равнины, стада или бьющиеся о берег морские волны, он увидел могучую и суровую, полную грандиозного величия картину промышленного юга Б.— «чёрной страны», и стал создателем подлинно героического индустриального пейзажа. Бытовые сцены, к которым тяготело современное ему искусство, Менье преобразует в героические полотна, прославляющие людей труда — будь это «Порт» с разгружающими корабль грузчиками или любимая им тема «Возвращение шахтёров». Он не стремился к изысканности цвета и фактуры: торжественный спокойный ритм, обобщённый строгий силуэт — его основные выразительные средства. Ещё больших успехов Менье добился в скульптуре, где он использовал те же приёмы обобщения и типизации образа, перерастающего в символ, но основанного на жизненной выразительности конкретных наблюдений. Блестяще справлялся он и с трудным для скульптуры пластическим воплощением современной одежды. Менье часто и проникновенно изображал трудную, полную лишений жизнь простых людей, трагические катастрофы на шахтах. Но искусство его полно исторического оптимизма. В знаменитом бюсте «Антверпен» и статуе «Грузчик» выражены величие, благородная и сдержанная сила человека труда — пролетария. Не менее важна его попытка создать апофеоз труда в монументальном «Памятнике труду». Искусство Менье не знает революционной темы, он не изображал восстаний и забастовок, активного протеста масс. Но одним из первых в западноевропейском искусстве он создал героический образ пролетария и посвятил свою жизнь прославлению созидательного труда рабочего класса.



К. Менье. „Антверпен". Бронза. 1900. Музей Менье. Брюссель.

Менье работал в 1880—90-х гг., когда особенно сложно, а часто и трагически складывались судьбы бельгийского искусства. Всё сильнее чувствовались склонность к символизму и мистике, настроения неверия, сомнения, страха перед жизнью, а протест против буржуазной мещанской ограниченности часто облекался в причудливые, уродливые формы. Жизненная сила и величие героев Менье оказались недоступны его младшим современникам, хотя они также обращались к жизни низших, обездоленных слоёв общества, людей труда. Л. *Фредерик* посвятил целые серии картин крестьянам и рабочим. Художнику нельзя отказать в наблюдательности, умении передать настроение, верно схватить характерные человеческие чёрточки, но все его произведения поражают своей застылостью, статичностью, кажется, что его герои скованы какой-то чуждой силой, господствующей над человеком. Эта мистическая тенденция сочетается с однообразием и условностью манеры, элементами фотографичности и натурализма. Иной характер имеют произведения Э. *Ларманса*, проникнутые ощущением трагической безысходности, одиночества человека. Влияние П. Брейгеля (см. *Нидерланды* С т а р ы е) ощущается у Ларманса как в массовых сценах, так и в колорите, в резком, почти плакатном сопоставлении цветов. Однако Лармансу чуждо присущее Брейгелю мощное стихийное ощущение силы жизни, красоты природы. В его пейзажах мы находим ту же трагическую ноту, то же чувство бесприютности, приобретающее символическое звучание. Даже в таком полотне, как «Вечер стачки», отчаявшиеся люди идут без цели, не ведая куда, мрачной толпой; надломленность и неверие решают их судьбу. Я. Смитс (J. Smits, 1855—1928) также обращался к образам простых людей. Лирическая созерцательность, камерность его картин, поэзия интерьера сближают его с голландцами. Но успокоенность, тишина, патриархальная идилличность неразрывно связаны у Смитса с символизмом и своеобразным религиозным мистицизмом. Реальное и жизненное воспринимается Смитсом как что-то таинственное, отрешённое от современных будней. Ф. Кнопф (F. Khnopff, 1858—1921) в своих мистических аллегориях вступил уже на путь последовательного символизма и модернистической стилизации. Особенно показательна для бельгийского искусства того времени эволюция творчества Дж. *Энсора*. Жанровые полотна, написанные в реалистических традициях и вызвавшие своей живописной смелостью возмущение в Салоне, сменились у Энсора обращением к символике и аллегории, фантастическими сценами с масками и скелетами, ярким, почти вызывающе крикливым колоритом. Художник соединяет резкую, доходящую до гротеска сатиру на мещанскую ограниченность и пошлость буржуазного мира с жуткой и зловещей пародией на человечество. Иное отношение к окружающему миру проявляется в некоторых офортах Энсора — светлых и ясных пейзажах или полных величия и драматизма листах, подобных «Собору». Близок к Энсору и график Ж. де Брёйкер (J. de Bruycker, 1870—1945), у которого даже



Дж. Энсор „Интрига". 1890. Королевский музей изящных искусств. Антверпен.

в простых жанровых сценах ощущается мрачное тревожное настроение, сочетающееся с ироническим гротеском. В период 1-й мировой войны он создал серию офортов, полных фантастически причудливых образов и острой щемящей боли, протестующих против нелепости и ужаса войны. Искусство этой группы художников несёт в себе сложность и противоречивость, субъективную заострённость, элементы экспрессионизма, отчётливо выявившиеся уже в 20-м столетии.

Более или менее последовательная система реакционных эстетических взглядов сложилась у мастеров «1-й латемской группы», поселившихся в 1898—99 в деревушке Синт-Мартенс-Латем (Sint-Maertens-Laethem) около Гента. С исключительной полнотой они воплотили в своих произведениях принципы символизма. Духовным главой группы был скульптор Ж. *Минне*. Стремясь передать крайнее нервное напряжение, Минне иногда настолько деформирует человеческое тело, что предвосхищает характерные черты экспрессионизма («Мать, оплакивающая своего ребёнка»). Повышенный драматизм вскоре уступает место крайней сдержанности: скульптор многократно повторяет, варьируя скупые движения, тонкую угловатую фигуру обнажённого юноши, полную жертвенной обречённости, отрешённости от мира и страха перед ним. В 1908—12, пытаясь вырваться из привычного круга символических образов, Минне обращается к современности: на тщательном изучении натуры основаны его изображения бельгийских рабочих. Но в позднем творчестве Минне — в рисунках времени 1-й мировой войны и 1920-х гг., изображающих Христа и мадонну, в подражаниях готической скульптуре («Жёны-мироносицы») — мистицизм сказывается особенно сильно. Пришедшему из Франции импрессионизму «латемцы» пытались противопоставить традиции нидерландской живописи 14—16 вв. Однако, несмотря на прямые заимствования, их творчество, в котором мир воспринят под знаком мистических символов, по сути далеко от этих традиций. Красивые, строгие пейзажи В. де Саделера (V. de Saedeleer, 1867—1941) на редкость однообразны. Стремясь дать вечный, непреходящий образ Фландрии, художник пишет локальными красками каллиграфически выписанные декоративные пейзажи, в безвоздушном пространстве которых нет места человеческой жизни. Разнохарактерные произведения младшего члена группы — Г. ван де Вустейне (G. van de Woestijne, 1881—1947) несут на себе печать откровенной мистики, всё более враждебного и антигуманистичного отношения художника к миру и человеку. Творчество ван де Вустейне служит мостом между символизмом и наиболее реакционным вариантом экспрессионизма.

Отвлечённости, литературной символике, нервозным искажениям формы, типичным для «латемцев», противостояло творчество Р. *Ваутерса*, крупного скульптора и живописца, работавшего перед 1-й мировой войной. Основная тема произведений Ваутерса — радость жизни, яркая красота человека и природы. Необычайная непосредственность восприятия жизни приводит к попыткам передать в скульптуре мгновение в потоке бурного движения («Неразумная дева»), а в живописи — повышенное ощущение изменчивого света и цвета («Отблески», «Гладильщица»). Если эти искания были связаны с импрессионизмом, то позже, перейдя к живописи широкими мазками чистых красок, Ваутерс приблизился к фовизму. Однако, в отличие от этих направлений, человек остаётся в центре внимания художника. С наступлением творческой зрелости возникает такое монументальное, полное внутренней сосредоточенности скульптурное произведение, как «Домашние заботы». В живописи, в противоположность французскому фовизму, новая манера Ваутерса не снижает, а усиливает объёмность, пластичность изображения. Наибольшей глубины искусство Ваутерса достигло в его последних трагических произведениях («Автопортрет с чёрной повязкой»).

В начале 20 в. сложилась «2-я латемская группа» молодых художников, в среде которых позднее зародился бельгийский экспрессионизм. Распространение его связано с трагической судьбой Б. в годы 1-й мировой войны, растущим страхом мелкой буржуазии перед капиталистической действительностью. Глава бельгийского экспрессионизма К. *Пермеке* являлся в 1920—30-х гг. ведущим художником Б. В его пейзажах, очень быстро и широко написанных, обычно тёмных по колориту, есть необычайно сильное ощущение бурной, динамической жизни природы, в которой находит отклик мятущаяся личность художника. Изображая фламандских крестьян или рыбаков,

Пермеке видит в них воплощение тех же стихийных сил природы. Он безудержно деформирует фигуры, подчёркивая их грубую силу, духовную ограниченность, первобытность, связь с землёй, на которой трудятся крестьяне. Господство инстинкта, эмоции обусловливает узость и ограниченность искусства Пермеке, хотя ему удавалось иногда, особенно в пейзажах, подняться до обобщённого выражения эмоциональной жизни человека. В 1930-х гг. Пермеке начал заниматься скульптурой, причём от уродливо деформированных, экспрессионистических произведений он переходит к более простым и строгим. 1920-е гг. прошли в искусстве Б. под знаком экспрессионизма, однако примкнувшие к нему художники не составляли единой группировки. Сама принадлежность их к экспрессионизму часто условна. В творчестве Г. де Смета (G. de Smet, 1877—1943) экспрессионистическая деформация шла по пути геометрического упрощения форм, связанного с кубизмом: у него преобладают сдержанная лирика переживаний и тонкий расчёт в формальном построении картины. В 1930-х гг. его творчество сблизилось с исканиями художников-«интимистов» следующего поколения. Ж. Брюссельманс (J. Brusselmans, 1884—1953), участвовавший в 1913 вместе с Ваутерсом в выставке «Брабантский фовизм» (Брюссель), прошёл через увлечение различными формалистическими направлениями и стал в 1920-х гг. одним из представителей бельгийского экспрессионизма. Избегая резкой деформации фигур и предметов, он при помощи подчёркнутого ритма мазков густых красок, то ярких, то почти одноцветных, стремился передать напряжённую, бурную жизнь природы. Чёткая построенность форм сочетается в его работах с повышенной динамикой цвета. Э. Тейтгата (E. Tytgat, 1879—1957) связывает с экспрессионистами лишь упрощённая манера рисунка: он пишет небольшие, тонкие по цвету картины, в которых подражает детскому или народному искусству.



Ф. Мазерель. „Новая армия". Гравюра на дереве. 1954.

Среди художников, так или иначе связанных с экспрессионизмом, мировую известность завоевал Ф. *Мазерель*, один из крупнейших прогрессивных графиков 20 в. Почти вся его жизнь прошла за пределами Б., а его творческая деятельность неразрывно связана с интересами передовых гуманистических кругов французской и немецкой интеллигенции. В годы 1-й мировой войны, работая в Швейцарии, Мазерель выступил с циклом резких, страстных антимилитаристических газетных рисунков, тогда же началась его деятельность как иллюстратора и автора знаменитых серий ксилографий («романов в картинах»). В этих сериях Мазерель показывает драматическую судьбу рабочего, ставшего сознательным, стойким борцом за дело пролетариата («Крестный путь человека»), раскрывает жестокую, губительную красоту капиталистического города («Город»), рассказывает полуавтобиографическую историю юноши-скитальца в современном обществе («Мой часослов»). В своей графике Мазерель борется против бесчеловечности и лицемерия капитализма, в котором художник увидел первопричину нужды и страданий, эксплуатации и войн. Его агитационное искусство говорит на лаконичном языке ксилографии, контрастов чёрного и белого. Упрощённость и подчёркнутая экспрессивность форм, свойственная Мазерелю, никогда не переходят в чрезмерную деформацию. Мазерель обращается к широким массам, он стремится, чтобы язык его искусства был понятен всем, так же как и символика, которой он часто пользуется (серия «Идея, её рождение, жизнь и смерть»). В годы 2-й мировой войны Мазерель создаёт циклы антифашистских рисунков, он остаётся непримиримым борцом за мир, против гнёта и бесправия; в его графике и живописи всё сильнее звучат ноты оптимизма, веры в торжество социальной справедливости (серии «От чёрного к белому», «Юность»).

Альбер ван Дейк. „Молодой крестьянин".



Мазерель являлся исключением в искусстве Б., где всё больше воцарялась филистерская узость тем, понятий, целей творчества. В 1930-х гг. новое поколение художников-«интимистов» — Альбер ван Дейк (A. van Dyck, 1902—51), Ж. Мас (J. Maes, р. 1905) и др., ограничивает своё творчество узкими рамками интимной лирики. Одновременно в Б. появляется сюрреализм, представленный Р. Магриттом (R. Magritte, р. 1898) и П. Дельво (P. Delvaux, р. 1897),



Э. Дюбренфо. „Женщина с белкой" (фрагмент шпалеры).

в произведениях которого с навязчивостью мании повторяются обнажённые женские фигуры и больная фантазия сочетается с ложной красивостью салонного академизма. Во время войны сложилась группа молодых художников под названием «Молодая бельгийская живопись»: Л. ван Линт (L. van Lint, p. 1909), Р. Слаббинк (R. Slabbinck, p. 1914) и др. Они работали в относительно реалистической манере и шли по стопам своих учителей — «интимистов». Однако после войны большинство из них перешло к абстрактной живописи, получившей в Б. широкое распространение и официальное признание. Всё же большинство художников старшего поколения не порывает с изображением реальной действительности, хотя и ставит себе узко профессиональные цели. Живописные качества их произведений связаны с фламандской национальной традицией, пусть крайне изменённой и искажённой в условиях 20 в. Работы многих художников Б. рассчитаны на то, чтобы служить приятным украшением буржуазного быта. Это уводит искусство от последовательного реализма, но и обращение к формалистическим направлениям также бывает половинчатым. Таково, напр., искусство А. Саверейса (A. Saverys, p. 1886), вносящего в свои пейзажи и натюрморты (в ранний период — реалистические) черты кубистической деформации.

Лишь некоторые из мастеров старшего поколения сумели остаться целиком на позициях реализма. Крупнейший из них — И. *Опсомер*, автор блестящих портретов, живых и острых. Если подавляющему большинству бельгийских художников свойственны аполитичность и отказ от социальной темы, то для таких мастеров, как П. *Полюс* и К. *Пейзер*, тема жизни и страданий рабочего класса является ведущей. Продолжая традиции Менье, Полюс пишет индустриальные пейзажи, трагические сцены из жизни «чёрной страны», создаёт монументальные образы людей из народа («Работница»). Пейзер в своей живописи и графике показывает труд рабочих, их страдания и нищету. Красота и достоинство человека труда отражены в произведениях талантливого молодого живописца Р. Сомвиля (R. Somville, p. 1923), представляющего свежие прогрессивные силы, вливающиеся сейчас в искусство Б.

В бельгийской скульптуре среди произведений натуралистического или модернистского характера, в последнем случае часто отражающих увлечение негритянской скульптурой (у О. Есперса, O. Jespers, p. 1887), выделяется творчество Ш. Лепле (Ch. Leplae, p. 1903). Испытав влияние Ш. Деспио и А. Майоля (см. *Франция*), он создаёт портретные бюсты и обнажённые фигуры, которые отличаются естественностью, простотой и тонкой эмоциональностью.

Художественная промышленность Б. 19 в. мало примечательна: наибольший интерес представляют фарфор завода в Турне и хрусталь завода в Валь-Сен-Ламбер (Val-Saint-Lambert, основан в 1826) близ Льежа. Оживление декоративного искусства связано с выставками группы «Новое искусство» (с 1894 в Брюсселе), где экспонировались жилые интерьеры, обои, ткани, посуда. Они несли ту же печать «стиля модерн» и изощрённой причудливости форм, что и архитектура этой группы. Руководящая роль принадлежала Х. ван де *Велде*, В. *Орта* и архитекторам их круга. Все они были сторонниками кустарного метода изготовления художественных изделий, считая, что серийная заводская продукция не может ещё достигнуть той же степени совершенства. Поэтому массовое изготовление художественных изделий началось в Б. сравнительно поздно. Тем не менее Б. явилась одним из инициаторов преодоления эклектизма и в области декоративного искусства. В современной Б., при очень сильных формалистиче-

Декоративное искусство Бельгии. 1. Х. ван де Велде. Серебряный чайный сервиз. Художественно-промышленный музей города Цюриха. 2. Р. Сомвиль. Керамическая ваза „Крестьяне". 3. П. Кай. Керамическая статуэтка „Конь". 1946.

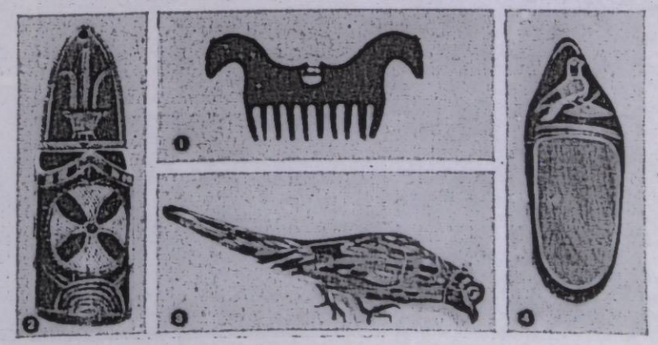


ских тенденциях, ряд отраслей декоративного искусства достиг высокого уровня развития. Это прежде всего относится к керамике — декоративной скульптуре (мастер П. Кай, P. Caille, p. 1912), расписным сосудам и декоративным панно работы Р. Сомвиля и др. керамистов мастерской в Дуре (Dour, Эно). Ряд известных живописцев участвовал в возрождении коврового искусства, декоративных тканей, витража. Особенно интересны опыты прогрессивных мастеров группы «Forces murales» во главе с Сомвилем, Э. Дюбренфо (E. Dubrunfaut, p. 1920) и Л. Дельтуром (L. Deltour, p. 1926), создающих с 1945 крупные тематические ковры и настенные росписи, посвящённые жизни и борьбе бельгийского народа, трактованные, однако, со значительной долей схематизма.

Народное искусство. Одна из характерных черт экономической жизни Б.— сохранение наряду с высокоразвитой машинной промышленностью некоторых отраслей ремесленного производства, которое бурно развивалось в средние века, но в результате экономического упадка страны (17—18 вв.) надолго застыло в прежних ремесленно-цеховых формах. Поэтому вплоть до недавнего времени существовали (а отчасти существуют и сейчас) такие ремёсла, пользовавшиеся в старину общеевропейской славой, как обработка металлов, ткачество, изготовление кружев. В 19 в. в Льеже и др. городах Б. процветала ремесленная выделка оружия; в Намюре и др. валлонских провинциях были развиты обработка железа и производство различных металлических кованых изделий — позолоченных ножей с фигурными ручками, фигурных скребниц для лошадей, щипцов для снимания нагара со свеч, скребков для удаления золы из камина, больших каминных крюков с медными украшениями, искусно украшенных форм для печенья. Медная посуда и сейчас мастерски выделывается в Динане (Dinant, провинция Намюр). Металлические вывески ремесленных мастерских, трактиров, гостиниц украшались геральдическими фигурами (короны, щиты, львы и т. д.), сценками из библейских или народных легенд.

Издавна Б. славилась обработкой льна, выделкой тонкого полотна (которое ещё в 1-й пол. 19 в. крестьяне Фландрии, Брабанта, Эно ткали на ручных станках) и кружев, как шитых иглой, так и плетёных на коклюшках. Из выращенного на полях Б. льна нити для кружев выпрядались очень тонкими и эластичными, а сами кружева выделялись необыкновенной лёгкостью и мягкостью. Производство их получило известность с конца 16 — нач. 17 вв. В 18 в. особую славу завоевали брюссельские плетёные кружева «англетер» с разнообразным, б. ч. растительным, узором на тюлевом фоне; они изготовлялись и в др. городах Брабанта. Позже процесс производства упростился: элементы кружев плелись отдельно и нашивались на тюль, производившийся вручную, а с сер. 19 в.— на машинах, что ухудшило качество кружев. Во многих городах Б. выделывали тонкие плетёные кружева «валансьенн» и «беннш» — без рельефа, обычно с цветочным орнаментом. Сходны с ними кружева «малин», изготовлявшиеся в Мехелене. В Ипре и Кортрейке вырабатывались сходные с французскими кружева без рельефа, с растительным орнаментом плотного плетения, расположенным на фоне мелкой сетки с прямоугольными ячейками. Во 2-й пол. 19 в. в городах Брабанта появились кружева «брабантский валансьенн» со сложным орнаментом из цветочных гирлянд и букетов на тонком тюлевом фоне. С развитием фабричного производства ручное изготовление кружев стало сокращаться, хотя ещё в конце 19 в. преобладала домашняя промышленность с сильно развитым разделением труда: каждая кружевница плела только какой-либо элемент узора или фон. В настоящее время ещё плетут кружева на коклюшках в женских религиозных общинах — бегинажах, при которых организуются школы кружевниц. Домотканные материи и кружева широко применялись в женских народных костюмах фламандцев и валлонов (чепцы различных видов, шали и платки разной расцветки, юбки, плащи и т. д.).

Народное искусство Бельгии. 1. Латунная скребница. Фландрия. 19 в. Музей фольклора. Антверпен. 2. Деревянная коробка для спичек. Фландрия. Около 1800. Музей фольклора. Антверпен. 3. Птица из крашеной соломы. Район Спа (провинция Льеж). Музей этнографии. Антверпен. 4. Расписной деревянный башмак (сабо). Район Антверпена. 19 в. Музей этнографии. Антверпен.



Гончарное производство, сильно развитое в средние века, сейчас почти исчезло. Центрами его были города Фландрии, окрестности Брюгге и Брюсселя. Кувшины, миски, бутыли различной формы покрывались светлой (гл. обр. белой) гла-

зурью, геометрическим и растительным орнаментом. Особенно разнообразен орнамент на декоративной керамике: тарелки, расставлявшиеся на планках вдоль стен многих крестьянских домов, расписывались б. ч. растительным орнаментом в голубых, зелёных, коричневых тонах, изображениями людей, животных, птиц, сценок религиозного и светского характера.

Резьба по дереву также сейчас утратила свое значение, но раньше в Б. кустари делали для крестьянских домов мебель (в т. ч. высокие сундуки с наклонной или прямой крышкой), покрытую часто красивой выемчатой геометрической резьбой. Искусная мелкая выемчатая резьба украшала стиральные доски, прялки, шкатулки. На носовых частях кораблей и лодок помещали вырезанные из дерева мужские и женские головы, фигуры сказочных животных. Сохранилось производство деревянных башмаков; иногда носки их вырезают в виде головы птицы или животного, но чаще башмаки расписывают яркими красками. В 18—19 вв. было развито также плетение из окрашенной в разные цвета соломы коробочек, корзин, фигурок животных и птиц.

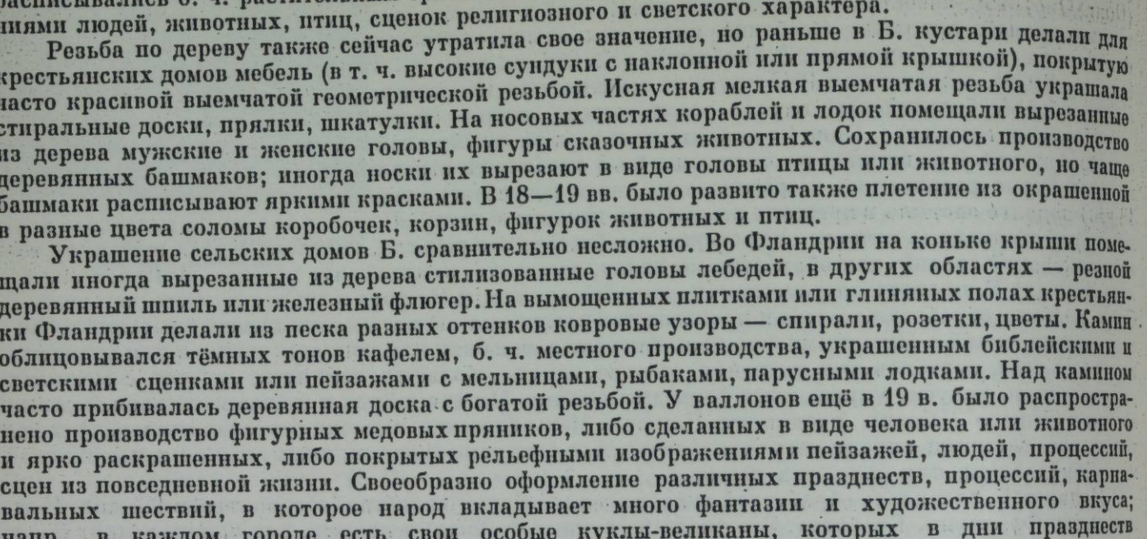
Украшение сельских домов Б. сравнительно несложно. Во Фландрии на коньке крыши помещали иногда вырезанные из дерева стилизованные головы лебедей, в других областях — резной деревянный шпиль или железный флюгер. На вымощенных плитками или глиняных полах крестьянки Фландрии делали из песка разных оттенков ковровые узоры — спирали, розетки, цветы. Камин облицовывался тёмных тонов кафелем, б. ч. местного производства, украшенным библейскими и светскими сценками или пейзажами с мельницами, рыбаками, парусными лодками. Над камином часто прибивалась деревянная доска с богатой резьбой. У валлонов ещё в 19 в. было распространено производство фигурных медовых пряников, либо сделанных в виде человека или животного и ярко раскрашенных, либо покрытых рельефными изображениями пейзажей, людей, процессий, сцен из повседневной жизни. Своеобразно оформление различных празднеств, процессий, карнавальных шествий, в которое народ вкладывает много фантазии и художественного вкуса; напр., в каждом городе есть свои особые куклы-великаны, которых в дни празднеств носят по улицам.

Лит.: Общие работы.— Lemonnier C., Histoire des beaux-arts en Belgique, Brux., 1881 (Cinquante ans de liberté, t. 3); Wurzbach A. von, Niederländisches Künstler-Lexikon, Bd 1—3, W.—Lpz., 1906—11; Rooses M., Flandre, P., 1913 (имеется библиогр.); его же, Geschichte der Kunst in Flandern, übersetzt von holl, Stuttg., 1914; Belgische Kunstdenkmäler. Hrsg. von P. Clemen, Bd 1—2, Münch., 1923; Fry R., Flemish art, L., 1927; Leurs St. (ed.), Geschiedenis van de vlaamsche kunst, v. 1—4, Anvers, 1936—42; L'art en Belgique du moyen-âge à nos jours, publ. sous la dir. de P. Fierens, Brux., 1939; Fierens P., L'art flamand, P., [1945]; Trésor artistique de la Belgique... Introd. par J. Lavalleye, Anvers, 1947; Puyvelde L. van, The genius of Flemish art, L., 1949; Encyclopédie de l'architecture et des arts en Belgique, v. 1—3, Brux., [1958]; Hymans H., Belgische Kunst des XIX. Jahrhunderts, Lpz., 1906; Vanzype G., L'art belge du XIX siècle..., Brux.—P., 1923; Fontainas A., L'art belge depuis 1830, P., 1925; Les arts en Wallonie 1918—1946, [Charleroi, 1947].

Архитектура.— Скоров Б., Жилые дома и благоустройство кварталов в Бельгии, «Архитектура СССР», 1957, № 5; Schayes A. G. B., Histoire de l'architecture en Belgique ..., v. 1—4, 2 éd., Brux., 1852; Laurent M., L'architecture et la sculpture en Belgique, P.—Brux., 1928; Leurs St., Geschiedenis der bouwkunst in Vlaanderen ..., Antw., 1946; Maesschalck L. J., de, Constructions rurales en Belgique, Brux., [194—]; Parent P., L'architecture des Pays-Bas Méridionaux (Belgique et Nord de la France) aux XVI, XVII et XVIII siècles, P.—Brux., 1926; Schmitz M., L'architecture moderne en Belgique, Brux., [1937]; Kuyck H. van, Modern Belgian architecture, N. Y., 1946; Trefois C. V., Ontwikkelings geschiedenis. Van onze landelijke architectuur, Antw., 1950; Belgique. Avant-propos sur l'architecture moderne en Belgique par V. Bourgeois, P., 1958 («L'architecture vivante», 22/29).

Изобразительное искусство.— Фроментэн Э., Старые мастера. Бельгия — Голландия, пер. с франц., М., [1914]; Гершензон-Чегодаева Н. М., Фламандские живописцы, М., 1949; Труды отдела западноевропейского искусства [Гос. Эрмитаж], т. 3, Л., 1949; Доброклонский М. (сост.), Рисунки фламандской школы XVII—XVIII веков, М., 1955 (Каталоги собраний Эрмитажа, IV); Седова Т. А., Турова В. В., Бельгийское искусство конца XIX—XX веков от Менье до Пермеке. Выставка... Путеводитель (по выставке), М., 1956; Бельгийское искусство конца XIX—XX веков от Менье до Пермеке. Выставка... Каталог, М., 1956; Кантор А., Выставка бельгийского искусства, «Искусство», 1957, № 1; Гольдман Ж., Бельгия, «Творчество», 1957, № 8; Michiels A., Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, t. 1—10, 2 éd., Brux.—P., 1865—76; Heidrich E., Flaemische Malerei, Jena 1913 и 1924 (Die Kunst in Bildern); Oldenbourg R., Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, B., 1918; Glück G., Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, W., 1933; Fierens P., La peinture flamande, v. 1—2, P., 1938—49; Michel E., La peinture flamande au XVII siècle, [P., 1939]; Bautier P., La peinture en Belgique au XVIII siècle, Brux., 1945; Delen A. J. J., Geschiedenis der schilderkunst in België, Brux., 1948; Thiéry Y., Le paysage flamand au XVII siècle, P.—[e. a.], 1953; Greindl E., Les peintres flamands de nature morte au XVII siècle, [Brux., 1956] (Les peintres flamands du XVII siècle, sous la dir. de L. van Puyvelde, 6); Bode W., Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen, 9. Aufl., Lpz., 1959; Génaille R., La peinture en Belgique de Rubens aux surréalistes, P., [1958] (библиогр. с. 205—207); Bautier P., Cazier R., Delevoy R. L. [e. a.] (сост.), Dictionnaire des peintres, Brux., [1951]; Wilenski R. H., Flemish painters. 1430—1830, t. 1—2, L., 1960; Rooses M., Les peintres néerlandais au XIX. siècle, v. 1—5, Anvers, 1898—1903; Muther R., Die belgische Malerei im XIX. Jahrhundert, B., 1904; Lemonnier C., L'école belge de peinture. 1830—1905, Brux., 1906; Mont P. de, De schilderkunst in België van 1830 tot 1921, s'Gravenhage, 1921; Pierard L., La peinture belge contemporaine, [P., 1928]; Colin P., La peinture belge depuis 1830, Brux., 1930; Haesaerts L. et P., Flandre: l'Impressionisme, [P., 1931]; Haesaerts P., L'école de Laethem—St.-Martin, Brux., 1945; его же, Retour à l'humain, 2 éd., Brux.—P., 1943; Delevoy R. L., La jeune peinture belge, 2 éd., Brux., [1946]; Arschot Ph. d', Le peinture belge moderne. 1800—1950, Brux., [1950]; Peintres belges contemporains, [Brux., 1955]; L'art belge contemporain... [Catalogue], Brux., 1958 (Exposition univers. et intern. de Bruxelles. 1958); Rousseau H., La sculpture aux XVII et XVIII siècles, Brux., 1911; Devigne M., La sculpture belge 1830—1930, Brux., [1931]; De Vlaamsche beeldhouwkunst, Antw., 1941; Goris J. A., Modern sculpture in Belgium, N. Y., 1948; Bayard E., L'art de reconnaître les styles. Les styles flamand et hollandais, P., 1923.

Народное искусство.— Marinus A., Le folklore belge, t. 1—3, Brux., [1937], имеется библиогр.; Laport G., Le folklore de Wallonie, Liège, 1939; Ars folklorica Belgica [1]-2, Antw.— Amst., 1949—1956.



Народное искусство Бельгии. 1. Куклы-великаны, изображающие эрцгерцогов Альбрехта и Изабеллу. Город Алст (Восточная Фландрия). 2. Волан. Плетёное кружево „англетер". Брюссель. 1-я четверть 18 в. Эрмитаж. Ленинград. 3. Жестяная вывеска фламандского постоялого двора. Около 1800. Музей фольклора. Антверпен. 4. Декоративная тарелка. Брюссель. 19 в. Музей фольклора. Антверпен. 5. Плетёные кружева „малин". Середина 18 в. и 19 в. Эрмитаж. Ленинград. 6. Декоративная тарелка. Фландрия. Конец 18 в. Музей фольклора. Антверпен.

ГОРОДА

АНТВЕ́РПЕН, Антве́р (флам. Antwerpen, франц. Anvers) — торгово-пром. г. и крупнейший порт в устье р. Шельды, гл. город пров. Антверпен. Возник на месте рим. поселения. Упоминается с 7 в., вырос с 12 в., пережил расцвет в 15 — нач. 16 вв. и временный экономич. упадок (связ. с закрытием устья Шельды в 1609—1795; полностью открыто для бельг. судоходства в 1863). Ст. часть А. росла на правом берегу рядом с замком Стен (ныне Нац. морской музей; перестроен в готич. стиле в 1520—21 Р. Келдермансом и Д. де Вагемакере, см. *Нидерланды* Старые, и в 1889); креп. стены выстроены в 11 в., в 13—16 вв. многократно расширялись; на их месте с 1859 созданы полукольцо бульваров и трёхугольной формы парк (планировка 1867). На периферии А.— пром. р-ны (на С.— порт), рабочие кварталы, внешние парки, созданные на приобретённых г. терр. (Нахтегалеинпарк, 1910, включает парк Мидделхейм с Музеем скульптуры; Ривиренхоф, 1921—23; Букенберг, 1926, и др.). В 1923 в терр. А. включён левый берег, в 1933 соедин. с правым туннелями (пешеходным и транспортным). Наряду с живописным старым г. (пам. флам. старины, узкие улочки, гл. магистрали — Мейр, бульвары с фешенебельными совр. зданиями) и новыми благоустроенными р-нами в А. много трущобных кварталов.

Над старым г. возвышается зажатый тесной жилой застройкой готич. кафедр. собор Онзе-ливе-Брауэкерк (Нотр-Дам; дл. 117 *м*, выс. интерьера — 40 *м*): план приписывается Яну Аппелмансу (Амелю) из Булони; хор (ок. 1352—1420) построен при участии его сына

Антверпен. Вид на город и собор Онзе-ливе-Брауэкерк (1352—1616).



Питера Аппелманса; между 1434 и 1472 строители — Ян Так и Эверарт; неф завершён ок. 1472—1500 Х. де Вагемакере; основания башен — ок. 1420—30, юж.— до 1475, сев. (выс. 123 *м*) воздвигнута в 1521—30 А. Келдермансом и Д. де Вагемакере; собор завершён к 1616; витражи 16—17 вв. Перед собором — готич. колодезь (кованое железо, конец 15 в., приписывается К. Массейсу, см. *Нидерланды* С т а р ы е). Позднеготич. церкви: **Синт-Якобскерк** (1491—1507, окончена в 1533, Д. де Вагемакере по плану Х. де Вагемакере; внутр. отделка в стиле барокко — 1602—56, скульпторы А. Квеллин Старший и А. Квеллин Младший), Синт-Андрискерк [1514—29, Д. де Вагемакере (?), расширена в 18 в.], Синт-Паулускерк (1530—37, Д. де Вагемакере, окончена в 1571, башня — 1679), «Бургундская капелла» (ок. 1490). Светские здания 15—16 вв.: «Дом мясников» (Влесхёйс, ныне музей; кирпич с белым камнем, 1501—03, Х. и Д. де Вагемакере), 1-я в Европе торговая биржа (осн. в 1460, здание «Старой биржи»— 1515, Д. де Вагемакере; «2-я биржа», 1531—32, Д. де Вагемакере, перестроена в том же стиле в 1868—72, П. Схадде), насосная станция (Ватерхёйс; 1552—53, инж. Г. ван Схонбеке), дом типографов 16—17 вв. К. Плантена и Б. Моретуса (ныне музей; 1576—80, перестроен в 1620—39 и 1761—63); гл. памятник флам. ренессанса — ратуша (дл. 76 *м*, 1561—65, К. де Вриндт, прозв. Флорис, см. *Нидерланды* С т а р ы е, перестроена в 1581, интерьеры — в 1882—89 М. Денс) на пл. Гроте-маркт, там же гильдейские дома: Суконщиков (1541), Галантерейщиков (1542—45), Бондарей (1579, перестроен в 1628), Белого Ангела (Де Витте Энгел; 1579), Старого Арбалета (1560—82, перестроен ок. 1582—84) и др.; жилые дома Я. Иммерсела (1498), А. ван Лире (1516) — оба Д. де Вагемакере. Барокко 17 в.: церкви Синт-Аугустинускерк (1615—18, В. Кубергер) и **Синт-Каролус-Борромеускерк** (1614—21, П. Хёйсенс при участии Ф. Агиллона и П. П. Рубенса, сгорела в 1718, восстановлена), домá — *Рубенса* (ок. 1611—18, восстановлен в 1937—46), Делбеке (1647), Я. *Йорданса*, Н. Рококса. 18 в.: дом Остерит, дом ван Систерена (ныне Корол. дворец; 1743—45) — оба Я. П. Баурсхейдт.

19 в.: Корол. театр (1829—34, П. Бурлá), ц. Синт-Йорискерк (1853, Л. Сёйс, в стиле 16 в.), Флам. драматич. театр (1869—73, М. Денс), Дворец юстиции (1871—75, Л. Баккелманс), Нац. банк (1880, Х. Бейлрт), Корол. музей изящных иск-в (1878—90, Я. Виндерс, Ф. ван Дейк), «Дворец празднеств» (1897). 20 в.: доходный дом Ханза-хёйс (1902—04, Хертогс), Центр. вокзал (1905, Л. де ла Сенсери), Флам. оперный театр (1907, А. ван Мехелен); пожарное депо (1913) и Технич. школа (1932) — Э. ван Авербеке; город-сад Унитас (1923—26, Э. ван Стенберген); высотное здание Торенгебау (1930—31, выс. 87 *м*, Р. ван Хунакер, Э. ван Авербеке, Ж. Смолдерен); аэропорт (1931, С. Ясински), жилые комплексы Кил (1950—55, Р. Брам, В. Марманс, Р. Мас), Люхтбал (1955, Х. ван *Кёйк*), Мерксем (1953). Реконстр. порта с 1803—04; бассейн Каттендейк (1859—60), шлюз Ройерс (1909), шлюз Крёйсханс (1928). Электростанция бассейна Шельды (ван Кёйк, Л. Стейнен). Памятники: П. П. Рубенсу (1840, В. *Гефс*), «Освобождение Шельды» (1883, арх. Я. Виндерс); фонтан Брабо (на тему легенды об основании А., 1887, Ж. Ламбó).

Корол. музей изящных иск-в, осн. в 1810; обширное собр. зап.-европ., в особенности старонидерл., флам. и бельг. иск-ва; изд. «Jaar boek». **Художеств.-историч. музеи**, включают: Музей Майер ван ден Берг (Mayer van den Bergh), осн. в 1904 в б. приюте для девочек (Магден-хёйс, 1634—36, капелла — 1564), ценное собр. старонидерл. живописи, скульптуры, декор. иск-ва; Музей Смидт ван Гелдер (Smidt van Gelder), осн. в 1950, собр. мебели 18 в., кит. и европ. фарфора и др.; Музей скульптуры на открытом воздухе, осн. в 1950 в парке Мидделхейм, собр. европ. скульптуры конца 19 и 20 вв.; Дом Рубенса, осн. в 1946, собр. флам. живописи и мебели 17 в. **Музеи старины г. Антверпена** (Oudheidkundige Musea van de Stad Antwerpen), включают: «Дом мясников» (Vleeshuis), осн. в 1913, собр. старонидерл. и флам. живописи, скульптуры, декор. иск-ва; «Дом пивоваров», осн. в 1933; Музей фольклора, осн. в 1907; Музей этнографии. **Музей Плантена — Моретуса** (Plantin — Moretus; б. знаменитая типография), осн. в 1876; собр. старонидерл. и флам. картин, рис., гр., миниатюры, книг. **Гор. гравюрный кабинет**, осн. в 1938; обширное собр. графики.

Лит.: C a s t y n e O. v a n de, Kunstleerijke en schilderachtige wanderlingen door Antwerpen, Gent, 1930; C l i j m a n s G., Antwerpen, wereldhaven en kunstcentrum, [Antw., 1950]; M a r i ë n F., Anvers, Brux., 1950; A v e r m a e t e R., Anvers, Brux., 1951.

АУДЕНАРДЕ, О д н á р д (флам. Oudenaarde, франц. Audenarde),— г. в Вост. Фландрии, возник ок. 5 в., вырос с сер. 11 в., в 12 в. обнесён стенами. Центр на левом берегу Шельды; на гл. пл. Гроте-маркт — готич. ц. **Синте-Валбюргискерк** (осн. в 10 в., тройной хор: боковые части — ок. 1250, центральная — 1404; неф — 1414—1525; с 1498 — фасад и башня выс. 88 *м*, по проекту Яна ван дер Эйккен, окончена в 1624), ратуша (1526—37, Хендрик ван Педе, с богатым позднеготич. декором, башня с фигурой «воина Ханске»), к к-рой примыкают остатки Суконных рядов (13 в.), дом Маргариты Пармской (16 в.), АХ в здании Старой бойни (1780), Корол. фонтан (1676). Госпиталь богоматери (1772) с готич. капеллой (1409) и «епископским павильоном» (1599) в стиле ренессанса. На правом берегу — романско-готич. ц. **Онзе-ливе-Врау-ван-Памеле** (1234—1242, Арнульд из Бенша, достраивалась в 14 в.). В 15—18 вв. А.— центр ковроделия.

Гор. археологич. музей в ратуше; собр. декор. иск-ва, живописи, скульптуры.

Лит.: V a n d e V y v e r e P., Audenarde et ses monuments, Audenarde, 1912.

БРЮГГЕ, Б р ю ж (флам. Brugge, франц. Bruges),— гл. г. Зап. Фландрии. Упоминается с 7 в. В 1227 нынешний центр г. был окружён стенами, в 1270—98 выстроено новое кольцо укреплений (ворота Эзелпорт, конец 13 века, Крёйспорт, 1366, Смеденпорт, 1368, Гентпорт, 1361—63, перестроены в начале 15 века). В 13 — нач. 15 веков — один из крупнейших промышленно-торговых и культурных центров Европы, с 15—16 вв. пришёл в упадок («Мёртвый Б.»), в 20 в. с прокладкой канала к морскому порту Зеебрюгге переживает оживление. Своеобразие Б. («Северной Венеции») обусловлено искусственно сохраняемым ср.-век. живописным обликом г., старинными узкими домами с фронтонами, обилием арх. памятников, сетью каналов, в к-рые уходят стены зданий, горбатыми мостами и башнями. Церкви: Синт-Якобскерк (осн. ок. 1180, основание башни трансепт, сев. капелла — 1240, ост. части — 1457—78), готич. собор Синт-Салватор (кирпич; романская башня — 1116—17, восстановлена в 1844; осн. постройка — 13—14 вв., обход хора и капеллы — 1480—1527, своды — 17—18 вв.; мраморный амвон — 1679—82, скульптор А. Квеллин Младший), Синт-Гиллискерк (готика, «зальный» тип; неф — 1240, башня — ок. 1530, хор — 1465, шпиль — 1512—62), **Онзе-ливе-Врауверкерк** (готика; неф — 1210—30, хор и трансепт — 1260—1335, кирп. башня выс. 122 *м* — ок. 1290—1549; «Мадонна» Микеланджело, см. *Италия*, бронзовые гробницы Марии Бургундской, 1496—1502, и Карла Смелого, 1558—62), Ерюзалемкерк (освящена в 1428, готика), Синте-Валбюргискерк (1619—41, П. Хёйсенс, барокко). На гл. площади Гроте-маркт — Суконные ряды (начаты в 1248, осн. постройка — 1284—1364, перестроены в 16 в.) с гор. башней (Белфорт; выс. 80 *м*, кв. основание — 1283—96, турели — 1395, октагон — 1482). Рядом на пл. Бург — ратуша (1376—1421, расширена в 15—16 вв., с богатым готич. декором), б. Гор. канцелярия (Ауде Гриффи; 1535—37, Х. Сикседенирс; ренессанс), **капелла св. Крови** (Хейлиг-блудкапел; нижняя романская капелла Синт-Баспли-ускапел — 1150, верхняя готич.— ок. 1480; фасад — 1529—34, Х. Сикседенирс), Дворец юстиции (начат в 1520, Ян ван дер Пуле, фасад — 1722—27). Госпиталь Синт-Янс (осн. в 1188; в б. зале капитула, 1685,— музей Х. Мемлинга, см. *Нидерланды* С т а р ы е). Бегинаж (Бегейнхоф, осн. в 1245, церковь — 1605). Дом Грутхусе (ныне музей; 1420—70). Приют Поттери (ныне музей; 1276). Гильдейские дома. Муниципальная художеств. гал. (1930, П. и Л. Вирин). Вокзал (1939, Йван Крикинге). Старинный центр производства кружев, керамики, шпалер. Памятники: математику С. Стевину (1847, Э. Симонис), Х. Мемлингу (1871, Х. Пикери), героям нар. восстания 1302 Я. Брейделу и П. де Коninку (1887, П. Девинь), поэту Г. Гезелле (Ж. Лаге).



Брюгге. Вид на канал (Росенхудкай) и городскую башню (Белфорт, 1283—1482).

Муниципальная художеств. галерея (Groeninge Museum), осн. в 1930; ценное собр. старонидерл., флам., бельг. живописи. **Музей приюта Поттери** (Potterie), осн. в 1847; старинная живопись, резьба, мебель 16—17 вв. **Музей Грутхусе** (Gruuthuuse), осн. в 1864; старинная живопись, скульптура, керамика, ковры, кружева. **Музей фольклора** в б. Суконных рядах. **Музей Х. Мемлинга** в б. Госпитале Синт-Янс. **Музей Ф. Брэнгвина** (англ. художника, уроженца Б.).

Лит.: C a s t y n e O. v a n de, A travers Bruges, Bruges, 1932; L u y k x Th. en B r o e c k x J. L., Brugge, Antw., 1943.

БРЮССЕ́ЛЬ (франц. Bruxelles, флам. Brussel, ср.-век. Bruksella) — столица, торгово-пром. и культурный центр Б., гл. г. Брабанта. Известен с 695, вырос с 10—11 вв. вокруг замка на р. Сенн (в 1867—74 заключена в трубу в пределах г.) как центр торговли, ткачества, позднее — производства кружев, шпалер, металлич. и кожаных изделий. Несколько раз расширялся и обводился новым кольцом креп. стен: конец 12 в. (сохранилась «Чёрная башня», ок. 1200, завершение 16 в.), 1306, 1375—79 (сохранились ворота на дороге в Халле, т. н. Порт-де-Аль, ныне Музей оружия и доспехов; ок. 1379—81, перестроены в 1869), последнее заменено в 1818—40 кольцом бульваров. Совр. центр Б. сохранил ср.-век. радиально-кольцевую планировку, значительно усовершенствованную прокладкой с С. на Ю. магистралей Рю-руаяль (конец 18 в., Б. Гимар, продолжена в 1822 и 1882) и бульваров Морис-Лемонье, Анспах и Адольф-Макс (с 1868), устройством по бульварному кольцу перекрёстков на разных уровнях (туннели на пл. Порт-Луиз, Порт-де-Схарбек, виадук между пл. Сентлет и Плас-де-л'Изер и др.), расширением ул. и пл., озеленением г. к Междунар. выставке 1958. Б. делится на «Нижний г.» (б. левый берег) с торговыми и деловыми р-нами (бульвары Анспах, Адольф-Макс, ул. Рю-нёв), ст. кварталами вокруг пл. Гранд-плас и «Верхний г.» (б. правый берег) с «Брюссельским парком», дворцами, правительств. и культурными учреждениями, парадными ансамблями (пл. Пласруаяль, Плас-Пуларт, Плас-дю-Конгрé, ул. Рю-руаяль), аристократич. кварталами. Собств. Б. (в пределах бульварного кольца с присоединёнными в 1921 предместьями Лакен, Харен, частично Схарбек и Моланбек-Сен-Жан) зажат кольцом разросшихся, имеющих самостоят. управление предместий, с к-рыми вместе составляет «Большой Б.». На окраинах — пром. и рабочие кварталы, к В. и Ю.-В.— аристократич. квартал Леопольда (с 1880), музеи, ун-т, парки (парк Леопольда, Буа-де-ла-Камбр, Форе-де-Суань, Тервюрен). На З.— парк Хейсел (место выставки 1958).

Древнейший арх. пам.— коллегиальная ц. (с 1559— собор) **Сен-Мишель-э-Гюдюль** (дл. 108 *м*, выс. 69 *м*; ок. 1000 — капелла св. Михаила, с 1200 перестроена в готич. стиле: хор и обход — 1226—75; неф — с 1350; фасад окончен в 15 в.; 2 башни — 1436—90, Ян ван дер Эйккен, Ян ван Рёйсбрук; резная кафедра, 1699— 1702, скульптор Х. Ф. Вербрюгген; витражи 16—17 вв.). Аббатство де-ла-Камбр (осн. в 1197, церковь 2-й пол. 14 в.). Готич. церкви: Нотр-Дам-де-ла-Шапель (романский трансепт — 1134—50, хор — 1210—40, неф — с 1405; башня — 16 в., завершена в 1695—1708 А. Пасторана), Нотр-Дам-дю-Саблон (осн. в 1304, хор — 1420—1435, неф — ок. 1450, фасад — нач. 16 в.). Живописный ансамбль **Большой пл.** (Гранд-плас, с 12 в., 110×68 *м* [2]): позднеготич. ратуша (между 1401 и 1455; левое крыло — с 1402, Якоб ван Тинен, правое — с 1444, гор. башня выс. 96 *м*, 1449—54, Ян ван Рёйсбрук), б. Хлебные ряды (т. н. Корол. дом, ныне Коммунальный историч. музей; перестроен в готич. стиле в 1515—25, А. Келдерманс, см. *Нидерланды* С т а р ы е, и в 1873—95), гильдейские дома, в осн. перестроены в стиле барокко ок. 1696—1720 после бомбардировки 1695 — арх. Г. де Брёйн и др.: «Дом Волчицы» (1691, П. Хербосх), «Дом Рожка» (1696, А. Пасторана), «Дом Мешка» (1644, перестроен в 1697, А. Пасторана), «Дом Тачки» (1644, перестроен в 1697, Ян Косейн), «Дом Испанского короля» (1697, Ян Косейн), «Дом герцогов Брабантских» (1698, Г. де Брёйн). Церкви барокко 17 века: **Тринитé** (1621, Ж. *Франкарт*), Сен-Жан-Батист-о-Бегинаж (1657—76), Нотр-Дам-дю-Бон-Секур (1664—94, Ян Кортвриндт), Нотр-Дам-о-Риш-Клер (с 1665, Л. *Файдхербе*).

Брюссель. Большая площадь (Гранд-плас) (со зданием ратуши (1401—55).

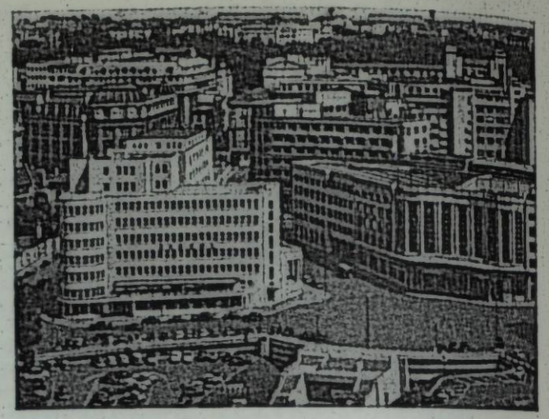


Классицизм 18 — нач. 19 вв.: пл. Сен-Мишель (ныне Пласде-мартир; 1772—75, К. А. Фиско), Корол. пл. (Плас-руаяль; 1774—80, И. Барре́, Б. Гимар) с ц. Сен-

Жак-сюр-Кауденберг (1776—87, Гимар, Л. Монтуайе, купол — 1849, Т. Сёйс); к Корол. пл. примыкают — б. дворец Карла Лотарингского (ныне Корол. б-ка и Музей совр. иск-ва; перестроен с 1766 из дворца Нассау, 15—16 вв.; Гемицикл—венский арх. Фаульте, правое крыло — Л. Б. Девез, центр. корпус — 1825, Н. Роже), Корол. дворец (2 корпуса 18 в. объединены в 1827—29, перестроены в 1904—12, О. Маке), «Брюссельский парк» (1774—76, Гимар, Б. Циннер), Дворец Нации (б. Брабантский совет, ныне парламент; 1779—1783, Гимар). Корол. дворец в Лакене (1782—84, Л. Монтуайе). Театр Де ла Монне (1817—19, Л. Дамем, перестроен в 1855, Ж. *Пуларт*).

Эклектич. арх-ра 19 в.: церкви Сент-Мари (1845—46, Х. ван Оверстратен, «византийско-готический» стиль), Нотр-Дам в Лакене (1854—72, Пуларт, неоготика); правительств. и деловые здания — Нац. банк (1859—1865, Х. Бейарт, В. Янсенс, перестроен в 1908 и 1948), биржа (1873—76, Л. Сёйс), Дворец юстиции (1866—1883, пл. 26 тыс. $м^2$, выс. 118 *м*, Пуларт). Застройка новых ул. и пл. (Плас-дю-Конгре, арх. Я. П. Клёйсенар, с Колонной Конгресса, выс. 47 *м*, 1850—59, Пуларт). Постройки новых типов: пассаж Сент-Юбер (1846, дл. 212 *м*, Клёйсенар), почтамт (1885—92, Л. де Курте), вокзалы (Сев., 1844, Ф. Коппенс; Юж., 1869, полностью перестроены). Неоклассич. Музей старинного иск-ва (1875—85, А. Бала). Дворец 50-летия (2 крыла, 1880, ныне музеи, объедин. в 1905 триумф. аркой, выс. 45 *м*, Ш. Жиро), дворец Тервюрен (музей Конго; 1902—08, Жиро).

«Стиль модерн»: особняки Тасселя (1892—93), Сольве (1895—1900), ван Этвелде (1897—99), Нар. дом (1896—1899), магазин Инновасьон (1901) — все В. *Орта*; дом Блуменверф в Икле (Уккеле; 1895, Х. ван де *Велде*), особняки на ул. Рю-де-Факс, Шоссе-де-Шарлеруа, Авеню-Луиз (1888—94, П. Анкар), дворец Стокле (1905—11, Й. Хофман, см. *Австрия*). После 1-й мировой войны — стр-во посёлков Ле-Ложи (1921, Л. ван дер Свалмен, Ж. Эггерикс), Селзате (1923, ван дер Свалмен, Х. *Хосте*), Сите-Модерн (1922—27, В. *Буржуа*) и др., доходных домов (арх. Эггерикс, Р. Вервилген и др.), особняков (В. Буржуа, П. Мишель и др.). Свободный университет (1924, А. Дюмон, неоренессанс), Дворец изящных иск-в (1922—28, Орта, неоклассика), Зубоврачебный ин-т (1934—35, М. Полак, неоклассика); конторское здание фирмы «Шелл», гараж «Ситроен» (оба 1935, Дюмон, М. ван Гутем), Новый почтамт (1938, Буржуа). В Хейселе — павильоны выставки 1935, в т. ч. Большой дворец Столетия (перекрытие на жел.-бет. арках, пролёт 86 *м*, выс. 31 *м*, арх. Ж. ван Нек) и стадион (1930, ван Нек). Новые вокзалы — с 1937, Сев. (арх. Сентнуа) и Юж. (арх. И. Блом и Ж. Пти), соединены туннелем. После 2-й мировой войны построены промежуточные станции (в т. ч. Центр. вокзал, 1953, Орта). Гор. аэровокзал «Сабена» (1954, М. Бренфо) соединён железной дорогой с аэропортом в Мелсбруке (в эксплуатации с 1958, арх. Бренфо, Ж. Бонтинк, Ж. Маутсхен). Доходные дома (арх. С. Ясински, Р. Деженеф, Ж. Тома и др.). Ин-т Борде (Ж. Бренфо, Ясински), Министерство экономики (Эггерикс, Вервилген), цирк (1953, Х. ван Нютен), Центр пищевой промышленности (1950—55, А. и Ж. Полак, А. и М. Куртенс), телеграф (1957, Л. Стейнен), здание Соц. обеспечения (1958, Х. ван *Кёйк*). Сооружения выставки 1958: павильоны «Жени сивиль» (арх. Ж. ван Дорселар, инж. А. Падюар), «Дерево» (арх. Б. де Серелас) и др. Жилой комплекс в Хейселе. Памятники: «Бельгия» на Плас-де-мартир (1838, В. *Гефс*), Готфриду Бульонскому (1848, Э. Симонис), писателям Шарлю де Костеру (1894, Ш. Самюэль), Максу Валлеру и Камилю Лемонье (оба В. Руссо), Труду (открыт в 1930,



Брюссель. Слева — здание аэровокзала „Сабена" (1954, архитектор М. Бренфо), справа — Центральный вокзал (1953, архитектор В. Орта).

К. *Меньe*); фонтаны: «Маннекен-Пис» (1619, И. *Дюкенуа*), Анспах (1897, арх. Ф. Жанле), де Брукер (1886, арх. Х. Бейарт).

Корол. музеи изящных иск-в Б., осн. в 1830; изд. «Bulletin», включают: Музей старинного иск-ва, одно из крупнейших в Европе собр. живописи и рисунка старонидерл. и флам., а также др. зап.-европ. школ 15—18 вв., скульптуры до 20 в.; Музей совр. иск-ва, собр. скульптуры, живописи и рисунка Б. и др. зап.-европ. школ 19—20 вв.; Музей Вирца, в доме живописца А. *Вирца*, изд. «Annales». Корол. музеи иск-ва и истории (во Дворце 50-летия), основан в 1835; собр. первобытных, егип., греч., рим., азиатских, амер. древностей, декор.иск-ва памятников этнографии, фольклора, иск-ва Дальнего Востока, изд. «Bulletin». Коммунальный историч. музей г. Брюсселя (в «Королевском доме») с собр. пам. иск-ва, связ. с историей г. Коммунальный музей изящных иск-в в предместье Иксель (Элсене), осн. в 1892; собр. скульптуры, живописи и рисунка бельг. и др. зап.-европ. школ конца 18—20 вв., япон. гравюры, бельг., франц., англ. плаката. Музей Меньe, осн. в 1939 в мастерской К. *Меньe*. Музей Шарлье (Charlier), собр. европ. и вост. декор. иск-ва, бельг. живописи. Музей Спеккарт (Speeckaert), собр. бельг. живописи. Корол. музей Конго (в Тервюрене), осн. в 1897; с богатым собр. иск-ва Конго, изд. «Annales».

Лит.: Hochetin L. [Ch.,] Le Grand Bruxelles, Brux., 1915; Hymans H., Bruxelles, [Brux., 1926]; Verniers L., Bruxelles. Esquisse historique, Brux., 1941; Quiévreux L., Bruxelles, notre capitale..., [Brux.—Liège], 1951; Rousseau A., Bruxelles et ses environs, P., [1956]; Bruxelles carrefour de l'occident, [Brux.], 1957.

ГЕНТ, Ган (флам. Gent, франц. Gand, ср.-век. Ganda) — гл. г. Вост. Фландрии, пром. центр и порт при слиянии рек Лис и Шельды; Тернёзенским каналом в 1822—29 соединён с морем. Сохранил неправильную ср.-век. планировку, сложившуюся вокруг неск. центров. Ок. 610—30 основаны аббатства св. Бавона (Сент-Бафс; разрушено в 9 в. дважды норманнами, восстановлено между 941 и 1171, постройки разобраны в 1540, сохранились руины романско-готич. сооружений — стен 12 в., зала капитула нач. 13 в., лаватория 1179, клуатра 1495, рефектория конца 12 в. со сводом 16 в.) и св. Петра (Сент-Питерс). Между замком графов Фландрских (Гравенстен; ок. 867, перестроен в 1180—1200, реконструирован в 1887, овальный в плане,

65 *м*×50 *м*; донжон, капелла, дворец, окруж. стенами) и замком Герарда Дьявола (Герард-Дёйвелстен, ныне Пров. архив; 1216) — центр Г. (пл. Сент-Бафсплейн, Ботермаркт, Грунтенмаркт, Коримаркт, набережные Граслей, Корилей), ранее окруж. стенами и сохранивший суровый ср.-век. облик. Многочисленны дома 17—18 вв. во франц. духе, гл. обр. в пределах б. внешнего кольца укреплений 13—14 вв. (сохранился мост-редут с 2 башнями — «Работ», 1489). В 19—20 вв. проложены широкие магистрали, выросли новые предместья, пром., портовые и рабочие кварталы на окраинах. Центр ткачества (1-й расцвет в 13—15 вв.).

В центре Г.— готич. собор св. Бавона (Сент-Бафскатедрал; до 1540 — ц. Сент-Яскерк, с 1559 — собор; кирпич и камень; крипта — ок. 1150, расширена в 1228; хор — ок. 1228 — нач. 14 в., свод — 1628; неф и трансепт — 1533—59; башня 80 *м* — 1462—1534; «Гентский алтарь» братьев ван Эйк, см. *Нидерланды* Старые; надгробие епископа А. Триста, 1643—54, скульпторы П. и Ф. *Дюкенуа*; кафедра 1745, скульптор Л. Дельво), готич. церкви Сент-Никласкерк (неф — нач. 13 в., трансепт и хор — ок. 1230—50, своды — до 1658) и Сент-Михилскерк (1440—17 в.), романско-готич. ц. Сент-Якобскерк (неф — ок. 1200 — конец 13 в., хор — 13—15 вв., окончена в 16—17 вв.), готич. гор. башня (Белфорт; начата в 1183, осн. постройка — 1313—21, окончена к 1339, выс. 91 *м*; наверху — медный дракон, 1380, дл. 3,5 *м*) с примыкающими к ней готич. Суконными рядами (Лакенхалле; 1426—41, Симон ван Асхе, окончены в 1903) и б. тюрьмой (1741, Давид т'Киндт), ратуша (состоит из готич. ядра, 1482—84, сев. здания, 1518—35, Д. де Вагемакере, Р. Келдерманс, см. *Нидерланды* Старые, и ренессансного вост., 1600—22).

Гент. Площадь Сент-Бафсплейн. Суконные ряды (1426—1441, архитектор С. ван Асхе) с городской башней (Белфорт, 1183—1339) и церковь Сент-Никласкерк (13—17 вв.).



Готич. дома Сент-Йорисхоф (1228, расширен в 1469—1476), «Малый серп» (Клейне-Сиккел; ок. 1200), «Большой серп» (Гроте-Сиккел, ныне Консерватория; 13 в.), двор «Заднего серпа» (Ахтер-Сиккел; конец 15 в.) с аркадами и башней; на Граслей — гильдейские дома с фронтонами: романский Хлебный склад (Стапелхёйс; ок. 1200), готич. Дом свободных корабельщиков (Схипперсхёйс; 1530—31, Х. ван ден Берге); «Большой дом мясников» (Грот-Влесхёйс; 1404—17). Аббатство Бейлоке (ныне Археологич. музей; осн. в 1228, в рефектории 1325 — фрески ок. 1325—30). Бегинажи: Малый (Онзе-ливе-Врау; осн. ок. 1234, перестроен ок. 1600), Большой (Сент-Элизабет; романские, готич., ренессансные постройки, церковь 1637; перенесён в Новый Бегинаж, 1874, А. Верхаген). Барокко 17 в.: ломбард (ныне архив; 1621, В. Кубергер), церковь б. аббатства Сент-Питерс (1629—45, П. Хёйсенс, фасад — 1719, купол — 1729). Дома 18 в.: Омберген (ныне Корол. флам. академия; 1746, Д. т'Киндт), дом де Конинка (ныне Музей промышл. и декор. иск-в; 1754, т'Киндт), Хане-Стенхёйсе (1768), Клеммен (1770). 19 в.: постройки в стиле классицизма гор. арх. Л. Руландта — комплекс ун-та (1819—26), Дворец юстиции (1836—46), Большой театр (1837—40), ц. Сент-Аннакерк (1853—1864). В 1872 приобретён городом Парк цитадели: ботанич. сад, Музей изящных иск-в (1902, О. ван Рейселберге), «Дворец празднеств» (1871—1913, для праздников цветов — «флоралиев»). Флам. театр (1899, Э. де Винь). 20 в.: особняки арх. В. Варвейка, электростанция (арх. Г. Эйселинк), б-ка ун-та (1935—40, башня выс. 64 *м*, Х. ван де *Велде*). Портовые сооружения: Коммерч. (1828), Лесной (1881) бассейны, аванпорт в предместье Мёлестеде. Памятники: Я. ван Артевелде (1863, П. де Винь-Кюйо), братьям Ван Эйк (1913, Г. Вербанк), Ж. Роденбаху (Ж. *Минне*).

Музей изящных иск-в, осн. в 1902; собр. живописи, скульптуры, рис., гр. старонидерл., флам., бельг. и др. зап.-европ. школ. Археологич. музей (в б. аббатстве Бейлоке), собр. пам. старонидерл. и флам. иск-ва, связ. с историей Г. Музей промышл. и декор. иск-в, интерьеры 18 в., собр. мебели, керамики, стекла, тканей. Музей фольклора, старинные интерьеры, местные художеств. изделия. Лапидариум (в б. аббатстве Сент-Бафс), собр. ср.-век. гентской скульптуры.

Лит.: Dhondt J., Keyser P. de, Gent, [Antw., 1947]; Keyser P. de, 1000-jarig Gent, Gent, 1949; De Ryck P., Gent, burcht van Vlaanderen, 3 dr., Gent, 1956.

ИПР, Ёпер (флам. Ieper, франц. Ypres),— г. в Зап. Фландрии, упоминается с 1109. В 12—13 вв. как центр ткачества соперничал с Брюгге и Гентом. Разрушен в 1-ю и 2-ю мировые войны. Был окружён стенами в 1214, укрепления возобновлены в 1678—84 франц. инж. С. Вобаном, сохранились «Лилльские ворота» (Рейселпорт; 1395). В центре — гл. пл. Гротемаркт: Суконные ряды— шедевр готич. гражд. арх-ры (начаты в 1200—02, дл. фасада 125 *м*; в центре — гор. башня Белфорт, выс. 70 *м*, наверху — дракон, 1692; правое крыло и башня закончены в 1230, левое крыло — в 1304); пристройка в стиле барокко (Ньюверк, ныне служит ратушей; 1620—24). На гл. ул. Рейселстрат — ц. Сент-Питерскерк (осн. в 1073, романские фасад и башня — 12 в., готич. неф и хор — с 1400), старинные постройки: богадельня Белле (осн. в 1279, перестроена в 1616), дом Тамплиеров (ныне почта; 13 в.), «Деревянный дом» (15 в.), дом Мергелинка (1774—76). «Старый дом мясников» (ныне музей; 13—15 вв.), дом Бибёйка (1544), «Гентский дворец» (16 в.), «Ворота Нептуна» (1724), готич. церкви: Сент-Якобскерк (13 — 14 вв.), Сент-Мартенскерк (франц. типа, хор — 1221, неф и сев. трансепт — 1254—66, юж.— ок. 1300, фасад и башня выс. 102 *м* — до 1433). Ц. Сент-Никласкерк (1925), неоготич. Дворец юстиции (1929). Триумф.

арка в память англ. солдат (1923—27, англ. арх. Р. Бломфилд).

Лит.: Hymans H., Bruges et Ypres, P., 1923; De y n e V. de, Ypres avant et après la guerre mondiale, Liége, 1926.

КОРТРЕЙК, Куртре́ (флам. Kortrijk, франц. Courtrai),— г. в Зап. Фландрии. Вырос на месте галло-рим. поселения Корторнакум (Cortoriacum, раскопаны ул., остатки построек 2 в.). С 10—12 вв.— центр ткачества. Был обнесён стенами (разрушены войсками Людовика XIV, заменены кольцом бульваров). При бомбардировках 1940, 1943 и 1944 погибли мн. здания, в т. ч. Большие суконные ряды (1536—47). Укрепл. мост Брул-Торенс с 2 башнями (начаты в 12 в., закончены в 1386 и 1413). На гл. пл. Гроте-маркт — гор. башня (Белфорт; 14 в., перестроена в 1717). Бегинаж Сент-Элизабет со старинными зданиями фланкирован готич. церквами Онзе-ливе-Врауэкерк (ок. 1211—25, фасад с 2 башнями — 2-я пол. 13 в., хор с обходом — ок. 1300, капелла графов Фландрских — 1374) и Сент-Мартенскерк (1390—1439, с башней выс. 75 *м*). Ратуша в стиле «пламенеющей готики» (15 в., перестроена в 1526—28). Позднеготич. ц. Сент-Михилскерк (1607—1611). Ломбард в стиле барокко (1628). Дома 17—18 вв. с фронтонами. Капелла в память «битвы золотых шпор» 1302 (1851).

Музей изящных иск-в, собр. местной живописи 17—19 вв.

Лит.: Guide de Courtrai, Louvain, 1950.

ЛЁВЕН, Л у в е́ н (флам. Leuven, франц. Louvain),— г. в Брабанте (б. столица герцогства). Упоминается в 884 как лагерь норманнов. В конце 9 в. возникли замок и первые стены (дальнейшие — 1149—69 и 1357—79, последние заменены кольцом бульваров и парками — Сент-Донатуспарк и др.). Центр ткачества (с конца 14 в. в упадке), с 1425—26 — университетский г. Сохранил радиально-кольцевую планировку и ср.-век. здания. В 1914, 1940 и 1944 подвергся нем. бомбардировкам. Готич. церкви: Сент-Квинтенскерк (основание башни — около 1200, ост. части — 1450, Матейс де Лайенс), Сент-Гертрудискерк (с 1252, неф и хор — 15 в.; башня — 1380—1453, Ян ван Рейсбрук), Сент-Якобскерк (романская башня — ок. 1225, колонны нефа — ок. 1290, неф — 14—15 вв., хор — 1784, капелла Сент-Хёйбрехт — ок. 1660), Онзе-ливе-Враукерк (с 1230, хор — 15 в., интерьер перестроен в 1762), ц. Бегинажа (1305, свод — 1654), в центре на гл. пл. Гроте-маркт — коллегиальная ц. Сент-Питерскерк (начата ок. 1425, С. ван дер Ворст из Диста, Ян Келдерманс Младший, с 1445 — М. де Лайенс; башни зап. фасада — с 1507, Поссе Массейс; кам. дарохранительница, ок. 1450, выс. 12 *м*, М. де Лайенс). На Гроте-маркт — позднеготич. ратуша (1448—59, отделка интерьеров — до 1463, М. де Лайенс), с богатым декором и 6 башенками. Суконные ряды (1317—45, с 1432 — ун-т, б-ка надстроена в 1680; фасад на Ауде-маркт — 1723; здание сожжено в 1914). Коллежи ун-та: Ван Дал (1569, ренессанс), Иозефитов (фасад — 1658), Папы (фасад — 1776, Л. Монтуайе) и др. Гражд. госпиталь (капелла — 1512 с порталом ок. 1223). Дома: Круглого стола (15 в., М. де Лайенс), ван Сестиха (1518). Шедевр флам. барокко — ц. Сент-Михилскерк (1650—1666, В. Хеснус, отделка до 1671, скульптор Ян ван Стен). Постройки 19—20 вв.: театр (1867), ц. Сент-Иозефскерк (1871), коллеж Юста Липсия (1887, П. Хелеиютте), Новая б-ка ун-та (1921—27, амер. арх. У. Уоррен, открыта в 1928, с башней выс. 87 *м*, неготика). Ин-т св. Пия (1954, Ж. Пеперманс, П. Фелликс). Памятники: Сильвену ван де Вейер (Ш. Гефс), отцу Дамиану (1893, К. *Менье*), Юсту Липсию (1909, Ж. Журден), жертвам 1-й мировой войны (1925, Ж. де Бонт, М. Волферс).

Коммунальный музей Вандеркелен-Мертенс (Vanderkelen-Mertens; б. художеств. собр. ратуши), осн. в 1920.

Лит.: Van der Essen L., Lemaire R., Delerck J., Lousse E., Leuven, Brux., 1936; Francke G., François J., Louvain, [Louvain, 1938]; Horebeke d'Altena J. de, Cauwenberghe E. van, Francotte J., Kunst te Leuven, Leuven, 1946.

ЛЬЕЖ, Л ь ё ж (франц. Liège, флам. Luik), — осн. центр тяжёлой пром-сти Б., гл. город пров. Льеж. Возник в 6—7 вв., с 8 в.— епископская резиденция, до 19 в.— церк. и ремесл. центр; новый г. разросся по берегам Мааса и его притока Урт, гл. обр. к Ю.-З., где вдоль Мааса размещены угольные копи, металлург. и машиностроит. заводы (гг. Серен, Угре), завод хрустальных изделий (Валь-Сен-Ламбер) и др. Планировка неправильная, но есть регулярно распланир. участки. Много устарелой неблагоустроенной застройки (окраины, т. н. замааасское предместье). Старинная часть г.— в сев. возвыш. части на левом берегу Мааса на пл. Сен-Ламбер раскопаны неолитич. хижина и остатки белго-рим. виллы; собор Сен-Поль (осн. в 902, готич. хор, трансепт и неф — 1232—89, апсида — 1334, свод — 1414—30, башня — конец 14 в.— 1460; витраж — 1530, Иоанн из Кёльна; группа св. Георгия и Карла Смелого, золото, 1471, Г. Лойет; рака св. Ламберта, 1506—12, Х. Зуте; «Пьета», мр. 1696, Ж. Делькур; кафедра, 1844, скульптор В. *Гефс*); церкви Сен-Мартен (осн. в 965, готич. перестройки — 1505—1506, П. де Рейкел, А. ван Мулкен), Сент-Круа (осн. епископом Нотгером в 986, зап. апсида — ок. 1220—25, «зальные» неф и хор — 1314—61; реликварий 1150), Годфруа из Юи), Сен-Жак (начата ок. 1016, зап. постройка с 8-гранной башней — около 1170, хор начат в 1420; перестройка ц. в стиле «пламенеющей готики» — 1513—38, А. ван Мулкен; ренессансный сев. фасад — 1558, Л. Ломбард), Сен-Жан (осн. Нотгером в 982, 8-угольная церковь с куполом перестроена в 1754, с сохранением старого плана; романская башня — 11—12 вв.), Сен-Дени (осн. Нотгером ок. 990—1011, башня и неф — 11 в., хор — ок. 1350—59, перестройки 15 и 18 веков), Сен-Бартелеми (романская, хор — 11 в., неф и зап. постройка — конец 12 века; купель, 1107—18, Ренье из Юи); дворец князей-епископов (ныне Дворец юстиции; осн. Нотгером между 972 и 1007, расширен в 1145—64 Хендриком де Лейен, перестроен Артом ван Мулкен в 1526—36, отделка до 1640), ратуша в стиле франц. классицизма (1714—18), б. Мясные ряды (1545), дом Хаварт (1594), дом Курциуса с 4-этажной мансардой (ныне Археологич. музей; кирпич и известняк, 1600—1610), дом Виллемса (ныне Музей Ансамбурга; 1735—40), б. здание Префектуры (ныне Музей оружия; 1775—80, Б. Диньеф), Корол. театр (1818—20), консерватория (1886), ун-т (осн. в 1817, в б. Иезуитской коллегии, расширен в 1889—93); между церквами Сент-Антуан (1244, перестроена в 1645 и 18 в.) и Нотр-Дам (1655) лестница (Монтань-де-Бюрен; 407 ступеней) ведёт в Парк цитадели (на месте укреплений 17 в.); к Ю.— парки: ботанич. сад, д'Авруа, де-Куэнт. На о-ве между Маасом и отводным каналом — парк де-ла-Боври. Вокруг г.— кольцо Верхних бульваров и 12 фортов (с 1886, ниж. А. Бриальмон). Постройки 20 в.: церкви Сен-Венсан (1928—30, Р. Туссен), Сакре-Кёр (1936, Ж. Смолдерен); сооружения канала Альберта (Льеж-Антверпен; 1930—39; в нач. канала — маяк выс. 42 *м* со статуей Альберта I, выс. 13,8 *м*, скульптор М. Ро) и «Водной» выставки 1939 («Дворец празднеств», «Дворец освобождения»); лицей де Вар (1938) и Ин-т гражд. инженеров (оба Ж. Маутсхен); здания Свободного об-ва «Эмюлясьон» (1934, Ж. Кёниг), банка «Сосьете Женераль де Бельжик» (Ж. де Дуайяр), Портового управления (1949, Р. Бастен и Ж. Дюпюи); электроцентраль (1958—59 А. и Ж. Полак); жилой комплекс Плен-де-манёвр (1956) и вокзал Гийемен (1958)—оба группа ÉGAU; мосты Атлас V (1939), Дез-Арш (реконструирован в 1947). Памятники: композитору А. Гретри (1842, В. *Гефс*), Карлу Великому (1868, Л. Жеотт), скульптору Ж. Делькуру (1911, П. дю Буа, М. Коллен), солдатам союзников 1914 (башня выс. 83 *м*, арх. Ж. Смолдерен), фигура фольклорного героя Чанчеса (Ж. Зомерс); фонтаны «Перрон» (старинный символ гор. вольностей, 1697—98) и Богоматери (1695—96) — оба Ж. Делькур; Предания (16 в., скульптура — 1930, Ж. Пти).

Музей изящных иск-в, осн. в 1819; богатое собр. живописи флам., бельг., франц., голл. школ. Музей валлонского иск-ва (во Дворце изящных иск-в), осн. в 1951; живопись, скульптура, гравюра, гл. обр. льежских худож. Музей археологии и декор. иск-в г. Льежа, включают: Музей Курциуса (Curtius), осн. в 1909, древности и декор. иск-во Б. и др. стран; Музей Ансамбурга (Ansembourg), осн. в 1905, гл. обр. декор. иск-во Льежа. Музей валлонской жизни, собр. этнографии и фольклора. Епархиальный музей (при соборе Сен-Поль), церк. иск-во. Зал Виттерт (Wittert) при б-ке ун-та; гравюра и живопись 15—18 вв. Музей стекла, осн. в 1959.

Лит.: Gobert Th., Liége à travers les âges, v. 1—6, Liége, 1924—29; Dandoy A., Dewez L., Gilbart O., Liège, centre d'art, Liège, 1947; Rousseau A., Liège, P., 1950 (Les guides bleus, Illustr.).

МЕХЕЛЕН, М а л и н (флам. Mechelen, франц. Malines, ср.-век. Machlina),— г. в пров. Антверпен, старинный центр производства кружев, шпалер, ювелирных изделий. Возник до 912 на месте поселений железного века и рим. времени на правом берегу р. Диль вокруг аббатства Сент-Ромбаутс. В 1507—30— столица Нидерландов, с 1559 — гл. религ. центр Фландрии и нынешней Б. Сохранил ср.-век. облик и радиально-кольцевую планировку внутри гор. стен (в 19 в. заменены кольцом бульваров, сохранились ворота Брюсселпорт 16 в. с цилиндрич. бастионами). В центре — гл. пл. Гроте-маркт: собор Сент-Ромбаутскерк (дл. 112 *м*, выс. интерьера 27 *м*; осн. в 1217, неф — с 1250, хор — с 1312; башня выс. 97 *м* недостроена, 1452—1578, строители — Ян, Анд., Ант. Келдерманс, см. *Нидерланды*. Старые; алтарь, мр., 1665, Л. *Файдхербе*; кафедра, 1721, М. Верворт), ратуша (состоит из готических б. Суконных рядов, 1320—26, башня завершена в 16 в., и позднеготического б. дворца Большого Совета, 1530—34, Р. Келдерманс), Старая ратуша (ныне почта; 14 в., перестроена в 1715), Дом эшевенов (Схепенхёйс, ныне архив и б-ка; 1374). Готические церкви: Сент-Катаринакерк (1366—1409, с дер. перекрытием), Сент-Яскерк (1443—83), Онзе-ливе-Враукерк за р. Диль (на левом берегу; башня — конец 14 — начало 15 вв., неф — ок. 1500, трансепт — 16 век; апсида — 1612, Ж. *Франкарт*). Дворец Маргариты Австр. (ныне Дворец юстиции; 1507—26, начат в позднеготическом стиле Р. Келдермансом; корпус 1517 с ренессансными мотивами, франц. арх. Гюйо де Борегар). Театр в б. Имперском дворе (1479—80). Старинные дома: каноника Бюслейдена (ныне Гор. музей; 1503—07), Лепелера (1519), Царства Небесного (Хемелрейк; ок. 1520), Дьяволов (Дёйвелсгевел; 16 в.), Лосося (де Валм; принадлежал гильдии рыботорговцев, 1530—34, Ян Борреман, шедевр флам. ренессанса). Церкви в стиле барокко: ц. Большого Бегинажа (1629—47, Ж. Франкарт, скульптура Л. Файдхербе); Онзе-ливе-Врау-ван-Лелиендал (1662) и Онзе-ливе-Врау-ван-Хансвейк (1663—78) — обе Л. Файдхербе; Сент-Петрус-эн-Паулускерк (1670—1677, А. Лоссон). Железная балюстрада на пл. Эйзеренлен (1531—34). Памятник Маргарите Австр. на Гроте-маркт (1849, Й. Тюрлинкс).

Гор. музей, осн. в 1844; местные древности, декор. иск-во, старинная живопись.

Лит.: Leurs St., Verheyden P., Mechelen, Antw., 1923; Hammée F. O. van, Mechelen..., Amst., 1949.

МОНС, Бе́рген (франц. Mons, флам. Bergen),— гл. г. пров. Эно, пром. центр на канале Самбр—Шельда. Расположен амфитеатром на склоне холма между реками Труй и Эн. Возник на месте рим. поселения (раскопаны могильники 2 в.), упоминается с 642, вырос вокруг мон. Сент-Водрю (существовал в 642—1792) и замка графов Эно (осн. в 10 в., сохранились стены 11 в. с башнями, капелла Сен-Каликст с криптой 1152—1185 и фресками 11—12 вв.). Обнесён стенами в сер. 12 в. и 1290 (заменены кольцом бульваров и пл. по периферии г.). Разрушен во мн. частях войсками Людовика XIV, реконструирован в 17—18 вв., застройка этого времени сочетается со ср.-век. зданиями и новыми постройками. К Ю.-В.— заводы и угольные шахты «чёрной страны» — Боринажа. В центре — готич. коллегиальная ц. Сент-Водрю (дл. 115 *м*, выс. интерьера — 22,5 *м*; хор — 1450—1516, неф — 1519—1621, трансепт — до 1527, незаверш. башня — 1548—69, лестница к церкви — 1899; реликварий, 13 в., Хуго из Уанью; витражи, 16 в.; скульпт. убранство, 1535—



Лёвен. Площадь Фошплац. Справа — ратуша (1448—63, архитектор Матейс де Лайенс).



Льеж. Археологический музей (дом Курциуса; 1600—10).



Мехелен. Площадь Гроте-маркт. В глубине — ратуша (б. Суконные ряды; 1320—26, и левее б. Большой Совет, 1530—34).

1538, Ж. Дюбрёк), «зáмковая башня» — Бефруа (1662, выс. 87 *м*, Л. Леду, барокко), готич. ратуша на пл. Гранд-плас (1458—67, башня перестроена в 1718). Церкви: Нотр-дам-де-Мессин (апсида 13 в.; перестроена в конце 17 в.; фасад — 1851), Сент-Элизабет (неф — 1525—88, башня и портал — 1686, хор — после 1716), Сен-Никола́-ан-Авре́ (готич. башня — 1424—49, фасад — 1664, неф — 1664—1701), готич. капелла Сен-Жорж (1599—1604). Старинные дома: Г. де Пейссана (1552), Золотого руна (1615), Имперской короны (1772), ломбард (ныне Музей Столетия; 1620). 19—20 вв.: театр (1841), Дворец юстиции (1848, классицизм), Высший коммерч. ин-т (1902, Р. Варокé), почта (1908, неоготика), пром. здания, совр. жилые дома (арх. Ж. Дюпюи и др.). Памятник графу Бодуэну Константинопольскому (1868, Ж. Жакé).

Музей изящных иск-в, живопись, скульптура, гравюра Монса и школы Эно. **Музей Столетия**, включает Музей керамики и Музей нумизматики и первобытной истории. **Музей церк. иск-ва** (в романской капелле Сент-Маргерит, нач. 13 в.).

Лит.: Destrée J., Mons et les Montois, P.— Brux., [1933]; Haene A. de, A travers le Mons d'autrefois, Mons, 1936.

НАМЮ́Р, Н а́ м е н (франц. Namur, флам. Namen),— гл. г. пров. Намюр, пром. центр. На холме (выс. 146 *м*) на стрелке (Пуэнт-де-Гроньон) при слиянии рек Мааса и Самбра — древнее ядро г. (укрепление племени адуатиков, занято войсками Юлия Цезаря в 57 до н. э.; замок графов Намюрских — сохранились башни Цезаря и «Весёлая»; цитадель 1784; с 1891 — обществ. парк с Лесным музеем в б. дворце цитадели, стадионом 1908, театром на открытом воздухе 1912, отелем 1931). Н. (в меровингское время Каструм-Намуркум, Castrum Namurcum) вырос с 9—11 вв., перемещаясь на левый берег Самбра. С 10 в.— центр торговли и ремесла (металл, кожа, керамика). Стратегич. позиция Н. («арденнских ворот») обусловила сооружение постепенно расширявшихся гор. стен (9, 11, 14—15 вв.; 16 в., инж. Ш. Кампи и Ф. Гисльери; 1692, С. Вобан; 1746, Маффеи; в 1862—65 заменены полукольцом бульваров и пл.) и мощных фортов (1870—88, А. Бриальмон). В нынешнем центре г.— парадные широкие магистрали, парк Мари-Луиз, арх. памятники (разрушались в 1-ю и 2-ю мировые войны): собор Сент-Обен (1751—67, окончен в 1772, М. Пиццони, башня — 13 в., скульптура Л. Дельво), церкви Сен-Жан (готич. башня — 1270, ц. перестроена в 1616), Сен-Лу (1621—1645, П. Хёйсенс, барокко), Сен-Жозеф (1650), Нотр-Дам-де-Рекóлле́ (1750—56); готич. гор. башня Сен-Жак (Бефруа; б. часть гор. укреплений, 1388), мон. Нотр-Дам (в сокровищнице — произв. ювелира Хуго из Уаньи — 2-я четверть 13 в.), ст. Мясные ряды (ныне Археологич. музей; кирпич, 16 в.), б. ломбард (1618, В. Кубергер), ворота Порт-де-Гроньон (1728, скульптура Д. Ж. Байяра), Епископский дворец (ныне Пров. управление; 1726—40); отель де-Круа (ныне музей; 1750—52). Мосты через р. Маас: кам. Пон-де-Жамб (11 в., перестроен в 16 в.) и однопролётный Пон-дез-Ардени (1953, пролёт 188 *м*). На правом берегу Мааса — пром. р-н Фобур-де-Жамб. 20 в.: биржа (1935, арх. Диксен), большой комплекс родильного дома (1950-е гг.). Памятник воинам 1914—18 (Ж. Журден).

Археологич. музей с богатым собр. рим. и франкских древностей. **Епархиальный музей**, церк. иск-во с меровингского времени. **Музей отеля де-Круа**, старонидерл. и флам. иск-во 16—18 вв.

Лит.: Gérard Y., Le visage de Namur, [Brux., 1937].

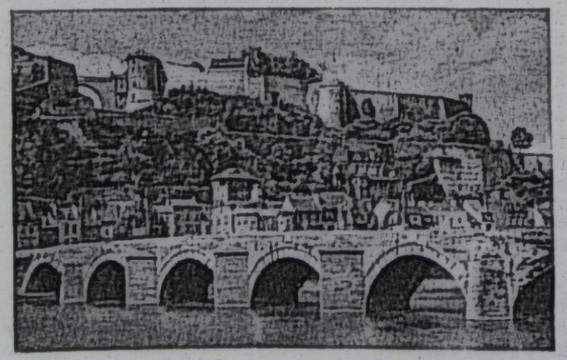
ОСТЕ́НДЕ, О с т а́ н д (флам. Oostende, франц. Ostende),— портовый и курортный г. в Зап. Фландрии. В 11 в.— рыбачья деревня, с 1443 — порт (укреплён в 1583), с 1873 реконструируется, сносятся укрепления, сооружается плотина вдоль зап. пляжа, О. превращается в курорт мирового значения. Г., расположенный вдоль побережья и гавани (на В., расширен в 1904 и 1928), имеет сравнительно правильную планировку, парки (Гор., Леопольда, Марии Анриетты), парадные магистрали. Особенно эффектен морской фасад города с рядом фешенебельных совр. отелей на плотине, вдоль пляжа. О. сильно пострадал в 1914 и особенно в 1940, застраивается в совр. стиле (новые р-ны — гл. обр. в юж. части г.). Готич. ц. Синт-Петрус-эн-Паулускерк (перестроена в 1901—05). Корол. театр (1905). На побережье — здание Курзала с казино, концертным залом, выставочными помещениями (1875—78, арх. Ж. Лауэрейнс и Нарт, разрушено в 1940, выстроено в совр. стиле в 1950—53, Л. Стейнен), вилла короля (нач. 20 в.), ванное здание (Пале-де-Терм; 1930—35, М. Даниелс), часовая башня (1935, В. Фобер), ипподром (разрушен в 1940, восстановлен Бутелье в 1947—53). Высшая школа мореплавания (1932, П. Вербрюгген), почтамт (1952, Г. Эйселинк), огромный комплекс ратуши с б-кой, музеем и т. д. (1954—58, В. *Буржуа*). Крупные портовые сооружения, рыбный рынок (1951). Памятник морякам (1953).

Музей Энсора, произв. худож. Дж. *Энсора*, уроженца О. **Коммунальный музей**.

Лит.: Loontiens C., Guide du touriste, les monuments et les édifices remarquables d'Ostende, Ostende, [s. a.].

ТУРНЕ́, Д о́ р н и к (франц. Tournai, флам. Doornik),— г. в Эно. Поселение белгов. Рим. пров. адм. центр Турнакум (Turnacum; раскопаны дер. хижина 1 в., фундамент большого прямоугольного здания с колоннами 1—3 вв., ряд построек 2 в., стены лагеря 4 в., некрополь 1—4 вв.), в 440—86 — столица салических франков, с 465 — резиденция епископа. Старинный центр ткачества, обработки металла, резьбы по камню, ковроделия, с 18 в.— производства фарфора. Гор. стены 13 в. (частично сохранились), возобновлялись в 1667 (инж. С. Вобан) и 1814, с 1860 заменены кольцом бульваров. Т. пострадал от нем. бомбардировок 1940 и 1944. Облик г. в значит. мере определяется ср.-век. пам. и домами 17—18 вв. в духе фландрского зодчества, сочетающимися с новыми ул. и бульварами. Осн. пам.— на левом берегу Шельды на гл. пл. Гранд-плас: романско-готич. собор Нотр-Дам (дл. 134 *м*, суровый романский неф — 1110—41, освящён в 1171, свод — 1754; трансепт дл. 66 *м* с полукруглыми завершениями плана — 1146—60, своды — 1171—99, окончен к 1223; светлый высокий готич. хор с обходом и радиальными капеллами — 1243—55, завершён в 1325; над трансептом — 5 кв. в плане башен выс. 83 *м*, 12—13 вв.; порталы со скульптурой: зап.— ок. 1300, сев. и юж.— ок. 1141—71; ренессансный амвон, мр-

Намюр. Вид на цитадель (18 в.).



1568—75, К. Флорис, см. *Нидерланды* С т а р ы е; фрески — ок. 1175 и нач. 13 в.; витражи трансепта — конец 15 в., Арнульт из Нимвегена; реликварии: Богоматери, 1205, мастер Николай из Вердена, св. Элевтерия, 1247, Дамуазо, 1571), старейшая в Б. гор. башня (Бефруа; выс. 72 *м*, начата в 1187, достроена в 1294), Суконные ряды (1610—16, К. Ратт, восстановлены в 1884; ренессанс), ц. Сен-Кантен (романский неф — ок. 1200, башня — 1220, готич. портал — 1334, хор — до 1464); аркада с капеллой Сен-Венсан (1198, 1-й первурный крестовый свод в Б.) соединяет собор с резиденцией епископа (романский фасад, башня 1643). Церкви: Сен-Брис (неф и крипта — 12 в., «зальный» хор — ок. 1200—1405, зап. башня — 1482, церковь завершена в 1780), Сен-Жак (башня — 1153—57, неф—12—нач. 13 вв., хор — 1368, фрески — 1405), Сен-Никола́ (хор — ок. 1200, неф — 1213, башня — ок. 1366), Сен-Пиа́ (11—12 вв., хор перестроен ок. 1370, вся церковь — в 1627), Ла-Мадлен (готика, 1252, фасад — 14 в.). Старейшие в Европе 2 романских дома (ок. 1175—80), укрепл. мост через Шельду (Пон-де-Тру, башни — ок. 1250 и 1302—04, трёхарочный мост — 1329), башня Генриха VIII (ныне Музей оружия; 1515—18, остаток англ. цитадели 1513—16). 17 в.: Коллегия иезуитов (ныне Семинария; 1672; ц.— 1601—1604, Х. Гуймакер, портал — 1610), Новициат иезуитов (ныне Корол. атеней; капелла — 1609—25, Ж. дю Блок, портал — 1610), ломбард (ныне Музей истории и археологии; 1618, В. Кубергер). Аббатство Сен-Мартен (ныне ратуша; крипта 12 в., здание перестроено в классич. формах в 1763, Л. Б. Девез), Дворец Штатов (ныне архив; 1734—35), госпиталь Нотр-Дам (ныне АХ; 1758), Концертный зал (1824, ампир). Вокзал (1879, Х. Бейярт, во флам. стиле), Музей изящных иск-в (1928, В. *Орта́*, неоклассика). Памятники: художникам Л. Галле (1891, Г. Шарлье) и Рогиру ван дер Вейден (1935, М. Волферс), «Валлонская песня» (1931, Дюбуа).

Музей изящных иск-в, ценное собр. старонидерл., флам., бельг., франц. иск-ва. **Музей истории и археологии**, белго-рим. древности, пам. ср.-век. и ренессансного иск-ва, в т. ч. фрески 1407 Р. Кампена из ц. Сен-Брис, фарфор Т. **Музей фольклора** (в доме 1677), старинные интерьеры, костюмы и т. д.

Лит.: Warichez J., Leurs St., De Kathedraal van Doornik, dl 1—2, Antw., 1934—35; Rolland P., Tournai, «noble cité», Brux., [1944].

ШАРЛЕРУА́ (Charleroi) — г. в Эно, крупный пром. центр в юж. угольном р-не. Вначале с. Шарнуа, с 1666— крепость Ш., с 1667 строился нижний г. с укреплениями (инж. С. Вобан, заменены бульварами). Вырос в 19—20 вв. с развитием пром-сти. Ш. имеет сравнительно правильную планировку: г. расположен амфитеатром, обращ. к р. Самбр. Делится на «Нижний г.»— на правом берегу (деловой центр), «Промежуточный г.» на левом берегу и «Верхний г.» на плато левого берега (адм. центр с широкими ул., промышл. предместья). В «Верхнем г.» — пл. Карла II с ц. Сен-Кристоф (1664, перестраивается) и ратушей (1934—35, Ж. Андре, включает Коммунальный музей, концертный и выставочный залы, б-ку; башня выс. 70 *м*), бульвар Сольве с обширным комплексом Ун-та труда (1935, А. Дюмон, М. ван Гутем) и Дворцом выставок и изящных иск-в (фасад дл. 221 *м*, Ж. Андре). Лаборатории Об-ва угольной химии (1935, Э. д'Юик). Родильный дом «Королева Астрид» (1935—37, М. Леборнь, В. Ванхове; 1950-е гг., В. *Буржуа*). Гражд. госпиталь (1950-е гг. Ж. Депельсенер). Приют «Город детства» в г. спутнике Марсинель (1938—48, Буржуа, Леборнь). Наряду с совр. обществ. и пром. сооружениями и новой жилой застройкой — запущ. неблагоустроенные р-ны на окраинах.

Коммунальный музей, гл. обр. бельг. живопись. **Археологич. музей**, белго-рим. древности, декор. иск-во ср. веков.

Лит.: Bourgeois P., Charleroi, Brux., 1943.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

БРА́КЕЛЕР (de Braekeleer), Хендрик (Анри) де (11. VI. 1840, Антверпен — 20. VII. 1888, там же) — живописец. Сын живописца Фердинанда де Б. (1792—1883), уч. в АХ в Антверпене и у своего дяди Х. *Лейса*. Работал в Антверпене. Писал в духе голл. жанристов интимные, тщательно исполненные картины. Произв.: «Сад цветочника» (1864), «Мужчина в кресле» (1875), «Разговор» (1884) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; «Географ» (1871, Музей совр. иск-ва, Брюссель); 27 офортов.

Лит.: Lemonnier C., Henri de Braekeleer et son oeuvre, Brux., 1905; Haesaerts P., Henri de Braekeleer, Brux., 1943.

БРА́УЭР, Б р о у в е р (Brouwer), Адриан (1605 или 1606, Ауденарде — похоронен 1. II. 1638, Антверпен) — живописец. Ок. 1621 переехал в Голландию, работал гл. обр. в Харлеме (ок. 1623—24 поступил



А. Брауэр. „Драка крестьян при игре в карты". Картинная галерея. Дрезден.

в мастерскую Ф. Халса, см. *Нидерланды*) и Амстердаме. В конце 1631 вернулся в Антверпен. Один из крупнейших мастеров быт. жанра и пейзажа 17 в. Произв.: «Ссора за игрой в карты» (ок. 1627—31) и «Крестьяне, играющие в карты» (1630-е гг.) — в Ст. пинакотеке, Мюнхен; «Драка крестьян при игре в карты» (Дрезденская г.), «Поющие крестьяне» (1633, гал. Бриджуотер, Лондон); «Операция на плече» (сер. 1630-х гг.), «Операция ноги», «Горький напиток»— в Штеделевском художести. ин-те, Франкфурт-на-Майне; «Пейзаж с играющими в кегли» (сер. 1630-х гг., Карт. гал., Берлин-Далем), «Курильщики» (ок. 1636—38, Метр.-м.), «Спящий курильщик», пейзаж — в Лувре; «Сцена в кабачке» (около 1632), «Флейтист» (сер. 1630-х гг.) — в ГЭ.

Лит.: Schmidt-Degener F., Adriaen Brouwer et son évolution artistique, Brux., 1908; Bode W., Adriaen Brouwer, B., 1924; Böhmer G., Der Landschafter Adriaen Brouwer, Münch., 1940; Adriaen Brouwer 1605 [6]—1638, mit einer Einführ. von H. Löwe, Lpz., [1955]; Höhne E., Adriaen Brouwer, Lpz., [1960].

БРЕ́ЙГЕЛЬ «Б а р х а т н ы й» (Brueghel «de Fluwelen»), Ян (1568, Брюссель — 12. I. 1625, Антверпен) — живописец. Сын П. Брейгеля Старшего (см.

Нидерланды Старые). Уч. в Антверпене, посетил Италию ок. 1589—96, мастер с 1597, декан гильдии с 1601, придворный художник с 1610, работал в Брюсселе и Антверпене, сотрудничал с П. П. *Рубенсом* и др. Автор многочисл. пейзажей, цветочных натюрмортов, аллегорич., религ., мифологич. сцен с мелкими фигурами. Произв.: «Лесной пейзаж» (1607) и «Опушка леса» (1610) — в ГЭ; «Пейзаж с призванием апостолов» (1608, Дрезд. г.), серия «5 чувств» (1617—18, Прадо), «Воздух» (1621, Лувр), офорты.

Лит.: Combe J. (éd.), Brueghel de Velours, P.— Brux., 1942.

БУЛАНЖЕ́ (Boulenger), Ипполит Эмманюэль (3. XII. 1837, Турне — 4. VII. 1874, Брюссель) — живописец. Уч. в АХ в Брюсселе у Ф. Ж. *Навеза*. Посетил Париж (1867), жил в Тервюрене (с 1863), глава тервюренской школы реалистич. пейзажа. Произв.: «Коровы у рва» (1864, Корол. музей изящных иск-в, Антверпен); «Вид Динана» (1870), «Аллея в Тервюрене» (1871), «Месса св. Губерта» (1871), «Осеннее утро» (1873) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Приближение грозы» (1872, Музей изящных иск-в, Турне).

Лит.: Colin P., Hippolyte Boulenger, Brux., 1934; Vanzype G., Hippolyte Boulenger, Anvers, [1949].

БУРЖУА́ (Bourgeois), Виктор (29. VIII. 1897, Шарлеруа — 24. VII. 1962, Брюссель) — архитектор. Уч. в АХ в Брюсселе. Проф. Нац. высшей школы арх-ры и Свободного ун-та в Брюсселе. Член-учредитель (1928) Междунар. конгресса совр. арх-ры (CIAM). Крупнейший представитель функционализма в Б. Произв.: посёлки, здания в *Брюсселе*, *Шарлеруа*, *Остенде*, особняки (О. Есперса в Брюсселе, 1928), виллы (в Марсинель-Брюйере, Эно, 1950-е гг.), жилые дома (О-жарден-де-Франс в Брюсселе, 1935), школа в Орню (Эно, 1939), павильоны брюссельских выставок 1935 (показат. станция, ресторан) и 1958 («Град-ство»).

Соч.: De l'architecture au temps d'Erasme à l'humanisme social de notre architecture, Brux., [1949]; L'architecte et son espace, Brux., [1955].

ВАН-ДЕЙК — *Дейк*.

ВАУТЕРС, Вутёрс (Wouters), Рик (21. VIII. 1882, Мехелен — 11. VII. 1916, Амстердам) — скульптор и живописец. Уч. в АХ в Мехелене и с 1901 — в Брюсселе. С 1907 работал в Буафоре (Брабант). Посетил Париж (1912) и Германию (1913). Участвовал в 1-й мировой войне, в 1914 был интернирован в Голландии, где и умер. Крупнейший представитель группы «Брабантский фовизм», испытал влияние Дж. *Энсора* и П. Сезанна (см. *Франция*). Произв.: скульптура — «На солнце» (бр., 1909), «Созерцание» (бр., 1911) — в собр. Н. Ваутерс, Оверейсе; «Неразумная дева» (бр., 1911), «Домашние заботы» (бр., 1913) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; живопись — «Гладильщица» (1912), «Урок» (1912), «Женщина у окна» (1915) — в Корол. музее изящных иск-в; портрет Симона Леви (1913), «Пейзаж в Буафоре» (1914) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Отблески» (1912, собр. Ламбер, Брюссель), «Автопортрет с чёрной повязкой» (1915, собр. Л. ван Богарт, Антверпен).

Лит.: Wouters N., La vie de Rik Wouters à travers son oeuvre, Brux., 1944; Delen A. J. J., Rik Wouters, Anvers, [1948].

ВЕ́ЛДЕ (van de Velde), Хенри (Анри) Клеменс ван де (3. IV. 1863, Антверпен — 25. X. 1957, Цюрих, Швейцария) — архитектор, мастер декор. иск-ва. Уч. в АХ в Антверпене (1881—83) и в Париже. В 1887 примкнул к объединению «XX» в Брюсселе. В 1892 основал в Брюсселе художественно-пром. мастерскую, в 1901 переехал в Веймар, где в 1902 основал школу художеств. ремесла (директор до 1914). В 1917 поселился в Швейцарии, в 1921 переехал в Голландию, в 1925 — в Бельгию, с 1926 — директор основанной им Нац. высшей школы декор. иск-в. Последние годы жизни провёл в Швейцарии. Один из родоначальников «стиля модерн», позднее перешёл на позиции функционализма. Произв.: в *Брюсселе*, *Генте*; интерьеры Фолькванг-музея в Хагене (1901—02), дом Эше в Хемнице (ныне Карл-Маркс-Штадт; 1902—03), театр Веркбунда в Кёльне (1914) — все в Германии; музей Крёллер-Мюллер в Оттерло (Голландия, 1926—37), бельг. павильоны на междунар. выставках в Париже (1937, с Ж. Эггерикcом и Р. Вервилгеном) и Нью-Йорке (1939, с В. *Буржуа* и Л. Стейненом).

Соч.: Déblaiement de l'art, Brux., 1894; Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, B., 1901; Der neue Stil, Weimar, 1964; Amo, Lpz., 1912; Les formules d'une esthétique moderne, Brux., 1923; Leerstellingen, Antw., 1944.

Лит.: Scheffler K., Henry van de Velde, Lpz., 1913; Casteels M., Henry van de Velde, Brux., 1932.

ВИРЦ (Wiertz), Антуан Жозеф (22. II. 1806, Динан — 18. VI. 1865, Брюссель) — живописец. Уч. в АХ в Антверпене (с 1820), работал в Риме (1833—38), затем в Льеже и с 1848 — в Брюсселе. Писал портреты, картины на историч. и символико-аллегорич. сюжеты, работал как скульптор. Произв.: «Битва греков с троянцами за тело Патрокла» (1835—36, Музей изящных иск-в, Льеж); «Наполеон в аду» (1842), «Прекрасная Розина» (ок. 1843), «Последняя пушка» (1855), автопортрет (1860), «Партии, судимые Христом» — все в музее Вирца, Брюссель.

Лит.: Vanderpyl F., Antoine Wiertz, Brux., 1931; Colleye H., Antoine Wiertz, Brux., [1957].

ВОС (de Vos), Корнелис де (1584/85, Хюлст, Голландия — 9. V. 1651, Антверпен) — живописец. Уч. у Д. Ремеуса (1599—1604), с 1608 — мастер. Сотрудничал с П. П. *Рубенсом*. Портретист, писал также религ. картины. Произв.: портреты А. Графеуса (1620, Корол. музей изящных иск-в, Антверпен), художника с семьёй (1621, Музей ст. иск-ва, Брюссель), семейный портрет (ГЭ).

Лит.: Muls J., Cornelis de Vos, Antw., [1932]; Greindl E., Corneille de Vos, Brux., 1944.

ГАЛЛЕ́ (Gallait), Луи (10. III. 1810, Турне — 20. XI. 1887, Схарбек, Брюссель) — живописец. Уч. в АХ в Турне (с 1830, у Ф. Эннекена) и Антверпене (с 1832). Посетил Париж (1834—40), с 1843 жил в Брюсселе. Представитель романтизма, один из основоположников бельг. историч. живописи. Писал также жанр. картины и портреты. Произв.: «Отречение Карла V» (1841) и «Чума в Турне» (1882) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Последние минуты графа Эгмонта» (1848, Нац. гал., Берлин; 2 варианта, в т. ч. 1848, в ГЭ; «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна» (1851, Музей изящных иск-в, Турне; 1863, ГМИИ; «Семья рыбака» (1848 и 1855) и «Славонец» (1854) — в ГЭ.

Лит.: Асаевич К. Ф., Картины Луи Галле в собрании Эрмитажа, в кн.: Западноевропейское искусство, М., 1956 (Труды Гос. Эрмитажа, т. 1); Sulzberger M., Louis Gallait, Brux., 1889.

ГЕФС (Geefs), Виллем (Гийом; 10. IX. 1805, Антверпен — 19. I. 1883, Схарбек, Брюссель) — скульптор. Уч. в АХ в Антверпене (1821—28). С 1829 посетил Париж и Италию, работал в Антверпене (с 1833 — проф. АХ) и Брюсселе. Представитель романтизма. Произв.: памятники генералу О. Д. Бельяру в Брюсселе (1832—36), павшим в 1830, со статуей Бельгии на пл. Плас-де-мартир в Брюсселе (1838), П. П. Рубенсу в Антверпене (1840), А. Гретри в Льеже (1842), статуя Леопольда I на Колонне Конгресса в Брюсселе (1850—1859), надгробие волонтёра 1830 графа Ф. де Мерод (мр. 1837, ц. Сен-Мишель-э-Гюдюль, Брюссель; гипс 1833 — Музей совр. иск-ва, там же), кафедра в ц. Сен-Поль в Льеже (1844), бюсты — принцессы Шарлотты (гипс, Музей совр. иск-ва), музыковеда Ф. Ж. Фетиса (мр., Дворец Академий, Брюссель) и др.

Лит.: Bartholeyns E., Guillaume Geefs, sa vie et ses oeuvres, Brux., 1900.

ГРУ (de Groux), Шарль Корней Огюст де (4. VIII. 1825, Комин, Франция — 30. III. 1870, Брюссель) — живописец. Уч. в АХ в Брюсселе у Ф. Ж. *Навеза* (до 1850) и Дюссельдорфе. Испытал влияние Ж. Ф. Милле и Г. Курбе (см. *Франция*). Один из создателей «Свободного общества изящных искусств» (1868), виднейший мастер бельг. реалистич. жанр. живописи. Писал также историч. картины. Произв.: «Пьяница» (1853), «Собирательницы колосьев», «Отъезд рекрута», «Молитва перед обедом» — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Изгнанники» (Корол. музей изящных иск-в, Антверпен); офорты, литогр.

Лит.: Leclercq Em., Charles de Groux, Brux., 1871; Pierron S., Charles de Groux, Brux., 1922.

ДЕЙК (van Dyck, van Dijck), Антонис ван (22. III. 1599, Антверпен — 9. XII. 1641, Лондон) — живописец и рисовальщик. Уч. с 1609—10 у Х. ван Балена, мастер с 1618, ок. 1618—20 сотрудничал с П. П. *Рубенсом*, сложился под его сильным влиянием. В 1620 уехал в Англию, где в 1621 поступил на службу при корол. дворе; в том же году через Антверпен направился в Италию, где испытал влияние Тициана (см. *Италия*). После посещения Рима и Венеции обосновался в Генуе, в 1624 работал в Сицилии. В 1627 вернулся в Антверпен, где писал религ. картины и портреты. В 1632 переехал в Лондон; стал придворным живописцем Карла I, создал бесчисл. портреты представителей знати. В 1634—35 и 1640 возвращался на родину, в 1640—41 посетил Париж. Один из крупнейших портретистов 17 в. Произв.: «Апостол Пётр» (ок.1615—17), автопортрет (1620-е гг.), семейный портрет (ок. 1620) — в ГЭ; «Св. Мартин и нищие» (ок. 1621, церковь Сен-Мартен, Завентем), «Отдых на пути в Египет» (ок. 1622—30, Ст. пинакотека, Мюнхен), портреты Джеронимы Спинола-Дориа (ок. 1622—27, Карт. гал., Берлин-Далем), кардинала Гвидо Бентивольо (ок. 1623—24, Питти), Лазаруса Махаркейзуса (ок. 1622—1630, ГЭ); Яна ван ден Вауверa, А. Стевенса (1629) и его жены (1629) — в ГМИИ; Марии Лунзы де Тассис (ок. 1627—32, гал. Лихтенштейн, Вена), «Оплакивание Христа» (ок. 1627—30, Карт. гал., Берлин-Далем), портрет Беатрисы де Кюзанс (ок. 1631—32, Виндзорский замок), «Отдых на пути в Египет» (ок. 1632—36, ГЭ), портреты Карла I на охоте (1635, Лувр), детей Карла I (1637, Виндзорский замок), Джеймса Стюарта, герцога Ричмондского (ок. 1632—40, Метр.-м.), Томаса Челонера (ок. 1632—40, ГЭ); серия оф. «Иконография» (с 1627).



А. ван Дейк. Портрет Томаса Челонера. Около 1632—40. Эрмитаж. Ленинград.

Лит.: Лисенков Е. Г., Ван-Дейк. 1599—1641, Л., 1926; Cust L., Van Dyck, pt 1—2, N. Y.—L., 1903; то же, L., 1906; Antonis Van Dyck. Des Meisters Gemälde, eingeleit. von G. Glück, 2. Aufl., Stuttg.— B., [1931]; Muñoz A., Van Dyck, Lpz., 1941]; Puyvelde L. van, Van Dyck, Brux.— Amst., 1950; Vey H., Van Dyck-Studien. Diss., [Köln, 1955].

ДЮКЕНУА (Duquesnoy) — семья скульпторов: Иеронимус (Жером; до 1570—1641, Брюссель), автор фонтанной фигуры «Маннекен-Пис» в Брюсселе (бр., 1619); его сыновья — Иеронимус (Жером) Младший (1602, Брюссель — казнён 28. IX. 1654, Гент), автор статуй апостолов в ц. Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе (1644), мраморной гробницы епископа А. Триста в соборе Сент-Бафс в Генте (1643—54); Франс (Франсуа; 1594, Брюссель — 12. VII. 1643, Ливорно) — выдающийся мастер скульптуры барокко, с 1618 жил гл. обр. в Риме, работал в стиле, близком к Л. Бернини (см. *Италия*). Под влиянием Н. Пуссена (см. *Франция*) воспринял элементы классицизма. Произв.: статуя св. Сусанны (мр., 1630, ц. Санта-Мария ди Лорето, Рим), гигантская статуя св. Андрея (мр., окончена в 1640, собор св. Петра, Рим), детские фигурки (путти на гробнице А. Триста; в ГЭ и др.).

Лит.: Busscher E. de, Les Du Quesnoy, в кн.: Annales de la Société Royale des Beaux-Arts de Gand, XIII, 1873; Fransolet M., François Du Quesnoy, Brux., 1942.

ЙОРДАНС (Jordaens), Якоб (крещён 20. V., род., вероятно, 19. V. 1593, Антверпен — 18. X. 1678, там же) — живописец и рисовальщик. Уч. у А. ван Норта (с 1607), с 1615 — мастер, с 1621 — декан гильдии. Работал в Антверпене. Был связан с мастерской П.П. *Рубенса*, известен гл. обр. своими жанр. сценами. Один из крупнейших акварелистов 17 в., занимался также офортом. Произв.: семейный портрет (ок. 1612—15, ГЭ), «Поклонение пастухов» (1618, Нац. музей, Стокгольм), «Сатир у крестьянина» (ок. 1618, Венг. нац. гал., Будапешт, сходная картина в ГМИИ), «Аллегория Плодородия» (ок. 1625—28, Музей ст. иск-ва, Брюссель), «Король пьёт» («Бобовый король», 1638, ГЭ), «Как поют старые, так пищат и молодые» (1638, Корол. музей изящных иск-в, Антверпен), «Диоген ищет человека» (1642, Дрезд. г.), «Король пьёт» (до 1656, Художеств.-историч. музей, Вена), «Триумф принца Фридриха Генриха Оранского» (850 *см*×820 *см*, 1652, дворец Хёйс-тен-босх, Гаага), «Младенец Христос среди книжников» (1663, Карт. гал., Майнц).

Лит.: Шмидт Д. А., Рубенс и Йорданс, Л., 1926; Якоб Йорданс [текст Н. Смольской], М., 1959; Rooses M., Jordaens. Sa vie et ses oeuvres, [Anvers, 1906]; Puyvelde L. van, Jordaens, P.—Brux., 1953.

КЕЙК (van Kuyck), Хуго ван (р. 1. XII. 1902, Антверпен) — архитектор. Уч. в Нац. высшем ин-те изящных иск-в в Антверпене и Гентском ун-те. Видный представитель функционализма. Работы: в *Брюсселе*, *Антверпене*, Бельг. посольство в Вашингтоне, Виргинский ун-т, Ричмонд, США.

Соч.: Modern Belgian architecture, N. Y., 1946.

ЛАРМАНС (Laermans), Эжен Жюль Жозеф (21. X. 1864, Моланбек-Сен-Жан, Брюссель — 22. II.

Э. Ларманс. „Слепой". 1898. Королевский музей изящных искусств. Антверпен.



1940, там же) — живописец и график. Уч. в АХ в Брюсселе у Ж. Портелса. Один из основателей объединений «Для искусства» и «Современное искусство». Писал гл. обр. сцены из жизни обездоленных, пейзажи брюссельских предместий. Произв.: «Вечер стачки» (1894), «Дорога» (1898), «Смерть» (1904), «Отдых на холме» (1923) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Эмигранты» (триптих, 1896), «Слепой» (1898), «Гроза» (1899) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; илл. к «Цветам зла» Ш. Бодлера (1889), офорты.

Лит.: Vanzype G., Eugène Laermans, Brux., 1908; Colin P., Eugène Laermans, Brux., 1929; Eggermont A., La vie et l'oeuvre d'Eugène Laermans, Brux., 1943.

ЛЕЙС (Leys), Хендрик Ян Августин (Анри; 18. II. 1815, Антверпен — 26. VIII. 1869, там же) — живописец. Уч. в Антверпене в АХ и у Ф. де Бракелера. Совершил поездки в Париж (1835—39, посещал мастерскую Э. Делакруа, см. *Франция*), Голландию (1839), Германию (1852—53). Увлекался старонидерл. и нем. живописью 15—16 вв., видный мастер жанрово-истор. живописи. С 1863 работал над росписями антверпенской ратуши. Произв.: «Приготовления к пиру» (1839, собр. Тис, Брюссель); «Фламандская свадьба в 17 в.» (1839), «Приём Рубенса корпорацией стрелков» (1851) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; «Восстановление католического культа в Антверпене» (1845), «30-дневная месса Бертала де Хазе» (1854), «Мастерская Франса Флориса» (1866)— в Музее совр. иск-ва, Брюссель; офорты.

Лит.: Vanzype G., Henri Leys, Brux., 1934.

МАЗЕРЕ́ЛЬ, Мáсерел (Masereel), Франс (р. 30. VII. 1889, Бланкенберге) — график и живописец. Уч. в АХ в Генте (1907—08) у Я. Делвина, с 1909 жил в Англии, Франции, Германии. Во время 1-й мировой войны в Швейцарии присоединился к группе писателей-антимилитаристов во главе с Р. Ролланом, создал цикл антивоен. газетных рис. В дальнейшем работал гл. обр. во Франции, много путешествовал, в 1935—1937 дважды посетил СССР. В годы 2-й мировой войны в Швейцарии создал ряд графич. антифашистских серий. Произв.: многочисл. ксилографии, в т.ч. сюжетные циклы «Крестный путь человека» (1918), «Мой часослов» (1919), «Солнце» (1919), «Идея, её рождение, её жизнь, её смерть» (1920), «Город» (1925), «Созидание» (1928), «Сирена» (1932), «От чёрного к белому» (1939), «Пляска смерти» (1941), «Юность» (1948), илл. к «Истории Уленспигеля и Ламме Гудзака» Ш. де Костера (1926), «Жану Кристофу» Р. Роллана (1925—27) и др.; циклы рис. и акв.; картины (пейзажи, портреты, жанр. композиции), работы для театра и кино, декор. произв. (роспись, моз., керамика).

Лит.: Зеленина К., Ф. Мазереель, М., 1930; Мазереель. Сб. сост. Н. Бунина, М., 1959; Кантор А. М., Творчество Франса Мазереля, в сб.: Современное изобразительное искусство капиталистических стран, М., 1961; Lebeer L., F. Masereel, Anvers, [1952]; F. Masereel. Malerei und Grafik. 1917—1957, B., 1957; F. Masereel. Mit Beiträgen von S. Zweig [u. a.] und einer Bibliographie, [Dresd., 1959].

МЕНЬЕ (Meunier), Константен Эмиль (12. IV. 1831, Эттербек, Брюссель — 4. IV. 1905, Иксель, там же) — скульптор и живописец. Уч. у брата Жана Батиста М. и в АХ в Брюсселе (у Ф. Ж. *Навеза* и скульптора Ш. Фрекена). Испытал влияние Ш. де *Гру*, вместе с к-рым участвовал в организации «Свободного общества изящных искусств» (1868). В ранний период работал как живописец, с 1885 обратился к скульптуре. В 1879 и 1881 посетил индустриальные р-ны Б., в 1882—83 — Испанию. Проф. АХ в Лёвене (1887—1895) и позднее в Брюсселе, где в 1939 был создан музей М. С 1880-х гг. работал над неоконч. композицией «Памятник труду» (открыт в 1930 в Брюсселе). Крупнейший художник-реалист Б. 19 в., создатель героич. образов рабочих. Произв.: живопись — «Эпизод из крестьянской войны 1797 года» (1875), «Табачная фабрика в Севилье» (1889) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Порт» (1886), «Чёрная страна. Боринаж» (1889), «Возвращение шахтёров» (ок. 1905) — в музее Менье, Брюссель; скульптура—«Молотобоец» (бр., 1885), «Антверпен» (бр., 1900), «Индустрия» (рельеф, бр., 1901), «Шахта» (рельеф, бр., 1901), «Грузчик» (бр., ок. 1905) — в музее Менье; «Пудлинговщик» (бр., 1886), «Шахтный газ» (бр., 1893) — в Музее ст. иск-ва, Брюссель; «Рыбак» (бр., ГМИИ), памятник отцу Дамиану в Лёвене (бр., 1893).



К. Менье. „Возвращение шахтёров". Частное собрание. Антверпен.

Лит.: Сидорова В. А., Константин Менье.1831—1965, М.—Л., 1946; Константин Менье (текст О. Никитюк), М., 1960; Lemonnier C., Constantin Meunier, P., 1904; Piérard L., Constantin Meunier, Brux., 1937; Christophe L., Constantin Meunier, Anvers, 1950.

МИННЕ, Минн (Minne), Жорж (30. VIII. 1866, Гент — 18. II. 1941, Синт-Мартенс-Латем) — скульптор и рисовальщик. Уч. в АХ в Генте (1882—84) у Я. Делвина и в Брюсселе (1895—99) у Ш. ван дер Стаппена. Выставлялся с 1899 с группой «XX». В 1891 в Париже встречался с О. Роденом (см. *Франция*). С 1898 работал в Латеме (кроме периода 1-й мировой войны, когда эвакуировался в Англию), в 1912—14— проф. АХ в Генте. Глава «1-й латемской группы», виднейший представитель символизма в иск-ве Б. Произв.: «Мать, оплакивающая своего ребёнка» (бр., 1886, Музей совр. иск-ва, Брюссель); «Мальчик, несущий реликвию» (мр., 1897) и бюст грузчика (бр., 1911) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; «Фонтан коленопреклонённых» (мр., 1898, Фолькванг-музей, Эссен), «Стремление к миру» (гипс, ок. 1930, собр. Минне, Гент); илл. к «Призрачным селениям» Э. Верхарна (1894—1895), «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка (1900); рис. на религ. темы.

Лит.: Puyvelde L. van, George Minne, Brux., [1931]; Ridder A. de, George Minne, Anvers, 1947.

НАВЕ́З (Navez), Франсуа Жозеф (16. XI. 1787, Шарлеруа — 12. X. 1869, Брюссель) — живописец. Уч. в Брюсселе и в Париже (1813—16) у Л. Давида (см. *Франция*), в 1817—21 работал в Риме, в 1831—59 — директор АХ в Брюсселе. Преподавал также в част. мастерской, перешедшей в 1849 к его зятю Ж. Портелсу (J. Portaels, 1818—95). Среди учеников Н.— Ш. де *Гру*, К. *Менье* и др. Виднейший представитель классицизма в бельг. живописи, писал картины на историч. и религ. сюжеты; мастер реалистич. портрета. Произв.: портреты семьи Хемптинне (1816), Л. Давида (1817), «Сон Аталии» (1830), автопортрет (1854) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель.

Лит.: Alvin V. L., Notice sur François-Joseph Navez, Brux., 1871; Puyvelde L. van, François-Joseph Navez, Brux., 1931.

ОПСОМЕР (Opsomer), Исидор (р. 19. II. 1878, Лир)— живописец. Уч. в АХ в Лире и Антверпене. Работал в Лире (1904—14), Англии (1914), Голландии (1915—1918), Антверпене (с 1919 — проф., с 1926 — директор Нац. высшего ин-та изящных иск-в, с 1935 — директор АХ). Крупный портретист, автор ряда пейзажей и натюрмортов. Произв.: портреты К. Гюисманса (1927), Ф. Тиммерманса (1938), А. Вермейлена (1943) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; «Пристань в Эйкхёйзене» (1937, собр. А. де Порре, Брюссель), «Натюрморт с яблоками» (1948, собр.Нелленс, Кнокке).

Лит.: Bernard Ch., Opsomer, Anvers, [1948]; Vanzype G., Opsomer, Antw., 1953.

ОРТА́, Хóрта (Horta), Виктор (6. I. 1861, Гент — 11. IX. 1947, Брюссель) — архитектор. Уч. с 1876 в Генте, с 1878— в Париже, с 1880—в Брюсселе у А. Балá. Проф. Свободного ун-та в Брюсселе (1892—1912), АХ в Антверпене (1919—27) и Брюсселе (1912—31, в 1927—1931 — директор). В 1915 жил в Англии, в 1916—19 — в США. Виднейший представитель бельг. «модерна», позднее перешёл на позиции неоклассицизма, в последних работах применял приёмы функционализма. Работы: в Генте (3 особняка, 1886), *Брюсселе*, *Турне*, магазин Гран-Базар во Франкфурте-на-Майне (1903).

Соч.: Les applications de l'urbanisme à l'entourage des monuments, в кн.: Bulletin des Comissions royales d'art et d'archéologie, [Brux.], 1922; Considérations sur l'art moderne, там же, Brux., 1925.

Лит.: Delevoy R. L., Victor Horta, Brux., [1958].

ПЕ́ЙЗЕР (Peiser), Курт (5.I.1887, Антверпен — 14.III. 1962, Брюссель) — живописец и график. Уч. в АХ в Антверпене. Художник-реалист, посвятивший своё творчество бельг. пролетариату и страданиям народа. Произв.: «Старуха», «Фламандская кермесса» — оба в ГЭ; «Подсобные рабочие», «В сухом доке», «Утраченные иллюзии», «Общественная благотворительность», «Молодой рыбак»; альбом оф. «Портовый квартал».

ПЕ́РМЕКЕ (Permeke), Констан (31. VII. 1886, Антверпен — 4. I. 1952, Остенде) — живописец и скульптор. Уч. в АХ в Брюгге и Генте (у Я. Делвина). В 1909—1912 жил в Синт-Мартенс-Латеме, где возглавил «2-ю латемскую группу», в 1912—14 — в Остенде, участвовал в 1-й мировой войне, после ранения работал в Англии, Остенде (1918—25) и Яббеке (близ Брюгге). Виднейший представитель бельгийского экспрессионизма, писал пейзажи, фигурные композиции, обнажённую натуру, с 1936 занимался скульптурой. Произв.: живопись — «Зима во Фландрии» (1912), «Осенний пейзаж» (1931) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; «Чужой» (1916), «Обручённые» (1923), «Октябрь» (1937) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Прощание» (1948, Музей Пермеке, Яббеке); скульптура — «Голова Христа» (бр., 1936, собр. Л. Богарте, Брюссель).

Лит.: Pierens P., Permeke, P., 1930; Langui É., Constant Permeke, Antw., [1947].

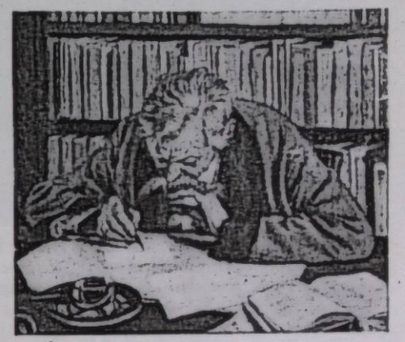
ПОЛЮ́С (Paulus), Пьер (р. 16. III. 1881, Шатле, Эно) — живописец. Уч. у своего отца, скульптора-орнаменталиста, и в АХ в Брюсселе, посетил Италию и Испанию, в 1914—18 жил в Англии. Пишет реалистич. пейзажи пром. р-нов Боринажа, мн. картины посвящены жизни валлонских шахтёров и металлургов. Почётный проф. Нац. высшего ин-та изящных иск-в в Антверпене. Произв.: «Юность» (1909, ратуша, Шарлеруа); «Шахтёр», «Шахтёрский посёлок» — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Материнство» (Корол. музей изящных иск-в, Антверпен, и Нац. художеств. музей, Буэнос-Айрес), «Работница» (1950), «Утонувший рабочий» (1950).

Лит.: Piérard L., Pierre Paulus, Anvers, [1948]; P. Paulus. [Album], Texte de Ch. Bernard, Brux., [1953].

ПУ́ЛАРТ, Полáрт (Poelaert), Жозеф (21. III. 1817, Брюссель — 3. XI. 1879, там же) — архитектор. Уч. в Париже у Ж. Н. Юйо, много лет был гор. арх. Брюсселя. Виднейший представитель эклектизма в бельг. арх-ре. Работы: в *Брюсселе*.

Лит.: Asou E., Notice sur le Palais de justice de Bruxelles. Biographie de Joseph Poelaert..., Brux., 1884.

РЕЙСЕЛБЕРГЕ, Риссельбéрг (van Rysselberghe), Тео ван (23. XI. 1862, Гент — 13. XII. 1926, Сен-Клер, Франция) — живописец. Уч. в АХ в Генте и Брюсселе (у Ж. Портелса). Посетил Испанию (1882, вместе с К. *Менье*), Марокко (1884) и ряд др. стран, в т.ч. Россию. С 1898 жил в Сен-Клере. Активный участник группы «XX» (с 1884), виднейший представитель импрессионизма в Б., испытал влияние Ж. Бастьен-Лепажа, французских импрессионистов и особенно Ж. Сёра (см. *Франция*), с 1888 усвоил приёмы пуантилизма. Писал гл. обр. портреты и пейзажи. Произведения: портрет Оскара Мауса (1885), «Читающая женщина» (1899), «Прогулка» (1901), портрет Эмиля Верхарна (1915) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Чтение» (1903, Музей изящных иск-в, Гент), портрет Верхарна (1890, Музей Жё-де-Пом, Париж).



Т. ван Рейселберге. Портрет Э. Верхарна. 1890. Музей Жё-де-Пом. Париж.

Лит.: Pierens P., Théo van Rysselberghe, Brux., 1937; Maret F., Théo van Rysselberghe, Anvers, [1948].

РОПС (Rops), Фелисьен (7. VII. 1833, Намюр — 23. VIII. 1898, Эссонн, под Парижем) — живописец, рисовальщик и гравёр. Посещал «Мастерскую св. Луки» в Брюсселе, сблизился с Ш. де *Гру* и К. *Менье*. Работал в Бельгии и с 1865 во Франции, путешествовал по Европе и Америке. В 1856—61 издавал сатирич. ж. «Уленшпигель». Испытал влияние Г. Курбе, импрессионистов, А. Тулуз-Лотрека, в графике — О. Домье (см. *Франция*). Член (с 1868) «Свободного общества изящных искусств». Сочетал реалистич. искания с упадочными мистико-эротич. тенденциями. Писал пейзажи, быт. сцены. В графике часто использовал аллегорич. и эротич. сюжеты. Произв.: «Пляж на Северном море», «Выпад» (акв., 1877) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Арденнский пейзаж» (1882), «Рыбачий порт в Бланкенберге», «Баржи в Динане» — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; литогр., офорты, илл. к произв. Ш. де Костера, Ш. Бодлера и др.

Лит.: Lemonnier C., Félicien Rops, P., 1908; Kunel M., Félicien Rops, Brux., 1943; Piérard L., Félicien Rops, Anvers, 1949.

РУ́БЕНС, точнее Рюбенс (Rubens), Питер Пауэл (28. VI. 1577, Зиген, Германия — 30. V. 1640, Антверпен) — живописец и рисовальщик. Сын юриста, эмигранта из Фландрии. С 1589 жил в Антверпене, получил разностороннее образование, рано посвятил себя живописи, уч. у Т. Верхахта (1591), А. ван Норта (ок. 1591—94), О. Вениуса (ван Вена, ок. 1594—98). Мастер с 1598. В 1600—08 находился в Италии (Рим, Мантуя, Генуя), где стал придворным худож. герцога Мантуанского, в 1603—04 посетил с дипломатич. поручением Испанию. В 1608 возвратился в Антверпен. В 1609 стал придворным живописцем правителей Юж. Нидерландов, в том же году женился на Изабелле Брант. В последующие 2 десятилетия получал многочисл. заказы, к-рые выполнял частично при содействии мастерской. Сотрудниками Р. были А. ван *Дейк*, Я. *Порданс*,



П. П. Рубенс. „Пейзаж в лунную ночь". Около 1635—40. Собрание Монд. Лондон. Гравирован резцом на меди С. Болсвертом.

Ф. *Снейдерс*, Я. Вилденс, Л. ван Уден, А. ван Дипенбек, Т. ван Тюлден и др. В 1620-х гг. в связи с заказом цикла картин «История Марии Медичи» посетил Париж. После смерти Изабеллы Брант (1626) Р. много путешествовал, выполняя дипломатич. поручения: в 1627 посетил Голландию, в 1628—29 — Испанию, в 1629—30— Англию. Вернувшись в 1630 в Антверпен, вступил в брак с Еленой Фаурмент. В 1635 приобрёл замок Стен. Произв.: портрет герцога Лермы (1603, собр. графини Вальделаграва, Мадрид), «Святые, поклоняющиеся образу Мадонны» (ок. 1606—09, Музей изящных иск-в, Гренобль), «Автопортрет с Изабеллой Брант» (1609, Ст. пинакотека, Мюнхен); «Водружение креста» (ок. 1610—11) и «Снятие со креста» (ок. 1611—14) — в соборе Онзе-ливе-Врауверкерк, Антверпен; «Битва с амазонками» (ок. 1615—18, Ст. пинакотека), «Вакханалия» (ок. 1615—1620, ГМИИ), «Пир у Симона Фарисея» (ок. 1618, ГЭ), «Последнее причастие св. Франциска» (1619, Корол. музей изящных иск-в, Антверпен), «Похищение дочерей Левкиппа» (ок. 1619—20, Ст. пинакотека), плафоны ц. иезуитов (Синт-Каролус-Борромеускерк) в Антверпене (ок. 1620, сгорели в 1718, известны по эскизам), «Персей и Андромеда» (ок. 1620—21, ГЭ), серия картин «История Марии Медичи» (ок. 1622—25, Лувр), «Поклонение волхвов» (1624, Корол. музей изящных иск-в), портрет камеристки инфанты Изабеллы (ок. 1625, ГЭ), «Мадонна со святыми» (1628, ц. Синт-Аугустинускерк, Антверпен), «Шубка» (ок. 1630—31, Художеств.-историч. музей, Вена), плафон Банкетного зала (ок. 1630—34, Уайтхолл, Лондон), эскизы убранства Антверпена по случаю въезда инфанта Фердинанда (1634—35, ГЭ, ГМИИ и др.), «Пейзаж с радугой» (ок. 1632—35, ГЭ), «Сад любви» (ок. 1635, собр. Ротшильда, Париж), «Кермесса» (ок. 1635—36, Лувр), «Пейзаж с замком Стен» (ок. 1636, Нац. гал., Лондон), «Пейзаж в лунную ночь» (ок. 1635—40, собр. Монд, Лондон), «Вакх» (ок. 1637—40, ГЭ); рисунки (в Альбертине, Вена, ГЭ и др.); арх. работа — собств. дом в Антверпене (ок. 1611—18).

Соч.: Письма, пер..., М.—Л., 1933; Palazzi di Genova, v. 1—2, Antw., 1622; neue Aufl. hrsg. v. H. Gurlitt, B., 1924; Correspondance de Rubens et documents épistolaires, publ. et annot. par Ch. Ruelens, éd. M. Rooses, [s. a.], v. 1—6, Anvers, 1887—1909.

Лит.: Невежина В. М., Рубенс, [Л.], 1938; Гершензон Н., Рубенс, М.—Л., 1938; Доброклонский М. В. (сост.), Рисунки Рубенса, М.—Л., 1940; Питер Пауль Рубенс. [Альбом, сост. и предисл. М. Я. Варшавской], М., 1958; Rooses M., L'oeuvre de P. P. Rubens, v. 1—5, Anvers, 1886—92; его же, P. P. Rubens, sa vie et ses oeuvres, P.—Anvers, 1903—1904; его же, Rubens'leven en werken, Amst., 1903; P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde. Hrsg. v. R. Oldenbourg, 4. Aufl., Stuttg.— B., [1921]; Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens. Hrsg. v. G. Glück und F. M. Haberditzl, B., 1928; Jamot P., Rubens, P., 1936; Evers H. G., Peter Paul Rubens, Münch., [1942]; его же, Rubens und sein Werk. Neue Forschungen, Brux., 1952; Burckhardt J., Rubens, Olten—Bern, [1946]; Arents P., Rubens-Bibliographie, Brux., 1943; Puyvelde L. van, Les esquisses de Rubens, [2 éd.], Bâle, 1948; его же, Rubens, P.— [e. a.], 1952.

СИ́БЕРЕХТС (Siberechts), Ян (крещён 29. I. 1627, Антверпен — ок. 1700—03, Лондон) — живописец. Работал в Антверпене (с 1648—49 — мастер) и Лондоне (с 1672). Писал гл. обр. пейзажи с жанр. сценами. Произв.: «Двор фермы» (1660), «Ферма» (1664) — в Музее ст. иск-ва, Брюссель; «Пруд» (1665, Корол. музей изящных иск-в, Антверпен), «Пастушка» (1666, ГЭ), «В броде» (1669, ГМИИ).

Лит.: Fokker T. H., Jan Siberechts, Brux. — P., 1931.

СНЕ́ЙДЕРС (Snyders, Snijders), Франс (крещён 11. XI. 1579, Антверпен — 19. VIII. 1657, там же) — живописец. Уч. у П. Брейгеля Младшего и Х. ван Балена. Работал в Антверпене. Мастер с 1602. В 1608—09 посетил Италию. Развился под влиянием П. П. *Рубенса*, с к-рым много сотрудничал. Крупнейший флам. мастер натюрморта и анималист. Фигуры на картинах С. писали Я. *Порданс*, А. *Янсенс*, Я. Вилденс, Я. Букхорст и др. Учитель Я. *Фейта*. Произв.: «Птичий концерт», серия «Лавок», серия картонов со сценами охоты — в ГЭ; «Бой петухов» (1615, Карт. гал. Берлин-Далем), «Натюрморт с обезьянкой» (Дресд. г.), «Охота на оленя» (гал. Лихтенштейн, Вена), «Кладовая» (Музей ст. иск-ва, Брюссель).



Ф. Снейдерс. „Птичий концерт". Эрмитаж. Ленинград.

Лит.: Левинсон-Лессинг В. Ф., Снейдерс и фламандский натюр-морт, Л., 1926.

ТЕ́НИРС (Teniers), Давид Младший (крещён 15. XII. 1610, Антверпен — 25. IV. 1690, Брюссель) — живописец. Уч. у отца Давида Т. Старшего (1582—1649), мастер с 1632—33, декан гильдии с 1644, в 1651 переселился из Антверпена в Брюссель. Придворный худож. (с 1647) и директор карт. гал. эрцгерцога Леопольда Вильгельма. Выполнил копии картин этой гал. (изд. в гравюрах в 1660). Инициатор основания Антверпенской АХ (1663). Писал жанр. сцены, пейзажи, портреты, картины на религ. и аллегорич. темы, сценки с животными. Произв.: «Горный пейзаж» (1640), «Караульня» (1642), групповой портрет членов антверпенского магистрата и старшин стрелковых гильдий (1643), «Деревенский праздник» (1646) — в ГЭ; «Автопортрет на постоялом дворе» (1646, Дресд. г.), «Блудный сын» (1644, Лувр.), «Стрельба по птицам в Брюсселе» (1652, Художеств.-историч. музей, Вена), «Обезьяны, играющие в карты» (ГМИИ), «Эрцгерцог Леопольд Вильгельм в своей картинной галерее» (1651, Музей ст. иск-ва, Брюссель; Прадо; Ст. пинакотека, Мюнхен; Художеств.-историч. музей, Вена).

Лит.: Смольская Н., Тенирс в собрании Эрмитажа, Л., 1961; Rosenberg A., Teniers der Jüngere, 2. Aufl., Bielefeld — Lpz., 1901; Eekhoud G., Teniers, Brux., 1926.

ФАЙДХЕРБЕ, Федéрб (Faydherbe), Лукас (крещён 19. I. 1617, Мехелен — 31. XII. 1697, там же) — скульптор и архитектор. Уч. у отчима — скульптора М. л'Аббе и с 1636 — в Антверпене у П. П. *Рубенса*. С 1640— мастер в Мехелене. Представитель флам. барокко. Работы: арх.— в *Брюсселе*, *Мехелене*, ц. аббатства АверБоде (Брабант, 1664—70), капелла графа Л. де Тур э Тассис в ц. Нотр-Дам-дю-Саблон в Брюсселе (1651—53); скульпт.— статуи апостолов Иакова Младшего (1636) и Симона (1641) в ц. Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе, гробница архиепископа Крюзена (1669, собор Синт-Ромбаутскерк в Мехелене), мелкая терракотовая пластика в Музее ст. иск-ва в Брюсселе и др.

Лит.: Poel A. van der, Notice sur la vie et les ouvrages de Lucas Faydherbe, Malines, 1834.

ФЕЙТ (Fyt, Fijt), Ян (крещён 15. III. 1611, Антверпен — 11. IX. 1661, там же) — живописец. Уч. у Ф. *Снейдерса*. Мастер с 1629—30, между 1631 и 1641 путешествовал (с 1633 был в Париже, с 1635 — в Риме), с 1641 работал в Антверпене, в 1642 и 1655 посетил Голландию. Выдающийся мастер натюрморта, один из лучших изобразителей животных. Фигуры на картинах Ф. писали Э. Квеллин, К. Схют, Т. ван Тюлден. Произв.: «Битая дичь» (ГМИИ), «Битые птицы» (Карт. гал., Берлин-Далем), «Собака, обнюхивающая куропаток» (Дресд. г.), «Петух и индюк» (Музей ст. иск-ва, Брюссель), «Фрукты и попугай» (1645, ГЭ); рисунки, офорты.

ФРА́НКАРТ, Франка́р (Francart), Жак (ок. 1582, Брюссель или Антверпен — похоронен 6. I. 1651, Брюссель) — архитектор и живописец. С 1607 жил в Италии, в 1613 вернулся в Антверпен. Придворный живописец и арх. эрцгерцогов Альбрехта и Изабеллы. Выдающийся представитель арх-ры флам. барокко. Работы: в *Брюсселе*, *Мехелене*. Автор картин для частн. капеллы Изабеллы (1614—18).

Соч.: Livre d'architecture, v. 1. Diverses inventions de portes etc., Brux., 1617.

ФРЕДЕРИК (Frédéric), Леон Анри Мари (26. VIII. 1856, Брюссель — 27. I. 1940, там же) — живописец. Уч. в АХ в Брюсселе у Ж. Портальса. Увлекался иск-вом Г. Курбе (см. *Франция*). Позднее испытал влияние символизма. Посетил Италию, Францию, Голландию, Германию, Англию. Один из создателей группы «Современное искусство» в Антверпене. Писал жанр. картины, религ. и символич. композиции, портреты, пейзажи. Произв.: «Торговцы мелом» (триптих, 1882—83), «Возрасты крестьян» (серия из 5 картин, 1885—87), «Лунный свет» (триптих, 1900) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Возрасты рабочих» (триптих, 1898, Нац. музей совр. иск-ва, Париж); «Поминки» (1886), «Воскресенье перед мессой» (1906) — в Музее изящных иск-в, Гент; «Рожь и лён» (серия рис., 1887—89, ГЭ).

Лит.: Jottrand L., Léon Frédéric, Anvers, 1950.

ХО́СТЕ (Hoste), Хёйб (Хёйбрехт; р. 6. II. 1881, Брюгге) — архитектор. Уч. в ун-те в Генте. В 1914—18 жил в Голландии. Член-учредитель (1928) Междунар. конгресса совр. арх-ры (CIAM). Один из основоположников новой арх-ры в Б., ряд построек выполнил в нац.-романтич. духе. Работы: Бельг. памятник в Амерсфорте (Голландия, 1918, с Л. ван дер Свалменом), г.-сад Селзате (1923, с ван дер Свалменом), ц. в Зоннебеке (Зап. Фландрия, 1922), отель и театральный зал в Кнокке (Зап. Фландрия, 1924), жилые дома в Вервике (Вост. Фландрия, 1920), Руселаре (Зап. Фландрия, 1928), Антверпене (1938), детский сад в Хове (пров. Антверпен, 1952).

Соч.: Vlaamse bouwkunst, Amst., 1917; Van wonen en bouwen, Brugge, 1930; De woning, Antw., 1948.

ЭВЕНЕПУЛ, Эвенпóль (Evenepoel), Анри Жак Эдуар (3. X. 1872, Ницца, Франция — 27. XII. 1899, Париж) — живописец. Уч. в Брюсселе в АХ, с 1892 — в Париже в АХ и с 1893 — у Г. Моро. Испытал влияние Э. Мане, А. Тулуз-Лотрека, Т. Стейнлена (см. *Франция*). Член брюссельского объед. «Свободная эстетика». В 1897—98 жил в Алжире. Реалист, испытал воздействие импрессионизма и постимпрессионизма, писал портреты и жанр. сцены. Произв.: «Человек в красном» (портрет художника П. Беньера; 1894), автопортрет (1895), «Играющий ребёнок» (1896), портрет Анриетты в большой шляпе (1899) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; портрет Шарля в полосатом джемпере (1898, собр. Р. Летен, Гент); «Воскресная прогулка в Сен-Клу» (1899, Музей изящных иск-в, Льеж), «Испанец в Париже» (портрет художника Ф. де Иттурино; 1889, Музей изящных иск-в, Гент).

Лит.: Lambotte P., Henri Evenepoel, Brux., 1908; Hellens F., Henri Evenepoel, Anvers, [1947].

ЭНСО́Р (Ensor), Джеймс (13. IV. 1860, Остенде — 19. XI. 1949, там же) — живописец и график. Сын англичанина, уч. акварельной живописи в Остенде, с 1877 — в АХ в Брюсселе, с 1881 жил в Остенде. Член-основатель брюссельской группы «XX» (с 1884), член антверпенского объед. «Современное искусство» (с 1905). Испытал влияние Г. Курбе (см. *Франция*), Ш. де *Гру*, позднее — импрессионистов. Реалист в ранний период, позднее — создатель символико-фантастич. образов. Произв.: «Мальчик с лампой» (1880), «Русская музыка» (1881), «Странные маски» (1892) — в Музее совр. иск-ва, Брюссель; «Завтрак с устрицами» (1882), «Интрига» (1890) — в Корол. музее изящных иск-в, Антверпен; «Автопортрет с масками» (1883, собр. К. Юссиант, Антверпен), «Въезд Христа в Брюссель» (1888, Музей Энсора, Остенде); офорты «Собор» (1886), «Смерть, преследующая человеческое стадо» (1896), литогр.

Лит.: Verhaeren É., James Ensor, Brux., 1908; Fierens P., James Ensor, P., [1943]; Croquez A., L'oeuvre gravé de James Ensor, Gen.—Brux., 1947; Haesaerts P., James Ensor, [P., 1957].

ЯНСЕНС, ван Нёйсен (Janssens, van Nuyssen), Абраам (1575, Антверпен — похоронен 25. I. 1632, там же) — живописец. Уч. у Я. Снеллинка (с 1585), посетил Италию (в 1598 был в Риме), где испытал влияние М. Караваджо (см. *Италия*). С 1601— мастер, с 1606— декан гильдии. Работал в Антверпене. Учитель караваджистов Г. Сегерса и Т. Ромбаутса. Писал религиозные, мифологические и аллегорические картины. Произв.: «Шельда и Антверпен» (1610, Корол. музей изящных иск-в, Антверпен), «Аллегория Мира» (1614, дом Старого Арбалета, Антверпен).



А. Янсенс. „Шельда и Антверпен". 1610. Королевский музей изящных искусств. Антверпен.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Нац. высшая школа арх-ры и декоративных иск-в, осн. в 1926; Академия живописи — в Брюсселе. Нац. высший ин-т изящных иск-в, осн. в 1887; Нац. высший ин-т арх-ры и град-ства, осн. в 1946 — в Антверпене. Ин-т град-ства при Брюссельском Свободном ун-те. Отд. арх-ры при Гентском ун-те. Отд. гражд. арх-ры при Льежском ун-те. Отд. гражд. сооружений при Лёвенском католич. ун-те. АХ в Монсе, Генте, Льеже, Брюгге, Турне и др.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Корол. академия наук, литературы и изящных иск-в Б., осн. в 1772 (отд. живописи, скульптуры, гравюры, арх-ры); Корол. флам. академия наук, литературы и изящных иск-в Б. (отд. изящных иск-в); Корол. академия изящных иск-в (Académie Royale des Beaux-Arts), осн. в 1711 — в Брюсселе. Корол. академия изящных иск-в (Koninklijke Academië voor Schone Kunsten), осн. в 1663 в Антверпене. Корол. об-во изящных иск-в, осн. в 1893; Нац. ин-т жилища, изд. «Habiter»; Нац. об-во жилища, осн. в 1920; Высший совет град-ства; Ассоциация бельгийских арх.; Ассоциация скульпторов-декораторов Б.; Ассоциация ремесленников в области иск-ва и фольклора; Ассоциация градостроителей и советников по град-ству; Ассоциация художников-профессионалов Б., изд. «Bouquin»; Корол. федерация об-в архитекторов Б.; Центральное об-во арх-ры Б.; Корол. комиссия по памятникам и ландшафтам — в Брюсселе. Католич. флам. федерация нар. иск-ва — в Антверпене.

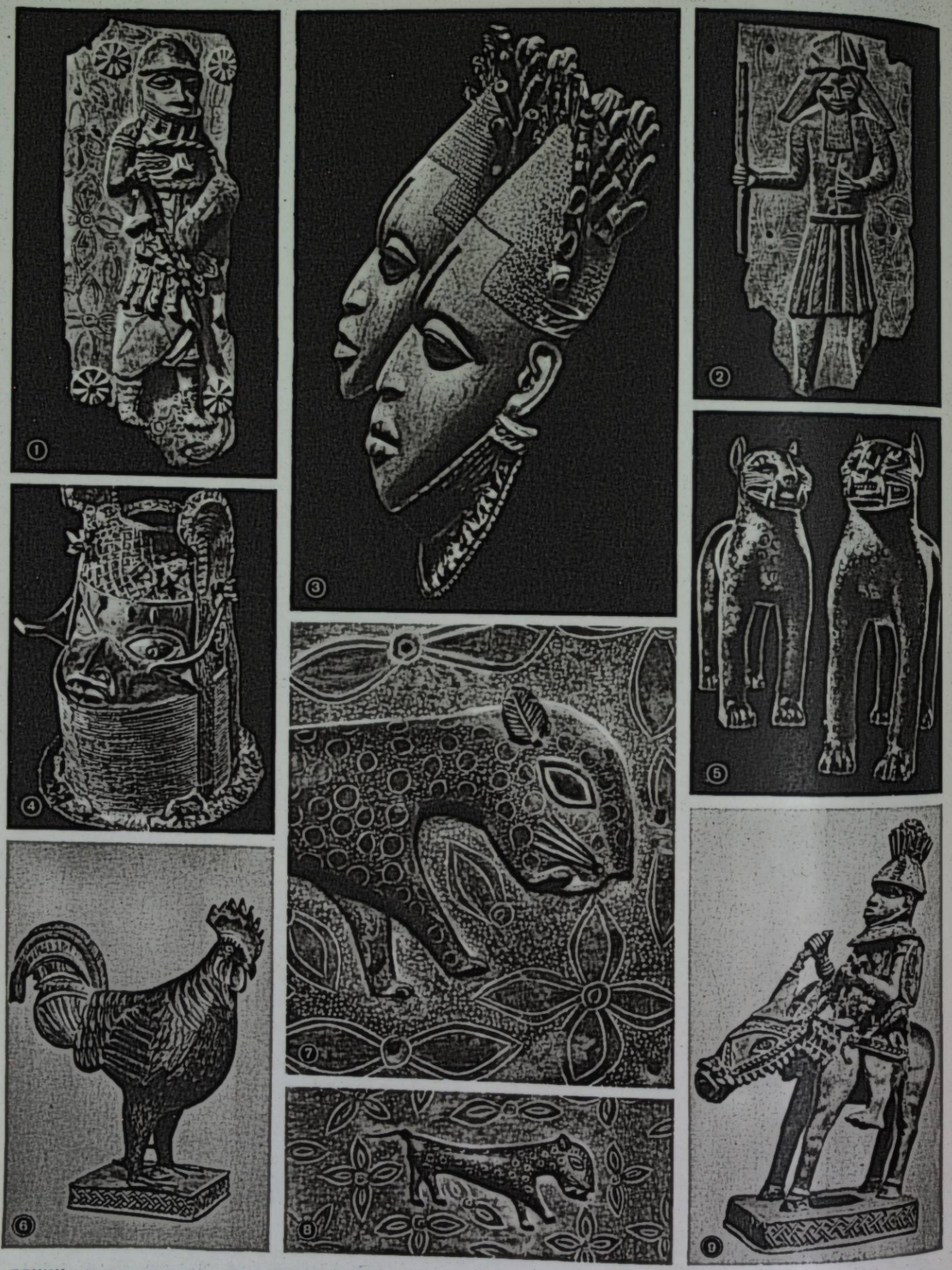
ПЕРИОДИКА (ЖУРНАЛЫ)

«Académie Royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Bulletin» («Бельгийская королевская академия. Класс изящных искусств. Бюллетень») — изд. перегул. с 1915 в Брюсселе. «Architecture» («Архитектура») — двухмесячное обозрение по арх-ре и град-ству, изд. с 1952 в Брюсселе. «Art d'église» («Церковное искусство») — обозрение, изд. ежеквартально бенедиктинцами аббатства Сент-Андре с 1927 в Брюгге. «Cahier des arts» («Тетрадь искусств») — иллюстриров. обозрение, изд. 10 раз в год с 1955 в Брюсселе. «Habitat et Habitations» («Жилищное строительство и жилища») — ежемесячное обозрение по арх-ре и град-ству, изд. с 1940 в Брюсселе (назв. менялось). «Habiter» («Жильё») — орган Нац. ин-та жилища, изд. 6 раз в год с 1948 в Брюсселе. «Kunst Meridiaan» («Художественный меридиан») — иллюстриров. обозрение, изд. раз в 2 мес. с 1951 в Синт-Ламбрехтс-Волюве. «Maison» («Дом») — арх. ежемесячник, изд. с 1945 в Брюсселе. «Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin» («Королевские музеи изящных искусств. Бюллетень») — изд. ежеквартально с 1952 в Брюсселе на франц. и флам. языках. «Quadrum» («Квадрат») — международное обозрение совр. искусства, изд. 2 раза в год с 1956 в Брюсселе. «Ruimte» («Пространство») — арх. ж., изд. раз в 2 мес. с 1953 в Антверпене.

Авторы: М. В. Доброклонский (флам. иск-во), Н. Л. Крашенинникова (арх-ра 19—20 вв., города), О. Д. Никитюк (изобразит. иск-во 19 в.), К. С. Егорова (изобразит. иск-во 20 в.), И. Н. Гроздова (нар. арх-ра и иск-во), А. М. Кантор (декор. иск-во).



БЕРЕГ СЛОНОВОЙ КОСТИ. 1. Деревянная статуэтка. Народ сенуфо. Частное собрание. Париж. **2.** Резной деревянный барабан. Высота 230 см. Народ бауле. Музей человека. Париж. **3.** Жилые дома местного населения. **4.** Резная дверь. Народ сенуфо. Университетский музей. Филадельфия. **5.** Деревянная статуэтка. Народ бауле. Частное собрание. **6.** Деревянная маска. Народ сенуфо. Британский музей. Лондон. **7.** Маленькая золотая маска. Частное собрание. **8.** Деревянная маска. Народ дан. Частное собрание. Париж. **9.** Деревянная катушка для тканья. Народ гуро. Музей человека. Париж. **10.** Деревянная маска. Народ гуро. Частное собрание. **11.** Деревянная маска. Народ дан. Частное собрание. **12.** Деревянная маска. Народ дан. Частное собрание. **13.** Деревянная маска. Народ сенуфо. Частное собрание.



БЕНИН. 1. Военачальник. Рельеф. Музей антропологии и этнографии. Ленинград. 2. Португальский купец. Рельеф. Музей антропологии и этнографии. Ленинград. 3. Маски-подвески из слоновой кости. Музей искусства примитивов. Нью-Йорк. Британский музей. Лондон. 4. Голова царя. Музей антропологии и этнографии. Ленинград. 5. Леопарды — символ царской власти. Частное собрание. 6. Священный петух. Частное собрание. Париж. 7—8. Пантера. Рельеф и его фрагмент. Музей антропологии и этнографии. Ленинград. 9. Всадник. Музей этнографии. Берлин. (№ 1, 2, 4—9 — из бронзы).

БЕНИН



Голова принцессы. Бронза. Британский музей. Лондон.

Художественная культура Б.— государства, существовавшего в Западной Африке на территории современной *Нигерии* (см.) до конца 19 в., по-видимому, является ответвлением более древней культуры народа йоруба. Расцвет искусства Б. относится предположительно к 15—17 вв., когда высокого уровня достигло художественное литьё из бронзы и резьба по слоновой кости. Согласно преданию, в конце 13 в. из древнего йорубанского города-государства *Ифе* (см.) в Б. прибыл художник-литейщик, организовавший здесь бронзолитейное производство. В Б. изготовлялись в большом количестве (способом отливки по выплавляемым восковым моделям) бронзовые головы («ухув-элао»; высотой до 50 *см*, связанные с культом предков), доски с горельефными изображениями, служившие для украшения царского дворца, статуэтки вельмож, воинов (иногда конные и групповые, высотой до 60 *см*). По качеству исполнения бронзовая скульптура Б. не однородна. До 17 в. мастера, по-видимому, следовали реалистическим традициям искусства Ифе, их произведения отличаются большей тонкостью исполнения и мягкостью фактуры, но затем начинается период упадка: бронзовая скульптура становится более стилизованной и условной. В первом периоде особенно хороши изображения человеческих голов с превосходной моделировкой и изящным овалом лица, нежной лепкой, глубоким и притягивающим взглядом. Головы, относящиеся ко второму периоду, отличаются схематичностью; шею с подбородком до нижней губы закрывают прилегающие друг к другу многочисленные ряды бус. Сверху на многих бронзовых головах имеется отверстие, куда вставлялся слоновый бивень, целиком покрытый фигурными рельефами, так что получалась единая скульптурная композиция. На бронзовых досках («ама») изображены придворные церемонии, охота, военные сцены, животные. Фон сплошь покрыт цветочным, иногда геометрическим орнаментом. Для пластики Б. характерна подробная передача деталей одежды, оружия, причёски, татуировки. В изображениях людей размеры строго соответствовали их социальному положению. Мастерски выполнены бронзовые фигуры мощных и спокойных леопардов, петухов в нарядном оперении. Из слоновой кости делались изящные маски-подвески, утварь и т. д.

Высокого развития достигла в Б. и а р х и т е к т у р а, известная нам по описаниям. Столица государства — г. Бенин («Великий Бенин»), представляла собой окружённый высоким земляным валом и глубоким рвом большой город с широкими улицами, пересекавшимися под прямым углом. Дома строились из местного краснозёма, имели открытые галереи и кровли из пальмовых листьев. Большой архитектурный комплекс представлял собой царский дворец, обнесённый высокой стеной и имевший ряд внутренних дворов, обрамлённых открытыми галереями.

Развитие художественной культуры Б. было прервано колонизаторами-англичанами, разгромившими древнее государство в 1897.

Лит.: О л ь д е р о г г е Д. А., Искусство народов Западной Африки в музеях СССР, Л.—М., 1958; е г о ж е, Древности Бенина, ч. [1]—3, в кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии, ч. XV—XVII, М.— Л., 1953—57; R e a d C. H. and D a l t o n O. M., Antiquities from the City of Benin, L., 1899; P i t t - R i v e r s, The antique works of art from Benin, L., 1900; L u s c h a n F., Die Altertümer von Benin, Bd 1—3, B.—Lpz., 1919; F o r m a n W. und B., Dark Ph., Die Kunst von Benin, [Praha, 1960]; U n d e r w o o d L., Bronzes of West Africa, L., 1949; E l i s o f o n E., The sculpture of Africa, N. Y., 1958; L e u z i n g e r E., Afrika. Kunst der Negervölker, Baden-Baden, [1959].

А в т о р ы: В. В. Лаптухин, Ю. Д. Лебедев. К о н с у л ь т а н т ы: Д. А. Ольдерогге, Б. Н. Шаревская.

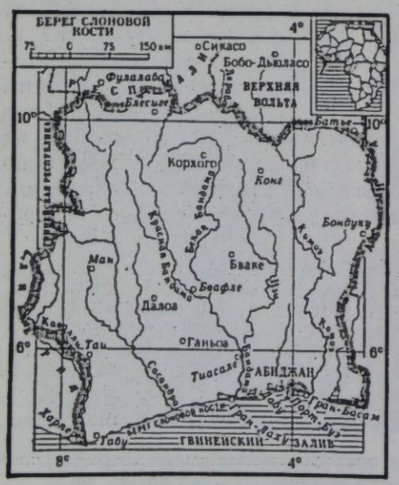
БЕРЕГ СЛОНОВОЙ КОСТИ

(РЕСПУБЛИКА БЕРЕГ СЛОНОВОЙ КОСТИ. ПО-ФРАНЦУЗСКИ RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE)

Яркая художественная культура народов Б. С. К., независимой республики (с 1960) в Западной Африке, в своих истоках изучена мало.

Архитектура. В 11 в. народом сенуфо был основан г. Конг — центр торговли, пришедший в упадок в конце 19 в. в результате колониальных войн. Уже с конца 15 в. Б. С. К. посещали европейцы; в г. Табу (Tabou) сохранились развалины старых португальских архитектурных сооружений, в г. Дабу (Dabou) и др.— бывшие французские форты (с 1893 Б. С. К. был французской колонией). Жилища народов южной, лесной части страны строятся из дерева, имеют прямоугольный план и двускатную крышу из пальмовых ветвей. У народов бауле и агни такие дома обычно окружены овальной террасой. На С.-З. распространены круглые в плане дома со стенами из хвороста, обмазанными глиной, и конической соломенной крышей. Этот тип на В. страны сменяется глинобитными прямоугольными в плане домами с плоской кровлей. На С. дома часто представляют собой комбинацию двух круглых хижин под одним покрытием. В плане они напоминают цифру 8. Небольшие города Б. С. К. имеют нерегулярную застройку; правильными прямоугольными кварталами распланирована центральная часть *Абиджана*.

Изобразительное искусство. Наиболее интересной областью изобразительного творчества народов Б. С. К. является скульптура. Деревянные маски (главным образом человеческого лица) и фигурки людей (обычно 40—60 *см* высотой) в лучших своих образцах отмечены законченностью исполнения и красотой патины, получающейся от дыма, втирания масел и т. д. Типы ритуальных масок очень разнообразны, но даже в самых стилизованных из них обычно проступают черты человечности. Иногда изощрённая моделировка сообщает их формам изящество и грацию, иногда схематической лепкой создаётся сильный и даже угрожающий образ. Мастера народа б а у л е изображали в круглой скульптуре богов, что редко встречается в тропической Африке, и создавали превосходные маски. На глиняных, порой полихромных рельефных плитах, которыми изредка покрываются стены жилищ бауле, изображают религиозные, мифологические и бытовые сцены. Встречается художественная резьба по дереву (на дверях, барабанах, табуретах, гребнях). Известны ювелирные золотые, бронзовые и медные изделия и маски; художественные разновески для золотого песка в форме животных и человечков, золотые талисманы, сходные с такими же предметами у народа ашанти (см. *Гана*). Деревянные маски народа г у р о имеют изящный удлинённый овал лица, тонкий нос, сильно выдвинутый вперёд лоб. Относительно сдержанная окраска усиливает выразительность масок (напр., белые зубы, красные головки птиц на головном уборе сочетаются с чёрным цветом лица). Маски народа д а н отличаются исключительной ритмичностью очертаний; среди них наряду с реалистическими встречаются и почти абстрактные. У народа с е н у ф о круглая скульптура носит условный характер. Очень стилизованные маски иногда имеют сложную орнаментику. Упрощённость трактовки создаёт лаконичный, но впечатляющий образ человека или животного (гиены и т. д.). Скульптура, украшающая предметы обихода, более реалистична. В некоторых домах красивы двери с тонкой резьбой.



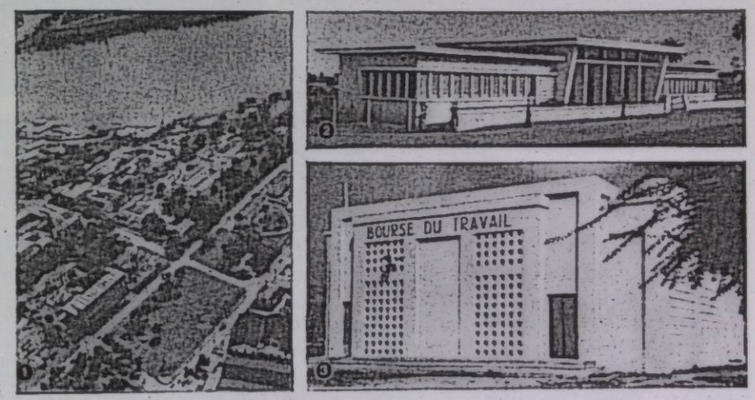
Развито ткачество: изготовляют ленты (шириной в 14—20 *см*), которые затем сшивают для национальной одежды «бубу». Ленты, обычно тёмно-синего цвета, оформлены вышитым орнаментом или фигурками животных. Плетутся циновки с несложным геометрическим узором.

Лит.: Ч ё р ч Р. Дж., Г а р р и с о н, Западная Африка, М., 1959; H o l a s B., Culture matérielle de la Côte d'Ivoire, P., 1960 (имеется библиогр.); E l i s o f o n E., The sculpture of Africa, N. Y., 1958; U n d e r w o o d L., Figures in wood of West Africa, L., 1947; G r i a u l e M., L'art de l'Afrique noire, P., 1947; S c h m a l e n b a c h W., Die Kunst Afrikas, Basel, 1953.

АБИДЖА́Н (Abidjan)— столица Б. С. К. с 1934 (или с 1932), порт на Гвинейском побережье. На месте А. существовало неолитич. поселение. Центр. часть расположена на узком полуострове, имеет широкие прямые улицы, застроенные жилыми и обществ. зданиями совр. типов выс. до 12 этажей, в т.ч. здание Ассамблеи (1952—54), Дворец юстиции (1954), гор. отель (1955). На С.— афр. предместье Аджаме, представляющее собой трущобы.

Этнографич. музей, включает богатую (до 20 тыс. эксп.) коллекцию афр. скульптуры.

А в т о р ы: В. В. Лапутхин, Ю. Д. Лебедев. К о н с у л ь т а н т ы: Д. А. Ольдерогге, Н. И. Гаврилов.



1. Общий вид Абиджана с воздуха. 2. Один из новых домов Абиджана. 3. Биржа в Абиджане.

См. илл. на отдельном листе к стр. 220

БЕЧУАНАЛЕНД

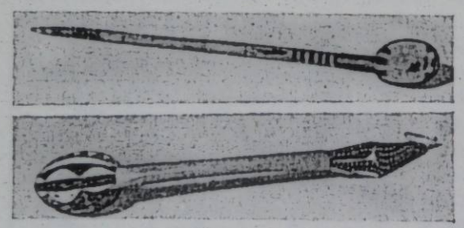
(BECHUANALAND)

Искусство бечуанов, основного населения Б.— страны в Южной Африке (с конца 19 в.—протекторат Великобритании), мало изучено. Остатки т. н. краалей (руин каменных сооружений) позволяют предполагать, что в прошлом бечуанам было известно строительство из камня. Бечуаны живут в больших поселениях, обычно расположенных у водоёмов. Дома размещаются по кругу, в центре которого находится загон для скота. Традиционным жилищем бечуанов являются круглые в плане хижины с коническими по форме тростниковыми или соломенными крышами большого выноса. Стены хижин — плетёные из прутьев на деревянном каркасе, обмазанные глиной. В западных районах крышу внутри хижины поддерживает стоящий в центре столб. Окон обычно нет, дверь небольшая, пол глиняный с углублением для очага. Иногда встречаются прямоугольные дома из камня или кирпича с окнами и глинобитными печами. Деревянная домашняя утварь украшается резным геометрическим орнаментом (большей частью мотив зигзагов); характерны резные ложки с ручками в виде фигурок людей или животных (чаще всего жирафов). Из бисера и медной проволоки, а также из железа изготовляют украшения. Распространены керамические сосуды с фигурками птиц и зверей; встречаются и керамические статуэтки. Бечуанам известны плетение циновок и выделка ковриков из шкур животных.



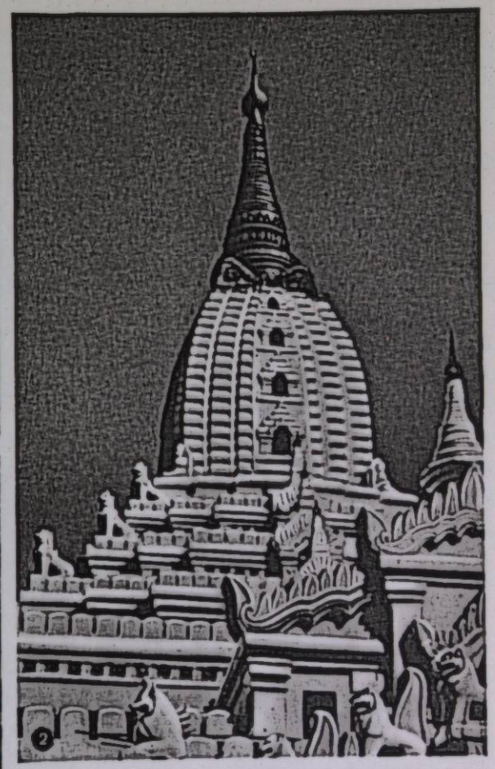
Лит.: Народы Африки, Изд-во Акад. Наук СССР, М., 1954; Schapera J., The Tswana. Ethnographic survey of Africa, Southern Africa, L., 1953; Duggan-Cronin A. M., The Bantu tribes of South Africa, v. V, ser. 1, Cambr., 1949.

Автор Г. Н. Гоцко. Консультанты: Д. А. Ольдерогге, Л. А. Фадеев.

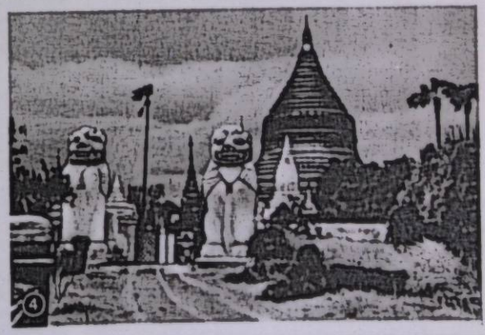


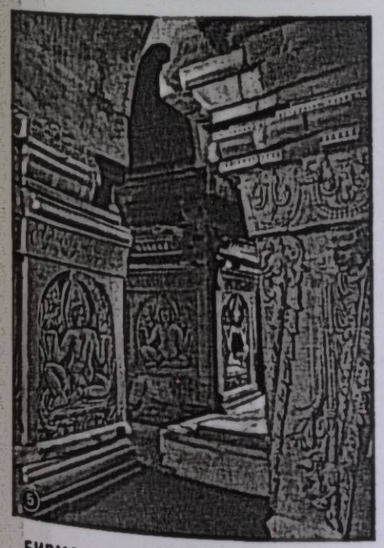
Резные деревянные ложки. Музей антропологии и этнографии. Ленинград.















БИРМА. 1. Храм Ананда в Пагане. 1091. 2. Башня храма Ананда в Пагане. 1091. 3. Пагода Шуэдагоун в Рангуне. Основана по преданию в 585 до н. э. 4. Пагода Шуэзигоун в Пагане. 11 в. 5. Рельефы храма Нанпая в Пагане. 11—12 вв. 6. Статуя Будды в храме Ананда в Пагане. 1091. 7. «Рождение Будды». Настенная роспись в храме Минантху в Пагане. 13 в.

















БИРМА. 1. Технологический институт в Рангуне; построен в 1958—61 как подарок СССР Бирме (советские архитекторы — П. Г. Стенюшин, П. П. Кузнецов, С. М. Айрапетов, М. Н. Виноградская, Л. Н. Меншутина, Н. В. Оболенский; конструкторы — О. Г. Донская, Р. И. Катаева, И. М. Лялин). 2. Здание администрации и библиотеки Инженерного колледжа в Рангуне. 1954—56. 3. Политехнический институт в Рангуне. 1954—57. 4. Традиционный бирманский деревянный жилой дом. 5. Новый жилой дом в Рангуне. 1950-е гг. 6. Маун Тин Эй. «На заре». Акварель. 1950-е гг. 7. У Оун Луин. «Радуга над рисовым полем». 1950-е гг. 8. У Ба Кин. «Праздничное шествие». Акварель. 1950-е гг.

БИРМА

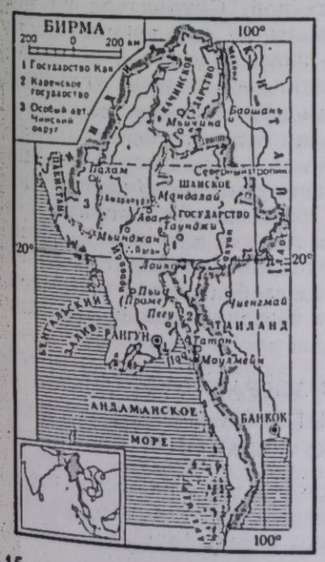
(БИРМАНСКИЙ СОЮЗ)

Истоки древней культуры Б., многонационального государства, занимающего сев.-зап. часть Индокитая, связаны с судьбами населяющих страну народностей. В их число, кроме собственно бирманцев, входят шаны, моны, карены, качины, чины, нага, кая и др. народности, художественная культура которых обладает своеобразными чертами.

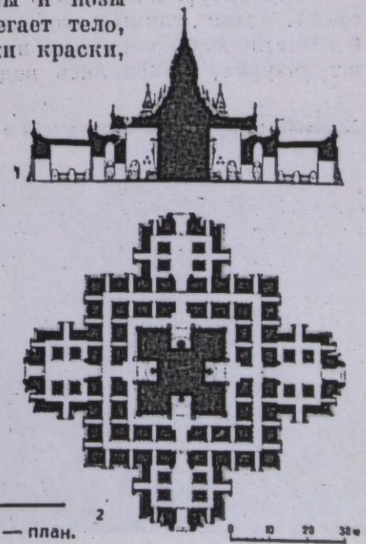
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Народами Б. в период между 2 в. до н. э.— 8 в. н. э. были сооружены древнейшие из известных нам городов Б.— *Татон* и *Пьи*. Жилые дома, дворцы, а также монастыри и некоторые храмы строились в этих городах из дерева и не смогли сохраниться во влажном жарком климате Б. До нас дошли лишь остатки кирпичных городских оборонительных стен, а также кирпичные и каменные культовые постройки, на сложение форм которых оказало большое влияние зодчество Индии, откуда была принесена в Б. религия буддизма. Это — храмы, а также мемориальные сооружения, выполненные сплошной кладкой, ведущие своё происхождение от индийских «ступа» (см. *Индия*), они называются в Б. пагодами («зеди»). По-видимому, уже в 7—8 вв. характерным для Б. стал тип пагоды с квадратным основанием и вытянутым вверх основным массивом. В Пьи определился и местный тип храма, крестообразного в плане с массивной центральной частью, увенчанной ступенчатой кровлей и пирамидальной вершиной.

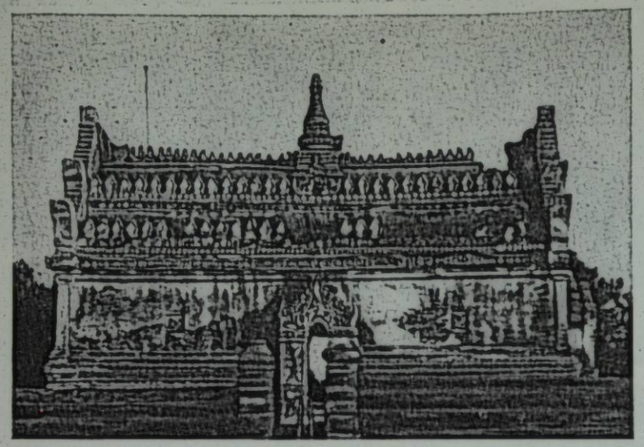
Скульптура была тесно связана с архитектурой. Обычно это каменные или терракотовые рельефы с изображениями Будды и различных религиозных сюжетов, близкие современным им памятникам Непала и Тибета. Жесты и позы фигур застылые; одежда плотно облегает тело, почти не образуя складок. Остатки краски, обнаруженные на стенах руин, позволяют думать, что здания покрывались росписями.



Высокого расцвета архитектура и искусство достигают в 11—13 вв., когда в Б. возникает раннефеодальное государство. Его столица *Паган* застраивается великолепными зданиями. По замыслу собирателя бирманской земли царя Анораты (1044—77) храмы Пагана должны были представлять собой копии знаменитых храмов разных стран, особенно же тех, откуда им были привезены в столицу буддийские святыни и рукописи. В строитель-



Храм Ананда в Пагане, 1091: 1 — разрез; 2 — план.



Зал для религиозных церемоний Упалитейн в Пагане. 13 в.

ство участвовали вывезенные из подчинённых княжеств зодчие и художники. Однако именно в этих памятниках получила блистательное выражение самобытная сила художественной культуры Б., свободно освоившей и претворившей, согласно своим традициям, разнообразные иноземные влияния.

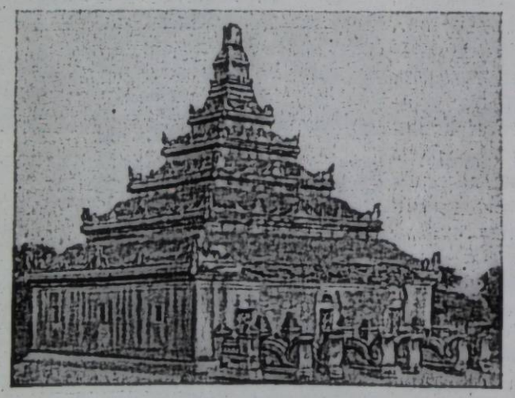
Своеобразный бирманский характер приобретает в зодчестве Пагана пагода (например, пагода Шуэзигоун). Это — сооружённая на ступенчатом, квадратном в плане основании колоколообразная масса, плавно вытягивающаяся кверху и переходящая в резко суживающееся навершие. Украшающие навершие кольца, венец из листьев лотоса вместе со стоящими рядом маленькими пагодами, повторяющими форму главной, подчёркивают грандиозность сооружения.

Высшего развития достигает в Пагане и знакомый уже по зодчеству Пьи тип храма. Классический памятник этого рода — храм Ананда, замечательный гармоничностью пропорций, пластичностью архитектурных форм и декоративных элементов. В плане храм имеет форму равноконечного креста; в массиве его прорезаны пересекающиеся прямые коридоры; между ними находится центральный массив храма, в четырёх нишах которого помещены десятиметровые статуи Будды (бронзовая и три деревянные). Стены коридоров богато украшены рельефами из дерева и камня. Ступенчатая кровля храма увенчана конической вершиной с позолоченным шпилем. Снаружи всё это сложенное из кирпича здание покрыто белым алебастром и отделано рельефными плитками с бирюзовой поливой. Карнизы, порталы, наличники окон, украшенные резным орнаментом в виде языков пламени, небольшие пагоды, статуи Будд и фигуры фантастических зверей — «чинтей» — на углах убегающих кверху террас кровли придают храму устремлённость ввысь и кажущуюся лёгкость.

В Пагане развиваются ещё два типа зданий, формы которых восходят к бирманским деревянным жилым постройкам: прямоугольный в плане «тейн» (зал для религиозных церемоний — посвящений) и «тейк» (хранилище рукописей).

Скульптура и живопись Пагана неотъемлемо связаны с архитектурой. Скульптура из металла, камня, глины и особенно из дерева, в обработке которого бирманцы во все времена были большими мастерами, как и настенная живопись, выполнявшаяся клеевой краской по сухой штукатурке, находились под влиянием буддийской религии. Охватив все стороны культуры средневековой Б., буддизм привил искусству строгие правила изображения главных божеств: они передаются единообразно в застывших позах. Во второстепенных по культовому значению частях росписей и скульптурных композиций (например, в поливных рельефах храма Ананда или пагоды Мингалазеди) творчество художника становится более свободным; сцены из легенд изображаются в бытовой обстановке, в них вносятся чёрточки реальной жизни.

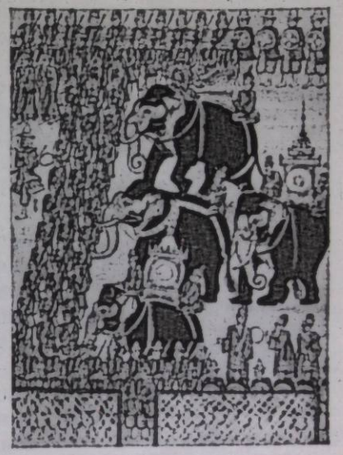
Хранилище рукописей Питакаттейк в Пагане. 1058.



АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

Архитектура. С конца 13 в., с распадом государства, наступил тяжёлый период в истории Б. После ряда попыток только в сер. 18 в. в Б. было

создано единое феодальное государство. В 18—19 вв. сооружаются многочисленные деревянные дворцы, «залы посвящений», монастыри в *Мандалае*, *Рангуне* и др. С бесконечной изобретательностью зодчие создают грандиозные постройки с балконами, галереями, сохраняя в них традиционный ступенчатый силуэт, который образуют уменьшающиеся кверху ярусы зданий. Великолепно декоративное убранство зданий: столбы, балки, стены покрываются лаком, позолотой, росписью, мозаикой из цветных зеркал, карнизы, коньки многоярусных изогнутых кровель и шпили украшаются золочёной резьбой, широко применяются ажурные железные узоры. Пагоды приобретают ещё более плавную вытянутую вверх форму. Таков грандиозный позолоченный Шуэдагоун в Рангуне, неоднократно надстраивавшийся и, как орех ядро, включивший в себя древнюю пагоду.



„Выезд царя". Миниатюра исторической хроники. 19 в.

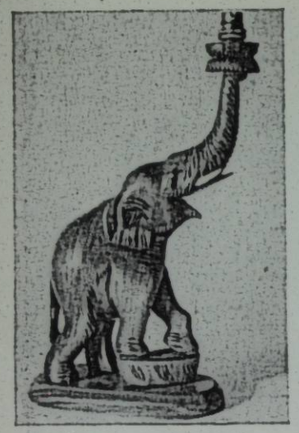
В 19 в. Б. была захвачена Англией. Длительное английское колониальное господство и японская оккупация в годы 2-й мировой войны разорили страну. Только с провозглашением независимости Б. в 1948 начался новый подъём строительства и архитектуры. Стала интенсивно развиваться промышленная архитектура: здания гидростанций, заводов в Рангуне, Мьинджане и др. В Рангуне выросли кварталы новых жилых домов (коттеджи, двухэтажные дома, многоквартирные дома в 4—8 этажей), созданы жилой городок имени Аун Сана, два города-спутника. В городе возникли ансамбли Инженерного колледжа, Политехнического института, «Пагоды Мира» и др., сооружены новые административные, лечебные, транспортные и др. здания.

Тип бирманского жилого дома сложился в народном зодчестве, сохраняющем свои древние традиции. Для жилой архитектуры Б. со времён строительства в Пагане типичен деревянный (тиковый) дом на сваях, предохраняющих его от сырости и проникновения змей и насекомых. Дом имеет веранду; сильно нависающая двускатная крыша защищает его от дождя и солнца. Комнаты хорошо вентилируются, так как окна и двери располагаются друг против друга, а в верхних частях стен устраиваются сквозные решётки; пол обдувается снизу. Под полом, между сваями скот находит укрытие от солнца и ливней. Древесина пропитывается составами против сырости и термитов; дочерна протравленные доски стен сочетаются с белым ажуром резьбы. Беднота живёт в покрытых соломой или листьями хижинах с бамбуковым каркасом и стенами из циновок. Традиционным для Б. общественным сооружением является т. н. «заят» — навес на опорных балках. Сейчас заяты строятся в монастырях, для митингов, на ярмарках.

У Хан Тин. „Старая женщина". Гипс. Середина 20 в.



В гражданском строительстве каменные дома появились с приходом англичан, принёсших в Б. типы и формы эклектической, т. н. индо-английской архитектуры. В этом духе в Рангуне сооружено несколько общественных зданий (Секретариат и др.). Не обладая достаточным навыком в каменном гражданском строительстве, бирманцы широко используют проекты зарубежных авторов, заказывают иностранцам ряд построек. Три объекта сооружены по соглашению 1957 Советским Союзом в дар Б.: Технологический институт и отель в *Рангуне*, госпиталь в Тауиджи (1958—60, архитектор Н. Л. Якобсон, инженер К. С. Матаян). Опыт зарубежных мастеров используют *У Тин* и другие зодчие бирманцы, претворяя его соответственно национальным традициям. В настоящее время широко распространилось строительство зданий с железобетонным каркасом и кирпичным заполнением. Применительно к климату они имеют нависающую кровлю, галереи и балконы, солнцезащитные козырьки; воздухообмен обеспечивается расположением окон, вентиляционными отверстиями в стенах, которые часто состоят из сквозных панелей — жалюзи. Многие здания (аэропорт, отели, ряд коттеджей) сооружаются с расчётом на установки искусственного климата. Часто здания окрашиваются в яркие цвета, украшаются росписями, резь-



Слон. Народная деревянная скульптура. 20 в.

бой, скульптурой. В огромном количестве строятся пагоды, в своей массе довольно примитивные.

Изобразительное искусство. В 18—19 вв. роспись храмов и живопись буддийских икон следовали старым каноническим образцам. Значительно разнообразнее была книжная миниатюра, особенно иллюстрации исторических сочинений и хроник. На сложенных веером полосках бумаги (т. н. «парабаики») создавались иллюстрации к буддийским текстам, изображались дворцовые церемонии и жанровые сцены (напр., пряха за работой). Главную роль в искусстве этого времени, а затем и в колониальный период играли народные мастера. Но постепенно складывается новое профессиональное искусство. С 19 в. распространяется акварель, которой и сейчас отдают предпочтение живописцы Б.; в 20 в.— масляная живопись, первыми мастерами которой в Б. были *У Ба Ньян* и *У Ба Зо*.

Бурный подъём искусства наступает после провозглашения независимости Б. в 1948. В 1952 учреждается Национальный культурный центр. Организуются ежегодные общебирманские художественные выставки. Живописцы Б. обращаются прежде всего к национальным темам и образам. Они пишут пейзажи, жанровые сцены, портреты, создают настенные мозаики. Точность изображения, абсолютная ясность художественного языка особенно ценятся зрителями и художниками, которые ставят себе сейчас задачу изучения своей страны. Как правило, живописцы опираются на опыт реалистического европейского искусства. В отличие от Индии, мотивы и приёмы средневековой живописи почти не находят себе в Б. последователей. В монументальной и станковой скульптуре, менее развитой, чем живопись, также господствует направление, исходящее из европейского искусства.



Слева — лаковая коробочка. Народное творчество. 20 в. Справа — резьба по слоновой кости. Народное творчество. 20 в.

Художественные народные ремёсла Б., имеющие древние традиции, славятся чеканными изделиями из серебра, украшенными изображениями животных и растительным орнаментом, выполненными в высоком рельефе; лаковыми изделиями — коробки, вазы, чаши и т. д., имеющие плетёную из бамбука основу и покрытые красным или чёрным лаком с росписью золотом. Из перламутра в Б. создают украшенные богатейшей резьбой мелкие изделия, из дерева режут художественные предметы обихода. Резьба по слоновой кости развита меньше. Существует также массовая выделка гипсовой раскрашенной культовой скульптуры. Художественные ткани украшаются геометрическим и растительным орнаментом, изображениями птиц, бабочек и т. д.; шаны славятся узорными шёлковыми и шерстяными сумками.

Лит.: Бурмистенко Н. А., Строительство и архитектура Бирмы, М., 1957; Можейко И., От фресок Пагана до наших дней, «Творчество», 1960, № 6; Стратанович Г., Бирманские лаки, «Декоративное искусство СССР», 1960, № 1; Coomaraswamy A. K., History of Indian and Indonesian art, L., 1927; Fergusson J., History of Indian and Eastern architecture, v. 1—2, L., 1910; Beylié L. de, L'architecture hindoue en Extrême-Orient, P., 1907.

ГОРОДА

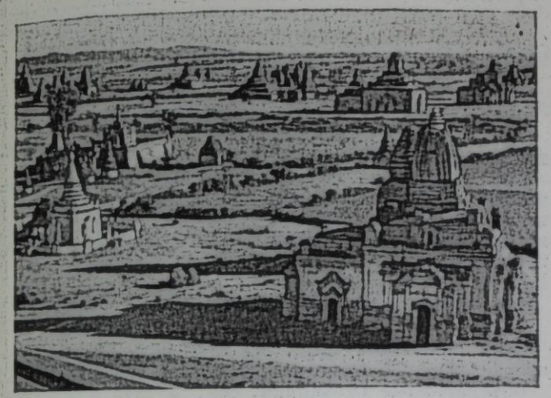
А́ВА — древний г. к Ю. от Мандалая. Осн. в 1364 как столица шанско-бирм. гос-ва. После землетрясения 1838 сохранились остатки гор. кирп. стен, мон. Маха Аун Мье Бонзан (1818, реставрирован в 1873).

АМАРАПУРА́ — древний г. в неск. *км* к Ю. от Мандалая. Осн. в 1782 как столица Б. Храм Чаунгтауджи (типа Ананда в Пагане; кирпич, 1847). Ряд пагод, дер. мост У Бейна, дл. более 1 *км*. Древний центр ткачества.

МАНДАЛА́Й — г. в центре страны. В 1859—86 столица Б. Регул. планировка. Расположен у подножия холма, на к-ром многочисл. пагоды, храмы, павильоны (гл. обр. 2-й пол. 19 в.), соединённые крытыми переходами. Многие дер. здания сгорели в годы войны; замечат. дворец разрушен англ. артиллерией. Выделка кам. религ. скульптуры.

Лит.: Mandalay and its environs, Calcutta, [s. a.].

ПАГА́Н — древний г. в ср. течении р. Иравади. Столица Б. с 11 в. по 13 в., когда был разрушен монголами; на пл. ок. 40 *км*² — остатки гор. кирп. стен,



Общий вид Пагана.

ок. 2 тыс. культ. сооружений из кирп. и камня. Пагоды: Шуэзандо (11 в.), Шуэзигоун (Швезигон; 11 в.), Мингалазеди (1284). Храмы: Ананда (1091) в виде ступенч. креста (91 *м* × 91 *м*, выс. 51 *м*), Годопалин (между 1173—1210), Табинью (1144, выс. 61 *м*), Дхамаянги (12 в.) — все типа Ананда. Упалитейн (13 в.), базиликального типа. Питакаттейк (1058), кв. в плане со ступенчатой кровлей. Ныне — центр производства лаковых изделий.

Лит.: У Лу Пе Уин, Архитектурные памятники Пагана, в сб.: Бирманский Союз, М., 1958; Thomann Th. H., Pagân. Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst, Stuttgart — Heilbronn, [1923]; Pictorial guide to Pagan, compil. by U Lu Pe Win, [Calcutta, 1955]; Duroiselle Ch., The Ananda temple at Pagân, Delhi, 1937 (Memoirs of the Archaeolog. survey of India, № 56); Seldenstücker K., Südbuddhistische Studien, 1—Die Buddha-Legende in den Skulpturen des Ânanda-Tempels zu Pagân, Hamburg, 1916 (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde in Hamburg, 4).

ПЕГУ́ — г. в Нижней Б. В г. и окр. сооружения 15—18 вв. Пагода Шуэмаудау, выс. 115 *м*.

ПЬИ, Промé,— древний г. в нижнем течении р. Иравади. Осн. в 5—7 вв. как столица княжества Пью; в 9 в. заброшен. Остатки гор. кирп. стен, храмов, пагод (Паяма, Паяджа, наиболее ранняя из них Бабаджи, 7 в., кирп., гипсовая облицовка).

Лит.: Beylié L. de, Promé et Samara, P., 1907.

РАНГУ́Н — столица Б. Селение на месте г. возникло ок. 2500 лет назад. Р. отстраивался заново после пожара 1841 и англо-бирм. войны 1852. В наст. время озелен. г., застраивающийся по регул. плану. Над г. господствует пагода Шуэдагоун (Шведагон; осн., по преданию, в 585 до н. э., разрасталась в 15—20 вв.; периметр основания ок. 430 *м*, выс. ок. 100 *м*); у её основания — ещё 64 пагоды, множество молелен, павильонов, украшенных резным дер., цветными зеркалами, многочисл. скульптурой. С колониального времени строятся кам. здания — эклектич. по стилю Секретариат (1893) и дворец президента; нац. мотивы были использованы в здании ратуши (1930—36, арх. *У Тин*). После 1948 в духе совр. архитектуры — кварталы новых жилых домов (в т. ч. в городке им. Аун Сана), 2 города-спутника. Аэропорт Мингаладон (1952—57, украшен мозаиками). Инж. колледж (1954—56; корпус администрации и б-ки со сквозными стенами из сборного жел.-бет., актовый зал с дер. сводом-оболочкой, дл. 45 *м*, и др. сооружения; постройки колледжа украшены скульптурой работы *У Луина*, мозаиками работы *Маун Нан Вей*, *У Кин Мауна*, *У Оун Луина*). Политехнич. ин-т (Высшее технич. училище; 1954—57, жел.-бет. каркас, лёгкие сквозные стены, галереи; украшен скульптурой работы *У Сан Пе*, мозаиками работы *У Кин Мауна*, *У Сан Вина*). Технологич. ин-т на 1100 студентов (1958—61, сов. арх. П. Г. Стенюшин, П. П. Кузнецов, С. М. Айрапетов, М. И. Виноградская, Л. Н. Меншутина, Н. В. Оболенский, конструкторы О. Г. Донская, Р. И. Катаева, И. М. Лялин; жел.-бет. каркас, учебн. корпуса — кубатура 125500 *м*³, общежития на 800 мест, 25 коттеджей и домов для преподавателей, столовая, поликлиника). Отель **«Ньья»** на 240 номеров (1958—61, сов. арх. В. С. Андреев, К. Д. Кислова, инж. А. А. Левенштейн; жел.-бет. каркас, кирп.стены, отделка — резная штукатурка, мозаика, орнам. решётки, дер. скульптура). **«Пагода Мира»** (1950—52, выс. 36 *м*). Монумент Независимости (1950, выс. 46,7 *м*), представляющий собой кам. обелиск с украшенным скульптурой основанием — в центре Р.; памятник герою освободит. борьбы Аун Сану (бр., ок. 1950, англ. скульптор Э. Б. Копнолл).

Нац. культурный центр «Джубили Холл», осн. в 1952; включает: Нац. музей (исторические ценности, археологический материал), Нац. художеств. галерею (новое искусство Б.).

Лит.: Rangoon, Calcutta, [s. a.]; U Aung Than, Shwedagon, [2 ed., Rangoon, 1957].

ТАТО́Н — древний г. на побережье залива Мартабан. Осн. в начале нашей эры, пришёл в упадок в 11—12 вв. Остатки гор. кирп. стен и культ. буддийских сооружений.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

МАУН НАН ВЭЙ (р. 10.XII. 1927) — живописец. Уч. в Рангуне. Пишет маслом и акв. («Мы любим мир»), автор мозаики для Инж. колледжа в Рангуне, участник 5-го Всемирного фестиваля молодёжи и студентов.

МАУН ТИН ЭЙ (р. 2.II.1924) — живописец, график. Уч. у *Сая Сауна*. Акв. пейзажи, жанр. сцены («Пагода в Моулмейне», «У колодца», «На заре»).

САЯ САУН — живописец 20 в. Один из родоначальников станковой акв. живописи в Б. («Мандалайский ров»). Педагог. Отец *У Кин Мауна*.

У БА ЗО (ум. 1943) — живописец и график. Уч. в Англии. Основоположник масл. живописи в Б. Пейзажи в духе старых англ. мастеров.

У БА КИЙ (У Ба Чи) (р. 6.VII.1914, Татон) — живописец, уч. у *У Ба Ньяна* в Рангуне и в Париже, в 1949—50. Историч., жанр. картины («Праздничное шествие»), пейзажи («Музыка лунного света»). Обращается к наследию ср.-век. живописи.

У БА НЬЯН (ум. 1945) — живописец. Уч. в Англии. Основоположник масл. живописи в Б. («Стадо на отдыхе», частн. собр.).

У КИН МАУН (р. 1919) — живописец. Уч. у своего отца *Сая Сауна* и, в 1948—51, в Лондоне. Пишет акварелью, маслом. Мозаики для Инж. колледжа, Политехнич. ин-та в Рангуне. Директор Гос. художеств. школы в Рангуне.

У ЛУИН (р. 1925) — скульптор. Уч. в Рангуне. Скульптура для Инж. колледжа в Рангуне, портретные статуи.

У НГУЭ ГАЙН (р. 1903) — живописец. Уч. у *У Ба Ньяна*. Картины маслом на темы борьбы народа Б. в годы 2-й мировой войны.

У ОУН ЛУИН (р. 1908) — живописец. Уч. в Рангуне. Посетил СССР. Мозаичные панно для Инж. колледжа в Рангуне, картины маслом («Радуга над рисовым полем»), а также рис. тушью («Мир и достаток», 1959; см. стр. 230), рис. для тканей, изделий из стекла.

У САН ВИН (р. 1908) — живописец. Уч. в Рангуне, Лондоне, Нью-Йорке. Инспектор художеств. школ Б. Жанр. сцены, пейзажи (масло), мозаики в Политехнич. ин-те в Рангуне.



У Оун Луин. „Мир и достаток". Рисунок тушью. 1959.

У САН ПЕ (р. 1918) — скульптор. Уч. в г. Тауинджи и в Лондоне. Скульптура для Политехнич. ин-та в Рангуне и др.

У ТИН (р. 1891, Мандалай) — архитектор. Уч. в Инсейне и в Бомбее. Организатор и президент Института бирм. арх. Работы: ратуша (1930—36), зап. вход в пагоду Шуэдагоун в *Рангуне*.

У ХАН ТИН (р. 1926) — скульптор, уч. у отца. Автор бюста «Старая женщина» (гипс) и др. Педагог.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Арх. отделение Инж. колледжа в Рангуне. **Арх. колледж** в Мандалае.

Гос. художеств. школа в Рангуне, осн. в 1952; обучение рисунку, живописи, скульптуре, прикладному искусству. **Гос. художеств. школа** в Мандалае, осн. в 1953; обучение рисунку, живописи, скульптуре, прикладному искусству.

ОРГАНИЗАЦИИ

Ин-т бирманских арх., осн. в 1948 в Рангуне; объединяет всех 22 архитекторов Б. (на 1960).

Объединённые художники, осн. в 1946 в Рангуне; объединяет около 200 молодых худож. (на 1960). **Совет иск-ва** в Рангуне, основан в 1950; объединяет главным образом художников старшего поколения. **Ассоциация худож. Верхней Бирмы** в Мандалае. **Ин-т искусства** в Мандалае. **Лига прогрессивных молодых худож.** в Мандалае.

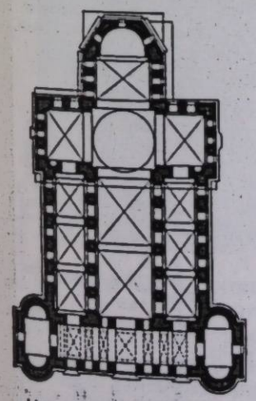
Авторы: Н. В. Дьяконова (арх-ра и иск-во древности и средневековья), З. Б. Трушковская (арх-ра и иск-во 19—20 вв.). Консультант Г. Г. Стратанович.

БОЛГАРИЯ

(НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА БОЛГАРИЯ. НАРОДНА РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ)

В ранние исторические периоды художественную культуру на территории Б. создавали различные народы, заселявшие эти земли. К неолиту восходят глиняные статуэтки и сосуды, украшенные простым геометрическим орнаментом; видимо, в эпоху бронзы возникли наскальные изображения (сцены охоты, танцы) в пещере Магура, близ г. Видин. В нач. 2-го тысячелетия до н. э. появились *фракийцы* (см.). Около 7—6 вв. до н. э. на черноморском побережье начали возникать греческие колонии; в конце 1 в. до н. э. пришли легионы римских завоевателей, с 4 в. здесь развивалась византийская культура. После 6 в. земли Б. плотно заселяют славянские племена, а в 7 в. дружины хана Аспаруха перешли Дунай и стали занимать восточные области Балканского п-ова. Болгары застали здесь памятники фракийской, древнегреческой и римской художественных культур, в т. ч. замечательные росписи (*Казанлык*, *Силистра*), а также раннехристианские, византийские церкви и гробницы. Уже сложившиеся архитектурно-строительные традиции послужили затем основой для развития болгарского зодчества. В конце 7 в. возникло Первое Болгарское царство со столицей *Плиска*.

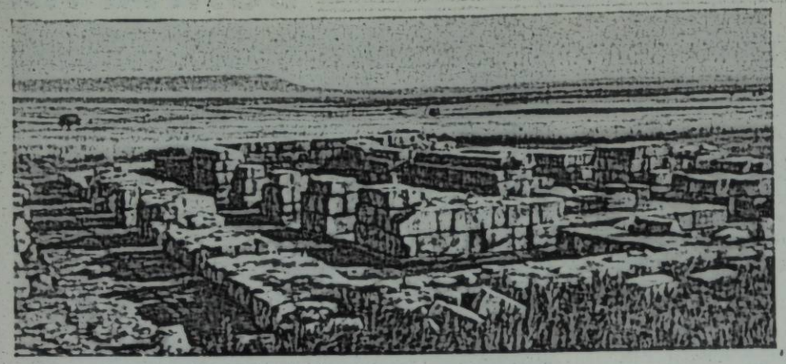


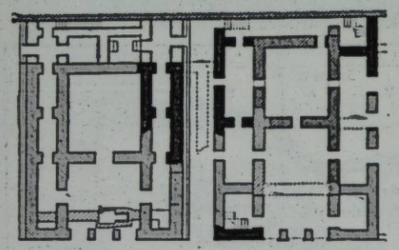


Церковь св. Софии в г. София. 6 в. План.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Архитектура. Ряд городов и селений оставили на территории Б. фракийцы, греки, римляне. Наиболее известны среди них фракийский Севтополис, греческие Анхиало (Поморие), Аполлония (Созопол), Месембрия (*Несебыр*), Одессос (*Варна*), римские Сердика (*София*), Августа-Траяна (Стара-Загора), *Никополис-ад-Иструм*. От византийской эпохи сохранились ценные в художественном отношении церкви (в т. ч. церковь св. Софии в Софии, 6 в.). Под влиянием ранее пришедших и соседних народов в архитектуре Б. сложились базиликальный и крестово-купольный типы культовых зданий, приёмы кладки стен и сводов из камня и кирпича. Большое значение для формирования зодчества Б. имело принятие христианства (865) как официальной религии и связанное с этим широкое церковное строительство. Архитектура Б. времени Первого Болгарского царства (ок. 681—1018) развивалась в основном в двух направлениях:



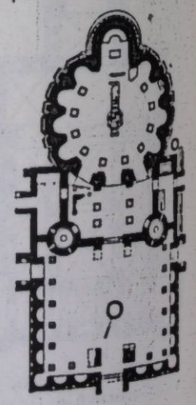


Вверху — руины Тронной палаты в Плиске. Конец 7 — конец 9 вв. Внизу — Малый дворец в Плиске. Конец 7 — конец 9 вв. План.

строительство разнообразных сооружений для нужд феодалов и церкви (главные памятники в Плиске, а также в *Преславе*, куда по стратегическим соображениям была позднее перенесена столица) и народное зодчество. Обе столицы Первого Болгарского царства состояли из укреплённых внешних и внутренних городов, их главные сооружения отличались внушительностью размеров, монументальностью форм, богатством обработки. Но между этими столицами имелись и некоторые градостроительные различия. Так, Плиска, расположенная на равнине, была по площади гораздо больше Преслава, и её внешний город защищали лишь ров и вал. Преслав находился на холмистом месте, что позволяло внутреннему городу доминировать над его более низкой внешней частью, окружённой мощной каменной стеной. В крепости внутреннего города Плиски был размещён комплекс сооружений царской резиденции: т. н. Тронная палата, жилой Малый дворец, Дворцовая церковь и др. сооружения. Внутренний город снабжался водой по глиняным трубам, улицы были замощены камнем, а жилища имели центральное воздушное отопление. Во внешнем городе, где, вероятно, стояли войска и жил простой народ, сохранились руины монастыря и большой трёхнефной базилики.

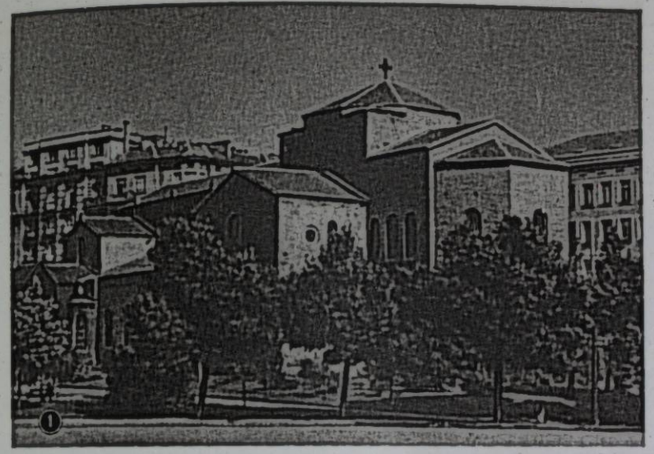
Развалины Преслава позволяют составить только частичное представление о древнем городе. Оно дополняется сохранившимся описанием, сделанным болгарским писателем 10 в. Иоанном Экзархом, который сообщал, что бедняк, «...войдя далее во двор (внутренний город.— Примечание автора) и увидев высокие палаты и церкви, богато украшенные камнем, деревом и красками, а внутри мрамором и медью с серебром и золотом, не знал с чем их сравнить...». Центром комплекса внутреннего города была т. н. Тронная палата; во внешнем городе находились палаты бояр, административные постройки, войсковые помещения и множество церквей, среди которых выделяется богато украшенная Круглая церковь, включающая ряд экседр, притвор и атрий. Её архитектурно-художественные особенности указывают на появление в болгарской церковной архитектуре нового направления, утверждавшего декоративность, полихромность, жизнерадостность и соразмерный человеку масштаб.

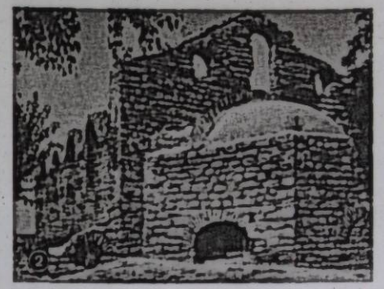
Круглая церковь в Преславе. 10 в. План.



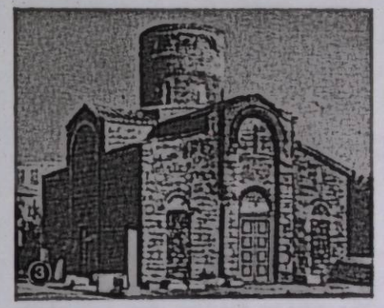
Жилища бояр и придворных в городах того времени были умело выстроены из камня и дерева, тогда как жильём простого народа оставались бедные хижины, покрытые соломой.

Постоянные войны и феодальная раздробленность ослабили государство. В 1018 Первое Болгарское царство было покорено Византией. Экономическое и духовное порабощение задержало развитие архитектуры Б., хотя строительство, особенно церковное, полностью не прекращалось. Ценным памятником архитектуры того времени является усыпальница (1083—84) *Бачковского монастыря*, прямоугольная в плане двухэтажная постройка, в нижнем этаже которой находится склеп, в верхнем — церковь. Её внешние стены расчленены двухступенчатыми арками, не имевшими конструктивного значения. Такая декоративная трактовка арки впервые встречается в архитектуре Б. К 10—11 вв. относится и самая старая часть *Боянской церкви*. В нач. 12 в. построена крестово-купольная церковь Земенского монастыря с кубическим объёмом монументальных пропорций и простым четырёхскатным покрытием.

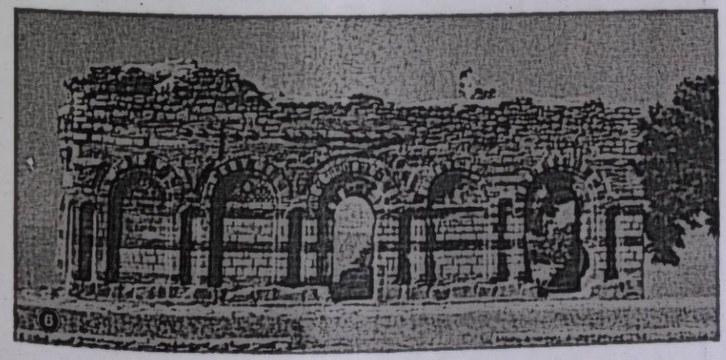


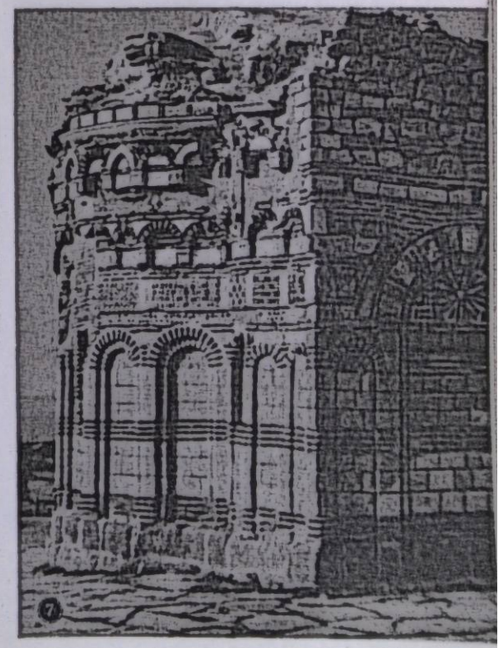




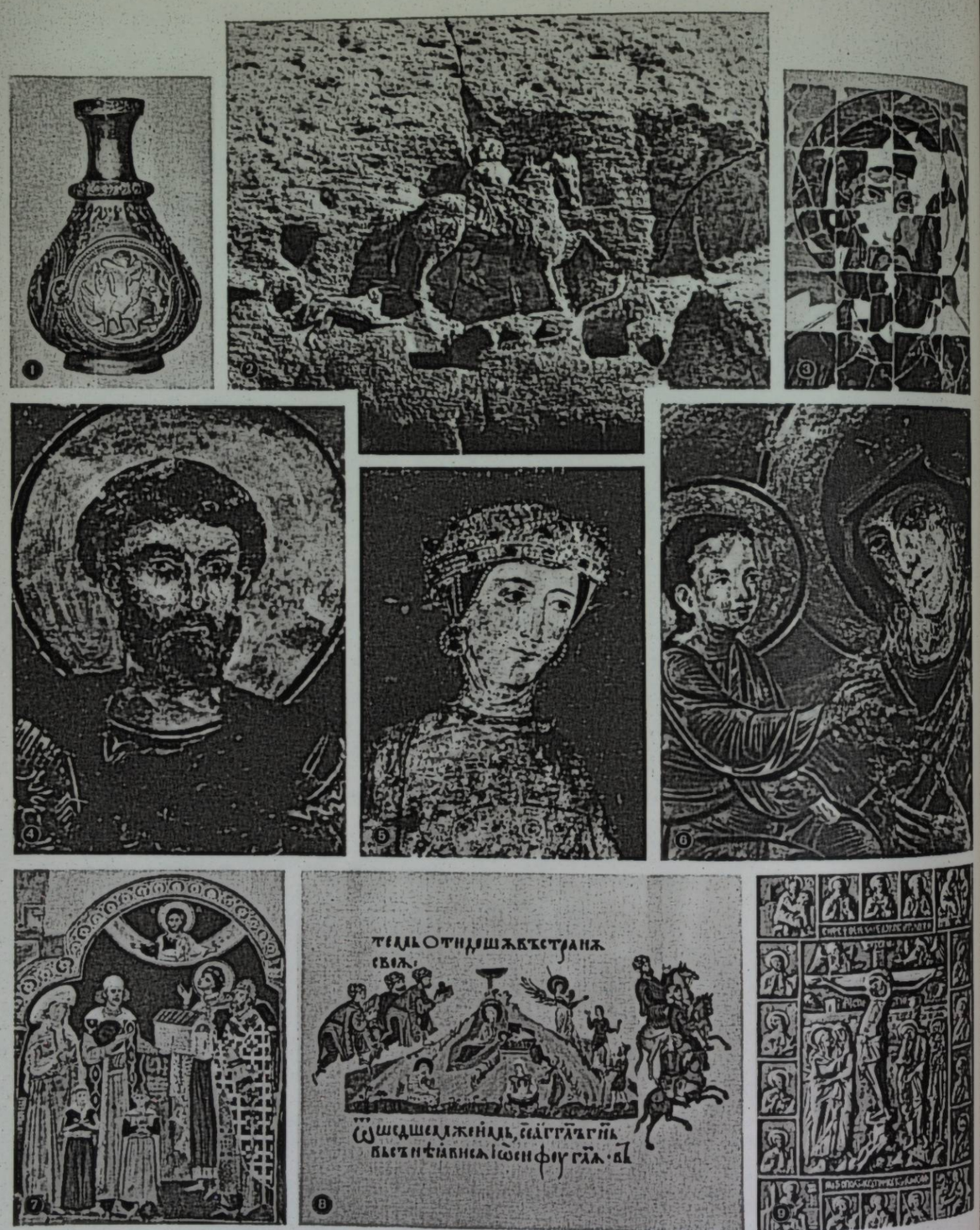






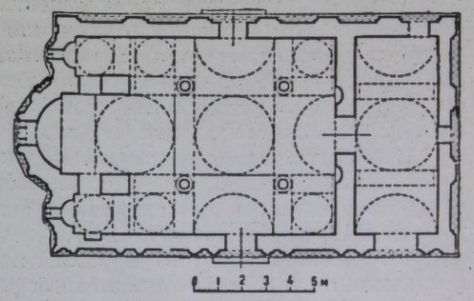


БОЛГАРИЯ. 1. Церковь св. Софии в г. София. 6 в. 2. Восточная часть церкви Старая митрополия в Несебыре (Месемврии). 6 в. 3. Церковь Иоанна Крестителя в Несебыре (Месемврии). 10 в. 4. Церковь в с. Бояна около г. София. Старая часть, вероятно, — 10—11 вв.; новая часть — 13 в.; притвор — 19 в. 5. Церковь Богородицы («Асенова церковь») близ Асеновграда. 12—13 вв. 6—7. Церковь Ивана Алитургитоса в Несебыре (Месемврии). 13—14 вв.



БОЛГАРИЯ. 1. Золотой кувшин из клада с. Банат. 2-я половина 9 в. Художественно-исторический музей. Вена. **2.** Мадарский всадник. Около 9 в. **3.** Керамическая икона «Св. Тодор» из Патлейны. 10 в. Музей в Преславе. **4—6.** Фрагменты росписей церкви в с. Бояна, 1259 (слева направо): св. Евстрат, княгиня Десислава, богоматерь с младенцем. **7.** «Ктиторы и святые». Фрагмент росписи Кремиковского монастыря близ Софии. Конец 15 в. **8.** Миниатюра из «Манасиевой хроники». Середина 15 в. Музей в Ватикане. Рим. **9.** Серебряный оклад евангелия. Период болгарского Возрождения. Музей Рильского монастыря.

Византийское господство вызывало многократные народные волнения. Восстание 1185—87 привело к образованию Второго Болгарского царства со столицей в г. *Тырново*. Наступило время зрелого феодализма. Развитие ремесла и торговли благоприятствовало подъёму культуры, искусства, архитектуры в городах, среди которых особенно выделялся Тырново — типичный феодальный город Б. Он расположен в хорошо защищённом месте, где река Янтра образует своими извивами как бы два изолированных острова с крутыми скалистыми берегами. На более высоком неприступном холме «Царевец» находились царский дворец, ограждённый мощными крепостными стенами, боярские дворцы, кафедральная (патриаршая) церковь и патриарший дворец; на холме «Трапезица» — церкви бояр. В долине между холмами, также под защитой стен, жили рядовые граждане. Это «распределение по зонам» отвечало общественной структуре феодальной столицы. В средневековом Тырнове представляют интерес сложенные из камня и кирпича на растворе однонефная церковь св. Димитрия (1185); трёхнефная церковь Сорока мучеников (1230) с керамическими декоративными деталями; крестово-купольная церковь св. Петра и Павла (14 в.) — её стены были украшены арочными нишами, а барабан венчался волнообразным карнизом.



Церковь св. Иванз Алитургитоса в Несебыре. 13—14 вв. План.

К 12—13 вв. относится интересная однонефная крестово-купольная церковь Богородицы близ *Асеновграда* — двухэтажная, со стенами, сложенными из чередующихся полос камня и кирпича. Над притвором поднимается квадратная башня, чего не встречалось в более ранней болгарской и византийской архитектуре. Немало ценных болгарских памятников средневековья сохранилось в Македонии, особенно в Охриде (ныне на территории Югославии).

Подлинным музеем болгарской средневековой архитектуры является Несебыр. Его церкви, крестово-купольные и базиликальные, построенные из камня и кирпича, выделяются исключительным декоративным богатством архитектурных деталей: плоские арочные ниши, аркатуры, керамические глазурованные украшения. Эти приёмы декорировки зародились в архитектуре 12 в. в Тырнове, где бытовали и в 13—14 вв. Но наибольшую силу художественного звучания они получили в церкви св. Ивана Алитургитоса (13—14 вв.) в Несебыре. Расположенная на высоком морском берегу церковь обладает необыкновенной пластичностью и декоративностью фасадов, достигнутой богатством членений и чередованием кирпича, камня и глазурованных глиняных вставок.

Феодальная раздробленность Второго Болгарского царства, незначительные материальные возможности отдельных феодалов обусловили преобладание в церковном зодчестве небольших построек, разнообразных по характеру и самобытных в своей живописной декоративности, жизнерадостности и человечности масштаба.

Из сохранившихся памятников средневековой светской архитектуры интересна стройная и монументальная башня Хреля (1335) в *Рильском монастыре* и значительные по своим художественным качествам башни укреплений г. *Видин* на берегах Дуная (вероятно, 12—14 вв.).

Феодальная раздробленность и обеднение народа вследствие тяжёлой эксплуатации и постоянных войн привели в конце 14 в. к ослаблению Второго Болгарского царства. Это облегчило туркам его завоевание в 1393—96. Огнём и мечом истребляли завоеватели всё, что встречалось им на землях Б., разрушили они и многие памятники архитектуры. Началось пятивековое турецкое иго.

В первые десятилетия турецкого порабощения в Б. прекратилось почти всякое строительство. Однако с конца 15—16 вв. турки начали строить, особенно в административных центрах (Шумен—ные *Коларовград*, *Пловдив*, София и др.), мечети, постоялые дворы, бани, богатые жилища феодалов и пр. Вопреки запрету турок болгары строили в отдалённых селениях церкви, низкие полутёмные с двускатным покрытием, часто врытые в землю. Только в 17 в. начали строить крестово-купольные храмы (соборная церковь *Бачковского монастыря* и др.). Болгарское народное жилище первых веков турецкого господства не сохранилось, но по описаниям путешественников это были низкие и бедные постройки из дерева и «кизяка», обычно имевшие два помещения, в первом из которых находились домашние животные. Резко отличались от них богатые, сложные по структуре, мастерски выполненные каменные дома, строившиеся в городах и больших торговых сёлах. Образцы их сохранились в селе *Арбанаси*; типичными являются дома Константалиева и Хаджилиева. Жилая часть в них расположена на верхнем этаже. В соответствии с бытовыми нуждами

чётко дифференцируются все помещения. Их три группы: представительная (приёмная, столовая), спальная и хозяйственная (кухня, кладовая, помещение для выпечки хлеба и др.). С внешней стороны дома отличаются гармоничными пропорциями, лаконичностью и монументальностью, смягчённой глубокой тенью, создаваемой большим выносом крыши. Эти постройки говорят о высоком уровне развития болгарской жилой архитектуры уже в 17—18 вв., о тонком вкусе и самобытном таланте болгарских зодчих.

Изобразительное искусство. Первые памятники болгарского искусства носят суровый, монументальный характер. Исторические надписи на каменных столбах, среди которых известная «Чаталарская надпись», повествуют о медных львах и других скульптурных памятниках царского дворца в Преславе. К сожалению, ожесточённая многовековая борьба уничтожила почти всё это богатое наследие. Самый крупный памятник раннефеодальной эпохи — «Мадарский всадник» (вероятно, ок. 9 в.) — величественный рельеф, олицетворяющий мощь царской власти, высеченный с большим мастерством на высокой скале близ с. *Мадара*. Ряд исследователей находит много общего в его трактовке с мотивами золотых вещей клада из с. Банат (2-я пол. 9 в., ныне Румыния).

После крещения болгар (865) усиливаются византийские влияния, которые, однако, переплетаются с местными вкусами и традициями. Так, болгарские церкви этого времени украшались керамическими глазурованными плитками, изготовлявшимися около г. Преслава и придававшими зданиям декоративное великолепие своими радостными красками, разнообразными узорами (пальметты, ромбы, круги и пр.), а иногда и прекрасными изображениями святых (св. Тодор из Патлейны, 10 в.). Оригинальный вид украшений представляли собой каменные блоки и плиты, инкрустированные разноцветным стеклом и применявшиеся для карнизов, а также декоративные плиты со стилизованными изображениями растений и животных (двуглавый орёл, лев и пр.), выполненными в виде барельефов (плиты из красного песчаника, 7—8 вв., Стара-Загора).

Значительного уровня достигли в 7—10 вв. ювелирное искусство и керамика. Изготовлялись металлические (золотые, серебряные, бронзовые) украшения, гл. обр. для поясов, а также сосуды, иногда богато украшенные рельефными изображениями (растения, животные, человеческие фигуры). Различная по формам керамическая посуда оживлялась геометрическим орнаментом.

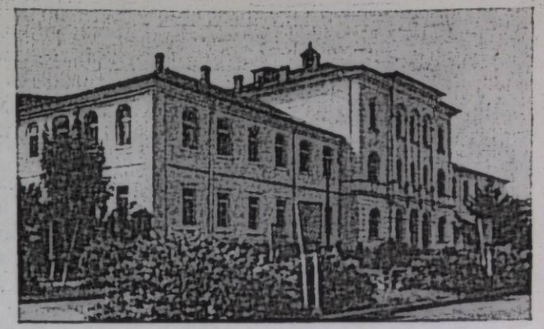
В период византийского господства замирают старые культурные центры. Самыми характерными памятниками искусства этого периода являются росписи Бачковской гробницы (1083—84), фрески в г. Нерези (1164, Македония), выполненные в духе византийской живописи той поры.

В эпоху Второго Болгарского царства (1185—1393) в столице (г. Тырново) зарождается знаменитая тырновская школа живописи, характерной чертой которой является стремление к большему изяществу и декоративному блеску. Свидетельством высокого уровня искусства того времени служат многочисленные фрески в различных церквах Тырнова. Композиции здесь изобилуют деталями, свидетельствующими о жизненных наблюдениях художников, а образы отличаются смелой и свободной характеристикой. Среди персонажей — много воинов-святых, одежды которых подробно переданы; колорит фресок изыскан, фигуры изящны, моделировка мягкая. Самый блестящий памятник тырновской школы — фрески (1259) *Боянской церкви*. Созданные рукой гениального мастера, они и сейчас чаруют своей экспрессией и живостью. Изображения сцен из жизни Христа, Марии и чудотворца Николая Мирликийского полны бытовых деталей эпохи; так, в сцене «Тайной вечери» показаны лежащие на столе чеснок и репа, характерные для болгарской национальной трапезы. Подчёркнутой индивидуальностью и одухотворённостью образов отличаются портреты вельможи Калояна и его жены Десиславы, царя Константина Асеня и царицы Ирины. Выразительность и простота рисунка, великолепие красок позволяют считать эти портреты важным явлением в европейском искусстве того времени.

В 13—14 вв. были созданы знаменитые фрески церкви Земенского монастыря, а также фрески церквей в сёлах Колотино и Беренде. К периоду последнего расцвета тырновской школы относятся фрески пещерной церкви 14 в., вблизи с. Иванова (ок. г. *Русе*). В них местные традиции сочетаются с возросшим интересом к изображению нагого тела, навеянным античными памятниками.

Расцвет болгарского искусства 13—14 вв. охватил и миниатюру. Распространение рукописных книг, связанное с деятельностью университета в Тырнове (основан в сер. 14 в.), послужило стимулом для художников-миниатюристов. Они украшали религиозные и исторические произведения, проявляя большую свободу даже при копировании греческих образцов: «Манасиева хроника» (сер. 14 в.), «Лондонское евангелие» (1356).

Захват Б. турками в конце 14 в. положил конец расцвету старого болгарского искусства. Художники и писатели, уцелевшие во время разгрома Б., бежали в Румынию, Россию и Сербию. Но во 2-й пол. 15 в. в Османской империи наступил относительно мирный период, что способствовало оживлению экономики; создались более благоприятные условия и для развития болгарской культуры. В небольших церквах, построенных гл. обр. в отдалённых частях страны, встречаются интересные фрески, представляющие художественную ценность: в церкви св. Петра и Павла в Тырнове (росписи 14—17 вв.), в Драгалевском (15 в.), Кремиковском (1493) и Погановском монастырях (1500). В них заметно некоторое усиление реалистических черт повествования, в многочисленных портретах ктиторов — стремление обновить канонизированные приёмы. Но всё же с нач. 16 в. и почти до конца 18 в. в болгарской живописи господствует схематизм аскетических образов. Правда, в росписях соборной церкви Бачковского монастыря (1643), церквей св. Георгия (1710) и Архангела (1760—61) в с. Арбанаси обнаруживается стремление к большей свежести передачи натуры, но значение этих попыток было ограниченным.



Г. Кынев. Первая болгарская гимназия в г. Габрово. 1851—72.

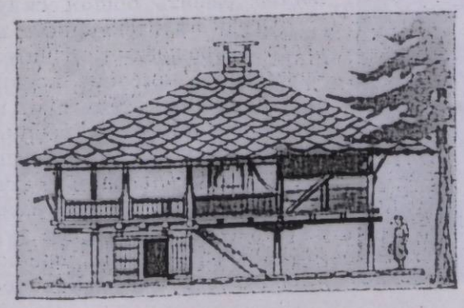
В период турецкого владычества, несмотря на притеснения завоевателей, широко развилось прикладное искусство, ставшее главной областью выражения эстетических чувств народа. В городах Чипровци, Пазарджик, Пловдив, София и Видин работали искусные мастера, создававшие прекрасные произведения из перламутра и серебра с изображениями птиц и растительных мотивов. Изготовлялись ожерелья с амулетами, женские пояса из серебряных пластинок, браслеты, украшенные орнаментами. Для церквей делали кадила, кресты, серебряные ризы для икон и евангелия и др. предметы церковного ритуала, богато украшенные орнаментальными и фигурными композициями.

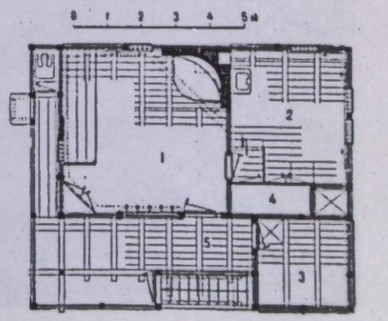
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО с конца 18 в. до 1944 г.

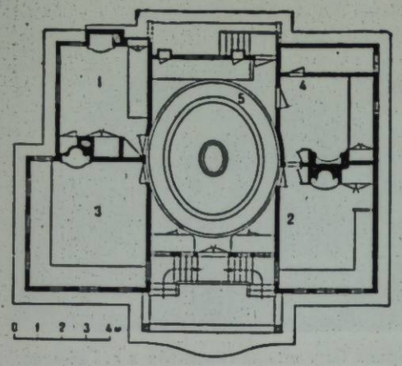
Во 2-й половине 18 в. и в 1-й половине 19 в. в турецкой империи началось быстрое разложение феодальной системы. Это привело к интенсивному развитию в Б. производительных сил, формированию капиталистических отношений и росту городов, где значительно увеличилось болгарское население. Оживились связи с зарубежными странами. Наступил период т. н. болгарского Возрождения, когда с ростом национального самосознания и освободительного движения против турецкого господства складывается новое гуманистическое отношение к жизни, сменившее собой аскетическое средневековое мировоззрение.

Архитектура. С началом периода болгарского Возрождения расцвели города, особенно те, которые находились на больших торговых путях и были средоточием администрации и больших военных гарнизонов. Быстро развились многочисленные новые болгарские селения городского типа, где имелись благоприятные условия для ремёсел и мануфактурного производства. В городах и сёлах велось большое строительство мастерских, лавок, складов, постоялых дворов (в т. ч. в Тырнове), караван-сараев, часовых башен, выполнявших также функции пожар-

Дом Попангелова в Трявне. 18 в. Слева — общий вид. Справа — план второго этажа: 1—3 — жилые комнаты; 4 — кладовая; 5 — открытая галерея.







Дом Лютова в Копривштице. 1854. План: 1, 2 — комнаты; 3 — гостиная; 4 — кухня; 5 — салон.

ной каланчи. Часовые башни стали доминантами перспективы улиц, оживляя общий силуэт городов и селений. Улицы начали мостить камнем, строить колодцы («чешмы»), а через реки перекидывать красивые каменные мосты (мост через реку Янтру у г. Бяла, мастер Н. *Фичев*, и др.).

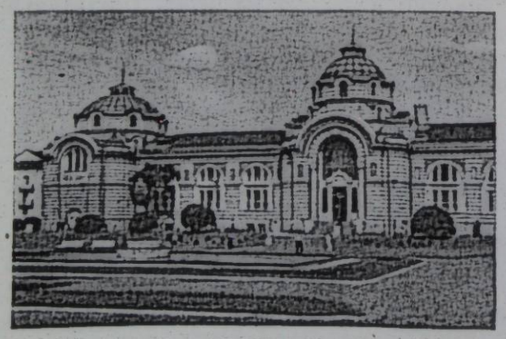
В 19 в. начали открываться общеобразовательные училища, для которых строились специальные здания. Так, в Габрове была построена первая болгарская гимназия.

После нескольких веков духовного гнёта и религиозной дискриминации началась активная борьба за церковную независимость, которая приняла характер широкого национального движения. Эта борьба сопровождалась возведением церквей, которые ко 2-й пол. 19 в. становились всё монументальнее и богаче. Они венчались одной или несколькими главами, имели открытые арочные притворы, волнообразные каменные карнизы. Строились также большие трёхнефные церкви с двускатным покрытием, с внутренними и внешними колоннадами. Важной частью их интерьера становится многоярусный резной иконостас. Характерны церкви Рождества богородицы (мастер *Павел*) в Рильском монастыре, Константина и Елены в Тырнове (мастер Н. Фичев) и мн. др. К церквам стали пристраивать высокие стройные колокольни.

В городах и ряде сёл началось усиленное жилищное строительство, которое наряду с общими чертами архитектуры эпохи болгарского Возрождения приобрело типичные признаки областей и районов, обусловленные местными историко-бытовыми, производственными, природными особенностями и строительными традициями. Так возникли старопланинский, котленский, черноморский, родопский, пиринский, странджанский и западный типы домов. Каждый из них имел свои плановые конструктивные и художественные особенности, восходящие к более простым существовавшим ранее приёмам, получившим дальнейшее развитие под влиянием новых жизненных потребностей.

Главными частями дома ещё в начале 19 в. были наружная галерея, обычно открытая, выходящая во двор, и общее помещение, к которым примыкали остальные комнаты. Последние размещались сообразно бытовым нуждам. Галерея изменялась и по размеру и по местоположению (симметричная, асимметричная), а во время зрелого Возрождения (сер. 19 в.) часто убиралась внутрь, становясь замкнутым вестибюлем. Изменилась и лестница в двухэтажных домах, превратившись из внешней, асимметрично расположенной, в центральную, внутреннюю. Вместе с тем меняется и внешний облик здания. Появляется выступающий второй этаж, эркеры, живописно группируются окна, акцентируется главный вход, смелым изгибом крыши создаётся карниз в форме коромысла, что встречалось ещё в болгарском средневековом зодчестве. Архитектурный образ жилища решался на основе рационального использования строительных материалов, смелого применения раскраски и росписи фасадов. Прекрасные образцы жилищ периода Возрождения сохранились в *Копривштице*, Тырнове, Пловдиве, *Котеле*, *Трявне* и др. Эти строения придавали болгарским городам и селениям новый облик, сообщая им и ряд прогрессивных градостроительных черт. Болгарские мастера создавали ансамбли улиц и площадей, учитывая природные условия и стремясь целостно решить общий силуэт города или села.

П. Момчилов. Минеральные бани в Софии. 1907—10.



Среди архитектурных комплексов эпохи болгарского Возрождения значительное место принадлежит монастырям, высокие внешние стены которых с небольшим количеством окон кажутся суровыми и монументальными. Во внутренние дворы, обычно живописные и уютные, монастырские постройки выходили открытыми галереями и ажурными аркадами (Рильский монастырь, *Преображенский монастырь*).

Освобождение Б. от турецкого господства благодаря победе русских войск в русско-турецкой войне 1877—78 открыло возможности для развития капитализма. Наступил следующий этап и в истории болгарской архитектуры. Новые экономические условия, сильно меняющийся быт и увеличение городского населения потребовали общественных, производственных и жилых построек нового типа, проведения мероприятий по благоустройству населённых мест. Старая, оформившаяся в эпоху турецкого феодализма структура городов с их тесными, кривыми и тупиковыми улочками уже не отвечала новым запросам. Городские управления стали приглашать специалистов-градостроителей из-за границы, стремясь придать своим городам «современный» облик. Была проведена перепланировка по геометрической системе городов: София, Стара-Загора, Свиштов, Варна, Русе, Силистра, Пловдив и др. Неотложные строительные задачи требовали быстрого осуществления градостроительных планов. Так, перепланировка Софии, значительно изменившая облик города, была осуществлена в течение пяти лет (1888—93). В столице был сооружён ряд общественных зданий, часть которых проектировали иностранные архитекторы, игнорировавшие национальные особенности архитектуры Б. Одновременно с благоустройством центра города шла хаотичная застройка его окраин, где бедняки ютились в убогих домишках. Ок. 1890 начались поиски архитектурных решений с использованием национальных традиций: здания Синодальной палаты и Минеральных бань в Софии (архитектор И. *Момчилов*), царский дворец «Бистрица» близ г. Боровец и мавзолей в *Плевене* (архитектор П. *Койчев*) и др. Но это прогрессивное движение не могло устоять против чуждых западных влияний.

В честь освобождения Б. был сооружён ряд памятников. Наиболее значительный из них по размерам — храм-памятник Александра Невского в Софии (архитектор А. Н. Померанцев, см. *РСФСР*). Он и сейчас является одной из главных доминант силуэта города.

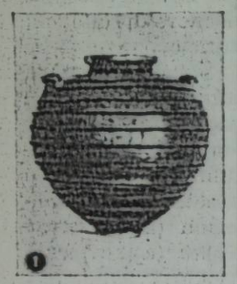
Упадок экономики и строительства во время Балканских и 1-й мировой войн, приток разорённых крестьян и беженцев в города вызвали острый жилищный кризис, особенно в Софии. В центре крупных городов в беспорядке строились многоэтажные жилые дома, которые не соответствовали ни характеру существующих улиц, ни принятым строительным правилам; одновременно резко увеличилась трущобная застройка окраин. Дальнейшее развитие капитализма вызвало появление в крупных городах новых типов зданий: банков, административных и торговых учреждений, отелей. Беспланового строительство создало угрозу правильному росту городов и особенно столицы Б. Против этой угрозы болгарские архитекторы начали энергичную борьбу, в результате которой в 1934 был издан новый строительный закон для Софии и составлен её новый градостроительный план. Такие планы были изготовлены и для некоторых других городов. Был также утверждён новый строительный закон для всей страны. Однако в условиях буржуазно-капиталистического развития городов эти мероприятия не смогли решить основных проблем градостроительства.

Изобразительное искусство. В период болгарского Возрождения в стране сложилось несколько художественных школ — самоковская, дебрская, трявненская и др., представители которых обошли весь Балканский п-ов, создавая прекрасные произведения живописи и резьбы по дереву (в том числе иконостасы церквей св. Богородицы в Пазарджике, Рильском монастыре), ставшие гордостью болгарской культуры. В конце 18 в. художник Х. Димитров (умер в 1835), основавший в Самокове частную художественную школу, попытался обогатить творчество церковных мастеров достижениями европейского искусства.

Крупнейшим среди учеников и последователей Димитрова был Захарий *Зограф*, который, проявив необычайную смелость, воплотил образы и нравы своих современников в религиозных фресках, поражающих остротой восприятия и изяществом линий (фрески Рильского, Бачковского, Преображенского и Троянского монастырей).

Традиции Зографа были продолжены группой болгарских художников сер. 19 в., получивших образование за границей: Н. *Павловичем*, С. *Доспевским*, Х. *Цокевым*, Д. *Добровичем*. Они окончательно утвердили в Б., в противовес условной религиозной живописи, реалистическое, светское искусство. Центральное место в их творчестве занял портрет. Исключение представлял Н. Павлович, создавший также серию картин и литографий с историческими сюжетами, способствуя пробуждению национального сознания и патриотизма народа.

В 1860—70-х гг. в среде болгарской революционной эмиграции в Румынии зародилась и достигла своего первого расцвета болгарская революционная графика. Самым характерным её проявлением были литографии с патриотическим революционным содержанием, в области которой успешно выступали А. С. Клепарский и прежде всего польский эмигрант Г. Дембицкий (1830—1906). Последний был близким другом вождя болгарского национально-освободительного движения — Христо Ботева.

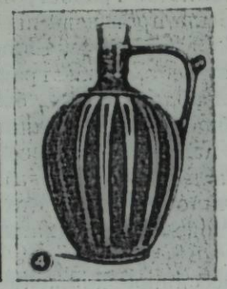


1. Глиняный сосуд для мёда. Период болгарского Возрождения. Этнографический музей в Софии. 2. Деревянный резной потолок. Тырново. 19 в.





3. Филигранное украшение с цветными камнями. 4. Глиняный кувшин. 20 век. Этнографический музей в Софии.



Эпоха болгарского Возрождения оказала благотворное влияние и на народное прикладное искусство. В произведения резчиков по дереву, которые (кроме церковных иконостасов) щедро украшали и жилые дома, вошли новые пластические мотивы: акантовые листья, ренессансные капители и маски, гирлянды, амуры и др. Прекрасный резной декор потолков сохранился до наших дней во многих домах Пловдива, Самокова, Котела, Елены, Казанлыка, Тырнова и др. Расширилась также и деятельность мастеров художественной обработки металла в гг. Карлово, Устово, Берковица, Видин, Пловдив, София, Казанлык. Их излюбленными мотивами стали изображения птиц, зверей, рыб и растений. Значительно обогатилась новыми декоративными приёмами керамика, которая отличалась очень простыми формами, связанными с функциональным назначением предмета. В росписи керамических предметов преобладают гармоничные сочетания тёмно-коричневых и тёмно-красных тонов. Центрами гончарного производства были Габрово, Разлог, Трынско, Банско, Пловдив и др. Некоторые из них сохранили своё значение и в дальнейшем (*Троян*).

После освобождения от турок (1877—78) условия художественной жизни в стране изменились. Представители состоятельных слоёв населения, использовавшие искусство в целях пробуждения национального самосознания народа, теперь утратили прежнюю заинтересованность в нём. Отдельные иностранные художники, приехавшие в страну, пленившись её природой и историей, не получили существенной поддержки; некоторые из них стали преподавателями в средних школах, другие вскоре покинули Б. В это время в Пловдиве продолжал работать известный художник Возрождения — Г. Данчов (1846—1908), создавший ряд патриотических литографий и портретов.

В 1890-х гг. в искусстве Б. наступил заметный подъём, основой которого послужил увеличившийся спрос на художественные произведения со стороны государства, церкви и правящих кругов. В стране появилось несколько молодых художников, закончивших академии в Италии и Германии (И. Ангелов, 1864—1924, А. *Митов* и др.). Они устраивали первые самостоятельные и групповые выставки; в 1893—94 было создано Общество поощрения искусства в Болгарии, издававшее солидный для того времени журнал «Искусство» (1895—97). В 1896 после ожесточённых дискуссий в Народном собрании открылось Гос. рисовальное училище в Софии.

Ведущими художниками в то время были А. Митов, И. Ангелов, И. *Мыркевичка* и Я. *Вешин*. Двое последних, чехи по происхождению, посвятили свою жизнь болгарской художественной культуре и внесли огромный вклад в её сокровищницу. К этой группе принадлежал и скульптор Б. Шатц (см. *Израиль*), ученик М. М. Антокольского (см. *РСФСР*), работавший после своего приезда в Б. (1895) преподавателем Гос. рисовального училища. Все эти мастера с любовью изображали жизнь болгарских крестьян, воспроизводя их обычаи и костюмы. Правда, они не касались классовых конфликтов, но демократическая направленность их творчества ориентировала развитие искусства на несколько десятилетий. Расцвет болгарской батальной живописи связан с именем Я. Вешина, который явился последователем демократического батализма В. В. Верещагина (см. *РСФСР*).

В первые годы 20 в. наряду с реалистическим направлением, возглавляемым Мыркевичкой и Митовым, зародилось и другое, выдвинувшее новые эстетические идеалы. Его представители, в большинстве случаев молодые художники, начали обращаться к интимным сюжетам и стали придавать большое значение пластическим проблемам. Они старались преодолеть внешнюю повествовательность, углубить свои образы, не теряя, однако, связи с господствующими идеями того времени. К этому поколению принадлежат А. *Николов*, Ц. *Тодоров*, С. *Иванов*, А. *Мутафов*, А. *Божинов*, Н. Петров (1881—1916), В. *Димитров-Майстора*, Е. Консулова-Вазова (р. 1881), А. Михов (р. 1880), Е. Карамихайлова (р. 1875) и др. Расширив сюжетные и стилевые границы болгарского искусства, они способствовали его дальнейшему развитию.

После 1-й мировой войны в искусстве Б. окончательно сформировались те идейные направления, которые господствовали почти до 1944. Ряд художников обратил свой взор к сюжетам из прошлого и искал вдохновения в легендах и преданиях. Их поиски были противоречивы: с одной стороны, эти поиски обогащали художественные средства искусства (И. *Милев*, гравёр В. Захариев, р. 1895, исторический пейзажист Ц. Лавренов, р. 1896, театральный декоратор И. Пенков и др.), а с другой — часто приводили к отрыву от действительности.

Направление в искусстве Б., представителями которого были Б. Митов (р. 1891), Н. Ганушев (р. 1890) и др., выдвинуло как главную задачу изображение обнажённого женского тела и официальный портрет. Эти мастера работали в стороне от больших социальных проблем, напоминая представителей французских салонов. Академических традиций придерживались тогда Д. Гюджеков (р. 1891), К. Кожухаров (р. 1892) и др., работающие в области исторической и батальной живописи.

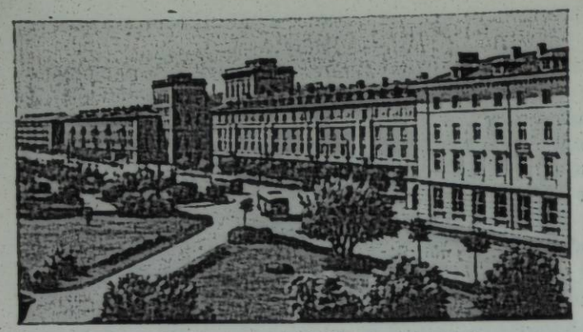
Третье направление искусства Б. носило ярко выраженный социальный и политический характер. Под влиянием нараставшей борьбы пролетариата, руководимого Болгарской коммунистической партией, группа молодых художников (А. *Жендов*, К. Кюлявков, 1893—1956, С. *Венев* и др.), вдохновляемых идеями Великой Октябрьской социалистической революции, создали журнал «Красный смех» (1919—23), в котором помещали острые обличительные произведения. Это направление преследовалось реакцией и после неудачи сентябрьского антифашистского восстания (1923) его деятельность была временно ограничена. Однако в нач. 1930-х гг. она снова оживилась, охватив уже более широкий круг художников.

В 1931 образовалось «Товарищество новых художников», выдвинувшее программу создания искусства, связанного с борьбой пролетариата. Его сторонники — живописцы и графики А. Жендов, С. Сотиров (р. 1903), В. *Стайков*, С. *Венев*, Б. *Ангелушев*, Н. *Балкански*, скульпторы И. *Фунев*, В. Емануилова (р. 1905), М. Георгиева (р. 1905) и др.— выступили с произведениями, посвящёнными представителям пролетарских окраин капиталистического города. Прогрессивная общественность встретила их как «обновителей» и, несмотря на то, что во 2-й пол. десятилетия их программа стала менее боевой, эти мастера создали обстановку смелых творческих исканий и идейных обобщений. В этой обстановке в 30-х гг. работали такие живописцы, как Х. *Станчев*, В. Димитров-Майстора, Д. *Узунов*, И. *Петров*, Н. Балкански, Б. Петров (р. 1902), И. Ненов (р. 1902), В. Стоилов (р. 1904); графики В. Стайков, П. Кыршовски (р. 1905); скульпторы Ив. *Лазаров*, М. *Марков*, И. Фунев, Л. Далчев (р. 1902) и др. Появились многие из их лучших демократических по духу произведений. И, вопреки обозначившимся в конце 30— нач. 40-х гг. в искусстве Б. симптомам формализма, успех здоровых реалистических тенденций был заметным.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ БОЛГАРИИ

Вторая мировая война стала последним этапом капиталистического развития Б. После сентябрьского восстания 1944 в стране установился народно-демократический строй, она пошла по пути социализма. На плановую основу было поставлено народное хозяйство, развернулось невиданное ранее строительство, знаменовавшее новую ступень в развитии болгарской архитектуры. Новые условия для своего подъёма получило искусство, которое прошло несколько этапов на пути к социалистическому реализму.

Архитектура и градостроительство Б. после 1944 начали интенсивно развиваться. За период 1944—59 было возведено свыше 566 тыс. жилых домов в сёлах и городах, 6 654 школы; в 1945—58 построено ок. 600 домов культуры, свыше 70 тыс. сельскохозяйственных зданий и сооружений, расширено много старых фабрик и заводов и созданы современные заводы, комбинаты, электростанции. Уже в конце 1944 был объявлен конкурс на генеральный план Софии. Разработанный (архитектор Л. *Тонев* с коллективом) и одобренный в 1945, этот план был первым в Б. примером комплексного решения градостроительных проблем (зонирование территории, транспортные магистрали, инженерные коммуникации, благоустройство и т. д.). Затем началось составление планов других крупных городов Б., а в 1948 был принят «Закон о плановом строительстве населённых мест», утверждавший принципы социалистического градостроительства. Одновременно были образованы государственные проектные и строительные организации. Одной из главных задач болгарского градостроительства явилось проектирование и создание новых промышленных центров. Первым из них стал *Димитровград*, опыт строительства которого был использован в других

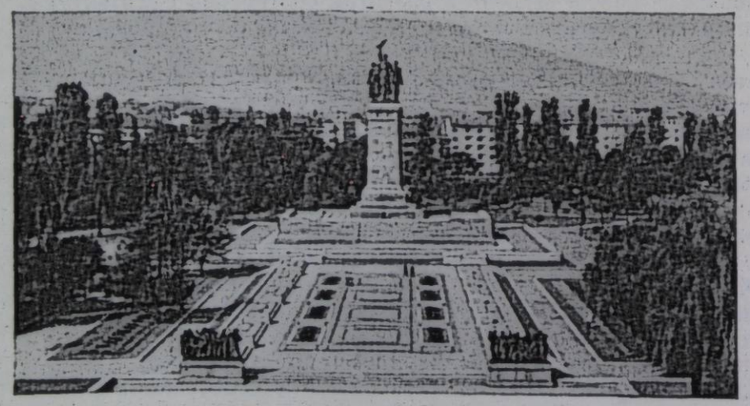


Б. Далчев, Ст. Атанасов. Блоки жилых домов в г. Димитровграде. 1954.

новых промышленных городах, а также посёлках страны (Мадан, Рудозем и др.). Важным явлением в градостроительной практике Б. было создание единого центра *Софии*, состоящего из системы площадей, обстроенных монументальными зданиями (архитекторы Г. *Овчаров*, П. Златев, р. 1905, Д. *Цолов*, Ив. Данчев, р. 1893, К. Николов, р. 1891, и др.). Однако их псевдоклассические формы придают ансамблю несколько архаический вид. Многие города Б. украсились в это время новыми монументами, обогатившими их архитектурно-художественный облик. Большое жилищное строительство, особенно развернувшееся в Б. после 1948, вызвало интенсивное развитие архитектуры жилищ, которое прошло несколько этапов от использования «коридорной», а затем «вестибюльной» систем к проектированию квартир с объединяющим все помещения холлом, что соответствует бытовым традициям Б.

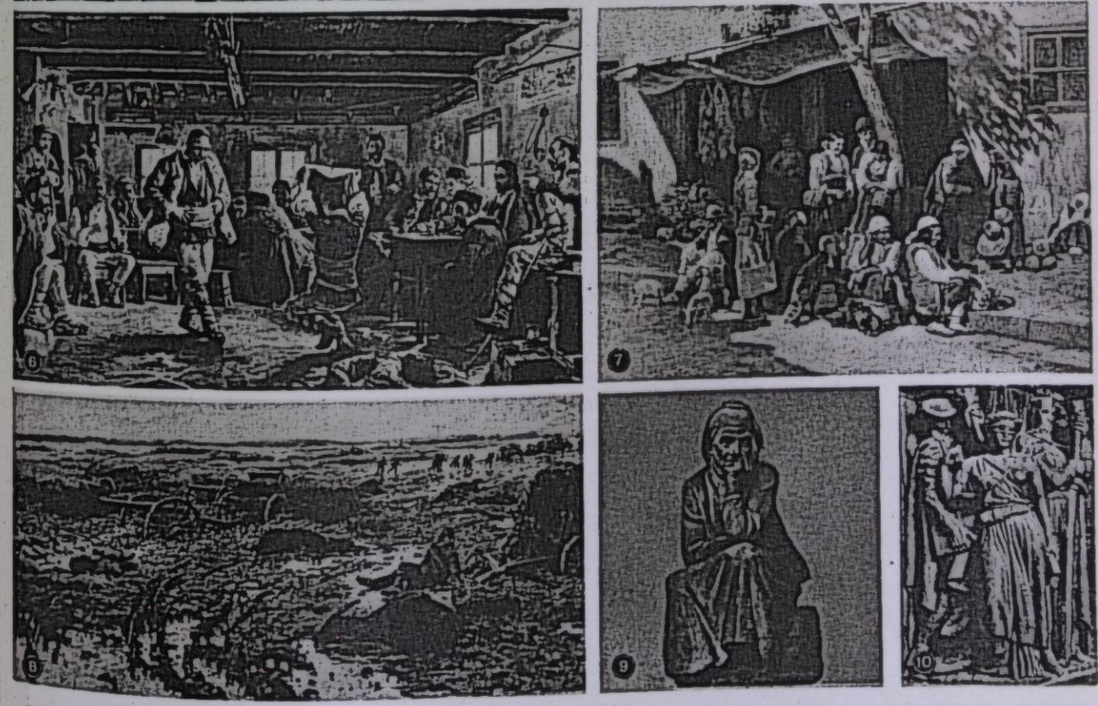
Значительные успехи достигнуты в области строительства многочисленных детских учреждений, где ясность и простота планировки отвечают функциональным качествам сооружения. Заботой об отдыхе и здоровье трудящихся вызвано возведение большого количества домов отдыха и санаториев, спортивных площадок и сооружений (крупнейшее — стадион им. В. Левского в *Софии*). Широкий размах приобрело строительство различных культурно-просветительных учреждений: библиотек, театров, музеев, домов культуры, читален. Наиболее значительным сооружением этой группы является строгое и монументальное здание библиотеки им. В. Коларова в Софии. Построен ряд новых железнодорожных вокзалов (особенно удачные, с использованием местных мотивов,— на Подбалканской линии). 1955 год был переломным в развитии новой архитектуры Б. Геометрический схематизм планов, ненужная помпезность и механическое заимствование национальных форм сменяются свободными объёмно-пространственными композициями, применением балконов, лоджий и широких окон, соответствующих климатическим условиям и местным традициям. Наиболее ярко отразились новые тенденции в строительстве больших жилых комплексов как в Софии, так и в других городах. В промышленных и общественных зданиях теперь преобладают ясные композиции, простые логичные формы (здание Болгарского телеграфного агентства в Софии, отель «Балкантурист» на горе Витоша и др.). К лучшим достижениям последнего периода относятся новые курортные комплексы близ гг. *Варна* и *Несебыр* с их свободной живописной планировкой, разнообразными объёмно-пространственными решениями, комфортабельными, изящно отделанными интерьерами. Массовый характер всех видов строительства способствовал развитию в Б. типового проектирования и сборного домостроения, внедрение которых дало хороший экономический и архитектурно-строительный результат.

Монумент в честь Советской Армии в Софии. 1954. Архитекторы Д. Митов и Л. Нейков, скульпторы И. Фунев, Л. Далчев, М. Георгиева, В. Емануилова, В. Зидаров, П. Дойчинов, И. Лазаров, художник Б. Ангелушев.



Изобразительное искусство. В первые годы после победы народно-демократического строя появилось множество рисунков, плакатов, картин антифашистского содержания, а площади Софии и др. больших городов превращались в открытые выставки очень крупных по размерам скульптур, олицетворявших победу народа. Многие худож-



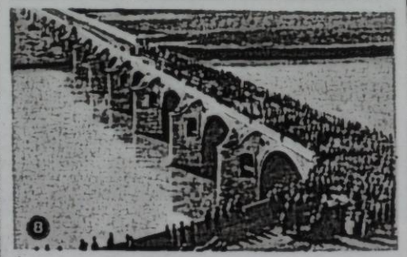


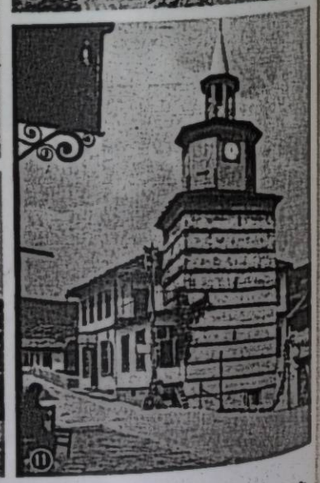
БОЛГАРИЯ. 1. З. Зограф. Портреты ктиторов. Роспись главной церкви Троянского монастыря. 1847—48. 2. Н. Павлович. «Болгария, Фракия, Македония, разделённые на Берлинском конгрессе». Литография. 1881. 3. Н. Павлович. Портрет молодой женщины. 4. Хр. Цокев. Автопортрет. 1872. 5. С. Доспевский. Портрет С. Чомакова. 6. И. Мыркичка. «Рученица». 1894. 7. А. Митов. «Группа крестьян на софийском базаре». 1903. 8. Я. Вешин. «Отступление турок при Люле-Бургасе». 1913. 9. И. Лазаров. «Мать», Белый камень. Авторское повторение памятника Д. Дебелянову в Копривштице. 1934. 10. Л. Далчев. «Фемида». Бронза. 1938—39. Деталь скульптурной композиции в Судебной палате. София. (№№ 3—9 — Национальная художественная галерея, София).



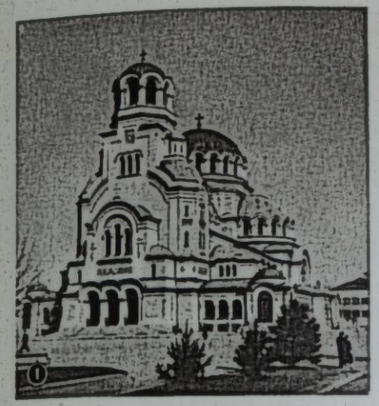


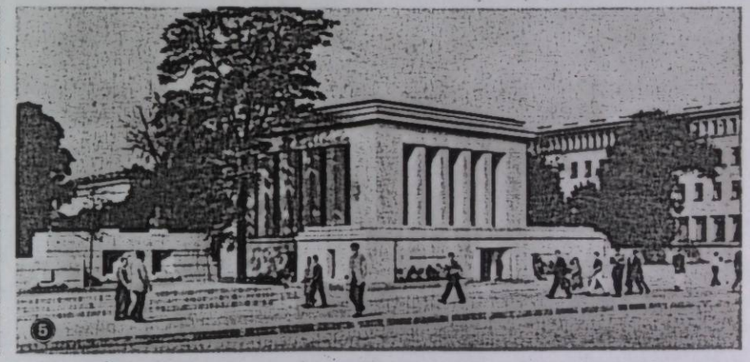


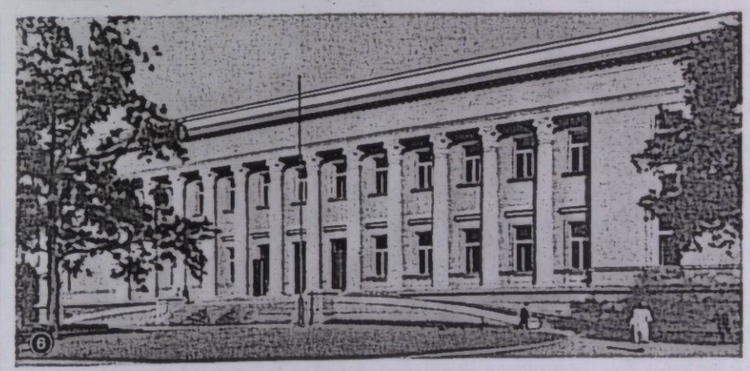
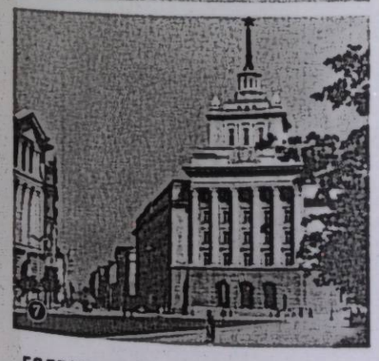



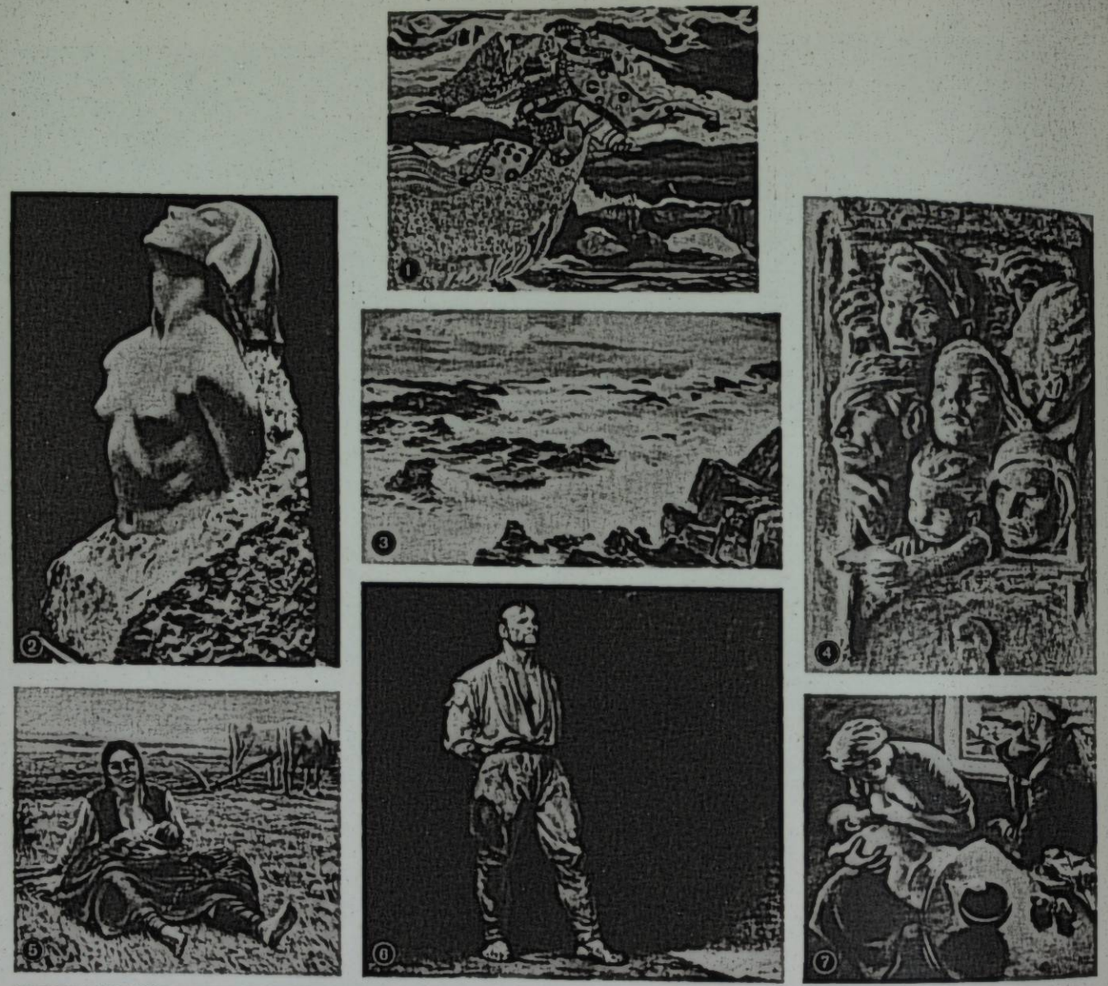
БОЛГАРИЯ. 1. Внутренний двор Рильского монастыря. 1816—60. 2. Копривштицкий гостиный покой Рильского монастыря. 1834. 3. Рильский монастырь. Общий вид. 4. Мастер Стою. Церковь Успения в г. Калофер. 1847—61. 5. «Дом Ламартина» в Пловдиве. Период болгарского Возрождения. 6. Н. Фичев. Постоялый двор Хаджи Николы в Тырново. 1858—62. 7. Дом Лютова в Копривштице. 1854. 8. Н. Фичев. Мост через реку Янтра у г. Бяла. 1865—67. 9. Н. Фичев. Церковь св. Константина и Елены в Тырново. 1872—74. 10. Дом Константалиева в с. Арбанаси. 17 в. 11. Часовая башня в Трявне. 1813.



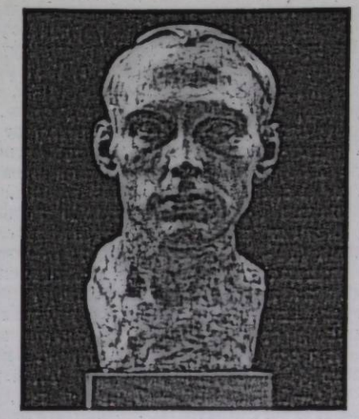

БОЛГАРИЯ. 1. А. Н. Померанцев. Храм-памятник Александра Невского в Софии. 1904—12. 2. Площадь Народного собрания в Софии с памятником Освободителям. Скульптор А. Цоки. Открыт в 1907. 3. Ф. Фельнер, Г. Гельмер. Народный театр имени И. Вазова. 1907. 4. И. Васильев, Д. Цолов. Болгарский народный банк в Софии. 1934—39. 5. Г. Овчаров, Р. Рибаров. Мавзолей Г. Димитрова в Софии. 1949. 6. И. Васильев, Д. Цолов. Государственная библиотека им. В. Коларова в Софии. 1946—53. 7. П. Златев и др. Дом партии в Софии. 1950—53. 8. Б. Томалевски и др. Жилой комплекс им. В. Заимова в Софии. 1958.



БОЛГАРИЯ. 1. И. Милев. «Крали Марко». 1925. Темпера. Софийская городская художественная галерея. 2. А. Николов. «Дух и материал». Мрамор. 1924. 3. А. Мутафов. «Зима на Чёрном море». 1943. 4. И. Фунев. «В вагоне третьего класса». Имитация чугуна. 1935. 5. Х. Станчев. «На ниве». 1936. 6. И. Петров. «Расстрел». 1954. 7. Н. Балкански. «Рабочая семья». 1936. 8. В. Димитров-Майстора. «Семейство». 1938. 9. С. Венев. «Весёлый год». 1957. (№№ 2—9 — Национальная художественная галерея, София).

ники обращались к фронтовой тематике, создавая серии живых, выразительных набросков, рисунков, гравюр. Выставки этого периода («Фронт и тыл», 1944, Общая художественная выставка, 1945) были тематическими и выдвигали на первый план актуальные пропагандистские проблемы. Однако были и такие художники, которые видели только внешнюю сторону событий, а некоторые дошли до бесплодных эстетских увлечений.

В период 1948—50, после ряда бурных дискуссий, наметился переход к более глубокому изучению жизненного материала, к широким идейно-художественным обобщениям. В композициях Н. *Балканского* («Рационализатор К. Зафиров»), И. *Петрова* («Сентябрь — 1923»), П. Панайотова (р. 1909, «Молотьба»), Д. Гюженова («Высадка отрядов Христо Ботева у Козлодуя»), Н. Мирчева (р. 1921, «Солнце над родиной»), И. *Фунева* («Партизан») и др. по-новому решались многие творческие проблемы, связанные с правильным пониманием сюжета, композиции, индивидуальным толкованием и законченностью художественного произведения. Благотворную роль сыграли постановления Болгарской коммунистической партии по вопросам искусства («Резолюция V съезда Болгарской коммунистической партии по марксистско-ленинскому просвещению и борьбе на идеологическом фронте», 1948; «Решение о состоянии и задачах Государственной художественной академии», 1950), послужившие развёрнутой программой наступления на остатки формализма и подчеркнувшие огромную важность советского примера и опыта.



В. Емануилова. Портрет поэта Н. Хрелкова. Гипс. 1953. Союз болгарских художников. София.

С начала 50-х гг. на выставках начали преобладать произведения, посвящённые различным темам современности. Высокими художественными качествами отличаются картины «Прощание» С. *Венева*, «Расстрел» И. Петрова, «Материнская Слава» Е. Грынчаровой (р. 1907), «Молотьба» Д. *Узунова*, «Моя мать» Н. Петкова (р. 1918), скульптуры «Стамболийский» М. *Маркова*, «К партизанам» С. Крумова (р. 1922), «Родопская девушка» Н. Терзиева (р. 1927), ряд графических работ Б. *Ангелушева*, В. *Стайкова*, Д. Драганова (р. 1908), П. Вылкова (р. 1908), П. Кыршовского, Г. Герасимова (р. 1906), Е. Томова (р. 1919). Значительное место занимают на выставках произведения мастеров самого младшего поколения — скульпторов Г. Апостолова (р. 1923), В. Гиновского (р. 1927), живописцев Л. Дичевой (р. 1928), А. Пацева (р. 1926), К. Тасевой (р. 1927), графика Х. Нейкова (р. 1929) и др. Особенно бурно выразился подъём в области монументальной скульптуры: в разных краях страны были возведены многочисленные памятники, посвящённые героям Советской Армии, отдельным историческим деятелям Б. В работу включились все известные скульпторы Б., в том числе А. *Николов*, И. *Лазаров*, И. Фунев, М. Георгиева (р. 1905), В. Емануилова (р. 1905), В. Радославов (р. 1908), Л. Далчев (р. 1902) и др. Заметный вклад внесли и такие молодые скульпторы, как С. Крумов, И. Блажев (р. 1926), И. Илиев (р. 1922), Б. Илиев (р. 1926), С. Тодоров (р. 1919) и др., также создавшие ряд значительных монументов.

В народной Б. открылись художественные галереи в гг. Софии, Пловдиве, Варне, Русе, Бургасе, Пернике и Враце. Число выставок, устраиваемых в столице и провинции, выросло в несколько раз, выросло и число посетителей галерей и выставок, что указывает на популярность искусства демократической Б., идущего по правильному пути.

Настоящее обновление переживает после 1944 и прикладное искусство, которое в 20—30-х гг. влачило убогое существование. Материальная помощь государства и потребности развивающейся национальной промышленности составили прочную базу этого подъёма. За последние годы было организовано несколько крупных выставок прикладного искусства как в самой Б., так и за рубежом. Сейчас с успехом работает ряд крупных мастеров в области керамики — С. Райнов (р. 1894), В. Николов (р. 1915), Г. Бакырджиев (р. 1879), С. Пейчев (р. 1897); в области создания декоративных тканей и ковров — М. Йосифова (р. 1905), С. Камбурова (р. 1910), Р. Попвасилева (р. 1910); в области резьбы по дереву — А. Василев (р. 1909), С. Баев (р. 1910). В своих исканиях они стремятся сочетать современные художественные концепции с народными традициями.

Лит.: Общие работы.— Мавродинов Н., Старобългарското изкуство. Изкуството на първото българско царство, С., 1959; его же, Изкуството на българското възраждане, С., 1957; его же, Връзките между българското и руското изкуство, С., 1955.

Архитектура.— Цапенко М. П., Архитектура Болгарии, М., 1953; Грекова П., Новый центр Софии, в сб.: Советская архитектура, № 6, М., 1955, с. 71—77; Самойлова Н., Архитектура Народной Республики Болгарии, «Архитектура СССР», 1955, № 7, с. 33—39; Магидин И., Новое строительство в Болгарии, «Архитектура СССР», 1957, № 2, с. 52—57; Анастасова Х., Новое жилищное строительство в Софии, «Жилищное строительство», 1959, № 7, с. 26—29; Грекова П., Жилищное строительство в болгарской деревне, «Жилищное строительство», 1959, № 9, с. 30—32; Проблеми на българското архитектурно наследство. Сборник, С., 1955; Материали от история на българската архитектура, «Изв. на ИГА», С., 1957, кн. 10—11; Комплексна научна Родопска експедиция през 1953 година. Доклади и материали, С., 1955; Комплексна научна Добруджанска експедиция през 1954 година. Доклади и материали, С., 1956; Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година. Доклади и материали, С., 1957; Комплексна научна експедиция в Северозападна България през 1956 година. Доклади и материали, С., 1958; Бобчев С., Смесената зидария в римските и ранновизантийските строежи, С., 1952; Иванова В., Стари църкви и манастири в българските земи (IV-XII век), [С., 1926] — отд. оттиск из «ГНМ» за 1922—1925 гг., с. 429—582; Мавродинов Н., Външната украса на старобългарските църкви, «ИАИ», 1934, т. 8; его же, Еднокорабната и кръстовидната църква на Българските земи до края на XIV в., С., 1931; Попов Н., Пропорции в българската архитектура, кн. I — Пропорции в култовите сгради от V до XIV в., С., 1955; Цветкова Б., Материали за селищата и строителството в Българските земи през XV—XVI в., «Изв. на ИГА», С., 1955, кн. 7—8, с. 459—518; Бичев М., Български барок. Принос към проблемите на българското изкуство през епохата на Възраждането, [С., 1955]; Златев Т., Българската къща в своя архитектоничен и културно-исторически развой, кн. 1—2, С., 1930—37; его же, Българска национална архитектура, кн. I — Българският град през епохата на Възраждането, С., 1955; его же, Българска национална архитектура, кн. 2 — Българската къща през епохата на Възраждането, С., 1955; его же, Българска национална архитектура, кн. 3. Пространството в българската възрожденска архитектура, С., 1958; Кожухаров Г., Български къщи от епохата на Възраждането, С., 1953 (Материали от българското архитектурно наследство, кн. 2); Пеев Хр., Студии върху българската възрожденска архитектура, С., 1956; Сугарев Д., Карловски дворове през епохата на Възраждането, С., 1956; Попов Н., Български врати и порти, С., 1954 (Материали от българското архитектурно наследство, кн. 3 а); Тонев Л., Кули и камбанарии в България до Освобождението, С., 1952 (Материали от българското архитектурно наследство, кн. 1).

Изобразительное искусство.— Цырлин И., Изобразительное искусство Болгарии XIX—XX веков, М., 1953; его же, Искусство Болгарии (живопись и скульптура), «Искусство», 1950, № 6; Герасимов С., В Болгарии — стране друзей, «Славяне», 1955, № 3; Божков А., Путь современного болгарского искусства, «Художник», 1958, № 3; Цончева М., Октябрьская революция и искусство Болгарии, «Искусство», 1958, № 4; Цырлин И., Заметки о болгарской живописи и графике, «Творчество», [1959], № 2; Львова Е., Современное искусство Народной Болгарии, «Искусство», 1959, № 4; её же, Праздник реалистического искусства, «Искусство», 1960, № 8; Цончева М., Новые черты в болгарском искусстве, «Творчество», 1960, № 4; Миков В., Рисунките в пещерата Магурата, «Изкуство», 1955, кн. 3; Остоич Д., 15 години българско изобразително изкуство, С., 1959 (резюме на рус., франц., нем. и англ. яз.); Томов Е., Българска графика, С., [1955] (на болг., рус., франц., нем. и англ. яз.); Божков А., Българска революционна графика, С., 1958 (на болг. и рус. яз.); его же, Художници антифашисти, С., 1956; Василиев А., Каменни релефи, С., 1959; Държавна художествена галерия. Пловдив. Каталог. Объяснит. текст от Г. Чайковски, [С.], 1955; Кръстев К., Захариев В., Стара българска живопис, С., 1960.

Народное декоративно-прикладное искусство.— Болгарское народное творчество. Каталог, М., 1952; Цырлин И., Болгарское народное творчество, «Искусство», 1952, № 4; Друмев Д. и Василев А., Резбарско изкуство в България [Альбом], С., 1955 (на болг., франц., нем. и англ. яз.); Бакърджиев Г., Керамиката в България, С., 1956; его же, Кована мед, С., 1957; Велев Димитр Д., Български килими до края на XIX в., С., 1960.

ГОРОДА, СЁЛА, ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ

АРБАНА́СИ — с. в 4 *км* от *Тырново*, осн. в 15 в., вероятно, переселенцами из зап. Македонии, на важном торговом пути. В А. в 16—17 вв. сложился характерный тип богатого жилого дома: обычно 2-этажный с кам. нижним этажом, черепичной крышей, строгая наружная обработка, уютный интерьер, украшенный резными дер. деталями и штукатурными орнаментами на потолках и печах. Дома Хаджиилиева, Константалиева, Кандиларова (все 17 в.) и др. Кам. церкви Рождества христова (нач. 17 в., роспись 1632—49), Архангела (1600, роспись 1760—61), св. Георгия (1661, роспись 1710) и др.

Лит.: Протич А., Арбанашката къща, «ГНМ за 1921 год», С., 1922, с. 29—58; Костов Д., Арбанаси, С., 1959.

АСЕ́НОВГРАД (до 1934 — Станимака) — г., имеет смешанную планировку (геометрич. и неправильные части). В ср. века и период болг. Возрождения — оживлённый город. От этого времени сохранились культ. и жилые сооружения. В центре — многоэтажные постройки, в остальных частях — малоэтажные.

Близ А.— крестово-купольная ц. Богородицы (Асенова ц.; из камня и кирп., 12—13 вв.), Араповский мон. (19 в.).

ВАЧКО́ВСКИЙ МОНАСТЫ́РЬ — арх. комплекс в 11 *км* от г. Асеновграда, осн. в 1083 армянином или грузином Григорием Пакурияни (Бакуриан). Состоит из культ. и жилых построек (б. ч. 1834—40), включает два замкнутых двора. Наиболее интересны 2-этажная усыпальница (из камня и кирп., 1083—84, пл. 18 *м*×7 *м*) с высокохудожеств. росписями (12 и 14 вв.) и крестово-купольная 3-апсидная соборная ц. (1604) из местного тёсаного известняка. В притворе — остатки росписей (1643). В ц. св. Троицы (19 в.) — росписи работы З. *Зографа*.

Лит.: Иванов Й., Асеновата крепост над Станимака и Бачковският манастир, «НАД», 1911, II.; Бобчев С. Н., Дяконов Л. Й., Бачковската костница, С., 1960.

БЕЛОГРА́ДЧИК — г., осн. в 17—18 вв. Планировка геометрич. Хорошо сохранилась мощная доминирующая над Б. крепость 18 в., неправильной, вытянутой в плане формы со стенами в 4 — 5 *м* выс., сложенными из тёсаного камня.

БОЯНСКАЯ ЦЕРКОВЬ — в 7—8 *км* от *Софии* в с. Бояна. Построена в три этапа. Наиболее старая вост. часть (вероятно, 10—11 вв.) — небольшая крестово-купольная кам. ц. почти кв. в плане (шир. 5,6 *м*, дл. 5,8 *м*, выс. без купола ок. 5,3 *м*) с одной полукруглой апсидой. К ней в 13 в. пристроена с З. вторая 2-этажная ц. (выс. без купола ок. 8,7 *м*), повторявшая в плане древнюю часть. В 19 в. к церкви был пристроен 2-этажный притвор. Самое замечат. в ц.— её росписи. Первый фресковый слой ок. 11—12 вв. местами сохранился в древней части ц., второй слой — темперной живописи 1259 — почти полностью сохранился в обеих церквах. Росписи 13 в. отличаются высокими художеств. качествами рис. и колорита, реалистич. чертами тематики и трактовки религ. сюжетов.

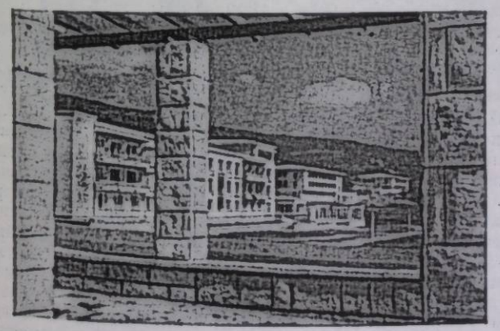
Лит.: Грабър А., Боянската църква, С., 1924; Мавродинов Н., Боянската църква и нейните стенописи, С., 1943; Стойков Г., Боянската църква, С., 1954 (Материали от българското архитектурно наследство, кн. 4); Тонев К., Стенописите в Боянската църква, С., 1957; Акрабова-Жандова И., Боянская церковь, С., 1960.

ВАРНА (др.-греч. Одессос, Ὀδησσός; в 1949—1956 — Сталин)— г., осн. как греч. колония на Чёрном море ок. 570 до н. э. Планировка геометрич. Остатки античного и ранневизант. города — «Римская башня»; термы и адм. здания (открыты раскопками). Ведётся новое многоэтажное блочное стр-во (по приморскому бульвару, в рабочем квартале «Горубсо» и др.).

Художеств. галерея, осн. в 1950, включает: ок. 160 произв. гл. обр. болг. худож., особенно работавших в Варне; небольшой отдел зарубежного иск-ва. Археологич. музей, осн. в 1945; включает пам. античного и слав. иск-ва.

Близ В.— новые междунар. курортные комплексы «Дружба», «Золотые пески» (1950-е гг., коллектив арх. Г. Ганева); памятник Владиславу Варненчику (1935), сооружённый на месте фракийской гробницы; скальный Аладжа-монастырь, существовавший ещё до турецкого завоевания.

Лит.: Варна, С., 1957; Варна. Путеводитель, С., 1960.



Курортные здания близ г. Варна. 1950-е гг.

ВИ́ДИН (др.-рим. Bononia) — г. на р. Дунай, осн. в 1 в. Планировка смешанная. Замок «Баба Вида» («Бабини Видини кули»; вероятно, 12—14 вв., позднее перестраивался)— мощная кам. постройка почти кв. в плане, с кв. стройными башнями (первоначально их было 8; выс. 4—5 этажей), оборонит. стена «Калето», 18 в. Церкви: св. Пантелеймона (1633) с росписями (1676), св. Петки (17 в.).

ГА́БРОВО — г. в узкой долине р. Янтра, осн., вероятно, в 17—18 вв. Г. тесно застроен и имеет неправильную планировку. Один из первых болг. пром. центров. В 1851—72 построена первая болг. гимназия, мастер Г. Кынев. Сохранились: церкви, часовая башня, жилища периода болг. Возрождения. Сейчас ведётся новое многоэтажное стр-во.

ДИМИТРО́ВГРАД — г. на р. Марица, осн. в 1947. Первый новый пром. г. в Б. Планировка геометрич. Жилые р-ны и микрорайоны застроены комплексно по типовым проектам: центр. кварталы — 4—5-этажными благоустроенными домами, остальные 2—3-этажными. Каждый микрорайон имеет обществ. сад, школу, ясли, учреждения быт. обслуживания. Создан парк культуры и отдыха, центр. спортивный комплекс. Авторы ген. плана города — П. Ташев, К. Бояджиев, В. Сиромахов, Г. Ганев, К. Ярымов.

Лит.: Строительство и реконструкция городов. 1945—1957, т. 1, М., 1958, с. 33—52.

КАЗАНЛЪК (Казанлък) — г., осн. в 15—16 вв. Планировка геометрич. Античная фракийская купольная гробница (4—3 вв. до н. э., открыта в 1944) из кирпича и камня (наружная обкладка) с замечат. росписями, изображающими быт. и воен. сцены. В зап. части К.— новый жилой комплекс.



Часть росписи Казанлыкской гробницы. 4—3 вв. до н. э.

Лит.: Миков В., Античната гробница при Казанлък, С., 1954; Мавродинов Н., Живопись античной гробницы в Казанлыке, «ВДИ», М., 1954, кн. 2; Василиев А., Казанлъкската тракийска гробница, С., 1958; его же, Античная гробница в Казанлыке, [пер. с болг.], С., 1958.

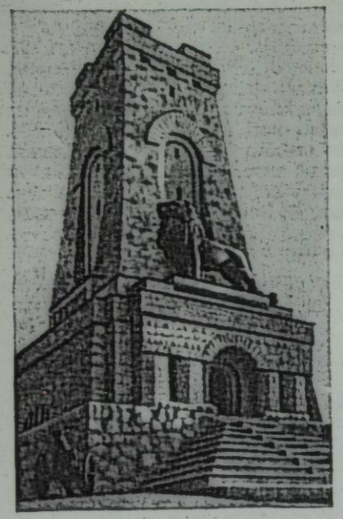
КОЛА́РОВГРАД (до 1950 — Шумен)— г., осн. в 10—11 вв. Планировка смешанная. Крупный экономич. и адм. центр в период тур. ига и болг. Возрождения. Остатки ср.-век. крепости Хисар. Многочисл. тур. культ. и обществ. сооружения: мечеть Томбул (1744, самая большая в Б.), «безистен» (крытый базар), часовая башня. Жилые дома периода болг. Возрождения.

КОПРИ́ВШТИЦА (Копривщица)— г., осн. ок. 17 в. Планировка смешанная. Ансамбли оригин. жилых домов периода болг. Возрождения, в т. ч. дома Каблешкова (1845), Лютова (1854), Ослекова (1856), Каравелова и др., дер., кам. и комбиниров. Ц. Успения (1817), ц. св. Николая (1844). В 1952 К. объявлена городом-музеем. Надгробный памятник Д. Дебелянову (кам., 1934, И. *Лагаров*).

Лит.: Рачев Р. Г., Архитектурни паметници в Софии, Пловдив, Търново и Копривщица, С., [1956]; Колев Б., Будинов И., Копривщица, С., 1957 (на рус. яз.).

КОТЕЛ — г., осн. ок. 17—18 вв. Планировка смешанная, застройка малоэтажная. Сохранились дер. жилые дома эпохи болг. Возрождения. Центр ковроделия.

МАДА́РА — с. ок. Коларовграда. В окр.— ст. болг. крепость (7—9 вв.), сложенная из тёсаного камня, остатки дворцов (9 в.) из камня и кирпича, башни, хозяйств. сооружения. В скалах близ крепости — следы доисторич. поселения, фракийское святилище, рим. постройки, пещеры ср.-век. отшельников. Рельеф «Мадарский всадник» высечен на скале, в натур. величину (вероятно, ок. 9 в.).



Памятник Свободы на вершине Столетова. 1928—30. Архитектор А. Донков, скульптор А. Андреев.

МЕ́ЛНИК—г., осн. ок. 1—2 вв. Планировка неправильная. Сохранились оригинальные памятники жилой арх-ры 19 в., остатки уникального дома 13—14 вв., сооружённого из камня и кирпича.

Близ М. — Роженский мон. (существовал уже в 14 в.), в церкви (17—18 вв.) к-рого сохранились стенные росписи.

НАЦИОНА́ЛЬНЫЙ ПАРК-МУЗЕ́Й ШИ́ПКА — расположен к сев.-зап. от *Казанлыка*, создан в 1957 (арх. В. Белзов, И. Пенчев) в честь 80-летия освобождения Б. от тур. ига. Включает: памятник Свободы на вершине Столетова (1928—30, архитектор А. Донков, скульптор А. Андреев); в 1957 произведена отделка внутр. помещений памятника (арх. И. Васильов, скульпторы М. Георгиева, И. Мандов и др.); ряд пам., историч. батарей, окопы периода русско-тур. войны. Поблизости от с. Шипка — храм-памятник в псевдорус. стиле (1902, А. Томишка). Гостиница «Балкантурист» (1958, Б. Капитанов).

НЕСЕ́БЪР (Несебър; др.-греч. Μεσημβρία) — г. на маленьком п-ове, осн. как греч. черноморская колония в 7—6 вв. до н. э., возможно, на месте фракийского поселения. В эллинистич. некрополе Н. раскопками обнаружены художеств. оформленная глиняная и бронзовая утварь, ювелирные изделия, надгробные мр. плиты с рельефами (также рим. времени). Открыты остатки эллинистич. жилища. Части ср.-век. укреплений. Многочисл. частично разруш. ср.-век. крестово-купольные и базиликальные ц., т. н. живописного стиля, нек-рые с росписями: Иоанна Крестителя (10 в., пл. 12 *м*×10 *м*), Стефана (Новая митрополия; 10—11 вв., пл. 10 *м*×7,9 *м*), Ивана Алитургитоса (13—14 вв., пл. 18,5 *м*×10,25*м*, ныне реставрирована), Михаила и Гавриила (13 в., пл. 13,90 *м*×5,20 *м*), Параскевы (13 в., пл. 4,9 *м*× × 11 *м*, ныне реставрирована), Пантократора (14 в., пл. 16 *м*×6,7 *м*), Тодора (14 в.), построенные из камня и кирп., более поздние — с керамич. деталями. Руины Старой митрополии (6 в., пл. 25,5 *м*×20,3 *м*). Ансамбли причерноморских жилищ 19 в., комбинир. из камня и дерева. В 1956 Н. объявлен городом-музеем.

Близ Н.— новый междунар. курортный комплекс «Солнечный берег» (1958—59, Н. Николов с коллективом).

Лит.: Гълъбов И., Несебър и неговите паметници, С., 1959; Иванчев И., Несебър и неговите къщи. Еволюция на града, развитие и особености на къщата, С., 1957; Рашенов А., Месемврийски църкви, С., 1932.

НИКО́ПОЛИС-АД-ЙСТРУМ (Nicopolis ad Istrum) — древний г. к С. от *Тырново*. Сооружён римлянами в нач. 2 в., имел правильную планировку. Сохранились остатки кам. креп. стены, форума и одеона, арх. детали и фрагменты, скульптура. Город был разрушен в 6—7 вв.

Лит.: Бобчев С., Nicopolis ad Istrum, «ИАИ», С., 1929, т. 5.



Никополис-ад-Иструм, начало 2 в.: 1 — вид с самолёта; 2 — фрагменты фронтона; 3 — капитель.

ПЛЕ́ВЕН — г., осн. в 14—15 вв. Планировка геометрич. Памятники освободит. войны 1877—78; мавзолей (1905, П. *Койчев*), парк-музей Скобелева (1902—07; в 1957—58 расширен и благоустроен). Построен новый парк культуры и отдыха.

ПЛИ́СКА — древний г., первая болг. столица (конец 7—конец 9 вв.) близ с. Плиска (Аббоба; сев.-вост. Б.), сохранившаяся в руинах. Остатки внутр. крепости с кам. стеной (толщина 2,6 *м*), Большим дворцом (Тронная палата; пл. 26,5 *м*×52 *м*), Малым дворцом (жилая часть), Дворцовой ц., Большой базиликой (после 865, пл. 99 *м*×29,5 *м*) и др. Постройки, сложенные из крупных кам. блоков, составляли единый монумент. ансамбль, олицетворявший могущество новой болг. державы. Внутр. город занимал 0,5 *км*², а внешний — ок. 23,3 *км*² и был ограждён лишь земляным валом и рвом. Развалины П. были обнаружены в результате раскопок рус. учёными в 1899—1900.

Лит.: Успенский Ф. И., Шкорпил К. В. [и др.], Материалы для болгарских древностей (Абоба-Плиска), С., 1905 (Изв. Рус. археологич. ин-та в Константинополе, т. 10); Михайлов С., Плиска — столицата на първата българска държава, в сб.: Археологически открития в България, С., 1957.

ПЛО́ВДИВ (др.-греч. Филиппополь, Φιλιππόπολις; др.-рим. Trimontium) — г., осн. Филиппом II Македонским ок. 5—4 вв. до н. э. Второй по величине и значению г. в Б. Живописно расположен на 7 холмах. Ст. часть П. (с 1956 — музей-заповедник) имеет неправильную планировку. Сохранились части античной креп. стены. К периоду тур. ига относятся минарет (1456) и купольная Джума-мечеть (15—16 вв.). Оригин. пам. эпохи болг. Возрождения: ансамбли жилых домов, б. дом Коюмджиоглу (ныне Этнографич. музей; 1847), дом Георгиади (1846—48), ц. Константина и Елены (1832; иконы и росписи З. *Зографа*), ц. св. Димитрия (1830), ц. св. Марины (1853—54, с дер. колокольней). После 1944 построено много новых 4—5-этажных жилых домов, летний театр (1956, В. Рангелов, Ж. Стойков), гостиница «Тримонциум» (1956—57, Б. Йолов). Ансамбль сооружений Междунар. ярмарки (1948—1949, Б. Марков, К. Бояджиев, Г. Петков и др.). Памятник Сов. Армии (1955—57, скульптор В. Радославов). П.— центр ковроделия.

Гос. художеств. галерея, открыта в 1952, включает 1 500 произв. гл. обр. болг. изобразит. иск-ва от периода болг. Возрождения до наших дней; широко представлено творчество худож., работавших в П.; имеется отдел зарубежного иск-ва. Археологич. музей, включает пам. античного иск-ва, в т. ч. девять золотых сосудов (4—3 вв. до н. э.) т. н. Панагюрского сокровища.

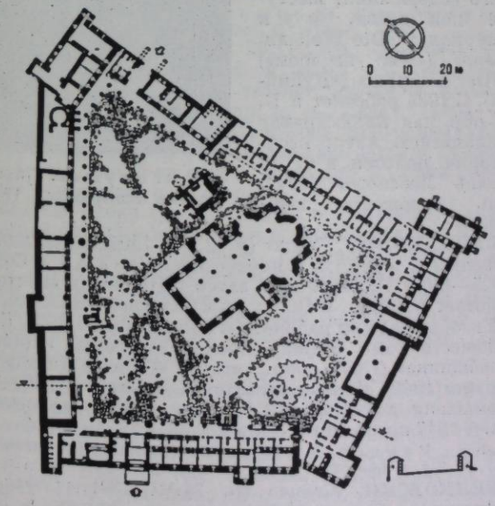
Лит.: Рачев Р. Г., Архитектурни паметници в София, Пловдив, Търново и Копривщица, С., [1956], с. 135—167; Пловдив. Альбом, С., 1957; Пловдив. Путеводитель, С., 1960; Peew Chr., Alte Häuser in Plovdiv, B., [1943].

ПРЕОБРАЖЕ́НСКИЙ МОНАСТЫ́РЬ — в 6 *км* к С. от *Тырнова*, осн. в 12—14 вв. Существующий ансамбль создан в 1825—65. Наиболее значит. пам.: часовая башня (мастер Н. *Фичев*), ц. Преображения (1835, с росписями и иконами 1849—51, работы З. *Зографа*, имеется его автопортрет). В маленькой ц. Благовещения (1864) иконы работы С. *Доспевского*.

ПРЕСЛА́В — г., осн. в 14—15 вв. Планировка смешанная. В 3 *км* южнее — руины старого П., второй столицы (конец 9—10 вв.) Первого Болгарского царства: следы внешней креп. стены, Большой дворец (Тронная палата; пл. 34 *м*×23 *м*) с остатками колонн и пола из мр. и порфира; Круглая ц. (10 в., диам. 10,5 *м*) с притвором и атрием, богато декориров. мр. и керамич. деталями, моз.; Малый дворец (пока полностью не вскрыт раскопками) и мн. др.; все постройки из крупных кам. квадров.

Лит.: Шкорпил К., Паметници от столица Преслав, в [кн.]: България — 1000 години, [С., 1930]; Миятев Кр., Кръглата църква в Преслав, С., 1932; Чангова Й., Търговски помещения край южната крепостна стена в Преслав, «ИАИ», 1957, кн. 21.

РИ́ЛЬСКИЙ МОНАСТЫ́РЬ — самый значит. монастырский комплекс в Б. по своей историч. роли и арх. качествам. Осн. в 10 в., расположен в центре гор Рила, в 120 *км* к югу от Софии. В период тур. ига был



Рильский монастырь. План.

центром болг. культуры и просвещения. Совр. вид — результат восстановления после пожара (1833). Жилые корпуса Р. м., кам. с дер. верхним балконом, выс. в 3—4 этажа (сев., зап. и часть вост. корпуса построены в 1816—19 мастером *Алексием* и восстановлены в 1833—1834) образуют замкнутый 5-угольный в плане двор. В нём расположен соборный 5-купольный храм Рождества богородицы (1834—60, мастер *Павел*) с росписями работы худож. самоковской школы, великолепным дер. резным декором и иконостасом (1839—44); кам. башня Хреля (1335, выс. ок. 25 *м*) с остатками древних росписей внутри. В отделке нек-рых помещений (их ок. 300) мон. широко применены декор. роспись, резьба по дереву (Кюстендилский, Копривштицкий, гостиные покои и др.). В музее Р. м. хранятся ст. евангелия с миниатюрами, предметы прикл. иск-ва.

Лит.: Стойков Г., Рилският монастир, София, 1956; (Материали от българското архитектурно наследство, кн. 6); Христов Х. [и др.], Рилският монастир, София, 1956 (на рус. яз., 1957).

РУ́СЕ (др.-рим. Sexantaprista, Sexagintaprista) — г., осн. во 2 в. Планировка геометрич. с большим полукруглым бульваром. Центр Р. с гл. площадью и торговой ул. застроен многоэтажными зданиями. В 1950-е гг. построены театр, Дом культуры, здание карт. гал., новые жилые кварталы, разбит большой парк культуры и отдыха. Крупное инж. сооружение — «Мост дружбы» на р. Дунай, построен в 1954. Монументы Свободы (скульптор А. Цоки), в честь Советской Армии (1950—51, скульпторы И. Крычмаров, С. Донков, В. Кадиев).

Художеств. галерея, осн. в 1947; включает 260 произв. искусства, гл. обр. современных болгарских и нек-рых иностр. мастеров.

Близ Р.— остатки ср.-век. г. Червен с укреплениями и церковью; с. Иваново со множеством скальных ц. (13—14 вв.), в т. ч. расписанных.

СИЛИ́СТРА (др.-рим. Durostorum, ср.-век. Дръстър)— г. на р. Дунай, осн. в 1—2 вв. В эпоху Первого Болгарского царства — важная крепость. Сохранилась римская гробница 4 в. с оригинальными росписями.

СО́ФИЯ (др.-рим. Serdica, ср.-век. Средец)— столица Б. (с 19. IV. 1879), осн. в 1—2 вв. как рим. г. Планировка центр. части (перепланирована в 1888—1893) радиально-кольцевая, на периферии — геометрич., правильная. С. расположена у подножия горы Витоша. Город застроен капитальными зданиями, его украшают многочисл. тенистые скверы и бульвары, в обрамлении их богатой зелени и на пл. размещены скульпт. монументы.

Остатки рим. сооружений: креп. стены (из камня и кирп.), постройка неустановленного назначения (перестроена в ц. св. Георгия; 3—4 вв. с росписями 12—14 вв.). Ц. св. Софии (6 в.). Мечеть Баня-баши (1576). Нар. театр им. И. Вазова (1907, Ф. Фельнер и Г. Гельмер). Минеральные бани (1907—10, П. *Момчилов*). Храм-памятник Александра Невского (1904—12, А. Н. Померанцев). Судебная палата (1919—40, П. *Койчев*), ряд зданий арх. С. *Белковского*, П. *Порданова*. Памятники: Освободителям (бр., гранит, открыт в 1907, общая выс. 12 *м*, скульптор А. Цоки); Рус. медицинским чинам, погибшим в Освободит. войне (1883, арх. Томашек); В. Левскому (1878—91, арх. А. Колар). После 1944 город бурно развивается. В 1945 был разработан ген. план С. (под руководством Л. *Тонева*), в 1961 принят план реконструкции С. на 20 лет. Созданы: ансамбли центр. площадей с мавзолеем Г. Димитрова (1949, Г. *Овчаров*, Р. Рибаров), Домом партии (1950—53, арх. П. Златев с коллективом) и др. зданиями; Гос. б-ка им. В. Коларова (1946—53, И. *Васильов*, Д. *Цолов*), стадион им. В. Левского (1953, Д. Сугарев, Р. Иванов и др.). Новые благоустроенные жилые дома комплексов: им. В. Занмова (арх. Б. Томалевски с коллективом), «Западный парк» (арх. К. Босев с коллективом), им. Ленина (арх. В. Вылчанов с коллективом) и др. Монументы: в честь Советской Армии (архитектурно-скульпт. ансамбль, бр., кам., открыт в 1954, арх. Д. Митов, Л. Нейков, скульпторы И. *Фунев*, Л. Далчев, П. Дойчинов, М. Георгиева, В. Емануилова, В. Зидаров, И. *Лазаров*, худож. Б. *Ангелушев*), памятник-гробница сов. воинов (бр., кам., мр., 1954, арх. В. Белзов, скульптор Л. Димитров, худож. И. *Петров*), памятник И. Вазову (бр., кам., 1956, скульпторы А. Занков, Д. Лозенски, И. Блажов и др.). К С. и В. от города возникли пром. зоны. В 1961 построен спортивный комплекс с гл. залом—«Универсиада» (арх. А. Баров с коллективом).

Нац. художеств. галерея, осн. в 1948, размещена в б. царском дворце; первоначально колл. была укомплектована из произв. бывшего художеств. отдела Нар. археологич. музея и из произв., хранившихся в ряде гос. учреждений; гл. часть колл.— произв. болг. мастеров с эпохи болг. Возрождения до наших дней; имеются отделы зап.-европ. и сов. иск-ва; кол-во эксп.— 5241. Нар. археологич. музей, создан в 1879, до 1892 был отделением Нар. б-ки; помещается в здании мечети Буюк (15 в.); ныне состоит из 3 отделов: доисторич., античный (включает более 10 тыс. пам., в т. ч. и художеств.) и ср.-век. (пам. болг. ср.-век. иск-ва, колл. болг. икон). Софийская гор. художеств. галерея, осн. в 1948; включает более 2 тыс. произв. болг. изобразит. иск-ва с эпохи болг. Возрождения до наших дней.

Лит.: Бобчев С., Днешното състояние на проучванията върху останките от Сердика, «Сп. Сердика», 1952, XV; Рачев Р. Г., Архитектурни паметници в София, Пловдив, Търново и Копривщица, С., 1956, с. 9—55; София. Алъбом, С., 1959; София. Водач за историческите и културните забележителности, С.,1959; Пилявский В., Новый архитектурный комплекс в Софии, «Архитектура СССР», 1961, № 12, с. 48—54.

ТРОЯН — г., осн. в 17 в. Центр художественно-керамич. производства. Близ Т.— Троянский мон. (комплекс эпохи болг. Возрождения, осн. в 1600; росписи работы З. *Зографа*).

ТРЯВНА — г., осн. в 17 в. Планировка неправильная. Застройка малоэтажная. Сохранился прекрасный ансамбль гор. пл. периода болг. Возрождения с часовой башней (1813) и кам. мостом, комплексом жилых домов с резными дер. деталями.

Лит.: Робев Р., Материали върху площада в гр. Трявна, «Изв. ИГА», 1952, кн. 3—4, с. 167—216.

ТЫРНОВО (Търново) — г., столица Второго Болгарского царства (1185—1393). Поселение на месте Т. существовало с эпохи позднего палеолита. Т. живописно расположен по склонам холмов, над извилистой р. Янтрой. Планировка ст. частей—неправильная, новых — геометрич. На холме «Царевец» сохранились руины кам. дворца 12—14 вв., имевшего террасную композицию, парадные залы с колоннами, мозаиками, росписями; мощной крепости с башнями (восстановлена угловая); крестово-купольной церкви и пр. На холме «Трапезица» раскопками открыты остатки кам. укреплений и 17 церквей со следами росписей тырновской школы и мозаик, с керамич. деталями. Значит. памятники: ц. св. Димитрия (1185, позднее перестраивалась), Сорока мучеников (1230), св. Петра и Павла (14 в. с росписями 14, 16, 17 вв.)— все с росписями; б. Постоялый двор Хаджи Николы (1858—1862, с гал. и аркадами, мастер Н. *Фичев*), ц. Константина и Елены (1872—74, освящена в 1873, мастер Н. Фичев), здание гор. нар. совета (б. Конак; 1872, мастер Н. Фичев). Много жилых домов периода болг. Возрождения. Ст. часть Т. с 1955— музей-заповедник. С установлением нар. демократии ведётся значит. новое стр-во: кварталы благоустроенных жилых домов, обширные здания почты (1954, К. Богоев), строит. техникума (начат в 1949, Н. Паскалев), Нар. музея (1954, А. Дамянов, В. Хашнов; имеется художеств. отдел) и др.



Тырново. Вид старой части города.

Лит.: Рачев Р. Г., Архитектурни паметници в София, Пловдив, Търново и Копривщица, С., 1956, с. 93—132; Успенский Ф. И., О древностях города Тырнова, «Изв. рус. археол. ин-та в Константинополе», 1901, т. 7, вып. 1; Николова Я., Тунев Т., Търново, Пътеводител, С., 1958.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

АЛЕКСИЙ (р. в с. Рила, на юго-зап. Б.)— зодчий (мастер). Построил жилые корпуса *Рильского монастыря* (1816—19, за исключением юж. крыла).

АНГЕЛУ́ШЕВ, Борис (р. 25.X.1902, Пловдив)— график-иллюстратор и живописец. Уч. в берл. АХ (1923—29), был связан с борьбой нем. пролетариата и близко знаком с Э. Тельманом. Создал серию рис. антифашистского содержания, выступая под псевд. Фук в журналах «Die Welt am Abend» («Мир вечером») и «Der Knüppel» («Дубинка»). С 1934 работает в Б. гл. обр. как иллюстратор и плакатист. Автор неск. историч. полотен, в т. ч. «Казнь Левского» (1942, Нац. художеств. гал., София).



Б. Ангелушев. Плакат против монархизма. 1945.

ВАЛКА́НСКИ, Ненко (р. 2.IV. 1907, Казанлык)— живописец, жанрист и портретист. Уч. в АХ в Софии (1925—30) у Н. Маринова, затем в Париже и Мюнхене. Работает в Софии. В 1930-х гг. с большой реалистич. силой изображал быт рабочих («Рабочая семья», 1936, Нац. художеств. гал., София). После 1944 создал картины: «Сообщница» (1945, собр. автора); «Георгий Димитров в тюрьме» (1949), «Рационализатор К. Зафиров» (1948—49), «Домашняя хозяйка» (1957)— все в Нац. художеств. гал. С 1947 преподаёт в АХ в Софии, с 1959— проф.

Лит.: Узунов Д., Ненко Балкански, «Изкуство», С., 1957, № 3/4, с. 54—58.

ВЕЛКО́ВСКИ, Станчо (р. 24.VII.1891, София)— архитектор. Окончил Высшую тех. школу в Берлине (1920). С 1943 — проф. Работы: Концертный зал и гостиница «Болгария» (1937), Театр с гостиницей «Балкан» (ныне Нар. театр молодёжи; 1939, совм. с И. Данчовым), Центр. телефонная станция (1948)— все в Софии, и др.

ВЕ́ШКОВ, Илия (24.VII. 1901, с. Долни-Дъбник, Плевенский округ — 23.I.1958, София)— график-карикатурист и иллюстратор. Уч. в АХ в Софии (1921—1926) у Н. Маринова. Работал в Софии. В 20-х и 30-х гг. выступал в журналах «Ек» («Эхо»), «Пладне» («Полдень»), «Жупел», «Стършел» («Шершень») с рис. антимонархич. и антифашистского характера; после 1944 сотрудничал в центр. газетах Болгарии. Его творчеству присуща вера в человека, гневное обличение пороков. С 1945— проф. АХ в Софии.

Лит.: Илия Вешков, Рисунки и карикатури. С въведение от Ат. Божков, С., 1958 (на болг., рус., франц., англ. и нем. яз.).





И. Бешков. 1. „Классовая непримиримость". Акварель. 1943. 2. „Испанская хроника". Рисунок. 1936.

БОЖИ́НОВ, Александр (р. 24.II.1878, Свиштов) — художник-карикатурист. Уч. в Гос. рисов. училище в Софии у И. *Мырквички*, затем в Германии и др. европ. странах. В первое десятилетие 20 в. создал много ярких политич. рис. антимонархич. содержания (в т. ч. посвящённых рус. революции 1905). В 20—30-х гг. творчество Б. сложно и противоречиво. После 1944 публикует рис. в центр. газетах Болгарии. Характерен лаконичный, живой юмор.

Лит.: Александр Божинов, Карикатури и скици (альбом с предисл. И. Бешкова), С., 1957.

ВАСИ́ЛЬОВ, Иван (р. 28.II.1893, Оряхово) — архитектор. Уч. живописи в мюнх. АХ (1910—11), окончил (1917) Высшую технич. школу в Карлсруэ (Германия). Работы: кафедр. ц. св. Недели (1928—30), здания б-ки ун-та (1930—32) и Болг. нар. банка (1934—1939) в Софии; здание Хозяйств. академии в Свиштове (1938—41); Гос. б-ка им. В. Коларова в Софии (1946—1953) — все совм. с Д. *Доловым*.

ВЕ́НЕВ, Стоян (р. 21.IX.1904, с. Скриняно, Кюстендилский округ)— живописец и график. Уч. в АХ в Софии (1924—31) у С. *Иванова*. Работает в Софии. В 20—30-х гг. был ярким представителем пролетарской сатиры. Произв. живописи: «Встреча Советской Армии в Болгарии» (1945) и «Весёлый год» (1957)— в Нац. художеств. гал., София, «Прощание» (1952, Гос. художеств. гал., Пловдив).

Лит.: Динов Т., Стоян Венев, С., 1955.

ВЕ́ШИН, Ярослав [23.V.1860 (или 1859), Вране, Чехословакия — 9 (или 8).V. 1915, София] — живописец. Чех по происхождению. Уч. в пражской (1876—1880) и в мюнх. (1880—82) АХ у К. Пилоти (см. *Германия*) и Л. Брандта (см. *Польша*). В 1897 приехал в Б. В 1897—1903 преподавал в Гос. рисов. училище в Софии. Гл. произв. В. посвящены Балканской войне 1912: «Отступление турок при Люле-Бургасе» (1913, Нац. художеств. гал., София), «Обоз у реки Еркене» (1914, Музей болг.-рус. боевой дружбы, София). Писал также бытовые сцены: «Возвращение с базара» (1898, Нац. художеств. гал.) и др.

Лит.: Цончева М., Ярослав Вешин, С., 1955; ее же, Ярослав Вешин, М., 1957.

ДЕ́ЧЕВ, Данаил (р. 25. VIII. 1891, Разград) — живописец-пейзажист. Самоучка. Работал до конца 30-х гг. в Пловдиве, затем в Софии. Писал гл. обр. пейзажи окр. Пловдива, Фракии, виды старинных городов Б.: «Фракийский пейзаж» (1938) и «Перед монастырскими воротами» (1941) — в Нац. художеств. гал., София; «Пловдив» (1951—52), «Окрестности Пловдива» (1959).

Лит.: Божков Ат., Данаил Дечев, С., 1955.

ДИМИТРО́В-МА́ЙСТОРА, Владимир (1.II. 1882, с. Фролош, Кюстендилский округ — 29.IX.1960, София)— живописец. Уч. в Гос. рисов. училище в Софии (1903—1910) у И. *Мырквички*. Посетил ряд стран Европы. Работал в Кюстендиле, Свиштове, Софии. Писал деревенские свадьбы и быт. сцены, изображая крестьян на фоне цветущих деревьев и спеющих плодов: «Невеста» (1935), «Сёстры» (1936), «Семейство» (1938) — все в Нац. художеств. гал., София; «Девушка из с. Шишковцы» (1937, Музей в Кюстендиле), «Болгарская девушка» (1952).

Лит.: Колев Б., Владимир Димитров-Майстора, С., 1955 (на болг., рус., франц., англ. и нем. яз.); его же, В. Димитров-Майстора, С., 1961.

ДОБРО́ВИЧ (Пеливанов), Димитр [1816, Сливен — 2(15).III.1905, там же] — живописец-портретист эпохи болг. Возрождения. Уч. в константинопольском лицее (1834—37) и частн. Художеств.-тех. училище в Афинах (1842—46). В 1848 переехал в Рим, где вступил в гвардию Гарибальди. До 1853 уч. в рим. АХ. С 1892—93 жил и работал в г. Сливене. Произв.: портрет девочки, «Итальянская крестьянка», портрет жены худож. Чеколи (1841), автопортрет (1870—75) — все в Нац. художеств. гал., София; «Портрет владыки» (музей в Сливене).

Лит.: Добрев Д., Димитър Добрович, С., 1957.

ДОСПЕ́ВСКИ, Станислав (псевд. Зафира Зографа) (1823, Самоков — 24.XII. 1877, Константинополь, Турция) — живописец-портретист эпохи болг. Возрождения. Сын болг. живописца Д. Зографа. Уч. в МУЖВЗ (нач. 1850-х гг.) и в петерб. АХ (1853—56) у Ф. А. Бруни, К. П. Брюллова (см. *РСФСР*) и др. Работал в Самокове, Пазарджике, Пловдиве, Софии. Участвовал в подготовке восстания 1876, был арестован и умер в тур. тюрьме. Произв.: портреты С. Захариева и жены— в Нац. художеств. гал., София; Е. Чалыковой (1857, частн. собр., София), Д. Ламбревой (1861, дом-музей Д., Пазарджик).

Лит.: Львова Е., Станислав Доспевский, «Искусство», 1952, кн. 5; Лавренов Ц., Станислав Доспевски, в кн.: Възрожденски художници. Сборник доклади, С., 1956.

ЖЕ́НДОВ, Александр (26.VIII. 1901, София — 29.X. 1953, там же) — график-сатирик и живописец. Уч. в АХ в Софии (1923—27) у Н. Маринова, в Берлине и окончил моск. ВХУТЕИН (1930), уч. у В. А. Фаворского (см. *РСФСР*) и Д. П. Штеренберга. Работал в Софии. В 20—30-х гг. боролся за создание пролетарского иск-ва. Выступал с карикатурами на быт. и политич. темы. Один из создателей «Товарищества новых художников» (1931).

Лит.: Сотиров Ст., Александр Жендов, списание «Изкуство», С., 1959, кн. 1; Александр Жендов. Альбум, предисл. М. Цончевой, С., 1959.

ЗОГРА́Ф, Захарий (1810, Самоков — 14.VI.1853, там же) — живописец эпохи болг. Возрождения. Уч. иконописи у своего брата Димитрия. Один из основоположников иск-ва светского реалистич. портрета и быт. жанра в живописи Б. Работал над церк. росписями, придавая им фольклорный, жанр. характер. Росписи в мон.: Бачковском (1840—41), Троянском (1847—48), Рильском, Преображенском (1849—51) и др. Создал ряд фресковых, а также станковых портретов: Неофита Рильского (1838), автопортрет (ок. 1840), портрет девушки (ок. 1840) — все в Нац. художеств. гал., София.

Лит.: Захариев В., Захари Зограф, в кн.: Възрожденски художници. Сборник доклади, С., 1956, с. 7; Захариев В., Захарий Х. Зограф, С., 1957.

ИВА́НОВ, Стефан (25.XII. 1875, с. Долна-Бяла-Речка, сев.-зап. Б. — 14.VII.1951, София)— живописец-портретист. Уч. в Гос. рисов. училище в Софии (1896—1901) у И. *Мырквички*. В 1903—21 — преподаватель, а в 1921—32 — проф. АХ в Софии. Создал богатую гал. женских образов. Произв.: «Желтеют осенние листья» (1906), «Ноктюрн» (1921), портрет Доры Габе (1930) — все в Нац. художеств. гал., София; «Перед бурей» (1921, частн. собр., София); автопортрет (1947, частн. собр.).

Лит.: Михалчева И., Стефан Иванов, [С., 1959].

ПО́РДАНОВ, Пордан (р. 28.X.1889, Сливен)— архитектор. Окончил Политехникум в Мюнхене (1911). В 1948—50 руководил первой гор. проектной организацией. Работы: Окружная торговая палата в Бургасе (1928—30), Полиграфиздат в Софии (б. учительская касса; 1936), Дом нар. советов в Сливене (1930), Почтовая палата в Пловдиве (1936) — все совм. с С. Овчаровым; Почтовая палата в Плевене (1953, с коллективом).

КО́ЙЧЕВ, Пенчо (27.I.1876, Дряново — 27.I.1957, София) — архитектор. Окончил (1900) Политехникум в Генте (Бельгия). Работы: дворец «Бистрица» (1902—1903) близ Боровца, мавзолей в Плевене (1905), строил также в *Софии*.

ЛА́ЗАРОВ, Иван (2.X. 1890, Карлово — 4.XI.1952, София) — скульптор. Уч. в Художеств.-индустриальном училище в Софии (1907—12), а также в Германии в мюнх. АХ. Посетил Германию, Францию, Италию и др. страны. Работал в Софии, с 1918 (или 1919) преподавал в АХ, проф. Его первые произв. раскрывают трагич. судьбы народа в период Балканской и 1-й мировой войн: «Они победили» (1912), «Опять на войну» (1915, Нац. художеств. гал., София). В дальнейшем его творчество посвящено образам крестьян и рабочих: рельефы — «Плачущие женщины» (1922, Нац. художеств. гал.), «Хлеб» (кам., 1946) и др. Автор ряда памятников, в т. ч. Д. Дебелянову в г. Копривштица (1934). Использует дерево, глину и андезит.

Лит.: Василиев А., Академик Иван Лазаров, «Изв. Ин-та изобразительного искусства, БАН», С., 1956, кн. 1, с. 473; Василиев А., Иван Лазаров, «Изкуство», 1957, кн. 5.

МАЙСТОРА-ДИМИТРО́В, Владимир — *Димитров-Майстора*, Владимир.

МА́РКОВ, Марко [р. 30. III. 1889, с. Влашица (Вырбица), Тырновский округ] — скульптор. Уч. в софийском Художеств.-индустриальном училище у А. *Николова* и в Париже (1924—27). Работает в Софии, с 1945 преподаёт в АХ, с 1951 — проф. Автор ряда реалистич. портретов: «Эмма», артистки Мары Пенковой, писателя Елина-Пелина (бр., 1957, Нац. художеств. гал., София); и памятников патриарху Евтимию (гранит, бр., 1936—39, выс. фигуры 2,2 *м*), Стамболийскому (1954), Смирненскому (1955) — все в Софии.

Лит.: Остоич Д., Скулптор Марко Марков на 70 години, «Изкуство», С., 1959, № 3, с. 20—24; Остоич Д., Марко Марков, С., 1960.

МИЛЕВ, Иван (19. II. 1897, Казанлык — январь, 1927, София)— живописец и декоратор. Уч. в АХ в Софии (1920—25). С большой поэтич. фантазией изображал сказочные и жанр. сцены, придавая им декор., стилизов. характер. Работал акварелью, темперой, гуашью. Был худож. Нар. театра в Софии (1926—27). Произв.: «Сентябрь 1923 года» (1926) и «Сельская мадонна» (1925) — в Нац. художеств. гал., София; «Крали Марко» (1925, Софийская гор. художеств. гал.); эскизы декораций и костюмов к пьесе-сказке К. Гоцци «Турандот».

Лит.: Стаменов А., Иван Милев, С., 1958.

МИ́ТОВ, Антон (1. IV. 1862, Стара-Загора — 20. VIII. 1930, София)— живописец, педагог, историк иск-ва. Уч. в АХ во Флоренции (1881—85). Жил в Софии, Пловдиве. В 1896—1927 преподавал в Гос. рисов. училище и АХ в Софии. Работал в области жанра, портрета, писал иконы, фрески. Произв.: «Группа крестьян на софийском базаре» (1903, Нац. художеств. гал., София), «Белят полотно в Плевене» (1905, части. собр.), «Базар овощей и гончарных товаров в Софии» (1917, Гос. Художеств. гал., Пловдив). В своих критич. статьях отстаивал позиции реалистич. иск-ва.

Соч.: Всеобщая история искусства, ч. 1—8, С., 1926.

Лит.: Митов Ст., Антон Митов, С., 1957.

МО́МЧИЛОВ, Петко (1864, Горна-Оряховица — 1923, София) — архитектор. Окончил Политехникум в Праге (1892). Один из первых болг. арх., работавших после освобождения от тур. ига. Работы: ц. св. Седьмочисленницы (1905—06, совм. с Ю. Милановым), Минеральные бани (1907—10), здание Синодальной палаты (1903—09) — все в Софии и др.

МУТА́ФОВ, Александр (9. V. 1879, Шумен, ныне Коларовград,— 26. XI. 1957, София) — живописец-маринист. Уч. в туринской (Италия; 1899—1902) и мюнх. (1902—03) АХ. Работал в Софии (1920—33 преподавал в АХ) и Созополе. Создатель жанра марины в иск-ве Б. Произв.: «Одинокая скала» (1911); «Меланхолия» (1925); «Надвигается буря» (1939) и «Зима на Чёрном море» (1943) — в Нац. художеств. гал., София.

Лит.: Божков Ат., Александр Мутафов, С., 1954.

МЪРКВИЧКА (Мъркви чка), Иван (23. IV. 1856, с. Видим, Чехословакия — 16. V. 1938, Прага) — живописец и график, реалист. Чех по происхождению. Уч. в пражской (1873—76) и мюнх. (1876—77) АХ. В 1881 приехал в Б. В 1882—89 — преподаватель рисования гимназии в Пловдиве. Один из создателей Гос. рисов. училища в Софии и его долголетний (1896—1921) преподаватель и директор. Писал быт. сцены из жизни народа: «Базар в Пловдиве» (1883, вариант 1888 в Нац. художеств. гал., София), «Задушница» («Поминки», вариант ок. 1889 в Нац. художеств. гал.), «Ученица» (1894, Нац. художеств. гал.; имеется также вариант 1895), «Беженцы из Фракии» («Кырджалийское время; 1897, Нац. художеств. гал.). Создал ряд портретов: археолога С. Заимова (1904, Нац. художеств. гал.), проф. Шоурека (1922, частн. собр., София) и др. Творчество М. имело огромное влияние на развитие болг. реалистич. иск-ва.

Лит.: Протич А., Иван Мърквичка, С., 1955 (на болг., рус., франц., англ. яз.); Львова Е., Иван Мырквичка, М., 1955.

НЕ́НОВ, Георги (9. VI. 1862, Ловеч — 4. XII. 1935, София) — архитектор. Уч. в петерб. Ин-те гражд. инж. (1885—86), окончил (1889) Школа гражд. инженерии в Генте (Бельгия). Занимался планировкой и благоустройством насел. мест в Б. после освобождения от тур. ига. Создал регул. планы 80 городов и ок. 700—800 сёл, проектировал обществ. и жилые здания.

НИКОЛО́В, Андрей (12. V. 1878, Враца — 17. XII. 1959, София) — скульптор. Уч. в Гос. рисов. училище в Софии (с 1896) у Б. Шатца и др. и АХ в Париже (1903—07). Преподавал в Художественно-индустриальном училище (1910—14) и в АХ (1931—40) в Софии. В 1914—26 жил в Риме. Работал гл. обр. в мраморе. Автор неск. памятников в Софии и Видине. Произв.: «Фанни» (1906), «Нина» (1921), «Дух и материал» (1924) — все в Нац. художеств. гал., София; «Мать» (1924) и портрет В. Димитрова-Майстора (глина, 1953) — собр. семьи худож.

Лит.: Кац М., Андрей Николов, С., 1954.

ОВЧА́РОВ, Георги (20. IV. 1889, София — 15. XI. 1953, там же) — архитектор. Окончил Политехникум в Мюнхене (1912). Работы: здания с.-х. академии (1927—30), б. Рабочей больницы (1934—37), Министерства внутр. дел (1935—39), воен. издательства (1940—44), мавзолей Г. Димитрова (1949, совм. с Р. Рибаровым) — все в Софии; гор. нар. совет в Бургасе (1939—42).

ПА́ВЕЛ (р. в с. Кримни) — зодчий (мастер). Выстроил ц. Рождества богородицы (1834—60) *Рильского монастыря*.

ПАВЛО́ВИЧ, Николай [9 (21). XII. 1835, Свиштов—13 (25). II. 1894, София] — живописец и график эпохи болг. Возрождения. Уч. в вен. (1852—54) и мюнх. (1856—58, у К. Пилоти и др.) АХ. Работал в Трявне, Тырнове, Стара-Загоре, Русе, Свиштове и с 1885—учителем в Софии. Создал ряд историч. картин и литографий на нац. темы, поднимая патриотич. чувства народа: «Аспарух» (ок. 1867—69), «Крум» (1867—69), «Крещение Преславского двора» (1875) — все в Нац. художеств. гал., София. Автор реалистич. портретов: автопортрет (1854, Нац. художеств. гал.), А. Златарская (частн. собр., София).

Лит.: Райнов Н., Николай Павлович, С., 1955; Павлович Н. Д., Николай Павлович, С., 1955.

ПЕТРО́В, Илия (р. 9. VI. 1903, Разград) — живописец и график. Работает в области портрета, тематич. композиций, монумент. живописи. Уч. в АХ в Софии (1921—26) у Н. Маринова и в Мюнхене (с 1926). Работает в Софии, с 1940—проф. АХ. В период 1939—40 создал цикл экспрессивных гравюр о Сентябрьском восстании 1923 в Б. и гражд. войне в Испании. После 1944—один из ведущих худож. Б. Произв. живописи: женский портрет (1941), детский портрет (1942), «Партизаны в действии» (1947), «Расстрел» (1954) — все в Нац. художеств. гал., София; «Гитарист» (1951); «Художник» (1952, собр. автора); «Солдатский бунт у Доброго-Поля в 1818 г.» (1956—58, Музей болг.-рус. боевой дружбы, София).

Лит.: Босилков Св., Илия Петров, С., 1955 (на болг. и рус. яз.).

СТА́ЙКОВ, Веселин (р. 31. VII. 1906, Пештера) — художник-график. Уч. в АХ в Софии (1926—32) у Н. Маринова, Ц. *Тодорова* и др., а с 1940 — в Италии.



В. Стайков. „Кровавое письмо". Ксилография. 1957.

Преподаватель АХ (1946—51), затем Высшего ин-та изобразит. иск-в им. Н. Павловича (с 1959) в Софии. Использует технику офорта, ксил., литогр. В 30-х гг. создал ряд гравюр, посвящ. быту рыбаков и каменотёсов. После 1944 работает над гравюрами с производств. и с историч. тематикой: «Рабочие лесного хозяйства на совещании» (ксил., 1956), «Кровавое письмо» (ксил., 1957); изображает болг. леса и старинные города.

Лит.: Лавренов Ц., Веселин Стайков, С., 1954 (на болг., рус., франц., нем. и англ. языках).

СТА́НЧЕВ, Христо (1. VI. 1870, с. Аджар, ныне с. Свежен, Пловдивский округ — 4. VI. 1950, Пловдив)— живописец. Уч. во флорентинской (1890—93) и мюнх. (1894—96; у Ф. Дефреггера и др., см. *Австрия*) АХ. Жил и работал в Пловдиве. Писал портреты, пейзажи, натюрморты. Композиция «На ниве» (1936, Нац. художеств. гал., София), показывающая безрадостную судьбу крестьян бурж. Б.,— вершина болг. критич. реализма.

Лит.: Велмустаков Л., Христо Станчев, С., 1955; Остоич Д., Станчев, М., 1957.

ТА́НЕВ, Никола (р. 5. XII. 1890, Свиштов) — живописец-пейзажист. Уч. в Академии декор. иск-в в Париже (1905—11) и у К. Моне (см. *Франция*). Пишет солнечные пейзажи гл. обр. ст. болг. городков. Работает в Софии. В 20—30-х гг. почти ежегодно устраивал свои выставки в европ. столицах. Произв. Т. хранятся в болг. и многих зарубежных музеях. В Софии — домм-музей Т.

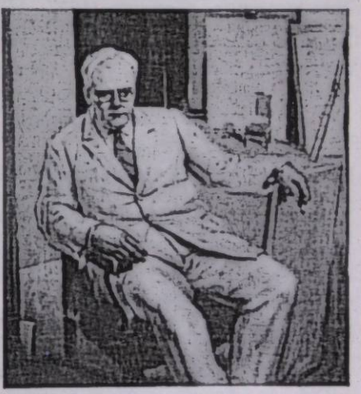
Лит.: Божков Ат., Никола Танев, С., 1956.

ТО́ДОРОВ, Цено (20. III. 1877, Враца — 20. XI. 1953, София) — живописец-портретист. Уч. в Гос. рисов. училище в Софии (1896—99) у И. *Мырквички* и в Париже (1900—07) у Л. Бона. Посетил ряд стран Европы. В 1910—32 преподавал в АХ в Софии. Произв.: портреты П. Яворова (1909), Бояна Пенева (1919), «М-ль Полетт» (1928) — все в Нац. художеств. гал., София; «Моя мать» (1923, собр. семьи худож.).

Лит.: Иванов В., Цено Тодоров, С., 1957.

ТО́НЕВ, Любен (р. 30. III. 1908, Кюстендил) — архитектор. Окончил Высшее спец. арх. училище в Париже (1929) и градостроит. ин-т при парижском ун-те (1930). С 1946—проф. АХ. Автор (индивидуально или с коллективами) планов стр-ва ряда городов, курортов, сёл: Софии (1945), Плевена (1946), Ловеча (1947), Бургаса (1947) и др. Написал ряд научных трудов в области град-ства. Активный член Междунар. союза арх.

Соч.: Градоустройство, т. 1—2, С., 1951; Градоустройствени технико-икономически показатели и норми за големите градове в България, С., 1959 (с др. соавторами); Планиране на българското село, С., 1956 (с др. соавторами).



Д. Узунов. Портрет Н. О. Массалитинова. 1931. Национальная художественная галерея. София.

УЗУНО́В, Дечко (р. 22. II. 1899, Казанлык) — живописец. Работает в области портрета, тематич. композиций и пейзажа. Учился в софийской (1919—1922, окончил в 1925 у С. *Иванова*) и мюнх. (1922—24) АХ. Работает в Софии. С 1932 — преподаёт в АХ в Софии, проф. Произв. У. отличаются свободным исполнением, своеобразием богато нюансированного колорита: портреты режиссера Н. О. Массалитинова (1931) и К. Сарафова в роли Фальстафа (1930—32) — в Национальной художественной галерее, София; «Труд для родины» (1952).

Лит.: Балкански Н., Дечко Узунов, С., 1956 (на болг., рус., франц., нем. и англ. яз.).

ФИ́ЧЕВ, Никола (Уста Колю Фичето) (1800, Дряново — 1881, Тырново) — зодчий (мастер), первый значит. болг. арх.-самоучка. Работал в *Тырнове* (постоялый двор Хаджи Николы, 1858—62; ц. Константина и Елены, 1872—74, освящена в 1873, и др.), *Преображенском мон.*, построил также мост на р. Янтра ок. г. Бяла (кам., 1865—67, дл. 276 *м*, шир. 9 *м*), ц. св. Троицы в Свиштове (1865—67), крытый мост на р. Осым в г. Ловеч (1872—74).

Лит.: Майстор Никола Иванович Фичев (Уста Колю Фичето) 1800—1881, [С., 1953].

ФУ́НЕВ, Иван (р. 24. VII. 1900, с. Горна-Бешевица, Врачанский округ) — скульптор. Окончил АХ в Софии (1930). Основоположник болг. пролетарской скульптуры. Ф. с глубоким сочувствием изображал представителей трудового населения капиталистич. города: «Рабкоры» (1932); «В вагоне третьего класса» (имитация чугуна, 1935) и «Собрание» (чугун, 1936) — в

Нац. художеств. гал., София. Ф. выступает как новатор, часто применяя в качестве материала жел.-бет., усиливающий суровую романтику его образов. После 1944 активно работает в области монументальной скульптуры, создав ряд пам. (в т. ч. соавтор монумента в честь Сов. Армии в Софии, 1954). С 1945 — проф. АХ в Софии.

Лит.: Мавродинов Н., Иван Фунев, С., 1955; Остоич Д., Иван Фунев, С., 1956 (на рус., франц., нем. и англ. яз.).

ЦОКЕВ, Христо (1847, Габрово — 28. IX. 1883, там же) — живописец-портретист эпохи болг. Возрождения. Уч. в МУЖВЗ (1868—72). Работал гл. обр. в Габрове. Произв.: «Монахиня с письмом» (после 1850) и автопортрет (1872) — в Нац. художеств. гал., София.

Лит.: Василиев А., Христо Цокев, в кн.: Възрожденски художници. Сборник доклади, С., 1956.

ЦОЛОВ, Димитр (р. 28. II. 1896, Оряхово) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Вене (1921—1922), окончил Политехникум в Мюнхене (1925). Создал ряд крупных сооружений совм. с арх. И. *Васильовым.* С 1948 — проф. Индивидуально Ц. построены: здание Министерства обороны (1937—44) и гостиница «Балкан» (1957) — в Софии, и др. Является крупным специалистом в области жилищного строительства; автор научных работ.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Высший ин-т изобразит. иск-в им. И. Павловича (ВИИИ «Николай Павлович») в Софии, осн. в 1896 как Гос. рисов. училище, в 1908—09 реорганизовано в Художественно-индустриальное училище, а в 1921 в АХ, в 1953—54 получил своё наст. назв.; ф-ты — изящных иск-в, прикл. иск-ва, в к-рых имеются мастерские живописи, скульптуры, стенописи, керамики, графики и илл., плаката, театр. живописи, художеств. резьбы по дереву.

Арх. факультет Гос. политехникума в Софии, осн. в 1948 (на базе архитектурного отделения, существовавшего там с 1944).

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз болг. художников (Съюз на художниците в България), осн. в 1931—32 в Софии как Союз товариществ болг. худож. в результате объединения ряда организаций, в т. ч. «Товарищество новых художников» (осн. в 1931), «Современное искусство» (осн. в 1903—1904), «Родное искусство» (осн. в 1919), «Общество южно-болгарских художников» (осн. в 1912 в Пловдиве), к-рые сохраняли свою организационную самостоятельность. После 1944 существует единый союз с 6 секциями. Имеются отделения в Пловдиве, Варне, Бургасе, Тырнове и др. 489 чл. (на 1962).

Секция «Архитектура» Научно-технич. союза, осн. в 1949 в Софии. 1 353 чл. (на 1962).

ПЕРИОДИКА

«Изкуство» («Искусство») — ж., орган Министерства просвещения и культуры и Союза болг. худож., изд. 10 раз в год с 1951 в Софии. Теоретич., критич., обзорные статьи и рецензии по всем вопросам теории и практики изобразит. и прикл. иск-ва. **«Картинная галерея»** — ж. для юношества, орган Союза болг. писателей и Союза болг. худож., изд. ежемесячно с 1956 в Софии. Печатает популярные статьи по вопросам изобразит. иск-ва, а также материалы литературно-художеств. характера. Выходит на болг. и рус. языках. **«Пламък»** («Пламя») — ж., орган Союза болг. писателей, изд. ежемесячно с 1957 в Софии. Освещает также вопросы иск-ва.

«Архитектура» — ж., орган секции «Архитектура» Научно-технич. союза и Комитета по стр-ву и арх-ре при Совете министров Б., изд. раз в 2 месяца с 1954 в Софии. Под этим назв. ж. изд. в 1946—47 и в 1950, а под назв. «Архитектура и строительство» — в 1951—53.

Авторы: Л. Тонев (очерк и справочные статьи по арх-ре), Р. Ангелова (справочные статьи по арх-ре) и А. Божков (изобразит. иск-во) — Болгария. Рецензенты: П. Н. Максимов, И. И. Цырлин.

БОЛИВИЯ

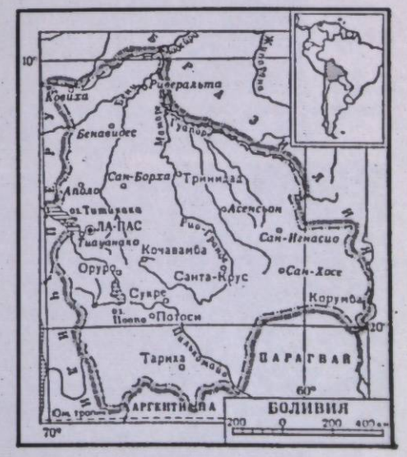
(БОЛИВИЙСКАЯ РЕСПУБЛИКА. REPÚBLICA BOLIVIANA)

В древности территория Б. входила в круг великих культур индейцев Южной Америки, населявших Анды (см. *Инки*). В сев.-зап. части страны сохранились многочисленные памятники древности. Среди них каменные здания на о-вах озера Титикака, многочисленные укрепления инков в р-не к Ю.-В. от озера. Наконец, ещё в доинкское время, примерно в 1000—1300 гг., индейцы колья и аймара создали в *Тиауанако* яркую культуру, оказавшую сильнейшее воздействие на *Перу* (см.) и др. страны. Здесь находятся остатки грандиозных построек, статуи и монолитные «Ворота Солнца». Одна их сторона покрыта плоским рельефным узором, напоминающим узоры на древних тканях.

Наследие древних культур Тиауанако и инков было воспринято народным творчеством индейцев, сохранивших свои традиции до сегодняшнего дня. Индейцы кечуа, обитающие на юге Б., развили художественное ткачество, ювелирное дело; индейцы аймара (на сев.-зап. Б.) — художественную керамику, резьбу по камню, ткачество. Индейцы составляют сейчас ок. 55% населения Б. и, естественно, их творчество сыграло чрезвычайно важную роль в сложении и развитии новой художественной культуры Б. После завоевания страны испанцами в 1-й пол. 16 в. местные зодчие сохранили древние строительные приёмы. Традиции, идущие от эпохи Тиауанако, проявились в архитектурном орнаменте колониального времени — в плоскостности, ковровости резьбы по камню, скорее в нежелании, чем неумении, овладеть горельефом. Они проявились также в приёмах обработки камня острыми гранями, дающими резкие тени и сообщающими изображению графичность, сказались и в мотивах орнамента, берущего свои формы из местной флоры и фауны.

Местные традиции и мощное влияние культуры Перу (в 16—18 вв. Б. входила в вице-королевство Перу и называлась Альто Перу — «Верхнее Перу») удачно сочетались с занесёнными испанцами приёмами «стиля мудехар» (см. *Испания*), которые особенно сказались в деревянных наборных потолках, столь подходящих для тяжёлых сейсмических условий Б.

Архитектура. С середины 16 в. в Б. стали возникать города, имевшие в основе плана прямоугольную сетку улиц, с площадью, собором и правительственным зданием («аюнтаменто») в центре. Города строились на плоскогорье, находящемся на высоте 3—4 тыс. м над уровнем моря; минеральные богатства гор Б. заставили не считаться с суровым высокогорным климатом. С 16 в. строятся жилые дома (первоначально гл. обр. из «адобы» — самана, из которого и поныне строят сельские здания), общественные здания и прежде всего шахты серебряных рудников, а также плотины на горных ручьях, вода которых вращала колёса рудодробилок. С развитием рудного дела (что определило большую долю промышленных построек в зодчестве Б.) связано и одно из замечательнейших зданий страны — Монетный двор (18 в.) в г. *Потоси*. Это — господствующее над городом громадное прямоугольное в плане здание с пышным барочным порталом, включающее несколько дворов, вокруг которых расположены рудодробильные мельницы, плавильные печи, склады и т. д. Стены выведены из кирпича и дикого камня и облицованы снаружи тёсаным камнем.











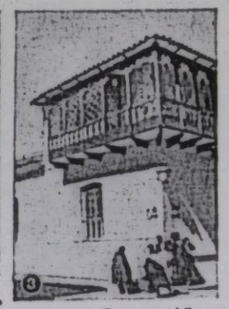


БОЛИВИЯ. 1. В. С. Ромеро. «Завоевание. Колония. Независимость». Роспись в университете в Сукре. 20 в. 2. Р. Бердесио. «Девушка чако». Середина 20 в. 3. М. Нуньес дель Прадо. «Танец чола». Красное дерево. Середина 20 в. 4. С. Гусман де Рохас. «Материнство». 20 в. 5. А. Реке Мерубия. «Лама». 1959. 6. М. Эхидо. «Лама». Офорт. 20 в.

ды. Возникают казарменного типа посёлки шахтёров оловянных рудников. Жилые дома сохраняют старый тип и в 20 в., но к середине века появляются современные постройки из железобетона; в Ла-Пасе в середине 20 века было сооружено несколько многоэтажных зданий. Крупные общественные постройки конца 19— начала 20 вв. создавались главным образом под воздействием европейской и американской эклектики (мраморный Дворец правительства в Сукре, 1892).







1. Жилые дома колониального типа в Сукре. 2. Площадь Мурильо в Ла-Пасе. 3. Жилой дом колониального типа в Сукре. 18 в.

В изобразительном искусстве колониального времени расцветает резьба по дереву. Ретабло, кафедры, кресла хоров выполнялись «асамбладорес» (мастерами-резчиками и сборщиками деревянных ретабло) в ювелирной по тонкости технике. Из живописцев известен М. *Перес де Ольгуин*, писавший в конце 17— нач. 18 вв. картины на религиозные темы, отмеченные духом сурового реализма.

В 19 в. формируется новое искусство Б. В конце 19— нач. 20 вв. выдвигаются крупные живописцы и графики. Среди них: А. *Ногалес* — портретист, мастер композиционной картины, карикатурист, занёсший в живопись Б. приёмы импрессионизма; Х. Гарсиа Меса (J. Garcia Mesa, 1851—1905), обращавшийся к народному быту; пейзажист С. Итурральде (S. Iturralde). Эти мастера учились в Европе; в их искусстве, находившемся под европейским влиянием, постепенно вызревали национальные темы и образы.

Подлинное становление национальной школы искусства начинается в 20-х гг. нашего столетия. Большую роль в этом сыграл С. *Гусман де Рохас*, который в своём творчестве претворял новые европейские течения и, что особенно важно, впервые обратился к традициям древнего искусства Америки. Его ученики и последователи являются сейчас ведущими художниками Б. Многие из них — Р. *Бердесио*, В. С. Ромеро (Romero), молодой живописец и график М. Эхидо (M. Egido) — едут учиться в Мексику и обращаются к социальному искусству стенных росписей.

Как и мексиканские мастера, живописцы и графики Б. изучают индейское искусство и воплощают в своих произведениях природу, историю и жизнь своей страны, часто в её драматических, полных динамики проявлениях. При этом реалистическому искусству передовых мастеров, играющему важную роль в современной культуре Б., особо свойствен интерес к образу современника, к поэтической красоте национального пейзажа.

Скульптура Б., носившая в начале 19 в. самобытный характер и достигшая высокого уровня в творчестве индейца Гаспара Сангуримы (Gaspar Zangurima), в конце 19 — нач. 20 вв. подпадает под влияние европейского академизма. Её расцвет с 1920-х гг. был связан с обращением к национальным образам, к древним традициям индейского искусства. Крупнейшие современные скульпторы Б.— М. *Нуньес дель Прадо*, У. Альмарас (H. Almaraz) и др., сочетают жизненные народные образы с элементами символики. Их произведениям свойственны обобщённые пластические формы, ритм которых подчёркнуто выявляется скульпторами.

Лит.: Общие работы.— Angulo Iñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 2—3, Barcelona—B. Aires, 1950—56; Lozoya Juan de Contreras de, Historia del arte hispanico, t. 3—4, Barcelona, 1934—45; Solá M., Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, 1949; Kelemen P., Baroque and Rococo in Latin America, N. Y., 1951; Hissink K., Alte Kulturen im Zentralen Andegebiet, Darmstadt, 1957; Documentos de arte colonial sudamericano, Cuaderno 1—4, B. Aires, 1943—48.

Архитектура.— Benavides R. A., La arquitectura en el virreinato del Perú y en la capitanía general de Chile, Santiago, 1941; Buschiazzo M. J., Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana, [B. Aires, 1944]; Toussaint M., Arte mudejar en América, México, [1946]; Violich F., Cities of Latin America, N. Y., [1944]; Wethey H. D., Hispanic colonial architecture in Bolivia, «Gazette des beaux — arts», P., 1952, octobre; Fain C., Bolivie, P., 1955.

Изобразительное искусство.— Sanz y Diaz J., Pintores hispanoamericanos contemporaneos, Barcelona, 1953; Sculpture of the Western hemisphere, [Wash.], 1942; «Artes de Mexico», 1958, № 24; Тихомиров А., Художники Боливии, «Огонек», 1956, № 38.

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

ЛА-ПА́С (La Paz) — фактич. столица Б., осн. в 1548 на месте индейского поселения Чукиабо или Чокейапу. Регул. план г. (сохранился в ст. кварталах) разработал Х. Гутьерес да Паниагуа. В центре — пл. Мурильо со сквером, собором, адм. зданиями. На гл. улице Авениде 16 июля находятся памятники Х. Колумбу, А. Х. Сукре и др. Застроен гл. обр. двухэтажными домами. Дворцы Вильяверде (18 в.), Диес де Медина (1775). Много пром. зданий. Неск. многоэтажных зданий сер. 20 в. (в т. ч. адм. жел.-бет. здания, 1940—55). Ц. Сан-Франсиско (на месте ст. храма из адобы, 1549—1612) заложена, вероятно, в 1743—44, освящена в 1784 (по др. данным, в 1753—72); колокольня (1885); трёхнефная базилика с куполами; трёхлепестной главный и полуциркульные боковые порталы. Ц. Санто-Доминго (окончена 1726). Ц. Сан-Педро в индейском квартале (1790), свод нефа и купол типа кинча.

Нац. музей «Тиауанако», осн. в 1846; иск-во древнего и колониального периодов, нар. иск-во Б.

ПОТОСИ́ (Potosí) — г., возникший в 1546 ок. шахты, заложенной в 1545 у горы Серро-Рико, богатой серебряной, свинцовой и оловянной рудой. К концу 16 в. г. был



Двор (патио) и кровли Монетного двора в Потоси. 1759—73.

перепланирован, в 1626 был разрушен наводнением и возродился лишь к концу 17 в. Застроен гл. обр. двухэтажными домами, крытыми красной черепицей (дома де Роча; маркизов де Отави, 1750—85, ныне Нац. банк). Монетный двор (Casa de Moneda), осн. в 1572, построен в 1759—73 (С. Вилья, после его смерти с 1764 строил Л. Кабельо). Ц. Сан-Лоренсо (ок. 1548, в индейском квартале; перестраивалась), автором фасада (1728—44) предание называет индейца Кондори. Ц. Сан-Франсиско (осн., вероятно, в 1548); автор проекта неизв., строители — индейцы Х. Агустин и Ф. Чаварриа, фасад (1707—1726, индеец С. де ла Крус и его три старших брата). Ц. Компанья (1590), фасад и колокольня (1700—07, индеец С. де ла Крус). Ц. Ла Мерсед (1687), однонефная с дер. потолком артесонадо, продолжение к-рого образует навес над фасадом. Церкви Сан-Бенито (1708—27), Белен (ок. 1725) и Сан-Бернардо (1727—31) — все Б. де Рохас-Луна-и-Сальданья. Трёхнефный собор (1809—1836, М. де Санауха).

Нац. музей Монетного двора, осн. в 1938; археологич. пам., иск-во колониального периода, совр. иск-во; изд. бюллетень.

Лит.: Ibáñez G., Potosí, La Paz, 1941; Vignale P. J., La Casa Real de Moneda de Potosí, B. Aires, 1944.

СУКРЕ (Sucre) — офиц. столица Б., осн. в 1538; назывался Ла-Плата, Чаркас, Чукисака; в 1839 был назван С. в честь героя войны за независимость А. Х. Сукре. В центре — треугольная пл. 25 мая с парком, собором, Дворцом правительства (1892), Дворцом законодат. собрания и др. обществ. зданиями, памятником А. Х. Сукре (1909). В сев. части г. — пл. Свободы с обелиском Свободы, театром, госпиталем Санта-Барбара. Многие ст. жилые дома разрушены землетрясением в 1948 (сохранился кам. дом семьи Урибуру и неск. др.). Ун-т, осн. в 1624. Собор (заложен 1571, в конце 17 в. его строил Х. Гонсалес Мергельте, закончен в нач. 18 в. мулатом Ф. де Буэндия и Л. Серрато), трёхнефная базилика; боковой фасад (1693) — образец пышного местного барокко. В ряде церквей (Сан-Франсиско, 1581; Сан-Мигель, 1612—20, и др.) потолки артесонадо.

Археологич. музеи: Мануэль Кельяр (осн. в 1943) и при ун-те (осн. в 1944). Художеств. музей.

Лит: Abecia V., Historia de Chuquisaca..., Sucre, 1939.

ТИАУАНА́КО (Tiahuanaco) — центр доиспанской культуры, на юго-вост. берегу озера Титикака (расцвет в 1000—1300). Общая пл. 1 *км*×450 *м*. Сохранились постройки из базальтовых и известковых блоков: холм-пирамида Акапана; комплекс Каласасайя (пл. ок. 135 *м*×130 *м*), обнесённый монолитными столбами, имеющий лестницу и включающий монолитные «Ворота Солнца» (3,8 *м*×2,7 *м*×0,5 *м*), украшенные на лицевой стороне рельефом (стилизованные антропоморфные маски, кондоры), и статуи; остатки прямоугольного здания; остатки стены или террасы; остатки здания (т. н. «Дворца Саркофагов»). В Тиауанако открыта также фигурная и расписная керамика.

Лит.: Posnansky A., Tiahuanaco, v. 1—2, transl. from Spain, N. Y., [1945].

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

БЕРДЕ́СПО (Berdecio), Роберто (р. 1910, Сукре) — живописец, график. Уч. в АХ в Ла-Пасе и в Мексике. В 1930-е гг. работал в Нью-Йорке в Мастерской совр. техник иск-ва вместе с Д. А. Сикейросом (см. *Мексика*). Живёт в США. Автор ряда росписей в США, картин «Девушка чако», «Девушка у окна».

ВИЛЬЯНУ́ЭВА (Villanueva), Эмилио (р. 28. XI. 1884, Ла-Пас) — архитектор. Уч. в Чили. Проф. арх-ры в ун-те в Ла-Пасе. Произв.: стадион, Центр. банк в Ла-Пасе и др.

ГУА́РДИЯ (Guardia), Алехандро (р. 26. XI. 1897, Кочабамба) — скульптор, архитектор. Уч. в Кочабамбе, Риме, Барселоне. Директор АХ в Ла-Пасе. Автор многочисл. зданий и монументов.

ГУСМА́Н ДЕ РО́ХАС (Guzmán de Rojas), Сесилио (24. X. 1900, Потоси — 14. II. 1951, Ла-Пас) — живописец, скульптор, график. Уч. в АХ Сан-Фернандо в Мадриде (1919—29), Барселоне, Париже. Директор АХ в Ла-Пасе (1931), Ген. директор изящных иск-в Б. (1932). Серии картин «Война чако», пейзажей «Поэзия света», «Песнь о камнях», картина «Материнство» и др.

НОГА́ЛЕС (Nogales), Авелино (р. 1875, Сукре) — живописец и график. Уч. в Буэнос-Айресе и Мексике. Карикатуры (перо, карандаш, сепия), живопись маслом («Сукре, отец родины», «Полковое знамя») и акв. Писал главным образом портреты (президента Батиста и др.).

НУ́ньЕС ДЕЛЬ ПРА́ДО (Núñez del Prado), Марина (р. 17. X. 1910, Ла-Пас) — скульптор. Уч. в АХ в Ла-Пасе (1927—30), проф. там же (1931). Произв. «Танец нола» (краси. дер.), «Бетховен», «Таука» и др.

ПЕ́РЕС ДЕ ОЛЬГУИ́Н (Pérez de Holguín), Мельчор (ок. 1665, Потоси — ок. 1724) — живописец. По преданию уч.



М. Перес де Ольгуин. „Волхвы" (фрагмент). Конец 17 — начало 18 вв. Национальный музей Монетного двора. Потоси.

у Б. Э. Мурильо, но более близок к Ф. Сурбарану (см. *Испания*). Автор картин на религ. темы (ныне в Нац. м. Монетного двора в Потоси и др.).

Лит.: Meza J. de, Gisbert T., Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato, La Paz, 1956.

РЕ́КЕ МЕРУ́ВИЯ (Reque Meruvia; псевд. А. Кемер), Артуро (р. 11. II. 1906, Кочабамба) — график, живописец. Уч. в ун-те в Кочабамбе (1920), Нац. АХ в Буэнос-Айресе (1928). 15 лет (с 1928) жил в Мадриде, где был профессором АХ Сан-Фернандо (1936). Серия «Война в Испании» (300 работ, 1938), ряд росписей и графических работ.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа пластических иск-в при ун-те в Сукре, осн. в 1624. АХ при ун-те «Томас Фриас» в Потоси, осн. в 1892. Художеств. школа при ун-те «Габриель Рене Морено» в Санта-Крусе, осн. в 1880. АХ в Ла-Пасе, осн. в 1926. Факультет арх-ры и град-ства ун-та «Сан-Андрес» в Ла-Пасе, осн. в 1830.

ОРГАНИЗАЦИИ

«Антео», объединение прогрессивных худож. Ассоциация арх. Б., осн. в 1942 в Ла-Пасе; 35 чл. (на 1961). Художеств. центр, осн. в 1912 в Ла-Пасе.

ПЕРИОДИКА

«Cordillera» — ж. культуры Боливии, изд. ежеквартально с 1956 в Ла-Пасе.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во). Консультанты: Э. В. Зиберт (новое иск-во индейцев), Р. В. Кинжалов (древнее иск-во индейцев).

БОСНИЯ И ГЕРЦЕГОВИНА

(НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА БОСНИЯ И ГЕРЦЕГОВИНА. NARODNA REPUBLICA BOSNA I HERCEGOVINA)

Художественная культура Б. и Г., республики, образованной в 1946 в составе Федеративной Народной Республики *Югославии* (см.), претерпела длительную и сложную эволюцию; ход её неоднократно нарушался вторжениями завоевателей; Б. и Г. многое восприняли от искусства соседних народов.



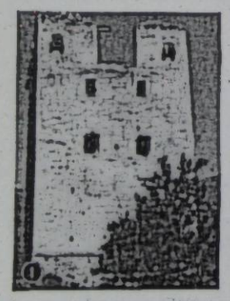
Архитектура. Древнейшие поселения с землянками обычно круглой формы на территории Б. и Г. относятся к периоду неолита. В бронзовом веке появляются деревянные свайные дома, четырёхугольные в плане. Известны также каменные и каменные с деревом укрепления *иллирийцев* (см.). При господстве римлян (1 в. до н. э.—4 в. н. э.) в Б. и Г. по римскому образцу сооружаются города *Домавия*, Жупаняц (Županjac; ныне Дувно, Duvno), Зеница (Zenica), Илиджа (Ilidža) и др., строятся крепости и дороги. Славяне, заселившие Б. и Г. в 6—7 вв., создали в средние века тип крестьянского дома, оставшийся характерным и поныне. Типичный боснийский (босанский) дом, крытый четырёхскатной кровлей, имеет в нижней части клеть; верхний ярус занимает помещение с очагом и одной-двумя другими комнатами. Для герцеговинских сельских домов типичен двор-сад. На С.— в низинах Боснии — строили дома из глины, южнее преобладало дерево, на самом юге Б. и Г.— камень. От средних веков сохранились замки, а также каменные «кулы» — башни-жилища. В раннем средневековье складывается своеобразный тип босанской каменной церкви с двумя нефами, разделёнными стеной и завершёнными каждый полукруглой апсидой, между которыми находилась третья, связывающая оба нефа; церковь имеет общий притвор и подсобные помещения вдоль одного из нефов (церковь в Зенице и др.). Известны также средневековые крестово-купольные церкви византийского типа — в Озрене (Ozren), однонефные церкви — в Добруне (Dobrun), построена до 1383, католические церкви романского — в Яйце (Jajce) и готического стиля — в Бихаче (Bihać).

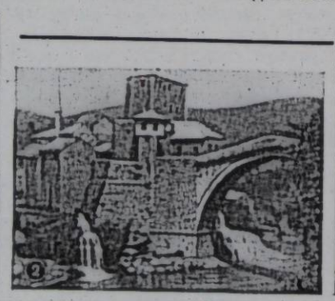




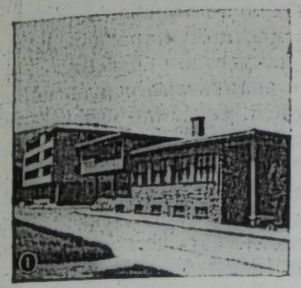
Типы крестьянских домов.

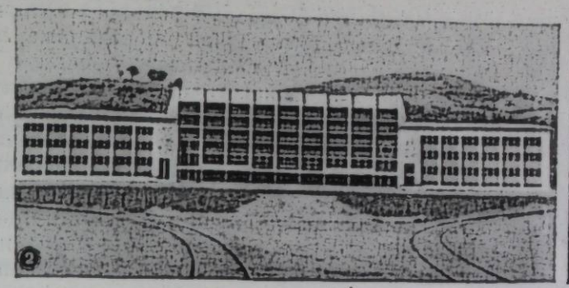
1. Средневековая жилая башня-кула в Устиколине. 2. Хайрудин 2-й. Мост в Мостаре. 1568. 3. Рамадан-ага. Аладжа-мечеть в Фоче. 1549.













1, 3. Жилые дома в Зенице. 1950-е гг. 2. Железнодорожный вокзал в Сараеве. 1950-е гг.

В период господства турок, завоевавших Боснию в 1463 и Герцеговину в 1482, складывается тип городского дома. Он имеет обнесённый стеной благоустроенный двор, в который выходят сени (часто открытые) первого этажа, откуда лестница ведёт в сени второго этажа. В богатом доме на первом этаже, выстроенном из камня или кирпича, находятся кухня и зимние комнаты; второй этаж для летнего пребывания сооружался в типе «бондрук», т. е. с деревянными стенами с кирпичным заполнением. Каждый город, скученно застроенный такими домами, имел «сахат-кулу» — часовую башню с шатровым покрытием.

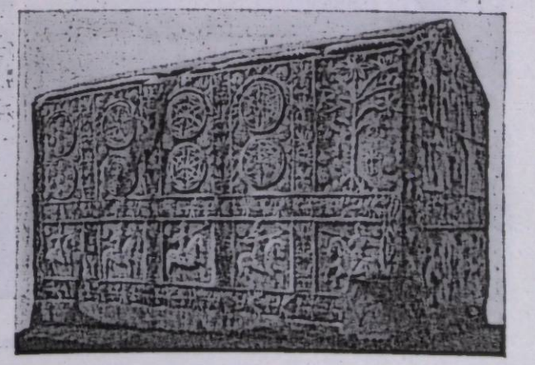
Лучшие постройки турецкого времени были созданы в конце 15 — конце 16 вв., когда в Б. и Г. много строили турецкий зодчий Синан (см. *Турция*) и мастера его школы. При турках в городах Б. и Г. стали сооружаться «ханы» (караван-сараи); «безистени» (крытые базары), «амамы» (общественные бани). Строились многочисленные мечети, обычно каменные, центрические в плане, покрытые куполом и полукуполами на парусах или тромпах. Среди лучших — мечети Хусревбега, 1531, архитектор Синан, и Али-паши, 1561, в *Сараеве*, Аладжа-мечеть, 1549, архитектор Рамадан-ага, в Фоче (Foča). Сооружались также медресе, купольные мавзолеи, каменные источники. Значительными памятниками турецкого времени являются каменные мосты со стрельчатыми арками — одиннадцатипролётный мост Мехмед-паши Соколовича через реку Дрину в Вишеграде (Višegrad; длина 170 *м*, ширина 6, 3 *м*), построенный Синаном в 1571; сохранились также мосты в гг. *Мостар*, Сараево и др.

При австрийской оккупации (1878—1918) в городах стали строиться многоквартирные дома европейского типа. В общественных зданиях преобладала эклектическая архитектура, либо «мавританского стиля» (ратуша в Сараеве), либо использующая классические мотивы (театр, музей в Сараеве). В период 1918—45 в Б. и Г. строилось сравнительно мало; в зодчестве сказался поворот к функционализму (постройки металлургического завода в Зенице, общественные и частные дома). С освобождением страны от фашистской оккупации в Б. и Г. развернулось промышленное строительство в Зенице, Яблаице (Jablanica) и др., жилищное и общественное строительство в ряде центров, осуществляемое в духе современной функциональной архитектуры, использующее железобетон и местные материалы.

Изобразительное искусство. В Б. и Г. известны неолитическая керамика с ленточным и спиральным орнаментом из Биле (Bile) и других мест, статуэтки женщин и животных из Бутмира (Butmir). Сохранились памятники от иллирийской (см. *Гальштатское искусство*) и римской эпох; особенно интересны древнеримские мозаики в руинах *Домавии*, Илиджи и др.

В средние века, до турецкого завоевания, искусство, продолжая местные народные традиции, впитало в себя влияние культур Византии, Сербии, Далмации, стран Запада. Скульптура, развитие которой пресекло турецкое завоевание, имела в средние века гл. обр. декоративный характер. Её лучшие памятники — надгробия — т. н. «стечаки» (известные

Средневековое богомильское каменное надгробие — стечак из Згоште.





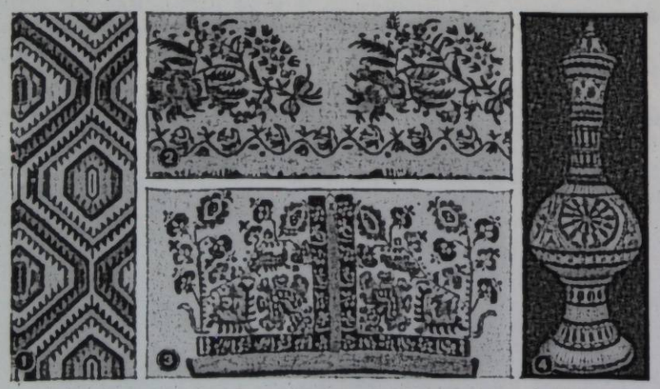
И. Муезинович. „Мать с детьми". Рисунок. 1940-е гг.

в количестве ок. 50 тыс.), в рельефах которых использовались романские и готические мотивы, переданные в местном, народном духе. Ряд исследователей связывает стечаки с искусством богомилов – участников крестьянского антифеодального религиозного движения. Почти все памятники монументальной живописи, особенно интересные портретами исторических лиц, были разрушены при турках. Фрески церкви в Добруне, относящиеся к сербской группе фресок 14 в., погибли в годы 2-й мировой войны. Древнейшие из дошедших до нас икон относятся к 15—16 вв.; в их числе — иконы для иконостаса церкви в Ломнице (Lomnica) работы Лонгина (Longin). Лучше сохранились рукописи: «Мирославлево евангелие» (конец 12 в.), миниатюры которого выполнены в духе сербского искусства. Ближе к византийской традиции — миниатюры евангелия 14 в , ныне — в Старой церкви в Сараеве. Но наиболее интересны богомильские рукописи с их наивно-фольклорными и несколько архаическими миниатюрами: «Копитарово евангелие» (14 в., библиотека в Любляне), «Радосавова рукопись» (сер. 15 в., Ватикан, Рим), «Хвалова рукопись» (1404, университет в Болонье), ряд рукописей в библиотеках Москвы и Ленинграда.

При турецком господстве фрески (монастырские росписи нач. 17 в. работы попа Страхини, Strahinja, из Будимли) и иконы писались в средневековых традициях. К концу 19 в. выдвигаются живописцы, осваивавшие методы современной им европейской живописи. Но большинство уроженцев Б. и Г. работает за её пределами (Р. Вуканович, R. Vukanović, 1873—1918, живший в Белграде, и др.); в 20 в. связали свою судьбу с Сербией скульптор С. Стоянович (S. Stojanović, р. 1898), живописцы Й. Биелич (J. Bijelić, р. 1886) и Н. Гвозденович (N. Gvozdenović, р. 1902), а их земляк М. Узелац (M. Uzelac, р. 1897) поселился в Париже. В период между 1-й и 2-й мировыми войнами начинает складываться группа местных живописцев. Это Ш. *Боцарич*, обратившийся к народным сценам и родной природе, И. Шеремет (I. Šeremet, р. 1900) и В. *Димитриевич*, уделявшие большое место проблемам колорита. В период войны против фашистских оккупантов и в последующие годы участники партизанского движения Димитриевич, живописец и график И. Муезинович (I. Mujezinović, р. 1902 или 1907) создали ряд реалистических произведений, посвящённых героической борьбе народа. В настоящее время многие молодые художники испытывают влияние формалистического искусства.

В народном декоративно-прикладном искусстве традиционные славянские мотивы соединяются с формами, материалами и узорами, усвоенными в период турецкого господства и воспринятыми с запада. Б. и Г. славится безворсовыми коврами-килимами с геометрическим узором; вышивками (обычно красный, синий, зелёный цвета, иногда с металлическими нитями, на светлом фоне) с растительным и животным мотивами — от близких к натуре до геометризованных; вышивкой бисером; расписной керамикой (обычно красно-коричневый узор на светлом фоне).

Народное творчество. 1. Безворсовый ковёр-килим. 19 в. 2—3. Многоцветная вышивка с золотыми нитями. 19 в. 4. Керамический сосуд. 19 в.



Лит.: Архитектура. — Das Bauwesen in Bosnien und Hercegovina..., W., 1887; Truhelka C., Naši gradovi, Sarajevo, 1904; Soldo Š., Tipovi kuća i zgrada u pređašnjoj Bosni i Herzegovini, Beograd, 1932; Nametak A., Islamski kulturni spomenici..., Sarajevo, 1933; Gabrijan D., — Neidhardt J., Arhitektura Bosne i put u suvremeno, Ljubljana, [1957].

Изобразительное искусство. — Hoernes M., Bosnische Kunst und Kultur im Mittelalter, «Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft», W., 1884; Corović V., Hercegovački manastiri, «Starinar», 1923, 1925; Miković L., Miroslavljevo evangelie, Beograd, 1930.

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

ДОМА́ВИЯ (Domavia, Domavium) —др.-рим. г., древний рудный центр, в 6 *км* от г. Сребрница. Раскопками открыты сооружённые между 98—340 термы и др. обществ. сооружения, дома с атрием и мозаиками.

Лит.: Radimsky V., Izvještaj o iskopinama u Domavii kod Srebrenice u god. 1892 i 1893, Beograd, 1894.

МО́СТАР (Mostar) — гл. центр Герцеговины. Осн. в 15 в.; живописно расположен на берегах р. Неретва. Многочисл. постройки времени тур. господства: мост (1568, пролёт — шир. 29,4 *м*, выс. 19,5 *м*, арх. Хайруддин 2-й), мечеть Карадоз-бега (1557), 2 амама; гимназия времени австрийской оккупации в «мавританском стиле».

САРА́ЕВО (Sarajevo) — столица Б. и Г. Возникла в 13 в. Сохранилась ср.-век. Старая ц. с иконами 15—17 вв. При турках сильно разрослись кварталы со скученной жилой застройкой. Крупные мечети Хусрев-бега (1531, пл. гл. помещения 13 *м*×13 *м*, выс. 26 *м*, минарет выс. 45 *м*, арх. Синан), Али-паши (1561), Царёва (1566) и др., медресе Хусрев-бега (1537), хан Морича и мусафирхан Хусрев-бега, полуподземный безистени Хусрев-бега (окончен 1557, дл. 109 *м*) и купольный Бруса-безистени (1557), амам Хусрев-бега (действовал до 1916), сахат-кула (до 1697, выс. 34 *м*), мосты — Козий (до 1550), Латинский (до 1565), Шехерчехайи (1620). Значительная жилая застройка (в т. ч. многоквартирные дома), обществ. здания, выстроенные с использованием вост. (ратуша — ныне б-ка) и классич. мотивов (Президиум правительства, железнодорожное управление, Министерство финансов, театр, музей и др.) времени австр. оккупации. Функционалистич. жилые и обществ. здания (б. индустриальный банк, гор. банк, Высшая педагогич. школа) периода 1918—45 и периода после 1945 — железнодорожный вокзал, новые корпуса ун-та, жилые дома.

Музей Б. и Г., осн. в 1888; памятники культуры, начиная с первобытной эпохи; издаёт ежегодник «Glasnik». Художеств. галерея, осн. в 1920-х гг.

ХУДОЖНИКИ

БО́ЦАРИЧ (Bocarić), Шпиро (2. XII. 1878, Будва — июль 1941, Баня-Лука) — живописец и художеств. деятель. Уч. в Венеции. Работал в Нови-Саде и Сараеве. Под влиянием Дж. Сегантини (см. *Италия*) сочетал правдивое восприятие жизни с цветоделённой манерой дивизионизма. Писал жанровые сцены, пейзажи, интерьеры, портреты.



В. Димитриевич. „Переноска раненого". 1940-е гг.

ДИМИ́ТРИЕВИЧ (Dimitrijević), Войо (р. 20. V. 1910, Сараево) — живописец и художеств. деятель. Уч. в Художеств. школе в Белграде (1930—34) и в Париже (1938—39) у А. Лота. Участник освободит. борьбы против фашизма. Произв.: «Парижские крыши», «Переноска раненого».

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Отделения град-ства и арх-ры технич. ф-та университета в Сараеве, осн. в 1946.

Консультант П. Н. Максимов (арх-ра).

БРАЗИЛИЯ

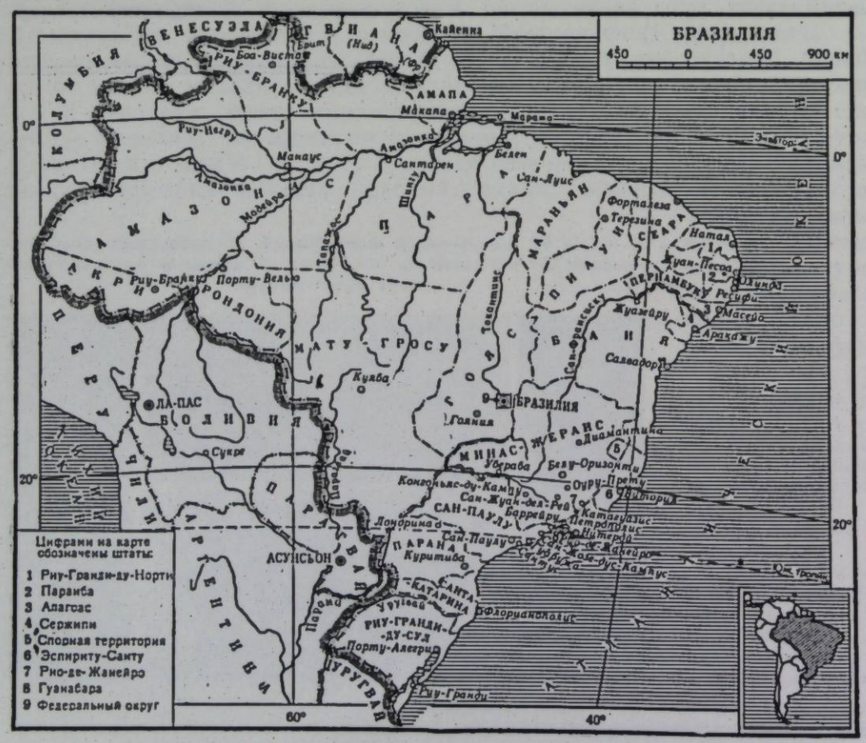
(СОЕДИНЁННЫЕ ШТАТЫ БРАЗИЛИИ. ESTADOS UNIDOS DO BRASIL)



1. Деревянная чаша в виде статуэтки всадника. Негритянское искусство. 2. Глиняная игрушка. Индейское искусство.

На территории Б., крупнейшего государства Южной Америки, не существовало высокоразвитых древних государств, подобных тем, которые процветали в Мексике и Перу. От культуры индейских племён, населявших страну до появления европейцев, дошли главным образом керамические и каменные изделия — погребальные урны, идолы, сосуды и т. п., найденные на острове Маражо (Marajó) в устье реки Амазонки, в районе г. Сантарена (нижнее течение Амазонки), на Ю.-В. страны. В верховьях Амазонки и в районе г. Ресифи обнаружены скальные рисунки и гравировки.

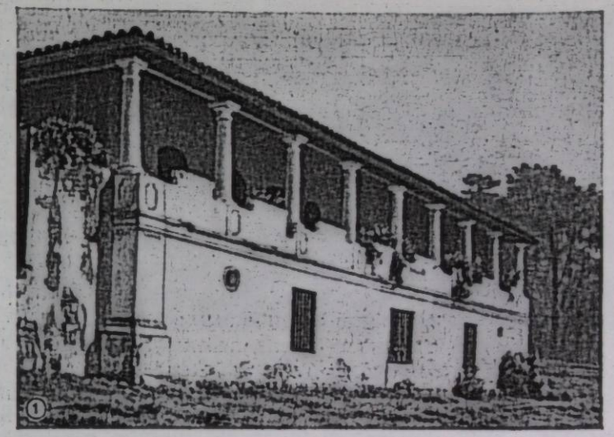
Португальцы, впервые появившиеся в Б. в 1500 (в 1-й пол. 16 в. Б. стала португальской колонией), а также вторгавшиеся в страну голландцы, французы и др. оттеснили индейцев от побережья; многие племена подверглись истреблению. Существующие ныне индейцы продолжают традиции своего народного искусства. На С. страны и в верховьях Амазонки индейцы тукано расписывают свои хижины (жёлтые и белые фигуры людей на красном фоне), изготовляют деревянные и расписные керамические сосуды; индейцы карибы (строившие на С. прямоугольные, а южнее — полусферические дома) делают резные скамейки в виде зверей и птиц; карибам и арауакам известно плетение геометрическими узорами из листьев пальмы, гончарное дело, ткачество,

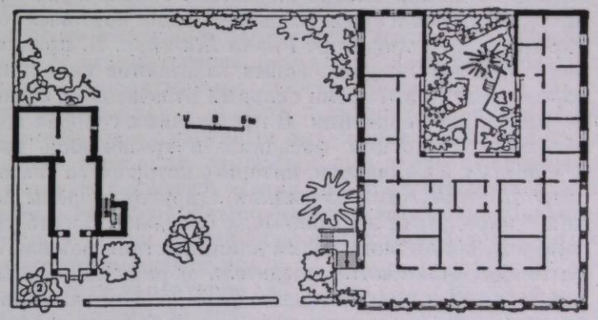


изделия из перьев. Южнее, между реками Мадейра и Шингу, индейцы племён тупи-гуарани создают изделия из перьев, деревянные расписные маски, фигурную керамику. На С.-В. страны индейцы, впитав влияние культуры европейцев, сохранили, однако, традиционное плетение с геометрическими мотивами. В центре Б. изготовляются плетения, изделия из перьев, геометрическим резным орнаментом украшаются вёсла и палицы. На Ю. страны индейцы кадиувео вырезают из дерева статуэтки: это является специальностью мужчин; женщины украшают предметы быта, одежду, ткани геометрическими узорами (см. также ст. *Индейцы* и илл. к ней). Завезённые колонизаторами африканские рабы принесли в Б. традиции своего искусства. Известны, напр., деревянные статуэтки из р-на г. Салвадора, выполненные в стиле искусства йоруба (см. *Нигерия*).

Архитектура. В 1-й половине 16 в. на побережье Б. португальцы основывают первые города — *Олинда*, *Ресифи*, *Салвадор* и строят в них укрепления. До конца 17 в. градостроительство прежде всего развивалось в портовых городах.

В Б. не было таких строгих и разработанных правил градостроительства, как в испанских колониях. Города росли беспорядочно, обычно вокруг церкви, поставленной на самой высокой точке города. Улицы и переулки изгибались, разветвлялись, кончались тупиками, приспосабливаясь к неровностям рельефа. Лишь в самом конце 17 века в Салвадоре, тогдашней столице Б., появляется муниципальное законодательство по постройке домов и прокладке улиц. Тогда же, в 17 в., когда Б. стала крупным поставщиком сельскохозяйственных продуктов, начали быстро расти большие поместья. Сложился тип укреплённой усадьбы «каза гранди», с обширным помещичьим домом и примыкающей к нему капеллой; дом окружали хозяйственные постройки, жилища рабов и крепкие стены. С течением времени каса гранде теряет крепостной характер, превращаясь в нарядную усадьбу.

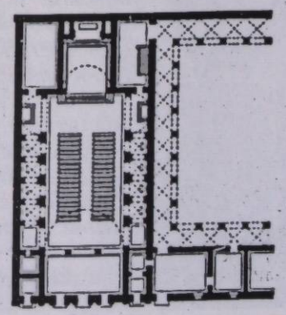




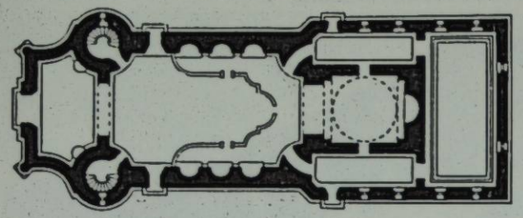
Поместье Ла Колумбаиде около Рио-де-Жанейро. 1-я половина 19 в. 1. Дом помещика. 2. План.



М. ди Куаресма и др. Монастырь Сан-Франсиску в Салвадоре. 1-я половина 18 в. Фасад монастырской церкви и её план.



Самые старые из дошедших до нас городских домов относятся ко 2-й пол. 17 в. и сохранились в небольших городах (напр., в Олинде). Это двухэтажные дома строгих и простых форм с балконами на консолях, иногда наглухо закрытыми деревянными решётками, явно происходящими от арабских «мушараби». Единственное украшение — барочные фронтоны над входной дверью, очень толстой, разделённой на прямоугольные поля, покрытые резьбой или рустами. Стены окрашивались по штукатурке в светлые



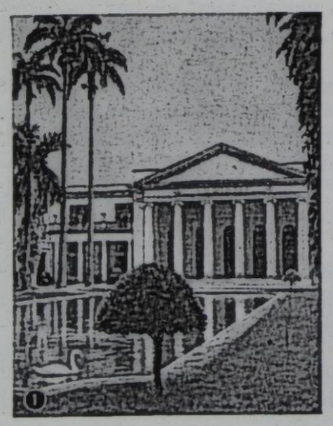
Алейжадинью. План церкви Сан-Франсиску в Оуру-Прету. 1766—94.

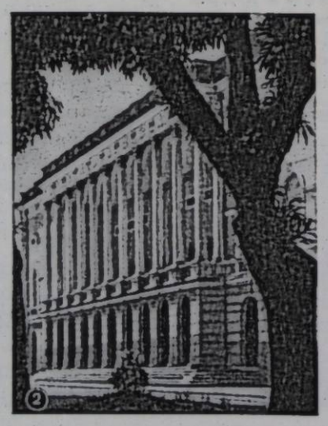
тона: розовый, зелёный, голубой; интерьеры отделывались расписными изразцами («азулежо») и драгоценными породами дерева. В противоположность испанским колониям Америки, в Б. почти не было пышных дворцов. Богатые землевладельцы строили в городах двухэтажные, редко — трёхэтажные дома, т. н. «собрадо», из дешёвых материалов — самана, дерева. Земельные участки были узкие и длинные, на улицу выходили только фасады. Этот тип застройки сохранился и позднее. Церковные здания 16—17 вв., сооружавшиеся гл. обр. иезуитами и францисканцами, обычно выдерживались в типе базилики со строгим прямолинейным фасадом; иногда они покрывались ложными деревянными сводами. Такой характер имели здания коллегий иезуитов, выстроенные в 16 в. в ряде городов.

18 в. был временем высшего подъёма зодчества Б. колониальной эпохи. С открытием в конце 17 в. золота, а в 1-й пол. 18 в.— алмазных россыпей центр экономической жизни почти на целое столетие перемещается в район горных разработок — нынешний штат Минас-Жераис. Здесь из посёлков горняков быстро вырастают города *Оуру-Прету*, *Конгоньяс*, *Сан-Жуан-дел-Рей* и др. Происходит подъём и существовавших ранее портовых городов; столица переносится в ближайший к Минас-Жераису город-порт *Рио-де-Жанейро*. Б. привлекает в это время живое внимание Португалии, ранее больше занятой своими азиатскими колониями; влияние португальского позднего барокко накладывает в это время сильный отпечаток на зодчество Б. В бразильской архитектуре 18 в. определяются две тенденции. В прибрежных городах господствуют постройки со сложными планами и объёмами, строгими фасадами и чрезвычайно пышными интерьерами (напр., монастырь Сан-Франсиску в Салвадоре, интерьер которого со сказочной расточительностью отделан позолоченной резьбой и голубыми изразцами). С другой стороны, в Минас-Жераисе строятся многочисленные здания с парадными лестницами, с фасадами, богато украшенными изящным скульптурным и резным декором, обнаруживающим влияние стиля рококо. Здесь работал крупнейший зодчий и скульптор Б. 18 в. *Алейжадинью*, создатель церкви Сан-Франсиску в Оуру-Прету, замечательной динамикой композиции и пластичностью форм, с её планом, красивым как орнаментальный узор, и порталом, украшенным ювелирно тонкой резьбой.

В 1815—22 Б. стала независимым государством. В этот период завоевания независимости бежавший из Португалии король Жуан VI пригласил в Б. французских художников и архитектора О. Гранжан де Монтиньи (A.-H.-V. Grandjean de Montigny, 1776—1850), распространивших в стране стиль классицизма. Влияние последнего начало проникать уже с конца 18 в., когда было построено здание Театра Мира в Белене. С развитием хозяйства, ростом экспорта кофе и каучука к концу 19 в. начинают быстро разрастаться города. В жилой архитектуре сохранялись старые традиции, но всё больше распространялись эклектика, особенно пышно расцветшая в архитектуре общественных зданий конца 19 в., а затем и «стиль модерн».

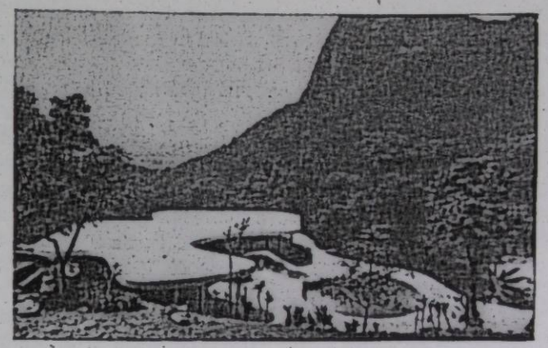
1. Ж. М. Ж. Ребелу. Дворец Итамарати в Рио-де-Жанейро. 1856, реставрирован в 1928—30. 2. Театр Мира в Белене. Конец 18 в.





Современная архитектура, начавшая свой бурный подъём с 1920-х гг., дала в Б. оригинальные решения, отличные от европейской и североамериканской архитектуры. Толчок развитию хозяйства в целом и, в частности, строительству дали Б. 1-я и 2-я мировые войны. Однако промышленное строительство и поныне не заняло значительного места. Быстрому и яркому развитию архитектуры способствовало создание новых городов, новых административных центров штатов — *Белу-Оризонти* в штате Минас-Жераис, *Гояния* в штате Гояс и г. *Бразилиа*, куда в 1960 была официально перенесена столица страны и который ещё продолжает строиться по

плану архитектора Л. *Коста*. Для фантазии и изобретательности архитекторов, не связанных необходимостью считаться со старыми зданиями и уличной сетью, открылось в этих городах широкое поле деятельности по созданию рациональной планировки, зонированной застройки, использованию типовых проектов. Не следует, однако, преувеличивать размах градостроительных работ в Б.— новые города насчитываются единицами. Наряду с великолепными кварталами жилых и общественных зданий новейшей архитектуры, с небоскрёбами, выстроенными из железобетона, стали, алюминия и стекла, во всех городах на окраинах и даже в центре существуют многочисленные трущобы. В Рио-де-Жанейро их называют «фавелами», в *Сан-Паулу* — «кортисос» (что значит ульи). Во вновь выстроенных городах трущобы возникают одновременно со строящимися домами, квартиры в которых очень дороги.

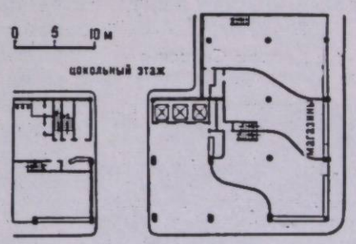


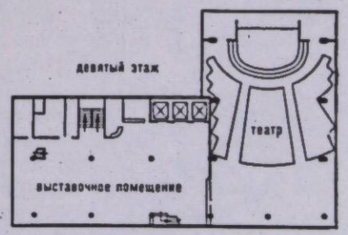
О. Нимейер. Собственный дом в Рио-де-Жанейро. 1953.

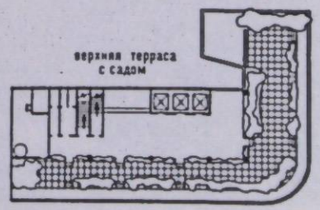
Крупные градостроительные опыты, а также новаторская разработка железобетонных конструкций и поиски их эстетической выразительности определили выдающееся место Б. в современной архитектуре. В 20 в. железобетон вытеснил в Б. старые материалы, но в стране не развито крупноблочное, сборное строительство. Употребляется монолитный железобетон, позволяющий давать яркие и своеобразные решения в уникальных постройках. Смелость и свобода планировочных решений, мастерство увязывания зданий и комплексов с природным окружением, высокая художественно-пластическая выразительность зданий составили отличительные черты современной архитектуры Б. Сооружение О. *Нимейером* и другими зодчими зданий со сложными криволинейными по очертанию планами и объёмами, введение скорлупчатых покрытий самых разнообразных, иногда причудливых, форм сделали архитектуру Б. одним из наиболее ярких выразителей подобных тенденций, распространившихся в зарубежной архитектуре после 2-й мировой войны. Для О. Нимейера и других характерно также вписывание зданий в неровности рельефа, вплоть до громадных корпусов, извивающихся по-змеиному, соответственно профилю местности (постройки А. Э. *Рейди*). Но в их работах встречаются произвольные формалистические эффекты криволинейных форм. В последние годы, однако, появились более строгие решения (ряд построек г. Бразилии).

Братья Роберту. Здание Ассоциации бразильской прессы „ABJ" в Рио-де-Жанейро. 1938. Фасад и поэтажные планы.









Бразильские архитекторы дали немало жизненных и целесообразных решений связи зданий с природой и учёта климатических условий. Характерными для зодчества Б. стали интерьеры, связанные с садом и отделённые от него лишь раздвижными стенами, что допускает тропический климат страны. Во влажном тропическом климате приморской полосы, где расположено подавляющее большинство городов, железобетон требует защиты более влагоустойчивыми материалами. Поэтому старая португало-бразильская традиция облицовки зданий изразцами вновь расцвела в архитектуре 20 в. Применяются также всевозможные мозаичные покрытия из стеклян-

ной смальты, стеклянные плитки и стеклянные кирпичи,— примером может служить здание банка Боависта в Рио-де-Жанейро, где О. Нимейер сделал стенки нижнего этажа из стеклянных кирпичей.

Проблема защиты от солнечного света и зноя породила в архитектуре Б. множество остроумных решений: с помощью вертикальных или горизонтальных жалюзи, керамических и бетонных ажурных стен-решёток, передвижных ставен, препятствующих проникновению прямых солнечных лучей во внутренние помещения. В ряде административных, коммерческих и общественных зданий служебные помещения отделяются коридорами от наружных оконных проёмов, защищённых жалюзи, меняющими автоматически своё положение в зависимости от угла падения солнечного луча; в коридоры выходят застеклённые окна внутренних помещений. Широко применяется кондиционирование воздуха, устройство садов на плоских крышах, иногда с небольшими бассейнами. Жалюзи и решётки играют важную декоративную роль в наружном декоре здания, разрушая разнообразием узоров, а иногда и расцветок, угнетающую монотонность больших поверхностей, разделённых на равные клетки. Балконы и лоджии — необходимая принадлежность жилищной архитектуры. Значительных успехов достигла в Б. садово-парковая архитектура (Р. *Бурле Маркс* и др.).

Изобразительное искусство. Первые произведения искусства колониального времени, созданные в Б. португальцами, относятся к 16—17 вв. Это были церковные росписи в Рио-де-Жанейро и др. городах (работы Р. ду Пилар, R. do Pilar, умер в 1700, и др. мастеров) и церковная скульптура: в 16 в. выступил мастер терракотовых фигур Ж. Г. Фернандис (J. G. Fernandes), а в 17 в.— гл. обр. в Салвадоре — работало много художников-монахов. Вероятно под влиянием голландцев в 17 в. появились зачатки портретной и батальной живописи, но до конца 18 в. искусство в целом развивалось под знаком религиозной тематики.

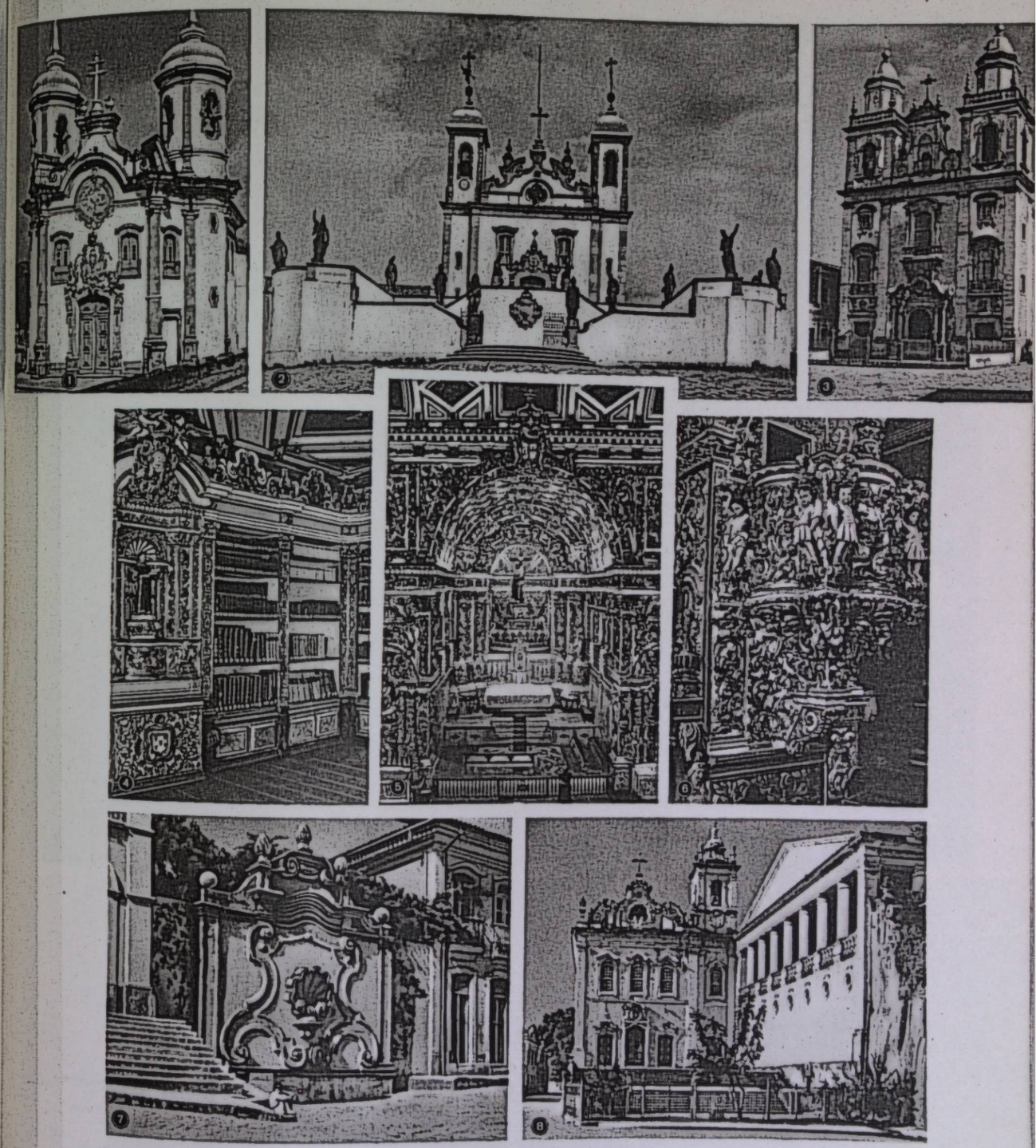
Вместе с архитектурой стиля барокко расцветает в 18 в. декоративная живопись, предназначенная для украшения церквей, и скульптура, давшая многочисленные статуи святых и ослепительно пышную декоративную отделку церковных интерьеров. В их убранстве сочная резьба по дереву сочетается с позолотой и росписью, с вставками из столь излюбленных в Португалии расписных изразцов азулежо, иногда составляющих целые картины. Среди скульпторов этого времени (работавший в Рио-де-Жанейро скульптор и архитектор метис В. ди Фонсека-и-Силва, V. de Fonseca e Silva, 1750—1813; работавший в Салвадоре Шагас, Chagas, прозванный Кабра, Cabra; и др.) выделяется скульптор и архитектор *Алейжадинью*, живший и работавший в штате Минас-Жераис. Лучшие его произведения — скульптура для церкви Бон-Жезуси-Матозиньюс в Конгоньясе: каменные статуи пророков, полные динамики и пафоса, с ярко выраженными индивидуальными характерами, и деревянные статуи для сцен «Страстей господних». Трогательным и прекрасным образам Христа, его учеников, святых жён Алейжадинью противопоставил жестоких и безобразных судей, стражей и палачей. Более того, Алейжадинью, сторонник освобождения Б., страстно ненавидевший португальцев, придал отрицательным персонажам портретное сатирическое сходство с португальскими чиновниками. Жизнь и творчество Алейжадинью — героический путь художника-страдальца: поражённый проказой (у него отвалились пальцы рук и ног) он придумал кожаные перчатки, к которым прикреплялись инструменты, и продолжал работать до глубокой старости.

Дворец Салданья в Салвадоре. Около 1720.

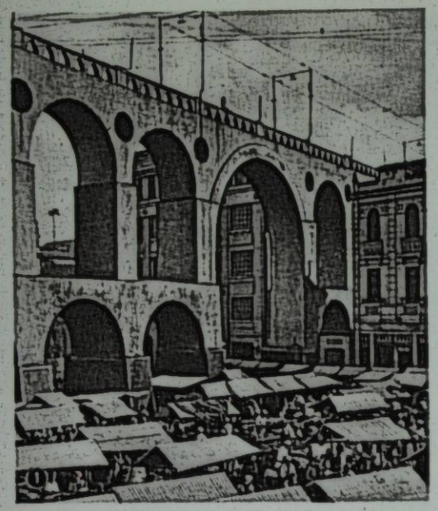


Декоративная живопись Б. выдвинула в 18 в. большую группу мастеров, работавших в стиле позднего барокко. Как и скульпторы, они были связаны с местными школами, в пределах которых до нач. 19 в. шло развитие художественной культуры Б. Это были школы Рио-де-Жанейро, где работали Ж. ди Оливейра (J. de Oliveira, ок. 1690—1770), М. да Кунья (M. da Cunha, 1737—1809) и др.; Салвадора, где работал Ж. Ж. да Роша (J. J. da Rocha); Ресифи, где работал Ж. ди Деус Сепульведа (J. de Deus Sepullveda); Сан-Паулу, где выдвинулся крупнейший мастер Ж. П. да Силва Мариску (J. P. da Silva Marisco); школа Минас-Жераис, мастер которой, помощник Алейжадинью — М. да Коста Атаиди (M. da Cósta Ataide) создал росписи сводов церкви Сан-Франсиску в Оуру-Прету.

К концу 18 — началу 19 вв. с развитием освободительного движения и концом колониального периода определяются сдвиги и в искусстве Б. Реалистические стремления крепнут в традиционном церковном искусстве.



БРАЗИЛИЯ. 1. Алейжадинью. Церковь Сан-Франсиску в Оуру-Прету. 1766—94. 2. Церковь Бон-Жезус-ди-Матозиньюс в Конгоньясе. 1757—77. Скульптура, лестница и портал работы Алейжадинью; окончены в 1805. 3. М. Ферейра-и-Жакоме, Н. Надзони. Церковь Сан-Педру дус Клеригус в Ресифи. 1729. 4—6. М. ди Куаресма и др. Монастырь Сан-Франсиску в Салвадоре, 1-я половина 18 в.: 4 — библиотека с отделкой изразцами (азулежо); 5 — интерьер церкви; 6 — резная кафедра для проповеди. 7. Ж. Вейга. Фонтан «Дус Контус» в Оуру-Прету. 1745. 8. Церковь дел Пилар в Салвадоре. 2-я половина 18 в. Справа — здание колумбария.

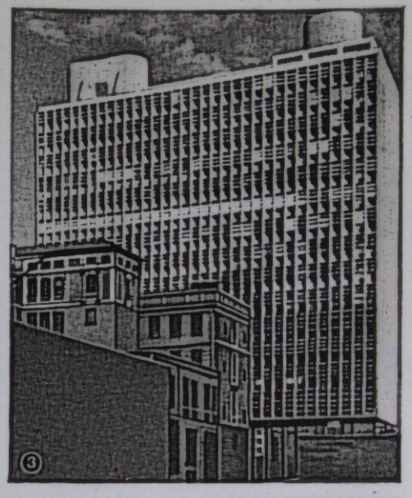




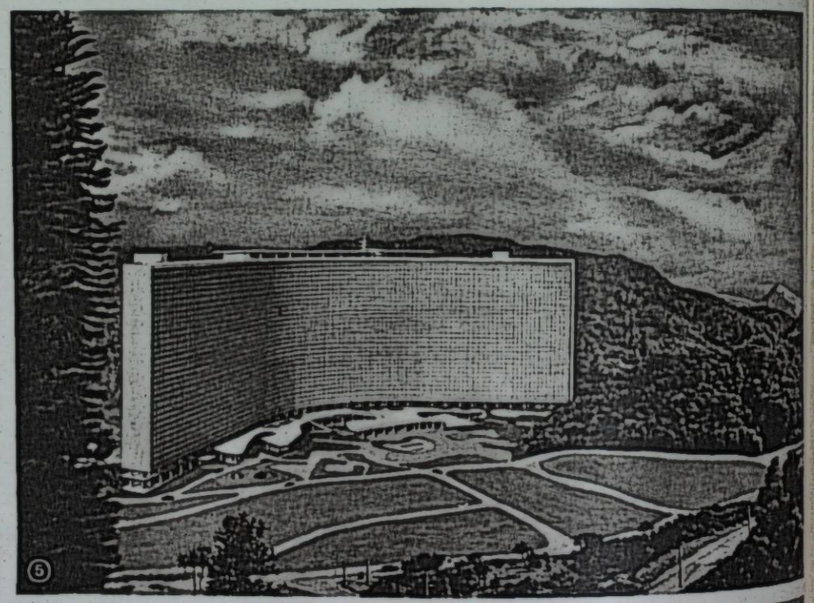


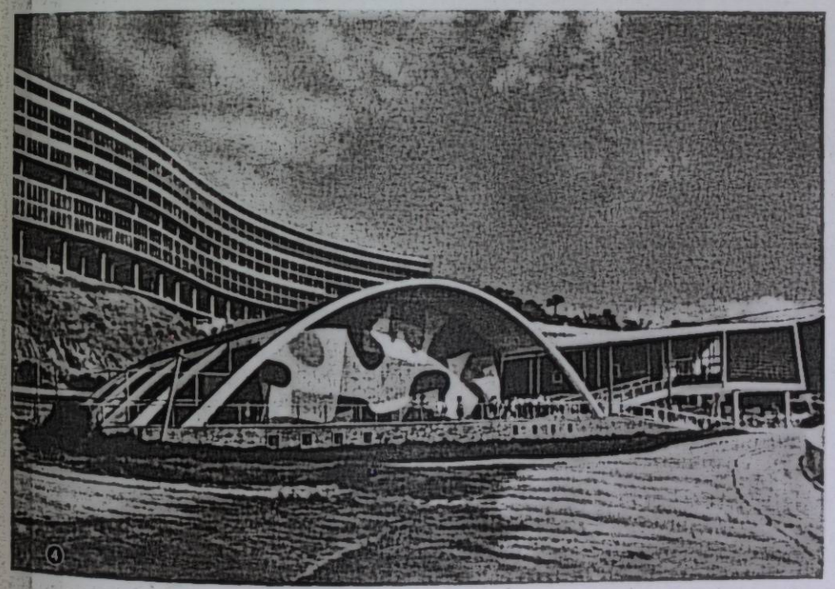


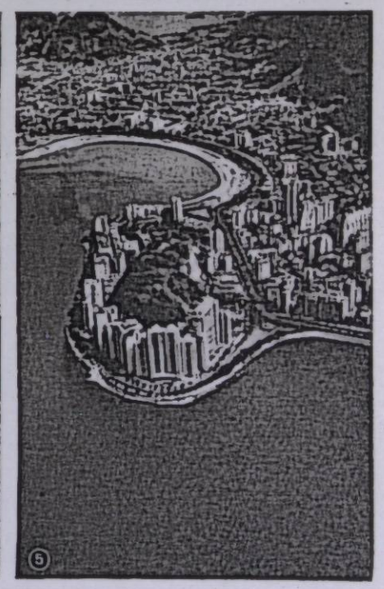


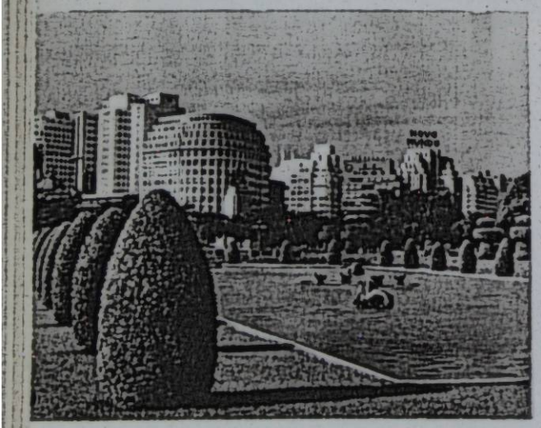




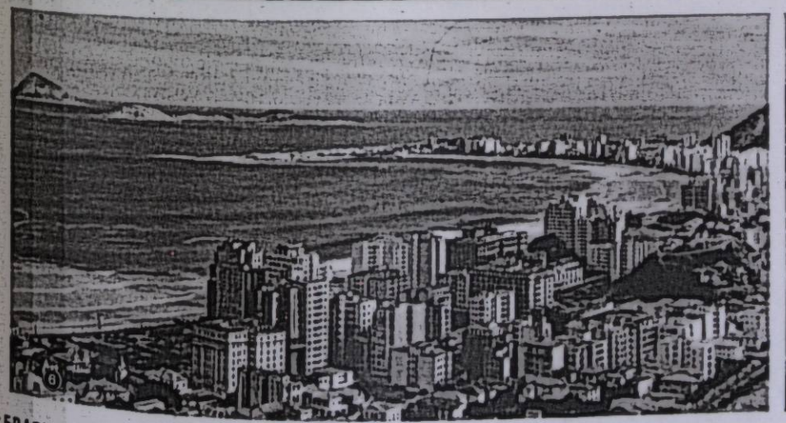














БРАЗИЛИЯ. 1. Ф. Гомис ди Андрада. Акведук (ныне путепровод) «Аркус ди Кариока» в Рио-де-Жанейро. 2. Ф. Ж. Рошио и др. Собор Ла Канделария в Рио-де-Жанейро. 1755. 3. Небоскрёбы в Сан-Паулу. 20 в. 4. Площадь Пари с памятником Деодору да Фонсека в Рио-де-Жанейро. 5. О. Нимейер. Отель в Петрополисе (проект 1950). 6. Площадь Г рижа в Рио-де-Жанейро. Застройка 20 в. 7. Набережная Бейра Мар в Рио-де-Жанейро. Застройка 20 в.

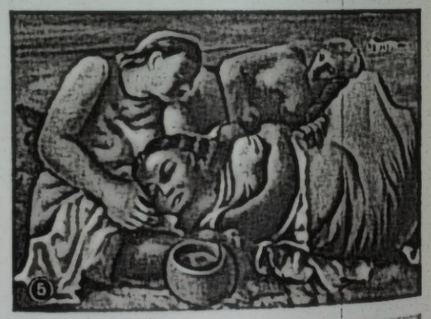
БРАЗИЛИЯ. 1. Подъёмник Ласерда в Салвадоре. 20 в. 2. П. П. Б. Бастус, А. А. Диас Карнейру и др. Стадион Маракання в Рио-де-Жанейро. 1950. 3. Л. Коста, О. Нимейер, А. Э. Рейди, Ж. Морейра, Э. Васконселус и др. Министерство образования в Рио-де-Жанейро. 1937—43. 4. А. Э. Рейди. Ансамбль зданий на холме Педрегулью в Рио-де-Жанейро. 1950—52. 5. Район Морро да Виува (между бухтами Ботафогу и Фламенгу) в Рио-де-Жанейро. Жилая застройка середины 20 века. 6. Район Леме и бухта Копакабана в Рио-де-Жанейро. 20 в. 7. Здания Военного министерства и вокзала в Рио-де-Жанейро. 20 в.



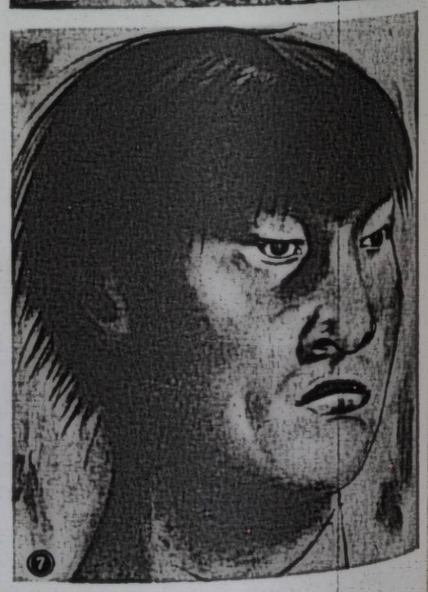












БРАЗИЛИЯ. 1. Алейжадинью. Статуя пророка у церкви Бон-Жезус-ди-Матозиньюс в Конгоньясе. Окончена в 1805. **2.** В. Мейрелис ди Лима. «Первая месса в Бразилии». 1861. Национальный художественный музей. Рио-де-Жанейро. **3.** Ж. Ф. ди Алмейда Жуниор. «Виолейру». 2-я половина 19 в. Художественный музей. Сан-Паулу. **4.** Э. Висконти. Портрет Н. ди Асис. 1904. **5.** Э. ди Кавальканти. «Отдых». Середина 20 в. **6.** К. Портинари. «Лес». Середина 20 в. **7.** К. Портинари. «Голова индианки». Рисунок. 1940.



Т. ду Амарал. „Бразилия". 20 в.

Воспринявшие идеи классицизма М. Диас ди Оливейра (M. Dias de Oliveira, 1764—83), Ж. Л. ди Карвалью (J. L. de Carvalho, умер в 1834), А. Ж. Франку Веласку (A. J. Franco Velasco, 1778—1833) положили начало светскому искусству, художественному обучению, созданию единой школы искусства Б.

В 1816 король Жуан VI пригласил французских художников и основал при их участии Королевскую школу наук, искусств и ремёсел, преобразованную в 1820 в Академию художеств. В искусстве этих художников, внёсших новые силы в искусство Б., главное место занимали помпезные сцены коронации, парадные портреты в духе позднего классицизма, но они развили также батальную живопись; Н. А. *Тоне* и особенно его сын Ф. Э. *Тоне* стали основоположниками бразильского романтического пейзажа, а ученик Ж. Л. Давида (см. *Франция*) Ж. Б. Дебре (J. B. Debret, 1768—1848) много сделал для обучения молодых художников; приехавший в 1817 А. Ж. Пальер (A. J. Palliere, 1784—1862) принёс в Б. технику литографии, положив начало развитию графики. Под влиянием учителей-французов формируется творчество молодых бразильских мастеров, которые отправлялись во Францию завершать своё образование. Так, портретист и исторический живописец М. ди *Араужу Порту Алегри* следовал своему учителю А. Ж. Гро (см. *Франция*). К сер. 19 в. оживляется художественная жизнь страны: с 1840 стали устраиваться выставки. Искусство выходит за официально-придворные рамки. В творчестве живописцев, сложившихся к 1860-м годам, ещё господствует влияние французского академизма, но национальные темы и образы всё настойчивее пробивают себе дорогу. К ним обращаются в своих исторических и батальных полотнах В. *Мейрелис ди Лима* и П. *Америку ди Фигейреду-и-Мелу*. Самой значительной фигурой в бразильской живописи 19 в. был Ж. Ф. ди *Алмейда Жуниор*. Несмотря на шестилетнее пребывание в Париже, он не подпал под влияние французского искусства и в своих реалистических произведениях сумел передать национальный дух жизни народа Б., специфический аромат её природы. Живя в глубине страны, он писал картины, в которых раскрывал образы простых людей его родины. Начинания Ж. Ф. ди Алмейда Жуниора и близких к нему художников (Р. Амоэду, R. Amoedo, 1857—1943, и др.) были подхвачены Э. *Висконти*, автором портретов, замечательных точно схваченной психологической ситуацией. Вместе со своими единомышленниками, воспринявшими ряд приёмов импрессионизма, он входил в 1880-е годы в «Свободную мастерскую».

С установлением республики в 1890-е гг. в обществе ширится интерес к искусству, которое, однако, довольно долго жило традициями 19 в. С нач. 1920-х гг., когда в Б. поднялась волна демократического движения и обострилась социальная борьба, наступил новый период. В 1922 мастера бразильского искусства начинают движение, известное под названием «Недели современного искусства». В нём сталкивались модернистские эксперименты и субъективистские поиски со стремлениями утвердить национальное по характеру и современное по духу искусство.

Один из основателей этого направления Э. ди *Кавальканти* создаёт образы крестьян, сочетая подчёркнутую, несколько огрублённую объёмность их тел с декоративной красочностью одежд и пейзажа. Т. ду *Амарал* пишет свои сцены из жизни народа в упрощённой лубочной манере, стремясь в ярких красках и наивном рисунке утвердить народные художественные представления. Л. *Сегалл* нередко обращался к социальным темам, склоняясь в своих картинах то к реализму, то к экспрессионизму, то к условно-фантастической манере М. Шагала (см. *Франция*). Сегалл много сделал для развития в Б. гравюры на дереве и некоторых видов гравюры на металле.

Л. Сегалл. „Переезд эмигрантов". 1920 — 30-е гг.





К. Склиар. „Шахтёр". Гравюра на линолеуме. 1952.

Крупнейшим бразильским художником 20 в. явился К. *Портинари*. Пройдя через многие течения в современной живописи, отдав дань увлечению экспрессионизмом, сюрреализмом, работами П.Пикассо (см. *Франция*), он в 30—40-х гг. пришёл к реалистическому искусству, проникнутому социальным содержанием. Основная тема его — тяжёлая жизнь народа на бразильских плантациях. При этом народные образы приобрели в его искусстве монументальный, можно сказать, героический характер. В их внутренней силе художник увидел опору для провозглашения идей борьбы против угнетения народа, идей борьбы за мир, которые захватили К. Портинари в последние годы. В своих росписях, станковых картинах и рисунках он создал своеобразную манеру, сочетающую обобщение формы и ясность линий с тонкостью цвета. Широта повествования дополняется в них чёткой и сильной передачей характерного в образах героев его искусства.

Борьба за национальное демократическое искусство вызвала расцвет графики. В 1950 в г. Порту-Алегри был создан «Клуб друзей гравюры» по образцу мексиканской «Мастерской народной графики» (см. *Мексика*), объединивший прогрессивных художников и поставивший своей целью создание реалистических произведений, отражающих жизнь бразильского народа. Подобные клубы были созданы также в городах Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу, Салвадор, Сантус. Экспрессивность, динамичность образов, подчёркнутая выразительность штриха характеризуют эту новую школу бразильской гравюры. Одухотворённые образы простых людей в гравюрах К. *Склиара*, драматические, политические по содержанию листы М. Грубер Коррея (M. Gruber Correia, p. 1926), поэтические пейзажи и портреты К. Манкусу (C. Mancuso, p. 1930), трагические сцены из народной жизни в работах Р. *Кац*, а также произведения Д. В. *Гонсалвиса*, В. *Праду*, Г. Бьянкетти (G. Bianchetti, p. 1928) и других мастеров делают бразильскую графику одной из передовых школ в современном зарубежном искусстве.



М. Грубер Коррея. „Полицейское насилие". Гравюра на дереве. 1953.

Вместе с тем с 20-х гг. стали развиваться формалистические течения. К середине 20 века большое место в искусстве Б. занял абстрактивизм. Центрами формализма являются музеи современного искусства в Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро и «Ателье абстрасан» в Сан-Паулу, возглавляемое С. Флесором (S. Flexor, p. 1907). Вокруг них группируются художники-абстрактивисты. Учреждённая в 1951 двухгодичная международная художественная выставка в Сан-Паулу стала своего рода форумом формалистов.

Скульптура Б., представленная в 19 в. немногочисленными мастерами (приехавший в Б. в 1816 брат Н. А. Тоне — О. Тоне, A. Taunay, 1768—1824; О. М. ди Лима, H. M. de Lima, умер в 1863, и др.), также охвачена сейчас борьбой реалистического и формалистического течений. Яркий темпераментный мастер Б. Джорджи (B. Giorgi), В. *Брешере*, М. Краву (M. Cravo, p. 1923), М. *Мартинс Перейра-и-Соза* колеблются между жизненными и абстрактными образами.

Лит.: Общие работы.—Angulo Iñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 1—3, Barcelona—B. Aires, 1945—56; Bardi P. M., The arts in Brazil, Mil., 1956; Gente e terra do Brazil, Rio de Janeiro, [1957]; Charles Geo, L'art baroque au Brésil, P., 1956; Kelemen P., Baroque and Rococo in Latin America, N. Y., 1951; Toussaint M., Arte mudejar en América, México, [1946]; Mattos A., Arte colonial brasileira, Belo Horizonte, 1936.

Искусство индейцев и негров Б.— Манизер Г. Г., Экспедиция академика Г. Н. Лангсдорфа в Бразилию 1821—1828, М., 1948; Torres H. A., Arte indigena da Amazonia, Rio de Janeiro, 1940; Herskovits F. S., The Negroes of Brazil, «Yale Review», 1943, XXXII, c. 263—79.

Архитектура.— Bazin G., L'architecture religieuse baroque en Brésil, P., 1955; Brunner [Lebenstein] K. H., Manual de urbanismo, v. 1—2, Bozota, 1939—40; Filho J. M., Influencias muçulmanas na architectura tradicional brasileira, Rio de Janeiro, 1943; Goodwin P. L., Brazil builds. Architecture new and old. 1652—1942, 3 ed., N. Y., 1946; Guido A., Redescubrimiento de América en el arte, B. Aires, 1944; Hitchcock H. R., Latin American architecture since 1945, N. Y., [1955]; Mindlin H. E., Modern architecture in Brazil, N. Y., [1956]; Violich F., Cities of Latin America, N.Y., [1944].

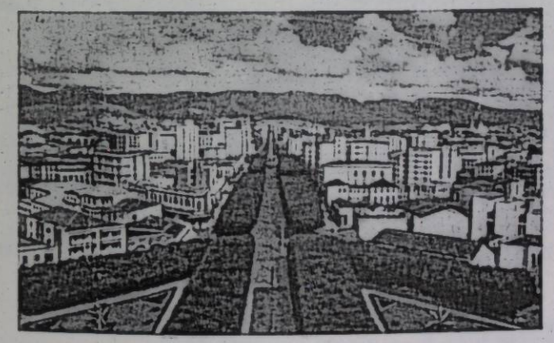
Изобразительное искусство.— Левитин Е. С., Прогрессивная графика Бразилии, «Искусство», 1956, № 4; Выставка современной графики Бразилии. Каталог, М., 1958; Reis Junior J. M. dos, Historia da pintura no Brasil, São Paulo, 1944; Jorge E., Vidas de grandes pintores do Brasil, São Paulo, 1954; Sculpture of Western hemisphere, Wash., 1942; Gravuras gauchas. 1950—1952, Rio de Janeiro, 1952; Contemporary artists in Latin America. 1945, Wash., [s. a.].

ГОРОДА

БАЙЯ (Bahía) — тоже, что *Салвадор*.

БЕЛЁН (Belém) — адм. центр шт. Пара, осн. в 1616. Наиболее интересны здания 18 в.: мон. и ц. иезуитов Санту-Алежандри (1718—19), закончены во 2-й пол. 18 в. итал. арх. Дж. А. Ланди, к-рый закончил также собор, построил дворец губернатора, где соединил строгие итал. формы с местным барокко; классицистич. Назаретская коллегия и Театр Мира (конец 18 в.). В ст. кварталах сохранились жилые дома, обычно одноэтажные, часто облицов. изразцами.

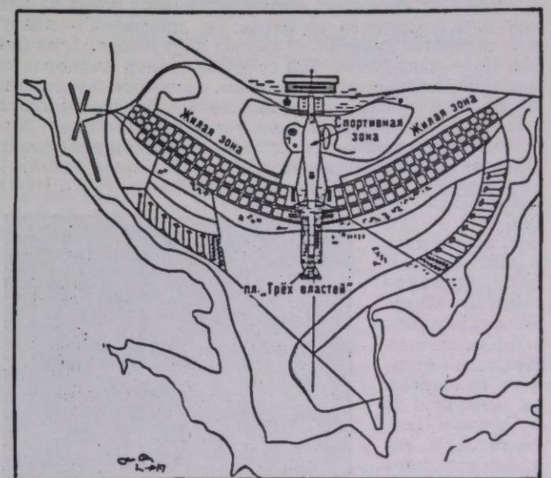
БЕЛУ-ОРИЗОНТИ (Belo Horizonte) — новый (с 1897) адм. центр шт. Минас-Жераис. Начал строиться с 1894—95. План — прямоугольная сетка с пересекающими её диагоналями; среди невысоких зданий в «стиле модерн» конца 19 — нач. 20 вв. появляется всё больше небоскрёбов — треугольное в плане здание банка да Лавора (1951, А. *Витал Бразил*) и др. В центре города много зелени, асфальтиров. улицы и вымощенные узорами тротуары, фонтаны и цветники, на окраинах — трущобы.



Город Белу-Оризонти. Общий вид.

Вблизи Б.-О. на берегу искусств. озера — туристич. и спортивный городок Памнулья, где в 1942—43 О. *Нимейер* построил казино, яхт-клуб, дансинг, использовав жел.-бет., стекло, камень, металл и традиционные для Б. изразцы, и ц. Сан-Франсиску с параболич. апсидами (задняя стена покрыта изразцовой картиной работы К. *Портинари*, передний фасад забран жалюзи) и колокольней в форме перевёрнутого обелиска.

БРАЗИ́ЛИЯ (Brasília) — новая столица Б. в шт. Гояс, офиц. открыта 21 апреля 1960. Место новой столицы на полупустынном латеритовом плато было определено в 1956; в 1957 был утверждён план арх. Л. *Коста*, имеющий очертания самолёта: в «фюзеляже» размещаются адм. и обществ. здания, а в «крыльях» — жилые кварталы; на самом «носу» — треугольная пл. «Трёх властей» с дворцом Нац. конгресса, небоскрёбом секретариата, дворцами Правительства и Юстиции. За пл. «Трёх властей» строятся 10-этажные здания министерств (дл. 105 *м*, на опорах).



Л. Коста. План новой столицы — города Бразилии. 1957.

Адм. и обществ. здания строятся по проекту О. *Нимейера*; в их числе — дворец президента («Паласиу ди алварада») — стеклянное одноэтажное здание, покрытое бетонной плитой, опирающейся на бетонные опоры криволинейного очертания, облицованные, как и всё здание, тонкими мр. плитами; отель — четырёхгранная призма на опорах, вост. фасад остеклён, зап. закрыт бетонными плитами-решётками.

Жилые кварталы — «квадры» — объединяются в «суперквадры» с магазинами, школой и церковью в каждом. Арх. Э. Л. Ушоа Кавальканти дал проекты двух типов многоквартирных домов — для жильцов наиболее обеспеченных (квартиры общей пл. от 160 $м^2$ до 196 $м^2$) и со средним достатком (квартиры общей пл. 68 $м^2$ и 99 $м^2$). Внутри квадров движение только пешеходное.

Система городского транспорта разработана так, чтобы избежать скрещений и учесть движение различных видов транспорта на различных скоростях. Строится квартал на 500 одноэтажных домов для рабочих, но в 1960 св. 40 000 рабочих жили в дер. домишках без всяких удобств на будущей гл. артерии города. Б. задумана как город-сад, что требует создания новой почвы и искусств. озера в оврагах по сторонам Б.

ГОЙНИЯ (Goiânia) — адм. центр шт. Гояс, осн. по постановлению 1933. В плане Г. (арх. А. *Коррея Лима* и А. Годой, конструктивная часть — инж. братья А. и Ж. Коимбра Буэно) сочетает концентрич. линии с прямоугольной сеткой. Город озеленён, застроен гл. обр. малоэтажными разнообразно окрашенными домами; несколько крупных 6—12-этажных зданий.

КОНГОНЬЯС (до 1948 — Конгоньяс-ду-Кампу, Congonhas do Campo) — г. в шт. Минас-Жераис на склоне холма, на вершине к-рого ц. Бон-Жезус-

ди-Матозиньюс (1757—77). Парадную лестницу ц. с площадками с узорной вымосткой, украшенную 12 кам. статуями пророков (окончены в 1805), портал ц., 6 скульпт. групп (66 дер. раскраш. статуй) на темы «Страстей господних» для «посас» — часовен в саду (1780—99) создал *Алейжадинью*.

МАНАУС (Manáus или Manáos) — адм. центр шт. Амазонас, осн. в 1669. Из-за резкого колебания уровня р. Риу-Негру оборудован плавучими пристанями, построенными англ. инж. и считающимися крупнейшими в мире. Большая часть населения живёт в домах на лодках или в хижинах на сваях; ок. пристаней — плавучий торговый квартал. В период каучукового бума (конец 19 — нач. 20 вв.) был сооружён театр Амазонас на высокой платформе, с куполом, покрытым изразцами; перед ним — пл. с узорами волнообразной вымостки. Открытие нефти недалеко от г. вызвало в сер. 20 в. оживление стр-ва — сооружены нефтеочистит. завод, аэропорт, отель Амазонас (1947, П. *Антунис Рибейру*).

Лит.: Hanson E. P., Journey to Manaos, N. Y., [1938].

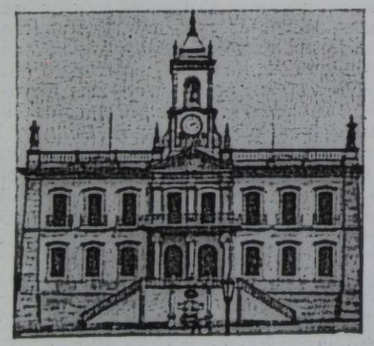
ОЛИНДА (Olinda) — г., осн. в 1500-х гг. в шт. Пернамбуку. От архитектуры 16 века сохранились форт, часть стен Коллегии иезуитов (в церкви ди Грасия). В монастыре Сан-Франсиску сохранился дворклуатр 17 века с двухъярусной аркадой; фасад и замечат. изразцовый и резной декор интерьера — 18 в. Ныне О.— пригород *Ресифи*. На её тихих ул. сохранились жилые дома 17 в., отделанные розовой штукатуркой и украш. балконами, закрытыми ажурными деревянными решётками.



Жилой дом собрадо в Олинде. Конец 17 в.

ОУРУ-ПРЁТУ, Оруу-Прету (Ouru Prêto) — г. в шт. Минас-Жераис. Образовался из неск. поселений (каждое со своей церковью на вершине холма), возникших в р-не г. Вила-Рика (осн. в конце 17 в.) и объединённых под этим назв. в 1711; к 1824 пос. был возведён в ранг города и назван О.-П. Регул. распланирован; в центре — прямоугольная пл. Индепенденсия. Расцвет г. в 18 в. был вызван открытием в Минас-Жераисе золота и алмазов. Но золотые прииски быстро иссякли и О.-П. превратился в город-музей, с 1933 О.-П.— «национальный памятник»: в нём запрещено сносить ст. здания, а строить новые можно лишь по особому разрешению.

Ж. Ф. ди Алпоим, М. Ф. ди Лисбоа. Дворец губернатора в Оуру-Прету. 1741.



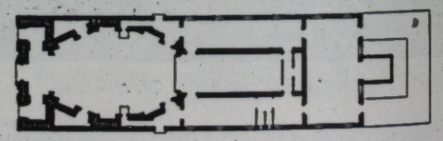
Жилые дома были вначале дер. и глинобитные, во 2-й пол. 18 в. появились дома из камня с лавками и складами в первом и жилыми комнатами во втором этажах, с дер. галереями; в богатых домах — резные кам. наличники окон и дверей: дом Маседа («Каза дус Контус», 1784, М. Ф. ди Араужу); рядом с ним фонтан «Дус Контус» (1745, Ж. Вейга). Гл. обществ. здания: дворец губернатора (1741, Ж. Ф. ди Алпоим, вместе с М. Ф. ди Лисбоа), строгое по форме двухэтажное здание на вершине холма, куда ведёт пандус с бастионами; аюнтаменто и тюрьма при нём (1784, закончены в 19 в.; с 1938 — музей). Ц. дел Кармен (ц. ордена терциарнев, 1766—76, по планам М. Ф. ди Лисбоа); план ц. в осн. прямолинейный, но башни круглые, линия фасада выпуклая, окно над порталом причудливой формы. Ц. Сан-Франсиску (1766—94, арх. *Алейжадинью*, доделки шли до нач. 19 в., роспись М. да Коста Атаиди, 18 в.) с круглыми башнями, соединёнными вогнутыми кривыми, с фасадом, украш. резьбой, барельефом и редкими для Б. ионическими колоннами; в интерьере на белом фоне стен выделяются порталы и триумф. арка из серого камня, позолоч. резьба алтарей. Ц. Носса сеньора ду Розариу (1785, М. Ф. ди Араужу); своеобразный план в виде двух овалов. Ц. Ла Консейсан (1727, приписывается П. Гомису Шавису), Носса сеньора ду Пилар (1730, его же). Отель (1940, О. *Нимейер*) — четырёхэтажное здание с крышей из черепицы, облицов. камнем и цв. изразцами, с дер. решётками на террасах.

Лит.: Bandeira M., Ouru Prêto, Rio de Janeiro, 1948.

ПАМПУЛЬЯ (Pampulha) — туристич. городок ок. *Белу-Оризонти*.

ПЕТРОПОЛИС (Petrópolis) — курортный г. ок. Рио-де-Жанейро, осн. в 1845. Среди крупных зданий — б. корол. дворец (ныне музей; 19 в., Ж. М. Ж. Ребелу), спроектирован 33-этажный отель (1950, О. *Нимейер*), ряд сооружений Э. Э. *Миндлина*, Р. *Бурле Маркса*. Музей империи, осн. в 1940; в составе колл. ювелирные изделия 19 в.

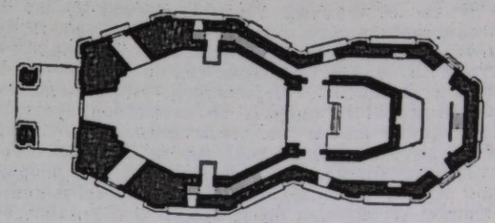
РЕСИФИ (Recife) — адм. центр шт. Пернамбуку, осн. во 2-й четверти 16 в. Назв. «Бразильской Венецией», Р. прорезан реками и протоками и разделяется на неск. частей: о-в, на к-ром расположены банки, торговые конторы и магазины; квартал Санту-Антониу (осн. ок. 1640 голландцами, владевшими Р. в сер. 17 в.) с дворцом



М. Ферейра-и-Жакоме, Н. Надзони
План церкви Сан-Педру-дус-Клеригус в Ресифи. 1729.

губернатора, классицистич. театром Санта-Изабел (ок. 1845, Л. Вотье); Боа Виста (осн. в конце 17 в.) — квартал богатых вилл, окруж. садами и парками; Сан-Жозе — квартал негров и бедноты. Р.— город контрастов: рядом с совр. улицами — ст. тихие улочки, рядом с небоскрёбами — барочные ц., рядом с роскошными парками — хижины негров из глины, крытые пальмовыми листьями или соломой.

Постройки 17 в. (мон. Сан-Франсиску, 1609, и др.) сильно перестроены. Лучшая ц. в Р.— Сан-Педру дус Клеригус (1729, М. Ферейра-и-Жакоме, Н. Надзони), с овальным нефом и обширным алтарём; изящно и сдержанно обработанный фасад несёт следы франц. Возрождения, воспринятого через португ. зодчество. «Капелла дорада» («Золотая капелла»; 1716, строитель А. ди Матус), с интерьером, сплошь покрытым позолоч. резьбой, и цоколем, облицов. изразцами. Ряд классицистич. домов 19 в. с портиком в первом этаже и террасой во втором (дом Гонсалвис ди Морайс, облицов. изразцами, ок. 1850). Парк, спланиров. Р. *Бурле Марксом* (1954).



План церкви Носса сеньора да Глория в Рио-де-Жанейро. 1714.

Гос. музей, произв. живописи и графики, колониального периода. Ин-т этнографии с колл. нар. иск-ва.

РИО-ДЕ-ЖАНЕЙРО (правильнее Риу-ди-Жанейру; Rio de Janeiro)—один из красивейших городов Б., осн. в 1555, с 1763 — столица Б., с 1889 по 1960 — столица республики Б. Живописно расположен в бухте Гуанабара среди высящихся над берегами гранитных скал и зелёных холмов: Пан ди Асукар («Сахарная голова»), Корковаду («Горбун»; увенчанный 60-метровой статуей Христа, работы франц. скульптора П. Ландовски) и др. Город украшают великолепные пляжи и набережные, застроенные совр. домами. Стеснённый морем и скалами Р.-де-Ж. растёт вверх: небоскрёбы сменяют старые дома. Но на холмах в самом центре г. ютятся «фавелы» — трущобы, лишённые каких-либо санитарных устройств. Плотность населения фавел в 20 раз превышает плотность зажиточных кварталов. Значительная часть населения живёт также в «кабеса ди порку» (буквально «свиная голова») — больших, разделённых на комнатушки домах в тесных кварталах, созданных во 2-й пол. 19 в., и «вилах» — длинных бараках, построенных плотными рядами.

Рио-де-Жанейро. План центральной части города: 1 — морской вокзал; 2 — дворец Итамарати; 3 — монастырь Сан-Бенту; 4 — фонтан Санту-Антониу; 5—здание Ассоциации бразильской прессы „ABJ"; 6—здание Министерства образования; 7 — площадь и парк Парижа; 8—9 — аэродром Сантус-Дюмон; 10 — акведук Санта-Тереза („Аркус ди Кариока"); 11 — жилые дома в районе площади Парижа и набережной Бейра Мар; 12 — церковь Носса сеньора да Глория; 13 — жилые дома на набережной Фламенгу; 14 — дом О. Нимейера; 15 — жилые дома в районе набережной Копакабана.



Центр г. расположен в его сев.-вост. части около морского порта, пл. и парка Парижа вдоль набережной Бейра Мар. Здесь сходятся две гл. артерии города: Авенида Риу Бранку и Авенида Президенти Варгас (1944, шир. ок. 100 *м*) и находился холм Морру ди Кастелу — древний центр Р.-де-Ж. (в 1912 срыт; на части бухты, засыпанной землёй от него, сооружён аэродром Сантус-Дюмон). В этом р-не сосредоточены памятники конца 16—18 вв. Мон. Сан-Бенту (конец 16 в.) со строгим фасадом в «стиле эрререско» (см. *Испания*) и отделанным в 18 в. с безудержной фантазией и роскошью интерьером храма (позолоченная дер. резьба, мастер, возможно, мулат В. ди Фонсека-и-Силва, росписи работы Р. ду Пилар). В. ди Фонсека-и-Силва принадлежит и скульпт. отделка ц. дел Кармен (1775). Мон. Санту-Антониу (1607). Ц. Носса сеньора да Глория (1714, строилась, возможно, Ж. Кардозу Рамалью) с планом в виде двух гранёных овалов, украшенная португ. изразцами с картинами на ветхозаветные и мифологич. сюжеты. Ц. Сан-Франсиску ди Пенитенсия (окончена 1772). Собор Ла Канделярия (1775, по планам Ф. Ж. Рошно, закончен позже), трёхнефная базилика с куполом, строгим фасадом и покрытыми изразцами луковичными главками колоколен.

От гражд. арх-ры 18 в. сохранились ратуша (в ней было размещено управление почты и телеграфа, закончено в 1743, третий этаж надстроен позднее) и акведук Санта-Тереза («Аркус ди Кариока»; 1750, инж. Ф. Гомис ди Андрада, 2-ярусный из тёсаного камня с 42 полуциркульными арками, ныне — путепровод). Лучшее классицистич. здание 19 в.— дворец Итамарати (1856, Ж. М. Ж. Ребелу, реставрирован в 1928—30). В конце 19 в. сооружены многочисл. эклектич. по арх-ре обществ. здания (муниципалитет, театр, музей, б-ка на Авениде Риу Бранку).

В 20 в. строятся многоквартирные жилые дома гл. обр. вдоль набережных и примыкающих к ним пляжей Копакабана, Ипанема, Фламенгу, Ботафогу и др. Характерны здания «Нова Синтра», «Бристоль» и «Каледония» (1948—54, Л. *Коста*) — все на опорах; фасады — сплошные лоджии, защищённые от солнца вертикальными жалюзи, керамич. решётками, поднимающимися ставнями; верхние этажи с террасами-садами; под зданиями гаражи (в «Нова Синтра» гаражи в спец. здании); в первых этажах — магазины. Ансамбль на холме Педрегулью (1950—52, А. Э. *Рейди*) занимает пл. ок. 5 *га* с разницей уровней более 50 *м*; все дома на опорах, корпус «А» (дл. 260 *м*, 272 квартиры в 7 этажах) изогнут вдоль склона холма; перед ним — школа; в ансамбль входят спортивные сооружения, прачечная и магазины; к яслям, детсаду, находящимся на др. стороне ул., проложен тоннель.

Особняки и виллы разнообразны по формам: от строгих домов с трад. патио и окнами-«мушараби» (дом Унгрия Машаду, 1942, Л. Коста) до дома О. *Нимейера* (1953) с причудливыми очертаниями плиты-крыши, почти полным отсутствием стен и включением гранитных скал в интерьеры дома, сливающиеся с садом.

В числе крупных обществ. зданий 20 в.: здание Министерства образования (1937—43, Л. Коста, О. Нимейер, А. Э. Рейди, Ж. Морейра, Э. Васконселус с участием Ш. Э. Ле Корбюзье; сад на крыше — Р. *Бурле Маркс*, росписи К. *Портинари*) — 14-этажный корпус на 10-метровых опорах, со служебной пристройкой; стеклянные юж. и сев. стены; последняя, обращённая к солнцу, защищена горизонт. жалюзи из асбеста в стальных обрамлениях; три ряда жел.-бет. опор в каждом этаже, позволяющих изменять внутр. планировку. Здание Ассоциации браз. прессы («ABJ», 1938, братья Марселу и Милтон *Роберту*) — на опорах, ленточные окна с вертикальными жалюзи; за окнами коридоры, отделяющие рабочие и жилые помещения; два верхних этажа образуют террасы с садиками. Гидроаэропорт (1938, А. *Корреа Лима*), аэропорт Сантус-Дюмон (1944, братья Роберту), банк Боависта (1946, О. Нимейер) с солнцезащитными устройствами и волнообразно выгнутыми стенами нижнего этажа на зап. и сев. сторонах, сложенными из стеклянных кирп. Здание Музея совр. иск-ва (1958, А. Э. Рейди, Р. Бурле Маркс) занимает пл. 130 *м*×26 *м*. Крытый стадион Мараканья (1950, П. П. Бастус, А. А. Диас Карнейру и др., дл. большой оси 300,5 *м*, малой — 262, 84 *м*).

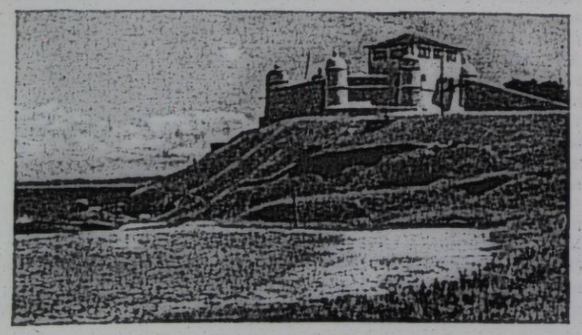
Нац. художеств. музей, иск-во Б. Музей совр. иск-ва, осн. в 1943. **Музей Симоэнс да Силва** (Simoens da Silva), осн. в 1879; в колл.— произв. иск-ва. **Историко-художеств. музей, живопись, декор.-прикл. иск-во. Нац. историч. музей,** осн. в 1922; в колл. — произв. иск-ва.

Ок. Р.-де-Ж.— поместье **Ла Колумбанде** (1-я пол. 19 в.), классицистич. ансамбль помещичьего дома средиземноморского типа с гал. вокруг.

Лит.: Agache A., Ciudade de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1930; da Costa Ferreira J., A ciudade de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1939; Ciudade e arredores de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,[1947]; Isto é o Rio de Janeiro, São Paulo, [1955]; Kornfeld K. P., Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1955.

САЛВАДО́Р (Salvador, или Баия, Bahia) — адм. центр шт. Баия, осн. в 1549. До 1763 — столица Б. Расположен на крутом спуске к морю и делится на верхнюю и нижнюю части, сообщающиеся между собой неск. ул., в т. ч. улицами-лестницами, и подъёмниками (самый крупный Ласерда, жел.-бет., выс. 71 *м*). В нижнем г.— портовые сооружения, торговые дома и склады, часто облицов. изразцами, рынки. В Верхнем г.— обществ. и жилые здания. У входа в бухту форты Монтсеррат (1586), Санта-Мария (1696) и Сан-Марселу (1623). Древнейшие здания С.— ц. ди Граса (начата в 16 в.), остатки ц. ди Ажуда (1569), собор (1652—72), ц. ла Консейсан де Прая в Нижнем г. (1736—65, строитель М. Кардозу ди Салданья; закончена позже; расписана Ж. Ж. да Роша, 1778), однонефная с колокольнями, поставленными по диагонали, близка к придворной арх-ре Лисабона; облицована камнем, привезённым из Португалии. Замечат. нам. барокко: мон. Сан-Франсиску (1-я пол. 18 в.) с ц. (1710, М. ди Куаресма и др.) — трёхнефной базиликой со строгим фасадом с двумя башнями под шатрами, крытыми изразцами; в интерьере позолоч. резьба, голубые изразцы; портики двора-клуатра облицованы изразцами, изображения к-рых копируют гравюры флам. худож. О. Веннуса; великолепной резьбой и изразцами декорирована и библиотека мон. Особняком в арх-ре С. стоит храм ордена терциариев (1703—40, М. Г.Рибейру), однонефный, с фасадом, сплошь покрытым резьбой в стиле пышного позднего барокко «churrigeresco». Ц. дел Пилар (2-я пол. 18 в.) с мр.фасадом несёт в себе черты стиля рококо; рядом с ц.— классицистич. здание колумбария.

Форт Монтсеррат в Салвадоре. 1586.



От ст. гражд. архитектуры сохранились ратуша (17 в.), дворец архиепископов (1701—22), трёхэтажный по типу лисабонских дворцов конца 17 в.; дворец Салданья (ок. 1720) с пышным порталом.

С. перестраивался в конце 19 — нач. 20 вв., пережил расцвет в 1920—40 и не имеет ультрасоврем. вида, как Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро и др. гг. Среди новых построек: здания арх. П. *Антуниса Рибейру* и др.

Музей шт. Баия, осн. в 1918; в колл.— произведения иск-ва, в части. колониального периода. **Музей совр. иск-ва,** осн. в 1959. **Музей религ. иск-ва,** осн. в 1959.

Лит.: da Silva Campos I., Fortificaçoes da Bahia, Rio de Janeiro, 1942; Smith R. C., As artes na Bahia, Salvador, 1944.

САН-ЖУА́Н-ДЕЛ-РЕ́Й (São João del Rei) — г. в шт. Минас-Жераис, осн. в 1670. В 18 в. здесь много строил Ф. ди Лима Серкейра: ц. дел Пилар (1721, фасад заменён новым классицистич. в 1820—44, М. В. ди Жезус), цел Кармен (начата 1774, фасад приписывают *Алейжадинью*). Ц. Сан-Франсиску (1774—1804, Алейжадинью, подрядчик-строитель Ф. ди Лима Серкейра), близкая ц. Сан-Франсиску в *Оуру-Прету*. Новое стр-во связано с развивающейся в окр. г. горной пром-стью.

САН-ПАУ́ЛУ (São Paulo) — адм. центр одноим. шт., крупнейший город Б., осн. в 1554. Древний центр г.-р-н Трианголо на холме, где иезуиты построили в 16 в. коллегию (ныне Дворец правительства) и ц. Разросся в 17 в. и вступил в полосу расцвета в 19 в. в связи с бурным развитием культуры кофе, экспортируемого через С.-П. Для переселившихся в г. плантаторов создавались кварталы «паласетес» — особняков «стиля модерн» — Парансу, Кампус Элизеус, Ижиенополис. В 20 в. их сменяют многоквартирные небоскрёбы и особняки, к-рые строятся гл. обр. в новых кварталах-парках: Жардин Америка, Жардин Эуропа, Жардин Паулистану. Через овраги, делящие г. на высокие и низкие кварталы, переброшены мосты и виадуки. В центре небоскрёбы банков, торговых домов, трестов вытесняют жилые дома; к периферии дома становятся ниже; в сырых низинах выросли рабочие кварталы и индустриальные пригороды. Несмотря на большое стр-во, 60% населения С.-П. живёт в трущобах: вилах (бараки) и кортиссе (ульи) — одноэтажных многокомнатных домах с внутр. двориком. Для новых особняков С.-П. характерно слияние интерьера с садом (дом М. Гупера, 1953, арх. Р. *Леви* и Р. Серкейра Сезар), а для многоквартирных домов — балконы и лоджии (дом «Трес-Леонес», 1951, Э. Э. *Минделин*). Среди крупных зданий и сооружений: ансамбль зданий Ракового ин-та (1954, Р. Леви, Р. Серкейра Сезар), больница А. Эйнштейна и новый коммерч. центр (оба 1958, Р. Леви, Р. Серкейра Сезар, Л. Франку); крытый бассейн (1952, И. ди *Кастру Мелу*) со сводом, покрытым алюминиевыми листами по дер. обшивке, несомой арками; футбольный стадион (1953, Ж. В. *Артигас*). В г. имеются также постройки А. *Витал Бразила*, Э. К. *Дуарти*, А *Корреа Лима*, О. *Нимейера*.

Художеств. музей Сан-Паулу, осн. в 1947; колл. класс. и новой итал., исп., голл., флам., франц. живописи; собр. работ К. *Портинари* и Л. *Сегалла*; имеет ежеквартальное изд. «O museu». **Музей совр. иск-ва. Музей дакурия метрополитана,** осн. в 1919; нам. церк. иск-ва. **Этнографич. музей** при ун-те, осн. в 1932; нам. индейской культуры. **Карт. галерея шт. Сан-Паулу,** осн. в 1906; изд. каталоги. **Музей Паулиста,** осн. в 1895; этнографич. нумизматич. колл., изд. «Anais», «Boletin», «Revista».

Лит.: Lidi C., Sviluppi e problemi di San Paolo, Roma, 1951.

АРХИТЕКТОРЫ, ХУДОЖНИКИ

АЛЕЙЖАДИ́ньЮ (Aleijadinho; прозвище Антониу Франсиску Лисбоа, A. F. Lisbôa) [29. VIII. 1730 (или 1738), Вила-Рика —18.XI. 1814, там же] — архитектор и скульптор. Сын М. Ф. *Лисбоа* и рабыни-негритянки Изабель. Жил и работал в шт. Минас-Жераис, где и уч. у своего отца и деда — архитекторов-подрядчиков, а скульптуре — у К. Гомиса Батиста. Среди приписываемых ему работ наиболее достоверны или бесспорны: ц. Сан-Франсиску в *Оуру-Прету* и в *Сан-Жуан-дел-Рей*; фасад, лестница и скульптура церкви Бон-Жезус-ди-Матозиньюс в *Конгоньясе* и ряд др. Был болен проказой, за что и прозван А. («Калечка»).

Лит.: Mariano I., A. F. Lisbôa, Rio de Janeiro, 1945; Cerqueira de Falcão E. de, Nas paragens do Aleijadinho, [São Paulo], 1955.

АЛМЕ́ЙДА ЖУ́НИОР (Almeida Júnior), Жозе Феррас ди (8. V. 1850, Иту — 13. XI. 1899, Пирасикаба) — живописец. Уч. в АХ в Рио-де-Жанейро (с 1869) у В. *Мейрелиса ди Лима*, в АХ в Париже (с 1876) у А. Кабанеля. В 1882 вернулся в Б. Писал пейзажи, портреты, жанр. сцены из нар. жизни: «Виолейру» (Художеств. музей в Сан-Паулу), «Чаппокская кухня» и др.

АМАРА́Л (Amaral), Тарсила ду (р. в Канивари) — художница-живописец 20 в. Уч. в Рио-де-Жанейро и во Франции (с 1925). Пишет жанр. сцены и пейзажи.

АМЕРИ́КУ ДИ ФИГЕЙРЕ́ДУ-И-МЕ́ЛУ (Américo de Figueiredo e Melo), Педру (29. IV. 1843, Арсяс — 7.X. 1905, Флоренция) — живописец. Уч. в АХ в Рио-де-Жанейро, в Париже у О. Д. Энгра и О. Верне. Долго жил в Европе. Произв.: «Жительница Рио» (1864), «Битва при Кампу-Гранди» (1871—73), «Битва при Аваи» (1874). В трактате «Философские этюды об искусстве» (1864) и др. соч. выступал ярым сторонником идеализма и католицизма.

АНТУ́НИС РИБЕ́ЙРУ (Antunes Ribeiro), Паулу (р. 1. IX. 1905, Рио-де-Жанейро) — архитектор. Окончил Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро (1926). Работы: здание «Карамуру» (1946), банк да Баия (1949), отель (1951, вместе с Д. Ребосасом) — в Салвадоре; отель Амазонас в Манаусе (1947); здание «Боависта» в Сан-Паулу (1950), частн. дома в Рио-де-Жанейро (1950-е гг.).

АРАУ́ЖУ ПО́РТУ АЛЕ́ГРИ (Araujo Porto Alegre), Мануэл ди [29.IX (или XI). 1806, Риу-Парду — 29.XII. 1879, Лисабон, Португалия] — живописец, поэт и архитектор. Уч. в АХ в Рио-де-Жанейро у Ж. Б. Дебре (с 1826) и в Париже (1831—37) у А. Ж. Гро. В 1854—1857 был директором АХ в Рио-де-Жанейро. Писал портреты и историч. картины.

АРТИ́ГАС (Artigas), Жуан Виланова (р. 15. VI. 1915, Куритиба) — архитектор. Окончил ун-т в Сан-Паулу (1937). Работы: части. дома (1945—49), многоэтажный жилой дом Ловейра (1949) и футбольный стадион (1953)— в Сан-Паулу, автобусный вокзал (1951) и стадион (1952) — в Лондрине.

БРЕШЕРЕ́ (Brecheret), Виктор (р. 22. IV. 1894, Сан-Паулу) — скульптор. Уч. в Риме (1914—21) и Париже (1922—37). Произв.: «Вознесение», «Магдалина», «Танцовщица», бюсты из терракоты, обнаж. фигуры, анималистич. работы (между 1921—30), абстрактная скульптура на индейские темы (сер. 20 в.).

БУ́РЛЕ МАРКС (Burle Marx), Роберту (р. 4. VIII. 1909, Сан-Паулу) — архитектор, мастер садово-паркового иск-ва, живописец; изучал живопись в Нац. художеств. школе в Рио-де-Жанейро (окончил в 1930). Создатель садов и парков в *Рио-де-Жанейро*, *Петрополисе* и *Ресифи*. Участвовал в стр-ве здания Министерства образования, Музея совр. иск-ва в Рио-де-Жанейро.

ВИСКО́НТИ (д'Анджело Висконти, d'Angelo Visconti), Элизеу [30. VII. 1867, Салерно, Италия (по др. данным — 1. VIII. 1867, Рио-де-Жанейро) — 15. X. 1944, Рио-де-Жанейро] — живописец. Уч. в АХ в Рио-де-Жанейро (с 1885) у В. *Мейрелиса ди Лима* и в Париже. Портреты Н. ди Асис (1904), Г. Дуки (1912), росписи муниципального театра в Рио-де-Жанейро (окончены в 1917).

Лит.: Barata F., Eliseu Visconti e seu tempo, Rio de Janeiro, 1944.

ВИТА́Л БРАЗИ́Л (Vital Brazil), Алвару (р. 1. II. 1909, Сан-Паулу) — архитектор. Окончил Нац. художеств. школу и Понтификальный католич. ун-т в Рио-де-Жанейро. Работы: здание «Эстер» в Сан-Паулу (1938, вместе с А. Маринью), Ин-т Витал Бразил в Нитерой (1941), банк да Лавора в Белу-Оризонти (1951).

ГОНСА́ЛВИС (Виламил Гонсалвис, Vilamil Gonçalves), Данубиу (р. 1925, Салвадор) — гравёр. Уч. в Рио-де-Жанейро у К. *Портинари* и др. и в Европе. Член «Клуба друзей гравюры» в Порту-Алегри. Делегат Всеамериканской конференции защитников мира в Монтевидео (1952). Гравюры на дереве и линолеуме («Бойня», 1952).

ДУА́РТИ (Duarte), Элиу Кейрус (р. 26. XI. 1906, Рио-де-Жанейро) — архитектор. Окончил (1931) Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро. Работы: здание ин-та архитектуры Б. (1945), проект квартала Сидади Жардин (1950, вместе с др. арх.), школьные и жилые здания (1952—54) — все в Сан-Паулу.

КАВАЛЬКА́НТИ (Cavalcanti), Эмилиану ди (р. 6.IX. 1897, Рио-де-Жанейро) — живописец и график. Уч. в Сан-Паулу и в Париже. Один из инициаторов «Недели совр. искусства» в Сан-Паулу. Портретист, жанрист, натюрмортист, театр. декоратор. Картины: «Отдых», «Женщина из Баии» (1956), «Женщина с кошкой» (1956).

КА́СТРУ МЕ́ЛУ (Castro Mello), Икару ди (р. 22. X. 1913, Сан-Висенти) — архитектор. Окончил ун-т Макензи и ун-т Сан-Паулу (1935). Строитель спортивных сооружений в Сан-Паулу: спортивный клуб Сириу (1950), крытый бассейн (1952), спортивный центр ун-та Сан-Паулу (1953). Жокей-клуб в Убераба в шт. Минас-Жераис (1954).

КАЦ (Katz), Renina (р. 1927, Рио-де-Жанейро) — художница-график. Работает в Сан-Паулу. Лауреат премии Нац. совета мира (1953). Гравюры на дереве «Голод и холод» (1953), серия «Голодный поход» (1953—1954), «Женщины, несущие хворост» (1954; см. рис. на стр. 272), «Дети» (1954), литогр.

КОРРЕ́А ЛИ́МА (Corrêa Lima), Аттилиу (р. 8. IV. 1901, Рим, Италия — 27. VIII. 1943, Рио-де-Жанейро)— архитектор, градостроитель. Окончил Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро (1925). Работы: генплан реконструкции г. Нитерой (1932), гидроаэропорт в Рио-де-Жанейро (1938), проект квартала Варзеа ду Карму в Сан-Паулу (1944, вместе с группой арх.), план г. *Голнии* (совм. с А. Годой).

КО́СТА (Costa), Лусиу (р. 27. II. 1902, Тулон, Франция) — архитектор. Окончил Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро (1924). Работы: здание Министерства образования (1937—43, вместе с О. *Нимейером* и др.) и жилые дома в *Рио-де-Жанейро*. По его проекту планировки (1957) создана новая столица — г. *Бразилия*.



Р. Кац. „Женщины, несущие хворост". Гравюра на дереве. 1954.

ЛЕ́ВИ (Levi), Рину (р. 31. XII. 1901, Рио-де-Жанейро) — архитектор. Уч. в Риме в Италии. Работы: кинотеатры Арт Паласиу (1936) и Ипиранга (1944), отель Эксельсиор (1944), завод и склады кофе компании Кафе Жардин (1946); совм. с Р. Серкейра Сезаром — госпиталь, театр Общества художеств. культуры и коммерч. банк Паулиста (40—50-е гг.), общежитие студентов ун-та Сан-Паулу (1958), Раковый ин-т (1954), ряд многоэтажных домов и особняков — все в Сан-Паулу; больница А. Эйнштейна и коммерч. центр в Сан-Паулу (1958, совм. с Р. Серкейра Сезар и Л. Франку); рабочий пос. в Сан-Жозе-дус-Кампус (1954).

ЛИСБО́А (Lisbôa), Мануэл Франсиску ди (умер 1766) — архитектор 18 в., строивший в шт. Минас-Жераис — в *Оуру-Прету* и др. Его сын Антониу Франсиску Л.— скульптор и архитектор, прозванный *Алейжадинью*.

М. Мартинс Перейра-и-Соза. „Самба". Красное дерево. 20 в.



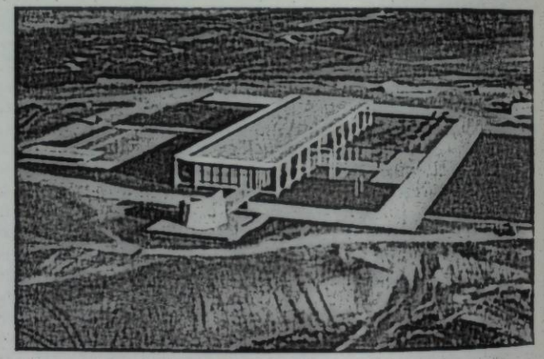
МА́РТИНС ПЕРЕ́ЙРА-И-СО́ЗА (Martins Pereira e Sousa), Мария (р. 7. VIII. 1900, Кампанья) — художница-скульптор. Училась в Нац. художественной школе в Рио-де-Жанейро, в Париже и Брюсселе. Произв. «Самба» (красное дер.), «Хара» (бр.), «Невозможное» и др.

МЕЙРЕ́ЛИС ДИ ЛИ́МА (Meireles de Lima), Виктор (18. VIII. 1832, Дестерру — 22. II. 1903, Рио-де-Жанейро) — живописец. Уч. в АХ в Рио-де-Жанейро (с 1847), Риме (с 1853) и Париже. Проф. живописи в АХ в Рио-де-Жанейро. Писал историч., бат. и религ. картины, портреты: «Первая месса в Бразилии» (1861, Нац. художеств. м., Рио-де-Жанейро), «Морская битва при Риакуэло» (1872, Нац. историч. м., Рио-де-Жанейро), «Переход через Умаита» (1872), панорамы Рио-де-Жанейро.

МИНДЛИН (Mindlin), Энрики Эфим (р. 1. II. 1911, Сан-Паулу) — архитектор. Окончил ун-т Макензи в Сан-Паулу (1932). Работы: жилые дома и гостиницы в *Рио-де-Жанейро*, *Петрополисе* и *Сан-Паулу* (1942—53), проект застройки бухты Пернамбуку в Гуаружа (1953), проект пос. металлургич. компании Манниесман в Баррейру, шт. Минас-Жераис (1955).

Соч.: Modern architecture in Brazil, N. J., [1956].

НИМЕ́ЙЕР (собств. Нимейер Суариш Фильйо, Niemeyer Soares Filho), Оскар (р. 15. XII. 1907, Рио-де-Жанейро) — архитектор. Окончил Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро (1934). Работы: ясли в *Рио-де-Жанейро* (1937); отель в *Оуру-Прету* (1940); участвовал в постройке Министерства образования в Рио-де-Жанейро (1937—43); казино, яхт-клуб, дансинг и церковь (1942—43) в Пампулье близ *Белу-Оризонти*; банк Боависта в Рио-де-Жанейро (1946); школа для мальчиков в Катагуазисе (1946); пос. для персонала технич. центра аэронавтики в Сан-Жозе-дус-Кампус (1947); здание Крузейру в Рио-де-Жанейро (1949); проект отеля в *Петрополисе* (1950); завод «Душен» в шт. Сан-Паулу (1950, совм. с Э. Л. Ушоа Кавальканти); собств. дом (1953) и госпиталь «Южная Америка» (1953) в Рио-де-Жанейро; квартал губернатора Кубичека (1953—54) и гос. школа (1954) в Белу-Оризонти; клуб в Диамантине (1954); теле- и радиоцентр в Рио-де-Жанейро (1954); особняки и жилые дома; проекты и стр-во



О. Нимейер. Дворец президента в новой столице — городе Бразилии. 1959.

обществ. и адм. зданий новой столицы г. *Бразилиа* (1957—60), Музея совр. иск-ва для Каракаса в Венесуэле (1955—56); дом для выставки в Зап. Берлине (1957).

Лит.: Papadaki S., O. Niemeyer, N. Y., 1956; Papadaki S., The Work of O. Niemeyer, 2 ed., N. Y., 1957.

ПОРТИНА́РИ (Portinari), Кандидо (29. XII. 1903, Бродовски — 7.II.1962, Рио-де Жанейро) — живописец, график. Уч. в Нац. художеств. школе в Рио-де-Жанейро (1918—28). В 1928—30 жил в Европе. Был проф. ун-та в Рио-де-Жанейро. Лауреат Международной премии мира (1950). Картины: «Кофе» (1935) и др., портрет Р. Роллана (1936), росписи в Министерстве образования в Рио-де-Жанейро (1936—45), в павильоне Б. на выставке в Нью-Йорке (1939), в б-ке Конгресса в Вашингтоне (1941), ц. Сан-Франсиску в Пампулье ок. *Белу-Оризонти*, в колледже в г. Катагуазис (1948—49), серия картин «Беженцы» (1945), панно «Война и мир» (1955), многочисл. графич. работы, в т. ч. илл.

Лит.: Luraghi E., Disegni di Portinari, Torino, 1955; Portinari, his life and art, Chi., 1940.

ПРАДУ (Prado), Васку (р. 1914, Уругуаиа) — гравёр и скульптор. Самоучка. Работал во Франции. Член «Клуба друзей гравюры» в Порту-Алегри и Ассоциации изобразительных искусств в Риу-Гранди. Делегат конгресса в защиту мира во Вроцлаве (1948)

Гравюры на линолеуме «Мёртвый солдат» (1951), «Повстанцы» (1951).

РЕ́ЙДИ (Reidy), Афонсу Эдуарду (р. 26. X. 1909, Париж, Франция) — архитектор. Окончил Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро (1930). Работы: участвовал в стр-ве здания Министерства образования (1937—1943), жилой ансамбль Педрегулью (1950—52), Обществ. театр (1950), Музей совр. иск-ва (вместе с Р. *Бурле Марксом*, закончен в 1958), квартал Гавеа (1954) — все в *Рио-де-Жанейро*.

РОБЕ́РТУ (Roberto) — архитекторы, братья: 1) Марселу (р. 30. V. 1908, Рио-де-Жанейро). Окончил Нац. художеств. школу в Рио-де-Жанейро (1930). 2) Милтон (29. III. 1904, Петрополис — 15. VII. 1953, Рио-де-Жанейро). Окончил Нац. художеств. школу (1934). Маурисиу (р. 20. II. 1921, Рио-де-Жанейро). Окончил Нац. художеств. школу (1944), участвует в работах братьев с 1945.

Построили обществ. и жилые здания, школы в *Рио-де-Жанейро*.

СЕГА́ЛЛ (Segall), Лазарь (8. VIII. 1890, Вильно, Россия — 2. VIII. 1957, Сан-Паулу) — живописец, график, скульптор. Уч. в Берлине (1906—10) и Дрездене (1910—12) у М. Либермана (см. *Германия*). Испытал влияние М. Шагала (см. *Франция*). Примыкал к нем. экспрессионистам. В Б. с 1923. Картины: «Переезд эмигрантов», «Девушка с гитарой» и др., гравюры на дереве, гравюры «сухой иглой».

СКЛИ́АР (Scliar), Карлус (р. 1920, Санта-Мария) — гравёр. Уч. в Париже. Один из основателей «Клуба друзей гравюры» в Порту-Алегри, основатель и секретарь Ассоциации изобразит. иск-в в Риу-Гранди. Делегат конгрессов в защиту мира во Вроцлаве (1948) и Париже (1949). Гравюры на линолеуме (в т. ч. цв.): «Шахтёр» (1952), «Подпиши воззвание в защиту мира» (1952).

ТОНЕ́ (Taunay, Tonay, Tonnay), Никола́ Антуан (10. II. 1755, Париж, Франция —20. III. 1830, там же) — живописец. Уч. в Париже. В 1816—21 жил в Б., где стал одним из основателей АХ в Рио-де-Жанейро. Ряд портретов, историч., мифологич. и религ. картин исполнил в Б. (портрет Жуана VI, «Коронация Жуана VI»), писал пейзажи Рио-де-Жанейро.

ТОНЕ́ (Taunay), Феликс Эмиль (1. III. 1795, Монморанси, Франция — апрель, 1881, Бразилия) — живописец и график. Сын Н. А. *Тоне*. С 1824 был проф. пейзажа и литогр. в АХ в Рио-де-Жанейро, а в 1834—51 был её директором. Писал гл. обр. романтич. пейзажи.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурные: Факультет арх-ры Бразильского ун-та в Рио-де-Жанейро, осн. в 1920. Политехнич. школа при Понтификальном католич. ун-те Рио-де-Жанейро, осн. в 1940. Арх. школа при ун-те Минас-Жераис в г. Белу-Оризонти, осн. в 1927. Факультет арх-ры ун-та Риу-Гранди-ду-Сул в г. Порту-Алегри, осн. в 1936. Факультет арх-ры и град-ства ун-та Сан-Паулу, осн. в 1934. Факультет арх-ры (выделился как самостоятельный в 1947) ун-та Макензи в г. Сан-Паулу, осн. в 1870.

Художественные: Нац. художеств. школа в г. Рио-де-Жанейро, осн. в 1816 как Корол. школа наук, искусств и ремёсел (во главе Н. Лебретон), с 1820 по 1890 — Корол. академия рис., живописи, скульптуры и гражд. арх-ры (Академия художеств). Художеств. школа при Бразильском ун-те в Рио-де-Жанейро, осн. в 1920. Художеств. школа Сан-Паулу, осн. в 1925. Художеств. школа, осн. Арманду Алварис Пентеаду в Сан-Паулу. Гоясская художеств. школа в г. Гояния, осн. в 1954. Художеств. ин-т Риу-Гранди-ду-Сул в г. Порту-Алегри, осн. в 1908. Художеств. школа при ун-те Баия в г. Салвадоре, осн. в 1946. Художеств. школа при ун-те Сеара в г. Форталезе, осн. в 1955. Художеств. школа при ун-те Эспириту-Санту в г. Витория, осн. в 1955. Художеств. школа при ун-те Ресифи, осн. в 1946.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Ассоциация совр. худож. и скульпторов, осн. в 1958 в Рио-де-Жанейро. Бразильское об-во изящных иск-в в Рио-де-Жанейро. Синдикат композиторов, худож., музыкантов шт. Сан-Паулу, осн. в 1922. «Ателье абстрасан» С. Флесора в г. Сан-Паулу. «Клубы друзей гравюры», осн. в 1950-х гг. в Порту-Алегри, Салвадоре, Рио-де-Жанейро, Ресифи и Сантусе — объед. прогрессивных графиков; отмечены в 1952 Нац. премией Мира им. П. Пикассо. Ассоциация изобразит. иск-в в Риу-Гранди. Институт современного иск-ва в Сан-Паулу.

Институт арх-ры Б. в Рио-де-Жанейро.

ПЕРИОДИКА

«Revista de arquitetura e artes no Brasil» («Журнал архитектуры и искусства в Бразилии»). Revista do patrimonio historicão e artistico nacional» («Журнал исторического и художественного национального наследия»). «Acropole» («Акрополь») — арх. ж., изд. ежемесячно с 1938 в Сан-Паулу. «Brasil-arquitetura contemporanea» («Бразильская современная архитектура») — ж., изд. раз в 2 мес. с 1953 в Рио-де-Жанейро. «Brasil moderno» («Современная Бразилия») — ж., изд. ежеквартально с 1951 в Рио-де-Жанейро. «Habitat» («Жилище») — ж., изд. с 1950 в Сан-Паулу. «Modulo» («Модуль») — ж., изд. ежемесячно с 1955 в Рио-де-Жанейро. «Comissão catarinense de folclore» («Катаринская комиссия по фольклору») — ж., изд. ежеквартально с 1954 в Катарине. «Revista branca» («Белый журнал») — ж. лит. и иск-ва, изд. перегул. с 1948 в Рио-де-Жанейро.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во); в разделе об искусстве индейцев использованы материалы Э. В. Зиберт. Консультант О. Феррейра ди Араужу.

БУРГУНДИЯ

(ПО-ФРАНЦУЗСКИ BOURGOGNE. ПО-НИДЕРЛАНДСКИ BOURGONDIË. ПО-НЕМЕЦКИ BURGUND)

Бургундией называют сейчас территорию восточной Франции, расположенную в верховьях рек Сены и Луары (департаменты Кот-д' Ор, Йонна, Сона и Луара, Эн). В 9 в. здесь образовалось герцогство Б. Присоединив соседние территории — графство Бургундию (Франш-Конте), часть северной Франции и Нидерланды, оно превратилось в 14—15 вв. в одно из сильнейших в Европе феодальных государств, соперничавшее с Францией. Обилие богатых и густо населённых городов, расцвет ремесла и торговли (на территории Б. пересекались важные торговые пути) способствовали раннему развитию высокой и своеобразной культуры Б. На её небольшой территории сохранилось много интереснейших памятников, начиная с эпохи господства древних римлян. Благодаря соседству и теснейшей связи Б. с Францией и Нидерландами бургундская культура несёт на себе отпечаток сильнейших французских и особенно нидерландских влияний. В ряде случаев культуру этих стран невозможно рассматривать в отрыве друг от друга.

Расцвет бургундской архитектуры романского стиля (11—12 вв.) связан с интенсивным монастырским строительством. Знаменитая базилика аббатства Клюни (не сохранилась) — одна из крупнейших церквей средневековой Европы — имела после перестроек 1088—1130 величаво-торжественный облик, просторный перекрытый сводами интерьер, сложную композицию (пять нефов, два трансепта, хор с обходом и венец капелл); она являлась образцом для многих романских церквей Б., а также Франции, Германии и др. стран. В Б. сохранилось несколько превосходных романских храмов (Сен-Лазар в Отене, ок. 1120—32, Сент-Мадлен в Везле, 1096—1132), но большинство построек «школы Клюни» разрушено. Готическая архитектура Б. развивалась под сильным влиянием французской (церковь Нотр-Дам, ок. 1225—40, и герцогский дворец, начат в 1364, в Дижоне).

Скульптура в Б. 11—13 вв. служила гл. обр. украшением соборов и построек. Условность форм, обилие гротескных и фантастических персонажей отличают романскую скульптуру Б. (порталы церквей в Везле, Отене, Сен-Филибер в Дижоне), однако черты живой одухотворённости заметны в рельефе «Ева» из собора в Отене. Значительно больше естественности и близости к натуре в готической скульптуре Б.

В 14—15 вв. бургундские герцоги приглашали в свою столицу — Дижон — лучших нидерландских художников. Их высокое мастерство, обогащённое традициями местного искусства, послужило основой для блестящего расцвета искусства Б. Ведущий скульптор рубежа 14 и 15 вв.— *Клаус Слютер*. По сравнению с распространённой в Б. идеализированной, утончённой придворно-рыцарской готикой и со скульптурой предшествующей эпохи творения Клауса Слютера отличаются пластической мощью, остротой индивидуальной характеристики. Они уже не подчинены полностью архитектурным формам, а приобретают равноправное значение в общем ансамбле (напр., фигуры герцога Филиппа Смелого, его супруги, богоматери и святых на портале церкви монастыря Шанмоль в пригороде Дижона). Суровый, смело освобождавшийся от условностей реализм Клауса Слютера ярко проявился в т. н. «Колодце пророков» во дворе монастыря Шанмоль. По сторонам шестигранного столба в нишах установлены шесть больших статуй пророков — могучих старцев с одухотворёнными, исполненными энергии и силы, лицами. Особенно выразительна фигура Моисея. Все фигуры были раскрашены и местами позолочены. Группа «Голгофа», венчавшая сооружение, не сохранилась. Среди многочисленных последователей Клауса Слютера выделяется его ученик и племянник *Клаус де Верве*; совместно с ним Клаус Слютер выполнил «Колодец пророков» и гробницу Филиппа Смелого с великолепными по мощной экспрессии фигурами плакальщиков. Творчество Слютера открыло новый период в развитии североевропейской скульптуры и было переходным

этапом от готики к реалистическому искусству последующей эпохи. Подобные тенденции, хотя и с меньшей силой, проявились в творчестве нидерландско-бургундских живописцев. В картине «Мученичество св. Дионисия», заказанной в 1398 *Жану Малуэлю*, архаичны фигуры, золотой фон, примитивное построение пространства, но есть несколько ярко жизненных фигур (напр., палач). Их написал *Анри Бельшоз*, закончивший картину в 1416. Ещё сильнее чувствуются новые веяния в живописных створках резного алтаря, выполненных для монастыря Шанмоль в 1390-х гг. *Мельхиором Брудерламом*. Здесь видно стремление к правильному построению пространства, к реалистической трактовке фигур и пейзажа.

Деятельность бургундских скульпторов, живописцев, а также художников-миниатюристов во многом способствовала развитию реалистического искусства в других странах Северной Европы. Основоположники нидерландского искусства 15 в. братья ван Эйк и их старший современник, т. н. Флемальский мастер (см. *Нидерланды* Старые), во многом опирались на достижения Мельхиора Брудерлама и Клауса Слютера. У Слютера многому научились французские скульпторы (см. *Франция*). Однако искусство самой Б., превратившейся после 1477 во французскую провинцию, не выходило больше за рамки развития общефранцузского искусства.

Лит.: Perrault-Dabot A., L'art bourguignon, P., 1914; Kleinclausz A., Bennerot I., La Bourgogne et ses villes d'art. Dijon et Beaune, Autun et le Morvan, P., 1927; Aubert M., La Bourgogne. La Sculpture, v. 1—3, P., 1930; Perrenet P., Burgund, W., 1941; Bazin G., L'école Franco Flamande. XIV—XV siècles, Gen., 1941; Ring G., A century of French painting. 1400—1500, L., [1949]; Panofsky E., Early Netherlandish painting, its origins and character, v. 1—2, Cambr. (Mass.), 1953; Oursel Ch., L'art de Bourgogne, P.—Grenoble, 1958; Baudry J., Barbier G., Defarges D. B., [e. a.],— Bourgogne romane, 3 éd., [P.—], 1958.

Справочные сведения о городах Б.— Дижоне, Отене, Везле, Клюни и др. см. в ст. *Франция*.

ХУДОЖНИКИ

АНРИ́ БЕЛЬШО́З (Henri Bellechose) (р. в Брабанте — умер между 1440/и 1444) — живописец. Работал гл. обр. в Дижоне. С 1415 — придворный мастер бургундского герцога Иоанна Бесстрашного; работая в мон. Шанмоль, завершил в 1416 алтарь со сценами из жизни св. Дионисия, начатый *Жаном Малуэлем* («Мученичество св. Дионисия», Лувр). В 1416—25 работал для дворца в Дижоне и замков бургундских герцогов, позднее— для ц. Сент-Антуан в Дижоне.

Лит.: Panofsky E., Early Netherlandish painting..., Cambr. (Mass.), 1953, с. 85—86.

ЖАН МАЛУЭ́ЛЬ (Jean Malouel; собств. Малвал, Maelwael) (р. в Гелдерне — умер 12. III. 1415, Париж) — живописец. С 1396/97 — придворный живописец Филиппа Смелого в Дижоне. Исполнил для мон. Шанмоль пять алтарных картин (заказаны в 1398; одна из них «Мученичество св. Дионисия», законченная *Анри Бельшозом*,— в Лувре). Ему приписывают картины «Оплакивание Христа», «Положение во гроб» (обе в Лувре) и др.

Лит.: Panofsky E. (назв. соч.), с. 83—86.

КЛА́УС ДЕ ВЕ́РВЕ (Claus de Werve) [ок. 1380, Харлем(?)—8. X. 1439, Дижон] — скульптор. С 1396 работал со своим дядей и учителем *Клаусом Слютером* в мон. Шанмоль. Участвовал в создании «Колодца пророков» и гробницы Филиппа Смелого. После смерти Клауса Слютера выполнил большую часть не завершённых им работ.

Лит. указана при ст. *Клаус Слютер*.

КЛА́УС СЛЮ́ТЕР (Claus Sluter) [р. ок. 1340—50, Харлем (?)—январь 1406, Дижон]—скульптор. Ок. 1380 поселился в Брюсселе, в 1385 приехал в Дижон, где сотрудничал со скульптором Жаном де Марвилем. После смерти последнего (1389) — придворный мастер Филиппа Смелого, руководил работами в мон. Шанмоль. Ок. 1391—97 выполнил для портала монастырской церкви-усыпальницы бургундских герцогов статуи мадонны (на центр. столбе), Филиппа Смелого с Иоанном Крестителем (на левой стене) и Маргариты Фландрской со св. Екатериной (на правой стене). Ок. 1395—1406 (совместно с *Клаусом де Верве*) исполнил композицию «Голгофа»; сохранился её постамент — т. н. «Колодец пророков» (или «Колодец Моисея»). Работал также над гробницей Филиппа Смелого (1384—1411, М. изящных иск-в, Дижон; начата Жаном де Марвилем, закончена Клаусом де Верве).

Лит.: Troescher G., Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV ten Jahrhunderts, Freib. im Breisgau, [1932]; Liebreich F., Claus Sluter, Brux.,1936; David H., Claus Sluter, P., 1951.

МЕЛЬХИО́Р БРУ́ДЕРЛАМ (Melchior Broederlam) (ок. 1328 — апрель 1410) — живописец. Работал гл. обр. в Ипре (между 1381 и 1409), а также в Париже (1390, 1395) и Дижоне (1389, 1399). С 1384/85 — придворный мастер Филиппа Смелого. Гл. произв.— 2 створки алтаря из мон. Шанмоль: 1) «Благовещение» и «Встреча Марии с Елизаветой»; 2) «Бегство в Египет» и «Сретение» (1392—99, М. изящных иск-в, Дижон).

Лит.: Panofsky E. (назв. соч.), с. 86—89.

Автор Н. Н. Никулин.

См. илл. на отдельном листе к стр. 400.

БУШМЕНЫ

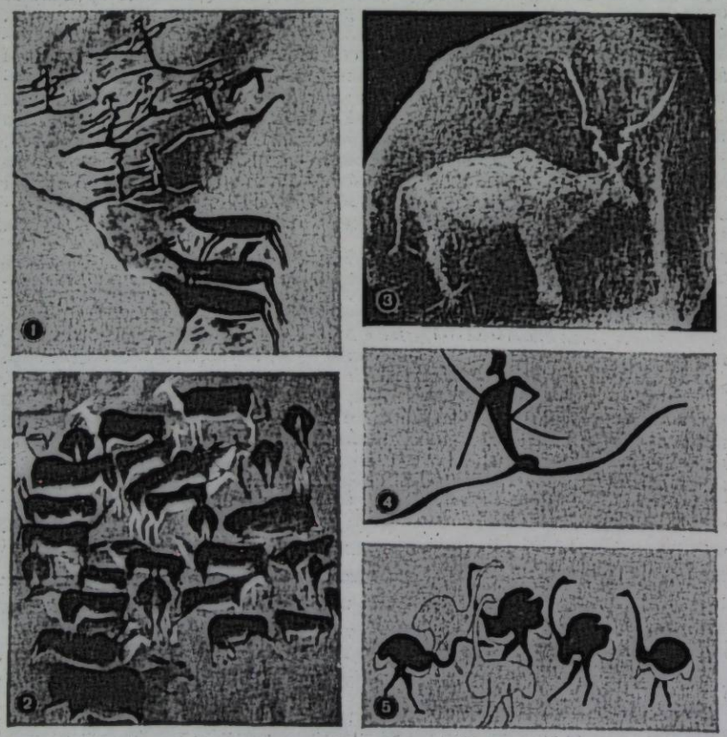
Замечательными памятниками художественной культуры Б.— народа, живущего в Южной Африке, являются наскальные росписи и изображения, выбитые на камне (петроглифы). Тысячи их сохранились на территории Южно-Африканской республики, Басутоленда, Родезии и Юго-Западной Африки.

Б.— коренное население Южной Африки — в результате войн и европейской колонизации (с 17 в.) были частично уничтожены, частично вытеснены в пустыню Калахари. Немногочисленные ныне живущие Б.— гл. обр. пастухи и батраки на фермах колонистов. Лишь немногие группы ведут прежний образ жизни (охота, собирательство) и сохранили свой язык и обычаи.

Б. не имели постоянных жилищ, убежищами служили шалаши-навесы, а в горных областях — гроты и пещеры.

Свидетельства некоторых стариков Б., которые помнят соплеменников-художников, исполнявших свои произведения на камне, а также встречающиеся в росписях Б. изображения европейцев позволяют считать, что в 1870—80-х гг. их искусство ещё развивалось.

Наскальные росписи наслаиваются многими разновременными пластами и датировку их связывают с различными теориями происхождения искусства Б. В нём находили общность с древнеегипетским искусством и считали возможным говорить о родстве предков Б. с древними египтянами и выходцами из средиземноморских стран (напр., критянами). Основательное исследование южноафриканской наскальной живописи установило, что наряду с палеолитическими имеются росписи, изображающие либо Б. и готтентотов, либо представителей племён языковой семьи банту. Эти изображения (и аналогичные им по стилю) созданы Б. и их предками. Датировка древнейших слоёв искусства Б. остаётся спорной и колеблется от тысячелетий до нескольких



Искусство бушменов: Антилопы и люди. Наскальная роспись. 2. Антилопы. Роспись из пещеры Тейтеяненг в Басутоленде. 3. Антилопа куду. Петроглиф на скале. 4. Лучник. Наскальная роспись. 5. Страусы. Наскальная роспись.

сот лет до нашего времени. Часть росписей напоминает наскальные изображения *Испании* (см.), относящиеся к мезолиту. Это объясняется тем, что Б. по уровню развития и условиям существования стояли близко к населению Европы каменного века.

В живописи использовались минеральные и земляные краски, а также известь и сажа; их разводили на воде и на животном жире. Насчитывается до десяти красок. Древнейшие пласты выполнены одной краской (гл. обр. красной или коричневой); позднейшие — полихромные с мягкими переходами тонов. Изображаются животные и охота на них (интересны фигуры подкрадывающихся к страусам и антилопам охотников, замаскированных под этих животных). Боевые сцены показывают схватки Б. с зулусами и басуто, которых можно узнать по форме щитов. Запечатлены Б. в пути, несущие свою кладь. Особую группу составляют изображения фантастических существ; некоторые из них иллюстрируют мифы Б. Таков, напр., образ «дождевого быка» — олицетворение водяной стихии; с ним связан обряд вызывания дождя, выполняемый Б. и поныне. Нередки изображения пляшущих людей в звериных шкурах, с рогами и т. п. Это обряд тотемического происхождения, ныне утративший ритуальный характер и превратившийся в игру «надро». Движения людей и особенно животных переданы очень выразительно.

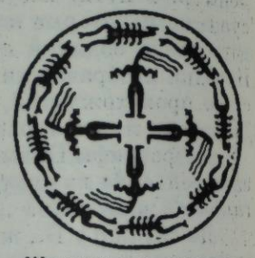
Петроглифы Б. высечены либо с полным съёмом контура фигур, либо, наоборот, фигуры выступают рельефно из окружающей плоскости камня, с которой сбит поверхностный слой. Изображены гл. обр. животные.

До сих пор у Б., живущих в Калахари, распространена орнаментация (геометрические мотивы) сосудов для воды, изготовляемых из тыкв, а также из скорлуп страусовых яиц; из яичной скорлупы делаются и бусы.

Лит.: Народы Африки, Над-во Академии Наук СССР, М., 1954; Кюн Г., Искусство первобытных народов, пер. с нем., М.—Л., 1933; Эллеенбергер В., Трагический конец бушменов, пер. с франц., М., 1956; Baumann H. et Westermann D., Les peuples et les civilisations de l'Afrique..., Trad. français, P., 1948; Bleek D., Rock paintings in S. Africa from parts of the Eastern province and Orange free State (preface of G. W. Stow), L., 1930; Tonque H., Bushmen paintings, Oxf., 1909; Van Riet Lowe C., L'âge et l'origine des peintures rupestres de l'Afrique du Sud, «L'Anthropologie», 1950, t. 54, № 5—6.

Автор Б. П. Шаревская. Консультант Д. А. Ольдерогге.

ВАВИЛОНИЯ

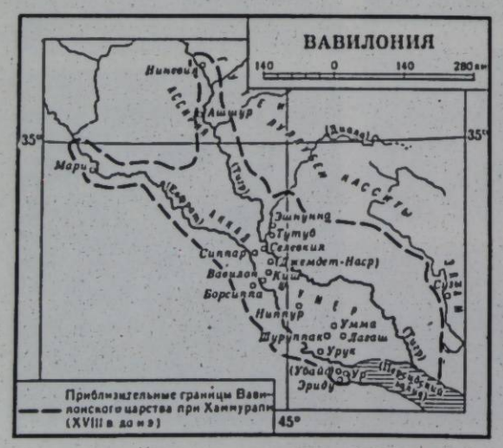


„Женщины и скорпионы". Роспись на чаше из Самарры. 4-е тысячелетие до н. э.

Вавилонское искусство — древнее искусство народов южной части Двуречья Тигра и Евфрата (на территории современного *Ирака*, см.)*. В узком смысле вавилонским искусством называется искусство рабовладельческого государства Вавилонии, существовавшего с 19 по 6 вв. до н. э.; в широком смысле к нему относят также и искусство древних шумеров — народа неизвестного происхождения, жившего в южном Двуречье в 4—3-м тысячелетии до н. э. Начиная с сер. 3-го тысячелетия до н. э. в создании искусства В. приняли участие аккадцы, говорившие на одном из семитских языков, впоследствии сделавшемся языком государств Вавилонии и *Ассирии* (см.). Аккадцы первоначально занимали северную часть Южного Двуречья, или собственно А к к а д, в то время как наименование Ш у м е р а сохранилось за самой южной частью страны.

Созданное народами, впервые в мире (наряду с египтянами) достигшими уровня классового общества, искусство В. сыграло огромную роль в культуре народов Восточного Средиземноморья, Ближнего и Среднего Востока и приобрело большое значение в истории мирового искусства.

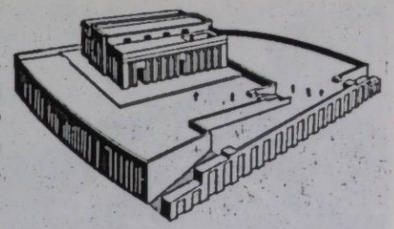
Искусство эпохи первобытнообщинного строя. Низовья реки Евфрата были освоены человеком, по-видимому, в конце 5-го тысячелетия до н. э. С 4-го тысячелетия до н. э. (эпоха неолита и раннего металла) в Двуречье была распространена т. н. «культура расписной керамики». Подобные культуры типичны для земледельческих позднеолитических обществ, достигших высшего этапа первобытнообщинного строя. В это время зачатки художественного творчества существуют в нераздельной связи с производственной деятельностью всех членов общины. В соответствии с этим ведущей областью искусства являлось художественное ремесло (керамика, ткань, позже — каменные и медные изделия). Характерным было стремление к первичному обобщению форм и явлений внешнего мира; оно воплотилось в ритмической геометризации изображений — геометрическом орнаменте. В этот период (период культур «Убайд» и «Урук», названных по имени городищ,— современные Эль-Обейд и Варка, где впервые были найдены памятники этих культур — начала и середины 4-го тысячелетия до н. э.) Южное Двуречье отстаёт в своём развитии от более передовых общин предгорий, развивающих земледелие на основе использования вод горных ручьёв. Лишь после осушения болотных низовий рек и создания отводных бассейнов для использования воды речных разливов производительные силы в Южном Двуречье начинают быстро расти. С конца периода «Урук» и в период «Джемдет-Наср» (конец 4-го — нач. 3-го тысячелетий до н. э.) ведущая общественно-экономическая и культурная роль в долине Евфрата и Тигра и во всей Передней Азии переходит к Шумеру. Начинается имущественное расслоение, появляется рабство. В связи с отделением ремесла от земледелия, с образованием укреплённых земледельческих поселений и храмовых хозяйств, первенствующее значение приобретает архитектура, широкое развитие получает также художественное ремесло, особенно мелкая пластика. Распространяются резные штемпельные, а позже цилиндрические печати, служившие для оттискивания на глиняных пробках сосудов и на глиняных документах (таблетках) и игравшие роль знака собственности или же удостоверения личности ответственного лица.



* Написание названий в статье В. дано по нормам, принятым в издательстве «Советская Энциклопедия».



„Шествие носильщиков". Оттиск печати из Урука. Период „Джемдет-Наср"; конец 4-го — начало 3-го тысячелетия до н. э.



Храм в Тель-Укайре. Конец 4-го тысячелетия до н. э. Реконструкция.

Архитектура Шумера, Аккада, Вавилона (т. н. «старовавилонского» периода). В начале 3-го тысячелетия до н. э. по всему Южному Двуречью возникают первичные мелкие государственные образования, в которых господствуют родовая знать и жречество. Центром каждого мелкого государства являлись храмы и выделенные им общиной крупные храмовые хозяйства, где работало множество зависимых людей и рабов; в храмовых хозяйствах концентрируется ремесло. Укреплённые поселения — города, строились на возвышенных местах, не заливаемых при наводнении,— обычно на развалинах более древних поселений, так как в Двуречье отсутствуют естественные холмы. Всё пространство внутри городских стен сплошь застраивалось без определённой системы; между домами были только узкие, кривые переулки и тупики. Центральная часть искусственного холма была занята священным участком, обнесённым прямоугольной (иногда овальной) стеной, внутри находились храм и храмовые хозяйственные постройки, а позже и дворец правителя.

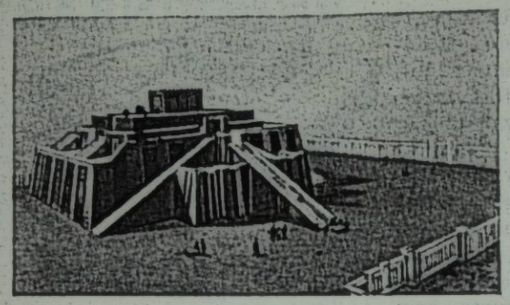
Наиболее важные города В.: Ниппур (современный Ниффер, или Нуффар) в центре страны, являвшийся ещё в первобытную эпоху центром шумерского племенного союза и культа верховного бога Энлиля, а также центром государственных объединений; на Ю. страны — Урук, Ур (современный Тель-Мукайяр) и Лагаш (современный Телло); на С.— Киш (современный Охеймир), Тутуб (современный Хафаджа); на притоке Тигра — Диале; Мари (современный Тель-Харири на территории Сирии) в среднем течении Евфрата. На юге в древнейший период большое значение имели, кроме того, Эриду у лагуны Персидского залива (современный Тель-Абу-Шахрайн) и Шуруппак (современная Фара).

Основные приёмы и формы архитектуры вавилонского жилого дома восходят к периодам «Урук» и «Джемдет-Наср». Они в значительной мере определялись климатом и местным строительным материалом (тростник, глина, кирпич-сырец). Характерны дома прямоугольных очертаний с плоской крышей, без окон, с дверными проёмами, открывающимися во внутренний двор, а также загоны и хозяйственные постройки округлой формы с опорами из связок тростника и плетёными тростниковыми стенами.

Типы общественных зданий сложились под влиянием особенностей социального строя. Наиболее интересны храмы, строившиеся по типу жилого дома — с плоской крышей, глухими наружными стенами и замкнутым внутренним двором. Строительные приёмы те же, что и для жилого дома, однако внешне храм отличался членением наружных стен прямоугольными в сечении выступами и нишами (как это было уже в храме периода «Убайд» в Эриду). Культовый обряд первоначально совершался во внутреннем дворе здания, имевшем свободный доступ с разных сторон. С начала классового общества, в 3-м тысячелетии до н. э., в глубине двора создаётся закрытое помещение с возвышением для статуи божества и вокруг него — помещения для жрецов, не доступные для народа. Наиболее важные храмы сооружались на высоких платформах, что защищало их от речных разливов и подпочвенных вод (храм в Тель-Укайре, «Белый храм» в Уруке, конец 4-го тысячелетия до н. э.). Отсюда уже к концу 3-го тысячелетия до н. э. выработался тип «верхнего» храма (зиккурата) главного городского божества. Зиккурат представлял собой массивную башню из поставленных друг на друга уменьшающихся, по большей части сплошных, параллелепипедов или усечённых пирамид с вертикальным

„Белый храм" в Уруке. Конец 4-го тысячелетия до н. э. Реконструкция.





Зиккурат в Уре. Конец 3-го тысячелетия до н. э. Реконструкция.

членением стен и наружными прямыми или круговыми лестницами: на самом верху воздвигался храмик. Террасы зиккурата имели разные цвета: чёрный (битумовая обмазка), красный (обожжённый кирпич), белый (побелка); позже применялись и другие цвета. Возможно, террасы иногда озеленялись. Лучше всего сохранились зиккураты в Уре (конец 3-го тысячелетия до н. э.), в Чога-Зембиле в соседнем с Шумером *Эламе* (см.) (сер. 2-го тысячелетия до н. э.), в Борсиппе (современный Бирс-Нимруд; сер. 1-го тысячелетия до н. э.) и др. Наряду с «верхним» храмом обязательно существовал рядом с ним и обычный «нижний» храм описанного выше типа; второстепенные для данной общины божества зиккуратов не имели.

Особое место в архитектуре Двуречья занимает т. н. «Красный храм» в Уруке (конец 4-го тысячелетия до н. э.), в действительности являющийся, по-видимому, не храмом, а местом народных собраний. Он представляет собой двор, обнесённый стенами с полукруглыми пилястрами, в нижней части покрытыми разноцветной мозаикой из головок красных, чёрных и белых глиняных конусов, забитых в глиняный массив, и, видимо, имитирующих связки тростников и тростниковое плетение. С одной стороны двора — платформа-эстрада с боковыми лестницами и массивными круглыми столбами с мозаикой.



Культовый сосуд из Урука. Период „Джемдет-Наср"; конец 4-го — начало 3-го тысячелетия до н. э. Иракский музей. Багдад.

Дворцовая архитектура древнего Двуречья менее интересна; дворец представляет собой разросшийся дом с несколькими внутренними дворами, иногда с наружной стеной крепостного типа (дворец «А» в Кише, сер. 3-го тысячелетия до н. э.; дворец в Мари, нач. 2-го тысячелетия до н. э.). Перекрытия во всех зданиях были обычно плоские, с балочным накатом, помещения узкие и длинные. С 3-го тысячелетия до н. э. был известен свод, применявшийся иногда для дверных проёмов и др. Несущие колонны использовались редко.

Шумерское изобразительное искусство. Важнейшую роль в искусстве Шумера играли круглая скульптура, рельеф, резьба на каменных печатях, мозаика из раковин. Известен единичный образец плохо сохранившейся стенной росписи (храм в Тель-Укайре). Основную линию развития искусства легче всего проследить по произведениям глиптики — резным печатям, дошедшим до нас в большом числе от всех периодов истории искусства Двуречья. С конца 4-го тысячелетия получают распространение цилиндрические печати с резными изображениями; такой цилиндр-печать прокатывался по влажной поверхности глины, оставляя на ней продолговатый оттиск в виде маленького рельефного фриза.

Если не считать отдельных каменных и глиняных фигурок, памятники изобразительного искусства появляются с последнего этапа первобытнообщинной эпохи — военной демократии (период «Джемдет-Наср»). Это — рельефные изображения на каменных сосудах, печатях, отдельные образцы круглой пластики (голова богини из Урука, ок. 3000 до н. э., Иракский музей, Багдад). Характерно стремление к правильной передаче пропорций человеческого тела, движений; сюжеты изображений — сцены из мифов (напр., борьба героев с дикими зверями), боевые сцены, культовые процессии. Условный разворот человеческой фигуры, при котором голова и ноги изображались в профиль, а глаз и плечи в фас, ещё не стал вполне каноничным.

Оттиск печати „раннединастического" периода. 28—25 вв. до н. э.



С возникновением классового общества и городов-государств, в которых господствовали родовая знать и жречество («раннединастический» период, 28—25 вв. до н. э.), происходит резкое изменение в искусстве. Особенно ярко это проявляется в искусстве глиптики: реалистические сцены битв и процессий сменяются в изображениях на печатях «раннединастического» периода геральдическими симметричными композициями. Происходит орнаментализация изображений; изображения

заполняют весь фон, что достигается с помощью исокефалии — «равноголовия» (все фигуры людей — одного размера, фигуры животных в сценах борьбы вздыблены до уровня голов человеческих фигур).

Особенно типичны для «раннединастического» искусства отвлечённость образа человека, стремление отойти от естественного, повседневного в этом образе. Изображения людей, напр. каменные посвятительные статуэтки жертвователей в храме, боги, цари и воины на посвятительных рельефах либо представляют собой глыбообразные, нерасчленённые фигуры очень приземистых пропорций (памятники с юга страны — из Ура, Урука, Лагаша), либо, напротив, неестественно вытянутые, как бы подражающие вырезанным из дерева, с угловатыми формами, с неестественно большими глазами и носом (в более северной части страны — в Эшнунне). Но в изображении животных, особенно в скульптуре из металла, шумерские художники, по-видимому, не связанные в такой степени условным религиозным каноном, достигают большого реализма. Такова металлическая круглая скульптура: медные бычки, украшавшие стены храма в Убайде, голова быка на арфе из Ура (сер. 3-го тысячелетия до н. э., Университетский музей, Филадельфия) и др. На рельефах и мозаичных панно повествование разворачивается обычно снизу вверх с повторением одних и тех же действующих лиц в разных сценах; разворот фигур условный, сами они статичны. Элементы пейзажа и перспективы отсутствуют или заменяются условными приёмами передачи пространства и человеческих масс. Так, на «Стеле коршунов» Эаннатума, правителя г. Лагаша (ок. 2500 до н. э., Лувр, Париж), развёрнута построчно история войны Лагаша с соседним г. Уммой: воины, изображённые в строю, предводительствуемые правителем, сцена битвы, тела убитых, пожираемые коршунами. Характерно условное изображение массы войска в виде огромных щитов, при этом из-за каждого торчат по две головы и копья: имеется в виду отряд тяжеловооружённых в сомкнутом строю, где передний ряд держит щиты, в промежутках между которыми задний ряд воинов выставляет копья. Фигура правителя больше фигур воинов; фигура бога, участвующего в битве, ещё более крупная. Другим, несколько более древним примером фриза с построчным развёртыванием событий является изображение на т. н. «Штандарте» из Ура (ок. 2600 до н. э., Британский музей, Лондон). Это переносный крышеобразный балдахинчик, с четырёх сторон которого помещены мозаичные фризы из раковин и лазурита на деревянной, покрытой битумом основе. Начиная с нижнего регистра одной из сторон, здесь показано движение войска, битва, угон пленных и захват добычи, пир победителей. Разница в масштабах фигур царя и воинов здесь ещё мало заметна.



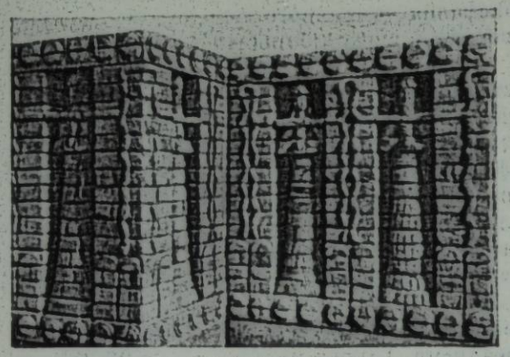
Статуэтка бога Аб-У из Эшнунны. Середина 3-го тысячелетия до н. э.

Большого совершенства в «раннединастический» период достигает ювелирное искусство — золотые косметические приборы, кинжал с ножнами, диадемы, булавки в виде цветов, каменные бусы и пр. из гробницы в Уре (середина 3-го тысячелетия до н. э.). Применялась золотая фольга, золотая проволока, зернь и т. п.

Аккадское изобразительное искусство. Борьба за создание единого государства в Двуречье и крушение власти жреческой олигархии при династии г. Аккада (ок. 2400—2300 до н. э.), сопровождавшиеся вовлечением в общественную жизнь новых социальных и этнических групп, привели к разрыву с традицией и созданию нового — аккадского искусства. Для него характерны возвращение к естественности в передаче образа человека, поиски портретности в скульптуре (медная голова из Ниневии, 23 в. до н. э., Иракский музей, Багдад), динамичность боевых и мифологических сцен на рельефах и в глиптике, попытки отхода от построчной передачи повествования, использование элементов пейзажа. Характерна стела царя Нарамсина (ок. 2300 до н. э., Лувр, Париж), найденная в Сузах и посвящённая его победе над горным племенем луллубеев. Царь, фигура которого выделена размерами и свойственным изображениям божеств головным убором, поднимается в гору во главе своего войска, переданного в виде отдельных фигур в индивидуализированных, динамичных позах, что скрадывает построчное их расположение. Динамично изображены фигуры воинов, поражаемых стрелами и дротиками. В рельеф включено не только условное изображение самой горы, но и довольно реалистически переданные горные

Так называемая голова Хаммурапи. 18 в. до н. э.





Часть стены храма Карайндаша в Уруке. 15 в. до н. э.

деревца. Своеобразна композиция, построенная по диагонали по направлению к вершине горы и к символам божеств, изображённым на фоне неба.

Аккадское искусство достигло больших успехов в обработке твёрдого камня, в умении проработать скульптурные детали. Приёмы и технические достижения искусства времени династии Аккада продолжают сохраняться и в искусстве времени правителя Гудеа из г. Лагаша (22 в. до н. э.), напр. в портретной скульптуре, достигающей впервые в В. монументальных размеров. Но эти приёмы сосуществуют с традициями, восходящими к «раннединастическому» искусству; напр., человеческой фигуре придаются сокращённые пропорции.

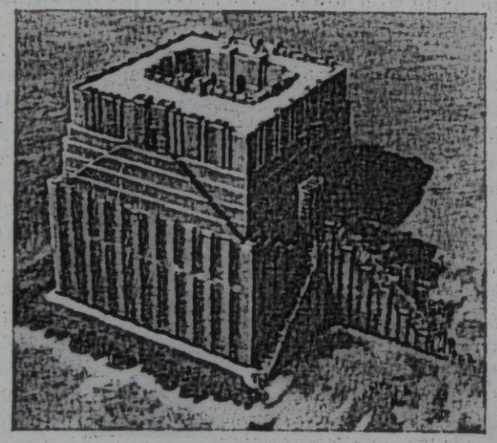
Окончательная победа деспотизма и жреческо-бюрократического рабовладельческого режима при объединённом государстве 3-й династии г. Ура (конец 22—21 вв. до н. э.) привела к выработке в искусстве строжайших религиозных канонов. Художественные мастерские поступили безраздельно в распоряжение деспотического государства. Тематика изображения была сведена почти исключительно к иератическим сценам поклонения божествам и т. д.; эти сцены стали повторяться в течение столетий без изменения. Приёмы, выработанные в предшествующий период, в основном сохраняются, но изображения становятся всё суше.



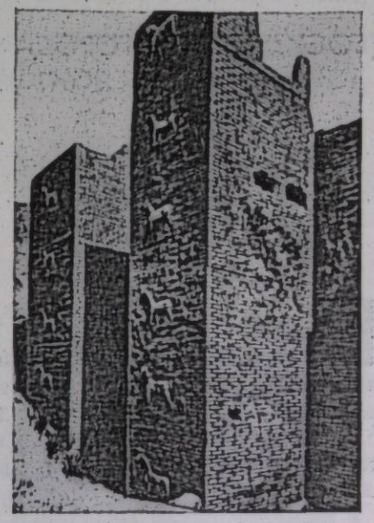
Межевой камень „кудурру" Нази-Мурдука, сына Кургальзу II. Середина 2-го тысячелетия до н. э.

«Старовавилонское» изобразительное искусство. Во 2-м тысячелетии до н. э., когда шумерский язык был вытеснен семитским (аккадским), а столица государства (называемого в науке Вавилонией) была перенесена в г. Вавилон, в искусстве Двуречья (т. н. «старовавилонский» период) было создано мало нового и оригинального. Однако можно отметить отдельные большие достижения. Среди памятников этого времени: диоритовая стела Хаммурапи (18 в. до н. э., Лувр, Париж) с записью его законов, в верхней части которой имеется рельефное изображение царя перед богом Солнца, технически хорошо выполненное, хотя движение фигур скована и поза царя неестественна; росписи с изображением богов и культовых сцен во дворце в Мари; любопытна деталь росписи — реалистическая сценка сбора фиников, впрочем, также имеющая культовое значение. Сохранились отдельные прекрасные произведения круглой скульптуры. Наиболее интересны терракотовые рельефы с изображением сцен из мифов (борьба царя Гильгамеша с быком, с чудовищем Хумбабой, охотник с собакой и др.), продолжающие традиции аккадского искусства (датировка этих терракот ещё неясна).

Арадаххешу. Зиккурат Этеменанки в Вавилоне („Вавилонская башня"). Середина 7 в. до н. э. Реконструкция.



От изобразительного искусства каситского периода (16—13 вв. до н. э.) и начала 1-го тысячелетия сохранилось очень мало памятников. Можно отметить рельефы на межевых камнях, т. н. «кудурру», отличающиеся сухостью и грубостью работы (изображения богов, царя и вельмож), а также резные печати, на которых изображения занимают теперь меньше места по сравнению с надписями; гл. обр. это символические магические фигуры (характерен мотив креста). Влиянием Элама объясняется опыт введения скульптуры в наружное оформление храма, построенного в 15 в. до н. э. царём Карайндашем в Уруке.



Так называемые Ворота Иштар в Вавилоне. 6 в. до н. э.

Продолжателем традиций шумерско-вавилонского искусства явилась *Ассирия* (см.), расположенная севернее, по реке Тигру.

«Нововавилонские» архитектура и изобразительное искусство. После падения Ассирии в конце 7 в. до н. э. искусство Вавилона испытывает новый подъём (т. н. «нововавилонский» период). Ввиду безраздельного господства торгово-жреческой знати, ставленниками которой были цари, характерная для ассирийского искусства тематика боевых сцен и прославления царя была для нововавилонского искусства неприемлемой, а каменные рельефные плиты, типичные для внутреннего убранства ассирийских дворцов, здесь в строительстве не применялись. Поэтому для изобразительного искусства стали характерны глазурованные (изразцовые) рельефы. Внешние стены украшались ритмическими рядами рельефов со стилизованными изображениями священных животных — льва, дикого быка, мифического чудовища с головой змеи, выполненными в белом, красном и жёлтом цветах на синем или голубом фоне, и т. п., а также плоскими изразцовыми орнаментальными фризами (бело-жёлтые розетки, пальметки и волюты на синем фоне). В этот период был создан великолепный ансамбль г. Вавилона. Центром его являлся храм Эсагила и зиккурат Этеменанки—знаменитая 90-метровая «Вавилонская башня», сооружённая ассирийским зодчим Арадаххешу в сер. 7 в. до н. э. (снесена при Александре Македонском). Город перерезался прямыми магистралями мощёных процессионных дорог, начинавшихся от арок ворот-башен (главные ворота —т. н. Ворота Иштар — были покрыты синими изразцами с фигурами быков и драконов). Глухие стены, шедшие вдоль магистралей, оживлялись игрой светотени, создаваемой чередующимися вертикальными прямоугольными выступами и нишами дворцовых и храмовых стен. В наиболее значительных зданиях чёрные цоколи, белёные (или изредка красные кирпичные) стены сочетались с синими изразцовыми зубцами. Грандиозные дворцы имели характер крепостей. В одном из них на уступах, покоившихся на сводах, был сооружён небольшой сад (т. н. «висячие сады Семирамиды»).

В 538 до н. э. В. была завоёвана персидской державой Ахеменидов, а с конца 4 в. до н. э. вошла в эллинистическое государство Селевкидов. В персидский (6—4 вв. до н. э.) и эллинистический периоды (4—2 вв.до н. э.) в привилегированных самоуправляющихся городах В. продолжали жить традиции вавилонской культуры (храм Ану и Анту в Уруке, построенный в 3 в. до н. э. по древним образцам, но с более разнообразным вертикальным членением стен). Имеются памятники чисто персидского (напр., фрагменты изразцовых панно из Вавилона), а позже чисто эллинистического характера (театр в Вавилоне и др.). Центры культуры с 4—3 вв. до н. э. переносятся в новые эллинизированные города (Селевкия на реке Тигре). В свою очередь искусство В. оказало сильнейшее влияние на искусство Ахеменидского *Ирана* (см.), а позже *Парфии* (см.). Искусство Южного Двуречья со 2 в. до н. э. по 7 в. н. э. мало изучено.

Лит.: Флиттнер Н. Д., Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958; Гордон Уайлд В., Древнейший Восток в свете новейших раскопок, М., 1956; Contenau G., Manuel d'archéologie orientale, [v.] 1—4, P., 1927—47; Christian V., Altertumskunde des Zweistromlandes, von der Vorzeit bis zum Ende der Achämeniden Herrschaft, Bd 1, Lpz., 1940; Frankfort H., The art and architecture of the ancient Orient, Balt., [1955]; Koldewey R., Das wiedererstehende Babylon, 4. Aufl., Lpz., 1925; Schäfer H. und Andrae W., Die Kunst des Alten Orients, B., 1925 (Propyläen-Kunstgeschichte, [Bd] 2); Unger E., Sumerische und akkadische Kunst, Breslau, 1926; его же, Assyrische und babylonische Kunst, Breslau, 1927.

Справочные сведения о центрах культуры В.— Борсиппа (Бирс-Нимруд), Вавилон (Хилла), Джемдет-Наср, Киш (Охеймир), Тутуб (Хафаджа), Лагаш (Телло), Ниппур (Ниффер, или Нуффар), Сиппар (Абу-Хабба), Тель-Укайр, Убайд (Тель-Убайд, Эль-Обейд), Ур (Тель-Мукайяр), Урук (Варка), Шуруппак (Фара), Эриду (Тель-Абу-Шахрайн), Эшнунна (Тель-Асмар), находящихся на территории современного Ирака, и литературу к ним см. в справочной части ст. *Ирак*; сведения о Мари (Тель-Харири) см. в ст. *Сирия*, о центрах Чога-Зембиль и Сузы — в ст. *Иран*, о Ниневии и Селевкии — в ст. *Ирак*.

Автор И. М. Дьяконов.

См. илл. на отдельном листе к стр. 137.

ВАТИКАН

(ГОСУДАРСТВО ГОРОДА ВАТИКАНА. STATO DELLA CITTÀ DEL VATICANO)

Ватикан — крохотное «папское государство» (площадь 44 *га*), расположенное в западной части города Рима на холме Монте-Ватикано. В нынешнем виде государство В. существует с 1929, но на его территории папы издавна имели постоянную резиденцию. Сведения о созданных здесь с 14 в. знаменитых памятниках итальянской архитектуры (собор св. Петра, дворцы и др.), монументальной живописи и скульптуры, а также о художественных сокровищах ватиканских музеев см. в ст. *Италия*, в т. ч. в справке о городе Риме.

Лит.: Letarouilly P.-M., Vatican, L., 1953.

Дворцы и дворы Ватикана.



ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

(СОЕДИНЁННОЕ КОРОЛЕВСТВО ВЕЛИКОБРИТАНИИ И СЕВЕРНОЙ ИРЛАНДИИ. UNITED KINGDOM OF GREAT BRITAIN AND NORTHERN IRELAND)

Исторически сложилось деление В. на Англию (южная и центральная части о-ва Великобритания), Уэльс (п-ов на З. того же о-ва), Шотландию (северная часть того же о-ва), Северную Ирландию (сев.-вост. часть о-ва Ирландия). При общих для всей В. чертах культуры они обладают специфическими особенностями и традициями в искусстве, особенно в народном творчестве.

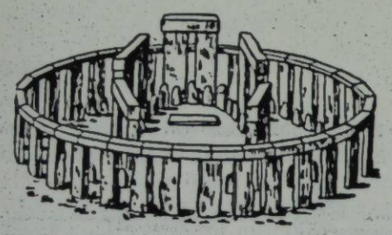


АНГЛИЯ
(ENGLAND)

Английское искусство издавна играет ведущую роль в художественной культуре В. В результате многовекового развития сложились его характерные черты: устойчивость традиций и вкусов, практичность и тесная связь искусства с бытом и жилищем, пристальное внимание к окружающей жизни и природе, сочетающееся подчас с изощрённостью образной и декоративной фантазии. Искусство Англии, часто опережавшей другие страны в экономическом и политическом развитии, выдвинуло многие прогрессивные принципы, находившие дальнейшее развитие в континентальных странах Европы, хотя само оно подчинялось временами влияниям, шедшим из этих стран. Англия разработала ряд типов жилища, в 18—19 вв. внесла важный вклад в развитие портрета, пейзажа, карикатуры, книжной графики, садово-паркового искусства, художественного ремесла, в 20 в. предложила ряд приёмов планировки городов.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Древнейшие памятники первобытного искусства на территории Англии — керамика с примитивной орнаментацией, грубые статуэтки из кости и известняка, мегалитические гробницы — относятся к неолиту. В бронзовом веке (который начался в В. около 1800 до н. э.) широко производились керамика, бронзовые и золотые изделия с несложным узором, ожерелья из янтаря и гагата. Знамениты мегалитические сооружения Англии периодов энеолита и бронзового века. Наиболее величественное и совершенное из них — кромлех *Стонхендж*, ритуальное сооружение, связанное, вероятно, с культом солнца. Замечательны в нём мастерство обработки прямоугольных каменных глыб, чёткая ритмика, стройная единая композиция в виде концентрических кругов, впервые достигнутое ясное тектоническое соотношение опорных и перекрывающих камней. Ещё сложнее и обширнее мегалитический комплекс святилищ и гробниц, находящийся в *Эйвбери*.



Мегалитический комплекс Стонхендж (реконструкция).



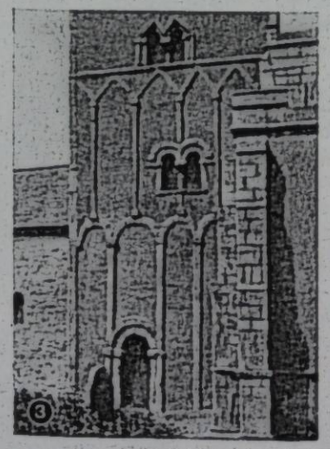
Римская стена близ Хаусстедса (Нортамберленд). После 122 г.

В период железного века, в 1-м тысячелетии до н. э., в В. переселились кельтские племена (см. *Кельты*). Они создали в последние века до н. э. превосходные изделия из бронзы и золота с полным причудливой фантазии геометрическим орнаментом, с филигранью и эмалью, украшения «звериного стиля», стилизованные фигурки, головы и маски. Римляне, завоевавшие в 43—69 территорию Англии (до нач. 5 в. — провинция Британия), наладили производство кирпича, ввели кладку на растворе, однако римских сооружений сохранилось немного (вал Адриана, около 122—23, укреплён в 208—211 при Септимии Севере, остатки терм в *Бате* и *Лондоне*, крепостных стен, а также вилл с мозаичными полами). Известны образцы римской скульптуры, керамики, металлических изделий, а также местные подражания. В 5—6 вв. Англию заселили с материка германские племена англов, саксов и ютов (см. *Германцы*), принесшие свои формы деревянного зодчества, геометрического орнамента и «звериного стиля», но испытавшие также влияние искусства кельтов.

Англосаксонская архитектура 7—10 вв. 1. Церковь Сент-Лоренс в Брэдфорде-он-Эйвон. Около 675—709 и начало 10 в. 2. Церковь в Гринстеде — стена из деревянных стволов. Около 1000. 3. Церковь в Бартоне-он-Хамбер. Конец 10 в. 4. План этой церкви.



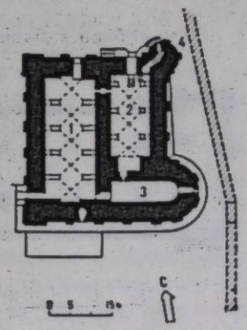






СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

План 2-го этажа „Белой башни" (Уайт Тауэр) в Лондонском Тауэре, около 1078—85: 1 — „Банкетный зал"; 2 — „Восточная комната"; 3 — Капелла Сент-Джон (с цилиндрическим сводом); 4 — Часовая башня.

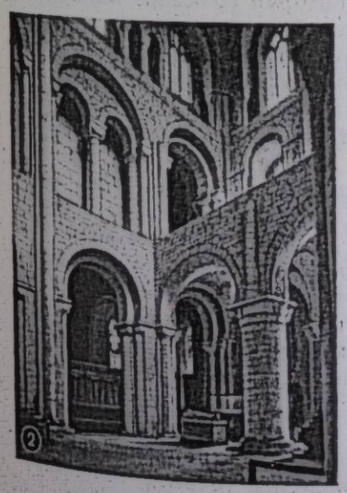


Архитектура. Раннее средневековье. Развитие собственно английской архитектуры можно проследить с 7 в. Англосаксы, сложившиеся в 7—9 вв. в народность, строили из дерева (за исключением З., богатого камнем) простые каркасные постройки. Жилищем в деревнях служили примитивные хижины. Там, где хозяйство велось целым родом, строился холл (hall) — большое продолговатое в плане помещение под высокой двускатной крышей, где собирались все работавшие в хозяйстве. Посреди холла устраивали на земле открытый очаг, а для улавливания и отвода дыма сооружался «дымник» — козырёк под кровлей. С христианизацией англосаксов началось строительство церквей силами мастеров с континента. Сложенные из кирпича разрушенных римских построек первые церкви несут печать итало-галльских и восточно-христианских влияний. Образцы их сохранились в Брэдуэлле (Bradwell, Эссекс*, ок. 654—660), Бриксуорте (Brixworth, Нортхемптоншир, ок. 670—675), Брэдфорде-он-Эйвон (Bradford on Avon, Уилтшир, ок. 675—709 и нач. 10 в.). Это — скромные сооружения с двускатной кровлей на деревянных стропилах, к восточному торцу пристраивалось небольшое прямоугольное помещение с алтарной апсидой. В церквах периода датского владычества (9 — нач. 11 вв.) акцентировался западный фасад, возводились западные трансепты и башни. Эти приёмы вошли в традицию, возродившуюся в готический период. О связи каменной архитектуры с народным деревянным зодчеством свидетельствует деревянная башнеобразная церковь в Гринстеде (Greenstead, Эссекс, ок. 1000) с каркасной конструкцией. Со временем такой каркас начали заполнять камнем, и когда стены стали достаточно прочными, чтобы нести башню, от каркаса отказались. В Бартоне-он-Хамбер (Barton on Humber, Линкольншир, конец 10 в.) и Эрлс-Бартоне (Earl's Barton, Нортхемптоншир, ок. 980—1000) сохранились каменные прямоугольные в плане церковные башни, наружный декор которых указывает на происхождение их от деревянных каркасных построек. В этих постройках предвосхищались формы башен, типичные для английской средневековой архитектуры.

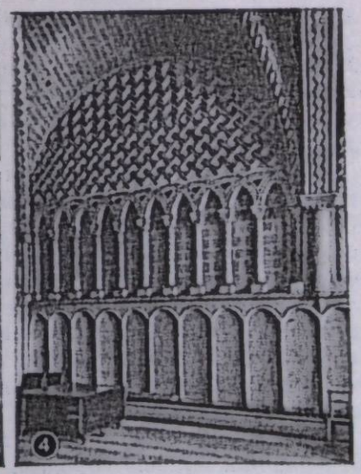
Романский стиль. Развитие романской архитектуры В. (11—12 вв.) связано с вторжением в Англию в 1066 норманнов, положивших начало централизованному феодальному государ-

* Здесь и в дальнейшем при названиях населённых пунктов в скобках указываются названия графств.

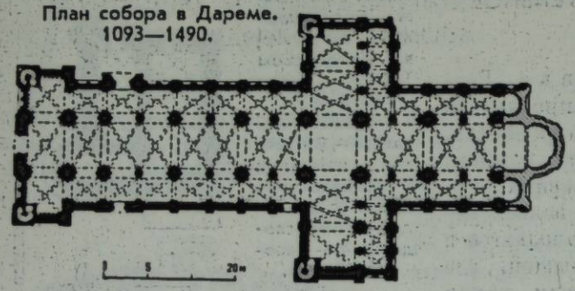
Романская архитектура Англии. 1. Собор в Или. Начат около 1081. 2. Северный трансепт собора в Уинчестере. 1079—93. 3. Боковой неф хора собора в Питерборо. Около 1118—43. 4. Зал капитула при соборе в Бристоле. Около 1150—70.







План собора в Дареме. 1093—1490.



ству. Вильгельм Завоеватель начал обширное строительство замков и крупных церквей, чтобы утвердиться в покорённой стране.

Первыми норманскими укреплениями в В. были рвы и палисады вокруг «бейли» — гарнизонных стоянок лучников. К ним примыкал насыпной холм с донжоном — укреплённым жилищем королевского вассала или его наместника. Деревянные донжоны постепенно сменялись каменными — кубическими по форме, а затем и башнеобразными. К концу 12 в. по стране было разбросано около 80 замков. Важнейшим был Тауэр — замок Вильгельма в Лондоне, остатки норманских замков сохранились в *Дувре*, *Ноттингеме*, *Норидже*, *Ньюкасле*, *Рочестере*, Колчестере (Colchester, Эссекс, ок. 1080—12 в.), Конисбро (Conisbrough, Йоркшир, ок. 1180—90), Ричмонде (Richmond, Йоркшир, 1072—1146, донжон ок. 1171—80). Однако в стране, защищённой морем, в условиях политической централизации фортификационная архитектура развивалась медленно.

Города в земледельческой Англии были до 2-й пол. 12 в. развиты слабее, чем на континенте. Как правило, они вырастали вокруг бывших римских поселений: в основу их планировки легла регулярная сетка римских лагерей, небольшая территория которых со временем окружалась беспорядочной и скученной средневековой застройкой. От римлян была унаследована схема пересекающихся под прямым углом осевых артерий, но центры не акцентировались; ратуши были исключением, а соборы нередко располагались в стороне от центра.

Со 2-й пол. 12 в. складывалась устойчивая композиция раннеанглийского усадебного дома — деревянного, фахверкового, реже каменного, со складом внизу и жильём на втором этаже, куда вела наружная каменная или деревянная лестница. С 13 в. со стороны лестницы пристраивали деревянный холл.

В 11—12 вв. норманны повсеместно строили крупные соборы и монастыри (их насчитывается 95), причём грань между теми и другими стёрлась: монастырские церкви обслуживали также и миряне, а соборы — монахов. Хотя эти храмы (трёхнефные базилики) строились по образцам норманской школы (см. *Франция*), пропорции плана изменились: монастыри-соборы Англии имели чрезвычайно длинные, узкие неф и хор (длина собора в Уинчестере свыше 170 *м*), протяжённость которых к началу готического периода стала примерно равной; сильно выступающий трансепт оказывался в центре собора. В пасмурной Англии ярус верхних окон был обязательным, поэтому цилиндрические своды не возводились и перекрытия чаще всего были стропильными. Церкви, возведённые норманскими мастерами с помощью сгонявшегося окрестного населения, поражают своими масштабами, мощью грузных, массивных стен. Растянутые, прямоугольные по очертаниям романские храмы Англии производят впечатление тяжеловесного и несколько мрачного величия, внутренней энергии, как бы сконцентрированной в могучей квадратной башне, которая возвышается в центре над средокрестием и связывает воедино массы собора. Плоскости стен подчёркивались в интерьерах богатым, некогда полихромным, резным геометрическим узором, который вместе с мерцавшей в сумраке позолотой придавал оттенок торжественности суровой атмосфере, господствовавшей в храме. В вытянутых узких нефах, разделённых по высоте на три яруса (аркады, трифорий, окна), сильный пространственный эффект создавала перспектива аркад, устремляющихся навстречу хору.

Несмотря на перестройки, многие соборы сохранили свой романский характер. В романской архитектуре Англии при её несомненном единообразии различаются три местные школы. На Ю.-В. (*Норидж*, *Сент-Олбанс*, *Илн*, *Питерборо*) строились нефы огромной длины с примерно равной высотой в интерьере всех трёх ярусов и сложными опорами. На З. (*Глостер*) нефы короче, высота триформев незначительна, господствуют массивные опоры круглого сечения, широко применён геометрический узор. Северной школой, наиболее самостоятельной и творческой, были введены чередование опор и стрельчатая арка; в Дареме ок. 1130—33 центральный неф огромного собора был впервые в Европе перекрыт нервюрным крестовым сводом. Этим предвосхищался принцип готической архитектуры, но её развитие в В. задержали двадцатилетние усобицы. Англия восприняла готику уже во 2-й пол. 12 в. и притом из Франции.

Г о т и к а. Новая династия Плантагенетов (1154—1399), связанная с Францией и покровительствовавшая больше городам, чем монастырям, способствовала утверждению готики, наталкивавшейся, однако, на стойкую романскую традицию. Построенный французским мастером хор собора в *Кентербери* не вызвал подражаний. Даже в конце 12 в. строились романские соборы, притом с деревянным перекрытием (Питерборо). К тому же потребность в новых соборах была невелика, поскольку прежние были достаточно крупными. В результате готические одежды часто лишь покрывали романское ядро (хор в Глостере, собор в Уинчестере).

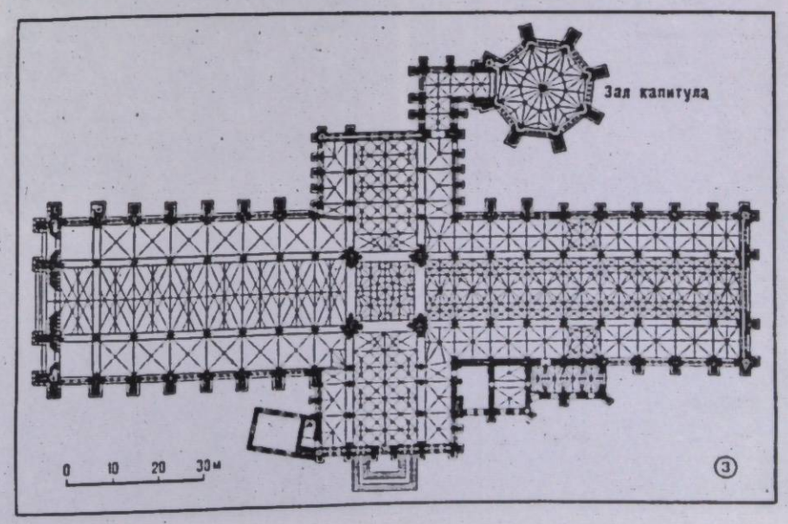
С начала 13 в. бурно развивались овцеводство, торговля и ремёсла, города восточного побережья богатели на вывозе шерсти, росло деятельное торгово-промышленное сословие, расшатывались устои религиозно-феодального мировоззрения. Строительная инициатива перешла от монастырей к горожанам. Города соревновались, перестраивая громады романских храмов в импозантные, подобные дворцам, готические соборы, в которых сосредоточивалась общественная жизнь города. Расцвело ремесленное мастерство. С конца 12 века широко внедрялся местный пёрбекский мрамор, легко поддающийся резцу. Его добывали на полуострове Пёрбек (Purbeck, Дорсетшир). Скульптура и пышный растительный орнамент дополняли готические формы.

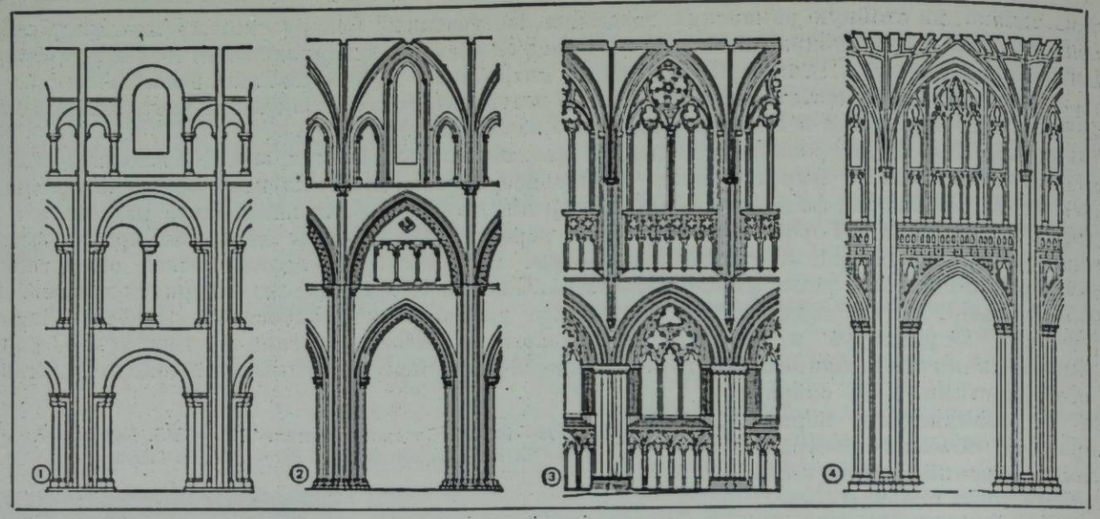
Английская готика примечательна не столько своими конструктивными, сколько декоративными особенностями. Она сохранила от романского периода простоту объёмно-пространственных решений, вытянутость и приземистость основных масс, господство прямых линий, отчётливый ритм горизонтальных и вертикальных членений, могучие прямоугольные башни и прямоугольное завершение хора. Стена с контрфорсами осталась основой конструкции: потребность в аркбутанах возникала редко, поскольку высота сводов была сравнительно небольшой. План, легко воспринимающийся по внешнему объёму, имел прежнюю форму латинского креста, хотя при перестройке хоров нередко вводился второй трансепт (Рочестер, *Сатуэлл*). Не порывая с плоскостной трактовкой стены, строители одевали её ритмически богатым, разнообразным декором, как бы живущим самостоятельной жизнью. Лучшие западные фасады английской готики (Линкольн, *Солсбери*) — своеобразные декоративные экраны, не отражающие внутренней структуры собора. Они вытянуты в ширину больше, чем на континенте, подчас шире самого здания и затянуты прихотливой сеткой пластического декора. Орнаментальная фантазия английских мастеров проявилась и в сложном, иногда чисто декоративном, переплетении нервюр. Поэтому закономерна периодизация английской готики по эволюции декоративных эле-

Собор в Йорке. 1070—1470. 1. Западный фасад. 1291—1345. Башни — около 1430—70. 2. Интерьер нефа. 1291—1345. 3. План.









Эволюция интерьера английских церквей. 1. Романский стиль (собор в Уинчестере). 2. „Раннеанглийская готика" (аббатство Гластонбери, Сомерсетшир). 3. „Украшенная готика" (аббатство Гизборо, Йоркшир). 4. „Перпендикулярная готика" (собор в Уинчестере).

ментов (форма окон, рисунок оконных переплётов); принято выделять три основных стилистических периода в развитии английской готической архитектуры: «р а н н е а н г л и й с к а я» (от последней четверти 12 в. до 2-й пол. 13 в.), «у к р а ш е н н а я», или «г е о м е т р и ч е с к и-к р и в о л и н е й н а я» (до 2-й пол. 14 в.) и «п е р п е н д и к у л я р н а я» (до сер. 16 в.) готика.

В 1-й период господствуют ланцетовидные очертания арок и проёмов. За счёт яруса трифориев вытягиваются в высоту аркада и верхние окна, что улучшает освещение нефа. Постепенно усложняются нервюрные своды, а также формы опор (четыре свободных ствола, окружающих столб, в хоре собора в Линкольне). Скульптура вытесняет геометрический орнамент. Лучший образец — собор в Солсбери.

„Раннеанглийская" и „украшенная" готика. 1. „Капелла богоматери" в соборе в Солсбери. 1220—25. 2. Резные капители зала капитула при соборе в Саутуэлле. Начало 14 в. 3. Западный фасад собора в Эксетере (фрагмент). 1346—75. 4. Неф собора в Уэлсе. Около 1180—1239. Арки средокрестия — около 1338—40.



Во 2-й период исчезает заострённость форм, окна становятся больше и шире, подчас заполняя собой фасад. В усложнённых переплётах преобладает геометрический рисунок, вместе с тем появляется пристрастие к изогнутым линиям, криволинейному «пламенеющему» декору, проникшему во 2-й пол. 14 в. во Францию. Воздвигаются более стройные, устремлённые ввысь башни (в *Уэлсе*, Солсбери). В интерьерах трифорий теряет прежнее значение, опоры обрастают пучками мраморных стволов. Яркий декоративный эффект создаёт сочетание арок с опрокинутыми «контр-арками» в средокрестии собора в Уэлсе. В декоре роскошный растительный орнамент приближается к местной природе. Лучшие образцы — собор в *Эксетере*, западный фасад собора в *Йорке*, зал капитула при Вестминстерском аббатстве в Лондоне, «капелла богоматери» в Или.

Эпидемия чумы — «чёрная смерть» (1348—49) — истребила большинство искусных городских мастеров, что ускорило конец «украшенной готики» — золотого века для мастеров обработки камня. Городских каменщиков сменили сельские мастера: это способствовало упрощению основных очертаний построек и оживлению народных традиций (передача в камне деревянных конструкций каркаса и панели, замысловатый резной декор). Эти изменения отвечали новым общественным условиям. Развитие буржуазных отношений, формирование абсолютистского государства и консолидация нации побуждали к выработке специфически национального стиля. В архитектуре усиливались светские начала. Церковное строительство быстро теряло свою ведущую роль. Развитие общественной жизни требовало новых архитектурных типов и пространственных решений. В церковном зодчестве «перпендикулярный стиль» характерен гл. обр. для небольших сооружений — капелл, гробниц, балдахинов. Зато он расцвёл в университетских зданиях *Оксфорда* и *Кембриджа*, где «перпендикулярные» формы удержались до сер. 17 в. Торгово-промышленные корпорации пристраивали к церквам роскошные цеховые капеллы, возводили богато отделанные гильдейские дома и «банкетные залы». Характерны для этого периода полные света зальные помещения с большими окнами. Свободному ощущению пространства способствовали частичная замена массивных опор консолями и рождение уплощённой «арки Тюдоров». Особенно показателен декор из бесконечного ряда бегущих ввысь «перпендикуляров» и сложнейшего ювелирного плетения нервюр веерообразных, сетчатых, сотовых, звёздчатых и иных сводов. Теряя конструктивную ясность, своды нередко превращались в декоративные потолки, вырезанные из дерева или напоминающие деревянные конструкции. Первое выражение «перпендикулярного стиля» — перестроенный хор собора в Глостере, высокий зал с огромными окнами, своеобразный каменный фонарь. Затем последовали перестройки собора в Кентербери, хора в Йорке, сводов собора в Оксфорде, сооружение великолепных капелл (капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве), университетских и цеховых построек.

Фортификационная архитектура была мало оригинальна и, если не считать королевских замков (крупнейший — в *Виндзоре*), сводилась к укреплениям на шотландской границе и юго-вост. побережье. В условиях централизующего режима феодальные замки превращались в загородные резиденции знати, а к концу 15 в. строительство замков прекратилось.



„Перпендикулярная готика". 1. Капелла Сент-Джордж в королевском замке в Виндзоре. 1474—83. Веерообразные своды — 1503—28. 2. Холл усадьбы Окуэлс-мэнор (Беркшир). Около 1450—60. 3. Резная деревянная преграда в церкви в Тотнесе (Девоншир). 1459.



„Ангел". Рисунок в рукописи евангелия. Около 1050. Библиотека Бодли. Оксфорд.

Изобразительное искусство. Английское искусство раннего средневековья недостаточно известно. Многие его памятники уничтожены в результате иконоборчества, связанного с церковными реформами Генриха VIII в 16 в., и победы пуритан в сер. 17 в.; многое погибло от времени и неумелых реставраций, а сохранилось не всегда лучшее. Об искусстве до норманского завоевания можно судить гл. обр. по книжной миниатюре. Её богатейший декоративно-орнаментальный стиль (с поразительным по сложности и причудливости переплетением лент, завитков, петель и стилизованных фигур животных) сложился при взаимодействии ирландско-кельтской культуры и искусства англосаксонских королевств (прежде всего Нортумбрии) и пережил первый расцвет в 7 в. Блестящий образец этого стиля — миниатюры «Линдисфарнского евангелия» (Нортумбрия, ок. 698—721), непревзойдённые по богатству орнаментальной фантазии и тонкости выполнения. Сходные плоскостно-графичные изображения и орнамент можно видеть на каменных резных крестах и стелах, встречающихся как на С., так и на Ю. Англии.

Во 2-й половине 10 в. одним из главных художественных центров стало Уинчестерское аббатство. В миниатюрах уинчестерской школы изобразительно-иллюстративные мотивы играли уже не меньшую роль, чем орнамент. В нач. 12 в. английская миниатюра с её энергичным ритмом криволинейного узора, богатой красочностью или лёгким, живым штрихом занимала первое место среди европейских школ. К этому же времени относятся и первые дошедшие до нас стенные росписи (в соборе Кентербери и др.), близкие к миниатюрам того времени по иконографическим мотивам и по своему линейно-графическому стилю. В 13 в. были исполнены циклы росписей в Вестминстере, соборах Сент-Олбанса и Уинчестера. Шедевр английской готической живописи — тондо в капелле епископского дворца в *Чичестере*, изображающее мадонну с младенцем (ок. 1260). Оно отличается необыкновенной тонкостью контурного рисунка и нежной красочной гаммой, выдержанной в розоватых, голубых и золотых тонах.

Скульптура в средневековой Англии была широко распространена, особенно с 13 в. При её плоскостном характере, недостатке пластического обобщения, психологической и драматической выразительности она обладала стройностью ритма, декоративной узорностью отделки. Вместе с тем в ней очень рано сказалась тонкая реалистическая наблюдательность английских мастеров. Главные фасады многих готических соборов Англии сплошь одеты рядами скульптурных фризов, где отдельные статуи теряются в общей орнаментальной композиции. Но в скульптурном декоре церквей нередко встречаются яркие фольклорные сценки, фигуры, привлекающие живым изяществом. Широкое распространение получили в Англии фигурные надгробия из дерева, пёрбекского мрамора, бронзы и чаще всего из алебастра, а также гравированные изображения на листах меди, наложенных на надгробные плиты. В этих портретных фигурах, подчас несколько однообразных и застылых, можно видеть первые яркие проявления столь характерного для Англии реалистического портрета.

В 13—14 вв. английская книжная миниатюра становилась всё более изысканной и утончённой по стилю, почти неотличимой от французской. Монументальная живопись сохранила бóльшую самобытность. В ней отразились и антифеодальные народные движения 2-й пол. 14 в. В сельских церквах появились изображения Христа в виде простого пахаря, навеянные популярной тогда религиозной поэмой У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (1362). Страдания Христа в этих росписях показываются как страдания простого народа, истязаемого и угнетённого. Одновременно с новым демократическим содержанием, отрывающимся от канонических традиций, здесь явно выступают и новые реалистические тенденции. Они ощутимы и в складывавшейся в это время станковой живописи. Декоративной красотой, редким мастерством исполнения, тонко наблюдёнными жизненными деталями выделяется т. н. Уилтонский складень (ок. 1389), относимый к франко-английской школе. На правой его створке изображена мадонна с младенцем, стоящая в окружении ангелов, на левой — коленопреклонённый король Ричард II среди святых. Ранний образец английской портретной живописи — большой

Миниатюра из „Апокалипсиса". 14 в. Британский музей. Лондон.



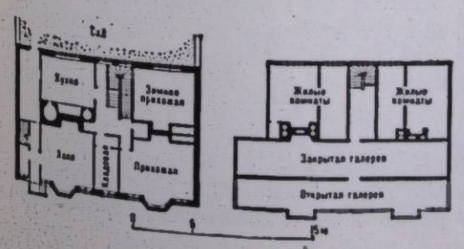
портрет Ричарда II в Вестминстерском аббатстве (1390-е гг.), по своим размерам и индивидуальности образа не имеет аналогий в европейском искусстве того времени. В 15 в. в Англию проникало сильное влияние реалистического нидерландского искусства, сказавшееся как в портрете, так и в стенных росписях вроде цикла «Чудес богоматери», выполненного в 1479—88 У. Бейкером (W. Baker) в капелле Итонского колледжа. Однако исторические события 15—16 вв. воспрепятствовали естественному развитию национального стиля Возрождения в английском изобразительном искусстве.



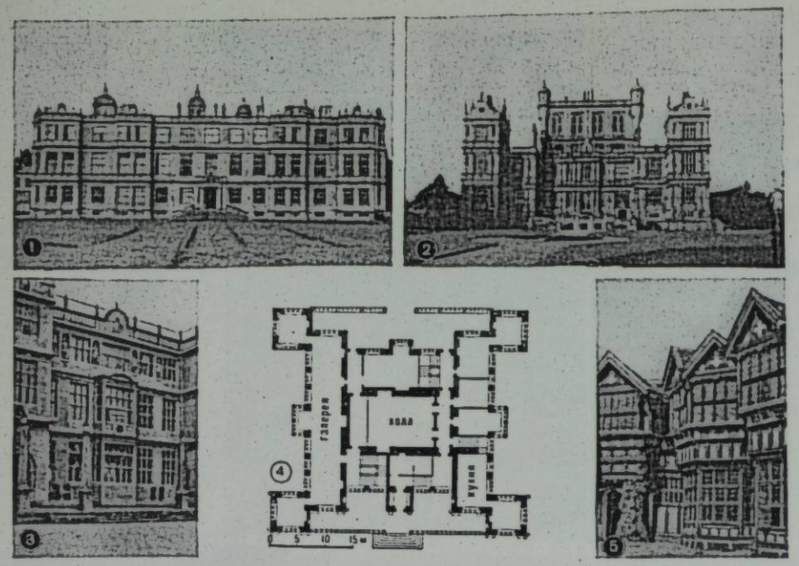
Средневековое искусство Англии. 1. „Поклонение волхвов". Слоновая кость. Конец 11 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. „Св. Павел". Фреска в капелле Сент-Анселм в соборе в Кентербери. Середина 12 в. 3. Гравированная надгробная плита Роберта де Септванс. 1306. Церковь в Чартеме (Кент). 4. Портрет короля Ричарда II. 1390-е гг. Вестминстерское аббатство. Лондон. 5. Миниатюры из „Бестиария Ашмола". Конец 12 в. Библиотека Бодли. Оксфорд. 6. Портрет Маргрет Бофорт. Около 1475. Национальная портретная галерея. Лондон.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 16—19 вв.

Архитектура. С 16 века в английской архитектуре окончательно восторжествовали светские начала. С Реформацией (1534) церковное строительство надолго почти прекратилось; монастыри были распущены, их церкви разрушены или переданы приходам, а земли получило мелкопоместное дворянство, явившееся оплотом династии Тюдоров (1485—1603). Преобладающее значение получило жилищное строительство, в котором произошли важные сдвиги. Ещё в 13 в. высокий холл слился с двухэтажным домом, где в нижнем этаже стали размещать прихожую («парлор»), а в верхнем — жильё. Верхние помещения часто выходили в «длинную галерею», служившую для прогулок и обозрения окрестностей. Свободная и удобная композиция этих жилищ, хорошо сочетавшаяся с природным окружением, скоро вошла в традицию, а затем распространилась за пределы Англии. Принцип расположения жилых помещений на двух этажах позднее укоренился и в английских городских домах. Когда массовое истребление лесов вынудило искать заменители дерева, основной конструкцией стал фахверк, издавна применявшийся на Ю. и С.-З.; заполнения дубового каркаса научились штукатурить и белить. Во 2-й пол. 16 в. благодаря массовой иммиграции из Нидерландов возродилось кирпичное производство. «Красные каменщики», введя камин и дымоход, изменили план усадебного дома: он превратился в компактное



Усадебный дом Томаса Лейка. Планы нижнего и верхнего этажей. 16 в.



Английские дворцы 16 в. 1. Лонглит-хаус. 1567—75. 2. Уоллатон-холл. Около 1580—88. 3. Монтекьют-хаус. Около 1580—99. 4. План дворца Уоллатон-холл. 5. Мортон-олд-холл. 1550—59 и 1602.

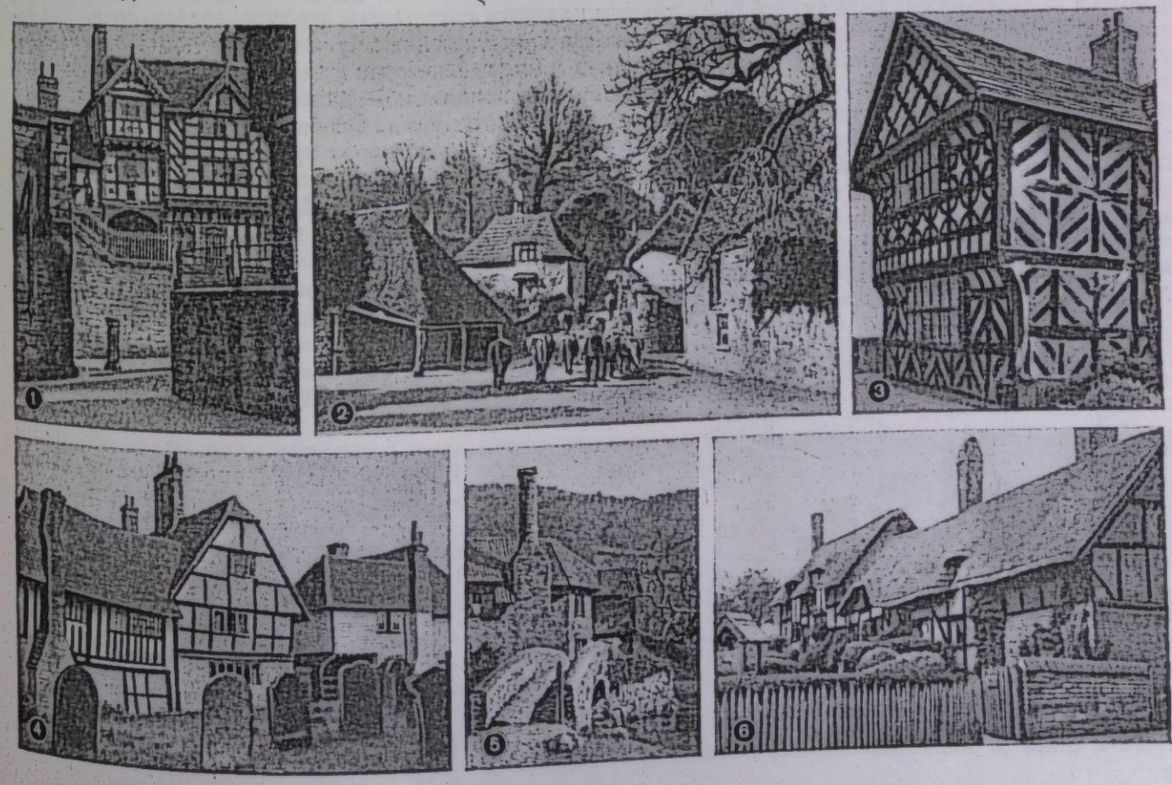
двухэтажное сооружение с холлом и служебными помещениями на первом этаже и жилыми комнатами на втором. Большое красивое окно холла — отголосок «перпендикулярного стиля», огромный камин, дубовые панели на стенах холла, резные деревянные лестницы, соединяющие его с жилым помещением, во всём атмосфера уюта и комфорта — таковы отличительные черты этих живописных и рациональных по планировке домов, по сей день украшающих английские поселения (Моут-фарм в Пареме; Parham, Суффолк).

В 16 в. развивалось и дворцовое зодчество, воспринявшее многое от усадебных домов (холл, эркеры, лестницы, галереи). Новая аристократия увлекалась итальянским Возрождением, кардинал-гуманист Уолси выписывал из Италии мастеров, а Генрих VIII покровительствовал им. Но эти мастера были декораторами, а не строителями. При их участии украшались крупнейшие постройки того времени — Хэмптон-корт (Hampton Court, Мидлсекс, с 1515), перешедший от Уолси к Генриху VIII, и роскошный дворец Генриха VIII — Нонсач (Nonesuch — «Несравненный», Суррей, с 1538, разрушен в 17—18 вв.). Ренессансные мотивы появились в 1520-х гг. в замке Лейер-Марни (Layer Marney, Эссекс, ок. 1520—23), надвратном сооружении с двумя высокими башнями. Со 2-й пол. 16 в. после изгнания католиков итальянские формы проникали через посредство протестантов — фламандцев и немцев. Местные композиционные традиции, привычные крутые кровли, обилие труб, большие эркеры плохо сочетались со строгостью ордерного зодчества. Иногда классические мотивы украшали только главный портал — в дворцах Кобем-холл (Cobham Hall, Кент, боковые крылья — ок. 1594, центральная часть — 1620, архитектор И. Джонс), Хатфилд-хаус (Hatfield House, Хартфордшир, 1607—11), но подчас из соединения местных и классических форм рождались фантастически причудливые сооружения с трубами в виде античных колонн (Бёрглихаус, Burgley House, Нортхемптоншир, 1556—64 и 1577—87). Это стихийное смешение форм тем не менее дало ряд значительных произведений, особенно там, где решались пожертвовать традицией: таковы дворцы Уоллатон-холл (Wollaton Hall, Ноттингемшир, ок. 1580—88, мастер Р. Смитсон, R. Smithson, 1535—1614), Монтекьют-хаус (Montacute House, Сомерсетшир, ок. 1580—1599) и особенно Лонглит-хаус (Longleat House, Уилтшир, 1567—75, мастер Р. Смитсон), замысел которого приписывается побывавшему в Италии мастеру Дж. Шюту (J. Shute, умер в 1563). Предполагаемый автор Кёрби-холла (Kirby Hall, Нортхемптоншир, ок. 1570—75, ныне в руинах) Дж. Торп (J. Thorpe, работал ок. 1568—1620) был королевским «обмерщиком» (surveyor) зданий и возможно в некоторой мере архитектором (сохранилась коллекция его чертежей). В интерьерах дворцов 16 в. — лепные украшения, богато отделанные потолки; в парадных залах гордостью владельца был камин, нередко резной, из цветного мрамора. Однако в 16 в. в основном ещё строили фахверковые здания: в ряде районов, гл. обр. на З. и Ю., сохранились большие усадебные дворцы, где тёмный дуб в сочетании с белой штукатуркой создавал красивый геометрический узор (Мортон-олд-холл, Мортон Old Hall, Чешир, 1550—59 и 1602). Традиции «тюдоровской» архитектуры 16 в. долго удерживались в провинции.

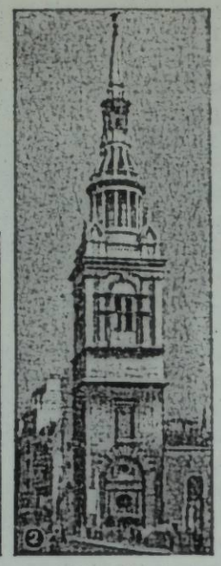
Между 1570 и 1620, когда вторжение капитализма в деревню, рост овцеводства и захват помещиками крестьянских земель полностью изменили аграрный уклад Англии, сложился новый облик английской деревни. Нужда в дешёвом жилище для возраставшей массы мелких арендаторов и батраков привела к развитию фахверковых конструкций с различным заполнением каркаса (камень в Сомерсетшире, кирпич в Кенте и на В., ивовая плетёнка с обмазкой на З. и в центральных районах и т. д.); возник тип односемейного дома (коттеджа), перенявший в доступных масштабах ряд достижений усадебной архитектуры: рациональную структуру (кухня внизу, спальня наверху), живописность композиции, известный уют в интерьере. Коттеджи разнообразны по силуэту, материалу, конструкции, покрытию кровли (солома, каменные плиты, сланец, черепица) соответственно местным возможностям и традициям. Индивидуален и облик деревень благодаря свободной планировке, различию типов коттеджей и природных условий. Коттеджи могли располагаться вдоль улицы, живописными группами или изолированно, но скученность была воспрещена законом 1589. Центр обычно не акцентировался (церковь часто на краю села), если не считать места для торговли у «рыночного креста». Значительно выросли в 16—17 вв. города, куда стекалось экспроприированное крестьянство. Лондон, в котором сосредоточилась треть городского населения, вырос почти в 10 раз. Узкие городские улицы, кое-где замощённые булыжником, застраивались сплошными рядами фахверковых домов с нависавшими верхними этажами; кровля крылась соломой, плитами, реже — сланцем или черепицей. Английские города с их скученной хаотичной застройкой часто опустошались эпидемиями и пожарами.

Новый этап английской архитектуры начался в 17 в. уже при династии Стюартов (1603—49 и 1660—1714): его открыл И. *Джонс*, который изучал архитектуру в Италии, пропагандировал принципы классического зодчества и прежде всего А. Палладио (см. *Италия*). В практической деятельности и в теории Джонс стремился освободить английскую архитектуру от средневековых пережитков и наносных фламандско-немецких влияний, создать единый органический стиль. Его проект дворца Уайтхолл в Лондоне — первый в Англии пример целостной ансамблевой композиции: основные постройки окружают большой двор, по сторонам его размещаются шесть двориков, в том числе круглый в плане. Построен был только «Банкетный зал» (1619—22); его увенчанный балюстрадой фасад со спокойными ордерными членениями (два яруса — дорический и композитный)

Английские городские и сельские дома. 1. Госпиталь Лестера в Уорике (Уорикшир). Фахверк. 1571. 2. Деревня Кокингтон (Девоншир). 3. Сельский дом Олд-холл-фарм в Вудфорде (Чешир). Фахверк. Около 1540. 4. Сельский дом в Смардене (Кент). Фахверк с кирпичным заполнением. 16—17 вв. 5. Сельский дом в Аллерфорде (Сомерсетшир). Камень. 17 в. 6. Дом в Стратфорде-он-Эйвон. Фахверк с кирпичным заполнением. 16 в.



по ясности и благородству не имел в Англии прецедентов. Джонс оказал определяющее влияние на сложение английского классицизма с его своеобразным переплетением буржуазных и аристократических черт, сочетанием практичности и удобства с импозантностью и строгой сдержанностью облика зданий, подчёркнутой правильностью классических форм, применявшихся в свободных сочетаниях.





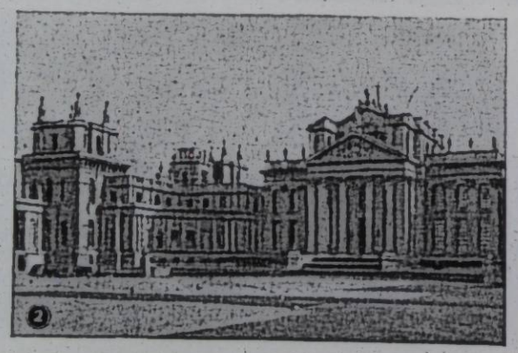


Кристофер Рен. Церкви в Лондонском Сити. 1. Интерьер церкви Сент-Стивен (Уолбрук). 1672—79. 2. Церковь Сент-Мэри-ле-Боу (Чипсайд). 1670—73. Башня — 1680. 3. Интерьер церкви Сент-Джеймс (Гарлик-хилл). 1676—83.

Крупнейшего архитектора Англии К. *Рена* отделяет от Джонса буржуазная революция 1640—60, после которой вернувшимся Стюартам пришлось признать главные завоевания буржуазии. Их окончательно упрочил переворот 1688—89, низложивший Стюартов и поставивший у власти «наживал из землевладельцев и капиталистов» (Маркс К., Капитал, т. 1, 1955, стр. 728). В их руки перешла и строительная инициатива. Национальное самосознание буржуазии наложило печать на развитие английского классицизма. Творчество Рена было своеобразной попыткой дать национальную трактовку классическим формам. Составленный Реном после пожара 1666 план реконструкции Лондонского Сити (имевший в основе ряд круглых площадей с радиально расходящимися улицами) не был осуществлён; но Рен значительно изменил облик Сити, построив ряд огнестойких кирпичных домов с далеко вынесенным карнизом и белокаменным ордерным обрамлением портала, а также 52 приходские церкви, что было первым крупным церковным строительством после Реформации. Ограниченный размерами участка, а иногда и фундаментом прежней церкви, Рен в каждом случае находил лучшие, притом всегда разные решения (трёхнефные или «зальные» церкви с плоскими перекрытиями или куполами и т. д.). Стройные колокольни — дань привязанности к силуэту средневековых храмов, но выполнены они в формах классицизма. Особенно красива прямоугольная колокольня церкви Сент-Мэри-ле-Боу, которая постепенно (через круглую колоннаду, купол и фонарь) переходит в завершающий шпиль. Грандиозный собор святого Павла в Лондоне — главное творение Рена, по композиции плана (напоминающей собор в Или) во многом верен средневековой традиции: это — отчётливо выраженный латинский крест с западным трансептом (новое в нём — полукруглая апсида). Форма же и конструкции собора, особенно его ордерная система и знаменитый купол над средокрестием, явились вершиной классического английского зодчества. Несмотря на все недостатки (напр., несколько барочные западные башни), Рену удалось достигнуть гармоничного сочетания масс, ясной организации внутреннего пространства. Работая над обширным ансамблем госпиталя в Гринвиче и корпусами Хэмптон-корта, Рен сумел вписать в типично английский пейзаж строго организованные формы классической архитектуры. Разнообразие планов и пространственных решений, удивительное

Английская архитектура 18 в. 1. Н. Хоксмор. Церковь Сент-Мэри (Вулнот) в Лондоне. 1716—27. 2. Дж. Ванбру. Дворец Бленим (Оксфордшир). 1705—24. 3. Городской жилой дом. 2-я половина 18 в.











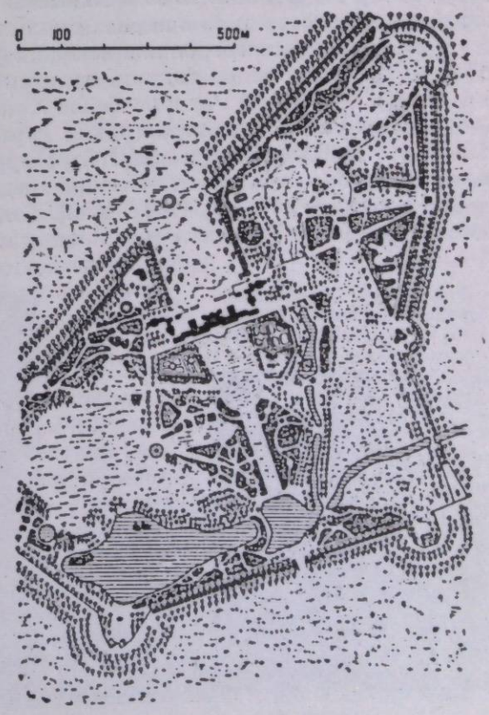


Английский классицизм 18 в. 1. Дж. Вуд Младший. Площадь Ройял-Кресент в Бате. 1767—75. 2. Р. Адам. Квартал Адельфи в Лондоне. 1768—72. Разрушен в 1936—37. 3. Р. Адам. Дом на Фицрой-сквер в Лондоне. Около 1790—1800.

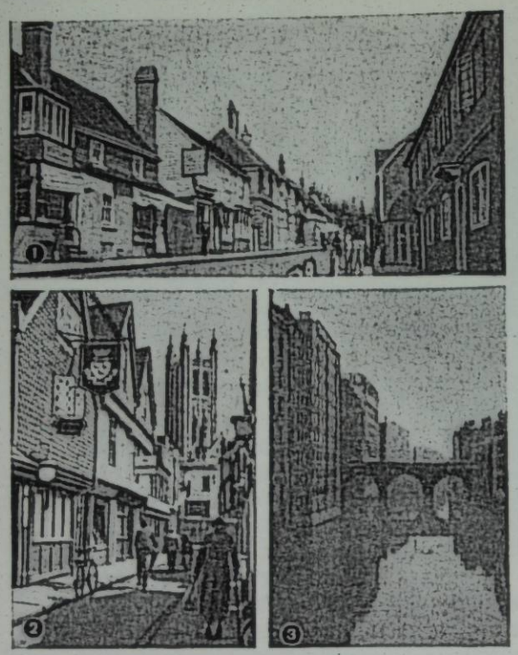
богатство архитектурных мотивов сочетались в работах Рена с тщательной разработкой конструкции. Последователем Рена был в 1-й половине 18 в. Дж. *Гиббс*. Две его церкви в Лондоне — Сент-Мэри-ле-Стрэнд и Сент-Мартин-ин-зе-филдс (коринфский храм, увенчанный великолепным шпилем), вполне достойны Рена, а библиотека памяти Рэдклиффа в Оксфорде выделяется внушительной простотой и органичностью композиции: это — напоминающая мавзолей купольная ротонда с круглым залом, обрамлённая снаружи парными коринфскими колоннами на рустованном цоколе,— приём, получивший в Англии большое распространение.

С середины 17 в. формы столичной архитектуры стали проникать в провинцию. Города восточной Англии стали заполняться коробкообразными кирпичными домами с выступающим карнизом и пышным белокаменным порталом («стиль Якова I»). Только в центральной и западной Англии придерживались ещё свободной композиции и фахверка. Усадебные дворцы в увеличенном масштабе повторяли тот же «стиль Якова I». К торцам украшенного парадной колоннадой главного здания пристраивались крылья со служебными помещениями. Ордер проник и в интерьеры, где деревянные потолки уступили место лепным. Дворцы Бленим и Хоуард, построенные Дж. *Ванбру* в нач. 18 в., полны динамики и пышности. В отличие от Рена, Ванбру не искал уравновешенных решений, стремясь к пафосу и грандиозности, к эффектам театральной постановки. Его последователь Н. *Хоксмор* прямо применял приёмы барокко, но этот стиль остался чужд буржуазной протестантской Англии. Зато классицизм превосходно сочетался с новыми жизненными потребностями и оказал влияние на массовое строительство.

План парка Стоу. 1738. Планировщик У. Кент.



Археологическая горячка середины 18 в. (после открытия Помпей и Геркуланума) пробудила страстное увлечение античностью и в архитектуре. Полнее всего классицизм этого времени представлен в *Бате*, возрождённом древнеримском курорте, самом «классическом» по облику из городов Англии, а может быть и Европы. Дж. *Вуд* ещё в 1725 составил план превращения Бата в «римский» город с портиками, колоннадами, форумом, термами и амфитеатром. Сам Вуд, а затем его сын Дж. Вуд Младший создали в Бате большие площади прямоугольной, круглой и полукруглой формы с единообразными фасадами, украшенными ордером, балюстрадами и антикизирующим декором. Классицизм широко проявился в городских и усадебных домах. Важное значение имела неутомимая деятельность братьев Р. и Дж. *Адам*, строивших в основном кирпичные, очень рациональные по планировке здания с двумя этажами на

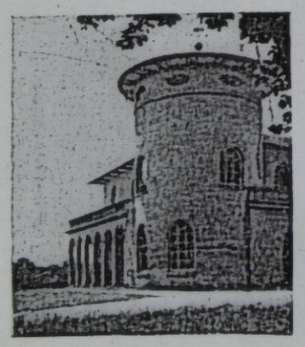


Типы городской застройки. 1. Главная улица (Хайстрит) в Мейфилде (Суссекс). 2. Улица в Кентербери. 3. Район складов в Манчестере.

цоколе и аттиком; декоративный эффект создавался несколькими коринфскими пилястрами и фронтоном или же палладианским портиком (квартал Адельфи в Лондоне, постройки в Бате, Эдинбурге и др.). В «доходных» домах братья Адам, развивая инициативу Вудов в Бате, делили застройку квартала на секции, из которых каждая имеет помещения, расположенные на двух-трёх уровнях, и выход на улицу (т. н. террас-хаус). Так, принцип индивидуального дома сохранялся без ущерба для преимуществ сплошной застройки. Строгие классические формы, лёгкий лепной декор с античными мотивами братья Адам внесли в жилой интерьер, которому к концу 18 в. стали уделять основное внимание в архитектуре классицизма.

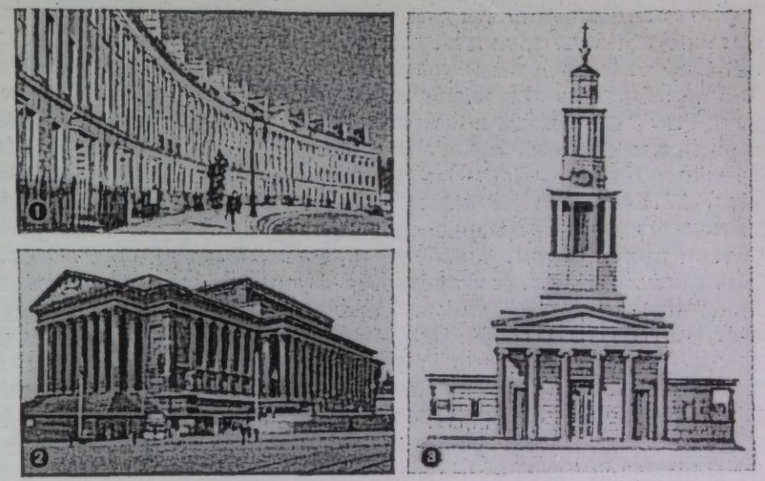
Противоположная тенденция, стремление уйти от рационалистических норм и регулярных приёмов классицизма проявились прежде всего в садово-парковом искусстве. Именно в Англии «французские» сады с их геометрической планировкой и подстриженными деревьями начали заменять садами, подражающими естественной природе и получившими название «английских». Свободная живописная планировка, разнообразие мотивов и точек зрения, извилистые дорожки и берега озёр, искусное чередование холмов, лужаек, одиночных и рассаженных группами деревьев — всё это отвечало тяге к природе и культу естественных чувств, которые сентиментализм принёс в культуру Англии. Первый классический образец «английского» сада создал У. Кент (W. Kent, ок. 1685—1748) в парке Стоу (Stowe, Бакингемшир, 1738). Во 2-й пол. 18 в. в зодчестве зазвучали романтические ноты. Наряду с «античными» храмами и колоннадами в парках стали появляться гробницы и руины, подражания средневековью и Востоку. У. *Чеймберс*, палладианец в своих городских сооружениях, в парке Кью (Kew, Суррей, 1757—62) построил «пагоду» в китайском стиле и ввёл «колониальную» экзотику в убранство интерьера. Если уже Рен и особенно Хоксмор пользовались иногда вольно истолкованными готическими формами, то перестройка страстным поклонником готики Х. Уолполом (H. Walpole, 1717—97) собственной усадьбы Строберри-хилл (Strawberry Hill, Мидлсекс, с 1748) послужила началом романтического увлечения средними веками, принявшего в конце века крайние формы у Дж. Уайета (J. Wyatt, 1746—1813). Тогда же появились первые труды о готической архитектуре. Новые черты ощущались и в классицизме. На рубеже 19 в. Дж. Соун (J. Soane, 1753—1837) построил в Лондоне мрачное здание Английского банка, стремясь приспособить классические формы к специфическим функциям этого буржуазного «храма».

Дж. Нэш. Загородный дворец Кронкхилл (Шропшир). 1802.



Но полностью изменился облик многих английских городов в результате промышленного переворота (последняя треть 18 — нач. 19 вв.). «Старая весёлая Англия» зелёных лугов и дубовых рощ, придорожных тавери и живописных усадеб быстро превращалась в страну законченных индустриальных городов. С конца 16 в. при бурном подъёме суконоделия и металлургии производство распылялось среди кустарей по деревням («домашняя промышленность»). С конца 18 в. эти посёлки центральной Англии (*Манчестер*, *Бирмингем*, *Шеффилд*) выросли в огромные промышленные центры с лесом труб над вытянутыми кирпичными коробками фабричных корпусов. Необходимость эффективного перекрытия больших производственных помещений рано привела на родине современной металлургии к развитию сложных металлических конструкций. Интенсивно росли порты западного побережья, связанные с колониальной торговлей (*Бристоль*, Плимут); крупными инженерно-

архитектурными сооружениями становились доки. В строго утилитарных фабричных, складских, транспортных сооружениях Англии начала 19 века, строившихся не архитекторами, а инженерами (Т. Телфорд, Th. Telford, 1757—1834, и др.), можно видеть подчас зарождение рациональных принципов новейшей архитектуры. Никаких градостроительных норм не было из-за хаотичности частного землевладения и отсутствия законодательства. Вместе с тем в новых городах в интересах производства быстро совершенствовалось водоснабжение, улучшалось состояние мостовых, вводилось уличное освещение. Массовый приток в города сельского населения вызвал беспримерное по масштабам строительство рабочих жилищ предпринимателями. Возраставшей нищете масс сопутствовала заинтересованность домовладельцев в максимальной эксплуатации каждого квадратного метра застройки. Вытянутые вдоль лишённых зелени пригородных улиц мрачные ряды двухэтажных кирпичных домов (внизу кухня с выходом на улицу, вверху единственная жилая комната, где ютились все поколения семьи) сооружались наспех, с минимальными затратами. Угнетающее однообразие, бедность и перенаселённость этих прижатых друг к другу массовых жилищ сделали их классическими образцами трущоб.

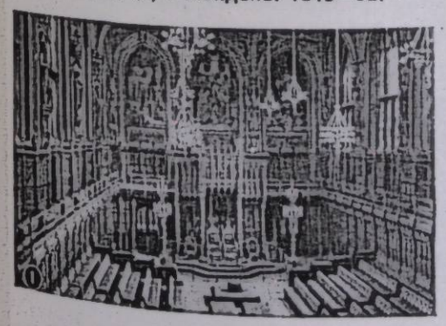


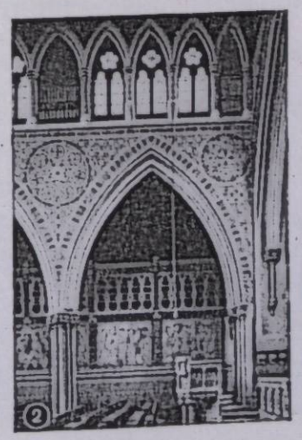
Английский классицизм и неоклассика 19 в. 1. Дж. Нэш. Жилой квартал Парк-Кресент в Лондоне. 1812—22. 2. Х. Элмс. Сент-Джорджс-холл в Ливерпуле. 1842—51. 3. У. и Х. Инвуд. Церковь Сент-Панкрас в Лондоне. 1819—22.

Контраст между рабочими окраинами и буржуазными кварталами был в английских городах особенно резким. Главные улицы быстро застраивались импозантными коммерческими зданиями и особняками предпринимателей, их капризные индивидуалистические вкусы усугубляли стилистическую разноголосицу, которая в 19 в. укоренилась в архитектуре богатых городских кварталов и усадеб.

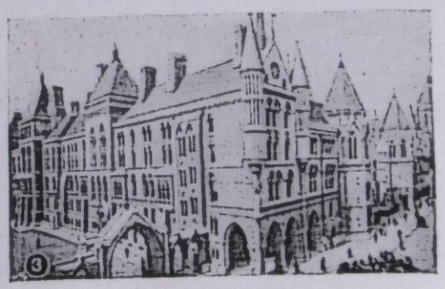
В начале 19 в. господство романтизма вызвало волну увлечения экзотикой и архитектурной стилизацией вплоть до фасадов в «египетском стиле». Плодовитый Дж. *Нэш* построил множество усадебных домов в различных произвольно истолкованных стилях — «индийском», «мавританском», «китайском», «готическом». Вместе с тем Нэш в 1812—30 осуществил в классическом духе ансамблевую застройку Риджентс-парка и прилегающих к нему участков в Лондоне; общим лейтмотивом послужил вошедший в моду ионический ордер.

Английская неоготика 19 в. 1. Ч. Бэрри, О. Пьюджин. Зал заседаний палаты лордов в здании парламента (Вестминстерском дворце) в Лондоне. 1840—52.





2. У. Баттерфилд. Церковь Олл-сентс в Лондоне. 1849—59. 3. Дж. Стрит. Здание Королевского суда (Ло-Кортс) в Лондоне. 1868—82.

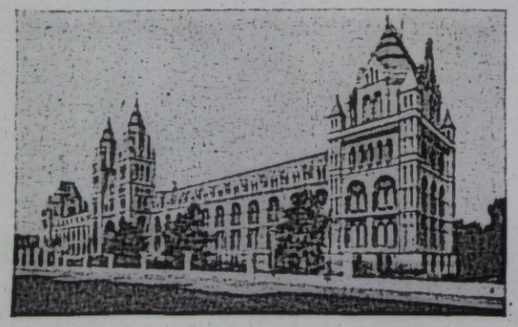


В дальнейшем почти весь 19 в. был заполнен стилизаторскими исканиями, претендующими на археологическую точность. Одновременно возобладали два направления: неоклассика и неготика. Первое было обязано успехам молодой античной археологии, а второе — «открытию» собственных древностей. Как архитектура «золотого века» Афин, так и романско-готические соборы Англии стали предметом пристального изучения, а верность историческим образцам надолго осталась признаком хорошей архитектуры. В 1819—22 У. Инвуд (W. Inwood, ок. 1771—1843) и его сын в лондонской церкви Сент-Панкрас педантично скопировали греческие образцы. У. Уилкинс (W. Wilkins, 1778—1839) внёс больше самостоятельности в здания Университетского колледжа и Национальной галереи в Лондоне, где в пропорциях и профилях чувствуется тонкое понимание духа античной архитектуры. Наиболее удачен построенный Р. Смёрком (R. Smirke, 1781—1867) фасад Британского музея, неоклассические формы которого соответствовали назначению здания — хранилища античных памятников. Талантливые архитекторы середины века — Ч. Коккерелл (Ch. Cockerell, 1788—1863) и Х. Элмс (H. Elmes, 1814—47) строили в духе неоклассики здания банков, страховых обществ, частные дома; совместно ими построено великолепное общественное здание Сент-Джорджс-холл в *Ливерпуле*. Неоклассические формы были приданы и мосту Ватерлоо в Лондоне, построенному инженером Дж. Ренни (J. Rennie, 1761—1821). Величественное гранитное сооружение с большими арочными пролётами счастливо соединяло конструктивные и художественные достоинства.

Неоготическому строительству предшествовала страстная пропаганда средневековой архитектуры. В 1812—15 Т. Рикмен (Th. Rickman, 1776—1841) дал первый систематический обзор английской готики, выделив её основные периоды, из которых все — от переходного стиля до «перпендикулярного» — привлекли внимание архитекторов. «Неоготики» старались передать настроение, дух средневековья, хотя и здесь педантичная чистота форм ставилась вначале во главу угла. Обширное церковное строительство 2-й половины века благоприятствовало поборникам готики. Многочисленны были и общественные здания в готическом духе: для здания парламента в Лондоне правительством был обусловлен позднеготический стиль (из-за соседства с капеллой Генриха VII). Общая композиция этого гигантского сооружения середины века принадлежит Ч. *Бэрри*. Уравновешенная композиция и хорошо организованный план парламента были целиком заслугой Бэрри, тем более значительной, что ранее он пользовался свободно трактованными классическими формами и ренессансными принципами композиции. Отделку интерьеров и разработку деталей поручили главному энтузиасту неоготики — О. *Пьюджину*, что немало способствовало успеху сооружения. Полного выражения неоготика достигла в творчестве Дж. Г. *Скотта*, архитектора, археолога и реставратора. Стремясь к эффекту монументальности, Скотт предпочитал формы «украшенного стиля». Его ученик Дж. Стрит (G. Street, 1824—81), построивший здание суда (Ло-Кортс) в Лондоне, увлекался готикой 13 в. Во 2-й половине 19 века неоготика была идейно связана с движением прерафаэлитов, увлечением эстетикой средневекового ремесла и попытками возродить его традиции. В то же время росло стремление избавиться от археологического педантизма. У. Баттерфилд (W. Butterfield, 1814—1900) уже свободно пользовался средневековыми формами для выражения собственных идей. Дж. Брукс (J. Brooks, 1825—1901) удачно воспроизводил дух готики в монументальных кирпичных церквах, почти лишённых убранства.

Рост промышленных центров вызвал обширное строительство в провинции. Если в церквах и соборах вроде собора в Труро (Truro, Корнуолл, 1880—1910), построенного Дж. Пирсоном (J. Pearson, 1817—97), в некоторых «традиционных» типах зданий (напр., суды) господствовала неоготика, то в большинстве жилых и общественных сооружений безоговорочное применение средневековых форм было невозможно. В последней четверти века многие архитекторы, особенно младшего поколения, напряжённо искали новых форм конструкций и декора, продиктованных новой типологией зданий. Однако архитектурная мысль еще не выходила за пределы простого комбинирования унаследованных форм. Печатью эклектики отмечена уже деятельность Бэрри, особенно его поздняя ратуша в Галифаксе (Halifax, Йоркшир, 1859—62), где формами классики он пытался воспроизвести готический эффект вертикализма и множественности деталей. В сходном духе сооружались муниципальные

А. Уотерхаус. Британский музей естественной истории в Лондоне. 1873—81.



здания и в других городах. А. Уотерхаус (A. Waterhouse, 1830—1905) построил в Лондоне большое здание Британского музея естественной истории с башнями в романском духе, Н. *Шо* в лондонском здании полицейского управления (Новый Скотленд-ярд) подражал шотландскому Возрождению. Многие архитекторы (начиная с Бэрри) увлекались итальянским Возрождением. Постройки перегружались украшениями (терракота, мозаичные фризы). К концу века романтизирующие увлечения отошли на второй план. Крупнейшее сооружение этого времени — Вестминстерский католический собор в Лондоне, построено Дж. Бентли (J. Bentley, 1839—1902) в духе, чуждом английской средневековой традиции. Несмотря на реминисценции византийского и романского южнофранцузского зодчества, эта монументальная композиция имеет современный облик. Эклектика «живописных» ансамблей, особняков (особенно в лондонском Уэст-Энде), фасадов банков и торговых домов сильно повлияла на облик английских городов. Застройка их была по-прежнему хаотичной. Нэш смог создать ансамбль Риджентс-парка, поскольку эта территория принадлежала королевскому дому и была закрыта для публики: строительство производилось с репрезентативной целью и к тому же без учёта будущего развития столицы. В Оксфорде такт архитектора Т. Джэксона (Th. Jackson, 1835—1924) позволил добавить многое, не искажая старинного городского ансамбля. Повсюду же вследствие анархии частновладельческой застройки пришлось отказаться от трактовки улицы как архитектурного целого.

Прогрессивные тенденции английской архитектуры 2-й пол. 19 в. связаны прежде всего с использованием передовых достижений техники. Главный павильон Всемирной выставки 1851 в Лондоне — «Хрустальный дворец» (Crystal Palace) заслуженно считался чудом инженерного искусства. Эта огромная трёхнефная постройка с двумя трансептами была сооружена Дж. Пакстоном (J. Paxton, 1801—65) на ажурном каркасе из железных столбов и балок с заполнением из стекла. Применение железа и стекла как основных материалов и метод возведения здания из однотипных, заранее заготовленных деталей оказали большое влияние на строительную технику. Но в интерьере царила преднамеренная эклектика (показ архитектуры и декора всех эпох). Металлические конструкции и новые системы перекрытий нашли место в строительстве многочисленных промышленных зданий и вокзалов, а рациональные принципы проектирования — при создании в Лондоне концертного зала «Альберт-холл» (амфитеатр на 8 тыс. мест, перекрытый стеклянным куполом) и больничного комплекса «Сент-Томас», где архитектура целиком определялась санитарно-медицинскими требованиями.

Английские архитекторы 2-й половины 19 в. внесли вклад и в разработку типов индивидуального жилища, гл. обр. загородного и усадебного дома, отказавшись от живописной стилизации ради целесообразности и простоты. Международное признание получил восходящий корнями к «тюдоровскому» времени тип двухэтажного односемейного коттеджа, примечательного рациональностью планировки, искусным использованием кирпича (вплоть до обработки глины резцом и ножом), высокой культурой внутреннего убранства. Возрождение ремесла У. *Моррисом* создало для этого новые возможности. Первый образец такого дома — построенный Ф. Уэббом (Ph. Webb, 1831—1915) для Морриса «Красный дом» в Бексли-Хит (Bexley Heath, Кент, 1859). Чёткостью пропорций и мастерством планировки выделялись дома Н. Шо: в центре их располагался холл с главной лестницей, фасады украшались эркерами, скромность облика здания сочеталась с солидностью и уютом внутреннего убранства, удобством размещения комнат. При доме в Лайс-Вуд (Leys Wood, Суссекс, 1868) Шо устроил «геометрический» сад с подстриженной растительностью; такие сады

Первые опыты создания нового стиля. 1. Ф. Уэбб. „Красный дом" У. Морриса в Бексли-Хит. 1859. 2. Дж. Пакстон. Выставочный павильон „Хрустальный дворец", северный трансепт (гравюра Р. Бибби). 1851. 3. Ч. Ф. Войзи. Усадебный дом в Ратлендшире. 1901.









Р. Уокер. Портрет О. Кромвеля. Лондонский музей.

вновь вошли в моду, вытесняя «английские» пейзажные сады. Подчёркнуто лаконичные, свободные по планировке загородные дома Ч. Ф. Войзи (Ch. F. Voysey, 1857—1941) благодаря своей простоте и последовательному решению функциональных задач подходят вплотную к принципам современной архитектуры.

Изобразительное искусство. Тяжёлое положение страны, вызванное жестокими внутренними войнами 15 в., привело искусство к упадку; его естественное развитие было вовсе прервано, когда церковные реформы Генриха VIII уничтожили монастыри, являвшиеся вековыми центрами художественной культуры. В 16—17 вв. ведущими мастерами оказывались иностранцы, выписываемые к английскому двору; отечественные художники играли второстепенную роль, и сохранившиеся биографические сведения о них крайне скудны. Религиозная живопись в протестантской Англии прекратила своё существование, а мифологическая тематика была абсолютно чуждой на английской почве; почти единственным культивируемым жанром оказался портрет, служивший прославлению короля и придворной знати. Как портретист выступал в Англии немецкий художник Х. Хольбейн Младший (см. *Германия*), проведший 13 лет при дворе Генриха VIII. Его реалистическое искусство, пронизанное духом ренессансного гуманизма, оказало благотворное влияние на развитие английской портретной миниатюры. В ней сконцентрировались наиболее живые и прогрессивные черты английского искусства 16 в., сохранилась прямая связь с национальными художественными традициями. Мы видим здесь ту же тонкость выполнения, ту же острую выразительность линейного силуэта, изысканность красочных сочетаний, что и в книжной миниатюре. Индивидуальная характеристика модели в портретах выдающихся миниатюристов конца века — Н. *Хиллиарда* и А. *Оливера* — оставляет далеко позади стереотипные парадные изображения модных заезжих живописцев, концентрировавших внимание на скрупулёзной передаче нарядов и драгоценностей.

Миниатюристом был и крупнейший английский мастер 17 в. С. *Купер*. Он создал в малых формах миниатюры, необычайно собранные и рельефные, полные мужественной энергии образы О. Кромвеля и других деятелей буржуазной революции. Реалистическую смелость и психологическую проницательность Купер сохранил и в годы реставрации Стюартов. Его искусство оказало влияние даже на творчество знаменитого фламандца А. ван Дейка (см. *Бельгия*), работавшего при дворе Карла I. Ван Дейк, сильно изменивший в Англии свою прежнюю фламандскую манеру, создал новый тип парадного портрета, который утвердился в английском искусстве вплоть до конца 18 в. На смену мелочной выписанности ранних английских портретов пришла широкая живописная манера, полная декоративного блеска; застылая неподвижность фигур сменилась свободной непринуждённостью, аристократической изысканностью и декоративным блеском. Среди учеников ван Дейка наиболее значителен У. *Добсон*, чьи портреты, чуждые внешних эффектов, отличаются большей строгостью и мужественностью, чем искусство его учителя. Со школой ван Дейка связан и Р. Уокер (R. Walker, ок. 1607 — ок. 1658), известный своими портретами Кромвеля. Подражая композиции парадных портретов ван Дейка, Уокер избегал идеализации и рисовал образ вождя революции простыми, сдержанными красками. Однако эта наметившаяся в революционные годы демократическая линия не получила развития.

Г. Неллер. Портрет Дж. Локка. Эрмитаж. Ленинград.



Реставрация монархии Стюартов возродила официально-придворное искусство и, в частности, парадный портрет, ведущим мастером которого стал выходец из Голландии П. *Лели*. Ученик ван Дейка, Лели с успехом воспринял общую декоративную схему его портретов; внешняя эффектность и условная идеализация особенно сказываются в его женских образах. Гегемонию Лели в области парадного портрета унаследовал после его смерти немец Г. *Неллер*. Не обладая высоким профессиональным мастерством Лели, Неллер сумел, однако, дать в своих портретах большее богатство образных характеристик, оставив исключительную по охвату галерею выдающихся деятелей Англии за полстолетия. Многочисленные портретисты конца 17—нач. 18 вв. шли в основном по его следам. Наиболее оригинальным среди них был Дж. *Райли*, чьи острые и правдивые портреты резко отличались от условных шаблонов.

Компромиссный характер «славной революции» 1688—89 определил противоречивость развития искусства 1-й пол. 18 в., выдвинувшего рядом с подражателями и безликими мастерами парадного искусства могучую, самобытную фигуру У. *Хогарта* — подлинного основоположника национальной английской школы. Непримиримый враг академизма и официального искусства, Хогарт посвятил своё творчество неприкрашенной повседневной жизни современной Англии. Он выступил в конце 20-х гг. как мастер небольших интимных групповых портретов, т. н. «разговорных сцен», впоследствии получивших широкое распространение. В сценах из популярной «Оперы нищих» Дж. Гея Хогарт впервые обратился к сюжетной картине на злободневную тему. В начале 30-х гг. появилась первая из его знаменитых серий «Карьера проститутки», а в 1740-х гг. — «Модный брак». Каждый раз в последовательном ряде картин Хогарт развёртывал целую драму из жизни современного общества, с безжалостной резкостью вскрывая его язвы и пороки — распущенность и своекорыстие высших классов, нищету и одичание городской бедноты. В серии «Парламентские выборы» Хогарт обличал продажность и грязные махинации государственных деятелей. Едкой сатирой на армию является его «Поход гвардии на Шотландию». Стремясь к наибольшей общедоступности, Хогарт переводил свои живописные серии на язык гравюры, имевшей самое широкое распространение. Как и все просветители 18 в., Хогарт в своём обличении неизменно преследовал воспитательные цели. Но при всей критической резкости он не посягал на основные устои общества, и нравоучение его не выходило за рамки буржуазной морали. Сила Хогарта не в дидактизме, а в образах, полных исключительной жизненности. В его творчестве привлекают не только остро задуманный сюжет, крепкий, грубоватый юмор, наглядность действия, сходного с театральной пантомимой, но и удивительная характерность и выразительность типов. Блестящий дар Хогарта-колориста особенно ярко выступает в портретах, поражающих демократичностью и полнокровным реализмом. Его «Девушка с креветками» — полный радостного оптимизма образ девушки из народа, который как бы противостоит всем тёмным сторонам общественной жизни, которые Хогарт бичует в своей бытовой живописи. Написанная с исключительной по тому времени широтой и свободой кисти, она принадлежит к шедеврам английской живописи. Хогарт интересен и как теоретик искусства, автор трактата «Анализ красоты».



У. Хогарт. Портрет миссис Солтер. 1741 или 1744. Галерея Тейт. Лондон.

Вторая пол. 18 в. явилась решающим этапом в истории Англии. Промышленный переворот превратил её в крупнейшую индустриальную страну своего времени, а успешные войны доставили ей первенство в колониях и на морях. Необычайный экономический подъём сопровождался расцветом всех областей культуры. Живопись этого времени составляет самую блестящую эпоху английского искусства, когда, покончив с иностранными заимствованиями, оно выступает в своём ярко выраженном национальном своеобразии. Как в буржуазной Голландии 17 в., английские живописцы работали почти исключительно на частного заказчика, а ведущими жанрами сделались портрет, пейзаж и бытовая живопись.

Во главе плеяды выдающихся портретистов 2-й пол. 18 в. стоит Дж. *Рейнолдс*, организатор и первый президент

Дж. Рейнолдс. Портрет Нелли О'Брайен. 1760—62. Собрание Уоллес. Лондон.





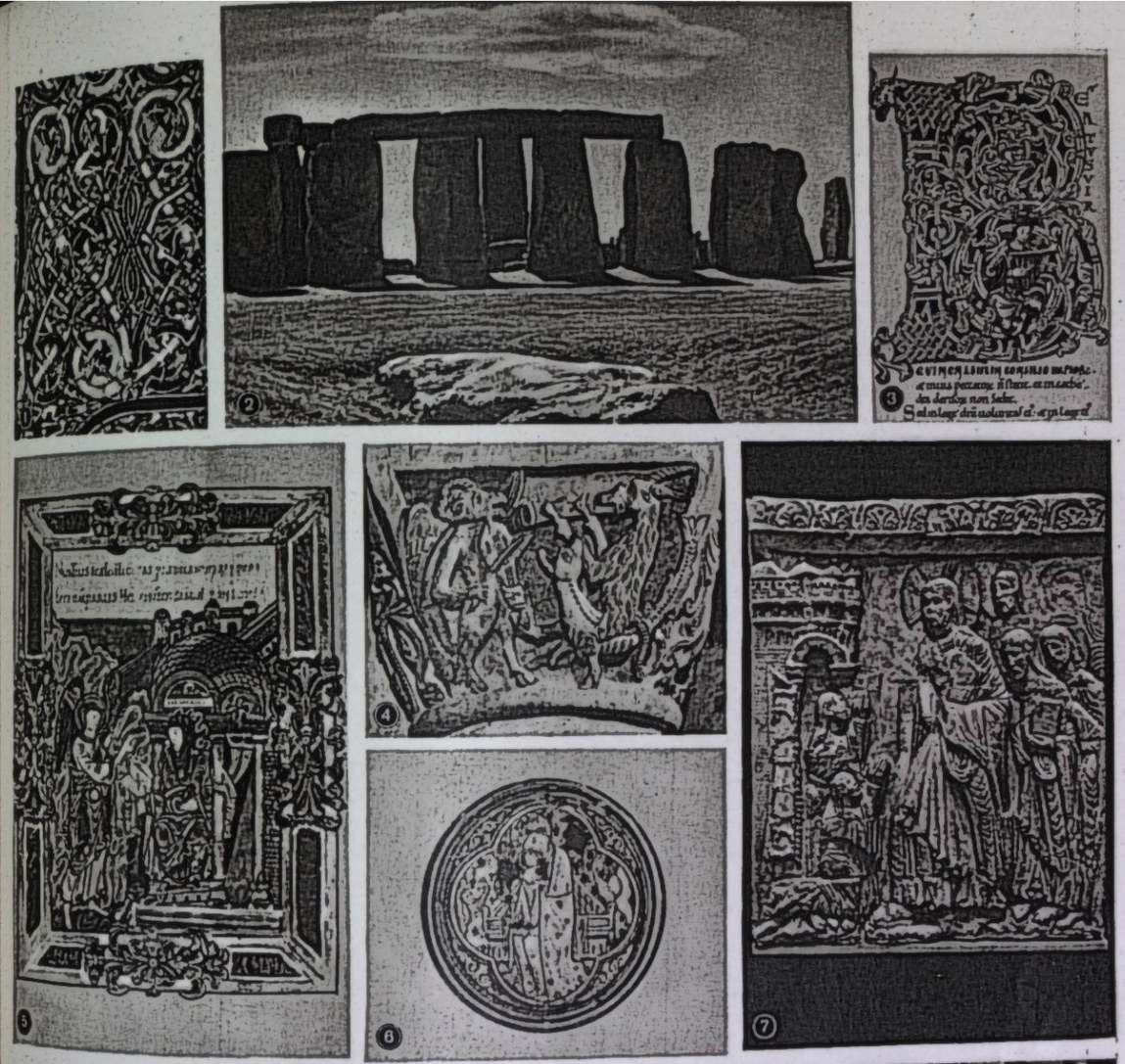
Т. Гейнсборо. Портрет актрисы Сары Сиддонс. 1784—85. Национальная галерея. Лондон.

Королевской академии искусств, основанной в 1768. Глубоко и всесторонне образованный, знаток живописи старых мастеров, Рейнолдс был крупным теоретиком искусства, и «Речи», произносимые им ежегодно перед учениками Академии, составили важный вклад в эстетику 18 в. Он заново переосмысливал традиции парадного портрета барокко, отступая от стандартных, чисто внешних приёмов идеализации. В своих лучших портретах он стремился выявить характер личности, общественное положение и профессию человека, сообщая образу значительность и типическую обобщённость. Таковы портреты адмирала Хитфилда, писателя Стерна, архитектора Чеймберса, где яркая индивидуальность сочетается с монументальной представительностью целого. Более двух тысяч портретов Рейнолдса составили целую галерею, запечатлевшую чуть ли не всех выдающихся людей Англии той эпохи и надолго определившую пути развития английской портретной школы. Несмотря на огромную продуктивность, Рейнолдс никогда не повторялся, находя каждый раз новые средства характеристики, новые композиционные приёмы. Нередко он искал большей интимности образа, изображая своих героев в домашнем быту, в рабочем кабинете, за игрой с детьми или в раздумье. Многие его картины подчёркнуто просты и психологичны. Но Рейнолдс не смог отказаться и от традиций аристократического портрета — торжественных или элегантных поз, парадных аксессуаров и патетических аллегорий. Особенно важную роль декоративный элемент играет в его женских портретах (сестёр Монтгомери и др.). Рейнолдс был прекрасным колористом, он тщательно изучал в Италии венецианскую школу и хорошо использовал её уроки. Однако насыщенные, тёплые краски многих его портретов пострадали от времени.

Современником и соперником Рейнолдса был Т. *Гейнсборо*, один из самых замечательных живописцев Англии. Художник-самоучка, он начинал как пейзажист и лишь позднее обратился к портретной живописи, принесшей ему успех и славу. Хотя пейзажи Гейнсборо были мало оценены при его жизни, они покоряют чутким и непосредственным восприятием природы, тонкой поэтичностью настроения. Наибольшей простотой и свежестью отличаются его ранние работы. Именно от Гейнсборо идёт дальнейшее развитие английского реалистического пейзажа. Портреты Гейнсборо, простые по композиции, привлекают редким благородством и одухотворённым лиризмом. Профессия и общественная роль модели мало интересовали Гейнсборо, зато, как никому другому, ему удавалось запечатлеть обаяние её индивидуальности, передать тончайшие душевные движения, вызвать ощущение живой трепетной жизни. Особенно удачны у Гейнсборо женские портреты, детские и юношеские образы (напр., портреты дочерей в разном возрасте), отмеченные большой психологической тонкостью. Он любил писать парные портреты супругов, братьев, сестёр, и мало кому удавалось так передать интимную внутреннюю связь близких людей. Гейнсборо — один из величайших колористов европейской живописи. Его техника, вначале несколько робкая и суховатая, становилась всё богаче и динамичнее. Предвосхищая достижения импрессионизма, Гейнсборо писал мелкими разноцветными мазками, которые придают поверхности картин подвижный, изменчивый характер, рождают ощущение особой жизненности. Замечательно передавал он игру света, особенно в пейзажах, подчёркивая их лирический, эмоциональный характер. Цветовая гамма Гейнсборо, где обычно преобладают холодные голубые тона в сочетании с нежнейшими перламутровыми оттенками, отличается редкой изысканностью; напр. в знаменитом «Голубом мальчике» (портрет Дж. Баттола) или портрете миссис Робертсон.

Т. Лоренс. Портрет мисс Фаррен. 1790. Собрание Моргана. Нью-Йорк.





ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Древнее и средневековое искусство Англии. 1. Фрагмент орнаментальной миниатюры из «Линдисфарнского евангелия». Около 698—721. Британский музей. Лондон. **2.** Мегалитический комплекс Стонхендж близ Солсбери. Ранее 1500 до н. э. **3.** Инициал из «Библии Карилефа». 1088—96. Библиотека собора в Дареме. **4.** Капитель в крипте собора в Кентербери. 12 в. **5.** «Благовещение». Миниатюра из «Книги благословений св. Этельвольда» (уинчестерская школа). Около 975—980. Собрание герцога Девонширского. Чатсуорт. **6.** «Богоматерь с младенцем». Живописный медальон в капелле епископского дворца в Чичестере. Около 1260. **7.** «Христос в доме Марфы и Марии». Рельеф в хоре собора в Чичестере. Около 1080. **8.** Голова алебастровой надгробной статуи Эдуарда II. Около 1331. Собор в Глостере. **9.** Диптих из Уилтон-хауса: слева — св. Эдмунд, св. Эдуард Исповедник, св. Иоанн Креститель и король Ричард II; справа — богоматерь с ангелами. Около 1389. Национальная галерея. Лондон. **10.** Фигура ангела на своде хора в соборе в Глостере. Около 1337—50.

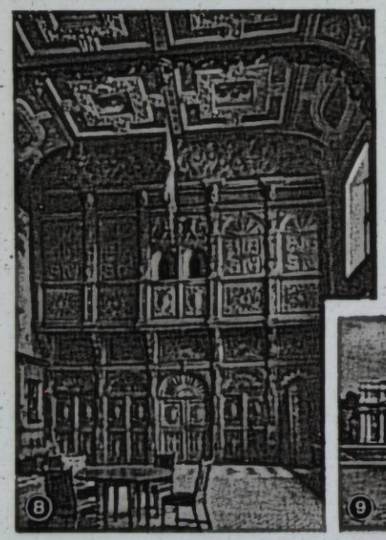
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Средневековая архитектура Англии. Романский стиль и «раннеанглийская готика».
1. Западная башня церкви в Эрлс-Бартоне. Около 980—1000. 2. Собор в Норидже. 1096—1145. Шпиль, центральное окно и портал — 14—15 вв. 3. «Белая башня» (Уайт-Тауэр) в ансамбле Тауэра в Лондоне. Около 1078—85. 4. Собор в Дареме. 1093—1490. 5. Неф собора в Дареме. 1099—1128. Своды — около 1130—33. 6. Неф собора в Солсбери. 1220—66. 7. Замок в Колчестере. Около 1080—12 в. 8. Собор в Солсбери. 1220—66. Шпиль — около 1320—30. 9. Замок в Рочестере. Около 1126—37.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Средневековая архитектура Англии. «Украшенная» и «перпендикулярная» готика.
1. Собор в Личфилде. 1170—1335. Башни — 14 в. 2. Хор собора в Глостере. 1329—77. 3. Амбар в усадьбе Плейс-хаус в Тисбери (Уилтшир). Начало 15 в. 4. «Хор ангелов» в соборе в Линкольне. Около 1256—1320. 5. Собор в Линкольне. 1075—1380. 6. Зал капитула при соборе в Уэлсе. Около 1290—1319. 7. Хор собора в Уэлсе. Около 1330—63. 8. Холл школы Дивинити-скул в Оксфорде. 1430—83. 9. Капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве в Лондоне. 1503—19.



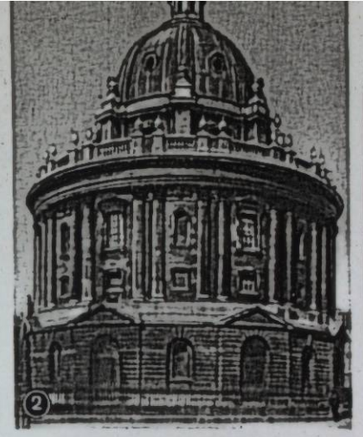


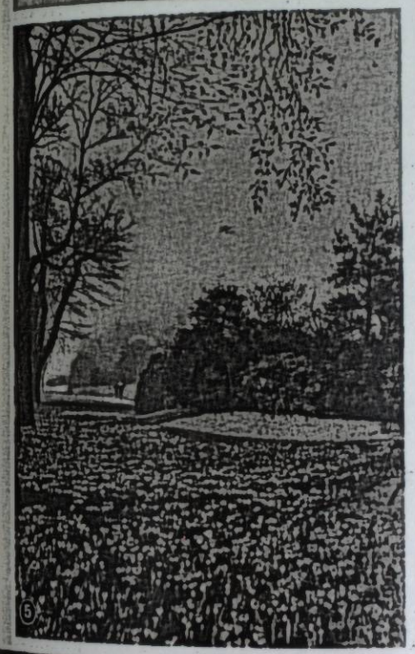


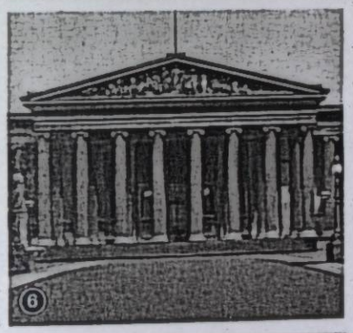
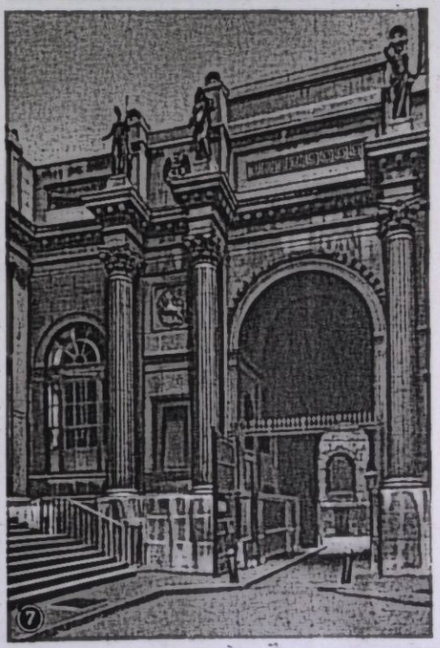


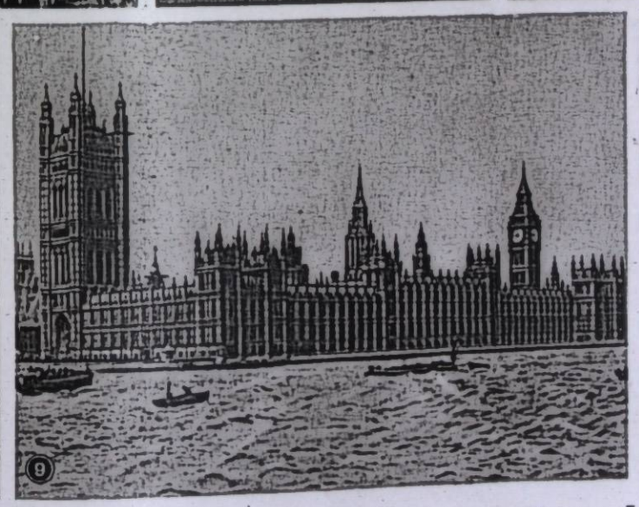
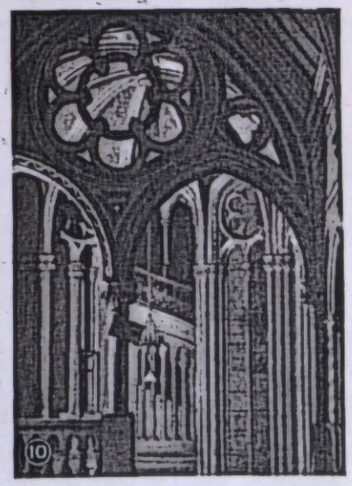



ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская архитектура 16—начала 18 вв. 1. Усадебный дворец Кобем-холл. Около 1594. 2. Холл во дворце Хэмптон-корт. 1531—36. 3. И. Джонс. «Банкетный зал» (Банкетинг-хаус) в Лондоне. 1619—22. 4. К. Рен. Фрагмент южного фасада дворца Хэмптон-корт. 1689—94. 5. Дом в Ившеме (Вустершир). 16—17 вв. 6. К. Рен. Собор св. Павла в Лондоне. 1675—1710. 7. Дж. Ванбру. Дворец Бленим. 1705—24. 8. Холл дворца Хатфилд-хаус. Около 1610. 9. К. Рен и др. Ансамбль Гринвичского госпиталя: 1616—35 (архитектор И. Джонс), 1664—69 (архитектор Дж. Уэбб), 1696—1716 (архитектор К. Рен), окончен в 1728 (архитекторы Дж. Ванбру и др.). 10. Лестница дворца Поуис-касл (Монтгомеришир). 1668.



ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская архитектура 18—19 вв. 1. Дж. Вуд. Площадь Сёркус в Бате. 1754—64. 2. Дж. Гиббс. Библиотека Рэдклиффа в Оксфорде. 1737—49. 3. Дж. Нэш. Парк-Кресент в Лондоне. 1812—22. 4. Р. Адам. «Длинная галерея» в усадебном доме Сайон-хаус (Мидлсекс). 1763—64. 5. Риджентс-парк в Лондоне. 1821—30. Планировщик Дж. Нэш. 6. Р. Смёрк. Британский музей в Лондоне. 1823—47. 7. Дж. Соун. Английский банк в Лондоне. 1788—1833. 8. Ч. и Э. Бэрри, О. Пьюджин. Парламент в Лондоне. 1840—68. 10. А. Уотерхаус. Ратуша в Галифаксе. 1859—62. 9. Ч. и Э. Бэрри. Лестница в ратуше в Манчестере. 1868—77.

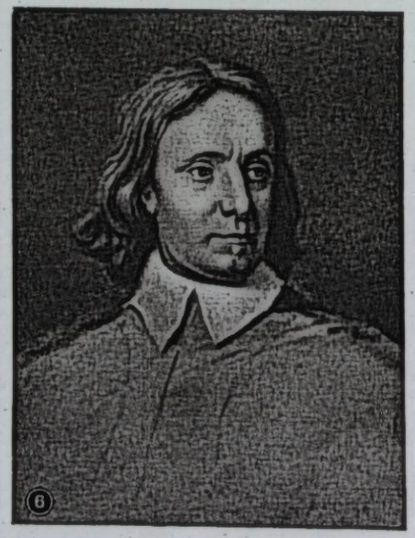














ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская портретная живопись 16—17 вв. 1. Н. Хиллиард. Автопортрет. 1577. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. Н. Хиллиард. «Юноша среди розовых кустов». Около 1588. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 3. У. Добсон. Портрет Стона Старшего с сыном. 1640-е гг. Собрание герцога Нортамберлендского. 4. А. Оливер. Портрет Ричарда Сэквилла, графа Дорсет. 1616. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 5. П. Лели. Портрет Барбары, герцогини Кливлендской. 1660-е гг. Собрание графа Спенсера. 6. С. Купер. Портрет Оливера Кромвеля. Середина 17 в. Частное собрание. 7. Дж. Райли. Портрет Бриджет Холмс. 1686. Виндзорский замок.









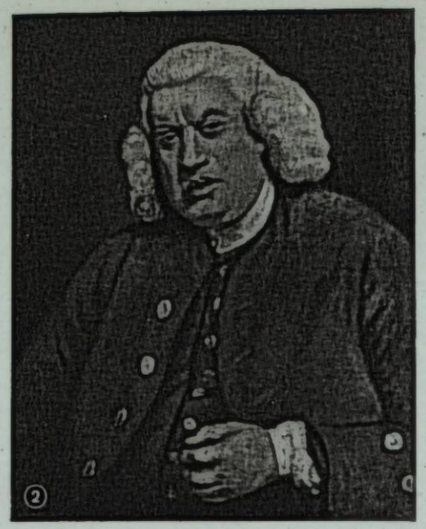




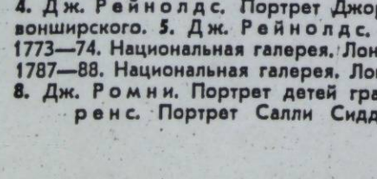


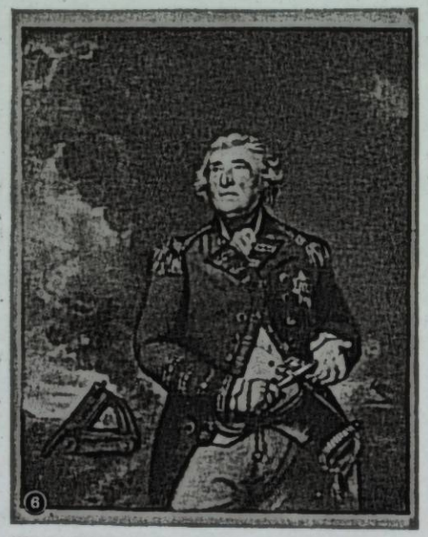
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская живопись и графика 18 в. 1. У. Хогарт. «Спящая конгрегация». Гравюра на меди. 1736. 2. У. Хогарт. «Девушка с креветками». Национальная галерея. Лондон. 3. Дж. Гилрей. «Очень скользко». Гравюра на меди. 1808. 4. У. Хогарт. «Ворота Кале». 1748—49. Галерея Тейт. Лондон. 5. Дж. Морленд. «Цыгане». Эрмитаж. Ленинград. 6. У. Хогарт. «Модный брак». 1743. Национальная галерея. Лондон. 7. Дж. Райт. «Кузница». 1773. Эрмитаж. Ленинград.



















ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская портретная живопись 18 в. 1. Дж. Рейнолдс. Портрет актрисы Сары Сиддонс. 1783—84. Галерея Хантингтон. Сан-Марино. США. **2.** Дж. Рейнолдс. Портрет С. Джонсона. 1772. Галерея Тейт. Лондон. **3.** Дж. Рейнолдс. Портрет Джен Харрингтон. 1777—79. Галерея Хантингтон. Сан-Марино. США. **4.** Дж. Рейнолдс. Портрет Джорджианы, герцогини Девонширской, с ребёнком. 1786. Собрание герцога Девонширского. **5.** Дж. Рейнолдс. «Грации, украшающие герму Гименея» (портрет сестёр Монтгомери). 1773—74. Национальная галерея. Лондон. **6.** Дж. Рейнолдс. Портрет адмирала лорда Дж. О. Хитфилда. 1787—88. Национальная галерея. Лондон. **7.** Дж. Ромни. Портрет Харриет Грир. 1781. Эрмитаж. Ленинград. **8.** Дж. Ромни. Портрет детей графа Лусон-Гора. 1776—77. Собрание герцога Сазерлендского. Лондон. **9.** Т. Лоренс. Портрет Салли Сиддонс. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.











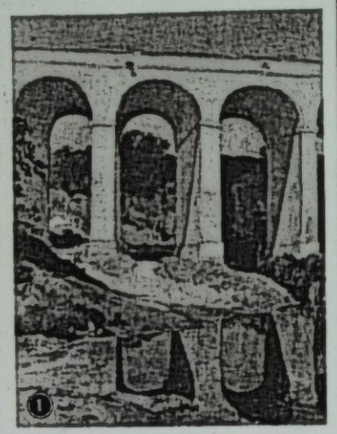








ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская живопись 18 в. Т. Гейнсборо. 1. «Голубой мальчик» (портрет Дж. Баттола). Около 1770. Галерея Хантингтон. Сан-Марино. США. **2.** Портрет племянника Гейнсборо Дьюпонта. Национальная галерея. Лондон. **3.** Портрет миссис Грэм. 1777. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. **4.** «Водопой». Около 1775—77. Национальная галерея. Лондон. **5.** Фрагмент портрета дочерей, бегущих за бабочкой. До 1759. Национальная галерея. Лондон. **6.** «Телега со жнецами». Около 1771. Институт Барбера. Бирмингем. **7.** Портрет Элисбет, герцогини де Бофорт. 1770-е гг. Эрмитаж. Ленинград. **8.** «Повозка, едущая на ярмарку». 1786. Галерея Тейт. Лондон. **9.** Портрет дочерей Мэри и Маргрет. Около 1759. Национальная галерея. Лондон.

















ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская живопись 19 в.

1. Дж. С. Котмен. «Акведук». Акварель. Около 1804. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. Дж. Констебл. «Хеббское поле». 1826. Национальная галерея. Лондон. 3. Дж. Кром. «Дорога в тени». Акварель. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 4. Дж. Констебл. «Телега для сена». 1821. Национальная галерея. Лондон. 5. Дж. Констебл. «Собор в Солсбери с реки». Около 1827—29. Национальная галерея. Лондон. 6. У. Блейк. «Дух Нельсона, ведущий Левиафана». Темпера. Начало 19 в. Галерея Тейт. Лондон. 7. У. Тёрнер. «Последний рейс корабля „Отважный"». 1838. Национальная галерея. Лондон. 8. Ф. М. Браун. «Прощание с Англией». 1852—55. Художественная галерея г. Бирмингема.





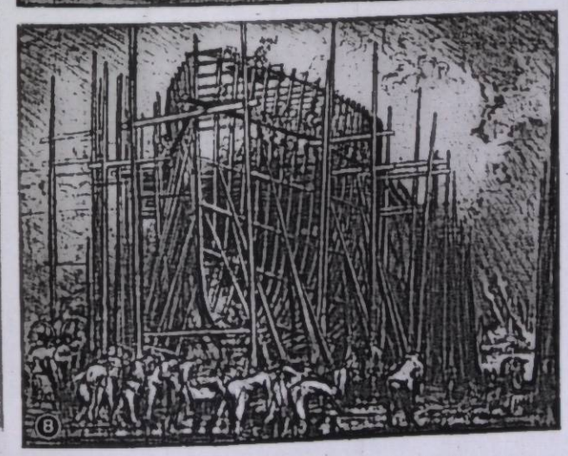






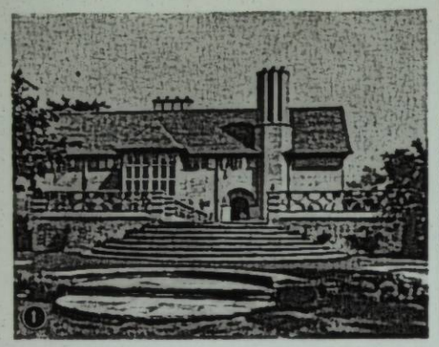






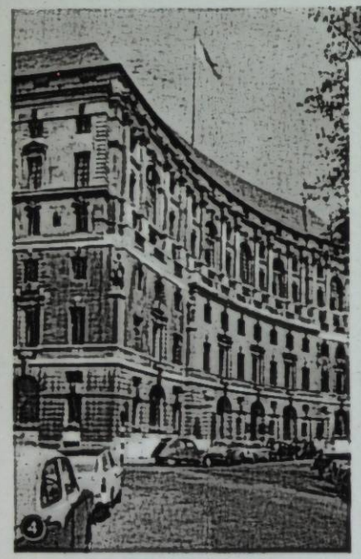


ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английское искусство конца 19 и 20 вв. 1. У. Сиккерт. «Скука». 1913—14. Галерея Тейт. Лондон. 2. Ф. Брэнгвин. «Пильщики». Офорт. 1904. 3. У. Орпен. «В честь Манё». 1909. Художественная галерея г. Манчестера. 4. О. Джон. Портрет Бернарда Шоу. Около 1913—14. Музей Фицуильяма. Кембридж. 5. У. Стир. «Мост в Этапле». 1887. Галерея Тейт. Лондон. 6. О. Джон. «Улыбающаяся женщина». 1910. Галерея Тейт. Лондон. 7. П. Хогарт. «Польский каменщик». Рисунок. 1953. 8. Ф. Брэнгвин. «Постройка корабля». Офорт. 1912. 9. Х. Мур. «Лежащая фигура». Бронза. 1952—53. Здание Тайм энд Лайф. Лондон.



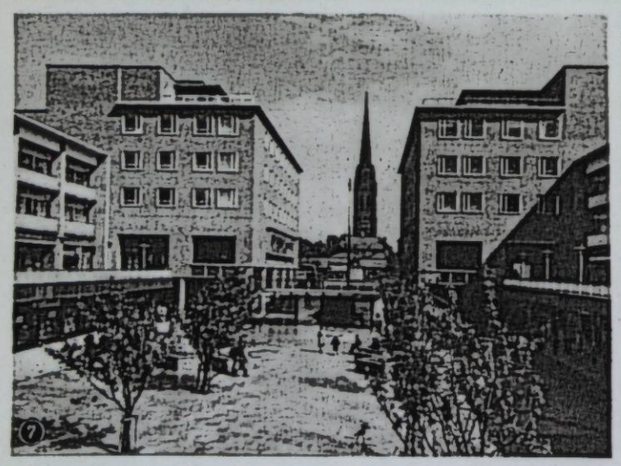










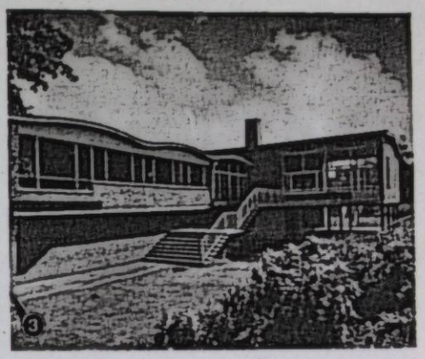




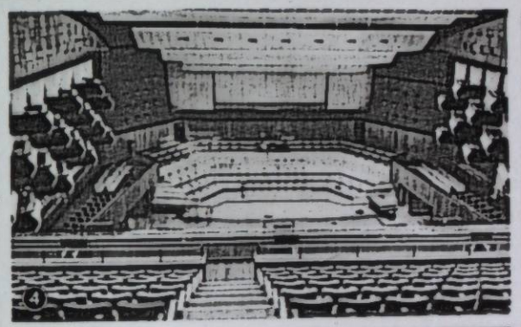
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская архитектура 20 в. 1. Э. Лаченс. Усадебный дом Динери-гарденс в Соннинге (Беркшир). 1901. **2.** У. Крэбтри, Ч. Рейли и др. Универсальный магазин в Лондоне. Конструкция — стальной каркас. 1936—39. **3.** Джайлс Г. Скотт. Собор в Ливерпуле. 1904—24. **4.** Э. Лаченс. Британник-хаус в Лондоне. 1924—27. **5.** О. Уильямс. Химическая фабрика фирмы Бутс в Бистоне. Железобетон. 1930—32. **6.** Х. О. Эллис и Кларк. Здание газеты «Дейли экспресс» в Лондоне. 1932. **7.** Д. Гибсон, А. Линг, У. Бёрнс. Торговый центр в Ковентри. 1952—55. **8.** Э. Скотт и др. Шекспировский мемориальный театр в Стратфорде-он-Эйвон. 1932.











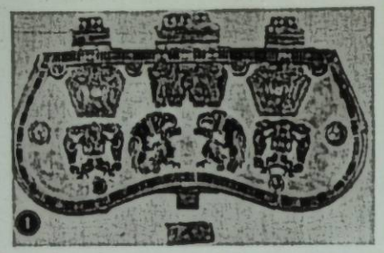


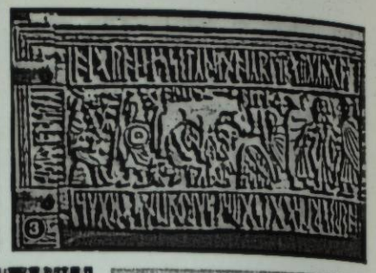


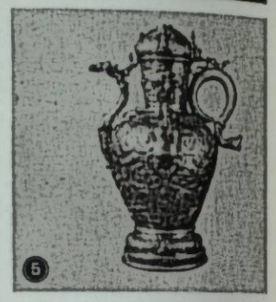




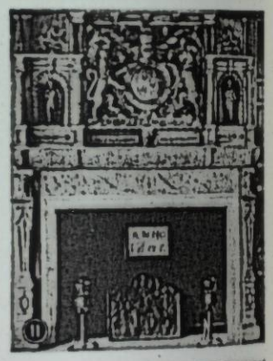
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Английская архитектура 20 в. 1. Л. Мартин и Р. Мэтью. Концертный зал Ройял-фестивал-холл. Конструкция — железобетонный каркас. 1949—51. **2.** Дом башенного типа в жилом комплексе Олтон в Роухэмптоне (Лондон). Железобетон, бетонные панели. 1954—56. Авторская группа — Архитектурный отдел Совета Лондонского графства. **3.** К. Стилмен. Начальная школа в Чизике (Лондон). Конструкция — стальной каркас. 1952. **4.** Зал Ройял-фестивал-холла. **5.** Жилые дома в комплексе Олтон в Роухэмптоне. 1950-е гг. **6.** Ф. Пауэлл, И. Мойя. Жилые дома в комплексе Чёрчилл-гарденс в Пимлико (Лондон). 1950-е гг. **7.** Конторское здание Кэстрол-хаус в Лондоне. Конструкция — стальной каркас. 1959. Архитектурная фирма Голлинс, Мелвин, Уорд и сотрудники. **8.** Павильон «Купол открытий» (архитектор Р. Табс, инженеры Фримен Фокс) и обелиск «Скайлон» (архитекторы Ф. Пауэлл, И. Мойя) на выставке «Фестиваль Британии». Железобетон, алюминий, сталь, стекло. 1951. **9.** Завод резиновых изделий в Бринмаре (Южный Уэльс). Железобетонные своды — оболочки. 1945—51. Авторская группа — Кооперативное объединение архитекторов. **10.** Общий вид жилого комплекса Олтон. 1950-е гг.





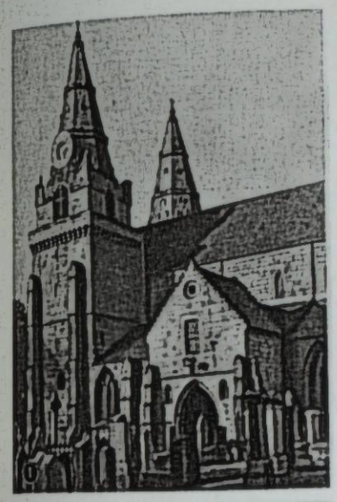
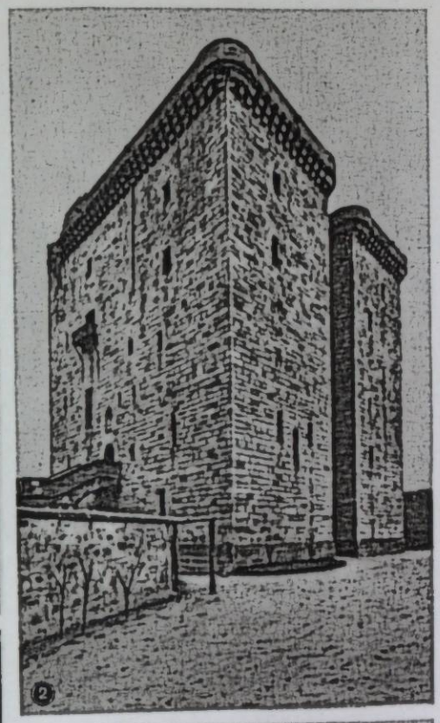



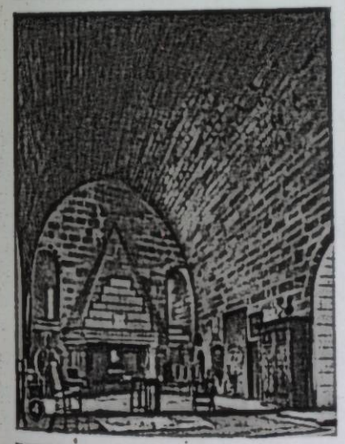
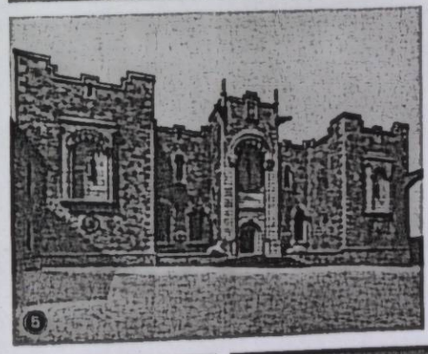





ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Декоративное искусство Англии. **1.** Крышка от кошелька из англосаксонского королевского погребения в Саттон-Ху (Суффолк, около 654—655). Кость, золото, гранат, цветное стекло. Британский музей. Лондон. **2.** Англо-нормандская вышитая ткань со сценами завоевания Англии норманнами в 1066 (так называемый ковёр из Байё). Фрагменты: отплытие нормандского флота, битва при Гастингсе. Около 1073—83. Музей в Байё. **3.** Резная пластинка от ларца из моржовой кости с англосаксонскими рунами. Около 700. Национальный музей. Флоренция. **4.** Оклад «книги из Линдау» с англосаксонской орнаментикой. 8 в. Библиотека Моргана. Нью-Йорк. **5.** Серебряный кувшин. Приписывается лондонскому мастеру Роберту Бруку. 1615—16. Оружейная палата. Москва. **6.** Резные деревянные скамьи в хоре собора в Честере. Последняя треть 14 в. **7.** Резной деревянный шкаф. 16 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **8.** Кресло работы Дж. Хеплуайта. 2-я половина 18 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **9.** Пьедестал из «яшмовой» массы по модели Дж. Флаксмена. Мануфактура Дж. Уэджвуда. 1770—80-е гг. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **10.** Стул работы Т. Чиппендейла. 1-я половина 18 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **11.** Резной мраморный камин из дворца Бромли близ Боу. 1606. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **12.** Предметы из сервиза с фигурками в античных одеждах. «Костяной» фарфор завода в Дерби. Конец 18 — начало 19 вв. Музей керамики. Кусково. **13.** Хрустальная мороженица. Конец 18 в. Эрмитаж. Ленинград. **14.** Ковёр работы У. Морриса. 2-я половина 19 в. Собрание Э. Скотт-Снелла.

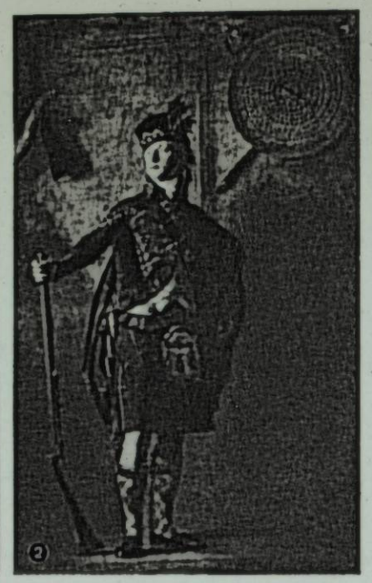



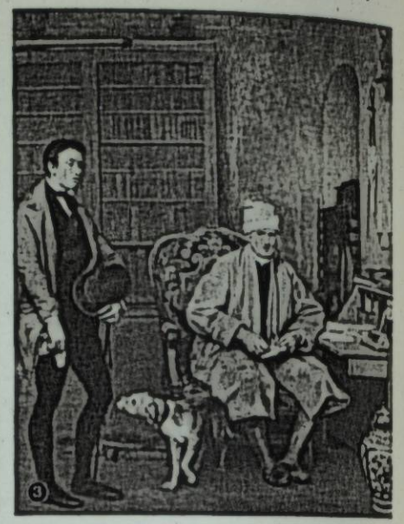






ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Архитектура Шотландии. **1.** Собор св. Макария в Абердине. 1336—1522. **2.** Замок Бортуик (Мидлотиан). 1430. **3.** Замок Глэмис (Ангус). Донжон 15 в., перестроен около 1600—06 и в 1671—89. **4.** Холл замка Бортуик. **5.** Р. Лоример. Капелла-музей 1-й мировой войны в Эдинбурге. 1925—27. **6.** Ч. Р. Макинтош. Столовая. 1906. **7.** Р. Адам. Пл. Шарлотты (Шарлотт-сквер) в Эдинбурге. 1792—1807. **8.** Б. Спенс. Посёлок в Данбаре (Ист-Лотиан). 1952.

















ВЕЛИКОБРИТАНИЯ.

Изобразительное искусство Шотландии.

1. А. Рэмзи. Портрет жены. Около 1755. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. 2. Х. Ребёрн. «Полковник Аластер Макдоннелл оф Гленгерри». Около 1800—12. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. 3. Д. Уилки. «Рекомендательное письмо». 1813. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. 4. Х. Ребёрн. «Супруги Джон и Розмэри Кларк на прогулке». Около 1790. Собрание А. Бейта. Лондон. 5. У. Мак-Таггарт. «Весна». 1864. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. 6. Э. Геддес. Портрет Вальтера Скотта. Около 1818. Шотландская национальная портретная галерея. Эдинбург. 7. У. Макгрегор. «Прилавок с овощами». 1884. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. 8. Б. Шоц. Портрет Сони Алонис. Бронза.

Гейнсборо стоит особняком среди английских портретистов 18 в., развивавших в основном традиции Рейнолдса. Кроме Х. *Ребёрна* (раздел *Шотландия*), следует отметить Дж. *Опи* с его энергичными, выразительными образами, Дж. Хоппнера (J. Hoppner, 1758—1810) и Дж. *Ромни*, соперничавшего в славе с Рейнолдсом и Гейнсборо. Ромни больше других английских портретистов соприкасался с классицизмом. Он любил пластическую красоту форм, чистую линию контура и плавный ритм в построении групп, но внутренне образы его обычно малозначительны. Последним крупным портретистом этого периода был Т. *Лоренс*, работавший в основном уже в 19 в. Виртуозные по технике портреты Лоренса очень эффектны, но индивидуальная характеристика в них всё чаще заслонялась условным светским штампом с оттенком романтической идеализации; это свидетельствовало о начавшемся упадке большой традиции английского портрета.



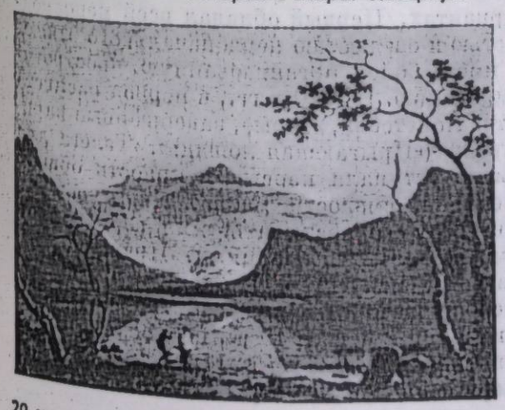
Т. Роулендсон. „Наряд ко дню рождения". Раскрашенный офорт. 1788.

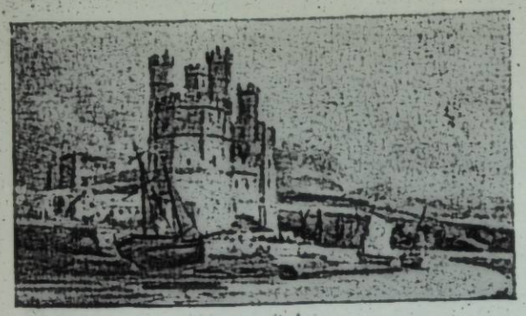
Подъёму живописи 18 в. сопутствовал расцвет гравюры, гл. обр. репродукционной, служившей для воспроизведения картин. Особое распространение получила техника меццо-тинто, великолепно передающая характер масляной живописи, культивирующая не линию, а сочное пятно, богатые контрасты и мягкие градации светотени. В лице таких гравёров, как Дж. Мак-Арделл (J. MacArdell, ок. 1729—65), В. Грин (V. Green, 1739—1813), Дж. Р. Смит (J. R. Smith, 1752—1812), портретная живопись Рейнолдса и его школы нашла блестящих интерпретаторов, много способствовавших её славе. Широко популярной была и гравюра пунктиром, добивавшаяся сходных эффектов. В конце 18 в. Т. *Бьюик* произвёл переворот в искусстве гравюры на дереве, введя в практику «торцовую» гравюру, позволившую достигнуть мягкости и богатства тональных оттенков и переходов светотени и одновременно создать многотиражную дешёвую иллюстрацию в книге и журнале.

На рубеже 18 и 19 вв. в Англии, где широкие круги общества рано были втянуты в активную политическую жизнь, большое развитие получила карикатура, которая как бы подхватила наследие Хогарта. Её выдающимися представителями были блестящий мастер лёгкого и остроумного гротескного рисунка Т. *Роулендсон*, осмеивавший современные нравы, и Дж. *Гилрей*, крупнейший мастер политической сатиры. Карикатуры Гилрея, отражавшие взгляды радикальной буржуазии, с едкой язвительностью критиковали правительство, обличали продажность и злоупотребления властей. Злободневная и доходчивая, разнообразная по тематике английская карикатура пользовалась огромной популярностью, играла важную роль в общественной жизни страны. Она сочувственно встретила начало французской революции, но впоследствии, испугавшись её размаха, переключилась на борьбу с ней, утрачивая прежнее прогрессивное содержание. Английская карикатура имела успех во многих странах, и воздействие её было чрезвычайно широким.

Замечательным вкладом английской школы в сокровищницу мирового искусства явился пейзаж, расцвет которого падает на нач. 19 в. Родоначальником английского пейзажа был наряду с Гейнсборо его современник Р. Уилсон. Поклонник классического пейзажа Клода Лоррена (см. *Франция*), Уилсон любил широкие величественные панорамы и далёкие горизонты и стремился соединить свежесть непосредственного наблюдения с ясной и гармонически уравновешенной композицией. Ещё несколько холодный и академичный в своих итальянских видах, Уилсон достигал подлинной поэтической выразительности в пейзажах, изображающих английскую природу. Здесь он с особым вниманием передавал освещение и атмосферу, выступая смелым новатором. В творчестве Дж. *Райта* из Дерби господствовали уже ярко выраженные романтические черты, пристрастие ко всему грандиозному и необычайному. Больше всего он любил резкие эффекты искус-

Р. Уилсон. „Вид на Сноудон". Около 1766. Художественная галерея Уокера. Ливерпул.





Т. Гёртин. „Карнарвон". Акварель. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

ственного освещения, которые применял как в ночных пейзажах, так и во многих жанровых сценах (сельские кузницы, научные опыты и собеседования). Работы Дж. *Морленда*, наиболее значительного из пейзажистов конца 18 в., посвящены английской деревне и проникнуты идиллическим духом. Перекликаясь с мотивами поэзии сентиментализма, живопись Морленда воспевала простоту и патриархальность сельского быта, прелесть скромной деревенской природы. Большое значение для развития национального пейзажа имела уже в нач. 19 в. нориджская школа. Её глава Дж. *Кром* из Нориджа писал в несколько условной, заимствованной у голландцев серовато-коричневой гамме скромные, лишённые всякой внешней романтики пейзажи; но они полны настроения и проникнуты поэтичным ощущением родной природы.

Особенно блестящими были успехи акварельного пейзажа. Играя вначале чисто служебную роль при подкраске гравюр и рисунков, акварель во 2-й пол. 18 в. быстро стала самостоятельным видом искусства. П. Сэндби (P. Sandby, 1725—1809), Дж. Р. Козенс (J. R. Cozens, 1752—99), Т. Гёртин (Th. Girtin, 1775—1802), Дж. С. Котмен (J. S. Cotman, 1782—1842) довели акварельную технику до такого совершенства, которое выдвинуло английскую акварель на первое место среди европейских школ. Лёгкость и прозрачность акварели, возможность немедленной фиксации живых непосредственных впечатлений, свежесть и яркость колорита сделали эту технику особенно неоценимой в пейзаже. Достижения акварелистов во многом повлияли на пейзаж в масляной живописи, что сказалось и в творчестве двух крупнейших мастеров нач. 19 в. Дж. Констебла и У. Тёрнера.

Констебл, искусство которого представляет собой вершину английского реалистического пейзажа, окончательно отказался от всех условных традиций в композиции и колорите, которые ещё сохранялись у его предшественников. Руководствуясь исключительно собственным глубоким чувством природы и живым наблюдением действительности, он первым начал писать пейзажи целиком с натуры. Констебл с любовью изображал знакомые ему с детства луга и рощи, деревенские фермы и мельничные запруды, не смущаясь упрёками критики за «вульгарность» сюжетов. Он стремился воспроизвести всё разнообразие красок природы и необыкновенно обогатил свою палитру, писал смелыми, динамичными вибрирующими мазками, которые наполняют его полотна жизнью и движением. Как никому до него, Констеблу удавалось передать свежесть зелени, облачное небо, ощущение дождя, ветра, тумана, а также характер освещения в различное время дня. Именно эти постоянные изменения особенно интересовали художника, почему он то и дело повторял в своих картинах один и тот же мотив (напр., виды собора в Солсбери), который каждый раз являлся в совершенно ином аспекте. Помимо огромного количества написанных с натуры этюдов, Констебл выполнял многие свои картины в двух вариантах. Первый обладал всей непосредственностью и свежестью первоначального этюда, второй имел более организованную, построенную композицию. В 1820-х гг., в период расцвета творчества Констебла, вторые, завершённые варианты картин («Прыгающая лошадь», «Телега для сена») мало уступали первым в яркости общего впечатления и смелости мазка. Лишь позднее художник стал «дорабатывать» их в соответствии с академическими требованиями. Правдивое демократическое искусство Констебла, его смелое живописное новаторство, предвосхищавшее пленэрные искания 2-й пол. 19 в., не получили признания в Англии в его время. Картины его оказались впервые оценены во Франции, где они были

Дж. Констебл. „Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов". Около 1834. Музей изобразительных искусств. Москва.



выставлены в парижском Салоне 1824 и оказали сильное влияние на реалистический пейзаж 30—40-х гг. Всё же и в Англии группа живописцев пошла по реалистическому пути, открытому Констеблом: Д. Кокс (D. Cox, 1783—1859), Питер де Уинт (P. de Wint, 1784—1849). Наиболее талантливый из них Р. *Бонингтон* был тесно связан с французскими романтиками. Кроме тонких лирических пейзажей, он создавал и небольшие, очень живописные сценки жанрово-исторического характера.

Живопись *Тёрнера*, особенно прославленного пейзажиста 19 в., примечательна смелыми колористическими и световыми исканиями, но они сочетались с пристрастием к изощрённой сюжетной выдумке и театральному эффекту. Повседневная реальность не удовлетворяла Тёрнера. Творчество его глубоко романтично и субъективно, и часто изобразительные средства художника оказывались бессильными выразить его поэтические фантазии. Начав как акварелист, он в течение всей жизни оставался верен этой технике, в которой достиг непревзойдённого мастерства. В нач. 19 в. он выступил с реалистическими пейзажами маслом, где следовал традициям голландских мастеров 17 в.; в дальнейшем он увлёкся Клодом Лорреном и Уилсоном, перефразируя их мотивы в духе романтической фантастики. Тёрнер любил необычные сюжеты и необычные эффекты освещения, много путешествовал в поисках новых впечатлений. С 1820-х гг. он начал писать чистыми, не смешанными красками, избегая тёмных теней и подчёркивая контрасты холодных и тёплых тонов. Свет и воздух стали основной стихией его картин, и в передаче их Тёрнер во многом предвосхитил импрессионистов. Таковы его виды Венеции, знаменитые полотна «Последний рейс корабля „Отважный"», «Похороны Уилки на корабле» с их феерией солнечного заката над морем. В своей не менее прославленной картине «Дождь, пар и скорость» Тёрнер попытался передать впечатление от поезда, мчащегося сквозь туман и дождь. Его картины последнего периода часто утрачивают уже всякую связь с реальной действительностью, превращаясь в красочные фантасмагории с символическим и мистическим содержанием («Тень и мрак», «Свет и цвет»). Тёрнер, несмотря на его славу, не имел последователей среди английских пейзажистов его времени.



У. Тёрнер. „Уллис и Полифем". 1828—29. Национальная галерея. Лондон.

Романтические тенденции английского искусства нашли наиболее яркое выражение в творчестве У. *Блейка*, крупного поэта и оригинального художника. Он иллюстрировал акварелями и гравюрами собственные произведения, а также Данте, Мильтона и Библию. Стремясь воплотить в пластически наглядных образах свои чувства и фантастические философские идеи, художник не останавливался перед самой смелой деформацией натуры, так же как и перед сложнейшей аллегорией. Крайне субъективное творчество Блейка проникнуто фантастикой, религиозно-мистической символикой, и содержание многих его произведений с трудом поддаётся расшифровке.

Дж. Флаксмен. Иллюстрация к „Илиаде" (гравюра Т. Пироли). 1793.



Другим известным мастером иллюстративных серий был Дж. *Флаксмен*, наиболее последовательный представитель классицизма в Англии. В своих контурных плоскостных рисунках (к «Илиаде», «Одиссее», «Божественной комедии» Данте) он подражал строгим линиям античной вазовой живописи. Флаксмен был и наиболее видным английским скульптором. В Англии 17—19 вв. скульптура имела второстепенное значение; из её многочисленных мастеров можно выделить также выходца из Франции Л. Ф. Рубийака (L. F. Roubillac, 1695 или 1702—62), автора известных памятников и надгробий, и Дж.



У. Этти. „Купальщица". Галерея Тейт. Лондон.

Ноллекенса (J. Nollekens, 1737—1823), прославившегося портретными бюстами. Сам Флаксмен интересен не столько своими популярными, но холодными надгробиями, сколько небольшими изящными рельефами в античном духе, которые он выполнял для керамической мануфактуры Дж. *Уэджвуда*. Классицизм Флаксмена не пустил глубоких корней на английской почве. Академическая живопись рубежа 18—19 вв. почти не выдвинула крупных мастеров, если не считать двух переселившихся в Англию американцев Б. Уэста и Дж. Копли (см. *США*), смело вводивших в исторический жанр актуальные темы и современные образы. Среди художников академического направления ярким талантом обладал У. *Этти*; он писал гл. обр. обнажённую натуру и создал ряд полнокровных реалистических образов. Но его собственно академические композиции носят надуманный вычурно-театральный характер.

Большую популярность приобрела в Англии начала 19 в. жанровая живопись, представленная такими мастерами, как Д. *Уилки* (раздел *Шотландия*), У. Коллинс (W. Collins, 1788—1847), У. Малреди (W. Mulready, 1786—1863) и многими другими; чуждые сатирического пафоса Хогарта, они писали мирные, окрашенные лёгким юмором картинки повседневной жизни, бытовые, семейные и уличные сценки, носившие, как правило (кроме ряда работ Уилки), развлекательный или сентиментальный характер и пользовавшиеся огромным успехом у буржуазного заказчика. Иные, как Ч. Лесли (Ch. Leslie, 1794—1859) или Дж. Уорд (J. Ward, 1769—1859), иллюстрировали популярные литературные сюжеты или обращались к историческому жанру в псевдоромантическом духе. Удаляясь от острых и волнующих социальных проблем, английская жанровая живопись быстро перерождалась в поверхностный и мелочный анекдотизм.

К середине 19 в. — времени расцвета капиталистического производства и торжества промышленной буржуазии, английское искусство пришло в явный упадок. Оно оставалось чуждым большим идеям современности; даже движение чартистов, жестокие противоречия буржуазной действительности мало затрагивали художников. В живописи господствовали либо далёкое от жизни официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр. В портрете и пейзаже варьировались одни и те же привычные приёмы. Попытку обновить английскую живопись предприняло «Братство прерафаэлитов», возникшее в 1848. Восставая против уродств буржуазной цивилизации, против безликости и пустоты современного искусства, «Братство» сделало своим идеалом раннее, дорафаэлевское искусство итальянского Возрождения, увлёкшись его наивным реализмом, чуждым готовых, условных академических формул. Наиболее значительными среди прерафаэлитов были Д. Г. *Россетти*, Дж. Э. *Миллес*, Х. *Хант* и примкнувший к ним позднее Э. *Бёрн-Джонс*. Был близок к ним, хотя официально и не входил в «Братство», Ф. М. *Браун*, автор исторических и религиозных картин; его большая композиция «Труд» представляла собой своеобразный отклик на рабочее движение. Идеологом прерафаэлитов стал их друг и соратник художественный критик Дж. Рескин (J. Ruskin, 1819—1900). Содружество прерафаэлитов оказалось непрочным и не привело к подлинному обновлению английского искусства. Оно объединяло слишком разных художников, каждый из которых пошёл впоследствии своим путём, и сама идейная база их объединения — реставрация старого искусства 15 в., была утопической и ни к чему, кроме стилизации, привести не могла. Выступив против академической рутины, прерафаэлиты в большинстве своём пришли к декоративной вычурности и символизму (Россетти, Бёрн-Джонс) или развивали в своей живописи чисто натуралистические принципы (Хант, Миллес), ограничиваясь в основном литературной и религиозной тематикой. Более значительна роль прерафаэлитов в обновлении художественной промышленности (раздел *Декоративное искусство*). Движение это, распространившееся в 1860—80-х гг., возглавлялось У. *Моррисом*, приверженцем социалистических идей, поэтом, художником и общественным деятелем. Моррис активно выступал вслед за Рескином с критикой буржуазной культуры и обезличивающего влияния капиталистической машинной индустрии. Стремясь внести красоту в повседневный быт, Моррис и его соратники (Бёрн-Джонс, У. *Крейн*) много сделали для возрождения английского декоративного искусства и художественного оформления книги.

Ф. М. Браун. „Труд". 1852—65. Художественная галерея г. Манчестера.



Искусство Англии 1850—80-х гг. по-прежнему оставалось далёким от коренных вопросов жизни. Жанровая живопись — У. Фрит (W. Frith, 1814—1909), О. Эгг (A. Egg, 1816—63), долгое время не выходила из круга внешне занимательных и литературных сюжетов. Х. Херкомер (H. Herkomer, 1849—1914) обращался, правда, к злободневным социальным темам, но трактовал их в буржуазно-филантропическом духе. Типичны для этой эпохи салонно-академические художники, как Ф. Лейтон (F. Leighton, 1830—96). Э. Пойнтер (E. Poynter, 1836—1919), Л. Альма-Тадема (L. Alma-Tadema, 1836—1912), черпавшие свои сюжеты из истории и быта античного мира, или Ф. Уотс (F. Watts, 1817—1904), увлекавшийся мистико-символическими псевдофилософскими аллегориями. Многочисленны были и эпигоны прерафаэлитов. Наметившиеся уже у них символистско-декадентские тенденции в конце 19 в. развивал О. *Бёрдсли*, один из самых известных английских графиков, особенно много работавший в книге. Его утончённое, вычурное и болезненно извращённое искусство нашло широкий отклик в эстетских художественных кругах тогдашней Европы.

Вместе с творчеством Дж. Уистлера (см. *США*), американского художника, работавшего в Париже и Лондоне, в Англию проникли влияния французского импрессионизма. Уистлер отказался от литературных и морализирующих сюжетов, излюбленных прерафаэлитами, и противопоставил их мелочной натуралистической манере и пестроте колорита выразительную обобщённость композиции, изысканную гармонию красок. Под воздействием Уистлера английские художники начали смелее обращаться к современной жизни и работать над освоением методов пленэрной живописи. Творчество Дж. Клаузена (G. Clausen, 1852—1944), изображав-

Прерафаэлиты и их круг. 1. У. Крейн. Обложка „Книги чудес для девочек и мальчиков" Н. Хоторна. 1895. 2. Д. Г. Россетти. „Благовещение". 1850. Галерея Тейт. Лондон. 3. О. Бёрдсли. Иллюстрация к „Саломее" О. Уайльда. 1894. 4. Дж. Э. Миллес. „Гугенот". 1852. Художественная галерея г. Бирмингема. 5. Э. Бёрн-Джонс. „Поклонение волхвов". Шпалера, вытканная в мастерской У. Морриса. Эрмитаж. Ленинград.





У. Стир. „Замок в Ричмонде". 1903. Галерея Тейт. Лондон.



У. Сиккерт. „Старый Бедфорд". Около 1890. Частное собрание. Англия.

шего английского крестьянина и сельский труд, напоминает Ф. Милле (см. *Франция*), но более импрессионистично по технике. Ещё сильнее принципы импрессионизма выступали в работах У. *Стира*. Однако его пейзажи сохранили преемственную связь с полотнами Гейнсборо и Констебла и обладали большей материальностью и более традиционно построенной композицией, чем пейзажи французских импрессионистов. Блестящий акварелист Стир являлся в этой технике главой новой английской школы. Наряду с ним ведущим представителем английского импрессионизма был У. *Сиккерт*, писавший, кроме пейзажей, разнообразные сцены из современной жизни, меткие по наблюдениям и не лишённые своеобразных критических нот. В особенности привлекал его мир театра: Сиккерт любил огни рампы с их резкими эффектами освещения, неожиданные ракурсы, нарочитую случайность композиции. Рисунок его отличается остротой и выразительностью, а живописная манера—звучностью цветовых пятен, свободой и остротой письма. Стир и Сиккерт были основателями художественного объединения, возникшего в 1885—86 под названием «Новый английский художественный клуб». В него вошли многие известные английские художники, боровшиеся с академизмом и выступавшие против эклектического, упадочного официального искусства.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 20 века

Архитектура. В начале 20 в. неготика и неоклассика, претерпев значительную эволюцию, сохраняли ещё немаловажное значение в английской архитектуре, большинство построек несло печать стилизации и эклектизма. Наиболее яркий представитель неготики 20 в. — Г. *Скотт* Младший — создал большой англиканский собор в Ливерпуле, архитектура которого имеет не столь подражательный, более свободный характер. Виднейший «неоклассик» Э. *Лаченс* известен как строитель многочисленных загородных домов, усадеб, городских зданий, военных памятников. «Лаченская» классика стала признанным стилем официальных и банковских зданий, построенных между 1919 и 1939. Здание Совета Лондонского графства (архитектор Р. Нотт, R. Knott, 1878—1929) и застройка улицы Риджент-стрит (архитектор Р. Бломфилд, R. Blomfield, 1856—1942) в Лондоне явились крупнейшими образцами неоклассики 1910—20-х гг.

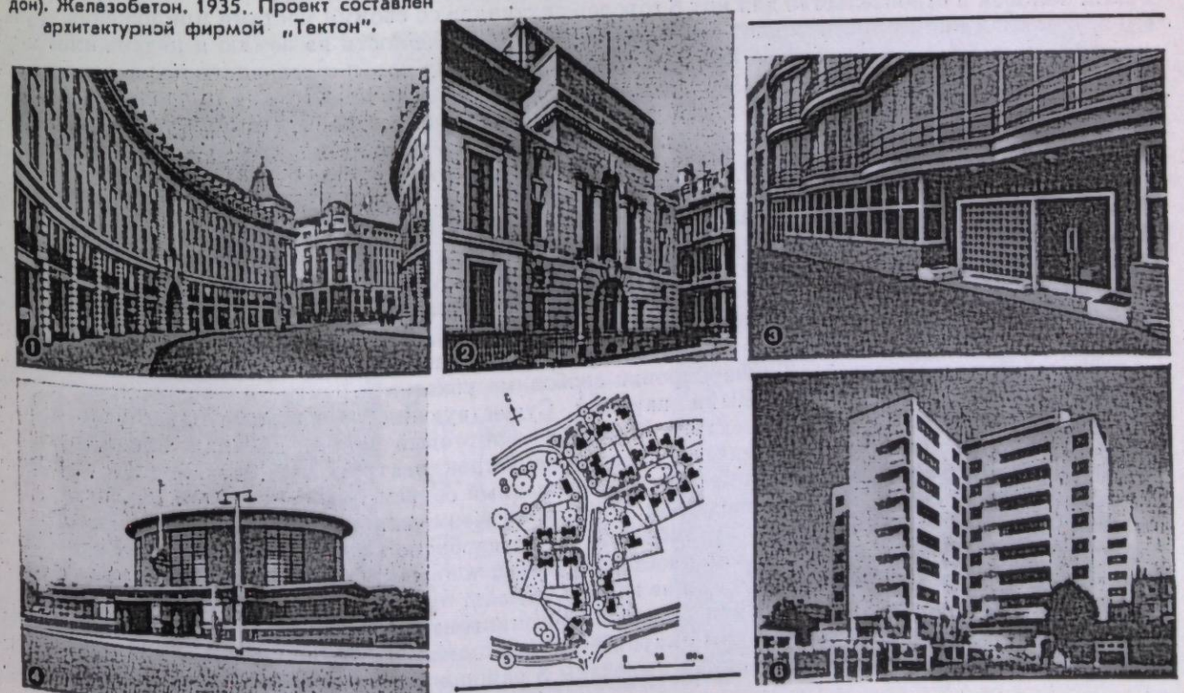
Первые попытки Ч. *Холдена* и Дж. Бёрнета (J. Burnet, 1857—1938) порвать с традицией проектирования в исторических стилях относятся к началу века, но эти опыты в духе «нового искусства» не получили тогда поддержки. Лишь после 1-й мировой войны «современная», или «функциональная», архитектура вновь появилась в Англии, гл. обр. благодаря голландским и немецким влияниям. Последовательно новые принципы простоты и рациональности в 1920—30-х гг. осуществили в Лондоне: Холден —в зданиях Главного управления лондонского транспорта и университета, Бёрнет и Т. Тейт (Th. Tait, 1882—1954) — в здании Аделейд-хаус, М. Фрай (M. Fry, p. 1899) — в жилых домах. Архитектура Шекспировского мемориального театра в Стратфорде-он-Эйвон (Stratford on Avon, Уорикшир, 1932, архитектор Э. Скотт, E. Scott, p. 1898, и др.) вызвала резкую критику, так как не согласовывалась с традиционным представлением об облике сельской Англии. Тем не менее поиски современных форм, чуждавшиеся, однако, формалистических крайностей, начали всё шире распространяться в архитектуре общественных, жилых, больничных, школьных и промышленных зданий. Среди последних важное значение имела химическая фабрика в Бистоне (Beeston, Ноттингемшир, 1930—32) по проекту инженера О. Уильямса (O. Williams, p. 1890), глубоко оце-

нившего эстетические возможности железобетонных конструкций. В интерьерах архитекторы также стали добиваться простоты и сдержанности форм, отказываясь от дробных деталей. Усилилось внимание к качеству предметов домашнего убранства и оборудования.

Градостроительные проекты. С промышленным переворотом началось хаотическое разрастание городов, где к нач. 20 в. сосредоточилось свыше трёх четвертей населения. Чрезвычайное уплотнение застройки, скученность и антисанитария в рабочих трущобных кварталах, теснящихся вокруг предприятий, недостаточность жилищного строительства создали в городах поистине угрожающее положение. Эпизодические попытки расчистки трущоб и отдельные градостроительные мероприятия (напр., прокладка улицы Кингсуэй в Лондоне) были малоэффективны. С конца 19 в. семьи обеспеченных классов стали переселяться в пригороды с разрежённой малоэтажной застройкой и усадебными участками. Здесь строились привычные для «старой Англии» индивидуальные дома, мода на которые продержалась до 1930-х гг. в постройках О. Хилла (O. Hill, p. 1887) и др. Развитие буржуазных пригородов не только крайне обострило характерные для Англии классовые контрасты, но и привело постепенно к беспорядочному расползанию городов, к созданию за пригородами новых промышленных районов и рабочих посёлков. Лишь в 1935 парламент принял решение ограничить и упорядочить линейную застройку и рост населённых мест вдоль дорог. Очевидность кризиса побудила архитекторов серьёзно заняться вопросами градостроительства; на рубеже 20 в. многие прогрессивные деятели Англии обратились к разрешению проблемы городов.

Всемирную известность получили идеи социолога Э. *Хоуарда*, лёгшие в основу современных английских теорий градостроительства. Главным злом современной цивилизации Хоуард считал чрезмерный, неограниченный рост городов, отрыв городских жителей от природного окружения. Городам-гигантам он противопоставил проект города-сада с территорией ок. 400 *га* (окружённой «зелёным поясом» площадью ок. 2 тысяч *га*) и ограниченным числом жителей (ок. 32 тысяч), которым обеспечивались бы одновременно удобства городской жизни и непосредственная связь с при-

Английская архитектура 20 в. до 2-й мировой войны. 1. Р. Бломфилд. Квадрант Риджент-стрит в Лондоне. 1920—23. 2. Ч. Холден. Здание Юридического общества в Лондоне. 1904. 3. О. Уильямс. Центр здравоохранения в Пекеме (Лондон). Железобетон, стекло. 1935. 4. П. Адамс, Ч. Холден и Пирсон. Станция лондонского метрополитена „Арнос-гров" (Мидлсекс). Кирпич, бетон. 1932. 5. План жилого района в городе-саде Уэлин: улица с группой тупиков. 1920-е гг. Планировщик Л. де Суассон. 6. Жилой дом „Хайпойнт" в Хайгете (Лондон). Железобетон. 1935. Проект составлен архитектурной фирмой „Тектон".



родой. В 1902 в 50 км от Лондона по инициативе Хоуарда и проекту Р. *Ануина* было начато строительство первого города-сада Лечуорт (Letchworth) на 35 тысяч жителей. С 1920 в 32 км от Лондона строился город-сад Уэлин (Welwyn Garden City) по проекту Л. де Суассона (L. de Soissons, p. 1890); здесь широко применялось расположение жилых одно- и двухэтажных домов вокруг тупиков, что, помимо экономических преимуществ (сокращение магистралей водопровода, канализации и др., облегчённые дорожные покрытия в тупиках), изолировало дома от уличного движения и шума, обеспечивало безопасность для детей, создавало живописную группировку домов. Принципы, заложенные в планировке и застройке Уэлина, получили всеобщее признание.

Одновременно с созданием экспериментальных городов нового типа начались поиски путей рассредоточения промышленности и населения больших городов. Уже Хоуард предложил трактовать их как группы городов ограниченных размеров, группирующихся вокруг центрального города. В 1922 Ануин разработал теоретическую схему большого промышленного города, окружённого небольшими городами-спутниками, не имеющими промышленных предприятий. Выдвинутая ещё в 1914 П. Геддесом (P. Geddes, 1854—1932) в книге «Cities in Evolution» идея комплексной планировки целых промышленных районов была претворена в ряде проектов после 1-й мировой войны. Таков составленный П. *Аберкромби* проект планировки угольного района Донкастера, предусматривавший строительство вокруг Донкастера 12 городов-спутников (на 15—20 тыс. жителей каждый), функциональное зонирование территории и создание единой системы транспорта. К 1939 проекты районной планировки охватили до 70% территории Англии, но в условиях беспланового частновладельческого хозяйства они не дали практических результатов.

В 1947 парламент принял закон о планировке городов и сельских местностей на период до 1971. Однако показательна неудача с реконструкцией «Большого Лондона». Поглощая соседние населённые места, Лондон превратился в гигантское скопление городов и посёлков, где проживает пятая часть населения В. Преимущественная застройка Лондона двухэтажными жилыми домами вызвала огромное увеличение его территории и расстояний от места работы до жилья, что вело к крайней перегрузке городского транспорта. Работами по планировке «Большого Лондона» с 1929 руководил Ануин, а с 1937 — Аберкромби, опубликовавший в 1944 проект планировки, в котором были воплощены идеи современного английского градостроительства. В проекте предполагалось сохранить в основном исторически сложившуюся структуру Лондона и прекратить его стихийное разрастание. Намеченный комплекс мероприятий включал, в частности, ограничение размеров городской территории, окружаемой «зелёным поясом», переселение за его пределы в течение 20 лет св. 1 млн. человек и строительство для них 8 городов-спутников со своими местами приложения труда. Но в условиях капиталистического общества, частной собственности на землю и недвижимое имущество, столкновения интересов конкурирующих фирм, банков и землевладельцев реализация проекта оказалась невозможной. Бесплановая по существу застройка города продолжается. Правительственные органы и местные власти не смогли регулировать строительство и размещение промышленных, деловых и коммерческих зданий, рост и распределение населения, количество которого во внутренних районах и «зелёном поясе» увеличилось больше, чем во внешней зоне.

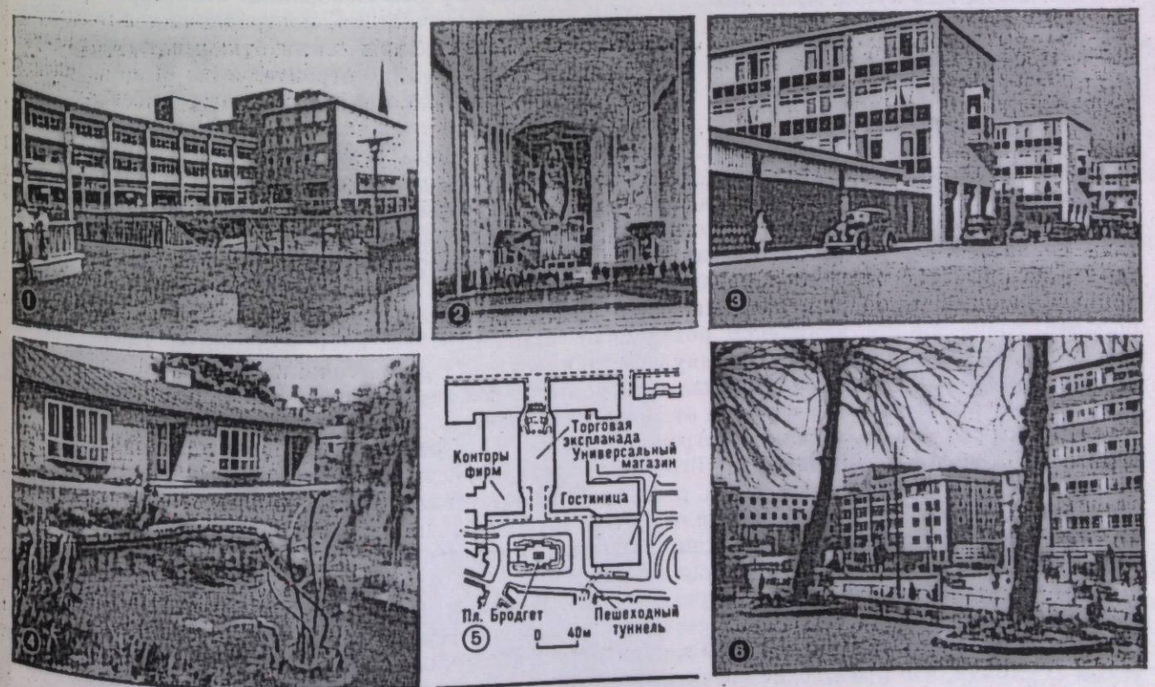
Восстановление и реконструкция городов. Во время 2-й мировой войны многие города Англии пострадали от воздушных налётов. Большой ущерб понесли рабочие районы Ист-Энда и Сити в Лондоне, центры Плимута, Бристоля, Бирмингема, а особенно город *Ковентри*. Согласно проекту восстановления и реконструкции Ковентри (авторы Д. Гибсон, D. Gibson, p. 1908, и А. *Линг*), ограничивается количество населения города; жилые районы членятся на микрорайоны, застраиваемые многоквартирными домами в 2, 3, 4 и 11 этажей. Начальные школы расположены внутри микрорайонов, а средние — на периферии города, вблизи автобусных линий. Образовавшиеся в результате бомбардировки свободные участки в центре превращены в зелёные массивы, связанные с периферийными парками. Существующие радиальные магистрали дополняются кольцевыми. Новая архитектура Ковентри — торговый центр, главная площадь Бродгет, жилые дома, универсальный магазин, гостиница, рынок, театр, собор, строящийся по проекту Б. Спенса (B. Spence, p. 1907), имеют ярко выраженный современный характер. Реконструкция Ковентри осуществляется под руководством А. Линга с учётом условий современной городской жизни. Характерен отказ от парадных ансамблей в пользу свободной планировки, учитывающей как национальную традицию, так и возможность широко использовать природные условия, требования городского транспорта, существующие здания, зелень, инженерную сеть и т. д.

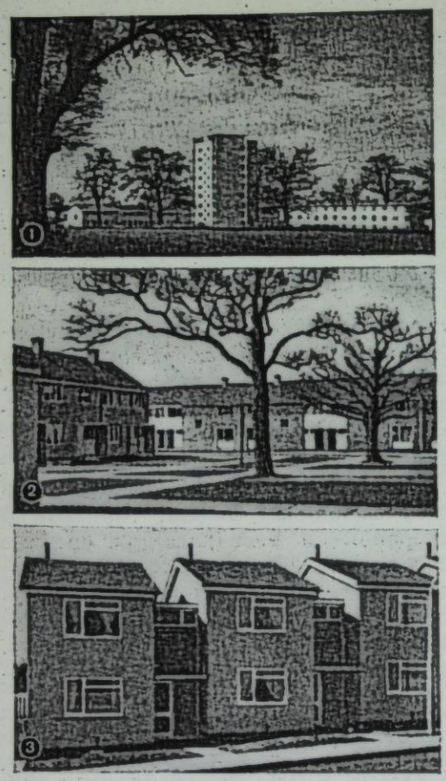
Восстановление и реконструкция Лондона, Бирмингема, Ливерпула, Манчестера, Плимута имеют значительно более ограниченный характер и наталкиваются на немалые трудности. В Лондоне для первоочередной реконструкции выделены 8 районов с разрушенными кварталами и наиболее вопиющими трущобами (в Ист-Энде, Сити, к Ю. от Темзы). Но создаваемые здесь жилые массивы незначительны по сравнению с массой застройки, нуждающейся в срочном обновлении. В Бирмингеме, где преобладает неблагоустроенная малоэтажная застройка, намечена лишь реконструкция центральных районов. Большинство старых промышленных городов, особенно Ливерпул и Манчестер, изобилует трущобами, и предусмотренные реконструктивные мероприятия явно недостаточны.

Новые города. В 1946 был принят закон о строительстве «новых городов» (New Towns Act), устанавливавший, что они должны иметь свои места приложения труда и развитую систему культурно-бытового обслуживания. Было намечено строительство в них на государственные средства производственных зданий, сдаваемых в аренду. С 1946 начаты постройкой 15 новых городов (8 вокруг Лондона, другие — близ Кардиффа, в Шотландии, на восточном побережье В. и к С. от Лондона).

Ряд прогрессивных идей современного градостроительства воплощён в городе-спутнике Лондона Харлоу (Harlow-New Town, Эссекс). Автор генерального плана Ф. *Гибберд*, чётко выделив промышленные и жилые районы, зону отдыха, общегородской общественный и торговый центр, стремился связать город с окружающей природой, сохранив особенности рельефа и существующую растительность. Каждый из 4 жилых районов (ок. 20 тыс. жителей в каждом) обслуживается отдельным торговым и общественным центром и отделён от соседних районов конфигурацией рельефа, лесными насаждениями, участками для отдыха. Районы складываются из микрорайонов (4—8 тыс. жителей), внутри которых имеются начальная школа, торговый и общественный подцентр. В зелёных разрывах между микрорайонами располагаются средние школы. Жилые дома разной высоты просты и привлекательны по облику, обеспечены городским комфортом. Разнообразие застройки достигается свободным расположением домов среди природного окружения, применением различной цветовой гаммы. В сходном духе застроены и другие города-спутники Лондона, хотя планировочные схемы применяются различные. Стивенедж (Stevenage, Хартфордшир) состоит из 6 крупных микрорайонов (8—12 тыс. чело-

Архитектура Ковентри. 1. Д. Гибсон, А. Линг и др. Торговый центр. 1952—55. 2. Б. Спенс. Проект собора в Ковентри. Железобетон, камень. Рисунок. 1951. 3. Д. Гибсон, А. Линг и др. Торговый центр микрорайона Тайл-хилл. 1953—54. 4. Жилой дом для престарелых в районе Уэллингтон-гарденс. 5. План площади Бродгет и торговэй эспланады. 6. Центральная площадь Бродгет.





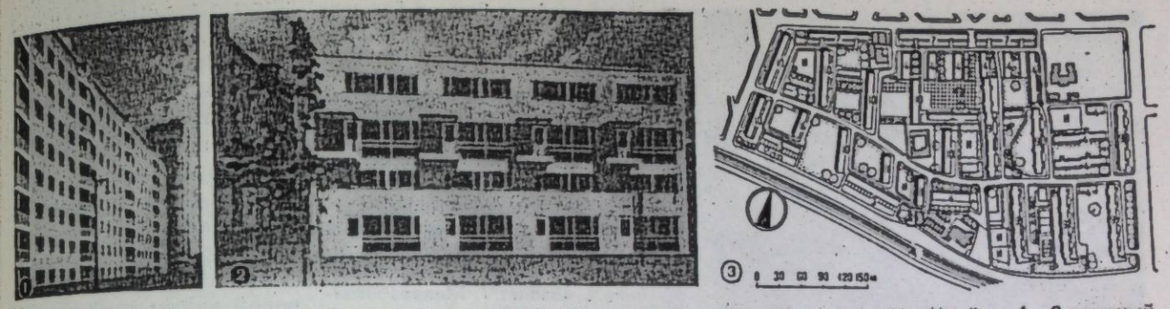
Архитектура новых городов. 1. Ф. Гибберд. Жилые дома в микрорайоне Маркхолл-норт в Харлоу. В центре—десятиэтажный дом башенного типа. Железобетон, кирпич. 1950—51. 2. Ф. Гибберд, В. Хэмнетт. Жилые дома в микрорайоне Аркрайтс в Харлоу. 3. Л. Г. Винсент. Жилые дома в Стивенедже.

век в каждом), имеющих свои торговые и общественные центры и подцентры, начальные и средние школы; в зелёных разрывах между микрорайонами располагаются лесопарковые и сельскохозяйственные участки. Кроули (Crawley, Суссекс) имеет радиально-кольцевую планировку. Разрежённая полусельская застройка новых городов очень живописна и создаёт здоровые условия жизни, но она увеличивает размеры городской территории, эксплуатационные и строительные расходы на дороги и инженерную сеть. Квартирная плата в новых городах высока; население их растёт медленно и состоит в основном из буржуазии и «рабочей аристократии». Поэтому новые города при их несомненных градостроительных достоинствах не смогли способствовать решению острых социальных проблем Англии.

Жилые дома. В силу исторических традиций бытового уклада особое значение в Англии имеет архитектура жилого дома. В посёлках и сельских местностях преобладают отдельные, сдвоенные или блокированные дома с квартирами типа «мезонет», в которых комнаты расположены на двух и более этажах друг над другом. В основном такими домами застроены и новые города 20 в. Традиционные городские дома («террас-хаус») составлены из таких же однотипных квартир-особняков («мезонетов») в два-четыре этажа. Каждый «мезонет» имеет отдельный вход с улицы, свой садик, изолированную систему отопления, обычно в виде каминов. Такие дома из механически приставленных друг к другу вплотную «мезонетов» тянутся иногда на многие сотни метров вдоль всего квартала. Подобная система приводила к расползанию города и к неэффективному использованию его территории.

При застройке участков, пострадавших в годы 2-й мировой войны, архитекторы стали отказываться от расположения зданий вдоль улиц, строительство было сконцентрировано в сравнительно крупных жилых массивах. Шире, чем прежде, применяются «плоские» квартиры с расположением комнат на одном этаже (гл. обр. в многоэтажных домах с небольшими квартирами). Для больших семей предусмотрены дома с традиционными двухэтажными «мезонетами». Распространены многоэтажные «галерейные» дома, где квартиры выходят на открытые галереи-балконы, связанные с лестничной клеткой; это позволило сократить число лестниц и лифтов. Создан особый тип «галерейного» дома с двухэтажными «мезонетами», которые располагаются рядами друг над другом. Галереи, устроенные через этаж, объединяют каждый такой ряд, напоминающий привычный для Англии «террас-хаус». Живописные по планировке жилые комплексы объединяют разновысотные дома различных типов, предназначенные для разных по своему составу и состоянию семей. Одновременно с жилыми домами обычно строятся начальные школы, детские ясли, торговые блоки, площадки для игр и детских клубов. Шире стало применяться отопление от теплоцентралей.

Пример нового жилищного строительства в Лондоне — жилой массив Чёрчилл-гарденс (Churchill Gardens) в Пимлико (Pimlico, Вестминстер), построенный по проекту Ф. Пауэлла (Ph. Powell, p. 1921) и И. Мойя (H. Moya, p. 1920). В этом комплексе на 6 500 жителей (1 634 квартиры) показательно разнообразие типов жилых домов (от 3 до 11 этажей), типов квартир (в 1 и 2 этажа), их сочетаний (двухквартирные секции, квартиры со входом из общей галереи и т. д.), конструктивных решений (железобетонный монолитный каркас в 9-этажных корпусах, поперечные несущие кирпичные стены в 4-этажных корпусах и т. д.). В жилом комплексе Холлфилд (Hallfield) в лондонском районе Паддингтон (Paddington), построенном Л. Дрейком (L. Drake, p. 1909) и Д. Лэсденом (D. Lasdun, p. 1914), здания в 6 и 10 этажей, ориентированные по странам света, расположены под углом к улицам, что производит впечатление свободной группировки объёмов; однако пространство

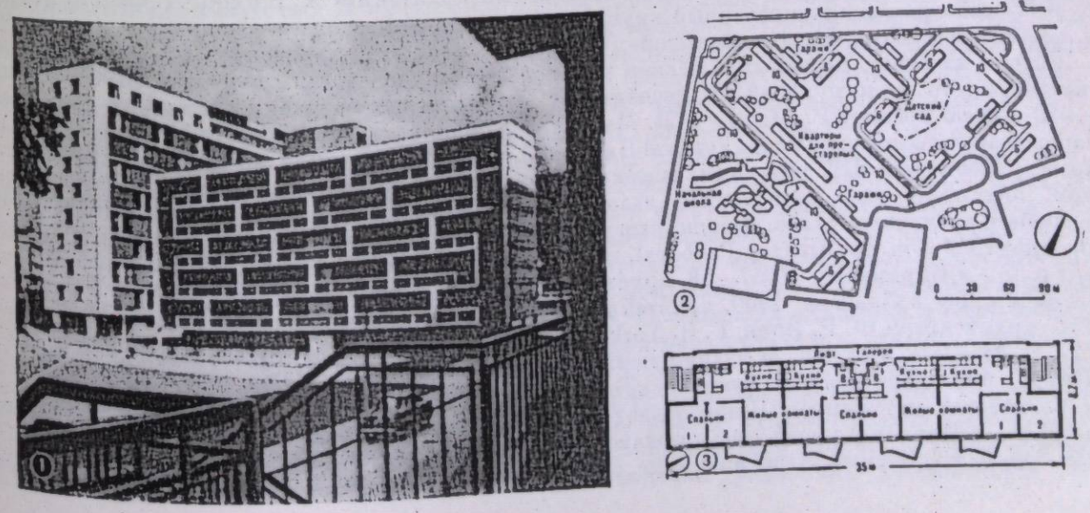


Жилой комплекс Чёрчилл-гарденс в Пимлико, Лондон. 1947—55. Архитекторы Ф. Пауэлл, И. Мойя. 1. 9-этажный жилой корпус на 340 одноэтажных квартир. Железобетонный каркас, наружные стены из жёлтого кирпича. 1950. Справа — башня-аккумулятор горячей воды. 2. 4-этажный жилой корпус с квартирами типа „мезонет". Поперечные стены из кирпича. 3. План комплекса: цифры указывают число этажей; И — игровые площадки.

незамкнутых озеленённых дворов достаточно организовано. Конструкция зданий состоит из несущих поперечных железобетонных стен, наружные стены — из кирпичных панелей, междуэтажные перекрытия — из монолитных железобетонных плит с плитами из стеклянного волокна для звукоизоляции. Планировка квартир экономична, но в архитектуре фасадов проявились формалистические тенденции: не несущие наружные стены превращены в надуманную декоративную композицию. В жилом массиве Олтон (Alton) в лондонском районе Роухэмптон (Roehampton) по проекту Х. Беннетта (H. Bennett, p. 1909) и др. архитекторов блокированные дома в 2 этажа, 4-этажные дома с квартирами «мезонет», 11-этажные дома башенного и галерейного типов свободно расположены среди старых вязов и дубов на лужайках с красиво проложенными дорожками и проездами. Здания имеют простые, ясные формы, плоские крыши, балконы и лоджии; обеспечены хорошая инсоляция и проветриваемость застройки. Но эти прогрессивные примеры лишь подчёркивают резкое несоответствие реальных масштабов жилищного строительства (5,4 квартиры на 1 тысячу жителей в 1959) потребностям населения, нуждающегося в нескольких миллионах квартир. Запущенность и устарелость жилого фонда требуют его радикальной реконструкции, непосильной для буржуазной Англии. Жилищное строительство остаётся источником извлечения прибыли, ассигнования на него сокращаются. Новые жилые комплексы, предназначавшиеся «для всех классов», становятся буржуазными по своему характеру, недоступными для малообеспеченных семей.

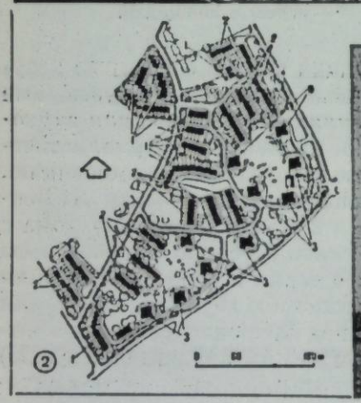
Школы. Много ценного было внесено в Англии в архитектуру школьных зданий. В школах нач. 20 в. классы обычно располагались вокруг центрального зала, освещавшегося через остек-

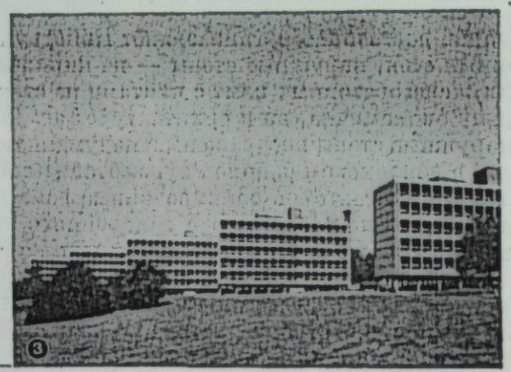
Жилой комплекс Холлфилд в Паддингтоне, Лондон. 1949—56. Архитекторы Л. Дрейк, Д. Лэсден. 1. 10- и 6-этажные жилые корпуса галерейного типа. Железобетонные поперечные стены и колонны, кирпичные панели. 2. План комплекса: цифры указывают число этажей. 3. План этажа 6-этажного корпуса; В — ванная.





Жилой комплекс Олтон в Роухэмптоне, Лондон. 1951—59. Архитекторы Х. Беннетт, Р. Мэтью, Л. Мартин, У. Льюис. 1. 11-этажный жилой дом башенного типа. Железобетонный каркас, бетонные панели. 2. План части комплекса: 1) 2-этажные блочные дома; 2) 4-этажные дома с квартирами типа „мезонет"; 3) 11-этажные дома. 3.11-этажные жилые корпуса галерейного типа с квартирами типа „мезонет". Железобетонный каркас, бетонные панели.

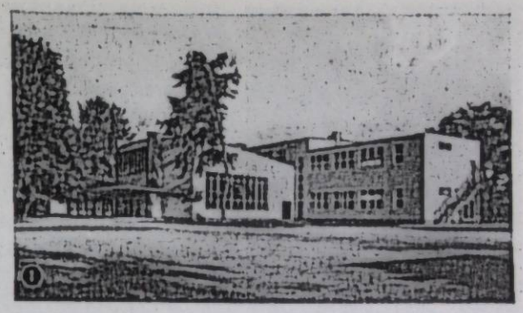


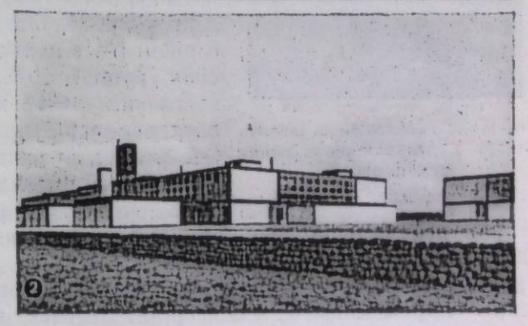


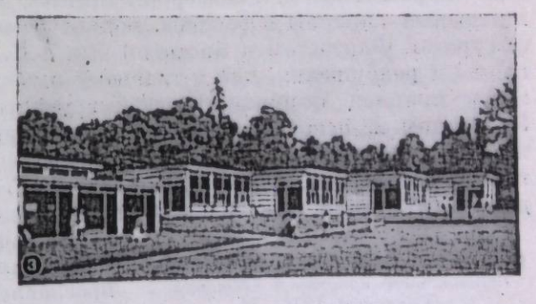
лённые перегородки и двери, ведущие в классы. Это не обеспечивало хорошую проветриваемость и освещённость помещений, и постепенно английские архитекторы нашли новые приёмы композиции школьных зданий со свободной планировкой и небольшой этажностью. После 1-й мировой войны классы начали располагать вокруг внутреннего открытого двора. Возникли школы павильонного типа с раздельными группами помещений (для начальной и средней школы, детского сада, столовой и т. д.). Распространён был «блочный» тип — комплекс из отдельных корпусов (1—3 этажа), соединённых переходами. В 50-х гг. перешли к более компактной композиции «централизованного» типа: корпуса в 2—4 этажа группируются вокруг центрального ядра с вестибюлем, столовой и залом собраний. Современным школьным зданиям с их свободной, непринуждённой композицией полностью чужды официальность и нарочитая парадность. Хорошим примером их могут служить школы в Хартфордшире, построенные по проектам Ч. Аслина (Ch. Aslin, 1893—1959).

Общественные и промышленные сооружения. В этой области архитектуры Англия создала за время после 2-й мировой войны сравнительно немного, но и здесь проявились характерные для неё высокая культура планировки и композиции, новизна конструкций и материалов, тщательность выполнения и отделки. Эти качества продемонстрировала выставка «Фестиваль Британии», 1951, в Лондоне (главный архитектор Х. Кэссон, H. Casson, p. 1910) — первый свободно распланированный крупный выставочный комплекс. Среди многочисленных павильонов выделялся «Купол открытий» («Dome of Discovery»; архитектор Р. Табс, R. Tubbs, p. 1912) — цилиндр, перекрытый лёгким чашеобразным куполом (диаметр свыше 100 м) с поддерживающей его конструкцией из решётчатых алюминиевых балочек. На территории выставки в 1949—51 по проекту Р. *Мэтью* и Л. Мартина (L. Martin, p. 1908) было построено капитальное здание концертного зала (Royal Festival Hall, ок. 3,5 тысяч мест), обладающего высокими акустическими качествами. Продуманным решением функциональных задач, простотой архитектурных форм, обусловленных назначением здания, свойствами конструкций и материалов отмечены постройки различных типов. Можно назвать здание Национального совета профсоюза докеров в Лондоне (1953—56, архитектор Гибберд), конторские здания в Лондоне (1956, архитекторы Бернет, Тейт и др.) и Бирмингеме (1957—58, архитектор Э. Гольдфингер, E. Goldfinger, p. 1902), «Дом Новой Зеландии» в Лондоне (1960, архитектор Р. Мэтью), универсальный магазин в Саутхемптоне (1956, архитекторы Ф. Р. Йорк, F. R. Yorke, p. 1906; Ю. Розенберг, E. Rosenberg, p. 1907, и С. Мардолл, C. Mardall, p. 1909). В здании центрального аэровокзала в Лондоне (1955—56, архитектор Гибберд) благодаря удачной планировке обеспечены удобство и чёткость движения прибывающих и отбывающих пассажиров. В аэровокзале в Гатуике (Gatwick, Суррей, 1958, архитекторы Йорк, Розенберг и Мардолл) умело организовано взаимодействие воздушного, железнодорожного и автомобильного транспорта. Оригинальные системы перекрытий применены в главном зале здания

Английские школьные здания 20 в. 1. В. Гропиус, М. Фрай. Сельский колледж в Импингтоне (Кембриджшир). Кирпич, сталь, дерево. 1936—39. 2. А. и П. Смитсон. Средняя школа в Ханстентоне (Норфолк). Стальной каркас, кирпич, стекло. 1954. 3. Начальная школа в Хитмире (Лондон). 1956.







Тред-юнионов в Лондоне (1956—57, архитектор Д. Абердин, D. Aberdeen, p. 1913), в печатных цехах Английского банка в Дебдене (Debden, Эссекс, 1954—56), где архитекторы Дж. Истон (J. Easton, p. 1889) и Х. Робертсон (H. Robertson, p. 1888) использовали сводчатые железобетонные конструкции в виде сегментных сводов-оболочек. Заслуживают внимания архитектура и конструкции новых тепловых и атомных электростанций.

Преодолев ретроспективность и стилизацию нач. 20 в., архитектура Англии в основном избежала нарочито экстравагантных приёмов, распространённых во многих странах. Стремление к рациональности архитектурной композиции в соответствии с экономическими и техническими условиями строительства является важной чертой деятельности английских архитекторов. Характерно бережное отношение к природным условиям и историческим памятникам. Синтез искусств не получил сколько-нибудь значительного развития, но широко применяется полихромия (интенсивная окраска стен, лоджий, парапетов, балконов, кирпич разных тонов, цветные пластмассы для облицовки стеновых панелей). Опыт английских архитекторов и градостроителей содержит много поучительных сторон. Вместе с тем очевидна классовая ограниченность английской архитектуры, зависящей от конъюнктуры и капиталистической конкуренции. В условиях буржуазного строя достижения английских архитекторов не внедряются в широкую практику. Не получают реализации многие градостроительные проекты прогрессивных архитекторов, их предложения по реконструкции городов, ликвидации трущоб, по улучшению условий жизни в городах для масс трудящихся.

Атомная электростанция в Колдер-Холле (Камберленд).



Изобразительное искусство. В первые десятилетия 20 в. ведущая роль в английском искусстве принадлежала «Новому английскому художественному клубу». Многие его члены добились общественного и даже официального признания. В «Клуб» входили виднейшие портретисты того времени: У. *Орпен*, мастер острой, часто иронической характеристики и незаурядный колорист, А. Мак-Эвой (A. McEvoy, 1878—1927), известный гл. обр. своими женскими и детскими портретами, и О. *Джон*, чьи работы выделяются яркой характерностью и внутренней насыщенностью образов, уверенной темпераментной живописью. Выдающийся прогрессивный мастер Ф. *Брэнгвин* работал в области живописи, графики и прикладного искусства. Его дарование сильнее всего проявилось в офортах на трудовые и индустриальные темы и в антивоенных плакатах. Исполненное динамики и драматической экспрессии творчество Брэнгвина отличается редкой монументальностью и декоративным размахом. Под влиянием «Клуба» стала менять свою ориентацию и Королевская академия, сохранившая благодаря этому известную роль в художественной жизни страны. Чуждаясь как социально-критического реализма, так и формалистических увлечений, академия узаконила современную, хотя



М. Смит. „Маленькая швея". 1919. Художественная галерея г. Лидса.

и весьма поверхностную, тематику и свободную, красочную живопись. Характерным представителем реформированной академии стал А. Маннингс (A. Munnings, 1878—1959). Для современной академической скульптуры показательно творчество Ч. Уилера (Ch. Wheeler, p. 1892), соединяющего традиционные темы и приёмы лепки с декоративной стилизацией. В целом же на академическом искусстве Англии лежит печать аполитичности, «благопристойного» натурализма и эстетства.

Незадолго до 1-й мировой войны в английское искусство начали проникать влияния французского постимпрессионизма. Решающее значение имела выставка произведений П. Сезанна, В. ван Гога и П. Гогена (см. *Франция*), устроенная в 1910—11 теоретиком и критиком Р. Фраем (R. Fry, 1866—1934). Новые тенденции в английском искусстве привели к расколу «Клуба» в 1908 и образованию новых группировок («Общество современного искусства», 1910, «Камден-таунская группа», 1911, «Лондонская группа», 1913, и др.). Живописец У. Льюис (W. Lewis, 1884—1957) возглавил в 1912 направление т. н. «вортицизма» (от vortex — вихрь), вдохновляясь теориями кубистов и футуристов. В период между 1-й и 2-й мировыми войнами с ростом разочарования и пессимизма в кругах буржуазной интеллигенции всё больше распространялись формалистические течения, рвущие с национальными традициями английского искусства, всё дальше уводящие его от реалистического отражения действительности. М. *Смит*, испытавший сильное влияние А. Матисса (см. *Франция*), сохранил ещё интерес к людям и природе в своих упрощённо-декоративных, но сильных и напряжённых по цвету картинах. Его младший современник С. Спенсер (S. Spencer, 1891—1959), символист и примитивист, создавал религиозные картины и росписи, полные изощрённой мистической фантазии, с деформированными фигурами. Фантастом и мистиком был и П. Нэш (P. Nash, 1889—1946), обращавшийся к темам войны и разрушения, как к главному источнику своих мрачных и жутких композиций. Организатор крайней формалистической группировки «Первое подразделение» («Unit One», 1933) Нэш был одним из основателей английского сюрреализма, который после 2-й мировой войны захватил наряду с абстрактивизмом господствующее положение в английском искусстве. Сюрреалисты, главой которых в Англии можно считать Г. Сазерленда (G. Sutherland, p. 1903), создают обычные для этого течения болезненно-фантастические образы, сохраняя некоторые элементы изобразительности ради большего эмоционального воздействия на зрителя. С сюрреализмом связано и творчество Х. *Мура*, одного из самых прославленных на Западе скульпторов. Обладая несомненным ощущением монументальной пластической формы и декоративного ритма, Мур использует их для создания деформированных человекоподобных фигур, в которых кошмарность сюрреалистической фантазии сочетается с произвольным комбинированием перетекающих друг в друга геометризированных форм. Пределов бессмыслицы достигли скульпторы — абстрактивисты вроде Л. Чэдуика (L. Chadwick, p. 1914) и К. Армитеджа (K. Armitage, p. 1916), сваривающие из кусков железа нелепые сооружения или подобия фигур. Хотя Б. Николсон (B. Nicholson, p. 1894) выступил с первой абстрактной картиной ещё в 1923, долгое время такая живопись в Англии прививалась с трудом и во всяком случае чуждалась крайностей. Но сейчас можно уже наблюдать все варианты абстрактивизма от надуманных геометризированных построений Николсона до хаотических пятен «ташистов». Формалистические течения самых различных толков всячески поддерживаются официальными кругами и капиталистическими меценатами, их рекламируют буржуазная критика и пресса, в их руки постепенно попадает художественное образование. Но в широких массах формализм не получил признания, оставаясь чуждым простому зрителю. Непопулярность «нового» искусства, его полная оторванность от жизни тревожат многих художников, пытающихся найти какой-то

С. Спенсер. „Воскресение". Роспись поминальной капеллы в Бёркшире (Беркшир). 1926—34.



выход и перекинуть мост через пропасть, возникшую между ними и публикой. Характерно, что Сазерленд стал с 1949 обращаться к портрету, реальным человеческим образам, давая им в то же время подчёркнуто экспрессионистическую характеристику.

Художники прогрессивного лагеря в свою очередь активизируют свою деятельность, выступая против формализма, стремясь вернуть искусству его гуманистическое содержание и связь с жизнью, с её обостряющимися социальными проблемами. Ещё в 1933 возникло передовое объединение «Международная ассоциация художников» (к ней была близка «Манчестерская группа»), связавшая свою деятельность с пролетарским движением и антифашистской борьбой. В нач. 50-х гг. сформировалась группа «социальных реалистов», принявшая характер широкого движения, объединяющего самых различных художников. Как теоретик группы выступил критик Дж. Берджер (J. Berger, p. 1926), организатор ряда выставок, посвящённых борьбе за мир, жизни английского народа и рабочего класса. Среди участников этих выставок были и мастера старшего поколения, как О. Джон или мастер индустриального пейзажа Л. Лаури (L. Lowry, p. 1887) и многие молодые художники. Группа живописцев испытала влияние итальянского и французского неореализма — Д. Гривс (D. Greaves, p. 1927), Э. Мидлдич (E. Middleditch, p. 1923), Дж. Смит (J. Smith, p. 1928), Дж. Брэтби (J. Bratby, p. 1928). С увлечением рисуя трудные, неприглядные стороны жизни простых людей (за что буржуазная пресса прозвала их «школой кухонной раковины»), они нередко попадали во власть пессимистических настроений и эстетики экспрессионизма. К. Ро (C. Row) в своих росписях на темы рабочего движения дал образцы реалистической монументальной живописи. Более прочно реалистические тенденции утверждаются в графике. Широко известны циклы зарисовок П. *Хогарта*, посвящённые жизни народов многих стран, как буржуазных, так и социалистических. Реалистическая традиция сохраняется и в литографиях, офортах, иллюстрациях А. Гранта (A. Grant, p. 1925), Э. Ардизона (E. Ardizzone, p. 1900), в политической карикатуре массовых изданий демократической прессы. В буржуазной печати виднейшим карикатуристом является Д. Ло (D. Low, p. 1891). Реалистических принципов придерживается ряд английских скульпторов.



П. Нэш. „Море зимой". 1925—37. Художественная галерея г. Йорка.

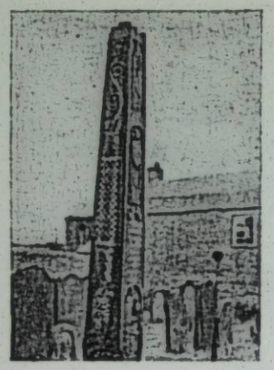
Аполитичность, индивидуалистическая разобщённость, засилье формалистических течений сковывают в значительной мере художественную жизнь Англии. Но необходимость борьбы за новое гуманистическое искусство ясно ощущается лучшими английскими художниками.

Э. Мидлдич. „Голуби на Трафальгарской площади". 1954. Комитет просвещения Лестершира. Лестер.



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

В раннем средневековье в Англии ювелирное дело и искусство резьбы были уже высоко развиты благодаря кельтским и англосаксонским традициям. Сложный плетёный орнамент и мотивы «звериного стиля» соединялись с персонажами и сценами христианских, а иногда и народных языческих легенд. Резьба по кости, резные каменные кресты и плиты, оклады книг, ювелирные изделия с чеканкой, перегородчатой эмалью, филигранью, инкрустацией и т. д. показывают совершенное искусство мастеров 7—9 вв. С очень раннего времени известны художественные ткани: особенно прославлена англо-норманская вышитая ткань («ковёр из Байё», ок. 1073—83) — своеобразная историческая композиция, необычайно живо, хотя и в примитивных формах, рисующая эпизоды завоевания Англии норманнами в 1066 и сцены повседневного быта. В дальнейшем европейскую славу завоевала английская вышивка (opus anglicanum), изысканная по рисунку и расцветке. В романский период наряду с резьбой по камню, ковкой, чеканкой расцветает искусство



Резное каменное основание креста в Бьюкасле (Кемберленд). Конец 7—начало 8 вв.

изощрённо-декоративной резьбы по слоновой кости. «Украшенная готика» примечательна филигранной резной отделкой каменных капителей, порталов, аркад, тогда как «перпендикулярный стиль», культивировавший малые формы архитектуры, выдвинул виртуозных мастеров обработки дерева, достигавших ювелирной тонкости в резьбе перекрытий, алтарных преград, церковных скамей. В готический период получило развитие ковроделие, яркого расцвета достигло известное ещё с романского времени искусство витража.



Витраж в хоре собора в Йорке. Около 1400.

Ранний взлёт декоративного искусства оборвался в 16 в., в пору разрушения церковно-монастырской традиции, беспорядочных стилистических заимствований. Но скоро накопленный опыт был применён в новой области — дворянском и буржуазном жилом интерьере, где классические мотивы континентального происхождения сочетались со специфически английским духом сдержанной представительности и комфорта. На смену монастырской аскетичности средневекового жилища пришла забота об удобстве и солидности домашней обстановки (резные деревянные лестницы холлов, панели и пилястры, украшающие стены комнат, добротная мебель с резьбой и маркетри, мраморные камины и витражи с гербами владельцев). Во 2-й пол. 17 в. формы мебели стали элегантнее, была введена инкрустация перламутром и слоновой костью. Расцвет английского мебельного искусства приходится на 18 в. Знаменитый краснодеревщик Т. *Чиппендейл* сумел соединить функциональную целесообразность форм, удобство, ясность структуры предмета с изяществом линий, прихотливым узором, сочетающим мотивы китайского искусства, готики и рококо. Более строгая изысканность, лёгкость и классический вкус отличают мебель его младших современников Дж. Хеплуайта (G. Hepplewhite, умер в 1786) и Т. Шератона (Th. Sheraton, 1751—1806). В 17—18 вв. шпалерная мануфактура в Мортлейке (Mortlake,

Английское декоративное искусство. 1. „Явление ангела пастухам". Вышивка „опус англиканум". Около 1310. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. Фрагменты вышитой „столы св. Катберта" с изображением св. Даниила и св. Петра. 909—916. Библиотека собора в Дареме. 3. Серебряный барс (Лондон). 1600—01. Оружейная палата. Москва.



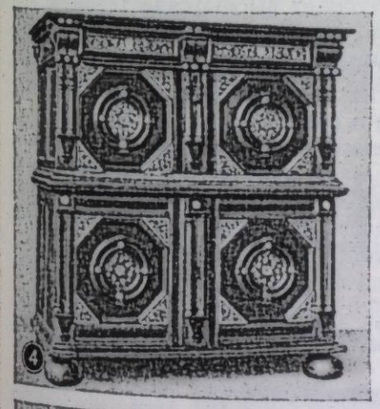




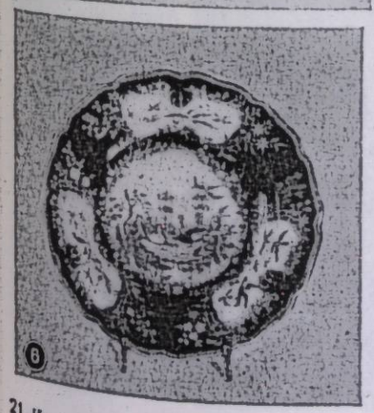
Суррей, основана в 1619) выполняла по композициям итальянских, фламандских, английских художников насыщенные и мягкие по цвету ковры с тонкими пейзажными фонами и богатыми декоративными бордюрами.

С 16 в. большое внимание уделялось различной утвари. Чёткость формы, тончайший чеканный орнамент характерны для ранних серебряных изделий (посуда, шкатулки, декоративные фигуры), которые приобрели со 2-й пол. 17 в. более сложный и пышный облик. Развивалось и художественное стеклоделие: Дж. Рейвенскрофт (J. Ravenscroft, 1618—81) ввёл ок. 1676 в практику стекло с большим содержанием окиси свинца (флинтглас, или хрусталь). Массивные, простые по форме (в 18 в. более разнообразные и лёгкие) хрустальные сосуды украшались алмазной гранью, резьбой, шлифовкой. Важные усовершенствования Англия внесла и в керамическое производство. В 1720 Дж. Астбери (J. Astbury, ок. 1688—1743), введя в жёлтую керамическую массу молотый жжёный кремень, получил настоящий («тонкий») фаянс цвета сливок. Английские гончары ввели «агатовую» массу из перемешанных разноцветных глин, «черепаховую» массу, покрытую пятнистой глазурью, печатные рисунки, изобретённые в 1752 Дж. Сэдлером (J. Sadler, ок. 1720—89). Крупнейшим керамистом был Дж. *Уэджвуд*, основатель фаянсового завода «Этрурия» (1769). Из усовершенствованной Уэджвудом в 1766 чёрной «базальтовой» массы и изобретённой им в 1775 каменной «яшмовой» массы разных цветов завод изготовлял простые, строгие по формам сосуды, медальоны, пластинки с белыми рельефами в античном духе. Модельером завода в 1775—87 был Дж. *Флаксмен*. Благодаря классическому благородству, изяществу форм и декора, высокому качеству массовой продукции изделия Уэджвуда получили мировую славу. С сер. 18 в. возникали фарфоровые заводы в Боу (Bow, 1744), Челси (Chelsea, 1745), Вустере (Worcester, 1751), Дерби (Derby, 1756). Характерны для

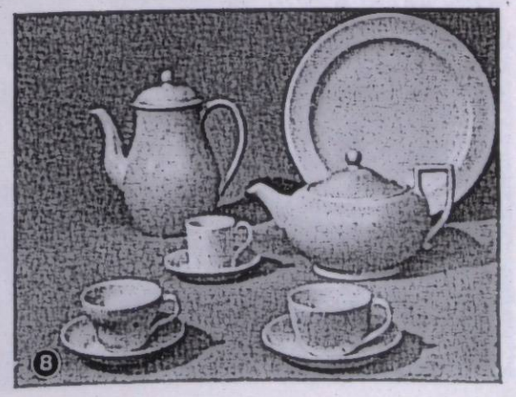
4. Резной шкаф. Начало 17 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 5. Шпалера „Жертвоприношение в Листре" (по картону Рафаэля). Мануфактура в Мортлейке. 17 в. Эрмитаж. Ленинград. 6. Блюдо с росписью. „Костяной" фарфор завода в Челси. 1760—70-е гг. Музей керамики. Кусково. 7. „Д. Гаррик в роли Ричарда III". Фарфоровая фигура завода в Челси. Около 1765—70. Эрмитаж. Ленинград. 8. Предметы из фаянсового сервиза по модели (1770) Дж. Уэджвуда, изготовляемого фирмой Уэджвуд.











них изделия из мягкого «костяного» фарфора (с каолином и пережжённой костью), имевшие красивые цветные фоны и яркую, свежую по краскам роспись. Кроме посуды и фигур, изготовлялись миниатюрные флакончики, игольники, футляры и т. д.

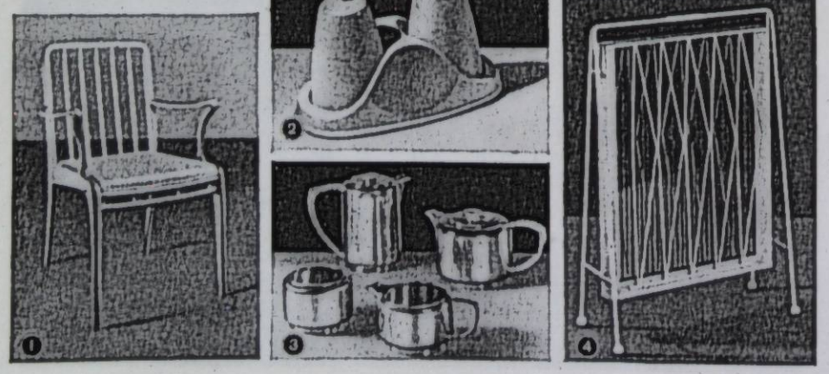
Сложившаяся в 16—18 вв. высокая культура оформления дворянского и буржуазного домашнего быта (резко контрастировавшая с условиями жизни трудящихся) сохранилась отчасти и в 19 в. Но засилье безвкусной массовой фабричной продукции, огрубление и эклектизм всё сильнее сказывались в декоративном искусстве Англии. Лучшее в нём — это мастерская имитация витражей, тканей, вымостки, резного дерева «перпендикулярного стиля» в здании парламента (под руководством О. *Пьюджина*) и «неоготических» церквах. Обращение Пьюджина и особенно Дж. Рескина к эстетике средневекового ручного труда, в противовес обезличенной буржуазной промышленности, было с огромным энтузиазмом и энергией воспринято У. *Моррисом*, организатором художественно-промышленных мастерских (изготовлявших мебель, керамику, обои, шпалеры, ткани, витражи, изделия из металла и стекла), инициатором создания сети специальных обществ и школ. Моррис не остановился на реставраторских позициях Рескина: он прокламировал простоту и народность в художественной промышленности, высказывал глубокие мысли о безграничных эстетических возможностях машинного производства при социализме. Моррису действительно удалось реформировать декоративное искусство, поднять его значение и качество, создать тип жизнерадостного и уютного жилого интерьера. Но его программа эстетического воспитания масс оказалась неосуществимой, а практическая деятельность неизбежно сводилась к новому оформлению буржуазного быта. К тому же красочные растительные орнаменты Морриса, следовавшие готическим образцам, а особенно манерные композиции на темы религиозных и рыцарских легенд, выполненные его сподвижниками Э. *Бёрн-Джонсом* и У. *Крейном* для шпалер и витражей, несли печать прерафаэлитского стилизаторства и предвосхищали «стиль модерн».

Важнейшим реальным результатом реформы Морриса было привлечение к декоративному искусству общественного внимания, благодаря чему в 20 в. Англия выступила одним из пионеров внедрения простых, рациональных и красивых образцов в индустриальное производство. Несмотря на изрядную долю исторической стилизации и формалистического примитивизма (гл. обр. в уникальных изделиях), английская художественная промышленность выпускает высококачественную современную мебель, керамику, ткани, изделия из металла, стекла, кожи, пластмасс. Благодаря многочисленным художественно-промышленным советам, объединениям, училищам культура оформления массовой продукции широко проникает в разнообразные отрасли индустрии.

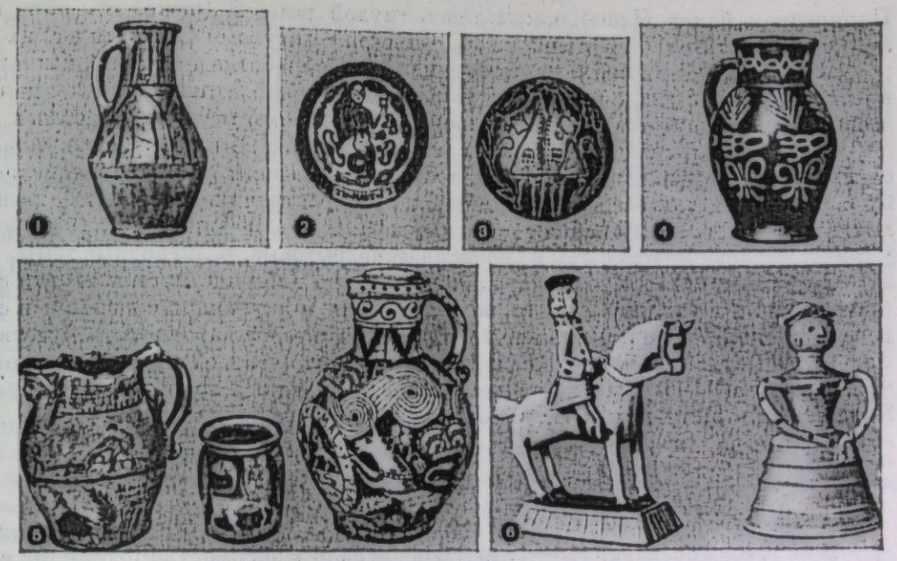
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Народное искусство Англии, известное с древности, переживало расцвет в 17—18 вв. Его старейшая и наиболее распространённая отрасль — гончарство. До недавнего времени целые семьи керамистов работали в традиционном народном стиле, а глиняные изделия украшали каминные полки почти в каждом сельском доме. По археологическим раскопкам известны крупные конусообразные сосуды с налепленными шариками, лентами, спиралями из цветной глины; часто рисунок вычерчен толстой иглой. С 16 в. тарелки, кувшины, кружки с выгравированным рисунком (птицы, животные, фантастические существа, растительный орнамент) покрывали глазурью. Особенно пышно украшалась посуда для свадеб, крестин, праздников урожая. Характерна разнообразная фигурная керамика, особенно бутылки в

Английское декоративное искусство 20 в. 1. Кресло по рисунку архитектора Б. Спенса. 2. Столовый прибор из пластмассы по модели У. Б. Брауна. 3. Столовая утварь (гальванопластика) по модели К. Холмса и Н. Пойнтона. 4. Электрический камин из металла и стекла по модели Дж. Барнса. 1952.



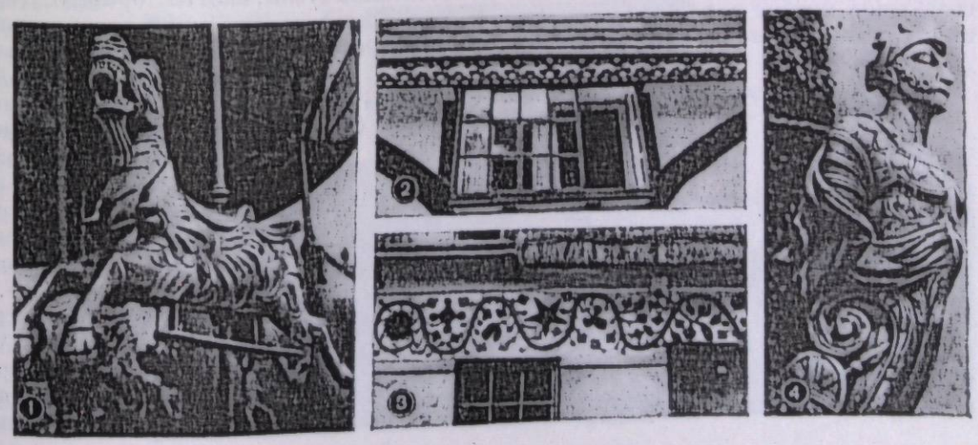
кружки для пива в виде гротескных фигур животного или человека. С 18 века были популярны пивные кружки «Тобби» (Tobby jug), изображающие весёлого толстяка. Часто встречались четырёхгранные бутылки, имевшие с каждой стороны барельефные портреты-медальоны. В 18 веке гончары (гл. обр. в Стаффордшире) изготовляли с народной непосредственностью и юмором «стаффордширские фигурки» (Staffordshire figures); это—животные и птицы, солдаты, моряки, шотландские горцы в народных костюмах, любимые народные герои и даже целые сценки—бытовые, религиозные или связанные с каким-нибудь политическим событием. В 19 в. началось массовое производство фигурок с использованием гипсовых форм и надглазурной росписи, но художественное качество их при этом в значительной мере снизилось.



Английская народная керамика. 1. Средневековый глиняный кувшин. 13 в. 2. Тарелка. Мастер Т. Тофт (Стаффордшир). 2-я половина 17 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 3. Блюдо с гравированным рисунком. Мастер У. Бёрд (Стаффордшир). 1751. Британский музей. Лондон. 4. Кувшин (Лондон). Середина 17 в. Лондонский музей. 5. Парадная посуда для праздника урожая (Девоншир). Мемориальный музей Альберта. Эксетер. 6. „Стаффордширские фигурки" из каменной массы с соляной глазурью. Конец 18 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Издавна известны резьба и роспись по дереву. Массивные дубовые скамейки, стулья, сундуки покрывались глухой, преимущественно орнаментальной резьбой (розетки, ромбы, сплетённые круги, цветы, листья остролистника и т. д.). Мелкие резные изделия из дерева — палки, курительные трубки, формы для пряников, сувениры—и теперь изготовляются кое-где местными ремесленниками. Вырезанные из дерева человеческие фигуры или головы животных служили в 18 — нач. 19 вв. носовыми украшениями судов. Ещё в 19 в. изготовлялись сказочные, сплошь покрытые резьбой деревянные кони для каруселей на ярмарках или народных гуляниях. Многокрасочным растительным орнаментом, цветами расписывали в 17—18 вв. лодки, баржи, сельские повозки. Во многих графствах можно встретить сельские дома 17—18 вв., украшенные резьбой и росписью по дереву.

Английская народная резьба и лепка. 1. Резной деревянный конь на карусели в Кью-Бридж (Лондон). 2. Резной раскрашенный деревянный фриз на фронтоне сельского дома в Смардене (Кент). 16—17 вв. 3. Лепные раскрашенные украшения фахверкового дома в Ист-Дреме (Норфолк). 4. Резная деревянная носовая фигура военного корабля „Центурион".



Поперечная балка (фриз) покрывалась глухой резьбой (реже, гл. обр. в восточной Англии,— лепкой) с растительным орнаментом, а иногда с фигурами фантастических существ.

Меньше традиционных черт сохранилось в обработке текстиля, вышивке, вязании: народный костюм в Англии давно вышел из употребления; распространившиеся с нач. 18 в. дешёвые листы с орнаментами для вышивок способствовали вытеснению местных народных мотивов.

В старой Англии было развито искусство лубка. Большие гравированные на дереве лубки с картинкой и текстом баллады разносили по деревням странствующие певцы баллад. Во время буржуазной революции 17 в. среди народа распространялись лубочные резцовые гравюры на меди антифеодального и антицерковного характера. В 18 в. небольшими лубочными гравюрами на дереве украшали дешёвые брошюры на политические, бытовые, религиозные темы.

С ростом капитализма народное искусство (обычно принимавшее форму художественных промыслов) приходило в упадок, не выдерживая конкуренции с дешёвыми фабричными изделиями. В современной Англии редко можно встретить мастеров народного искусства, но его традиционные приёмы и мотивы орнамента используются некоторыми отраслями мелкой художественной промышленности. Многие замечательные изделия народных художников сохранились лишь в музеях (Музей Виктории и Альберта в Лондоне, краеведческие музеи графств).

ШОТЛАНДИЯ
(SCOTLAND)

В ходе многовековой (13—17 вв.) борьбы за независимость Шотландии сложилась шотландская народность с яркой самобытной культурой. Хотя с присоединением Шотландии к Англии различия в их культурном развитии стали стираться, шотландское искусство (в особенности народное) сохранило ряд специфических особенностей. В архитектуре Шотландии (особенно в народном жилище, зáмковом и церковном зодчестве) примечательно сочетание суровой простоты, компактности масс с живописной композицией комплексов. В изобразительном искусстве заметно тяготение к простой, несколько прямолинейной выразительности, активным эмоциям, к цельным, энергично выявленным человеческим характерам. Смелость декоративного ритма, жизнерадостные контрастные сочетания цветов отличают декоративное искусство.

Архитектура. Первые памятники шотландской архитектуры принадлежат воинственным пастушеским племенам (пикты, гэлы), населявшим горные области и прилегающие к ним острова. На Оркнейских о-вах раскопана «деревня пиктов» *Скейра-Бре* — характерное пастушеское поселение с каменными хижинами. Шотландия, рано сделавшаяся объектом набегов и вторжений, богата укреплениями разного времени. К древности восходят каменные валы, сложенные насухо либо спаянные жаром в монолит (витрификация); толщина стен достигала 6 *м*. Известно ок. 60 подобных фортов — Данегойл (Dunagoil) на о-ве Бьют (Bute), Файневон (Finavon) в графстве Ангус и др. Полые цилиндрические башни «брохи» (высотой до 12—15 *м*, с внутренним двориком диаметром ок. 10 *м*) служили укреплённым жилищем вождям и их дружинам (брох на о-ве Мауса, Mousa, Шетлендские о-ва). Стены толщиной в 3—4 *м* выкладывались насухо, к башням примыкали окружённые валом строения.

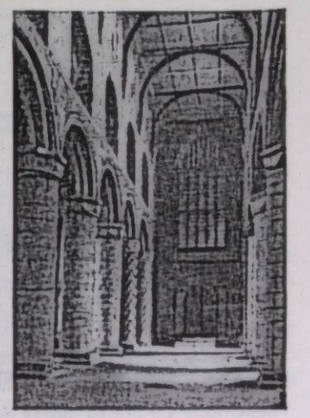
В раннем средневековье племена пиктов, кельтов (гэлы, скотты, бритты), германцев (англы), создавшие четыре королевства, переживали процесс феодализации и распространения христианства. Проникавшие из Ирландии приёмы монастырского зодчества видны в небольшой церкви на о-ве Оркнейской группы Браф-оф-Дирнесс (Brough of Deerness), сложенной с применением известкового раствора; её окружают 18 овальных в плане, выложенных насухо келий. Сходны с ирландскими цилиндрические башни, напоминающие гигантские свечи и, видимо, служившие укрытием. Диаметр башни в Брикине (Brechin, Ангус, ок. 990) у основания 5 *м*, но высота достигает 27 *м*; деревянные перекрытия разделяли башню на 7 ярусов.

Архитектура Шотландии. 1. „Брох" (оборонительная башня) на о-ве Мауса, Шетлендские о-ва. 2. Сельский дом и мост близ Бэнкери (Кинкардин).





В 11 в. возникло единое шотландское королевство, тесно связанное с Англией. Равнинная часть Шотландии вскоре подпала под влияние норманской строительной культуры. Церковь в Данфермлине (Dunfermline, Файф, освящена в 1150) близка к даремской школе романской архитектуры (раздел *Англия*). В бедной, редко населённой стране романские церкви (гл. обр. монастырские) были сравнительно малы и невысоки. Это — массивные трёхнефные сооружения с планом в виде латинского креста, с полукруглой (в 12 в.) или прямоугольной (в 13 в.) апсидой, с толстыми стенами, маленькими окнами и приземистыми столбами, которые часто украшались резными зигзагами и спиралями. Башня ставилась над средокрестием, западные башни редки. Сводами перекрывались только боковые нефы.



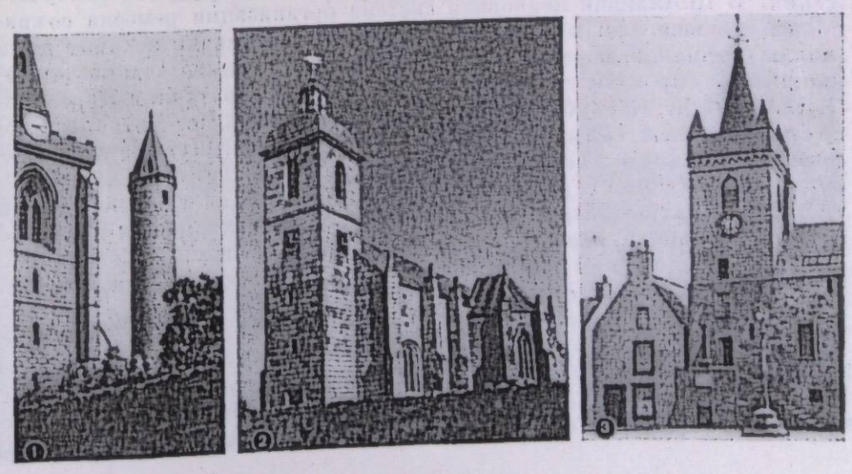
Интерьер бенедиктинской церкви Данфермлинского аббатства (Файф). Середина 12 в.

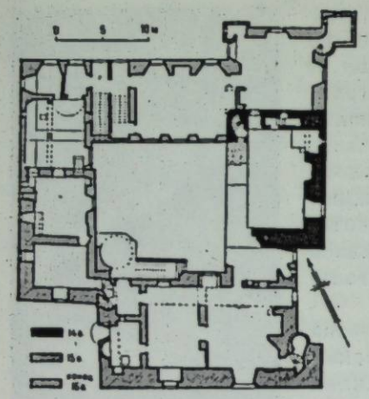
С 13 в. в Шотландии распространялась готика. Церковь аббатства Холируд (Holyrood) в *Эдинбурге*, построенная при участии французских и фламандских мастеров, имела готический свод; однако в Шотландии предпочитали деревянные перекрытия над центральным нефом (напр., в величественном соборе в *Глазго*). Пышным геральдическим орнаментом украшен дубовый потолок гранитного собора в *Абердине*, имеющего две башни на западном фасаде и продиктованные материалом упрощённые формы. Крупнейшим из готических культовых зданий Шотландии был собор в Сент-Андрусе (St. Andrews, Файф) с высоким хором и центральной башней.

С конца 13 в. начались войны за независимость с английскими феодалами, пытавшимися подчинить Шотландию. Пробуждение национального самосознания способствовало выработке своеобразных форм шотландской церковной архитектуры: наряду с нервюрными, несколько грубоватыми и низкими сводами распространились непопулярные в Англии цилиндрические своды, часто усиленные подпружными арками. Характерны невысокие башни, широкие опоры, восьмигранные и круглые, с базами в форме колоколов, раскрашенный и позолоченный геральдический орнамент. Небольшие однонефные приходские церкви с пятигранной апсидой (в Лэдикёрке, Ladykirk, Берик, ок. 1500, и др.) строились из тёсаного камня и сплошь перекрывались цилиндрическим сводом; хор часто отсутствовал, неф делился аркой на два помещения. После реформации (16 в.) эти перегородки были убраны, чтобы облегчить проповедь, а в больших церквах — в Линлитгоу (Linlithgow, Уэст-Лотиан), Стёрлинге (Stirling, Стёрлинг), в Эдинбургском соборе, где одному священнику было трудно проповедовать, неф разделяли поперёк глухими стенами на несколько отсеков.

В 13—15 вв. возродилась крепостная архитектура. Шотландия — классическая страна замков. Значение их было обусловлено вторжениями английских феодалов и распрями воинственных кланов. Сложился тип шотландского замка — вздымающаяся прямо от земли глухая, обычно четырёхгранная башня-донжон, имевшая наверху зубцы, машикули, башенки-турели. В толще стен устраивалась винтовая лестница. Гористый характер страны усиливал неприступность замка. В 13 веке близ границы был построен внушительный замок Дёрлтон (Dirleton). В замке Ботуэлл (Bothwell, 13 в.) большой донжон и примыкающий двор обнесены стеной с башнями. В замке Танталлон (Tantallon, начало 14 века) донжон вынесен вперёд, играя активную роль в обороне замка. По мере прекращения войн замки перестраивались и оборонные соображения

Архитектура Шотландии. 1. Круглая башня в Брикине. Около 990. 2. Церковь в Лэдикёрке. Около 1500. 3. Ратуша в Кёркубри. 16 в.





План первого этажа замка Кричтон (Мидлотиан). 14—16 вв.

приносились в жертву комфорту: исчезали зубчатые парапеты, двускатные кровли сменяли плоское покрытие, машикули превращались в декоративный карниз. Но башни, считавшиеся символом величия рода, сохранялись. С конца 15 в. при замках сооружали двухэтажные холлы-дворцы (palatium). В Линлитгоу свободно стоявшие башни были на рубеже 15—16 вв. объединены пристроенным между ними холлом. Со временем холл оказывался центром ансамбля и замок становился «дворцом с башней». Ряды круглых или прямоугольных в плане башенок возникают над верхними этажами и создают типичный для «баронского стиля» 16—17 вв. силуэт замков Келбери (Kelburn, 1581), Фрейзер (Fraser, 1576—1617), Стюарт (Stewart, 1625), Килкой (Kilcoy, нач. 17 в.) и др. Благодаря французским связям знати в архитектуру замков проникали в 16 в. черты ренессанса. Возможно, первой ренессансной постройкой на Британских островах была капелла замка Стёрлинг (конец 15 в.), построенная по рисункам побывавшего в Италии авантюриста Р. Кокрена (R. Cochrane, умер 1487). В замке Кричтон (Crichton) одна из стен двора облицована квадрами с алмазной гранью (1581—91). Красивая ренессансная постройка возникла в 16 в. в ансамбле старого замка Дёрлтон.

Шотландия усеяна и меньшими башнями — остатками укреплённых жилищ горцев и овцеводов. Сложенная на известковом растворе каменная башня была лучшим укрытием в беспокойное время. Необходимость защиты от нападений и суровый климат определили облик шотландского дома с толстыми каменными стенами, узкими дверями, небольшими окнами, высокими дымовыми трубами. Камень грубо штукатурили и белили, наличники окон красили в яркие цвета. В сельских местностях Шотландии преобладают хуторские поселения, на С.— деревни с уличной планировкой.

С окончательной утратой независимости (1707) строительство замков в Шотландии прекратилось; с утверждением кальвинизма перестали строить и церкви старого типа. Пресвитерианская Шотландия не создала в 17—18 вв. оригинальной церковной архитектуры. Главной особенностью сельских церквей была «ложа» местного лорда или помещика, по сравнению с суровым интерьером богато украшенная. Лучшие архитекторы-шотландцы (Дж. *Ванбру*, Дж. *Гиббс*, У. *Чеймберс*, братья *Адам*) мало строили на родине, предпочитая богатую Англию и её растущие промышленные центры.

Средоточием строительной деятельности стали города. В горной Шотландии почти все города недавнего происхождения. Но в долинах ещё в средние века поселения городского типа возникали вокруг аббатств, королевских замков, университетов (Эдинбург, Линлитгоу, Стёрлинг, Глазго, Сент-Андрус, Абердин и др.). Восточный берег усеян живописными по силуэту приморскими городками, возникшими в 17—18 вв. благодаря торговле с Балтикой и Нидерландами. «Высокая» (т. е. главная) улица служила центром, где располагались ратуша («толбут») и другие важнейшие сооружения. В Шотландии церковная система организации ремесла сохранялась дольше, чем в Англии, и в городах возникали цеховые дома (холлы свечников, портных и др. в Эдинбурге). Ранние здания повторяли более скромные из нидерландских образцов: ратуши в Кёркубри (Kirkcudbright, Кёркубри, 16 в.) и Данбаре (Dunbar, Ист-Лотиан, 1620) по средневековой традиции были снабжены башней. Лучшее из общественных зданий в ренессансном духе — «госпиталь Хериота» в Эдинбурге (1628—50). В рядовой застройке преобладал рваный камень, грубо оштукатуренный и побелённый; двускатные кровли крылись соломой и сланцем. Щипцы кровель выходили на улицу: первоначально острые и высокие, они со временем сменялись более низкими, ступенчатыми, по примеру фламандских и балтийских.

Лестница замка Файви (Абердин). 1600—03.



В начале 18 в. в результате сближения с английской культурой национальные формы шотландского зодчества стали угасать. На смену им пришёл классицизм, мало чем отличавшийся от английского. Основоположником его был У. Брюс (W. Bruce, умер 1710). Перестраивая ансамбль Холируда, он включил в новую классическую композицию



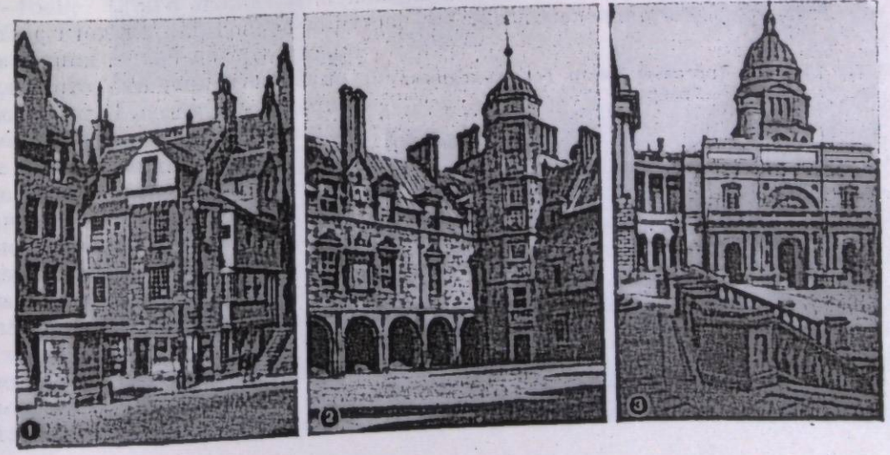
Архитектура Шотландии. 1. Замок Линлитгоу. 1424—1628. 2. У. Брюс, У. Адам. Дворец Хоптаун в Линлитгоу. 1698—1702.

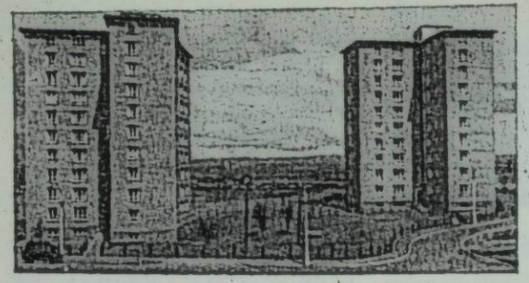
дворца части старого аббатства и симметрично расположенные традиционные башни. Последующие его дворцы — это парадные резиденции, окружённые парками, лишённые башен и укреплений. Таковы замок Кинросс (Kinross, 1685) с куполом и коринфскими пилястрами, дворец Хоптаун (Hopetoun, 1698—1702) в Линлитгоу, законченный учеником Брюса архитектором У. Адамом (W.Adam, 1689—1748), отцом братьев Адам. Во 2-й половине 18 в. была предпринята реконструкция Эдинбурга по конкурсному проекту Дж.Крэга (J.Craig, умер 1795). К С. от живописной средневековой части города вся территория была разбита на регулярные прямоугольные участки, разделённые широкими улицами. Новый Эдинбург — один из лучших городов-ансамблей классицизма. Центральная площадь Шарлотты обрамлена по проекту Р. Адама фасадами на рустованном цоколе, верхние этажи объединены умеренно применёнными пилястрами и полуколоннами. Центр композиции — церковь Сент-Джордж, сооружённая в нач. 19 в. Р. Ридом (R. Reid, 1776—1856), украшенная ионической колоннадой и декоративным куполом. Дальнейшим, в т. ч. садово-парковым, строительством в Эдинбурге руководил У. Плейфер (W. Playfair, 1789—1857); в отличие от Адама, он обильно использовал ордерные членения, портики, колоннады. Утопающие в зелени широкие улицы и дворцы нового Эдинбурга составляют разительный контраст с суровым силуэтом старой части города, вовсе лишённой зелени, с серыми фасадами, сложенными из рваного камня, беспорядочно теснящимися вдоль узких, сумеречных улиц и тупиков.

Во 2-й четверти 19 в. Эдинбург стал крупным центром романтического движения. Классицисты Плейфер, Г. Грэм (G. Graham, ок. 1777 — 1855) и Т. Хамилтон (Th. Hamilton, 1784—1858) много сделали и для распространения «неготической» моды. Национальные особенности архитектуры были настолько утрачены, что восстанавливались формы чисто английской готики, иногда смешанные с «баронским стилем». Широко известен дом Вальтера Скотта «Абботсфорд» (Abbotsford, Роксбро), который строили с 1816 Э. Блор (E. Blore, 1787—1879) и в 1822—23 У. Аткинсон (W. Atkinson, ок. 1773—1839). Попытки возродить кельтскую традицию были единичны. Уже в 20 в. стилизацией древних местных форм явилась часовня в память жертв 1-й мировой войны, которую построил на эдинбургской скале Р. Лоример (R. Lorimer, 1864—1929).

С конца 19 в. Б. Скотт (B. Scott, 1865—1945) и группа архитекторов Глазго разрабатывали новые типы коттеджа и оформления жилого интерьера. Они создали новый шотландский стиль (повлиявший также и на Англию), приподнятый, красочный, полный романтического настроения, применяя асимметричные планы, простые тяжеловесные формы зданий и убранства, раскрашенное резное дерево, цветную керамику, витражи; в интерьере использовался эффект нескрытой каменной кладки или фахверка. Крупнейшим архитекторомноватором был Ч. Р. *Макинтош*. Если фасад построенной им Школы искусства в

Архитектура Шотландии, Эдинбург. 1. Дом Джона Нокса. 16 в. 2. Госпиталь Хериота. 1628—50. Двор. З. Р. Адам. Университет. 1789—91, купол — 1885—87 (архитектор Р. Андерсон).





Дж. О. Бент. Жилой комплекс Ториглен в Глазго. 10-этажные корпуса. 1955—56.

Глазго (1898—99) несёт печать стилизации и «стиля модерн», то в интерьерах (1907—09) обнажённость конструктивной схемы, строгая функциональная оправданность деталей, контрастные сочетания геометризованных форм предвосхищали новейшие течения в архитектуре. Стремясь к органической цельности сооружения, Макинтош часто использовал элементы народной архитектуры. Лоример создавал типы двухэтажных, компактно сгруппированных домов; при всей простоте форм они свободны и разнообразны по композиции, а их высокие кровли, щипцы и башенки восходят к народным традициям.

Промышленный переворот, бурное развитие с конца 18 в. индустрии в южных районах привели к небывалым даже в Англии обнищанию масс и скученности населения в рабочих кварталах городов. Долина реки Клайд и особенно Глазго относятся к наиболее перенаселённым, изобилующим трущобами районам В. Промышленная и массовая жилая застройка здесь близка к английской, и кирпич в 19 в. стал вытеснять традиционный камень. Шотландия раньше Англии начала строить многоэтажные дома с «плоскими» (одноэтажными) квартирами и общими лестницами. До 60% семей (значительно больше, чем в Англии) проживает в многоквартирных домах, и плотность застройки очень высока. Не случайно именно в Шотландии П. Геддес (раздел *Англия*) впервые выдвинул идею единой планировки города, промышленных и пригородных зон. Однако осуществление градостроительных мероприятий в Шотландии крайне затруднено. Для разгрузки Глазго нужно 300 тыс. человек переселить в существующие городки и строящиеся города-спутники. Территория шотландских городов-спутников более компактна, и микрорайоны их заселены плотнее, чем в Англии. Большую часть новой застройки составляют невысокие многоквартирные дома, простые и несколько суровые по силуэту, но соединённые в живописные комплексы. В самом Глазго строятся многоэтажные жилые корпуса (комплекс Ториглен, 1955—56, и др.) с целью облегчить остроту кризиса. Среди современных промышленных сооружений получили известность надшахтные строения в Ротсе (Rothes, Файф, 1956—57) по проекту Э. Рисса (E. Riss). С Шотландией во многом связана деятельность крупных современных архитекторов В.— Дж. Бёрнета, Б. Спенса, Р. *Мэтью* и др. (раздел *Англия*).

Изобразительное искусство. Древнейшие обитатели Шотландии — пикты и кельты, создавали в 5 — 10 вв. массивные каменные плиты и столбы, а с 6—7 вв. и кресты, украшенные выдолбленными и резными изображениями языческого или христианского характера. Пиктская плита из Хилтона (Hilton, Росс-энд-Кромарти), кельтские кресты на о-вах Айона (Iona) и Айлей (Islay) заполнены сложным геометрическим орнаментом и ленточным плетением в сочетании с растительными завитками, фигурами людей и животных. Крест в Разуэлле (Ruthwell, Дамфрис, 690) украшен также сценами жизни Христа, полными своеобразной застылой торжественности. Мотивы резьбы по камню повторяются и на ювелирных изделиях, отделанных филигранью, цветной эмалью и камнями (реликварий из Монимаска, Monymusk, около 8 в.).

Позднее в шотландском искусстве наступил период длительного застоя: войны за независимость, требовавшие напряжения всех сил народа, вызвали обнищание страны, замедленное развитие городов и ремёсел. К тому же сохранилось немногое: известны единичные иллюминованные рукописи; от 16—17 вв. дошли массивная мебель, резные деревянные панели в интерьерах баронских замков, каменные резные фонтаны и солнечные часы, ковры с орнаментом и придворными сценами, роспись, резьба и лепка на потолках и стенах замков. Серебряные потиры, посуда из серебра и олова показывают мастерство шотландских ювелиров, внимание их к форме изделий и сдержанную простоту декора. Наряду с традиционными мотивами внедрялись и новые, связанные с английской культурой. Во 2-й пол. 18 в. в декоративном искусстве утвердился классицизм:

П. Тинто. Торговый центр города-спутника Гленротс. 1954.



в моделях для художественных изделий, созданных Р. *Адамом*, характерные для Шотландии строгие формы и скромная отделка приобретают особую чёткость и изысканность.

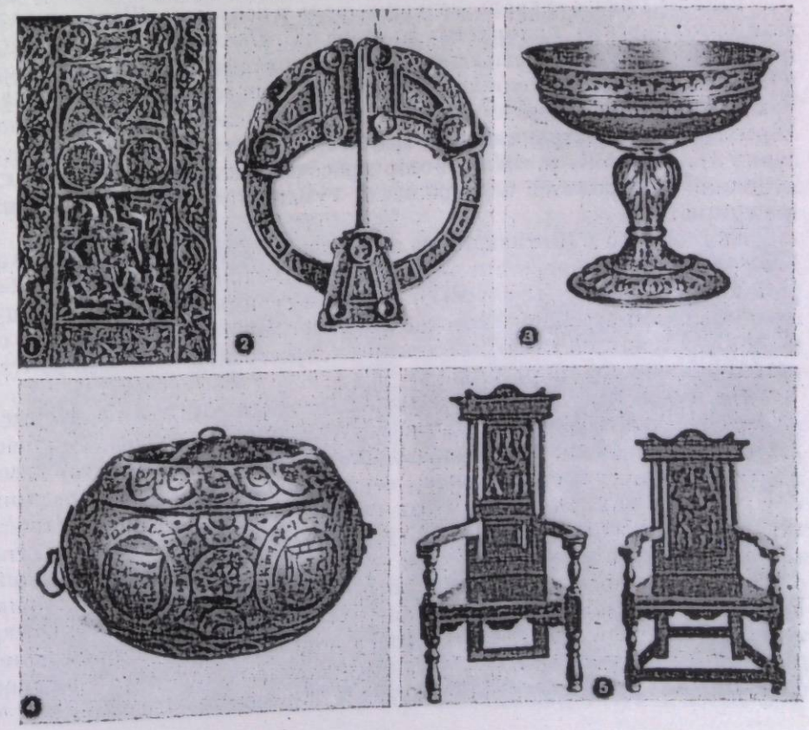
В 17 в. в Шотландии утвердилась станковая живопись. Портреты Дж. Джеймсона (G. Jamesone, ок. 1587—1644), первого живописца, составившего имя на родине, отмечены непритязательным реализмом, скромной гаммой зеленовато-серых тонов. На рубеже 18 в. портреты, композиции на литературные и евангельские темы, пейзажи, натюрморты писались уже целой группой местных мастеров. Среди них мастерством выделялся портретист У. Эйкмен (W. Aikman, 1682—1731), учившийся в Италии. Первым крупным живописцем Шотландии был работавший во 2-й пол. 18 в. А. *Рэмзи*. Им написано немало официальных заказных работ, но лучшие его портреты отличаются вдумчивой и серьёзной характеристикой, тонкостью светлой красочной гаммы, изяществом живописной манеры. Ещё при жизни Рэмзи начал работать замечательный шотландский живописец Х. *Ребёрн*. Его мужественные реалистические портреты шотландских дворян (иногда в национальных костюмах), деятелей культуры, простых людей привлекают силой индивидуальной характеристики и гуманизмом образов. Монументальная обобщённость форм сочетается в работах Ребёрна с свободным широким и решительным мазком, сочностью и глубиной колорита, в котором преобладают насыщенные красные и зеленоватые тона. При всей остроте и проницательности наблюдений портретам Ребёрна чужд глубокий психологизм. Но они полны романтического настроения, которое создаётся смелым сопоставлением фигур и пейзажа, эффектами освещения, а иногда — соотношениями валёров, придающими динамику и трепетность тонкому слою почти монохромной живописи.



Крест в Разуэлле (Дамфрис). Общий вид, рельеф „Христос и Магдалина", орнаментальный рельеф. 690.

В 1-й половине 19 в. шотландское искусство развивалось в русле национального романтического движения, вождём которого был Вальтер Скотт. Под влиянием литературы романтизма складывалось творчество пейзажистов этого времени, таких как Дж. Томсон (J. Thomson, 1778—1840), отец и сын Несмит (A. Nasmyth, 1758—1840; P. Nasmyth, 1787—1831), увлекавшихся живописностью горных замков, заброшенных коттеджей, тенистых долин и уголков старого Эдинбурга. Романтический интерес к национальной истории и поэзии проникал и в Королевскую шотландскую академию, основанную в Эдинбурге в 1826. Типичными романтиками были Д. Скотт (D. Scott, 1806—49), автор картин на исторические и литературные темы, и предшественник прерафаэлитов У. Дайс (W.

Декоративное искусство Шотландии. 1. Резная каменная плита из Хилтона. Искусство пиктов. 2-я половина 1-го тысячелетия н. э. 2. Серебряная брошь из Хантерстона. 10 в. Национальный музей древностей Шотландии. Эдинбург. 3. Серебряный Галлоуэйский потир. 1569. Собрание графа Галлоуэй. 4. Оловянная копилка. 1602. Муниципалитет г. Данди. 5. Кресла Александра Бёрнетта и Кэтрин Гордон. 1597. Замок Крейзис (Кинкардин).





Д. А. Доналдсон. Портрет. 1956.

Dyce, 1806—64). На фоне этого «сюжетного» романтизма выделяются правдивые, темпераментные портреты Э. *Геддеса*, покоряющие своей сильной и непосредственной живописью, подлинно романтическим ощущением напряжённой душевной жизни личности. Демократическое творчество Д. *Уилки*, другого выдающегося живописца 19 в., посвящено быту шотландских крестьян и городской буржуазии. Тонкий наблюдатель, остроумный рассказчик, умеющий схватить характерное, Уилки был незаурядным колористом и обладал даром живой, естественной композиции. Но его искусство, проникнутое тёплым чувством к миру «маленьких людей», не нашло продолжения во 2-й пол. 19 в.

Поверхностно-анекдотичные сюжеты и приёмы салонного академизма стали преобладать у многочисленных живописцев, писавших сентиментальные, приглаженные бытовые и исторические сценки. Таковы Р. Скотт Лодер (R. Scott Lauder, 1803—69) и его ученик У. Орчардсон (W. Orchardson, 1832—1910), сохранившие от романтизма лишь темы и внешние эффекты. Более глубоко восприняли романтические традиции пейзажист Х. Мак-Каллок (H. McCulloch, 1805—67), который с любовью писал виды горной Шотландии, и особенно У. *Мак-Таггарт*, изображавший преимущественно море и сцены на морском берегу с фигурами рыбаков и детей. Начав с традиционных и несколько сентиментальных композиций, Мак-Таггарт пришёл независимо от французского импрессионизма к светлой, свободной и динамичной живописи прямо с натуры. Его зрелое творчество перекликается со «школой Глазго», возникшей в начале 1880-х гг. и опиравшейся на опыт современного французского искусства в стремлении преодолеть академические условности и найти непосредственный подход к натуре. Для главы школы У. *Макгрегора* характерны вещественность передачи предметов и отказ от сюжетной занимательности. Более декоративна пленэрная живопись Дж. Гатри (J. Guthrie, 1859—1930), Дж. Лейвери (H. Lavery, 1856—1941), автора портретов и жанровых (в т. ч. спортивных и индустриальных) сцен, Э. Хорнела (E. Hornel, 1864—1933), писавшего детей в пейзаже и цветы пастозным мозаичным мазком.

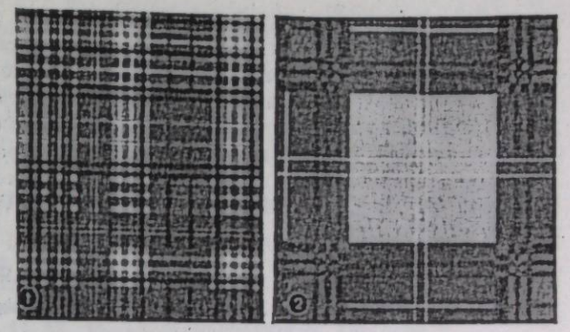
Школа Глазго играла ведущую роль в искусстве Шотландии до 1910-х гг.; на смену ей пришли «шотландские колористы» во главе с С. *Пепло* и Л. Хантером (L. Hunter, 1879—1931), выступившие в нач. 20 в. и решавшие чисто живописные задачи в духе поздних импрессионистов, «диких» и Сезанна. Их последователи определяют облик современного шотландского искусства, где существуют различные тенденции, но большинство художников при склонности к обобщению и упрощению форм избегает абстракции и сохраняет конкретные черты образа. Наиболее известен Дж. Максуэлл (J. Maxwell, p. 1905), автор красочных полуфантастических композиций. Группа молодых художников стремится поддерживать гуманистические и реалистические традиции шотландского искусства.

Скульптура в Шотландии не получила большого развития. В конце 18 в. Дж. Тэсси (J. Tassie, 1735—99) лепил портретные медальоны в духе классицизма. На рубеже 19—20 вв. П. Мак-Гилливрей (P. McGillivray, 1856—1938) создавал свои романтические по духу произведения в свободной, несколько импрессионистической технике. Видный современный скульптор Б. Шоц (B. Schotz, p. 1891) наряду со стилизованными экспрессионистическими статуями исполнил ряд правдивых и темпераментных портретов.

Народное искусство. В противоположность Англии некоторые традиционные виды прикладного искусства и сейчас бытуют среди шотландского народа. Знамениты текстильные изделия шотландских ремесленников. Производство их б. ч. носит характер домашней капиталистической промышленности, существует много мелких полуремесленных предприятий. На фермах, гл. обр. на С.-З. и на о-вах, ткут на ручных станках шерстяные ткани (твид, шевиот, клетчатую ткань — тартан) и красят их местными натуральными красителями. Из тартана шьют части народного костюма — пледы и мужские юбочки — килты; каждый клан имел раньше свою расцветку тартана — от простых цветовых сочетаний (пересечение чёрных и красных полос одинаковой ширины у клана Роб-Рой) до весьма сложных (ткань клана Стюартов, где на ярко-красном фоне перекрещиваются жёлтые, чёрные, синие, белые и зелёные полосы). Сейчас промышленники выпускают ткани с традиционными или новыми сочетаниями цветов, а по типу тартанов производят «шотландку» во многих странах. Клетчатый узор характерен и для вязаных изделий, как чулки Шетлендских о-вов. Там

же плетут вручную из домашней пряжи тонкие кружева. Ещё в 18 — нач. 19 вв. ремесленники горных областей выделывали кожу, изготовляли башмаки без подошв (часто с богатым узором), пояса, сумки, украшенные мехом и яркой тесьмой, являющиеся частью народного костюма.

Резьба по дереву была особенно развита в 17—18 вв. Мебель — скамьи, стулья, полочки — украшалась выемчатой и плоской геометрической резьбой (розетки, ромбы, квадраты). Наряду с резьбой по дереву и кости распространены плетёные изделия из ивовых прутьев. В средние века в равнинной Шотландии производились короткие кинжалы, охотничьи ножи, металлические украшения — квадратные и овальные пряжки для башмаков, брошки с выгравированным узором. Сохранились обработка серебра, изготовление оловянной утвари, а также весьма разнообразной гончарной посуды.



Народные ткани Шотландии. 1. Тартан клана Чизем. 2. Тартан клана Оглви.

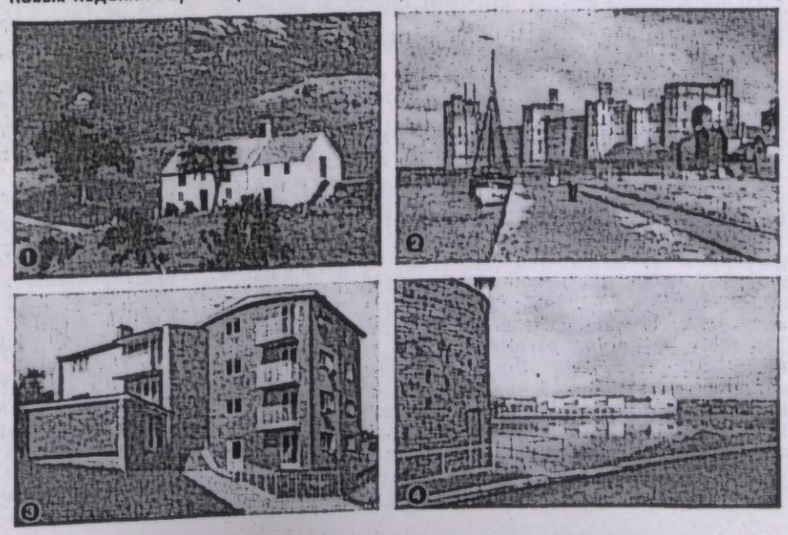
УЭЛЬС

(WALES. ПО-ВАЛЛИЙСКИ КЁМРУ. CYMRU)

Искусство Уэльса связано по преимуществу с английской культурой. На территории Уэльса сохранились дольмены и кромлехи, остатки римских сооружений начала нашей эры. Уэльская (валлийская) народность, ведшая долгую борьбу с английскими феодалами, сформировалась из кельтских племён — кимров и вытесненных в Уэльс в 5—6 вв. бриттов. В 1536 Уэльс был полностью присоединён к Англии. Среди средневековых памятников — романско-готический собор в *Сент-Дейвидсе*, замки в *Кардиффе*, *Карнарвоне*, Харлеке (Harlech, Мерионетшир, 1285 — 90), Конуэе (Conway, Карнарвоншир, 13 в.). Промышленные центры и порты Южного Уэльса — Кардифф и Суонси (Swansea, Гламорганшир)—имеют ряд старинных зданий (замки, церкви), типичную для индустриальных городов В. массовую застройку и новые импозантные общественные центры: в Кардиффе — 1904—39 (архитекторы Х. Ланчестер, H. Lanchester, 1863—1953; П. Томас, P. Thomas, p. 1883, и др.), в Суонси — 1934 (архитектор П. Томас). Среди промышленных сооружений новизной и смелостью конструкций выделяется завод в Бринмаре (Brynmawr, Брекнокшир, 1945—51). Близ Кардиффа строится новый город Кумбран (Cwmbran, Монмутшир). Для крестьянских ферм и коттеджей (строящихся для защиты от ветра на склоне холма) характерны строгие прямоугольные формы, невысокая двускатная кровля. Стены из грубого камня иногда белятся, окрашиваются в жёлтый или розовый цвет.

Валлийцы, особенно северные, сохранили многие самобытные отрасли народного искусства, близкие к искусству ирландцев и шотландцев, но испытавшие также английское влияние. Особенно развито ткачество: характерны сукно-твид и уэльская фланель — одноцветная для мужских блуз, в яркую полоску или мелкую клетку — для женских юбок. Высококачественная (гл. обр. дубовая) мебель своеобразных форм ук-

Архитектура Уэльса. 1. Валлийская ферма. 2. Замок в Карнарвоне. Около 1283—1322. 3. Д ж. У э с т. Жилой дом в новом городе Кумбран. 4. Завод резиновых изделий в Бринмаре. 1945—51. Кооперативное объединение архитекторов.



рашается плоской резьбой с геометрическим, реже растительным орнаментом. Подобно другим кельтским народам валлийцы изготовляли повседневную посуду из дерева и коры. Яркие по краскам (чаще всего — чёрная роспись под зеленовато-жёлтой глазурью) глиняные кувшины и тарелки делались в декоративных целях или для особых случаев. Развивается движение за сохранение народной культуры: на ежегодных национальных фестивалях («эйстеддфод») наряду с музыкой и литературой присуждаются премии за произведения народного художественного ремесла. Уэльс — родина пейзажистов Р. *Уилсона* и Дж. Иннеса (J. Innes, 1887—1914), современных портретистов О. *Джона* и Маргрет Уильямс (M. Williams), посвятивших многие картины природе и людям родного края.

СЕВЕРНАЯ ИРЛАНДИЯ

(NORTHERN IRELAND. ИНАЧЕ — ОЛЬСТЕР, ТОЧНЕЕ АЛСТЕР, ULSTER. ПО-ИРЛАНДСКИ УЛЕ, ULADH)

Искусство Северной Ирландии составляет часть общеирландской культуры, хотя в 1921 Северная Ирландия была отделена от образовавшегося государства Ирландия (Эйре) и вошла в состав В. На территории Северной Ирландии в 5—10 вв. образовался центр культуры кельтов, переживавших процесс феодализации и христианизации. Высокие круглые башни-укрепления с толстыми стенами — в Антриме (Antrim, Антрим, ок. 900), на озере Лох-Эрн (Lough Erne), иллюминованные рукописи («Книга из Арма»), резьба по камню, металлические изделия — типичны для кельтско-ирландской культуры этой эпохи. С 5 в. строились монастыри, частично сохранившиеся в Бангоре (Bangor, Даун, 1120) и Даунпатрике (Downpatrick, Даун, 1180). Постройки зрелого средневековья — церковь св. Патрика в Ньюри (Newry, Даун, 16 в.), собор «перпендикулярного стиля» в Лондондерри (Londonderry, Лондондерри, 1628—33), укрепления в Лондондерри (1600—09), замки в Лисберне (Lisburn, Антрим, 16 в.) и др. теснее связаны с зодчеством всей В. С 18 в. здания строятся в общеевропейских стилях: собор и архиепископский дворец в Арма (Armagh, Арма, 18 в.) — в стиле классицизма, университет в *Белфасте* (1845) — в «неоготическом стиле», новые промышленные и общественные сооружения (доки, парламент, 1932, в Белфасте) — в духе современной архитектуры. Города, возникавшие вокруг монастырей и замков, имеют, как правило, гл. обр. малоэтажную кирпичную застройку, широкие площади и геометрическую сетку улиц в центрах и беспорядочные ряды ветхих зданий на индустриальных окраинах. Изобразительное искусство (пейзажист Дж. Льюк, J. Luke, р. 1906, и др.) развивается под английским влиянием, но народное творчество сохранило ирландский характер (см. раздел «Народное искусство» в статье *Ирландия*).



Площадь Донеголл-плейс в Белфасте.

Лит.: Общие работы.— Виппер Б. Р., Английское искусство. Краткий исторический очерк, М., 1945; Armstrong W., Art in Great Britain and Ireland, L., 1909; Colomb S., L'art anglais, P., [1947]; Lethaby W. R., Medieval art, L., 1949; The Oxford history of English art, ed. by T. S. R. Boase, v. 1—11, Oxf., 1949—59 — (серия, изданы 2—5, 8 и 10 тома); Pevsner N., The Englishness of English art, L., 1956; Bibliography of the history of British art, v. 1—6, Cambr., 1936—56.

Первобытный период.— Brown G. B., The arts in early England, v. 1—6, L., 1903—37; Childe V. G., Prehistoric communities of the British Isles, L., 1947; Leeds E. T., Celtic ornament in the British Isles, L., 1933; его же, Early Anglo-Saxon art and archeology, L., 1936.

Архитектура. — Иконников А. В., Современная архитектура Англии. Планировка городов и жилищное строительство, Л., 1958; Гибберд Ф., Градостроительство, пер. с англ., М., 1959; Кутузов В., Жилая застройка в Англии, «Архитектура СССР», 1960, № 5; Tallmage T. E., The story of English architecture, N. Y., 1934; Gardner A. H., Outline of English architecture, L., [1945]; Gibberd F., The architecture of England from Norman times to the present day, L., 1944, 3 ed., L., 1953, L., 1958; Braun H., The story of English architecture, L., 1959; Atkinson T. D., English architecture, L., 1960; Webb G., Architecture in Britain: the middle ages, Harmondsworth, 1956; Braun H., An introduction to English medieval architecture, L., 1959; Clapham A., Romanesque architecture in England, L., 1950; Ditchfield P. H., English Gothic architecture, L., 1947; Gotch A. J., The early Renaissance. England, L., 1914; Harvey J., An introduction to Tudor architecture, L., 1949; Blomfield R., A history of Renaissance architecture in England, v. 1—2, L., 1897; Wüsten E., Die Architektur des Manierismus in England, Lpz., 1951; Summerson J., Architecture in Britain: 1530—1830, Harmondsworth, 1958; Goodhart-Rendell H. S., English architecture since the Regency, L., 1953; Hitchcock H. R., Early Victorian architecture in Britain, v. 1—2, New Haven, 1954; Clark K., The Gothic revival, L., 1928; Turner R., Nineteenth century architecture in Britain, L., 1950; Buildings of Britain. Yesterday, today and tomorrow, N. Y., 1943; Mills E. D., 1946—1953. The new architecture in Great Britain, L., 1953; Dannatt T., Modern architecture in Britain, L., 1959; Ashworth W., The genesis of modern British town planning, L., [1954]; Rodwin L., The British new towns policy, Cambr. (Mass.), 1956; Tipping A. H., English homes, v. 1—5, L., 1924—28; Gotch A. J., The growth of the English house, L., 1928; Garner T., Stratton A., The domestic architecture of England during the Tudor period, v. 1—2, L., 1929; Lloyd N., A history of the English house from primitive times to the Victorian period, L.,1949, reprint, 1951; Braun H., The story of the English house, L., 1950; Yorke F. R. S., The modern house, L., 1957; Gibberd F., Modern flats, L., 1958; Oliver B., The cottages of England, L., 1929; Cook O., Smith E., English cottages and farmhouses, L., 1954; Hussey C., English country houses, L., 1956; Braun H., The English castle, L., 1945; Richardson A. E., The old inns of England, L., 1942; Thompson A. H., Military architecture in England during the middle ages, L., 1942; Bond F., An introduction to English church architecture, v. 1—2, L., 1913; Cook G. H., The English cathedral through the ages, L., 1957; его же, The English medieval parish church, L., 1954; Dutton R., The English interior. 1500—1900, L., 1948; Tipping H. A., English gardens, L., 1925; Buildings of England series, №№ 1, 5, 6, 11, 12, 14, 15, Harmondsworth, 1951—58.

Изобразительное искусство.— Григорович Д., Картины английских живописцев на выставке 1862 г. в Лондоне, М., 1863; Рёскин Дж., Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве, М., 1901; Сизеран Р., Современная английская живопись, пер. с франц., М., 1908; Некрасова Е., Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII и начала XIX веков, [Л.], 1935; Кроль А. Е., Английские портреты XVIII века, [Л.], 1939; Шмаринов Д., Впечатления о современном английском изобразительном искусстве, «Искусство», 1955, № 2; Берджер Д., Мы пойдем вперед, там же; Выставка произведений английского искусства. Каталог, М., 1956; «Глядя на людей». Выставка произведений восьми современных художников Англии. Каталог, 1957; Егорова К., Художественная жизнь Англии, «Творчество», 1959, № 8; Бродский В., Современное изобразительное искусство Англии, «Искусство», 1960, № 2; Живопись Великобритании. 1700—1960. Каталог, М., 1960; Redgrave S., A dictionary of artists of the English school, L., 1878; Whitley W., Artists and their friends in England 1700 to 1799, v. 1—2, L., 1928; его же, Art in England 1800—1837, v. 1—2, L., 1928—30; Aspects of British art. Introd. M. Ayrton, L., 1947; Klingender F. D., Art and the industrial revolution, L., [1947]; Read H., Contemporary British art, Harmondsworth, 1954; Walpole H., Anecdotes of painting in England, v. 1—5, 3 ed., L., 1782—1937 (v. 5, 1 изд., Yale, 1937); Cunningham A., The lives of the most eminent British painters, sculptors and architects, v. 1—3, L., 1879—80; Collins Baker C. H., British painting, L., 1933; Johnson Ch., English painting, from the seventeenth century to the present day, L., 1934; Fry R., Reflections on British painting, L., 1934; Digeon A., L'école anglaise de peinture, P., 1955; Short E. H., A history of British painting, L., 1958; Roskill M., English painting, L., 1959; Rickert M., Painting in Britain: the middle ages, Harmondsworth, 1954; Constable W. G., British primitives. Catalogue, [L.], 1909; Waterhouse E. K., Painting in Britain. 1530—1790, L.— Harmondsworth, [1954]; Collins Baker C. H., Constable W. G., English painting of the sixteenth and seventeenth centuries, Florence — P., 1930; Redgrave R. and S., A century of British painters, L., 1947; Ritchie A. C., Masters of British painting. 1800—1950, N. Y., 1956; Bertram A., A century of British painting. 1851—1951, L., 1951; Reynolds G., Painters of the Victorian scene, L., 1953; Ironside R., Pre-Raphaelite painters, L., 1948; Chamot M., Modern painting in England, L., 1937; Rothenstein J., Modern English painters, v. 1—2, L., 1952—56; Early English portraiture. Catalogue, [L.], 1909; Shaw Sparrow W. S., A book of sporting painters, L., [1931]; Sitwell S., Conversation pieces, L., [1936]; его же, Narrative pictures, L., [1937]; Grant M. H., A chronological history of the old English landscape painters, new ed., L., 1959; Binyon L., English watercolours, L., 1946; Long B. S., British miniaturists, L., 1929; Underwood E. G., The short history of English sculpture, L., 1933; Stone L., Sculpture in Britain: the middle ages, Harmondsworth, 1955; Grant M. H., A dictionary of British sculptors, L., 1953; Saunders O. E., English illumination, v. 1—2, L., 1930; O'Denoghue F., Hake H., Catalogue of engraved British portraits..., v. 1—6, L., 1908—25; Woodward J., Tudor and Stuart drawings, L., 1957; Graves A., The Royal academy of arts, v. 1—8, L., 1905—06.

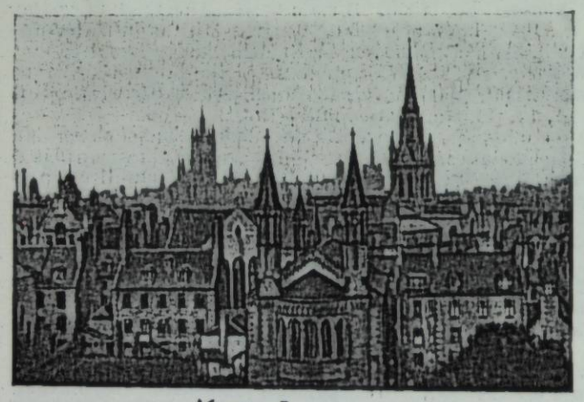
Декоративно-прикладное и народное искусство. — Jourdain M., English interior decoration, L., 1950; A history of English furniture, L., 1955; Mankowitz W., Haggar R. G., The concise encyclopedia of English pottery and porcelain, N. Y., 1957; Honey W. B., English glass, L., 1946; Taylor G., Silver, L., 1956; Hennel Th., British craftsman, L., 1943; Marx E. and Lambert M., English popular and traditional art, L., 1946.

Шотландия.— Brydall R., Art in Scotland..., Edinb.— L., 1889; Tonge J., Arts of Scotland, L., 1938; Childe V. G., Prehistoric Scotland, L., 1940; Finlay I., Scottish art, Oxf., [1946]; Billings R. W., The baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland, v. 1—4, Edinb.— L., [1848—52]; то же, Edinb., 1908—09; Cursiter S., Scottish art to the close of the XIX century, L., 1949; Hill O., Scottish castles of the XVI, XVII cent., L., [1953]; Maxwell J. S., Shrines and homes of Scotland, L., 1938; Scott M. G. (ed.), The stones of Scotland, N. Y.— L., 1938; Allen R., The early Christian monuments of Scotland, Edinb., 1903; MacCay W. D., The Scottish school of painting, L., 1906; Caw J., Scottish painting, past and present, Edinb., 1908; Finlay I., Scottish crafts, [Oxf.], 1948.

Уэльс.— Griffith W., The Welsh and their country, L., 1945; Wheeler M., Prehistoric and Roman Wales, Oxf., 1925.

ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

А́БЕРДИН, Э б е р д и н (Aberdeen; старинное назв. Devana) — один из красивейших гг. Шотландии («гранитный г.») в графстве Абердин, живописно расположен на рр. Ди и Дон. В 12—14 вв.— резиденция шотл. королей. В ст. городе — готич. постройки: собор (гранит, 1336—1522, с 2 зап. башнями); Кингс-колледж



Абердин. Вид города.

(осн. в 1494, с капеллой, ок. 1500). К Ю.—правильно распланиров. новый г., застроен гл. обр. в духе классицизма. Гл. ул. Юнион-стрит — прямая магистраль с фасадами из цв. полиров. гранитов. Гранитная колоннада (1830, 45 *м*) обрамляет двор ц. Сент-Николас с массивной колокольней, объединяющей классицистич. зап. ц. (1751—55, Дж. *Гиббс*) и неготич. вост. ц. (1834—40, А. Симпсон). Неготич.: муниципалитет (1867—78) и католич. собор (1859). Ун-т с башней Митчелла (1895, выс. ок. 70 *м*). Ряд парков.

Гор. художеств. гал. и пром. музей.

Лит.: C h a p m a n W. D., R i l e y Ch. F., Granite city: a plan for Aberdeen, L., 1952.

БАТ (Bath; рим. назв. Акве-Сулис, Aquae Sulis, при норманнах — Aet Bathum) — г.-курорт в Сомерсетшире, осн. в 1 в. римлянами как стратегич. и лечебный пункт на водах. В 18 в. Б. стал одним из красивейших гг. В. Планировка сохранила прямоуг. схему рим. поселения, подчёркнутую ансамблевым характером

Бат. Площадь Куин-сквер. 1729—36. Архитектор Дж. В у д Старший.



классицистич. застройки; прямоуг. пл. **Куин-сквер** (1729—36, дл. ок. 200 *м*, Дж. *Вуд* Старший), круглая пл. **Сёркус** (1754—64, диам. ок. 110 *м*, Вуд Старший и Дж. Вуд Младший), полукруглая пл. **Ройял-Кресент** (1767—75, диам. ок. 130 *м*, Вуд Младший). В дальнейшем застройка велась в сходном стиле из того же материала (мелкозернистый известняк). В Б.— реставрир. остатки рим. терм и монастырская ц. «перпендикулярного стиля» (т. н. «Фонарь Запада», 1499—1616).

Музей иск-ва, осн. в 1882.

Лит.: S m i t h R. A. L., Bath, L., 1944; L i t t l e B., The building of Bath 47—1947, L., 1948.

БЕ́ЛФАСТ (Belfast; ирл. Б е л-Ф е́ р с т е, Beal Feirste)— адм. центр Сев. Ирландии, пром. г. и порт на берегу залива Белфаст-Лох. В центре — геометрич. планировка (ок. 1785—1835), импозантная застройка, гл. обр. 19 в., к С.— благоустроенные р-ны и парки. Неготич.: ун-т (1845), часовая башня (1869), собор (начат в 1899). Совр. здания: музей (1929), парламент (1932), суд (1933), госпиталь (с 1953, Ф. *Гибберд*). Обширные предместья с тесной неупорядоч. кирп. застройкой конца 19 в. сливаются с городками на берегах залива. Крупные доки. Аэропорт (1938).

Музей и художеств. галерея Белфаста, осн. в 1888.

Лит.: E v a n s E. E., Belfast: the site and the city, L., 1944.

БИ́РМИНГЕМ, точнее Б ё р м и н г е м (Birmingham),—г. в Уорикшире, 2-й по численности жителей в В. Вырос с сер. 18 в.; вместе с прилегающими гг. образует «Большой Б.», крупнейший пром. центр. Изобилует скученной неблагоустроенной малоэтажной застройкой, предприятия разбросаны среди жилых квар-



Бирмингем. Жилой дом Куинс-тауэр. 1955. Архитектор К у к.

талов. Готич. ц. Сент-Мартин (сер. 13 в., перестроена 1872—75). Собор (1710—15 с башней 1725, Т. Арчер) и ратуша (1832—52, арх. Дж. А. Хансом) — в стиле классицизма. Неготич. собор Сент-Чэд (1839—41, О. *Пьюджин*). Ряд крупных зданий в эклектич. духе (здание суда, 1887—91, А. Уэбб, И. Белл) и совр. построек: Муниципальный банк (1933); жилые массивы Уорд энд Холл (1954—56) и Миллпул-хилл (1956—58) — арх. А. Шепперд-Фидлер; конторское здание (1957—58, Э. Гольдфингер). Парки — Соммерфилд, Сохо, Виктория и др. Единичные градостроит. мероприятия: прокладка гл. проспекта (1875—82), совр. реконстр. центр. районов с постройкой многоэтажных зданий (до 11 этажей) и прокладкой кольцевых магистралей. Б. был центром движения прерафаэлитов (в соборе — витражи по рис. Э. *Бёрн-Джонса* и У. *Морриса*).

Музей и художеств. галерея г. Бирмингема, осн. в 1867. **Галерея Ин-та изящных иск-в Барбера** (Barber), осн. в 1939.

Близ Б.— «образцовый» рабочий посёлок Борнвилл (с 1895).

Лит.: M a s t e r m a n J. H. B., Birmingham, L.—N. Y., 1920.

БРИ́СТОЛЬ, точнее Б р и с т о л (Bristol),— пром. г. и порт в Глостершире при впадении р. Эйвон в Бристольский залив. План в осн. регул. Ряд арх. ансамблей (пл. Ратуши, Куин-сквер и др.). На З. (Клифтон) — богатые виллы и особняки, на Ю.-В.— пром. кварталы. Собор (б. церковь августинцев; начат в 1142, перестроен в готич. стиле в 13—15 вв.) редкого в В. «зального» типа: хор (1298—1332, «украшенный стиль»); неф (разрушен в 16 в., восстановлен в 1868—88 Дж. Стритом); позднероманский зал капитула (ок. 1150—70); «раннеангл.» «капелла богоматери» (ок. 1210—1220); входная арка (12 в., с надстройкой 1515—26). Ц. Сент-Мэри-Редклифф (заложена в 13 в., закончена в 1325—1475) «перпендикулярного стиля» со стройной башней (ок. 90 *м*). Позднероманский фахверковый госпиталь Сент-Питер (12 в., перестроен в 1607—12). Ряд романских и готич. церквей, жилых домов 14—15 вв. Биржа (1740—43, Дж. *Вуд* Старший, классицизм). Англ. банк (1844, Ч. Коккерелл, неоклассика). Ратуша (1843—1846, Р. Поп, в «тюдоровских» формах). Новые здания Корол. больницы (1906—11, П. Адамс, Ч. *Холден*), ун-та (1925, Дж. Отли) и Совета графства (1938—58, В. Харрис). Мосты, в т. ч. однопролётный подвесной мост (1836—64, дл. ок. 230 *м*). Жилой массив Редклифф (с 1953, Дж. Нелсон-Мередит).

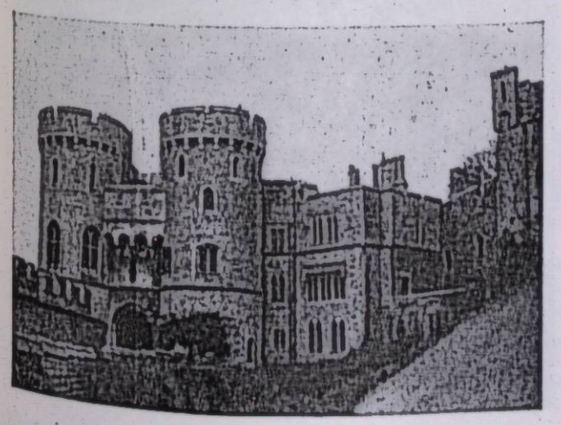
Музей и художественная галерея г. Бристоля, основаны в 1920.

Лит.: Bristol and its adjoining counties, ed. by C. M. MacInnes and W. F. Whittard, Bristol, 1955.

ВИ́НДЗОР, точнее У и н с о р (Windsor, офиц. назв. New Windsor),— г. в Беркшире к З. от Лондона. Корол. замок был построен в конце 11 в. Вильгельмом Завоевателем, но нынешний ансамбль, включая «круглую башню» (ок. 1272),— результат позднейших перестроек (1356—70, под руководством епископа Уильяма оф Уайкем; 1675—83, Х. Мей; 1824—40, Дж. Уайетвилл, и др.); капелла Сент-Джордж (1474—83) с веерообразными сводами (1503—28) — шедевр «перпендикулярного стиля». Замечат. парк. Ратуша (Корт-хаус; ок. 1686—1689, Г. Фич, К. *Рен*). В замке — богатейшее собр. картин, рис., гобеленов, оружия и др.

Лит.: B a l l l i e A. V., Windsor castle and the chapel of Saint-George, L. — Toronto, 1927.

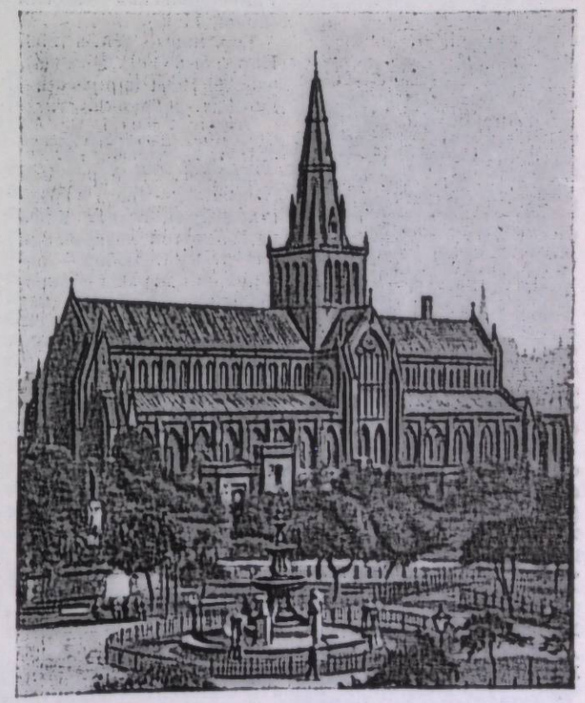
Виндзор. Замок. Строился с 11 в.



ВИ́НЧЕСТЕР — иначе *Уинчестер*.

ВУ́СТЕР, У с т е р (Worcester; англосаксонское назв. Wigeran Ceaster),—г. в Вустершире. Сохранил регул. планировку рим. лагеря. Собор («раннеанглийская» и «украшенная» готика 13—14 вв.) с замечат. первюрным сводом, построен на месте романского (заложен в 1084), от к-рого сохранилась крипта; готич. хор и «капелла богоматери» (ок. 1220—31), неф (1317—77), центр. башня (1374, выс. ок. 60 *м*), клуатр (начат в 1372, «перпендикулярный стиль»); романский зал капитула (ок. 1130), трапезная (1372). Госпиталь Сент-Вулфстан («Командерия»; осн. в 11 в., перестроен при Тюдорах). Ср.-век. церкви и дома. Ратуша (1721—23, Т. Уайт, классицизм). Фарфоровый завод (осн. в 1751).

Лит.: S t r a n g e E. F., The cathedral church of Worcester, L., 1900; B e a r d G. W., B i l l i n g t o n A. B., Worcester, Worcester, 1949.



Глазго. Собор. 1181—1508.

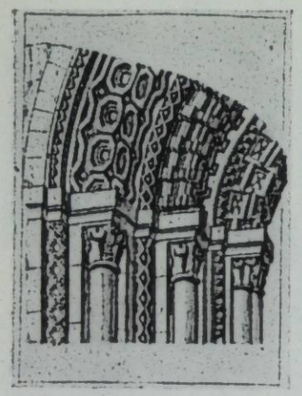
ГЛА́ЗГО, Г л э з г о (Glasgow),— пром. г. и порт в Шотландии на р. Клайд, 3-й по численности жителей в В. Интенсивно развивается с 1707, превзойдя др. города В. по плотности населения. Широкие прямые ул. с многоэтажными зданиями, обширные парки (Келвингров и др.) сочетаются с грандиозными пром. и портовыми кварталами и р-нами трущоб (Горбалс и др.). Готич. собор (1181—1508; хор и крипта—ок. 1233—58, неф — ок. 1300, кв. башня — 1408—30). Трейдс-холл (1791—99, Р. *Адам*) и биржа (1829—30, Д. Хамилтон)— классицизм. Здания 19 в. в эклектич. духе: ун-т (1864—70, Дж. Г. *Скотт*) с башней (выс. ок. 100 *м*), Шотл. банк (1869), муниципалитет (1878—88). Одно из первых произв. совр. арх-ры — Школа иск-ва (1898—1909, Ч. Р. *Макинтош*). Жилой массив Торигленд (1955—56, Дж. О. Бент).

Художеств. галереи и музей, осн. в 1856; один из крупнейших музеев Шотландии.

Близ Г. строятся города-спутники Ист-Килбрайд и Камбернолд.

Лит.: Lindsay J., Municipal Glasgow, Glasgow, 1915.

ГЛО́СТЕР (Gloucester)— г. в Глостершире. В основе регул. планировки центра — план рим. поселения Глевум (Glevum). Остатки рим. укреплений. Ср.-век. дома — Абботс-хаус (11—13 вв.), фахверковая гостиница для паломников — Нью-инн (ок. 1450), церкви — Сент-Мэри-де-Крипт (12 в.) и др. Бывшее аббатство (осн. в 681); ц., ныне собор (строилась в романском стиле с 1072), в осн. перестроена в готич. духе, кроме крипты и нефа (1089—1160); высокий хор — первый памятник «перпендикулярного стиля» (1329—37, своды— 1337—77); в том же стиле — клуатр с веерообразными сводами (1351—1407), зап. фасад (1421—37), «капелла богоматери» (1472—99), башня (конец 15 в., выс. ок. 68 *м*); собор богат скульптурой. Раннероманская часовня (конец 11 в.).



Дарем. Деталь портала епископского замка. 1153—95.

Гор. музей, осн. в 1859. **Нар. музей** (Folk Museum), осн. в 1935; нар. иск-во, историч. реликвии.

Лит.: Foord E. A., Gloucester, Tewkesbury and district, L.—Toronto, 1925.

ДА́РЕМ, Дергем (Durham), — город в графстве Дарем, возник в 995 на скалистом возвышении над р. Уир. Собор — романский с первым в Европе нервюрным сводом над гл. нефом: хор (1093—1107), неф (1099—1128), своды (около 1130—33), притвор (1175); готические—капелла (1260—80), завершение центр. башни (15 в.), прилегающие постройки (кухня, дормиторий, клуатр). Замок-дворец епископа, перестроен в 1153—95 из норманского укрепления (ок. 1070—72, сохранились капелла и крипта); мощные укрепления и башня (ок. 1-й пол. 14 в.); портал (конец 12 в.) ведёт в холл (перестроен ок. 1350). Ср.-век. церкви, мосты.

Музей Барнард-касл (Barnard Castle), осн. в 1869.

Лит.: Durham cathedral, introd. by W. A. Pantin, N. Y.—L.—Toronto, 1948.

ДУВР (Dover; старинное назв. Dubris)— г. в Кенте у пролива Па-де-Кале. Со времени нормандского завоевания — укрепл. порт. Замок на меловой скале, окруж. стеной с многочисл. башнями, построен норманнами в 11—12 вв. на месте рим. укреплений: донжон (ок. 1155—80, выс. ок. 27 *м*, толщина стен 7 *м*); остатки рим. маяка; дороманская ц. Сент-Мэри-ин-Кастро (из рим. кирпича, 11 в.). Аббатство Сент-Мэри (12 в.). Ратуша (1883). Мощные портовые сооружения (1898—1910). Отель для пассажиров автобуса (Coach Hotel; 1956—57, Л. Эрди).

Дуврский муниципальный музей, осн. в 1836.

ИЛИ (Ely)— г. в графстве Айл-оф-Или на возвышении среди болотистой местности. Собор начат постройкой норманнами в 1081—83 при аббатстве (осн. в 673), в осн. позднероманский: зап. часть с портальной башней (окончена ок. 1180, выс. ок. 65 *м*); готические—партекс (1198—1215), хор (ок. 1234—52); «октагон» — фонарь над средокрестием со смелой дер. конструкцией (1322—1328, мастер Аллен из Уолсингема) и «капелла богоматери» (1321—49)— «украшенного стиля».

Лит.: Webb G., Ely cathedral, L., [1951].

ЙОРК (York)— г. в Йоркшире, в рим. время — адм. центр Эборакум (Eboracum), позднее — столица королевства англов Нортумбрии. Планировка смешанная (радиально-кольцевые, прямоугольные участки, много кривых улиц). Остатки рим. крепости и башни из камня и кирп., остатки замка 1068, замок 13 в., гор. стены 14 в., аббатство Сент-Мэри (церковь 1270—90), готич. ратуша (1446, разрушена 1942), холл «купцов-авантюристов» (1357), дома 15—16 вв. Собор (1070—1470) вначале романский: крипта (1154—81); раннеготич. трансепты—юж. (1216—55), сев. (1228—56); неф и зап. фасад «украшенного стиля» (1291—1345); хор и пресбитерий «перпендикулярного стиля» (1361—1400), башни (ок. 1430—70); знаменитые витражи (13—14 вв.). Вокзал (1873—77).

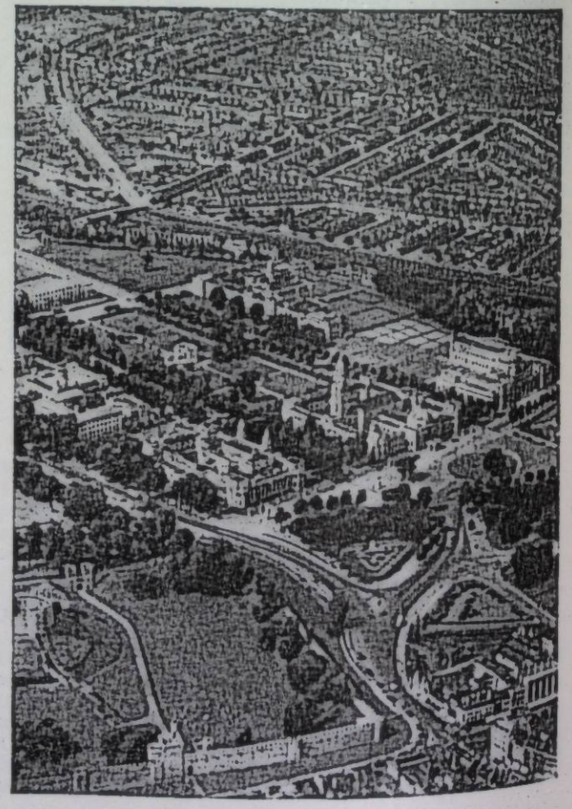
Музей Йоркшира, осн. в 1822; археологич. колл. **Художеств. галерея г. Йорка,** осн. в 1879. Музей-замок, осн. в 1938.

Близ Й.— «образцовый» посёлок Нью-Эрсунк (1904, Р. *Ануин*).

Лит.: Knight Ch. B., A history of the city of York, 2 ed., York, 1944; Harrison F., The story of York minster, L., 1950.

КА́РДИФФ (Cardiff; по-валлийски Кайрдйд, Caerdydd) — пром. г. и порт в Гламорганшире, адм. центр Уэльса. Замок построен ок. 1090 на месте рим. форта. Романско-готич. Лландафский собор (12—15 вв.). Ц. Сент-Джон (15 в., «перпендикулярный стиль»). С 19 в. начался интенсивный рост г., пром. и портовых сооружений. Обществ. центр — Кэтхейс-парк (планировка 1924—26) со зданиями ратуши (1904, Х. Ланчестер), Храма Мира (1938, П. Томас) и др.

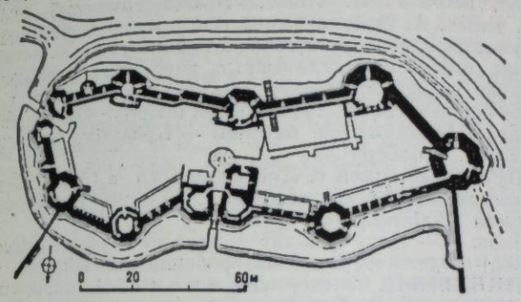
Кардифф. Вид города. На первом плане — замок и общественный центр.



Нац. музей Уэльса, осн. в 1907. **Уэльский нар. музей,** осн. в 1948; собр. нар. иск-ва.

Близ К. строится город-спутник Кумбран (арх. Дж. Уэст).

КАРНА́РВОН (Carnarvon; по-валлийски Кайрнарвон, Caernarvon)— г. в Карнарвоншире (Уэльс).



Карнарвон. План замка. Около 1283—1322.

Неправильная планировка в пределах ср.-век. гор. стен с башнями. На З.— овальный в плане замок (из тёсаного камня, ок. 1283—1322) с донжоном («Орлиная башня»), мощными стенами (до 4,5 *м*) и многоугольными башнями.



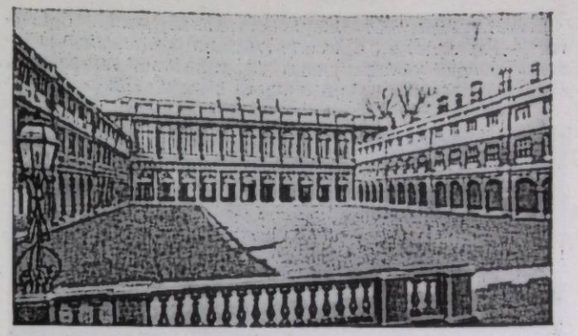
Кембридж. Сент-Джонс-колледж.

Музей уэльских древностей, осн. в 1890.

Лит.: Taylor A. J., The date of Caernarvon castle, «Antiquity», [1952], v. XXVI.

КЕ́МБРИДЖ, точнее Кеймбридж (Cambridge), — г. в Кембриджшире, известен старинным ун-том (с 13 в.). Уже в ср. века имел сравнительно правильную планировку. Постройки раннего средневековья: дороманская башня Сент-Бенет, ц.-ротонда св. Гроба (ок. 1101—30) и др. В основном позднеготич. ансамбли ст. колледжей имеют обычно прямоугольный двор с академич. и быт. постройками. Капелла Кингс-колледжа (1446—1515) со сложным нервюрным сводом и ц. Сент-Мэри (1478—1608)— образцы «перпендикулярного стиля». Мн. здания 17—19 вв.— подражание готике, напр., б-ка (1642) и капелла (1864—69, Дж. Г. *Скотт*) Сент-Джонс-колледжа. Постройки в стиле классицизма — капелла Пемброк-колледжа (1663—65), б-ка Тринити-колледжа (1676—84, обе К. *Рен*), сенат ун-та (1722—30, Дж. *Гиббс*); в стиле неоклассики 19 в.—Музей Фицуильяма (1836—45, Дж. Базеви); совр. здания — б-ка ун-та (открыта в 1934, Дж. Г. *Скотт* Младший). Памятник Дж. Байрону (1830—31, Б. Торвальдсен).

Музей Фицуильяма, осн. в 1816; ун-тские колл. иск-ва и древностей. **Музей археологии и этнографии,** осн. в 1883.



Кембридж. Библиотека Тринити-колледжа. 1676—84. Архитектор К. Рен.

Лит.: Willis R. and Clark J. W., The architectural history of the University of Cambridge, v. 1—4, Cambr., 1886; Fyfe T., Architecture in Cambridge, Cambr., 1942; The Fitzwilliam Museum: an illustr. survey..., Cambr., 1958.

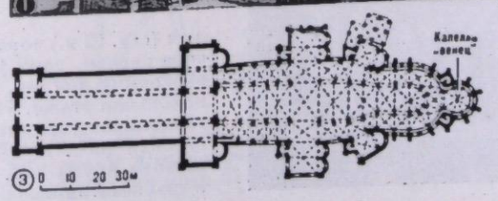
КЕ́НТЕРБЕРИ (Canterbury)— г. в Кенте, церк. столица Англии. На месте кельтского поселения, сменившегося рим. лагерем Дуровернум (Durovernum) и саксонским укреплением. Планировка сравнительно регул. Город богат ср.-век. постройками—церкви, госпитали, жилые дома. Ц. Сент-Мартин, одна из древнейших в В., включает остатки рим. кирп. построек; часть стен нефа (590); в 12 в. церковь перестроена. Бывший мон. Сент-Огастин (осн. в 597): остатки построек 6—11 вв., ворота (1300). **Собор,** начат в 1070 (дл. ок. 160 *м*),— гл. англиканская ц., в осн. готич.; крипта под хором — романская; раннеготич. хор (1175—84, мастера Гийом из Санса, Уильям) с многочисл. пристройками много длиннее нефа; неф (ок. 1377—1411, «перпендикулярный стиль»); центр. башня (ок. 1490—1503), сев.-зап. башня (1834—40); апсиду заменяет капелла-ротонда «Венец» (ок. 1200); фрески 12—13 вв., скульптура; резные скамьи и преграда хора — ок. 1400. В ср. века — центр миниатюрной живописи.

Корол. музей, осн. в 1858; древности Кента и художеств. гал.

Лит.: Taylor G. R., Stirling, The story of Canterbury, L., 1912; Cook G. H., Portrait of Canterbury cathedral, L., [1949].







Кентербери. Собор. 1070—1503. 1. Внешний вид. 2. Хор. Около 1175—84. Мастера Гийом из Санса, с 1778 — Уильям. 3. План.

КО́ВЕНТРИ (Coventry; старинное назв. Cofantreo) — пром. г. в Уорикшире, возник в 8 в., имел радиальную сеть узких кривых ул. с плотной застройкой. В 20 в. возникли крупные пром. р-ны и обширные при-



Ковентри. Театр „Белград". Архитекторы Д. Битон, А. Линг и др.

городы. В 1940—41 воздушными налётами разрушены или повреждены весь центр, св. 55 тыс. квартир и домов, ср.-век. сооружения, в т. ч. собор «перпендикулярного стиля» (1373—94), здание гильдии Сент-Мэри (1340) и др. С 1946 начались восстановление и реконстр. г. (арх. Д. Гибсон, А. *Линг*). Созданы микрорайоны с многоквартирными домами, озелен. пространства, транспортные магистрали, ансамбль центр. пл. Бродгет, торговый центр, здания муниципалитета (У. Сили и др.), гостиницы «Лейофрик» (Х. Хэтрелл и др.), театра «Белград» (Д. Битон, А. Линг и др.), универсального магазина (Р. Хелберг, М. Харрис), собора (Б. Спенс) и др.

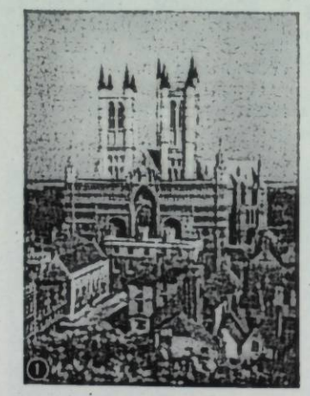
Лит.: Fox L., Coventry's heritage, 2 ed., L., 1957; Coventry rebuilds, «Architectural Design», 1958, v. 28, № 12.

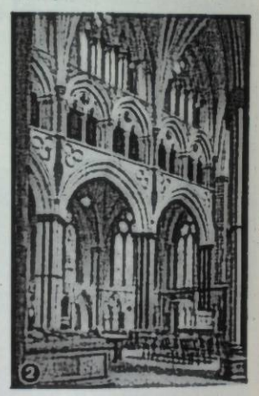
ЛИВЕРПУЛ, Ливерпуль (Liverpool),— пром. г. и порт в Ланкашире при впадении р. Мерси в Ирл. море. Известен с 12 в., но бурный рост г. начался в 18 в. Л. и примыкающие города образуют сплошную гор. терр. («Мерсисайд»). В центре — деловые и торговые здания. Госпиталь Олд-блю-кот (1714—18) и ратуша (1748—55, Дж. *Вуд* Старший, 1795—97, Дж. Фостер) в стиле классицизма, гор. зал Сент-Джордже-холл (1842—51, Х. Элмс; интерьеры — 1851—54, Ч. Кокерелл) и Англ. банк (1845—48, Ч. Коккерелл) — в стиле неоклассики; колледж ун-та (1887—90, А. Уотерхаус) и огромный англиканский собор (1904—24, дл. 189 *м*, Дж. Г. *Скотт* Младший) — в стиле неготики. С 1933 строится один из крупнейших в мире соборов по проекту Э. *Лаченса*. Крупные здания фирм 20 в. (Лайвер-билдинг, 1910, У. О. Томас; Кьюнард-билдинг, 1916, Ш. Мевес, А. Дейвис и др.). Гигантские портовые сооружения, элеваторы и холодильники. С 19 в. во внутр. р-нах строятся многоэтажные дома, но преобладает мелкая неблагоустроенная застройка вдоль узких ул. рабочих кварталов. Трущобы составляют 43% жилого фонда. Новые жилые массивы — Крокстет, Спарроухолл (Р. Брэдбери).

Публичный музей г. Ливерпула, осн. в 1851; с колл. англосаксонских древностей. **Художеств. галерея Уокера** (Walker), осн. в 1877.

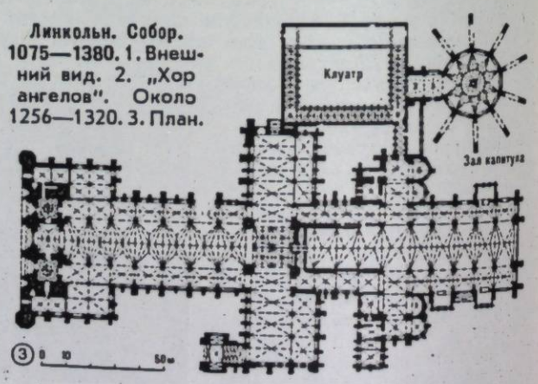
Близ Л.— Порт-Санлайт — одна из первых попыток (1888) создать «образцовый» рабочий посёлок.

ЛИНКОЛЬН, точнее Линкольн (Lincoln),— г. в Линкольншире, был рим. адм. центром Линдум-Колония (Lindum Colonia). Ср.-век. г. на сев. берегу р. Уитем, планировка неупорядоченная. Новые кварталы, в т. ч. пром. р-ны юж. берега, имеют более регул. план. Рим. ворота, 2 дороманские церкви-башни, дон-





Линкольн. Собор. 1075—1380. 1. Внешний вид. 2. „Хор ангелов". Около 1256—1320. 3. План.



жон (сер. 12 в.) норманского замка (осн. в 1068), романские церкви, дома 12 в., мост 15 в., застроенный фахверковыми домами, ратуша 15 в. с аркой гор. ворот в цокольном этаже. Готич. собор (дл. 157 *м*), выделяется гармоничностью плана и пропорций: от романской постройки (осн. в 1075) сохранились зап. порталы и нижние ярусы зап. башен (до сер. 12 в.); перестройка в «раннеанглийском стиле» с 1192 — зап. часть хора (до

Ливерпул. Здания фирм: Лайвер-билдинг (1910, архитектор У. О. Томас) и Кьюнард-билдинг (1916, архитектурные фирмы Уиллинк и Тикнесс, Мевес и Дейвис). Управление доков (1907, архитектор Торнли).



1204), трансепты (до 1235), неф (ок. 1225—33); западный фасад перестроен ок. 1220—50; вост. часть хора («хор ангелов») в «украшенном стиле»— ок. 1256—1320; 3 стройные башни (центральная ок. 1239—1311, выс. ок. 80 *м*); витражи; клуатр (ок. 1280—90); зал капитула (ок. 1220—35). В ср. века — центр живописи.

Музей г. Линкольна, осн. в 1906; местные древности. **Художеств. галерея Ашера** (Asher), осн. в 1927.

Лит.: Hill J. W. F., Medieval Lincoln, Cambr., 1948; Cook G. H., Portrait of Lincoln cathedral, L., [1950].

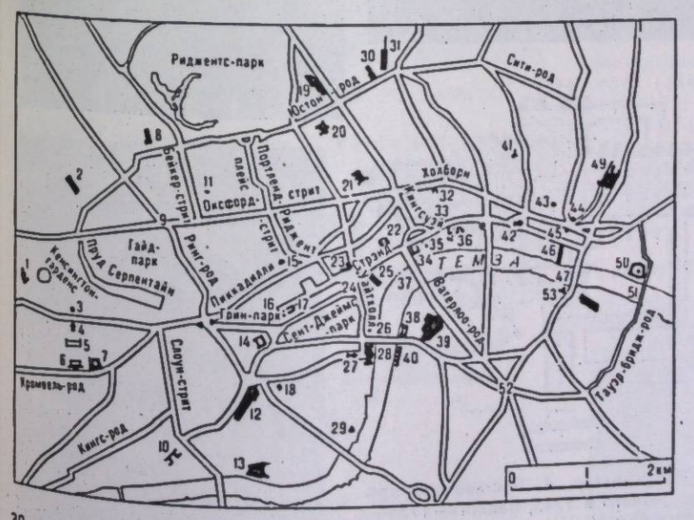
ЛИЧФИЛД, Личфильд (Lichfield),— живописный ср.-век. городок в Стаффордшире на месте римско-брит. с. Летоцетум (Letocetum). Собор (дл. 124 *м*), один из красивейших в В., в осн.— «украшенного стиля»; хор (ок. 1200—1325), неф (ок. 1250—1330), зап. фасад (с 1280), «капелла богоматери» (ок. 1310—26), башни (14 в.). Архиепископский дворец (1686—87, Э. Пирс).

Лит.: Clifton A. B., The cathedral church of Lichfield, L., 1898.

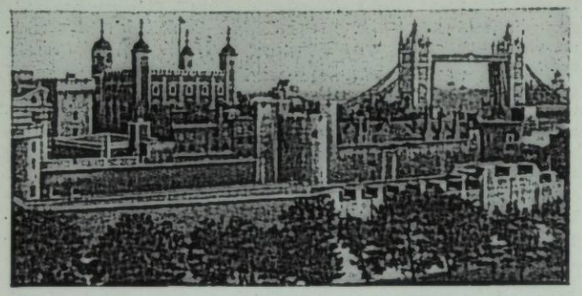
ЛО́НДОН (London; рим. назв. Лондиниум, Londinium) — столица, осн. пром. центр и порт В., один из крупнейших гг. мира; «Большой Л.» состоит из Лонд. графства (29 гор. округов) и обширных предместий «внешнего пояса» (графства Мидлсекс, частично — Хартфордшир, Эссекс, Кент, Суррей). В древности — кельт. поселение, с 1 в.— рим. торг. и культурный центр. После норманского завоевания — столица гос-ва. Пределами Л. («сити», т. е. города) были гор. стены, внутри к-рых Л. застраивался бурно и беспорядочно. Предпринимавшиеся с 16 в. попытки гор. властей ограничить застройку игнорировались. Проекты реконструкции Л. после пожара 1666 (К. *Рен*, Дж. Эвелин) не были осуществлены. Со 2-й пол. 17 в. стихийно росли пригороды, гл. обр. на левом берегу р. Темзы: более благоустроенная зап. часть города с парками и садами заселялась гл. обр. дворянством и духовенством, вост.— купечеством; особенно густо заселялись беднотой вост. р-ны близ порта. С 18 в. росли сев. предместья. Сити превращался в деловой, почти нежилой р-н. С ростом пром-сти фахверковая застройка сменялась кирп., с 19 в., вначале во внутр. р-нах, строились многоэтажные дома. Градостроит. мероприятия до конца 19 в. единичны: застройка р-на Риджентс-парк, Риджент-стрит, Оксфорд-сёркус (1812—30, Дж. *Нэш*), прокладка ул. Кингсуэй (1889—1906). В 20 в. под Л. создаются города-сады Лечуорт (с 1902—03), Хэмпстед-гарден (1907—10, оба Р. *Ануин*) и Уэлин-Гарден-Сити (с 1920, Л. де Суассон). Стихийное разрастание Л., растянутая малоэтажная застройка многих р-нов, обилие трущоб, а также обширные разрушения, вызванные воздушными налётами во время 2-й мировой войны, обусловили необходимость пересмотра планировки Л. В 1943—44 П. *Аберкромби* и Дж. Х. Форшо опубликовали проекты реконстр. Лонд. графства и «Большого Л.» (позднее перерабатывались). Однако осуществлены лишь отдельные мероприятия: стр-во 8 городов-спутников (Бэзилдон, Брэкнелл, Кроули, Стивенедж, Уэлин-Гарден-Сити, Харлоу, Хатфилд, Хемел-Хемпстед), реконстр. нек-рых небольших частей Л. Продолжающийся стихийный рост Л., внеплановое сооружение промышленных и деловых зданий препятствуют осуществлению проекта в целом и проектов частичной реконстр. (центр Сити, 1947, Ч. *Холден* и У. Холфорд; новый деловой центр на южном берегу Темзы, 1954, Л. Мартин, А. *Линг* и др.; р-н собора св. Павла, 1956, У. Холфорд).

Деловой центр Л.— Сити (банки, биржа, конторы, ратуша, резиденция лорда-мэра, собор св. Павла); к З. от него — бурж. р-ны Уэст-Энда с широкими благоустроенными ул. (Стрэнд, Пиккадилли, Оксфорд-стрит), осн. торговыми и культурными учреждениями, парками (Гайд-парк, Грин-парк, Сент-Джеймс-парк, Риджентс-парк, Кенсингтон-гарденс); на Ю.-З. от Сити — Вестминстерское аббатство, корол. дворцы (Сент-Джеймсский и Бакингемский), адм. центр (парламент, министерства — ул. Уайтхолл, Даунинг-стрит); на С.-З.— мелкобурж. р-ны (Хэмпстед, Паддингтон), на С.-В. (Айлингтон, Хакни) — рабочие и пром. кварталы; к В. от Сити — Тауэр и р-ны Ист-Энда (Степни, Поплар, Бетнал-Грин) — наиболее перенасел. и неблагоустроенные, с доками, кварталами трущоб. К Ю. от Темзы— сравнительно новые жилые и пром. р-ны (Уондсуорт, Ламбет, Камберуэлл и др.).

Арх. памятники. От рим. эпохи сохранились остатки укреплений и построек, небольшие термы. Замок Виль-

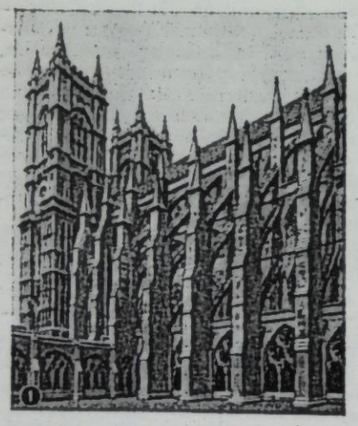


План центра Лондона: 1 — Кенсингтонский дворец; 2 — вокзал Паддингтон; 3 — памятник принцу Альберту; 4 — Альберт-холл; 5 — Имперский институт; 6 — Британский музей естественной истории; 7 — Музей Виктории и Альберта; 8 — вокзал Мэрилебон; 9 — Мраморная арка; 10 — госпиталь Челси; 11 — собрание Уоллес; 12 — вокзал Виктория; 13 — Чёрчилл-гарденс; 14 — Бакингемский дворец; 15 — Королевская академия; 16 — Лондонский музей; 17 — Сент-Джеймсский дворец; 18 — Вестминстерский собор; 19 — вокзал Юстон; 20 — колледж университета; 21 — Британский музей; 22 — Ковент-гарден; 23 — Национальная галерея; 24 — площадь Трафальгар-сквер; 25 — вокзал Чаринг-Кросс; 26 — Новый Скотленд-ярд; 27 — Вестминстерское аббатство; 28 — парламент; 29 — галерея Тейт; 30 — вокзал Сент-Панкрас; 31 — вокзал Кингс-кросс; 32 — Линкольнс-инн; 33 — Ло-Кортс; 34 — Сомерсет-хаус; 35 — Римские термы; 36 — Темпл; 37 — мост Ватерлоо; 38 — Совет Лондонского графства; 39 — вокзал Ватерлоо; 40 — госпиталь Сент-Томас; 41 — Чартер-хаус; 42 — собор св. Пазла; 43 — Гилдхолл; 44 — Английский банк; 45 — Меншон хаус; 46 — вокзал Кэннон-стрит; 47 — Лондонский мост; 48 — вокзал Лондон-бридж; 49 — вокзал Брод-стрит; 50 — Таузр; 51 — Тауэрский мост; 52 — площадь Элефант-энд-Касл; 53 — Саутуоркский собор.



Лондон. Тауэр (около 1078—85) и Тауэрский мост (1886—94, архитекторы Дж. Бэрри, Х. Джонс).

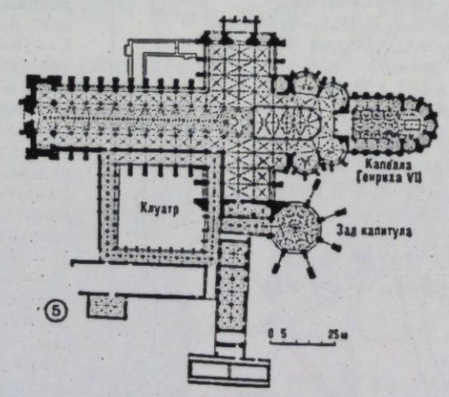
гельма Завоевателя — Тауэр; древнейшая часть —прямоугольная «Белая башня» (ок. 1078—85, выс. 28 *м*, построена Гундульфом из Бека) с капеллой Сент-Джон. Романская ц. Сент-Бартоломью-зе-Грейт (осн. в 1123, готич. «капелла богоматери» — ок. 1330). **Вестминстерское** (У э с т м и н с т е р с к о е) **аббатство** — готич. ц. «украшенного стиля», осн. в 1245 на месте романской (ок. 1050—65), строители — Хенри из Эссекса, Джон из Глостера, Роберт из Беверли, Хенри Певел; хор (1245—1269); неф завершён в том же «украшенном стиле»(1375—1506, выс. ок. 31 *м*, наибольшая в Англии); перестройка зап. фасада и сооружение зап. башен (1734—1745, Н. *Хоксмор*); клуатр (ок. 1245—50 и 1352—66); зал капитула (ок. 1245—53); капелла Генриха VII (1503—19) — шедевр «перпендикулярного стиля» с веерообразными сводами; ср.-век. скульптура, фрески, витражи; аббатство служит нац. пантеоном. Готич. Саутуоркский собор (Сент-Сэвьор): хор (после 1212); трансепты (перестроены в 14—15 вв.); неф (обрушился в 1838, нынешний,1890—97, А. Бломфилд); центр. башня (14—15 вв.). Ц. храмовников — Темпл (Сент-Мэри) — позднероманская ротонда (ок. 1160—85) с раннеготич. хором (ок. 1220—40). Дворцовый холл Вестминстера (1097—99, дл. свыше 72 *м*, выс. 27 *м*), в 1394—1402 перестроен с возведением резного дубового перекрытия (мастер Хью Харленд). Ратуша (Гилдхолл; ок. 1411—40, мастер Дж. Крокстон), перестроена в 18 в. (готизирующий фасад, 1788—89, Дж. Данс Младший). Линкольнин: ст. здание (ок. 1490—1520), ворота (1518). Чартерхаус: интерьеры 16—17 вв. Среди построек «подворья юристов» — **«Темпла»**, сохранились холл «Среднего Темпла» (ок. 1560—70), фахверковые ворота «Внутреннего Темпла» (1610—11) и др. Дворец **Хэмптонкорт** на Ю.-З. в Тэнкнеме начат в 1515, расширен с 1526, позднеготич. холл — 1531—36, вост. и юж. крылья— в стиле классицизма (1689—94, К. Рен); в 16—18 вв.— корол. резиденция, ныне дом корол.











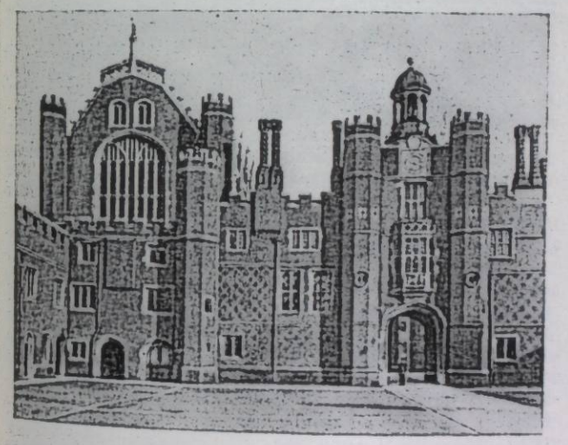


Лондон. Вестминстер. 1. Вестминстерское аббатство. Начато в 1245, башни — 1734—1745, архитектор Н. Хоксмор. 2. Вид с воздуха; в центре — аббатство, холл и парламент. 3. Хор Вестминстерского аббатства. 1245—69. 4. Капелла Генриха VII. 1503—19. 5. План Вестминстерского аббатства. 6. Дворцовый холл Вестминстера. Стены — 1097—99, перекрытие и окно — 1394—1402.

пенсионеров; обширный парк. В Сент-Джеймсском дворце — ворота и капелла (ок. 1532—40).

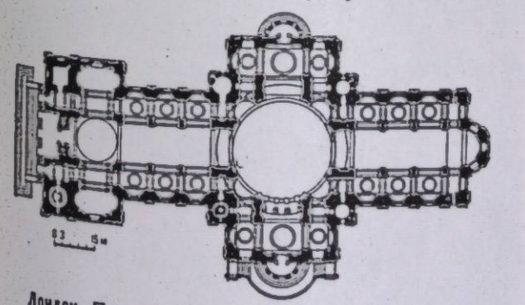
1-й и лучший образец палладианства в В.—«Банкетный зал» неосуществл. дворца Уайтхолл (1619—22, И. *Джонс*). Ц. Сент-Пол (1631—38, И. Джонс, восстановл. в 1795—98, Т. Хардуик), некогда центр ансамбля пл. Ковент-гарден (1630—38). Осн. памятник англ. классицизма — **собор св. Павла** (Сент-Пол; 1675—1710, К. Рен); построен на месте собора, сгоревшего в 1666 (дл. свыше 170 *м*, выс. ок. 110 *м*); собор сложен из портлендского камня, интерьер отделан пёрбекским мрамором; план в виде латинского креста; хор, трансепты и неф перекрыты рядом куполов; сложный по конструкции гл. купол покоится на 12 массивных опорах; 2-й по значению пантеон страны. 52 церкви построены Реном в Сити после пожара: Сент-Брайд (1671—1678, башня — 1701—03), Сент-Мэри-ле-Боу (1670—73, башня — 1680), Сент-Стивен (1672—79) и др. Близкие к ним церкви Н. Хоксмора — Сент-Мэри (1716—27), Сент-Джордж (1720—30) и Дж. *Гиббса* — Сент-Мэри-ле-Стрэнд (1714—17), Сент-Мартин-ин-зе-Филдс (1722—1726).

Обществ. сооружения и дворцы в стиле классицизма: **Гринвичский госпиталь** (с 1873 — Корол. морской



Лондон. Дворец Хэмптон-корт. 1515—36.

колледж), в осн. композиция К. Рена (1696—1716, закончен Дж. *Ванбру* и др. в 1728), органично сочетающаяся с ранними постройками (Куинс-хаус, 1616—35, И. Джонс и др.); госпиталь в Челси (1682—91, К. Рен); резиденция лорда-мэра Мэншон-хаус (1739—53, Дж.



Лондон. План собора св. Павла. 1675—1710. Архитектор К. Рен.



Лондон. Площадь Трафальгар-сквер: Национальная галерея (1832—38, архитектор У. У и л к и н с); церковь Сент-Мартин-ин-зе-Филдс (1722—26, архитектор Дж. Г и б б с).

Данс Старший); Сомерсет-хаус (1776—86, У. *Чеймберс*); Англ. банк (1788—1833, Дж. Соун; перестроен в 1930—40, Х. Бейкер); Бакингемский дворец (1825—30, Дж. Нэш; 1831—37, Э. Блор; 1913, А. Уэбб). Среди б. усадебных домов: Лэнсдаун-хаус (ок. 1762—68) и Кенвуд-хаус (1767—69) — Р. *Адам*. Гор. кварталы (в осн. перестроены или разрушены): Адельфи (1768—72), Портленд-плейс (ок. 1776—80), Фицрой-сквер (ок. 1790—1800) — все братья Адам; Парк-Кресент (1812—1822), квадрант Риджент-стрит (1818—20), Риджентс-парк (1821—30) — все Дж. Нэш.

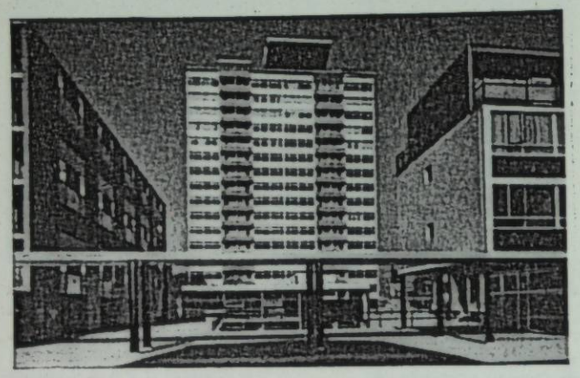
Неоклассика 19 в.: ц. Сент-Панкрас (1819—22, арх. У. и Х. Инвуд); **Брит. музей** (1823—47, Р. Смёрк, читальный зал, 1854—57, С. Смёрк); биржа (1841—44, У. Тайт); колледж ун-та (1827—28) и Нац. гал. (1832—38) — У. Уилкинс; клубы — Путешественников (1829—31) и Реформ (1837—41) — Ч. *Бэрри*, в стиле итал. Возрождения. Неоготика 19 в.: гигантский ансамбль **парламента** (1840—52, Ч. Бэрри, О. *Пьюджин*, 1862—68, Э. Бэрри) с башнями Виктории и Часовой (выс. ок. 100 *м*), залами палат лордов и общин; судебное здание Ло-Кортс (1868—82, Дж. Стрит); ц. Оллсентс (1849—59, У. Баттерфилд); Сент-Мэри-Абботс (1869—72, башня — 1872—79, Дж. Г. *Скотт*); Тауэрский мост (1886—94, Дж. Бэрри, Х. Джонс). Эклектика 19 в.: концертный зал Альберт-холл (ок. 8 тыс. мест, 1867—71, инж. Ф. Фаук, Х. Скотт); госпиталь Сент-Томас (1868—71, Х. Карри); Скотленд-ярд (1888—90, Н. *Шо*); Естественно-историч. музей (1873—81, А. Уотер-

Лондон. Скотленд-ярд. 1888—90. Архитектор Н. Шо.



хаус); Имперский ин-т (1887—93, Т. Колкатт); Вестминстерский собор (1895—1903, Дж. Бентли).

Неоклассика 20 в.: отель «Пиккадилли» (1905—08, Н. Шо) и перестройка квадранта Риджент-стрит (1920—1923, Р. Бломфилд); Совет Лонд. графства (1911—22,



Лондон. Жилой комплекс Голден-лейн в Сити 1953—57. Архитекторы П. Чеймберлин, Дж. Пауэлл, К. Бон.

Р. Нотт); Британник-хаус (1924—27, Э. *Лаченс*). Поиски совр. решений: здание фирмы Кодак (1911, Дж. Бёрнет); Аделейд-хаус (1924—25, Дж. Бёрнет, Т. Тейт); Гл. управление лонд. транспорта (1927—29, Ч. Холден); ун-т (1932, Ч. Холден); «Солнечный дом» (Фрогнел-уэй; 1935, М. Фрай); дома на Лэдброк-гров (1938, М. Фрай); Корол. концертный зал (ок. 3,5 тыс. мест, 1949—51, Р. *Мэтью*, Л. Мартин); Нац. совет профсоюза докеров (1953—56, Ф. *Гибберд*); здание конгресса тред-юнионов (1956—57, Д. Абердин); «Дом Новой Зеландии» (1960, Р. Мэтью). Совр. жилые комплексы: Сомерфордгров в Хакни (1947—49, Ф. Гибберд); Холлфилд в Паддингтоне (1949—56, Л. Дрейк, Д. Лэсден); Чёрчилл-гарденс в Пимлико, Вестминстер (1947—53, 1953—55, Ф. Пауэлл, И. Мойя); Голден-лейн в Сити (1953—57, П. Чеймберлин, Дж. Пауэлл, К. Бон); Олтон вост. и зап. в Роухэмптоне (1951—56 и 1955—59, Х. Беннет, Р. Мэтью, Л. Мартин, У. Льюис); торгово-обществ. центр в Ленсбери (1950—51, Ф. Гибберд, Р. Мэтью, А. Линг) и др.

Арх. интерес имеет ряд пром. и транспортных сооружений: док Сент-Кэтрин (1825—28, инж. Т. Телфорд); вокзалы — Кингс-Кросс (1851—52, Л. Кабитт), Сент-Панкрас (1868—74, Дж. Г. *Скотт*, У. Барло); мосты — Лондонский (1825—31, инж. Дж. Ренни, расширен в 1903—04), Ватерлоо (1811—17, инж. Дж. Ренни, в 1939—45 заменён — Дж. Г. *Скотт* Младший); электростанция Баттерси (1932—34, Дж. Г. Скотт Младший); аэровокзал (1955—56, Ф. Гибберд).

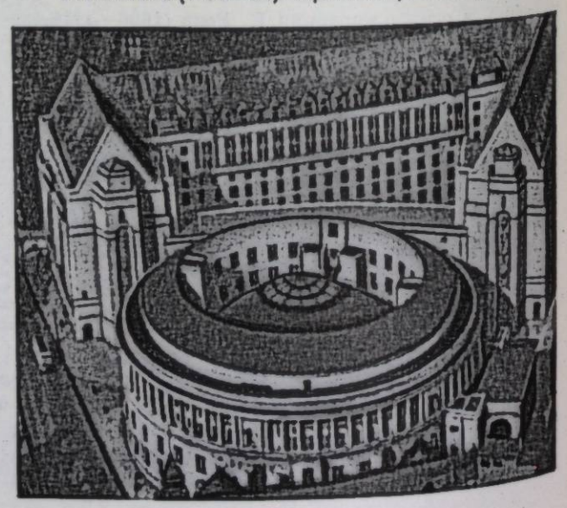
Среди многочисл. памятников Л.— «Монумент» в память пожара 1666 (Фиш-стрит-хилл, 1671—76, арх. К. Рен), Колонна Нельсона (Трафальгар-сквер, 1840—43, арх. У. Рейлтон), «Мраморная арка» (Оксфорд-стрит, с 1828, арх. Дж. Нэш), памятник принцу Альберту (Кенсингтон, 1863—72, арх. Дж. Г. Скотт), «Кенотаф» в память 1-й мировой войны (Уайтхолл, 1919—20, арх. Э. Лаченс). Фонтаны Трафальгар-сквера (1939, арх. Э. Лаченс, скульпторы Ч. Уилер и др.).

Брит. музей, осн. в 1753, открыт в 1759; крупнейшее собр. пам. первобытного, древнего, ср.-век., вост. иск-ва и этнографии (в т. ч. егип., ассирийские рельефы, мраморы Парфенона), рис., гр., рукописных книг, керамики, монет, медалей. Изд. «Quarterly». **Нац. галерея**, осн. в 1824; живопись европ. школ в выдающихся образцах, собр. шедевров англ. живописи. **Нац. портретная галерея**, осн. в 1857; ок. 4 тыс. портретов выдающихся людей В. **Галерея Тейт** (Tate), осн. в 1897; нац. гал. брит. живописи, новой иностр. живописи и совр. скульптуры. **Музей Виктории и Альберта** (Victoria and Albert), осн. в 1852; изобразит. и декор. иск-во всех времён и народов; филиалы — **Музей Бетнал-Грин** (Bethnal Green) и **Музей Уэллингтона** (Wellington). **Оружейная палата Лонд. Тауэра** (Armouries), колл. собиралась с 1078; собр. оружия, доспехов, корол. реликвий. **Лонд. музей**, осн. в 1912; музей истории Л. **Музей ратуши**, осн. в 1826; собр. лонд. древностей. **Художеств. галерея ратуши**, осн. в 1886; собр. живописи. **Собр. Уоллес** (Wallace), открыто в 1900; собр. англ. и франц. изобразит. и декор. иск-ва. **Дом ювелиров** (Goldsmiths' Hall), колл. собиралась с 1327; собр. серебра. **Дом и музей Джона Соуна** (John Soane), осн. в 1833; мемориальный музей известного арх. **Галерея ин-та Кортолда** (Courtauld), осн. в 1931. **Хэмптон-корт** (Hampton Court), б. дворцовое собр. живописи, шпалер, картонов и др. **Собр. Айве** (Iveagh Bequest), осн. в 1927; европ. живопись.

Лит.: Godfrey W. H., History of architecture in London, L., 1911; An encyclopaedia of London, ed. by W. Kent, L., 1951; Pevsner N., London (The buildings of England), v. 1—2, Harmondsworth, 1952—57; Forshaw J. H. and Abercrombie P., The county of London plan, L., 1943; Greater London plan. 1944, L., 1945; Beautiful London, L., 1951; Bell W. G., The Tower of London, L., 1921; Westlake P. H., Westminster abbey, v. 1—2, L., 1933; Whinney M. D., St. Paul's cathedral, L., 1947; Art treasures of the British Museum, L., 1957; London. National gallery. Summary catalogue, L., 1958.

МАНЧЕСТЕР (Manchester; древний Mancunium) — пром. г. и порт в Ланкашире на Манчестерском канале. Римский форт, саксонское поселение, центр текстильной пром-сти, выросший после пром. переворота. Небольшой центральный р-н с большими кам. зданиями фирм и магазинов, к Ю.— озелен. бурж. кварталы. Гигантские рабочие предместья со скученной беспорядочной застройкой, закопчёнными ветхими кирп. домами, лишёнными зелени узкими ул.; 33% жилого фонда — трущобы. Вместе с ближними городками образует сплошной пром.р-н «Большой М.». Собор (ок. 1422—1520) «перпендикулярного стиля»; «капелла богоматери» (14 в.). Классицизм: биржа (1806—09, Т. Харрисон). Неоклассика 19 в.: Атенеум (1837—39) и Художеств. гал. (1824—35) — арх. Ч. *Бэрри*; Англ. банк

Манчестер. Новый корпус ратуши (1938) и Центральная библиотека (1930—34). Архитектор В. Харрис.



(1845—46, Ч. Коккерелл); концертный зал Фри-трейд-холл (1853—56, Э. Уолтерс). Неготика 19 в.: ратуша (1868—77) с часовой башней (выс. ок. 85 *м*) и большим холлом, суд (1859—64), колледж ун-та (1870—72) — все А. Уотерхаус. Б-ка Райленда (1890—99, Б. Чэмпнис). Новый корпус ратуши (1938) и ротонда Центр. б-ки (1930—34) — В. Харрис. Парки: Уитуорт-парк, Хитон-парк и др.

Манчестерский музей, осн. в 1821; с археологич. и этнографич. колл. **Художеств. галерея г. Манчестера**, осн. в 1829.

Лит.: Ryan R., A biography of Manchester, L., [1937]; Stewart C., The stones of Manchester, L., [1956].

НОРИДЖ, Норвич (Norwich), — г. в Норфолке. Римско-брит. поселение, с 14 в. — центр ткачества. Планировка близка к радиально-кольцевой. На холме,



Норидж. Новая ратуша. 1938. Архитекторы Ч. Х. Джеймс и Р. Пирс.

над ст. частью г. (в петле р. Уэнсем) — норманский замок (ок. 1135—54). **Собор** в осн. сохранил романский план; неф (1096—1145) перекрыт готич. сводом (ок. 1463—72); клуатр (1297—1325) — «украшенного стиля»; окно и портал зап. фасада, аркады и верхние окна хора, шпиль (конец 15 в., выс. ок. 95 *м*, над башней 1-й пол. 12 в.) — в «перпендикулярном стиле» 14—16 вв.; военно-мемориальная капелла (1932). Части гор. стен (1294—1342). Ворота Этельберта (ок. 1272) и Эрпингема (1420). Госпиталь Сент-Джайлс (1249). В «перпендикулярном стиле» — ст. ратуша (1407—13), Сент-Эндрюс-холл (1440—70), Стрейнджерс-холл (15 в.). Зал собраний (1754, Т. Айвори). **Новая ратуша** (1938, Ч. Х. Джеймс, Р. Пирс). В 18—19 вв.— центр нориджской школы пейзажной живописи.

Музей замка, осн. в 1825; памятники археологии, изобразит. и декор. иск-ва. **Музей церк. иск-ва**, осн. в 1933. **Музей домашнего быта** в Стрейнджерс-холле, осн. в 1922; нар. иск-во.

Лит.: Stephen G. A. (ed.), Guide to the study of Norwich, 2 ed., Norwich, 1919.

НОТТИНГЕМ, Ноттингам (Nottingham),— пром. г. в Ноттингемшире, при норманнах — стратегич. пункт. Планировка сравнительно регул.: в центре редкая в В. прямоугольная пл., окруж. жилыми домами, нависающие верхние этажи к-рых покоятся на столбах, образуя крытые гал. На скалистом возвышении — прямоугольный в плане массивный замок 11 в., в 17 и 19 вв. разрушался и был в 1674—76 (мастер С. Марш) и 1878 восстановлен. Ц. Сент-Мэри (конец 15 в., «перпендикулярный стиль»). Ратуша (1789—91, С. и У. Стреттон) и Каунти-холл (1770—72, Дж. Гэндон) в стиле классицизма. Неготич. собор (1842—44, О. *Пьюджин*). Неоклассич. Совет графства (1929). Парки — Арборетум, Форест, Уоллатон (с знаменитым замком **Уоллатон-холл**, ок. 1580—88).

Художеств. музей Ноттингема и графств Мидленда, осн. в 1878.

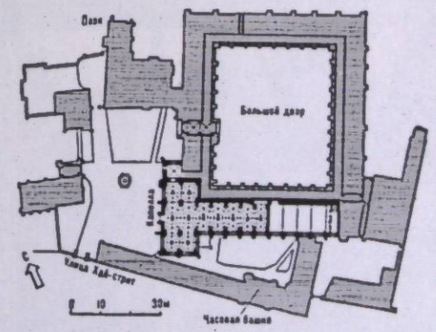
Лит.: Blackner J., The history of Nottingham, Nottingham, 1815.

НЬЮКАСЛ, Ньюкасл-эпон-Тайн (Newcastle-upon-Tyne), — пром. г. и порт в Нортамберленде. В рим. время — гарнизонная стоянка Понс-Элии (Pons Aelii). Остатки рим. вала (2 в.) и гор. стен (с 1265). В р-не г. близ шотл. границы строились укрепл. монастыри и замки. Планировка — стихийная в центре, более правильная — на пром. окраинах. Вокруг Н.— сплошная гор. застройка («Тайнсайд»). Над р. Тайн — замок (ок. 1080); донжон (1172—77, выс. ок. 35 *м*) с холлом и позднероманской часовней, «Чёрные ворота» (1247), а также собор (ок. 1216—1359, «украшенный стиль») с башней (1435—70, выс. ок. 60 *м*, «перпендикулярный стиль»). Ратуша (1655—58, Р. Троллоп), Мут-холл (1810—12, У. Стоко). В нач. 19 в.— частичная перепланировка и интенсивная застройка (Дж. Добсон и Р. Грейнджер, сплошь застроившие ряд улиц г.). Железный 2-ярусный мост (1845—49, инж. Р. Стивенсон). Сооружения 20 в.: госпиталь (1906, П. Адамс, Л. Ньюкомб), Карлиол-хаус (1927, Дж. Бёрнет, Т. Тейт, Ф. Лорн), здание судостроит. компании в Уоллсенде (1943—52, Р. Шеппард).

Муниципальная художеств. галерея и музей, осн. в 1904.

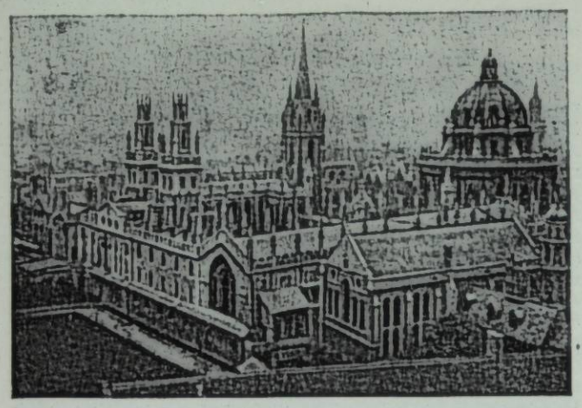
Лит.: Hearnshaw F. J. C., Newcastle-upon-Tyne, L.—N. Y., 1924.

ОКСФОРД (Oxford) — университетский и пром. г. в Оксфордшире, возник, видимо, в 8 в. вокруг саксонского женского мон. Сент-Фрайдесуайд. На холме на Ю.-З. башня норманского замка (1170—1219). В 12 в. возник ун-т. Сочетание регул. планировки (прямоугольные дворы колледжей) с преобладающей готич. и неоготич. застройкой, обилие башен и садов делают О. своеобразным г.-ансамблем. Позднероманский **собор**: осн. постройка — ок. 1154—80; готич. своды хора (1475—1500), «Латинская капелла» (ок. 1355), готич. завершение башни (2-я четверть 13 в.). Ц. Сент-Мэри-зе-Вёрджин (13 в.), шпиль «украшенного стиля» (ок. 1310—20, выс. ок. 60 *м*). Мёртон-колледж (осн. в 1264): капелла (ок. 1289—94), башня (1448—50). Нью-колледж (осн. в 1379); в осн.— здания «украшенного стиля» 14 в.: капелла (1383), клуатр и башня (1400, «перпендикулярный стиль»). Модлин-колледж (осн. в 1458) — позднеготич. ансамбль (1474—1504) с холлами, клуатром, башней.



Оксфорд. План Модлин-колледжа. 1474—1504.

Холл школы Дивинити-скул (1430—83, «перпендикулярный стиль»). В стиле классицизма — постройки К. *Рена* (театр Шелдона, 1664—69; двор Тринити-колледжа, 1668—1728, корпус Куинс-колледжа, 1671—72), Дж. *Гиббса* (б-ка Рэдклиффа, 1737—49), Н. *Хоксмора*



Оксфорд. Вид с башни Нью-колледжа.

(двор Олл-соулс-колледжа с готич. декором, 1715—34). Б-ка Бодли сочетает «тюдоровскую» входную башню (1597—1602) и двор (1600—36), классич. (1701—03, К. Рен) и совр. (1946, Дж. Г. *Скотт* Младший) постройки. Неоклассика 19 в.: Музей Ашмола и Ин-т Тейлора (1841—45, Ч. Коккерелл). Неготика 19 в.: капелла Бейлиел-колледжа (1856—57) и Кебл-колледж (1876)— У. Баттерфилд; холл и юж. фасад Бейлиел-колледжа (1867, А.Уотерхаус); Нью-экзаминейшен-скул (1877—82, Т. Джэксон).

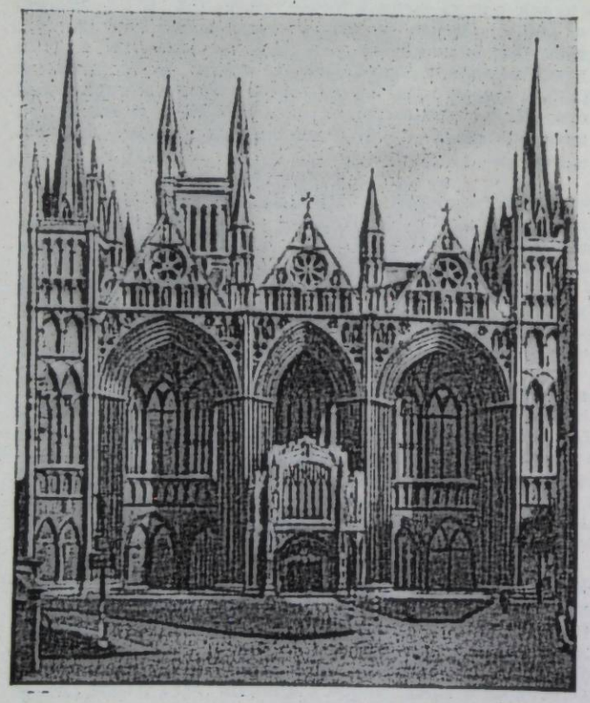
Музей Ашмола (Ashmole), осн. в 1683; археологич. и художеств. колл. ун-та.

Лит.: Headlam C., Oxford and its story, L.— N. Y., 1904, 1912; Wells J., Oxford and its colleges, 9 ed., L., 1910.

ПИТЕРБОРО (Peterborough) — г. близ Нортхемптоншира, возник вокруг аббатства (осн. в 655). Монастырская ц., с 1541 — **собор** — последнее крупное романское сооружение В. с дер. перекрытием: хор (ок. 1118—1143), большой (дл. св. 60 *м*) вост. трансепт (ок. 1133—1175), неф (ок. 1177—94); готич. зап. трансепт (ок.1193—1214) и декор. фасад-экран с 3 огромными порталами (ок. 1201—33) «раннеанглийского стиля»; вост. часть хора (1483—1500), вост. капелла (1438—1528) «перпендикулярного стиля». Ц. Сент-Джон (1401—07) — «перпендикулярного стиля». Ст. ратуша — 1671, новая —1933.

Лит.: Sweeting W. D., The cathedral church of Peterborough, L., 1890.

Питерборо. Западный фасад собора. Около 1201—33.



РИПОН (Ripon) — г. в Йоркшире, сложился вокруг мон. (осн. в 660). Небольшой **собор** (б. монастырская ц., дл. ок. 80 *м*), переходный от романского стиля к готике: крипта (ок. 674—78), трансепт и зап. часть хора (ок. 1154—80); «раннеанглийский» зап. фасад (ок. 1215—55); вост. часть хора в «украшенном стиле» (ок. 1300); перестройка нефа (лишённого трифориев) и центр. башня (выс. ок. 37 *м*) в «перпендикулярном стиле» (ок. 1460—1520). Романская капелла госпиталя (осн. в 1109).

Музей с произв. художеств. ремесла.

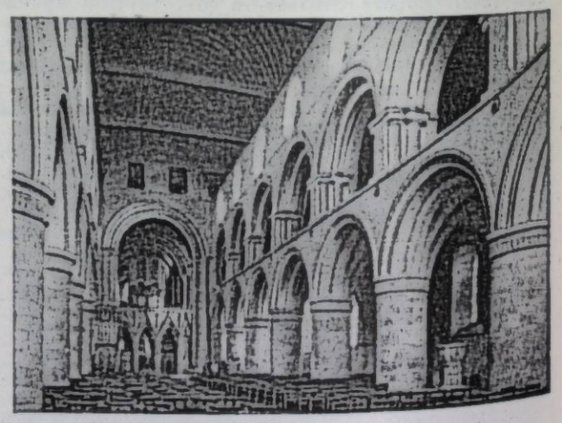
В 4 *км* на Ю.-З. — руины цистерцианского мон. **Фаунтинс** (начат в 1132); романская церковь (ок. 1135—1140, готич. трансепт — ок. 1240), хозяйств. и быт. постройки.

Лит.: Hallett C., The cathedral church of Ripon, L., 1901.

РОЧЕСТЕР (Rochester; рим. назв. Дуробриве, Durobrivae) — г. в Кенте, сохранил сравнительно регул. план рим. поселения. Остатки рим. и ср.-век. стен. На зап. берегу р. Медуэй — замок (ок. 1126—37); прямоуг. донжон (выс. ок. 37 *м*) — один из крупнейших. Небольшой **собор** (начат в 1077, дл. ок. 90 *м*): крипта (ок. 1077—80), редкий в В. романский зап. фасад (ок. 1125—50) с перспективным порталом и скульптурой тимпана, романский неф (до 1137), раннеготический хор (ок. 1200—27). Ист-гейт-хаус (16 в.) — ныне музей. Ратуша (1687). В ср. века — центр миниатюрной живописи.

Лит.: Smith F. F., A history of Rochester, L., [1928].

САУТУЭЛЛ (Southwell) — г. в Ноттингемшире. Собор в осн. романский (ок. 1110—50); суровый неф с дер. перекрытием; хор (ок. 1230—50, «раннеанглийский стиль»); зал капитула (ок. 1292—1300, «украшенный стиль»); скульптура (12—14 вв.). Дворец архиепископа (ок. 1360, «перпендикулярный стиль»).



Саутуэлл. Неф собора. Около 1110—50.

Лит.: Dimock A., The cathedral church of Southwell, L., 1898; Pevsner N., The leaves of Southwell, L.—N. Y., 1945.

СЕНТ-ДЭ́ВИДС (St. David's; по-валлийски Тиддэ́ви, Tyddewi) — пос. в пустынной местности в Пембрукшире на З. Уэльса. Позднероманский **собор** из красного песчаника: богато отделанный неф (ок. 1176—98); хор и трансепты (ок. 1190—1200); готич. перестройки и части— башня (после 1220), «капелла богоматери» (между 1296 и 1328); дубовое перекрытие нефа (1472—1509); зап. фасад (1791—93, Дж. *Нэш*). Руины епископского дворца (ок. 1342).

Лит.: Jones W. B. T., Freeman E. A., The history and antiquities of Saint David's, L., 1856.



Сент-Дейвидс. Неф собора. Около 1176—98.



Сент-Олбанс. Средокрестие собора. 1077—88.

СЕНТ-О́ЛБАНС (St. Albans) — г. в Хартфордшире, возник в 8 в. на С.-В. от рим. поселения Верулама (Verulamium). Бенедиктинский мон. (осн. в 793), романская ц. (1077—88, освящена в 1115), с 1877 —**собор**, построен из рим. кирп. с помощью нормандских мастеров: романские части нефа, трансепт, центр. башня (выс. ок. 44 *м*); в 13 в. перестроены зап. фасад, неф, пристроен готич. хор и ок. 1310 — «капелла богоматери»; фрески 13 в. Ц. Сент-Майкл (10 в.). Ратуша (1829—33, Дж. Смит). Центр ср.-век. живописи.

Музей рим. древностей Верулама, осн. в 1929.

Лит.: Page W., St. Albans, L.—N. Y., 1920; Cook G. H., Portrait of St. Albans cathedral, L., 1951.

СКЕ́ЙРА-БРЕ (Skara Brae) — поселение эпохи неолита на о-ве Мейнленд Оркнейской группы, обследовано Г. Чайлдом в 1928—31. Состоит из 8 прямоугольных однокомнатных домов (дл. 4—6 *м*) со стенами из кам. плит, щебня и гальки. В центре дома — кам. очаг, по сторонам — ниши для утвари, кам. стол и нары. Дома соединены крытыми переходами.

Лит.: Childe V. G., Skara Brae. A pictish village in Orkney, L., 1931.

СОЛСБЕРИ, Сольсбери (Salisbury), — г. в Уилтшире. К северу от С. на холме была рим. крепость Сорбиодунум (Sorbiodunum); с 1075 — епископская резиденция Старый Сарем (Old Sarum) с собором (1075—1130). С 1220 город перенесён к подножию холма на берег р. Эйвон: Новый Сарем (ныне С.) строился из камня старого г. и собора, имеет регул. план, пересекающиеся под прямым углом улицы и в центре — рыночную пл. Готич. стройный по композиции **собор** (1220—66) с клуатром и залом капитула (оба 1263—84) выдержан в «раннеанглийском стиле», кроме верха башни и шпиля (ок. 1320—30, наивысший в В.—124 *м*, «украшенный стиль»); скульптура разных периодов. Дворец епископа (13 в.), дер. дом купца Дж. Холла (1470), дома Кингс-хаус (14 в.), Одли-хаус (16 в.), Совет графства (1788—1795, Р. Тейлор); готич. «Рыночный крест» (ок. 1335) — ажурный павильон для торговых целей.

Музей Солсбери, Южного Уилтшира и Блэкмора (Blackmore), собр. местных древностей.

Лит.: Cook G. H., Portrait of Salisbury cathedral, L., 1949; City of Salisbury, ed. Shortt Hugh [de Sousmarez], L., 1957.

СТО́НХЕНДЖ (Stonehenge) — крупнейший кромлех эпохи энеолита в Уилтшире к С. от г. Солсбери. Врытые в землю привозные тёсаные камни (выс. 8,5 *м*) и лежащие на них кам. плиты (вес 6,75 *т*) образуют круг (диам. св. 30 *м*). Внутри — 2 круга из кам. столбов и 10 перекрытых попарно плитами камней, окружающие «алтарный камень». С. окружён земляным валом и рвом.

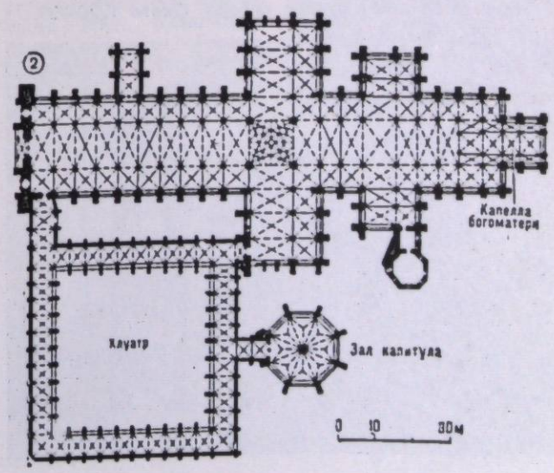
Лит.: Cunnington R. H., Stonehenge and its date, L., 1935.

УИНДЗОР — иначе *Виндзор*.

УИНЧЕСТЕР, Винчестер (Winchester),— г. в Хэмпшире. Вначале — кельт. поселение, при римлянах — адм. центр Ю. Англии Вента-Бельгарум (Venta Belgarum), в 5 в.— саксонское укрепление (Wintenceaster), в 6—11 вв.— столица саксонского королевства Уэссекс.В У.— следы регул. рим. планировки, ср.-век. застройка. От норманского замка сохранился холл (ок. 1233—36) с дер. перекрытием. Ансамбль колледжа построен в «перпендикулярном стиле» ок. 1387—95 епископом Уильямом оф Уайкем. Собор начат в 1079; ро-

Солсбери. Собор. 1220—66. Шпиль — около 1320—30. 1. Внешний вид. 2. План.







Уинчестер. Капелла Уильяма оф Уайкем в соборе. Около 1404.

манские части — хор и трансепт, закончены к 1093; неф перестроен в «перпендикулярном стиле» в 1394—1404 Уильямом оф Уайкем; в хоре (перестроен с 1320) — все формы англ. готики; обильные пристройки (капеллы Уильяма оф Уайкем, ок. 1404, Бофорта, ок. 1447); зап. фасад — 3-я четверть 14 века; резные скамьи «украшенного стиля» — конец 13 в., фрески — около 1125—30; общая длина собора — св. 170 *м* — наибольшая в В. Госпиталь Сент-Кросс (осн. в 1136) с романско-готич. ц. (1165—13 в.). Неготич. ратуша (1873, Дж. Г. *Скотт*). Совет графства (1911). Важнейший центр ср.-век. живописи (в том числе миниатюрной).

Лит.: Sergeant P. W., The cathedral church of Winchester, 4 ed., L., 1922; Woodland W. L., Story of Winchester, L., [1932].

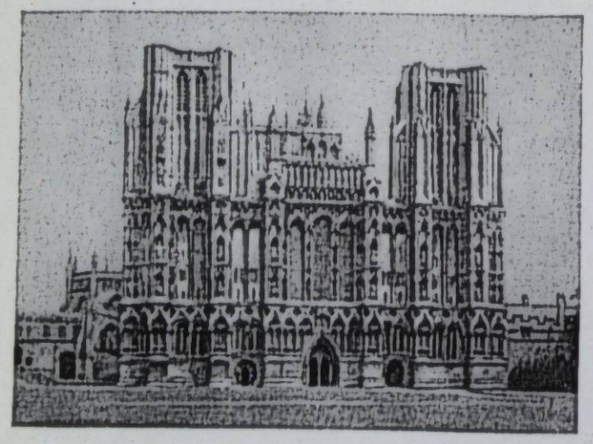
УСТЕР — иначе *Вустер*.

УЭЛС (Wells) — г. в Сомерсетшире, вырос в 10 в. вокруг епископской резиденции. Готич. собор — перестраивался из романского: неф и трансепт «раннеанглийского стиля» (ок. 1180—1239); зап. фасад (ок. 300 статуй; ок. 1220—39); хор (ок. 1330—45), средокрестие с «опрокинутыми» арками (ок. 1338—40); вост. часть хора (ок. 1320—63), «капелла богоматери» (ок. 1300—26); зал капитула (ок. 1290—1319) с лестницей (ок. 1270—80) — «украшенного стиля»; клуатр (15 в.) — «перпендикулярного стиля»; 3 башни 13—15 вв. (центр.— 1315—22, выс. ок. 50 *м*); скульптура 13 в., сиденья хора 15 в. Епископский дворец (1220—30) с фортификац. сооружениями (с 1286), капеллой (ок. 1274—92) и холлом (ок. 1280). Дом настоятеля (ок. 1450). Ц. Сент-Катберт (15 в., «перпендикулярный стиль»). Ратуша (1779). Больница (1845, Т. С. Уэлч).

Музей местных древностей.

К Ю. от У.— развалины мон. **Гластонбери:** раннеготич. ц. (1185—1303), «капелла богоматери» (1184—86);

Уэлс. Западный фасад собора. Около 1220—39.

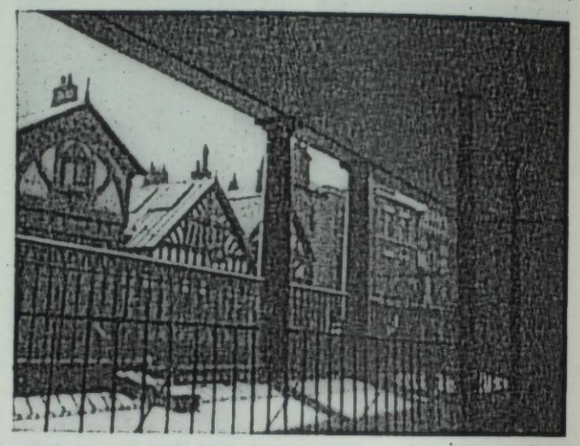


жилые постройки (15—16 вв.), кухня (конец 14 в.), странноприимный дом (15 в.).

Лит.: Colchester L. S., Cathedral church of St. Andrew Wells, 3 ed., Wells, 1950.

ХЭМПТОН-КОРТ — дворец в Лондоне.

ЧЕ́СТЕР (Chester; рим. назв. Дева, Deva, саксонское — Legaceaster) — г. в Чешире, в рим. время — воен. и торговый центр. Сохранил рим. планировку: стены 14 в. (на месте римских, св. 3 *км*) окружают Старый г. (в плане — трапеция); 4 магистрали, ориентиров. по странам света, ведут от центра к воротам-заставам. На вторых этажах этих улиц (кроме сев., с гал.



Честер. Улица с галереей в верхнем этаже.

в цокольном этаже) устроены сплошные открытые гал.— «ряды» с открытыми лестницами на улицу. Беспримерно многообразие ср.-век., гл. обр. фахверковых домов (Стэнли-пэлис, 1591, ансамбль Уотергет). Собор (осн. в 1093, построен в 12—15 вв. из красного песчаника) примечателен асимметричностью плана и смешением всех ср.-век. стилей: романское сев. крыло трансепта (с конца 12 в.); «раннеанглийские» — «капелла богоматери», зал капитула, трапезная (ок. 1240); хор (с 1283, скамьи 14 в.) и большое юж. крыло трансепта (2-я четверть 14 в.) — «украшенного стиля»; неф (14—15 вв.), клуатр (ок. 1500—30) — «перпендикулярного стиля». Романско-готич. ц. Сент-Джон. Ср.-век. замок (сохранилась башня) заменён в 1793—1820 ансамблем обществ. зданий в стиле классицизма (арх. Т. Харрисон).

Музей Гровнер (Grosvenor) собр. местных древностей.

Лит.: Windle B. C. A., Chester..., L., 1903.

ЧИЧЕСТЕР (Chichester; рим. назв. Регнум, Regnum, саксонское — Cissaceaster) — г. в Суссексе, сохранил регул. план рим. поселения: правильный прямоугольник, в центре к-рого пересекаются широкие осн. магистрали, ориентиров. по странам света. Ср.-век. стены следуют трассе рим. вала. Ц. Сент-Олев, 11 в. (?), из рим. материалов. Госпиталь Сент-Мэри (осн. в 1158): холл, капелла (конец 13 в.). Романско-готич. собор (начат ок. 1090); неф с 3 кораблями — после пожара 1114; 4-й и 5-й боковые корабли — результат объединения в 13 в. капелл, встроенных между контрфорсами; раннеготич. вост. часть — после пожара 1186; нартекс и «капелла богоматери» «украшенного стиля» (1288—1304); клуатр и отдельно стоящая колокольня «перпендикулярного стиля» (ок. 1410); в хоре — рельефы 11 в. «Раннеанглийская» капелла епископского дворца. Ратуша 13 в. «Рыночный крест» «перпендикулярного стиля» (15 *м*) — ок. 1500. Совет графства (1938).

Лит.: Corlette H. C., The cathedral church of Chichester, L., 1922.

ШЕ́ФФИЛД, Шеффильд (Sheffield),— пром. г. в Йоркшире. Издавна — центр металлич. производства; между 1742 и 1850 процветал промысел художеств. изделий из серебрёной меди (Sheffield plate). Задымлённый г., изобилующий однообразной неблагоустроенной застройкой с разросшимися пригородами на С., Ю.-В. и З., вырос и приобрёл совр. облик в 19 в. Романско-готич. собор (основные части — конец 14 в., собор расширяется с 1931). Старинные дома: Холлемхаус (16 в.) и др. Катлерс-холл («Дом ножовщиков»; 1832—33, С. Уорт, Б. Тейлор). Ун-т (1905), ратуша (расширена в 1923), новый муниципалитет (1928—32). Жилой массив Парк-хилл (строится с 1957, Дж. Уомерсли).

Музей г. Шеффилда, осн. в 1875, с собр. местных металлич. изделий. Художеств. галерея Мэппина, (Mappin), с собр. новой англ. живописи. Художеств. галерея Грейвса (Graves).

ЭБЕРДИН — иначе *Абердин*.

ЭДИНБУРГ, Эдинбро (Edinburgh),— столица, пром. и культурный центр Шотландии, известен с 7 в. Один из красивейших гг. Сев. Европы («Сев. Афины»). Ст. часть Э. (восстановлена в 16 в. после пожара) живо-



Эдинбург. Старый город.

писно расположена на холмах; на узких крутых улочках и в тупиках много башнеобразных домов (до 12 этажей) из грубого камня. Новая часть имеет регул. планировку (проект 1767—68, Дж. Крэг, позднее — У. Плейфер, Г. Грэм), широкие магистрали, площади, парки и скверы, ансамблевую застройку 18—19 вв. в духе классицизма. На отвесной скале над городом — разноврем. ансамбль б. корол. замка: древнейшая часть — капелла Сент-Маргрет (ок. 1090—1100). Готич. собор Сент-Джайлс (начат в 1385, закончен в 15—16 вв., перестраивался в 1829—33). Дома 16 в.: Джон-Нокс-хаус, Хантли-хаус (1570). Ратуша в Канонгет (1591—92). Дом приарения (госпиталь Хериота; 1628—1650) — важнейший пам. шотл. ренессанса. Б. парламент (1632—40): холл с дубовым перекрытием. Холируд— б. дворец шотл. королей, построен на месте частично сохранившегося аббатства (осн. в 1128, готич. ц.— ок. 1260); гл. постройка — 1671—79 (У. Брюс). Пам. классицизма: Шотл. банк (1771—72, У. *Чеймберс*); Архив (Реджистер-хаус; 1774—92, Р. *Адам*); ун-т (1789—91, Р. Адам; 1815—34, У. Плейфер; купол—1885—87, Р. Андерсон); пл. **Шарлотты** (1792—1807, Р. Адам) с ц. Сент-Джордж (1811—14, Р. Рид); Шотл. академия (1817—24) и Нац. гал. Шотландии (1850—59) — У. Плейфер. Неоклассика 19 в.: Корол. школа (1825—29) и памятник Р. Бёрнсу (1830) — арх. Т. Хамилтон; Нац. памятник (1822—30, арх. Ч. Коккерелл). Неготика 19 в.: памятник Вальтеру Скотту (1840—46, выс. 60 *м*, арх. М. Кемп); госпиталь Доналдсона (1842—48, У. Плейфер); собор Сент-Мэри (1874—79, Дж. Г. *Скотт*). Сооружения 20 в.: капелла в память 1-й мировой войны (1925—27, Р. Лоример); правительств. здание Сент-Эндрюс-хаус (1939, Т. Тейт); аэровокзал Тёрнхаус (1955, Р. *Мэтью*). Парки (Кингс-парк, Инверлит-парк, Блэкфорд-хилл и др.). Гигантский железный мост через залив Фёрт-оф-Форт (1881—89, инж. Б. Бейкер и Дж. Фаулер). Крупные доки.

Корол. шотл. музей, осн. в 1854; шотл. декор. иск-во, археология, этнография и др. **Нац. музей древностей Шотландии**, осн. в 1780; первобытные, рим., ср.-век. и др. памятники. **Нац. галерея Шотландии**, осн. в 1859; собр. искусства европ. школ и особенно Шотландии. **Шотл. нац. портретная галерея**, осн. в 1882; портреты знаменитых людей страны. **Эдинбургский муниципальный музей**, местная история, костюмы и др.

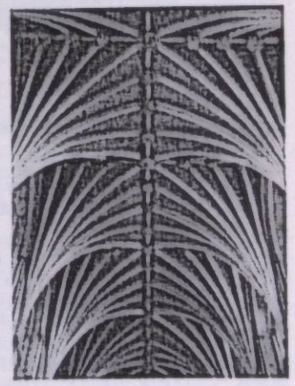
К С. от Э. строится город-спутник Гленротс (арх. П. Тинто).

Лит.: Scott-Moncrief G., Edinburgh, L., 1947.

ЭЙВБЕРИ (Avebury) — с. в Уилтшире; комплекс мегалитич. святилищ и гробниц эпохи позднего неолита и ранней бронзы. Крупнейший кромлех (ок. 100 столбов, диам. ок. 400 *м*) включает два меньших (диам. ок. 108 *м*); аллея менгиров ведёт к Ю. к кромлеху Оверton-хилл (2 концентрич. круга). Камни местного происхождения (выс. 1,5—6 *м*). Кромлех Э. был окружён рвом и валом, есть остатки дер. построек. К Ю. от Э.— крупнейший в Европе (выс. ок. 40 *м*) курган Силбери-хилл.

Лит.: Cox R. H., A guide to Averbury..., L., 1909.

ЭКСЕТЕР (Exeter; рим. назв. Иска-Дамнониорум, Isca Damnoniorum, саксонское — Exanceaster) — г. в Девоншире на левом берегу р. Экс. Кельт. поселение, стоянка рим. гарнизона. От рим. времени сохранилась регул. планировка с двумя пересекающимися магистралями внутри гор. стен (сохранились остатки). За стенами — беспорядочная застройка, на правом берегу — пром. г. Сент-Томас. На холме Рауджмонт — остатки замка (осн. в 1068): части стен, надвратная позднероманская башня. Старейшая в В. ратуша (12 в., готич. перестройки — 1330 и 1468—70, фасад — 1592—94). Ряд старых ц. и домов. Собор (дл. ок. 122 *м*) в осн. «украшенного стиля»: центральная башня отсутствует, 2 романские башни на плечах трансепта сохранились от старой ц. (1112—33); перестройка — между 1275 и 1375; интерьер сплошь перекрыт нервюрным сводом; конструкции укреплены тижёлыми контрфорсами; ажурный фасад (1346—75) и интерьер богато украшены скульптурой. Дом шерифа (ок. 1600, разрушен в 1942). В ср. века — центр миниатюрной живописи.



Эксетер. Свод хора собора. Около 1300—09.

Мемориальный музей Альберта, собр. керамики и бронзы.

Лит.: Bishop H. E., Prideaux E. K., The building of the cathedral church of St. Peter in Exeter, Exeter, 1922; Sharp T., Exeter phoenix, L., 1946.

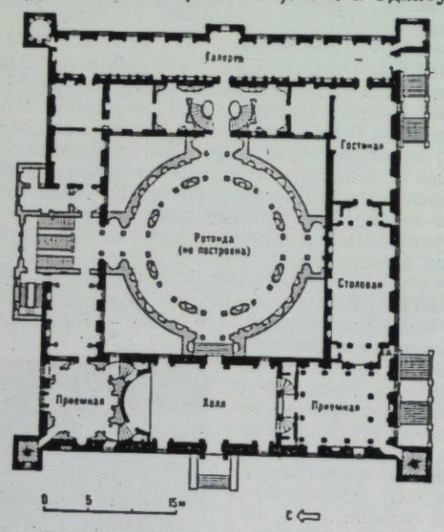
АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

АБЕРКРОМБИ (Abercrombie), Лесли Патрик (1879, Аштон-апон-Мерси, Чешир — 23. Ш. 1957, Астон-Тирролд, Беркшир) — архитектор. Уч. в Аппингемской школе. Проф. Ливерпулского (1915—35) и Лонд. (1935—46) ун-тов, президент Междунар. союза арх. (1946). Теоретик и практик град-ства: планы реконстр. Дублина (1913), Донкастера (1921—22), вост. Кента (1922), Шеффилда (1931), Лонд. графства (1943), «Большого Лондона» (1944), Плимута (1943), Аддис-Абебы (1956) и др.

Соч.: The Doncaster regional planning scheme, [Liverp.], 1922 (совм. с T. H. Johnson); Town and country planning, L., 1933, 2 ed., 1943; The county of London. Plan, L., 1943 (совм. с J. H. Forschaw); Greater London. Plan. 1944, L., 1945.

Лит.: Смирнова О., Памяти Патрика Аберкромби, «Архитектура СССР», 1957, № 12.

АДАМ (Adam), Роберт (3. VII. 1728, Кёрколди — 3. III. 1792, Лондон) — архитектор. Сын шотл. арх. Уильяма А. (1689—1748), постоянно сотрудничал с братом Джеймсом А. (1730—94). Уч. в Эдинбургском



Р. Адам. План усадебного дома Сайонхаус (Мидлсекс). 1762—69.

ун-те с 1743, в 1754—58 посетил Францию, Италию, Далмацию, Германию, изучал античные пам. (обмеры дворца Диоклетиана в Сплите, 1757). В 1761—68 — корол. арх. Крупнейший представитель англ. классицизма 18 в. Строил гл. обр. усадебные и гор. дома, уделяя большое внимание интерьеру и мебели. Работы: в *Лондоне*, *Глазго* и *Эдинбурге*, усадьбы Харвуд-хаус (Йоркшир, 1759—71), Кедлстон-холл (Дербишир, ок. 1765—70) и др.

Соч.: Ruins of the palace of the Emperor Diocletian, at Spalatro in Dalmatio, L., 1764; The works in architecture of Robert and James Adam, v. 1—3, L., 1773—1822, new ed., 1931.

Лит.: Bolton A., The architecture of Robert and James Adam, v. 1—2, L., 1922; Swarbrick J., The works in architecture of Robert and James Adam, L., 1959, [1960].

АНУИН, Эннин (Unwin), Реймонд (2. XI. 1863, Ротерем, Йоркшир — 29. VI. 1940, Лайм, США) — архитектор. Уч. в Модлин-скул, Оксфорд. В 1914—28 — гл. инспектор по планировке гг., в 1929—33 — гл. советник Комитета по планировке «Большого Лондона», в 1931—33 — президент Корол. ин-та брит. арх., с 1936 — проф. Колумбийского ун-та (США). Крупный теоретик и глава новой школы град-ства. Создатель «образцовых» пос. (в сотрудничестве с Р. Бэрри-Паркером): Ньюэрсуик (близ Йорка, 1904), города-сады Лечуорт (1902—03), Хэмпстед-гарден (1907—10).

Соч.: Town planning in practice, L., 1909; то же, [1932]; Nothing gained by overcrowding, L., 1912; Cottage plans and common sense, L., 1908.

БАРРИ — иначе *Бэрри*.

БЁРДСЛИ, Бердслей (Beardsley), Обри Винсент (24. VIII. 1872, Брайтон — 16. III. 1898, Ментона) — рисовальщик. Уч. в Вестминстерской художеств. школе (1891), испытал влияние Э. *Бёрн-Джонса*, япон. гравюры, франц. иск-ва 18 в. Виднейший представитель англ. декадентства. Много работал как иллюстратор, в т. ч. в издававшихся им журналах «Жёлтая книга» (1894—95, совм. с Х. Харлендом) и «Савой» (1896, совм. с А. Саймонсом). Произв.: илл. к «Смерти Артура» Т. Мэллори (1893—94), «Саломее» О. Уайльда (1894), «Похищению локона» А. Попа (1896).

Лит.: Сидоров А. А., Искусство Бердсли, М., 1926; Symons A., Aubrey Beardsley, L., 1898; Foss K., Beardsley, L., [1956].

БЁРН-ДЖОНС (Burne-Jones), Эдуард Коли (28.VIII. 1833, Бирмингем — 17.VI. 1898, Лондон) — живописец и рисовальщик. Уч. в Оксфордском ун-те (1853—56). Участник движения прерафаэлитов, испытал



Э. Бёрн-Джонс. „Любовь среди развалин". 1893. Галерея Тейт. Лондон.

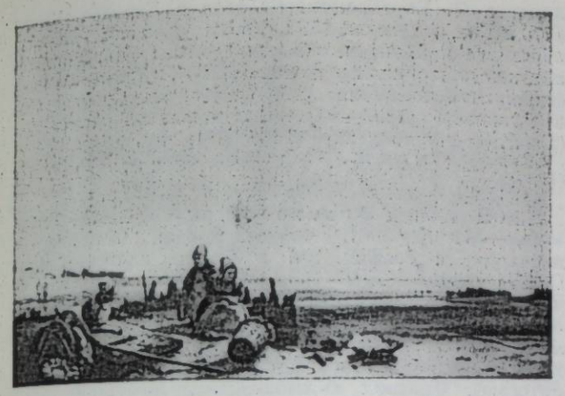
влияние Д. Г. *Россетти* и итал. живописцев 15 в., к-рых изучал в Италии в 1859 и 1862. Произв.: картины на поэтич. и легендарные темы — «Золотая лестница» (1876—80), «Король Кофетуа и нищенка» (1880—84) и «Любовь среди развалин» (1893) — в гал. Тейт, Лондон; акварели (гл. обр. 1864—70), картоны для витражей, гобеленов, мозаики (для мастерских У. *Морриса*), илл. («Сочинения Джефри Чосера», 1896, совм. с У. Моррисом).

Лит.: Bell M., Sir Edward Burne-Jones, L., 1901; Schleinitz O. von, Burne-Jones, Bielfeld, 1901.

БЛЕЙК (Blake), Уильям (28. XI. 1757, Лондон — 12. VIII. 1827, там же) — живописец и гравёр, крупный поэт. Уч. в Лондоне с 1771 у гравёра Дж. Безайра, посещал АХ (1778), испытал влияние Дж. *Флаксмена* и Н. Г. Фюсли (см. *Швейцария*). Иллюстрировал акв. и гр. собств. стихи («Песни невинности», изд. 1789), «Ночные думы» Э. Юнга (1797), «Книгу Иова» (1818—25, изд. 1826), «Пасторали» А. Филлиса (1820—21), «Божественную комедию» Данте (1825—27) и др.

Лит.: Некрасова Е., Уильям Блейк, 1757—1827, М., 1960; Binyon L. (introd. text), The drawings and engravings of William Blake, L., 1922; [Blake W.], Paintings, L., 1949; Blunt A., The art of William Blake, N. Y., 1959.

БОНИНГТОН (Bonington), Ричард Паркс (25.X. 1801 или 1802, близ Ноттингема,— 23. IX. 1828, Лондон) — живописец и график. Ок. 1817 поселился во



Р. Бонингтон. „Вид на берегу Нормандии". 1824. Наследное имущество Бедфорда.

Франции, уч. акварели в Кале у Л. Франсиа и живописи в АХ в Париже (1819) и в 1820 в мастерской А. Ж. Гро (см. *Франция*). Автор реалистич. пленэрных пейзажей («Лодки у берега», в ГЭ), небольших историч. картин («Франциск I и королева Наваррская», «Генрих IV и испанский посол», собр. Уоллес, Лондон), акв., литогр.

Лит.: Dubuisson A., Richard Parkes Bonington, L., 1924; Shirley A., Bonington, L., 1941; Gobin M., R. P. Bonington, P.— N. Y., 1950.

БРАУН (Brown), Форд Мэдокс (16. IV. 1821, Кале — 11. X. 1893, Лондон) — живописец. Уч. (1835—1840) в Бельгии, гл. обр. у Г. Вапперса (1837—39) в Антверпене, в 1840 переехал в Париж, в 1844—45 посетил Италию. Работал в Лондоне. Оказал большое влияние на прерафаэлитов. Произв.: «Чосер при дворе Эдуарда III» (1845—51, Художеств. гал. Нового Юж. Уэльса, Сидней); «Лир и Корделия» (1849) и «Христос, умывающий ноги апостолу Петру» (1852, позднее переписывалась) — в гал. Тейт, Лондон; «Труд» (1852—65, Художеств. гал. г. Манчестера), «Прощание с Англией» (1852—55, Художеств. гал. г. Бирмингема), росписи на темы истории Манчестера (1878—93, ратуша, Манчестер), картоны для витражей мастерской У. *Морриса*.

Лит.: Hueffer F. M., Ford Madox Brown, L., 1896; Rossetti H. M. M., F. M. Brown, L., 1902.

БРЭНГВИН, Брэнгуин (Brangwyn), Фрэнк (13. V. 1867, Брюгге — 11. VI. 1956, Дичлинг, Сассекс) — график и живописец. С 1877 жил в Лондоне, уч. в художеств. школе юж. Кенсингтона, в 1882—84 работал в мастерской У. *Морриса*. Много путешествовал. Автор многочисл. реалистич. офортов, гравюр «сухой иглой», литогр., антивоен. плакатов, картин («Похороны на море», 1904, Художеств. гал., Глазго), монумент. панно («Современная торговля», 1906, Корол. биржа, Лондон; серии панно — в Доме кожевенников в Лондоне, 1904—09, здании суда в Кливленде, США, 1912, ратуше в Суонси, 1925—30).

Соч.: Belgium, [L.], 1915; The way of the cross, [L.], 1935.

Лит.: Каталог выставки гравюр Фрэнка Брэнгвина, М., 1926; Furst H., The decorative art of Frank Brangwyn, L., 1924; Bellerochе W. de, Brangwyn talks, L., 1944.

БЬЮИК (Bewick), Томас (12. VIII. 1753, Черриберн, Нортамберленд — 8. XI. 1828, Гейтсхед, там же) — гравёр. Уч. с 14 лет у Р. Бейлби в Ньюкасле. Изобретатель и выдающийся мастер торцовой гравюры на дер. Произв.: илл. к «Общей истории четвероногих» (1790), «Истории птиц Британии» (2 тт., 1797—1804).

Т. Бьюик. Иллюстрация к „Общей истории четвероногих". Гравюра на дереве. 1790.



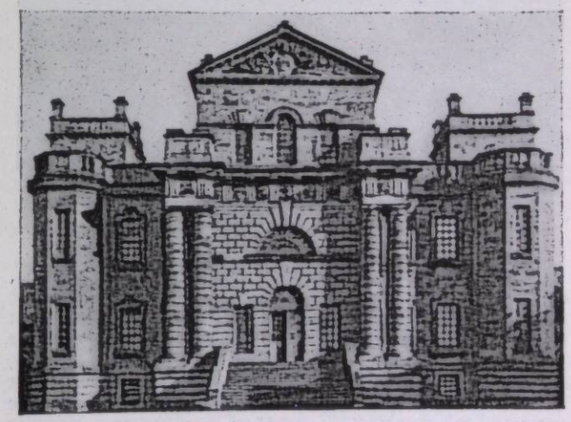
Соч.: A memoir..., L., 1862, то же, L., [1924].

Лит.: Dobson A., Thomas Bewick and his pupils, L., 1884; Roscoe S., Thomas Bewick, L.— N. Y., 1953.

БЭРРИ, Барри (Barry), Чарлз (23. V. 1795, Лондон — 12. V. 1860, там же) — архитектор. В 1817—1820 путешествовал по Италии, Греции, Ближнему Востоку. Виднейший представитель англ. неоклассики и неоготики 19 в. Работы: в *Манчестере* и *Лондоне*, ратуша в Галифаксе (Йоркшир, 1859—62, окончена Э. Бэрри).

Лит.: Barry A., The life and works of Sir Charles Barry, L., 1867.

ВАНБРУ (Vanbrugh), Джон (крещён 24. I. 1664, Лондон — 26. III. 1726, там же) — архитектор, драматург. В 1683—85 изучал арх-ру во Франции. Представитель англ. палладианства, испытал влияние барокко.



Дж. Ванбру. Дворец Ситон-Делаваль (Нортамберленд). 1718—29.

Работы: усадебные дворцы Хоуард (Йоркшир, 1699—1726), Бленим (Blenheim, Оксфордшир, 1705—24), Ситон-Делаваль (Нортамберленд, 1718—29).

Лит.: Barman Chr., Sir John Vanbrugh, L., 1924; Whistler L., The imagination of Vanbrugh and his fellow artists, L., 1954.

ВЕДЖВУД — иначе *Уэджвуд*.

ВИЛЬКИ — иначе *Уилки*.

ВИЛЬСОН — иначе *Уилсон*.

ВУД (Wood), Джон Старший (крещён 26. VIII. 1704, Бат —23. V. 1754, там же) — архитектор. Представитель классицизма. С 1727 постоянно работал в Бате, украсив его рядом ансамблей. Сотрудничал с сыном — Джоном В. Младшим (1728—81). Работы: в *Бате*, *Бристоле*, *Ливерпуле*.

Соч.: The origin of building..., Bath, 1741; An essay towards a description of Bath, v. 1—2, Bath, 1745.

Лит.: Summerson J., John Wood and the English town-planning tradition, в его кн.: Heavenly mansions..., L., 1949.

ГЕДДЕС (Geddes), Эндрю (5. IV. 1783, Эдинбург — 5. V. 1844, Лондон) — шотл. живописец и гравёр. Уч. в Эдинбургском ун-те и лонд. АХ (1806—10). Работал в Эдинбурге, с 1823 — в Лондоне, посетил ряд европ. стран. Выдающийся представитель шотл. романтизма. Писал гл. обр. портреты: матери (1813) и Шарлотты Несмит («Лето», ок. 1828) — в Нац. гал. Шотландии, Эдинбург; Вальтера Скотта (ок. 1818, Шотл. нац. портретная гал., Эдинбург). Выполнил св. 40 офортов.

Лит.: [Mrs Geddes], Memoirs of the late A. Geddes, L., 1844; Dodgson C., The etchings of sir David Wilkie and Andrew Geddes, L., 1936.

ГЕ́ЙНСБОРО, Гейнсборо (Gainsborough), Томас (крещён 14. V. 1727, Садбери, Суффолк — 2. VIII. 1788, Лондон) — живописец и рисовальщик. Сын торговца сукном. Жил с 1740 в Лондоне, где уч. у франц. гравёра Ю. Гравло, с 1746 — в Садбери, с 1752 —в Ипсуиче, с 1759 — в Бате, с 1774 — в Лондоне. Крупнейший англ. мастер портрета и пейзажа 18 в. Писал также жанр. картины. Произв.: «Корнардский лес» (1748, Нац. гал., Лондон), портрет Р. Эндрюса с женой (ок. 1749, собр. Эндрюса, Редхилл, Суррей), «Дочери



Т. Гейнсборо. Портрет Р. Эндрюса с женой. Около 1749. Собрание Эндрюса. Редхилл.

художника, бегущие за бабочкой» (до 1759, Нац. гал.), портрет Мэри, графини Хау (ок. 1765, собр. Айве, Лондон), «Голубой мальчик» (портрет Дж. Баттола; ок. 1770, гал. Хантингтон, Сан-Марино, США), «Телега со жнецами» (ок. 1771, Ин-т Барбера, Бирмингем), «Водопой» (ок. 1775—77, Нац. гал.), портрет миссис Грэм (1777, Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), портрет герцогини де Бофорт (1770-е гг., ГЭ), «Пердита» (портрет миссис Робинсон; 1781, собр. Уоллес, Лондон), «Гулянье в Сент-Джеймс-парке» (ок. 1783, собр. Фрик, Нью-Йорк), портрет Сары Сиддонс (1784—85, Нац. гал.), «Утренняя прогулка» (портрет У. Хэллета с женой, 1785, Нац. гал.), «Повозка, едущая на ярмарку» (1786, гал. Тейт, Лондон).

Лит.: Armstrong W., Gainsborough and his place in English art, L., 1898; Whitley W. T., Thomas Gainsborough, L., 1915; Woodall M., Gainsborough's landscape drawings, L., 1939 (имеется библиогр.); его же, Thomas Gainsborough, his life and work, L., 1949; Waterhouse E. K., Gainsborough, [L.], 1958.

ГЕНТ — иначе *Хант.*

ГИББЕРД (Gibberd), Фредерик (р. 7. I. 1908, Ковентри) — архитектор. Уч. в арх. школе в Бирмингеме. Вице-президент Корол. ин-та брит. арх. (1950—51). Один из ведущих англ. арх., градостроителей и теоретиков. Работы: в *Лондоне*, *Белфасте*, металлургич. завод в Сканторпе (1947—49), гор. центр в Донкастере (с 1955), планировка и мн. постройки в Харлоу (с 1947).

Соч.: The modern flat, L., 1937 (совм. с F. R. S. Yorke); Design in town and village, L., 1953 (совм. с T. Sharp и W. G. Holford); Town design, L., 1953 (рус. пер., Градостроительство, М., 1959).

ГИББС (Gibbs), Джеймс (23. XII. 1682, Футдисмир, близ Абердина,— 5. VIII. 1754, Лондон) — архитектор. Уч. в колледже в Абердине, затем арх-ре в Голландии и ок. 1700—09 в Италии у К. Фонтана. Сотрудничал с К. *Реном*. Представитель классицизма. Работы: в *Лондоне*, *Кембридже*, *Оксфорде*, *Абердине*.

Соч.: A book of architecture..., L., 1728; Rules for drawing the several parts of architecture, L., 1732.

ГИЛРЕЙ (Gillray), Джеймс (1757, Лондон — 1. VI. 1815, там же) — рисовальщик и гравёр, крупнейший карикатурист. Уч. в лонд. АХ и у гравёров У. Райленда и Ф. Бартолоцци. Работал в Лондоне. Между 1779 и 1811 создал ок. 1500 карикатур, с нач. 1780-х гг. обратился к политич. сатире. Произв.: «Новый способ платить национальные долги» (1786), «Утомительность фландрской кампании» (1793), «Король Бробдингнега и Гулливер» (1803—04), «Национальная Ассамблея» (1804), «Очень скользко» (1808) и мн. др.

Лит.: Wright T., The works of James Gillray, the caricaturist..., L., 1873.

ГОВАРД — иначе *Хоуард.*

ДЖОН (John), Огастес Эдвин (4.I.1878, Тенби, Уэльс — 31. X. 1961, Фордингбридж, Хэмпшир) — живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в Слейда (1894—98). С 1903 — один из ведущих членов «Нового англ. художеств. клуба». Президент Корол. об-ва живописцев-портретистов (1948—53). Крупный мастер реалистич. портрета, автор жанр. картин и декор. композиций, блестящий рисовальщик, офортист, литограф. Произв.: «Улыбающаяся женщина» (1910, гал. Тейт, Лондон); «Нищие» (ок. 1912—14, Ин-т иск-ва, Детройт); портреты — Д. Ллойд Джорджа (1915—16, Художеств. гал., Абердин), Б. Шоу (ок. 1913—14, собр. королевы и музей Фицуильяма, Кембридж); Т. Харди (1923), виолончелистки Г. Суджия (ок. 1923), Дж. Хона (ок. 1926) — все в гал. Тейт.

Соч.: Chiaroscuro: Fragments of autobiography, L., 1952.

Лит.: Rothenstein J., Augustus John, 3 ed., L., 1946.

ДЖОНС (Jones), Иниго (15. VII. 1573, Лондон — 21. VI. 1652, там же) — архитектор. Сын портного. Посетил Италию (между 1596 и 1604 и в 1613—14), Данию (1604), Францию (1609), изучал работы А. Палладио (см. *Италия*; комментарии изд. в 1715), С. Серлио, Виньолы, Ф. Делорма. С 1605 рисовал театр. декорации и костюмы. Первый и крупнейший представитель англ. палладианства. В 1615—43 — гл. смотритель корол. зданий. Работы: в *Лондоне*, центр. часть дворца Кобем-холл (Кент, 1620), интерьеры дворца Уилтон-хаус (Уилтшир, ок. 1649—52).

Лит.: Михайловский Е. В., Архитектор Иниго Джонс, [М.], 1939; Ramsey S. C., Inigo Jones, L., 1924; Gotch J. A., Inigo Jones, L.,1928; Wittkower R., Inigo Jones, architect and man of letters, «RIBA» Journal, 1953, v. LX, Jan.

ДОБСОН (Dobson), Уильям (крещён 24. II. 1611, Лондон — похоронен 28. X. 1646, там же) — живописец. Испытал влияние А. ван Дейка (см. *Бельгия*). Был придворным живописцем, с 1642 работал в Оксфорде, в 1646 вернулся в Лондон. Произв.: портреты — А. ван дер Дорта (ок. 1640, ГЭ), офицера с пажем (1642, замок Ноул, Кент), Э. Портера (гал. Тейт и Нац. портретная гал., Лондон), Чарлза, принца Уэльского (будущего Карла II; ок. 1643, Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Добсон, Чарлз Котрелл и Бальтазар Жербье» (собр. герцога Нортамберлендского, Олбери), «Принц Руперт, полковники Маррей и Рассел» (собр. лорда Сэндис, Омберсли-корт, Вустершир).

Лит.: William Dobson An exhibition of paintings at the Tate gallary, L., 1951.

КОНСТЕБЛ, Констебль (Constable), Джон (11. VI. 1776, Ист-Бергхолт, Суффолк — 31.III. 1837, Лондон) — живописец. С 1799 жил в Лондоне, где посещал АХ. Работал в Лондоне и Суффолке, в 1824 выставлялся в парижском Салоне. Крупнейший англ. пейзажист, писал также портреты. Произв.: «Дэдхемская долина» (1809, Нац. гал., Лондон), «Мельница в Флэтфорде» (1817, гал. Тейт, Лондон), «Молверн-холл» (ок. 1820—21, Нац. гал.), «Телега для сена» (1821, Нац. гал., первонач. вариант — Музей Виктории и Альберта, Лондон), «Этюд облаков» (ок. 1822, Нац. гал.), «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823, Музей Виктории и Альберта, первонач. вариант — собр. Т. Бэкона, Рэмсден), «Прыгающая лошадь» (1825, лонд. АХ, первонач. вариант — Музей Виктории и Альберта), «Хлебное поле» (1826, Нац. гал.), «Собор в Солсбери с реки» (ок. 1827—29, Нац. гал.), «Стонхендж» (акв., 1836, музей Виктории и Альберта), «Открытие моста Ватерлоо» (1832, собр. Х. Фергюсона, первонач. вариант — Музей Виктории и Альберта), «Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов» (ок. 1834, ГМИИ).

Лит.: Орлова М., Джон Констебль, М.—Л., 1946; Чегодаев А. Д., Пейзажи Джона Констебля в Музее изобразит. искусств имени А. С. Пушкина, в кн.: Труды ГМИИ им. А. С. Пушкина, М., 1960; его же, Констебль в Париже, в кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства, М., 1960; Leslie Ch. R., Memoirs of the life of John Constable, L., 1843 (перепад., L., 1949); Holmes Ch. J., Constable..., L., 1902; Key S., John Constable, his life and work, L., 1948; Shirley A., John Constable, L., 1948.

КРЕЙН, Крэн (Crane), Уолтер (15. VIII. 1845, Ливерпул — 14. III. 1915, Лондон) — график, мастер декор. иск-ва, живописец. Уч. в Лондоне (1859—62) у гравёра У. Линтона, испытал влияние прерафаэлитов, постоянный сотрудник и единомышленник У. *Морриса*. Выполнял рис. для социалистич. журналов «Commonweal» и «Justice» (изд. в кн. Cartoons for the Cause, L., 1896), первомайские плакаты, рис. для шпалер, обоев, витражей, илл., картины. Основатель Гильдии работников иск-ва (1-й президент с 1884) и Выставочного об-ва иск-в и ремёсел (1-й президент 1888—90 и с 1895), в 1893—96 преподавал в Манчестерской художеств. школе, с 1898 руководил Корол. колледжем иск-ва в Лондоне. Произв.: серия картин «Купидон и Психея» (с 1881, Пэлис-грин, Кенсингтон, Лондон), илл. к собств. поэмам, «Книжкам-игрушкам» (1869—1875), сказкам братьев Гримм (1882), «Истории сверкающей долины» (1894) и др.

Соч.: The claims of decorative art, L., 1892; Of the decorative illustration of books, L., 1896; The bases of design, L., 1898; Line and form, L., 1900; An artist's reminiscences, L., 1907.

Лит.: Konody P. G., The art of Walter Crane, Bielefeld, 1902; Schleinitz O. von, Walter Crane, Bielefeld — Lpz., 1902.

КРОМ (Crome; произв. «Старый Кром», Old Crome), Джон (22.XII. 1768, Норидж — 22. IV. 1821, там же) — живописец и гравёр. Испытал влияние Т. *Гейнсборо*, а также голл. пейзажистов 17 в. Работал в Норидже.



Дж. Кром. „Сланцевые карьеры". Около 1805—06. Галерея Тейт. Лондон.

В 1814 посетил Францию и Бельгию. В 1803 основал Нориджское об-во худож. (с 1808 — президент). Пейзажист, глава нориджской школы. Автор мн. офортов (31 лист изд. в 1834 в Норидже под назв. Norfolk Picturesque Scenery). Произв.: «Сланцевые карьеры» (ок. 1805—06, гал. Тейт, Лондон); «Восход луны над рекой Яр» (ок. 1811—16) и «Нориглендский дуб» (ок. 1818—20) — Нац. гал., Лондон; «Маузхолдский луг» (ок. 1818—20, гал. Тейт).

Лит.: Woodderspoon J., John Crome and his works, L., 1876; Collins Baker C. H., Crome, L., 1921; Mottram R. H., John Crome of Norwich, L., 1931.

КУ́ПЕР (Cooper), Самюэл (1609, Лондон — 5. V. 1672, там же) — живописец. Уч. у своего дяди миниатюриста Дж. Хоскинса, работал в Лондоне, а также во Франции (при дворе Людовика XIV) и Голландии. Крупнейший англ. мастер миниатюрного портрета (портреты О. Кромвеля и др. деятелей англ. революции). После реставрации — придворный миниатюрист Карла II. Миниатюры К.— в Виндзоре, Музее Виктории и Альберта (Лондон), частн. собр.

Лит.: Foster J. J., Samuel Cooper and the English miniature painters of the XVII century, L., 1920.

ЛА́УРЕНС — иначе *Лоренс.*

ЛА́ЧЕНС, Лютиенс (Lutyens), Эдвин Лэндсир (29. III. 1869, Лондон — 1. I. 1944, там же) — архитектор. Уч. в Лондоне в Корол. колледже иск-ва (с 1885). С 1908 — арх.-консультант города-сада Хэмпстед-гарден. С 1913 — арх.-планировщик Нью-Дели (совм. с Х. Бейкером). Президент лонд. АХ (с 1938), вице-президент Корол. ин-та брит. арх. (1924—25). Крупнейший представитель неоклассики 20 в. Работы: сельские и загородные дома, парки (совм. с Гертрудой Джекилл), постройки в *Лондоне*, *Ливерпуле*, дворец вице-короля в Нью-Дели (1913—30), посольство В. в Вашингтоне (1926—29), павильоны В. на выставках в Париже (1900) и Риме (1909—11), памятники павшим в 1-ю мировую войну, типовые проекты.

Лит.: Weaver L., Houses and gardens of Sir Edwin Lutyens, L., 1925; Hussey Ch., The life of Sir Edwin Lutyens, L.—N. Y., 1950; Butler A. S. G. [a. o.], The architecture of Sir Edwin Lutyens, v. 1—3, L.—N. Y., 1950.

ЛЕ́ЛИ, Лили (Lely; собств. ван дер Фас, van der Faes), Питер (14. X. 1618, Зост, Германия —30. XI. 1680, Лондон) — живописец. Уч. у Ф. де Греббера в Харлеме, где стал мастером в 1637. Прибыл в Англию ок. 1641—43, к 1650 стал ведущим портретистом В. С 1661 — гл. худож. короля. В 1656 посетил Голландию. Произв.: серии портретов — «Виндзорские красавицы» (1662—65, Хэмптон-корт) и «Адмиралы» (1665—1667, Нац. морской музей, Гринвич, Лондон); портреты — Ф. М. ван Хелмонта (ок. 1671, Нац. гал., Лондон), Барбары Фицрой (ок. 1672, Художеств. гал. г. Порка), герцога Бакингемского (ок. 1680, Нац. портретная гал., Лондон).

Лит.: Collins Baker C. H., Lely and the Stuart portrait, v. 1—2, L., 1912; Beckett R. B., Taylor B., Lely, L., 1951.

ЛИНГ (Ling), Артур (р. 20. IX. 1913) — архитектор. Видный градостроитель и теоретик. С 1955— гл. арх. г. Ковентри. Работы: *в Лондоне*, *Ковентри*.

ЛО́РЕНС, Лауренс (Lawrence), Томас (13. IV. 1769, Бристоль — 7. I. 1830, Лондон) — живописец. Самоучка. Уже сложившимся мастером посещал в 1787 лонд. АХ, испытал влияние Дж. *Рейнолдса*. С 1792 — гл. художник короля, с 1820 — президент АХ. Работал в 1782—86 в Бате, потом — в Лондоне. В 1814 и 1825 посетил Париж, в 1817—18 — Ахен, в 1819 — Вену и Рим. Наиболее прославленный англ. портретист конца 18 — нач. 19 вв. Произв.: портреты — королевы Шарлотты (1789, Нац. гал., Лондон), мисс Фаррен (1790, собр. Моргана, Нью-Йорк), Мэри Маултон Беррет («Гвоздичка»; 1795, гал. Хантингтон, Сан-Марино, США), Дж. Ф. Каррена (1800, Нац. гал. Ирландии, Дублин), Сары Сиддонс (1804, гал. Тейт, Лондон), политич. и воен. деятелей Европы (1814—19, гал. Ватерлоо, Виндзор), М. С. Воронцова (1821, ГЭ), Салли Сиддонс (ГМИИ).

Лит.: Williams D. E., The life and correspondence of Sir Thomas Lawrence, v. 1—2, L., 1831; Gower Sutherland R., Sir Thomas Lawrence, L., 1900; Armstrong W., Sir Thomas Lawrence, L., 1913; Garlick K., Sir Thomas Lawrence, L., 1954.

ЛЮТЙЕНС — иначе *Лаченс*.

МАКГРЕ́ГОР (Macgregor), Уильям Йорк (14. X. 1855, Финнарт, Дамбартон — 28. XI. 1923, Обан, Аргайл) — шотл. живописец. Уч. в Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне. Работал в Глазго. Основатель и глава «школы Глазго». Автор пейзажей и натюрмортов: «Прилавок с овощами» (1884) и «Зимний пейзаж» (пастель) — в Нац. гал. Шотландии, Эдинбург; «Близ Дувра» (Корол. шотл. академия, Эдинбург).

Лит.: Martin D., The Glasgow school of painting, L., 1902.

МА́КИНТОШ (Mackintosh), Чарлз Ренни (7. I. 1868, Глазго — 10. XII. 1928, Лондон) — архитектор. Уч. в Школе иск-ва в Глазго (1885—92). Работал в Глазго и Лондоне. Один из основоположников арх-ры «стиля модерн», предшественник функционализма. Большое внимание уделял интерьеру и мебели. Работы: в *Глазго*, Хилл-хаус в Хеленсборо (Дамбартон, 1910).

Лит.: Howarth Th., Charles Rennie Mackintosh and the modern movement, L., 1952.

МАК-ТА́ГГАРТ (McTaggart), Уильям (25. X. 1835, Лэгген-оф-Кинтайр, Аргайл — 2. IV. 1910, Бруминау, близ Эдинбурга) — живописец. Уч. в Попечительской академии в Эдинбурге (с 1852) у Р. Скотта Лодера. Работал в Эдинбурге и Бруминау. В 1860 посетил Париж, в 1882 совершил поездку по Европе. Вице-президент Шотл. об-ва акварелистов (с 1878) и Об-ва шотл. худож. (с 1898). Близок в своих самостоят. исканиях к раннему импрессионизму. Писал бытовые картины, пейзажи (гл. обр. виды моря и побережья), портреты: «Весна» (1864), «Юные рыбаки» (1874—76), «Буря» (1890), «У моря летом» (1890—96), «Прибытие св. Колумбы» (1898) — все в Нац. гал. Шотландии, Эдинбург.

Лит.: Caw J. L., William McTaggart, R. S. A., Glasgow, 1917

МИ́ЛЛЕС, Миллé (Millais), Джон Эверетт (8. VI. 1829, Саутхемптон — 13. VIII. 1896, Лондон) — живописец и рисовальщик. Уч. в Лондоне в рисов. школе Х. Сэсса (с 1838) и в АХ (с 1840). Один из основателей «Братства прерафаэлитов», до 1859 следовал его доктринам. В 1896 — президент АХ. Работал в Лондоне. Произв.: «Лоренцо и Изабелла» (1849, Художеств. гал. Уокера, Ливерпул); «Христос в доме родителей» (1850) и «Офелия» (1852) — в гал. Тейт, Лондон; «Слепая девушка» (1856, Художеств. гал. г. Бирмингема); «Северо-западный проход» (1874) и «Страж Тауэра» (1876) — в гал. Тейт; портреты Т. Карлейля (1888, Нац. портретная гал., Лондон) и др.

Лит.: Armstrong W., Sir J. E. Millais, his life and work, L., 1885; Spielmann M. H., Millais and his works, L., 1898; Baldry A. L., Sir J. E. Millais, his art and influence, L., 1899; Millais J. G., The life and letters of Sir John Everett Millais, v. 1—2, 3 ed., L., 1902; Reid J. E., Sir J. E. Millais, L.—N. Y., 1909.

МО́РЛЕНД, Морланд (Morland), Джордж (26. VI. 1763, Лондон — 29. X. 1804, там же) — живописец и рисовальщик. Уч. у отца живописца Х. Морленда (ок. 1730—1797), посещал лонд. АХ. Работал в Лондоне, Лестершире, на о-ве Уайт. Писал сцены из фермерского быта, сельские пейзажи, нравоучит. композиции (серии «Летиция», «Дезертир»). Произв.: «Приближение грозы» (1791, ГЭ), «В конюшне» (1791, Нац. гал., Лондон), «Пастух и молочница» (1792, гал. Тейт, Лондон), «Дверь кабачка» (1792, Нац. гал. Шотландии, Эдинбург).

Лит.: Dawe G., The life of George Morland, L., 1807, 1904; Williamson G. Ch., G. Morland, his life and works, L., 1904, 1907; Gilbey W., George Morland, L., 1907.

МО́РРИС (Morris), Уильям (24. III. 1834, Уолтемстоу, Эссекс — 3. X. 1896, Лондон) — художник, писатель, обществ. деятель. Уч. с 1852 в Оксфордском ун-те, в 1853—55 изучал англ. и франц. соборы, с 1856 занимался арх-рой у Дж. Стрита. В 1856 переселился в Лондон. В 1857—62 обратился к живописи. В 1861—62 организовал совм. с П. Маршаллом и Ч. Фокнером художеств.-пром. компанию (мастерские декор. росписи, мебели, тканей, обоев, металлич. изделий, витражей, шпалер, вышивок), где сотрудничал с Ф. М. *Брауном*, Д. Г. *Россетти*, Э. *Бёрн-Джонсом*, У. *Крейном* и арх. Ф. Уэббом. В 1877 основал Общество защиты старинных зданий, в 1890—91 — Келмскоттское издательство, составившее эпоху в развитии художеств. полиграфии («История сверкающей долины» при участии У. Крейна, 1894, «Сочинения Джефри Чосера» при участии Э. Бёрн-Джонса, 1896). Был крупным деятелем социалистического движения. Выдающийся поэт, прозаик, публицист.



У. Моррис. Декоративное оформление книги „Сочинения Джефри Чосера". Иллюстрация Э. Бёрн-Джонса. 1896.

Соч.: The decorative arts, L., 1878; Hopes and fears for art, L., 1882; L.—N. Y., 1929; Architecture, industry and wealth, L.—N. Y., 1902; On art and socialism, L., 1947.

Лит.: Шраги н Б., Наследие Уильяма Морриса, «Декоративное искусство СССР», 1960, № 5; Vallance A., William Morris, his art, his writings, his public life, L., 1897; Mackail J. W., The life of William Morris, v. 1—2, L., 1899; то же, 1912; Lethaby W. R., Morris as work master, L., 1902; Vidalenc G., La transformation des arts décoratifs au 19 siècle: W. Morris, son oeuvre et son influence, Caen, 1914; его же, W. Morris, P., 1920; Sparling H. H., The Kelmscott press and William Morris..., L., 1924.

МУР (Moore), Генри (р. 30.VII. 1898, Каслфорд, Йоркшир) — скульптор, рисовальщик, акварелист. Уч. в художеств. колледже в Лидсе (1919—21) и Корол. колледже иск-ва в Лондоне (1921—25), в к-ром преподавал (1925—32); до 1939 преподавал в художеств. школе Челси, позднее в Художеств. школе Слейда. Член-учредитель группировки «Первое подразделение» (1933). Наиболее известный совр. скульптор-формалист. Произв.: «Три стоящие фигуры» (кам., 1947—48, Баттерси-парк, Лондон), «Семейная группа» (бр., 1948—49, школа Баркли, Стивенедж), «Лежащая фигура» (мр., 1957—58, дом ЮНЕСКО, Париж).

Соч.: Heads, figures and ideas, L.—N. Y., 1958.

Лит.: Sweeney J. J., Henry Moore, N. Y., 1946; Read H., Henry Moore, v. 1—2, L., 1955—57.

МЭТЬЮ (Matthew), Роберт Хогг (р. 12. XII. 1906) — архитектор. Уч. в Эдинбурге. Арх. Совета Лонд. графства (1946—53), проф. Эдинбургского ун-та, с 1961 — президент Междунар. союза арх. Работы: в *Лондоне*, *Эдинбурге*.

НЕ́ЛЛЕР, Ниллер (Kneller), Годфри [8. VIII. 1646 (или 1649), Любек, Германия — 19 (или 27). X. 1723, Лондон] — живописец. Уч. в Амстердаме (с 1666) у Ф. Боля, возможно пользовался советами Рембрандта (см. *Голландия*), в 1674—75 обосновался в Англии. Посетил Италию (ок. 1672), Францию (ок. 1684), Фландрию. С 1688 — гл. худож. короля (до 1691 делил эту должность с Дж. *Райли*). В 1711—16 возглавлял созданную им 1-ю в В. Академию живописи. Произв.: серии портретов придворных красавиц (ок. 1690—91, Хэмптон-корт), адмиралов (1700—10, Нац. морской музей, Гринвич, Лондон), членов Кит-кэт клуба (1702—17, Нац. портретная гал., Лондон), портреты — Г. Гиббонса (ок. 1690) и Дж. Локка — в ГЭ, Петра I (1698, Хэмптон-корт).

Лит.: Ackermann W. A., Der Portraitmaler Sir Godfrey Kneller..., Lübeck, 1845; Collins Baker C. H., Lely and Kneller, L., 1922; Killanin M. M., Sir Godfrey Kneller and his times, L., 1948.

НЭШ (Nash), Джон (1752, Лондон — 13. V. 1835, Ист-Каус, о-в Уайт) — архитектор. Уч. у Р. Тейлора, работал в Лондоне, в 1783—96 — в Уэльсе, в 1796—1806 — в Ирландии и Шотландии. С 1811 — личный арх. регента (позднее — Георг IV), с 1813 — гл. смотритель зданий. Строил загородные и усадебные дома в романтич. вкусе, в лонд. ансамблях придерживался принципов классицизма. Работы: в *Лондоне*, *Сент-Дейвидсе*, Кронкхилл (Шропшир, 1802), Килли-мункасй (Слиго, Ирландия, ок. 1803), собств. дом Ист-Каускасй (о-в Уайт, начат в 1798), дворец регента «Павильон» в Брайтоне (1815—21) в псевдоиндийском стиле.

Лит.: Summerson J., John Nash, architect to King George IV, 2 ed., L., 1949 [1950].

ОЛИВЕР (Oliver), Айзек (Исаак Оливьé; ок. 1556, Руан? — 2. X. 1617, Лондон) — живописец-миниатюрист франц. происхождения. Прибыл в Англию из Руана в 1568, работал в Лондоне. Посетил Венецию (1596). Произв.: портреты — Филипа Сидни (ок. 1590, Виндзорский замок), Хенри, принца Уэльского (музей Фицуильяма, Кембридж), Ричарда, графа Дорсет (1616, Музей Виктории и Альберта, Лондон), Антони Милдмей (музей в Кливленде, США).

Лит.: Reynolds G., Nicholas Hilliard and Isaac Oliver. An exhibition..., L., 1947 (Victoria and Albert Museum).

О́ПИ (Opie), Джон (май 1761, Сент-Агнес, Корнуолл — 9. IV. 1807, Лондон) — живописец. Уч. в Труро и в Лондоне (с 1780) у О. Хамфри. Работал в Лондоне. В 1802 посетил Францию. С 1805 — проф. АХ. Писал портреты, картины на историч., лит. и быт. сюжеты (серия картин для «Шекспировской галереи» Дж. Бойделла, 1786—89, и др.). Произв.: портреты — Т. Холкрофта, Мэри Уолстенкрафт-Годуин, автопортрет — все в Нац. портретной гал., Лондон; племянника У. Опи (Нац. гал., Лондон); актрисы Фрэнсис Уинникомб (1796, ГЭ); «Школьная учительница» (1784, собр. Лойд, Уонтедж, Беркшир).



Дж. Опи. Портрет актрисы Ф. Уинникомб. 1796. Эрмитаж. Ленинград.

Лит.: Rogers J. J., Opie and his works, L., 1878; Earland A., John Opie and his circle, L., 1911.

О́РПЕН (Orpen), Уильям Ньюэнем Монтегю (27. XI. 1878, Стиллорган, Дублин — 29. IX. 1931, Лондон) — живописец. Ирландец по происхождению. Уч. в Художеств. школе в Дублине (1892—96) и Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне (1897—99). Работал в Лондоне, Дублине и др. С 1900 — член Нового англ. художеств. клуба. Президент Междунар. об-ва скульпторов, живописцев и гравёров (с 1921), Корол. и Нац. об-в живописцев-портретистов. В годы 1-й мировой войны — воен. художник. Писал портреты, пейзажи, интерьеры, жанр., историч., бат. картины: «Представление „Гамлета"» (1899, собр. маркиза Чамли), «Семья из Блумсбери» (1907, Шотл. ассоциация совр. иск-ва, Эдинбург), «В честь Мане» (групповой портрет англ. худож.; 1909, Художеств. гал. г. Манчестера), «Жюри Нового английского художественного клуба» (1909, Нац. портретная гал., Лондон), «Подписание Версальского мира» (1918, Имперский воен. музей, Лондон).

Соч.: An onlooker in France, L., 1921; Stories of old Ireland and myself, L., 1924.

Лит.: Konody P. G., Dark S., Sir William Orpen. Artist and man, L., 1932.

ПЕ́ПЛО (Peploe), Самюэл Джон (1871, Эдинбург — 11. X. 1935, там же) — шотл. живописец. Уч. в художеств. школе в Эдинбурге и в Париже у В. А. Бугро и Ж. П. Лорана. Ведущий худож. группы «шотландских колористов». Писал натюрморты, пейзажи, жанр. картины: «Натюрморт» (Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Зеркало» (Нац. гал. Канады, Оттава), «Кувшин с имбирным пивом» (собр. Дж. У. Блайта).



С. Пепло. „Натюрморт". Национальная галерея Шотландии. Эдинбург.

Лит.: Cursiter S., Peploe. An intimate memoir on an artist and of his work, L., 1947; Honeyman T. J., Three Scottish colourists: S. J. Peploe, F. C. B. Kadell, Leslie Hunter, L., 1950.

ПЬЮДЖИН, Пюжé и (Pugin), Огастес Уэлби Нортмор (1. III. 1812, Лондон — 14. IX. 1852, Рамсгет, Кент) — архитектор. Уч. у отца Шарля Огюста II. (1762—1832), франц. эмигранта, продолжал его работу по изучению ср.-век. арх-ры, много путешествовал. Построил много неоготич. церквей, капелл, замков, усадеб, колледжей в В. и Ирландии, руководил реставрацией ср.-век. памятников, между 1837 и 1843 работал над чертежами деталей и интерьеров парламента в Лондоне, выступал как теоретик. Работы: в *Лондоне*, *Бирмингеме*, *Ноттингеме*, ц. Сент-Джайлс в Чидле (Стаффордшир, окончена в 1846).

Соч.: Contrasts, or a parallel between the noble edifices of the XIV and XV centuries and similar buildings of the present day..., L., 1836; The true principles of pointed or Christian architecture, L., 1841; An apology for the revival of Christian architecture in England, L., 1843; Glossary of ecclesiastical ornament and costume, L., 1844.

Лит.: Lomax-Trappes M., Pugin, a medieval Victorian, L., 1932.

РАЙЛИ (Riley), Джон (1646, Лондон — 30. III. 1691, там же) — живописец. Уч. у Н. Фуллера и Г. Суста, работал в Лондоне. С 1688 делил с Г. *Неллером* должность гл. худож. короля. Мастер реалистич. портрета. Портреты: Бриджет Холмс (1686; Виндзорский замок), Чарлза Котрелла (1687, собр. Котрелл, Роусем), кухонного слуги (Крайст-чёрч-колледж, Оксфорд), герцога Лодердейла (Сайон-хаус, Мидлсекс).

РАЙТ из Дерби (Wright of Derby), Джозеф (3. IX. 1734, Дерби — 29. VIII. 1797, там же) — живописец.

Дж. Райт. „Лекция о солнечной системе". Около 1763—65. Художественная галерея. Дерби.



Уч. в Лондоне у Т. Хадсона (1751—53 и 1756—57), работал в Дерби и в 1775—77 — в Бате, в 1773—75 посетил Италию. Писал жанр. картины, пейзажи, портреты, картины на лит. сюжеты, создал ряд картин (научные опыты и беседы, кузницы) с искусств. освещением. Произв.: «Статуэтка гладиатора» (1765, собр. маркиза Лэнсдаун, Бовуд, Уилтшир), «Лекция о солнечной системе» (ок. 1763—65, Художеств. гал., Дерби), «Опыт с воздушным насосом» (1768, гал. Тейт, Лондон), «Кузница» (1773, ГЭ), «Иллюминация замка св. Ангела» (1774—75, ГЭ), «Извержение Везувия» (1774—75, ГМИИ).

Лит.: Bemrose W., The life and works of Joseph Wright, L., 1885.

РА́МЗЕЙ — иначе *Рамзи*.

РЁБЁРН (Raeburn), Хенри (4. III. 1756, Стокбридж близ Эдинбурга — 8. VII. 1823, Эдинбург) — шотл. живописец. Уч. в Эдинбурге у Д. Мартина. Работал в Эдинбурге, трижды посетил Лондон, в 1785—87— Рим. С 1812 — президент Об-ва худож. в Эдинбурге, с 1822— придворный живописец. Крупнейший шотл. портретист. Произведения: «Супруги Кларк на прогулке» (ок. 1790, собр. А. Бейта, Лондон); портреты — пастора Р. Уокера на коньках (1784), сына художника на сером пони (1796), полковника А. Макдоннелла оф Гленгерри (ок. 1800—12), Маргариты Скотт-Монкриф (ок. 1814) — все в Нац. гал. Шотландии, Эдинбург.



Х. Рёбёрн. Портрет пастора Р. Уокера. 1784. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург.

Лит.: Duncan A., A tribute to regard to the memory of Sir Henry Raeburn, Edinb., 1824; Raeburn Andrew W., Life of Sir Henry Raeburn, L., 1886; Armstrong W., Sir Henry Raeburn, L. — N. Y., 1901; Greig J., Sir Henry Raeburn, R. A., L., 1911; Dibdin E. R., Raeburn, L., 1925.

РЕЙНОЛДС, Рейнольдс (Reynolds), Джошуа (16. VII. 1723, Плимптон, Девоншир — 23. II. 1792, Лондон) — живописец, художеств. деятель. Сын священника, уч. в Лондоне у Т. Хадсона (1740—43), работал в Девоншире и Лондоне (1744—46 и с 1753), в 1749—52 путешествовал по Европе (в 1750—52 жил в Италии). Организатор и первый президент (1768—90) лонд. АХ, с 1784 — гл. худож. короля. В 1768 посетил Париж, в 1781 — Фландрию, Голландию, Германию. Изучал творчество Рембрандта (см. *Нидерланды*) и Рубенса (см. *Бельгия*), венец. живопись 16 в. Выдающийся портретист (св. 2 тыс. портретов), писал также истор. и мифологич. картины, видный теоретик иск-ва (статьи в журнале «Idler», 1759—60; 15 речей, произнесённых в 1769—90 в АХ, изд. в 1798), член-учредитель Литературного клуба (1764). Произв.: портрет коммодора О. Кеппела (1753—54, Нац. морской музей, Гринвич, Лондон), автопортрет (1753—54, Нац. портретная гал., Лондон), портреты писателя Л. Стерна (1760, собр. маркиза Лэнсдаун), Нелли о'Брайен (1760—62, собр. Уоллес, Лондон), графини Спенсер с дочерью (1760—61, собр. графа Спенсер, Олторп, Нортхемптоншир); Джен, графини Харрингтон (1777—79) и актрисы Сары Сиддонс (1783—84) — в гал. Хантингтон (Сан-Марино, США); Джорджианы, герцогини Девонширской, с ребёнком (1786, собр. герцога Девонширского, Чатсуорт); лорда Дж. О. Хитфилда (1787—88, Нац. гал., Лондон); «Невинный возраст» (1788, гал. Тейт, Лондон); «Младенец Геракл, удушающий змей» (1786—1788) и «Воздержанность Сципиона» (1788—1789)—в ГЭ.

Соч.: Discourses..., L., 1905, L., 1924; Letters, L., 1929.

Лит.: Northcote J., Memoirs of Sir Joshua Reynolds, v. 1—2, L., 1813—1815; Leslie Ch. R., Taylor T., Life and times of Sir Joshua Reynolds, v. 1—2, L., 1865; Graves A., Cronin W., A history of the works of Sir Joshua Reynolds, v. 1—4, L., 1899—1901; Waterhouse E. K., Reynolds, L., [1941].

РЕН (Wren), Кристофер (20. X. 1632, Ист-Нойл, Уилтшир — 25. II. 1723, Хэмптон-корт) — архитектор. Сын священника, между 1649 и 1653 изучал математику в Оксфордском университете. С 1657 — проф. астрономии в Лондоне, с 1661 — в Оксфорде. В 1680—82—президент Корол. об-ва (Академии наук). В 60-х годах обратился к арх-ре и вскоре стал ведущим арх. Англии, крупнейшим представителем англ. классицизма. В 1665 посетил Париж. В 1668—1718 — гл. смотритель корол. зданий. Работы: в *Лондоне*, *Оксфорде*, *Кембридже*. После пожара 1666 составил план реконстр. Лондона (не осуществлён).



К. Рен. Интерьер собора св. Павла в Лондоне. 1675—1710.

Лит.: Wren C., Parentalia..., L., 1750; The Wren society, v. 1—20, Oxf., 1924—43; Webb G., C. Wren, L., 1937; Summerson J., Sir Christopher Wren, L., 1953; Sekler E. F., Wren and his place in European architecture, L., 1956.

РОМНИ, Ромней (Romney), Джордж (15. XII. 1734, Долтон-ин-Фёрнесс, Ланкашир — 15. XI. 1802, Кендал) — живописец. Уч. у К. Стила в Кендале (1755—56) и с 1756 в Йорке. В 1762—98 работал в Лондоне, потом вернулся в Кендал. В 1764 и ок. 1790 посетил Париж, в 1773—75 — Италию. Произв.: портреты — семьи Бомонт (ок. 1778, гал. Тейт, Лондон), Харриет Грир (1781, ГЭ), графа Грея (1784, Итонский колледж), Эммы Лайон (леди Гамильтон; после 1782, Нац. гал., Лондон), «Вечерняя прогулка» (портрет К. Сайкса с женой; 1786, собр. Р. Сайкса, Следмер, Йоркшир).

Лит.: Romney J., Memoirs of the life and works of George Romney, L., 1830; Ward H., Roberts W., Romney, v. 1—2, L., 1904; Chamberlain A. B., George Romney, L., 1910.

РОССЕ́ТТИ (Rossetti), Данте Габриел (собств. Габриел Чарлз Данте Р.) (12. V. 1828, Лондон — 9. IV. 1882, Бёрчингтон) — живописец, поэт. Сын итал. поэта, политич. эмигранта. Уч. с 1843 в рисов. школе Х. Сэса, с 1846 — в АХ, позднее у Ф. М. *Брауна*. Основатель (1848) и гл. представитель «Братства прерафаэлитов». Работал в Лондоне. Писал картины на символич. и лит. сюжеты: «Детство Марии» (1849), «Благовещение» (1850), «Беата Беатрикс» (1863) — все в гал. Тейт, Лондон; «Сон Данте» (1870—71, Художеств. гал. Уокера, Ливерпул), росписи холла Оксфордского об-ва в Лондоне (1857).

Д. Г. Россетти. „Сон Данте". 1870—71. Художественная галерея Уокера. Ливерпул.



Лит.: Hueffer F. M., Rossetti, L., 1915; Waugh E., Rossetti. His life and works, L., 1928; Mégroz R. L., Dante Gabriel Rossetti, L., 1928; Doughty O., A Victorian romantic. Dante Gabriel Rossetti, L., 1949.

РОУЛЕНДСОН (Rowlandson), Томас (июль 1756, Лондон — 22. IV. 1827, там же) — офортист и акварелист. Уч. в АХ в Лондоне и рисов. школе в Париже, где в 1772—75 посещал АХ. В 1777 обосновался в Лондоне. Крупнейший англ. мастер карикатуры. Произв.: гравиров. серии «Удобства Бата» (1798), «Лондонские волонтёры» (1799), «Горести жизни» (1808), «Лондонский микрокосм» (1808), 3 серии «Путешествие доктора Синтакса» (1812, 1820, 1821), «Английская пляска смерти» (1815—16), «Военные приключения Джонни Ньюкомба» (1815), акв., илл. к произв. Т. Смоллетта, О. Голдсмита, Л. Стерна.

Лит.: Grego J., Rowlandson the caricaturist, v. 1 — 2, L., 1880; Oppé A. P., Thomas Rowlandson, his drawings and watercolours, L., 1923; Falk B., Thomas Rowlandson: his life and art, L., 1950.

РЭМЗИ, Рамзей (Ramsay), Аллан (2. X. 1713, Эдинбург — 10. VIII. 1784, Дувр) — шотл. живописец. Сын поэта, уч. в Эдинбурге в Академии св. Луки, в Лондоне (ок. 1734) у швед. портретиста Х. Хюсинга, в Италии (1736—38) — у Ф. Императьяли в Риме и у Ф. Солимены в Неаполе. Посетил Италию также в 1755—57 и 1782—84. Имел мастерские в Лондоне и Эдинбурге. С 1767 — гл. живописец короля. Крупный шотл. портретист 2-й пол. 18 в. Произв.: портреты Люси Мэннерс (1739), П. Х. Уэддерберна (1746), жены художника (ок. 1755), Ж. Ж. Руссо (между 1766 и 1777) — все в Нац. гал. Шотландии, Эдинбург.

Лит.: Caw J. L., Allan Ramsay. Portrait-painter, «Walpole Society Annual», L., 1936—37, XXV; Smart A., The life and art of Allan Ramsay, L., 1952.

СИККЕРТ (Sickert), Уолтер Ричард (31. V. 1860, Мюнхен — 22. I. 1942, Бат) — живописец и график. Сын живописца-датчанина, с 1868 жил в Англии, уч. в Школе изящных иск-в Слейда с 1881 у А. Легро, испытал влияние Дж. Уистлера (см. *США*) и Э. Дега (см. *Франция*). Работал в Дьепе (1899—1905), Лондоне (с 1905), Бате (1916—19 и с 1938). Преподавал в Лондоне в Школе изящных иск-в Слейда, Школе иск-ва Челси (с 1893), Вестминстерской художеств. школе (с 1908). Основатель (1885—86) и член Нового англ. художеств. клуба, «Камден-таунской группы» (1911), «Лондонской группы» (1913, с 1926 — президент). С 1928 — президент Корол. об-ва брит. худож. Представитель англ. импрессионизма. Писал жанр. картины, портреты, пейзажи, интерьеры: «Старый Бедфорд» (ок. 1890, Музей Фицуильяма, Кембридж), «Отель Руаяль в Дьепе» (1900, Художеств. музей, Дьеп), «Скука» (1913—14, гал. Тейт, Лондон), «Новый Бедфорд» (ок. 1918, Художеств. гал., Лидс), портрет В. Лекура (1922, Художеств. гал. г. Манчестера), офорты, литогр.

Соч.: A free house!..., L., 1947.

Лит.: Emmons R., The life and opinions of W. R. Sickert, L., 1941; Browse L. (ed.), Sickert, L., 1943.

СКОТТ (Scott), Джайлс Гилберт Младший (9.XI. 1880, Лондон — 8.II.1960)—архитектор. Внук Джорджа Гилберта *Скотта*. Уч. в колледже Бомонта (Виндзор). Президент Арх. ассоциации (1920—21) и Корол. ин-та брит. арх. (1933—35). Гл. представитель неоготич. направления в англ. арх-ре 20 в., крупный реставратор. Работы: в *Ливерпуле*, *Лондоне*, *Кембридже*, *Оксфорде*.

СКОТТ (Scott), Джордж Гилберт (1811, Гокотт, Бакингемшир — 27. III. 1878, Лондон) — архитектор. Под влиянием Ш. О. Пьюджина-отца стал активным приверженцем неготики. Крупнейший строитель и реставратор многочисл. соборов, церквей, монастырей и т. д. Применял готич. формы к постройкам совр. типа. С 1868—проф. лонд. АХ, в 1873—76 — президент Корол. ин-та брит. арх. Работы: в *Лондоне*, *Эдинбурге*, *Кембридже*, *Глазго*, *Уинчестере*, ц. Николайкирхе в Гамбурге (1846—63).

Соч.: Remarks on secular and domestic architecture, L., 1857; Medieval architecture, v. 1—2, L., 1879; Personal and professional recollections, L., 1879.

СМИТ (Smith), Мэтью Арнолд Брэси (р. 22.X.1879, Галифакс, Йоркшир) — живописец. Уч. в художеств. школе в Манчестере и в 1905—07 — в Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне, с 1908 работал в Понт-Авене (Бретань), с 1910 — в Париже (в 1911 посещал школу А. Матисса). До 1939 жил попеременно в Англии и Франции, затем — в Лондоне. Пишет натюрморты, пейзажи, обнаж. натуру и портреты. Произв.: «Лилии» (1914) и «Маленькая швея» (1919) — в Художеств. гал., Лидс.; «Яблоки на блюде» (1918—19), «Персики» (1940), «Молодая актриса» (1943) — все в гал. Тейт, Лондон; «Пейзаж Прованса» (1938—40, уч-т, Лидс).

Лит.: Hendy Ph., Matthew Smith, [Harmondsworth, 1944].

СТИР (Steer), Филип Уилсон (28. XII. 1860, Бёркенхед — 21. III. 1942, Лондон) — живописец. Уч. в художеств. школе в Глостере у Дж. Кемпа, в Париже — в академии Жюлиана (с 1882) у В. А. Бугро и в АХ с 1883 — у А. Кабанеля. С 1885 работал в Лондоне. Член-основатель (1885—86) Нового англ. художеств. клуба. В 1893—1930 преподавал в Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне. Представитель англ. импрессионизма. Испытал влияние Дж. Уистлера (см. *США*) и Э. Мане (см. *Франция*). Писал портреты, пейзажи, жанр. картины: «Мост в Этапле» (1887), «Пляж в Булони» (1892), «Бегущие девочки» (1894), «Замок в Ричмонде» (1903), портрет миссис Рейнс (1922) — все в гал. Тейт, Лондон; «Замок Чинстоу» (1905—06, Виндзорский замок).

Лит.: Ironside R., Wilson Steer, L., 1944; Mac Coll D. C., Life, work and setting of Philip Wilson Steer, L., 1945.

ТЁРНЕР (Turner), Джозеф Мэллорд Уильям (23. IV. 1775, Лондон — 19. XII. 1851, там же) — живописец, рисовальщик, гравёр. Уч. (ок. 1789) у арх. и рисовальщика Т. Молтона и в лонд. АХ (1789—93). Много путешествовал по Англии и Уэльсу, в 1802 посетил Францию и Швейцарию, в 1817 — Голландию, Бельгию, Германию, в 1819 и 1828 — Италию. Испытал влияние Р. *Уилсона*, франц. и голл. пейзажистов 17 в.,

У. Тёрнер. „Мол в Кале". 1802—03. Национальная галерея. Лондон.



венец. живописи 16 в. С 1808 — проф. АХ. Крупный мастер романтич. пейзажа, писал также картины на историч., мифологич. и т. п. сюжеты. Много работал акварелью (до 1800 — преим.), выполнял рис. для гравюр в различных изд. Завещал гос-ву 282 картины (гл. обр. в гал. Тейт, Лондон) и св. 19 тыс. акв. и рис. (там же и в Брит. м., Лондон). Произв.: «Мол в Кале» (1802—03), «Восход солнца в тумане» (1807), «Дидона, строящая Карфаген» (1815), «Уллис и Полифем» (1828—29), «Последний рейс корабля „Отважный“ (1838), «Снежная буря» (1842), «Вид Венеции» (1843), «Дождь, пар и скорость» (1844) — все в Нац. гал., Лондон; «Морозное утро» (1813), «Переправа через ручей» (1815), «Байский залив» (1823), «Странствия Чайлд Гарольда» (1832), «Похороны Уилки на корабле» (1842) — все в гал. Тейт, Лондон; «Liber Studiorum» — альбом пейзажных рис., гравиров. офортом и меццотинто (1807—19).

Лит.: Armstrong W., Turner, L.—N. Y., 1902; Finberg A. J., The life of J. M. W. Turner, RA, Oxf., 1939; Bertram A., Turner, L., [1947]; Cooper D., William Turner. 1775—1851, P., 1954.

УИЛКИ, Вилькин (Wilkie), Дейвид (18. XI. 1785, Калтс, Файф — 1. VI. 1841, умер на корабле в Средиземном море) — шотл. живописец и офортист. Сын священника, уч. в Попечительской академии в Эдинбурге (1799—1804) и с 1805— в лонд. АХ, где преим. работал. В 1814 посетил Францию, в 1816 — Голландию, в 1825—28 — Италию, Германию, Швейцарию, Испанию, в 1840 предпринял путешествие на Ближний Восток, умер на обратном пути. С 1830—живописец короля. Крупнейший шотл. жанрист, писал историч. картины и портреты. Произв.: «Ярмарка в Питлесси» (1804, Нац. галерея Шотландии, Эдинбург), «Деревенские политики» (1806, собр. графа Мэнсфилд, Эрд-Хойл); «Слепой скрипач» (1806) и «Деревенский праздник» (1811) — в гал. Тейт, Лондон; «Рекомендательное письмо» (1813, Нац. гал. Шотландии), автопортрет (1813, Нац. портретная гал., Лондон), «Жмурки» (1813, Бакингемский дворец, Лондон); «Проповедь Джона Нокса» (1832) и «Первые серёжки» (1835) — в гал. Тейт; «Наполеон и Пий VII» (1836, Нац. гал. Ирландии, Дублин).



Д. Уилки. Автопортрет. 1813. Национальная портретная галерея. Лондон.

Лит.: Cunningham A., The life of Sir David Wilkie, v. 1—3, L., 1843; Gower R. C. S., Sir David Wilkie, L., 1902; Bayne W., Sir David Wilkie, L., 1903.

УИЛСОН, Вильсон (Wilson), Ричард (1. VIII. 1713, Пенгос, Монтгомеришир — 15. V. 1782, Коломмендди, Денбишир) — живописец, «отец англ. пейзажа». Уроженец Уэльса, уч. в Лондоне (с 1729) у портретиста Т. Райта, с 1746 писал пейзажи. Между 1749 и 1757 жил в Италии, с 1758 — в Лондоне, с 1781 — в Уэльсе. Член-учредитель АХ (1768). Произв.: «Дуврский замок» (ок. 1746) и «Рим, Понте-Молле» (1754) — в Нац. музее Уэльса, Кардифф; «И я был в Аркадии» (1755, собр. В. Бинг, Ротем-парк, Кент), «Долина Ди» (ок. 1762) и «Кадер-Идрис» (ок. 1774) — в Нац. гал., Лондон; «Вид на Сноудон» (ок. 1766, Художеств. гал. Уокера, Ливерпул).

Лит.: Wright T., Some account of the life of Richard Wilson, L., 1824; Fletcher B., Richard Wilson, L., 1909; Bury A., Richard Wilson, R. A., Leigh-on-Sea, 1947; Constable W. G., Richard Wilson, L., 1953.

УЭДЖВУД, Веджвуд (Wedgwood), Джозайя (12. VII. 1730, Бёрслем, Стаффордшир — 3. I. 1795, Этрурия близ Бёрслема) — керамист. Сын гончара, с 1752 работал в Сток-он-Трент, с 1759 — в Бёрслеме, в 1769 основал пос. Этрурия с фаянсовым заводом. Изобрёл высококачеств. фаянсовые массы (кремовую, «базальтовую», «яшмовую»). Совместно с Дж. *Флаксменом* организовал производство изделий с рельефами в античном духе.

Лит.: Meteyard E., The life of Josiah Wedgwood, v. 1—2, L., 1865—66; Burton W., Josiah Wedgwood and his pottery, L., 1922; Honey W. B., Wedgwood ware, L., 1948; reprint., 1956.

ФЛАКСМЕН, Флаксман (Flaxman), Джон (6. VII. 1755, Йорк—7. XII. 1826, Лондон) — скульптор и рисовальщик. Сын ремесленника, изготовлявшего отливки из гипса. Уч. в лонд. АХ (1770—72), изучал античную и франц. скульптуру. В 1775—87 работал на мануфактуре Дж. *Уэджвуда*, выполняя рельефы для керамич. изделий. В 1787—94 работал в Риме, с 1794 — в Лондоне. С 1810 — проф. АХ. Лекции Ф. по теории и истории скульптуры изд. в 1829. Гл. представитель англ. классицизма. Произв.: серии контурных рис. к «Илиаде» и «Одиссее» (изд. 1793, 1795, 1804, 1805 в гр. Т. Пироли, оригиналы — в лонд. АХ); трагедиям Эсхила (изд. 1795 и 1831 в гр. Т. Пироли и Ф. Хоуарда, оригиналы— в АХ); «Божественной комедии» Данте (изд. 1802 и 1807, в гравюрах Т. Пироли, оригиналы — в части. собр.); надгробные памятники лорду Мэнсфилду (1796—1801), генералу Паскуале де Паоли (1797—98), капитану Монтегю (1804) — все в Вестминстерском аббатстве, Лондон; Дж. Рейнолдсу (1803—13) и Г. Нельсону (1808—18) — в соборе св. Павла, Лондон; мисс Лашингтон (1797—1800, ц. Сент-Мэри, Льюисем, Лондон).



Дж. Флаксмен. Надгробная статуя адмирала Г. Нельсона (фрагмент). 1808—18. Собор св. Павла. Лондон.

Лит.: Doin J., John Flaxmann, «Gazette des Beaux-Arts», 1911, année, 53, t. 5; Constable W. G., John Flaxman. 1755—1826, L., 1927.

ХАНТ, Гент (Hunt), Уильям Холмен (2. IV. 1827, Лондон — 7. IX. 1910, там же) — живописец. Уч. с 1844—46 в АХ в Лондоне, один из основателей «Братства прерафаэлитов» (1848), работал в Лондоне, посетил Италию (1866—69) и Ближний Восток (1854—55, 1869—1871, 1875—77). Теоретик и историк движения прерафаэлитов. Писал картины на лит., религ., символич. сюжеты: «Бегство Маддалены и Порфиро» (1848, Художеств. гал. ратуши, Лондон), «Светоч мира» (1852—54, Художеств. гал. г. Манчестера), «Пробуждение совести» (1853—54, собр. К. Андерсона, Лондон), «Майское утро на Модлин-тауэр» (1888—91, Художеств. гал., Порт-Санлайт).

Соч.: Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood, v. 1—2, L., 1905—06.

Лит.: Tarrar D., Meynell A., Holman Hunt, his life and work, L., 1893; Schleinitz O. von, William Holman Hunt, Bielefeld — Lpz. 1907; Coleridge M. E., Holman Hunt, L.— N. Y., 1908.

ХИЛЛИАРД (Hilliard), Николас (ок. 1547, Эксетер — 7. I. 1619, Лондон)— миниатюрист и ювелир. Придворный худож. Елизаветы и Якова I. Ок. 1577—1578 посетил Францию. Автор рукописи «Искусство миниатюры» («Treatise on the Art of Limning», ок. 1600—01, изд. 1911—12). Произв.: миниатюры — автопортрет (1577) и «Юноша среди розовых кустов» (ок. 1588) — в Музее Виктории и Альберта, Лондон; портрет Дж. Клиффорда, графа Камберленд (ок. 1590, Нац. морской музей, Гринвич, Лондон).

Лит.: Reynolds G., Catalogue of the Nicholas Hilliard An exhibition, L., 1947 (Victoria and Albert Museum); Pope-Hennessy J., A lecture on Nicholas Hilliard, L., 1949.

ХОГАРТ (Hogarth), Артур Пол (р. 4. X. 1917, Кендал, Уэстморленд) — график. Сын фермера, уч. в художеств. школе в Манчестере (с 1934), в Школе иск-ва Сент-Мартин в Лондоне (1938) и в Париже (1939). В 1937 — боец Интернац. бригады в Испании. В годы 2-й мировой войны сложился как мастер графич. репортажа (рис., литогр.), сотрудничает в прогрессивной печати, много путешествует. Преподавал в Гилфордской школе иск-в и ремёсел (1950—51) и Центр. школе иск-в и ремёсел Совета Лонд. графства (1951—1954). Один из организаторов прогрессивной группировки «Глядя на людей». Произв.: серии рис., выполненных в Польше и Чехословакии (1952—53), Китае и Корее (1954), Южно-Африканском Союзе (1956) и др., илл. к произв. Ч. Диккенса и Ш. Бронте (1954), альбомы— Defiant people: drawings of Greece today, L., 1953; Das Antlitz Europas. Text von Derek Kartun, [Dresden, 1956]; Looking at China. With the journal of the artist, L., [1956].

Лит.: Paul Hogarth. Autobiogr., úvod naps. J. Berger, Praha, 1955.

ХОГАРТ (Hogarth), Уильям (10. XI. 1697, Лондон — 25. X. 1764, там же) — живописец и график. Уч. у гравёра по серебру Э. Геймбла, с 1720 — в академии Дж. Торнхилла в Лондоне. Работал в Лондоне, посетил Францию в 1743 и 1748. С 1735 руководил художеств. академией на Сент-Мартинс-лейн. С 1757—придворный живописец. Крупнейший мастер сатирич. быт. жанра, выдающийся портретист, теоретик иск-ва. Произв.: «Сцена из „Оперы нищих“ Дж. Гея» (1728—29, собр. Дж. Астора, Хивер-касл, Кент); «Семейство Уолластон» (1730, Художеств. гал., Лестер); серии «Карьера проститутки» (6 картин, 1730—31, не сохранились, гравированы автором в 1732); «Карьера мота» (8 картин, 1732—1735, музей Соуна, Лондон, гравированы в 1735); «Саутуоркская ярмарка» (гр., 1733); «Спящая конгрегация» (гр., 1736); серия «4 времени суток» (гр., ок. 1736); портреты капитана Т. Корема (1740, Сиротский приют им. Корема, Лондон), миссис Солтер (1741 или 1744) и детей Грэм (1742)—оба в гал. Тейт, Лондон; серия «Модный брак» (6 картин, 1743—45, Нац. гал., Лондон, гравированы в 1745); автопортрет (1745) и «Ворота Кале» («Ростбиф старой Англии»; 1748—49) —в гал. Тейт; «Улица Пива» и «Переулок Джина» (гр., 1751); серия «4 степени жестокости» (гр., 1751); серия «Выборы» (4 картины, ок. 1754, музей Соуна, гравированы в 1755—58); «Девушка с креветками» и «Портрет слуг» —в Нац. гал.



У. Хогарт. „Брачный контракт“ (из серии „Модный брак“). 1743. Национальная галерея. Лондон.

Соч.: The analysis of beauty, L., 1753, Oxf., 1955 (в рус. пер. — Анализ красоты, Л.—М., 1958).

Лит.: Некрасова Е., Вильям Хогарт, М., 1933; Сидоров А., Уильям Хогарт. 1697—1764, М.—Л., 1946; Ireland J., Hogarth illustrated, v. 1—3, L., 1793—98; Nichols J., Steevens G., The genuine works of William Hogarth, v. 1—3, L., 1808—17; Dobson A., William Hogarth, P., 1904; Bowen M., Life of William Hogarth, L., 1936; Klingender F. D., Hogarth and English caricature, L.—N. Y., 1944; Beckett R. B., Hogarth, L., 1949; Haemmerling K., W. Hogarth, [Dresd., 1950].

ХОКСМОР (Hawksmoor), Николас (1661, Ноттингемшир — 25, III. 1736, Лондон) — архитектор. Начинал как строитель-практик, работал как помощник К. *Рена* и Дж. *Ванбру*. Представитель классицизма, испытал влияние барокко, строил и в псевдоготическом духе. Работы: в *Лондоне* и *Оксфорде*.

Лит.: Goodhart-Rendel H. S., Nicholas Hawksmoor, L., 1924.

ХОЛДЕН (Holden), Чарлз (12. V. 1875—I. V. 1960) — архитектор. Один из основоположников совр. арх-ры В. Планировщик *Кентербери* и Лонд. Сити, автор многочисл. обществ. зданий, станций лонд. метрополитена и др. Работы: в *Лондоне*, *Бристоле*.

ХОУАРД, Говард (Howard), Эбинизер (29.I. 1850, Лондон — 1.V.1928, Уэлин-Гарден-Сити) — теоретик град-ства и социолог. Жил в Нью-Йорке (1872—77) и Лондоне (с 1877), воспринял социально-утопич. идеи Р. У. Эмерсона и Дж. Беллами. Выдвинул идею создания городов-садов, инициатор стр-ва первых городов-садов: Лечуорт (1902—03) и Уэлин-Гарден-Сити (1920). Основал Ассоциацию городов-садов (1899, позднее — Ассоциация гор. и сельской планировки).

Соч.: To-morrow, L., 1898; Garden cities of to-morrow, L., 1902; рус. пер. — Гоуард Э., Города будущего, СПБ, 1911.

Лит.: Macfadyen D., Sir Ebenezer Howard and the town planning movement, L., 1933.

ЧЕЙМБЕРС (Chambers), Уильям (крещён 23.II. 1726, Готенбург, Швеция — 8.III.1796, Лондон) —

У. Чеймберс. Сомерсет-хаус в Лондоне. 1776—86.



архитектор. Ок. 1740—49 служил в Шведской Остиндской компании, совершил в 1748—49 путешествие в Индию и Китай. Уч. в Париже (1749—50) у Ж. Ф. Блонделя, в 1750—55 изучал арх-ру в Италии, с 1755 работал в Англии. В 1774 посетил Париж. С 1760 — придворный арх., с 1782 — гл. смотритель корол. зданий, член-учредитель лонд. АХ (1768) и первого Арх. клуба (1791).Представитель англ. палладианства, основоположник романтизирующей планировки парков. Много работал по интерьеру и мебели (в т. ч. в «китайском» стиле). Работы: в *Лондоне*, *Эдинбурге*; парк Кью (Суррей) с парковыми постройками (1757—62), Чарлимонт-хаус, Дублин (ныне Гор. гал. совр. иск-ва; 1763—70).

Соч.: Designs of Chinese buildings..., L., 1757; A treatise on civil architecture, L., 1759; A dissertation on oriental gardening, L., 1772.

Лит.: Hardwick Th., A memoir of the life of Sir William Chambers, L., 1825; Martienssen H. M., Sir William Chambers, L., 1949.

ЧИППЕНДЕЙЛ (Chippendale), Томас (крещён 5.VI. 1718, Отли, Йоркшир — похоронен 13.XI.1779, Лондон) — мастер мебельного иск-ва. Ок. 1738 поселился в Лондоне. Выделывал мебель из красного дерева (предметы обстановки для усадьбы Харвуд-хаус, Йоркшир, 1765—71, и др.). Издал альбом образцов мебели «The gentleman and cabinetmaker's director», L., 1754.

Лит.: Clouston K. W., The Chippendale period in English furniture, L., 1897; Brackett O., Thomas Chippendale, L., [1924].

ШО, Шоу (Shaw), Ричард Нормен (7.V.1831, Эдинбург — 17.XI.1912, Лондон) — архитектор. Посещал лонд. АХ. В 1754—56 путешествовал по Италии, Германии, Франции, с 1759 работал в мастерской Дж. Стрита, с 1762 — самостоятельно. Виднейший представитель англ. эклектич. арх-ры. Работы: в *Лондоне*, загородные дома, коттеджи.

Соч.: Architectural sketches from the continent, L., 1858; Architecture, a profession or an art?, L., 1892.

Лит.: Blomfield R., Richard Norman Shaw, L., 1940.

ЭНВИН — иначе *Ануин*.

ЭТТИ (Etty), Уильям (10.III. 1787, Йорк — 13.XI. 1849, там же) — живописец. С 1805 жил в Лондоне, уч. с 1807 в АХ и у Т. *Лоренса*. В 1816 и 1822—23 посетил Италию, в 1830 и 1843 — Париж, в 1840—41 — Нидерланды, изучал венец. живопись и творчество П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). Писал аллегорич. и жанр. картины и обнаж. натуру. Произв.: «Потоп» (1815, Музей Виктории и Альберта, Лондон); «Геро и Леандр» (1829, собр. миссис Бриттен); «Юность и наслаждение» (1832) и «Купальщицы, испуганные лебедем» (1841)— в гал. Тейт, Лондон; «Купальщица» (1844, Нац. гал., Лондон).

Лит.: Gilchrist A., Life of William Etty, v. 1—2, L., 1855; Gaunt W., Roe F. G., Etty and the nude, Leigh-on-Sea, 1943; Farr D. L. A., William Etty, L., 1958.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

а) Архитектура. **Арх. школы: Корол. академии иск-в** (осн. в 1768), **Бартлетта** (Bartlett) **при Унтском колледже** (осн. в 1829), **Корол. колледжа иск-ва** (осн. в 1837), **Арх. ассоциации** (осн. в 1847), **Политехникума Сент-Мэрилебон** (St. Marylebon, осн. в 1882); **отд. арх-ры, обмеров и стр-ва Сев. Политехникума**, осн. в 1892; **отд. арх-ры и гор. планировки Лонд. ун-та и Ун-тского колледжа; отд. арх-ры и стр-ва Технич. колледжа и школы иск-ва Юго-зап. Эссекса; отд. проектирования интерьера Центр. школы иск-в и ремёсел**, осн. в 1896; **Хаммерсмитский** (Hammersmith) **колледж иск-ва и стр-ва; Ламбетская** (Lambeth) **строит. школа Совета Лонд. графства** — все в Лондоне. **Арх. школа Бирмингемского колледжа иск-ва и ремёсел**, осн. в 1821. **Отд. стр-ва Бирмингемского технологич. колледжа**, осн. в 1895. **Арх. школа Брайтонского** (Brighton, Суссекс) **колледжа иск-ва и ремёсел**, осн. в 1865. **Отд. стр-ва Бристольского технологич. колледжа. Арх. школа в Глазго. Колледж арх-ры и гор. планировки при Даремском ун-те. Арх. школа Уэльского колледжа передовой технологии в Кардиффе**, осн. в 1916. **Арх. ин-т и арх. школа Кембриджского ун-та. Арх. и строит. школы Лестерского** (Leicester) **колледжа иск-ва. Ливерпульский строит. колледж и арх. школа Ливерпульского ун-та. Арх. школа Лидского** (Leeds) **ун-та. Отд. арх-ры Колледжа иск-ва Манчестерского р-на**, осн. в 1838. **Отд. стр-ва Манчестерского технологич. колледжа**, осн. в 1903. **Отд. арх-ры и гор. и сельской планировки Манчестерского ун-та. Отд. арх-ры Ноттингемского колледжа иск-ва и ремёсел**, осн. в 1843. **Арх. школа и Школа гор. и сельской планировки Кингс-колледжа в Ньюкасле**, осн. в 1937 **при Даремском ун-те. Отд. арх-ры Гор. школы иск-ва и ремёсел в Оксфорде. Отд. арх-ры Колледжа иск-ва в Портсмуте. Отд. арх-ры Муниципального колледжа в Саутенде-он-Си** (Southend on Sea, Эссекс). **Отд. арх-ры Колледжа иск-ва в Халле** (Hull, Йоркшир). **Отд. арх-ры Шеффилдского ун-та. Арх. школа и Школа гор. и сельской планировки Эдинбургского колледжа иск-ва**, осн. в 1907. **Отд. арх-ры Эдинбургского ун-та.**

б) Изобразит. и декор. иск-во. **Школы Корол. академии иск-в**, осн. в 1768; **Корол. колледж иск-ва**, осн. в 1837; **Школа изящных иск-в Хэзерли** (Heatherley), осн. в 1845; **Школа иск-ва Сент-Мартин**, осн. в 1854; **Школа изящных иск-в Слейда** (Slade) **при Ун-тском колледже**, осн. в 1871; **Художеств. школа Сити и гильдий Лондона**, осн. в 1879; **Центральная школа иск-в и ремёсел** (Arts and Crafts) **при Совете Лонд. графства**, осн. в 1896; **Художеств. школа Голдсмите-колледжа** (Goldsmith's College), осн. в 1905 **при Лонд. ун-те; Школа иск-ва Челси** (Chelsea), осн. в 1895; **Камберуэллская** (Camberwell) **школа иск-в и ремёсел; Хаммерсмитский** (Hammersmith) **колледж иск-ва и стр-ва** — все в Лондоне. **Бирмингемский колледж иск-ва и ремёсел**, осн. в 1821. **Брайтонский колледж иск-ва и ремёсел**, осн. в 1865. **Западно-англ. колледж иск-ва в Бристоле**, осн. в 1853. **Школа иск-ва Глазго**, осн. в 1840. **Институт иск-ва и технологии Данди** (Dundee, Ангус), осн. в 1889. **Колледж иск-ва в Кардиффе. Лестерский колледж иск-ва. Ливерпулский колледж иск-ва. Колледж иск-ва Манчестерского р-на**, осн. в 1838. **Ноттингемский колледж иск-ва и ремёсел**, осн. в 1843. **Художеств. школа Кингс-колледжа в Ньюкасле**, осн. в 1937 **при Даремском ун-те. Школа рисунка и изящных иск-в им. Рескина в Оксфорде** (Ruskin School), осн. в 1871. **Школа иск-в при Редингском** (Reading, Беркшир) **ун-те. Эдинбургский колледж иск-ва**, осн. в 1907.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

а) Общие. **Корол. академия иск-в в Лондоне** (Royal Academy of Arts in London, RA), осн. в 1768, 52 чл.,— АХ Великобритании. **Корол. шотл. академия** (Royal Scottish Academy, RSA), осн. в 1826 в Эдинбурге, 30 чл.,—АХ Шотландии. **Корол. уэльская академия иск-ва** (Royal Cambrian Academy of Art), осн. в 1881 в Конуэе (Уэльс), 100 чл.,—АХ Уэльса. **Брит. совет** (British Council), осн. в 1934 в Лондоне; гос. учреждение по культурным связям с др. странами, включает К-т изящных иск-в. **Корол. об-во иск-в** (Royal Society of Arts), осн. в 1754 в Лондоне под назв. Об-во для поощрения иск-в, предприятий и торговли, 6 400 чл., изд. «Journal» (1852—).

б) Архитектура. **Корол. ин-т брит. архитекторов** (Royal Institute of British Architects, RIBA), осн. в 1834 в Лондоне, 18 тыс. чл.; осн. учреждение, объединяющее профессионалов-арх., включает ряд местных обществ; изд. «Journal» (1893—). **Корол. объединение арх. в Шотландии**, осн. в 1916 в Эдинбурге, 3 тыс. чл., изд. «Quarterly Journal» (1922—). **Арх. ассоциация**, осн. в 1847 в Лондоне, 3 300 чл., изд. «Architectural Association Journal» (1887—). **Объединённая ассоциация арх. и землемеров**, осн. в 1925 в Лондоне, 3,5 тыс. чл., изд. «Year Book», «Architect and Surveyor» (1956—). **Факультет арх. и землемеров**, осн. в 1926 в Лондоне, изд. «Journal» (v. 62, 1957—). **Ин-т зарегистрированных арх.**, осн. в 1933 в Лондоне, 1850 чл., изд. «Journal» (1946—). **Гражданское попечение** (The Civic Trust), осн. в 1957 в Лондоне **для поощрения арх-ры и гражд. планировки. Нац. совет жилища и гор. планировки**, осн. в 1900 в Лондоне, 1 250 чл., изд. «British Housing and Planning Review» (1940—) и «British Housing and Planning Year Book». **Ассоциация гор. и сельской планировки**, осн. в 1899 в Лондоне, 2 тыс. чл., изд. «Town and Country Planning» (1932—). **Нац. попечение о местах историч. интереса или красот природы**, осн. в 1895 в Лондоне, 87 900 чл., изд. «National Trust News». **Лонд. общество**, осн. в 1912 в Лондоне для охраны пам. и развития Лондона, 750 чл., изд. «London Society Journal» (1913—). **Оксфордское попечение по охране**, осн. в 1927 в Оксфорде для охраны пам. Оксфордшира и Беркшира, 900 чл., изд. «Oxford Preservation Trust Annual Report». **Об-во старинных памятников**, осн. в 1924 в Лондоне для изучения и охраны историч. зданий и пам.

в) Изобразительное и декоративное иск-во. **Художеств. совет В.**, осн. в 1940 в Лондоне для поощрения и координации иск-в, 16 чл., изд. «Annual Report». **Корол. комиссия изящных иск-в**, осн. в 1924 в Лондоне для координации деятельности гос. учреждений и обществ. организаций в обл. иск-ва. **Корол. комиссия изящных иск-в для Шотландии** в Эдинбурге. **Гильдия работников иск-ва** (Art-Workers' Guild), осн. в 1883 в Лондоне, 275 чл., изд. «Annual Report». **Выставочное об-во искусств и ремёсел** (Arts and Crafts Exhibition Society), осн. в 1888 в Лондоне, 400 чл. **Новый англ. художеств. клуб** (New English Art Club), осн. в 1886 в Лондоне, 47 чл., изд. «Catalogue of Annual Exhibition». **Об-во совр. искусства**, осн. в 1910 при гал. Тейт в Лондоне. **Ин-т совр. искусства**, осн. в 1948 в Лондоне, 1 800 чл. **Нац. фонд художеств. колл.**, осн. в 1903 в Лондоне для подбора произв. в музеи. **Нац. об-во для художеств. образования**, осн. в 1888 в Лондоне, 1 350 чл., изд. «Journal». **Об-во для образования через иск-во**, осн. в 1939 в Лондоне для преподавателей иск-ва, 1 тыс. чл., изд. «Athene». **Корол. об-во брит. художников**, осн. в 1823 в Лондоне, 200 чл. **Нац. об-во живописцев, скульпторов и гравёров**, осн. в 1930 в Лондоне, 100 чл., изд. «Catalogue of Exhibitions». **Корол., ин-т живописцев маслом**, осн. в 1883 в Лондоне, 67 чл., изд. «Catalogue of Exhibitions». **Корол. об-во живописцев-портретистов**, осн. в 1891 в Лондоне, 45 чл., изд. «Catalogue of Annual Exhibition». **Корол. об-во живописцев акварелью**, осн. в 1804 в Лондоне, 50 чл. **Корол. ин-т живописцев акварелью**, осн. в 1831 в Лондоне, 70 чл., изд. «Catalogue of Annual Exhibition». **Корол. об-во миниатюристов-живописцев, скульпторов и гравёров**, осн. в 1804 в Лондоне, 90 чл. **Об-во миниатюристов**, осн. в 1895 в Лондоне, 53 чл. **Об-во пастели**, осн. в 1898 в Лондоне, 60 чл. **Брит. об-во мастеров витража** (Glass-Painters), осн. в 1921 в Лондоне, 150 чл., изд. «Journal» и «The Directory of Member's Works». **Корол. об-во брит. скульпторов**, осн. в 1904 в Лондоне, 160 чл. **Об-во скульпторов-портретистов**, осн. в 1953 в Лондоне. **Корол. об-во рисунка**, осн. в 1888 в Лондоне **для поощрения детского рис.**, 180 чл., изд. «Annual Report» (1888—). **Об-во художников-графиков**, осн. в 1920 в Лондоне, 100 чл., изд. «Catalogue of Exhibitions». **Совет пром. искусств** (Industrial Design), осн. в 1944 в Лондоне, изд. «Design» (1949—), «Design Calendar» и «Design Newsletter». **Факультет корол. художников для пром-сти** (Designers for Industry), осн. в 1936 в Лондоне. **Об-во пром. художников** (Industrial Artists), осн. в 1930 в Лондоне, изд. «Journal». **Объединённый ин-т брит. декораторов и проектировщиков интерьера** (Interior Designers), осн. в 1899 в Лондоне, изд. «The Record». **Совет для поощрения музыки и иск-в** (Сев. Ирландия), осн. в 1943 в Белфасте, изд. «Annual Report».

ПЕРИОДИКА (ЖУРНАЛЫ)

а) Архитектура — «Architect and Building News» («Архитектор и новости строительства») — изд. еженедельно с 1869 в Лондоне; «Architect's Journal» («Журнал архитектора») — изд. еженедельно с 1895 в Лондоне; «Architectural Association Journal» («Журнал Архитектурной ассоциации») — изд. ежемесячно с 1887 в Лондоне; «Architectural Design» («Архитектурный проект»)—изд. ежемесячно с 1930 в Лондоне; «Architectural Review» («Архитектурное обозрение»)—ежемесячник изд-ва «Architectural Press», изд. с 1896 в Лондоне;«Architecture and Building» («Архитектура и строительство»)—изд. ежемесячно с 1926 в Лондоне; «Builder» («Строитель») — ж. для арх. и строителей, изд. ежемесячно с 1842 в Лондоне; «British Housing and Planning Review» («Обозрение британского жилища и планировки») — орган Нац. совета жилища и гор. планировки, изд. 6 раз в год с 1940 в Лондоне; «Industrial Architecture» («Промышленная архитектура») — изд. 4 раза в год с 1958 в Лондоне; «Journal of the Faculty of Architects and Surveyors» («Журнал факультета архитекторов и землемеров»)—изд. 4 раза в год с 1957 в Лондоне; «Journal of the Royal Institute of British Architects»—изд. ежемесячно с 1893 в Лондоне; «Journal of the Town Planning Institute» («Журнал Института городской планировки»)—изд. 10 раз в год с 1915 в Лондоне; «Official Architecture and Planning» («Официальная архитектура и планировка») — изд. 1 раз в год с 1937 в Лондоне; «Planning Outlook» («Обзор планированных работ») — орган Школы гор. и сельской планировки Кингс-колледжа Даремского ун-та, изд. 10 раз в год с 1948 в Лондоне; «Prospect» («Панорама»)—орган Корол. объединения арх. в Шотландии, изд. 4 раза в год с 1922 в Эдинбурге; «Town and Country Planning» («Городская и сельская планировка») — орган Ассоциации гор. и сельской планировки, изд. ежемесячно с 1932 в Лондоне; «Town Planning Review» («Обозрение городской планировки») — орган Отд. гражд. проектирования Ливерпульской арх. школы, изд. 4 раза в год с 1910 в Ливерпуле.

б) Изобразительное и декоративное искусство. «Apollo» («Аполлон») — ж. для знатоков и собирателей иск-ва, изд. ежемесячно с 1925 в Лондоне; «Ark» («Ковчег»)—орган. Корол. колледжа иск-ва, изд. 3 раза в год с 1950 в Лондоне; «Art and Craft Education» («Художественное и ремесленное образование») —ж. для преподавателей иск-ва и ремёсел, изд. 6 раз в год с 1946 в Лондоне; «Art and Letters» («Искусство и литература») — орган Об-ва Индии, Пакистана и Цейлона, изд. 2 раза в год с 1925 в Лондоне; «Art Council of Great Britain: Annual Report» («Художественный совет Великобритании: годовой отчёт») — ежегодник, изд. в Лондоне; «Art News and Review» («Художественные новости и обозрение») — выставочное обозрение, изд. 2 раза в месяц с 1949 в Лондоне; «Athene» («Афина») — орган Об-ва образования через иск-во, изд. 2 раза в год с 1947 в Лондоне; «Birmingham Museum

of Art» («Бирмингемский музей искусства»)—бюллетень Бирмингемской художеств. ассоциации и Бирмингемского музея иск-ва, изд. нерегул. с 1951 в Бирмингеме; «British Museum Quarterly» («Ежеквартальный журнал Британского музея»)—изд. 4 раза в год с 1926 в Лондоне; «Burlington Magazine» («Бёрлингтонский журнал») — научный ежемесячник по вопросам истории иск-в, изд. с 1903 в Лондоне; «Connoisseur» («Знаток»)— для знатоков и собирателей иск-ва, изд. 8 раз в год с 1901 в Лондоне; «Council of Industrial Design: Annual Report» («Совет промышленных искусств: ежегодный отчёт») — изд. 1 раз в год в Лондоне; «Design» («Промышленные искусства») — ежемесячник Совета пром. искусств и Шотл. совета пром. искусств, изд. 12 раз в год с 1949 в Лондоне; «Design and Industries Association Year Book» («Ежегодник Ассоциации промышленных искусств и промышленности») — изд. 1 раз в год в Лондоне; «Design Centre Awards» («Премии Центра промышленных искусств») — ежегодник Совета пром. искусств, изд. в Лондоне; «Design for Industry» («Искусства для промышленности») — ежемесячник изд-ва «Studio», изд. 12 раз в год с 1922 в Лондоне и Нью-Йорке; «Educational Development» («Развитие образования») — ж. по вопросам обучения иск-вам и ремёслам, изд. 3 раза в год с 1946 в Престоне (Ланкашир); «Impulse» («Импульс») — изд. 4 раза в год с 1957 в Лондоне; «Journal of the Swansea Art Society» («Журнал художественного общества Суонси») — изд. 2 раза в год с 1950 в Суонси (Уэльс); «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» («Журнал Варбургского института и института Кортолда») — научный орган искусствоведч. ин-тов Лонд. ун-та, изд. 2 раза в год с 1937 в Лондоне; «Liverpool Bulletin» («Ливерпульский бюллетень») — ж. Комитета б-к, музеев и иск-ва, изд. 3 раза в год с 1951 в Ливерпуле; «Monumental Journal» («Журнал, посвящённый памятникам») — изд. ежемесячно с 1933 в Лондоне; «Motif» («Мотив»)—ж. по вопросам изобразит. иск-ва и художеств. печати, изд. 3 раза в год с 1958 в Лондоне; «Oriental Art» («Восточное искусство»)—изд. 4 раза в год с 1955 в Лондоне; «Painter and Sculptor» («Живописец и скульптор») — изд. 4 раза в год с 1958 в Лондоне; «Pictures and Prints» («Картины и гравюры») — орган Гильдии работников иск-ва, изд. 4 раза в год с 1949 в Лондоне; «Scottish Art Review» («Обозрение шотландского искусства») — орган Художеств. гал. и Музейной ассоциации Глазго, изд. нерегул. с 1946 в Глазго; «Studio» («Мастерская»)— ежемесячник по вопросам совр. изобразит. и декор. иск-ва, изд. 12 раз в год с 1893 в Лондоне; «Topolski's Chronicle» («Хроника Топольского»)— рисунки Феликса Топольского (р. 1907) на злободневные темы, изд. 1 раз в год с 1953 в Лондоне.

Авторы: очерк — Г. А. Саркисьян (англ. арх-ра 7—19 вв., шотл. арх-ра), И. А. Кузнецова (англ. изобразит. иск-во), И. Я. Колли (англ. арх-ра 20 в.), И. Н. Гроздова (нар. иск-во В.), А. Е. Кроль (шотл. изобразит. и декор. иск-во), А. М. Кантор (древний период, англ. декор. иск-во, арх-ра и изобразит. иск-во Уэльса и Сев. Ирландии); справочная часть — Г. А. Саркисьян, И. Я. Колли, А. М. Кантор (арх-ра), И. А. Кузнецова, А. Е. Кроль, К. С. Егорова, А. М. Кантор (изобразит. и декор. иск-во).

ВЕНГРИЯ

(ВЕНГЕРСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА. MAGYAR NÉPKÖZTÁRSASÁG)

История архитектуры и искусства на землях В. восходит ко времени, предшествовавшему занятию венграми (мадьярами) их основной территории (ок. 895). В В. сохранились следы поселений палеолитического и неолитического периодов, значительное количество памятников скифо-сарматской и античной культуры. Создавая свои города на месте римских поселений (Аквинкума, ныне *Будапешт*; Сопиане, ныне *Печ*; Саварии, ныне *Сомбатхей*, и др.), венгры наследовали строительные достижения римлян. Они восприняли также архитектурные традиции *славян* (см.), испытали византийское, а в дальнейшем североитальянское влияние, но при этом даже ранние памятники их зодчества и изобразительного искусства носят специфические венгерские черты (напр., сходный с народными вышивками орнамент на капители нижней церкви, 11 в., в Фельдебрё, Feldebrö). Огромную часть памятников искусства и архитектуры В. уничтожили опустошительные военные бури, не раз проносившиеся над страной, но даже то немногое, что сохранилось до настоящего времени, свидетельствует о непрекращавшемся и своеобразном художественном творчестве венгерского народа.

Архитектура. С 11 в. начался период более последовательного развития национального венгерского зодчества. В это время в г. Печ создалась первая архитектурная школа, разработавшая тип венгерской церкви романского стиля, каменной с базиликальной композицией, тремя нефами без трансепта, с тремя полукруглыми апсидами, а также двумя башнями с западной стороны, напр. церковь в г. Шомодьвар (Somogyvár). Этот тип оказался весьма устойчивым в венгерской архитектуре. Особенности декоративной резьбы печских мастеров (спокойствие и чистота пластических форм) свойственны многочисленным церквам Задунайского края (западная часть В.).

В конце 12 в. В. становится на некоторое время сильной централизованной монархией, развиваются культурные связи с Францией и Италией, ослабевает византийское влияние. В 12 в. сложилась вторая архитектурная школа — в *Эстергоме*, которой принадлежит первое значительное светское здание, частично дошедшее до нас,— королевский дворец с капеллой; изображение боро-



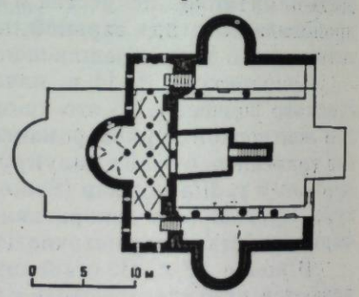
датого мастера на одной из её капителей считается портретом венгра-каменотёса, строителя капеллы. В этот период создаётся ещё и третья архитектурная школа, деятельность которой (связанная с приходом в В. цистерцианского ордена, занёсшего в ряд стран раннеготические формы) в отдельных случаях переплетается с работой эстергомцев. Церкви, построенные её мастерами, имеют трансепт, иногда полигональную алтарную часть французского типа с венцом капелл, в конструкциях сводов и архитектурной обработке проявляется влияние архитектуры *Бургундии* (см.): церкви в гг. Вертешсенткересте (Vértesszentkereszt), Белапатфальве (Bélapátfalva) и др. В 1-й пол. 13 в. наблюдается ослабление королев-



Нижняя церковь в Фельдебрё. 11 в.

ской власти, наступает период феодальной раздробленности. В это время строительство ведут гл. обр. феодалы. Возводятся родовые церкви, в которых появляется ряд новых черт — нижнее пространство западных башен включается в общий объём, а между ними над входом помещается галерея. Это характерные черты т. н. лебенского типа позднероманской церкви, яркие образцы которого имеются в Лебене (Lébény) и *Яке*. Монументальные величавые формы церкви в Яке оживлены ярусами мелких арочек, а главный вход акцентирован великолепным перспективным порталом со скульптурой. Интенсивное и яркое развитие архитектуры В. было прервано нашествием монголо-татар (1241—42), разрушавших города и опустошавших поселения. После их ухода особое внимание уделяется сооружению замков и т. н. жилых башен (*Вишеград*, *Шарошпатак*); города, имевшие большей частью нерегулярную тесную застройку, окружаются стенами.

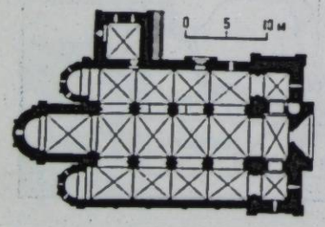
В середине 13 в. в архитектуре В. формируется г о т и к а (королевский дворец, городские здания в Буде), которая особенно распространяется в пограничных областях В., где всё больше и больше укрепляется бюргерство. Мастера из Буды переносят готические мотивы в постройки г. *Шопрон*; здесь образуется своя мастерская, испытавшая влияние венской школы. В Шопроне были выработаны приёмы, обогатившие готику прилегающих областей В. и входившей тогда в её состав Словакии: постройки Шопронбанфальва (Sopronbánfalva), Братиславы и Трнавы (см. *Чехословакия*) и т. д. Самостоятельные строительные объединения, действовавшие также в Словакии (г. Левоча) и в бывшей тогда в составе В. Трансильвании (см. *Румыния*), создали в конце 14 — 15 вв. великолепные готические сооружения. Таковы собор св. Елизаветы в г. Кошице (Словакия) и капеллы семьи Заполья в Спишски-Штврток и Спишска-Капитула (Словакия), построенные мастером Иштваном *Кашшаи* (Штефаном из Кошице) и сыгравшие огромную роль в истории как венгерской, так и словацкой архитектуры. В это время складывается тип церкви большого масштаба с единым внутренним пространством: церкви в Ньирбаторе (Nyirbátor), в Сегеде (Szeged) и др. Из числа готических замков особенно выделяются замок в Диошдьёре (Diosgyör) — образец равнинного замка с регулярным планом, многочисленными башнями и богатой архитектурной обработкой; первоначально такой же план имел замок в *Тата*. По нерегулярному плану был выстроен замок в Хунедоара (Трансильвания). Строительство многих крупных готических сооружений заканчивается уже в период царствования (1458—90) короля Матиаша Хуньяди — Матвея Корвина, при дворе которого расцветает блестящая гуманистическая культура В о з р о ж д е н и я. Влияние итальянского Ренессанса обнаруживается в это время гл. обр. в приёмах архитектурной обработки зданий (фрагменты мраморной скульптуры дворцов в Буде и Вишеграде, фонтан парадном дворе в Вишеграде), но ещё сочетается с готикой. Самостоятельное ренессансное зодчество В. формируется лишь в 16 в., когда культурным центром страны становится Эстергом. Там было воздвигнуто самое красивое здание эпохи Возрождения в В.— мраморная капелла Бакоца (1506—07), замечательная ясностью членений и спокойной уравновешенностью классических форм.



План нижней церкви в Фельдебрё. 11 в.

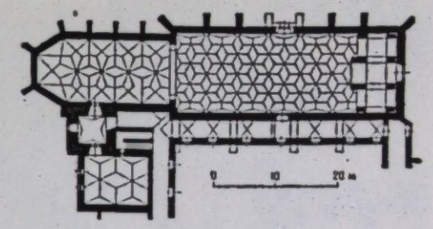
После победы турок над венграми при Мохаче (1526) В. распалась на три части: среднюю, занятую турками, сев.-зап. территории, попавшие под господство Австрии, и княжество Трансильванию. С этого времени начинается длительная борьба венгров за независимость. На захваченной турками территории строительство почти прекратилось; в других частях В. медленно распространялся стиль Возрождения, приобретая местный характер, проникая в народное творчество. Строятся городские жилые дома и замки с различными системами башен, причём даже дворцам был присущ замковый характер. В Задунайском крае замки имели четыре угловые башни и внутренний двор, окружённый аркадами; на С.— массивные стены, украшенные сграффито, завершались зубцами; для Трансильвании стала типичной скромная

План церкви бенедиктинского монастыря в Яке. 1220—56.



сдержанная архитектурная манера. От полуторавекового периода господства турок остался ряд построенных ими памятников: мечеть в Пече, бани в Буде, минарет в *Эгере*.

С конца 16—17 вв. начинается контрреформация, усиливается антифеодальная борьба крестьянства и движение за национальную независимость. Однако к концу 17 в. В. оказалась под властью Австрии. Появившееся в это время б а р о к к о, близкое по типу к австрийскому и южно-немецкому, становится в первую очередь стилем венгерских аристократов и высшего духовенства; работают гл. обр. зарубежные мастера. Начало церковной барочной архитектуры было положено сооружением Университетской церкви (1629—37) в Трнаве (Словакия) по образцу римской церкви Иль Джезу; позднее возводится церковь св. Игнатия в *Дьёре* (1635—41). Строительство крупных барочных дворцов начинается переделкой (1663—72) дворца Эстергази в Эйзенштадте (ныне Австрия). Особенно же распространился стиль барокко в 1-й пол. 18 в. Выдающимися памятниками светского строительства являются дворец Евгения Савойского в *Рацкеве* (1700—02), послуживший образцом для многих других построек этого типа, и Дом инвалидов (1727—37) в Пеште. Однако церковное строительство превосходит светское; особенно выделяются церкви и монастыри иезуитов (в Эгере, Эстергоме, Пеште).



План францисканской церкви в Сегеде. 1493—1502.

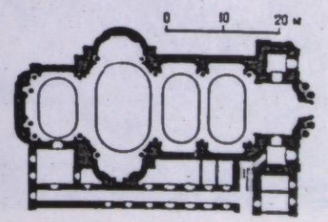
Во 2-й половине 18 в. стиль барокко постепенно теряет свою пышность. Для храмов стали характерны более стройные, пластически расчленённые западные фасады (церковь св. Анны в Буде, 1740—62, и др.). В области светской архитектуры развернулась деятельность А. Майерхоффера (A. Mayerhoffer, 1690—1771), работавшего над типом дворца с выделенной центральной частью, где помещался парадный зал, акцентированный снаружи фронтоном; характерно также наличие крыши-купола и боковых ризалитов. Майерхоффером были построены дворцы в Гёдёллё (Gödöllö, 1744—50), изящный пештский дворец Петерфи (1756) и др. В городском гражданском строительстве распространилось более сдержанное позднее барокко, в котором наметился переход к к л а с с и ц и з м у. В этом направлении работали архитекторы Я. *Фельнер*, М. Хефеле (M. Hefele, 1716—94) и др. Бюргерские дома в позднебарочном стиле стали характерными для городских ансамблей Буды, *Секешфехервара*, Папы (Papa), Дьёра, Эстергома, Шопрона и др.

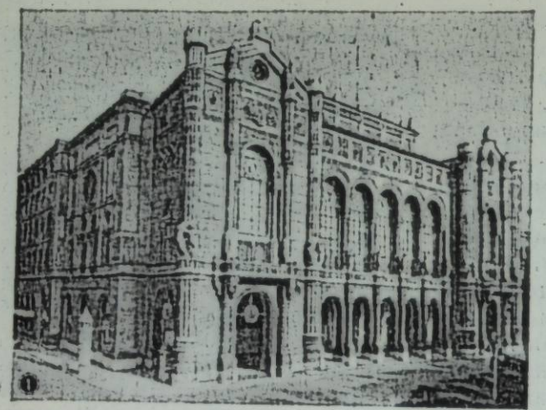
К началу 19 в. в В. усилилась борьба против феодального и национального гнёта за независимость и демократические преобразования. Наступила т. н. эпоха реформ, идейные устремления которой охватили и венгерскую культуру.

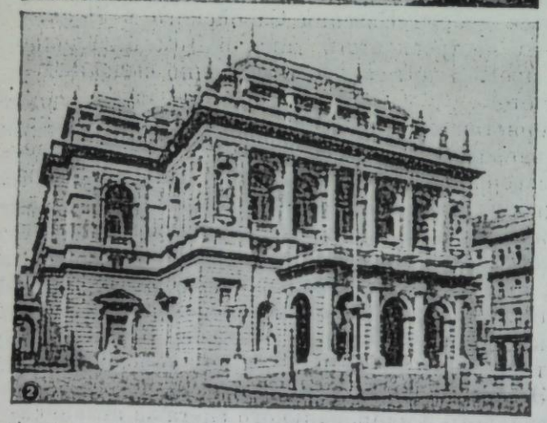
С начала 19 в. в противоположность придворному государственному строительству развёртывается строительство в окружных (комитатских) центрах. Была выдвинута задача систематического планирования ансамбля города и в первую очередь Пешта, где деятельность «Комитета украшения» (1808—57) имела решающее значение. Архитекторы приглашались гл. обр. из Вены, но, поселившись в В., они стали создателями венгерского классицизма. Для него характерна сдержанная пластика жёлто-белых оштукатуренных фасадов, делающих облик зданий как бы мягче и теплее. Наиболее ярко эти черты проявились в творчестве архитектора М. *Поллака*, поднявшего венгерский классицизм до европейского уровня и создавшего вместе с Й. *Хильдом* классицистический облик Пешта. Главным произведением Поллака является пештский Национальный музей (1837—47), состоящий из одного монументального корпуса, оформленного коринфским портиком. Здание включает импозантное фойе и лестницу, парадный зал. Й. Хильд построил ок. 600 зданий, в т. ч. Дом коммерсантов в Пеште (1828—30), соборы в Эгере (1831—37) и Эстергоме (1822—56) и др.

В 1848—49 в В. произошла буржуазная революция, которая в основном ликвидировала феодально-крепостнические отношения и способствовала дальнейшему развитию капитализма. Рост пробуждающегося национального сознания, романтика революции проникают и в атмосферу архитектурного творчества. К концу 1-й половины 19 века даёт себя знать реакция против классицизма; складывается национально-романтическое направление. Его сторонники стремились создать особый национальный стиль, объединяющий византийские элементы с мотивами венгерского средневековья. Самое ценное произведение этого направления — здание Концертного зала «Вигадо» (1858—64) в Пеште работы архитектора-романтика Ф. *Фесля*. Как романтик начал своё творчество и другой значительный архитектор этого

М. Герль. План церкви миноритов в Эгере. 1758—73.







1. Ф. Фесль. Концертный зал „Вигадо". 1858—64. Будапешт. 2. М. Ибль. Оперный театр. 1875—84. Будапешт.

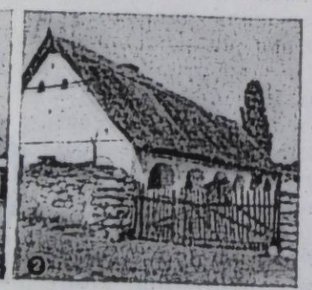
времени М. *Ибль*; однако свои зрелые работы он создал, используя мотивы итальянского Возрождения. В это время производятся изменения городского плана столицы (прокладываются проспекты, создаются кольцевые бульвары). В конце 19 в. эклектические приёмы ещё раз ярко проявились в крупных сооружениях Будапешта: огромное по масштабам здание парламента, построенное в 1884—1904 архитектором И. *Штейндлем* в стиле неоготики; эффектный ансамбль, объединяющий Памятник тысячелетию В. (1894—1929) с Галереей искусств (1894—96) и Музеем изобразительных искусств (1900—06), построенным А. Шикеданцем (A. Schickedanz, 1846—1915) и Ф. Ф. Херцогом (F. F. Herzog).

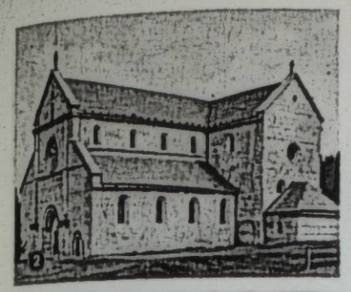
С конца 19 в. и до конца 1-й мировой войны в В. распространяется влияние художественного объединения «Сецессион» (см. *Австрия*), представляющего собой средоточие «модерна», в рамках которого вновь выдвигается идея создания национального стиля. Наиболее яркий представитель этого направления — Э. *Лехнер*, построивший ряд значительных общественных зданий Будапешта, в т. ч. здание Музея прикладного искусства (1893—96). Его последователем был Б. *Лайта*; начав модернистом, он уже в 1910-х гг. создавал сооружения, в которых внимательно разрабатывал функциональную сторону и нашёл новые конструктивные решения. Лайта использовал гладкие геометрические объёмы, оформленные лишь стилизованным венгерским орнаментом. Архитектор Л. *Кошма* выступил со своеобразным барочным вариантом «стиля модерн», но к 1930-м гг. также перешёл к приёмам и формам конструктивизма. Его деятельность уже захватывает время между двумя мировыми войнами, когда развились, с одной стороны, эклектические необарокко и неоклассицизм, а с другой — националистическая стилизация народного искусства. Одновременно выдвигаются венгерские участники творческих объединений «Баухауза» (см. *Германия*) и Международного конгресса современной архитектуры («CIAM»), расширяя влияние новой функционалистской архитектуры. Поборниками её в В. были М. Брёйер (см. *США*) и Ф. Мольнар (F. Molnár, 1897—1945). В формах нового архитектурного направления в 1930-х гг. было сооружено, гл. обр. в Будапеште, много жилых домов, а также ряд общественных зданий (здание почтамта, Центр финансовых учреждений) и др.

Памятники народной архитектуры В., сохранившиеся лишь с конца 18 в., дают представление о строительных приёмах и особенностях, унаследованных от древнего зодчества. Венгерский крестьянский дом имеет несколько характерных черт: он выходит на улицу торцовой стороной; помещения обычно располагаются в один ряд вдоль продольного фасада, имеется крыльцо, прикрытое спущенной частью кровли. Эти приёмы варьируются в трёх основных типах крестьянских жилищ: среднем (альфёльдский), западном (задунайский) и северном (палоцкий). В домах Альфёльда, гл. обр. саманных, соломенные и камышовые крыши часто образуют широкий навес. У народности палоц дома имеют различные по формам крыль-

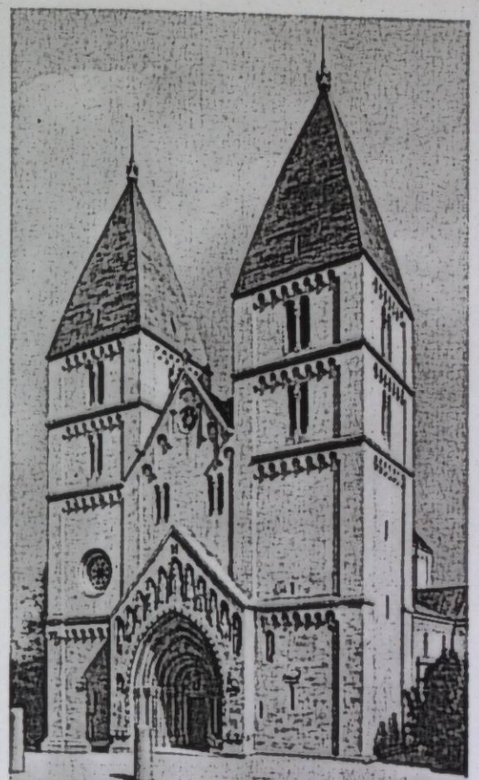
Крестьянские дома: 1 — в северо-восточной Венгрии; 2—в западной Венгрии.







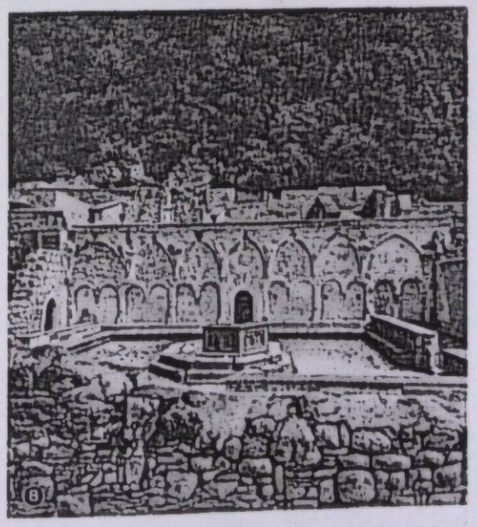




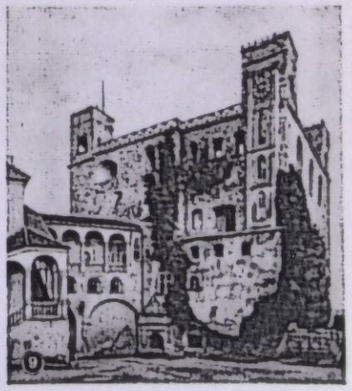






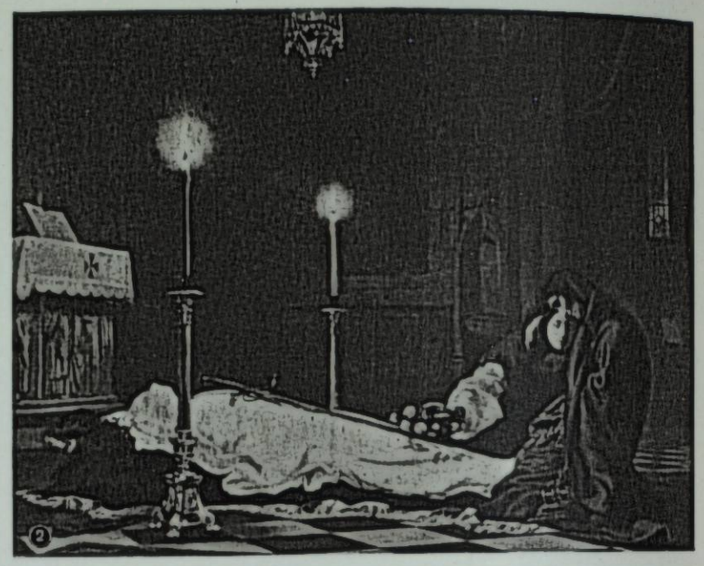


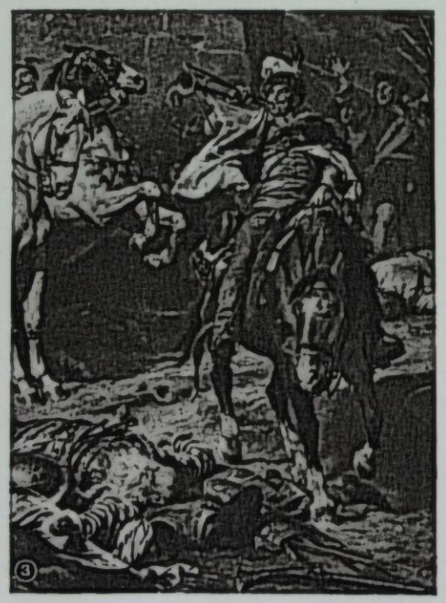




ВЕНГРИЯ. 1. Церковь бенедиктинского монастыря в Яке. 1220—56. 2. Церковь цистерцианского монастыря в Белапатфальве. 13 в. 3. Зал капитула в Шопроне. 1-я половина 14 в. 4. Реформатская церковь в Ньирбаторе. 1484—1511. 5. Жилой дом в Буде. 14—16 вв. 6. Капелла Бакоца в Эстергоме. 1506—07. 7. Францисканская церковь в Сегеде. 1493—1502. 8. Курдонёр королевского дворца в Вишеграде. Начало 14 — начало 15 вв. 9. Замок Ракоци в Шарошпатаке. 13—16 вв.



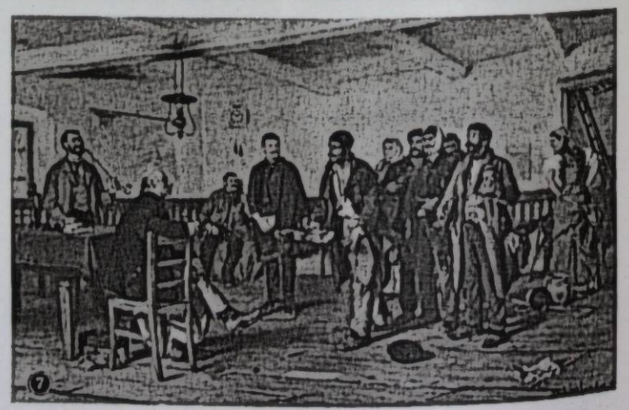












ВЕНГРИЯ. 1. Б. Секей. Автопортрет. 1860. 2. Мадарас. «Оплакивание Ласло Хуньяди». 1859. 3. Д. Бенцур. «Взятие крепости Буды» (фрагмент). 1896. 4. М. Барабаш. «Женский портрет». 1874. 5. К. Броцки. Автопортрет. 1850-е гг. 6. К. Марко Старший. «Альфёльдский пейзаж». 1853. 7. Ш. Бихари. «Перед судьёй». 1886. (Все — Венгерская национальная галерея, Будапешт).

1. Рельеф из нижней церкви в Пече. Эпизод из истории Самсона. Около 1140. 2. „Отшельник" из села Заласентгрот. Дерево. Около 1500. 3. Мастер Мартон Коложвари. Реликварий. „Св. Ласло". Серебро. 2-я половина 14 в. Городской музей. Будапешт. 4. Деталь консоли из замка в Буде. Мрамор. Около 1400. Городской музей. Будапешт.









ца, четырёхскатную (вальмовую) крышу, строятся из дерева. На З. страны дома чаще всего каменные со сводчатым крыльцом. Простые объёмы крестьянских домов иногда оживлялись готическими (в районах распространения средневековых памятников), барочными или даже классическими деталями в их наивном переосмыслении.

Изобразительное искусство. Наиболее ранние памятники изобразительного искусства венгров относятся к концу 9 — нач. 10 вв. Это декоративные металлические пластинки на кожаных сумках для огнива и образцы оружия, украшенные нарядным витым орнаментом, говорящим о зрительно-чувственной радости, о пристрастии мадьяр к пышности, отмечавшемся уже летописцами. Византийские влияния обнаруживают: богато украшенный резьбой каменный саркофаг короля Стефана (Иштвана I, сер. 11 в., г. *Секешфехервар*), фрагменты фресок нижней церкви в Фельдебрё (11 в.), мастерски выполненные резные капители колонн, фигуры на стенах и порталах храмов романской и готической эпох (капители из Эстергомского дворца, богатый наружный скульптурный декор собора в *Яке*). Поразителен по своей живости рельеф (ок. 1140) из нижней церкви в *Пече*, посвящённый истории Самсона. Оставаясь верными правде жизни, художники стремились порой внести элементы идеализации: изображающий св. Ласло (Владислава) серебряный реликварий (2-я пол. 14 в., мастер Мартон Коложвари), большая бронзовая конная статуя св. Георгия работы братьев Дьёрдя и Мартона Коложвари (Kolozsvari, ок. 1373).

Наиболее ранние образцы станковой живописи (гл. обр. створчатые складни) относятся к концу 14 — нач. 15 вв. Славу завоевали произведения т. н. мастера «MS» (нач. 16 в.), серия работ которого — «Страсти Христовы» (ок. 1506) — происходит из Словакии, входившей в состав В. В реалистическом пейзаже работ «MS», в характеристиках персонажей уже сказывается новое мировосприятие, близкое эпохе Возрождения.

Значительного расцвета достигла в средние века деревянная скульптура (раскрашенная и позолоченная), отмеченная народностью образов: «Слатвинская Мадонна» (14 в.), «Отшельник» из с. Заласентгрот (ок. 1500), более поздние сцены «Страстей Христовых» в Ньирбаторе и др. Это народное искусство иногда крайне натуралистично, но порой мастера его создавали образы большой художественной выразительности.

Готическое искусство в В. продолжает жить рядом с новыми тенденциями эпохи Возрождения. Для неё характерно итальянское влияние, созвучное новым тенденциям национальной культуры. Искусство славит красоту земной жизни, природы и человека, его силу и разум. Наивысшего подъёма культура Ренессанса в В. достигла при правлении короля Матиаша Хуньяди — Матвея Корвина, окружившего себя гуманистами. Он широко привлекал художников из Италии, создал для украшения книг своей знаме-

Мастер „MS". „Встреча Марии с Елизаветой". Начало 16 в. Венгерская национальная галерея. Будапешт.



нитой библиотеки («Кóрвина») целую школу миниатюристов, строил прекрасные дворцы и церкви.

Разгром турками венгров в битве при Мохаче (1526) пресёк этот расцвет культуры Возрождения. Однако и в северной В., и в Трансильвании, и в Задунайском крае национальное искусство продолжало жить и находило своеобразное выражение в галереях портретов героев венгерской истории для т. н. рыцарских зал. Этой же патриотической задаче служила и гравюра, развившаяся во 2-й пол. 17 в.

Турецкое иго сменилось в конце 17 в. австрийским. В искусстве усиленно стало насаждаться австрийское барокко. Однако борьба за национальную культуру продолжалась.

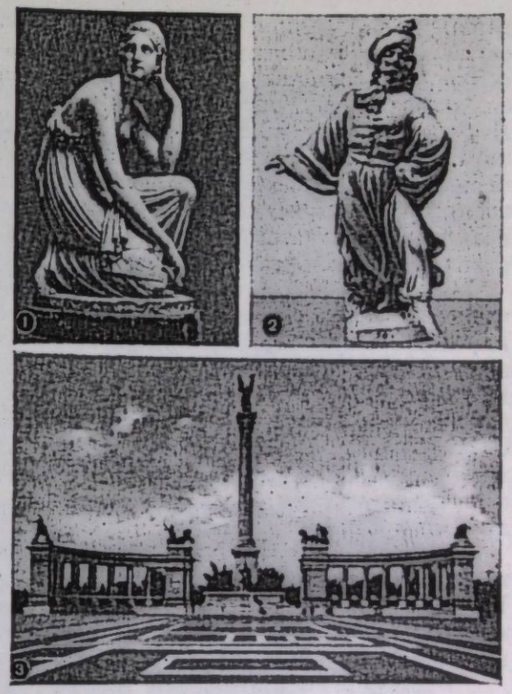
В начале 18 в. живописец А. *Маньоки* положил основу национальному портрету. Своеобразным утверждением народного идеала стал его портрет Ференца Ракоци II. 18 в. в В.— это эпоха строительства барочных дворцов и храмов, для украшения которых широко использовались живопись и скульптура. Итальянские и сменившие их австрийские мастера, а позднее и венгерские живописцы, создавали пышные и велеречивые росписи с нарисованной архитектурой, облаками и массами фигур в резких движениях и ракурсах с развевающимися драпировками. Многие из этих перспективных фантазий доводились до полной иллюзии — обмана зрения. В работах ряда лучших мастеров-иностранцев выявляются черты, близкие к характеру венгерского искусства. Таковы ранние росписи Ф. А. Маульберча (см. *Австрия*) в приходской церкви с. Шюмег (Sümeg), отмеченные широкой темпераментностью и радостно-чувственным декоративизмом. Ни один из современников Маульберча — ни Я. Л. Краккер (J. L. Kracker, 1717—79), ни Ф. Сигрист (F. Sigrist, 1727—1803), ни даже самый плодовитый из них И. *Дорфмейстер* — не могут сравниться с ним по вдохновенной энергии живописи.

В начале 19 в. борьба за независимость сопровождалась требованиями демократических перемен, наступила т. н. эпоха реформ (1822—48). Возникло литературное движение за утверждение и обновление национального языка. В искусстве на смену барокко пришли идеалы рационалистического классицизма. В 1822 талантливый скульптор И. *Ференци*, бывший слесарь, чуть ли не пешком добравшийся до Рима, где он учился у А. Кановы (см. *Италия*) и Б. Торвальдсена (см. *Дания*), прислал на родину классицистическую статую «Пастушка». Её чествовали в В. как «начало изящных искусств». Однако ряд талантливейших художников В. в течение десятилетий ещё должен был искать место для своей деятельности за рубежами родины: К. *Броцки* поселился и составил себе имя в Англии, Я. Ромбауэр (J. Rombauer, 1782—1849) 16 лет работал в Петербурге, позднее М. *Зичи* более полувека трудился в России. В 1839 было основано «Пештское общество искусств», которое стало организовывать выставки.

Особую роль в искусстве В. эпохи реформ, а также революции 1848—49 сыграл жанр портрета. Л. Кошут, вождь венгерской буржуазной революции, придавал большое значение созданию портретов знаменитых людей, как воплощению гражданской доблести. Выдвигается ряд искусных портретистов: М. *Барабаш* (создавший ок. 2000 портретных работ), Й. *Боршош* и мн. др. В годы революции широкое распространение получили литографии М. Тана (M. Than, 1828—99), М. Серельмеи (M. Szerelmey, 1803—75), а также А. Петтенкофена (см. *Австрия*), изображавшие героев национальной борьбы и отдельные сражения. Позже, в период реакции, портреты вождей национального движения тайно хранились патриотами как залог веры в будущее освобождение В.

После разгрома революции венгерское искусство не потеряло своей патриотической и демократической направленности. Наибольшее политическое значение получило творчество В. *Мадараса*. Он разоблачал Габсбургов, прославлял героев борьбы против турецких захватчиков и высоко поднимал память о вождях социально-освободительной борьбы. Суровым реализмом отмечены созданные им патетические образы вождя крестьянского восстания 1514 Дьёрдя Дожи и его соратников. Картины Мадараса всегда трагичны, но в них нет пессимизма. Изображает ли он плач матери и невесты у тела казнённого сына и жениха («Оплакивание Ласло Хуньяди»), или последние минуты осуждённых заговорщиков («Зриньи и Франгепан»), или снятие с виселицы тела казнённого повстанца («Народ Дожи») — повсюду его горестный пафос проникнут волей к борьбе. Каждый венгр видел в его образах призыв к верности идеалам революции 1848—49, призыв к непримиримости в отношении поработителей — Габсбургов. Ближе всего к Мадарасу стоит Б. *Секей*, одарённый колорист и смелый экспериментатор в области композиции, обращавшийся преимущественно к героическим темам истории борьбы с турками. В скульптуре выявилось яркое дарование М. *Ижо*. В то время, когда преследовалось всё национально венгерское, он, как бы перенося в скульптуру народную песню, изображал крестьян в их национальном уборе, то грустных, то темпераментно танцующих чардаш.

В 1867 возникла двуединая Австро-Венгерская монархия. Венгерская аристократия и буржуазия сделали всё для того, чтобы парадное искусство прославляло их успехи. Историческая живопись продолжала существовать, но уже без антигабсбургского жала, без призывов к непримиримости в отношении к Австрии. Художники (среди них большой виртуоз кисти Д. *Бенцур*) с помпезным блеском изображали исторические эпизоды, представлявшие в положительном виде роль Австрии и Габсбургов. Были созданы многочисленные эффектные памятники в Будапеште и др. городах В., выполненные талантливыми скульпторами А. Хусаром (A. Huszar, 1843—85), А. *Штроблем*, Д. *Зала*, Я. Фадрусом (J. Fadrusz, 1858—1903) и мн. др. Но наряду с культурой буржуазии развивалась и культура, отражавшая интересы обездоленных и эксплуатируемых. Так, в последнее тридцатилетие 19 в. в живописи сложилось и с необычайной силой утвердило своё место подлинно национальное и демократическое искусство критического реализма, отразившее страдания и надежды народа. Основной фигурой этого направления был М. *Мункачи*. Он с глубоким сочувствием изображал бедняков, простых людей, а также бунтарей, отщепенцев буржуазного общества («Ночные бродяги», «Камера смертника» и др.). В. В. Стасов называл Мункачи «неукротимым реалистом» и видел в нём одного из самых сильных художников своего времени. Сила Мункачи в правде его ви́дения, в той энергии, с которой он раскрывает и передаёт народные типы. Верными отношениями своей тёмной цветовой гаммы он объединяет в одно волнующее пластическое целое образный мир своих страдающих, преследуемых, но не сломленных героев, остающихся непримиримыми по отношению к буржуазному обществу. При этом Мункачи обрёл своеобразный и мощный живописный язык, придающий необычайную убедительность его реалистическим образам. В течение ряда последующих лет демократическая направленность его творчества испытывала колебания, Мункачи обращался в эти годы и к религиозным темам, и к сценам буржуазного быта, и к композициям историко-философского содержания. Но в 1895 он уже слабеющей рукой пишет свою последнюю, не совсем законченную картину «Забастовка», в которой как бы исповедует свою солидарность с пролетариями, поднимавшимися на борьбу. Линию демократического реализма продолжает ученик Мункачи — И. *Ревес*, выставивший в 1899 картину «Требуем хлеба!». Классовой борьбе рабочих посвящён «Агитатор» (1897) К. Керштока (K. Kernstock, 1873—1940), а на рубеже века А. *Феньеш* создал целую серию образов «бедных людей».



1. И. Ференци. „Пастушка". Мрамор. 1822. Венгерская национальная галерея. Будапешт. 2. М. Ижо. „Танцующий крестьянин". Терракота. 1860—75. Венгерская национальная галерея. Будапешт. 3. Д. Зала. Памятник 1000-летию Венгрии. 1894—1929. Будапешт.

Уже со 2-й половины 19 в. намечается стремление венгерских художников перенести свою творческую работу на родину. На территории В. начинают образовываться художественные колонии: в местечках Надьбанья (Nagybánya, ныне Baia-Mare, Румыния), Сольнок (Szolnok), Гёдёллё. Т. н. надьбаньская школа, основанная Ш. *Холлоши*, стремилась повернуть национальную живопись к изображению венгерской действительности и обновить её художественные средства достижениями западноевропейской пленэрной живописи. Значительная часть представителей этой школы, работавших над общественными темами, имела демократические установки. Революционные мотивы звучат и в творчестве самого Ш. Холлоши, в его эскизах к картине «Марш Ракоци», иллюстрациях к стихотворению И. Киша «Огни», к поэме Ш. Петёфи «Апостол» и др. Холлоши был, кроме того, выдающимся педагогом и воспитал несколько поколений венгерских художников; его учениками были И. Рети (I. Réti, 1872—1945), Я. Торма (J. Thorma, 1870—1937), О. Глац (O. Glatz, 1872—1958), Д. *Руднаи* и др., а также много русских, польских, грузинских, немецких, швейцарских мастеров. После ухода Холлоши из Надьбаньи (1902) ведущая роль пе-

решла к К. *Ференци*, замечательному колористу. Творческие поиски молодых живописцев нередко перекликались с приёмами выдающегося художника предшествовавшего поколения П. *Синьеи-Мерше*, выставившего уже в 1873 свою картину «Майская прогулка». Синьеи-Мерше не касался политических и социальных тем, но своими творческими поисками он открыл новые возможности светлого и яркого колорита, поставив проблемы пленэрной живописи.



Р. Берень. Плакат „К оружию". 1919.

Среди художников колонии Сольнока, стремившихся реалистически правдиво отразить народный быт, выделялся Ш. *Бихари*. В его полотнах нет острой сатиры; он остаётся в пределах добродушного юмора даже там, где увиденное им зло заслуживало бы негодования. С особым сочувствием он изображал быт провинции, бедных цыганских музыкантов. Л. *Медньянски* нередко создавал образы босяков, опустившихся людей «дна», люмпен-пролетариев, бродяг большой дороги, выражая этим известный протест против мещански-буржуазного довольства.

В годы перед 1-й мировой войной официальное искусство становилось всё более внешним и пустым, а противостоявшие ему течения попали под влияние западных декадентских направлений. В то же время в картинах Керштока, Ревеса, Феньеша уже на рубеже 20 в. выявляются элементы пролетарского искусства, осознания пролетариатом своих классовых интересов и революционных задач.

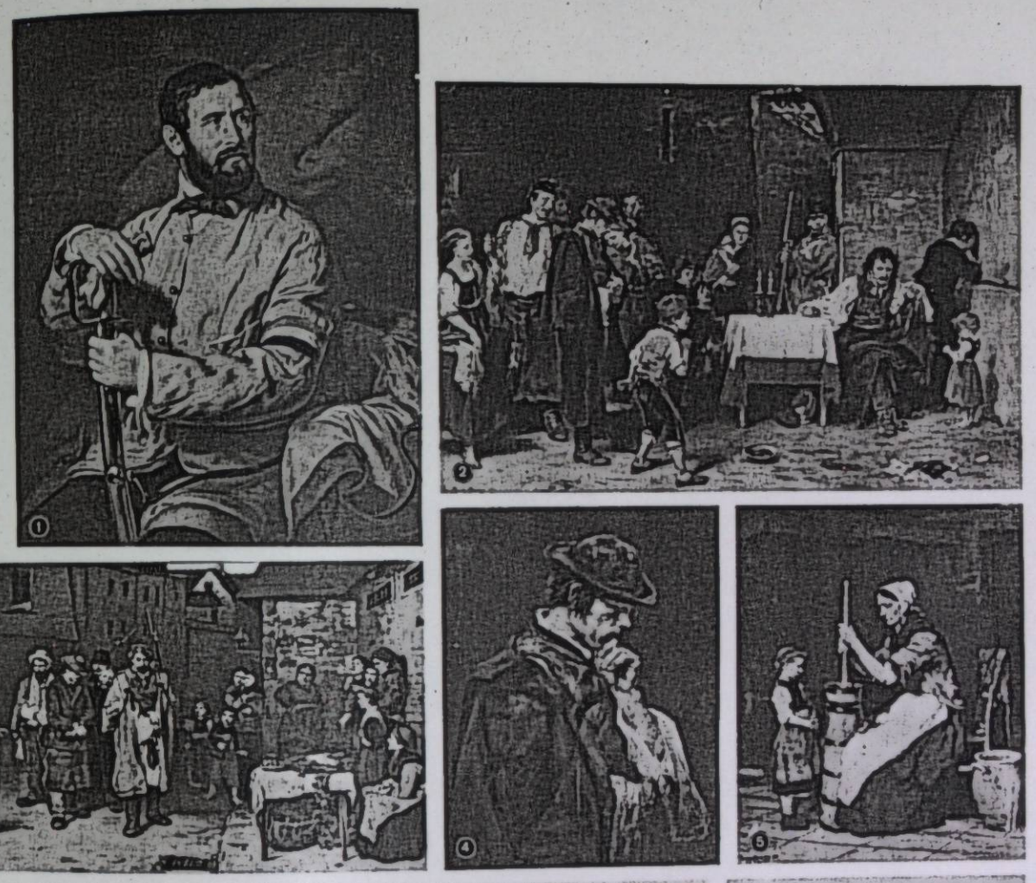
В результате поражения Австро-Венгрии в первой мировой войне, роста революционного движения под влиянием победы Великой Октябрьской социалистической революции в России, в 1918 в В. произошла буржуазно-демократическая революция. 21 марта 1919 рабочий класс В. взял в свои руки власть и провозгласил Венгерскую советскую республику. Были национализированы сокровища искусства, ставшие достоянием народа, предпринят ряд мероприятий по художественному образованию и поднятию культуры широких масс. Художники принимали активное участие в оформлении праздников. Чрезвычайно ярко проявили себя плакатисты: М. Биро (M. Bíró, 1886—1948), Р. Берень (R. Berény, 1887—1958), Б. Пор (B. Pór, p. 1880), М. Вертеш (M. Vértes, p. 1895), Б. Уитц (B. Uitz, p. 1887), создавшие ряд темпераментных плакатов-призывов к восставшим массам.

1. Резной деревянный стул, покрытый чёрной краской. 18— начало 19 вв. 2. Деревянный сундук с росписью. 2-я половина 19 в. Юго-восточная Венгрия. 3. Пастушеский рожок. Резьба по рогу. 20 в. Мастер А. Каполи (Старший). 4. Резная крышка деревянной шкатулки. 20 в. Мастер А. Каполи (Младший).



Кровавое подавление Венгерской советской республики, фашистская диктатура Хорти прервали развитие прогрессивного венгерского искусства, однако нашлись героические художники, продолжившие революционное дело своих предшественников. Среди них выделяется Д. *Деркович*, отобразивший всю бесприютность жизни трудящихся и обездоленных в капиталистическом мире, а также их борьбу. Деркович работал и как график (серия гравюр, посвящённых восстанию Дожи) и как живописец. В своём творчестве он порою сближался с экспрессионизмом, приёмы которого в известной мере отдаляли его от масс. Героическая преданность Дерковича революции высоко оценена в ВНР.

Народное, декоративно-прикладное искусство. С декоративно-прикладным искусством связаны древнейшие образцы венгерского народного творчества — украшения предметов обихода воинственных кочевников. Некоторые черты художественного оформления кочевого быта удерживались в крестьянской среде



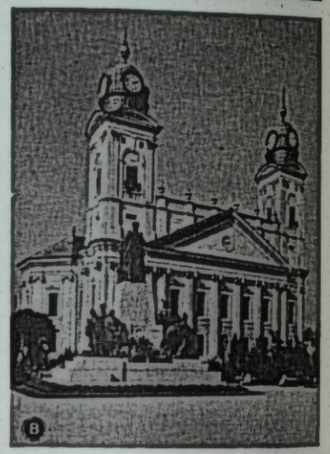
ВЕНГРИЯ. 1. Й. Боршош. «Национальный гвардеец». 1848. Венгерская национальная галерея. Будапешт. 2—5. М. Мункачи: «Камера смертника» (повторение), 1878; «Ночные бродяги», 1873; «Парень в крестьянской одежде» (этюд к картине «Камера смертника»); «Старуха, сбивающая масло», 1873 — все в Венгерской национальной галерее, Будапешт. 6—8. Ж. Кишфалуди-Штробль: «Стрелок из лука», бронза, 1918—19, Эрмитаж, Ленинград; портрет Бернарда Шоу, бронза, 1932, Венгерская национальная галерея, Будапешт; «Странствующий Петёфи», бронза, 1949, Венгерская национальная галерея, Будапешт.





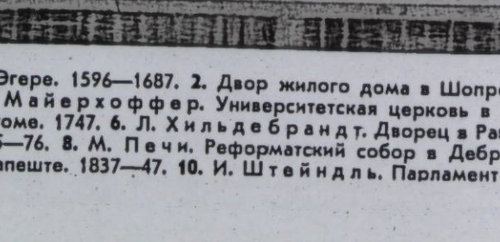


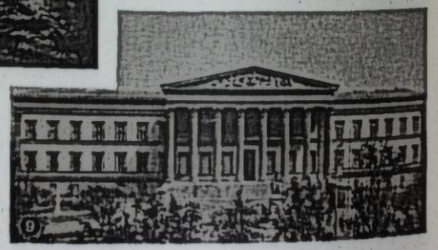


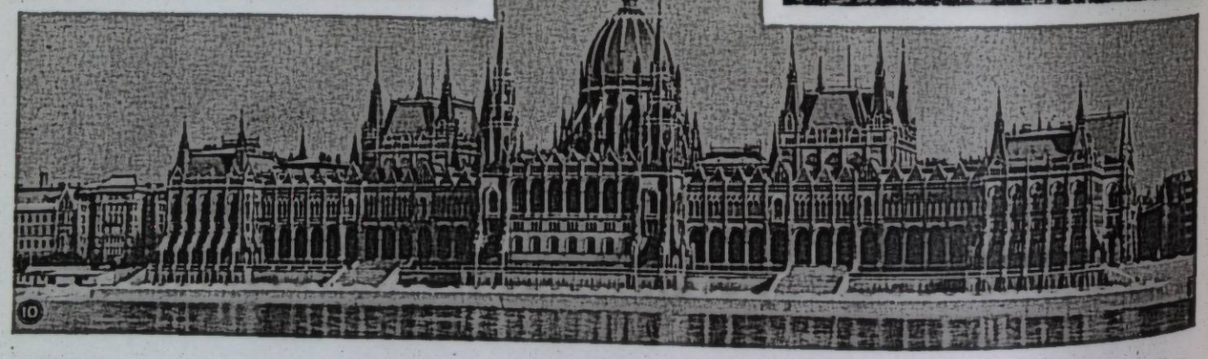










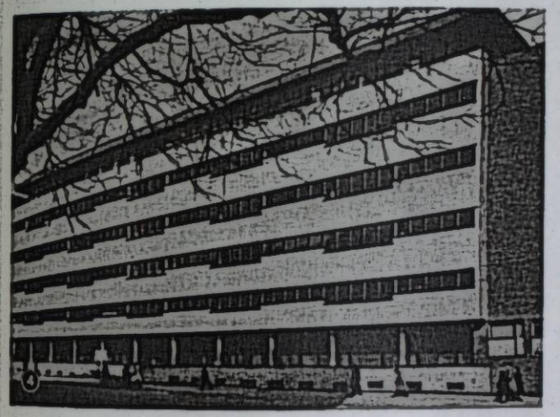


ВЕНГРИЯ. 1. Турецкий минарет в Эгере. 1596—1687. 2. Двор жилого дома в Шопроне. 17 в. 3. М. Герль. Церковь миноритов в Эгере. 1758—73. 4. А. Майерхоффер. Университетская церковь в Будапеште. 1736—42. 5. А. Майерхоффер. Жилой дом в Эстергоме. 1747. 6. Л. Хильдебрандт. Дворец в Рацкеве. 1700—02. 7. Я. Фельнер. Дворец епископа в Веспреме. 1765—76. 8. М. Печи. Реформатский собор в Дебрецене. 1803—21. 9. М. Поллак. Национальный музей в Будапеште. 1837—47. 10. И. Штейндль. Парламент в Будапеште. 1884—1904.



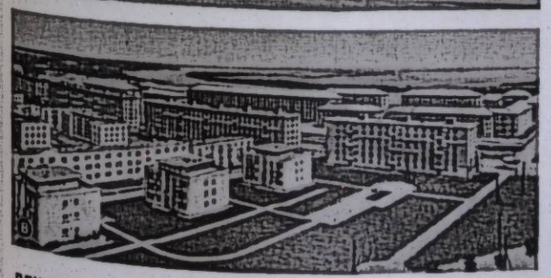


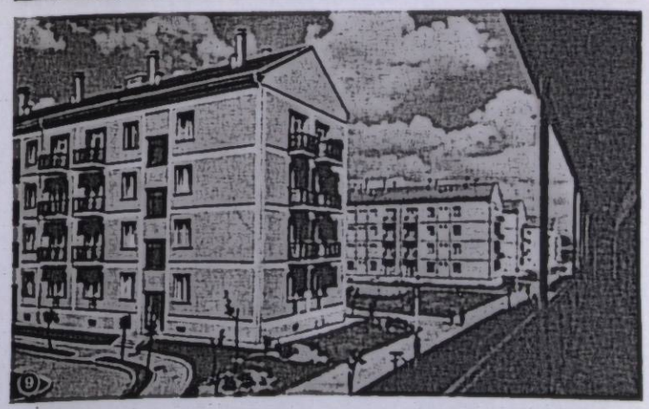












ВЕНГРИЯ. 1. Б. Лайта. Бывший дом Рожавёльди в Будапеште. 1911—12. 2. Ф. Мольнар. Жилой дом в Будапеште. 1935. 3. К. Давид и др. Народный стадион в Будапеште. 1948—53. 4. Е. Сендрёи, А. Леваи. Поликлиника в Будапеште. 1949. 5. Л. Гадорош, И. Перени, Г. Прейшич, Д. Срог. Дом профсоюза работников строительной промышленности в Будапеште. 1948—49. 6. Д. Риманоци. Ферментатор табака в Ньиредьхазе. 1950—51. 7. Л. Лаубер, Е. Сендрёи. Здание Института аграрных наук в Будапеште. 1950. 8. Дунауйварош. Жилые кварталы. Строительство с 1950. 9. Жилой квартал в западной части г. Печ. Строительство с 1956.







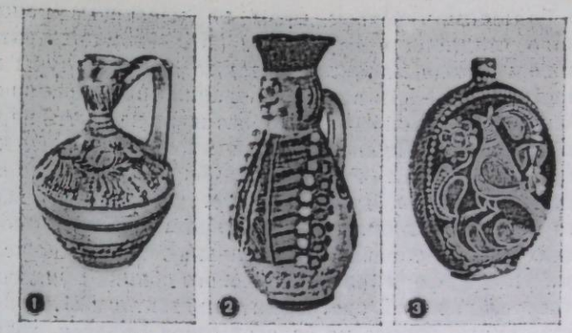






ВЕНГРИЯ. 1. П. Синьеи-Мерше. «Майская прогулка». 1873. 2. К. Керншток. «Агитатор». 1897. 3. Ш. Холлоши. «Очистка кукурузы». 1885. 4. И. Ревес. «Требуем хлеба!». 1899. 5. Д. Деркович. «Три поколения». 1932. (Все — Венгерская национальная галерея, Будапешт). 6. Э. Домановски. Фрагмент фрески главного входа металлургического комбината в Дунауйвароше. 1954—55.

в течение многих столетий; так, основной мебелью долго оставались сундук («копоршо») и скамья, покрытые резьбой или расписанные цветочным орнаментом («тюльпаны», «розы», «ландыши» и т. п.). Для потребностей двора и церкви ввозились изделия прикладного и декоративного искусства из Византии, Германии, Франции, Италии, хотя уже в 14 и 15 вв. произведения венгерских ювелиров отличались высоким мастерством (дарохранительницы, кресты и т. д.). Народная керамика достигла в 16—17 вв. высокого художественного уровня. В эпоху Возрождения венгерские керамисты украшали цветными кафелями полы и печи королевского дворца в Буде. В период турецкого ига народное искусство продолжало жить самостоятельной творческой жизнью. Его основные центры были сосредоточены в областях, не занятых турками. Традиции керамического производства (*Шарошпатак* и др.) сохранились и в 18 в. Оно получило новый расцвет в сер. и 2-й четверти 19 в. в гг. Мезёчат (Mezőcsát), Мезётур (Mezőtúr), Сентеш (Szentes), *Надудвар* и др. Изготовлялись расписные тарелки, всевозможные сосуды (иногда фигурные — т. н. «Мишка»), а также чёрная «дымная» керамика. В 1839 был основан фарфоровый завод в *Херенде*, применявший надглазурную роспись эмалями в подражание китайской. В конце 18 в. развилась художественная ковка (оконные и балконные решётки, ворота, фонари и т. п.), одним из основателей этого ремесла был Х. Фассола (H. Fassola, 1730—79). Нарядные, красочные вышивки с цветочными мотивами и аппликации издавна встречаются на крестьянской одежде. С конца 18 в. распространилась резьба по рогу и по дереву; пастухи Альфёльда (Alföld) и Задунайского края украшали свои посохи из твёрдого дерева металлическими инкрустациями. К концу 19 в. искусство кустарей испытало губительные удары фабричной конкуренции.



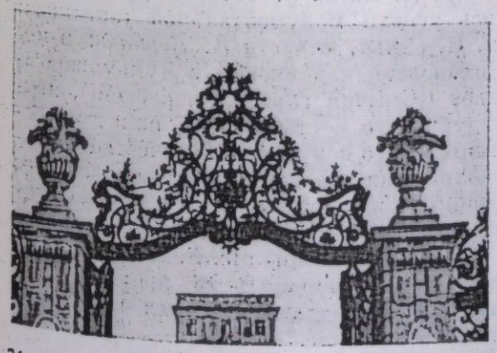
Образцы венгерской керамики. 1. Кувшин для воды. Конец 19 в. Мезётур. 2. Кувшин для вина — „Мишка". 1856. Мезёчат. 3. Фляга для вина. Конец 19 в.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ (ВНР)

После 2-й мировой войны в В. установился народно-демократический строй, страна получила возможность свободного, независимого социалистического развития; перед культурой В. открылись новые перспективы.

Архитектура приобрела общегосударственное значение. Её развитие составило часть народнохозяйственного плана страны. В связи с этим перед архитекторами В. встали новые практические и художественные задачи. В растущих промышленных районах созданы новые города: *Дунауйварош*, Комло (Komló), Варпалота (Várpalota), Татабанья (Tatabánya) и др. Развернулось массовое жилищное строительство, возводятся общественные и производственные здания и сооружения, реконструируются старые города. Возникли новые формы организации строительства, созданы государственные проектные организации, архитекторы объединяются в коллективы.

Кованая решётка. 18 в. Мастер Х. Фассола.



Историю архитектуры народной В. можно условно подразделить на три периода. Для первого из них, охватывающего 1945—51, характерно следование образцам архитектуры функционализма, в духе которого были сооружены в *Будапеште* Дом профсоюза работников строительной промышленности (1948—49, Л. *Гадорош*, И. *Перени* и др.) и первые многоквартирные типовые жилые дома (1948—49), в Ньиредьхазе (Nyíregyháza) — ферментатор табака (1950—51, Д. *Риманоци*); в Хайдунанаше (Hajdúnánás) — силосная башня (1949) и т. д. Во второй период (1951—55) в архитектуре В. возникла тенденция несколько наивного использования форм классицизма и даже барокко, оттеснившая в известной мере функциональный подход. Так, декоративные мотивы классицизма, наложенные

с большим чувством меры на массивные конструкции, появляются в сооружениях Народного стадиона в Будапеште (1948—53; архитекторы К. *Давид* и др.). Для архитектуры данного периода характерны также Дом культуры в Тольна (Tolna, 1952—53), Дом партии в Будапеште (1952—53); в них стилизация форм барокко сочетается с устаревшей строительной техникой. Архаизирующая струя второго периода почти не коснулась промышленного строительства, основанного на применении крупных сборных элементов; исключение составляли лишь административные здания заводских ансамблей, в частности и металлургического комбината (начат ещё в первый период) в Дунауйвароше. Для третьего периода, началом которого можно считать 1955, характерно стремление к большим архитектурно-строительным замыслам, учитывающим национальное своеобразие, материально-технические условия и идейно-художественные задачи. Ведётся работа над формированием нового облика Будапешта путём реконструкции старых улиц, создания кварталов новой застройки (архитекторы И. *Перени* и др.); преобразуются и благоустраиваются курортные города на берегах озера Балатон, возводится новая, западная часть *Печа*, где достигнуто наиболее целостное и художественное решение. Особенности основных периодов новой архитектуры В. ярко отразились и на градостроительных качествах вновь созданных городов, в т. ч. и Дунауйвароша. Для тех его частей, которые были запроектированы до 1951, характерно сравнительно свободное и разнообразное расположение домов-кубиков с плоскими кровлями; после 1951 следует более связанная, замкнутая и симметричная застройка, формы домов усложняются; и, наконец, в третьем периоде планировка опять становится более свободной, а типы зданий более простыми. Строительство социализма выдвигает перед архитектурой ВНР всё более крупные задачи. Наряду с резко расширяющимися работами в области промышленности, в 1960 был разработан перспективный план жилищного строительства, предусматривающий сооружение в течение 15 лет одного миллиона квартир.

Изобразительное искусство. Уже на первом этапе социалистических преобразований (1945—48) в В. развернулась борьба за демократизацию культуры, за использование прогрессивного наследия, за ликвидацию культурной монополии прежде господствовавших классов. Это послужило основой начавшейся затем культурной революции, охватившей и венгерское искусство. Большую роль в данном процессе сыграли развитие социалистических отношений, опыт пролетарской революции 1919, знакомство с достижениями Советского Союза и других социалистических стран. В 1949 был организован союз художников.

Поступательный процесс сложения и роста нового, социалистического венгерского искусства осложнялся борьбой разных направлений, пережитками формализма, эстетства и т. п., проявлениями культа личности, иногда поверхностного подражания образцам советского искусства, что снижало уровень творческих достижений венгерских художников. С 1950 по 1956 было проведено шесть всевенгерских выставок. Экспонированные на них произведения показали, как стала возрождаться на новой основе сюжетная картина с жанровой, исторической и историко-революционной тематикой, к которой обратились Ш. *Эк*, Б. Пор (B. Pór, p. 1880), Д. Кадар (G. Kádár, p. 1912), Д. Конечни (G. Konecsny, p. 1906), Е. Бенедек (J. Benedek, p. 1906), Д. Папп (G. Papp, p. 1899), К. Сентдьёрдьи (K. Szentgyörgyi, p. 1916), Й. Чаки-Мароньяк (J. Csaki-Maronyak, p. 1910), О. Глац, И. Мольдован (I. Moldován, p. 1911), Ш. Шаркантью (S. Sarkantyu, p. 1921), А. Демьен (A. Demién, p. 1926), Я. Дienеш (J. Dienes, p. 1884), Е. Береш (J. Béres, p. 1912), И. Брезнаи (J. Breznay, p. 1916), И. Имре (I. Imre, p. 1918) и др. Чрезвычайно значительными оказались успехи монументальной живописи: панно и фрески Э. *Домановски*, И. *Сёньи*, отчасти А. *Берната* и мн. др. Фреска, выполненная Э. Домановски над входом в Дунауйварошский металлургический комбинат («Смычка города с деревней»), явилась этапом не только индивидуального роста мастера, но и выражением общих тенденций нового венгерского искусства. Творчество Э. Домановски отражает процесс приближения художников, прежде занятых преимущественно проблемами формы, к жизни, к её новым, социалистическим явлениям. Обладающий богатым даром композиционной импровизации Домановски придаёт основное значение архитектоническому, пространственно-конструктивному построению. В то же время он уделяет внимание декоративной стороне задачи, которая всегда решается им с большой живописной свободой.

Ш. Микуш. „Битва". Бронза. 1950.



1. Тканый ковёр. 1930-е гг. Мастерица Н. Ференци. 2. Вышитая крестьянская одежда. 3. Деталь аппликации на одежде из выворотной овчины.







Значительное место в искусстве Народной В. занимает скульптура различных форм и жанров — от монументальной до медалей и плакеток включительно. Прогрессивные традиции 19 в. составили в социалистической В. основу для нового творческого подъёма. Ряд выдающихся монументов, украшающих площади и улицы городов, увековечивает образы героев освободительной борьбы. На горе Геллерт, господствующей над Будапештом, воздвигнут памятник Освобождения (скульптор Ж. *Кишфалуди-Штробль*). Современная скульптура В., реалистическая в своей основе, весьма разнообразна. Для ряда мастеров характерна внимательная разработка сюжетной и психологической сторон художественного образа: Я. Пастор (J. Pásztor, 1881—1944), М. Ведреш (M. Vedres, p. 1870), Ж. Кишфалуди-Штробль, Ш. Микуш (S. Mikus, p. 1903), а среди более молодых мастеров — Е. Грандтнер (J. Grandtner, p. 1907), И. Сабо (I. Szabo, p. 1913) и др. Большое значение формально-пластической стороне своих произведений придают Ф. *Меддьеши*, Б. Ференци (B. Ferenczy, p. 1880), П. Пацаи (P. Patzay, p. 1896), М. Боршош (M. Borsos, p. 1906), А. Макрис (A. Makrisz, p. 1913) и др. Иногда, отклоняясь в сторону экспрессионизма, ищут повышенной выразительности Е. Кереньи (J. Kerényi, p. 1908), Й. Шомодьи (J. Somogyi, p. 1927), И. Киш (I. Kiss, p. 1927), И. Тар (I. Tar, p. 1910), Т. Виг (T. Vigh, p. 1926).

Многие венгерские скульпторы создают медали и плакетки. Медальерное искусство имеет в В. свои традиции (медали делал ещё И. *Ференци*). В ВНР оно переживает подлинный расцвет, обогащается многообразием тем и технических приёмов.

В графике, в литографском рисунке продолжают работать Ш. Эк, И. Задор (I. Zador, p. 1882), в гравюре на дереве — А. Чанади (A. Csanády, p. 1929), К. Раслер (K. Raszler, p. 1925), П. Варшаньи (P. Varsanyi, p. 1920) и мн. др. Й. Силадьи (J. Szilagyi, p. 1896) служит делу рабочего класса искусством политической сатиры.

Контрреволюционный мятеж 1956 затормозил на некоторое время развитие нового венгерского искусства, усилив ревизионистские тенденции и упадочные западноевропейские влияния. Однако весенняя всевенгерская выставка 1959, посвящённая памяти Венгерской советской республики 1919, свидетельствовала о том, что значительный отряд венгерских художников посвящает своё творчество темам революционной борьбы.

Большое значение для дальнейшего развития искусства В. имеет опубликованный ЦК Венгерской социалистической рабочей партии осенью 1958 документ, касающийся вопросов культурной революции и культурной политики в В. Отмечая конкретные достижения и ошибки в этой области, ЦК указывает, что только лишь с помощью метода социалистического реализма возможно действенно служить художественными средствами делу народа.

Почётное место в современной культуре ВНР заняло возрождённое **народное творчество.** Мастера организуются в артели и производственные кооперативы. В 1951 был создан Дом народного творчества в Будапеште. Часто проводятся выставки в музеях столицы и др. городах, авторы лучших произведений премируются. Крупнейшим мастерам народного творчества с 1953 присуждается звание «Мастера народного искусства». В области резьбы по дереву выделяются И. Кальман (I. Kalman), отец и сын Каполи (Kapoli); в керамике — Ш. Кантор (S. Kantor), Б. Скирчак (B. Szkircsák), М. Ковач (M. Kovács); в художественном текстиле — И. Кирай (I. Király), Б. Кишъянко (B. Kisjanko) и др. Славятся калочские мастерицы вышивки и росписи. Значительный вклад в искусство ковроделия внесла Н. Ференци (N. Ferenczy, 1890—1958).

Лит.: Общие работы.— Тихомиров А., Искусство Венгрии IX—XX вв., М., 1961; A Magyarországi művészettörténete, szerk. Fülep Lajos, 1—2, Bp., 1956—58 (t. 1—A Magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig, Bp., 1956, [t.] 2—Magyar művészet 1800—1945, Bp., 1958); Genthon I., A magyar művészettörténet bibliográfiája, Bp., 1950; A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája szerk. Biró Béla, Bp., 1955.

Архитектура.—Матэ Майор, Развитие архитектуры Венгерской Народной Республики, «Архитектура СССР», 1957, № 3; Станиславский А., Районная планировка и градостроительство в Венгрии, «Строительство и архитектура», 1959, № 3; Строительство и реконструкция городов. 1945—1957, т. 1, М., 1958; Bierbauer V., A magyar építészet története, Bp., 1937; Foerk E., A magyar építőművészet rövid története műemlékek nyomán, Kecskemét, 1929; Gerevich T., A Magyarország románkori emlékei, Bp., 1938; Henszlmann I., Magyarország ó-keresztyén, román átmeneti stílű műemlékeinek rövid ismertetése, Bp., 1876; его же, Magyarország csúcsíves stílű műemlékei, Bp., 1880; Balogh J., A magyar renaissance építészet, Bp., 1953; Zádor A. és Rados J., A klasszicizmus építészete Magyarországon, Bp., 1948; Kismarty-Lechner J., Építészetünk a XIX. század második felében, Bp., 1945; Pest megye műemlékei, 1—2, Bp., 1958 (Magyarország műemléki topográfiája, szerk. D. Dercsényi, köt. 5); Genthon I., Nógrád — megye műemlékei, Bp., 1954 (Magyarország műemlékei topográfiája, szerk. D. Dercsényi, köt. 3); Gerő L., Magyarországi várépítészet, Bp., 1955; Biró J., Erdélyi kastélyok, Bp., [1943]; Varju E., Magyar várak, Bp., [1933]; Szönyi O., Régi magyar templomok, Bp., [1933].

Изобразительное искусство.— Гараш К., Живопись Венгрии в XVIII в., Будапешт, 1957; Погань Г. Э., Венгерская живопись XIX в., [Альбом, Будапешт, 1955]; его же, Венгерская живопись XX в., Будапешт, 1959; Гадор Э., Погань Г. Э., Венгерская скульптура, [Будапешт, 1955]; Анхази М., Старые деревянные статуи в Венгрии, Будапешт, 1957; Аради Н., Молодые художники Венгрии, «Искусство», 1960, № 7; Каталог венгерской художественной выставки, М.,1951; Hekler A., Ungarische Kunstgeschichte, B., 1937; Péter A., A magyar művészet története, 1—2, Bp., [1930]; Radocsay D., A középkori Magyarország táblaképei, Bp., 1955; Garas K., Magyarországi festészet a XVIII. században, Bp.,1955 (имеется рус. пер., 1957); Lyka K., Magyar művészet 1800—1850, Bp., [1942]; его же, Nemzeti romantika. Magyar művészet. 1850—1867, Bp., [1942]; его же, Magyar művészélet Münchenben. 1867—1896, [Bp.], 1951; его же, Közönség és művészet a századvégen 1867—1896, Bp., 1947; его же, Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig 1896—1914, Bp., 1953; его же, Szobrászatunk a századfordulón, Bp., 1954; Réti I., A Nagybányai művésztelep, Bp., 1954; Végvári L., Szolnoki művészet. 1852—1952, [Bp.], 1952; Radocsay D., A középkori Magyarország falképei, Bp., 1954.

Народное декоративно-прикладное искусство.— Венгерское народное декоративное искусство, Будапешт, 1954; Темерин С., Выставка венгерского народного и прикладного искусства, «Искусство», 1954, № 2, с. 66—72; Hungarian peasant art by E. Fel, T. Hofer, V. K. Csillery, Bp., [1958]; Domanovszky G., Le meuble rustique hongrois, [Bp.], 1948; «Magyar népművészet», szerk. Iv. Balassa, Bp., 1951—55—(серия очерков).

ГОРОДА. СЁЛА. ЦЕНТРЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

БУДАПЕ́ШТ (Budapest) — столица В. Существует ок. двух тысяч лет. Состоит из двух частей, разделённых Дунаем,— гористой Буды на правом берегу и расположенного на равнине Пешта на левом. Официально объединены в 1873, когда г. и получил своё теперешнее наименование. Планировка Буды сохраняет ср.-век. черты. В основе плана Пешта — три полукольца ул., пересечённых радиальными магистралями. Буду и Пешт соединяют восемь мостов, в т. ч. Цепной мост («Ланцхид»; 1839—49, длина 380 *м*, ширина 15,7 *м*; проект англ. инж. У. Т. Кларка, строил англ. инж. А. Кларк, скульптор Я. Маршалько). Б. — один из красивейших городов Европы. Сочетание разнообразных природных условий и разнохарактерных арх. ансамблей определяет специфику его облика. Узкие улочки ср.-век. застройки Буды, утопающей в садах и окружённой цепью покрытых лесом гор, контрастируют со свободно раскинувшимся на равнине Пештом. Его широкие проспекты и бульвары выходят на многочисл. красивые мосты, связывающие город в единое целое.

Инженеры У. Т. и А. Кларк, скульптор Я. Маршалько. Цепной мост в Будапеште. 1839—49.



Множество больших и маленьких садов и парков разбито в самых различных р-нах Б. Особенно красив и обширен парк на о-ве Маргит (на Дунае), где сохранились руины ср.-век. сооружений. Поражает обилие скульпт. памятников, украшающих почти каждую пл. города.

В Буде находятся: остатки рим. поселения (1—4 вв. н. э.) Аквинкума (Aquincum, ныне музей), в т. ч. двух амфитеатров, дворца наместника, жилых домов, терм, храмов; арх. ансамбль «Крепостной горы» — остатки стен и башен крепости (13—17 вв.), жилые дома с готич. фасадами, реставриров. в стиле барокко (14—18 вв.), ц. Богоматери (13—15, 19 вв., готика), башня ц. св. Магдалины (15 в., выс. 76 *м*); корол. дворец (13— 20 вв., детали готики и Возрождения); памятники тур. владычества — мавзолей Гюль-Баба и неск. бань (16 в.); ц. св. Анны (1740—62, К. Хамон и М. Непауэр, барокко).

В Пеште находятся: ц. Бельварош (с готич. апсидой 1-й пол. 15 в., остальные части барочные, 1725—40, остатки фресок 1-й пол. 15 в.), дом гор. совета (б. Дом инвалидов; 1727—37, А. Э. Мартинелли, барокко), Университетская ц. (1736—42, А. Майерхоффер, барокко), Нац. музей (1837—47, М. *Поллак*, классицизм), здание областного совета (1838—41, М. *Зиттербарт*, классицизм), «Вигадо» (1858—64, Ф. *Фесль*, нац. романтизм), Оперный театр (1875—84, М. *Ибль*), парламент (1884—1904, дл. фасада 265 *м*, И. *Штейндль*, неоготика), б. дом Рожавёльди (1911—12, Б. *Лайта*), ряд работ А. *Хаусмана*, Й. *Хильда* и др.

Для массовой застройки Б. характерны жилые дома галерейного типа, гл. обр. в духе эклектич. арх-ры 2-й пол. 19— нач. 20 вв. После 2-й мировой войны ведётся значит. восстановление и большое новое стр-во: Дом профсоюза работников строит. пром-сти (1948—49, Л. *Гадорош*, И. *Перени*, Г. *Прейшич*, Д. Срог), жилые дома на пл. Ударников (1949—50, Й. Шаллан и др.), Нар. стадион (1948—53, К. *Давид* и др.), постройки П. *Кёрнера*, Д. *Риманоци*, Е. *Сендреи* и др.

Памятники: Я. Араню (бр., 1893, А. *Штробль*), 1000-летию Венгрии (бр., известняк, песчаник, 1894—1929, Д. *Зала*), Освобождения (бр., гранит, 1947, Ж. *Кишфалуди-Штробль*), сов. парламентёру Остапенко (бр., 1951, Е. Кереньи) и др.

Музей изобразит. иск-в (1900—06, арх. А. Шикеданц и Ф. Ф. Херцог), осн. в 1906; включает пам. ст. и новой зарубежной живописи, графики, скульптуры. **Венг. нац. галерея** (1894—96, арх. А. Хаусман), осн. в 1957; включает произв. отечеств. живописи, графики и скульптуры начиная с 19 в. **Музей прикл. иск-ва** (1893—96, арх. Э. *Лехнер*), осн. в 1872; включает произв. венгерского и зарубежного иск-в. **Музей нар. иск-ва и этнографии**, осн. в 1872. **Музей восточно-азиатского иск-ва**, осн. в 1919; включает произв. инд., бирманского, яванского, кор. и япон. иск-ва. **Китайский музей**, осн. в 1955.

Лит.: Цапенко М., Будапешт, М., 1958; Геллерт Д., Будапешт, авториз. пер. с венгерск., М., 1959; Horváth H., Budapest művészeti emlékei, Bp., 1938; Pogány F. (szerk.), Budapest műemlékei, I, Bp., 1955; Szilágyi J., Aquincum, Bp., 1956; Gerő Gy., Buda török műemlékei, Bp., 1957; Gerő L., A pesti belvárosi plébánia-templom, Bp., 1956; Schoen A., A budai Sz[ent] Anna-templom, Bp., 1930; Egry M., Welisch J., Az Országház, 2 kiad., Bp., 1957; Budapest szobrai, Bp., 1955.

ВЕ́СПРЕМ (Veszprém) — г., застраивался с 8 в. В центре на высоком холме ср.-век. часть с остатками крепости, готич. капеллой Гизеллы (13 в., фрески в визант. духе) и Дворцом епископа (1765—76, Я. *Фельнер*, барокко). Новое стр-во: Ун-т химич. пром-сти и Научно-исследоват. ин-т (1948—56, Д. *Риманоци* и др.).

Баконьский музей, осн. в 1903; включает фрагменты мозаик и фресок рим. времён, собр. нар. иск-ва и мебели.

Лит.: Korompay Gy., Veszprém, 2 kiad., Bp., 1957.

ВИ́ШЕГРАД (Visegrád) — с., в медье Пешт. В нач. 4 в.— рим. крепость. В нач. 14 в.— корол. резиденция. Крепость (сер. 13—15 вв.), Соломонова башня (1241—54, готика). Корол. дворец, нач. 14 в., особенно украшен в эпоху Возрождения королём Матиашем Хуньяди (Матвей Корвин), на парадном дворе — фонтан (1480) из красного мр. в стиле Возрождения.

Музей короля Матиаша, осн. в 1950; включает собр. произв. готики и Возрождения из раскопок дворца.

Лит.: Dercsényi D., Visegrád műemlékei, Bp., 1951; Héjj M., Visegrád története emlékei, Bp., 1954; его же, Visegrád, Bp., 1956; Cseke L., Visegrád, Bp., 1958.

ДЕ́БРЕЦЕН (Debrecen) — г., осн. в ср. века. Широкие ул., обширные пл. Д. застроены гл. обр. в 18—19 вв. Здания классицизма: Реформатская коллегия (1801—17) и Реформатский собор (1803—21) — оба арх. М. *Печи*. Памятник поэту М. Чоконаи-Витезу (бр., 1871, М. *Ижо*).

Музей им. Ф. Дери, осн. в 1902; археологич. находки, нар. и изобразит. иск-во.

Лит.: Balogh I., Debrecen, Bp., 1958.

ДУ́НАУЙВА́РОШ (Dunaújváros; до конца 1961— Сталинварош) — новый социалистич. г., начат стр-вом в 1950. Возведены комплексы благоустроенных жилых домов с применением типовых проектов. Д. включает большие пл. зелёных насаждений. Адм. здания расположены вдоль гл. магистрали. Здание дирекции металлургич. комбината (нач. 1950-х гг., Л. Лаубер и Е. *Сендреи*), над гл. входом — фреска (1954—55, Э. *Домановски*).

Лит.: Строительство и реконструкция городов. 1945—1957, т. 1, М., 1958.

ДЬЁР (Győr) — г., существовал уже в 1 в., рим. название Arrabona (Arrabona). Планировка и застройка смешанные. В центре — холм, вокруг него кварталы со ср.-век. планировкой и домами 17—18 вв. Остальные части распланированы регул. На холме: собор (2-я пол. 12 в., позже перестраивался; интерьер собора—17—18 вв., барокко; фасад классицистич., 1823) с фресками (1772—81, Ф. А. Маульберч, см. *Австрия*); в соборе — капелла Хедервари (нач. 15 в., готика); остатки креп. стен (1564—75, П. Ферабоско); кармелитская ц. (1721—25, М. А. Виттер, барокко). Ц. св. Игнатия (1635—41) с росписями (1744—47) П. Трогера (см. *Австрия*). С 1948 ведётся большое новое стр-во: заводы, жилые дома, школы (арх. Й. Шаллан, К. Лакатош, Д. *Риманоци* и др.).

Музей им. Яноша Кантуша, осн. в 1859; археологич. находки, нар. иск-во.

Лит.: Borbíró V., Valló I., Győr városépítészettörténete, Bp., 1956; Jenei F., Régi győri házak, Bp., 1959.

КА́ЛОЧА (Kalocsa) — г., центр нар. иск-ва (костюмы, вышивки, мебель и роспись стен).

КЁСЕ́Г (Kőszeg) — г., впервые упоминается в 1248. Готич. ц. св. Якова (1403—07), фасад и башня стиля барокко (1675), фрески (15 в.). В центре остатки крепости Юришича (сер. 13 в.). Жилые дома гл. обр. стиля барокко.

Лит.: Kőszeg, Bp., 1958.

МЕ́ЗЁКЁВЕШД (Mezőkövesd) — с., в медье Боршод-Абауй-Земплен, центр нар. иск-ва (нац. костюм, вышивка).

Лит.: Györffy I., Matyó népviselet, Bp., 1956.

МИШКОЛЬЦ (Miskolc) — г., в 8—9 вв.— слав. поселение. В центре — холм Аваш с готич. Реформатской ц. (ок. 1400—10, перестроена 1563—69); руины, готич. крепости Диошдьёр (сер. 13 в., расширена И. *Кашаи*, 1477). Крупные новые постройки: здания Политехнич. ун-та тяжёлой пром-сти (начаты в 1950, И. Янаки, Й. Яношши) и др.

Музей им. Германа Отто (б. Реформатская коллегия; 16—18 вв.), осн. в 1899; археологич. пам. нар. иск-ва, карт. гал.

НА́ДУДВАР (Nádudvar) — с., в медье Хайду-Бихар, центр нар. керамич. промысла (чёрная, т. н. «дымная», посуда).

ПА́ННОНХАЛЬМА (Pannonhalma) — с., в медье Дьёр-Шопрон. Комплекс бенедиктинского мон., конец 10 в.: романско-готич. ц. (конец 12 в., освящена в 1225; с классицистич. фасадом 1829—32, арх. Я. Пак), нижняя ц. романского стиля (11—нач. 13 вв.); классицистич. трапезная (1824—32, Я. Пак и П. Энгель). Карт. галерея.

ПЕЧ (Pécs) — г., существует ок. 2 000 лет, на месте рим. г. Сопиане (Sopianae). Хаотичная ср.-век. планировка. В центре г. древнехристианские катакомбы, 4 в. Собор, 11 в. (перестроен в 1882—91 арх. Ф. Шмидтом в псевдороманском стиле), с фресками худож. Б. *Секей* и К. Лоц. Нижняя ц., 11 в. Приходская ц. Бельварош (б. мечеть паши Гази Касим; 16 в.). Мечеть Яковали Хассана (16 в.). Керамич. завод Жольнаи, 1852. Крупное новое стр-во: ансамбль зап. части П. (арх. Э. Денеш и др.). Конный памятник Яношу Хуньяди (бр., 1956, П. Пацаи).

Музей им. Януса Паннониуса, осн. в 1898; археологич. памятники, керамика.

Лит.: Dercsényi D., Pogány F., Pécs, Bp., 1956.

РА́ЦКЕВЕ (Ráckeve) — с., в медье Пешт. Сербская ц. (1480—1500, готич. стиля, со звёздчатым сводом). Барочный дворец Евгения Савойского (1700—02, Л. Хильдебрандт, см. *Австрия*).

СЁКЕШФЁХЕРВАР (Székesfehérvár) — г., существовал ещё в рим. эпоху. До сер. 16 в. место коронования и погребения венг. королей. Хаотичная ср.-век. планировка. Руины корол. базилики романского стиля нач.

11 в. и саркофаг короля Стефана (Иштвана) I, сер. 11 в. Готич. капелла св. Анны (ок. 1480), Иезуитская ц. (1745—51, М. Грабнер) с фресками (1748—52, К. Ф. Самбах). Барочная Кармелитская ц. (1731—69) с фресками (1767, Ф. А. Маульберч, см. *Австрия*). Собор (1758—68, барокко, перестроен из ср.-век. здания) с фресками (1768, П. Цимбала), дом гор. совета, соединён из неск. домов 17—18 вв. Дворец епископа (1800—01, классицизм). Дом областного совета (1807—12, Я. Тегль и М. *Поллак*, классицизм). Конный памятник гусару-(бр., 1939, скульптор П. Пацан).

Карт. галерея им. Иштвана Чока.

Лит.: Fitz J., Székesfehérvár, Bp., 1957.

СО́МБАТХЕЙ (Szombathély) — г., на месте рим. г. Саварии (Savaria), осн. императором Клавдием в 41 г. Остатки храма Исиды, конец 2 — нач. 3 вв., рельефы. Руины базилики св. Квиринуса (4 в., на полу рим. моз.). Дворец епископа (1779—83, М. Хефеле) с фресками (1783, Ф. А. Маульберч, см. *Австрия*), собор (1795—97, М. Хефеле), семинария (1777—80, М. Хефеле) с фресками (1791, И. *Дорфмейстер*).

Музей «Савария», осн. в 1899; рим. памятники, нар. и прикл. иск-во, карт. гал.

Лит.: Kádár Z., Balla L., Savaria, Bp., 1958.

ТА́ТА (Tata) — с., в медье Комаром. Замок-крепость, начат в 14 в., в 19 в. достроен под готику. Колокольня или «Часозвоня» [1763, Я. *Фельнер* (?) и И. Эдер]. Дворец Эстергази (1762—77, Я. Фельнер, барокко). Собор.

Музей им. Домонкоша Куна, осн. в 1938; археологич. пам., прикл. иск-во.

Лит.: Jenei F., A tatai vár., Bp., 1956.

ХЕ́РЕНД (Herend) — с., в медье Веспрем. Фарфоровый завод, осн. в 1839.

ША́РОШПАТАК (Sárospatak) — г., известен с 11 в. Замок-крепость Ракоци: кв. донжон, 13 в.; флигель Перени с лоджией (16 в., стиля Возрождения), готич. Замковая ц. (15 в., перестройки 18—19 вв.). Реформатская коллегия (18 в., барокко). Центр нар. керамич. промысла.

Музей им. Ракоци, осн. в 1950; прикл. иск-во и др.

Лит.: Dercsényi D., Gerő L., A sárospataki Rákóczi-vár, Bp., 1957; Román J., A sárospataki kollégium, Bp., 1956; Román J., Sárospataki kerámia, Bp., 1955.

ШО́ПРОН (Sopron; рим. Scarbantia) — г., существует ок. 2300 лет. Центр имеет ср.-век. характер. Готич. Бенедиктинская ц. (13—1-я четверть 14 вв., перестроена ок. 1490) с алтарным образом и барочными плафонами (1779—80, И. *Дорфмейстер*). К ц. примыкает мон. с готич. залом капитула (1-я пол. 14 в.). Готич. церковь св. Михаила (13—15 вв.) и ц. св. Георгия (14 в., перестроена в формах барокко, 1682—1781). Гор. башня (окончена в 1681); ср.-век. нижняя часть, ренессансная аркада, барочное купольное завершение. Готич., ренессансные и барочные жилые дома с внутр. двориками, окруж. аркадами и лоджиями.

Музей им. Ф. Листа, осн. в 1879; археологич. памятники, изобразит., нар. и прикл. иск-во.

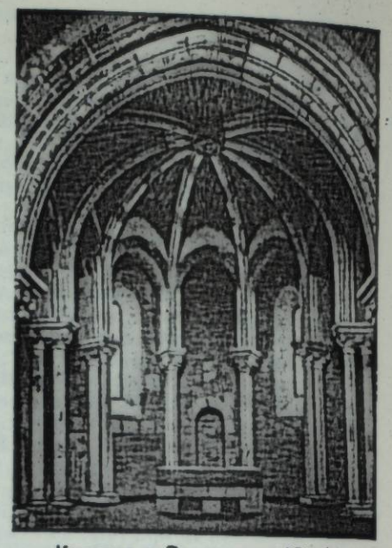
Лит.: Dercsényi D., [szerk.], Csatkai E., (irt.), Sopron és környéke műemlékei, Bp., 1956.

ЭГЕР (Eger) — г., существует с 10 в. Ср.-век. планировка. Крепость (13 в.) с укреплениями 16 в. Руины романской базилики, 12 в. Дворец епископа, 15 в., Турецкий минарет, 1596—1687. Барочные: ц. миноритов (1758—73, М. Герль), дом обл. совета (1751—55, М. Герль) с кованой решёткой (1760—61, Х. Фассола); лицей (1765—85, Я. *Фельнер*) с фресками Я. Л. Краккера (1778), Ф. Сигриста (1780) и Ф. А. Маульберча — (1792—93, см. *Австрия*). Собор (1831—37, П. *Хильд*, классицизм) со скульпт. декором М. Касагранде.

Музей им. Иштвана Доби, осн. в 1872; археологич. пам., карт. галерея.

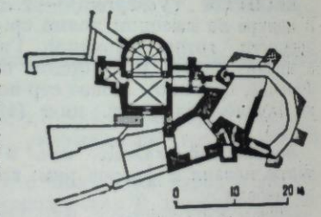
Лит.: Gerő L., Eger, [Bp.], 1954, 2 kiad. 1957; Genthon I., Az egri líceum, Bp., 1955; Galván K., Az egri vár, Bp., 1958.

ЭСТЕРГО́М (Esztergom) — г., с 1 в. н. э. рим. г., до сер. 13 в.— резиденция венг. королей. Нерегул. ср.-век. планировка. На скалистом холме — ст. крепость и корол. дворец: капелла (12 века) с росписями Никколо ди Томмазо (около 1350), ренессансный зал с росписями (конец 15 века). Капелла Бакоца (мр. 1506—07, стиль Возрождения). Собор (1822—1856, П. Кюнель, Я. Пак, П. *Хильд*) и церковь святой Анны (начата в 1828, Я. Пак) — классицизм.



Капелла в Эстергоме. 12 в.

Христианский музей, осн. в 1875; археологич. пам. ср.-век., отечеств. и зап.-евр. живопись, декор. иск-во.



План капеллы в Эстергоме. 12 в.

Лит.: Genthon I., Esztergom műemlékei, köt. 1, Bp., 1948; Dercsényi D., Zolnay L., Esztergom, Bp., 1956.

ЯК (Ják) — село, в медье Ваш. Романская ц. бенедиктинского мон. (кам., 1220—56)—трёхнефная базилика с двумя башнями и выразительным скульпт. декором; в алтарной части и юж. башне — фрески (сер. 13 в.). Капелла св. Якова (13 в.).

Лит.: Dercsényi D., A jáki templom, Bp., 1957.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

БА́РАБАШ (Barabás), Миклош (22.II.1810, Маркушфальва — 12. II. 1898, Будапешт) — живописец, график. Вначале романтик, затем реалист. Уч. в венской АХ (1829—30). Работал в Венгрии, Австрии, Италии, Трансильвании и Румынии. Произв.: портрет рус. генерала (1832, Карт. гал., Львов); автопортрет (1841), «Румынская семья, отправляющаяся на ярмарку» (1843), портрет Ф. Листа (1847), «Возвращение с венчания» (1856), портрет Битто Иштванне (1874) — все в Венг. нац. гал., Будапешт. Серия портретов деятелей венг. революции, 1848—49, акв. и литогр. (Историч. м. в Будапеште).

Лит.: Hoffmann E., Barabás Miklós, Bp., 1950.

БЕ́НЦУР (Benczúr), Дьюла (28.I.1844, Ньиредьхаза — 1.VI.1920, Долань) — живописец академич. направления. Уч. в мюнх. АХ (1861—69) у К. Пилоти, в 1876—83 — её проф. Проф. и директор будапештской АХ. Работал в Германии и Венгрии. Произв.: «Прощание Ласло Хуньяди» (1866), «Крещение Вайка» (1875), «Взятие крепости Буды» (1896), портрет графини Каройи Ласлоне (1898) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Tolcpy K., Benczúr, Bp., 1960.

БЕ́РНАТ (Bernáth), Аурель (р. 1895, с. Марцали)— живописец. Уч. в Надьбанье (1915—16). С 1945 —проф. будапештской АХ. Произв.: «Ривьера» (1926—27), «Мастерская художника» (1950), «Начало рабочего движения в строительной промышленности» (1950—51), эскиз фрески «Народный спорт» (темпера, 1951—52) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Genthon I., Bernáth Aurél, «Művészettörténeti értesítő», 1957, №1.

БЕ́ТЛЕН (Bethlen), Миклош [1.IX.1642, с. Кишбун — 17.X.1717 (или 1716), Вена] — архитектор, политич. деятель и писатель. Уч. в Голландии. С 1691 — гл. канцлер Трансильвании. Известно одно его арх. произв.— собств. дворец в Бетленсентмиклош (Сан-Миклаус, 1668—73), ценный памятник пров. венг. Ренессанса.

Лит.: Önéletírása, köt. 1—2, Bp., 1955.

БИ́ХАРИ (Bihari), Шандор (19.V.1856 или 1855, Резбанья — 28.III. 1906, Будапешт) — живописец-реалист. Уч. в венской АХ (1876—80) и в Париже (1883) у Ж. П. Лоранса. Произв.: «Перед судьёй» (1886), «Воскресенье после обеда» (1893), «Программная речь» (1891) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

БО́РШОШ (Borsos), Йожеф (20.XII.1821, Веспрем — 19.VIII.1883, Будапешт) — живописец, представитель «бидермейера». Уч. в венской АХ (1840-е гг.). Работал в Вене (с 1842) и Будапеште. Произв.: «Национальный гвардеец» (1848), «После бала» (1850), «Девушка в греческом головном уборе» (ок. 1859) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

БРО́ЦКИ (Brocky), Карой [22.VII.1807, Темешвар (Тимишоара) — 8.VII.1855, Лондон, Англия] — живописец и акварелист. Уч. в венской АХ (1823—33). Работал в Англии. Произв.: «Любит ли меня?» (конец 1840-х гг.), автопортрет (1850-е гг.), «Венера и Амур» (1850-е гг.) — все в Венг. нац. гал., Будапешт; «Провозглашение Золотой буллы» (ок. 1851, не сохранилась).

Лит.: Lajta E., Brocky Károly, Bp., 1957.

ГА́ДОРОШ (Gádoros), Лайош (р. 23.VI.1910, Будапешт) — архитектор, художник-декоратор. Уч. в будапештском Ин-те декор. и прикл. иск-ва и в АХ в Дюссельдорфе (до 1932). После 1945 руководил Бюро жилищного стр-ва и др. проектными организациями. С 1960 — проф. Тех. ун-та инж. стр-ва и транспорта. Работы: Дом профсоюза работников строит. пром-сти в Будапеште (1948—49, с соавторами); венг. павильон на Всемирной выставке в Брюсселе (1958); больница в г. Печ (начата в 1961).

Соч.: A lakás berendezése és méretezése, Bp., 1956 (1958, 1960).

ДА́ВИД (Dávid), Карой (р. 8.III.1903, Будапешт) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Будапеште (1926—31). Был в Австрии, Италии, Германии, работал у Ш. Э. Ле Корбюзье во *Франции* (см.). С 1934— в Венгрии. Работы: Гл. здание аэропорта Ферихедь (1942, 1948), Нар. стадион (1948—53) — оба в Будапеште; ансамбль зданий химич. комбината в Тисапалконья (строится).

ДЕА́К-Э́БНЕР (Deák Ébner), Лайош (18.VII.1850, Будапешт — 1934) — живописец. Уч. в мюнх. АХ (1869—71), затем в Париже (1873—74) у М. *Мункачи*. Один из основателей колонии худож. в Сольноке. Работал также в Будапеште. Произв.: «Возвращение с жатвы» (1881), «Птичий рынок в Сольноке» (1886), «Пасхальная процессия» (1886) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

ДЕ́РКОВИЧ (Derkovits), Дьюла (13.IV.1894, Сомбатхей — 1934, Будапешт) — живописец и график, обращавшийся в своём творчестве к темам классовой борьбы пролетариата. В период Венг. сов. республики (1919) уч. в Свободной художеств. школе у К. Кернштока. Работал в Венгрии и Австрии. Произв.: серия ксилогравюр «1514 год» (11 листов, 1928—29), «Террор» (темпера, 1930), «Три поколения» (1932), «У железной дороги» (1932) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Derkovits Gyula. 1894—1934. Emlékkiállítás. Budapest, Bp., 1954 [Katalogus]; Derkovits Gyuláné. Mi ketten. Emlékezés Derkovits Gyulára, Bp., 1954; Pogány Ö., G. Derkovits, Bp., 1960.

ДОМАНО́ВСКИ (Domanovszky), Эндре (р. 23 I. 1907, Будапешт) — живописец-монументалист и жанрист. Уч. в будапештской АХ (1926—31), с 1945— проф. Работает в Будапеште. Произв.: «Передача знамён 1848 года» (1951, СССР), панно-полиптих для с.-х. выставки (1953, Министерство земледелия ВНР), «Перед выплавкой» (1954, Венг. нац. гал., Будапешт), фреска гл. входа металлургич. комбината в г. *Дунауйвароше* (1954—55).

ДО́РФМЕЙСТЕР (Dorfmeister), Иштван (1729—29.V.1797, Шопрон) — живописец-монументалист, представитель барокко, позднее — классицизма. Уч. в венской АХ (1751—55). Произв.: плафонная, стенная и алтарная роспись католич. ц. в с. Часар (1775—76), плафонная роспись католич. ц. в г. Сигетвар (1788), росписи в *Сомбатхее* и *Шопроне*.

ЗА́ЛА (Zala), Дьёрдь (16.IV.1858, Альшо-Лендва — 31.VII.1937, Будапешт) — скульптор-монументалист и портретист. Уч. в Будапеште, Вене и Мюнхене. Произв.: Памятник тысячелетию В. в Будапеште (бр., 1894—1929), памятник гонведу (солдату революц. армии) в Будапеште (бр., 1889—93), портрет худож. А. Лигети (мр., 1887, Венг. нац. гал., Будапешт).

ЗИ́ТТЕРБАРТ (Zitterbarth), Матьяш (1803, Пешт—1867, там же) — архитектор, представитель классицизма. Выходец из семьи арх. 18 в. Уч. у отца, самостоят. деятельность начал в Пеште (*Будапешт*) с 1828. Строил гл. обр. жилые дома.

Лит.: Imrényi I., A Pesti (Budapest) vármegyeháza újjáépítése, «Építés-Építészet», Bp., 1950 sz. 110—134.

ЗИ́ЧИ (Zichy), Михай (Михаил Александрович) [15.X.1827, с. Зала—15(28).II. 1906, Петербург, Россия]— график и живописец. Уч. в Вене (1843—47) у Ф. Вальдмюллера (см. *Австрия*). С 1847 (за исключением 1874—80) жил в России. Придворный худож., акад. и почётный чл. петерб. АХ. Произв.: «Спасательная лодка» (1846, Венг. нац. гал., Будапешт), серия жанр. рис. «Юморески» (тушь, 1853—54, ГЭ), серия илл. к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (кар., тушь, уголь, 1860—80, музей Ин-та рус. литературы, Ленинград), «Триумф демона разрушения» (1878, Венг. нац. гал.), серии илл. к поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (уголь, кар., 1888, Музей Грузии, Тбилиси), к балладам Я. Араня (тушь, 1890-е гг., Венг. нац. гал.).

Лит.: Несколько слов о художнике М. А. Зичи, СПБ, 1869; Michel de Zichy, sa vie, son oeuvre, Vienne, 1895; Lázár B., Zichy Mihály élete és művészete, Bp., 1927; Bényi L. és Supka M. B., Zichy Mihály, Bp., 1953.

ИБЛЬ (Ybl), Миклош (6.IV.1814, Секешфехервар — 22.I.1891, Будапешт) — архитектор эклектич. направления. Окончил реальную школу Политехнич. ин-та в Вене (1831), в нач. 1840-х гг. уч. в мюнх. АХ. Работы: приходская ц., дом священника и школа в Фоте (1845—55), дворец Каройи (1863), баня Маргит (1868 — 1870), здание таможни (ныне ин-т; 1870—74), Оперный театр (1875—84), базилика (1867—91), зап. крыло корол. дворца (1880—91) — все в Будапеште.

Лит.: Ybl E., Ybl Miklós, Bp., 1956.

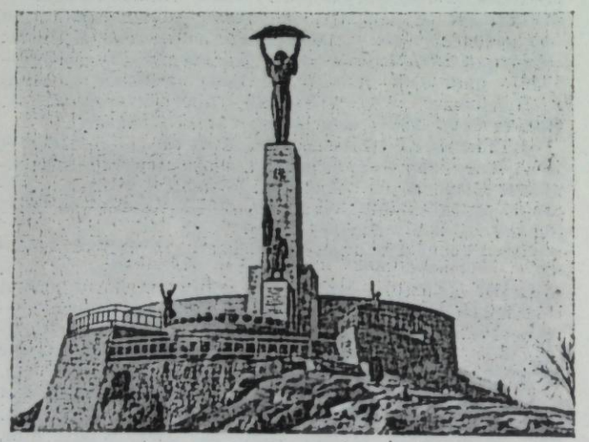
ИЗСО́ (Izsó), Миклош (9.IX. 1831, Дисношхорват — 29.V.1875, Будапешт) — скульптор-реалист. Учился (1840-е гг.) у И. *Ференци* и в мюнх. АХ (1860—62). Произв.: «Грустящий пастух» (мр., 1862), серия «Танцующие крестьяне» (терракота, 1860—75), портрет К.Ги-

ци (бр., 1870) — все в Венг. нац. гал., Будапешт. Памятник поэту М. Чоконаи-Витезу в Дебрецене (бр., 1871).
Лит.: Fülep L., Izsó Miklós, «Művészettörténeti Értesitő», 1953, № 1—2, 7 évf.; Izsó Miklós levélei, Bp., 1958.

КА́ШШАИ (Kassai), Иштван (Штефан из Кошице) (ок. 1430, вероятно, Кошице, Словакия — 1499, Буда) — архитектор, скульптор, каменотёс, строил в духе поздней готики. С 1476 — придворный арх. короля Матиаша Хуньяди (Матвея Корвина). Работал в *Мишкольце*. С 1481 — жил в Буде. Работы К. в Словакии: кафедр. собор св. Елизаветы в Кошице (1464—86), две капеллы семьи Заполья в Спишски-Штврток (1473) и в Спишска-Капитула (1488). См. также *Чехословакия*.
Лит.: Csemegi J., Kassai István művészete, Bp., 1939; Feuerné Tóth Rózsa, Kassai István Budán, Bp., 1955.

КЁРНЕР (Körner), Йожеф (р. 17.III.1907, Будапешт) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Будапеште (1925—30). Работы: здание Министерства внешней торговли (1948—49), жилой пос. в р-не Ладьманьош (1955—56), памятник погибшим деятелям венг. рабочего движения (1958) — все в Будапеште.

КИШФАЛУДИ-ШТРОБЛЬ (Kisfaludi-Stróbl), Жигмонд (р. 1.VII. 1884, с. Альшорайк) — скульптор. Уч. в Ин-те декор. и прикл. иск-ва в Будапеште (1900—05), в Академии прикл. иск-ва в Вене (1905—06)



Ж. Кишфалуди-Штробль. Памятник Освобождения на горе Геллерт в Будапеште. Бронза, гранит. 1947.

и в академии Жюлиана в Париже (1906—08). С 1924 — проф. будапештской АХ. Работает в Будапеште. Произв.: «Стрелок из лука» (бр., 1918—19, Будапешт, варианты в ГЭ, в Калифорнии в США), надгробный памятник «К звёздам» (бр., 1927, Будапешт), портрет Б. Шоу (бр., 1932, Венг. нац. гал., Будапешт), памятник Освобождения на горе Геллерт в Будапеште (бр., гранит, 1947), «Странствующий Петёфи» (бр., 1949, Венг. нац. гал.), Монумент благодарности (мр., 1949, ГМИИ), голова Петёфи (кам., 1952, ГМИИ).
Лит.: Ж. Кишфалуди-Штробль. Выставка произведений (Каталог), М., 1955; Вучетич Е. В., Жигмонд Кишфалуди-Штробль, М., 1960; Korpr I., Kisfaludi-Strobl Zsigmond, Bp., 1956.

КО́ЗМА (Kozma), Лайош (6.VIII.1884, Кишкорпад — декабрь 1948, Будапешт) — архитектор и художник-декоратор. Окончил (1909) Политехнич. ин-т в Будапеште. Был во Франции. В 1910—13 работал у Б. *Лайта*, с 1913 — преподаватель будапештской Школы прикл. иск-ва. При Венг. сов. республике (1919) — чл. художеств. директория и проф. Политехнич. ин-та в Будапеште. После освобождения В. — проф. того же ин-та. Работы: дом Атриум (1934—36), гимназия им. Д. Килиана (1948—1950) — обе в Будапеште.
Лит.: Kozma emlek szam, «Uj Épitészet», 1949, № 2—3, IV evf.

КО́СТА (Koszta), Йожеф (27.III.1861, Брашов, Трансильвания — 30. VII. 1949, Сентеш) — живописец-реалист, обратившийся к крестьянской теме. Уч. в венской (1882—83), будапештской (1885—88) и мюнх. (1891—95) АХ. Работал в Будапеште, Сольноке, Сентеше, Абоне. Произв.: «Возвращение с поля» (1897), «Ломка кукурузы» (ок. 1917), «Домой» (1903), «Девочка с геранью» (ок. 1917) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.
Лит.: Bényi L., Koszta József, Bp., 1959.

ЛА́ЙТА (Lajta), Бела (23.I.1875, Будапешт — 14.X.1920, Вена) — архитектор, представитель сначала «модерна», затем конструктивизма. Окончил Тех. ун-т в Будапеште (1895). Уч. также в течение 6 лет в Италии, Германии, Голландии, Англии, Франции и Испании. С 1901 — в Будапеште, работал нек-рое время у Э. *Лехнера*. Работы: дом призрения (1911), коммерч. училище (1910—12), дом Рожавёльди (1911—12) — все в Будапеште; здание банка в Эржебетварош (1911).
Лит.: Nadai Pál, Lajta Béla életműve, Bp., 1921; Vámos F., Lajta Béla, «Magyar épitőművészet», Bp., 1956, 5 évf., sz. 54—59; Vámos F., Lajta Béla. Magyar épitész a szecceszióban, Bp., 1960.

ЛЕ́ХНЕР (Lechner), Эдён (17.VIII. 1845, Пешт — 10.VI.1914, Будапешт) — архитектор, представитель «модерна». Уч. в Политехнич. ин-те в Будапеште и АХ в Вене. Был в Италии, Франции. Вернулся в В. в 1868. В конструкциях своих зданий уже использовал сталь и бетон. Работы: дом Дрехлера (1883—84), Музей прикл. иск-ва (1893—96), Ин-т геологии (1898—99), здание почтамта-сберкассы (1899—1902) — все в Будапеште; ратуша в Кечкемете (1892).
Соч.: Önéletrajz-vázlat, Bp., 1911.
Лит.: Vámos F., Lechner Ödön, 1—2, Bp., 1927.

МА́ДАРАС (Madarász), Виктор (14.XII.1830, Четнек — 10.I.1917, Будапешт) — живописец романтич. направления. Уч. в венской АХ (1853—55) и в Париже (1856—59) в школе Л. Конье. Работал в Париже и Будапеште. Произв.: «Оплакивание Ласло Хуньяди» (1859), «Илона Зрини на допросе в замке Мункач» (1859), «Зрини и Франгепан» (1864), «Народ Дожи» (1868) — все в Венг. нац. гал., Будапешт; портреты — Дьёрдя Дожи (1867, музей в г. Тимишоара) и Миклоша Берченьи (1875, ГМИИ).
Лит.: Székely Z., Madarász Viktor, Bp., 1954; Madarász Viktor. Kiállitás, Bp., 1952 [Katalogus].

МАНЬОКИ (Mányoki), Адам (1673, Сокой — 6.VIII. 1757, Дрезден) — живописец-портретист. Уч. в Гамбурге. Был придворным худож. Ференца Ракоци II. Работал в Венгрии, Германии, Польше. Произв.: автопортрет (1710-е гг.), портреты Ференца Ракоци II (1709) и Я. Подманицкого (1720-е гг.) — все в Венг. нац. гал., Будапешт; портрет Пала Радаи (1720-е гг., б-ка Радаи, Будапешт).
Лит.: Lázár B., Mányoki Ádám élete és művészete, Bp., 1933; Mányoki Ádám. Emlékkiállitás, Bp., 1957 [Katalogus].

МА́РКО (Markó) — 1) Карой Старший (25.IX. 1791, Левоча, Словакия — 19.XI.1860, близ Флоренции, Италия) — живописец, родоначальник венг. реалистич. пейзажа. Уч. в венской АХ (1822—23). Работал в Венгрии, Австрии и Италии. Произв.: «Вишеград» (конец 1820-х гг.), «Охота Дианы» (1833), «Окрестности Тиволи» (1839), «Альфёльдский пейзаж» (1853) — все в Венг. нац. гал., Будапешт. 2) Карой Младший [22.I.1822, Будапешт — 1891, Москва (?)] — живописец-пейзажист. Сын Кароя М. Старшего.
Лит.: Pogány Ö., Gáborné id Markó Károly, Bp., 1954.

МЕ́ДЬЕШШИ (Medgyessy), Ференц (10.I.1881, Дебрецен — 20.VIII.1958, Будапешт) — скульптор. Уч. в академии Жюлиана в Париже (1905—07). Работал в Дебрецене и Будапеште. Произв.: «Женщина, моющая пол» (бр., 1913, Венг. нац. гал., Будапешт); «Маленький всадник» (бр., 1922, Дебрецен, музей им. Ф. Дери); четыре статуи перед зданием музея им. Ф. Дери в Дебрецене — «Наука», «Искусство», «Археология» и «Этнография» (бр., 1930); «Девочка» (мр., 1954, Венг. нац. гал.).
Соч.: Életemről, művészetről, Bp., 1960.
Лит.: László G., Medgyessy Ferenc, Bp., 1956.

МЕ́ДЬЯНСКИ (Mednyánszky), Ласло (30.IV.1852, Бецко — 17.IV.1919, Вена) — живописец-жанрист и пейзажист реалистич. направления. Уч. в мюнх. (1872) и парижской (1874) АХ. Работал в Венгрии, Франции, Германии, Италии, Австрии. Произв.: «Ловля рыбы на Тисе» (ок. 1880), «Голова бродяги» (1910), «Голова раненого» (1910-е гг., Закарпатская обл. карт. гал., Ужгород); «Раненый солдат» (1914) и «В Сербии» (1914) — в Венг. нац. гал., Будапешт.
Лит.: Kallai E., Mednyánszky László, Bp., 1943; Mednyánszky László. Emlékkiállitásá, Bp., 1952 [Katalogus].

МЕ́СЁИ (Mészöly), Геза (18.V.1844, Шарбогард — 12.XI.1887, Йоббадьи) — живописец-реалист. Уч. в венской АХ (1869—71). Проф. женской художеств. школы в Будапеште. Работал в В. и Германии. Произв.: «Рыбачий балаш на берегу о. Балатон» (1877), «Балатонские сумерки» (1879), «На дороге» (1884) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.
Лит.: Rajnai M., Mészöly Géza, Bp., 1953.

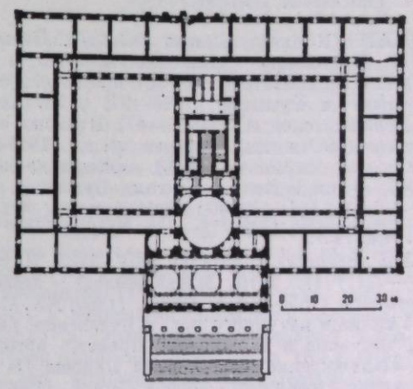
МУ́НКАЧИ (Munkácsy, собств. Л и б, Lieb), Михай [20.II.1844, Мункач (ныне Мукачево, СССР) — 1.V. 1900, Эндених, Германия] — живописец-реалист. Уч. (1862—63) у Э. Самоши, в венской (1865) и мюнх. (1866—68) АХ и в Дюссельдорфе (1868—69) у Л. Кнауса (см. *Германия*). Работал в области жанр. и историч. живописи, портрета и пейзажа. Жил в Будапеште, Мюнхене, Дюссельдорфе; с 1872 — в Париже. Получил мировую известность, создав картину «Камера смертника» (1870, Академия изящных искусств, Филадельфия, повторение 1878 в Венг. нац. гал., Будапешт). Произв.: «Щипательницы корпии» (1871), «Ночные бродяги» (1873), «Девушка с хворостом» (1873), «Старуха, сбивающая масло» (1873) — все в Венг. нац. гал.; «Ломбард» (1874, Метрополитен-музей, Нью-Йорк); «Слепой Мильтон, диктующий своим дочерям поэму „Потерянный рай“» (1878, б-ка Ленокс, Нью-Йорк); «Христос перед Пилатом» (1881, частн. собр., Филадельфия, один из этюдов имеется в Закарпатской обл. карт. гал. в Ужгороде); «Букет» (1881, ГМИИ); портрет Ф. Листа (1886, Венг. нац. гал.); «Умирающий Моцарт» (1886, частн. собр., Детройт, один из этюдов — в ГМИИ); «Обретение Родины» (1893) и «Забастовка» (1895) — в Венг. нац. гал.
Соч.: Souvenirs, P., 1897; Válogatott levelei, Bp., 1952.
Лит.: Алешина Л., Михай Мункачи, М., 1960; Végvári L., Munkácsy Mihály élete és művei, Bp., 1958.

ПА́АЛ (Paál), Ласло (30.VII. 1846, Зам — 3 или 4. III. 1879, Шарантон, Франция) — живописец-реалист. Уч. в венской АХ (1864—69). Работал в Венгрии, Германии, Голландии, Франции. Произв.: «Облака» (1871), «Березы» (1876), «В лесу Фонтенбло» (1876) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.
Лит.: Farkas Z., Paál László. 1846—1879, Bp., 1954; Paál László. Emlékkiállitás, Bp., 1954 [Katalogus].

ПЕ́РЕНИ (Perényi), Имре (р. 8.II.1913, Будапешт) — архитектор. Уч. в Москве, где в 1933 получил диплом архитектора. До освобождения В. (1945) работал в СССР. Организатор и директор первого гос. проектного ин-та (1947—49). С 1951 — проф. Тех. ун-та в Будапеште, а позднее Тех. ун-та инж. стр-ва и транспорта. Один из организаторов Союза венг. арх. (1951). Работы: Дом профсоюза работников строит. пром-сти в Будапеште (1948—49, с соавторами); гродострои. генплан Будапешта (1954—60, с соавторами).
Соч.: Településtervezés, Bp., 1958.

ПЕ́ЧИ (Péchy), Михай (1755, Альмошд — 13.II.1819, Фехерсек) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в Праге, затем в Вене (1776—79) в Военно-инженерной академии. Работы: Реформатская коллегия (1801—17) и Реформатский собор (1803—21) — обе в Дебрецене.
Лит.: Szentkirályi Z., Pechy Mihály munkássága, Bp., 1951.

ПО́ЛЛАК (Pollack), Михай (1773, Вена — 5.I. 1855, Пешт) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в венской АХ. С 1798 жил в Пеште. Работы: Лютеранская



М. Поллак. План Национального музея в Будапеште. 1837—47.

ц. (1799), собств. дом (1822), лицей Людовика (ныне Воен. академия; 1829—35), Нац. музей (1837—47) — все в *Будапеште*; замок в Алчуте (1819—27, не сохранился), дом комитатского управления в Сексарде (1827—53), дом областного совета в Секешфехерваре (1807—12; с Я. Теглем).
Лит.: Zádor A., A Nemzeti Múseum, Bp., 1953; его же, Pollack Mihály élete és művei, Bp., 1960.

ПРЕЙШИЧ (Preisich), Габор (р. 2.V.1903, Будапешт) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Карлсруэ (1926—27) и в Политехнич. ин-те (1927—30) в Будапеште. В 1949—50 — директор будапештского проектного ин-та, в 1951—55 руководил строит. отделом исполкома гор. совета Будапешта. Работы: жилое здание и здание кинотеатра на ул. Белы Бартока в Будапеште (1933, с соавторами), Дом профсоюза работников строит. пром-сти в Будапеште (1948—49, с соавторами).
Соч.: Budapest városépitésének története Buda visszavételétől a Kiegyezésig, Bp., 1960.

РЕ́ВЕС (Révész; собств. Чебраи, Csebray), Имре (21.I. 1859, Шаторальяуйхей — 3. II. 1945, г. Виноградов, Закарпатская обл. СССР) — живописец-реалист. Уч. в венской АХ (1875—77 и 1878—80), в Училище натурного рис. в Будапеште (1877—78) и у *Мункачи* (1882—84) в Париже. Проф. АХ в Будапеште (1903—1921). В конце жизни работал в Закарпатье. Произв.: «Дезертир» (1887, Закарпатская обл. карт. гал., Ужгород); «Петёфи среди народа» (1884), «Петёфи перед боем» (1896), «Требуем хлеба!» (1899) — все в Венг. нац. гал., Будапешт. Ряд рис. хранится в ГЭ.
Лит.: Сташко Ю., Ревес, М., 1958; Знаменская Н., Сташко Ю., Малоизвестные работы Ревеса Имре, «Искусство», 1954, № 6.

РЙМАНОЦИ (Rimanóczy), Дьюла (19.I.1903, Вена — 21.XII.1958, Будапешт) — архитектор. Окончил Политехнич. ин-т в Будапеште (1925). В 1925—33 посетил ряд стран Европы, затем работал в В.: католич. приходская ц. (1933—34), здание почтамта (ныне министерство; 1937—38), поликлиника на ул. Мештер (1939), Нац. спортивный павильон (1942, с соавторами) — все

в Будапеште, ферментатор табака в Ньиредьхазе (1950—51), ряд зданий в *Веспреме*, *Дьёре*.

РИПЛЬ-РОНАИ (Rippl-Rónai), Йожеф (24.V.1861, Капошвар — 25.XI.1927, там же) — живописец. Уч. в мюнх. АХ (1884—87) и в Париже у М. *Мункачи* (1888—89). Произв.: «Женщина с клеткой» (1892), «Моя бабушка» (1894), «Когда живут только воспоминаниями» (1904), «Дядя Пинчек и куклы» (1905), «Автопортрет в красном берете» (пастель, 1924) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Соч.: Emlékezései, Bp., 1957.
Лит.: Genthon I., Rippl-Rónai, Bp., 1958.

РУДНАИ (Rudnay), Дьюла (9.I.1878, Пельшюц — 3.I.1957, Будапешт) — живописец-жанрист и пейзажист. Уч. в Будапеште (1894—95), в Мюнхене и Надьбанье (ныне в Румынии; 1896—97) у Ш. *Холлоши*. Проф. будапештской АХ (1922—47). Произв.: «Чистка картофеля» (1910-е гг.), портрет жены (1910-е гг.), «Отдыхающий скрипач» (1913), «Женщина-беженка» (ок. 1917) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Bényi L., Rudnay Gyula. A magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve, 1953; Művészettörténeti tanulmányok, Bp., 1957.

СЕКЕЙ (Székely), Берталан (8.V. 1835, Клуж, Румыния — 21.VIII. 1910, Матьяшфёльд) — живописец. Уч. в венской (1850—55) и мюнх. (1860) АХ. С 1871— проф. Училища натурного рис. в Будапеште, директор Школы мастеров в Будапеште. Произв.: автопортрет (1860), «Нахождение тела короля Лайоша II» (1861), «Героические женщины города Эгер» (1867) — все в Венг. нац. гал., Будапешт. Фрески ратуши в г. Кечкемет (1895—96), в соборе в г. *Печ*.

Лит.: Maksay L., Székely Bertalan, Bp., 1955; Dobai J., Székely Bertalan, Bp., 1955.

СЕНДРЕИ (Szendrői), Енё (р. 13.II.1913, Мекка, Саудовская Аравия) — архитектор. Окончил Политехнич. ин-т в Будапеште (1931). Работы: ансамбль зданий министерств (1949), поликлиника на ул. Фехервари (1949, совм. с А. Леван), здание Ин-та аграрных наук (1950, совм. с Л. Лаубером), здание Исследоват. ин-та металлов (1951, совм. с Л. Лаубером)— все в Будапеште; здание дирекции металлургич. комбината в Дунауйвароше (нач. 1950-х гг., совм. с Л. Лаубером).

СЕНЬИ (Szönyi), Иштван (17.I.1894, Уйпешт — 30.VIII.1960, Зебегень, близ Будапешта)— живописец и график. Уч. в будапештской АХ (1914—22) у К. *Ференци* и в Надьбанье (ныне в Румынии). С 1938— проф. будапештской АХ. Произв.: «На вершине горы» (1925), «Вечер в Зебегене» (1928), «Баржи» (темпера, 1937), «Копка картофеля» (1949), «Перевозчик» (1951), панно для с.-х. выставки (темпера, 1952)— все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Szönyi István gyüjteményes kiállítása, Budapest. 1954, Bp., 1954 [Katalogus].

СИНЬЕИ-МЕРШЕ (Szinyei-Merse), Пал (4.VII.1845, с. Синье-Уйфалу — 2.II.1920, Ернье) — живописец-реалист. Уч. в мюнх. АХ (1864—70). Работал в Мюнхене, Будапеште, Ернье. Произв.: «Влюблённые» (1870), «Майская прогулка» (1873), «Дама в лиловом» (1874), «Таяние снега» (1895)—все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Райнай М., Пал Синеи-Мерше, Будапешт, 1953.

ФЕЛЬНЕР (Fellner), Якаб (25.VII.1722, Микулов, Чехословакия — 12. XII. 1780, Тата) — архитектор, представитель позднего барокко. Дворцы и др. здания в гг. *Тата*, *Эгер* и *Веспрем*; приходские церкви в гг. Тата (1770—84) и Папа (1774—83).

Лит.: Dornyai B., Fellenthali Fellner Jakab tatai épitőmüvészről, «A Magyar Mérnök-és Epitész egylet Közlönye», Bp., 1930, VII. év.; Genthon I., Az Egri liceum, Bp., 1955; Révhelyi E., Fellner Jakab élete és működése, Bp., 1960.

ФЕНЬЕШ (Fényes), Адольф (29.IV.1867, Кечкемет — 17.III. 1945)— живописец-реалист. Уч. в Училище натурного рис. в Будапеште (1884—87), в Веймаре (1888 и 1892—94), в Париже в академии Жюлиана (1891). Произв.: «Вдова» (1899), «Подёнщик» (1901), «Лущение фасоли» (1904), «Брат и сестра» (1906) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

ФЕРЕНЦИ (Ferenczy), Иштван (23.II.1792, Римасомбат —4.VII.1856, там же) — скульптор и медальер, представитель классицизма. Уч. в венской АХ (1814—17) и в Риме (1818) у А. Канова (см. *Италия*) и Б. Торвальдсена (см. *Дания*). Работал в Риме и Будапеште. Произв.: «Пастушка» (мр., 1822) и бюст поэта Ф. Казинци (мр., 1828) — в Венг. нац. гал., Будапешт; поэт К. Кишфалуди (мр., 1836, Будапешт).

Лит.: Meller S., Ferenczy István élete és művei, Bp., 1906.

ФЕРЕНЦИ (Ferenczy), Карой (8.II. 1862, Вена — 18.III.1917, Будапешт) — живописец. Уч. в Риме (1884), Мюнхене и Париже в академии Жюлиана (1887—89). Один из основателей колонии худож. в Надьбанье (ныне в Румынии). С 1905— проф. будапештской АХ. Работал в Мюнхене, Будапеште и Надьбанье. Произв.: «Мальчики, бросающие камни» (1890), «Лесорубы, возвращающиеся домой» (1899), «Цыгане» (1901), «Мартовский вечер» (1902) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Petrovics E., Ferenczy Károly, Bp., 1943.

ФЕСЛЬ (Feszl), Фридьеш (1821, Пешт — 5.VII.1884, Будапешт) — архитектор, представитель нац.-романтич. направления. Первоначально работал в Будапеште у П. *Хильда*, затем с 1839 уч. в АХ в Мюнхене. Гл. работа — Концертный зал «Вигадо» в Будапеште (1858—64).

Лит.: Vámos F., Feszl Frigyes és Kora, Bp., 1925.

ХАУСМАН (Hauszmann), Алайош (9.VI.1841, Буда — 1926, Будапешт) — архитектор эклектич. направления. Уч. в Тех. ун-те в Будапеште, с 1866 в Берлине. Был в Италии. С 1870 строил в столице В. и в пров. С 1872 — проф. Тех. ун-та. Работы: здание кассационного суда (ныне Венг. нац. гал.; 1894—96); перестройка корол. дворца (1896—1903); центр. здание Тех. ун-та (1906) — все в Будапеште.

Лит.: Ybl E., A Magyar Nemzeti Galéria palotája, Bp., 1960.

ХИЛЬД (Hild), Йожеф (8.XII.1789, Пешт — 6.III. 1867, там же) — архитектор, представитель классицизма. Окончил венскую АХ (1811). Был в Италии. Вернувшись в Пешт, работал с М. *Поллаком*: дом коммерсантов (дворец Ллойд; 1828—30, не сохранился), дом Визнер (гостиница «Европа»; 1834, не сохранилась), б. дом Тенцер (ныне министерство; 1836—37), ф-ка Валеро (ныне министерство; 1839), баня Часар (1842). Соборы в *Эгере* и *Эстергоме*.

Лит.: Rados J., Hild József életműve, Bp., 1957.

ХОЛЛОШИ (Hollósy), Шимон (2.II.1857, Марамарошсигет—8.V.1918, Тячево, СССР) — живописец-реалист. Уч. в Училище натурного рис. в Будапеште (1875—76) и в мюнх. АХ (1878—82). Руководитель Художеств. школы в Мюнхене (с 1886). Основатель колонии худож. в Надьбанье (1896), ныне в Румынии. Произв.: «Очистка кукурузы» («Красный початок»; 1885), «Заботы страны» (1893), «Знаменосец» (1890-е гг.), эскизы к картине «Марш Ракоци» (1890—1910-е гг.)— все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Лит.: Тихомирова А. Н., Шимон Холлоши и его русские ученики, «Искусство», 1957, № 8; Németh L., Hollósy Simon és kora művészete, Bp., 1956.

ЧОК (Csók), Иштван (13.II.1865, с. Пустаэгерег — 1.II.1961, Будапешт) — живописец-жанрист, портретист, пейзажист. Уч. в Училище натурного рис. в Будапеште (1883—85), мюнх. АХ (1886—87), в академии Жюлиана в Париже (1888—90). Произв.: «Уголок ателье» (1905), «Венгерский натюрморт» (1913), «Завтрак крёстного» (1932), «Война и мир» (1951) — все в Венг. нац. гал., Будапешт.

Соч.: Emlékezéseim, Bp., 1945.
Лит.: Farkas Z., Csók István, Bp., 1957.

ШТЕЙНДЛЬ (Steindl), Имре (29.X.1838, Пешт — 31.VIII.1902, Будапешт) — архитектор эклектич. направления. Уч. в В., а затем в венской АХ (до 1867). С 1870 — проф. Политехнич. ин-та в Будапеште. Работы: Новая ратуша (1870—72) и здание парламента (1884—1904) — в *Будапеште*.

Лит.: Csányi K., Steindl Imre emlékezete, «Építőművészet», Bp., 1952, I. évf., sz. 89—91; Egry M., Wellisch J., Az Országház, Bp., 1956.

ШТРОБЛЬ (Strobl), Алайош (21.VI.1856, Липотуйвар — 13.XII.1926, Будапешт) — скульптор. Уч. в венской АХ (1870-е гг.). Проф. будапештской АХ. Произв.: автопортрет (терракота, 1878) и «Наша мама» (мр., 1892—96) — в Венг. нац. гал., Будапешт; памятники Я. Араню (бр., 1893) и И. Земмельвейсу (бр., 1906) — в Будапеште.

Лит.: Henszlmann L., Strobl Alajos, Bp., 1955.

ЭК (Ék; псевд. Алекс Кейль, Keil), Шандор (р. август 1902, с. Сентмихайфальва) — живописец, график, плакатист. Уч. в период Венг. сов. республики (1919) в Свободной художеств. школе. Работал в Венгрии, Германии, СССР. Проф. будапештской АХ. Произв.: плакат «10 лет без Ленина» (1934), «Клятва красногвардейцев в 1918 г.» (уголь, 1939, Венг. нац. гал., Будапешт), «Освобождение» (1951, Центр. дом офицеров Нар. армии ВНР), «Кровавый четверг. Демонстрация 1912 года» (1956, собр. худож.). Серия литогр. «Memento» (1958, Венг. нац. гал.).

Лит.: Алекс Кейл. Каталог выставки графики и живописи, М.—Л., 1936; Ék Sándor. Kiállitás. Budapest. 1958 [Katalogus], Bp., 1958; Ék. Sándor Malerei und Grafik. Text von A. Abusch, G. Pogány, B., 1960.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Венгерская АХ в Будапеште, осн. в 1871 как Училище натурного рис. и подготовки учителей рисования; в 1883 была открыта т. н. Высшая школа мастеров; с 1908 эти учебные заведения преобразованы в АХ обычного типа. **Институт декор. и прикл. иск-ва** (Inparmüveszeti Föiskola) в Будапеште, осн. в 1896.

Арх. факультет Тех. ун-та инженеров стр-ва и транспорта в Будапеште, осн. в 1952 в результате отделения от Тех. ун-та, осн. в Будапеште в 1856.

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз венг. архитекторов, осн. в 1951 в Будапеште. 475 чл. (на 1962). С 1955 входит в Междунар. союз архитекторов.

Союз венг. деятелей изобразит. и прикл. иск-ва, существовал с 1949 по 1956 в Будапеште, воссоздан в 1959; 304 чл. (на 1962).

ПЕРИОДИКА

«Magyar Építőművészet» («Венгерская архитектура»)— ж., изд. 6 раз в год с 1952 в Будапеште. **«Műemlékvédelem»** («Охрана архитектурных памятников») — ж., изд. раз в 3 месяца с 1957 в Будапеште. **«Építésügyi Szemle»** («Обзор строительного дела») — ж., изд. ежемесячно с 1958 в Будапеште. Освещает также вопросы арх-ры. **«Az Országos Szépművészeti Museum Közleményei»** («Бюллетень гос. музея изобразительных искусств в Будапеште») — изд. раз в год с 1949 в Будапеште. **«A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei»** («Бюллетень Венгерской национальной галереи»)— изд. раз в год с 1959 в Будапеште. **«Művészettörténeti Értesítő»** («Вестник искусствоведения») — ж., изд. 4 раза в год с 1952 в Будапеште. Освещает в основном венгерское иск-во и архитектуру прошлого. **«Acta historae Artium Akademiae Scientiarum Hungaricae»** («Материалы по истории искусств Венгерской Академии наук») — изд. 1—2 тома в год с 1953 в Будапеште. **«Művészet»** («Искусство») — ж., изд. ежемесячно с августа 1960 в Будапеште.

Авторы: М. Майор (очерк истории арх-ры, справочные статьи об арх., организациях, учебных заведениях, арх. периодике), А. Н. Тихомиров (очерк истории изобразит. иск-ва), Л. С. Алёшина (справочные статьи о городах при консультации М. Майора, о худож., их организациях, периодике, художеств. учебных заведениях). Рецензенты: П. Н. Максимов, И. Л. Маца, Н. В. Яворская.

ВЕНЕСУЭЛА

(РЕСПУБЛИКА ВЕНЕСУЭЛА. REPÚBLICA DE VENEZUELA)

На территории В., государства в северной части Южной Америки, до открытия последней Х. Колумбом в 1498 и испанского завоевания, развивалась культура индейских народов. Среди её памятников — погребальные урны из Атамипе (Atamipe) с грубоватыми, но выразительными фигурами гениев-охранителей в виде крокодилов и змей. В верхнем течении реки Ориноко обнаружены каменные блоки с изображениями ягуаров, крокодилов, символами Солнца и Луны. В северной части страны найдены керамические сосуды, которым придавалась форма черепахи или птицы; многие сосуды украшены рельефными изображениями человеческих лиц, обезьян, лягушек либо геометрической гравировкой. Известно также несколько древних наскальных росписей.



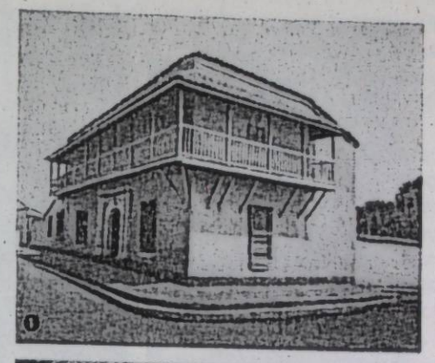
Индейцы, уцелевшие от истребления колонизаторами, унаследовали ряд традиций своего древнего искусства; особенно характерны для их творчества керамика, плетения и изделия из перьев. Жилищем индейцев обычно служат хижины, крытые пальмовыми листьями (см. также *Индейцы*).

Архитектура. Старейшие города В. были основаны испанцами в 16 в. Их разбивали по типичной для колониальных латиноамериканских городов прямоугольной сетке, отступая от неё там, где этого требовал рельеф местности. Жилая застройка долгое время была убогой. Только с приходом в В. в 1730-х гг. новых иммигрантов — басков и жителей Канарских о-вов — глинобитные и саманные постройки первых веков колонизации были сменены зданиями из дикого камня и из кирпича, облицованного отличной штукатуркой, был выработан простой и строгий тип дома. Исключением являются несколько зданий конца 18 в. с порталами стиля барокко, колоннами и арками с капризными криволинейными очертаниями проёмов. В гористой внутренней части страны сложился тип одноэтажного дома с внутренним двориком («патио»), обнесённым с трёх сторон портиками (арочными или с архитравами); с четвёртой стороны патио выходит в сад. Фасады прорезались большими, иногда доходящими до земли окнами, защищёнными деревянными решётками, которые опирались на консоли. В прибрежных городах *Ла-Гуайра*, Пуэрто-Кавельо (Puerto Cabello) и др., с их оживлённой торговлей, развился также тип двухэтажного дома. В первых этажах и подвалах таких домов помещаются лавки и склады, а во вторых этажах — жилые комнаты, балконы которых опираются на резные деревянные консоли; навес крыши поддерживается колонками. Дворцы правителей, епископов, ратуши («аюнтаменто») воздвигались на главной площади города. Большинство этих зданий было построено в 18 в., и к настоящему времени многие из них либо разрушены землетрясениями, либо перестроены. Среди крупных гражданских сооружений 18 в. выделяется таможня в Ла-Гуайра — двухэтажное здание с тремя балконами в центре фасада и по углам, с мезонином, со складами в нижнем этаже, конторами и жилыми комнатами — во втором.

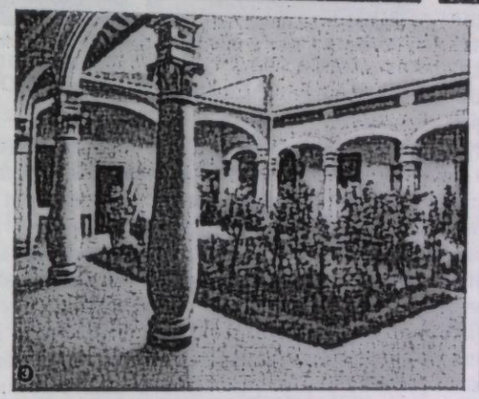


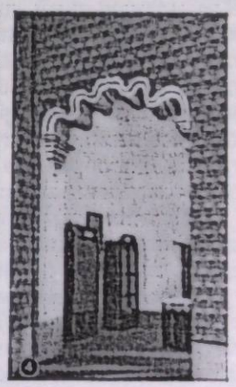
Плетёная корзинка. Искусство индейцев.

Церкви колониального времени обычно трёхнефные с деревянными кровлями (в среднем нефе — наборные потолки «артесонадо», в боковых — односкатные). Башни колоколен квадратные в плане с наружными лестницами строятся в одну линию с фасадом. Опорами служат цилиндрические колонны из кирпича или каменных барабанов, изредка квадратные или восьмигранные пилоны. Фасады церквей строги и просты; статуи и лепнина отсутствуют. В развитом виде этот тип здания представляет собой пятинефный собор в *Каракасе* (17—18 вв.).









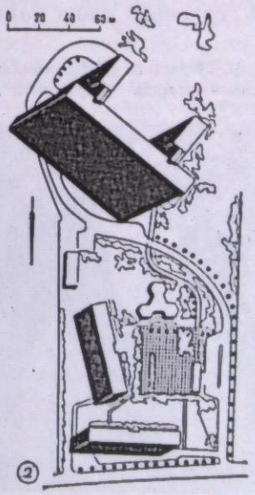
1. Дом семьи Аркая в Коро. 2-я половина 18 в. 2. „Дом с железными решётками" в Коро. 18 в. 3. Дом Х. де ла Вега-и-Бертодано в Каракасе. Патио. 1783. 4. Дом Х. де ла Вега-и-Бертодано в Каракасе. Интерьер. 1783

После завоевания В. независимости и установления республики (1830), во 2-й пол. 19—нач. 20 вв. усиливается строительство. Жилая архитектура во многом сохраняет старые традиции, но на рубеже 19—20 вв. в Каракасе возникают новые для В. многоквартирные дома. Архитектуре общественных зданий свойственна эклектика «псевдоготического стиля» (архитектор У. Манрике, H. Manrique) или «мавританского стиля», но подавляющее большинство крупных зданий сооружалось на основе мотивов классического зодчества (архитекторы Л. Урданета, L. Urdaneta; Р. Гарсиа, R. Garcia; Х. Муньос-Тебар, J. Muñoz-Tebar).

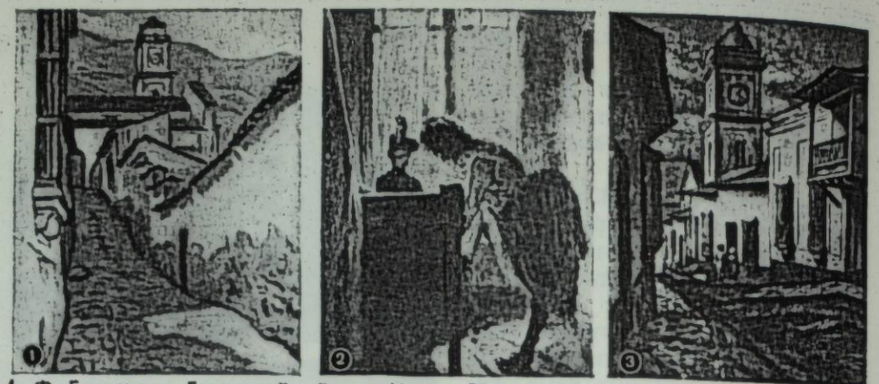
Экономической основой для расширения строительства на рубеже 19 и 20 веков и его подъёма в сер. 20 в. явилось развитие нефтяной промышленности — главного богатства страны. Оно вызвало строительство промышленных и портовых сооружений. Особенный размах приобрели работы по реконструкции и новой застройке Каракаса. К сер. 20 в. в В. выдвинулась группа молодых архитекторов. Их творчество отличает градостроительная смелость и широта, решение новой застройки целыми районами и крупными кварталами, обращение к железобетону, к новым архитектурным формам.

К. Р. Вильянуэва, К. Селис, Х. М. Михарес. Квартал Эль Параисо в Каракасе, 1950-е гг.: 1 — жилой дом; 2 — план квартала.





В Каракасе создана новая ось города — Авенида Боливар с двумя парными небоскрёбами; перпендикулярно к ней прокладывается другая магистраль. Создан новый торговый центр — круглая площадь Венесуэлы. Один из виднейших архитекторов не только В., но и всей Латинской Америки К. Р. *Вильянуэва* построил Университетский городок и ряд других зданий.



1. Ф. Брандт. „Городской пейзаж". Начало 20 в. Частное собрание. Каракас. 2. К. Рохас. „Одевающаяся девушка". Конец 19 в. Художественный музей. Каракас. 3. П. А. Гонсалес. „Улица в Ла-Гуайре". Офорт с акватинтой. Середина 20 в.

Жилые кварталы новых домов имеют разные типы. Квартал Эль Парансо для людей среднего достатка создан из расчёта 200 жителей на 1 *га*; его здания отличаются тщательностью разработки композиции, разнообразием форм подсобных сооружений на территории квартала. Предназначенный для менее обеспеченных слоёв населения квартал Серро Белен, возведённый на месте трущобных хижин, застроен из расчёта 400 жителей на 1 *га*; здания отличаются простотой архитектуры. Однообразные поверхности стен обогащаются лишь окраской. И в том, и в другом квартале предусмотрены магазины, школы, медицинские, спортивные и зрелищные учреждения.

Однако строительство жилых домов и целых кварталов не отвечает потребностям в жилищах; вместо уничтоженных трущоб всё-таки возникают новые; для многих квартиры в новых домах слишком дороги. Другие города В. в основном сохраняют старый облик.

Изобразительное искусство. В колониальный период строгая архитектура не способствовала развитию в В. декоративной скульптуры и резьбы. Живопись была представлена церковными росписями. Новые веяния определились на рубеже 18—19 вв.— появляется сурово правдивая портретная живопись. В годы борьбы за независимость, в 1-й пол. 19 в., начался подъём искусства. Первые крупные мастера вдохновлялись идеями освободительной борьбы; их творчество было проникнуто пафосом просветительства. К. Фернандес (C. Fernández) и А. Х. Карранса (A. J. Carranza) обращались к иллюстрированию научных трудов, а последний выступил как один из организаторов музейного дела и художественного обучения. Во 2-й пол. 19 в. в искусстве В. заняли прочное место образы людей и природы родной страны. Скульпторы М. Гонсалес (M. Gonzalez), Э. Паласиос-и-Кавельо (E. Palacios y Cabello) и др. создают монументальные образы национальных героев. Живописцы этого периода широко обращаются к патриотическим батальным и историческим темам. Крупнейший мастер М. *Товар-и-Товар* исполняет проникнутые вниманием к жизни яркие и динамичные картины и росписи, пишет портреты героев войны за независимость. Но в ряде его полотен и в творчестве его современников сказалось влияние европейского академизма. Искусство В., завоевав свою национальную тематику, оставалось ещё одним из диалектов языка европейского искусства. В Европе учились художники 19 в.: А. *Мичелена* — блестящий рисовальщик, автор исторических и жанровых полотен в духе позднего романтизма; К. *Рохас* — тонкий колорист, мастер передачи световоздушной среды, обращавшийся и к романтической фантастике, и к жанровым сценам, подчас проникнутым нотами страдания и печали. Основоположником современной живописи В. считается автор реалистических исторических картин и портретов Т. *Салас*. В 1912 молодые художники объединились в «Общество изящных искусств» в Каракасе. Они воспринимают влияние французских импрессионистов и П. Сезанна (см. *Франция*). Благодаря их творчеству (Ф. *Брандт*, Р. *Монастериос*, А. *Реверон* и др.) пейзаж до 30-х гг. становится ведущим жанром в живописи В.

1. Э. Полео. „Обручённые". 1956. 2. Ф. Нарваэс. „Аллегория — остров Маргарита". Красное дерево. Середина 20 в. 3. Э. Полео. „Три комиссара". 1950-е гг. Художественный музей. Каракас.







Оживление демократического движения в сер. 30-х гг. вызвало новые тенденции в искусстве В. Развивается борьба за национальное направление искусства, художники обращаются к народным образам и народным темам. Венесуэльских крестьян изображает в своих картинах крупнейший современный живописец Э. *Полео*. Он пользуется тонким, изящным рисунком, очень живым и выразительным в деталях. Лирически-нежные по цвету декоративно-плоские силуэты фигур в картинах Э. Полео оживлены контурными линиями, дающими известное ощущение объёма и складывающимися в красивый ритмический узор. В его искусстве встречаются и суровые образы, навеянные мексиканской живописью, а в ряде работ художник откликается на влияния сюрреализма.

Национальные темы раскрываются в творчестве многих других художников — в реалистической с сильным оттенком романтики графике П. А. *Гонсалеса*, в живописи П. *Сентено Вальенилья*, монументальной, но с привкусом салонности, в скульптуре Ф. *Нарваэса*, нередко условнодекоративной. Многие художники молодого поколения так или иначе связаны с модернистскими течениями. Зачастую они обращаются к условносхематическим композициям (А. Баррьос, A. Barrios, р. 1920) или к абстракционизму, завоевавшему большое место как в станковом, так и в монументальном искусстве В. наших дней (М. Манауре, M. Manaure, р. 1927, и др.).

Лит.: Общие работы.— Angulo Iñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 2, 3, Barcelona — B. Aires, 1950—1956; Kelemen P., Baroque and rococo in Latin America, N. Y., 1951; Sola M., Historia del arte hispanoamericano... los siglos XVI, XVII, XVIII, 2 ed., Barcelona, 1958; Toussaint M., El arte mudejar in America, México, 1946; Kirchhoff H., Venezuela, [B. Aires, 1956].

Архитектура.— Hitchcock H. R., Latin American architecture since 1945, N. Y., [1955]; Guazzo G., Lettera da Caracas, «Architettura. Cronache e storia», Mil., 1957, № 17; Architettura «cosmopolita» al Venezuela, «Casabella», 1957, № 215; Molinar E. P., Obras de Mario Pani en Venezuela, «Arquitectura México», 1959, t. 15, № 67; Boom in Venezuela, «Architect and Builder», 1960, № 1.

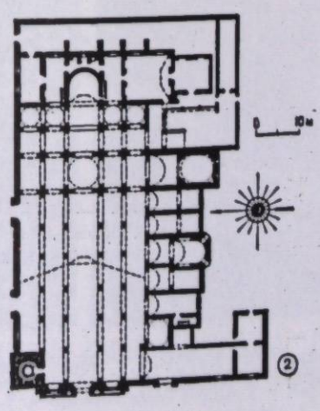
Изобразительное искусство.— Sanz y Diaz J., Pintores hispanoamericanos contemporaneos, Barcelona, [1953]; Sculpture of the Western hemisphere, [Wash.], 1942; «Artes de Mexico», 1958, № 24; Picón Salas M., Comprensión de Venezuela, Madrid, [1955]; Tres siglos de pintura Venozolana, Caracas, 1948; Latin America's art seen in New York, «Art Digest», 1940, 1. Aug., v. 14, № 19; Diccionario biográfico de Venezuela, Madrid, 1953; Contemporary artists in Latin America, Wash., 194—; Planchart E., La pintura en Venezuela, Caracas, 1956; Nucete-Sardi J., Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela, Caracas, 1940.

ГОРОДА

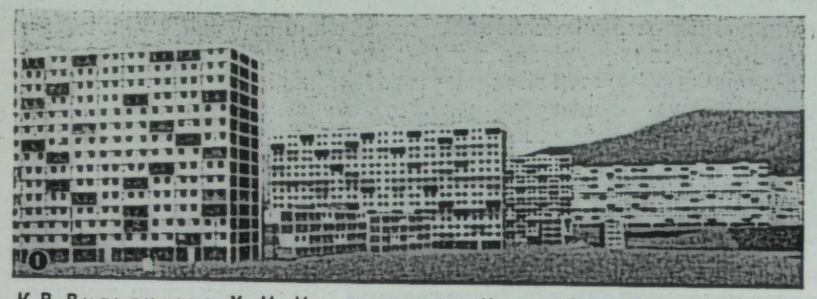
КАРАКАС (Caracas) — столица В. с 1578, осн. в 1567. К. был разбит по прямоугольной сетке с кварталами пл. 130 *м* × 150 *м* и улицами шир. 10 *м*. В центре г.— пл. Боливара с узорчатой вымосткой, адм. зданиями и собором. Многие старые постройки разрушены землетрясениями (особенно сильное в 1812). Сохранился собор (начат, вероятно, в 1614, строился гл. обр. в 1664—74, П. де Медина), пятинефная базилика с аркадами на восьмигранных столбах; интерьер сильно изменён реставрацией; фасад (1710—13, приписывается Ф. А. де Менесесу) кирп., оштукатуренный, расчленён полуколоннами и карнизами и завершён фронтоном с волютами; колокольня 18 в. Дворец Академий (б. ун-т) в здании старого мон. с псевдоготич. фасадом конца 19 в. Жилые дома 18 в., гл. обр. одноэтажные — дом, в к-ром род. С. Боливар, дом Х. де ла Вега-и-Бертодано (1783, ныне разрушен). Нац. Пантеон (бывшая ц. Сантисима Тринидад; 1744, в 1821 восстановлена после землетрясения, превращена в Пантеон в 1874). Во 2-й пол. 19 —нач. 20 вв. создан Ла Пастора — квартал многоквартирных домов и особняков, многочисл. обществ. здания: Нац. капитолий (Л. Урданета, Р. Гарсиа, в здании — росписи М. *Товар-и-Товара*), Паласио федераль, Муниципальный театр (на 2 тыс. мест, 1881, Х. Муньос-Тебар), Нац. театр (на 1200 мест, 1905, А. Чатаинг), Паласио мирафлорес (с 1910— дворец президента), Дворец юстиции (1905, включивший в себя зал ст. ратуши), Каса амарилья (б. резиденция президента), Воен. академия (1905), казармы Виктория (1908).

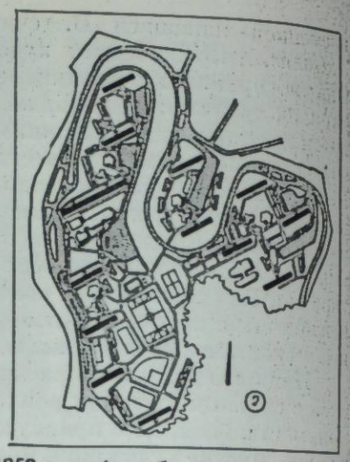
Собор в Каракасе, 17—18 вв.: 1 — фасад; 2 — план.





В сер. 20 в. быстро растущий К. реконструируется, застраивается многоэтажными жел.-бет. зданиями. На новой гл. магистрали — Авенида Боливар — два небоскрёба, в которых размещены министерства — Торрес дель силенсио («Башни молчания»; С. Домингес), неподалёку — Сирко нуэво (арена для боя быков). Новый торговый центр — круглая пл. Венесуэлы с небоскрёбом Эдификио полар (1952—54, Х. М. *Галиа*, М.Вегас Пачеко). От пл. Венесуэлы холмом с парком отделён Университетский городок, включающий спортивный комплекс, Аула магна («Большая аудитория») и Пласа кубьерта («Крытая площадь») — все 1950—53, К. Р. *Вильянуэва*. На горе Авила — отель-башня «Гумбольдт». Новые кварталы жилых домов: у подножия холма Кальварио (1940, с портиками в нижних этажах), в 50-е гг. — кварталы Серро Пилото, Серро Гранде, квартал-парк Ла Флорида, Эль Парансо (16-этажный, с двумя полуподземными этажами, и два 4-этажных дома; К. Р. Вильянуэва, К. Селис, Х. М. Михарес), Серро Белен (15- и 4-этажные дома, 2 366 квартир на 12 744 жителя; подъёмники в 15-этажных домах — в отдельных башнях с выходом на 5-м, 9-м и 13-м этажах, арх. К. Р. Вильянуэва, Х. М. Михарес, Х. Хофман, К. Брандо). Памятники С. Боливару на пл. Боливара, Ф. Миранде на пл. Нац. Пантеона, Х. Колумбу (1904).





К. Р. Вильянуэва, Х. М. Михарес и др. Квартал Серро Белен в Каракасе, 1950-е гг.: 1 — общий вид; 2 — план.

Художеств. музей, осн. в 1938, расширен в 1953; живопись и скульптура В. и др. стран. **Музей колониального иск-ва**, осн. в 1942. **Музей естеств. наук**, осн. в 1940; в художеств. отделе — пам. доколумбийского иск-ва. **Музей Боливара**, открыт в нынешнем здании в 1936; в числе колл.— художеств. пам., связанные с жизнью Боливара и борьбой за независимость.

КО́РО, Санта-Ана-де-Коро (Coro, Santa Ana de Coro) — старейший город В., осн. в 1527; до 1578— столица. Разбит по прямоугольной сетке. В 1583—1617 в К. был построен собор. Расцвет в 18 в., от к-рого сохранились одноэтажные кирп. побелённые дома с черепичными крышами без навесов («Дом с железными решётками» с порталом, смещённым к углу). Редкий для К. — двухэтажный дом Аркая (2-я пол. 18 в.). К. сохранил облик тихого пров. города.

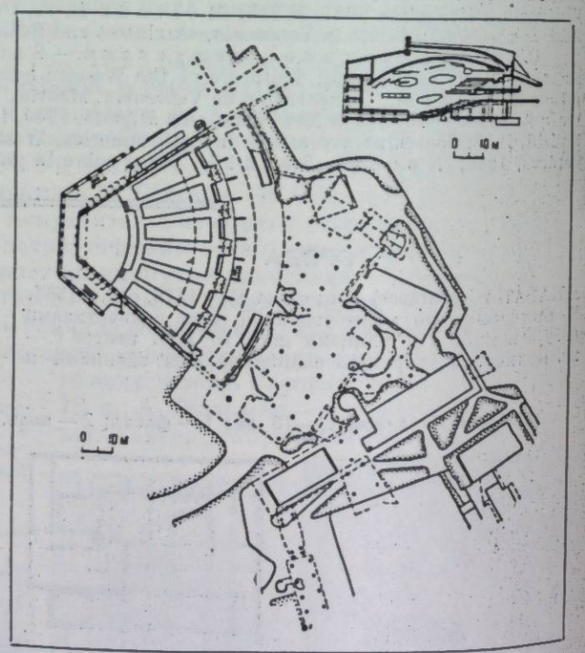
ЛА-ГУА́ЙРА (La Guaira) — морской порт Каракаса, осн. в 1589. В прибрежной части преобладают двухэтажные дома с магазинами и складами. В нагорной части, застроенной уступами, много улиц-лестниц; преобладают одноэтажные дома. Дома обычно оштукатуренные, крыты черепицей. Среди зданий колониального времени — таможня (18 в.), форт с кам. бастионами. Среди новых построек — портовые сооружения, дорога в Каракас с тремя виадуками и двумя тоннелями.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

БЕРМУ́ДЕС (Bermúdez), Гидо (р. 1925, Маракайбо) — архитектор. Уч. в Центр. ун-те в Каракасе. Построил в *Каракасе* кварталы жилых домов — 2-го декабря, Серро Гранде, Эль Валье, Серро Пилоте (1951—54) и др., в сотрудничестве с другими арх.

БРАНДТ (Brandt), Федерико (1879, Каракас — 1932) — живописец. Уч. во Франции и Германии. Один из основоположников «Общества изящных искусств». Писал пейзажи, гл. обр. городские.

ВИЛЬЯНУ́ЭВА (Villanueva), Карлос Рауль (р. 1900, Кройдон, Англия) — архитектор. Уч. в Париже. Строитель Университетского городка с аудиторией

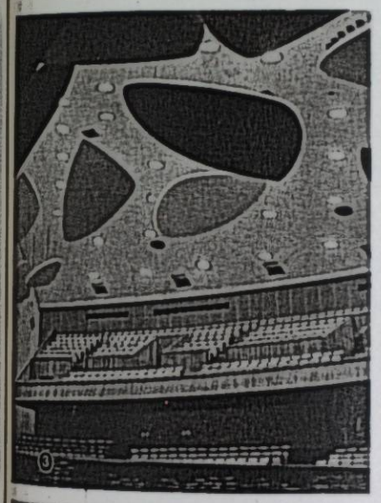


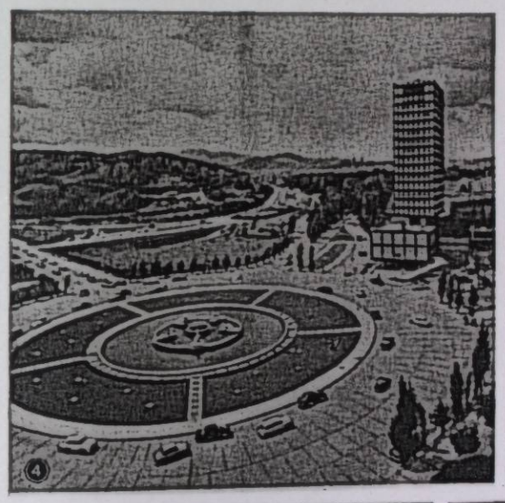
К. Р. Вильянуэва. Аула магна („Большая аудитория") и Пласа кубьерта („Крытая площадь") в Каракасе. План, разрез. 1950—53.

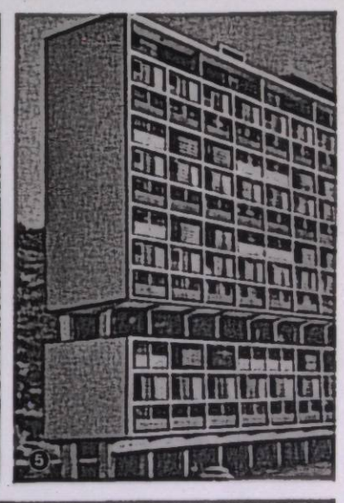
Аула магна, пл. Пласа кубьерта и стадионом (все 1950—53), жилых кварталов Эль Парансо, Серро Белен в *Каракасе*, консультант всех крупных построек в Каракасе.

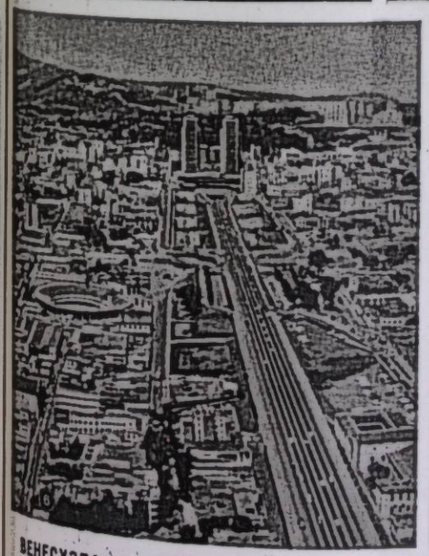


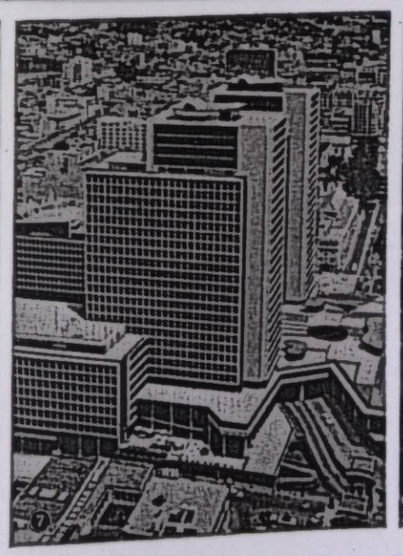


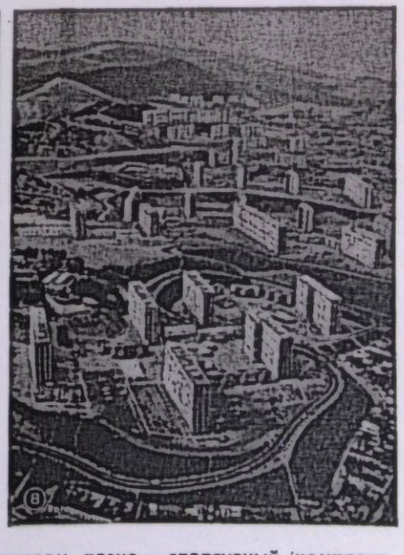




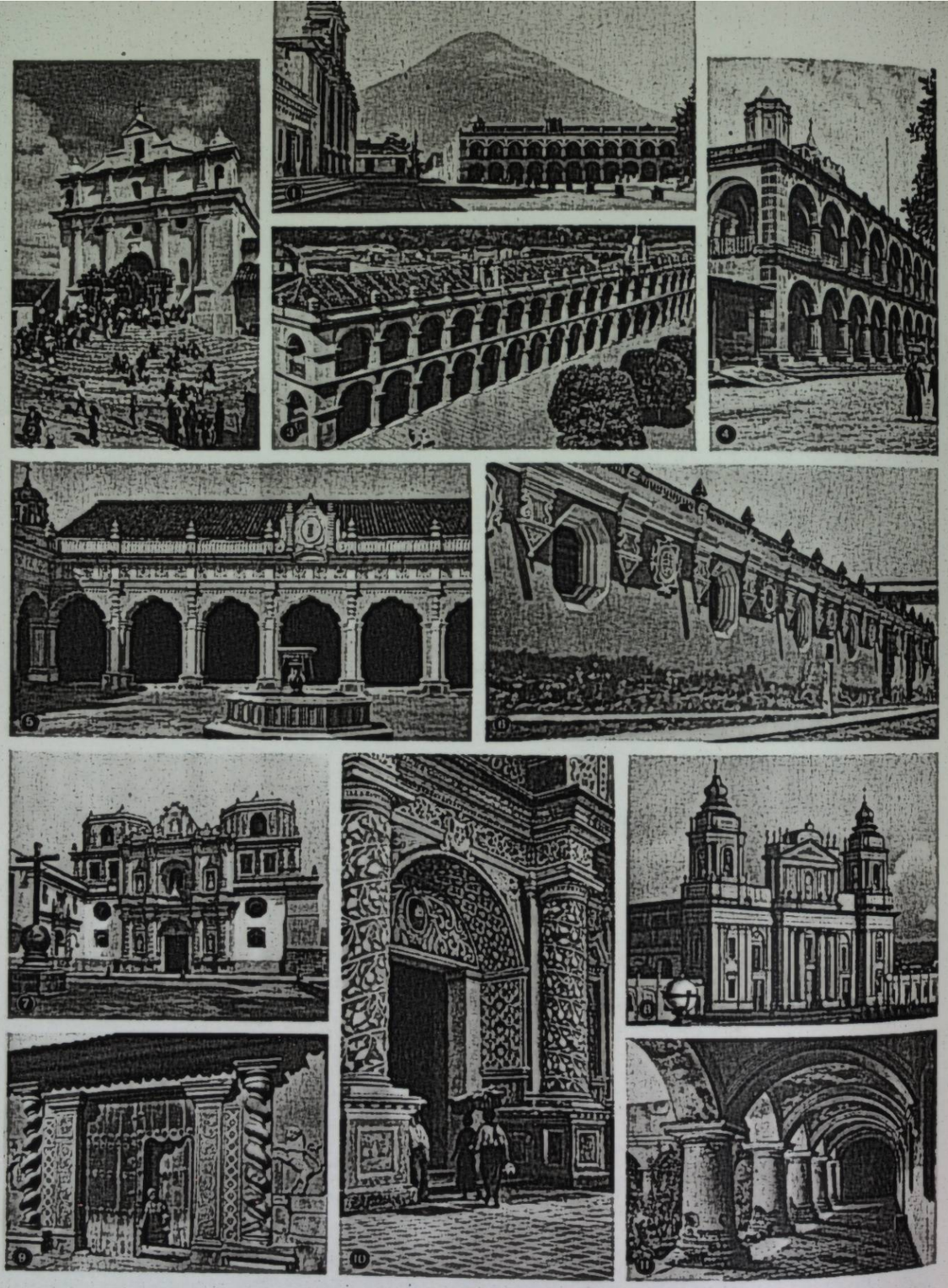








ВЕНЕСУЭЛА. 1. К. Р. Вильянуэва. Университетский городок в Каракасе; на первом плане — спортивный комплекс. 1950—53. 2. К. Р. Вильянуэва. Трибуны стадиона Университетского городка в Каракасе. 1950—53. 3. К. Р. Вильянуэва. Аула магна («Большая аудитория») Университетского городка в Каракасе. Интерьер. 1950—53. 4. Площадь Венесуэлы в Каракасе с небоскрёбом Эдификио полар (1952—54, архитекторы Х. М. Галиа, М. Вегас Пачеко). 5. Г. Бермудес. Жилой дом в квартале Серро Гранде в Каракасе. 1951—54. 6. Авенида Боливар в Каракасе. 7. С. Домингес. Небоскрёбы Торрес дель силенсио («Башни молчания») на Авенида Боливар в Каракасе. 1950-е гг. 8. К. Р. Вильянуэва, Х. М. Михарес, Х. Хофман, К. Брандо. Квартал Серро Белен в Каракасе. 1950-е гг.



ГВАТЕМАЛА. 1. Площадь Пласа де Армас в Антигуа; слева — собор, справа — Паласио де лос Капитанес Хенералес. 2. Церковь Сан-Томе в Чичикастенанго. 16 в. 3. Л. Диес Наварро. Паласио де лос Капитанес Хенералес в Антигуа. Окончен в 1764. 4. Д. де Поррес. Аюнтаменто в Антигуа. 1739—43. 5. Х. М. Рамирес. Двор университета в Антигуа. Начат в 1763. 6. Х. М. Рамирес. Фасад университета в Антигуа. Начат в 1763. 7. Церковь Нуэстра Сеньора де ла Мерсед в Антигуа. 17 в., перестроена в 1760. 8. М. Ибаньес, А. Бернаскони, С. Гамунди, Х. де Сьерра, С. Марки. Собор в г. Гватемала. 1782—1815. 9. Портал дома Каса де лос Леонес в Антигуа. 18 в. 10. Портал церкви Нуэстра Сеньора де ла Мерсед в Антигуа. 1760. 11. Д. де Поррес. Двор капуцинского монастыря в Антигуа. Освящён в 1726.

ГАЛИ́Я (Galia), Хосе Мигель (р. 1926, Каракас) — архитектор. Уч. в Иллинойсском технологич. ин-те в Чикаго. Автор (совм. с М. Вегас Пачеко) Эдификио полар на пл. Венесуэлы (1952—54) и др. построек в Каракасе.

ГОНСА́ЛЕС (González), Педро Анхель (р. 1901, о-в Маргарита) — живописец, график. Уч. в Школе изобразит. и прикл. иск-в в Каракасе. Проф. этой школы. Гравюра «Улица в Ла-Гуайре» и др.

МИЧЕЛЕ́НА (Michelena), Артуро (16.VII. 1863, Валенсия — 29.VII.1898, там же) — живописец. Долго жил в Париже, где в 1885—89 уч. у Ж. П. Лоранса.



А. Мичелена. „Ф. Миранда в тюрьме". 1896. Художественный музей. Каракас.

Произв.: «Вручение знамени батальону» (1883), «Больной ребёнок» (1887), «Юная мать» (1887—88), «Шарлотта Корде» (1888), «Ф. Миранда в тюрьме» (1896, Художеств. м., Каракас), «Пентесилея. Битва амазонок» (Министерство иностр. дел, Каракас), портреты — С. Боливара, Ф. Миранды и А. Х. Сукре, илл. к «Эрнани» В. Гюго.

МОНАСТЕ́РИОС (Monasterios), Рафаэль [р. 20.XI. 1886 (или 1884); Баркисимето] — живописец-пейзажист. Уч. в Барселоне. Импрессионист. Серия пейзажей Анд (1945), «Пейзаж с горой Авила» (1954) и др.

НАРВА́ЭС (Narváez), Франсиско (р. 4.X.1908, Портамар, о-в Маргарита) — скульптор, живописец. Уч. в Каракасе и в Париже. Проф. скульптуры в Школе изобразит. и прикл. иск-в в Каракасе. Произв.: «Аллегория — остров Маргарита» (красное дер., сер. 20 в.), «Торс» (мр., 1956) и др.

ПОЛЕ́О (Poleo), Эктор (р. 20.VII.1918, Каракас) — живописец, график. Окончил Школу изобразит. и прикл. иск-в в Каракасе (1937), АХ в Мехико (1940). Жил в США (1944—48), Европе (1949). Произв.: «Три комиссара» (Художеств. м., Каракас), «Воспоминание» (1955, частн. собр.), «Мать и солдат» (1956, частн. собр., США), «Плодородие» (Музей в Оттаве, Канада), «Обручённые» (1956) и др.

РЕВЕРО́Н (Reverón), Армандо (10.V.1890, Каракас — 1954) — живописец-пейзажист, импрессионист. Уч. в Каракасе, Барселоне, Мадриде, Париже.

РО́ХАС (Rojas), Кристоваль (1858, Куа — 8.XI. 1890, Каракас) — живописец. Уч. в Каракасе, Париже у Ж. П. Лоранса. Произв.: «Площадь Победы» (1889), «Таверна» (Министерство иностр. дел, Каракас), «Одевающаяся девушка» (Художеств. м., Каракас) и др.

СА́ЛАС (Salas), Тито [р. 8.V.1888, Каракас (по др. данным, 1887 или 1889, Антимано)] — живописец. Уч. в Каракасе, Франции. Жил в Испании, Италии, Бельгии. Произв.: «Битва при Токухито» (1913), «Процессия в Испании» (1918), триптих на нац.-освободит. темы (Паласио федераль, Каракас), росписи в Доме-музее Боливара (Каракас), портреты.

СЕНТЕ́НО ВАЛЬЕНИ́ЛЬЯ (Centeno Vallenilla), Педро (р. 13.VI.1904, Барселона) — живописец. Уч. в Каракасе, Италии (где жил в 1923—36) и США. Произв.: «Какао», «Золотая симфония»; росписи зданий посольства В. в Вашингтоне, Центр. банка в Каракасе.

ТОВА́Р-И-ТОВА́Р (Tovar y Tovar), Мартин (10.II. 1828, Каракас — 17.XII.1902, там же) — живописец. Уч. в колледже Ла Пас в Каракасе у К. Фернандеса, в Париже, Мадриде. Баталист, портретист, историч. живописец: «Подписание акта независимости» (1870—80-е гг., Дворец юстиции), «Битва при Карабово» (Паласио насиональ), плафон в Капитолио насиональ, ряд работ в Паласио федераль, портреты нац. героев в Капитолио насиональ и Министерстве иностр. дел (все в Каракасе).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Факультет архитектуры и град-ства Центр. ун-та В. в Каракасе, осн. в 1725. **Инженерный ф-т Католич. ун-та Андрес Бельо** (Andrés Bello) в Каракасе. **Инженерный ф-т Андийского ун-та в Мериде**, осн. в 1785 как семинария, ун-т — с 1805. **Школа изобразит. и прикл. иск-в в Каракасе**, осн. в 1936.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Дирекция культуры и иск-ва Министерства образования в Каракасе. Венесуэльское общество гражд. инженеров в Каракасе. Венесуэльская ассоциация друзей колониального иск-ва, осн. в 1942 в Каракасе; 39 чл. (на 1959).

ПЕРИОДИКА

«Artes» («Искусства») — ж., изд. ежеквартально с 1952 в Каракасе. **«Ateneo»** — обозрение, изд. нерегул. с 1955 в Каракасе. **«Ciencia y cultura»** («Наука и культура») — ж., изд. 4 раза в год с 1956 в Маракайбо. **«Revista nacional de cultura»** («Обозрение национальной культуры») — ж., изд. Министерством образования и Дирекцией культуры и иск-ва раз в два месяца с 1938 в Каракасе.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во).

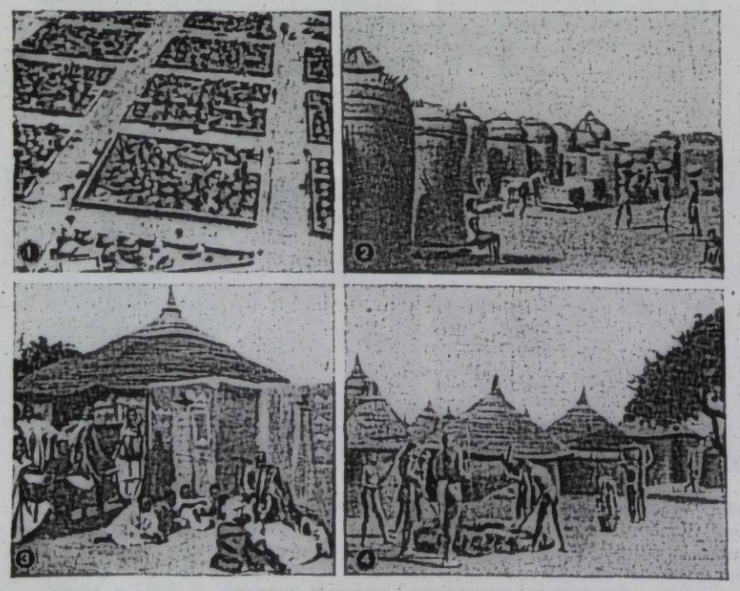
ВЕРХНЯЯ ВОЛЬТА

(РЕСПУБЛИКА ВЕРХНЯЯ ВОЛЬТА. RÉPUBLIQUE DE HAUTE-VOLTA)

На территории В. В. (с конца 19 в. до 1960 — французская колония в Западной Африке, в 1960 объявлена независимой республикой) уже в средние века сложились относительно крупные государственные образования. Существовали культурные связи их народов с населением области Суданских саванн. Сохранились развалины средневекового города Гауа (Gaoua). Жилищем народов В. В. (моси, бобо, лоби, фульбе и др.) являются круглые в плане дома с конической соломенной крышей, строящиеся из жердей, оплетённых хворостом и обмазанных глиной (распространены в сев.-вост. и юго-зап. районах). В центральных районах сооружаются глинобитные прямоугольные в плане строения, покрытые плоской крышей. Стены домов имеют небольшой наклон внутрь. В В. В. развиты различные художественные ремёсла. Особенно интересна традиционная, гл. обр. ритуальная, скульптура. Лаконичная пластика некоторых деревянных статуэток и масок народа б о б о, при крайне впечатляющей простоте ф о рм, позволяет отнести их к лучшим художественным произведениям народов Западной Африки. Внушительность фигур достигается уравновешенностью объёмов, острым, но гармоничным противопоставлением горизонтальных и вертикальных линий и плоскостей, создающих впечатление спокойствия и реально ощутимой силы. Своеобразный схематизм некоторых масок придаёт им сдержанность и благородство. Стены жилищ бобо иногда украшены керамическими барельефами (с орнаментом или изображениями животных и людей, обычно символизирующими плодородие и изобилие). Тонкой резьбой украшаются деревянные табуреты. Для народа м о с и характерны очень стилизованные маски с изображениями рогов антилопы или с узкой длинной (до нескольких метров) укреплённой вертикально деревянной планкой (встречается и у бобо), покрытой резным полихромным орнаментом. У народов В. В. распространены металлические украшения с растительным орнаментом; в качестве амулетов используются медные подвески, напоминающие по форме чешуйчатых змей или хамелеона. Металлические статуэтки, связанные с культом предков, изготовляются методом «утраченного воска» и часто изображают сцены из жизни богов.



1. Город Уагадугу. Кварталы африканского населения. Вид с воздуха. 2. Глинобитные амбары для хранения сорго. 3, 4. Жилища народов Верхней Вольты.



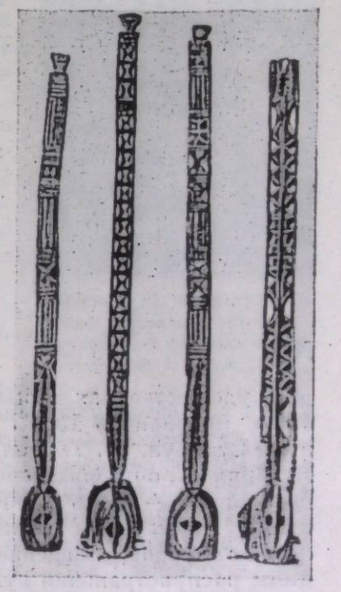
Деревянные маски народов Верхней Вольты.

Вышитым геометрическим орнаментом или фигурками животных украшается ткань для национальных одежд, окрашенная преимущественно в различные оттенки синего цвета.

Лит.: Г а р р и с о н Ч ё р ч Р. Дж., Западная Африка, М., 1959; P a l m e D., Les sculptures de l'Afrique noire, P., 1956; W i n g e r t P., The sculpture of Negro Africa, N. Y., 1948; E l i s o f o n E., The sculpture of Africa, N. Y., 1958; Les guides bleus. Afrique Occidentale Française. Togo, P., 1958.

УАГАДУ́ГУ (Ouagadougou) — столица В. В., осн. в 15 в., до 1896 — столица гос-ва народа моси. Совр. У. правильно распланирован, гл. магистрали идут с С. на Ю. и с З. на В. Железная дорога делит У. на юж. часть и сев., где находятся, обычно окружённые оградами, кварталы африканцев. На юго-зап. У.— дворец «моро-наба» (феод. правителя моси), построенный согласно афр. традиции (план в виде буквы П, нижний этаж представляет собой террасу, по бокам —двухэтажные башни).

Авторы: В. В. Лапухин, Ю. Д. Лебедев (скульптура).
Консультант Д. А. Ольдерогге.

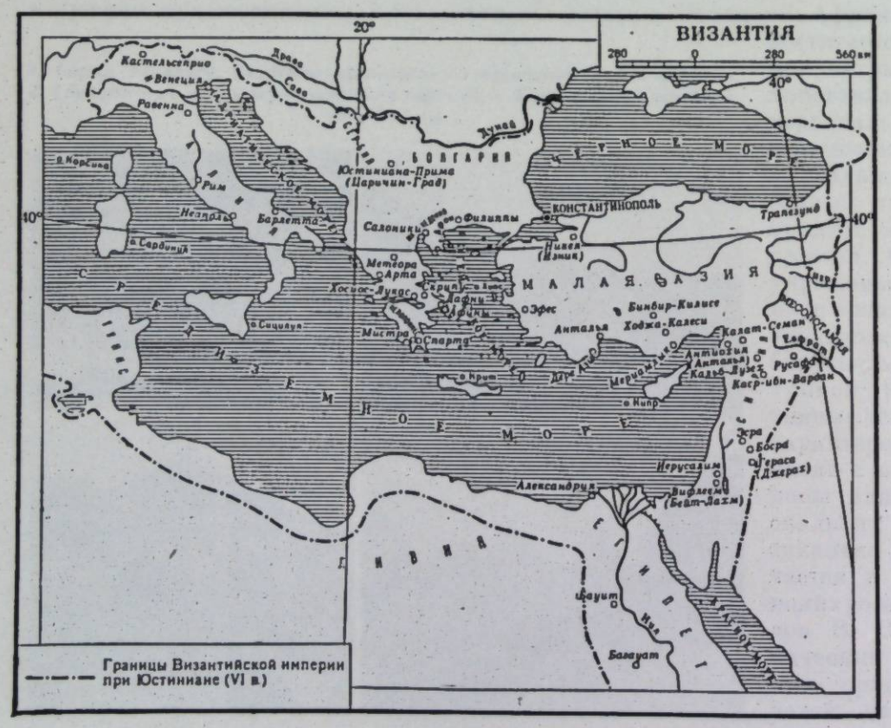


См. илл. на отдельном листе к стр. 430.

ВИЗАНТИЯ

Художественная культура Византийского государства сложилась в 4—5 вв.; её развитие было прервано в 15 в., когда в 1453 столица В. Константинополь (в древности Византий, ныне Стамбул, см. *Турция*) была захвачена турками и В. перестала существовать как государство. История В., образовавшейся на основе восточных областей Римской империи (отсюда официальное название В.— Восточная Римская империя), и история её искусства прошли за эти столетия сложный путь. Периоды блестящего подъёма сменялись историческими катастрофами; вторжения соседних народов, отпадение ряда областей (Египта и Сирии в 7 в. и т. д.) изменяли со временем границы распространения культуры В. Если в 6 в., при императоре Юстиниане, власть В. простиралась от Кавказа до Испании, то к концу своего существования она представляла собой сравнительно небольшое государство на территории Малой Азии и Балканского п-ова; эти области всегда составляли основную территорию В.

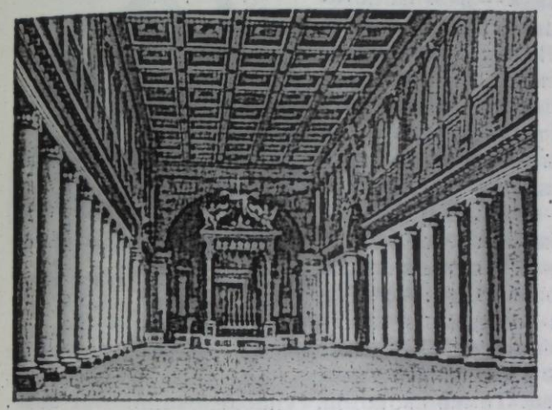
В первое время своего существования В. была рабовладельческим государством; феодальный уклад постепенно вызревал в его недрах и окончательно стал господствующим с 9—11 вв. Поэтому в В., не подвергшейся к тому же (в отличие от Западной Римской империи) разрушительным нашествиям т. н. «варварских» народов, сохранившей города и торговые связи, традиции античного искусства не были оборваны. Ряд из них в претворённом виде вошёл в средневековую византийскую культуру, спаянную христианской религией, которая уже в 4—5 вв. стала господствовать в духовной жизни общества.



В В. раньше, чем в других странах, определились характерные черты средневековой культуры Европы и Ближнего Востока. Из глубочайших потрясений эпохи гибели античности родилось представление о безграничной сложности мира, полное драматизма движение которого не подвластно человеку. На смену античному представлению о гармонии душевных и физических сил человека приходит мысль о преобладающей ценности духовной красоты. В искусстве В., проникающемся религиозным аскетизмом, с особой силой развивается духовная экспрессия и утрачивается интерес к пластическому, материальному изображению фигуры человека, пространства и т. д., которые начинают трактоваться условно. Все эти новые представления были наполнены религиозным содержанием. В представлении византийца жизнью правит не постижимое разумом и доступное лишь слепой вере божественное начало; внутренняя духовная выразительность, составившая главный смысл художественных образов византийского искусства, приобретает отвлечённую религиозную окраску.



Базилика св. Петра в Риме. 4 в. Изображение интерьера базилики на фреске в Ватикане в Риме.



Базилика Санта-Мария Маджоре в Риме. 432—440. Интерьер.

Церковно-государственный контроль в В., охвативший всю общественную и частную жизнь, распространился и на искусство; оно превратилось в мощное средство пропаганды, обращённой ко всем подданным императора. Поэтому ведущую роль в архитектуре стало играть церковное зодчество, в изобразительном искусстве — церковная роспись — фреска и мозаика, иконопись, миниатюра. Византийский художник не мог работать с натуры — он обязан был следовать утверждённым церковью канонам. Это не означало, что в искусстве В. не отражалась действительность. Но отражение это, как правило, не было прямым и непосредственным. Развитие общественно-политической жизни воплощалось обычно в изменении характера духовной выразительности канонических и традиционных священных изображений. Большое место заняла в В. и светская культура. Создавались крепостные сооружения, дворцы, жилые здания, развивалось градостроительство; светская мозаика и миниатюры исторического и естественнонаучного содержания никогда не исчезали из живописи В.; в раннюю пору была широко развита светская скульптура.

ПОЗДНЕАНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА И ИСТОКИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (4 — 5 вв.)

В переходный период 4—5 вв., когда на основе художественных традиций разных областей Средиземноморья стали постепенно складываться характерные для В. черты, ещё прочными были старые античные традиции. В градостроительстве В. они вообще сохранялись очень долго, сказываясь, прежде всего, в тяготении к регулярной планировке городов. Сохранялся и опыт античной строительной техники. Архитектура общественных зданий и сооружений, жилых зданий в городах и загородных вилл во многом следовала античным традициям. В Константинополе, куда в 330 была перенесена столица Римской империи, создаются форумы, арки и т. д. Новые средневековые черты более отчётливо определялись в церковной архитектуре, получившей большое развитие с превращением христианства в 1-й пол. 4 в. при императоре Константине в официальную религию. Ничтожные в архитектурном отношении катакомбные сооружения сменяются крупными наземными храмами. Складываются два их основных типа — базилика и центрическое купольное здание.

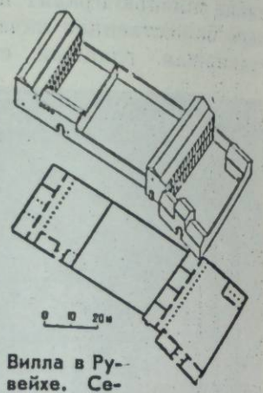
„Добрый пастырь". Мозаика мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. 1-я половина 5 в.





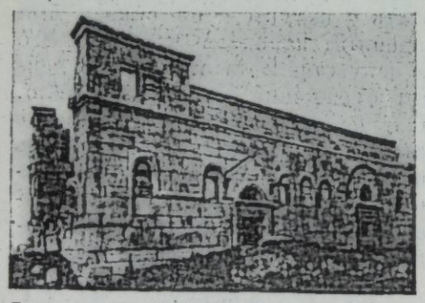
Мозаика купола церкви св. Георгия в Салониках. 4—5 вв.

Базилика, ведущая своё происхождение от светских общественных сооружений античной эпохи, представляет собой вытянутое обширное здание, обычно разделённое рядами колонн или столбов на продольные «корабли»— нефы, и завершённое закруглением — апсидой. Средний неф делается выше остальных и в его стенах, поднимающихся над кровлями боковых нефов, прорезаются окна. Тип центрического купольного храма — круглого, гранёного и т. п. в плане — в своих истоках связан с храмами-святилищами. В каждой из областей эти типы трактовались сообразно местным художественным традициям.



Вилла в Рувейхе. Северная Сирия. 4—5 вв. Реконструкция и план.

На сложение художественной культуры В. большое влияние оказали архитектура и искусство Р и м а — столицы Западной Римской империи. Здесь были созданы грандиозные базилики Сан-Паоло фуори ле мура (386) и Санта-Мария Маджоре (432—440), поражающие роскошью мраморных полов и колонн, резьбы и позолоты расчленённых глубокими кассетами и нависающих тяжёлой массой потолков, великолепием торжественных и парадных колоннад. Те же свойства, унаследованные от официального искусства Древнего Рима, присущи и центрической церкви Санта-Костанца (4 в.). Все эти постройки, зачастую «встраивавшиеся» в город, были мало примечательны с внешней стороны. Главной заботой архитектора было создание интерьера, как бы переносящего посетителя в другой мир. Интерьеры церквей отделывались мозаиками, в которых в 4—5 вв. наивные аллегорические изображения, украшавшие стены и своды древнеримских христианских катакомб, и отдельные библейские сцены стали сменяться торжественными композициями и развёрнутыми повествованиями, мотивы и темы которых черпались из евангелия. Но во многих ранних мозаиках, напр. в пейзажах, натюрмортах и жанровых сценах на сводах Санта-Костанцы (4 в.), нередко сохранялось античное ощущение красочности и многообразия реальной природы.



Базилика Кальб-Лузех. Северная Сирия. Около 480.

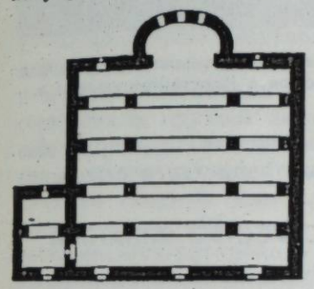
В Р а в е н н е — важном культурном центре (входившем с перерывами до сер. 8 в. в состав В.) на сев.-зап. побережье Адриатического моря, строились небольшие базилики и центрические здания, такие, как крестообразный в плане мавзолей Галлы Плацидии (5 в.). В мозаиках мавзолея, выполненных на мягком синем фоне, главным оказывается эмоционально-духовное начало; цвет, а не пластика объёма играет здесь первую роль.



Комплекс монастыря Симеона Столпника (Калат-Семан). Северная Сирия. 5 в. Реконструкция.

На территории Г р е ц и и (являвшейся одной из важнейших областей В.), в крупном городе Салониках, создаётся большая пятинефная базилика св. Димитрия (5 век) с трансептом — поперечным проходом-нефом в алтарной части. В мозаике — в куполе салоникской церкви св. Георгия (4—5 вв.), сверкающей яркими красками, поражающей сложными пространственными эффектами, наследуются от искусства эпохи эллинизма богатейшие архитектурно-декоративные мотивы.

В С и р и и, М е с о п о т а м и и, входивших в В. до завоевания их арабами, и М а л о й А з и и архитектура и искусство были проникнуты суровым, а подчас мистическим духом. Здесь быстро складывается средневековое представление о церковном здании: человек или людская масса перестаёт быть мерой художественного образа; архитектура проникается мыслью о том аскетическом духовном начале, к которому должны приобщаться в храме верующие. Снаружи этим зданиям, подчас служившим убежищем для населения, нередко придаётся полукрепостной облик. В интерьерах характерные для Запада парадные колоннады сменяются тяжеловесными арками, опирающимися на низкие мощные столбы (базилика Кальб-Лузех в северной Сирии, около 480), иногда переброшенными не вдоль, а поперёк нефа (ряд базилик южной Сирии и Месопотамии). Наконец, в северной Сирии и в Малой Азии в 5 в. делаются попытки соединить в одну систему базилику и купольное здание. Такова церковь монастыря Симеона Столпника (Калат-Семан, 5 век) около Антиохии, где крестообразно расположенные четыре базилики выходят во двор, который, вероятно, был покрыт деревянным куполом. Сирия оставила большое число памятников светской архитектуры. Это — каменные дома, зачастую двухэтажные, различного типа — гостиницы, городские жилые дома, виллы. Обычно здания или группы зданий, связанные в комплекс, обносились глухими стенами; открытые портики выходили во двор.

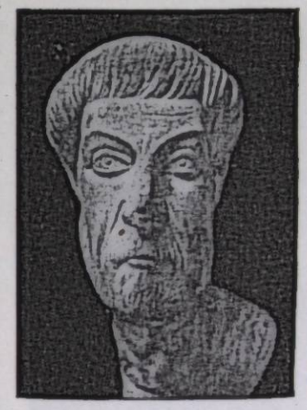


Базилика в Тафка. Южная Сирия. 5 в. План.

Е г и п е т, также являвшийся в 4—5 вв. важной областью ранневизантийского искусства, воспринял основные типы культовых зданий и мотивы искусства, связанного с христианством. Но путь культуры Египта был определён политической и религиозной борьбой против В. От века к веку его культура приобретала всё более сильные местные черты.

Многочисленные базилики, обычно многонефные, известны в С е в е р н о й А ф р и к е, входившей в данный период в состав В.

Та же многоликость свойственна и с к у л ь п т у р е 4—5 вв., сохранившиеся памятники которой мы, однако, далеко не всегда можем определённо связать с какой-либо страной. Скульптуру в эти века охватил острый кризис. Разрушались пластические представления, напряжённая духовная экспрессия как бы разламывала гармонию формы. Ради остроты выразительности скульпторы жертвовали правдой земного облика человека. Скульптура порождает в эту эпоху и тяжеловесные, полные сверхчеловеческой суровой силы образы властителей (бронзовая, высотой более 4 м, статуя императора из Барлетты в Италии, 4 в.), и бездушные классицистические произведения, и проникнутые трагизмом, подчас страдальческие образы, как, напр., «Голова философа из Эфеса» (5 в.) с её граничащей с гротеском выразительностью. Особенно же распространяется декоративная пластика, со временем вообще сменившая круглую скульптуру (к которой византийская церковь относилась отрицательно). Это — рельефные изображения на саркофагах, рельефы на т. н. консульских диптихах (скреплённых парных пластинах из слоновой кости, выполнявшихся по заказу консулов), сочетающие отдельные жизненные наблюдения с условностью и схематичностью, плоскостностью трактовки.



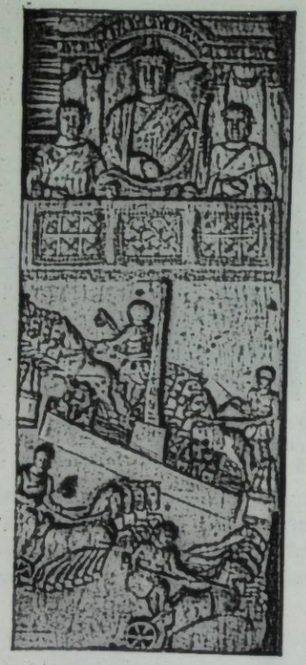
Так называемая „Голова философа из Эфеса". Камень. 5 в. Художественно-исторический музей. Вена.



Статуя императора. Бронза. 4 в. Барлетта. Италия.

„История Ионы". Рельеф мраморного саркофага. 4 в. Латеранский музей. Рим.





Пластина диптиха консула Лампадия. Слоновая кость. Около 425. Музей в Брешии. Италия.

В декоративно-прикладном искусстве этой поры живут античные традиции, хранимые мастерами-ремесленниками. Так, полы Большого дворца в Константинополе были покрыты в 5 в. мозаичными изображениями, мотивы которых были почерпнуты из античного искусства. Вместе с тем на изделиях из металла, тканях и т. п. распространяются изображения, связанные с христианской тематикой.



Мозаика пола Большого дворца императоров в Константинополе. 5 в.

На основе этих различных направлений складывалась художественная культура В. и хотя в ней всегда существовали отдельные школы и направления, в целом ей стали присущи единство и стройность.

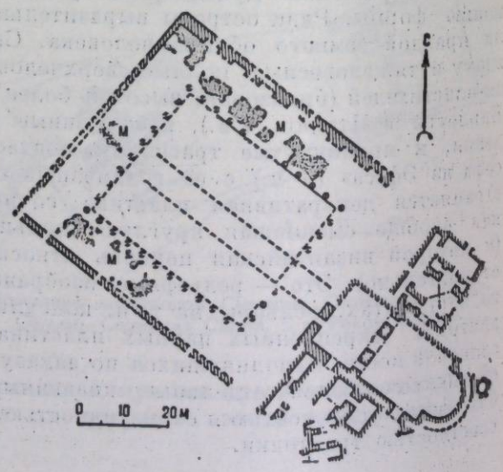
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ
6 — середины 15 вв.

История культуры этого времени распадается на ряд периодов. 6 в.— время подъёма, когда В. была мощным государством. 7 — сер. 9 вв.—время вторжений соседних народов, славянской колонизации и борьбы иконоборцев с иконопочитателями. Сер. 9 — нач. 13 вв.— период расцвета средневековой культуры, в свою очередь делящийся на «македонский» (сер. 9 — сер. 11 вв.) и «комниновский» (сер. 11 в.— 1204) периоды, названные так по имени правивших в В. династий. 1204—61—период, когда, после захвата Константинополя крестоносцами, В. распалась на отдельные государства. 1261—1453—период последнего подъёма В.— т. н. «палеологовский» период.

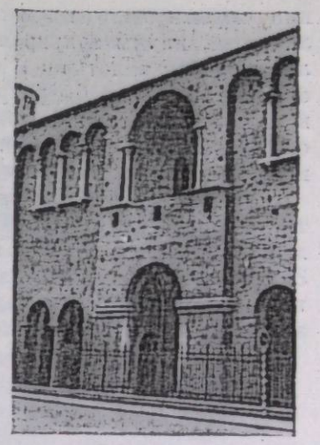
Архитектура. Первый расцвет зодчества В. приходится на 6 в. К этому времени Константинополь становится одним из крупнейших городов мира. Его планировка и архитектурный облик во многом определились уже в 5 в. В 1-й пол. 5 в. город обносится мощными крепостными стенами и рвами. На смену античному римскому плану с прямоугольной сеткой улиц приходит средневековая планировка с собором в центре, к которому сходятся главные городские магистрали. В центральной части Константинополя — в районе площади Августион, которая была, по всей вероятности, обнесена аркадами, были сосредоточены главные храмы (св. Софии и др.) и важнейшие светские постройки: дворцы императоров (в том числе сооружённый ещё в 5 в. Большой дворец с колоннадами в интерьере), ипподром, бывший одним из центров общественной жизни В. Однако общий облик и характер византийского Константинополя недостаточно изучены и градостроительство В. далеко ещё неясно в полном своём объёме. Важные сведения о городе в В. дают открытые на территории Югославии (в *Сербии*, см.) остатки города Юстиниана-Прима, ок. деревни Царичин-Град. В его плане сохраняются унаследованные от Древнего Рима две пересекающиеся главные улицы, но городу присущи уже и средневековые особенности: появился укреплённый «верхний город» — кремль; план города не имеет строгих очертаний, за стенами города образовались большие пригороды.

Среди хозяйственных построек выделяются построенный в Константинополе ещё в 4 в. акведук и ряд т. н. цистерн, покрытых сводами на колоннах, служивших чаще всего складскими помещениями.

Большой дворец императоров в Константинополе. 5 в. План (М — мозаика пола).



Массовая архитектура, в том числе архитектура городского дома, мало известна. Имеются сведения, что в больших городах, таких, как Константинополь, сооружались многоэтажные жилые здания. Часто на фасаде они имели аркады, покрывавшие часть улицы. Вероятно, в нижних этажах помещались лавки и мастерские. Среди немногих сохранившихся памятников жилого зодчества раннего периода выделяется т. н. «дворец Теодориха» (8 в.) в Равенне. Тяжёлая масса этого кирпичного здания, сурового, как крепость, членится в верхней своей части ярусом декоративных колонок из серого мрамора и глубокой нишей. Хорошо известен ряд светских зданий позднего времени. Это постройки 13—15 вв. в ныне «мёртвом» г. Мистре в Пелопоннесе ок. Спарты, включавшем дома горожан и дворцы правителей, многочисленные монастыри и церкви. Разбросанные на окружённом стенами каменном склоне и соединённые идущей зигзагами дорогой-улицей жилые дома выглядят небольшими крепостями. Нижние ярусы их прорезаны арками, верхние — маленькими окнами. Внутренние помещения покрывались кирпичными сводами или плоскими деревянными потолками. К позднему времени относится и т. н. Текфур-Серай в Константинополе — одна из построек императорского дворца, сохраняющая все характерные признаки средневековой архитектуры В.: оси окон в разных этажах-ярусах не совпадают друг с другом, нарушая разумную ясность членения фасада; арки, пилястры, колонны вплетаются в пёстрое ковровое убранство фасада, выложенного из кирпича и камня.

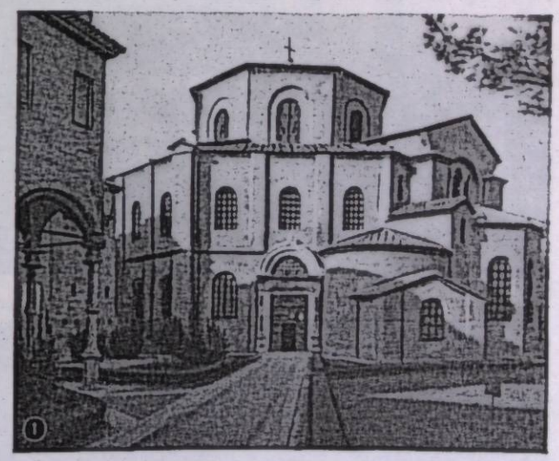


Так называемый „дворец Теодориха" в Равенне. 8 в.

Кирпич в сочетании с камнем характерен вообще для всего зодчества В.: в Малой Азии и Сирии преобладал тёсаный камень, зачастую в сочетании с деревом; в константинопольской школе — «плинфа» — плоский широкий кирпич; в греческой школе — разнообразное сочетание камня с кирпичом.

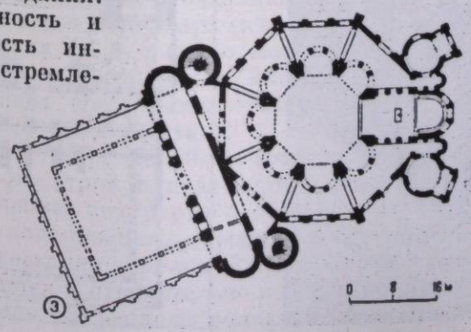
Наиболее наглядно пути развития и разница школ византийского зодчества воплотились в церковных зданиях, сохранившихся лучше других построек. Типы, формы церковных построек, разработанные в В., оказали широкое влияние на зодчество соседних стран, куда они были занесены из В. вместе с религией христианства.

В 6 в., в период максимального расширения византийского государства, храмовая архитектура приобретает парадность и торжественность. Такова церковь Сан-Витале в Равенне. Внешний облик этой восьмигранной купольной постройки груб и тяжеловесен, но внутри она поражает своим богатством. Купол опирается на восемь столбов, промежутки между которыми (за исключением одного, ведущего в апсиду) заполнены двухъярусными аркадами, выгнутыми к внешним стенам здания.





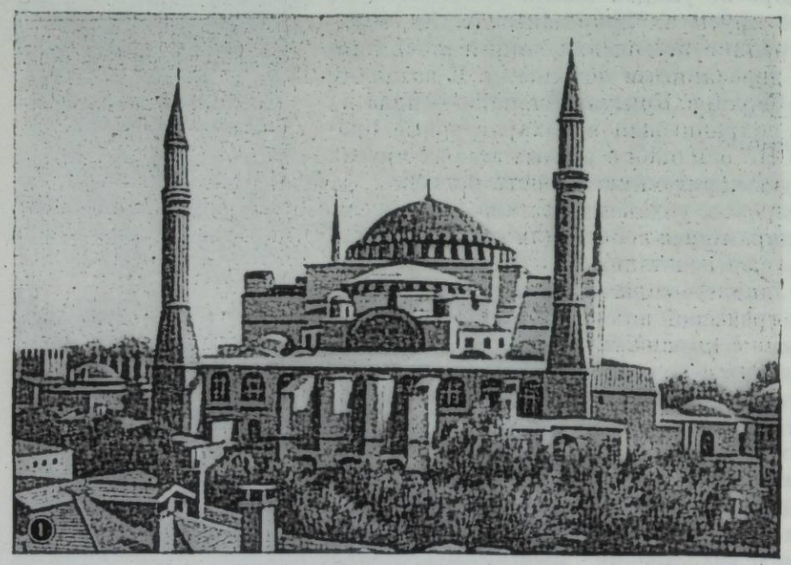
Эта сложность и динамичность интерьера, стремле-

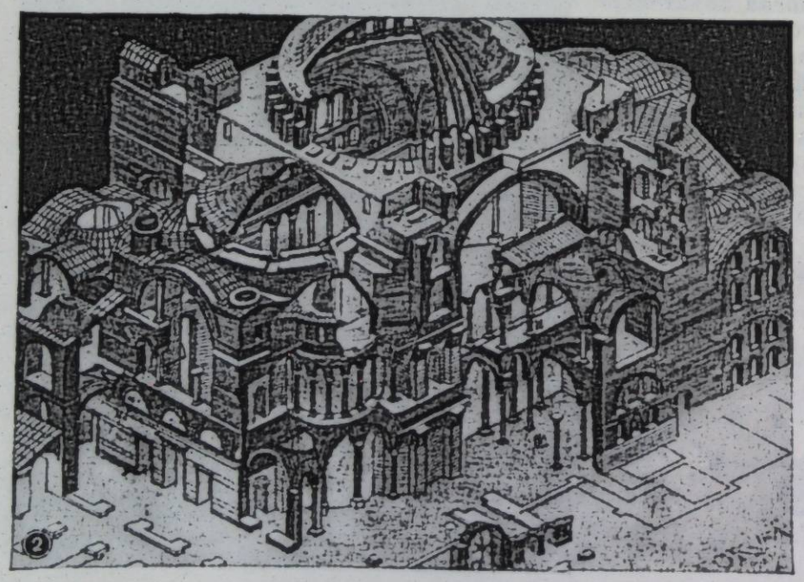


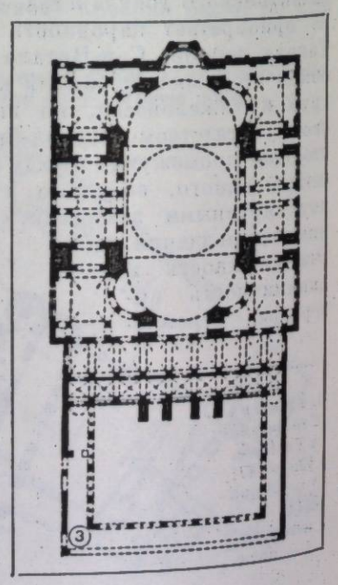
Церковь Сан-Витале в Равенне, 526 — 47: 1 — общий вид; 2 — интерьер; 3 — план.

ние скрыть от глаз зрителя массивность подкупольных столбов (их грани, рассечённые углублениями, видны только в ракурсах) вместе с ажурной резьбой, мраморной облицовкой и переливающейся золотыми и изумрудно-зелёными цветами мозаикой позволили создать в интерьере особый мир, как бы разрушающий привычные бытовые представления о пространстве, реальном весе и формах материалов. Те же особенности свойственны и церкви св. Сергия и Вакха, сооружённой в 6 в. в Константинополе; купол и кольцо его опор вписаны здесь в прямоугольные внешние стены, что представляет собой опыт приближения центрического здания к базилике.

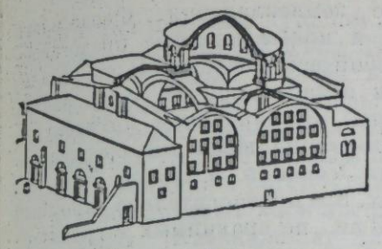
Но с наибольшей силой все эти новые тенденции раскрылись в храме св. Софии в Константинополе, купольной базилике, построенной в 532—537 великими малоазийскими зодчими *Анфимием* из Тралл и *Исидором* из Милета. Храм св. Софии грандиозен: его длина 77 *м*, диаметр купола 31,5 *м*. По словам писателя Прокопия — современника создания храма, св. София царила над всем городом, как корабль над волнами моря. В основу храма, первоначально обладавшего плавным замкнутым силуэтом, положен план трёхнефной базилики. Боковые нефы — двухъярусные, а средний, широкий и высокий, перекрыт посередине куполом. Задачу связи купола с базиликой архитекторы решили с гениальной смелостью и новаторством. Купол был возведён на четырёх столбах при помощи парусов, то есть треугольных изогнутых сводов, напоминающих своей формой надутые паруса: между столбами переброшены арки, на верхние точки которых опирается основание купола, а в промежутках между этими четырьмя точками тяжесть свода принимают на себя паруса: своими нижними углами упирающиеся в столбы (раньше для укрепления купола на четырёхугольном основании обычно применяли тромпы — воронкообразные своды, помещавшиеся по углам подкупольной конструкции). Огромное давление, приходящееся на столбы, передаётся при помощи арок на боковые стены, но особенно точно и, вместе с тем, поразительно по художественному эффекту была решена задача распределения тяжести купола вдоль оси храма. Именно здесь и проявилось совершенство архитектуры храма св. Софии, что особенно очевидно по сравнению с сооружённой рядом с ней в то же время купольной базиликой св. Ирины, где главный купол занимает лишь восточную часть нефа, не изменённого с таким расчётом, чтобы он превратился в стройное подкупольное пространство.



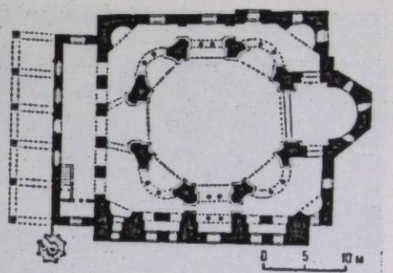




Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм св. Софии в Константинополе, 532—37: 1—общий вид; 2 — схема; 3 — план.

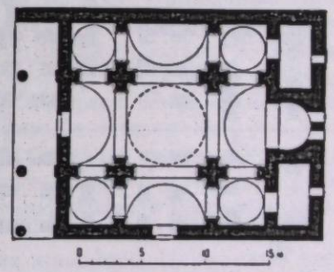


Церковь св. Ирины в Константинополе. 530-е гг.; перестроена после 740.

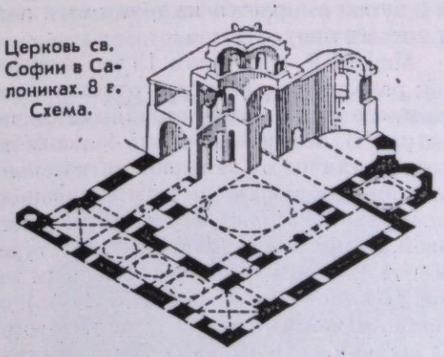


Церковь св. Сергия и Вакха в Константинополе. 526—27. План.

В отличие от боковых подкупольных арок, закрытых плоскими стенами и колоннадами, восточная и западная арки храма св. Софии поддерживаются полукуполами. Каждый из этих двух полукуполов опирается на три арки, за которыми находятся покрытые сводами двухэтажные колоннады, полукруглые в плане. Средняя арка на востоке ведёт в апсиду, а средняя арка на западе — в главный вход. Вся эта последовательная система, позволившая достичь органического единства трёх нефов базилики и купола и неразрывно связанная с художественным образом храма, становится обозримой только внутри храма св. Софии. При этом архитекторы, маскируя от зрителей четыре несущих основную нагрузку массивных столба (их объём не воспринимается ни из среднего, ни из боковых нефов), добиваются особого зрительного эффекта нарастающих кверху, перетекающих друг в друга пространств; купол кажется возносящимся лишь при помощи ритмического взлёта полукуполов и парусов. В основании купола прорезано 40 окон: пронизанные светом, они создают впечатление, будто колоссальная чаша купола свободно парит над храмом. В интерьере храма использованы и ордерные мотивы — колоннады, аркады, но они играют, если не прямо декоративную, то во всяком случае второстепенную, подчинённую роль. Величие архитектуры храма св. Софии и её гармоничность, включавшая в себя представления о сложности и многообразии мироздания, не имеют того человеческого, разумного характера, который присущ античным зданиям. Мысль о господстве над миром непостижимого, «божественного начала», мощи византийского государства и церкви внушалась грандиозными размерами храма, рассчитанного на многотысячные людские толпы, возвышенной торжественностью его архитектуры и роскошью отделки интерьера цветным мрамором и декоративной мозаикой.



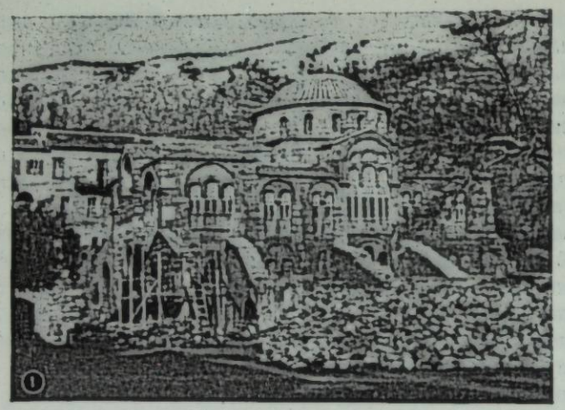
Церковь „вне стен" в Русафе. Восточная Сирия. 6 в. План.

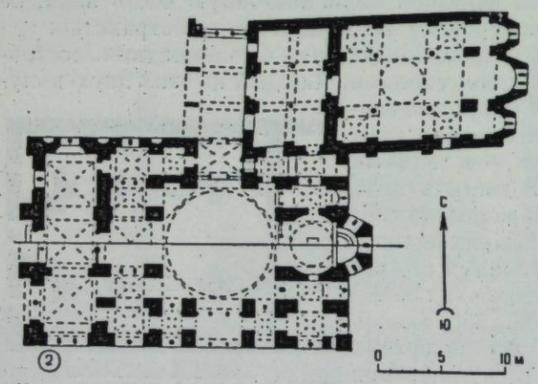


Церковь св. Софии в Салониках. 8 в. Схема.

В храме св. Софии завершились поиски объединения в одном здании купола и базилики, и в том же 6 в. начинает складываться новый архитектурный тип крестовокупольного храма (т. н. церковь «вне стен» в Русафе — на границе Сирии и Месопотамии, имевшая четыре свободно стоящих столба посередине, сводчатые проходы между ними и купольные покрытия).

Период 7 — середины 9 вв. отмечен крушением рабовладельческого строя и переходом к раннему феодализму, установлению которого в особенности способствовали славянская колонизация, народные восстания, ожесточённая борьба иконоборцев и иконопочитателей, завоевание арабами Египта, Сирии и Месопотамии, а лангобардами — Северной Италии. В. превращается в относительно небольшую страну с преобладающим греческим населением. Эти перемены были закреплены социальными изменениями: общинные отношения подорвали систему





Храмы Католикон и Богоматери монастыря Хосиос Лукас в Фокиде в Греции (1-я половина 11 в.): 1 — храм Католикон; 2 — план храма Католикон (внизу) и церкви Богоматери (наверху).

рабовладельческого землевладения. Феодальная система хозяйства и новые идейные представления охватывают собой всё общество. В экономически и политически ослабленной В. сокращается объём строительства. В церковной архитектуре формируется крестовокупольный тип средневекового храма (церкви Успения в Никее, 7 в., св. Софии в Салониках, 8 в.). Относительно скромный размер зданий 7—8 вв., не сравнимых с грандиозными постройками 6 в., стал типичным и для сер. 9 — нач. 13 вв., когда с новым подъёмом В. расширяется архитектурная деятельность.

В это время господствующим стал тип крестовокупольного храма. Его основной признак — купол в центре здания (близкого в плане к квадрату), укреплённый на четырёх опорах. От купола к внешним стенам крестообразно расходятся сводчатые проходы, а угловые помещения также покрываются куполами или сводами. Давление центрального купола на четыре опоры передаётся в крестовокупольном храме равномерно на все четыре стены (чего не удавалось достигнуть в купольной базилике), а куполы, покрывающие угловые помещения, в свою очередь, создают противодействующее давление на четыре главные опоры, погашающее распор центрального купола. Эта взаимосвязанная и надёжная система отдельных купольных ячеек храма получила выражение в его архитектурных формах. Геометрические объёмы храма нарастают уступами к центральному куполу; наружные стены и барабаны куполов членятся глухими арками, уходящими в глубину уступами, тщательно используются эффекты кирпичной и каменной кладки. Словом, в отличие от ранневизантийских построек, где весь художественный эффект сосредоточивается в интерьере, в крестовокупольном храме большое значение придаётся эстетической выразительности внешнего облика здания.

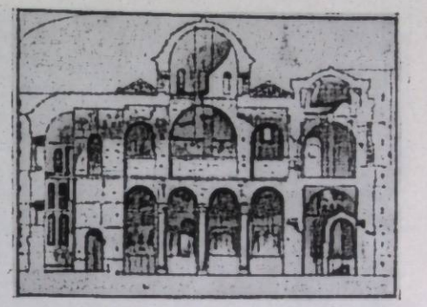
Средневековая В. знает несколько вариантов крестовокупольного храма. Классический тип имеет свободно стоящие центральные опоры, на которых с помощью парусов крепится купол. Вторым основным типом является храм, где укреплённый на тромпах главный купол опирается на торцы стен или пилястры (т. н. храм с куполом на восьми опорах).

Между 9 — началом 13 вв. зодчество В. не создало новых типов зданий; развитие архитектуры отразилось в новой их трактовке, в частности в том, что в 12 в. более стройными становятся пропорции. При этом архитектура В. всегда сохраняла большие поверхности стен и крупные объёмы опор, в отличие от западной готической архитектуры. В крестовокупольном типе сооружаются константинопольские церкви Неа («Новая»; 9 в., не сохранилась, достоверной её реконструкции нет), считавшаяся образцовой, Миролейон (известна под турецким названием Будрум-Джами; 930-е гг.), стены которой расчленены мощными лопатками, церковь Феодора (Килисе-Джами; 2-я пол. 11 в.), храмовый комплекс Пантократора (Зейрек-Джами), три церкви которого были сооружены в течение 12 в.; эти церкви, характерные для зодчества столицы, имеют просторные интерьеры, покрытые куполами на парусах со свободно стоящими опорами.

Большое число церковных зданий было возведено в Греции, где чаще всего использовался тип церкви с куполом на тромпах. Таковы храм Католикон в монастыре Хосиос Лукас в Фокиде (1-я пол. 11 в.), тяжёлый и грузный в своём внешнем облике и обладающий богато разработанным интерьером. Примыкающая к нему с севера стройная церковь Богоматери, с куполом на парусах, замечательна узорной кладкой из кирпича и камня. Подобные узоры в сочетании с уступчатыми арками на стенах и барабанах куполов придают живописный облик и церкви Богоматери в Салониках (Казанджилар-Джами; 1028). Стройностью и изяществом отличается интерьер церкви монастыря в Дафни ок. Афин, созданной во 2-й пол. 11 в.



Церковь Панагии Паригоритиссы в Арте в Греции. 13 в. Подкупольное помещение.



Церковь монастыря Пантанасса в Мистре в Греции. Освящена в 1428. Разрез.

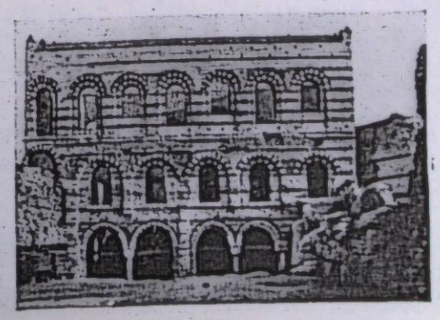
В 13 в. В. распалась на отдельные государства, развивавшие каждое свою линию в архитектуре: известные нам сооружения Трапезундской империи следовали старым образцам; в Эпирском деспотате создаётся в 13 в. интереснейшая постройка — церковь Панагии Паригоритиссы в Арте, прямоугольный объём которой, прорезанный окнами, роднит её со светскими зданиями, а подкупольное помещение украшено ярусами колонн на консолях.

Зодчество 14—1-й половины 15 вв. впитывает в себя приёмы орнаментально-живописной кладки кирпича, которые в 13 в. развились в славянской архитектуре Балкан. Привычные типы церквей получают новое толкование. В пятикупольной церкви Апостолов в Салониках (Соуксу-Джами; 1312—15) появляется низкий П-образный обход-галерея с четырьмя куполами по углам, огибающий центральное помещение. В ряде церквей Мистры, в частности в Пантанассе, нижний этаж сооружается по типу базилики, а второй, покрытый куполами,— по крестовокупольному типу. Всё это придаёт интерьерам сложность и живописность, сочетающиеся с живописным обликом городов (Мистра) и монастырских комплексов (Афон и др.), созданных в позднее время. Характерной чертой построек этого времени непрерывных войн стал их крепостной характер. Однако с завоеванием В. турками развитие архитектуры было нарушено и в дальнейшем византийские традиции поддерживались в народной и церковной архитектуре Греции.

Живопись. В изобразительном искусстве В. главную роль играла живопись. Церковные росписи и иконы служили наглядному истолкованию христианского учения; книга, вообще занимавшая большое место в византийской культуре, требовала иллюстрирования. В живописи (а равно и в скульптуре) определились строгие правила изображения святого или события из священной истории, сложились их типы, позволявшие верующему сразу узнавать, напр., того или иного святого в росписях на стенах храма. Эти иконографические правила, которым неукоснительно должен был следовать художник и которые определяли композицию, тип фигур и лиц и т. д., вплоть до цвета одежд, со временем превратились в окостеневшие схемы. Выбирая иконографический мотив и истолковывая его сообразно своим жизненным впечатлениям и задачам, живописец создавал индивидуальное художественное произведение, вкладывая в стандартные схемы конкретное содержание.

Поэтому, а также потому, что живописец стал передавать важную для него духовную выразительность не с помощью изображения реальных объёмов в реальном пространстве, а средствами плоских цветных силуэтов, ритмичных линий и сочетаний цветов, сложился специфический строй живописи В. В ней доводится до изощрённейшей виртуозности умение наполнить эмоциональным смыслом любой, казалось бы незначительный изгиб линии, оттенок цвета. Всё это определяет редкостную декоративную красоту живописи, выражает оттенки внутреннего содержания, которые раскрываются в искусстве В., столь различно трактующей на протяжении своей истории одинаковые религиозные мотивы и сюжеты.

Так называемый Текфур-Серай — часть императорского дворца в Константинополе. 14 в.



Настенные росписи в В. выполнялись техникой фрески в сочетании с темперой, которой заканчивалась роспись, и техникой мозаики. Характерной стала мозаика из смальты, т. е. кубиков окрашенных стеклянных сплавов, позволивших достигнуть особой глубины, звучности, цвета. Мерцающая смальта, золотой фон (выложенный из позолоченных кубиков, наружные грани которых покрывались сте-



Императрица Феодора с приближёнными. Мозаика церкви Сан-Витале в Равенне. Около 547.

клянной пластинкой, благодаря чему создавалось впечатление вибрирующего, переливающегося слоя золота) позволяли создавать исключительные по силе воздействия и вместе с тем отрешённые от реальной жизни изображения.

Константинопольские мозаики 6 в., за исключением недавно открытых декоративных мозаик в храме св. Софии, известны лишь по описаниям (светская мозаика в императорском дворце). Главные из сохранившихся мозаик 6 в. находятся в церквах Равенны. Среди них мозаики в церкви Сант-Аполлинаре Нуово, изображающие процессии святых мучеников, шествующих к Христу, и святых мучениц, шествующих к богоматери. Здесь в религиозное изображение чуть ли не непосредственно перенесены представления о придворном церемониале. Официально торжественным духом проникнута и знаменитая мозаика в церкви Сан-Витале с изображением императора Юстиниана и его приближённых. Их застывшие фигуры обращены прямо к зрителю. Они переданы с помощью крупных плоских пятен цвета, ограниченных тёмными линиями контура. Характерно, что несмотря на явные внешние портретные черты, внутреннее выражение, особенно сильно переданное во взглядах пристально смотрящих глаз, одинаково у всех персонажей мозаики. Здесь передаётся не индивидуальный характер человека, а отвлечённая духовная сила. В находящейся в той же церкви мозаике с изображением императрицы Феодоры со свитой, не имеющей столь подчёркнутого официального характера, трактовка более свободна: здесь богаче переданы обстановка, пространство, чрезвычайно красивы переливающиеся оттенками нежных цветов одеяния спутниц императрицы.



Фрагмент сцены „Рождества". Фреска в церкви Санта-Мария в Кастельсеприо. Италия. 7 в.

В переломное время 7 в. угасают официально-парадные идеалы искусства 6 в. Так, в церкви св. Димитрия в Салониках были созданы мозаики, иконография которых была прямо унаследована от 6 в., но её истолкование — особенно живые, лёгкие, динамичные сочетания красок — создаёт совсем иной художественный образ, более светлый и эмоциональный. В Италии во фресках церкви Санта-Мария Антикуа в Риме и церкви Санта-Мария в Кастельсеприо появляются изображения, обнаруживающие человеческие чувства и пластичность художественного восприятия. В церкви Успения в Никее (в Малой Азии) были созданы замечательные мозаики с изображением четырёх ангелов—«небесных сил». Их фигуры с правильными пропорциями, прочно стоящие на земле, переданы с ощущением пространства. Богатейшие оттенки цвета крыльев и одеяний, изображение зеленоватых сфер, сквозь которые просвечивают ладони рук ангелов, держащих сферы,— всё это раскрывает увлечение художника многообразием чувственных впечатлений от жизни, вытесняющее отвлечённую и суровую экспрессию юстиниановских мозаик. С исключительной для средневековья свежестью художник передаёт взгляд глаз, движение приоткрытого рта, изображает спутанные пряди волос, отмечает румянец; средством художественной выразительности ему служит мягкое цветовое пятно.

Миниатюра так называемого „Свитка Иисуса Навина". 7 в. Ватиканская библиотека. Рим.



К 6—7 вв. сложились в В. и основы средневековых иконописи и книжной миниатюры. Уже со 2 в.

определился переход от античной книги-свитка к «кодексу», т. е. книге современного типа, состоящей из отдельных сшитых листов. Рисунки, сопровождавшие текст и свободно располагавшиеся на свитке, начинают сменяться отдельными листами иллюстраций. Но, так как книги размножались переписчиками, а миниатюристы обычно повторяли рисунки оригинала, в книжной миниатюре В. прочно сохранялись старые традиции. Созданный в 7 в. «Свиток Иисуса Навина» (возможно — 10 в., Ватиканская библиотека) как копия с оригинала 5 в., сохранил приёмы ранневизантийской миниатюры. Библейская история трактуется здесь как героическая воинская повесть, миниатюрист воспроизводит пейзажи, создаёт бурные сцены битв, передаёт объём и сложные повороты фигур. Вместе с тем к 6 в. нарастает духовная экспрессия (миниатюры т. н. венской «Книги бытия», «Россанского пурпурового кодекса», «Евангелия Рабулы», принадлежащие к восточной школе миниатюрной живописи).



Миниатюра так называемого „Россанского кодекса". 6 в. Собор в Россано. Италия.

Главной и по сути единственной формой станковой живописи становится иконопись. Наиболее древние из известных нам икон принадлежат к т. н. синайской школе восковой живописи. Эти иконы—«Сергий и Вакх» (в Музее западного и восточного искусства, Киев) и другие — имеют немало общего с восточной ритуальной живописью (напр., «фаюмским портретом», см. *Египет* Древний), подготовившей представление о священном изображении, в котором должны как бы соединиться земные черты с потусторонней силой. В этой школе в известной мере сохраняются передача объёма, конкретные детали и т. д. В своих зрелых произведениях иконопись раскрывает мастерство передачи тонкого и глубокого духовного содержания, в котором, несмотря на все религиозные условности, получает отражение внутренний мир человека.

Строгая концепция средневекового художественного творчества окончательно сложилась в результате более чем столетней борьбы иконоборцев и иконопочитателей (726—843). Движение иконоборчества развернулось вокруг монастырских земель, на которые претендовала светская власть. Одним из выражений этой борьбы были ожесточённые споры о правомерности священных изображений, которые являлись мощным идеологическим оружием церкви и на авторитет которых опирались монастыри. Иконоборцы утверждали, что божество неизобразимо и передача его в человеческих формах является профанацией религии. Следуя своему учению, они уничтожали изображения святых и создавали в церквах росписи с архитектурными пейзажами, цветами, деревьями, птицами. Иконоборческие росписи, возрождавшие позднеантичные мотивы, были затем уничтожены победившими иконопочитателями. Последние полагали, что бога и святых можно и должно изображать, поскольку изображение, как и всё на свете, является отражением божественного, идеального образа — «архетипа», а потому художник прежде всего должен выразить эту идеальную потустороннюю идею, подчинив ей все изобразительные мотивы. Это учение, отвечавшее средневековому теологическому мировоззрению, победило с победой иконопочитателей и принесло с собой строгую регламентацию художественного творчества. К 10 в. складывается чёткий порядок росписи церквей, органично связанный с композицией крестовокупольного храма, большие поверхности стен, опор, перекрытий которого предполагали украшение их фресками или мозаиками. В куполе помещалось изображение Христа Вседержителя (Пантократора). В барабане купола — пророки или апостолы, на парусах — евангелисты, в конхе апсиды — богоматерь, ниже — сцена принятия апостолами причастия от Христа, а ещё ниже — фигуры святых. К этому добавлялись т. н. «праздничный цикл» — двенадцать сцен («Благовещение», «Рождество» и т. д.) и на западной стене — «Страшный суд». Т. обр. создавался стройный ансамбль росписей, проникнутый строгой иерархией и заключающий в себе последовательное образное развитие от второстепенных мотивов к основным, ведущим сюжетам.

Икона св. Сергия и Вакха. 6 в. Музей западного и восточного искусства. Киев.





Голова ангела. Мозаика церкви Успения в Дафни. 2-я половина 11 в.

Константинопольская школа середины 9 — начала 13 вв. представлена превосходными мозаиками, открытыми в храме св. Софии. Мозаики сер. 9 в. ещё хранят традиции 7 в. Таковы изображения богоматери и архангела Гавриила, пленяющие нежной розово-пепельной гаммой красок, с помощью которых переданы их лица. К концу 9 в. восторжествовало строго-возвышенное искусство: мозаика с изображением императора Льва VI, упавшего на колени перед восседающим на троне Христом, звучит как символическое олицетворение идеи преемственности власти императора от бога. Новой становится и манера живописи. Свободную кладку кубиков смальты, живописное пятно сменяют чёткие уравновешенные линии контуров; кубики смальты выстраиваются ровными рядами. Цветовая гамма становится условной: лицо изображается с помощью переходов красноватого и зеленоватого цветов. Иные оттенки стилю монументальной живописи середины 9 — середины 11 вв. придают местные школы. Мозаикам церкви Неа Мони на острове Хиос, сочетающим глубокие напряжённые тона с целой сетью золотых линий, присуща драматичная суровость выражения. Мозаики Католикона в монастыре Хосиос Лукас в Фокиде отличаются несколько провинциальной простоватостью. Росписям пещерных церквей Каппадокии на востоке Малой Азии присущи черты примитива. Живопись середины 11 — начала 13 веков углубляется в тончайшую разработку духовного мира художественных образов. Виртуозно выполнена мозаика 12 в. с изображением Христа, богоматери и Иоанна Крестителя в храме св. Софии в Константинополе. Кладка смальты, имитирующая мазки кисти живописца и создающая плавное перетекание форм, мягкие оттенки блёклых зелёно-розовых тонов позволяют передать здесь тонкость и сосредоточенность выражения. Цикл мозаик 2-й пол. 11 в. в монастыре в Дафни, ок. Афин, образует многозвучный ансамбль. Гармоничность цвета, правильные пропорции, плавность движения фигур придают этим мозаикам возвышенно-идеальный характер. Величаво-спокойной и несколько суровой силы полно большое погрудное изображение Христа, словно выплывающее из золотой чаши купола. Но эта сила, соответственно природе искусства В., не приобретает материально-физического выражения. Впечатления от жизни, мысли художника воплощаются в духовной, а не физической энергии.



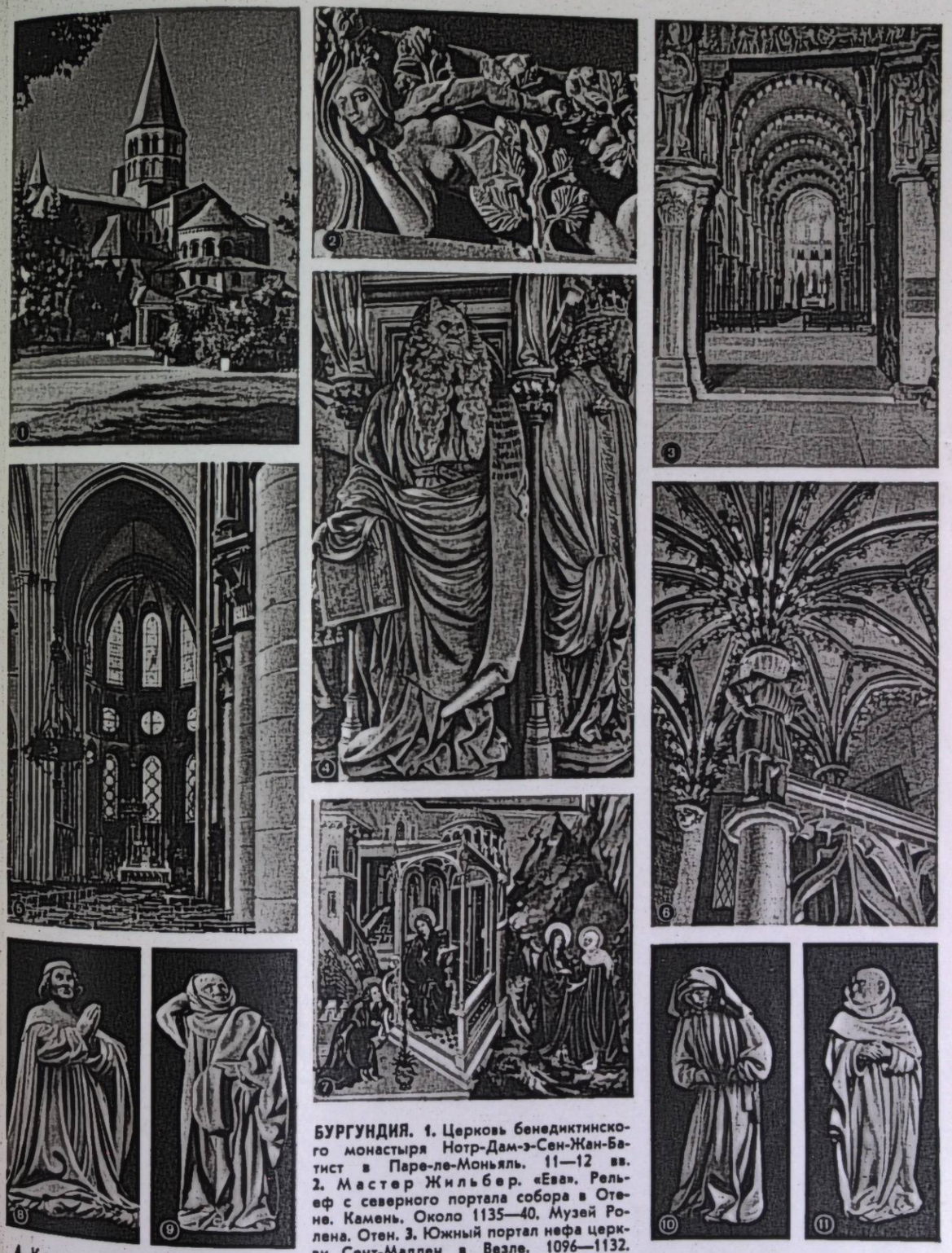
„Болтуны". Миниатюра так называемой „Хлудовской псалтыри". 2-я половина 9 в. Исторический музей. Москва.

Император Никифор Вотаниат с приближёнными. Миниатюра „Слов Иоанна Златоуста". 1078—81. Национальная библиотека. Париж.



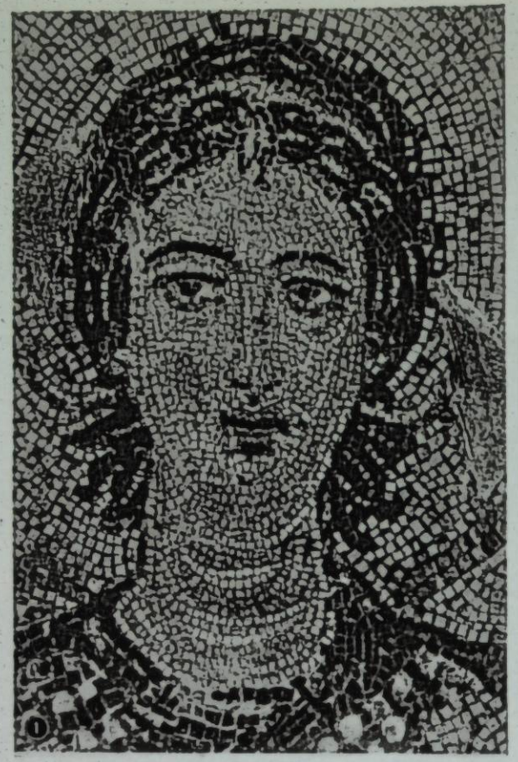
В том же направлении развивалась и иконопись, использовавшая темперу, которой писали на досках, но прибегавшая к восковой живописи и мозаике. Шедевром столичной школы является икона «Владимирской богоматери» (нач. 12 в., Третьяковская галерея, Москва). Изысканная ритмика плавно изогнутых линий, точно найденные пропорции больших, наполненных глубокой проникновенной скорбью миндалевидных глаз богоматери, тонкого носа, маленького рта, вместе с тёмно-оливковым цветом лица и тёмно-вишнёвым покрывалом на голове Марии, виртуозными росчерками золотого узора на нём, заключают в себе художественный образ, полный внутренней строгости и духовного благородства. Художник повествует здесь о чувствах матери, печалящейся о судьбе своего сына.

Яркую картину различия школ и развития стиля раскрывает искусство книжной миниатюры сер. 9 — нач. 13 вв. Первый период после восстановления иконопочитания дал вспышку искусства, дышащего волнениями жизни. В быстрых свободных рисунках на полях т. н. «Хлудовской псалтыри» (2-я пол. 9 в., миниатюры переписаны в 12—13 вв., Исторический музей,



БУРГУНДИЯ. 1. Церковь бенедиктинского монастыря Нотр-Дам-э-Сен-Жан-Батист в Паре-ле-Моньяль. 11—12 вв. 2. Мастер Жильбер. «Ева». Рельеф с северного портала собора в Отене. Камень. Около 1135—40. Музей Ролена. Отен. 3. Южный портал нефа церкви Сент-Мадлен в Везле. 1096—1132. 4. Клаус Слютер и Клаус де Верве. «Колодец пророков» в монастыре Шанмоль в Дижоне (фрагмент с фигурой Моисея). Камень. Около 1395—1406. 5. Хор церкви Нотр-Дам в Дижоне. Около 1225—40. 6. Фигурная капитель столба на лестнице отеля Шамбеллан. 1490. 7. Мельхиор Брудерлам. «Благовещение» и «Встреча Марии с Елизаветой». Фрагмент створки алтаря из монастыря Шанмоль. 1392—99. Музей изящных искусств в Дижоне. 8. Клаус Слютер. Статуя Филиппа Смелого на портале церкви монастыря Шанмоль в Дижоне. Камень. Около 1391—97. 9—11. Клаус Слютер и Клаус де Верве. Фигуры плакальщиков на гробнице Филиппа Смелого. Алебастр. 1384—1411. Музей изящных искусств в Дижоне.

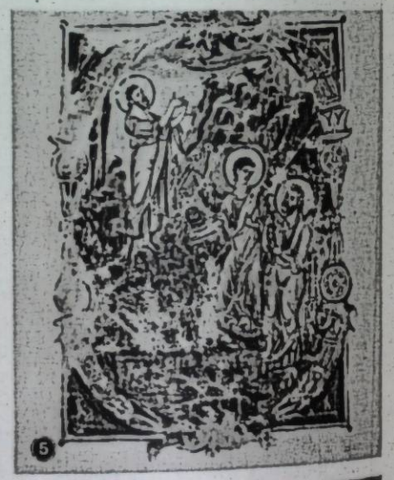
ВИЗАНТИЯ. 1. Голова ангела. Мозаика церкви Успения в Никее. 7 в. (фрагмент рисунка 3). 2. Император Юстиниан с приближёнными. Мозаика церкви Сан-Витале в Равенне. Около 547. 3. Ангелы. Мозаика церкви Успения в Никее. 7 в. 4. Св. Димитрий и ктиторы. Мозаика церкви св. Димитрия в Салониках. 7 в. 5. «Видение Иезекииля». Миниатюра из «Слов Григория Назианзина», 880—886. Национальная библиотека. Париж. 6. Архангел Гавриил. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. 2-я половина 9 в. 7. Император Лев VI перед Христом. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. Между 886—912.















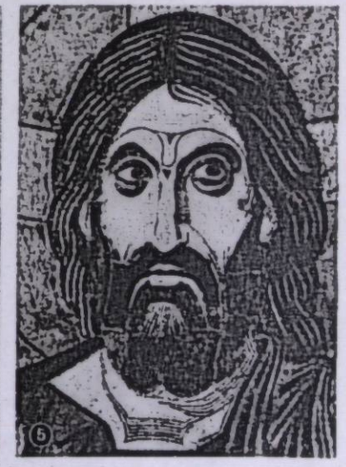
ВИЗАНТИЯ. 1. «Давид, играющий на лире». Фрагмент миниатюры из «Парижской псалтыри». 1-я половина 10 в. Национальная библиотека. Париж. 2. Икона «Владимирской богоматери» (фрагмент). 1-я половина 12 в. Третьяковская галерея. Москва. 3. Богоматерь. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. 12 в. 4—5. Мозаики церкви Успения монастыря в Дафни. 2-я половина 11 в. (4 — «Распятие»; 5 — Христос Пантократор). 6—7. Мозаики церкви монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. Около 1310 (6 — «Раздача пурпура израильским девам»; 7 — «Упрёки Иосифа Марии»).





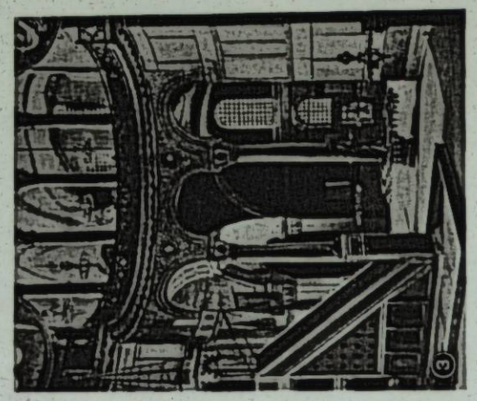


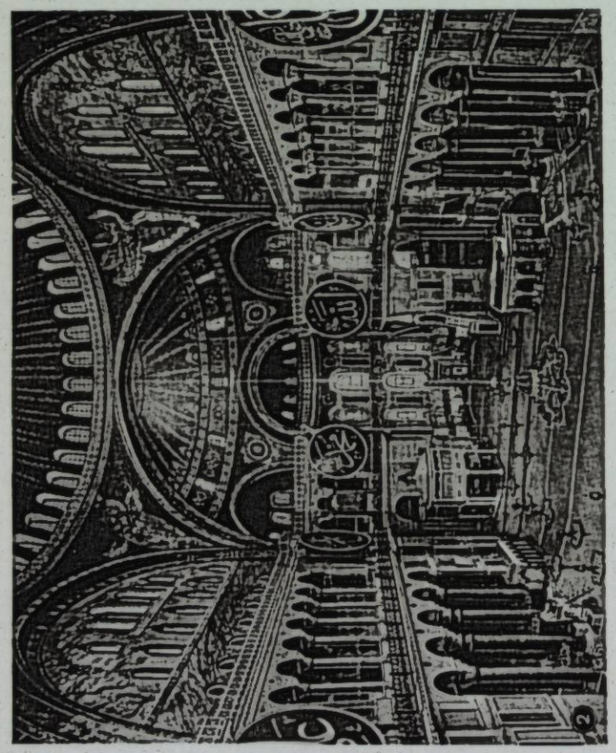


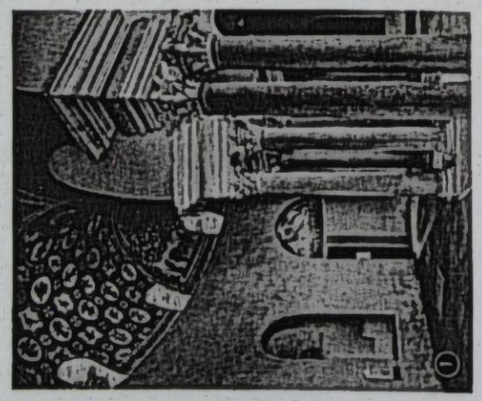


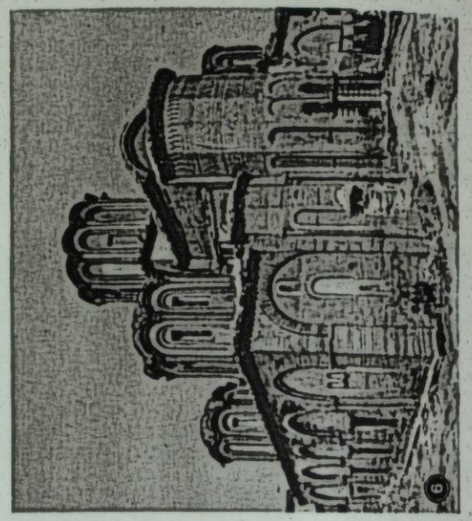




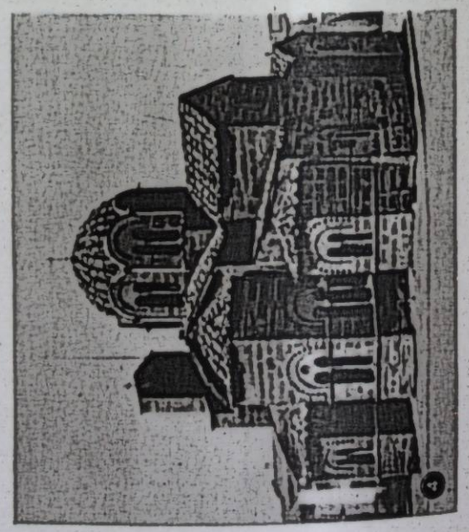












ВИЗАНТИЯ. 1. Церковь Санта-Костанца в Риме. 4 в. Интерьер. 2. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм св. Софии в Константинополе. 532—537. Средний неф. 3. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм св. Софии в Константинополе. 532—537. Часть интерьера. 4. Церковь св. Феодоров в Афинах. 1049. 5. Церковь Успения монастыря в Дафни. 2-я пол. 11 в. 6. Церковь Апостолов в Салониках. 1312—15.

Москва) воплотились сатирические фольклорные представления; миниатюра, изображающая патриарха-иконопочитателя, попирающего патриарха-иконоборца, звучит как острый политический памфлет. Но к концу 9 в. в миниатюре стал преобладать возвышенный стиль, проникнутый духом учёной поэзии. Замечательные пластической красотой, тонкостью колорита миниатюры т. н. «Парижской псалтыри» (1-я пол. 10 в., Национальная библиотека, Париж) воскрешают античные мотивы. К концу 10 в. в миниатюре В. воцарилась условность. В 11 в. распространяется ювелирно-виртуозная манера исполнения мелких рисунков, вплетающихся в текст; живые наблюдения, например, в изображении лиц исторических персонажей сочетаются с условностью и парадностью. В 12 веке миниатюра становится более схематичной.



„Воскрешение Лазаря". Фреска церкви монастыря Пантанасса в Мистре. 1428—1445.

Всё это время В. в области искусства играла для соседних стран роль учителя мастерства. Художественные идеи и приёмы, технические навыки, иконография, в совершенстве разработанные в В., обогащали культуру соседних народов. В 13 в. развитие искусства В. было приостановлено. Передовая живопись славянских стран Балканского п-ова, порвав с канонами возвышенно-утончённого искусства 12 в., открыла в этот период пути к более страстному, динамичному и непосредственно жизненному искусству. Живопись В., вновь возродившаяся к 14 в., откликнулась на эти поиски. Признаки кризиса феодальных отношений в В. в 14—1-й пол. 15 вв. вызвали к жизни реалистические искания, развивавшиеся, однако, в пределах средневековой культуры. Новые искания воплотились в ряде памятников — в мозаиках церкви Апостолов в Салониках (ок. 1315) и др. В замечательных мозаиках, созданных ок. 1310 в притворе церкви монастыря Хора в Константинополе (известна под турецким названием Кахрие-Джами), появляется объёмное пространственное изображение построек, создающих своего рода реальную среду, в которой развёртывается действие. В сценах из жизни Марии (которым посвящены мозаики) выразительно передаётся взаимоотношение персонажей, отмечаются их индивидуальные особенности. Но содержание этих мозаик, сияющих чистыми звонкими красками, окрашено в утончённо изысканные тона религиозной одухотворённости. Те же черты проступают и в иконописи, где появляются попытки обрисовать индивидуальные характеры, а также и в миниатюре. Письмо становится более темпераментным и свободным. Однако распространившаяся к середине 14 века волна реакции затопила реалистические порывы искусства. Ярчайший живописец 14 века Феофан Грек, не находя в В. опоры для своих новаторских поисков, уезжает в Россию.

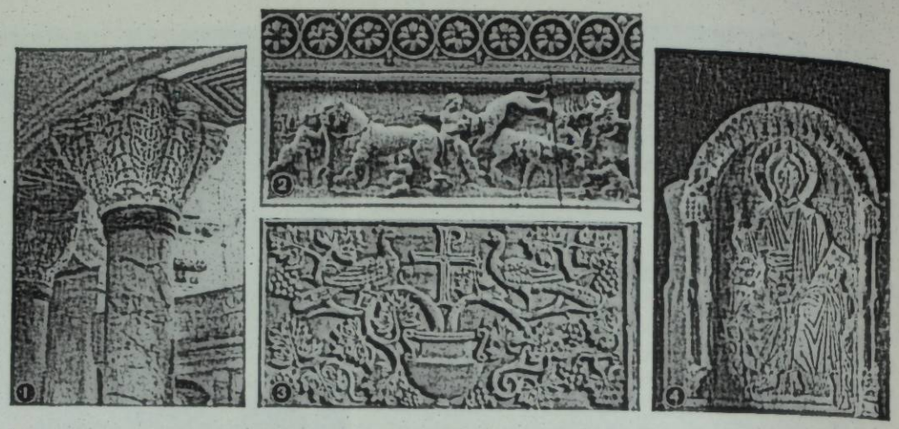


Голова архангела Гавриила. Камень. 6 в. Музей в Анталье. Турция.

В 15 в. живопись В. теряет свой общественно-государственный размах. Наиболее значительные памятники этого времени — монастырские росписи Мистры — привлекают своим декоративным мастерством (церковь Перивлептос), отдельными поразительными по непосредственности и конкретности сценами (церковь Пантанасса). После падения В. традиции её живописи продолжают жить в монастырских школах, в т. н. итало-критской школе иконописи 16—17 вв., составив собой основу позднесредневековой живописи Греции.

Трон архиепископа Максимиана. Резная слоновая кость. 6 в. Архиепископский музей. Равенна.





1. Резные капители церкви св. Сергия и Вакха в Константинополе. 526—27. 2. Резная шкатулка из слоновой кости (фрагмент). Вероятно, 10 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 3. Резная каменная плита в церкви Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне. 6 в. 4. Каменная резная икона. 14 в. Мистра.

Скульптура, отодвинутая в В. живописью на боковые дороги истории искусства, в 6 веке знала крупные произведения круглой пластики. Известно, что Константинополь был украшен статуями, в том числе конным монументом Юстиниана, стоявшим на площади Августион. Сохранившиеся памятники (голова архангела Гавриила, музей в Анталье, Турция) свидетельствуют о том, что, кроме официально-парадной, существовала и скульптура более индивидуальная и жизненная по характеру. Но круглая пластика исчезла в В. с периода иконоборчества. Главную роль стал играть рельеф. Это было, во-первых, декоративное убранство церквей — алтарные преграды, капители, карнизы, украшенные резьбой, а, во-вторых, иконы — мраморные рельефные или с инкрустацией, резные из слоновой кости, чеканные металлические и т. д. Их линейно-плоскостный стиль испытывал на себе прямое воздействие живописи.

Декоративно-прикладное искусство занимало большое место в художественной культуре В. Богатство узора, изощрённость форм, роскошь материалов показывали, что в целом оно несло на себе отпечаток требований и вкусов господствующих слоёв общества. Действительно, в искусстве В. относительно слабее, чем в других странах Восточной и Западной Европы, были выражены народные художественные представления. Сыгравшие большую роль в сложении средневекового искусства северных соседей В. художественные приёмы т. н. «варварских» народов, сказались в В. лишь в ряде ювелирных изделий, украшенных драгоценными камнями. Важное значение для декоративно-прикладного искусства имело восточное влияние, особенно проявившееся в керамике и в узорах тканей, но первое место заняли античные традиции. Они сказались в тех же тканях, где объёмно-пространственные изображения постепенно сменялись линейной стилизацией, в декоративных мозаиках и в резьбе по слоновой кости, сравнительно долго сохранявшей мифологические мотивы. В. хранила также важные традиции стеклоделия. Развитое средневековое искусство В. славилось изделиями из металла: известно, что из В. на Запад вывозились литые бронзовые двери. Одной из ярчайших областей декоративно-прикладного искусства В. стала эмаль сложной перегородчатой

Слева — «Евангелист Матфей». Медальон из алтарного образа, т. н. „Пала д'Оро". Золото, серебро, драгоценные камни, эмаль. 10—11 вв. Собор св. Марка. Венеция. В центре — средняя часть „Пала д'Оро". Справа — «Евангелист Лука». Эмаль. 10—11 вв.



техники. При этой технике контуры изображения образовывались тонкими золотыми полосками, напаянными ребром на золотую пластину. Промежутки заполнялись эмалью. Переливающееся чистыми цветами эмалевых красок изображение казалось расчерченным золотыми нитями контуров, создавая эффект изысканной роскоши. В перегородчатой эмали, пожалуй, наиболее выпукло отразилось стремление к утончённости и богатству, всегда проявлявшееся в декоративно-прикладном искусстве В.

Мощная, высоко развитая художественная культура В. сумела впервые выработать образцовые для средневековья типы купольных зданий и систему их украшения, создать проникнутую возвышенным духовным содержанием монументальную живопись и миниатюру, выдвинуть новый тип станковой живописи — иконопись. Удивительно жизнеспособная, возродившаяся после ряда катастроф, культура В. пронесла в претворённом виде античное наследие и оказала цивилизующее влияние на соседние страны, гл. обр. Восточную Европу и Ближний Восток. Однако она не вышла за пределы средневековья и уступила со времени его кризиса свою роль новым культурам, пошедшим по пути передового развития.

Справочные сведения о византийских городах и памятниках и монографическую литературу о них см. в статьях о странах, на территории которых они ныне находятся: *Турция* — в справочных ст. Антиохия (Антакья), Бинбир-Килисе, Дере-Ази, Константинополь (Стамбул), Мериамлык, Никея (Изник), Трапезунд (Трабзон), Ходжа-Калеси, Эфес; *Греция* — в справочных ст. Арта, Афины, Афон, Дафни, Метеора, Мистра, Салоники, Скрипу, Филиппы, Хиос, Хосиос Лукас; *Сирия* — в справочных ст. Босра, Калат-Семан, Кальб-Лузех, Каср-ибн-Вардан, Русафа, Эсра; *Израиль* — в справочной ст. Иерусалим; *Иордания* — в справочных ст. Вифлеем (Бейт-Лахм), Гераса (Джераш), Иерусалим; *Италия* — в справочных ст. Венеция, Кастельсеприо, Неаполь, Равенна, Рим; *Сербия* — в справочной статье Царичин-Град; *Египет* — в справочных ст. Багауат, Баунт, Белый монастырь, Красный монастырь, а также в ст. *Алжир*, *Ливия*, *Марокко*, *Тунис*, *Кипр* и в ст. о других странах, входивших в Византийскую империю.



Ткань. Вероятно, 7 в. Собор в Ахене.



Ткань. 12 в. Церковь Сент-Эзеб. Осер.

Лит.: Общие работы.— Липшиц Е. Э., Очерки истории Византийского общества и культуры..., М.— Л., 1961, с. 367—408; Айналов Д. В., Эллинистические основы византийского искусства, СПБ, 1900; Банк А. В., Искусство Византии в собрании Гос. Эрмитажа, Л., 1960; Байе [Ш.], Византийское искусство, пер. с франц., СПБ, 1888; Wulff O., Altchristliche und byzantinische Kunst, [Bd] 1—2, B.— Neubabelsberg, 1914; Schlussbd — Bibliographisch-kritischer Nachtrag, Potsdam, [1939]; Dalton O. M., East christian art, Oxf., 1925; его же, Byzantine art and archaeology, Oxf., 1911; Diehl Ch., Manuel d'art byzantin, t. 1—2, 2 éd., P., 1925—26; Peirce H. et Tyler R., L'art byzantin, t. 1—2, P., 1932—34; Rice D. T., Byzantine art, Oxf., 1935; Bréhier L., L'art byzantin, P., [1924]; Rice D. T., The beginnings of christian art, L., 1957; Michelis P. A., Esthétique de l'art byzantin, P., 1959; Strzygowski J., Orient oder Rom, Lpz., 1901; Byzantinische Denkmäler, hrsg. von J. Strzygowski, [Bd] 1—3, W., 1891—1903; Gunther K., Byzantinische Kunst, B., [1948]; Lemerle P., Le style byzantin, P., [1946].

Архитектура.— Брунов Н. И., Очерки по истории архитектуры, т. 2, М.—Л., 1935; его же, Архитектура Константинополя IX—XII вв., «Византийский временник», М., 1949, т. 2; Мавродинов Н., Византийската архитектура, София, 1955; Бошковић Ђ., Архитектура средњег века, Београд, 1957; Ebersolt J., Monuments d'architecture byzantine, P., 1934; Hamilton J. A., Byzantine architecture and decoration, L., [1933], 2 ed., L., [1956]; Beylié L. de, L'habitation byzantine, Grenoble, 1902—03; Choisy A., L'art de bâtir chez les Byzantins, P., 1883; Cozzo G., Ingegneria romana, Roma, 1928.

Малая Азия: Janin R., La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin, pt. 1, P., 1953; Kleinasiatische Denkmäler... Darstel. Teil von H. Rott, Lpz., 1908; Ramsay W. M. and Bell G. L., The thousand and one churches, L., 1909.

Сирия: Кондаков Н. П., Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПБ, 1904; Успенский Ф. И., Археологические памятники Сирии, «Изв. рус. археологич. ин-та в Константинополе», София, 1902, т. 7, вып. 2—3; Dussaud R., Topographie historique de la Syrie antique et médiévale, P., 1927; Vogüé M. de, Syrie centrale, t. 1—2, P., 1865—77; Strzygowski J., L'ancien art chrétien de Syrie..., P., 1936; Beyer H. W., Der syrische Kirchenbau, B., 1925; Butler H. C. and Smith E. B. (ed.), Early churches in Syria, Princeton, 1929; Lassus J., Sanctuaires chrétiens de Syrie, P., 1947; Tchalenko G., Villages antiques de la Syrie du Nord, [v.] 1—2, P., 1953.

Греция: Millet G., L'école grecque dans l'architecture byzantine, P., 1916; Ὀρλάνδος Α., Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, ν. 1—7, Ἀθῆναι, 1935; Chatzēdakēs M., Byzantinische Denk-

mäler in Attica und Boeotia, Athens, 1956; Lemerle P., Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine, P., 1945.

Египет и Северная Африка: Бок В. Г., Материалы по археологии христианского Египта, СПБ, 1901; Diehl Ch., L'Afrique byzantine. Histoire de la domination byzantine en Afrique (533—709), v. 1—2, N. Y., [1959].

Живопись.—Лазарев В. Н., История византийской живописи, т. 1—2, М., 1947—1948 (имеется подробный указатель); Айналов Д. В., Византийская живопись XIV столетия, П., 1917; Кондаков Н. П., Иконография богоматери, т. 1—2, СПБ, 1914—15; его же, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876; Diez E. and Demus O., Byzantine mosaics in Greece, Cambr. (Mass.), 1931; Demus O., Byzantine mosaic decoration, L., [1948]; Jerphanion G. de, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, [v. 1—2, pt. 1—3], P., 1925—42; Xingopolos A., Thessalonique et la peinture macedonienne, Athènes, 1955; Grabar A., La peinture byzantine, Genève, [1953]; Wulff O. und Alpatoff M., Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden, [1925]; Felicetti-Liebenfels W., Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei..., Olten, 1956; Sotiriou G. et Sotiriou M., Icones du Mont Sinaï, t. 1, Athènes, 1956; Weitzmann K., Illustrations in roll and codex, Princenton, 1947.

Скульптура.—Bréhier L., La sculpture et les arts mineurs byzantins, P., 1936; Bettini S., La scultura bizantina, Firenze, 1944.

Декоративно-прикладное искусство.—Кондаков Н., История и памятники византийской эмали, СПБ, 1892; Ebersolt J., Les arts somptuaires de Byzance, P., 1923; Goldschmidt A. und Weitzmann K., Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII Jahrhunderts, Bd 1—2, B., 1930; Delbrück R., Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Lfg 1—6, B.— Lpz., 1926—1929; Volbach W. F., Elfenbeinarbeiten ..., 2 Aufl., Mainz, 1952; Volbach W. F., Salles G., Duthuit G., Art byzantin, P., [1933]; Rice D. T., Byzantine glazed pottery, Oxf., 1930.

Материалы по архитектуре и искусству В. регулярно публикуются в журналах: «Византийский временник», М., 1894— (изд. продолж.); «Byzantion», P., 1924—; «Byzantinische Zeitschrift», Bd 1—, Lpz.—B. — Münch., 1892—.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

Сохранились лишь отдельные имена, гл. обр. миниатюристов: Георгий, Мена, Михаил Влахернский, Михаил Младший, Нестор, Панталеон, Симеон Влахернский — авторы миниатюр менология Василия II, конец 10 — нач. 11вв.; Феофан из Цезареи — автор миниатюр псалтыри из мон. св. Иоанна Студита, IIв., и др.

Наиболее известны:

АНФИ́МИЙ (Ἀνθέμιος) из Тралл (Малая Азия)— архитектор 6 в., один из строителей храма св. Софии в Константинополе.

ИСИ́ДОР (Ἰσίδωρος) из Милета (Малая Азия) — архитектор 6 в., один из строителей храма св. Софии в Константинополе. Его племянник Исидор Младший восстановил купол храма св. Софии в Константинополе после разрушения в 558—59.

ПАНСЕ́ЛИН (Πανσέληνος), Мануил — живописец, мастер фрески, расписавший мон. Протатон на Афоне. Даты его жизни представляют проблему: обычно считается, что он жил в 16 в.; по последней версии — в 14 в. Т. обр., принадлежность его творчества к собственно византийскому иск-ву спорна. Несомненно, однако, что он работал в традициях поздневизантийской живописи.

Лит.: Xyngopoulos A., Manuel Panselinos, Athen, 1956.

ТРДАТ (Тридат) — армянский зодчий, восстановивший в 989—992 купол храма св. Софии в Константинополе. См. о нём в ст. *Арм. ССР*.



М. Панселин. Фреска монастыря Протатон на Афоне. 14 или 16 вв.

ФЕОФА́Н ГРЕК — живописец 14 в., переехавший в Россию. См. о нём в ст. *РСФСР*.

Автор В. М. Полевой.

ВЬЕТНАМ

(VIÊT-NAM)

Художественная культура В., страны, занимающей восточную часть п-ова Индокитай, прошла долгий путь развития. Самобытная в своей основе, она впитала в себя и претворила влияния Китая и Индии, откуда в древности проникли во В. религии буддизма и брахманизма и ряд связанных с ними форм архитектуры и искусства. В культуру В., кроме собственно вьетнамцев, внесли свой вклад и другие живущие в стране народы. Древнейшие памятники искусства и архитектуры относятся к первым векам до и после начала нашей эры. Предки современных вьетнамцев создавали тогда изделия из бронзы и керамики. Лучшие из них — бронзовые литые барабаны «нгок лу» с рельефными изображениями сцен из народной жизни, зверей и птиц. В первые века нашей эры южная территория В. входила в государство, известное под китайским наименованием Фунань (см. о нём в ст. *Камбоджа*); памятники, найденные в Ок-Эо во В., свидетельствуют о связях Фунани с Ираном и Римом. К 4 в. на юге В. расцветает культура народа тям. К 10 в. постепенно складывается средневековая культура В., крепнут её местные своеобразные особенности. В последующие века архитектура и искусство В. переживают несколько периодов подъёма, но в 19 в. развитие их затормозило колониальное закабаление страны французами. Начало новому расцвету положило образование в 1945 Демократической Республики Вьетнам.



Архитектура (до 1945). Первые из известных нам городов были основаны ок. 3—5 вв. Однако об их архитектуре и планировке не существует полного представления. Известны храмовые комплексы. Их постройки возводились из кирпича, прекрасно обожжённого, допускающего резную обработку, обтёсывание и скреплявшегося клеем так, что создавалась единая масса здания. Наиболее типичным сооружением для 1-го тысячелетия стал «калан» — башнеобразный храм, классическим образцом которого является Бо-Кхат-Ре-Соа в *Мишоне* (7 в.). Внутреннее помещение калана, небольшое и бедное по оформлению, представляет резкий контраст с наружным обликом. Вытянутый вверх стройный объём храма расчленён многочисленными тонко прорисованными пилястрами. Почти скульптурное по сочности обработки трёхъярусное пирамидальное завершение здания, пышное обрамление портала (выполненное, как и скульптура, из песчаника), ряды геометрического и растительного орнамента и скульптурные изображения небесных дев-«апсар» не нарушают монолитности и монументальности калана. Обычно калан располагался с группой отдельно стоящих меньших каланов и других сооружений во дворе, обнесённом стеной. Ясностью архитектоники и вместе с тем богатством декора отличаются и здания второго типа — вытянутые трёхнефные постройки, крытые черепицей. До нас дошли также руины огромного буддийского монастырского

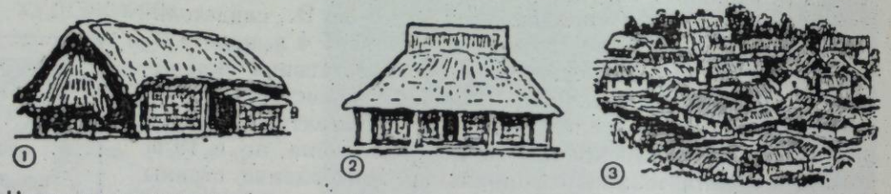


Бронзовый барабан „нгок лу". 1 в. до н. э.

комплекса *Донгзыонга* (9—10 вв.), интересные самобытной архитектурой входной постройки с двумя мощными пилонами по бокам и пирамидальным покрытием.

С начала 2-го тысячелетия традиционная каменная архитектура претерпевает ряд изменений: покрытия каланов становятся более тяжеловесными за счёт карнизов и декоративных башенок на них; декор — более сухим и измельчённым. Вместе с тем в период подъёма В. в 11—13 вв. развивается строительство храмовых ансамблей, где зелень, водоёмы, тенистые аллеи и дворы чередуются с павильонами, создавая гармоническое целое. Дворы и павильоны выстраиваются в этих ансамблях по оси, ориентированной с севера на юг. Таков «Храм литературы», посвящённый Конфуцию, в *Ханое*, в планировке которого (связанной с природой) и в формах построек (с их каменными основаниями, деревянным каркасом и кровлями с загнутыми углами) сказались претворённые вьетнамцами китайские влияния. К 11 в. восходит также и уникальная пагода Дьен-Бо в Ханое, сооружённая из дерева на каменном столбе, стоящем посередине водоёма. Храмы украшались резьбой и лаковой росписью, получившими большое распространение и в отделке позднесредневековых дворцов, например «Дворца совершенной гармонии» в *Хуэ*.

Народная жилая архитектура использует преимущественно дерево и бамбук. В отличие от других стран Индокитая, вьетнамский жилой дом стоит прямо на земле, а не на столбах. Дома покрываются четырёхскатной соломенной или черепичной крышей, имеющей на торцах отверстия для сквозного проветривания. Обычно жилые дома окружаются садиками. Своеобразным видом построек общественного назначения явился «динь» — многоколонное сооружение, возводившееся в каждой деревне и служившее для собраний, праздненств и т. д., а также являвшееся святилищем «духа-покровителя» деревни. Лучший из сохранившихся диней находится в Диньбанге (вероятно, 18 в.).



Народные жилища: 1 — в северной части Чунгбо; 2 — в Биньдине; 3 — деревня в Бакбо.

С вторжением в страну, начиная с 18 в., французских колонизаторов в городах, служивших опорными пунктами, возникают европейские кварталы. В конце 19 — нач. 20 вв. в этих кварталах появилось немало комфортабельных жилых и общественных зданий, построенных французскими архитекторами в духе французской архитектуры.

Изобразительное искусство (до 1945) известно гл. обр. по произведениям скульптуры. Играя по преимуществу декоративную роль, скульптура достигает при этом большой пластической выразительности, о чём свидетельствует ряд каменных рельефов из храмов *Мишона*, Чакье, Куангнама, *Биньдиня*. В основном — это памятники, датируемые 9—12 вв. Лучшие из них (в особенности скульптура пьедестала из Чакье, изображающая танцовщиц и музыкантов) замечательны передачей динамики танца и полны своеобразной грациозности; объёмы фигур даются обобщёнными, а в ритме движения подчёркивается пластическая выразительность. Скульптурные головы Будды, изображения Шивы, обнаруженные в Донгзыонге, живо и впечатляюще рисуют облик человека; мягко и вместе с тем сильно пролепленные лица отчётливо передают местный этнический тип.

Статуя Шивы из Донгзыонга. Камень. 9—10 вв.



В 11—15 вв. скульптура приобретает подчёркнутое изящество, иногда, правда, несколько искусственное, что сказалось и в изображениях животных, обычно передаваемых в искусстве В. с тонкой наблюдательностью и жизненностью. Получает распространение характерный декоративный мотив — дракон-змей. В 15—18 вв. целое направление образовала портретная скульптура, яркими образцами которой являются сохранившаяся от 15 в. статуя мудреца Тует Шона из пагоды Тай-Фыонг и

ряд памятников более позднего времени. Она представлена каменными, а чаще — покрытыми лаком деревянными статуями сидящих мудрецов, выполненными с особым вниманием к документальной точности изображения.

Местными особенностями отличаются резные изображения человека и животных, орнаменты на бронзовых гонгах и деревянных щитах у народов эдэ, жарай, бана, седанг, обитающих в горах Центрального В.

Средневековая живопись, как и скульптура, была во многом связана с религией. Это — храмовые росписи, картины на шёлке, ритуального назначения. Но вместе с тем были развиты портретная живопись и различные виды графики, в том числе иллюстрации к популярным легендам, сказкам, поэмам. Широкое распространение получил народный лубок — гравюра на дереве, раскрашивавшаяся от руки. Ему свойственны чёткие энергичные линии, яркие сочетания красок. Особенно популярным стал лубок «чань тэт», посвящённый празднику нового лунного года. В лубках в живой и непосредственной форме отразились жизнь и быт народа — полевые работы, сельский базар и т. п. Нередкой была и социальная сатира, а в т. н. «исторических картинах» 19 — нач. 20 вв. зазвучали антиколониалистские и антиимпериалистические идеи.



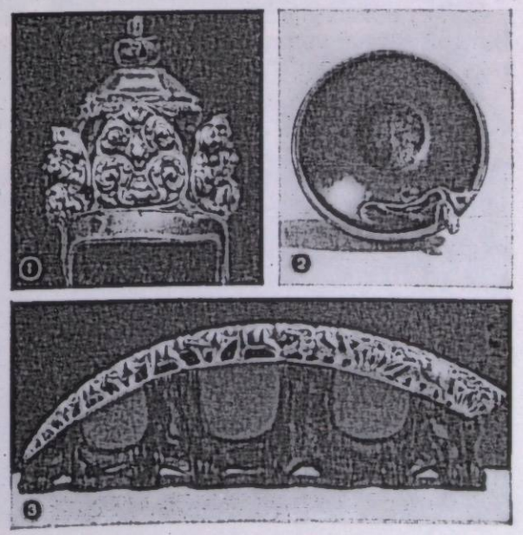
Сбор кокосовых плодов. Народный лубок.

Декоративно-прикладное искусство В. имеет многовековые традиции. Раскопками в Мишоне, Понагаре и др. местах обнаружены ювелирные изделия — утварь, украшения из золота и серебра, отделанные орнаментом с геометрическими и растительными узорами. Эти памятники датируются 2-й пол. 1-го тысячелетия.

В народном искусстве нового времени распространены резьба по слоновой кости, по дереву различных сортов, сочетающаяся с инкрустацией костью и перламутром. Совершенно своеобразны скульптурные изделия из рога буйвола, в которых искусно обыгрывается изогнутая форма рога. Широко распространены лаковые изделия с эффектными росписями цветными и золотыми лаками по чёрному фону. Интересны вышивка, несколько напоминающая китайскую, изделия из металла, плетения из камыша. Традиции народного искусства были пронесены через период колониального гнёта, когда оно было основным видом творчества, и вновь расцвели в демократическом В.

При колониальном господстве французов развитие национального искусства В. было заторможено. Официально поощрялось стилизаторское «ориенталистское» искусство, что сказалось и в первых попытках в 1930-е гг. применить в области станковой живописи лак; ранее он использовался только в скульптуре и прикладном искусстве. Ряд художников воспринял формалистические идеи. В сложных условиях художники нового поколения, ученики созданной в 1925 Высшей школы изобразительного искусства Индокитая в Ханое, искали пути развития своего искусства.

1. Золотая диадема из Мишона. 7—10 вв. 2. Глиняная чаша. Около 14 в. 3. Идущие слоны. Скульптура из рога буйвола. 20 в.



АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ВЬЕТНАМ (ДРВ)

Национальная народно-демократическая революция 1945 свергла колониальное иго Франции и гнёт японской оккупации. С образованием ДРВ были созданы условия для нового расцвета архитектуры и искусства, но развязанная Францией война 1946—54 затормозила этот процесс развития культуры. В годы освободительной войны против французских колонизаторов и американских интервентов деятели искусства ДРВ самоотверженно



Фабрика в Хайфоне. 1950-е гг.

трудились для достижения победы. После прекращения военных действий в Индокитае (1954) художественная культура в строящем социализм Северном Вьетнаме успешно развивается при постоянной поддержке правительства ДРВ и Партии трудящихся В. Иное положение сложилось в Южном Вьетнаме (известен под названием сначала «Государство В.», а с 1955 — «Республика В.»), где при поддержке американских империалистов установлен реакционный антинародный режим и отсутствуют условия для свободного развития культуры и искусства. Представители художественной интеллигенции В. входят в Отечественный фронт В. и борются за единство страны на основе независимости и демократии.

Архитектура ДРВ вступила в период подъёма после окончания войны. В Северном В. развернулись восстановительные работы и новое строительство. С 1955 важное место заняло промышленное строительство: сооружены заводы в Ханое, Каобанге и ряде других городов, электростанции в городах Винь, Лаокай и др. Большую помощь ДРВ оказывают СССР и другие страны социалистического лагеря. По проектам советских архитекторов строятся суперфосфатный завод около г. Футхо и Политехнический институт в Ханое. Вокруг городов, обладающих наиболее развитой промышленностью (Ханой, Хайфон), сооружаются большие жилые комплексы — рабочие посёлки. Создаются здания клубов, больниц, библиотек, школ. Насущной проблемой творчества архитекторов ДРВ является гармоническое сочетание современных материалов, методов и форм строительства с национальным опытом и традициями. В силу природных условий для современной промышленной архитектуры ДРВ характерно широкое применение лёгких конструкций, кондиционирование воздуха, систем сквозного проветривания. В жилой архитектуре, сохраняющей ряд специфических традиционных черт, как правило, используются местные дешёвые строительные материалы — дерево, бамбук, песчаник и т. д. Среди ведущих архитекторов ДРВ — Нгуен-ван-Нинь, Нгуен-као-Луен, Хоанг-ты-Тьеп, Чан-хы-Тьем.

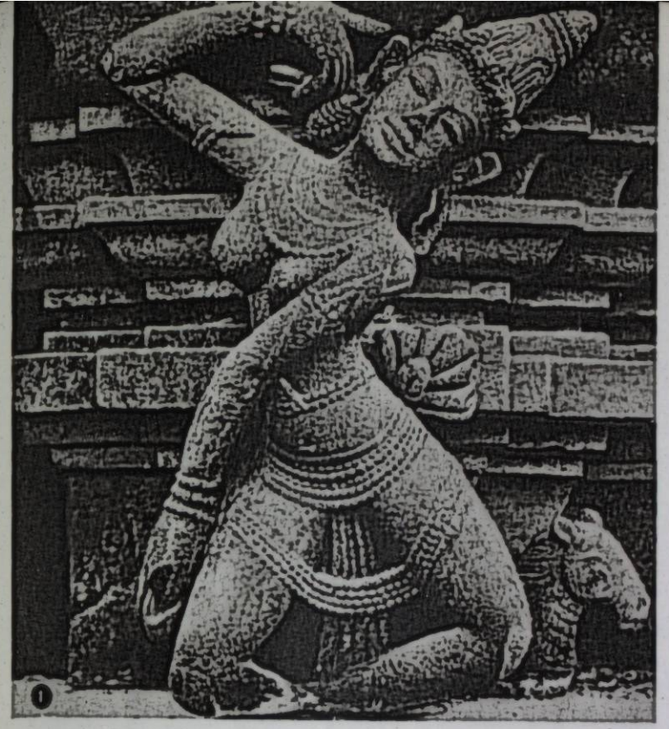
В Южном В. архитектура и строительство не связаны с удовлетворением запросов народа. Им не свойственно то развитие, которым отмечена архитектура Северного В.

Изобразительное искусство ДРВ родилось в борьбе народа за свободу. В короткий период между освобождением страны и вновь начавшейся войной против французских империалистов в 1946 удалось организовать лишь одну национальную художественную выставку. Вместе с бойцами народной армии многие художники ушли в джунгли. Там в 1948 и в 1951 были организованы выставки революционного искусства, а в 1950 образовано художественное училище, которое возглавил художник *То-нгок-Ван*. В 1948 была образована Ассоциация работников литературы и искусства, объединившая передовые силы культуры В.

Хуйнь-ван-Тхуан. „Село Виньмок". Резной лак. 1958.

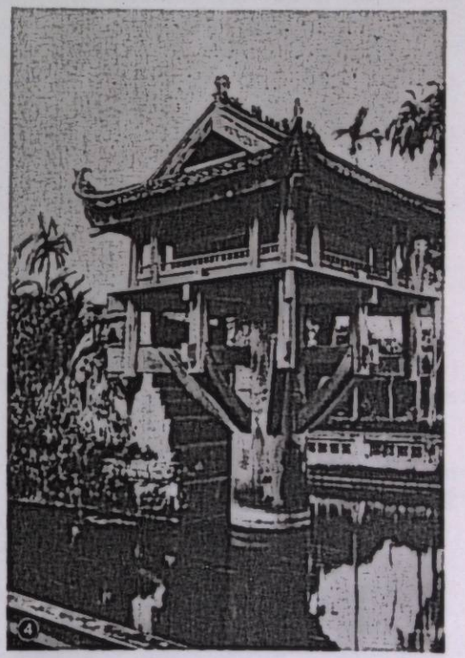


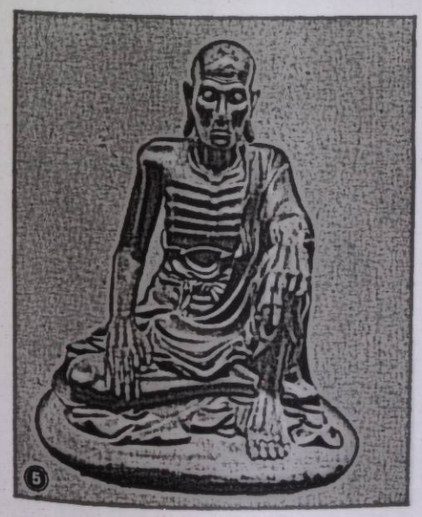
В годы войны художники В. создавали агитационные листовки, плакаты, станковые гравюры, посвящённые подвигам героев, выпускавшиеся в виде рассказов в картинках. В трудных условиях жизни и работы в джунглях развивалась и станковая живопись. Особое внимание было уделено лаковой живописи, превратившейся в руках художников борющегося В. в полнокровное, тесно связанное с жизнью искусство. Особенно расцветшее в Северном В. после 1954, это искусство «национального шлифованного лака» глубоко своеобразно. Оно составляет замечательный вклад искусства В.

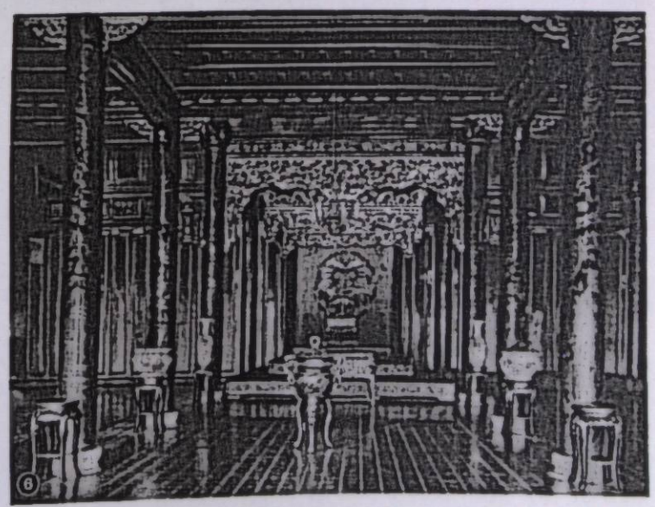












ВЬЕТНАМ. 1. «Танцовщица». Скульптура пьедестала из Чакье. Около 9 в. 2. Храм Бо-Кхат-Ре-Соа в Мишоне. 7 в. 3. Рельеф на лестнице храма в Мишоне. 9—12 вв. 4. Храм Дьен-Бо в Ханое. 1049; восстановлен в 1955. 5. «Мудрец в раздумье». Дерево, лак. 15—16 вв. 6. «Дворец совершенной гармонии» в Хуэ. Тронный зал. 1805—33.













ВЬЕТНАМ. 1. Нгуен-дык-Нунг. «Заря в поле». Лаковая живопись. 1958. 2. То-нгок-Ван. «У лилий». Масло. 1943. 3. Нгуен-Хием. «Ночной поход». Лаковая живопись. 1957. 4. То-нгок-Ван. «На вечерние занятия». Акварель. 1954. 5. Фан-ке-Ан. «Вечер на северо-западе». Лаковая живопись. 1955. 6. Нгуен-ван-Ти. «В селе Туйнгуен». Лаковая живопись. 1958.

в современную мировую культуру. Лаковая живопись выполняется по слою лака, нанесённого на доску, которую предварительно проклеивают тканью, грунтуют, многократно обрабатывают лаком. Живопись, в свою очередь, покрывается слоями лака и полируется. Во В. создаются также лаковые рельефные композиции и картины, где изображение выполняется путём резьбы по лаку; используется и инкрустация перламутром, скорлупой от яиц, дающей белый тон. Так как большинство красок черпает при соединении с лаком, живописец вынужден ограничивать свою палитру немногочисленными цветами — преобладают чистые киноварно-красные, зелёные и синие, жёлтые тона, сочетающиеся с блестящими пятнами золота и серебра и глубоким тёмным фоном. С их помощью художники В. создают картины, замечательные необычайно образным и красочным отображением действительности. Декоративная выразительность цвета, вязкая, пластичная фактура прозрачного лака придают этим произведениям совершенно своеобразную красоту. Героику освободительной борьбы, темы созидательного труда, красоту и силу свободного народа ДРВ и поэтическую прелесть её природы охватывают в своём творчестве мастера лаковой живописи *Фан-ке-Ан*, *Нгуен-дык-Нунг*, *Нгуен-Хием* и др. Наряду с лаковой живописью продолжает развиваться традиционная акварельная живопись на шёлке, также освоившая новый мир идей и образов. Развивается и новая для В. масляная живопись, наиболее успешно применяемая в пейзаже; для неё характерна мягкая, светлая, слегка приглушённая красочная гамма. В послевоенное время продолжает широко развиваться графика (станковая, иллюстрационная, гравюра, плакат), остро откликающаяся на события жизни и борьбу народа. Значительное развитие получила также скульптура. Молодое искусство ДРВ, развивающее национальные традиции, обновлённые и одухотворённые новым, социалистическим содержанием, прошло путь напряжённой борьбы против попыток оторвать его от марксистско-ленинской политики партии и направить по пути «искусства для искусства». Укрепляя свою связь с народом, искусство ДРВ опирается на принципы социалистического реализма.



Ву-ван-Тхуу. „Курильщик". Терракота. 1950-е гг.

В искусстве Ю ж н о г о В. распространились эстетство и стилизаторство «ориентального» толка. Также прибегая к лаковой живописи, официально поощряемые художники Южного В. создают преимущественно условно-декоративные и формалистические композиции.

Лит.: Общие работы.— Тюляев С. И., Искусство Вьетнама, М., 1957; Parmentier H., Inventaire descriptif de monuments cams de l'Annam, v. 1—2, P., 1909; Bezacier L., L'art viêtnamien, P., [1955].

Архитектура.— Иго-Гуи-Куин, Троицкий С. С., Некоторые памятники архитектуры Северного Вьетнама, в сб.: Архитектура стран юго-восточной Азии, М., 1960.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство.— Картины и статуи Вьетнама (избранные), Ханой, 1957; Изобразительное искусство Вьетнама, М., 1959; Прокофьев О., Произведения искусства демократического Вьетнама, «Искусство», 1959, № 3; Муриан И., Заметки о вьетнамской и корейской живописи, «Художник», 1959, № 6; Мун Сонай, Вьетнамские лаки, «Творчество», 1959, № 7; Май Ван Хиен и Ле Тхань Дык, Так рождалось новое, «Творчество», 1959, № 2; Фан Ке Ан, Лаки Вьетнама, «Декоративное искусство СССР», 1959, № 4; Ле Тхань Дык, Вьетнамский лак, «Искусство», 1960, № 5; Parmentier H., Les sculptures chames au Musée de Tourane, P.— Brux., 1922 (Ars Asiatica, IV); Dang-Trung, L'artisanat au Viêtnam, Hânoi, 1958.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

БИНЬДИНЬ (Binh-Dinh; в древности В и д ж а й я)— г. в Центр. В. (Чунгбо), осн. в 11 в. как столица тямов. В р-не Б.— ок. г. К у и н ь о н — сохранились каланы 11—12 вв. — «Золотая башня», «Серебряная башня», «Медная башня».

ДОНГЗЬОНГ (Dông-Du'o'ng; в древности И н д р а п у р а) — древняя столица тямов в Центр. В. Руины буддийских мон. 9—10 вв. — стены, каланы, входные постройки с пилонами.

МИШОН (Mỹ-So'n; в древности С и н х а п у р а)— древняя столица тямов в Центр. В., осн. ок. 400. Остатки ок. 70 храмов 7—10 вв., в т. ч. храм Бо-Кхат-Ре-Соа (Бхадрешвара; 7 в.) — классич. образец калана.

ПО-КЛАУН-ГАРАЙ (Po-Claun Garai) — группа из 6 храмов с центр. каланом (14 в.), ок. г. Ф а н р а н г в юж. части Чунгбо (Центр. В.).

САЙГОН (Saigon) — адм. центр Юж. В. (Намбо). Выстроен в осн. при господстве французов в конце 19 — нач. 20 вв. В европ. части г. — озелен. улицы, собор.

Нац. музей, осн. в 1929; в числе колл. — пам. древнего иск-ва.

ХАНОЙ (Hanoi) — столица ДРВ. Поселение известно с 3 в.; город осн. в 8 в.; в 9—11 вв. наз. Д а й - Л а; в 11 в.— 1833— Т а н г - Л о н г. Включает старый г., застроенный традиц. зданиями, новый г. с улицами-аллеями и крепость (19 в., ныне — в руинах). В Х. известные памятники ср.-век. арх-ры—одноколонный храм Дьеп-Бо

(Дьен Хыу; 1049, разрушен в 1954, восстановлен в 1955), храм двух сестёр Чынг, храм на «Озере возвращённого меча», храм Чан-Ву со статуей Большого Будды, «Храм литературы», посвящённый Конфуцию (заложен в 1070, пл. всего ансамбля 60 *м*×350 *м*). Многочисл. новые здания (обычно 2—3-этажные): ун-т, фабрики, больницы, школы, в пригородах новые жилые массивы. В 1961 начато стр-во Политехнич. ин-та на 2400 студентов (8 корпусов, жел.-бет. и кирп., общая кубатура ок. 130 тыс. *м*³, сов. арх. Е. С. Будник, С. М. Айрапетов, В. П. Бондаренко, Н. В. Оболенский, П. Г. Степюшин, Л. Н. Меншутина, О. А. Кашницева, Н. А. Шутова).

Музей истории и памятников древней культуры В., осн. в 1958 на базе ст. музея.

Лит.: Кривоносов М. П., Столица Вьетнама — Ханой, в сб.: Архитектура стран юго-восточной Азии, М., 1960.

ХУЭ (Huê) — адм. центр Центрального В. (Чунгбо), осн., вероятно, в 3 в. В 19 в.— столица В. В обнесённом стенами старом г.—дворцы императоров («Дворец совершенной гармонии», 1805—33, с тронным залом, отделанным резьбой и лаком). Императорские гробницы, храм Ван-Мьё. Близ Х. — пагода Тьен-Му.

ХУДОЖНИКИ

ЛЕ-КУОК-ЛОК (Lê-quôc-Lôc) (р. 1918, Хынгйен) — мастер живописи лаком. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1941). Педагог. Гл. работы посвящены жизни народа в годы войны: «Пришёл свет» (1955), «В ожидании нового года» (1957), «Через знакомое село» (1957), «В джунглях, пока шла война» (1958).

ЛЬОНГ-СУАН-НЬИ (Lu'o'ng-xuân-Nhi) (р. 1913, Ханой) — живописец и график. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1937). Педагог. Пишет маслом пейзажи и жанр. сцены: «Пальмы» (1956), «У колодца» (1956), «Паровозоремонтный цех в Зяламе» (1958); автор листовок и плакатов («Север и юг неразделимы», 1958).



Лыонг-суан-Ньи. „У колодца". Масло. 1956.

НГУЕН-ВАН-ТИ (Nguyên-vân-Ty) (р. 1918, Ханой)— мастер живописи лаком, акварелист, график. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1941). Педагог. Произв.:лаковая живопись — «В селе Туйнгуен» и «Дружба» (1958), «Возвращение партизан» (1957—58); акв. — «Старая чесальщица хлопка» (1956); плакаты. Вместе с *Нгуен-дык-Нунг*, Фам-ван-Дон, *Хуйнь-ван-Тхуан* и Чан-динь-Тхо исполнил лаковую картину «За установление Советской власти в Нгэтине» (1957).

НГУЕН-ДЫК-НУНГ (Nguyên-dú'c-Núng) (р. 1914, Хадонг) — мастер живописи лаком. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1938). Произв.: «Пряха и ткачиха» (1956), «Заря в поле» (1958), «Конец испытаниям атомного оружия, американские империалисты» (1958).

НГУЕН-ТЫ-НГИЕМ (Nguyên-tu'-Nghiêm) (р. 1922, Нгеан) — мастер живописи лаком, график. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1946). Произв.: лаковая живопись — «Старинный танец» (1956), «Буйволёнок» (1957), «Чтение» (1958); гуашь — «Орошение» (1956); рис.— «Коллективная борьба» (1957).

НГУЕН-ФАН-ТЯНЬ (Nguyên-phan-Chánh) (р. 1891, Хатинь) — мастер акв. живописи на шёлке. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое



Нгуен-фан-Тянь. „Детская игра". Акварель, шёлк. 1931—32.

(1935). Произв.: «Детская игра» (1931—32), «Кролики», «На борьбу с засухой» и «После тяжкого труда» (1957).

НГУЕН-ХИЕМ (Nguyên-Hiêm) (р. 1917, Тяудок) — живописец, мастер лаковой живописи, акварели, гуаши. Окончил Художеств. школу в Зядине (1938). Пишет тематич. картины, пейзажи: «Ночной поход» (лак, 1957), «Битва в Тамву» (гуашь, 1948).

НГУЕН-ЧОНГ-ХОП (Nguyên-trong-Ho'p) (р. 1920, Фукйен) — гравёр и живописец. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1944). Гравюры на дереве — «Перевоз угля» и «Бригада взаимопомощи за молотьбой риса» (1958); работы акв., тушью.

ТО-НГОК-ВАН (Tô-ngoc-Vân) (1906—54) — живописец и график. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1930). С 1950 был директором художеств. училища в джунглях. Погиб при вражеской бомбёжке. Произв.: живопись маслом — «Лодки на реке Хыонг» (1935), «У лилий» (1943), «Девушки с ребёнком» (1944); акв. — «На вечерние занятия», «Молодой политрук» (1954).

Лит.: Пономарев И., Поэзия народной жизни, «Творчество», 1959, № 3.

ФАН-КЕ-АН (Phan-kê-An) (р. 1923, Хатинь) — мастер живописи лаком, график. Уч. в Высшей школе изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1942—46).

Автор тематич. картин и пейзажей, плакатов, карикатур. Лаковая живопись — «Вечер на северо-западе» (1955), «Уборка урожая во Вьетбаке» (1955), «Колокольня» (1958).

ХОАНГ-ТИК-ТЮ (Hoáng-tích-Chú) (р. 1914, Бакнинь) — живописец. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1941). Педагог. Мастер лаковой («Бригада взаимопомощи за посадкой риса», 1958) и масляной живописи.

ХУЙНЬ-ВАН-ТХУАН (Huýnh-vân-Thuân) (р. 1921, Зядинь) — живописец и график, мастер гравировки по лаку. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1944). Произв.: резной лак—«Село Виньмок» (1958); акв.— «Ремонт лодок» (1956); рис.— «В церкви Зуен Лао после бомбёжки» (1953); портреты храброго Ката (1953), отважной Куэ (1953); пейзажная и жанр. живопись.

ЧАН-ВАН-КАН (Trân-vân-Cân) (р. 1910, провинция Киенан)—живописец и график. Уч. в Высшей школе изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1931—37). Автор жанр. произв. на совр. темы: «Сестра Тхуй» (масло, 1943), «Чтение газеты» (акв., 1954), «Ремонт черпака» (масло, 1957), «Борьба с засухой» (лак, 1958), «Нежность» (гуашь, 1957).

ЧАН-ВАН-ЛАМ (Trân-vân-Lâm) (р. 1915, Сайгон) — скульптор. Окончил Высшую школу изобразит. иск-ва Индокитая в Ханое (1940). Произв.: портрет Хо Ши Мина (гипс, 1955), «Земля к нам возвратилась» (гипс, 1956).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Вьетнамское художеств. училище в Ханое, в 1925—1954 — Высшая школа изобразит. иск-ва Индокитая. Училище прикл. иск-ва в Ханое.

ОРГАНИЗАЦИИ

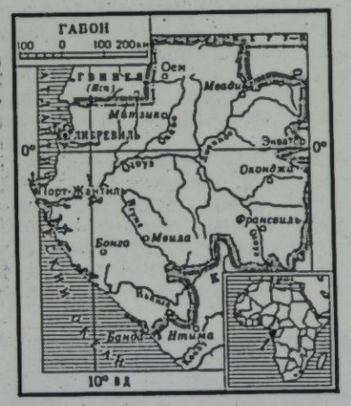
Ассоциация работников изобразит. иск-ва в Ханое выделилась из образованной в 1948 Ассоциации работников лит-ры и иск-ва.

Автор О. С. Прокофьев.

ГАБОН

(ГАБУН. GABON. GABUN. ГАБОНСКАЯ РЕСПУБЛИКА. REPUBLIQUE GABONAISE)

Носителями высоких художественных традиций в Г., республике в Западной Африке, являются гл. обр. народы фанг, бакота, мпонгве. В прошлом они создавали ритуальные статуэтки и маски, не уступавшие по своим художественным качествам лучшим деревянным скульптурам Западной Африки.—Однако колониализм подорвал развитие народного творчества. В течение 19 в. шёл процесс колонизации страны Францией, завершившийся к 1880 полным захватом страны французскими колонизаторами. После долгой борьбы Г. получил в 1958 права автономного государства, но французское правительство сохранило за собой контроль над внешней политикой, обороной и финансами. Только в 1960 Г. стал независимым. Перед культурой страны встали большие задачи возрождения своих старых традиций и нового поступательного развития.



Традиции искусства народов Г. весьма разнообразны. В основном — это традиции деревянной пластики. Тонкой стилизацией образов отличаются скульптурные головы работы мастеров из народа фанг. Эти головы с удлинённой шеей, вырезанные из одного куска дерева, были связаны с культом предков. Виртуозностью резца отмечены статуэтки; глаза их иногда инкрустированы металлом, великолепна тёмно-коричневая патина — результат влияния дыма, втирания масел и пр. Некоторые крупные (иногда свыше 1 м высоты) изображения людей предназначены для празднеств; художественная ценность их меньше. Слабее и выполнение очень разнообразных по типам масок, изображающих человеческое лицо. Встречаются деревянные бытовые и ритуальные предметы (ложки, жезлы), музыкальные инструменты, покрытые красивой резьбой. Интересны жетоны (для местной игры) из фруктовых косточек со стилизованными резными изображениями животных, птиц, людей.

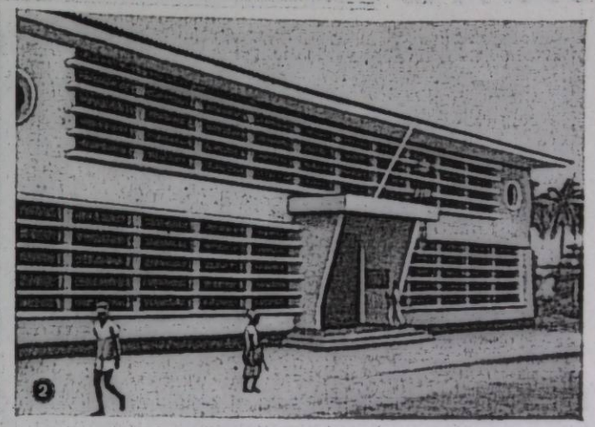
Глубоко своеобразна скульптура народа бакота. Сделанные из дерева плоские фигурки с одной или обеих сторон обиты медными пластинками. Мастерство исполнения, умелое противопоставление гладких и чеканных поверхностей, употребление иногда разноцветной меди делают многие из этих фигурок особенно декоративными, хотя трактовка их в общем очень условна: овальная голова, цилиндрическая шея, туловище (с руками и ногами) в виде небольшого иногда ажурного ромба. Однако создаётся впечатление человеческой фигуры. Эти статуэтки, называемые «мбулу-нгуму», что означает «изображение духа покойника», как бы утверждают трагизм смерти.

Знаменитые маски народа мпонгве, с их чуть заметной улыбкой, напоминают дальневосточный тип лица. Они иногда окрашиваются в розоватый цвет, рот красный, характерные причёски чёрные или тёмно-коричневые; иногда встречается изображение татуировки на щеках или на лбу. Эти маски, при всей их условности, обладают определёнными чертами индивидуализации, создающими впечатление портретности изображений.

Из металла народы Г. делают украшения; широко распространено изготовление циновок с полихромным геометрическим орнаментом; эти циновки используются в убранстве домов: ими завешиваются дверные проёмы, из них делаются внутренние перегородки.

Африканское население Г. строит деревянные прямоугольные в плане дома с двускатной крышей из пальмовых ветвей. Вокруг дома устраивается открытая веранда, предохраняющая стены





1. Хижина африканского населения. 2. Здание французского авиационного агентства в г. Либревиле.

от перегрева солнцем. В южной части страны стены домов обмазывают глиной. Архитектура городов Г. малопримечательна. Они занимают большую площадь, заполненную в своей массе разбросанной застройкой.

Лит.: Elisofon E., The sculpture of Africa, N. Y., 1958; Underwood L., Figures in wood of West Africa, L., 1947; Griaule M., Arts de l'Afrique noire, P., 1947; Schmalenbach W., Die Kunst Afrikas, Basel, 1953.

ЛИБРЕВИЛЬ (Libreville) — столица Г., порт на побережье Атлантического океана, осн. в 1849. Центр. р-ны застроены домами совр. типа: дворец губернатора, дома франц. чиновников, торговые конторы. Афр. население живёт в предместьях, в домах барачного типа или традиц. хижинах.

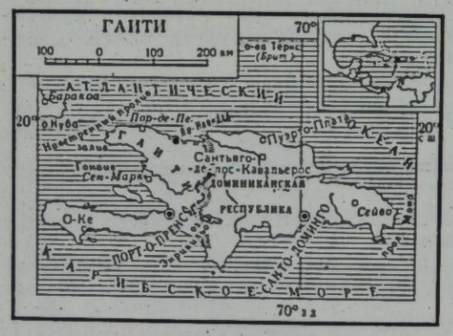
Авторы: В. В. Лаптухин, Ю. Д. Лебедев (скульптура). Консультант Д. А. Ольдерогге.

См. илл. на отдельном листе к стр. 430.

ГАИТИ

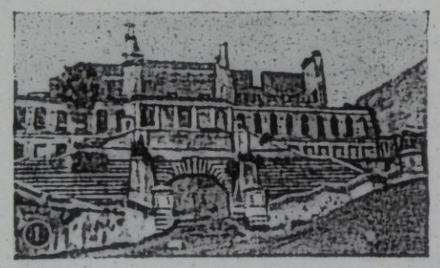
(РЕСПУБЛИКА ГАИТИ, ПРАВИЛЬНЕЕ—АИТИ. RÉPUBLIQUE D'HAÏTI)

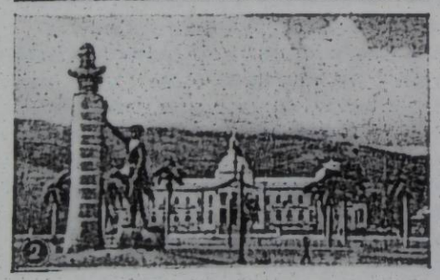
До завоевания испанцами о-ва Гаити (западную часть которого занимает Республика Г.) на нём процветало индейское искусство. После 1492, когда о-в был открыт Х. Колумбом, индейцы были истреблены. От их древней культуры сохранились орнаментированная керамика, гравированные камни, художественная мебель из дерева и статуи; изображения людей и животных сочетались в произведениях индейцев с геометрическими узорами.

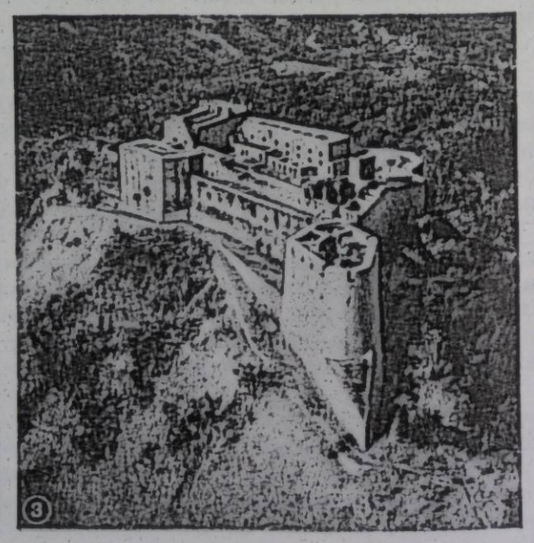


Архитектура колониального периода возникла в конце 15 в.; в 1492 было заложено первое испанское поселение Нового Света — Ла-Навидад (La Navidad), в северной части о-ва. Зодчество пережило подъём в первые годы после установления независимости Г. (1804). В столице Г.— *Порт-о-Пренсе* был построен Сан-Суси — дворец правителя Г.— Анри Кристофа. Дворец был создан в подражание французским замкам 18 в., с главным корпусом в глубине большого парадного двора, с круглым театром (ныне церковь). В те же годы сооружается крепость Ла-Ферьер с циклопическими стенами. Борьба за власть и частые перевороты в 19— нач. 20 вв., а затем оккупация США (1915—34) затормозили развитие строительства и художественного творчества, хотя в 1920-х гг. был сооружён ряд значительных общественных зданий.

Изобразительное искусство нового времени создали негры и мулаты, потомки ввезённых на Г. рабов. На основе их народного творчества, представленного деревянными масками, росписями стен и т. д., в 20 в. расцветает искусство самодеятельных живописцев. Они в наивно-лубочных картинах, с их яркими красками и примитивным рисунком, передают жизнь и облик природы своей страны. Ф. *Обен* пишет многофигурные уличные сцены, парады. Э. *Ипполит* создаёт портреты и жанровые сцены, подчас проникнутые магическим духом древних обрядов негритянского народа. В 1944 в Порт-о-Пренсе по инициативе Де Витт Петерса (De Witt Peters) создаётся Художественный центр, объединивший уже работавших самобытных мастеров и привлёкший много новых также непрофессиональных художников. Среди них: Л. *Пуассон*, Р. Бенуа (R. Bénoit), В. Биго (W. Bigaud). Имеется небольшая группа живописцев-профессионалов — М. Борно (M. Borno) и др. Сильно развилась в Г. деревянная скульптура, основы которой заложил талантливый скульптор Ш. Нормиль (Ch. Normil). Вслед за ним выступили создатель жанровых сцен из жизни негров А. *Лафонтан*, Ж. Б. Боттекс (J. B. Bottex, р. 1918) и многие молодые скульпторы.







1. Дворец Сан-Суси в Порт-о-Пренсе. Между 1808—16. 2. Национальный дворец (1920-е гг.) и памятник Туссену-Лувертюру в Порт-о-Пренсе. 3. Крепость Ла-Ферьер (так наз. цитадель) в Порт-о-Пренсе. Между 1808—1816.



1. Л. Пуассон. „Туалет крестьянки". 1940-е гг. Музей Художественного центра. Порт-о-Пренс. 2. А. Лафонтан. „Идущая на рынок". Красное дерево. 20 в. 3. Э. Ипполит. „Загородный дом". 1940-е гг. Американо-английский художественный центр. Нью-Йорк.

Лит.: Mangones E., Maximilien L., L'art pré-colombien d'Haiti, Port-au-Prince, 1941; Haiti, Wash., 1928 (Amer. nation. series, № 11); Craige J. H., Haitian vignettes, «The Nat. Geogr. Mag.», 1934, v. 66, № 5; Neuman O. P., Bare feet and burros of Haiti, там же, 1944, v. 86, № 3; Selden Rodman, Renaissance in Haiti, N. Y., 1948.

ПОРТ-О-ПРЕНС (Port-au-Prince) — столица Г., осн. в 1749. Регул. планировка. Жилая застройка дер., гл. обр. одноэтажная. В центре, вокруг Марсова поля, правительств. здания (Нац. дворец и др., 1920-е гг.), собор. Развалины дворца Сан-Суси у подножия горы, на вершине к-рой — развалины крепости Ла-Ферьер (т. н. цитадель; обе постройки сооружены между 1808—16). Нац. музей, осн. в 1932. Музей гаитянского народа, осн. в 1949. Музей Художественного центра, осн. в 1944.

ХУДОЖНИКИ

ИППОЛИ́Т (Hyppolite), Эктор (р. 16. IX. 1894, Сен-Марк) —живописец-самоучка. По профессии священник. Работал на Кубе, в США, Африке (1915—20). Произв.: «Загородный дом», «Чёрная магия».

ЛАФОНТА́Н (Lafontant), Андре (р. в Жакмеле) — скульптор сер. 20 в.; уч. у Ш. Нормиля. Вначале работал как краснодеревщик. Гл. работы: «Барабанщик», «Идущая на рынок» (обе красное дер.).

ОБЕ́Н (Obin), Филоме (р. 1891, Лембе) — живописец-самоучка. Работал мелким финансовым клерком. Начал писать с 1908. С 1946 живёт в Порт-о-Пренсе. Произв.: «Марди Гра», «Прибытие Рузвельта в Кап-Антьен», «Заключённый», «Сталин, Рузвельт, Черчилль» (1944).

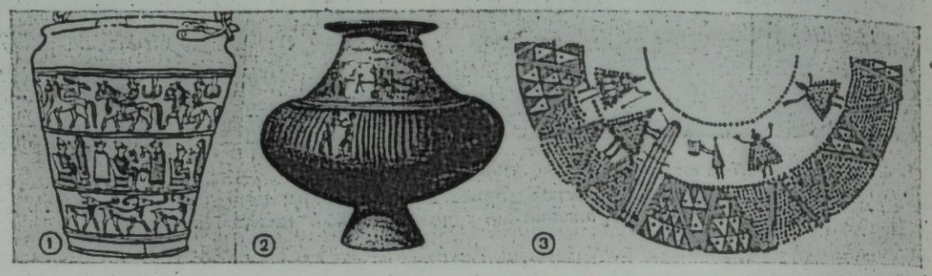
ПУАССО́Н (Poisson), Лувертюр (р. 1914, Кайес) — живописец-самоучка. По профессии лётчик. Начал писать с 1945. Живёт в Порт-о-Пренсе (с 1945). Произв.: «Туалет крестьянки», «Двери», «Адам и Ева».

ОРГАНИЗАЦИИ

Гаитянское общество литературы и искусства. Художественный центр (имеет музей). **Гаитянский союз культуры** — все в Порт-о-Пренсе.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во). Консультанты: Э. В. Зиберт, Р. В. Кинжалов (иск-во индейцев).

ГАЛЬШТАТСКОЕ ИСКУССТВО

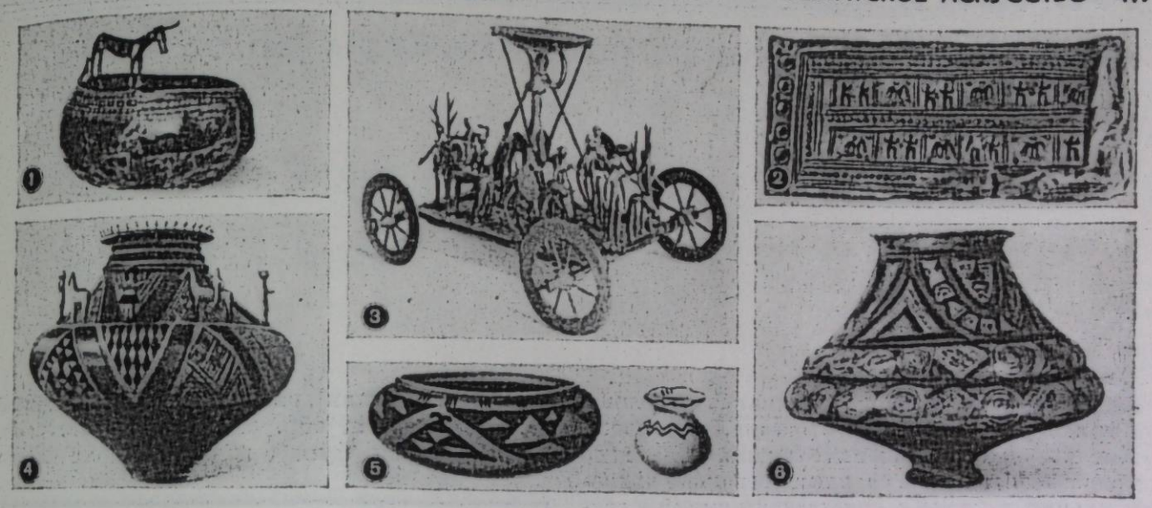


1. Ситула из Вače (Словения). Около 500 до н. э. Музей в Любляне. 2. Керамическая урна из Шопрона (Венгрия). 3. Развёртка рисунка на урне из Шопрона.

Гальштатская культура создана рядом племён, обитавших на Ю. средней Европы в период раннего железного века (ок. 1000—400 до н. э.). Она получила название от могильника, открытого в 1846 близ г. Гальштата (Хальштатт; Hallstatt, Верхняя Австрия). Восточная область гальштатской культуры (на современной территории Австрии, Албании, Югославии, отчасти Венгрии, Чехословакии и др.) совпадает с территорией расселения племён, относимых к древним *иллирийцам* (см.); западная область (на территории южной Германии и прирейнских департаментов Франции) связывается с *кельтами* (см.). Гальштатская культура известна также в восточной части долины реки По в Италии. У племён гальштатской культуры, занимавшихся земледелием и скотоводством, добывавших медь, железо, соль, происходил распад родовых отношений и постепенный переход к отношениям классового общества. Различаются ранняя стадия (ок. 1000—700 до н. э.), когда бронзовые и железные орудия сосуществовали, и поздняя (ок. 700—400 до н. э.). К 5—4 вв. до н. э. высокого уровня развития достигли ремёсла.

Памятники Г. и. найдены гл. обр. при раскопках гробниц. Среди них — различные бронзовые сосуды, в т. ч. «ситулы»,— суживающиеся книзу вёдра, иногда (в юго-вост. областях) покрытые изображениями. Разнообразны украшения из бронзы (изредка также из золота, стекла и слоновой кости), застёжки-«фибулы» с фигурками зверей или плоскими трёхугольными привесками, пояса из нашитой на кожу листовой бронзы с выбитыми изнутри узорами, бронзовые шейные обручи-гривны, увешанные трёхугольными привесками на цепочках, орнаментированные браслеты и др. Керамика сделана от руки и украшена геометрическим орнаментом (меандр, трёхугольники, ромбы, прямоугольники, круги, спирали и т. д.). Роспись сосудов сформировалась, очевидно, под греко-италийским влиянием. На С.-В. тонкостенные сосуды из светлой глины целиком покрывались краской — жёлтой (с красным, тёмно-коричневым или чёрным узором по фону) или красной (с белым, коричневым или чёрным узором). Характерны также сосуды, покрытые врезным или штампованным орнаментом, полихромные, инкрустированные белой пастой или натёртые графитом, что придаёт поверхности чёрный блеск. Этот тяготеющий к живописности стиль проявился также в металлических ажурных изделиях, в инкрустации янтарём, золотом, а позже — кораллами. Многие изделия предназначались для племенной знати, стремившейся к роскоши. Металлические вещи получали, благодаря обилию украшений, сложные фантастические формы, далёкие от первоначальных образцов и практически ненужные. Обращённые вверх дуги («антенны») на рукоятках мечей приобретали спиралевидный изгиб, а в дальнейшем уподоблялись человеческим фигурам; спинка фибулы расширялась, перегружалась украшениями, за которыми трудно узнать простую булавку.

Г. и. оставалось в основном прикладным и орнаментальным, но, в отличие от искусства бронзового века, в него непрерывно проникали элементы живописи и скульптуры. Надгробные стелы, обломки скульптуры и архитектурные фрагменты с рисунками или рельефом найдены в Северной Италии и Боснии. В рисунках представлены битвы на море и на суше, охота, всадники и женщины. Мелкие статуэтки из глины или бронзы изображали в обобщённых, схематичных формах всадников, пеших людей, коней, быков, птиц и т. д. В иллирийской области к стенкам глиняных сосудов иногда прилеплялись фигурки людей и животных, а ручки бронзовых сосудов часто делались в виде фигурок животных. Иногда статуэтки связывались в композицию. Посредине бронзовой культовой повозки из Штретвега (Strettweg, в Штирии, Австрия; длина основания — 35 *см*) помещена большая женская фигура (по-видимому, богиня-мать), несущая над головой чашу; сзади и перед нею изображены стоящие мужчины и женщины, всадники, сцены принесения в жертву оленя.



1. Бронзовая чаша с фигуркой быка из Хальштатта. 600—400 до н. э. Естественно-исторический музей. Вена. 2. Тиснёная бронзовая поясная бляха из Хальштатта. Естественно-исторический музей. Вена. 3. Культовая повозка из Штретвега (Штирия, Австрия). 800—600 до н. э. Иоаннеум. Грац. 4. Глиняный сосуд со скульптурными фигурами из Гемейнлебарна (Нижняя Австрия). Естественно-исторический музей. Вена. 5. Расписная керамика из Силезии. 750—400 до н. э. Шлёнский музей. Вроцлав. 6. Керамический сосуд из Бурренхофа (Баден-Вюртемберг, ФРГ). 600—400 до н. э. Музей земли Вюртемберг. Штутгарт.

Плоскостные (гравированные или тиснёные) изображения на глиняных сосудах, бронзовых ситулах, поясных бляхах и др. повторяли одни и те же мотивы: пиры, празднества с пением и игрой на струнных инструментах, земледельцы, конные и пешие воины, кулачные бои и охота, битвы, религиозные процессии, жертвоприношения, «шествия зверей». Вначале изображения были крайне схематичны, они располагались горизонтальными рядами, наподобие фриза из отдельных фигур; систематически повторяясь в одном ряду, изображения превращались часто в элемент узора, заполняющего плоскость. Иногда (в особенности на поясных бляхах) фигуры механически чередовались с выпуклостями и геометрическими мотивами. Позднее ситулы украшались более жизненными многофигурными композициями, на которых представлены в нескольких горизонтальных поясах люди и животные в профиль, детали одежды, вооружения, бытовые предметы. Бронзовые изделия, сходные с гальштатскими, широко встречаются в Европе, в частности в северной и средней Италии.

В ряде мест обнаружены деревянные дома с каркасом из столбов и внутренним двором; постройки, расположенные в виде буквы П, окружали двор. Распространены полуземлянки и свайные постройки. Обычный тип поселений — деревня с правильной планировкой улиц, укреплённая земляными валами. Позднее на З. поселения укреплялись деревянными и каменными стенами.

С 5 в. до н. э. Г. и. вытеснялось с З. латенским искусством кельтов. В иллирийской области его стиль и традиции сохранялись примерно до 400 до н. э.

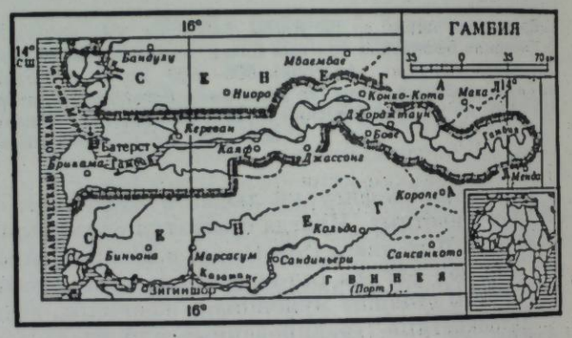
Лит.: Ниндерле Л., Человечество в доисторические времена, СПБ, 1898 (гл. VII); Обермайер Г., Доисторический человек, пер. с нем., СПБ, [1913]; Hoernes M., Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa..., 3. Aufl. durchges. und ergänzt von O. Menghin, W., 1925; Déchelette J., Manuel d'archéologie préhistorique..., t. 3. Premier âge du fer ou époque de Hallstatt, 2 éd., P., 1927; Adama van Scheltema F., Das alteuropäische Kunstgewerbe der jüngeren Stein- Bronze- und vorrömischen Eisenzeit, в кн.: Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, hrsg. von H. Th. Bossert, Bd 1, B., [1928], с. 54—61; Müller-Karpe H., Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen, [Bd 1—2], B., 1959.

Автор А. Л. Монгайт. Консультант Л. А. Ельницкий.

ГАМБИЯ

(GAMBIA)

Жаркий и влажный климат Г. (колонии и протектората Англии), расположенной в Западной Африке у Атлантического океана, обусловил распространение гл. обр. облегчённых построек. Характерны традиционные жилые дома народов волоф, серер, фульбе и др. Эти дома можно подразделить на две группы: деревянные прямоугольные в плане с двускатной крышей и глинобитные круглые в плане с коническим или пирамидальным покрытием. На пальмовых брёвен делается каркас, который переплетается бамбуковыми прутьями; поверх сделанных т. обр. стен накладывается штукатурка. Для кровель используются солома, прутья и реже привозное листовое железо. Крыши имеют большой свес, благодаря чему целиком затеняют стены, предохраняя их от нагревания солнцем. Деревянные столбы, поддерживающие выступ крыши, часто покрываются резьбой. Для предохранения от сырости дома ставятся на высоком глинобитном фундаменте. О существовании в этих районах художественной резьбы, украшений из металла и слоновой кости европейские путешественники упоминали уже с 15 в. Однако проникновение европейских колонизаторов и захват ими Г., ставшей с 18 в. английской колонией, резко затормозил развитие местной художественной культуры. Сейчас в Г. распространено плетение: делаются циновки, корзины, украшенные орнаментом из цветной соломы. Декоративной резьбой покрываются деревянная утварь, скамейки, лодки. Встречаются деревянные, гл. обр. культовые, статуэтки, изображающие предков, бытовые и религиозные сцены; деревянные резные полихромные маски. Из слоновой кости и металла изготовляются кольца, серьги, браслеты.



Лит.: Чёрч Р. Дж. Гаррисон, Западная Африка, М., 1959; Gamble D. P., The wolof of Senegambia, West Africa, pt XIV, L., 1957; Sydow E., Handbuch der afrikanischen Plastik, Bd 1. Die westafrikanische Plastik, B., 1930.

Вид города Батёрста.



БА́ТЁРСТ (Bathurst) — административный центр и порт Г., основан в 1816. Расположен при впадении р. Гамбия в Атлантический океан. Б. правильно распланирован, имеет широкие улицы, парки, стадион. В центральной части — дома главным образом европейского типа, приспособленные к условиям жаркого климата (лоджии, крыши большого выноса и др.). На окраинах — традиционные дома африканцев, представляющие собой примитивные хижины.

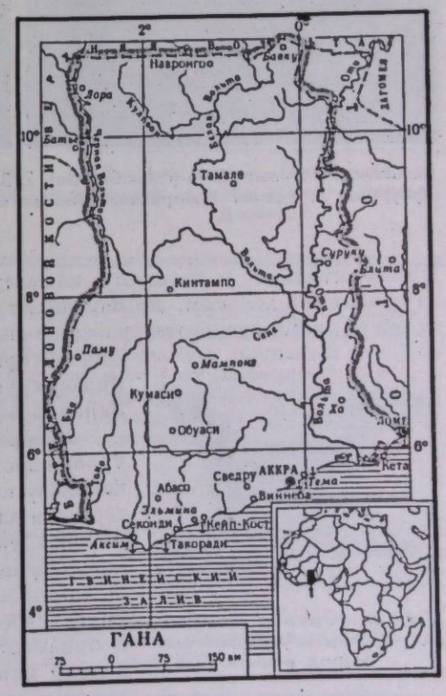
Автор В. В. Лаптухин. Рецензент Л. Н. Прибытковский. Консультант Д. А. Ольдерогге.

ГАНА

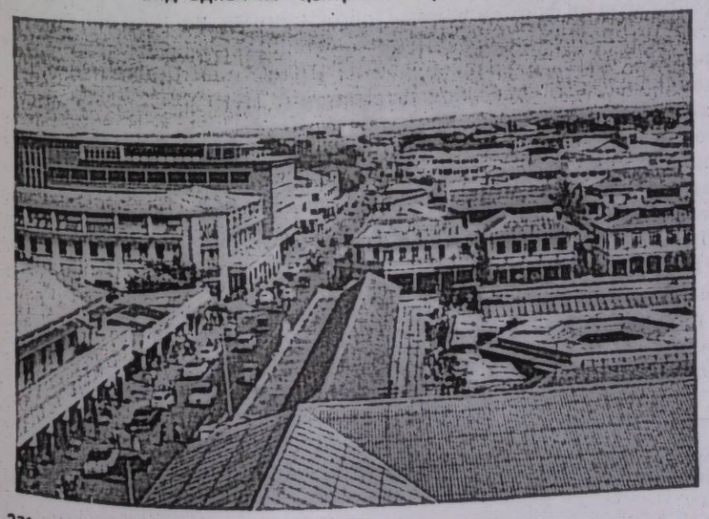
(GHANA. ДО 1957 АНГЛИЙСКАЯ КОЛОНИЯ ЗОЛОТОЙ БЕРЕГ. GOLD COAST)

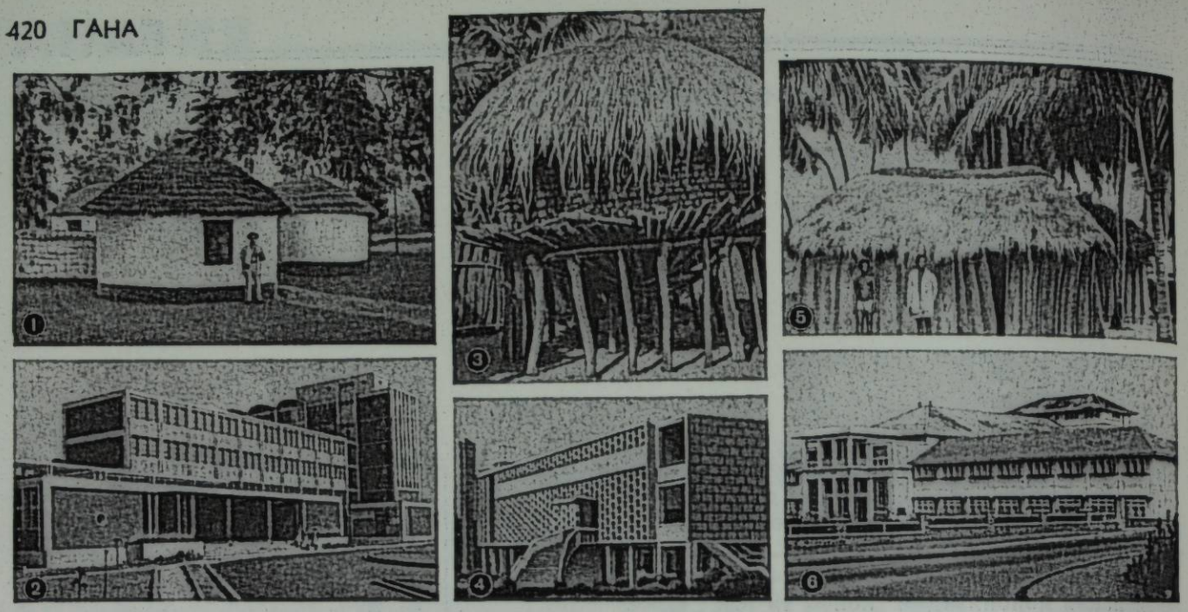
На территории Г.— независимой республики (с 1960) в Западной Африке, в 13—19 вв. существовал ряд государственных образований (наиболее значительное — народа ашанти) и расцветала самобытная художественная культура, дальнейшее развитие которой сильно пострадало от европейской колонизации (конец 19 в.).

Архитектура. У народов Г. уже в 17—18 вв. существовали города с улицами и кварталами. Глинобитные дома (высотой до 5 *м*), прямоугольные или круглые в плане, часто украшались рельефами и рисунками. Строились также дома из дерева, хвороста, иногда из кирпича-сырца. В 15—17 вв. европейские работорговцы возвели ряд фортов (Эльмина, Кейп-Кост и др.). В настоящее время в южной части страны строят четырёхугольные в плане дома из дерева и глины, с земляным полом. Крыши делаются из пальмовых листьев или шифера. Вокруг дома устраивается навес. Прежде стены домов снаружи покрывали геометрическим орнаментом, выполненным из глины, раковин каури, мелких камней, реже украшали лепными раскрашенными барельефами, изображающими зверей и птиц; столбы навеса иногда оживлялись резьбой. На севере строят глинобитные круглые в плане дома с соломенными крышами. Группы домов (занимаемых одной семьёй) с хозяйственными постройками окружают стеной. Встречаются хижины из тростника. Крупные города Г. застроены в центральных частях общественными и жилыми зданиями современных типов в несколько этажей с использованием промышленных строительных материалов (в т. ч. бетон, стекло, алюминий) и новых конструкций.



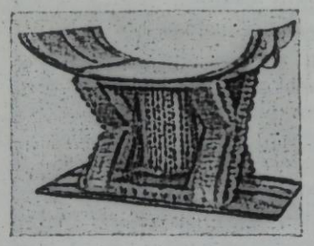
Вид одной из центральных улиц Аккры.





1. Сельские жилые дома (глинобитные). 2. Здание Центральной больницы в Кумаси. 3. Зернохранилище из початков кукурузы. 4. Здание Центральной библиотеки в Аккре. 5. Хижины из тростниковых матов. 6. Здание парламента в Аккре.

Применительно к жаркому климату часто делают открытые галереи, окна заглублены или закрываются жалюзи, крыши имеют большой свес, дающий тень. Значительное внимание в настоящее время уделяется гражданскому строительству. Построен новый город-порт — Тема (Tema). Для Аккры и Темы советские архитекторы (С. С. Райтман и др.) проектируют новые жилые комплексы. В 1952 в Аккре был создан Западно-Африканский институт исследований в области строительства.



Деревянная резная скамейка с серебряными украшениями. Народ ашанти.

Изобразительное искусство. В прошлые века в Г. значительного уровня достигла художественная обработка золота, серебра, бронзы — чеканка, ковка, особенно литьё способом «утраченного воска», характерное и для других народов Западной Африки. Изготовлялись всевозможные украшения, парадное оружие, вазы и в большом количестве разнообразные гирьки (фигурки животных, птиц, рыб и др.) для взвешивания золотого песка. Искусные гончары создавали (без гончарного круга) своеобразные по формам чёрные (обожжённые на костре) сосуды с орнаментальными украшениями; для национальной одежды «кенте» делали нарядную ткань с разнообразным красочным орнаментом, вытканным или наносимым способом штамповки. Центром художественных ремёсел Г. (ткани, керамика, ювелирные изделия) является г. Кета (Keta). Издавна развита резьба, которой покрывались почти все деревянные бытовые предметы (в т. ч. скамейки народа ашанти); из красного и чёрного дерева вырезали стилизованные фигурки людей «акуаба». Характерна и резьба по слоновой кости. Из золота, серебра, бронзы и сейчас отливают фигурки людей и животных, иногда целые сценки. После провозглашения независимости Г. был создан Совет искусств. В Г. устраиваются художественные выставки, формируется профессиональное искусство. В 1948 художники-любители объединились в группу «Шесть аквапимцев» (один из народов Г.), возглавляемую скульптором Оку Ампофо (O. Ampofo, p. 1908). Из его работ, часто выполненных в бронзе, наиболее выразительные восходят к традициям африканской скульптуры. Творческая направленность группы в основном реалистическая. На основе народных традиций развивается творчество



Дворец правителя государства ашанти в Кумаси.

скульптора и живописца Кофи Антубама, который является также педагогом и крупным деятелем культуры Г. В области живописи в Г. работают Э. Р. Свитинг (исторические темы), Хенаку, А. О. Бартимеус, Дартн, Ж. Д. Окае (гуашь, пастель), Ф. А. Гьямпо, в керамике — Д. Кобла, по тканям — Азаре.

В произведениях живописи ганских художников преобладают пейзажные мотивы, а также жанровые сцены из жизни народа, переданные обычно реалистически, иногда с элементами стилизации или с подчёркнутой экспрессией. Широко распространена техника гуаши. Гравюрой и иллюстрированием произведений ганских писателей занимается Окае.

Лит.: Потехин И. И., Гана сегодня, М., 1959; Ольдерогге Д. А., Искусство народов Западной Африки, Л.—М., 1958; Чёрч Р. Дж. Гаррисон, Западная Африка, М., 1959; Italiaander R., Neue Kunst in Afrika, [Mannheim], [1957]; Rattray R. S., Religion and art in Ashanti, Oxf., 1957; Meyerowitz E. L. R., The sacred state of the Akan, L., [1951]; Paulme D., Les sculptures de l'Afrique noire, P., 1956; Trowell M., Classical African sculpture, L., [s. a.]; Sutherland A. C., Planning law and practice in Ghana, «Journal of the Town Planning Institute», 1958, № 6, May; Robinson D. C., Planning in the commonwealth Tema, the new port of Ghana, там же, 1959, № 4, March; Brentjes B., Junge Kunst aus Ghana, «Bildende Kunst», 1962, № 1; Ghana's contribution to world culture, «Ghana Today», L., 1962, v. 5, № 25, 31 Jan.; там же, 1962, v. 6, № 5, 9 May, с. 7.



Кофи Антубам. „Глашатай двора оповещает барабанщиков". Рельеф. Дерево.

ГОРОДА

АККРА́ (Accra, Akkra) — столица Г., осн. не раньше 1500, адм. центр с 1876. Расположена на берегу Гвинейского залива. Наряду со старыми кварталами имеются новые с прямыми широкими магистралями и современными зданиями, в т. ч. Центр. б-ка, Нац. банк, новый универмаг, здания ЦК Народной партии, Конгресса профсоюзов и др. Есть стадион, ипподром, аэропорт. В 1958 открыт бронзовый монумент премьер-министра К. Нкрума. Сохранились форты: голл. Кревкёр (ныне Ушер; 1605), дат. Кристиансборг (1657—59), англ. Джеймс (1673). В 10 км севернее А.— комплекс новых зданий университета.

Нац. музей, осн. в 1957; колл. афр. керамики, изделий из дерева и кости.

КУМА́СИ (Kumasi) — г., осн. в конце 17 в., с нач. 18 в.— столица гос-ва народа ашанти. В 1874 и 1901 был сожжён англичанами. К. расположен на холмах. В сев. части г.— дома африканцев и ст. дворец правителя ашанти. Зап. р-ны включают торговые и адм. здания, Центр. больницу и ст. форт (ныне музей; 1820, перестроен в 1897—98). В предместье К. — университетский колледж. Строится Центр культуры, включающий музей, худож. галерею, зрительный зал и др.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа арх-ры и строительства при университетском колледже в г. Кумаси, осн. в 1951. Школа искусств и ремёсел при университетском колледже в г. Кумаси, осн. в 1951.

Автор В. В. Лаптухин. Рецензенты: И. И. Потехин, С. И. Милявская. Консультант Д. А. Ольдерогге.

См. илл. на отдельном листе к стр. 430.

ГАНДХАРСКОЕ ИСКУССТВО

Гандхарским искусством принято называть своеобразное искусство, развивавшееся в обл. Гандхара, на С.-З. Древней Индии [на территории современных *Пакистана* (см.; центры — Таксила, Пешавар и др.), *Афганистана* (см.; центры — Хадда, Баграм, Фундукистан и др.), *Индии* (см.)] гл. обр. в период *Кушанского царства* (см., 1—4 вв.). Памятники Г. и. прослеживаются и дальше, до 7 в., образуя своеобразную позднегандхарскую школу. Оживлённые торговые пути из стран Средиземноморья в Китай, Индию и Среднюю Азию проходили через эти земли. Сюда в последних веках до н. э. проникают греческие художественные влияния, заметно сказавшиеся уже в греко-бактрийском искусстве (см. *Бактрия*). В дальнейшем, при парфянах, а затем при кушанах в Гандхару ввозилось большое количество художественных изделий из стран Римской империи. Всё это обусловило характерное своеобразие Г. и. Сложившееся на основе местных древнеиндийских художественных традиций, оно несёт на себе черты влияния греко-римского эллинистического искусства (в орнаментации, декоративных приёмах, в трактовке одежды, иногда в типах лиц).

Г. и. развивалось гл. обр. как буддийское культовое искусство и его особенности наиболее ярко проявились в скульптуре. Рельефы и статуи в большом количестве включались в культовые сооружения — «ступа» (см. *Индия*) и монастыри (напр., ступа в Дхармараджика, монастырь в Мохра-Мораду и др.). Полагают, что в Г. и. впервые Будда начал изображаться в образе человека и была выработана основная иконография буддийской религии махаянистского толка с её сложным ритуалом, обилием божеств и культом бодхисатв (будущих Будд). Образ Будды постепенно становится канонизированным, варьируя в деталях, в зависимости от местности и времени создания. Прототипы статуй стоящего Будды — возможно, греческие статуи ораторов и портретные статуи римских императоров; статуи сидящего Будды очевидно имеют в своей основе местные традиции. Лицо Будды иногда с большой проникновенностью воплощает духовную силу, глубокое внутреннее созерцание, отрешённость, величавый покой. Глаза обычно удлинённые, несколько выпуклые, с тяжёлыми веками. Всегда изображена «ушниша» — выпуклость черепа на темени, прикрытая волосами в виде шиньона. В большом количестве скульптур волосы лежат красивыми волнами, однако часто волосы передаются условно, в виде улиткообразных завитков, в форме раковин и т. д. В лучших образцах прекрасна плавная линия щёк, лба и подбородка (напр., Будда из Мардана, Пакистан; Будда из Хадды, Афганистан); красивы очертания губ, иногда тронутых лёгкой улыбкой. Однако много и невыразительных изображений с застывшими лицами, жёсткой лепкой.

Важная роль в гандхарской скульптуре принадлежит передаче драпировок. Складки драпирующей ткани идут обычно от левого плеча параллельными полосами или волнами; лепка б. ч. довольно грубая и жёсткая. Но встречается и превосходная передача идеализированной одежды Будды, когда она представляется прозрачной и плотно прилегающей к телу (идущий Будда из Хадды, сидящий Будда из Тапа-Маранджан, близ Кабула, и др.).

В Г. и. распространены рельефы, изображающие сцены из жизни Будды. Несмотря на канонич-ность композиции, эти рельефы часто включают жизненные бытовые сценки. Характерно расположение таких рельефов поясами, расчленёнными пилястрами или колонками и отделёнными друг от друга по вертикали фризами (с изображениями детей, гирляндоносцев, с орнаментами и т. д.). Изображения бодхисатв, гениев, демонов, монахов, отшельников, мирян отмечены большой жизненностью. В ряде скульптур (гл. обр. мелких) ярко выражены различные местные этнические типы; некоторые скульптуры — несомненно портретного характера. Иногда в этих изображениях привлекает сочность лепки, передающая то красоту изнеженного тела (в значительной мере трактованного в индийской манере), то необыкновенно впечатляющую физическую мощь. Ряд фигур исполнен тончайшей экспрессии, выраженной не только в лице, но и в линиях всего тела (демон Мара, изображённый в момент последнего искушения Будды, и др.).

Материалом для скульптуры служили камень (голубоватый сланец), стук, глина, а также терракота, реже бронза (гл. обр. в мелкой скульптуре).

Если иконография гандхарской скульптуры установлена точно, то пока ещё нет достаточных данных, согласно которым можно было бы классифицировать Г. и. в целом и различные оттенки его стиля, объясняющиеся, по-видимому, местом и временем создания произведений. Можно все же проследить, что пластический образ Будды постепенно приближался к классическим формам индийской скульптуры (напр., фигура Будды из Пайтавы, близ Чарикара, Афганистан). Величина Будды по сравнению с другими персонажами, с которыми он изображался, стала несоразмерно увеличиваться, а число персонажей, сопровождающих Будду, возрастало.



1. Голова Будды из Мардана. Пакистан. Камень. Частное собрание К. А. Гея в Пешаваре. 2. Статуя Будды из Шахри-Бахлола. Пакистан. Камень. 1—2 вв. Пешаварский музей. 3. Голова бородатого человека из Фундукистана. Афганистан. Стук. 6—7 вв. Кабульский музей. 4. Статуя Будды из Шахри-Бахлола. Камень. Пешаварский музей. 5. „Будда покидает родительский дворец". Рельеф из Джамруда. Пакистан. Камень. Национальный музей Пакистана. Карачи. 6. Статуя Будды в Хадде. Стук.

Гандхарская скульптура, дав буддизму пластические каноны, нашла широкий отклик в искусстве Средней Азии, Китая, Японии, а через Индию — в Индокитае, Индонезии и на Цейлоне.

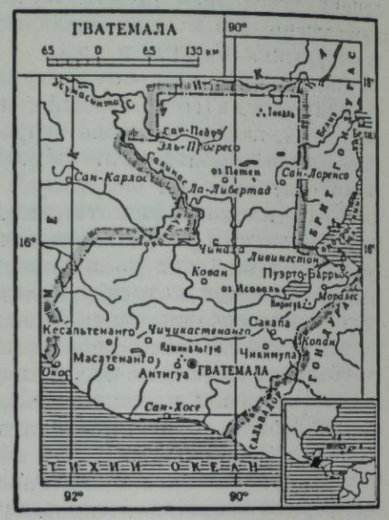
Гандхарская стенная роспись по стилю далека от скульптуры; в ней чувствуются не эллинистические, а скорее иранские влияния.

Лит.: Ильин Г. Ф., Древний индийский город Таксила, М., 1958; Foucher A., L'art gréco-bouddhique du Gandhāra, t. 1—2, P., 1905—22; Alviella Goblet d', Ce que l'Inde doit à la Grèce, 2 éd., P., 1926; Godard A., Godard Y. et Hackin J., Les antiquités bouddhiques de Bāmiyān..., P.—Brux., 1928; то же, Stoupas et sites, P., 1933; Barthoux J., Les fouilles de Hadda; Figures et figurines..., P., 1930; Deydier H., Contribution à l'étude de l'art du Gandhāra, P., 1950; Buchthal G., The Western aspects of Gandhāra sculpture, L., 1945; Hackin J., Carl J., Meunié J., Diverses recherches archéologiques en Afghanistan (1933—1940), [P.], 1959; Ingholt H., Gandhāran art in Pakistan, N. Y., 1957; Marshall J., Taxila..., v. 1—3, Cambr., 1951; его же, The buddhist art of Gandhāra, Cambr., 1960.

Автор Ю. Д. Лебедев. Консультанты: О. С. Прокофьев, С. И. Тюляев.

ГВАТЕМАЛА

(РЕСПУБЛИКА ГВАТЕМАЛА. REPÚBLICA DE GUATEMALA)



В древности на территории Г.— ныне самого крупного из государств Центральной Америки — процветала культура индейцев *майя* (см.). От неё сохранились остатки городов с многочисленными памятниками архитектуры, скульптуры, письменности. Завоевание Г. испанцами, начавшееся в 1522—24, и образование генерал-капитанства Г., включавшего всю Центральную Америку (независимость Г. была объявлена в 1821), сопровождались массовым истреблением индейцев. Но и при колониальном гнёте индейцы (составляющие ныне ок. 60% населения Г.) сохранили традиции своей культуры, в частности строительное мастерство, художественные ремёсла, восприняв ряд новшеств, привнесённых испанцами. Современные индейцы киче, какчикели, маме, кекчи и др. выделывают ткани красного, чёрного и белого цветов, украшенные пёстрыми поперечными полосками со сложным геометрическим орнаментом. Индейцы ткут также шали и пояса с богатым узором (изображения людей и животных). Женские кофты («уипиль») и мужские рубахи украшаются вышивкой: например, белые уипиль — белой вышивкой в г. Кован (Cobán), чёрные одежды мужчин — ярко-красной вышивкой в г. Чичикастенанго (Chichicastenango). Красный цвет вообще преобладает в вышивке, так же как и в тканых узорах. Всю глиняную утварь делают без гончарного круга индейские женщины, украшая её росписью, подчас повторяющей древние мотивы. Распространены также расписные сосуды из тыкв, плетения из волокон агавы и пальмовых листьев, сумки, вязаные из волокон агавы.



Тканый пояс. Народное индейское искусство.

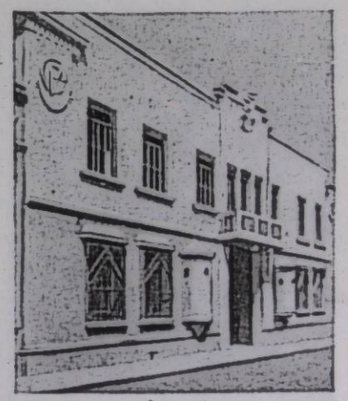
Архитектура. С первых лет завоевания испанцы стали строить в Г. новые города, разбивая их по традиционной для латиноамериканских колоний прямоугольной сетке, возводя на главной площади дворцы, собор и «аюнтаменто» (ратушу). Многочисленные действующие вулканы и постоянные землетрясения наложили свой отпечаток на историю градостроительства Г. и обусловили характерные черты её архитектуры.

Первый город под названием Гватемала был основан в 1524, вскоре он был перенесён на новое место, но в 1541 его разрушили землетрясение и воды, хлынувшие из вулкана. К 1543 был основан третий город под тем же названием (ныне г. *Антигуа*). Свыше 200 лет — до разрушения его землетрясением в 1773 — он был столицей всей Центральной Америки, цветущим городом с многочисленными церквами, общественными фонтанами, водопроводом. Жилые дома Антигуа и других городов Г. принадлежат

1—2. Сосуды с росписью по древним образцам. Народное индейское искусство.



к общему для Центральной Америки типу — они имеют «патио» (внутренний дворик) с галереей на деревянных столбах; портал, отнесённый в сторону от главной оси здания; на углу — балкон или башенку — «мирадор». Но угроза землетрясений и тёплый ровный климат вызвали целый ряд местных особенностей гватемальского жилого дома: он имеет один этаж, очень толстые стены выводятся из самана («адобы»), для декора употребляется плоская ковровая лепнина. Стёкла вставлялись только в очень богатых домах, и защитой от дождя обычно служили лишь черепичные крыши с большим выносом на деревянных консолях. В архитектуре жилых домов заметно влияние испано-арабской архитектуры «стиля мудехар» (см. *Испания*): деревянные потолки и решётки на окнах, двери, украшенные узором, образованным шляпками кованых гвоздей, многолопастные арки, применение терракоты и изразцов для облицовки интерьера, арабские мотивы в лепном декоре, сочетающиеся с мотивами местной флоры и фауны.



Дворец президента в г. Гватемала. 1933.

Большинство крупных общественных зданий Г. относится к 18 в. Лучшие из них — аюнтаменто и Паласио де лос Капитанес Хенералес в Антигуа. Это — массивные каменные здания, выходящие на площадь глубокими двухъярусными аркадами. Арки опираются на мощные приземистые колонны, прорезанные, как и своды арок, каннелюрами. Известная строгость этой архитектуры была сменена во 2-й пол. 18 в. более сложными и пышными формами, которые насаждал архитектор Х. М. *Рамирес:* патио университета в Антигуа окружают портики с многолопастными арками, на фасадах восьмигранные окна чередуются с гербами и консолями. В этой архитектуре сочетаются мотивы барокко с наследием «стиля мудехар».

Церковной архитектуре Г. также свойственны приземистые тяжеловатые формы. Церковные фасады, низкие и широкие, словно экраны закрывают тело здания, массивные башни колоколен сливаются с фасадами в единое целое или вовсе отсутствуют— их заменяют «эспаданьи» (звонницы). Фасады чётко членятся полуколоннами и пилястрами: вплоть до сер. 18 в. в церковной архитектуре сохранялось влияние строгого «стиля эрререско» (см. *Испания*). В этом стиле была в 16 в. построена на площади горного городка Чичикастенанго церковь Сан-Томе с монументальной полукруглой лестницей перед порталом, сооружённой под явным влиянием древних индейских храмов, прослеживающимся также в архитектурной орнаментике. Сложные формы архитектуры барокко вводятся очень скупо и в постройки 17—1-й пол. 18 вв. В капуцинском монастыре в Антигуа (1-я пол. 18 в.) почти полностью отсутствует декор. Особенно показателен строгий и внушительный, сохранившийся от землетрясения, двор — клуатр монастыря с низкими плоскими сводами, укреплёнными на толстых, тяжёлых тосканских колоннах. Сохраняя все основные местные особенности, церковная архитектура Г. во 2-й пол. 18 в. приобретает пышный декор. Фасад церкви Нуэстра сеньора де ла Мерсед в Антигуа (выдержавшей благодаря трёхметровой толщине саманных стен землетрясение 1773) расчленён широкими карнизами и мощными полуколоннами, украшен скульптурой и богатейшим белым лепным узором, выступающим на серо-голубом фоне.

С 1776 столицей стал новый город *Гватемала*. Вновь выстроенный после землетрясений 1917—18, он сохранил традиционную латиноамериканскую прямоугольную сетку улиц и был застроен низкими домами. Этот характер был присущ и эклектичным по своей архитектуре общественным зданиям сер. 19 в.; два этажа имеет и построенный в 1933 дворец президента. Традиционным для г. Гватемалы осталось и обилие фонтанов. В 1940-х гг. предпринимались попытки уничтожения трущоб; было выстроено несколько новых домов, не изменивших, однако, в целом облика города. Маленькие города Г., населённые в значительной мере индейцами и застроенные преимущественно домиками, крытыми соломой или черепицей, сохраняют архаический характер.

Изобразительное искусство. В колониальный период в Центральной Америке славилась своеобразная скульптурная школа Г. Статуи вырезали из дерева, выдержанного в воде и на солнце, покрывали гипсовым левкасом, а затем слоями серебра, золота и лака, полировали, поверх наклады-вали цветные эмали и полировали снова. Скульптура создавала таким образом полное впечатление изделий из драгоценных металлов. Выполнялись также полихромные керамические статуи для украшения фасадов церквей. С 16 в. были известны статуи из серебра. До нас дошли имена скульпторов: Х. де Агирре (J. de Aguirre) и К. Катаньо (Q. Cataño) — 16 в., А. де ла Пас (A. de la Paz) и портретист А. Альварес (A. Alvarez) — 17 в., Э. Суньига (E. Zuñiga) — 18 в. В основном



Мария с младенцем. Деревянная, покрытая металлом, эмалями и лаком, гватемальская скульптура. 17 в.

скульптура, как и живопись, в 16—18 вв. имела церковный характер. Хотя такие живописцы, как Ф. де Вильяльпандо (F. de Villalpando, 17 в.) писали жанровые картины, но главной была живопись на религиозные темы (А. де Монтуфар, A. de Montúfar, 1627—65, и др.). Новое светское течение зародилось в конце 18 в., когда была открыта рисовальная школа, ученики которой стали устраивать выставки. Глава этой школы гравёр П. Гарси-Агирре (P. Garcí-Agiurre), его сыновья, ученики и сподвижники высоко развили искусство гравюры, в том числе портретной и книжной. Однако в последующий период — в 19 в.— искусство Г. не дало ничего значительного. Оживление в художественной жизни наступило лишь в 20 в., когда развились реалистический пейзаж и бытовой жанр, главной темой которого является жизнь индейцев Г. (А. Гальвес Суарес, A. Gálvez Suárez; У. Гаравито, H. Garavito; Т. *Фонсека* и др.). Уроженка Г. художница Р. Ласо (R. Lazo, р. 1928), работающая в *Мексике* (см.), выдвинулась как автор картин, посвящённых жизни индейцев, и как мастер передовой демократической графики. Развитым видом искусства является в Г. также скульптура (Х. *Уррузла*, Р. *Галеотти Торрес* и др.).

Но вместе с тем большое влияние на современное искусство Г. оказал абстракционизм. К его приёмам склоняется в ряде своих станковых картин и росписей К. *Мерида*, получивший широкую известность в 1930—40-х гг. Для его искусства и для творчества многих молодых художников (Р. Осайе, R. Ossaye; Д. Васкес Кастаньеда, D. Vásquez Castañeda; Р. Абуларач, R. Abularach, и др.) в целом характерна плоскостная геометризованная манера письма.

Р. Ласо. Плакат, посвящённый профсоюзам Чили. 1959.



Лит.: Общие работы.— Angulo Iñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 2—3, Barcelona—B. Aires, 1950—56; Lozoya Jean de Contreras de, Historia del arte hispanico, t. 3—4, Barcelona, 1934—45; Solá M., Historia del arte hispanoamericano, 2 ed., Barcelona —B. Aires, 1958; Kelemen P., Baroque and rococo in Latin America, N. Y., 1951.

Архитектура.— Ogrizek D., Le Méxique. Amérique Centrale. Antilles, [P., 1955]; Hoppenot H., Guatemala. Album, [Lausanne],1955; Violich F., Cities of Latin America, N. Y., [1944]; Buschiazzo M. J., Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana, [B. Aires, 1944]; Helbig K., Von Mexiko bis zur Mosquitia, Lpz., 1958; Toussaint M., Arte mudejar en America, México, 1946; Фрид Н., Улыбающаяся Гватемала, [пер. с чешск.], М., 1958.

Изобразительное искусство.— Sanzy Diaz J., Pintores hispanoamericanos contemporaneos. Barcelona, 1953; Sculpture of the Western hemisphere, [Wash.], 1942; «Artes de México», 1958, № 24; Pan American Union. Guía de las collecciónes públicas de arte en la America Latina, v. 1. Gomez-Sicre J., Región del Golfo de México y del Caribe, Wash., 1956; Contemporary artists in Latin America. 1945, Wash., [s. a.].

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

АНТИ́ГУА, Гватемала-Антигуа (Guatemala Antigua),— первая столица Г., совр. г. осн. в 1542—43, застроен по прямоугольной сетке. К 1773, когда г. был почти полностью разрушен землетрясением, он имел 6 тыс. домов, множество фонтанов, водопровод с керамич. трубами. На гл. пл. Пласа де Армас — правительств. дворец Паласио де лос Капитанес Хенералес (окончен в 1764, Л. *Диес Наварро*)—занимает целый квартал, двухъярусный портик на фасаде—по 25 арок в каждом ярусе; аюнтаменто (тёсаный камень, 1739—43. Д. де *Поррес*) с двухъярусным портиком (по 10 арок в ярусе); собор (Х. де *Поррес* и др.)— третий по счёту, сильно пострадал в 1773, его фасад и зап. часть превращены в 19 в. в ц. Сан-Хосе. Среди крупных зданий — ун-т (начат в 1763, Х. М. *Рамирес*) с патио, обнесённым многолопастными арками, фонтаном, богатой лепкой на фасадах; ныне в ун-те — Колониальный музей. Мон. церковь Нуэстра сеньора де ла Мерсед (17 в., перестроена в 1760, стены из самана), трёхнефная базилика, в клуатре — великолепный фонтан и сводчатые портики. В руинах — капуцинский мон. (освящён в 1726, Д. де Поррес), мон. Реколесьон (18 в.), ц. Санта-Крус (18 в.) и др. Одноэтажные жилые дома — Каса де лос Леонес (18 в.) и др., единств. двухэтажный дом — Каса де Льярена (18 в.). С 19 в. А. восстанавливается, превращаясь в туристич. «американские Помпеи».

Колониальный музей, осн. в 1936; живопись, скульптура, прикл. иск-во Г. колониального времени; 300 эксп. (на 1961).

ГВАТЕМА́ЛА, Гватемала-Нуэва (Guatemala Nueva),— столица Г., осн. в 1776. Застроена по прямоугольной сетке, гл. обр. 1—2-этажными домами. В 19 в. было выстроено много обществ. зданий (театр Колон, 1858, и др.). После землетрясений 1917—18 отстроен заново (опытные совр. дома, дворец президента, 1933, дворец правительства, 1941) и озеленён. Крупнейшее здание — собор (1782—1815, восстановлен после 1917—18, М. Ибаньес, А. Бернаскони, С. Гамунди, Х. де Сьерра, С. Марки) — сухое классицистич. сооружение.

Нац. музей истории и иск-ва, осн. в 1935; иск-во Г.; 5 тыс. эксп. (на 1961); изд. ж. «Revista». Нац. музей археологии и этнографии, осн. в 1931; нам. доисторич. культуры; изд. ж. «Revista».

КАМИНАЛЬХУЮ́ (Kaminaljuyú) — крупнейший культ. центр древних обитателей горной Г. в 5 в. до н. э.— 10 в. н. э., близ г. Гватемалы. Остатки пирамид, стелы с надписями, гробницы, склепы. Раскопками обнаружены фигурная и расписная керамика, изделия из камня, кости, раковин и т. п.

КИРИГУА́ (Quiriguá) — древний центр культуры *майя* (см.), 7—9 вв., основан выходцами из Копана (см. *Гондурас*). Остатки храмов и дворцов, стелы с рельефными портретами правителей и надписями.

ТИКА́ЛЬ (Tikal) — крупный центр культуры *майя* (см.). Расцвет — 2—9 вв. н. э. Сотни храмов, дворцы знати (один из них пятиэтажный) и др. арх. памятники разделяются ущельями на 9 групп. Многочисленные стелы с рельефами и надписями, алтари, резные дер. притолки в храмах.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

ГАЛЕО́ТТИ ТО́РРЕС (Galeotti Torres), Родольфо (р. 4. III. 1912, Кесальтенанго) — скульптор, придерживающийся реалистического направления. Учился в г. Гватемале, в АХ в Карраре (Италия, 1931—33).

К. Мерида. „Профили". Акварель. 1928. Частное собрание.

ДИЕС НАВА́РРО (Diez Navarro), Луис (1699, Малага, Испания — после 1773, Гватемала) — архитектор, инженер, крупный администратор. В Г. с 1741. С 1755 строил Паласио де лос Капитанес Хенералес в *Антигуа*. После 1773 участвовал в восстановлении Антигуа, разрабатывал планы г. Гватемалы.

МЕ́РИДА (Merida), Карлос (р. 2. XII. 1891, г. Гватемала) — живописец, график, использующий гл. обр. условно-плоскостную манеру письма. Уч. в Париже (1910—14). В 1920-х гг. был чл. революционного «Синдиката технических работников, художников и скульпторов» в *Мексике* (см.), где работал помощником Д. Риверы. Много работал в США, Мексике, странах Европы. Произв.: росписи детской б-ки Министерства образования в Мехико (1923), «Профили» (акв., 1928, частн. собр.), «Послание» и др.

ПО́РРЕС, Поррас (Porres, Porras), Диего де (1678—ум. до 1776)—гл. архитектор *Антигуа* в 1-й пол. 18 в. Сын или племянник Х. де *Порреса*. После землетрясения 1717 строил Каса де Монеда, аюнтаменто (1739—43), капуцинский мон. (освящён в 1726).

ПО́РРЕС, Поррас (Porres, Porras), Хосе де (1638—1703) — архитектор, уроженец Испании. В 1654 работал на постройке ц. и госпиталя Сан-Педро, позднее, вместе с Н. Каркамо, руководил ею, в 1680 закончил собор и участвовал в сооружении многих церквей — все в *Антигуа*.

РАМИ́РЕС (Ramirez), Хосе Мануэль (р. 1703, Гватемала — г. смерти неизв.) — архитектор, из семьи архитекторов-метисов. Уч. у отца — Себастьяна Р. Работал с сыном— Бернардо Р. Создал целую школу, автор здания ун-та, Колехио Тридентино и Колехио де Индиос в *Антигуа*.



Х. Уррузла. Религиозная сцена. Гипс. Середина 20 в.

УРРУ́ЗЛА (Urruela), Хулио (р. 7. IV. 1910, г. Гватемала)— скульптор, живописец, витражист. Уч. в Лозанне (Швейцария, 1923—28), в Академии Жюлиана в Париже (1928—31) и у витражиста Ж. Э. Стевенса в Париже (1937—38).

ФОНСЕ́КА (Fonseca), Техеда (р. 1908, Антигуа) — живописец. Уч. в Художеств. школе в г. Гватемале, где в 1937—42 был проф. Работал в Гондурасе и Сальвадоре. Произв.: «Сборщики бананов» (частн. собр.) и др.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Художеств. школа в г. Гватемале. Инженерный ф-т Гватемальского ун-та Сан-Карлос в г. Гватемале, осн. в 1676.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во), Р. В. Кинжалов (памятники доисп. культуры), И. Ф. Хорошаева (совр. иск-во индейцев).

См. илл. на отдельном листе к стр. 385

ГВИАНА

(GUIANA, GUYANA)



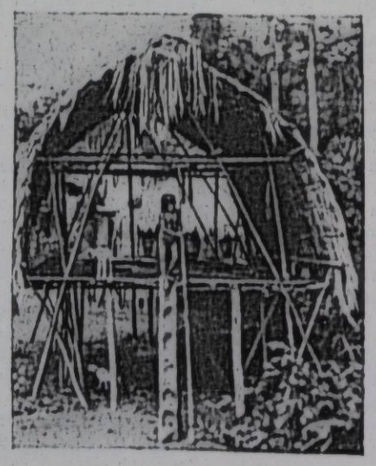
Колониальный режим в Г.—области на С. Южной Америки (части Г. принадлежат Бразилии, Венесуэле, Великобритании, Нидерландам и Франции), заглушил художественное творчество индейцев, для которого была характерна тонкая резьба по дереву (украшения палиц, скамейки в виде птиц или зверей), и не позволил развиться в стране профессиональному искусству. Индейцы живут сейчас в глубине лесов, где обитают также негры — потомки ввезённых в Г. рабов. Их жилище — деревянная хижина, обычно на сваях. Наиболее интересна в современном искусстве Г. утварь негров, живущих в лесах Нидерландской Г. (Суринама). Сочетая традиции негритянского и индейского искусства, они украшают её резными и гравированными орнаментами и символическими изображениями, узорами из вбитых в дерево медных гвоздей.

Выстроенные колонизаторами города часто страдают от пожаров, т. к. архитектура в основном деревянная. Здания обычно одноэтажные, на высоких кирпичных опорах, предохраняющих от сырости и насекомых; материал — местные породы дерева — кебрачо, пальма, бамбук — для каркаса, обшивка из привозной сосны, лучше противостоящей сырости. В Джорджтауне (Georgetown) — главном городе Британской Г., интересен псевдоготический собор, построенный английским архитектором А. Бломфилдом (A. Blomfield) в 1889—92, считающийся крупнейшей деревянной церковью в мире. После 2-й мировой войны в Британской Г. сооружён ряд деревообрабатывающих заводов и завод сборных домов, приспособленных к местным условиям: на высоких опорах, с жильём на втором этаже и плоской крышей, которая используется как неглубокая цистерна для сбора дождевой воды, предохраняющей жильё от солнечного перегрева.

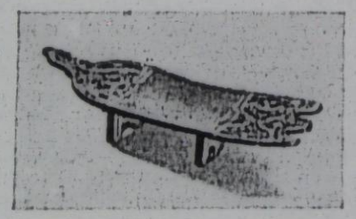
Лит.: The cathedral of Georgetown, British Guiana, «Country Life», 1945, № 9; Costello M., Prefabricated housing in British Guiana, «Architect. Rev.», 1951, v. 110, № 655, July; Dark Ph. J. C., Bush Negro art, L., 1954, „Vox guyanae", Paramaribo, 1954 — (над. раз в 2 мес.).

Автор Е. М. Томиловская.

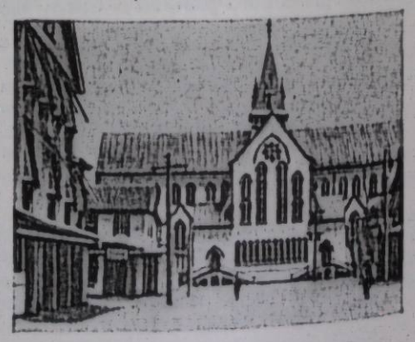
Индейская свайная хижина. Французская Гвиана.



Деревянная резная табуретка, украшенная медными гвоздями. Народное искусство негров Суринама (Нидерландская Гвиана).



А. Бломфилд. Деревянный собор в городе Джорджтаун. 1889—92. Британская Гвиана.



ГВИНЕЯ

(ГВИНЕЙСКАЯ РЕСПУБЛИКА. RÉPUBLIQUE DE GUINÉE)



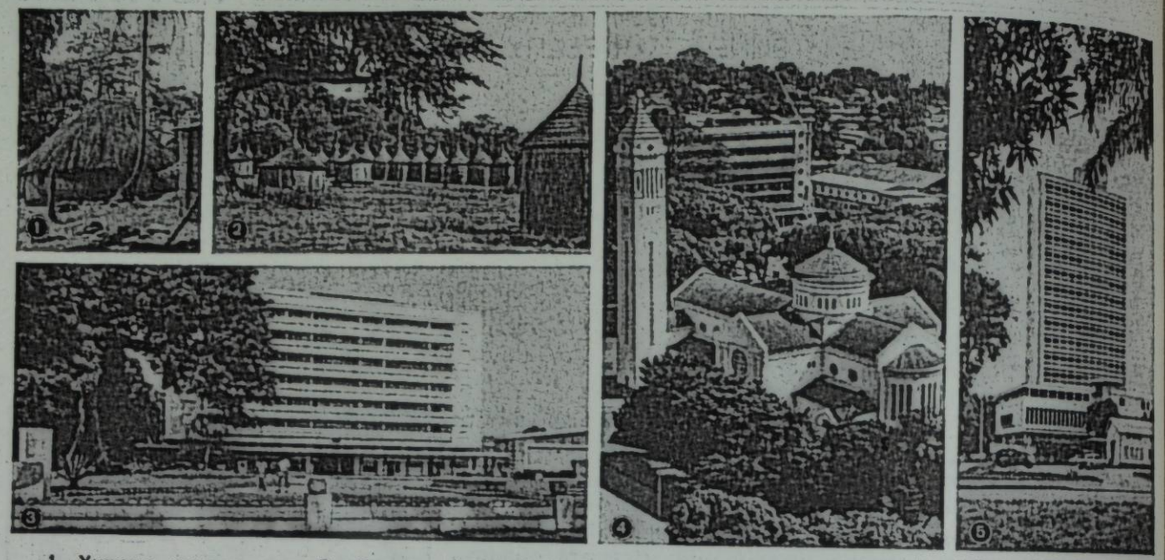
На территории Г., с 1958 — независимой республики в Западной Африке, обнаружены каменные фигурки людей и животных, старинная украшенная резьбой деревянная утварь и орудия, деревянные статуэтки народов бага и кисси, схематично и условно изображающие людей (16—19 вв.). Найдены маски ритуального назначения. Вся эта область художественного творчества постепенно сокращалась с развитием товарно-денежных отношений, распадом племён, захватом и колонизацией Г. европейцами (Г. была французской колонией с 19 в. до 1958).

Архитектура. Традиционным жилищем местного населения, состоящего из ряда народов, является круглая в плане хижина (диаметром 6—10 *м* и высотой ок. 1,5 *м*), сложенная из самана («банко»), без окон, с конусообразной соломенной кровлей. Этот тип варьируется в разных частях страны. Стены иногда делаются из подвешенных к деревянному каркасу бамбуковых циновок (у народа коннаги), иногда из вбитых в землю кольев. В городах строятся прямоугольные хижины (10—12 *м* в длину), появившиеся, видимо, с приходом европейцев. Они сложены также из самана, имеют плоскую кровлю и пристройку, напоминающую террасу. После 2-й мировой войны в городах Г. появились многочисленные жилые и административные здания современных типов, конструкций, материалов (железобетон, алюминий, пластики); построено немало вилл и коттеджей. Характерны жалюзи и сквозные решётки, обеспечивающие проветривание, покатые черепичные крыши с выносом, защищающим стены от солнца; иногда используются аппараты, кондиционирующие воздух.

В независимой Г. развернулось строительство общественных и промышленных зданий и сооружений, в котором большое участие принимают помогающие Гвинейской Республике страны социалистического лагеря: институт, стадион и др. по проекту советских архитекторов, типография по проекту архитекторов ГДР. В этих зданиях, имеющих монолитный железобетонный каркас, применяются солнцезащитные устройства, развитая система проветривания.

Художественные ремёсла в Г. представлены в первую очередь резьбой по дереву и кости: в лесных районах создают ритуальные маски, окрашенные в чёрный цвет, стилизованные фигурки людей и животных, очевидно восходящие к древним традициям. В подражание народным мотивам городские кустари изготовляют декоративные статуэтки (фантастические существа, животные) из чёрного и красного дерева и кости. Распространено плетение из соломы: сумки, веера, циновки, иногда украшенные несложным орнаментом в 2—3 тона (красный, коричневый, зелёный) или приметивными изображениями животных. Издавна развито искусство набивки тканей, гл. обр. геометрическим узором, в котором преобладают тёмно-синий, оранжевый и красный тона. В настоящее время это ремесло почти вытеснено ввозом тканей заводского производства.

Профессиональное изобразительное искусство в Г. почти не развито, если не считать небольшой мастерской в *Конакри*, изготовляющей своеобразные лубочные картинки. Они представляют собой листы плотной тёмной бумаги, на которую разноцветной гуашью наносится (в нескольких вариантах) очень схематичное, но весьма экспрессивное изображение народных танцев.



1. Хижина народа сусу. 2. Деревня народа кониаги. 3,5. Жилые здания в Конакри. 1950-е гг. 4. Собор в Конакри. 1930.

В республике созданы Комитет по искусству и Национальный институт исследований и документации, в задачи которого входит также изучение всех областей культуры республики.

Лит.: Arcin A., La Guinée Française, P., 1907; Kjersmeier C., Centres de style de la sculpture nègre-africaine, v. 1, P.—Cph., 1935; Les guides bleus. Afrique Occidentale Française. Togo, P., 1958.

ГОРОДА

КО́НАКРИ (Conakry)— столица Г., порт на Атлантическом океане. Возник 70 лет назад. Расположен на небольшом островке, связанном с сушей дамбой. Обрамлённые деревьями улицы пересекаются под прямым углом: с З. на В. проложены авеню, с С. на Ю.— бульвары. С 1950-х гг. сооружаются 10—14-этажные дома. Здание бывшей резиденции франц. губернатора — ныне Президентский дворец. На пл. Республики — памятник жертвам колониализма, воздвигнутый правительством независимой Гвинейской Республики. В К. ещё сохраняются контрасты между «европейскими» и «туземными» кварталами Ведётся большое стр-во. По проекту сов. арх. в 1961 начато стр-во Политехнич. ин-та на 1500 студентов (4 корпуса, кубатура — ок. 90 тыс. м³; арх. Л. П. Афанасьев, А. И. Дубинский, В. П. Наумов, Е.В. Рыбицкий, Г. Н. Цытович, конструкторы К. А. Токмаков, А. Н. Филатов) и Нац. стадиона на 25 тыс. мест со спортпавильоном и открытым бассейном (трибуны земляные, козырёк жел.-бет.; тот же коллектив авторов); в 1960—61 сооружён радиоцентр (арх. Д. Д. Басиладзе, Л. А. Гуськова, инж. О. Б. Иванова).

КАНКА́Н (Kankan)— второй по значению г. Осн. ок. 300 лет назад. Застроен трад. хижинами. В центр. части К. в последние годы сооружено много зданий совр. типа. Кустарные мастерские резьбы по дер. и слоновой кости.

Авторы: В. П. Токарская, Н. Н. Гаврилов.
Консультант Д. А. Ольдерогге.



ВЕРХНЯЯ ВОЛЬТА. 1. Деревянная маска-шлем. Народ бобо. 2. Ритуальные костюмы и маски с вертикальными планками народа бобо. 3. Деревянная статуэтка. Народ бобо.

ГАБОН. 4. Деревянная статуэтка. Народ фанг. 5. Фигурка для реликвария. Дерево, медь. Народ бакота. Частное собрание. Париж. 6. Большая голова с реликвария. Дерево. Народ фанг. Частное собрание. Лондон. 7. Деревянная раскрашенная маска. Народ мпонгве.

ГВИНЕЯ. 8. Статуэтка из стеатита. Народ киси. 9. Раскрашенная маска из рога. Народ бага. 10. Деревянный демон. Народ бага (№№ 8—10 — древнего происхождения). 11. Деревянная маска. 12. Деревянная статуэтка (№№ 11, 12 — современного изготовления, лесные районы). 13. Декоративная деревянная маска (современная работа городских кустарей).

ГАНА. 14. Старинная золотая гирька в виде антилопы. Государство Ашанти. 15, 17. Старинные керамические сосуды. Государство Ашанти. 16. Литой диск из золота. Государство Ашанти. 18. Ганаянец в национальной одежде «кенте».

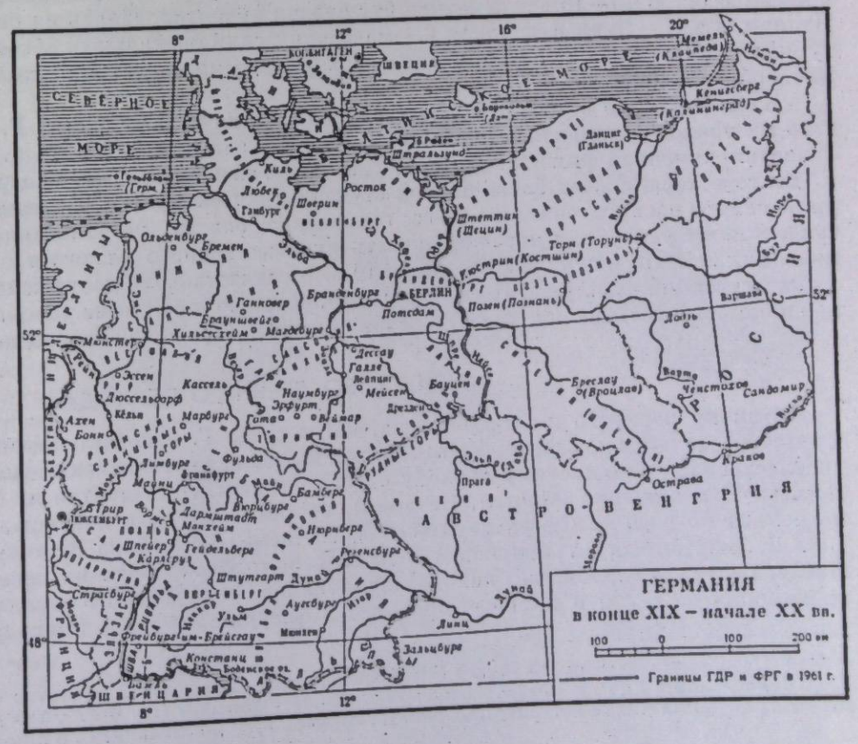


ГЕРМАНИЯ. Декоративное искусство. 1. «Ларец св. Кунигунды» из Бамберга. Слоновая кость. Около 1000. Баварский национальный музей. Мюнхен. 2. Каролингский реликварий из Энгера (Вестфалия). Серебро. Около 790. 3. Резная капитель в среднем нефе Серватиускирхе в Кведлинбурге (округ Галле). Камень. Около 1100. 4. «Пророк Осия». Витраж в нефе собора в Аугсбурге. Около 1120—40. 5. Деталь сидений хора из Вассенберга (Северный Рейн-Вестфалия). Дерево. Конец 13 в. Музей Шнютгена. Кёльн. 6. Купель. Бронза. Около 1220. Собор в Хильдесхейме. 7. «Обручение св. Екатерины». Фрагмент «Ковра св. Екатерины». 15 в. Германский национальный музей. Нюрнберг. 8. Нижненемецкая кружка. Олово. 15 в. Музей искусства и ремесла. Гамбург. 9. Стекан. Сине-зелёное стекло. 16 в. Дворцовый музей. Веймар. 10. «Каменная» посуда: фляга из Крёйсена (Франкония), 1642; кувшин из Фрейберга (Саксония), около 1675. Художественные собрания. Веште-Кобург. 11. Кубок «наутилус» работы Венцеля Ямницера. Перламутр, серебро. Около 1570. Сокровищница резиденции. Мюнхен. 12. Ваза с росписью мастера А. Ф. Лёвенфинка. Фаянсовая мануфактура в Фульде. Около 1741—44. Музей искусства и ремесла. Гамбург. 13. Нюрнбергский шкаф по рисунку П. Флётнера. 1541. Германский национальный музей. Нюрнберг. 14. Сосуд для святой воды работы Ф. А. Бустелли. Нимфенбургская фарфоровая мануфактура. 1763. Баварский национальный музей. Мюнхен. 15. Чайник работы И. Ф. Коха. Серебро. Середина 18 в. Музей св. Анны. Любек.

ГЕРМАНИЯ

(DEUTSCHLAND)

Памятники изобразительного творчества известны на территории Г. с эпохи палеолита, но собственно немецкое искусство начало формироваться в конце 1-го тысячелетия н. э. на основе культуры разнородных, в основном германских, племён. Созданные немецким народом за тысячу лет архитектура, изобразительное и декоративное искусство несут отпечаток напряжённой духовной жизни народа, острой борьбы идей, пронизывающей всю немецкую культуру. В силу сложности экономической и политической истории страны развитие искусства Г. протекало неравномерно и противоречиво. Уже в средние века явственно обозначились отличительные черты немецкого искусства: богатство форм светской и культовой архитектуры (в частности, многообразие местных типов народного зодчества), тяга к индивидуализации, эмоциональной насыщенности образов, к психологической остроте и задушевному лиризму, любовь к сочным бытовым деталям; эпоха Возрождения, совпавшая с бурными событиями Реформации и Крестьянской войны 1524—25, знаменует высокий подъём реализма в немецком искусстве, проникнутом пытливой беспокойной мыслью, чутко воспринимающем идеи и общественные потрясения эпохи. Последовавший длительный экономический и политический упадок Г. затормозил развитие немецкой культуры, но уже в 18 в. она создала наряду с литературой и музыкой замечательную архитектуру барокко и классицизма и реалистическое искусство, насыщенное просветительскими идеями. В 19—20 вв. немецкое искусство вновь интенсивно развивалось, воздействуя на международную художественную жизнь (особенно значительна роль Г. в развитии тенденций романтизма и экспрессионизма в изобразительном искусстве и функционализма в архитектуре), но значение его в этот период оказалось двойственным: прогрессивные тенденции искусства Г. заключаются в верном и прочувствованном изображении немецкой жизни,



в демократических устремлениях, подчас возвышавшихся до страстных революционных порывов, в поисках технически прогрессивных, рациональных и массовых решений в архитектуре и художественной промышленности; наряду с этим сильный отпечаток на немецкое искусство наложили реакционный национализм (занявший господствующее положение в искусстве фашистской Г.), филистерская узость интересов, уход от жизни в сентиментальную апологию средних веков, в произвольные мистические фантазии, в надуманные формалистические построения. Реалистические и демократические традиции немецкой культуры наследует и стремится развивать на социалистической основе искусство *Германской Демократической Республики* (см.), тогда как *Федеративная Республика Германии* (см.) в основном стала очагом антинародного формалистического искусства. Г.— родина «кирпичной готики», офорта и литографии, европейского фарфора.

Художественные связи Г. с соседними народами были особенно тесными в силу как положения Г. в сердце Европы, так и особенностей её истории. Многие явления в немецком искусстве возникли под иностранным влиянием; с другой стороны, воздействие немецкого искусства часто распространялось далеко за пределы Г. (напр., в прибалтийские страны, в Польшу, в придунайские области). Вследствие этого, а также из-за политических событий, которые часто и сильно меняли границы Г., многие памятники немецкой архитектуры были осуществлены за нынешними пределами германских государств.

Распространение немецкого искусства во многом происходило в результате экономической экспансии и насильственных захватов чужих территорий или же путём заимствования немецкой культуры господствующими классами соседних народов. Кроме того, вплоть до 18 в. распространению немецкой материальной культуры способствовало передвижение больших групп немецких купцов, ремесленников и крестьян, приносивших с собой свои формы крестьянского и массового городского зодчества.

До 9 в. будущие немецкие земли были в культурном отношении связаны гл. обр. с северными (скандинавскими) и восточными (славянскими) странами. Эта близость была результатом переселения с С. и В. германских и славянских племён на позднейшие немецкие территории. В крестьянском зодчестве она сохранялась и позднее. С началом средневековья стали преобладать культурные контакты с З. и Ю. Европы (Франция, Италия), исходившие гл. обр. от господствующих классов. В 15—16 вв. немецкая буржуазия ориентировалась на более передовую буржуазию Италии, а в 17—18 вв. феодализм Г.—на французский феодальный абсолютизм. В 19 и 20 вв. культурные контакты между Г. и другими высокоразвитыми индустриальными странами были особенно многообразными.

Из-за различий в уровне исторического развития разных частей Г. с древнего периода искусство их также развивалось неравномерно. В 1 в. до н. э.— 4 в. н. э. в зап. и юж. Г. имелась развитая каменная римская архитектура, тогда как другие, не входившие в империю, области Г. долго оставались на более низкой ступени архитектурного развития. Лишь с 10 в. каменная архитектура распространилась на все германские области. Феодальный строй с его центробежными тенденциями усугублял неравномерность художественного развития областей Г. Разобщённость немецких земель, ощущавшаяся ещё в 19 в., препятствовала достижению единства национальной художественной культуры. Несмотря на это, общие исторические условия позволили создать мощное и самостоятельное искусство, в котором нашли выражение творческие силы немецкого народа.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

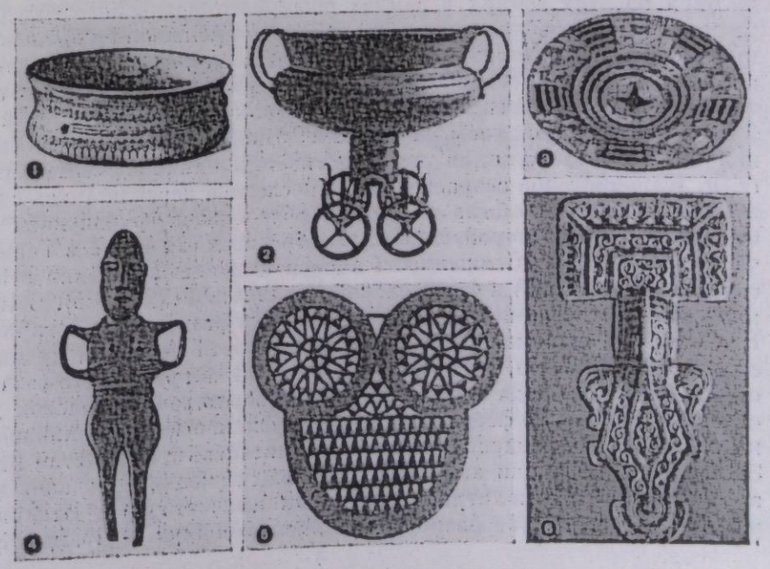
В эпоху верхнего палеолита, когда север Г. ещё был покрыт ледником, человек уже широко расселился по стране; об этом свидетельствуют многочисленные памятники художественного творчества. К ориньякскому периоду относятся женские статуэтки из Майнца (Mainz, Рейнланд-Пфальц) * и Мауэрна (Mauern, Бавария), костяные фигурки пантеры, лошади, мамонта, пещерного льва из пещеры Фогельхерд-хёле (Vogelherd-Höhle, близ Штеттена-об-Лонталь, Stetten ob Lontal, Вюртемберг), гравированная на шифере голова лошади из пещеры Бальвер-хёле (Balver-Höhle, Вестфалия). Обильны находки памятников солютрейского и мадленского времени, гл. обр. гравировка на кости и камне — орнамент и фигуры животных (лошадь и олени из пещеры Пе-

* Названия населённых пунктов Г. сопровождаются либо ссылкой на статьи «Германская Демократическая Республика» (см. *ГДР*) и «Федеративная Республика Германии» (см. *ФРГ*), где даны соответствующие статьи-справки, либо указанием исторических земель, округов ГДР и земель ФРГ, в которых расположены эти пункты.

терсфельс, Petersfels, близ Энгена, Engen, Баден); кроме Баварии и прирейнских областей, они встречаются в Тюрингии, Саксонии и доходят до Гамбурга, а в период мезолита кость и камень с орнаментальной резьбой распространяются по побережью Балтийского моря, в Бранденбург и на о-в Рюген (Rügen). Неолитические культуры Г. обнаруживают большое многообразие и вместе с тем устойчивость типов керамики и её орнаментации, характерных для определённых территорий: михельсбергская культура на Ю.-З. (чёрные, в т. ч. тюльпановидные, сосуды без орнамента), керамика с «ленточной» орнаментацией, относящаяся к южноевропейскому (дунайскому) культурному кругу, рёссенская культура (сосуды с зигзагообразными лентами), связанная с культурой ленточной керамики и с северным кругом («шаровидные амфоры» в районе средней Эльбы, сосуды с «шнуровой» орнаментацией в Саксонии и Тюрингии, «зонально-шнуровой» — на С.-З., среднегерманские типы сосудов с разнообразным процарапанным узором — вальтернинбургско-бернбургский, хафельландский и т. д.); скульптура неолита и энеолита представлена в основном женскими статуэтками и глиняными фигурками животных (Саксония); важные сдвиги произошли в архитектуре; в западной и северной Г. появились мегалитические сооружения — дольмены (в Вильдесхаузене, Wildeshausen, Нижняя Саксония), каменные ящики-гробницы (в Цюшене, Züschen, Гессен), менгиры (в Голленштейне, Gollenstein, Рейнланд-Пфальц), а на Ю.-З.— свайные постройки (на Боденском озере в Унтер-Ульдингене, Unter-Uhldingen, Баден, и близ Шуссенрида, Schussenried, Вюртемберг).

Примерно к 1600 до н. э. относится начало бронзового века в Г.; с этого же времени можно выделить искусство *германцев* (см.), населявших С. страны. Нужда в металле ускоряла развитие обмена и культурных связей, что сказалось, в частности, во влияниях *эгейского искусства* (см.) и культуры Скандинавии. В течение двух тысячелетий в искусстве германцев преобладали неизобразительные орнаментальные формы, хотя к 1400—1200 до н. э. восходят изображения трёх человеческих фигур на каменной плите из Андерлингена (Anderlingen, Нижняя Саксония), а отдельные схематические изображения возникали и позднее в разные периоды. Соседями германцев были балтийские племена на С.-В., протославянские племена лужицкой культуры в бассейне Одера и Вислы, иллирийцы на Ю.-В. и кельты на Ю.-З. В железном веке (1-е тысячелетие до н. э.— 1-е тысячелетие н. э.) все эти племена оставили на территории Г. памятники своего искусства. Среди германских памятников можно выделить наскальные рельефы в Бад-Дюркхейме (Bad Dürkheim, Пфальц, ок. 200—300 н. э.), глиняную и бронзовую утварь, урны в виде домиков и лицевые урны, распространённые также в области лужицкой культуры. Кельтско-иллирийское *гальштатское искусство* (см.), которое развивалось на территории Г. ок. 800—500 до н. э. (представлено, в частности, богато орнаментированной альб-салемской керамикой Баден-Вюртемберга), металл и керамика последующей латенской культуры *кельтов* (см.), отличающиеся необычайной яркостью декоративной фантазии (напр., бронзовые сосуды и золотые рога из Клейн-

Первобытное искусство. 1. Неолитическая чаша северного круга из Штрёбека близ Хальберштадта (округ Магдебург). Керамика. Местный музей. Хальберштадт. 2. Культовая повозка бронзового века из Пеккателя (округ Шверин). Бронза. 1200—1000 до н. э. Музей первобытной и древней истории. Шверин. 3. Расписная тарелка гальштатского периода (альб-салемский тип) из Комадингена (Баден-Вюртемберг). Керамика. Около 600 до н. э. Музей земли Вюртемберг. Штутгарт. 4. Женская статуэтка бронзового века из Грейфсвальда (округ Росток). Бронза. Около 750 до н. э. Университетское собрание древностей. Грейфсвальд. 5. Ажурное украшение латенского периода из Майнца (Рейнланд-Пфальц). Бронза. 400—300 до н. э. Музей древностей. Майнц. 6. Фибула из франкского погребения в Кёльне (Северный Рейн-Вестфалия). Бронза. 550—600 н. э. Музей Вальраф-Рихарц. Кёльн.

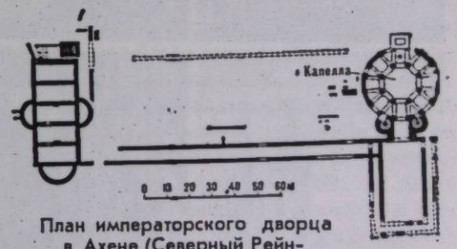


Аспергле, Klein-Aspergle, Вюртемберг, 5 в. до н. э.), были распространены в Баварии и прирейнских областях. Обе эти культуры были тесно связаны с искусством Древней *Греции* и *этрусков* (см.). В начале н. э. усилилось римское влияние, поскольку границы империи прошли по Рейну и Дунаю, а затем и несколько дальше в юго-зап. областях Г.; здесь возникли римские города с каменными постройками — нынешние Кёльн, Майнц, Регенсбург, Трир (все — см. *ФРГ*); в Трире, напр., сохранились монументальные ворота (Порта Нигра, ок. 313—316), остатки амфитеатра, терм, базилики. Раскопан и восстановлен т. н. Зальбург (Saalburg, Гессен), разбитый по регулярному прямоугольному плану лагерь римских легионеров с каменными постройками 2—3 вв. Римские изделия находят в разных местах Г.: знаменит клад из Хильдесхейма (Hildesheim, Нижняя Саксония) с шедеврами римского ремесла 1 в. Всё же античное влияние на Г. имело ограниченное распространение. В частности, строительство у германцев велось по-прежнему в дереве (прямоугольные дома — срубные, каркасные и др.). Для декоративного искусства германцев большое значение в 1-м тысячелетии н. э. имели связи с Восточной Европой, соприкосновение с искусством *скифов* и *сарматов* (см.), с которыми, так же как и с кельтами, германские племена были в первые века н. э. сильно перемешаны. «Филигранный стиль» металлических изделий с филигранью и зернью (первые 350 лет н. э.) сменился «полихромным стилем» (ок. 350—550) эпохи переселения народов, украшением металла камнями и цветным стеклом, а затем «звериным стилем» (ок. 550—800), сложным плетёным орнаментом и мотивами животного мира на изделиях из металла, в резьбе по дереву и камню. С 7 в. распространяются примитивные изображения человеческой фигуры, связанные гл. обр. с местными сказаниями о богах. Безудержный полёт декоративной фантазии, наивные мифологические представления, возникавшие в эпоху родового строя, начали переплетаться в конце 1-го тысячелетия с идеями и образами возникавшего классового общества и христианской религии. Чрезвычайно обширной (вплоть до Эльбы и Везера) была область распространения славянской культуры (керамика, стекло, бронза, см. *Славяне*); на территории Г. находились важные славянские религиозные центры с укреплениями, храмами, статуями богов — Ретра (Rethra, в нынешнем округе Нёйбранденбург, славянская Радигощь) и Аркона (Arkona, на о-ве Рюгене).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

В раннем средневековье на территории нынешней Г. сложились племенные объединения восточных франков, алеманнов (швабов), тюрингов, баваров, саксов, гессов и др., из которых сформировалась позднее немецкая народность. Земли, на которых они обитали, получили соответствующие племенные названия (Франкония, Швабия, Тюрингия, Бавария, Саксония, Гессен и др.), которые сохранялись и за феодальными княжествами, возникавшими и развивавшимися на этих землях в рамках обширного франкского государства Каролингов, а после его распада (843) — в пределах т. н. Восточно-франкского королевства (будущей Г.). Лишь с этого времени можно говорить о собственно немецком искусстве, развитие которого пошло по руслу, общему для западноевропейских стран в силу экономических и политических связей, а также принадлежности немецких земель к католической церкви. В каролингский период (687—911) складывались феодальные отношения, насаждалось христианство; государство и церковь использовали для усиления своего влияния элементы античной и византийской культуры (т. н. Каролингское возрождение), а последние переплетались с местными древними традициями, живучесть которых была во многом обусловлена сохранением сельской общины — марки. Восточно-франкским королевством, преобразованным в 962 в Германскую империю (позднее получившую название «Священной Римской империи»), правили с 919 короли местных династий — саксонской (до 1024) и франконской («салической», до 1125). В 10—12 вв. в основном завершился процесс феодализации, с конца 11 в. бурно развивались товарно-денежные отношения и города. В это время сложились основы средневековой немецкой художественной культуры (романское искусство, 2-я пол. 10—1-я пол. 13 вв.; ранняя его фаза, до сер. 11 в., получила название оттоновского периода по имени трёх императоров саксонской династии). Романское искусство отразило упрочение феодального строя, усилившееся влияние церкви на культуру. Политическая и экономическая раздробленность Г. усиливалась при династии Штауфенов (1138—1254) и позднее. Этому способствовали агрессивные походы немецких феодалов на В. в земли полабских славян и завоевательная политика германских императоров в Италии. Формировались мощные княжества (в т. ч. на завоёванных славянских землях — Бранденбург, Мекленбург); к концу 13 в.

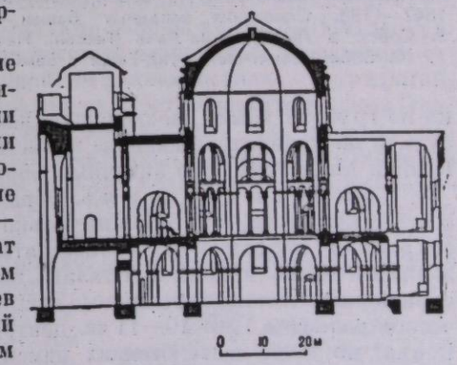
окрепли богатые и влиятельные города, добившиеся в раздробленной Г. значительной самостоятельности. На 13—15 вв. приходится расцвет городской средневековой культуры (готика), отмеченной в этот период смелыми самобытными исканиями, яркой эмоциональностью, ростом реалистических тенденций. Наступивший в конце 15 — начале 16 вв. подъём промышленности и торговли, зарождение элементов капиталистического уклада привели к обострению социальной борьбы и одновременно к высокому, но недолгому взлёту искусства Возрождения, утверждению реалистических, гуманистических художественных принципов. Мощные классовые битвы — Реформация и Крестьянская война 1524—25 (особенного размаха достигшая в швабско-шварцвальдском, франконском и саксонско-тюрингенском районах) — явились первым в истории опытом буржуазной революции. За поражением его последовали крайнее усиление феодальной реакции, окончательный политический распад Г., юридически закреплённый после Тридцатилетней войны 1618—48, и всё усиливавшийся упадок культуры.



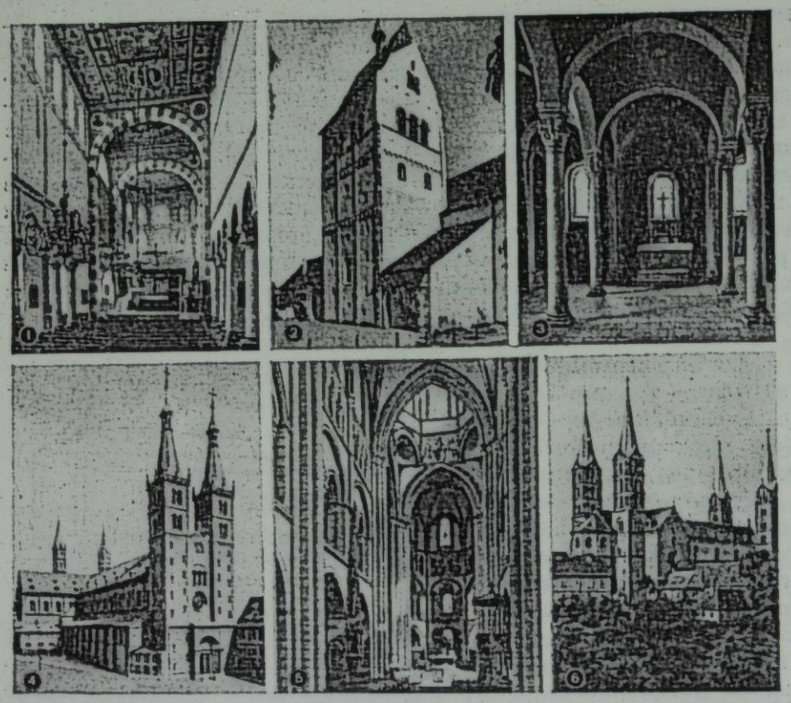
План императорского дворца в Ахене (Северный Рейн-Вестфалия). 8—9 вв.

Архитектура. Важную роль в формировании немецкой архитектуры сыграли строительные традиции германских племён (см. *Германцы*). В основном это были многообразные технические приёмы высокоразвитого деревянного зодчества. Памятники его не сохранились, о них мы имеем лишь скудные сведения в сочинениях римских и раннесредневековых писателей. Римские каменные постройки на Ю. и З. Германии не могли вызвать подражаний в силу более низкого уровня развития германских племён. Лишь с установлением феодального строя и введением христианства началось постепенное развитие каменной архитектуры на всей территории Г. Утрата античных навыков каменной кладки, техническая неуверенность строителей заставляли их для достижения устойчивости и прочности возводить толстые мощные стены и ограничиваться (особенно на первых порах) плоскими деревянными перекрытиями крупных помещений; сводами перекрывались небольшие постройки либо меньшие части зданий. Здания получались архаически массивными, громоздкими и тяжёлыми. Только в интерьерах суровые плоскости голых стен преображались благодаря красочному богатству стенных росписей, из которых сохранились немногие [церковь в Оберцелле (Oberzell) на о-ве Рейхенау, см. *ФРГ*].

Феодальные отношения, с которыми почти тысячелетие было связано развитие немецкого зодчества, распространились в Г. в каролингский период. Основными памятниками монументальной архитектуры 8—9 вв. были церковные сооружения, а также резиденции («пфальцы») монархов и их наместников. Сохранились незначительные остатки пфальцев Карла Великого в Ахене (см. *ФРГ*, 8—9 вв.) и Ингельхейме (Ingelheim, Рейнланд-Пфальц; начат ок. 810). В основе их лежат дворцы, созданные по образцам больших прямоугольных залов («халле») древних германцев и кельтов, а также позднеантичных базилик (трёхнефный зал с апсидой и двориком-атрием в Ингельхейме). К этим постройкам примыкали дворы и капеллы, обычно — многоугольные, перекрытые сводами сооружения с внутренним обходом на колоннах или столбах. Сохранилась капелла пфальца в Ахене (ок. 798—805, строитель Одо из Меца, Odo von Metz) — высокий восьмигранник, окружённый более низким шестнадцатигранником. Двухэтажный обход (верх — для императора и свиты) открывается в центральное помещение аркадами; аркада второго этажа — двухъярусная, на привезённых из Равенны (Италия) колоннах. Восьмигранник перекрыт сомкнутым сводом, нижняя галерея — крестовыми сводами. В композиции и декоре капеллы сказались античные и византийские черты, навеянные равеннской церковью Сан-Витале (см. *Византия*), но здание имеет более простой, тяжеловесный и мощный облик. Кроме восточной апсиды, капелла имела с западной стороны поперечную башенную постройку и атрий: это создавало двусторонний акцент, который стал характерным для романской архитектуры Г. Центрический план (ротонда с 8 колоннами и кольцевой обход) отличает и капеллу Санкт-Михаэль (Михаэльскирхе) в Фульде



Разрез дворцовой капеллы в Ахене. Около 798—805. Строитель Одо из Меца.



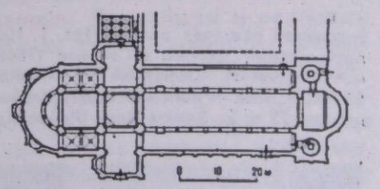
Романская архитектура. 1. Михаэльскирхе в Хильдесхейме (Нижняя Саксония). После 1001—1033. Интерьер. 2. Западная башня Мариен-унд-Маркускирхе в Миттельцелле на о-ве Рейхенау (Баден-Вюртемберг). 980—1048. 3. Зальный интерьер капеллы Санкт-Бартоломеус в Падерборне (Северный Рейн-Вестфалия). Около 1017. 4. Собор Санкт-Килиан в Вюрцбурге (Бавария). 1042—1188. Основания западных башен — 918—40, завершения — 1418. 5. Собор в Лимбурге на Лане (Гессен). Начало 13 в. — 1235. Интерьер. 6. Собор Санкт-Петер-унд-Георг в Бамберге (Бавария). 1186—1237.

(см. *ФРГ*, ок. 820—822). Другие крупные церкви, принадлежавшие чаще всего монастырям, имели форму трёхнефной базилики с плоским перекрытием на колоннах или столбах (церкви в Херсфельде, Hersfeld, Гессен, 831—850, и Штейнбахе, Steinbach, Гессен, 821, строитель Эйнхард, Einhard); как и в Ахене, в их развитой западной части можно видеть рождение романского т. н. западного строения («вестверк»), то есть поперечной постройки, увенчанной одной или двумя башнями и составлявшей как бы самостоятельное церковное сооружение (монастырская церковь в *Корвее*, Corvey, Сев. Рейн-Вестфалия; заложена в 822, вестверк —873—885). На восточной стороне размещалась полукруглая апсида, обычно с мощным поперечным нефом (трансептом) перед ней (Херсфельд; первоначальный собор в Фульде, 792—819). Каролингские поселения возникали, как правило, на месте римских. О застройке их некоторое представление даёт лишь «Серый дом» в Винкеле на Рейне (Winkel, Гессен), массивная постройка из грубого камня, восходящая, возможно, к 850. О внешнем убранстве зданий 8—9 вв. можно судить по надвратной капелле монастыря в Лорше (см. *ФРГ*, ок. 763—774) с её арками, колоннами и пилястрами (по античным образцам) и узором, выложенным из белых и красных плит.

Романский стиль. Образовавшаяся в 10 в. феодальная империя была неустойчивым союзом княжеств, в котором не только светские и духовные князья, но и масса мелкого рыцарства сохраняли политическую самостоятельность. Политические претензии саксонской династии, захватнические походы в Италию, подавление феодальных мятежей и крестьянских восстаний, авантюристические, агрессивные войны с полабскими славянами и Польшей задерживали экономическое развитие Г. В 10—11 вв. центр политической и культурной жизни переместился на В. от Рейна; но и на месте бывших римских центров (Трир, Аугсбург, Регенсбург, Вормс, Майнц, Шпейер, Кёльн — все см. *ФРГ*), а затем в северной и средней Г. образовывались феодальные города с новой планировочной структурой. На В. германские города возникали как укреплённые поместья («бурги») саксонских королей и позднее императоров. Вокруг таких «бургов» складывалась городская застройка, как правило, неупорядоченная. Многие города (Кведлинбург, Магдебург, Мерзебург — все см. *ГДР*, Хильдесхейм, Гослар — оба см. *ФРГ*) имели несколько центров — резиденция (пфальц), соборная площадь, рынок, монастырь. Укреплениями, как и в деревнях, служили валы, рвы, палисады. Более правильную планировку получил Гослар с прямоугольной сеткой улиц и чётко выделенным центром — рыночной площадью. Наиболее крупными архитектурными комплексами являлись монастыри и пфальцы, о которых можно судить гл. обр. по позднейшим образцам. Монастыри, являвшиеся в тот период наиболее организованной силой, строили обширные ансамбли различных по назначению построек, объединявшихся вокруг церкви. В условиях натурального хозяйства главной целью такого комплекса служило сохранение полной хозяйственной независимости. Двухнефные залы монастырских дормиториев (спален) и трапезных, близкие к древнегерманским халле, мало отличались от дворцовых построек (паласов), составлявших основную часть регулярно распланированного пфальца. Комплексы пфальцев включали также жилые помещения, хозяйственные постройки, капеллы, земляные укрепления. Пфальц в Гославе возник в середине 11 в., но был затем перестроен. Его каменное дворцовое здание имело своды в нижнем этаже, а в верхнем — парадный зал с деревянным перекрытием, разделённый на два нефа деревянными столбами. Окна зала, заключённые в большие арки, состоят из трёх арочных проёмов, разделённых колонками, наподобие церковных трифориев.

Городские дома 10—11 вв. почти не сохранились. К феодальным оборонительным башням близок дом «Франкентурм» в Трире (11 в.); он представляет собой четырёхэтажную башнеобразную постройку крепостного вида из тёсаного камня и кирпича, сложенную на цоколе из грубого камня. Устойчивость типов крестьянского зодчества позволяет догадываться о характере ранних сельских жилищ. В силу раздробленности страны и неравномерности хозяйственного развития в различных районах складывались разные типы, общей чертой которых было экономичное использование дерева. Рубленые конструкции, сохранявшиеся на Ю.-З., в большинстве областей с 10 в. вытеснялись фахверковыми (на каменном цоколе—деревянный каркас, заполнявшийся панелями из глины с рубленой соломой, а позже и камнем). Крестьяне южной Г. объединяли в одном доме жильё, хлев и кладовую, располагая помещения друг над другом. На С. их соединяли в одноэтажном столбовом доме, сохраняя старый тип большого общего «зала» (халле), исходивший от дома с единым, нерасчленённым пространством («гросраумхауз»). У крестьян средней Г. жилые и хозяйственные помещения выделялись в отдельные постройки и группировались вокруг прямоугольного двора, который застраивался с двух, трёх или четырёх сторон. Такой двор («фирэкхоф») был известен уже в бронзовом веке (поселение в Бухе, Buch, на территории Берлина, ок. 1200—800 до н. э.). Жилое помещение во многих случаях связывалось сквозным проходом с амбаром (дом типа «вонштейхерхауз») или с хлевом (дом типа «вонштальхауз»). Позднее, с устройством прямоугольного помещения внутри жилой части дома, возникла комната («штубе»). Так же, как и кухня, сохранившаяся в передней части дома, она снабжалась печью, в результате чего сложился тип дома с двумя очагами («цвейфёйерхауз»).

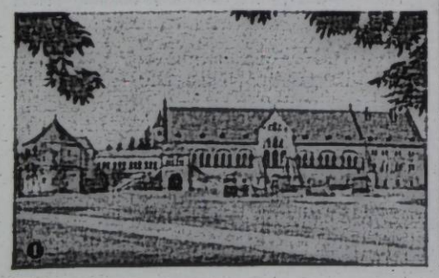
Составить более или менее отчётливое представление об архитектуре раннероманского (о т т о н о в с к о г о) периода можно лишь по культовым сооружениям (гл. обр. монастырским церквам). В связи с экспансией на В. главными пунктами строительной деятельности стали наряду с прежними центрами на Рейне (Эссен, см. *ФРГ*, Вормс) пограничные районы на Эльбе (Магдебург, см. *ГДР*) и в Гарце (Кведлинбург, см. *ГДР*). Территории, на которых развивалось в основном оттоновское зодчество (Саксония, Тюрингия), не знали ни античной, ни раннехристианской традиции, и первоисточником здесь являлась архитектура периода Каролингов. Постройки оттоновской (саксонской) школы, правда, не лишены античных реминисценций, характерных для 8—9 вв., но они дают самостоятельную разработку раннесредневековых архитектурных принципов, отличаясь суровой простотой и тяжеловесной грубой мощью. В это время известны отдельные постройки центрического типа: церковь монастыря бенедиктинок в Отмарсхейме (Ottmarsheim, Эльзас, ныне во Франции; освящена в 1049) повторяет композицию ахенской капеллы, тогда как западная часть церкви б. женского монастыря в Эссене (ок. 946—1000) представляет собой как бы половину той же капеллы, разрезанной по вертикали. Но решительное преобладание получил тип трёхнефной базилики. Для оттоновских базилик характерны статичность, чёткий геометризм и вместе с тем пластическая цельность крупных масс, спокойные торжественные пропорции, скупость декора, что придаёт всему облику здания мужественную сдержанность. Как и во времена Каролингов, своды возводились лишь иногда, в меньших частях здания, тогда как бóльшие перекрывались деревянными потолками на разрезных балках. Своеобразной чертой было повторение трансепта, средокрестия и апсиды с восточной и западной сторон, что служило, по-видимому, олицетворением двуединой — духовной и светской власти, на которую претендовали Оттоны: предоставленная для придворного церемониала западная часть как бы уравнивалась по важности с алтарной восточной частью. Той же цели служили, вероятно, и мощные «вестверки» (Панталеонскирхе в Кёльне, 964—980). Над средокрестиями возводились мощные башни, имелись и меньшие, боковые, заключавшие в себе винтовые лестницы. В интерьере массивные опоры с большими капителями (грибовид-

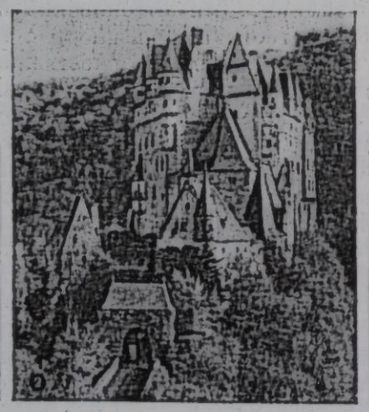


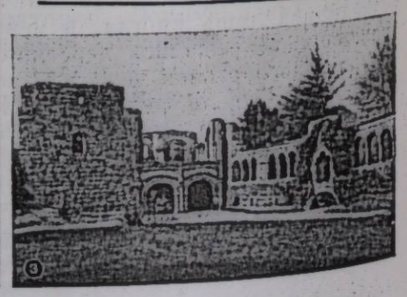
План Михаэльскирхе в Хильдесхейме. После 1001—1033.

ными, кубическими) несут арки, над которыми высится нерасчленённая стена, вверху прорезанная окнами. Арочные эмпоры в церкви женского монастыря в Гернроде (см. *ГДР*, после 961) являлись исключением. Характерно чередование опор—столба и колонны (в Гернроде) или столба и двух колонн (в Михаэльскирхе в Хильдесхейме, после 1001—33). К наиболее интересным памятникам оттоновской культовой архитектуры относятся также заключённый в башню полукруглый западный хор церкви в Миттельцелле (Mittelzell, 980—1048) на о-ве Рейхенау, «зальные» церкви («халленкирхе», с нефами равной высоты) — капелла с цилиндрическими сводами, ныне крипта в Випертикирхе в Кведлинбурге (936), и капелла Санкт-Бартоломеус в Падерборне (см. *ФРГ*, ок. 1017), построенная, по свидетельству источников, «греческими мастерами». Сельские церкви, имевшие определённое сходство с жилыми башнями феодалов, служили убежищем для людей, хранилищем урожая и ценностей во время нападений; в нижнем этаже размещался алтарь, позднее пристраивалось деревянное помещение для прихожан (церковь в Оберндорфе, Oberndorf, в Тюрингии, ныне округ Эрфурт).

Уже к концу 11 в. центр общественной жизни стал перемещаться в города, где сосредоточивалось ремесленное производство. Возникая из церковных, военных, административных пунктов или поселений служилых людей, они превращались в бюргерские посёлки с жильём ремесленников и купцов, мастерскими и лавками. Вначале в городах господствовали владевшие землёй феодалы, но, постепенно усиливаясь экономически, города добивались большей или меньшей самостоятельности. Оживление связей с Италией и транзитной торговли на Рейне усилило западные города, основа планировки которых была заложена в римское время. Возникшие или развившиеся в 12—13 вв. города на З. Германии имели обычно неупорядоченную сеть мелких переулков и более широкие главные улицы. Во Фрейбурге-им-Брейсгау (см. *ФРГ*), Ротенбурге (Rothenburg, Бавария), Ротвейле (Rottweil, Баден-Вюртемберг) основу планировки составляли две пересекающиеся магистрали, ведшие к городским воротам. Близость этой схемы к римским военным лагерям особенно ощутима в Ротвейле, расположенном на почти прямоугольном плато над р. Неккар и разделённом широкими улицами (ведущими к трём воротам и хору доминиканской церкви) на четыре квартала; на пересечении улиц располагался рынок. В Ротенбурге, имевшем овальный план, одна из улиц (Херренгасе) вела к замку, который возвышался на скале над р. Таубер; другая (Маркт) — служила рынком. В Нёрдлингене (Nördlingen, Бавария) пять неправильных радиальных улиц вели к воротам в стенах, замыкавших город по кругу; в центре помещались церковь и ратуша. Фридберг (Friedberg, Гессен) расположен вдоль ведущей к замку улицы (Кайзерштрасе). Вокруг городов создавались укрепления, часто с несколькими рядами стен и рвов, со всё более великолепными воротами и сторожевыми башнями (Ханентор — проездные ворота между двумя полукруглыми башнями в Кёльне, нач. 13 в.; грандиозная башня Альтпёртель в Шпейере, 13 в.). Выросшие города обводились новым кольцом укреплений. Несколько иной характер получали города, основывавшиеся на В. на славянских землях как опорные пункты, имевшие стратегическое и экономическое значение. Вслед за Любеком (см. *ФРГ*), основанным в 1143, возникли гл. обр. уже в 13 в. многочисленные города в Бранденбурге, Мекленбурге, Померании (Поморье), Силезии (Шлёнске), Пруссии и др. (характерные примеры — Нёйбранденбург, Висмар, Грейфсвальд, см. *ГДР*). Они не имели стихийно складывавшейся структуры старых городов: овальный или круглый план сочетался с гибко организованной «шахматной» сетью улиц, пересекающихся под прямым углом

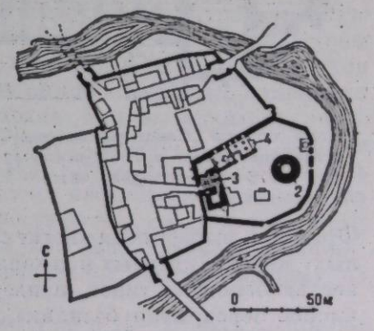






Романская светская архитектура. 1. Императорский дворец в Госларе (Нижняя Саксония). Середина 11 — конец 13 вв. Слева — капелла Санкт-Ульрих, начало 12 в. 2. Замок Эльц (Рейнланд-Пфальц). 1-я половина 13 в., достраивался в 15—16 вв. 3. Императорский дворец в Гельнхаузене (Гессен). Около 1170—90. Справа налево: Квадратная башня, надвратная капелла, палас.

и ориентированных по странам света. Продолговатые прямоугольные участки, предназначавшиеся для застройки, выходили на улицу узкой стороной, двор и пристройки располагались в глубину. Особенно узкими были участки вокруг рынка — площади с ратушей или торговой улицы. Поблизости располагалась приходская церковь с кладбищем. Обычно пересекавшиеся главные улицы вели к четырём въездам. Укреплениями служили земляные валы и рвы. Когда первоначальная территория (диаметром 500—600 м) заполнялась, рядом возникал другой город с собственным рынком, ратушей и церковью: так, Росток (см. *ГДР*) вырос из Старого (1218), Среднего (1232) и Нового (1252) городов, обнесённых в 1262—65 общей стеной. Приёмы регулярной планировки переносились и в ранее основанные города (Кведлинбург, Магдебург, Хильдесхейм).

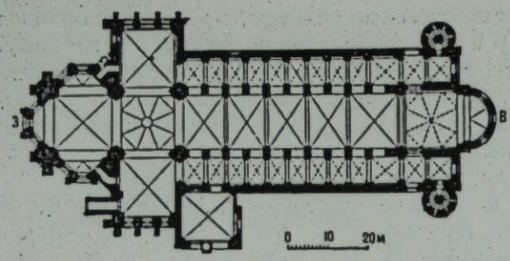


План императорского дворца в Гельнхаузене. Около 1170—90: 1 — Квадратная башня; 2 — Круглая башня; 3 — надвратная постройка с капеллой; 4 — палас.

В период зрелого романского стиля продолжалось строительство императорских дворцов — «пфальцев». Руины дворцов в Гельнхаузене (см. *ФРГ*, ок. 1170—90) и Вимпфене (Wimpfen, Баден-Вюртемберг, ок. 1200) свидетельствуют о нараставшей торжественности этих парадных комплексов с мощными башнями, капеллами и величественными аркадами больших залов; значительно обогатился и рельефный декор. Знаменитый пфальц ландграфов Тюрингии — Вартбург (см. *ГДР*) имел хозяйственные, жилые постройки, башни и палас (конец 12 — нач. 13 вв.), дошедший до наших дней: его дворовый фасад с тремя ярусами окон украшен аркатурными фризами и пилястрами, богатым убранством отличались и парадные залы. Ранние замки («бурги») строились в основном из дерева и имели лишь одну примитивную круглую башню-донжон («бергфрид»). В 12 в. замки возводились уже исключительно из камня. Вместе с донжоном стали строить и каменные здания (паласы). Высокие оборонительные качества (достигавшиеся гл. обр. за счёт естественной неприступности участка) сочетались с крайне примитивными требованиями к бытовым удобствам. По композиции замки довольно разнообразны: круглый донжон посреди прямоугольного двора в Марienберге (Marienberg) под Вюрцбургом (см. *ФРГ*, ок. 1200), два круглых донжона по краям овального укреплённого плато с паласом в Мюнценберге (Münzenberg, Гессен, ок. 1150), прямоугольный двор и палас, фланкированный круглыми башнями, в Кёнигштейне-им-Таунус (Königstein im Taunus, Гессен, 13—15 вв.), круглый донжон между замком и овальным двором в Бюдингене (Büdingen, Гессен, 12 в.), прямоугольный донжон из тёсаного камня на высокой скале в замке Штауфенов Трифельс (Trifels, Рейнланд-Пфальц, 11—13 вв.), сложный комплекс высоких тесно сгруппированных построек в Эльце (Eltz, Рейнланд-Пфальц, 13—16 вв.). Донжоны, паласы и башнеобразные каменные сооружения возводились феодалами и в городах (замок Данквардероде в Брауншвейге, см. *ФРГ*, конец 12 в.; императорский и бургграфский замки в Нюрнберге, см. *ФРГ*, 11—15 вв.; башнеобразный, трёхэтажный «Романский дом» в Гельнхаузене, конец 12 в.). Как рыцари, так и подражавшие им бюргеры пристраивали к своим жилым сооружениям «кеменаты» (отапливаемые постройки), объединяя их более или менее органично.

Жилые дома горожан, сходные во многом с крестьянскими, приходилось из-за ограниченности земельных участков строить в несколько этажей: внизу располагалась лавка купца или мастерская ремесленника, на втором этаже — жильё, на третьем — склад товаров. Дома были в основном фахверковыми (с глиняным заполнением), иногда фахверковые верхние этажи покоились на каменном нижнем этаже. Художественная выразительность таких домов достигалась все более сложным рисунком фахверка, выражавшим схему конструкции. Вскоре фахверк появился и в общественных сооружениях, например в ратушах, хотя большей частью они строились из камня. Подобно фахверку, от крестьянских домов были переняты длинные ряды мастерских, кухонь, конюшен, сараев и т. д., уходившие в глубь участка. Дома выходили на улицу торцовой стороной, фасад со стороны улицы увенчивался фронтоном, что в меньшем масштабе свойственно и крестьянскому дому. Свисающие части крыш соседних домов подходили близко друг к другу, и между домами оставались лишь узкие переулочки. Уровень благоустройства в городах ещё в 13 в. был крайне низким.

В салический (1024—1125) и штауфеновский (1138—1254) периоды культовое зодчество романского стиля достигло своего расцвета. Кроме монастырей, инициаторами его выступали императоры и города, что предопределяло многообразие архитектурных типов и художественных решений; чрезвычайно обильными были местные разновидности романской архитектуры, причём в Г. трудно разграничить отдельные школы. Различной была и организация строительных работ: к



План собора Санкт-Мартин-унд-Санкт-Штефан в Майнце. Начат в 1081, основная постройка — 1118—37, западная часть — 1200—39.

собственно монастырским строительным коллективам прибавились бригады «конверзов» («светских братьев» — живущих в монастыре ремесленников), введённые цистерцианским орденом; в 13—14 вв. большой силой стали мастерские («баухютте»), организовывавшиеся при крупных церковных постройках, хранившие в тайне свои технические приёмы и ведшие разнообразные работы (строительство, скульптура, резьба и т. д.). В Г., где подъём экономического и политического могущества городов и широкое развитие бюргерской готической архитектуры относятся уже ко 2-й пол. 13 в., романский стиль развивался долго; в его рамках были созданы крупнейшие соборы, аналогичные по времени и художественной значительности раннеготическим соборам Франции, выработаны многие самобытные архитектурные принципы. Введение новых композиционных, конструктивных и декоративных приёмов сочеталось в романской архитектуре Г. с устойчивостью основных типов, приверженностью к некоторым архаическим решениям. Характерно, что плоско перекрытая базилика сохраняла в Г. своё значение ещё в середине 12 в. Романские базилики обогащались западными трансептами (собор в Аугсбурге, см. *ФРГ*, 11 в.), мощными «вестверками» (бенедиктинская церковь в Браувейлере, Brauweiler, Сев. Рейн-Вестфалия, 1048—61; собор в Оснабрюке, Osnabrück, Нижняя Саксония, 11 в.), развитыми двухбашенными фасадами (Касторкирхе в Кобленце, Koblenz, Рейнланд-Пфальц, ок. 1200). Разнообразную архитектурную разработку получали восточные части базилики (с помощью дополнительных апсид). Вокруг хора иногда устраивался по французскому образцу кольцевой обход (Годехардскирхе в Хильдесхейме, 1133—72). Пол пресбитерия приподнимался над уровнем остальных помещений, из-за чего возникала необходимость в соединительных лестницах (Серватиускирхе в Кведлинбурге, 1070—1129; собор в Бранденбурге, см. *ГДР*, ок. 1200—35). Помещения под хором (крипты), служившие для погребения и частично погружённые в землю, имели одинаковую высоту во всех нефах; это придаёт им определённое сходство с «зальным» типом церквей, распространившимся в это время в Вестфалии. Балки перекрытий подшивались иногда снизу досками, и образовавшиеся плоскости использовались для росписей (Михаэльскирхе в Хильдесхейме). Опоры в интерьерах связывались между собой арками, грибовидные и кубические капители изобретательно варьировались, появились капители с пальметтами и чашевидные — с листьями. Стволы колонн часто орнаментировались. К концу салического периода появились «перспективные» порталы, углублявшиеся уступами в толщу стены.

Т.н. клюнийская реформа, усилившая папство и католическую церковь (в противовес централизующим устремлениям светской императорской власти), оказала сильное влияние и на церковную архитектуру. В Г. проводником клюнийских идей явился монастырь в Хирсау (Hirsau, Баден-Вюртемберг); здесь по типу «второй» церкви бенедиктинского монастыря в Клюни (см. *Франция*, 981), являвшегося центром клюнийского движения, была построена церковь, ныне разрушенная,— Петер-унд-Паульскирхе (1082—91). Архаичность типа (трёхнефная плоско перекрытая базилика на колоннах с планом в виде латинского креста, без крипты) сочеталась со строгой функциональностью и простотой форм и деталей, техническим совершенством обработки камня. По примеру этой церкви построены ряд монастырских церквей Рейнской области, а в Тюрингии — Петерскирхе в Эрфурте (см. *ГДР*, 1103—47) и церковь монастыря Паулинцелла (см. *ГДР*, начата в 1112); в Серватиускирхе в Кведлинбурге и Годехардскирхе в Хильдесхейме этот план сочетается со старым саксонским приёмом чередования опор, а в последней — и с западным хором.

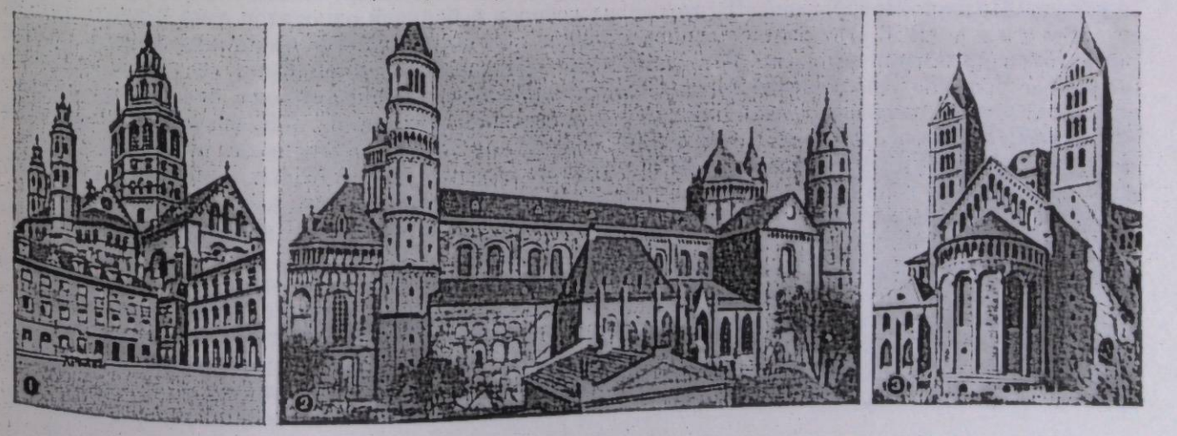
Символами императорской власти и шедеврами романской архитектуры Г. 11—13 вв. были «имперские» соборы городов Рейнской области — Шпейера, Майнца, Вормса (служившие и для светских собраний). Грандиозные размеры (длина собора в Шпейере — 133 *м*), ощущение суровой мощи и крепостной замкнутости объёма, могучие башни над средокрестиями и подчёркнутые вертикали парных башен, прилегающих к нефу и трансептам, сочетаются с большей пространственной свободой в интерьере. Эти соборы строились первоначально как базилики с плоскими перекрытиями в средних нефах, а позднее неоднократно перестраивались, обогащаясь всё более смелыми новшествами. Собор в Шпейере впервые решились полностью перекрыть крестовыми сводами, а затем соборы в Майнце и Вормсе были сплошь перекрыты крестовыми сводами на нервюрах. При этом была принята т. н. связанная система, выражающаяся в том, что каждой травее сред-

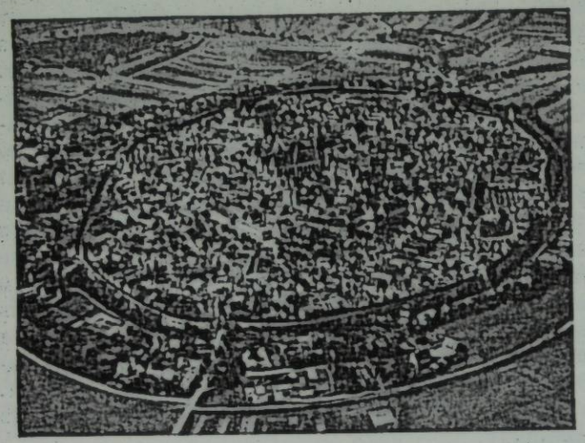
него нефа соответствуют по две травеи в боковых нефах. Отсюда вытекала необходимость чередования опор, разделения их на более нагруженные столбы, поддерживающие пяты сводов центрального нефа, и промежуточные столбы, на которые опираются пяты сводов боковых нефов. Основные столбы усилены полуколоннами, которые поддерживают гурты свода. Трансепт (помещённый в Майнце с З.) выражен сравнительно слабо, так же как и восточные апсиды, тогда как западные хоры и апсиды в Майнце и Вормсе получили богатую пластическую и пространственную разработку, чем как бы подчёркивалось возвращение к саксонской традиции. Наружные стены расчленялись лопатками и глухой декоративной аркатурой; поскольку карнизы крыш (касавшихся распалубок сводов) не совпадали с пятой свода, пространство между ними заполнялось изящными аркадами, т. н. карликовыми галереями, известными уже в Ломбардии. Мотивы архитектурного декора восходят к ломбардским и восточным источникам. Близка во многом к «имперским» соборам церковь монастыря Марии на озере Лах (Maria Laach, Рейнланд-Пфальц, 1093—1156, достраивалась позднее), обладающая особенной пластической выразительностью своих масс. Церковь имела два хора, передний дворик (атрий, или парадиз) с западной стороны и шесть башен, среди которых выделяются октагон над восточным средокрестием и прямоугольная массивная западная башня. Крестовые своды центрального нефа вытянуты в поперечном направлении, почему каждому из них в боковых нефах соответствует один свод, а не два.

К С. по Рейну — в Кёльне, ставшем богатым торговым центром уже в 12—13 вв., возникли своеобразные церкви с «трёхлепестковым» планом богато украшенной восточной части. Образцом для них послужила церковь Санкт-Мария-им-Капитоль (освящена в 1065), где трёхнефный продольный объём пересекается трёхнефным трансептом, а боковые нефы продолжаются в обходах трёх полукруглых апсид, примыкающих к средокрестию с В., С. и Ю. Много позже, на рубеже 12—13 вв., были перестроены восточные части церквей Апостелькирхе (ок. 1192—1219, с восьмиугольной башней над средокрестием) и Грос-Санкт-Мартин (ок. 1185—1240, с огромной прямоугольной башней со шпилем, дополненной по углам четырьмя угловыми башенками); здесь к средокрестию непосредственно примыкают три полукружия с двухъярусными аркадами, но без обходов. Эти постройки с их жизнерадостным великолепием отвечали запросам горожан. Двухъярусная центрическая капелла в Шварцрейндорфе (Schwarzrheindorf, пригород Бонна, см. *ФРГ*, 1149—51), увенчанная башней со шпилем, представляла собой специфический парадный тип придворной капеллы (вверху размещались господа, а внизу — челядь). Архитектура Вестфалии, помимо её приверженности к зальной системе, примечательна ещё и куполообразными формами крестовых сводов (часто с декоративными нервюрами) и могучими массивами башнеобразных западных фасадов (собор в Падерборне, см. *ФРГ*, 11 в.— 1267).

С 12 в. значительное влияние на архитектуру Г. стали оказывать монастырские постройки цистерцианского ордена. Цистерцианцы тщательно разрабатывали рациональную планировку монастырских комплексов, типы производственных сооружений — плотин, мельниц, кузниц, мастерских. Цистерцианские церкви подчёркнуто аскетичны и суровы (в них не допускались крипты,

„Имперские соборы". 1. Собор Санкт-Мартин-унд-Санкт-Штефан в Майнце (Рейнланд-Пфальц). Западная часть. 1200—39. Башня над средокрестием достраивалась в 15 в. и в 1767—74. 2. Собор Санкт-Петер в Вормсе (Рейнланд-Пфальц). Основная постройка — около 1170 — 1240. 3. Собор Санкт-Мария-унд-Санкт-Штефан в Шпейере (Рейнланд-Пфальц). Восточная часть. 1030 — начало 13 в.





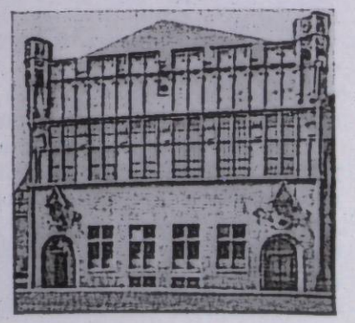
Город Нёрдлинген (Бавария). Радиально-кольцевая планировка сложилась к середине 13 в.; стены — 14 в.

эмпоры, башни, какой-либо декор). Монументальный эффект достигался конструктивной логикой, ясностью и простотой прямоугольных форм и кратных пропорций, мастерством кладки и обработки камня (церкви в Пфорте, Pforta, округ Галле, середина 12 в., в Маульбронне, Maulbronn, Баден-Вюртемберг, 1146—78). Цистерцианцы сначала строили плоско перекрытые базилики, с сер. 12 в. стали вводить своды, а примерно с 1210 применяли стрельчатые арки (сочетая арки разного пролёта, но одной высоты), ввели в массовую практику обожжённый кирпич и прочный известковый раствор. Кирпич, до того распространённый в Ломбардии, Франции и Нидерландах, был использован цистерцианцами в церквах северной Г., где он и стал потом основным строительным материалом (церковь в Ленине, см. *ГДР*, ок. 1220—70, имевшая нервюрные своды, и плоско перекрытая церковь близкого к цистерцианцам ордена премонстрантов в Ерихове, см. *ГДР*, около 1144—1200, окончена в 13 в.).

К концу романского периода (1-я пол. 13 в.) накопленный опыт, знакомство с архитектурой Средиземноморья и Востока (благодаря связям с Италией, Францией и крестовым походам) сделали возможным введение всё более смелых конструкций сводов, тонко продуманной системы опор, богатой пластической обработки проёмов, более изящного членения стен, утрачивавших прежнюю массивность. В нижнерейнской церкви Квиринускирхе в Нёйсе (Neuss, Сев. Рейн-Вестфалия, начата в 1209) можно видеть отдельные раннеготические элементы (два яруса стрельчатых арок в «трёхлепестковой» восточной части). Полны благородной торжественности такие крупные сооружения, как собор в Бамберге (см. *ФРГ*, 1186—1237) — базилика, построенная по «связанной системе» с крестовыми нервюрными сводами, двумя хорами и четырьмя стройными башнями,— и близкий к нему по композиции собор в Наумбурге (см. *ГДР*, ок. 1210—40). Особенно великолепен возвышающийся на скале, над р. Лан, собор в Лимбурге (Limburg an der Lahn, Гессен, освящён в 1235), компактный массив, увенчанный семью башнями. Он имеет короткий неф, распланированный по «связанной системе», мощный трансепт и просторный хор с кольцевым обходом. Нервюрные своды на стрельчатых арках, четыре яруса в интерьере (аркады, эмпоры, трифорий, окна), западный фасад с розой характеризуют собор в Лимбурге как памятник переходного периода, близкий многими чертами к архитектуре готики. С ростом значения городов в них сооружались всё более крупные церкви — приходские (Либфрауэнкирхе в Андернахе, Andernach, Рейнланд-Пфальц, ок. 1200—20; Петерскирхе в Зинциге, Sinzig, Рейнланд-Пфальц, после 1225) и нищенствующих орденов — францисканцев и доминиканцев. Приходские церкви должны были выразить силу и богатство городов, они часто могли вместить больше людей, чем проживало в городе. Но широкое строительство городских соборов и церквей относится уже к эпохе готики.

Г о т и к а. В Г. готический период начался в 13 в. в условиях экономического и политического раздробления империи. Господствующей политической силой были государи княжеств, но города успешно завоёвывали самостоятельность. Мощные северные города, богатевшие на транзитной торговле, начали объединяться с 13 в. в Ганзейский союз, на Ю. и З. возникли Швабский и Рейнский союзы городов, слившиеся в 1381. Возникали города-республики, например вольные города Ю. (Аугсбург, Нюрнберг, см. *ФРГ*), крупные торговые дома которых приобретали европейское значение. Города быстро росли за пределами первых стен, либо обрастая новым поясом застройки (напр., Нёрдлинген в 14 в.), либо присоединяя новые районы (южные кварталы Ротенбурга в начале 14 в.; «Фрейхейт» к С. от Старого города в Касселе, см. *ФРГ*, в 1-й пол. 14 в.; «Рейхе Форштадт» к С. от Старого города в Штутгарте, см. *ФРГ*, во 2-й пол. 15 в.), либо сливаясь один с другим (Старый, Средний и Новый города в Ростоке в середине 13 в.). Соответственно возводились укрепления — новым концентрическим кольцом (в Нёрдлингене), вокруг новых районов (в Ротенбурге) или вокруг объединённого города (в Ростоке). Разнообразные типы планировки, выработанные уже к концу романского периода, применялись очень гибко, в зависимости от местных условий. В различных областях можно встретить сходные решения: расширенные торговые улицы-площади есть и в Титмонинге (Titmoning, Бавария), и в Люнебурге (Lüneburg, Нижняя Саксония), расчленение города скрещивающимися магистралями на четыре части — в Дрездене (Саксония, см. *ГДР*) и в Ротвейле (Баден-Вюртемберг), система параллельных улиц — в Любеке (Шлезвиг-Гольштейн) и в районе «Фрейхейт» в Касселе (Гессен); прямоугольные правильные кварталы, характерные для городов С.-В., есть и на Ю.-З. (район «Рейхе Форштадт» в Штутгарте, Баден-Вюртемберг). Характер городской застройки, силуэт города, облик улиц и площадей, городские укрепления значительно изменились по сравнению с романским периодом. Мощные каменные стены, над которыми возвышались иногда десятки башен, укрепления на главных дорогах не только должны были отвечать требованиям обороны (усложнившимся с введением в 14 в. огнестрельного оружия), но и украшали город, символизируя его силу и богатство. Сохранились лишь немногие укрепления — в Обервезеле (Oberwesel, Рейнланд-Пфальц, 14 в.), Ротенбурге (14—15 вв.), Тангермюнде (см. *ГДР*, 15 в.), но городские ворота, аналогичные по своему значению городским башням соседних стран и составлявшие особую гордость горожан, дошли до нас в большем числе. Это обычно — массивные башни с арочным проездом, увенчанные шатром или зубцами, иногда с дополнительными башенками по углам (Остентор в Регенсбурге, см. *ФРГ*, ок. 1330) или с предвратным укреплением, фланкированным башенками (Байертор в Ландсберге, Landsberg, Бавария, 1425); иногда ворота помещены между двумя башнями (огромное кирпичное сооружение Хольстентор в Любеке, 1466—78, строитель Генрих Хельмштеде, H. Helmstede). Позднеготические высокие кирпичные ворота, часто со ступенчатыми фронтонами, выполнены с необычайной изобретательностью и изяществом (Юнглингер-тор в Стендале, см. *ГДР*, ок. 1400; Нёйштедтер-тор в Тангермюнде, ок. 1440; Штаргардер-тор в Нёйбранденбурге, 15 в.). Среди тесной и часто неупорядоченной городской застройки возвышались городские церкви, достигавшие непревзойдённых позднее размеров и богатства отделки. Они располагались на большой соборной площади в центре или на периферии города (в прусских городах — в одном из четырёх углов). Отдельные части города имели свои приходские церкви, башни которых вместе с большими башнями городских церквей, надвратными постройками и фронтонами зданий определяли силуэт города. Ратуши обычно размещались в центре города — на рыночной площади или улице, часто посреди неё. Величественные здания ратуш имели внизу открытые арочные галереи и залы для торговли, наверху располагались залы для собраний и празднеств, судебные и канцелярские помещения; галерея, эркер или балкон служили для публичного обращения к горожанам. Ратуши отделывались с особым великолепием как внутри, так и снаружи. Среди каменных ратуш выделяются ратуша Старого города в Брауншвейге — два соединённых под прямым углом флигеля (1302 и 1393) за двухъярусной галереей (1393 и 1447—68), увенчанной вимпергами с ажурным переплётом, и вызвавшая много подражаний ратуша в Мюнстере (см. *ФРГ*, начата в 1335) с массивной аркадой внизу, высокими окнами второго этажа и сложным ступенчатым ажурным фронтоном. Не менее богаты кирпичные ратуши северных городов — Штральзунда (см. *ГДР*, 1278 — 1-я пол. 15 в.), Тангермюнде (восточная часть — ок. 1430, строитель Гинрих из Брунсберга, Hinrich von Brunsberg,—умер ок. 1430), Ганновера (см. *ФРГ*, ок. 1438 и 1454—55); разнообразие кладки, применение лекального и фасонного, цветного и глазурованного кирпича, а также терракотовых деталей позволили здесь создать гигантские ажурные завершения фасадов (с вимпергами, фиалами, розами, стрельчатыми проёмами и т. д.), выполненные с филигранным изяществом. Особенно сложные комплексы представляют собой кирпичные ратуши Любека (13—16 вв.) и Люнебурга (14—16 вв.). Разнообразны и залы ратуш — с резными панелями и скульптурой, с плоскими перекрытиями, нервюрными сводами (квадратный зал с центральной опорой в ратуше в Тангермюнде) или сводчатой деревянной обшивкой на поперечных брусьях («Ганзейский зал» в ратуше в Кёльне, 1350—70). В меньших городах строились скромные, но привлекательные фахверковые ратуши с эркерами и башенками (в Вернигероде, см. *ГДР*, 1498, строитель Томас Хиллеборх, Th. Hilleborch; в Михельштадте, Michelstadt, Гессен, 1484).

Дом для танцев „Гюрцених" в Кёльне. 1441—47.



В связи с бурным развитием городской жизни строились всё более многочисленные и богатые здания цехов и гильдий, цейхгаузов, зерновых, соляных, полотняных и суконных складов, торговых рядов, танцевальных залов, госпиталей и т. д. Они также были каменными, фахверковыми или кирпичными, имели часто арочные галереи и украшались переработанными элементами оборонительных

сооружений — эркерами, башенками, зубцами. Примерами их могут служить каменный двухэтажный полотняный склад во Франкфурте-на-Майне (см. *ФРГ*, конец 14 в.), с угловыми башенками и зубцами наверху и высокой четырёхскатной крышей, и сходный с ним, но ещё более импозантный, украшенный тонкой резьбой дом для танцев «Гюрцених» в Кёльне (1441—47), фахверковые постройки 15 в.— госпиталь в Швебиш-Гмюнде (Schwäbisch Gmünd, Баден-Вюртемберг), цейхгауз в Ульме (см. *ФРГ*), трёхэтажный с огромной крышей амбар в Гейслингене (Geislingen, Баден-Вюртемберг), кирпичная «Старая школа» в Висмаре (см. *ГДР*, нач. 15 в.) с богатой узорной разделкой фасада. Простотой и мощью отличаются построенные в Нюрнберге Хансом Бехаймом (H. Behaim, умер в 1538) складские здания, известные под названиями «Императорских конюшен» («Кайзерталлунг», 1494—99) и «Таможни» («Маутхалле», 1498—1502) и расширенный им же госпиталь св. Духа (1488—1527).

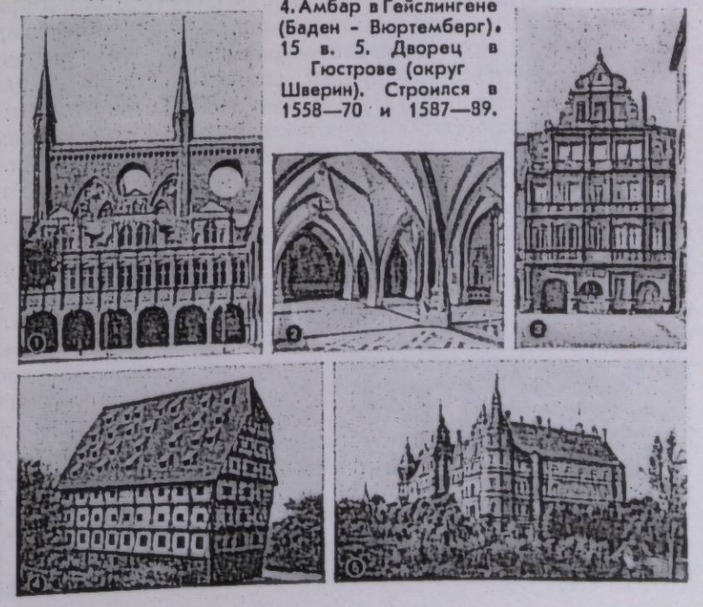
Основные типы городских жилых домов сложились уже в позднероманский период. Каменные башнеобразные дома духовной и светской знати («Баумбургер-турм» в Регенсбурге, 13 в., «Дрейкёнигенхауз» в Трире, начало 13 в.) получили новые черты в готическую эпоху. «Нассауэрхауз» в Нюрнберге (13—14 вв.) в 1431—37 обогатился наверху ажурным парапетом, зубцами, изящными башенками по углам и высокой четырёхскатной кровлей; внизу размещались помещения для жилья и приёмов, над ними — зал для празднеств и капелла (снаружи отмеченная многоугольным эркером — «кёрлейн»), на третьем этаже — спальни. Более скромный бюргерский башнеобразный дом «цур Штейне» в Трире (1430—83) имел в нижнем этаже арочную галерею. Патрицианские каменные дома строились и по типу общественных зданий: «Каменный дом» во Франкфурте-на-Майне (начат в 1464) повторяет в более парадных формах (три этажа, большие прямоугольные окна, арочные ворота в центре) полотняный склад в том же городе. Но основные типы жилых домов — каменных, кирпичных и фахверковых, восходили к местным разновидностям крестьянского дома. Теснота застройки побуждала вытягивать их в высоту (до 5—6 этажей) и выводить их на улицу узкой торцовой стороной, завершённой фронтоном, часто ступенчатым. Такие дома строились уже в позднероманское время (каменный дом «цур Шёйер» в Кёльне, сер. 13 в., с разнообразными формами декоративных оконных обрамлений на шести этажах), в готический период богатые дома этого типа приобретают тонкую богатую отделку с подчёркнутыми вертикалями окон; особенно выразительны кирпичные дома С.-В. с кружевным узором на верхних этажах (дом на пл. Маркт в Грейфсвальде, конец 14 в.). В нижних этажах возводились своды; из вестибюля (на С. часто двухэтажного) лестница вела в верхние этажи. Галереи с уличной стороны и во дворах были особенно распространены в южных городах; большой фахверковый комплекс «Альте хофхальтунг» в Бамберге (нижний каменный этаж — 1479) был объединён длинной деревянной галереей на верхнем этаже. Фахверковые дома принимали всё более впечатляющий облик благодаря смелой конструкции с сильным выносом верхних этажей, великолепному узору, образованному деревянным каркасом, резным наличникам и консолям. Значительно повысился уровень благоустройства, повсеместно стали устраивать отапливаемые комнаты, которые на С. помещались внизу (наверху — кладовые), а на Ю.— наверху, над деловыми помещениями. Каменное жилищное строительство утверждалось в южных городах, где преобладали ещё деревянные постройки. Монументальные формы, отличавшие теперь городскую застройку, придавались и арочным мостам с массивными опорами и острыми волнорезами (мост через Майн в Вюрцбурге, 1473—88) и городским фонтанам, увенчанным высокими ажурными башенками («Прекрасный колодец» в Нюрнберге, 1385—96).

Менее заметны изменения в сельской архитектуре. На С.-З., где феодалы отдавали землю в наследственную аренду, возникали хуторские хозяйства. Крупные дома под одной огромной крышей объединяли все различные по назначению части крестьянского двора. Фахверковые стены получали каменное и кирпичное заполнение. На Ю. и Ю.-З. крестьянские дома строились в ранее установившихся формах рядом с беспорядочно разросшимися поместьями феодалов. На В. не только покорённые славяне, но и немецкие переселенцы оказались в тяжёлой кабале у рыцарей и монастырей. Архитектура деревянных или глинобитных домов, соединяющих жильё с амбаром и хлевом, оставалась на низком уровне развития.

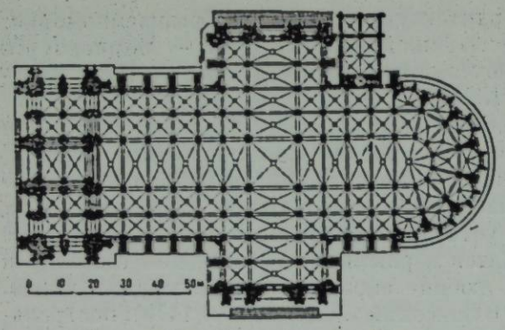
В готический период по-прежнему воздвигались замки с мощными стенами, донжонами и дворцами-палассами; все большее значение приобретали в них парадные залы (двухнефный зал с крестовыми нервюрными сводами в замке в Марбурге, Marburg, Гессен, ок. 1300) и более удобные для жилья помещения. Совершенно новым типом замков явились кирпичные монастыри-крепости немецкого рыцарского ордена, построенные вдоль Балтийского побережья в 13—15 вв. Эти мощные правильные по планировке комплексы (обычно — прямоугольный двор с двухъярусными аркадами и сводчатыми галереями, окружённый массивными флигелями с угловыми башнями и донжоном) возникали под воздействием фортификационной архитектуры восточного Средиземноморья, с которой орден ознакомился в ходе крестовых походов. В главной крепости ордена — Мариенбурге (Marienburg, ныне Мальборк, Польша; состоит из Верхнего замка-монастыря, начат в 1280, Среднего замка — резиденции главы ордена, между 1309 и 1344, и дворца главы ордена, 1380—98), в епископском замке Хейльсберге (Heilsberg, ныне Лидзбарк-Варминьски, Польша, 1350—80) и др. поражает свободное и мастерское пространственное построение многочисленных капелл, спален («дорминториев»), трапезных («ремтеров»), залов капитула, перекрытых разнообразными сводами — крестовыми, трёхлучевыми, заимствованными из Англии звёздчатыми, сетчатыми и их усложнённой разновидностью—сотовыми. Посреди залов устанавливались лишь тонкие гранитные колонки, от которых подобно пальмовым листьям расходятся нервюры свода. Введение сетчатых и сотовых сводов позволило перекрывать пространство любой высоты и конфигурации плана. Арнольд Вестфальский (Arnold von Westfalen, работал в Саксонии между 1470 и 1479), построивший замок Альбрехтбург в Мейсене (см. *ГДР*, 1471—85), проявил непревзойдённое мастерство в перекрытии сетчатыми и особенно сотовыми сводами помещений неправильной формы и неравной высоты, сообщая им убедительное впечатление цельности. Он же в арках в виде занавесей и винтовых лестницах, вынесенных в башни, создал замечательные образцы сложнейшей резьбы по камню.

Строительное дело находилось во многом в руках мастерских («баухютте»), возникавших при крупных церквах и руководившихся просвещённым духовенством. Но уже с 14 в. светские постройки и даже церкви нищенствующих орденов всё чаще возводились городскими строителями. Они объединялись в чисто светские товарищества и цеховые корпорации, которые во всё большей мере оттесняли «баухютте». Характерно, что готическая эпоха выдвигает многих крупных архитекторов, имена которых известны нам, как Арнольд Вестфальский, Гинрих из Брунсберга, работавший в Саксонии Якоб из Швейнфурта (Jakob von Schweinfurt), строитель страсбургского собора Эрвин из Штейнбаха (Erwin von Steinbach, умер в 1318), знаменитая семья *Парлеров* и многие другие. Появились и руководства по архитектуре — Матеуса Рорицера (R o r i t z e r M., «Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit», Regensburg, 1486) и других.

Готический период в Г. начался сравнительно поздно, когда во Франции принципы готики уже сформировались. Немецкую готику принято делить на три этапа — ранняя (13 в.), зрелая (до конца 14 в.) и поздняя (до начала 16 в.). В ранний период готика сосуществовала с позднероманским стилем, к которому относятся крупнейшие соборы 13 в.— в Бамберге, Наумбурге, Лимбурге, хор собора в Магдебурге (см. *ГДР*, начат в 1209) с обходом и венцом капелл по французским образцам, богатая пространственная композиция хора, трансепта и средокрестия Мариенкирхе в Гельнхаузене (ок. 1220—30, строитель Фингерхут, Vingerhut), овальный в плане, восходящем к позднеантичной постройке, зал Гереонскирхе в Кёльне (1219—27). В этих памятниках отдельные готические элементы включались в статичный романский объём. Примерно с 1220 создавали свои лучшие постройки цистерцианцы, вплотную подошедшие к готике в монастырских постройках Маульбронна (рефекторий, 1220—25, крытая галерея вокруг двора—клуатр, или «крёйцганг», ок. 1220—30) и в церкви в Риддагсхаузене (Riddagshausen, Нижняя Саксония, 1225—75). Но при всём обилии готических деталей монастырские церкви цистерцианцев были далеки от бюргерской архитектуры готики (сами монастыри строились в отдалённых, безлюдных местах);



Светская архитектура готики и Возрождения. 1. Ратуша в Любеке (Шлезвиг-Гольштейн). 13—16 вв. 2. Замок Альбрехтсбург в Мейсене (округ Дрезден). 1471—85. Строитель Арнольд Вестфальский. Большой зал. 3. Дом „цум Риттер" в Гейдельберге (Рейнланд-Пфальц). 1592. 4. Амбар в Гейслингене (Баден - Вюртемберг). 15 в. 5. Дворец в Гюстрове (округ Шверин). Строился в 1558—70 и 1587—89.



План собора Санкт-Петер в Кёльне. 1248—1880.

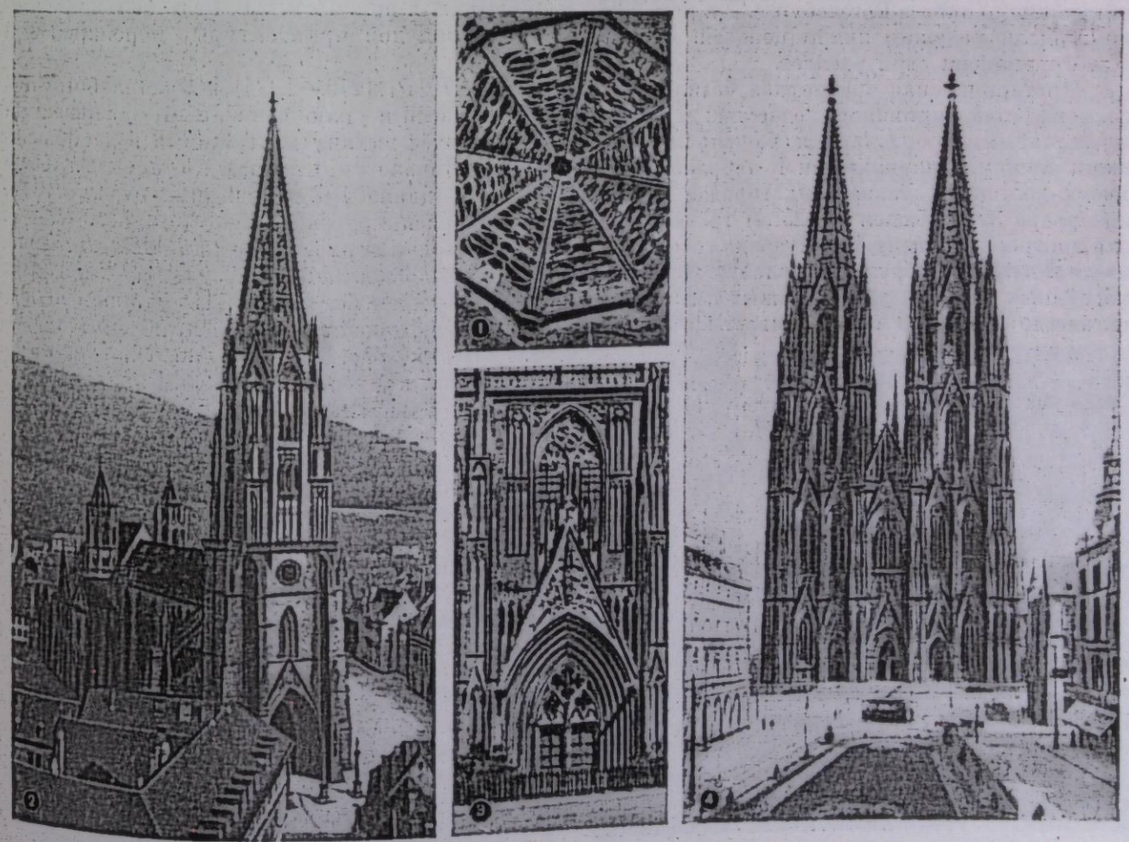
в Риддагсхаузене сохранялись и «связанная система», и прямоугольные статичные формы (даже в хоре, обходе и капеллах).

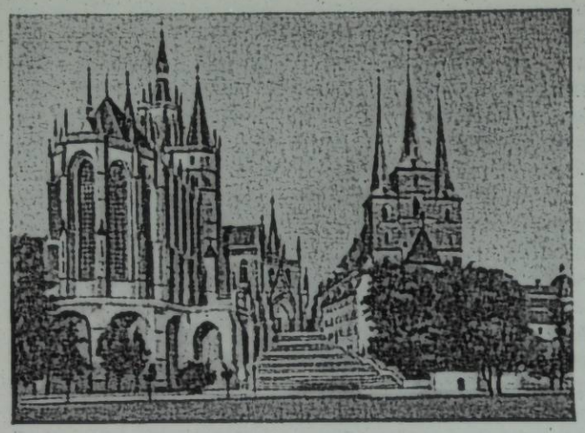
В середине 13 в. развитые принципы собственно готической архитектуры начали проникать из Франции в соседние немецкие области. Многочисленные памятники немецкой готики обнаруживают своеобразные черты, связанные во многом с местными романскими традициями. Хотя перекрытая сводами базилика оставалась основным типом церковных сооружений, зальные церкви, более удобные для проповеди, заняли значительное место в немецкой готике, а в поздний период завоевали ведущее положение. Г. сохранила и чрезвычайно редкую в этот период форму центрической церкви. Характерна тяга к упрощению плана, особенно в зальных церквах; но и базилики часто не имели ни трансепта, ни кольцевого обхода с венцом капелл, характерного для французской готики и заменявшегося в Г. многоугольными апсидами или прямоугольным завершением хора. Зальные церкви позволяли упрощать и конструктивную схему, поскольку потребность в аркбутанах отпадала. Вместе с тем силуэтной композиции немецких готических церквей присущ подчёркнутый вертикализм, не свойственный более уравновешенной готике во Франции. Роза на фасаде часто заменяется стрельчатым окном, горизонтальные членения не играют существенной роли. Хотя число башен, по сравнению с романскими церквами, уменьшается, но они сохраняют значение особого самостоятельного акцента. Наряду с типичными для готики двухбашенными фасадами в Г. распространены специфические для неё фасады с одной башней, часто грандиозных размеров; встречаются и трёхбашенные композиции. Общей для готики конструктивной основой служит каркасная система, возникшая, по-видимому, под некоторым влиянием каркасных деревянных построек (стойки с дощатым заполнением, фахверк, вертикальные брусья). Из деревянного зодчества в готику перешли вимперги — остроконечные фронтоны, повторяющие очертания стропильной крыши, а также краббы («ползучие цветы»), берущие начало от плотничьего орнамента — завитков стружки на балках. Формами собственно каменной архитектуры явились пинакли (башенки, усиливающие вертикальную нагрузку на контрфорсы), ажурные переплёты и все виды арок. Для расчленения массы башен из Франции были заимствованы ниши-табернакли.

В р а н н е г о т и ч е с к о й архитектуре Г. на смену полуциркульной арке приходит всё более заостряющаяся ланцетовидная форма стрельчатой арки. К столбам (квадратным и круглым в сечении) приставляются полуколонны и колонны, поддерживающие округлые валики первур. Появляются новые капители — чашевидные и узловидные, а позднее — лиственные. Великолепные украшения получают замковые камни сводов. Привычная со времён романского стиля перспективная «ступенчатая» обработка стенных проёмов способствует дроблению масс. Порталы обогащаются вставленными в них колонками и люнетами с фигурными композициями («Золотые врата», ок. 1235, собора в Фрейберге, см. *ГДР*). Окна (вытянутые двухчастные или круглые в виде колеса) приобретают ажурные переплёты, сравнительно ещё простые. Первая целостная готическая постройка Г.— Элизабеткирхе в Марбурге (1235—83)— трёхнефная зальная церковь с «трёхлепестковым» планом восточной части, двумя ярусами окон между контрфорсами простой формы и двумя башнями, которые в 1314—60 были увенчаны высокими каменными шатрами; в светлом просторном интерьере средний неф вдвое шире боковых; опорами служат цилиндрические столбы с четырьмя приставными колонками. Весьма близка по своим формам к французской готике церковь центрического типа Либфрауэнкирхе в Трире (1242—53), но план её своеобразен: это — равноконечный крест, каждый из углов которого заполнен двумя капеллами.

Обращение к архитектурному опыту Франции особенно наглядно проявилось в строительстве больших соборов в Кёльне и Страсбурге (ныне Страсбур, см. *Франция*). Расцветом кёльнской «баухютте», игравшей ведущую роль в Г., отмечен переход к з р е л о й г о т и к е. В этот период с особой ясностью обозначается каркасная структура здания, замена массы стен рядом вертикальных устоев, между которыми прорезаются огромные окна с витражами. Постройка последовательно рассматривается как структурное целое, все элементы которого обусловлены воздействующими на них силами. Столбы расчленяются на отдельные тяги («пучок колонн»), продолжающиеся вверху соответственно изгибу рёбер свода. При этом пята свода либо совсем не выявляется, либо обозначается скромным орнаментом из стилизованных листьев. Наряду с обычным крестовым нервюрным сводом появляются новые формы вроде трёхлучевого и родственного ему звёздчатого сводов, которые в большей мере отвечают усложнённым планам. Эти своды применялись даже при строгом расчленении интерьера на травеи. В 1248—1322 был построен, вероятно, под руководством мастера Герардуса (Gerardus, или Gerhard), хор собора в Кёльне, имеющий обход с венцом капелл и развитую систему контрфорсов и аркбутанов, за которой почти скрывается верхняя часть здания. За образец был взят собор в Амьене (см. *Франция*), но с изменениями. Очень высок (около 45 *м*) средний неф кёльнского хора, в котором верхняя часть — трифорий с окнами и заполняющие почти всю стену большие верхние окна — превосходит по высоте нижнюю зону — аркады и боковые нефы. Это придаёт нарядному светлому хору необычайную устремлённость ввысь, подчёркнутую богатым, беспокойным и сложным декором. Огромный пятинефный собор (длиной 144 *м*) с трёхнефным трансептом строился до 1560 и был закончен лишь в 1842—80, когда был, в частности, выстроен фасад с двумя башнями (высотой 157 *м*). Другой крупнейший собор — в Страсбурге — был начат в своей восточной части в позднероманский период ещё в 1176—1250. Готический продольный объём (с тремя нефами) был возведён по французскому типу в 1250—75, после чего началась постройка западного фасада с дробным каменным узором из арок на высоких тонких колоннах, ажурными вимпергами, фиалами и большой (диаметр 13,5 *м*) многолепестковой розой. Собор достраивали крупные немецкие зодчие — Эрвин из Штейнбаха, которому принадлежит замысел западного фасада, Ульрих из Энсингена (Ulrich von Ensingen, умер в 1419), построивший в 1399—1419 великолепный октагон северной башни с четырьмя боковыми башенками для винтовых лестниц, и Иоганн Хюльц (J. Hültz, из Кёльна, умер

Готическая архитектура. 1. Собор во Фрейбурге-им-Брейсгау (Баден-Вюртемберг). Внутренний вид башни. До 1270 — после 1300. 2. Тот же собор. Общий вид. Около 1200 — конец 15 в. 3. Фрагмент западного фасада собора Санкт-Маурициус-унд-Катарина в Магдебурге. 1307—1520. 4. Собор Санкт-Петер в Кёльне. 1248—1880.





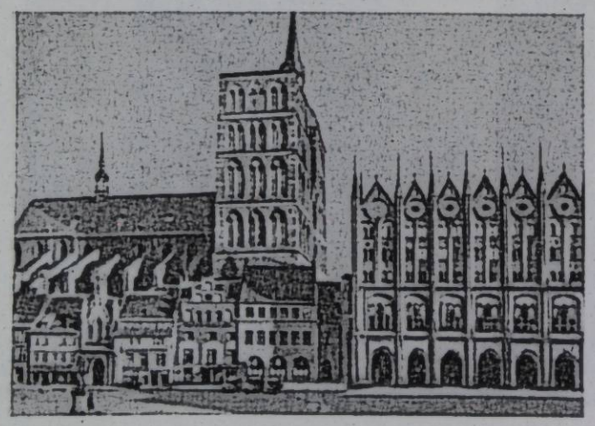
Собор (середина 12 в. — после 1455) и Северикирхе (1278 — 1400) в Эрфурте.

в 1449), в 1420—39 завершивший эту башню (высотой 142 *м*, южная не была выстроена) уникальным шатром, как бы сотканным из шести ярусов ажурных башенок. Собор во Фрейбург-им-Брейсгау (см. *ФРГ*), начатый около 1200, в нынешнем виде имеет неф (с 1250) по типу страсбургского, позднеготический удлинённый хор с обходом и капеллами (с 1354, строитель Иоганн Парлер) и одну башню (до 1270— после 1300, высотой 115 *м*), завершённую шедевром немецкой готики — сквозным шатром из виртуозно сплетённых каменных брусьев. Сравнительно короткий и простой по композиции собор в Регенсбурге, построенный в 1275—1524 семьёй Рорицер (Roritzer), имеет три нефа, каждый из которых заканчивается многоугольным хором; две башни фасада построены в 19 в.

Зрелая готика даёт отдельные блестящие примеры зальных церквей, как пятинефная трёхбашенная церковь в Эрфурте (см. *ГДР*, Северикирхе, 1278—1400) и почти кубическая (три нефа с тремя травеями в каждом) церковь Санкт-Мария-цур-визе в Зосте (см. *ФРГ*, начата в 1331), в которой стены сплошь прорезаны окнами, а опоры состоят из пучка столбов, непосредственно переходящих в нервюры. Нищенствующие ордена строили двухнефные зальные церкви (Зофиенкирхе в Дрездене, с 1351), но более характерны для них базилики, упрощённые, скупые и несколько архаичные формы которых полны вместе с тем возвышенного и утончённого благородства (доминиканские церкви в Регенсбурге, 2-я пол. 13 в., и Эрфурте, 1-я пол. 14 в.). В 14 в. большие базилики были ведущим типом церквей. Это касается и кирпичной архитектуры, переживающей с этого времени свой расцвет.

Цистерцианская трёхнефная базилика в Корине (см. *ГДР*, 1275—1334) показала богатство возможностей кирпичного зодчества: её западный фасад, ясный и уравновешенный, завершённый треугольными фронтонами и башенками, мастерски расчленён вытянутыми окнами и декоративными нишами, кирпичными и терракотовыми фризами. Начало «кирпичной готике» северо-восточных ганзейских городов положила большая (длина 102 *м*, ширина 57 *м*, высота интерьера 39 *м*, башен — 125 *м*) трёхнефная базилика Мариенкирхе в Любеке (ок. 1270—1350); она построена по типу французских соборов с кольцевым обходом хора и венцом капелл, но сплошь из кирпича. Это обусловило слабую расчленённость масс, плоскостность фасада, простые формы массивных опор, четырёхгранных с шатрами башен и аркбутанов без фиалов. Но церковь внушительна по облику и обнаруживает богатство своеобразных декоративных эффектов. Ещё полнее эти качества раскрылись в последовавших за ней церквах в Шверине, Штральзунде, Висмаре, Ростоке, Грейфсвальде (все см. *ГДР*). Фронтон над апсидами Мариенкирхе в Пренцлау (см. *ГДР*, 1326—40) особенно выделяется разнообразной кладкой кирпича, применением красной и тёмной глазури, сложным декоративным узором из арок, роз и вимпергов. «Кирпичная готика» с её грандиозными соборами, небольшими приходскими церквами, монументальными ратушами, торговыми рядами и домами горожан явилась важным и самобытным достижением немецкого зодчества, получила широкое распространение в Г. и Польше, Прибалтике и Скандинавии.

„Кирпичная готика". Николайкирхе (начата в 1311) и ратуша (1278 — 15 в.) в Штральзунде (округ Росток).



Высокого расцвета бюргерская архитектура достигла к началу позднеготического периода. Хотя французская готика по-прежнему являлась образцом, всё ярче выявлялись

местные особенности. На С. вполне определились самобытные черты «кирпичной готики». Повсеместно преобладающее значение стал приобретать тип зальной церкви с единым внутренним пространством без трансепта. Круглые и восьмигранные опоры поздней готики часто не имеют капителей и приставных стволов; нервюры непосредственно вырастают из опор или врезаются в столбы и стены. Ясность и целеустремлённый вертикализм зрелой готики уступают место живописным, свободным, более утончённым и хрупким формам, которые как бы переплетаются и сливаются друг с другом. Вводятся новые формы арок — килевидная, в виде ослиной спины, в виде занавеса и др.; замысловатые линейные узоры возникают на многообразных сетчатых, сотовых, звёздчатых сводах, нервюры в разрезе получают заострённую грушевидную форму. Орнаментальные мотивы утрачивают геометрическую линейную строгость, обогащаются сложнейшими причудливыми построениями. Одухотворённость и яркая индивидуальность архитектурного замысла сочетаются с пристрастием к декоративному богатству и светской роскоши. Важную роль в становлении поздней готики сыграла семья Парлеров, связанная первоначально с «баухютте» в Кёльне и Страсбурге. Генрих Парлер ещё в середине 14 в. построил хор трёхнефной зальной церкви в Швебиш-Гмюнде (Хейлигкрёйцкирхе, с 1351); её боковые нефы, соединяющиеся в кольцевом обходе, и средний неф, отделённый от них лишь стройными круглыми колоннами, создают вместе ощущение большой пространственной цельности, которое усиливается возведёнными в 1491—1521 сетчатыми сводами. Как зальная трёхнефная церковь был задуман Парлерами большой (длина 124 *м*) собор в Ульме (1377—1529). Ульрих из Энсингена с 1392 придал ему базиликальную форму, однако без трансепта и триториев. Буркхарт Энгельберг (B. Engelberg, умер в 1512) превратил между 1492 и 1507 боковые нефы (шириной, как и средний неф, 15 *м*) в двухнефные залы, а всю церковь — в пятинефную. 162-метровая западная башня, начатая Ульрихом, была в нижней части достроена в 1474—94 Матеусом Бёблингером (M. Böblinger), а верх по его чертежам был закончен лишь в 1844— 90.

Зальный тип церквей со свободным внутренним пространством, тонкими опорами, звёздчатыми и сетчатыми сводами восторжествовал прежде всего в Баварии и Франконии. Блестящим примером служат кирпичные трёхнефные церкви баварских городов — Мартинскирхе в Ландсхуте (Landshut, ок. 1390—1432, строитель Ханс Штетхаймер, H. Stethaimer, умер в 1432), замечательная стройностью пропорций интерьера, тонких, изящных восьмигранных колонок и 132-метровой башни, и Фрауэнкирхе в Мюнхене, построенная в 1466—92 (строитель Йорг Гангхофер, J. Ganghofer, умер в 1488), где примечательно полное слияние нефа и хора, завершённого многоугольным обходом. В Нюрнберге были осуществлены не без воздействия Парлеров полные остроумной выдумки высокие светлые зальные хоры Зебальдускирхе (1361—72, строитель Генрих Бехайм, H. Behaim) и Лоренцкирхе (1439—77, строитель Конрад Рорицер, K. Roritzer, умер ок. 1475). В Саксонии, процветавшей благодаря горному делу и ремёслам, строились богатые бюргерские

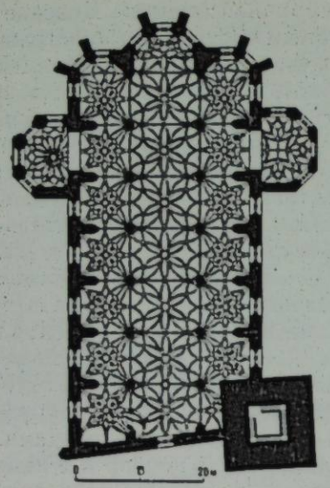
Готическая архитектура. Интерьеры. 1. Западный хор собора Санкт-Петер-унд-Пауль в Наумбурге. После 1249. 2. Собор Санкт-Петер в Кёльне.





1248—1880. 3. Зальный восточный хор Лоренцкирхе в Нюрнберге (Бавария). 1439—77. Строитель Конрад Рорицер.





План Аннакирхе в Аннаберг-Буххольце (округ Карл-Маркс-Штадт). 1499—1520. Строитель Якоб из Швейнфурта.

церкви зального типа (Аннакирхе в Аннаберг-Буххольце, см. *ГДР*, 1499—1520, строитель Якоб из Швейнфурта). Не менее яркими, во многом близкими по разнообразию декора к светским общественным зданиям были кирпичные постройки северных городов (Катариненкирхе в Бранденбурге, 1401—34, строитель Гинрих из Брунсберга). Самая обширная зальная церковь, одна из величественнейших церквей мира, была сооружена на С.-В. Это — Мариенкирхе в Данциге (ныне Гданьск, см. *Польша*, 1343—1502); за мощной гладью её кирпичных стен, прорезанных высокими окнами, увенчанных лёгкими фронтончиками и башенками, скрываются три нефа, трёхнефный трансепт и плоско завершённый хор, перекрытые крестовыми и звёздчатыми сводами (ширина интерьера — 41 *м*). С западной стороны — невысокая, но чрезвычайно мощная башня фландрского типа.

К концу готического периода были воздвигнуты наиболее впечатляющие складские и хозяйственные постройки и инженерные сооружения; высшего совершенства достигло фахверковое зодчество. Во многих постройках этого времени ощущаются поиски специфически немецкого образного языка. Самобытная архитектурная орнаментика напоминала национальное деревянное зодчество: родился т. н. «стиль дерева» («баумстиль»), подражавший рисунку ветвей, и зальная церковь уподоблялась стилизованному лесу (работы Ханса Виттена, H. Witten, на рубеже 15—16 вв. в Саксонии). Возводились первые дворцы — в Дрездене (ок. 1471—76), Мерзебурге (1480—89). Эти постройки, по своим формам принадлежавшие ещё готической эпохе, по существу связаны уже с культурой Возрождения.

В о з р о ж д е н и е. В конце 15—16 вв. в Г. начался ранний период капиталистического развития, которое протекало в сложных условиях политической и экономической раздробленности страны, столкновения разнородных социальных интересов. Острые классовые бои, Реформация и ответная католическая реакция, борьба новых гуманистических принципов со стойкими средневековыми пережитками определили противоречивость немецкой ренессансной культуры 16 — начала 17 вв., которая с трудом завоёвывала свои позиции и рано вступила в полосу кризиса. Главная инициатива в строительстве принадлежала князьям, которые более других выиграли от политических междоусобиц, а также богатому бюргерству, значение которого возросло с экономическим подъёмом городов. Архитектура этого периода носит по преимуществу светский характер, определяющая роль принадлежит в ней не культовым, а жилым (дворцы князей, бюргерские дома), общественным и производственным (ратуши, торговые ряды, цеховые здания, университеты, склады, бойни и т. д.) зданиям. Основные типы построек сложились уже в позднеготический период, но они получают теперь новый художественный облик, значительно возрастает забота о комфорте и удобствах жилища, а заодно и об импозантности внешнего и внутреннего облика зданий. Собственно ренессансные архитектурные формы в 1-й трети 16 в. спорадически проникают в южную Г. (впервые они появляются в капелле богатейших банкиров Фуггеров в Аугсбурге, 1509—17), а со 2-й трети века начинают здесь укореняться, причём главным источником для них служит северная Италия. С середины века мощной волной (гл. обр. через посредство Нидерландов) они распространяются в северных городах. Ренессансные формы, подчас произвольно истолкованные, наслаиваются на готическую основу, образуя прихотливое, живописное, зачастую мало связанное с тектоникой здания декоративное убранство. Мелкие дробные архитектурные мотивы — пилястры, колонны, обелиски, карнизы, консоли, нередко покрытые прихотливым орнаментом, накладываются на традиционные фасады с высокими фронтонами и эркерами. Эти мотивы заимствуются часто из вторых рук — из архитектурных фонов картин, из графики и декоративных изделий. К концу 16 и особенно в начале 17 вв. средневековые черты в немецком зодчестве постепенно исчезают, ренессансные принципы проводятся более последовательно и систематично. Наряду с сетчатыми и крестовыми сводами появляются цилиндрические (в музейном здании Антикварнум в мюнхенской резиденции, 1569—71, архитектор В. Эгкль, W. Egckl, умер в 1588), композиция зданий становится относительно цельной, симметричной и уравновешенной. Но субъективизм и орнаментальная изощрённость европейского маньеризма и раннего барокко в это время широко проникают в Г.; обильный декор приобретает особенно вычурные формы. Ведущей фигурой в строительстве в 16 в. становится образованный специалист-архитектор, освобождающийся от цеховых уз и традиций, состоящий большей частью на придворной службе. Многие из крупных строительных заказов передавались итальянским мастерам или их подражателям — нидерландцам. Немецкие строители обладали, как правило, меньшими познаниями и опытом и в значительной мере сохраняли зависимость от цехов. Но именно они широко внедрили свободно понятые формы итальянского Возрождения в городское строительство.

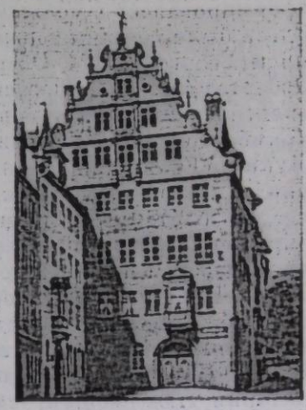
Города в 16 в. в основном сохраняли свою средневековую структуру, хотя новые постройки придавали им более разнообразный, представительный и живописный облик. В ряде местностей дома по-прежнему выводились на улицу узкой завершённой фронтоном стороной (рыночные площади в Мильтенберге, Miltenberg, Бавария, в Штутгарте, Ростоке), но передко на улицу выходила продольная сторона дома со свесом кровли; слуховыми окнами и «поперечными» фронтонами (бюргерские дома в Аллендорфе, Allendorf, Гессен, в Хальберштадте, см. *ГДР*, Франкфурте-на-Майне). Большую привлекательность улицам многих городов Г. придавали галереи перед первым этажом (напр., на главной улице — Хауптштрасе, в Линдау, Lindau, Бавария), встречавшиеся чаще, нежели тяжёлый глухой цоколь, характерный для итальянских дворцов-палаццо. Основанные в 16 в. посёлки и города получали строго регламентированную структуру и правильные ряды улиц. Для ремесленников, служивших у Фуггеров, в 1516—23 был построен в Аугсбурге посёлок Фуггерей (Fuggerei, архитектор Т. Кребс, Th. Krebs): этот поселок состоит из 52 расположенных по регулярной системе типовых двухэтажных домов с двумя квартирами в каждом. В 1597 в Ханау (Hanau, Гессен) к Ю. от Старого города был основан Новый город полукруглой формы (для фламандских и валлонских переселенцев), имевший шахматную сетку улиц и две площади — с ратушей и церковью — в центре. На рубеже 17 в. в Вюртемберге для протестантов, переселившихся из Австрии, выстроили город Фрёйденштадт (Freudenstadt, архитектор Г. Шикхардт, H. Schickhardt, 1558—1634). Его строго геометрический квадратный план навеян итальянскими проектами «идеальных городов»: в центре — большая квадратная площадь с церковью, ратушей, торговыми рядами и госпиталем по углам; её очертания повторяются окружающими улицами и городскими стенами, каждая из сторон квадрата разделена пополам магистралями, ведущими от площади к четырём городским воротам. Планировочная схема диктовалась местным князем, что утвердилось и в градостроительстве Г. эпохи барокко. Сельские поселения и дома изменились мало.

С усилением осадной артиллерии прежние формы укреплений утрачивали свой практический смысл. Дворянство почти не строило новых замков, а существовавшие стали приходить в упадок. Великолепные княжеские резиденции сохраняли снаружи некоторые крепостные черты, но превращались в обширные дворцовые комплексы без стен, рвов и донжонов. Массивные суровые флигели располагались большей частью правильным прямоугольником вокруг просторного двора с лестничными башнями по углам; с внешней стороны углы часто отмечались мощными широкими башнями, тогда как капелла едва виднелась снаружи. Дворцовые флигели имели симметричные фасады, большие оконные проёмы и чёткую этажность (обычно на втором этаже — главные помещения, на первом — хозяйственные и канцелярские, на третьем — комнаты для слуг). Большое внимание уделялось отделке длинных низких залов — приёмных и парадных, капелл, лестниц и въездов; характерны резные деревянные двери, потолки и стенные панели. В 1-й пол. 16 в. были построены дворец Хартенфельс в Торгау (см. *ГДР*, 1533—35, архитектор К. Кребс, 1492—1540), ещё несколько беспорядочный по планировке, с великолепно отделанной открытой лестничной башней северного флигеля, и охотничий дворец Морицбург (см. *ГДР*, 1542—1546, архитектор Х. Ден-Ротфельзер, H. Dehn-Rothfelser, 1500—61), кубическая постройка с внутренним двором и четырьмя круглыми башнями. В Большом дворе резиденции в Дрездене (середина 16 в., архитектор К.Фохт, C. Vogt, умер в 1560) появился ризалит с аркадными галереями. Развитый тип дворцового ансамбля (с галереями вокруг двора) представлен Старым дворцом в Штутгарте (начат в 1553, архитектор А. Треч, A. Tretsch, упоминается в 1537—77) и дворцом Плассенбург в Кульмбахе (Kulmbach, Бавария, 1559—69, архитекторы К. Фишер, C. Vischer, умер в 1580, и Треч). Аугустусбург (см. *ГДР*, 1568—73, построен под руководством И. Лоттера, H. Lotter, ок. 1497—1580) примечателен двором в виде креста, образованным четырьмя башнеобразными зданиями. Особенно внушителен дворец в Ашаффенбурге (см. *ФРГ*, 1605—14, архитектор Г. Ридингер, G. Riedinger, 1568 — после 1616) — четыре флигеля с мощными угловыми башнями, образующие большой (51×51 *м*²) квадратный двор. Среди разновременных и разностильных построек дворца в Гейдельберге (см. *ФРГ*) выделяются флигель Оттона Генриха (1556—59), дворовый фасад которого имеет чисто ренессансные ордерные членения и богатейший пластический декор, и флигель Фридриха (1601—04, архитектор Й. Шох, J. Schoch, ок. 1550—1631), чьи фасады с подчёркнутыми членениями и большими «поперечными» фронтонами обнаруживают черты раннего барокко.

Богатые городские дома знати и бюргерского патрициата воспроизводили иногда образцы итальянских палаццо (дом Фуггеров в Аугсбурге, 1512—15; резиденция в Ландсхуте, 1537—43; Фюрстенхоф в Висмаре, 1553—54,— кирпичный дворец с терракотовыми фризами). Но в общественных зданиях, где новые формы сталкивались с традиционной типологией, рождалось удивительное богатство ярких и самобытных решений. В 16 в. возникли наиболее совершенные образцы фахверкового зодчества, как дом гильдии мясников в Хильдесхейме (1529); здесь наглядно выступают особенности северного нижнесаксонского дома — арочные ворота в центре фасада, единая высокая кровля; часто поставленные стойки, укреплённые внизу раскосами, несут балки промежуточных перекрытий; сильно выступающие верхние этажи поддерживаются консолями с богатой резьбой. На Ю. стойки ставились реже, связывались наверху рамой и укреплялись раскосами снизу и сверху. Однако фахверковое зодчество всё более вытеснялось каменным или же начинало подражать формам каменных построек (дом гильдии пекарей в Госларе, каменный низ — 1501, фахверковый второй этаж — 1557; «Соляной дом» во Франкфурте-на-Майне, ок. 1600). К готическим ратушам пристраивались классические портики (двухъярусная галерея в Кёльне, 1569—73, архитектор В. Фернуккен, W. Vernucken, умер в 1607) и новые крупные корпуса: таковы Новая ратуша в Ротенбурге (1572—78, архитектор Я. Вольф, J. Wolff, ок. 1546—1612) — самостоятельное здание с угловым эркером и лестничной башней, богато украшенный передний корпус ратуши в Бремене (см. *ФРГ*, 1609—14, архитектор Людер фон Бентхейм, Lüder von Bentheim, после 1550—1612/13) с открытой галереей внизу и большими окнами, мощный вытянутый в длину (86 *м*) западный корпус ратуши в Нюрнберге (1616—22, архитектор Я. Вольф-сын, ок. 1571—1620). Новые общественные здания, не уступавшие готическим, украшались пилястрами, статуями, рустикой; большое внимание уделялось отделке галерей, порталов, открытых лестниц, оконных обрамлений; фронтоны приобретали сложные волнистые очертания и волюты, парадный облик придавался большим залам (ратуши в Гёрлице, см. *ГДР*, 1537, Лейпциге, см. *ГДР*, с 1556, архитекторы Лоттер и др.; Альтенбурге, см. *ГДР*, 1562—64, архитектор Н. Громан, N. Gromann, упоминается в 1537—74; дом цеха портных в Брауншвейге, 1589—91; зерновой склад, 1591, и дом для присяги, начало 17 в., в Ульме; университет в Хельмштедте, Helmstedt, Нижняя Саксония, 1592—97, архитектор П. Франке, P. Francke, 1538—1615). К вершинам общественного городского строительства Г. принадлежат постройки Э. *Холля* в Аугсбурге, где классические принципы А. Палладио (см. *Италия*) сочетаются с чертами раннего барокко: особенно выразительны жизнерадостное, нарядное здание цейхгауза (1602—07) и строгая, сдержанно и монументально решённая снаружи ратуша (1615—20) с большим и богатым «Золотым залом»; две лестничные башни по бокам завершены луковичными куполами («вельше хаубе»), которые в 1529 появились над башнями Фрауэнкирхе в Мюнхене и на протяжении четверти тысячелетия увенчивали бесчисленные башни Швабии и Баварии.

Бюргерские дома, в основном сохранившие позднеготическую структуру, также стали более импозантными по размерам и облику. На Ю. жилые комнаты и просторная прихожая располагались, как и раньше, над хозяйственными помещениями, в удлинённых дворах устраивались многоярусные галереи с аркадами. На С. для богатых домов характерны большие (высотой в два этажа) вестибюли, в которые выходят комнаты наподобие лоджий; винтовые лестницы соединяют между собой этажи. Высокая культура отделки уютных внутренних помещений (резные потолки, стенные панели и двери, камины, остеклённые окна) сочетается с монументальностью и декоративным богатством фасадов, фахверковых и особенно каменных, имеющих высокие фронтоны, часто с волютами и обелисками, эркеры в центре или на углах, облегчающийся и усложняющийся кверху декор (дома Топлера, 1590—97, и Пеллера, 1602—07, в Нюрнберге, архитектор Вольф; «Дом крысолова» в Хамельне, Hameln, Нижняя Саксония, 1602). Не менее впечатляющи внутренние дворы, как двор дома Пеллера с трёхъярусными аркадами, эркерами в центре каждой из четырёх сторон и сложными фронтонами по узким сторонам. На Ю., особенно в Верхней Баварии (например, в Мюльдорфе, Mühldorf), крыши домов скрывались за высокими аттиками; этот приём, распространённый в Италии и Австрии, был продиктован, по-видимому, противопожарными целями. На С. аттики уже в готический период обрабатывались как стены несуществующих этажей.

Культовое зодчество 16 в. с падением прежнего могущества церкви не могло получить значительного развития. Протестантизм предпринимал лишь первые попытки создать церкви, отвечающие требованиям нового культа; главной целью было разместить возможно большее число членов общины вокруг кафедры и алтаря, для чего ярусами устраивались эмпоры. Первый образец протестантской церкви — зальная, перекрытая цилиндрическим сводом капелла дворца в Торгау с двухъярусными эмпорами (1543—44, архитектор Громан). Согласно т. н. шмалькальденской системе, алтарь, кафедра и орган располагались по вертикальной оси друг над другом (капелла дворца в Шмалькальдене, см. *ГДР*,— прямоугольный зал с трёхъярусными эмпорами, 1590, архитектор Фернуккен). Оригинальна композиция аскетичной по облику протестантской церкви на углу площади в Фрёйденштадте (1601—08, архитектор Шикхардт): два перекрытых цилиндрическими сводами нефа соединены под прямым углом; перед торцами нефов — массивные башни; над аркадой, открытой в сторону площади, устроены эмпоры. Церкви в Бюккебурге (Bückeburg, Нижняя Саксония, окончена в 1615) и Вольфенбюттеле (Wolfenbüttel, Нижняя Саксония, 1604—23, архитектор Франке), напротив, представляют собой традиционные трёхнефные зальные церкви с замысловатым и обильным декором. Строительство католических церквей возобновилось в период контрреформации, прежде всего под руководством иезуитов. Здесь использовались формы позднего итальянского Возрождения, роскошная лепная отделка и также вводились эмпоры (перекрытая мощным цилиндрическим сводом иезуитская церковь Михаэльскирхе в Мюнхене, 1583—97, архитектор Ф. Сустрис, F. Sustris, ок. 1540—1599). На Рейне и нижнем Майне иезуиты вновь обращались к воспроизведению средневековых форм, стремясь воздействовать на национальные чувства прихожан (иезуитская церковь в Кёльне — трёхнефная базилика с эмпорами, готическими деталями и псевдороманскими башнями, 1618—27, архитектор К. Вамзер, Ch. Wamser, умер до 1649).



Дом Фембо в Нюрнберге. 2-я половина 16 в.

Разлад и смятение, воцарившиеся в Г. с победой феодальной реакции и контрреформации, ускорили кризис немецкого Возрождения. В архитектуре к концу 16 в. на первый план стали выступать чисто декоративные искания, крайне гипертрофированные и изощрённые. Это явление, получившее название м а н ь е р и з м а, нашло своё выражение в теории — в сочинениях В. Диттерлина (W. Dietterlin, ок. 1550—1599) и Р. Касмана (R. Kassmann, 1-я пол. 17 в.), в немногих крупных постройках (дворец в Гюстрове, см. *ГДР*, 1558—89) и — гораздо шире — в убранстве интерьеров, оформлении порталов, окон, надгробий, памятников, алтарей, кафедр и органов. Для немецкого маньеризма характерны внутренняя противоречивость, неоправданность, хаотичное нагромождение разнородных, неопределённых форм. Несущие элементы обесценивались, получали подчёркнуто хрупкие формы, несомые части чрезмерно перегружались. Здания покрывались мелкими беспокойными членениями, всячески подчёркивались маловажные детали. По характеру орнамента начальная стадия развития немецкого маньеризма была названа «стилем картуша», или «стилем свитка» (церковь в Вольфенбюттеле; ратуша в Лемго, Lemgo, Сев. Рейн-Вестфалия, с 1589; надгробия). Вторая стадия называется «хрящевидным стилем» (гл. обр. декор интерьеров, украшение алтарей, органов и т. д.); этот стиль сохранился и в немногочисленных постройках периода Тридцатилетней войны.

Изобразительное искусство. В к а р о л и н г с к и й п е р и о д на территории Г. начала формироваться феодальная средневековая культура, возникли крупные художественные центры (Ахен, Трир, Лорш, все — см. *ФРГ*), получили развитие монументальная живопись, книжная миниатюра, резьба по кости. В каролингском искусстве (см. также *Франция*) тесно сплелись элементы придворной и церковной культуры. Отмеченное чертами величавости и экспрессии, оно развивалось под знаком распространения христианской тематики и насаждения позднеантичных и раннехристианских форм на почву местных языческих традиций. Среди произведений, возникших, по-видимому, на территории Г.,— украшенные миниатюрами рукописи дворцовой школы Карла Великого и рукописи «группы Ады» («Евангелие Годескалька», ок. 781—783, Национальная библиотека, Париж, «Евангелие Ады», ок. 800, Городская библиотека, Трир), пластинка из слоновой кости с резным изображением распятия и воскресения Христа (ок. 870, Баварская гос. библиотека, Мюнхен) и др. В каролингском искусстве ещё трудно выделить собственно немецкие элементы, но его традиции, несомненно, повлияли на дальнейшее художественное развитие Г.

Р о м а н с к о е и с к у с с т в о. После распада империи Каролингов оживление художественной деятельности наступило в Г. раньше, чем в других областях центральной Европы. С возникновением Германской империи развивается раннероманское, т. н. оттоновское искусство (2-я пол. 10—1-я пол. 11 вв.), глубоко самобытное, несмотря на некоторые следы византийского влияния. Для оттоновского искусства характерны линеарно-плоскостная трактовка форм, религиозная условность и отвлечённость образов, стремление к экспрессии (изображения людей с широко раскрытыми глазами, причудливо удлинёнными пальцами рук и т. д.). Ведущая школа оттоновской живописи

сформировалась в монастыре на о-ве Рейхенау (см. *ФРГ*), расположенном на Боденском озере. Здесь были созданы торжественно-монументальные и вместе с тем наивно-повествовательные росписи Георгскирхе в Оберцелле (ок. 1000) и крупные памятники миниатюрной живописи: «Кодекс Эгберта» (ок. 980, Городская библиотека, Трир), «Евангелие Оттона III» (конец 10 в.), «Книга евангельских чтений Генриха II» (между 1007 и 1014, оба — Баварская гос. библиотека, Мюнхен), «Бамбергский Апокалипсис» (ок. 1020, Гос. библиотека, Бамберг) и др. Изображение евангелиста Луки в «Евангелии Оттона III» может служить типичным примером миниатюры оттоновского периода. Напряжённая поза и экстатический взгляд святого, разверзшиеся над его головой небеса, где на золотом фоне среди серовато-синих кругов сияния и белых языков пламени виден бог в окружении пророков и святых,— всё создаёт впечатление мистического видения. В этой же рукописи изображён император Оттон III, восседающий на троне и принимающий дань от подвластных стран. Неподвижный и торжественный, лишённый индивидуальных черт, он воспринимается как отвлечённый символ власти. Заметную роль в развитии миниатюры оттоновского периода сыграли также школы Трира (главный памятник — два листа из «Регистра св. Григория», ок. 985, Музей Конде, Шантийи, и Городская библиотека, Трир), близкого к Триру Эхтернаха (ныне — на территории *Люксембурга*, см.), а также Регенсбурга и Кёльна.

Среди памятников оттоновской скульптуры выделяются «Эссенская мадонна» (дерево с золотой обивкой, сокровищница собора в Эссене, 1-я четверть 11 в.) и выполненное по заказу маркграфа Геро деревянное «Распятие» Кёльнского собора (ок. 970). Образ мёртвого Христа одновременно правдив и трагически величав: на лице и фигуре лежит печать предсмертных страданий. В развитии пластики особенно велика роль Хильдесхейма (см. *ФРГ*), где была в конце 10 в. основана бронзолитейная мастерская и созданы такие прославленные памятники, как двери Михаэльскирхе (1015, ныне в Хильдесхеймском соборе) и колонна Христа (т. н. колонна Бернварда, после 1022, Михаэльскирхе). Рельефы хильдесхеймских дверей на темы священной истории впечатляют мощью примитивной пластики и наивной, живой повествовательностью, близкой к народному художественному мышлению. Большее изящество и лёгкость фигур и вместе с тем их более тонкая моделировка отличают рельефы дверей собора в Аугсбурге (бронза, сер. 11 в.).

Оттоновское искусство было наиболее ярким и своеобразным явлением в истории немецкого романского стиля. Реакционный характер империи, экономическая и культурная раздробленность страны послужили причиной замедленного и неравномерного развития зрелого романского искусства Г. (сер. 11—1-я треть 13 вв.), нередко зависимого от французских образцов. Крайней отвлечённостью и застылостью образов отличалась романская скульптура т. н. «строгого стиля» (конец 11— сер. 12 вв.). В ней преобладали изделия из дерева и бронзы: распятия, пульты, светильники, надгробные плиты с портретами умерших. Монументальная каменная пластика в этот период не получила широкого распространения. Характерный образец «строгого стиля» — «Распятие Имерварда» (дерево, ок. 1160) в соборе в Брауншвейге (см. *ФРГ*). Бесстрастно взирает на мир Христос. Все человеческие чувства как бы исключены из этого образа. Плоская фигура сливается с крестом; складки одежды лежат ровными параллельными линиями; орнаментально трактованы волосы, обрамляющие неподвижное лицо аскета. Условность и статичность сочетаются в «Распятии Имерварда», как и в других произведениях «строгого стиля», с особой торжественностью и величавостью. К числу наиболее прославленных памятников «строгого стиля» принадлежат надгробие Рудольфа Швабского (ок. 1080, собор в Мерзебурге, см. *ГДР*), светильник в виде мужской фигуры, несущей в простёртых руках подсвечники (т. н. Вольфрам, ок. 1157, собор в Эрфурте), монументальное изваяние льва в Брауншвейге (памятник Генриху Льву, 1166, всё — бронза), празднично раскрашенный деревянный пульт с фигурами евангелистов (ок. 1150) из бенедиктинского монастыря в Альпирсбахе (Alpirsbach, Вюртемберг; ныне — в городской церкви, Фрёйденштадт).

Со 2-й пол. 12 в. намечается тенденция к преодолению жёсткости и застылости образа. Этому способствовало более широкое ознакомление немцев с искусством Византии в эпоху крестовых походов, а также воздействие искусства Франции. Постепенно приобретает всё большее значение монументальная скульптура из камня и штука. Появляются каменные рельефы на фасадах церквей (особенно богат выполненный в 1220—30 декор северного портала Якобскирхе в Регенсбурге, см. *ФРГ*). Свободой движений, объёмностью форм отличаются фигуры апостолов и пророков в барельефах на ограде хора Михаэльскирхе в Хильдесхейме (конец 12 в.) и Либфрауэнкирхе в Хальберштадте (см. *ГДР*, нач. 13 в.). В ещё большей мере эти черты проявились в созданных ок. 1230 рельефах ограды Георгиевского хора собора в Бамберге (см. *ФРГ*) с изображением попарно соединённых в нишах апостолов и пророков, которые представлены как бы в момент яростного спора. Сила экспрессии, необычайная яркость индивидуальной характеристики составляют контраст искусству предшествующего периода и подводят вплотную к готике.

Стремление к индивидуализации образа, динамике и экспрессии сказывается и в произведениях бронзовой пластики: изображениях на надгробных плитах (надгробия архиепископов Фридриха фон Веттин, после 1152, и Вихмана фон Зебург, после 1192, в соборе в Магдебурге), коленопреклонённых фигурах, несущих купель, в соборе в Хильдесхейме (ок. 1220).

В романский период в Г. была распространена монументальная фресковая живопись, сформировавшаяся на основе оттоновского наследия и впитавшая некоторые традиции византийского искусства. Одним из её важнейших центров был Регенсбург, где около 1150 существовала школа, родственная возникшей неподалеку школе Зальцбурга (см. *Австрия*). Сохранились фрагменты росписей 12 в. в монастырских церквах Санкт-Георг в Прюфенинге близ Регенсбурга (ок. 1130—1160) и Санкт-Эммерам в Регенсбурге. Остатки романских росписей встречаются и в церквах других районов Г. Широкое распространение в романский период получила и книжная миниатюра, уступавшая, однако, в своеобразии миниатюре оттоновского периода.

Средневековая скульптура. 1. Голова фигуры, символизирующей райский источник Физон (фрагмент купели). Бронза. Около 1220. Собор в Хильдесхейме. 2. Пульт с фигурами евангелистов из монастыря в Альпирсбахе (Вюртемберг). Дерево. Около 1150. Городская церковь. Фрёйденштадт. 3. Голова статуи Уты в западном хоре собора в Наумбурге. Камень. Около 1250—60. 4. Статуя св. Марии в соборе в Бамберге. Камень. Около 1230—40. 5. „Всадник". Статуя в соборе в Бамберге. Камень. Около 1230—40. 6. Статуя св. Елизаветы в соборе в Бамберге. Камень. Около 1230—40.











Готическое искусство. Во 2-й четверти 13 в., в условиях подъёма торговых городов и бюргерской городской культуры, в искусстве Г. совершается переход к готике. Существенную роль в этом процессе сыграло и воздействие более передовой французской художественной культуры. Но, в отличие от французов, немецкие мастера проявляют склонность к подчёркнуто экспрессивным образам, к воспроизведению человеческих индивидуальных черт. По сравнению с романским готическое искусство отличается большей жизненностью и разнообразием тематики. В лучших памятниках немецкой готики—монументальной скульптуре соборов в Бамберге (см. *ФРГ*), Магдебурге, Наумбурге (оба — см. *ГДР*) — сказались различные художественные устремления. Так, статуи Бамбергского собора («Всадник», «Мария», «Елизавета», статуи «Врат Адама», все — ок. 1230—40) представляют величественные, монументальные образы, исключительные по силе художественной типизации; в них мы улавливаем дальний отблеск традиций классической древности. Иной характер носят статуи разумных и неразумных дев на одном из порталов Магдебургского собора (сер. 13 в.): создатели статуй стремились запечатлеть яркие проявления человеческих чувств — горе, отчаяние, радость. Тяготение немецкой готики к портретности, правдивости, психологической глубине образа с особенной силой воплотилось в скульптуре собора в Наумбурге (ок. 1250—60). В рельефах на темы «Страстей господних» наумбургский мастер смело нарушил традиционные каноны, изобразив эпизоды евангельской легенды как события земной челове-

ческой жизни. В рельефе «Христос перед Пилатом» он сумел в лаконичной пластической форме выразить и спокойную отрешённость Христа, и яростное ожесточение его врагов, и сомнение Пилата. Расположенные в западном хоре портретные статуи основателей храма представляют яркую галерею типов — от тупых, злобных, жестоких (Экхехард) до поэтичных, одухотворённых (Ута, Вильгельм Камбургский). В 14 в. немецкая пластика постепенно утрачивает монументальный характер; скульпторы тяготеют к живописным эффектам, к натуралистически точному воспроизведению деталей и вместе с тем к подчёркнутой, острой психологичности («Оплакивание Христа», ок. 1350, Элизабеткирхе, Марбург). Возрастает число портретных надгробий (надгробие Фридриха фон Хоэнлоэ, умер в 1351, собор в Бамберге, и др.) и чисто светских памятников, среди которых особенно известен «Прекрасный колодец» в Нюрнберге (между 1385 и 1396, остатки его хранятся в Германском национальном музее в Нюрнберге и в Скульптурном собрании в Берлине).

В живописи готического периода постепенно исчезают фрески, для которых в готическом храме не остаётся места, но развивается витраж и появляются первые алтарные картины. Миниатюра обогащается светскими темами, в ней нарастают реалистические черты.

И с к у с с т в о 1 5 в. Под воздействием таких факторов, как упадок морального авторитета церкви, развитие естественных наук и философии, расширение культурных связей Г. с нидерландскими и итальянскими городами, где интенсивно развивалась культура Возрождения, немецкое искусство стало постепенно освобождаться от безраздельного влияния церкви, приобретая более светский, земной характер. Но, в отличие от Италии, где позиции феодализма были гораздо менее прочными, это обновление совершалось медленно. В нач. 15 в. в искусстве Г. ещё господствовали принципы готики, но повышенная экспрессия сменилась лиричностью, резкие, угловатые ритмы уступили место мягким и плавным (т. н. «мягкий стиль»). Новые светские, жизнеутверждающие тенденции ранее всего проявились в алтарной живописи, получившей чрезвычайно большое распространение. Уже в картинах гамбургского мастера *Франке*, архаических по форме (золотой фон, плоскостность, условные пропорции фигур), сказывается стремление художника к интимной, бытовой интерпретации религиозных сюжетов. В начале века черты раннего Возрождения появились и в искусстве прирейнских городов. Ощущением уюта, чувством умиротворённости проникнута картина т. н. Верхнерейнского мастера (Oberrheinischer Meister) «Райский садик» (ок. 1410, Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне), где играющий на цитре младенец Христос и погружённая в чтение Мария представлены в окружении святых и ангелов на фоне цветущего сада.

В 1430-х гг. в живописи наметился более решительный поворот к реальности. Центром художественной жизни Г. стали в это время южные области, и прежде всего Швабия, выдвинувшая ряд значительных мастеров во главе с Лукасом *Мозером* и Хансом *Мульчером*. Единственная достоверная работа Мозера, Тифенброннский алтарь с сюжетами из истории Марии Магдалины, интересна как первая в Г. попытка реалистического решения проблемы пространства, к чему стремились передовые мастера европейской живописи того времени. Мозер изображает и морскую даль, и городской пейзаж, и интерьер, однако в его алтаре ещё сохраняется золотой фон. Внимание Мульчера сосредоточено на переживаниях изображённых людей; жесты и мимика красноречиво говорят об их чувствах. С реалистическими исканиями южнонемецких живописцев тесно связано творчество работавшего в Базеле и Женеве Конрада Вица (см. *Швейцария*). Искусство северных областей Г. носит в этот период более компромиссный характер. Так, в картинах кёльнского живописца Стефана *Лохнера* новые черты (пластичность форм, точное изображение фактуры предметов) уживаются с архаическими приёмами (золотой фон, орнаментально-плоскостная композиция). Во 2-й пол. 15 в. крупнейшим представителем кёльнской школы был т. н. Мастер жизни Марии (Meister des Marienlebens), работавший в 1460—80-х гг. и испытавший влияние Рогира ван дер Вейдена и Дирка Баутса (оба — см. *Нидерланды* С т а р ы е). Его кисти принадлежат алтарь Марии (Старая пинакотека, Мюнхен), мужской портрет (Кунстхалле, Карлсруэ) и др. произведения.



С. Лохнер. „Богоматерь в беседке из роз". 1440-е гг. Музей Вальраф-Рихарц. Кёльн.

С сер. 15 в. возрастает художественное значение Нюрнберга, куда в 1457 переселился бамбергский живописец Ханс Плейденвурф (H. Pleydenwurff, ок. 1420—72); его искусство также несёт следы нидерландских воздействий. Преемником Плейденвурфа был учитель А. *Дюрера* Михаэль Вольгемут (M. Wolgemut, 1434—1519), многофигурные композиции которого насыщены позднеготической динамикой. Напротив, к монументальному спокойствию, к изображению людей, исполненных величавого достоинства, тяготел Бартоломеус Цейтблом (B. Zeitblom, 1455/60—1518/22), работавший в Ульме.

В 15 в. в Г. получил распространение новый вид искусства — гравюра на дереве и меди. Во 2-й пол. века в связи с развитием книгопечатания (изобретённого И. Гутенбергом в 1440-х гг.) особенно возросло значение гравюры на дереве, которая применялась для иллюстрирования книг. Сначала гравюра находилась в руках безвестных резчиков, рисовальщиков и ювелиров, но в конце столетия ею стали заниматься крупные художники. Первым значительным мастером, работавшим в резцовой гравюре на меди, был Мартин *Шонгауэр*, который довёл её язык до совершенства. Упорядочив систему штриха, он мастерски воспроизводил объёмную форму и фактуру предмета. Шонгауэр впервые достиг в гравюре эмоциональной остроты и драматической напряжённости (серия «Страсти господни»). Во многих листах Шонгауэра ещё сохраняется присущая поздней готике манерная изощрённость форм, однако некоторые его гравюры поражают реализмом и простотой («Крестьяне, едущие на рынок»). Другим крупнейшим графиком этого периода был Мастер домашней книги (Hausbuchmeister, Meister des Hausbuches, работал между 1470 и нач. 16 в.), работавший в технике сухой иглы и часто изображавший бытовые сцены. Шонгауэр и Мастер домашней книги выступали и как живописцы (Шонгауэр выполнял даже монументальные росписи), но из их живописных работ сохранились немногие.



Мастер домашней книги. „Любовная пара". Конец 15 в. Музей замка Гота.

Во 2-й пол. 15 в. реалистические тенденции развивались и в скульптуре. Важным шагом на пути к Возрождению было творчество Николауса *Герхарта*, работавшего в рейнских городах и в Австрии. Поэтичные произведения Герхарта отличаются гибкой динамикой форм. По контрасту с жёсткими угловатыми драпировками выглядят особенно пластичными, полными живого трепета мягко трактованные лица. Скульптор проявляет заметный интерес к своеобразию духовного и физического облика изображаемых людей. Та же черта свойственна и крупнейшему из многочисленных последователей Герхарта — Йоргу *Сирлину* Старшему. Его персонажи ещё находятся во власти религиозных чувств, но отдаются им с подлинно земной страстностью. Такова, напр., сивилла Тибуртинская, изображённая скульптором на сидении хора в Ульмском соборе (1469—74). Пластические принципы Герхарта оказали влияние и на немецкую скульптуру последней четверти 15 в. Так, к динамичной трактовке формы склонялись нюрнбергский скульптор Симон Лайнбергер (S. Lainberger, умер в 1503) и Эразмус Грассер (E. Grasser, ок. 1450—1518), который с 1474 работал в Мюнхене. Грассеру принадлежат 16 гротескно трактованных фигур, исполняющих мавританский танец (созданы в 1480 для мюнхенской ратуши, сохранились 10 фигур).

Наряду с развитием реализма в искусстве Г. 2-й пол. 15 в., особенно в скульптуре, усиливаются готические тенденции. Многочисленные резные алтари и надгробия в стиле поздней готики создавались даже на рубеже 15—16 вв. (алтарь в Блаубёйрене, Blaubeuren, Вюртемберг, 1493—94; надгробие Лихтенау работы Ханса Бёйерлейна, H. Beuerlein, в Аугсбургском соборе, ок. 1505, и др.).

И с к у с с т в о 16 в. В конце 15 — нач. 16 вв. в условиях зарождения на немецкой почве элементов капиталистических отношений, в напряжённый период Реформации и крестьянских волнений, завершившихся Крестьянской войной 1524—25, Г. пережила блестящий расцвет культуры Возрождения. Её наиболее ярким проявлением была деятельность немецких гуманистов и мастеров изобразительного искусства. Но немецкий Ренессанс был недолговременным. С разгромом народных движений наступила реакция; города, оказавшись под властью феодалов, потеряли политическую свободу; в этой обстановке культура Возрождения быстро угасла.

Главой прогрессивного направления в искусстве Г. конца 15 — нач. 16 вв. был величайший немецкий художник А. *Дюрер*, творчество которого тесно связано с мировоззрением гуманистов. Стремясь к преодолению условности старого искусства, он первым из немецких художников овладел передовыми достижениями итальянского Ренессанса. Дважды посетив Италию (в 1494—



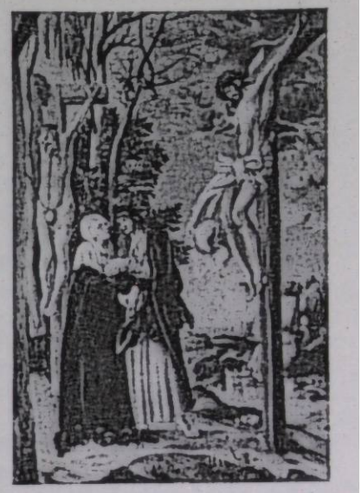
А. Дюрер. Портрет гуманиста В. Пиркхеймера. Гравюра резцом на меди. 1524.

1495 и 1505—07), Дюрер познакомился с теорией линейной перспективы и принципами изображения нагого человеческого тела. В искусстве Дюрера уживаются рядом страстная эмоциональность и стремление к научному познанию реального мира, динамика и размеренная симметрия, предельная индивидуализация и рационалистическая правильность идеальных образов, монументальность и крайняя степень детализации. В основе этих контрастов лежало более глубокое противоречие творчества Дюрера, стоявшего на грани двух эпох,— переплетение элементов старого и нового, готики и Возрождения. Искусство Дюрера ярко отразило жизнь Г. периода крупнейших социальных потрясений. Даже традиционные религиозные сюжеты наполнены в произведениях великого мастера земным актуальным смыслом. Так, в знаменитой серии гравюр на дереве «Апокалипсис» воплотилось тревожное мироощущение людей конца 15 в. и отразились демократические взгляды художника. Недаром в таких листах, как «Четыре всадника», «Огненный дождь», «Ангелы-мстители», первыми жертвами божественного гнева становятся папа, император и высшее духовенство. Дюрер широко пользовался гравюрой как наиболее демократическим видом искусства того времени. Усовершенствовав технику гравюры на дереве и на металле, художник достиг неведомой ранее выразительности графического языка. В сериях «Большие страсти» и «Малые страсти», гравированных на дереве, Дюрер создал образ прекрасного и мужественного Христа, принципиально отличный от средневекового типа аскета, а в гравюре на меди «Адам и Ева» воплотил новый идеал красоты. Подчас графические произведения мастера достигают подлинно философской глубины. Таковы знаменитые гравюры на меди «Рыцарь, смерть и дьявол», «Иероним в келье» и «Меланхолия», в которых Дюрер создал образы человека, непоколебимого в исполнении долга, учёного, погружённого в изучение и толкование священных книг, и мятущегося гения, ищущего разгадки извечных тайн мироздания. Дюрер в большей степени, чем его предшественники, обращался к бытовым и мифологическим сюжетам, а также был одним из создателей портретного жанра в Г. Он оставил целую галерею живописных и графических изображений своих современников — гуманистов, политических деятелей, купцов. Особенно замечательны портреты, созданные художником во время и после поездки в Нидерланды (1520—21). Их отличает непосредственность чувства, вновь пробудившаяся в зрелом мастере в результате соприкосновения с нидерландским искусством. Среди живописных работ Дюрера, наряду с портретами, выделяется картина «Четыре апостола» (1526). Созданная в период разброда и раздоров среди сторонников Реформации (наступивший после разгрома народного движения), она изображает мужественных, страстных, указывающих людям истинный путь обличителей лжепророков. В этой картине яркость физиономических характеристик дополняется монументальной трактовкой форм, в результате чего возникает образ, исполненный высокого героического пафоса.

Будучи широко образованным человеком, Дюрер воплотил в себе характерный для Ренессанса тип художника-учёного. О разносторонности его интересов свидетельствуют три его трактата, в которых изложены учение о линейной перспективе, теория пропорций и основы фортификации, а также сообщается ряд сведений, полезных для художников.

Дюрер создал подлинно гуманистический, величавый и мужественный образ человека своей эпохи и в этом смысле стал на один уровень с лучшими представителями европейского Возрождения. Но, освоив многие важные стороны художественной культуры итальянского Ренессанса, он всё же остался немецким художником, творчески развивающим национальные традиции. И если в итальянском искусстве Высокого Возрождения образ человека представляет собой возвышенное идеальное сочетание типических качеств, то у Дюрера представления о духовной энергии, о волевой целеустремлённости людей воплощаются в остро индивидуальных конкретных образах.

Дюрер был признанным лидером нюрнбергской художественной школы. Из его мастерской вышли многие художники, оставившие заметный след в искусстве Г. 16 в. Наиболее крупными из них были Х. Бальдунг Грин и Х. *Кульмбах*. Последний успешно освоил колористические принципы венецианцев, перенесённые на немецкую почву его великим учителем, и создал ряд гармоничных, лирических по настроению алтарных композиций. Учениками Дюрера были и «малые мастера» (называемые так за небольшие размеры их гравюр): Г. Пенц (G. Pencz, ок. 1500—50) и братья Бехам (Beham) — Ханс Зебальд (1500—50) и Бартель (1502—40). В период Крестьянской войны 1524—25 эти художники были связаны с восставшими крестьянами и городской беднотой. В своих жанровых гравюрах они ярко запечатлели повседневную жизнь своего народа. В годы классовых и религиозных битв родилась и массовая сатирическая графика, которую создавали безымянные мастера (о ней говорится и в главе «Народное искусство»).



Л. Кранах. „Распятие". 1503. Старая пинакотека. Мюнхен.

Второй крупнейший немецкий художник 16 в. М. *Нитхардт*, известный под именем Грюневальд, во многих отношениях противоположен Дюреру. Чуждый рационализму и теоретическим увлечениям последнего, более далёкий от влияния итальянского Ренессанса, более связанный с готической традицией, он, однако, не менее ярко выразил настроения своего времени. Нитхардт в течение многих лет работал при дворе майнцского архиепископа; однако в период Крестьянской войны, будучи заподозрен в связях с повстанцами, он вынужден был бежать и конец жизни провёл в скитаниях. В образах Нитхардта нашёл ярчайшее выражение трагический пафос эпохи, отмеченной острой общественной борьбой. Произведения Нитхардта необычайно эмоциональны. Полон драматической силы его колорит, поражающий то мрачным трагизмом и острыми диссонансами, то экстатически радостным сверканием и переливами красок. Облику святых Нитхардт придаёт простонародные черты.

В сцене распятия в знаменитом Изенхеймском алтаре производит особенно сильное впечатление мёртвое тело замученного, израненного Христа. Судорожно растопыренные пальцы, сплющенные и пробитые гвоздём ступни ног, бессильно упавшая голова с провалившимися щеками и полуоткрытым ртом — всё напоминает о предсмертном страдании. Ещё более усиливают драматизм сцены врывающиеся в мрачный колорит пейзажа яркие, нарочито резкие краски одежд. Более гармоничный ренессансный характер присущ картине «Встреча св. Эразма и Маврикия».

Современником Дюрера и Нитхардта был Л. *Кранах*, работавший в Виттенберге при дворе курфюрста Саксонского. Творческий путь Кранаха отразил общую эволюцию искусства Г. 1-й пол. 16 в. В ранних работах художника сказывается известное влияние Дюрера и нидерландской живописи, проявляются живое чувство природы, стремление к точному воспроизведению реальности. Таковы исполненные в Австрии портреты ректора венского университета Куспиниана и его жены и картины «Распятие» и «Отдых на пути в Египет». Таковы же и первые работы, выполненные в Виттенберге, напр. «Мученичество св. Екатерины» — средняя часть алтаря Екатерины, где точно воссозданы аксессуары и костюмы, а лица людей портретны. В некоторых произведениях этого периода, напр. в картине «Венера и Амур», сказывается интерес художника к искусству итальянского Ренессанса. Но, работая при дворе одного из крупнейших князей Г., Кранах постепенно приходит к декоративизму и манерности. Показателен парадный портрет в рост герцога Генриха Благочестивого. Фигура герцога словно распластана на глухом чёрном фоне. Её изощрённый чёткий контур, богатая орнаментальная разработка костюма подчёркивают декоративно-плоскостный характер всей композиции. Вместе с тем лицо человека трактовано правдиво, реалистически трезво: поражают жестокая неподвижность черт, злобная суровость взгляда. Манерность и стилизация ещё более свойственны поздним работам Кранаха, созданным на закате немецкого Возрождения.

С ранним творчеством Кранаха связано зарождение дунайской школы, которую впоследствии возглавил А. *Альтдорфер* из Регенсбурга — родоначальник пейзажа в европейской живописи. Его картины, в которых человек сливается с природой, проникнуты чувством безграничности пространства, ощущением великолепия и грандиозности мира; его палитра интенсивна и богата красками. Художник заботливо воспроизводит детали, но при этом стремится избежать дробности: объединяющим началом в его картинах является свет. Альтдорфер был и выдающимся графиком. Он усовершенствовал тогда ещё новую технику офорта, применив в качестве клише медную доску (до этого применялись лишь офорты на железе; пионерами этой техники были Д. Хопфер, D. Hopfer, ок. 1470—1536, создавший свои первые офорты ок. 1504, и А. Дюрер).

Крупнейшим верхнерейнским мастером 1-й пол. 16 в. был Х. *Бальдунг* Грин. Известную роль в его формировании сыграло творчество Дюрера и Нитхардта. Искусство Бальдунга весьма противоречиво. В его работах ренессансный рационализм перемежается с мистикой, характерная



А. Альтдорфер. „Вид Дунайской долины". Около 1520—25. Старая пинакотека. Мюнхен.

для искусства 16 в. уверенная, мощная пластика уживается с изломанными, дробными ритмами, наряду с пространственным решением композиции (гравюра на дереве «Заколдованный конюх») встречается декоративно-плоскостный принцип (средняя часть Фрейбургского алтаря «Коронование Марии»).

Главой художественной школы Аугсбурга в 1-й трети 16 в. был Х. *Бургкмайр*, ученик Шонгауэра. Испытав в начале творческого пути влияние учителя, художник в дальнейшем успешно овладевает принципами собственно ренессансного реализма, осваивает достижения итальянских мастеров (гл. обр. венецианцев). В лучших работах Бургкмайра (алтарь Иоанна, алтарь с изображением распятия) чисто итальянская пространственная свобода композиции органично сочетается с характерной для немецкого искусства экспрессией чувств и движений. Творчество Бургкмайра оказало воздействие на многих южнонемецких художников, в частности на ведущего мастера ульмской школы М. Шафнера [M. Schaffner, 1478/79—1547(?)]. Однако «итальянизм» М. Шафнера носит внешний характер и нередко сводится к простому цитированию заальпийских образцов; так, в алтаре семьи Хуц (1521, собор в Ульме) композиция «Тайной вечери» откровенно заимствована у Леонардо да Винчи (см. *Италия*).

Последним великим живописцем немецкого Возрождения был Х. *Хольбейн* Младший. Художник следующего поколения, по сравнению с Дюрером, Кранахом, Нитхардтом, он был далёк от готической традиции; его произведениям всегда свойственны ясность и величие искусства ренессанса. Среди работ Хольбейна мало картин на религиозные темы. Известно, что он писал фрески на сюжеты из античной мифологии, литературы Возрождения и на бытовые темы; но главное место в его наследии занимают портреты, в которых тщательная отделка деталей сочетается с монументальной цельностью композиции и которые поражают отточенно чёткой характеристикой индивидуальных качеств модели. Деятельность художника протекала сначала в Базеле, затем в Англии. Из базельских работ особенно славятся портреты бургомистра Мейера, Бонифация Амербаха, Эразма Роттердамского, а также «Мадонна бургомистра Мейера» с изображением заказчиков. В большинстве портретов этого периода фигуры даны крупным планом и выглядят поэтому особенно величаво. Просто и обобщённо написаны луврский и базельский портреты Эразма Роттердамского. Эразм представлен пишущим. На тёмном фоне выделяются лишь освещённые лицо и руки. Чёткий профиль, сосредоточенный взгляд, иронническая складка губ, рука, энергично сжимающая перо,— всё выдаёт в хольбейновском Эразме человека острой творческой мысли. К лучшим картинам художника принадлежит и написанный вскоре после переезда в Англию портрет немецкого купца Георга Гисе, который представлен в своей лавке в окружении деловых бумаг и конторских книг.

Поздние английские портреты короля и придворных в известной мере отвечают вкусам знати и отражают общую эволюцию европейского искусства в сер. 16 в. Но свойственные этим портретам элементы декоративизма и манерности не мешают безукоризненно точной характеристике модели. Так, в портретах Генриха VIII репрезентативность, пышность облика короля не заслоняют его человеческой сущности. Хольбейн запечатлел его одутловатое, обрюзгшее лицо, неприятный, тяжёлый взгляд. Типичная для ряда работ этого времени ювелирная тщательность отделки деталей сочетается с цельностью общего впечатления, как можно убедиться на примере портретов Джейн Сеймур и Шарля Моретта. Хольбейн был и выдающимся графиком: ещё в Базеле он исполнил серию рисунков «Образы смерти», где получили развитие традиции народной сатиры. Портретные рисунки Хольбейна, как правило, представляют этюды к живописным портретам, но выполнены с таким безупречным мастерством и художественной законченностью, что воспринимаются как вполне самостоятельные произведения.

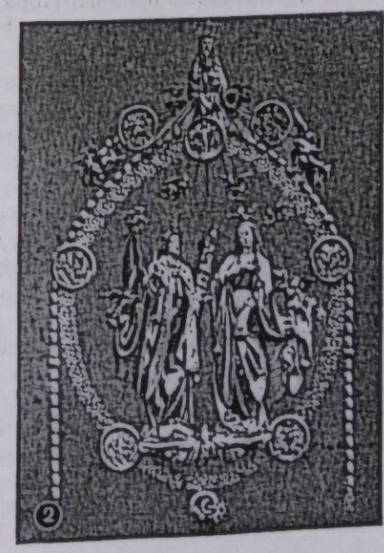
На грани 15—16 вв. достигает расцвета немецкая скульптура, основными видами которой были резные деревянные алтари, каменные и бронзовые фигуры и рельефы. Она в большей мере, чем живопись, сохранила угловатую изломанность форм поздней готики и была зачастую далека от ренессансной ясности и гармонического равновесия, но не менее чутко уловила тревожное дыхание времени. Яркая страстность, индивидуальная выразительность, порой тонкая одухотворённость образов — таковы важнейшие черты скульптуры этой поры. Крупнейшим скульптором Г. конца 15 — нач. 16 вв. был работавший в Вюрцбурге Т. *Рименшнейдер* — создатель фигур и надгробий из камня и нескольких резных алтарей. В его работах царит беспокойная динамика, фигуры отличаются хрупким сложением и нервной подвижностью, лица отмечены печатью богатой духовной жизни, самые тонкие проявления которой — взволнованный взгляд, едва заметное движение губ, судорожное сплетение пальцев — художник воссоздаёт с большим мастерством. Одним из первых Рименшнейдер отказался от традиционной раскраски и позолоты статуй. Судьба мастера сложилась трагически. За участие в восстании франконских крестьян 1525 он был брошен в тюрьму и подвергнут пыткам. После этого, сломленный физически, он не смог уже больше работать.

В конце 15 — нач. 16 вв. достигла расцвета скульптурная школа Нюрнберга, выдвинувшая таких значительных мастеров, как Ф. *Штос* (В. Стош, см. *Польша*), А. *Крафт*, П. *Фишер*. В их работах условные готические черты уживаются с элементами ренессансного реализма. Центральный период деятельности Ф. Штоса — годы, проведённые мастером в Польше, где он выполнил ряд резных алтарей и надгробий. Ренессансные тенденции творчества Штоса наглядно проявились в его поздних произведениях, созданных в Г. Фигуры людей исполнены в них величавой грации («Благовещение»), более мягкой и плавной становится моделировка лиц; складки одежд, сохраняя характерный готический излом, приобретают пластическую сочность (т. н. «Мадонна из дома Штоса»). А. Крафт, работавший исключительно в камне, стремился к спокойствию и ясности форм. Наряду с традиционными религиозными темами («Крестный путь Христа») он обращался и к современной бытовой тематике (рельеф «Весовщик»). П. Фишер был крупнейшим мастером бронзовой скульптуры. В своих исканиях, отчасти перекликаясь с Дюрером, он тяготел к портрету, стремился точно воссоздать реальные пропорции человеческой фигуры (автопортрет на раке св. Зебальда в Зебальдускирхе в Нюрнберге, статуи королей Артура и Теодориха в Хофкирхе в Инсбруке).

Весьма противоречиво искусство Х. Баккофена (H. Backofen, Backoffen, ок. 1470—1519), деятельность которого протекала в Майнце. В его работах царит характерная для поздней готики динамичная стихия, в которой тонут отдельные реалистические детали. Напротив, искусство К. *Мейта*, уроженца Вормса, работавшего при дворах в Виттенберге (Wittenberg, Саксония) и Мехелене (Нидерланды, ныне Бельгия) и, по-видимому, связанного с гуманистическими кругами, носит чисто ренессансный характер. Работы скульптора отличаются плавностью ритмов, весомостью и чёткостью форм. В пластике Мейта большое место занимает мотив обнажённого тела; об этом свидетельствуют небольшая алебастровая фигура Юдифи с головой Олоферна или деревянные фигуры Адама и Евы. Скульптор пробует свои силы в различных материалах — дереве, алебастре, бронзе, мраморе, терракоте. К собственно ренессансному направлению немецкой пластики принадлежали также аугсбургские скульпторы Адольф Даухер (A. Daucher, ок. 1460/65—ок. 1524), принявший участие в скульптурном оформлении капеллы Фуггеров, и его сын Ханс (ок. 1485—1538) — создатель ряда надгробий и небольших рельефов.

Победа феодальной реакции нанесла решающий удар гуманистической культуре Возрождения. К сер. 16 в. в искусстве на базе традиций го-







Скульптура Возрождения. 1. Т. Рименшнейдер. Фрагмент правой створки алтаря „Святой крови". Дерево. 1501—04. Якобскирхе. Ротенбург. 2. Ф. Штос. „Благовещение". Дерево. 1517—18. Лоренцкирхе. Нюрнберг. 3. А. Крафт. „Крестный путь Христа". Камень. Около 1505—08. Германский национальный музей. Нюрнберг.

тики, смыкающихся с придворно-аристократической культурой, складывается маньеристическое течение. Декоративистские тенденции получают одностороннее развитие в творчестве таких художников, как график и живописец П. Амман (J. Amman, 1539—91), скульптор, гравёр и архитектор П. Флётнер (P. Flötner, 1490/95—1546), семья ювелиров и скульпторов *Ямницер*.

С конца 16 в. в связи с упадком немецкого искусства многие художники — выходцы из Г.— работали за пределами своей родины. Крупнейшим из них был А. *Эльсхеймер*, работавший в Италии; он испытал влияние братьев Карраччи и Караваджо (все — см. *Италия*) и в свою очередь оказал воздействие на развитие европейской живописи 17 в., в частности на П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), П. Ластмана, Рембрандта (оба — см. *Нидерланды*), К. Лоррена (см. *Франция*). Эльсхеймер писал в основном небольшие пейзажные композиции, в которых классическая пространственная композиция «идеального» пейзажа сочетается с интимным, одухотворённым восприятием природы, поэтичной и тонкой передачей освещения как дневного, так и ночного. Очень живо и непосредственно, в идиллически-жанровом духе трактованы религиозные и мифологические сцены, которые Эльсхеймер вводил в свои пейзажи.

Декоративное искусство. Уже в период раннего средневековья немецкое декоративное искусство обладало богатыми традициями в обработке дерева и металла, в изготовлении керамической и деревянной утвари, в резьбе, чеканке, украшении изделий драгоценными камнями и эмалью благодаря навыкам, накопленным варварскими германскими племенами, а также многообразным влияниям. В более развитых западных и южных областях сказывались как культурное наследие Римской империи, так и влияния искусства *Византии* (см.) и меровингской *Франции* (см.), орнаментальных композиций англосаксов и кельтов (см. *Великобритания*, *Ирландия*). Особо важное значение имели придворные и монастырские мастерские, возникшие в каролингских культурных центрах. Среди памятников этого периода — реликварий из Энгера (ок. 790, б. Дворцовый музей, Берлин), в котором рельефные фигуры святых сочетаются со звериными мотивами и варварской роскошью полихромного декора, медный позолоченный кубок св. Лудгеруса (788, церковь в Вердене), бронзовая решётка в капелле в Ахене (см. *ФРГ*, ок. 800).

В оттоновский период культовые предметы, изготовляемые мастерскими крупнейших монастырей на о-ве Рейхенау (см. *ФРГ*; замечательный своей строгой гармоничностью «базельский антепендиум» — золотой алтарь в виде храма, с фигурами святых, ок. 1019, музей Клюни, Париж; золотой оклад, нач. 11 в., Баварская гос. библиотека, Мюнхен), в Трире (см. *ФРГ*; рака св. Эгберта, конец 10 в., собор в Трире), Регенсбурге (см. *ФРГ*; золотое «распятие Гизелы», ок. 1006, сокровищница резиденции, Мюнхен; вышитая «риза св. Кунигунды», нач. 11 в., собор в Бамберге), Хильдесхейме (см. *ФРГ*; серебряный «посох Бериварда», нач. 11 в., собор в Хильдесхейме), показывают уже тонкое техническое мастерство, виртуозное владение разнообразной орнаментикой, сочетающееся часто с характерной для этой эпохи условностью фигур. Среди предметов светского обихода выделяется императорский трон во дворце в Гослере (см. *ФРГ*; 11 в.) с орнаментальной ажурной спинкой, отлитой из бронзы. Керамические сосуды оставались серыми, грубыми по технике, хотя и приобрели разнообразную профилировку.

С развитым романским стилем связан высокий подъём немецкого художественного ремесла, притом городские ремесленники начали оттеснять прежние художественные очаги — монастырские мастерские. Крупнейшими европейскими центрами художественной промышленности стали рейнские города и особенно Кёльн (см. *ФРГ*), а также Нижняя Саксония. Из Кёльна происходят великолепная рака св. Хериберта (после 1160, Херибертскирхе, Кёльн) в форме однонефного храма с горельефными фигурами святых тонкой чеканной работы, эмалевыми вставками и богатым узором, разнообразные реликварии, светильники, акваманилы (водолеи), резные изделия из кости — ларцы, игральные шашки с религиозными и жанровыми сценами, а также изделия с распространившейся в то время выемчатой эмалью, золотой наводкой и т. д. Высокого совершенства достигло искусство литья (в т. ч. по методу «утраченного воска») и чеканки, были созданы прекрасные витражи с яркой, светлой колористической гаммой (наиболее ранние — в соборе в Аугсбурге, после 1100), тканые и вязаные ковры (в соборе в Хальберштадте, сер. 12 в., в дворцовой церкви в Кведлинбурге, ок. 1200), шитые ткани. Сохранились образцы мебели с фигурной, рельефной и выемчатой резьбой (в которой долго сохранялись «звериные» и орнаментальные мотивы варварской эпохи), серых керамических сосудов с лепными фигурами. Орнамент всё чаще обогащался свободно и живо трактованными растительными мотивами, фигурами животных и людей.

Но подлинно «золотым веком» художественной промышленности Г. стала готика. В это время полностью определились специфически немецкие особенности декоративных изделий (создававшихся как для церкви, князей и рыцарей, так и для окрепшего бюргерства) — солидность, массивность и вместе с тем некоторая замысловатость форм, любовь к обильному и дробному декору, к соединению различных технических и художественных приёмов. Характерны для этого периода широкое применение готических архитектурно-декоративных мотивов, усиление изобразительного начала (фигурной мелкой пластики, реалистически трактованных деталей), специфическая угловатость орнамента из сплетающихся ломаных и кривых линий. Уже в раннеготическое время усложняются формы (по-прежнему архитектурные) рак-мощехранительниц из драгоценных металлов с фигурами святых и сложными рельефами в арках, обильным узором — чеканным, ажурным и эмалевым (рака св. Елизаветы, ок. 1235—49, Элизабеткирхе, Марбург). Изготовлением их особенно славились Кёльн и Ахен, но со временем мастерство обработки металла распространилось далеко на С. и В. В 14—15 вв. популярность приобрели ещё более сложные металлические композиции — монстранцы для показа мощей, уснащённые шпилями, табернаклями, фиалами и другими деталями готических соборов. Чрезвычайно разнообразны серебряные, медные, бронзовые, оловянные сосуды, кубки, кувшины, кружки то простых и массивных форм, то, напротив, фантастически изощрённые, со сказочными чудовищами, башнями и замками. Важной отраслью художественной обработки металла стало изготовление оружия и доспехов. Сохранилось много образцов готической мебели — сундуков, ларей, шкафов, скамей, столов — с резьбой, подчас очень тонкой (орнамент из архитектурных мотивов, побегов и листьев, рельефы с рыцарскими и любовными сценами и т. д.), с фигурной железной оковкой. Массивные предметы обстановки сменились в 15 в. более лёгкими с каркасом из рам и тонкими филёнками. Рейнская область оставалась крупным центром производства эмалей. Высшего расцвета достигло искусство витража (собор в Кёльне, нач. 14 в.); но стеклянная утварь была ещё примитивной, зеленоватой, простых форм с несложным рельефным узором из стеклянных нитей. Зато к концу готической эпохи распространение получила керамика с коричневой или зеленоватой глазурью, а затем и с росписью (посуда, игрушки, печные изразцы); с 14 в. Рейнская область и южная Г. стали центрами производства «каменной» керамики — изделий из глины с примесью песка и с соляной глазурью, имевших подчас очень сложную форму, рельефную орнаментацию и роспись. Ткачество, вышивка, ковроделие, набойка, тиснение кожи представлены в готический период многими шедеврами (шитое алтарное покрывало среднерейнской работы, 1-я пол. 13 в., Королевские музеи искусства и истории, Брюссель; «ковёр Тристана», 1-я пол. 14 в., монастырь Винхаузен).

В эпоху Возрождения продолжался расцвет немецкого декоративного искусства, связанный теперь гл. обр. с высокой культурой бюргерского быта. Центр тяжести был перенесён на предметы светского, в т. ч. домашнего, обихода; на изделиях, хотя и сохранявших часто сложную замысловатость и динамичность форм, появились чёткие членения и ренессансные декоративные мотивы. В проектировании и даже выполнении предметов обихода принимали участие крупные художники (А. *Дюрер*, Х. *Хольбейн*, Ф. *Штос* и др.); выдвинулись прославленные мастера декоративного искусства (и целые династии мастеров), пользовавшиеся большим общественным престижем и оттеснившие на второй план скромных цеховых ремесленников. Сфера распространения декоративного искусства была чрезвычайно широкой: с большой изобретательностью оформлялись не только традиционные предметы, но и часы, глобусы, математические инструменты, пушки и даже станки, блоки, зубоврачебные щипцы. К концу 16 в. декоративному искусству принадлежала едва ли не ведущая роль в художественной культуре. Металлические изделия 16 в. отмечены всё возраставшей прихотливостью форм и орнамента, обилием пластических украшений, что можно проследить на работах знаменитой семьи нюрнбергских ювелиров *Ямницер* (Венцель, его брат Альбрехт, внук Венцеля Кристоф и др.). Большое значение получило медальерное искусство — медали с портретами в низком рельефе по моделям и рисункам Дюрера, Л. *Кранаха*, Х. *Бальдунга* и др. Виртуозно орнаментированное оружие и доспехи изготовляли мастерские Нюрнберга, Аугсбурга, Дрездена, Мюнхена. Возникла новая форма «кабинетных» витражей, б. ч. однотонных, со светскими темами, предназначенных для украшения жилища. Стеклянная утварь получила сложные разнообразные, подчас очень чёткие и красивые, формы, её стали украшать, кроме рельефа, пёстрой эмалевой росписью. Классические формы и украшения стали характерными также для «каменной» посуды и изразцов, наряду с которыми появились (в Нюрнберге и др. городах) майоликовые изделия с многокрасочной росписью и рельефом, часто близкие к итальянским образцам. Мебель украшалась классическими пилястрами, карнизами и кариатидами: на С. и в Рейнской области изготовляли мебель с традиционной для Г. резьбой, на Ю.— с интарсией (врезанными пластинками дерева, кости, перламутра). Появились ковры с реалистическими сюжетными сценами (ковёр с изображением проповеди

Лютера, 1554, университет, Грейфсвальд), вышивки и ткани с жизнерадостным красочным узором.

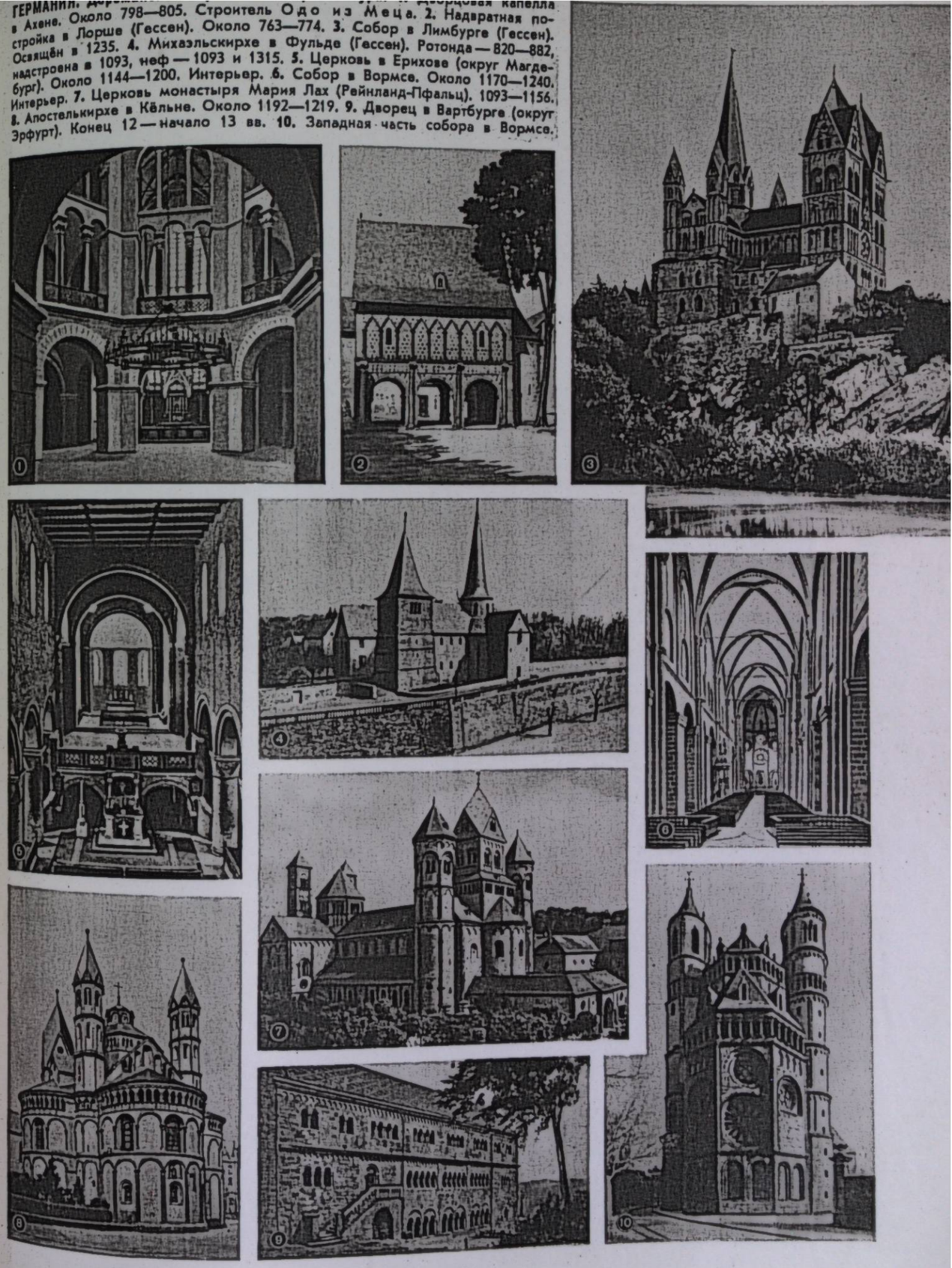
Во 2-й пол. 16 в. в декоративном искусстве Г., особенно в изделиях, создававшихся для крупных феодалов, нарастали черты аристократической изощрённости, склонность к фантастически причудливой орнаментике, которую усиленно разрабатывали представители маньеризма («стиль свитка», сер. 16 в., «стиль картуша», ок. 1565, «хрящевидный стиль», ок. 1620).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 17—18 вв.

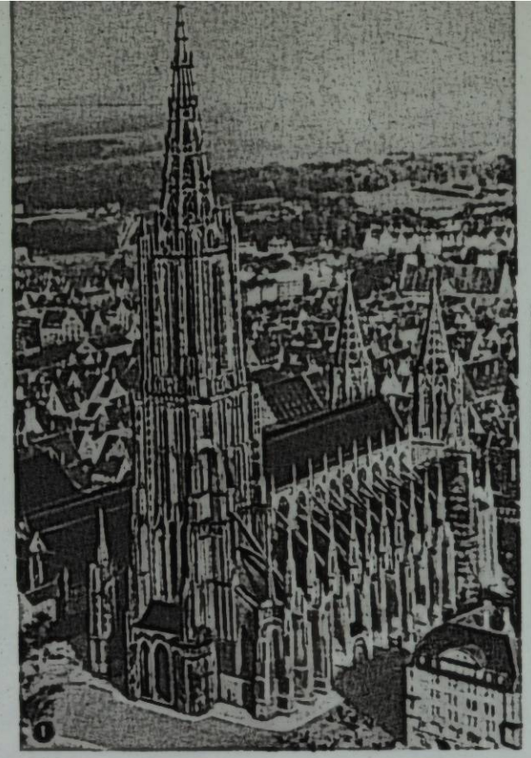
За поражением Крестьянской войны и торжеством феодальной реакции последовал неслыханный экономический, политический и культурный упадок Г., усугублённый усобицами и Тридцатилетней войной 1618—48. Раздроблённая, обнищавшая, обезлюдевшая страна, пережившая разрушительные войны и вторичное закрепощение крестьянства, подавленная деспотизмом местных феодалов и религиозным мракобесием, с невероятным трудом восстанавливала силы и, казалось, надолго была выброшена из круга передовых стран Европы. Абсолютизм карликовых немецких государств препятствовал хозяйственному развитию Г. и душил всякую свободную мысль. Возвысившаяся в 17—18 вв. Пруссия, строившая свою политику на угнетении масс и захвате чужих территорий, стала крайне реакционным военно-феодальным государством, где господствовали крепостники-юнкеры и военщина. Но и в эти мрачные для Г. годы писатели, трагически переживавшие унижение родины, возвышали свой голос против гнёта и мракобесия, рождалась научная диалектическая мысль; глубокие философские раздумья и сила чувства наполняли произведения растущей немецкой музыкальной школы; идеи свободолюбия всё решительнее высказывались передовыми просветителями 18 в., писателями «Бури и натиска». Высочайшего подъёма немецкая культура достигла к концу 18 в. с выступлением Гёте, Шиллера и Бетховена. Созидательные силы немецкого народа в 17 — начале 18 вв. смогли проявиться также в торжественных формах дворцовой и церковной архитектуры барокко, в подъёме необычайно богатого и разнообразного декоративного искусства (в особенности производства фарфора). Во 2-й половине 18 в. подъём буржуазной просветительской мысли вызвал к жизни одновременно новую волну реализма и широкое классицистическое движение, идеолог которого И. И. Винкельман (J. J. Winckelmann, 1717—68) оказал большое влияние на мировую теорию искусства и художественную практику.

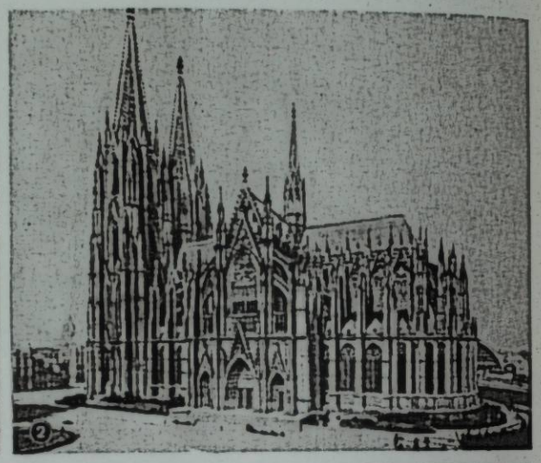
Архитектура. Период упадка. К концу Тридцатилетней войны в обезлюдевшей и обнищавшей Г. строительство почти полностью прекратилось. Князья являлись фактически неограниченными правителями, и после окончания войны наиболее сильные из них смогли приступить к восстановительной деятельности. Строительное дело, ставшее вскоре важной отраслью экономики Г., было направлено гл. обр. на возведение обширных дворцовых сооружений. Это были огромные, экономно построенные, но весьма сухие и скучные группы геометрически правильных сооружений, объединявшие резиденции, постройки административного, культурного и другого назначения. Стремясь к извлечению прибыли, князья строили значительные по размерам, но убогие в архитектурном отношении здания мануфактур и имений. При них создавались рабочие посёлки (Георгенфельд, Georgenfeld, округ Дрезден, с типовыми жилыми домами; заложен в 1671, расширен в 1717 и 1731), амбары, склады и, как всегда, дорогостоящие укрепления. Строительство сельских домов опустилось на ступень, пройденную уже столетия назад, а из-за нищеты крестьян оно надолго закрепилось на этом уровне. Но и горожане редко могли выстроить что-либо значительное (дом Лейбница в Ганновере, см. *ФРГ*, 1652). Новые постройки были намного скромнее, нежели вековой давности дома предков. Из-за пережитого страной разорения была утрачена прежняя культура быта. В одном доме рядом или друг над другом селились бюргерские семьи одного ранга, не говоря уже о семьях прислуги. Восстановление церквей подвигалось медленно, а новых почти не строили. Лишь в архитектурной орнаментике, оживляемой богатыми вариациями мотивов аканфа, подготовлялись черты барокко.

Барокко. Когда с большими трудностями и главным образом за счёт крестьян было стабилизовано хозяйство страны, создались более широкие возможности для строительства. Главным образом из *Австрии* (см.), а частично окольным путём — через Чехию и Моравию (см. *Чехословакия*) — архитектурные воздействия стиля барокко начали с середины 17 в. распространяться в южной Г. Они содействовали пышному, но уже последнему расцвету архитектуры крупных феодалов и католической церкви (в тех областях, где она сохраняла свои позиции). Барокко охотно насаждалось князьями, которые в целях политического престижа хотели казаться столь

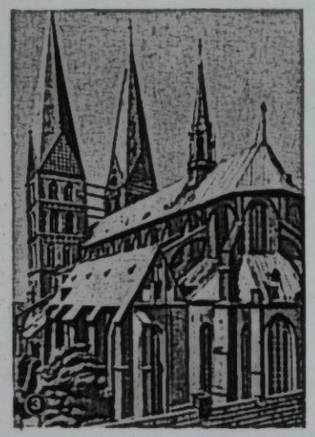


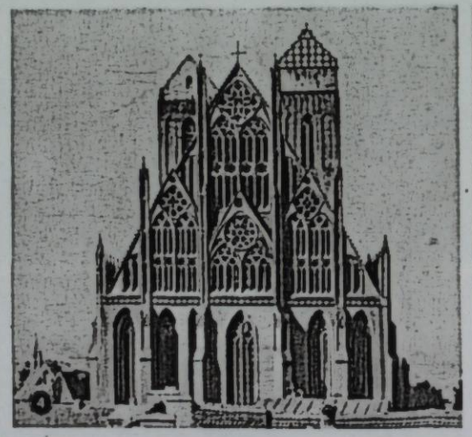
ГЕРМАНИЯ. Дворцовая капелла в Ахене. Около 798—805. Строитель Одо из Меца. 2. Надвратная постройка в Лорше (Гессен). Около 763—774. 3. Собор в Лимбурге (Гессен). Освящён в 1235. 4. Михаэльскирхе в Фульде (Гессен). Ротонда — 820—882, надстроена в 1093, неф — 1093 и 1315. 5. Церковь в Ерихове (округ Магдебург). Около 1144—1200. Интерьер. 6. Собор в Вормсе. Около 1170—1240. Интерьер. 7. Церковь монастыря Мария Лах (Рейнланд-Пфальц). 1093—1156. 8. Апостелькирхе в Кёльне. Около 1192—1219. 9. Дворец в Вартбурге (округ Эрфурт). Конец 12 — начало 13 вв. 10. Западная часть собора в Вормсе.



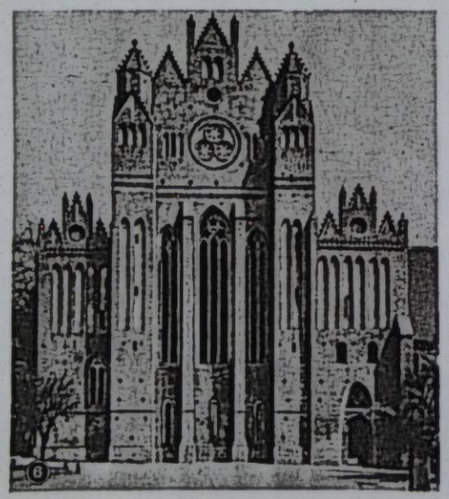


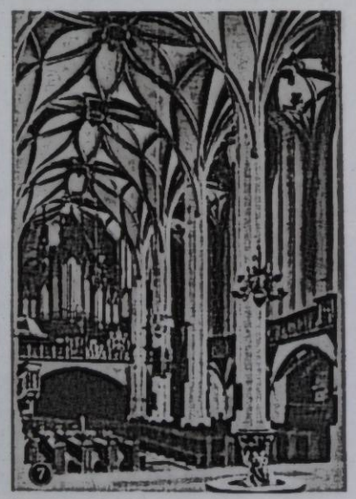
ГЕРМАНИЯ. Готическая светская архитектура. 1. Собор в Ульме. 1377—1529, окончен в 1844—90. Строители Г. и М. Парлер, Ульрих из Энсингена и др. 2. Собор в Кёльне. 1248—1880. 3. Мариенкирхе в Любеке. Около 1270—1350. 4. Мариенкирхе в Пренцлау (округ Нёйбранденбург). Восточный фронтон. 1326—40. 5. Элизабеткирхе в Марбурге (Гессен). 1235—83. Интерьер. 6. Цистерцианская церковь в Корине (округ Франкфурт-на-Одере). 1275—1334. 7. Аннакирхе в Аннаберг-Буххольце (округ Карл-Маркс-Штадт). 1499—1520. Строитель Якоб из Швейнфурта. 8. Фрауэнкирхе (1352—61) и фонтан «Прекрасный источник» (1385—96) в Нюрнберге.



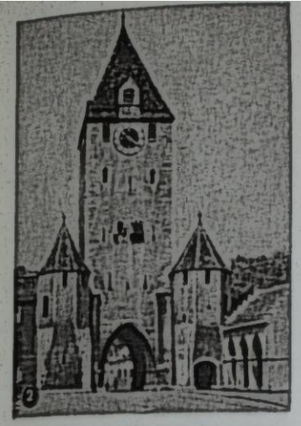




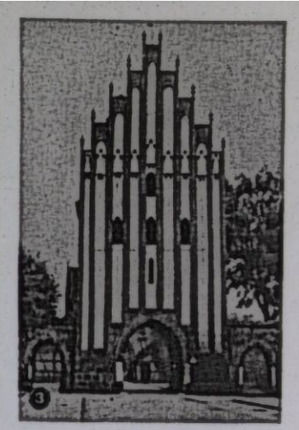




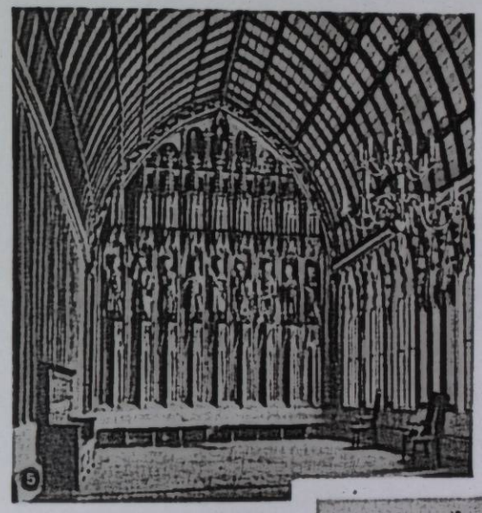






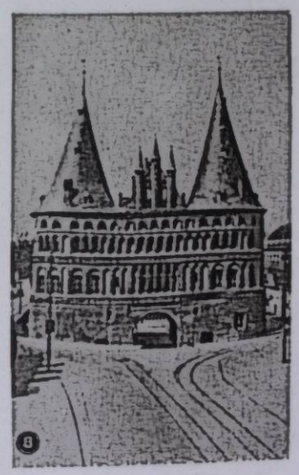


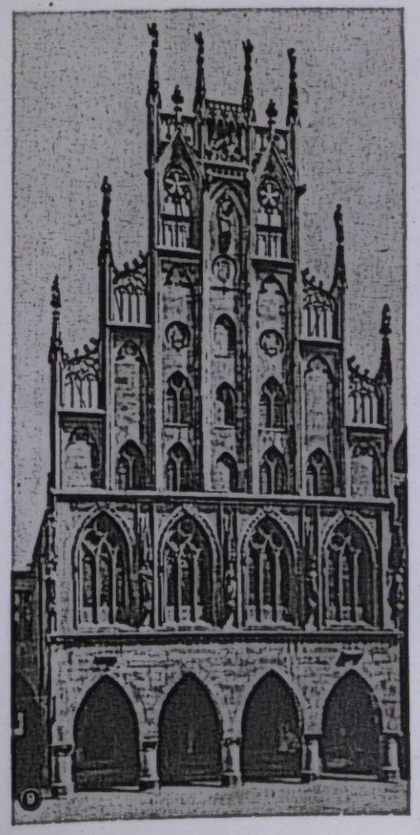




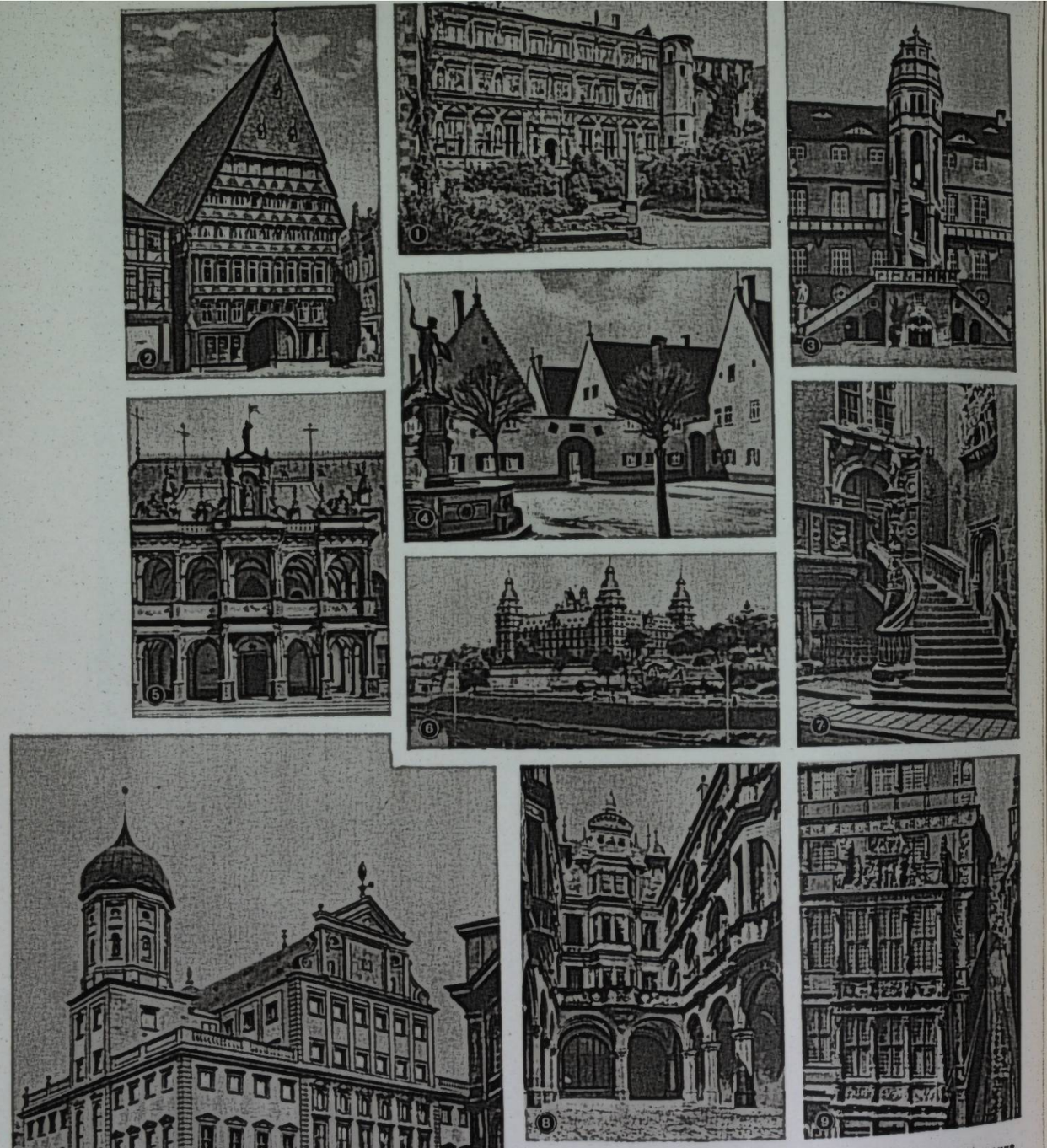




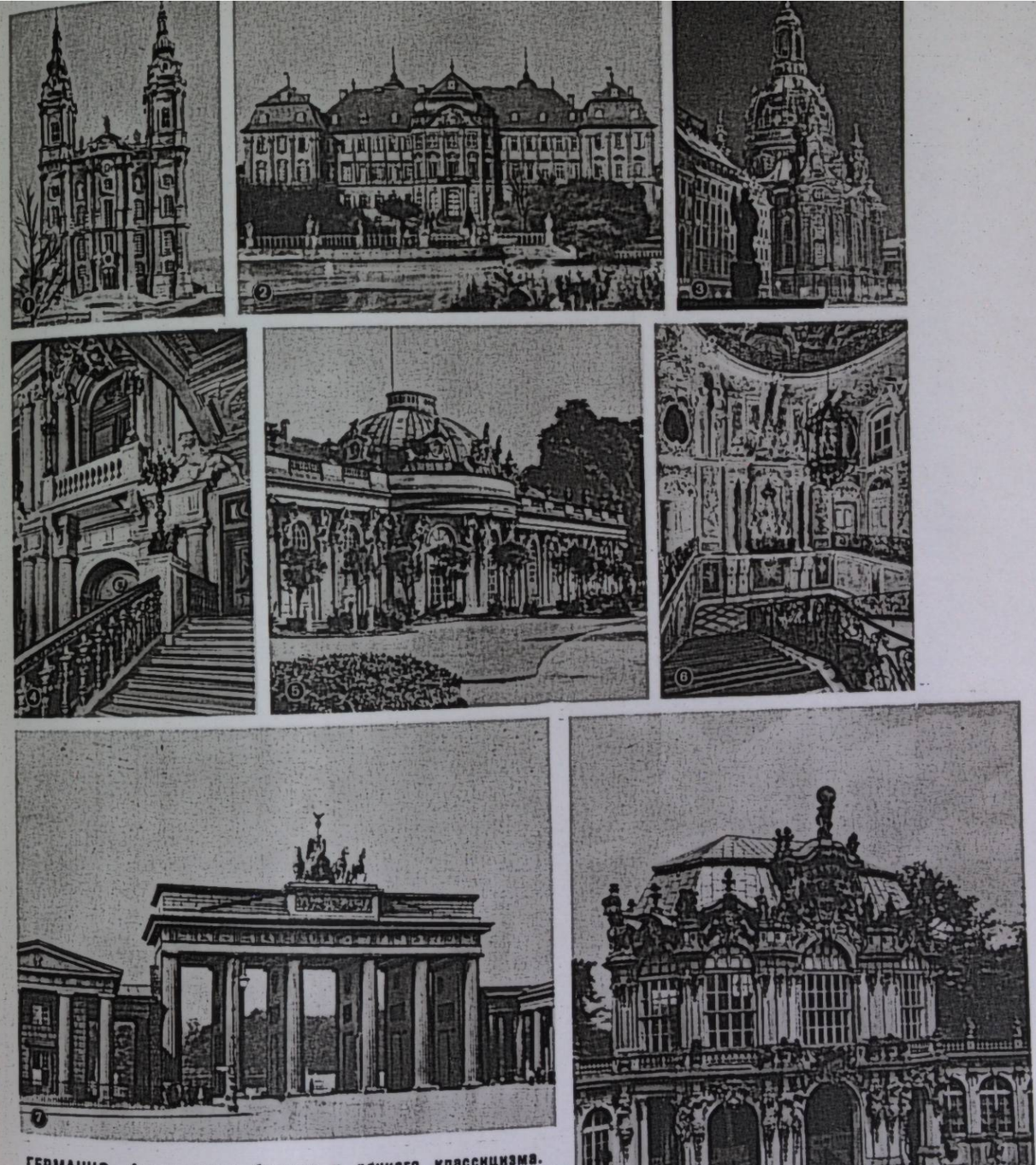




ГЕРМАНИЯ. Готическая светская архитектура. 1. Улица «ам Занд» в Люнебурге (Нижняя Саксония): Йоханнескирхе (около 1333—1406) и кирпичные дома 14—16 вв. 2. «Восточные ворота» (Остентор) в Регенсбурге (Бавария). Около 1330. 3. Ворота Штаргардер-тор в Нёйбранденбурге. 15 в. 4. Ратуша в Тангермюнде (округ Магдебург). Восточный фасад. Около 1430. Строитель Гинрих из Брунсберга. 5. «Ганзейский зал» в ратуше в Кёльне. 1350—70. 6. Ратуша в Вернигероде (округ Магдебург). Рыночный фасад. 1498. Строитель Томас Хиллеборх. 7. «Старый дом» в Бахарахе (Рейнланд-Пфальц). 14—17 вв. 8. Ворота Хольстентор в Любеке. 1466—78. Строитель Генрих Хельмштеде. 9. Ратуша в Мюнстере (Северный Рейн-Вестфалия). Нынешняя постройка начата в 1335.



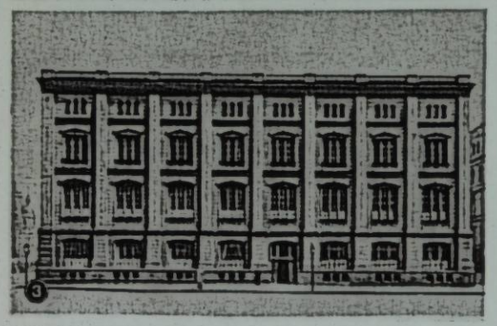
ГЕРМАНИЯ. Архитектура Возрождения и раннего барокко. 1. Флигель Оттона Генриха во дворце в Гейдельберге (Рейнланд-Пфальц). 1556—59. 2. Дом гильдии мясников в Хильдесхейме (Нижняя Саксония). 1529. 3. К. Кребс. Замок Хартенфельс в Торгау (округ Лейпциг). 1533—35. 4. Т. Кребс. Посёлок «Фуггерей» в Аугсбурге (Бавария). 1516—23. 5. В. Фернуккен. Портик ратуши в Кёльне. 1569—73. 6. Г. Ридингер. Дворец в Ашаффенбурге (Бавария). 1605—14. 7. В. Роскопф. Лестница ратуши в Гёрлице (округ Дрезден). 1537. 8. Я. Вольф. Дом Пеллера в Нюрнберге. 1602—07. Двор. 9. Г. Альферс. Дом Лейбница в Ганновере (Нижняя Саксония). 1652. Эркер. 10. Э. Холль. Ратуша в Аугсбурге. 1615—20.



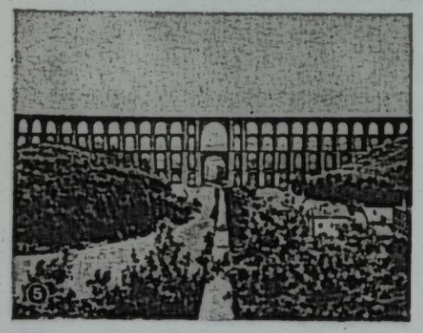
ГЕРМАНИЯ. Архитектура барокко и раннего классицизма. 1. Б. Нёйман и др. Паломническая церковь в Фирценхейлигене (Бавария). 1743—71. 2. Б. Нёйман. Дворец в Вернеке (Бавария). 1733—37. 3. Г. Бер. Протестантская церковь Фрауэнкирхе в Дрездене. 1726—38, окончена в 1743. 4. А. Шлютер. Лестница Городского дворца в Берлине. 1698—1706. 5. Г. В. Кнобельсдорф. Дворец Сан-Суси в Потсдаме. 1745—47. 6. Б. Нёйман. Лестница дворца в Брюле (Северный Рейн-Вестфалия). 1743—48. 7. К. Г. Лангханс. Бранденбургские ворота в Берлине. 1788—91. Квадрига работы скульптора И. Г. Шадова. 1789—94. 8. М. Д. Пёппельман. «Павильон на валу» в ансамбле Цвингер в Дрездене. 1711—22. Скульптура Б. Пермозера и др.



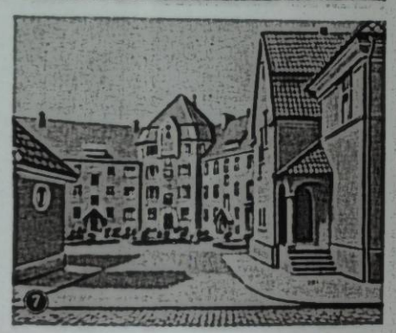


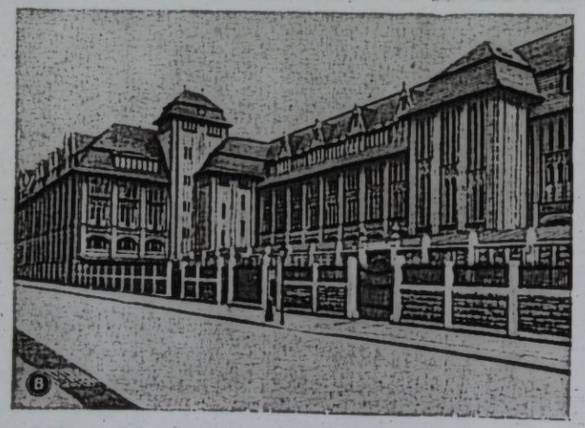


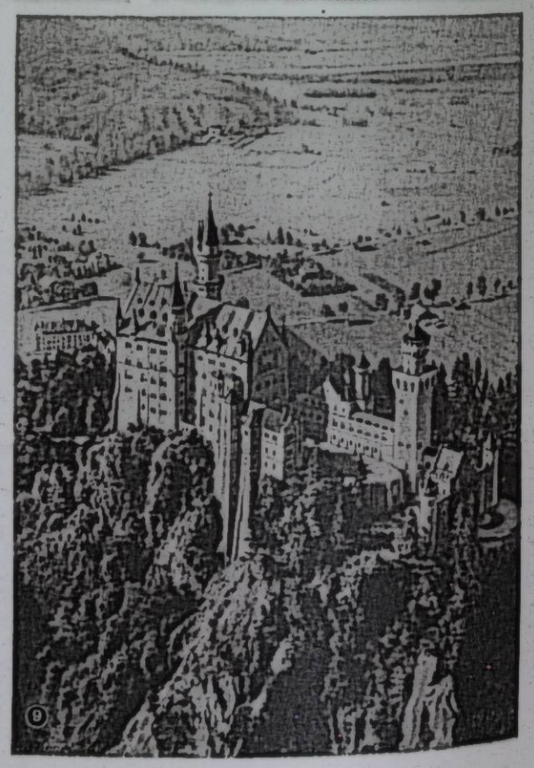




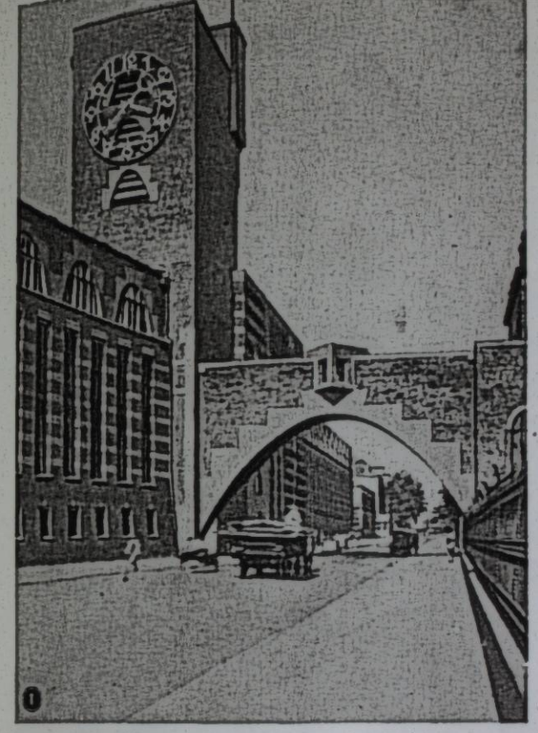


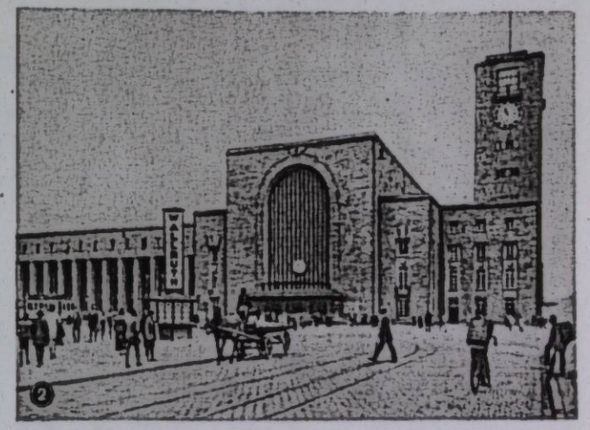


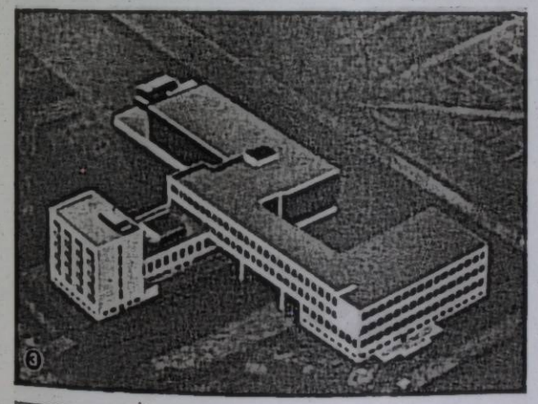


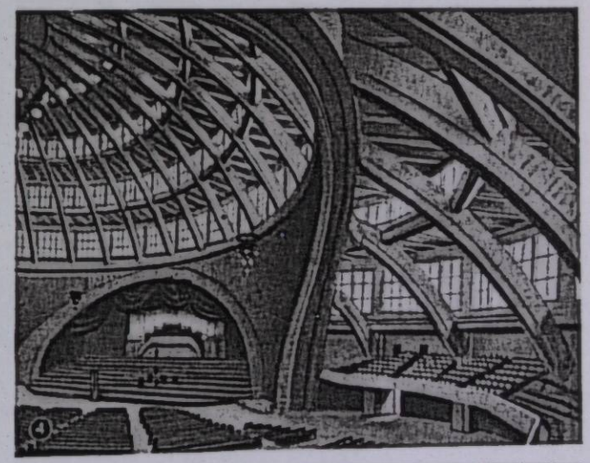


ГЕРМАНИЯ. Архитектура 19 века. 1. К. Ф. Шинкель. Новая караульня в Берлине. 1816—18. 2. К. Ф. Шинкель. Старый музей в Берлине. 1824—28. 3. К. Ф. Шинкель. Строительная академия в Берлине. 1831—35. 4. Г. Земпер. Оперный театр в Дрездене. 1838—41 и 1871—78. 5. Вильке и Дост. Мост через долину реки Гёльцш близ Нецшкау (округ Карл-Маркс-Штадт). 1846—51. 6. Старая водокачка во Вроцлаве. Середина 19 в. 7. Двор посёлка Альфредсхоф в Эссене (Северный Рейн-Вестфалия). 1894—1900. 8. А. Мессель. Универсальный магазин Вертхейм в Берлине. 1897—1904. 9. Г. Дольман, Ю. Хофман, Э. Ридель. Замок Людвига II Нёйшванштейн (Бавария). 1869—86.



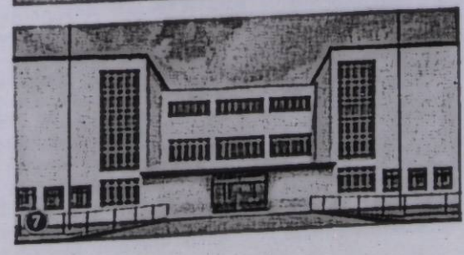














ГЕРМАНИЯ. Архитектура 20 века. 1. П. Беренс. Управление завода «И. Г. Фарбениндустри» в Хёхсте (Гессен). 1925—26. 2. П. Бонац. Вокзал в Штутгарте (Баден-Вюртемберг). 1914—28. 3. В. Гропиус. «Баухауз» в Дессау (округ Галле). 1926. 4. М. Берг. «Зал столетия» во Вроцлаве. 1911—13. 5. Э. Май, К. Г. Рудлоф. Посёлок «Рёмерштадт» во Франкфурте-на-Майне (Гессен). 1928. 6. Ф. Хёгер. «Чилийский дом» в Гамбурге. 1922—23. 7. О. Хезлер. Народная школа в Целле (Нижняя Саксония). 1927—28. 8. Э. Мендельзон. Универсальный магазин Шоккен в Штутгарте. 1926—28.













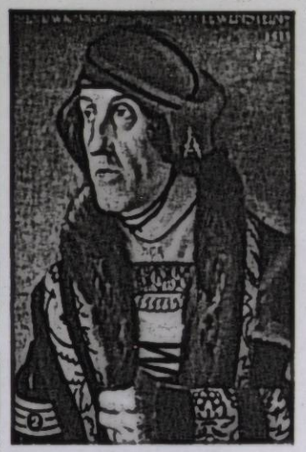


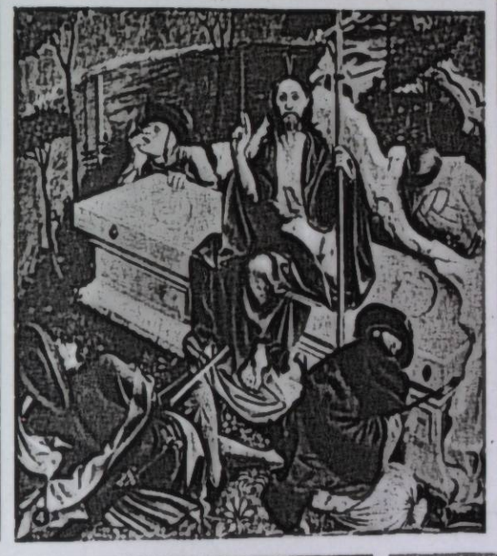


ГЕРМАНИЯ. Первобытное и средневековое искусство. 1. «Бог уличает Адама и Еву». Фрагмент дверей. Бронза. 1015. Собор в Хильдесхейме. 2. Стела из Хорнхаузена (округ Магдебург). Камень. Около 700. Музей первобытной истории, Галле. 3. «Распятие Имервард». Дерево. Около 1160. Собор в Брауншвейге. 4. «Евангелист Лука». Миниатюра из «Евангелия Оттона III». Конец 10 в. Баварская гос. библиотека. Мюнхен. 5. «Пророки». Камень. Около 1230. Ограда Георгиевского хора собора в Бамберге. 6. Миниатюра из «Рукописи Манессе». Около 1320. Библиотека университета в Гейдельберге. 7. «Тайная вечеря». Камень. Около 1250—60. Ограда западного хора собора в Наумбурге. 8. «Маркграф Эккехард и его жена Ута». Камень. Около 1250—60. Собор в Наумбурге.



















ГЕРМАНИЯ. Искусство Возрождения. 1. М. Шонгауэр. «Крестьяне, едущие на рынок». Гравюра резцом на меди. 2. Х. Бальдунг Грин. Портрет графа Л. Лёвенштейна. 1513. Картинная галерея. Берлин-Далем. 3. Л. Мозер. «Плавание св. Магдалины». Фрагмент алтаря св. Магдалины. 1431. Церковь в Тифенбронне. 4. Х. Мульчер. «Воскресение». Фрагмент алтаря из Вурцаха. 1437. Картинная галерея. Берлин-Далем. 5. П. Фишер и сыновья. Рака св. Зебальда. Бронза. 1508—19. Зебальдускирхе, Нюрнберг. 6. А. Альтдорфер. «Пейзаж с деревом». Рисунок. Около 1522. Гравюрный кабинет. Берлин. 7. А. Крафт. «Весовщик». Камень. 1497. Рельеф на стене здания городских весов. Нюрнберг. 8—9. Т. Рименшнейдер. Статуи Евы и Адама. Камень. 1491—93. Майнско-Франконский музей. Вюрцбург.















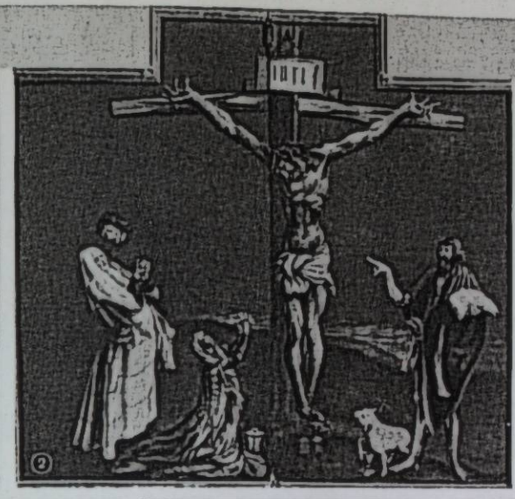






ГЕРМАНИЯ. Слева — А. Дюрер. 1. Автопортрет. 1498. Прадо. Мадрид. **2.** «Четыре всадника». Гравюра на дереве из серии «Апокалипсис». 1498. **3.** Женский портрет. Около 1506—07. Картинная галерея. Берлин-Далем. **4.** «Три крестьянина». Гравюра резцом на меди. 1497. **5.** «Праздник чёток». 1506. Национальная галерея. Прага. **6.** Портрет матери. Рисунок. 1514. Гравюрный кабинет. Берлин. **7.** «Меланхолия». Гравюра резцом на меди. 1514. **8.** «Иероним в келье». Гравюра резцом на меди. 1514. **9—10.** «Четыре апостола». 1526. Старая пинакотека. Мюнхен. **Справа — искусство Возрождения. 1—3.** М. Нитхардт. Три фрагмента «Изенхеймского алтаря». Около 1512—16. Музей Унтерлинден. Кольмар. (1 — «Посещение отшельника св. Павла св. Антонием»; 2 — «Распятие»; 3 — «Вознесение Христа»). **4.** Х. Хольбейн. Портрет





















Георга Гисе. 1532. Картинная галерея. Берлин-Далем. **5.** Х. Хольбейн. Портрет Анны Клеве. 1539. Лувр. Париж. **6.** Х. Хольбейн. Портрет Эразма Роттердамского. 1528—32. Публичное художественное собрание. Базель. **7.** Х. Хольбейн. Портрет Томаса Мора. Рисунок. 1527. Виндзорский замок. **8.** Х. Хольбейн. Портрет Доротеи Мейер. 1525—26. Публичное художественное собрание. Базель. **9—10.** Л. Кранах. Портреты саксонского герцога Генриха Благочестивого и его жены Катарины Мекленбургской. 1514. Картинная галерея. Дрезден.



















ГЕРМАНИЯ. Искусство 17—18 веков. 1. А. Шлютер. Памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму в Берлине. Бронза. 1696—1703. 2. А. Эльсхеймер. «Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды». Картинная галерея. Дрезден. 3. А. Шлютер. Голова умирающего воина. Камень. 1696. Двор Цейхгауза. Берлин. 4. И. Г. Даннеккер. Автопортрет. Гипс. 1797. Гос. галерея Штутгарт. 5. В. Тишбейн. «Гёте в Кампанье». 1787. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне. 6. А. Р. Менгс. Портрет отца. Пастель. Картинная галерея. Дрезден. 7. Д. Н. Ходовецки. «Общество за столом». Рисунок из серии «Поездка в Данциг». 1773. 8. А. Я. Карстенс. «Ночь и её дети». Картон. 1795. Гос. художественные собрания. Веймар. 9. И. Г. Шадов. «Кронпринцесса Луиза и принцесса Фридерика». Мрамор. 1795.









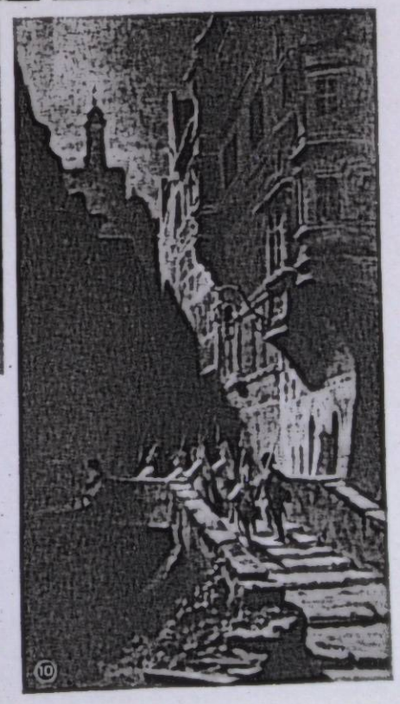






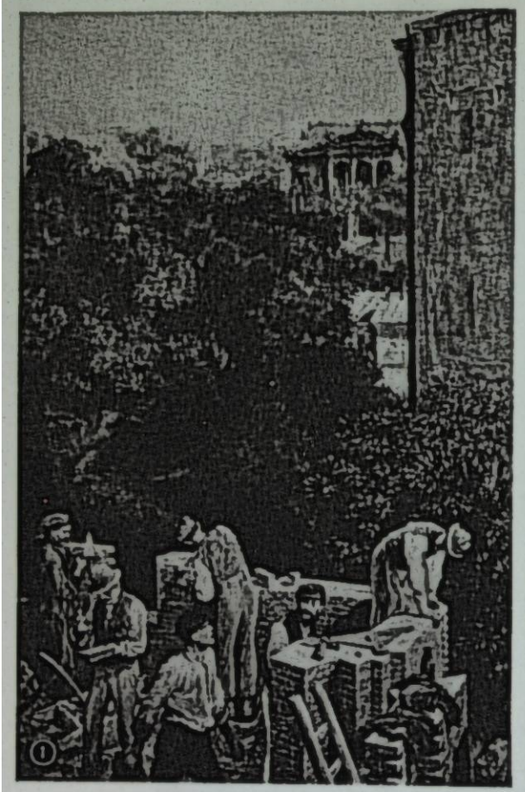


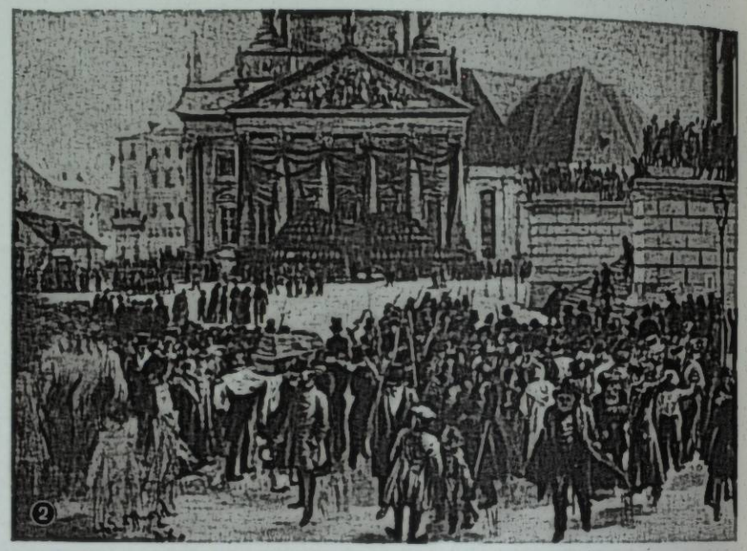




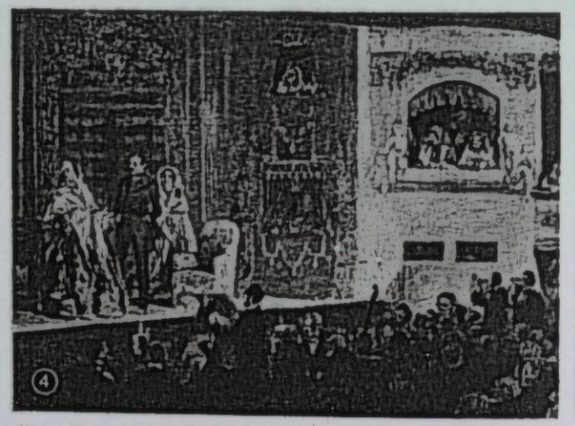
ГЕРМАНИЯ. Искусство. Романтизм. 1. Ф. О. Рунге. Автопортрет. 1806. Кунстхалле. Гамбург. 2. К. Д. Фридрих. «Двое, созерцающие луну». 1819—20. Картинная галерея. Дрезден. 3. Ф. О. Рунге. Портрет родителей. 1806. Кунстхалле. Гамбург. 4. А. Ретель. «Смерть-победитель». Гравюра на дереве из цикла «Ещё одна пляска смерти». 1849. 5. К. Д. Фридрих. «Женщина у окна». Около 1818. Национальная галерея. Берлин. 6. И. П. Хазенклевер. «Кабинет для чтения». 1843. Национальная галерея. Берлин. 7. К. Ф. Шинкель. «Просвет в скале». 1818. Музей Шинкеля. Берлин. 8. Ф. Крюгер. Портрет П. и А. Тальони. Рисунок. Около 1839. Национальная галерея. Берлин. 9. К. Блехен. «Железопрокатный завод близ Нёйштадт-Эберсвальде». Национальная галерея. Берлин. 10. К. Шпицвег. «Ночной обход». Новая пинакотека. Мюнхен.

ГЕРМАНИЯ. А. Менцель. 1. «На стройке» («Каменщики за работой»). 1875. Частное собрание. Берлин. 2. «Почести погибшим в мартовские дни». 1848. Кунстхалле. Гамбург. 3. «Комната с балконом». 1845. Национальная галерея. Берлин. 4. «Театр Жимназ». 1856. Национальная галерея. Берлин. 5. «Круглый стол Фридриха II в Сан-Суси». 1850. Картина не сохранилась. 6 и 8. Подготовительные рисунки к картине «Железопрокатный завод». Около 1872—75. Национальная галерея. Берлин. 7. «Железопрокатный завод». 1875. Национальная галерея. Берлин.













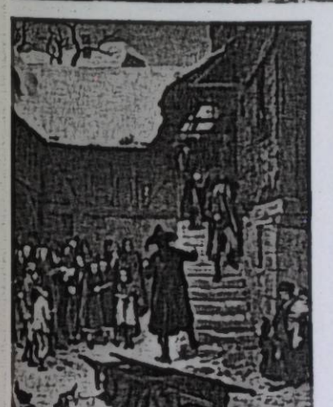


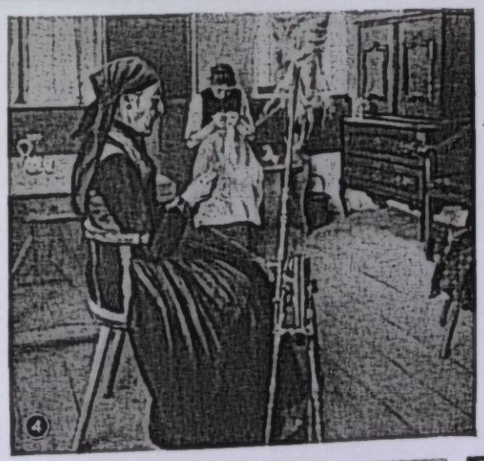


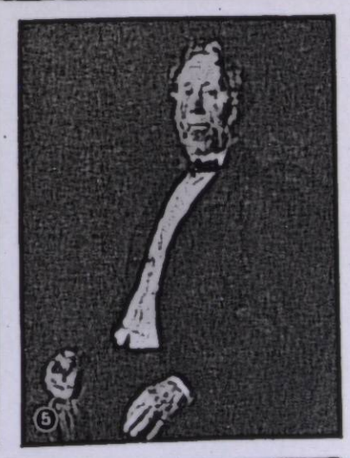
ГЕРМАНИЯ. Искусство 2-й половины 19 века. 1. М. Либерман. «Консервщицы». 1879. Музей изобразительных искусств. Лейпциг. 2. В. Лейбль. «Три женщины в церкви». 1878—82. Кунстхалле. Гамбург. 3. Л. Кнаус. «Вынос тела в гессенской деревне». 1871. 4. В. Лейбль. «Прядильщица». 1892. Музей изобразительных искусств. Лейпциг. 5. В. Лейбль. «Старый господин Палленберг». 1871. Музей Вальраф-Рихарц. Кёльн. 6. А. Хильдебранд. «Обнажённый юноша». Мрамор. 1884. Национальная галерея. Берлин. 7. М. Либерман. «Женщина с козами». 1890. Музей земли Нижняя Саксония. Ганновер. 8. Х. Маре. «Свадьба». Средняя часть триптиха «Сватовство». 1885—87. Новая галерея. Мюнхен.



















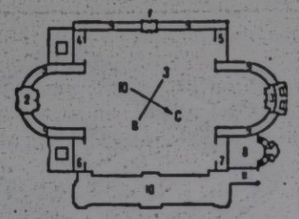






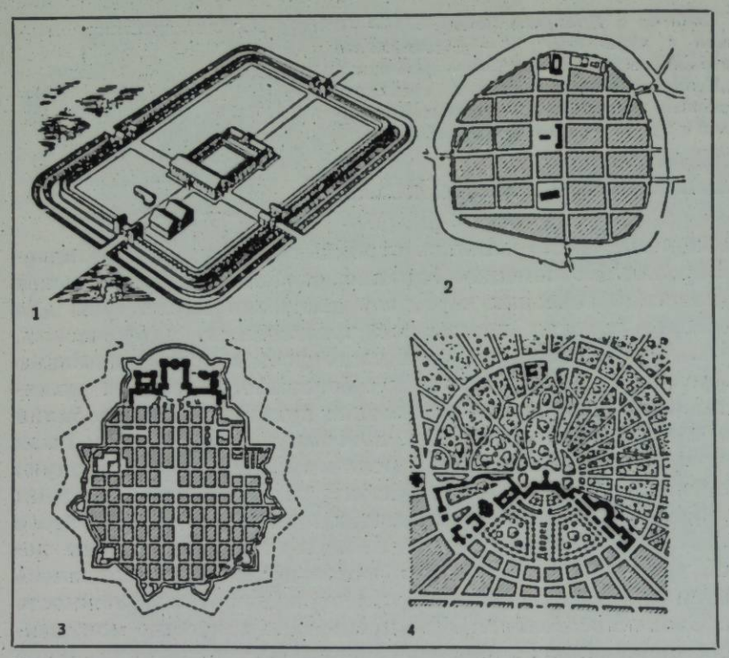


ГЕРМАНИЯ. Искусство 20 века. 1. К. Кольвиц. «Вдова». Гравюра на дереве. 1923. 2. К. Кольвиц. Офорт из цикла «Восстание ткачей». 1897—98. 3. Х. Балушек. Рисунок из цикла «Жертвы». 1906. 4. Г. Кольбе. «Наяда». Бронза. Музей изобразительных искусств. Москва. 5. Ф. Марк. «Башня синих лошадей». 1913. 6. Г. Цилле. «Железный крест». Рисунок. 7. Э. Барлах. Памятник павшим. Дерево. 1931. Собор в Магдебурге. 8. О. Дикс. Офорт из цикла «Война». 1924.



М. Д. Пёппельман. Дворцовый ансамбль Цвингер в Дрездене (план), 1711—22: 1 — ворота с купольной башней; 2 — „Павильон с курантами"; 3 — „Павильон на валу"; 4 — „Зоологический павильон"; 5 — „Математический салон"; 6 — „Немецкий павильон"; 7 — „Французский павильон"; 8 — „Купальня нимф" — грот с каскадом, лестницами и скульптурой; 9 — одноэтажные арочные галереи; 10 — здание Картинной галереи (1847 — 49, архитектор Г. Земпер); 11 — Гравюрный кабинет.

же великолепными, как и французский король; они стремились строить себе обширные резиденции с парками наподобие знаменитого Версаля. Но немецкое барокко, особенно на Ю., большей частью не имело тех упорядоченных, классицистических черт, которые были характерны для французской архитектуры. В Г. их обычно заменял преизбыток чувственных, патетических, доходящих до шумной парадности форм. Впечатление роскоши часто достигалось с помощью дешёвых строительных материалов и эффектных, но не связанных с большими затратами технических приёмов. Характерно, что работавшие в южной Г. итальянские архитекторы в изобилии применяли причудливые планировочные и декоративные приёмы, которые в самой Италии были исключением. Более спокойные и уравновешенные решения приносили в Г. (гл. обр. северную) голландские и французские мастера. Но основные достижения архитектуры барокко в Г. связаны прежде всего с интенсивной и разносторонней деятельностью выдающихся немецких зодчих этого периода, как И. *Динценхофер*, Б. *Нейман*, А. *Шлютер*, М. Д. *Пёппельман*. Ими вписаны новые яркие страницы в историю немецкой архитектуры. Часто творчество архитектора сливалось в единое целое с произведениями талантливых живописцев и скульпторов. В противоположность владениям Габсбургов (Австрия, Чехия, Словакия, Венгрия), где процветало искусство монументальной живописи на плафонах и стенах церквей, в Г. на первый план выступала скульптура (Б. Пермозер, см. *Австрия*, и др.). Скульптурными произведениями заполнялись парки, распланированные во французском духе. Строгие геометрические линии парковой планировки и регулярное расположение зелёных насаждений следовали осевой системе господствовавших в пейзаже дворцов (парки Гросер-гартен в Дрездене, см. *ГДР*, с 1676; Фейтсхёххейм, близ Вюрцбурга, см. *ФРГ*, 1680—82, расширен в 1753; Вильгельмсхёэ, близ Касселя, см. *ФРГ*, с 1701; Херренхаузен, близ Ганновера, см. *ФРГ*, 1666—99; Нимфенбург, близ Мюнхена, см. *ФРГ*, 1-я пол. 18 в.). Дворцы с протяжёнными корпусами, где анфиладой располагались пышно убранные покои, прямоугольными, круглыми и овальными залами, «почётными» («эренхоф») и внутренними дворами и акцентированными ризалитами строились в основном по французским образцам (Нимфенбург, 1663—1728; Людвигсбург, см. *ФРГ*, 1704—33; Шлейсхейм, близ Мюнхена, 1701—27; Городской дворец в Потсдаме, см. *ГДР*, 1660—82; «Водяной дворец» в Пильнице, см. *ГДР*, 1720; дворцы в Мюнстере, с 1667, и Манхейме, 1720—60, оба см. *ФРГ*). Несмотря на это, они приобретали несомненную самобытность благодаря добавлению обширных, изобретательно и разнообразно решённых лестничных залов, расположенных по оси главного портала и вестибюля. В 1-й пол. 18 в. были созданы великолепные лестницы Шлютером в Городском дворце в Берлине (см. *ГДР*, 1698—1706), И. Динценхофером в Поммерсфельдене, близ Бамберга (см. *ФРГ*, 1711—18), и Нёйманом в Брухзале (см. *ФРГ*, 1731—33) и Брюле (см. *ФРГ*, 1743—48). Подчёркнуто пластичная трактовка стены, украшенной богатым декором и прорезанной большими проёмами, напоминает подчас архитектурные приёмы зрелого итальянского барокко, истолкованные, однако, совершенно вольно и с богатыми вариациями (построенный Пёппельманом ансамбль павильонов и галерей — Цвингер в Дрездене, см. *ГДР*, 1711—22). Часто тектонические ордерные элементы — колонны, пилястры и т. д. присоединялись к изогнутым в различных направлениях плоскостям фасадов в чисто условном и орнаментальном духе, что предвосхищало стиль рококо. Архитектурный объём при этом воспринимался как скульптурное произведение: он как бы скорее вылеплен, чем выстроен. Черты классицизма (точнее говоря, палладианского направления) проявились в конце 17 — начале 18 вв. в Прусском королевстве в отдельных работах И. А. Неринга (J. A. Nering, 1659—1695), Ж. де Бодта (J. de Bodt, 1670—1745) и Шлютера (Цейхгауз, 1695—1706, Городской дворец, 1698—1706, дворец в Шарлоттенбурге, 1695—1712, всё в Берлине, см. *ГДР*); мощью и монолитностью выделяется возведённый Шлютером южный фасад Городского дворца, расчленённый классическими порталами с гигантским коринфским ордером. Г. В. *Кнобельсдорф* в середине 18 в. ещё более решительно отошёл от принципов барокко к сдержанным, изящным формам палладианства в одном из своих лучших произведений — Оперном театре в Берлине (1741—43) с его прямолинейным планом, чётким объёмом и стройным коринфским портиком перед фасадом.

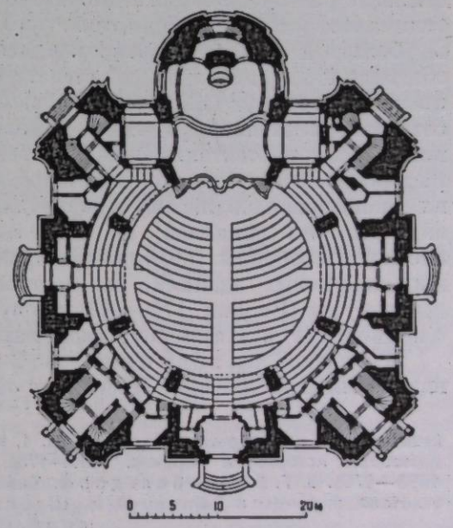


Развитие типов городской планировки. 1. Римский лагерь Зальбург (Гессен). 2—3 вв. 2. Нёйбранденбург. Планировка середины 13 в. 3. Манхейм (Пфальц). Регулярная „шахматная" планировка 1606—1778. 4. Карлсруэ (Баден). Регулярная радиально-кольцевая планировка 1715 — начало 19 вв.

К дворцовым сооружениям были близки колоссальные монастырские комплексы, напоминавшие часто испанские и португальские образцы (монастырь в Вейнгартене, см. *ФРГ*, нач. 18 в.). Церковь, обычно с двумя западными башнями и с куполом над средокрестием, служила здесь композиционным центром, являясь эффектным средоточием безудержной пышности. Отдельные объёмы зданий в культовых и светских ансамблях выстраивались вокруг больших почётных дворов и связывались с обширными парками: характерные примеры — П-образный в плане Новый дворец в Штутгарте (см. *ФРГ*, 1744—60) и построенный гл. обр. Б. Нёйманом крупный ансамбль резиденции в Вюрцбурге (см. *ФРГ*, 1719—53), достигающий 167 *м* в длину и 90 *м* в ширину. От главного здания резиденции (с длинной анфиладой) отходят боковые крылья, заключающие внутри по два внутренних двора, между крыльями расположен почётный двор (54 *м*×61 *м*); в центре главного и боковых корпусов помещены парадные залы, отмеченные снаружи выступами; большой лестничный зал, смещённый в сторону от вестибюля, и весь ансамбль производят сильное впечатление своим торжественным парадным великолепием.

В основанных в это время городах строго геометрическая планировочная композиция, осевая или радиальная, была подчинена дворцу, так что самое существо градостроительного замысла выражало зависимость города от князя. В Манхейме (см. *ФРГ*, с 1606) многоугольные укрепления охватывали замок и расположенный к С.-В. город со строгой прямоугольной сеткой улиц; в Карлсруэ (см. *ФРГ*, с 1715) от расположенного в центре дворца веером расходятся радиальные улицы; в Людвигсбурге (см. *ФРГ*, с 1709) дворец и парк служат главной осью города. Князем диктовались не только план города и строительство бюргерских жилых и общественных зданий, но и сам образ жизни горожан. Типизированные бюргерские дома, повторявшие друг друга, придавали новым кварталам городов-резиденций (Голландский квартал в Потсдаме, с 1734, Фридрихштадт и Доротеенштадт в Берлине) сходство с деревнями переселенцев, в которых зелёные площадки окружались одинаковыми усадебными домиками (поселения, созданные по приказу Фридриха II в Якобсхагене, Jakobshagen, Померания, и Фридрихсвальде, Friedrichswalde, Уккермарк по нижнему Одеру). В городских жилых домах расширялись вестибюли, лестницы и главные комнаты, потолки получали лепную отделку; особенно была распространена барочная резьба по дереву, украшавшая интерьеры, а подчас и фасады фахверковых домов не только в городе, но и в сёлах. Для мануфактурных промышленных предприятий применялись архитектурные формы бюргерского жилого дома (фахверковые здания дубильного завода в Диппольдисвальде, Dippoldiswalde, округ Дрезден, 18 в.) или ещё менее выразительные формы казарм и второстепенных дворцовых корпусов (ситцепечатная фабрика в Плауэне, Plauen, округ Карл-Маркс-Штадт, 1767).

Для протестантской культовой архитектуры характерны подчёркнуто скромные молельни хернхутской евангелической общины (в Херрнхуте, см. *ГДР*, и Нёйдитендорфе, Neudietendorf, округ Эрфурт, 18 в.) и прозаичные, оживляемые лишь музыкой и проповедью церкви, центрические или крестообразные в плане («Немецкая» и «Французская» церкви в Берлине, нач. 18 в., Николайкирхе в Шверине, см. *ГДР*, перестроенная в 1713 теоретиком протестантского храмового зодчества Л. К. Штурмом, L. Ch. Sturm, 1669—1719). Но появлялись и монументальные варианты тех же скромных типов либо по инициативе князя (массивная купольная ротонда с многоярусными эмпорами — Фрауэнкирхе в Дрездене, 1726—38, архитектор Г. Бер, G. Bähr, 1666—1738), либо там, где нужно было торжественно утвердить вновь завоёванные бюргерские права (Михаэлискирхе в Гамбурге, см. *ФРГ*, 1751—78). Католическая церковь воздействовала на прихожан театральной роскошью, сложным набором зрительных эффектов, неожиданным и остроумным слиянием и переплетением отдельных пространственных компартиментов. Архитектурные, скульптурные и живописные средства соединялись с театрально поставленными обрядами. Широко использовались цилиндрические своды и купола, круглые и овальные планы, различным образом сочетавшиеся с продольным пространством. И. Динценхофер в Банце (см. *ФРГ*, 1710—18), Б. Нёйман в Фирценхейлигене (Vierzehnheiligen, Бавария, 1743—71) и Нересхейме (Neresheim, Баден-Вюртемберг, 1745—92) создали лучшие в Г. образцы барочных церквей, выразительность которых раскрывается в движении — при обходе вокруг здания и внутри него. Особенной красоты достигло искусство башенной архитектуры (башни Николайкирхе в Грейфсвальде, см. *ГДР*, 1652, и Катариненкирхе в Гамбурге, 1658, изящная, стройная башня Хофкирхе в Дрездене, 1738—56, архитектор Г. Кьявери, G. Chiaveri, 1689—1770). В богатом и разнообразном барочном декоре при всей его изощрённой сложности можно заметить (особенно в архитектурном резном убранстве построек южной Г.) черты народного декоративного искусства.



Г. Бер. Протестантская церковь Фрауэнкирхе в Дрездене (план). 1726—38, окончена в 1743.

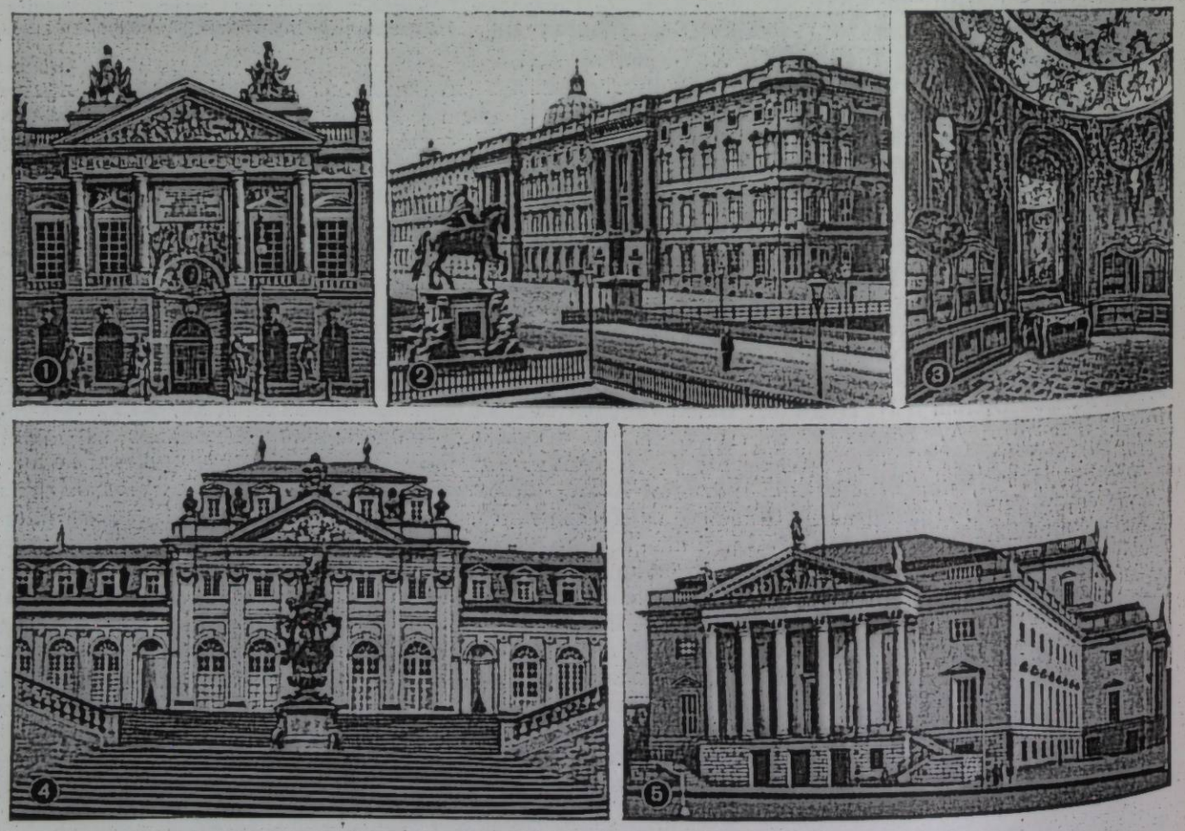
Весьма многосторонней была деятельность иностранных мастеров в Г. (Ж. де Бодт, З. Лонглюн, Z. Longuelune, 1669—1748; Ф. Кювилье, F. de Cuvilliés, 1695—1768; Э. Цуккали, E. Zuccali, 1642—1724; А. Барелли, A. Barelli, 1627 — ок. 1700, и многие другие). У них учились и сотрудничали с ними немецкие архитекторы; многие получали образование в Италии, Франции, Голландии, изредка в Англии. Среди местных мастеров наиболее замечательны братья *Азам*, Пёппельман, Нёйман, семья Динценхофер, переселившаяся из Верхней Баварии во Франконию, Гессен и Чехию (см. *Чехословакия*), Д. Циммерман (D. Zimmermann, 1685—1766), И. М. Фишер (J. M. Fischer, 1692—1766), М. фон Вельш (M. von Welsch, 1671—1745), К. Шлаун (C. Schlaun, 1695—1773), родственные друг другу семьи Бер (Beer: Михаэль, умер в 1666, Франц, 1660—1726) и Тумб (Thumb: Михаэль, умер в 1690, Кристиан, умер в 1726, Петер, 1681—1766).

Из более ранних центров архитектуры барокко в Австрии и её владениях мощные ответвления шли в Силезию (см. *Польша*), Францию (Мартинскирхе в Бамберге, см. *ФРГ*, 1685—93, архитектор Г. Динценхофер; монастырь в Банце, 1-я пол. 18 в., архитекторы И. Л. Динценхофер и Б. Нёйман; церковь в Фирценхейлигене; Шёнборнская капелла в Вюрцбурге, 1718—36, архитекторы М. фон Вельш и Б. Нёйман), Баварию (Театинская церковь в Мюнхене, см. *ФРГ*, 1663—1767, архитекторы А. Барелли, Э. Цуккали, Ф. Кювилье; монастырская церковь в Вельтенбурге, Weltenburg, 1716—21, архитектор К. Д. Азам; интерьер Эммерамскирхе в Регенсбурге, см. *ФРГ*, 1731—33, перестроенный братьями Азам; паломническая церковь Виз, Wies, 1745—1754, архитектор Д. Циммерман), Швабию (монастырские церкви в Нересхейме, Цвифальтене, см. *ФРГ*, 1738—65, архитектор И. М. Фишер, и Вейнгартене, см. *ФРГ*, 1715—20, архитектор Ф. Бер) и Гессен (собор, 1704—12, архитектор И. Динценхофер, и оранжерея, ок. 1730, архитектор М. фон Вельш,— в Фульде, см. *ФРГ*). Самостоятельные очаги барокко появились в Саксонии (Цвингер и другие ансамбли в Дрездене), затем менее устойчиво в Вестфалии (резиденция, с 1767, и Клеменскирхе, 1744—53, в Мюнстере, см. *ФРГ*, обе — архитектор К. Шлаун) и на Рейне (дворец в Брюле, 1725—34, архитекторы Шлаун и Кювилье). Северная Г. наполняла интерьеры своих гигантских церквей барочным убранством. Здесь этот стиль большей частью не достигал тех высот и той приподнятой патетики, которые присущи барокко Австрии, Чехии и южнонемецких земель; но черты барокко, хотя и смягчённые уютом и чувством меры, проявились в многочисленных бюргерских жилых домах с характерной для них акцентировкой порталов, оконных обрамлений и карнизов,

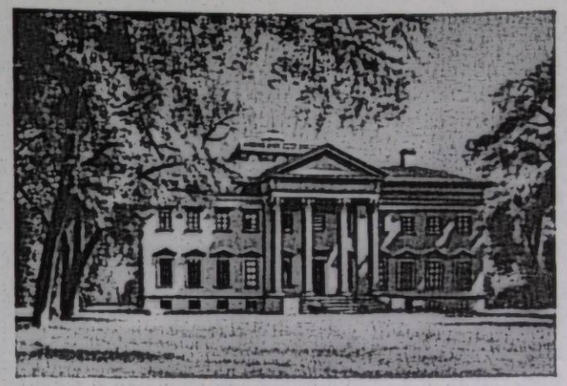
Рококо. Уже во 2-й четверти 18 в. избыток претенциозного пафоса, шумная роскошь и праздничность, присущие крупным барочным сооружениям, стали уступать место поискам интимности и удобства. В комплексах барочных дворцов создавались небольшие комнаты камерного характера, помещения, похожие на беседки и гроты. Именно в них появился стиль рококо, связанный, как и во Франции, с политическим упадком феодального общества, тягой к наслаждению и расточением богатств. Немецкое рококо, воспринятое из французских источников, отличалось от своего прототипа чрезвычайным изобилием и свободной асимметрией декора. С большой изобретательностью варьируя различные виды орнамента, немецкие мастера создавали на потолках и стенах непринуждённую игру бесчисленных прихотливо переплетённых друг с другом обрамлений, картушей, узоров в виде вьющихся стеблей, сетчатых плетений, раковин, крыльев летучих мышей и тому подобных полутектонических или совсем не тектонических мотивов. Раннее рококо было чисто декоративным искусством и распространялось только на интерьеры, сохранявшие в основном барочную структуру; тектоника их маскировалась лёгким и причудливым декором. Фасады лишь дополнялись украшениями в виде раковин (рокайлей). На более высокой ступени развития стиля стали заметны поиски более гибких и свободных объёмно-пространственных решений. Больше всего это удавалось в небольших дворцовых зданиях, как построенные Кнобельсдорфом восточный флигель дворца в Шарлоттенбурге (Берлин, 1740—43) и популярный дворец Сан-Суси в Потсдаме (1745—47) или дворец Амалиенбург в Нимфенбургском парке (1734—39, архитектор Кювилье).

Ранний классицизм. Во 2-й половине 18 в. в Г. возникает и развивается буржуазная идеология Просвещения. Поскольку она ориентировалась на античное наследие (что нашло яркое

Архитектура барокко, рококо и классицизма. 1. И. А. Неринг, А. Шлютер, Ж. де Бодт. Цейхгауз (ныне Музей немецкой истории) в Берлине. 1695—1706. 2. А. Шлютер. Городской дворец в Берлине. Южный фасад. 1698—1706. 3. Г. В. Кнобельдорф. Библиотека во дворце Сан-Суси в Потсдаме. 1745—47. Отделка по проекту А. Наля. 4. М. фон Вельш, Ф. И. Штенгель. Оранжерея в Фульде (Гессен). Около 1730. 5. Г. В. Кнобельсдорф. Оперный театр в Берлине. 1741—43.



выражение в трудах И. И. Винкельмана), в архитектуру также начали проникать античные формы. В барокко стали усматривать лишь искажение античных образцов. В архитектуре отзвук идей Просвещения ощутим уже в «стиле косички» (Zopfstil), получившем своё название от формы мужских париков того времени и представлявшем собой переход от рококо к классицизму. «Стиль косички» широко распространился в Пруссии; он укоренился в архитектуре общественных сооружений, в качестве модного архитектурного явления проник в дворцовое и культовое зодчество; здесь, впрочем, ещё сохранялись преувеличенные формы барокко, правда, без прежней страстной патетики. В церкви монастыря в Виблингене (Wiblingen, Баден-Вюртемберг, 1772—81, архитектор Г. Шпехт, G. Specht, 1720—1803), распланированного ещё в чисто барочном духе, в башнях «Немецкой» и «Французской» церквей в Берлине (1780—85, архитектор К. Гонтард, K. von Gontard, 1731—91), в музее Фридерицианум в Касселе (см. *ФРГ*, 1769—76, архитектор С. Л. дю Ри, S. L. du Ry, 1726—99), в дрезденском ландхаузе (1770—76), построенном автором теоретических трактатов Ф. А. Крубзациусом (F. A. Krubsacius, 1718—90), обнаружились черты нового стиля, в т. ч. вновь пробудившееся ощущение прелести рационально решённого внутреннего пространства. В интерьере благодаря рассчитанной скупости средств, тонкой, изящной декоративной обработке плоскостей и их строгому расчленению совершился переход от бурных порывов барокко к спокойной упорядоченности и продуманной ясности. Непосредственная связь этого направления с архитектурой соседней Франции видна в огромном монастырском комплексе Санкт-Блазиен (Sankt-Blasien, Баден-Вюртемберг, 1768—83, архитектор М. д'Икснард, M. d'Ixnard, 1723—95), расположенном в одной из уединённых долин Шварцвальда.



Ф. В. Эрдмансдорф. Дворец в Вёрлице (округ Галле). 1769—73.

Если грациозная лёгкость «стиля косички» сближала ещё его с рококо, то в дальнейшем немецкая архитектура последовательно шла путём, предначертанным образцами античности и крупными немецкими теоретиками. В ней проявился рационализм Просвещения, его строгий, серьёзный и гуманистический дух. Идеи классицизма проводили в жизнь Ф. В. *Эрдмансдорф*, К. Г. *Лангханс* и Д. *Жилли*, работавшие с 1786—88 в Берлине. Эрдмансдорф, ученик Винкельмана и английских палладианцев — Р. и Дж. Адамов и У. Чеймберса (см. *Великобритания*), построил в 1769—73 дворец в Вёрлице (см. *ГДР*) — компактное и строгое здание с коринфским портиком, явившееся одним из первых примеров благородного понимания духа античной классики. Лангханс воздвиг в Берлине в 1788—91 монументальные Бранденбургские ворота, чей мужественный дорический ордер повлиял на дальнейшее развитие немецкого классицизма. Рациональностью и строгим лаконизмом отличается творчество Жилли. Так был проложен путь, по которому проникали в Г. архитектурные идеи, порождённые революционной Францией. Виднейшим интерпретатором их в Г. был Ф. *Жилли*, проекты которого отмечены стремлением к грандиозности, к суровой и лапидарной трактовке античных форм. Среди архитекторов, повлиявших на формирование немецкого классицизма, нужно назвать также работавшего в Берлине и Веймаре Г. Генца (H. Gentz, 1766—1811) и Ф. Вейнбреннера (F. Weinbrenner, 1766—1826), чьи постройки в Карлсруэ (см. *ФРГ*) придали этому распланированному в барочном духе городу его характерный облик. Классицизм был широко распространён в бюргерских домах, построенных очень просто и экономно; фасад, членённый пилястрами или широкими лопатками, украшали иногда порталом, балконом на консолях, лепными деталями. В промышленных сооружениях формы классицизма появлялись лишь эпизодически.

Изобразительное искусство. Тридцатилетняя война ускорила процесс деградации, начавшийся в немецком искусстве во 2-й пол. 16 в. Раздробление страны на множество отдельных государств лишило ведущие художественные центры прежнего значения, а складывавшуюся национальную школу привело к почти полному распаду. Художественные связи между городами были нарушены, традиции прерваны. Немецкие художники, не имея возможности формироваться на родине, подпадали под сильнейшее влияние искусства соседних стран. На севере Г. преобладало

воздействие голландской и фламандской художественных школ, на юге — итальянской. Эклектика, царившая в немецком искусстве 17 в., возводилась теоретиками в творческий принцип. Так, живописец и историк искусства, автор знаменитого труда «Немецкая академия» И. *Зандрарт* сознательно проповедовал эклектизм, видя в нём средство для немецких художников сравняться по мастерству с художниками любой другой страны. Лишь исполненные одухотворённой фантастики картины И. Г. *Шёнфельда*, обострённо-психологическое творчество К. *Паудиса* и драматичные религиозные сцены, портреты и пейзажи М. Вильмана (M. Willmann, 1630—1706) отмечены печатью более сильной индивидуальности, свидетельствуют о стремлении вырваться из русла эпигонства, подчинить заимствованные стилистические приёмы самостоятельной интерпретации явлений. Документальную ценность имеют виды европейских городов гравёра М. Мериана (M. Merian, 1593—1650).

Новый подъём изобразительного искусства, связанный с политическим и культурным ростом некоторых германских государств — южнонемецких княжеств, Саксонии, Пруссии,— стал намечаться только на грани 17—18 вв. В немецкой культуре уже во 2-й пол. 17 в. появился ряд значительных фигур (философ Г. В. Лейбниц, писатели А. Грифиус и К. Гриммельсхаузен); в нач. 18 в. в Г. сложилась сильнейшая в Европе музыкальная школа (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель). К этой же плеяде принадлежал работавший гл. обр. в Берлине А. *Шлютер* — один из крупнейших архитекторов и скульпторов Г. К его лучшим скульптурным работам относится памятник Фридриху Вильгельму (т. н. великому курфюрсту), где пышность барочных форм сочетается с мужественной сдержанностью образа. Особенно выразительны полные драматизма головы умирающих воинов на замковых камнях окон Цейхгауза.

В 1-й пол. 18 в. в южной (по преимуществу католической) Г. в связи с развитием архитектуры, гл. обр. церковной, успешно развивалось декоративно-монументальное искусство. В этой области, несмотря на сильное влияние итальянского барокко, выдвинулся ряд самобытных мастеров, среди которых главное место принадлежит братьям *Азам* и И. Э. Хольцеру (J. E. Holzer, 1709—40). В сер. и 2-й пол. 18 в. традиции их искусства продолжали скульптор И. *Гюнтер*, живописцы М. *Гюнтер*, Йоханнес Цик (Zick, 1702—62) и его сын Януариус (1730—97). В декоративных работах этих мастеров, выполненных в духе позднего барокко, почти всегда ощутимы черты религиозной экзальтации, соединяющиеся подчас с проявлениями нежной лирики или неожиданной и острой наблюдательности. Станковая живопись этого времени была преимущественно аристократической, демократические тенденции в ней почти не могли проявиться; создавалась она в основном для королевских и княжеских дворцов и в большинстве случаев более или менее самостоятельно варьировала сюжеты и схемы французского придворного искусства. Её самым известным и наиболее типичным представителем был работавший при дворе прусских королей француз А. Пен (A. Pesne, 1683—1757) — автор нарядных по краскам, но неглубоких портретов в духе рококо. Отдельные художники (Б. Деннер, B. Denner, 1685—1749, К. Дитрих, Ch. Dietrich, 1712—74, И. К. Зеекац, J. K. Seekatz, 1719—68) проявляли склонность к более внимательному изучению натуры. В своих поисках они опирались на голландское искусство 17 в., но их стремление к самостоятельности было робким.

Э. К. и К. Д. Азам. Алтарь монастырской церкви в Роре (Бавария). 1717—23.



Значительно более ярким и самобытным явлением была фарфоровая скульптура немецкого рококо (возникновение фарфорового производства освещено в разделе «Декоративное искусство»). Мировую известность фарфор Г. завоевал во многом благодаря И. И. *Кендлеру*. В его обширном творчестве наряду с религиозными и мифологическими фигурами и группами большое место занимают остроумные светские жанровые сцены («кринолиновые группы»), блестящая анималистическая скульптура, фигуры ремесленников и даже сценки народной жизни, очень свежие и меткие по наблюдениям. Работы Кендлера, иногда значительные по размерам, исполнены с большой пластической смелостью и превосходным чувством материала, изящество моделировки сочетается в них с яркой, но гармоничной раскраской. Крупным мастером был и Ф. А. *Бустелли*: его мелкая скульптура (часто без раскраски) соединяет декоративную изысканность рококо с необычайной живостью и гибкостью фигур, гротескной остротой передачи стремительных движений и внезапных порывов. Творчеству третьего крупного скульптора И. П. *Мельхиора* присущи бóльшая сердечность и вдумчивость, мягкость моделировки, пристальное изучение натуры (особенно в его привлекательных детских образах); в портретной скульптуре из бисквита Мельхиор приблизился к новому стилю — классицизму.

Развитие искусства во 2-й пол. 18 в. проходило под знаком борьбы мировоззрения поднимающейся буржуазии против идеологии и эстетических норм феодализма. На почве просветительских взглядов, получивших широкое распространение в бюргерской демократической среде, родился классицизм, теоретической основой которого послужили эстетические идеи И. И. Винкельмана. Его труды «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755) и особенно «История искусства древности» (1764) стали подлинным откровением для художников. Винкельман противопоставлял возвышенный идеал древнегреческого искусства манерному и безыдейному искусству аристократии 18 в. Призывая художников возвратиться к изучению природы, Винкельман под этим, однако, подразумевал подражание античным образцам, представлявшим собой, по его мнению, облагороженное и очищенное от случайностей воссоздание природы. Подобные метафизические взгляды, утвердившиеся в немецкой эстетике классицизма, приводили к отвлечённости искусства, к его оторванности от реальной жизни. Поэтому в условиях отсталой Г. классицизм часто терял прогрессивную общественную направленность и оказывался на службе у аристократии; при этом в заимствованные у античности формы вкладывалось консервативное, а порою и прямо реакционное содержание.

С сер. 18 в. многие художники Г. жили и работали в Риме, куда их влекли обилие памятников античного искусства и та свобода, которой они были лишены при дворах немецких правителей. Из этих мастеров наибольшей популярностью не только в Г., но и во всей Европе пользовался А. Р. *Менгс*. Одарённый художник, чьи ранние пастельные портреты принадлежат к лучшему из того, что создано немецким искусством в этой области, он под влиянием знакомства с Винкельманом становится ярым приверженцем его эстетической доктрины. Менгсом написано большое количество пустых и холодных полотен на мифологические и религиозные темы, где персонажи зачастую скопированы с античных рельефов и статуй, а классицистическая композиционная схема сочетается с перепевами рококо, блёклым, а иногда пёстрым цветом и вялым рисунком. Под влиянием Винкельмана и Менгса сформировалось сентиментальное искусство А. *Кауфман*, в картинах которой герои, одетые в античные хитоны и тоги, разыгрывают чувствительные сцены из древней истории. Классицизм проникает и в сферу пейзажа (декоративные ландшафты Я. Ф. Хаккерта, J. Ph. Hackert, 1737—1807) и в область аристократического портрета. В парадных портретах А. *Тишбейна* ощущаются классицистическая строгость композиции и, вместе с тем, поиски интимности образа, мягкость красочной гаммы. Портреты в духе классицизма писал и его двоюродный брат В. Тишбейн, автор знаменитого портрета И. В. Гёте, интересный также как автор картин на темы немецкой истории.

Наиболее убеждённым выразителем возвышенных идеалов классицизма являлся в конце века А. Я. *Карстенс*. Классицизм в его понимании — это прежде всего героическое искусство, призванное морально возвышать человека, поднимать его над житейской обыденностью. Карстенс вдохновлялся памятниками античности, работами Микеланджело (см. *Италия*), находя в них то духовное величие, которого недоставало «суетному» искусству рококо. Но замыслы Карстенса, в сущности, не были реализованы. Художник оставил после себя лишь несколько картонов на аллегорические и мифологические сюжеты. В отличие от работ Менгса, здесь ясно виден разрыв с языком форм старого искусства, но ни благородство замысла, ни монументальная ясность композиции, ни строгое величие отдельных фигур не могут скрыть недостатков рисунка и явной зависимости художника от вдохновлявших его шедевров. По содержанию своего творчества к Карстенсу был близок Й. А. Кох (см. *Австрия*), работавший преимущественно в области пейзажа. Отличительная черта произведений Коха — подлинно классическая гармоничность. Несмотря на пристальное внимание к мелочам, художник превосходно передаёт ощущение грандиозности мира. Свойственное Коху эмоциональное восприятие природы переходит в его поздних работах во взволнованную патетику, во многом перекликающуюся с творчеством художников-романтиков.



И. Г. Шадов. Надгробие графа А. фон дер Марка. Мрамор. 1788—91. Государственные музеи. Берлин.

В скульптуре крупнейшими представителями классицизма были И. Г. *Шадов* и И. Г. *Даннеккер*. Творчество Шадова обширно и разнообразно. Если его квадрига на Бранденбургских воротах в Берлине не лишена официальной холодности, то в надгробии графа фон дер Марка, где проявились реалистические устремления художника, он создал трогательный прочувствованный образ умершего ребёнка, включив эту статую в строгий ансамбль гробницы. Ещё большей одухотворённости образа достиг Шадов в двухфигурной группе «Кронпринцесса Луиза с сестрой». Произведения Даннеккера носят более камерный и, как правило, более отвлечённый характер. Наряду со спокойными, изящными аллегорическими фигурами художник создавал портреты, в которых идеальная возвышенность образа соединяется с утверждением ценности человеческой личности. Однако немецкий классицизм с его тяготением к общему в ущерб частному, с его обязательной идеализацией, не мог быть благоприятной почвой для развития портрета. Элементы реализма (особенно заметные в портретном творчестве Шадова) развивались в нём не согласно, а скорее вопреки классицистической доктрине.

Параллельно с классицизмом в немецком искусстве конца 18 в. существовал буржуазный реализм, приверженцы которого, хотя и не были одушевлены высокими идеалами классицизма, зато проявляли пристальное внимание к отдельной человеческой личности. Принципы буржуазного реализма нашли яркое воплощение в портретном творчестве А. Графа, выходца из *Швейцарии* (см.). Искусство Графа подкупает той человечностью, которая характерна для идеологии «третьего сословия». Люди на его портретах держатся просто и непринуждённо; художник подчёркивает их скромность, полную достоинства. Но Граф не был глубоким художником-мыслителем. Портретируя выдающихся деятелей эпохи — писателей, философов, учёных,— он видел в своих моделях лишь типичных представителей бюргерского сословия.

Крупным мастером буржуазного реализма был Д. Н. *Ходовецки* — блестящий рисовальщик, один из крупнейших графиков 18 в. Он родился в Гданьске (Польша), но его жизнь и творчество неразрывно связаны с Берлином. Именно в Ходовецки берлинское бюргерство нашло своего самого яркого бытописателя. Художник был типичным выразителем идеологии своего класса: «естественность» буржуазного быта он противопоставлял «искусственности» аристократии; правда, в его творчестве нет ни обличительного сарказма У. Хогарта (см. *Великобритания*), ни морализирующего пафоса Ж. Б. Грёза (см. *Франция*). Ходовецки проиллюстрировал множество книг, в т. ч. произведения Лессинга, Шиллера, Гёте. Однако его иллюстрации, безупречные в техническом отношении, неглубоки по содержанию; художник далёк от страстной проповеди освободительных идей классиков немецкой литературы.

Д. Н. Ходовецки. Иллюстрация к „Страданиям молодого Вертера" И. В. Гёте. Гравирована Д. Бергером. 1775—79.



В самом конце 18 в. в Г. родилась новая графическая техника — литография. Она была изобретена в Баварии выходцем из Праги А. Зенефельдером (A. Senefelder, 1771—1834), получившим привилегию на печатание с камня в 1799.

Декоративное искусство. В 17—18 вв. развитие художественной промышленности было связано гл. обр. с украшением дворцов, монастырей и церквей, на что тратилась значительная часть государственных доходов. Отвечая стремлению господствующих классов к великолепию и роскоши, декоративное искусство стало вместе с тем одной из основных областей, в которых могли проявиться творческая энергия, фантазия и трудолюбие народа. Шедеврами изобретательности, пылкости воображения, напряжённой динамики и торжественной праздничной пышности могут считаться резьба, лепка и росписи, декоративные ткани и паркеты во многих немецких интерьерах барокко и рококо; особенно выразительны железные кованые решётки — на лестнице дворца в Брюле (см. *ФРГ*, 1762—64), садовых воротах резиденции в Вюрцбурге (см. *ФРГ*, 1770) и др. Пристрастие к массивным формам, к избытку и причудливому своеобразию декора ярко проявилось в мебели; хотя она и следовала во многом иностранным,

особенно французским образцам, но были созданы такие вполне самобытные предметы, как большие шкафы 17 в. с тонкой прихотливой резьбой на Ю., с высоким сочным рельефом и витыми колонками на С. Мастерство немецких краснодеревщиков, особенно семьи мастеров мебельного искусства *Рёнтген* (Абраам и его сын Давид), работавшей на рубеже эпохи классицизма, завоевало в 18 в. европейскую славу. С мебельным искусством связаны роскошные кареты, коляски и сани с разнообразной скульптурной резьбой. Не менее славились изделия немецких ювелиров 18 в.— миниатюрные безделушки, табакерки, футлярчики или, наоборот, замысловатые пышные сооружения, в которых мастерски сочетались драгоценные металлы, камни и редкие породы дерева со слоновой костью, эмалью, перламутром. Смелостью и размахом фантазии, блеском мастерства поражают ювелирные композиции И. М. *Динглингера*, работавшего при дворе саксонских курфюрстов в Дрездене, часто в сотрудничестве со знаменитым скульптором Б. Permозером (см. *Австрия*). Необузданная пышность сложного криволинейного узора отличает ювелирные изделия мастеров Нюрнберга и Аугсбурга (см. *ФРГ*) в середине 18 в. К концу века, особенно в бытовой металлической утвари (в том числе латунной и оловянной), установились более строгие формы, изящные в своей простоте.

Значительные достижения немецкой художественной промышленности лежат в области керамики. По-прежнему специфической для Г. являлась «каменная» посуда (кувшины, фляжки, кружки, аптекарские сосуды) с соляной глазурью: в Крёйсене (Kreussen, Верхняя Франкония) делали посуду с коричневой глазурью, рельефом, яркой эмалевой росписью, во Фрейберге (см. *ГДР*) в Саксонии — со штампованным узором, белой, чёрной, голубой или красной эмалью. Разнообразную посуду производили в Рейнской области и Вестервальде (Westerwald, Вестфалия). Нюрнберг славился изразцами для печей (представлявших собой иногда сложные сооружения) и керамикой со свинцовой глазурью, голубой или пестрой орнаментальной и фигурной росписью. С 1660-х гг. возникали фаянсовые мануфактуры — в Ханау (Hanau, Гессен, 1661), Франкфурте-на-Майне (см. *ФРГ*, 1666), Берлине (см. *ГДР*, 1678), Касселе (см. *ФРГ*, 1680), Брауншвейге (см. *ФРГ*, 1707), Цербсте (Zerbst, Саксония-Анхальт, ныне округ Магдебург, 1720); созданные по образцу знаменитой делфтской мануфактуры (см. *Нидерланды*), они так же охотно перенимали формы и декор дальневосточной керамики (либо французского фаянса), тогда как нюрнбергские и аугсбургские фаянсовые изделия имели традиционные немецкие формы и расписывались изображениями пейзажей, батальных, мифологических и библейских сцен. Подлинным переворотом в истории европейского керамического производства было изобретение в начале 18 в. настоящего («твёрдого») фарфора при содействии саксонского естествоиспытателя Э. В. Чирнхауза (E. W. Tschirnhaus, 1651—1708) дрезденским придворным алхимиком И. Ф. Бёттером (J. F. Böttger, 1682—1719). В 1710 была основана фарфоровая мануфактура в Мейсене (см. *ГДР*), вскоре получившая мировую известность. В первый период («бёттеровский», 1710—19) в Мейсене производили изделия из красной «каменной» массы и первые образцы фарфора, уже тогда отличавшиеся чёткостью форм и тонкой лепкой деталей. Во второй период («живописный», 1720—35) талантливый живописец И. Г. Хёрольдт (J. G. Höroldt, 1696—1775) ввёл в подражание дальневосточной керамике многокрасочную роспись, цветные фоны, подглазурную роспись кобальтом. В третий период («скульптурный», 1735—63) руководителем скульптурной мастерской И. И. *Кендлером*, модельерами И. Г. Кирх-

Декоративное искусство 17 — начала 19 вв. 1. Ваза с подглазурной голубой росписью. Мейсенская фарфоровая мануфактура. Около 1730. Музей художественного ремесла. Лейпциг. 2. Тёмно-синяя стеклянная бутыль. 17 в. Музей земли Рейнланд. Бонн. 3. „Продавец гусей". Группа по модели И. И. Кендлера. Мейсенская фарфоровая мануфактура. Около 1735. Музей художественного ремесла. Лейпциг. 4. Вышивка золотом, серебром и шёлком. 18 в. Раньше — Дворцовый музей. Берлин. 5. Кувшин из „каменной массы". Мануфактура в Целле (Баден). Около 1820. Музей земли Баден. Карлсруэ.



нером (J. G. Kirchner, р. ок. 1706), И. Ф. Эберлейном (J. F. Eberlein, 1696—1749), Ф. Э. Мейером (F. E. Meyer, 1723—85) было достигнуто беспримерное пластическое богатство глазурованной расписной скульптуры, сервизов, ваз, всевозможных декоративно-прикладных изделий. Четвёртый («академический», 1763—74) и пятый (1774—1814), связанный с развитием классицизма, периоды знаменуют кризис мейсенской мануфактуры. На второй мануфактуре в Хёхсте (см. *ФРГ*, 1746—96) наиболее важную роль играл скульптор И. П. *Мельхиор* — замечательный портретист, один из наиболее тонких и вдумчивых модельеров этого времени; в Нимфенбурге (Nymphenburg, Бавария; мануфактура основана в 1747 в Нёйдеке, Neudeck, Бавария, в 1761 переведена в Нимфенбург) — блестящий представитель баварского рококо скульптор Ф. А. *Бустелли*; во Франкентале (Frankenthal, Пфальц, 1755—1800) — скульпторы Мельхиор и К. Линк (K. Linck, 1730—93). Известность получили также мануфактуры в Фюрстенберге (Fürstenberg, Брауншвейг, с 1753), Людвигсбурге (Ludwigsburg, Вюртемберг, 1758—1824), ряде городов Тюрингии. В Берлине существовали мануфактуры В. К. Вегели (1751—57), И. Э. Гоцковски (1761—63) и созданная на основе последней в 1763 королевская мануфактура: она прославилась в 1760—80-х гг. высоким качеством глазури, красок, росписи, рельефного декора, изящной скульптурой работы Ф. Э. Мейера.

С 1600 в Г. стали изготовлять шлифованные стеклянные изделия с резьбой (Нюрнберг, Средняя Г., Бранденбург); высоким качеством продукции выделялись мануфактуры в Потсдаме (см. *ГДР*; в частности, здесь изготовляли «рубиновое» стекло, окрашенное золотом и медью) и Готе (см. *ГДР*). Ковроделие и ткачество находились под сильным французским влиянием (берлинская серия шпалер «Победы великого курфюрста», конец 17 в.); по образцу французских мануфактур была основана ок. 1765 шпалерная мануфактура в Манхейме (см. *ФРГ*). Интерес представляют разнообразные игрушки (особенно «кукольные дома» с обстановкой и игрушки-автоматы).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 19 века

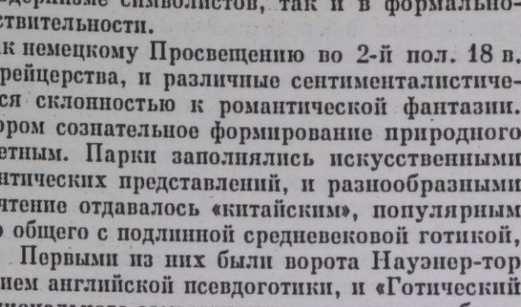
В начале 19 в. Г. была втянута в наполеоновские войны; борьба против французского гнёта пробуждала национальные патриотические чувства и освободительные стремления народа. Военный разгром Пруссии вынудил провести ряд буржуазных реформ. Вслед за освобождением Г. усилилось развитие капиталистических отношений, сочетавшееся с сохранением многих феодальных порядков. В 1840-х гг. в Г. начался промышленный переворот, формировался рабочий класс, в Силезии произошло первое крупное стихийное восстание пролетариата (1844). Центр революционного движения перемещался в Г., которая стала местом деятельности К. Маркса и Ф. Энгельса, родиной научного социализма. Однако из-за предательства буржуазии и слабости пролетариата буржуазно-демократическая революция 1848—49 потерпела поражение. Феодально-монархический режим не был ликвидирован, а объединение Г. было осуществлено не революционно-демократическим путём, а «железом и кровью», т. е. в результате ряда ведшихся Пруссией войн, которые завершились франко-прусской войной 1870—71. В 1871 была образована Германская империя, канцлером которой стал О. Бисмарк, выразитель интересов реакционного юнкерства и крупной буржуазии. Объединение страны, полученная от Франции крупная контрибуция, присоединение Эльзаса и вост. Лотарингии ускорили капиталистическую индустриализацию Г., вступившей к концу 19 в. в стадию империализма, колониальных захватов и борьбы за передел мира. В последней четверти 19 в. быстро росло рабочее движение, ставшее большой общественной силой.

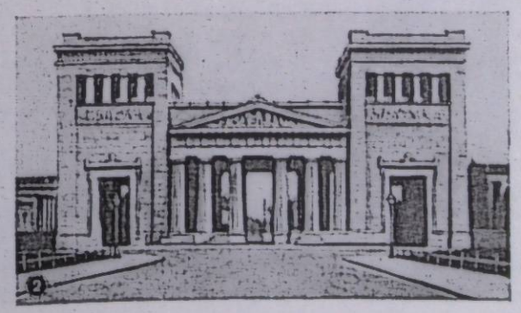
История культуры 19 в. в Г. открывается мощным романтическим движением, в котором влияния французской буржуазной революции, неудовлетворённость филистерской косностью немецкого общества, патриотические устремления, требования духовной свободы личности сплетались с реакционной идеализацией старонемецкого религиозно-патриархального уклада. Общественный пафос классицизма скоро уступает место сентиментальному культу старины и средневековой набожности, бюргерскому уюту и задушевности «стиля бидермейер», а затем — хвастливому национализму, бездушной эклектике, напыщенности и ложному глубокомыслию, которые определяли облик официального немецкого искусства в течение почти всего столетия. Казённое однообразие в значительной мере окрашивает строительную практику Г., несмотря на её несомненный размах и ряд технических достижений. Рост демократических сил в немецком обществе обусловил, в свою очередь, подъём реалистического искусства, выдвинувшего ряд крупных мастеров. К концу века появляются художники, целиком посвятившие своё творчество пролетариату и бедноте, тогда как буржуазное искусство обнаруживает тенденции упадка; последние проявились как в мистике и претенциозном модернизме символистов, так и в формально-стилистических исканиях, ведших к отрыву от действительности.

Архитектура. *Псевдоготика.* Так же, как немецкому Просвещению во 2-й пол. 18 в. сопутствовали мистические движения, вроде розенкрейцерства, и различные сентименталистические устремления, так и классицизм сопровождался склонностью к романтической фантазии. «Французский» парк сменился «английским», в котором сознательное формирование природного ландшафта человеком оставалось почти что незаметным. Парки заполнялись искусственными руинами в стиле псевдоготики, возникшем из романтических представлений, и разнообразными экзотическими постройками, среди которых предпочтение отдавалось «китайским», популярным ещё со времени рококо. Псевдоготика, имевшая мало общего с подлинной средневековой готикой, стала появляться и в более крупных сооружениях. Первыми из них были ворота Науэнер-тор в Потсдаме (см. *ГДР*, 1755), построенные под влиянием английской псевдоготики, и «Готический дом» в парке в Вёрлице (см. *ГДР*, 1776). Подъём национального самосознания в период освободительных войн против Наполеона повысил интерес к историческому прошлому страны. В готике видели выражение национального немецкого духа. Это выразилось в проектах мемориальных сооружений, выполненных с размахом и большим настроением. Но то, что удалось осуществить, было далеко от силы первоначальных замыслов.

Поздний классицизм. В строительстве, в т. ч. и культовом, отразились интеллектуальные интересы эпохи, тяга к возвышенному, направляемая литературой и историческими концепциями. Значительно возросла роль общественных зданий—театров, музеев и др. Те же исторические силы, которые способствовали распространению псевдоготики, питали и поздний классицизм. В наполеоновское и последовавшее за ним время классицизм стал выразителем растущего национального чувства. В это время ведущее значение получило творчество К. Ф. *Шинкеля*. Он занимался вначале живописью, развивая свою фантазию как в классическом, так и в романтическом направлении, и остался верен этим направлениям после 1815, когда получил возможность строить монументальные сооружения. В зданиях Новой караульни (1816—18), Драматического театра (1819—21), Старого музея (1824—28) в Берлине (см. *ГДР*), в Николайкирхе в Потсдаме (1830—37) принципы классической архитектуры получили благородную самостоятельную интерпретацию. Но построенные им в те же годы Вердерская церковь в Берлине (1825—28) и замок Бабельсберг близ Потсдама (с 1834) выполнены под влиянием английской неоготики. Поворотным этапом к новому пониманию архитектуры, свободному от исторических заимствований и не потерявшему своего значения и в будущем, явилось сооруженное Шинкелем кирпичное здание Строительной академии в Берлине (1831—35).

Но в условиях наступившей реакции классицизм не смог преодолеть идеальную отвлечённость своих установок, приверженность к общим местам и подняться до отражения подлинных запросов социальной действительности. Он стал репрезентативным архитектурным стилем, который нёс печать застоя, полицейской организации политической и общественной жизни. Вместе с тем идеи классицизма глубоко укоренялись в теории и истории архитектуры, вызывали повышенный интерес к античной археологии. Этот новый историко-археологический уклон в классицизме проявился в творчестве работавшего в Дармштадте Г. Моллера (G. Moller, 1784—1852) и мюнхенских архитекторов Л. *Кленце* и Ф. Гертнера (F. von Gärtner, 1792—1847), которые эффектной градостроительной организацией уличного пространства придали Мюнхену новый облик. В своих постройках Гертнер не только обращался к формам классицизма, но и соединял их с заимствованиями из итальянской готики и Возрождения, что вело к развитию эклектизма.



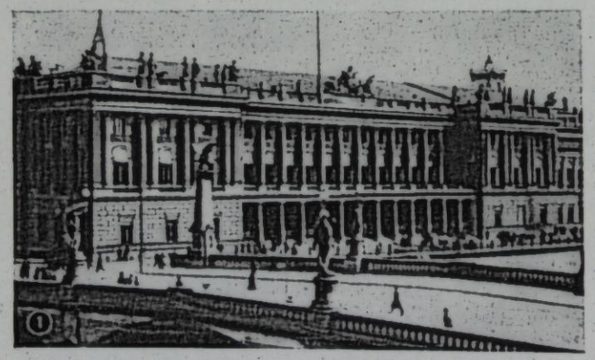


Архитектура 19 века. Классицизм. 1. К. Ф. Шинкель. Драматический театр в Берлине. 1819—21. 2. Л. Кленце. Пропилеи в Мюнхене. 1846—60.

Массовое строительство чуждалось торжественности монументального зодчества: в городах преобладала переработка форм классицизма в духе большой простоты и скромности. Рядовые буржуа соответственно своим экономическим возможностям и ограниченному политическому значению удовлетворялись скромной, полной уюта домашней обстановкой «стиля бидермейер». Этот стиль (освещается также в разделах об изобразительном и декоративном искусстве) получил название по имени литературного героя поэта Л. Эйхродта («Biedermeiers Liederlust», 1850); Эйхродт, в свою очередь, объединил имена типичных немецких филистеров— Бидермана и Буммельмайера, сатирически описанных в 1848 В. фон Шеффелем. Сравнительно благоприятное экономическое положение, которого постепенно достигли крестьяне центральной, южной и западной Г. (прежде всего благодаря росту населения страны и увеличению спроса), содействовало оживлению строительства в деревне. Тогда и возникло множество хуторов, которые наряду с деревнями уличного и кучевого типа ещё поныне во многом определяют характер сельских местностей Г. Хотя отдельные типы домов восходили к глубоким древним традициям, но благодаря увеличению размеров и количества комнат сельские дома приобретали более крупные масштабы. В сельском строительстве всё больше сказывалось расслоение крестьянства (помещения для зажиточных и для батраков). Богатые крестьяне начали строить каменные дома городского типа.

Э к л е к т и з м. Поскольку немецкий классицизм всё больше высказывал оторванность от жизни, он вызвал ответную реакцию — утверждение антиклассических форм, заимствованных как из национальной, так и из зарубежной архитектуры прошлого. Общенемецкое национальное чувство нашло проявление в достройке собора в Кёльне и в дальнейшей заботе о памятниках национальной старины. Новые заказчики, в свою очередь, требовали от архитекторов целесообразности, экономической осмотрительности, совершенного знания дела, что нашло проявление в постройках нового типа, прежде всего в вокзалах с крытыми перронами (Анхальтский вокзал в Берлине, 1871—82, архитектор Ф. Швехтен, F. Schwechten, 1841—1924) и выставочных павильонах, а также мостах (мост через реку Гёльцш, 1846—51). На место произвольных, хотя и с размахом исполненных архитектурных фантазий (замки Линдерхоф, 1875—78, Херренкимзе, 1878—85, Нёйшванштейн, 1869—86, в Баварии, архитектор Г. Дольман, G. von Dollmann, 1830—95; улица Максимилиансштрасе в Мюнхене, см. *ФРГ*, 3-я четверть 19 в., архитектор Ф. Бюрклейн, F. Bürklein, 1813—72) пришли серьёзная обоснованность проектов, точность исторических познаний и прочная инженерная подготовка. При этом, перенимая исторические стили, архитекторы впадали в неразрешимые противоречия между реальными практическими требованиями, собственными художественными замыслами и заученными историческими познаниями. Наиболее значительные памятники эклектической архитектуры этого времени получают фасады гл. обр. в парадном стиле итальянского Ренессанса (биржа, 1859—63, архитектор Ф. Хициг, F. Hitzig, 1811—81, рейхстаг, 1884—94, архитектор П. Валлот, P. Wallot, 1841—1912, и собор, 1894—1905, архитектор Ю. Рашдорф, J. Raschdorff, 1823—1914,— в Берлине; Имперский суд в Лейпциге, см. *ГДР*, 1888—95, архитектор Л. Хофман, L. Hoffmann, 1852—1932). В духе эклектики воздвигались новые монументальные сооружения для различных культурных целей: наиболее интересен театр в Дрездене (см. *ГДР*)— полукруглый зал с наружными двухъярусными галереями (1838—41 и 1871—78, архитектор Г. *Земпер*).

Архитектура 19 в. Эклектизм. 1. Ф. Хициг. Биржа в Берлине. 1859—63. 2. П. Валлот. Рейхстаг в Берлине. 1884—94.





Для быстрорастущего населения требовалась жилая площадь в городах, и жилищное строительство стало предметом беззастенчивой спекуляции. Стихийное развитие городов сопровождалось упадком градостроительства. Монархические юнкерски-капиталистические государства Г. не обнаруживали никакого интереса к новым градостроительным требованиям и сложившимся традициям. Крупные предприниматели строили для своих рабочих посёлки, как правило, сомнительного архитектурного и градостроительного качества. Средневековые стены вокруг старого ядра городов большей частью заменялись бульварами, а за ними вырастали предместья, имевшие обычно безличный и даже безобразный облик. Вид старых улиц искажался новыми постройками, которые возводились бесцеремонно, без учёта масштабов и требований архитектурного единства. Так же прокладывались и новые улицы. Там, где фантазия градостроителей выдвигала новые смелые планы, они оказывались полностью или частично невыполнимыми по экономическим причинам (проекты К. Зитте, C. Sitte, 1843—1903, Й. Штюббена, J. Stübben, 1845—1936). Явно катастрофическое положение заставляло разрабатывать теоретические проблемы градостроительства (труды К. Гурлитта, C. Gurlitt, 1850—1934, П. Клемена, P. Clemen, 1866—1947), но, будучи оторваны от социальных вопросов, они долгое время ставились лишь в формальном плане. Исторические интересы побуждали архитекторов внимательнее относиться к охране памятников, однако в силу господствовавших неустойчивых вкусов это не спасло многие ценные постройки от разрушения. Созданные в период господства эклектизма банки, отели, рестораны, здания для увеселений, виллы богачей и другие репрезентативные сооружения, имевшие псевдодворцовый облик и перегруженные украшениями, не представляли, как правило, художественной ценности; почти полностью они были заменены позднее новыми постройками или разрушены во время войн.

В эпоху лихорадочной предпринимательской деятельности («грюндерства») после объединения Г. преобладала особенно безвкусная, лишённая духовного содержания архитектура, щеголяющая показной ложной монументальностью и нагромождением орнаментики. Бюрократический дух и однообразная заученная солидность соединялись в ней со всё более быстро менявшейся модой на те или иные исторические стили (распространены были подражания итальянскому позднему Возрождению и барокко, немецкому Ренессансу и т. д.). Наибольшее значение имели для будущего инженерные постройки из железа (возникавшие под английским и французским влиянием), в частности первые в Г. удачные опыты строительства железнодорожных мостов (мост через реку Ногат близ Мариенбурга, ныне Мальборк, Польша, 1850—59, архитектор А. Штюлер, A. Stüler, 1800—65), а позднее — больших залов с металлическими каркасными перекрытиями. Поиски более рациональных принципов планировки и жилищного строительства нашли выражение в некоторых заводских посёлках, создававшихся крупными промышленниками, и в домах с малыми квартирами, строившихся рабочими и мелкобуржуазными товариществами.

Изобразительное искусство. На рубеже 18—19 вв. в искусстве Г. сложилось новое художественное направление — романтизм; он представлял собой явление чрезвычайно сложное, сочетающее прогрессивные и реакционные тенденции, прошедшее в своём развитии ряд этапов. Освободительные веяния французской революции получили широкий отклик даже в раздробленной, политически отсталой Г. Но характерно, что в немецкой культуре они вылились в специфическую форму борьбы за духовное освобождение личности. Выражение личных чувств, раскрытие внутреннего мира художника и лежат в основе раннего немецкого романтизма. Разрушив классицистическую гармонию человека и мира, романтики сделали духовный облик человека основным содержанием искусства; они противопоставили рационалистической эстетике классицизма, его отвлечённым идеалам красоты яркую эмоциональность образов, повышенный интерес к индивидуальному. Вместе с тем ранний немецкий романтизм созерцателен, в нём почти полностью отсутствует действенное начало. Все эти черты присущи творчеству Ф. О. *Рунге* — крупнейшего представителя немецкого романтизма на его первом этапе. Произведения Рунге отмечены пристальным интересом к внутреннему миру человека. Особенно показательны в этом отношении картина «Мы втроём» (автопортрет с невестой и братом), с её внешне сдержанной, но глубокой эмоциональностью, и почти гротескный в своей резкой характерности «Портрет родителей», где художник идёт по пути монументализации подчёркнуто прозаических образов простых людей. Рунге упорно разрабатывал проблемы света и цвета: портретом детей Хюльзенбек он открывает полосу пленэрных исканий в немецкой живописи, а картину «Утро» строит в соответствии со своей теорией эмоциональной выразительности цвета. Немецкие романтики возродили национальный пейзаж. В этой области работал другой большой художник — К. Д. *Фридрих*. Его пейзажи замечательны не только тонкостью наблюдений, но и своей глубокой одухотворённостью; на них всегда лежит печать личного неповторимого настроения, иногда светлого и радостного, гораздо чаще — меланхолического, грустного, порою трагического.



Ф. О. Рунге. „Мы втроём" (автопортрет с невестой и братом). 1805. Картина не сохранилась.

ского. В пейзажах Фридриха присутствует то ощущение бесконечности, которое характерно для раннего немецкого романтизма, с его неудовлетворённостью, с его стремлением к неведомым далям.

Борьба против наполеоновского гнёта вызвала в Г. подъём патриотизма, усилила стремление к национальному единству. Но в обстановке политической реакции, господствовавшей в Г., возрождение национального самосознания носило двойственный характер и в ряде случаев приняло форму апологии реакционных устоев феодализма. В своём сопротивлении прогрессивным идеям французской революции многие немецкие художники-романтики искали опору в религии, в феодальном средневековом прошлом своей страны. Эти религиозно-патриархальные иллюзии получили чрезвычайно широкое распространение в немецком искусстве. В 1810—1820-х гг. складываются т. н. назарейская («*Союз св. Луки*» в Риме) и дюссельдорфская школы. Назарейцы (крупнейшими из них были Ф. *Овербек*, Ю.Шнорр фон Карольсфельд, J. Schnorr von Carolsfeld, 1794—1872, П. *Корнелиус*) жили в Риме по образцу монастырской общины и мечтали о возрождении религиозного искусства. Они писали картины на библейские темы, подражая то Рафаэлю и итальянским живописцам 15 в., то старонемецким художникам. Этих мастеров назарейцы воспринимали как художников преимущественно религиозных и почти совершенно игнорировали реалистическую сущность их творчества. Заслуги назарейцев значительнее в области портрета и пейзажа, где они в большей мере обращались к непосредственному наблюдению натуры.

В отличие от аскетичного искусства назарейцев, в произведениях художников дюссельдорфской школы, которую возглавлял В. *Шадов*, господствуют поверхностная сентиментальность и сюжетная занимательность. Ранние дюссельдорфцы (К. Ф. Зон, C. F. Sohn, 1805—67, Т. Хильдебрандт, Th. Hildebrandt, 1804—74, и др.) воспевали немецкое средневековье, обычно заимствуя темы для картин из романтической литературы своего времени. Среди них не было больших художников; исключение составлял лишь А. *Ретель*, чьё развитие шло скорее вразрез с принципами школы. Ретель расписал ратушу в Ахене фресками на сюжеты из истории Карла Великого. В этом произведении особенно отчётливо выявились противоречия немецкого исторического романтизма. Интерес художника к судьбам народа, прославление его силы переходят порой в воинствующий националистический пафос, которому сопутствуют проповедь христианских идей и героизация личностей феодальных правителей. Однако суровое и мощное искусство Ретеля было встречено враждебно консервативной публикой и не нашло продолжателей.

П. Корнелиус. „Апокалиптические всадники". Картон. Около 1843. Национальная галерея. Берлин.



Центральной фигурой немецкого исторического и религиозного романтизма стал П. Корнелиус. В молодости он был близок к назарейцам, но его искусство не укладывается в рамки назарейской эстетики. Корнелиус чрезвычайно высоко расценивал воспитательную роль монументального искусства. Им создано огромное количество эскизов и картонов к росписям общественных зданий Мюнхена и Берлина (осуществлённым лишь частично), где чередуются полные бурной патетики картины античной и средневековой истории, библейские сцены, аллегорические изображения. Корнелиус, как показывают отдельные его работы, действительно обладал талантом монументалиста. Однако на его творчестве пагубно сказались абстрактность философского замысла и пренебрежение к техническому мастерству.

На немецкую скульптуру романтизм не оказал существенного воздействия. К. Д. *Раух* и Э. Ричель (E. Rietschel, 1804—61), крупнейшие скульпторы 1-й пол. и сер. 19 в., продолжали традиции классицизма, но стремились (особенно Ричель) к большей, чем у их предшественников, исторической достоверности деталей, лиц и костюмов.



Л. Рихтер. „Лето". Рисунок. Гравирован на дереве К. Эртелем.

В 30-х гг. 19 в. с ростом промышленности и развитием экономики в Г. начался общественный подъём, который завершился революцией 1848—49. В немецком искусстве этого периода заметно усилилась реалистическая струя. Однако реализм 1830—40-х гг. был ещё тематически очень узок и идейно неглубок. В реалистическом искусстве этого времени большое место принадлежало течению, получившему впоследствии название «бидермейер». Художники «бидермейера» сделали предметом искусства среднего обывателя и его тесный мирок. Они писали гл. обр. портреты, интерьеры, жанровые сцены, реже — пейзажи и натюрморты. Предшественником этого течения был Г. Ф. *Керстинг*, писавший гл. обр. жанровые портреты и уютные интерьеры бюргерских домов; в его работах уже ощущается характерная для «бидермейера» тонкая поэтизация предметов. Наиболее видными жанристами «бидермейера» были Н. П. *Хазенклевер* и А. Шрёдтер (A. Schroedter, 1805—75). Творчество многих художников-реалистов 1830—40-х гг. не укладывается в рамки «бидермейера», но тематически более или менее с ним связано: таковы дрезденский портретист Л. Ф. *Райски*, Ф. *Крюгер*, создавший чрезвычайно живые образы представителей берлинского общества (в частности, в изображениях парадов), график Т. *Хоземан* — юмористический наблюдатель берлинской жизни.

Реалистические устремления свойственны также ряду художников, искусство которых находилось вначале в русле романтизма. В первую очередь это относится к берлинскому пейзажисту К. *Блехену*, который часто изображал самые непритязательные, «прозаические» виды (вплоть до изображения завода) и далеко продвинул вперёд изучение пленэра. С ростом демократического движения во многом изменилось лицо дюссельдорфской школы, о чём свидетельствует творчество К. Ф. *Лессинга* и К. *Хюбнера*. Первый писал картины на темы гуситских войн, будившие революционные чувства у зрителей; второй брался за серьёзные социальные темы (картина «Силезские ткачи», рисующая трагическое положение немецких рабочих), однако решал их в мелодраматическом плане. Хазенклеверу принадлежит первое в Г. изображение борющегося пролетариата.

С сер. 19 в. романтизм ещё сохраняет своё влияние, но как течение становится ещё менее однородным. Многие из бывших назарейцев теперь занимают ведущие должности в академиях и музеях. Их искусство, всё более консервативное, послужило основой реакционного академизма, который наиболее отчётливо проявился в надуманных исторических композициях В. *Каульбаха* и К. *Пилоти*. На почве романтизма вырастают и художники, искусство которых более тесно связано с жизнью. Наиболее крупными из них были Л. *Рихтер*, М. Швинд (см. *Австрия*) и К. *Шпицвег*. Рихтер, начавший свой творческий путь как мастер романтических живописных пейзажей (довольно мелочных и жёстких по манере письма), в дальнейшем создавал гл. обр. графические циклы, в которых идеализировал патриархальный быт провинции и деревни. Его произведения, окрашенные то мягким юмором, то религиозной сентиментальностью, проникнуты

А. Менцель. „Посадка английских солдат на корабли". Иллюстрация к сочинениям Фридриха II. Гравирована на дереве Ф. Унцельманом. 1846—57.



искренней любовью к простым людям. Швинд, учившийся в Мюнхене, здесь же создал и свои наиболее значительные произведения, в которых чаще всего обращался к сюжетам из немецкого фольклора. Работы Швинда очень поэтичны, хотя на многих из них лежит печать академизма школы Корнелиуса. Шпицвег изображал узкие улочки старинных городов и быт их обитателей, как правило, старых чудаков и оригиналов. Откровенно новеллистическая трактовка темы не лишает картины Шпицвега своеобразного лирического обаяния, которое усиливается живописностью манеры и мастерской передачей освещения. Искусство Рихтера, Швинда, Шпицвега, при всех его достоинствах, всё же далеко от философской глубины произведений Рунге и Фридриха и знаменует измельчание романтической традиции.

В сер. 19 в. ведущая роль в немецком искусстве постепенно переходит к интенсивно развивающемуся реалистическому направлению, наиболее значительным представителем которого был А. *Менцель*. В 1830—50-х гг. он создал замечательные по мастерству, точности бытовых деталей и психологической глубине иллюстрации к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера и к сочинениям Фридриха II. Наряду с этим Менцель пишет ряд блестящих этюдов (интерьерных и пейзажных), где вслед за Блехеном вплотную подходит к проблеме пленэра. Революция 1848—49 оставила в немецком искусстве значительный след. Её отзвуком в графике были сатирические циклы Хоземана («Господин Фишер») и Шрёдтера («Жизнь и деяния депутата Пипмейера») и глубоко трагическая, полная безысходного пессимизма серия Ретеля «Ещё одна пляска смерти». Менцель откликается на революцию картиной «Почести погибшим в мартовские дни», которую ему не суждено было закончить. В 1850-х гг., в период спада революционной волны, Менцель пишет гл. обр. картины из жизни Фридриха II, подчас несколько идеализируя короля как историческую личность; тем не менее этими картинами были заложены основы реализма в исторической живописи Г.

Немецкий реализм 19 в. достигает расцвета в 60—70-е гг. В это время Менцель возвращается к изображению современности и создаёт ряд картин, в которых высокое мастерство художника соединяется с широтою охвата, точным и зорким наблюдением жизни. Круг тем Менцеля чрезвычайно разнообразен: он изображает деревенскую жизнь и шумные города, придворные празднества и трудовой люд. Особый интерес представляет известное полотно «Железопрокатный завод», где воссоздана правдивая картина труда индустриальных рабочих. Особенно многообразно по темам и технике графическое наследие Менцеля (значительное место занимают в нём подготовительные рисунки к «Железопрокатному заводу»), поражающее неутомимым и пристальным вниманием художника к натуре. Несмотря на бесспорный демократизм творчества Менцеля и его ироническое отношение к «высшим кругам», он не стремился подчёркивать свои социальные симпатии и оценки, оставаясь, как правило, трезвым и несколько бесстрастным наблюдателем.

Творчество другого крупнейшего реалиста — В. *Лейбля* — менее разносторонне, но более цельно. Его произведения выделяются исключительно высоким живописным мастерством. В начале творческого пути Лейбль использует уроки современной французской реалистической живописи, позже своеобразно претворяет в своих картинах приёмы старых немецких мастеров и в конце жизни переходит к свободной живописи, близкой к импрессионизму. Лейбль писал гл. обр. портреты и картины из жизни патриархального баварского крестьянства, в которых стремился не столько к изображению действия, сколько к воссозданию цельных и ярких типических характеров, обрисованных с большой жизненностью и пластической силой.

В. Лейбль. „Неравная пара". 1876—77. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне.



Гораздо менее значительными мастерами были чрезвычайно популярные в своё время жанристы Л. *Кнаус* и Б. *Вотье* — представители младшего поколения художников дюссельдорфской школы. Они писали гл. обр. картины из жизни крестьянства, при этом часто впадая в поверхностный анекдотизм. К дюссельдорфской школе примыкал Ф. Дефреггер (см. *Австрия*), который, однако, в своих картинах из истории Тироля выходит за рамки бытового жанра. В 1860—70-е гг. создаёт свои лучшие сатирические циклы известный график В. *Буш*, увековечивший в своих рисунках филистерское самодовольство и ханжество немецких мещан.

Хотя вклад реалистов Г. в историю искусства 19 в. достаточно велик, филистерский дух, который господствовал в широких

кругах немецкого общества, не мог не наложить определённого отпечатка на их творчество. Немецкие художники редко поднимались до больших обобщений. Это особенно относится к жанровой живописи, где преобладал мелкий бытовизм, зачастую с анекдотической окраской. Известная консервативность, отсутствие настоящей реалистической глубины характерны и для немецкого пейзажа (братья Ахенбах, Achenbach, Андреас, 1815—1910, и Освальд, 1827—1905). В отличие от работ О. Домье и Г. Курбе (оба — см. *Франция*), произведения даже таких крупнейших немецких реалистов, как Менцель и Лейбль, не несли в себе элементов революционного протеста.



В. Буш. Иллюстрация к детской книге „Плиш и Плюм". Рисунок. 1882.

Во 2-й пол. 19 в. протекает в необычайно острой форме вызванная ростом социальных противоречий борьба между реалистическими и антиреалистическими течениями. В 1860—70-х гг. формируется творчество ряда художников, сознательно противопоставлявших свой метод реализму. Их иногда условно объединяют термином «неоидеалисты». Характерно, что они работали б. ч. в Италии, в отрыве от родины. Наиболее непримиримую антиреалистическую позицию занимал А. Бёклин (см. *Швейцария*), который писал фантастические ландшафты с мифологическими и аллегорическими фигурами. Натуралистически-правдоподобно трактуя детали, Бёклин стремился вызвать у зрителя ощущение «осязаемости» ирреального мира и населяющих его фантастических существ. Впоследствии это соединение вымысла и достоверности сделало Бёклина любимым художником буржуазной публики. Бёклин оказал влияние на Х. *Тома*, творчество которого носит двойственный характер. Его реалистическим пейзажам, портретам и отчасти сценам из сельской жизни присуще неповторимое национальное своеобразие. В то же время в символических и религиозных картинах Тома господствует мертвенная стилизация. А. *Фейербах* стремился возродить монументальное искусство. Его грандиозные полотна на темы античных легенд навеяны картинами мастеров итальянского Возрождения. Но живописно-декоративные достоинства работ Фейербаха не искупают их далёкого от жизни содержания. В отличие от Фейербаха, Х. *Маре* в своих подчёркнуто-ритмических композициях зачастую не изображает никаких конкретных событий; в его работах повествовательный элемент почти отсутствует, а содержанием служит ощущение величественной простоты и торжественности. В начале своей деятельности Маре пытался создать монументальное искусство на материале окружающей жизни (фрески Зоологической станции в Неаполе), но с конца 1870-х гг. изображал лишь идеальные обнажённые фигуры, составляющие мифологические и аллегорические композиции. Взгляды Маре на искусство развивались в процессе его общения с эстетиком К. Фидлером (K. Fiedler, 1841—95), считавшим задачей искусства преодоление «хаоса» действительности, формотворчество на основе особой «формы видения» художника. Восставая против жанровости современной ему реалистической живописи, Маре стремился, но не смог ей противопоставить искусство, наполненное большим содержанием. Даже на лучших его работах позднего периода лежит печать отвлечённости.

В тесном общении с Маре и Фидлером работал А. *Хильдебранд* — крупнейший скульптор Г. 2-й пол. 19 в. Во многих статуях и рельефах он стремился достичь чисто пластической (и потому отвлечённой) выразительности формы. Большей разносторонностью художественной концепции отличаются портретные бюсты Хильдебранда, в которых скульптор старается выявить психологию модели. К лучшим достижениям мастера относятся также и те работы, где пластика, включённая в архитектурный ансамбль, образует с ним единое декоративное целое («Виттельсбахский фонтан»). Творческие принципы Хильдебранда формировались в борьбе против пышно расцветшего в Г. академического эклектизма. Его типичным представителем был Р. Бегас (R. Begas, 1831—1911), автор многих официальных памятников, громоздких и претенциозных.

После объединения Г. борьба немецкой буржуазии против старой аристократии отступает на второй план перед их совместным сопротивлением растущему рабочему движению. Идеология буржуазии приобретает всё более реакционную, откровенно националистическую окраску. На этой почве развилось официальное искусство, занимавшее в художественной жизни страны гораздо большее место, чем, напр., во Франции. Так, академические эпигоны романтизма культивируют помпезную живопись на исторические, легендарные и религиозные сюжеты; её реакционное, нередко шовинистическое содержание облекалось в натуралистическую форму, полную эклектических заимствований из искусства прошлых эпох. Излюбленным портретистом официальных кругов бисмарковской Г. стал Ф. *Ленбах* (им написано ок. 80 портретов Бисмарка), который акцентировал в своих моделях черты «сильной личности». Противоречивость мировоззрения немецкой буржуаз-

ной интеллигенции имела следствием нечёткость разделения реалистических и нереалистических течений, породила многие сложные явления, сочетающие те и другие стороны. Тот же Ленбах в портретах Р. Вагнера, Т. Момзена, В. Буша создавал яркие реалистические образы деятелей немецкой культуры.

В последней четверти века большие перемены происходят в реалистическом искусстве Г. Возрастает интерес художников к социальным проблемам, к трудовому народу. Одновременно начинаются новые живописные искания, что прежде всего выразилось в развитии пленэрных принципов. В 1870—80-х гг. появляются первые полотна М. *Либермана*, в которых он выступает как продолжатель лучших традиций немецкого реализма. Основная тема раннего творчества Либермана — человек, занятый трудом: фабричные работницы, крестьяне, рыбаки, ремесленники, которых художник изображает с большой теплотой и сочувствием. Непосредственность наблюдений, внимание к передаче световоздушной среды сочетаются в работах этого периода с пластичностью формы и чёткостью рисунка. В дальнейшем творчество Либермана эволюционирует в сторону импрессионизма. Художник начинает уделять световым эффектам, передаче движения, общему красочному впечатлению больше внимания, чем характеристике отдельных персонажей; меняется и тематика его картин: он чаще обращается к пейзажу, пишет движущуюся толпу, скачущих всадников, игроков в поло. Одновременно с Либерманом и независимо от него близкую к импрессионизму позицию заняли мюнхенские художники круга Лейбля (пейзажист и портретист В. *Трюбнер*, К. Шух, см. *Австрия*). Своеобразно творчество Ф. *Уде*, пытавшегося сочетать религиозно-жанровую тематику с эффектами импрессионистического пленэра.

Немецкий импрессионизм, возникший примерно на 10—15 лет позже французского, сложился в значительной степени под его влиянием, но не обладал его стилистической последовательностью. В немецком импрессионизме элементы реалистического познания природы были не так сильны. Проблеме пленэра, занявшей одно из главных мест в теории и практике французского импрессионизма, немецкие художники отводили подсобную роль. Основное требование французских импрессионистов — работать только с натуры — также не соблюдалось строго живописцами Г. Они охотно писали картины на религиозные и литературные темы. Это говорит об их зависимости от искусства предшествующего периода и одновременно связывает их с символизмом и со следующим этапом развития немецкого искусства — экспрессионизмом. Эстетику последнего предвосхищало и то, что немецкие художники придавали цвету самодовлеющее эмоциональное значение. Особенно это проявилось в работах импрессионистов младшего поколения (Л. *Коринт*, М. *Слефогт*), выступивших на рубеже 1890-х гг. Они стремились к повышенному драматизму содержания, культивировали насыщенную и условную красочную гамму, размашистую манеру письма, динамичный пастозный мазок. Несколько особняком от них (и ближе по тематике к Либерману) стоит Р. Г. Штерль (R. H. Sterl, 1867—1932), который изображал гл. обр. процессы физического труда — бурлаков, грузчиков, сплавщиков, горняков за работой.

Наряду с импрессионизмом в немецком изобразительном искусстве конца 19 — нач. 20 вв. получил распространение символизм; в своих формальных особенностях он был связан гл. обр. со «стилем модерн» и характерным для него условным, декоративно-плоскостным пониманием пространства. В Г. «модерн» получил название «югендстиль» (Jugendstil), поскольку его главным пропагандистом на немецкой почве был выходивший с 1896 мюнхенский журнал «Югенд». Широкому распространению «югендстиля» в буржуазной среде Г. способствовали представители мюнхенских объединений «*Сецессион*» и «*Пласт земли*» («Die Scholle»). Громадным успехом у публики пользовались картины Ф. *Штука*, с их ницшеанскими претензиями, культом грубой силы и откровенной эротикой. Более глубоким художником был работавший в Лейпциге М. *Клингер*. Если в живописи он был характерным представителем символизма, то в своих многочисленных графических циклах Клингер поднимал социальные проблемы, пытался осмыслить противоречия современной жизни, понимая их как антитезы жизни и смерти, любви и эгоизма, свободы воли и рока. Художник не видел выхода из этих противоречий, они казались ему извечными, что и определило трагический и подчас жестокий тон его работ. Клингер выступал и как скульптор. Он исполнил известную статую сидящего Бетховена, в которой надуманная повествовательная аллегория снижает интересный психологический замысел.

Л. Коринт. „Гарем". 1895. Частное собрание.



Многие скульпторы конца 19 — нач. 20 вв. складывались под воздействием Хильдебранда. Обобщённость форм придаёт монументальный характер даже небольшим работам скульптора-анималиста А. Гауля (A. Gaul, 1869—1921). Поиски Хильдебранда в монументальной скульптуре (понимая их сугубо внешне и формально) стремились продолжать Х. Ледерер (H. Lederer, 1871—1940) и Ф. Мецнер (F. Metzner, 1870—1919); ими созданы грандиозные мрачные монументы, проникнутые воинственным шовинистическим духом. В самом конце 19 в. выступил с первыми скульптурными работами Г. *Кольбе*, испытавший сильное влияние О. Родена (см. *Франция*), но стремившийся к большей пластической цельности (и подчас некоторой схематизации) формы и чуждый роденовского драматизма. В его программной, созданной уже в 20 в. работе — знаменитой «Танцовщице», мастерски передано движение кружащейся в танце фигуры.



М. Клингер. „Мартовские дни". Офорт из цикла „Драмы". 1883.

В искусстве Г. рубежа 19—20 вв. под влиянием роста революционных настроений вновь укрепляется реалистическое течение. В эти годы начинает свою деятельность ряд прогрессивных художников Г. Искусство К. *Кольвиц* неразрывно связано с борьбой за освобождение угнетённых, что выразилось уже в первых её графических циклах «Восстание ткачей» и «Крестьянская война». В ранних работах Кольвиц, испытавшей влияние Клингера, сказывались элементы символизма, но в целом её графике присуща яркая реалистическая направленность. Трагическая сила её произведений, сочетающаяся с большим мастерством, делает их одной из вершин немецкой графики. Правда, в ранний период Кольвиц часто изображала рабочих и крестьян как забитые, приниженные существа или как взбудораженную толпу, охваченную порывом слепого гнева, что превращает восстание в фатально обречённый бунт против рока. Большую популярность завоевал мюнхенский сатирический журнал «Симплициссимус», основателем и ведущим художником которого был Т. Т. *Хейне*. В его рисунках злая и резкая насмешка над юнкерством, буржуазией и военщиной часто принимает форму безысходного цинизма. Г. *Цилле* — своеобразный поэт трущоб, с большой любовью изображал в своих литографиях быт обитателей берлинского «дна». Его искусство окрашено грустным юмором, а иногда в нём звучат ноты возмущения и протеста. Х. *Балушек* работал как график и как живописец; его волновали трагические судьбы простых людей. В отличие от работ Цилле, исполненных в свободной, непринуждённой манере, его произведения отмечены большей обстоятельностью рассказа, они суше и прозаичней. Оба художника не делали принципиального различия между трудящимися людьми и люмпен-пролетариями, и их сострадание к беднякам, в противоположность Кольвиц, не переходило в революционный порыв. При всех явных противоречиях творчество этой группы подготовляло развитие немецкого демократического искусства 20 в.; Кольвиц же явилась первой предшественницей социалистического искусства Г.

Декоративное искусство. Классицизм начала 19 в. дал в различных областях декоративного искусства ряд строгих, изящных и целесообразных изделий. В частности, К. Ф. *Шинкелю* принадлежат удачные проекты мебели, печей, утвари; он же способствовал распространению неготической моды. Но в основном в 1-й половине века господствовал «стиль бидермейер», в котором формы, выработанные классицизмом, приспособлялись к уюту и камерности бюргерского быта. Светлая полированная мебель хороших пропорций (шкафы, комоды, письменные столы и т. д.) сочеталась в интерьерах «бидермейера» с обилием мелких поделок. Фарфор (посуда с росписью гризайлью и сепией, бисквитная скульптура) значительно уступал изделиям 18 в., но утварь из «каменных масс» по образцам английской мануфактуры Уэджвуда (см. *Великобритания*) отличалась простотой и чёткостью форм. Её производили в Касселе (см. *ФРГ*), Хубертусбурге (Hubertusburg, Саксония, ныне округ Лейпциг), Целле (Zell am Harmersbach, Баден). Стекло украшалось резьбой, алмазной гранью, прозрачной росписью. Было создано много удачных образцов металлической домашней утвари, столовых приборов. Широкое распространение получили резные деревянные и плетёные изделия, оловянные игрушки.

Во 2-й половине века наступил резкий упадок декоративного искусства. В домах дворянства и буржуазии царила тяжеловесная безвкусная роскошь, т. н. «Kitsch» (массивная мебель с грубой резьбой, плюшевой обивкой и помпонами, пошлые украшения в виде гномов, ландскнехтов и женских фигур); в быту городского населения народные и ремесленные изделия вытеснялись фабричным

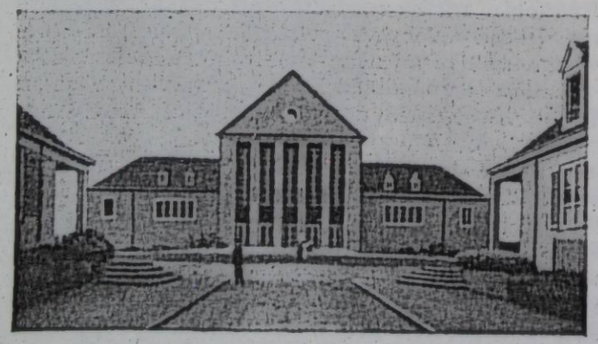
литьём, гальванопластикой, папье-маше, дешёвыми тканями и другими изделиями низкого качества. Явный кризис художественной промышленности заставил внимательнее отнестись к вопросам развития декоративного искусства. Немецкие теоретики и прежде всего Г. *Земпер* остро критиковали эклектизм и бесстилие буржуазного искусства, обезличивающее воздействие капиталистической машинной индустрии и разделения труда. Взгляды Земпера на природу художественного стиля (основой которого он считал материал, технические способы его обработки и функциональное назначение здания или предмета, а художественную форму рассматривал как символическую «одежду» технической конструкции) повлияли на стилистические искания конца 19 — начала 20 вв.

В 1867 был организован Художественно-промышленный музей в Берлине (в 1877 в Гамбурге, в 1876 в Дрездене, в 1888 в Кёльне), в 1876 устроена первая художественно-промышленная выставка в Мюнхене; возникали местные объединения (ферейны), бравшие на себя заботу о художественных ремёслах, а в 1884 был создан Союз немецких художественно-промышленных объединений (Verband Deutscher Kunstgewerbevereine, Берлин). К концу века в промышленность стали вовлекаться художники: они создавали свои объединения, поощряемые предпринимателями и явившиеся рассадниками «стиля модерн» («югендстиля»).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 20 в.

Крайне обострившиеся в начале 20 в. империалистические противоречия и усиление борьбы между империалистическими державами привели к 1-й мировой войне. В условиях военного поражения и под непосредственным воздействием Октябрьской революции в России мощный революционный подъём начался и в Г. В результате буржуазно-демократической Ноябрьской революции 1918 в стране была свергнута монархия и установлена буржуазно-парламентская республика. В ходе революции была создана компартия Г. Однако вследствие контрреволюционной роли социал-демократических лидеров революция потерпела поражение. Массовые революционные выступления германских рабочих были жестоко подавлены. Народное хозяйство страны было подорвано. В стране воцарились инфляция и голод. После недолгого (1924—29) периода относительной стабилизации капитализма, Г. в 1929—33 была с большой силой поражена мировым экономическим кризисом. Классовые противоречия резко обострились. Из-за политики социал-демократических лидеров, выступавших против создания единого антифашистского фронта, компартии не удалось преодолеть раскол рабочего класса. В этих условиях германские монополисты, которые уже не могли сохранять своё господство старыми методами парламентаризма и буржуазной демократии, призвали к власти национал-социалистов. В Г. в 1933 была установлена кровавая фашистская диктатура. Используя финансовую помощь США и Англии, которая ещё до прихода фашистов к власти сделала возможным восстановление германского военно-промышленного потенциала, гитлеровская Г. развернула усиленную подготовку к войне. Следовавшие один за другим акты фашистской агрессии поощрялись правящими кругами Англии, США и Франции, которые стремились направить фашистскую Г. на путь войны против СССР. Политика Англии, Франции и США дала Г. возможность развязать 2-ю мировую войну. После разгрома гитлеровской Г. (1945) в капиталистической Западной Г. (с 1949 — ФРГ) началось восстановление империалистических милитаристских сил; в Восточной Г. в 1949 образовалась ГДР — первое немецкое государство рабочих и крестьян, ведущее миролюбивую политику и успешно строящее социализм.

Г. Тессенов. Школа ритмической гимнастики в Хеллерау (округ Дрезден). 1910—12.



Г. в 20 в. внесла значительный вклад в разработку принципов функционализма, поставивших архитектуру и декоративное искусство на новую основу, обусловленную современной техникой и экономикой. В изобразительном искусстве творчество революционных художников и разработка реалистического наследия сочетались с распространением мелкобуржуазного экспрессионистического искусства, с появлением ряда чисто формалистических течений. После мрачного периода гитлеровской диктатуры, сопровождавшейся полным культурным упадком, началось размежевание художественных сил: в Восточной Г. стала развиваться демократическая немецкая культура, в Западной Г. (хотя в ней живёт ряд передовых архитекторов и художников) в основном укоренилась буржуазная космополитическая культура.

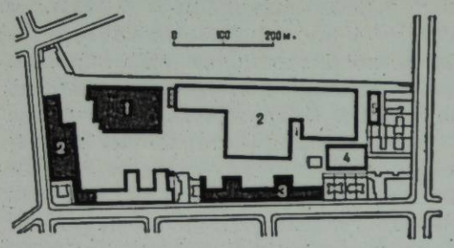
Архитектура. Во 2-й половине 19 в. бурное развитие промышленности и приток населения из деревень вызвали небывалый рост городов Г. Интенсивная застройка их велась стихийно и беспорядочно, по старым шаблонам. В центре, на старых узких улицах возникали 5—6-этажные деловые и торговые здания, в кварталах, прилегающих к центру,— 4—5-этажные многоквартирные доходные дома, в периферийных районах — свободностоящие многоквартирные дома и виллы. Беднейшее население ютилось в трущобных кварталах. Город складывался из разнородных по планировке районов, б. ч. с монотонной прямоугольной сеткой улиц. Поиски новых принципов городского ансамбля сводились в основном к двум тенденциям. Одна из них, представленная К. Зитте (C. Sitte, 1843—1903), заключалась в учёте местных условий и обращении к средневековым традициям живописной планировки; отказываясь от далёких перспектив и регулярных осевых композиций, Зитте и его единомышленники стремились создавать уютные замкнутые пространства, улицы и площади криволинейных свободных очертаний со скруглёнными углами. Однако этот принцип позволял решать лишь локальные задачи, тогда как рост городов и развитие транспорта требовали планировки больших городских пространств. В начале 20 в. распространились теоретически обоснованные А. Бринкманом (A. Brinckmann, 1881—1959) идеи организации пространства широкими магистралями и обширными площадями правильных очертаний на основе классических традиций регулярной планировки. Но в силу общего упадка градостроительства, стихийного роста городов обе эти тенденции не получили практического осуществления.

В архитектуре конца 19 в., в условиях казалось бы безраздельного господства эклектики и декоративизма, наметились новые искания, подготовившие в известной мере последующий перелом. В русле увлечения национальной традицией, формами немецкого Ренессанса развивалось стремление к уютной и добротной жилой архитектуре; перенимались и образцы английских жилых домов того времени, отличавшихся высокими функциональными качествами, скромностью облика и тщательностью отделки (посёлок Круппа Альтенхоф в Эссене, см. *ФРГ*, 1892). В строительстве монументальных общественных зданий рабскому копированию исторических стилей противопоставлялись опыты свободного комбинирования архитектурных форм прошлого, использования новых строительных материалов. Уже в здании рейхстага в Берлине (см. *ГДР*), увенчанном куполом из металла и стекла, применялись формы архитектуры различных эпох. В здании универмага Вертхейм в Берлине (1897—1904, архитектор А. Мессель, A. Messel, 1853—1909) готические декоративные элементы фасада соединены с мансардной крышей; введённые здесь вертикальные членения, охватывающие высокие оконные проёмы, стали характерной особенностью фасадов торговых домов и универмагов Г. (в Дюссельдорфе, Франкфурте-на-Майне, см. *ФРГ*, Лейпциге, см. *ГДР*), несмотря на частое несоответствие их функциям и пространственному решению зданий. Первой попыткой полного разрыва с историческими стилями стал «стиль модерн» («югендстиль»), появившийся в Г. в конце 19 в. Его активными пропагандистами были Х. ван де Велде (см. *Бельгия*) и П. Ольбрих (см. *Австрия*), работавшие в Г. (постройки в Дармштате, Дюссельдорфе, Кёльне — все см. *ФРГ*). Немецкие архитекторы также применяли отдельные (гл. обр. декоративные) элементы «модерна», который нашёл наиболее широкое проявление в отделке интерьера, но в основном развитие немецкой архитектуры шло другими путями.

В южной Г., менее развитой в промышленном отношении, архитектура оставалась верна традиционным, хотя и свободно истолкованным формам, восходящим к 18 в. и даже к средневековью. Виднейший представитель этого направления Т. *Фишер* построил несколько школ в Мюнхене, новое здание университета в Йене (Jena, округ Гера, 1905—08) и Гарнизонную церковь в Ульме (см. *ФРГ*, 1906—08). Фишер, Г. Мецендорф (G. Metzendorf, 1874—1934) и П. Шмитхеннер (P. Schmitthenner, 1884—1959) строили в традиционном стиле жилые дома для буржуазии и рабочие посёлки. Развитие строительной техники почти не получило отражения в этой архитектуре: основу её составило строительное ремесло, доведённое порой до высокого совершенства: таковы постройки Р. Римершмида (R. Riemerschmid, 1868—1957), Г. Тессенова (H. Tessenow, 1876—1950) и Г. Мутезиуса (H. Muthesius, 1861—1927) в Хеллерау (см. *ГДР*). Задачи этой школы ограничивались б. ч. индивидуальными жилыми домами и небольшими постройками общественного назначения (Школа ритмической гимнастики, т. н. «Фестшпильхауз» в Хеллерау, 1910—12, архитектор Тессенов).

В промышленных областях западной, центральной и северной Г. успехи инженерного строительства, создание лёгких и прочных железобетонных конструкций вызвали усиленные поиски новых форм. Архитекторы привлекались к строительству больших промышленных комплексов,

где широко использовались стальные и железобетонные каркасы. П. *Беренс* уже в ранних работах (в которых он свободно перерабатывал элементы исторических стилей и «модерна») стремился к новой выразительности и функциональной оправданности архитектуры. Новым словом был заводской комплекс фирмы «АЭГ» в Берлине (1909—12); для которого Беренс нашёл свободные и рациональные планировочные решения; турбинная фабрика, где классические пропорции умело согласованы с конструкцией (стальной каркас, перекрытие большого пролёта из стали и стекла), производит особенно монументальное впечатление строгой простотой своего объёма, мощью масс, чётким контрастом плоскостей бетона и стекла. Новые черты появились и в общественных зданиях, как зал для празднеств («Фестхалле») во Франкфурте-на-Майне (см. *ФРГ*; 1906—09, архитектор Ф. Тирш, F. von Thiersch, 1852—1921) с остеклённым куполом на стальном каркасе, вокзал в Штутгарте (см. *ФРГ*; 1914—28, архитектор П. Бонац, P. Bonatz, 1877—1951), несколько тяжеловесный и архаичный облик которого сочетается с новаторским функциональным решением. Мощная железобетонная конструкция применена в «Зале столетия» («Ярхундертхалле») в Бреслау (ныне Вроцлав, см. *Польша*; 1911—13, архитектор М. Берг, M. Berg, 1870—1947); массивные рёбра купола (диаметр 65 *м*) опираются на кольцо, поддерживаемое четырьмя сегментными арками и рёбрами, размещёнными за ними четырёх полукруглых в плане апсид.



П. Беренс. Электротехнический промышленный комплекс фирмы „АЭГ" в Берлине. 1909—12: 1 — фабрика высокого напряжения; 2 — фабрика крупных машин; 3 — фабрика малых моторов; 4 — депо; 5 — мастерские.

Решительная ломка традиций, поиски возможно более полного соответствия новых архитектурных форм конструкциям и функциональному назначению зданий связаны с творчеством одного из зачинателей новой архитектуры В. *Гропиуса*. В каркасном здании фабрики «Фагус» в Альфельде (Alfeld, Нижняя Саксония, 1912) им широко использованы возможности стали и стекла, разработан приём выноса стеклянной стены-экрана и исключения угловых опор (впоследствии вошедший в архитектуру функционализма). Здание фабрики отличается конструктивной ясностью и геометрической чёткостью объёма (воспринимающимся особенно отчётливо благодаря сплошному остеклению), строгим и энергичным ритмом членений, ощущением лёгкости стального каркаса здания. Те же черты появились в постройках Гропиуса на выставке «*Немецкого Веркбунда*» в Кёльне (1914) — административном здании с остеклёнными лестничными башнями, машинном зале и гаражах. Такие показательные выставки, устраиваемые «Веркбундом», широко пропагандировали новые архитектурные идеи и технические достижения.

В 1910-х гг. немецкие архитекторы начали более систематически работать над планировкой городов. Для массового жилищного строительства предлагались сплошная периметральная застройка неглубоких участков со свободным внутриквартальным пространством и дома со сквозным проветриванием квартир. Из английской практики была заимствована идея города-сада (см. *Великобритания*). Примерами в некоторой степени осуществлённых градостроительных замыслов могут служить предместье Берлина Фронау (Frohnau, с 1913, архитектор Г. Штраумер, H. Straumer, 1876—1937), распланированный Римершмидом город-сад Хеллерау (основан в 1907), а также некоторые городские посёлки, как Маргаретенхёэ (Margarethenhöhe, с 1909, в Эссене, архитектор Мецендорф). Однако практические результаты были ничтожны, частная собственность на землю и недвижимое имущество, стихийность развития городов, промышленности и транспорта опрокидывали расчёты архитекторов, а 1-я мировая война 1914—18 приостановила почти всякое строительство.

Война крайне истощила экономику Г. В первые послевоенные годы велись лишь небольшие восстановительные работы (частичные реконструктивные мероприятия в Кёльне, 1919, Гамбурге, 1921,— оба см. *ФРГ*, и др.), возводились отдельные общественные здания. Но уже в этот период появились различные творческие направления, определившие развитие архитектуры в период между 1918 и 1945. П. Шульце-Наумбург (P. Schultze-Naumburg, 1869—1949), возглавлявший группу «Блок», опирался на традиции «бидермейера», отказываясь от новой строительной техники (впоследствии его взгляды нашли отклик в архитектуре фашизма). Ретроспективные тенденции проявлялись в различных формах: Бонац строил мосты и плотины в архаически стилизованных, грузных, якобы древнегерманских формах; в огромных массивах конторских зданий северной Г. применялся кирпичный декор в духе ганзейской готики; элементы народной жилой архитектуры использовали (гл. обр. во внешнем облике своих построек) О. Зальвисберг (см. *Швейцария*), построивший посёлок в Кёпенике (Берлин, 1923—28), Шмитхеннер, Римершмид, Т. Фишер. В ряде промышленных и деловых зданий традиции немецкой промышленной архитектуры — тяжеловесность, суровая мощь прямоугольно очерченных масс — доводились до почти символического звучания (угольная башня на шахте Ганнибал в Эссене, 1920, архитектор В. Крейс, W. Kreis, 1873—1955; распределительное здание концерна «Сименс» в Берлине, 1927, архитектор Х. Хертлейн, H. Hertlein, p. 1881; склады фирмы «Рейншталь» в Нюрнберге, см. *ФРГ*, 1924, архитектор Э. Фаренкамп, E. Fahrenkamp, p. 1885). Такого рода элементы традиционной архитектуры, наряду с выявлением функциональных особенностей здания и широким применением цвета, сохранялись в промышленных постройках Беренса (для фирм «Гутехофнунгсхютте» в Оберхаузене, Oberhausen, Сев. Рейн-Вестфалия, 1921—25, и «И. Г. Фарбениндустри» в Хёхсте, см. *ФРГ*, 1925—26). Стремление к повышенной, заострённой выразительности, перекликающееся с экспрессионистическим искусством того времени, характеризует кирпичные деловые здания Гамбурга, среди которых выделяется т. н. «Чилийский дом» («Чилихауз»; 1922—23, архитектор Ф. Хёгер, F. Höger, 1877—1949). Местная ганзейская традиция узорчатой кирпичной кладки сочетается здесь со свободным планом, смелым изгибом одной из стен, соединением стен под острым углом, что придаёт сооружению большую динамическую устремлённость. Подчёркнуто романтический, экспрессивный характер носили также постройки Б. Хётгера (B. Hoetger, 1874—1949) в Бремене (см. *ФРГ*) и Ворпсведе (Worpswede, Нижняя Саксония), стилизованные в духе народного зодчества. Наряду с подобными национально-романтическими исканиями сохранялось и эклектическое заимствование элементов международных исторических стилей: так, Л. Хофман (L. Hofmann, 1852—1932) строил школы и больницы в формах итальянского Ренессанса. Соединение элементов исторических стилей с подчёркнутой (во многом обусловленной конкуренцией) оригинальностью замысла и широким применением новых конструкций проявилось в архитектуре многочисленных кинотеатров этого периода. Таковы кинозалы в виде грота, с вычурными изгибами балконов и т. д.

В первые послевоенные годы в Г. определилось и направление, искавшее новых путей вне связи с историческими и национальными стилями. С этим направлением связаны основные достижения немецкой архитектуры 20 в., оказавшие широкое международное влияние. Активная роль в нём принадлежала группе «Ринг» во главе с Б. *Таутом* и крупнейшим архитекторам Г. этого времени— Гропиусу и Э. *Мендельсону*. Особняком стоит творчество Х. *Пёльцига*: уже для ранних его работ (химическая фабрика в Любане-Шлёнском, Польша, 1911—12) характерны свобода архитектурной композиции, оригинальное и смелое оформление новых конструкций, подчас носящее печать причудливой романтической фантастики. Так, в зале Большого театра в Берлине (1918—19) металлические рёбра конструкции оформлены, отчасти в акустических целях, в виде сталактитов. Пёльциг остро ощущал и неожиданную декоративную выразительность новых форм (лотосовидные опоры со скрытым освещением в Большом театре, многоступенчатый потолок в кинотеатре «Капитоль» в Берлине, 1924—25), и монументальность пластически мощных лаконичных объёмов (управление фирмы «И. Г. Фарбениндустри» во Франкфурте-на-Майне, 1928—30). Повышенная экспрессивность и динамичность форм, подчас несколько надуманных, свойственны ранним работам Мендельсона (Астрофизическая лаборатория, т. н. Башня Эйнштейна в Потсдаме, см. *ГДР*, 1920—21). Позже эту динамичность Мендельсон сочетал с рациональностью структуры сооружения, учётом функционального задания и разносторонним использованием современной техники, сближаясь с архитектурой

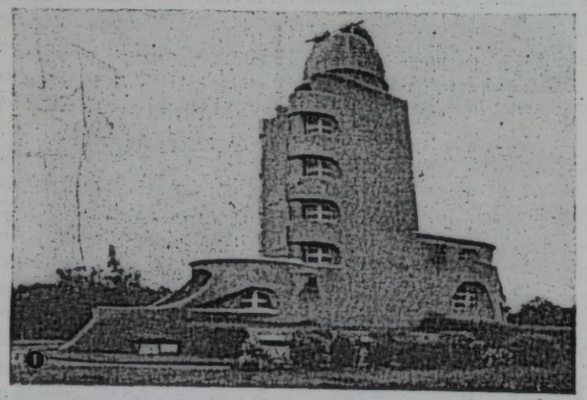
Архитектура 20 в. В. Гропиус. 1. Фабрика „Фагус" в Альфельде (Нижняя Саксония). 1912. 2. Комплекс „Баухауза" в Дессау. 1926.

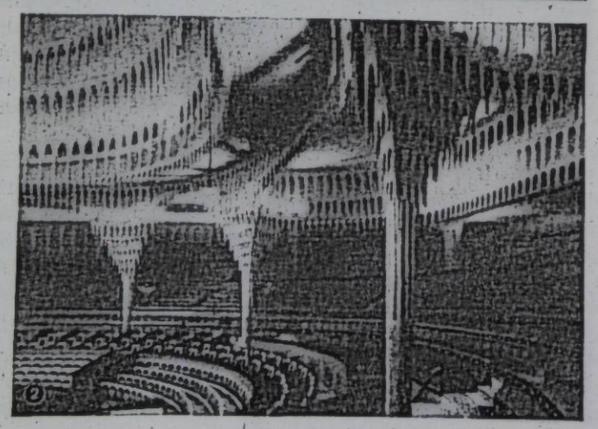


функционализма, распространившейся в эти годы. Таковы, напр., универсальные магазины (построенные Мендельзоном в разных городах) со стремительным бегом горизонталей ленточных окон, фактурным контрастом стекла и бетона и смелыми ракурсами прямых или изогнутых в плане фасадов.

Функционализм как направление в архитектуре полностью сформировался в годы временной стабилизации капитализма (1924—29), когда расширение строительства, модернизация промышленности и успехи строительной техники открыли новые возможности для архитекторов. Функционалисты стремились к экономичности строительства, использованию новейших достижений техники, порывали со стилями прошлого, искали наиболее простые и рациональные формы, способные выразить специфику новых конструктивных систем. Ведущее значение они придавали технической основе здания (конструкция, материал) и его функции, отказываясь от лишних деталей и от архитектурных форм, не оправдываемых их функциональным назначением. Центрами немецкого функционализма стали «Веркбунд» и особенно «*Баухауз*» (1919—33), научный, педагогический и практический институт, основателем, первым руководителем и идеологом которого был Гропиус. «Баухауз» создал развёрнутую архитектурную теорию функционализма, свою систему обучения молодых архитекторов, выработал коллективные методы работы. Деятельность «Баухауза» стояла в ряду аналогичных исканий во Франции, Голландии и других странах. Будучи очень целеустремлённой и последовательной в творческом отношении, она в условиях истощённой Г. приобретала односторонне-экспериментаторский характер. Сами теории «Баухауза» (испытавшие влияние эстетики формалистического искусства) носили несколько догматический характер. Работа «Баухауза» в основном ограничивалась проектами (проекты «пластинчатых» многоквартирных жилых домов, лишь впоследствии получивших широкое распространение), организацией архитектурных выставок («Жильё в зелени», 1928), уникальным экспериментальным строительством, перестройкой старых домов и т. д. Тем не менее со школой «Баухауза» связано творчество виднейших архитекторов тех лет, его директоров — самого Гропиуса, Х. Мейера (см. *Швейцария*) и Л. *Мис ван дер Роэ*, а также М. Брёйера (см. *США*) и др. Гропиус построил производственно-учебный и жилой комплекс «Баухауза» в Дессау (1926), в композиции которого низвергнуты «классические» каноны симметрии и осевого построения: здания различной высоты, расположенные в виде двух букв Г, связаны галереями и не имеют главного фасада. В корпусе мастерских и лабораторий сплошь остеклённые стены при помощи консольных выносов подвешены к мощной железобетонной конструкции. Несмотря на ряд недостатков (во внутренней планировке, в практической реализации замысла и т. д.) это здание явилось своего рода манифестом новой немецкой архитектуры.

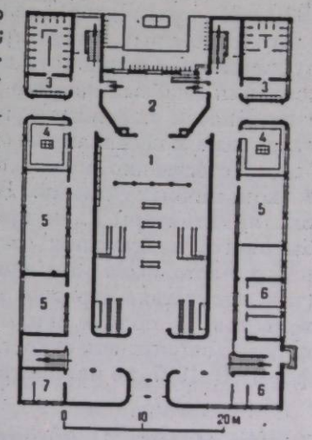
Архитектура 20 в. 1. Э. Мендельсон. Астрофизическая лаборатория (Башня Эйнштейна) в Потсдаме. 1920—21. 2. Х. Пёльциг. Зал Фридрихштадтского дворца (Большого театра) в Берлине. 1918—19.





Идеи немецкого функционализма нашли отклик как в Г., так и за рубежом, в частности Х. Мейер, Б. Таут, Э. Май (E. May, p. 1886) работали в СССР, Гропиус, Пёльциг, Мендельзон участвовали в конкурсе на проект Дворца Советов в Москве, Мендельзон выполнил проект трикотажной фабрики в Ленинграде. В самой Г. на основе конструктивных исканий функционализма создавались объёмно-пространственные композиции отдельных промышленных зданий (комплекс шляпной фабрики в Люккенвальде, Luckenwalde, округ Потсдам, 1921—23, архитектор Мендельзон; сооружения шахты Кёнигсборн в Унне, Unna, Сев. Рейн-Вестфалия, 1924, архитектор А. Фишер, A. Fischer, 1881—1950). Часто характер композиции фасадов полностью определялся каркасными железобетонными конструкциями (дом Объединения профсоюзов в Берлине, 1923, архитектор М. Таут, M. Taut, p. 1884). Нередко подчёркивалась художественная выразительность новых конструктивных элементов (напр., трёхшарнирных ферм в интерьере фабрики в Люккенвальде). Получили развитие большепролётные перекрытия крытых рынков (во Франкфурте-на-Майне, 1926—28, архитектор М. Эльзессер, M. Elsaesser, p. 1884), выставочных и торговых павильонов (Большой зал Лейпцигской ярмарки, 1927—30, архитектор Х. Риттер, H. Ritter, p. 1886), универсальных залов («Зал для города и страны» в Магдебурге, см. *ГДР*, 1922, архитектор Б. Таут). Появились новые типы школьных зданий и комплексов, в т. ч. школы с расширенным составом помещений, «блочные» школы, школьные городки (школа в Нёйкёльне в Берлине, 1931, архитектор Б. Таут). Все они отличаются чёткой функциональной дифференциацией помещений, а зачастую также применением железобетонного каркаса, лёгких ограждающих конструкций и широких полос стекла. Удачно сочетаются функциональные, конструктивные и художественные стороны архитектуры в «блочном» здании Народной школы в Целле (Celle, Нижняя Саксония, 1927—28, архитектор О. Хезлер, O. Haesler, 1880—1962): за её ритмично чередующимися остеклёнными плоскостями угадываются просторные светлые помещения; закруглённые углы входа отделаны металлическими стержнями. В больничных зданиях стали применять открытые балконы-галереи, идущие вдоль фасада (больница в Вайблингене, Waiblingen, Баден-Вюртемберг, 1926—28, архитектор Р. Дёккер, R. Döcker, p. 1894).

О. Хезлер. Народная школа в Целле (Нижняя Саксония). 1927—28. План нижнего этажа: 1 — спортивный зал; 2 — спортивный инвентарь; 3 — умывальные комнаты; 4 — гардеробы; 5 — классы-мастерские; 6 — жилые помещения; 7 — кабинет врача.



Острый жилищный кризис и необходимость идти на уступки рабочему классу вынудили правительство Г. обратить внимание на жилищное строительство. Началась экспериментальная работа по созданию функционально оправданного дешёвого жилья с ориентацией на малометражные («минимальные») квартиры. Велись поиски рациональной системы планировки посёлков: были предложены «пилообразная» (для лучшей инсоляции и сквозного проветривания) постановка домов (посёлок Брухфельдштрасе во Франкфурте-на-Майне, 1926—27, архитекторы Э. Май и Х.Бём, H. Boehm, p. 1894), сплошная линейная застройка секционными домами («Китайская стена» в посёлке Бриц в Берлине, 1925—30, архитектор Б. Таут), большие открытые дворы (посёлок Калькерфельд в Кёльне, 1927—28, архитекторы В. Рипхан, W. Riphahn, p. 1889, и К. М. Грод, C. M. Grod, p. 1879), расположение домов по полукругу, позволявшее избежать монотонности длинного ряда стандартных секций («Подкова» в посёлке Бриц). Сблокированными малоэтажными домами был застроен посёлок Праунхейм во Франкфурте-на-Майне (1927—30, архитекторы Май, Грод и др.). Более высокие экономические и гигиенические показатели давала строчная застройка (посёлки Даммерштох в Карлсруэ, см. *ФРГ*, 1929, и Сименсштадт в Берлине, 1929—31, оба — архитекторы Гропиус и др., Ротенбург в Касселе, см. *ФРГ*, 1929—31, архитектор Хезлер). В крупных жилых массивах конкурирующие фирмы получали возможность для экспериментов в области новых конструкций и материалов. В посёлках во Франкфурте-на-Майне было осуществлено строительство из бетонных панелей, в посёлке Ротенбург был применён стальной каркас с заполнением из пемзобетона и облицовкой фасадов прессованными плитами из древесного волокна и цемента, в посёлке Тёртен в Дессау (1926—28, архитектор Гропиус) — литой бетон. Широко использовалась стандартизация элементов, правда, в её простейшей схематичной форме. Преодолеть эту схематичность стремились в основном пластической обработкой фасадов, выделением отдельных, оправданных в функциональном отношении, архитектурных мотивов — самостоятельных объёмов лестничных клеток (посёлок Бриц), групп эркеров (посёлок Георгсгартен в Целле, 1924—26, архитектор Хезлер), крупных балконов-лоджий (посёлок Сименсштадт). Горизонтали балконов часто занимали большую часть фасада и выделялись цветом (жилой массив Ярресштрасе в Гамбурге, 1928, архитекторы Ф. Шумахер, F. Schumacher, 1869—1947, К. Шнейдер, K. Schneider, p. 1892). К новым типам жилых зданий относятся общежития коридорного типа с жилыми ячейками, включающими прихожую и нишу-умывальник; в концах коридоров располагались кухни, кладовые и санузлы; устраивались озеленённые балконы-галереи, предусматривалось и общественное ядро со столовой, музыкальной комнатой, библиотекой (общежитие для пожилых женщин в Касселе,

1930—31, архитектор Хезлер). Значительны достижения функционализма в разработке дешёвых, благоустроенных, ориентированных по странам света квартир с рациональным встроенным оборудованием. Однако эти плодотворные опыты не смогли получить массовой реализации, а лозунг создания дешёвых квартир для трудящихся не был осуществлён. Города продолжали развиваться стихийно, и коренные градостроительные проблемы не могли быть решены отдельными жилыми массивами и посёлками на окраинах. В условиях Г. того времени возможности нового строительства были, естественно, крайне скромными, что толкало архитекторов на поиски наиболее рациональных и экономичных решений. Вместе с тем, обращая основное внимание на бытовое удобство квартиры, архитекторы Г. не предусматривали в новых посёлках зданий общественного и культурно-бытового назначения; отсутствовала и сеть бытового обслуживания. Качество строительных работ часто было невысоким, что особенно сказывалось при новых архитектурных формах (так, отсутствие карнизов вызывало потёки на фасадах), недостаточной была механизация строительства. В облике жилых зданий и комплексов, построенных немецкими функционалистами, нередко ощущались сухость и однообразие, монотонное повторение одинаковых геометризованных форм. В 1927 по инициативе «Веркбунда», возобновившего свою деятельность, была организована архитектурная выставка в посёлке Вейсенхоф в Штутгарте. В ней приняли участие архитекторы 16 стран. Выставка показала сильные стороны функционализма 20-х гг.— функциональную чёткость планировки, дифференцированное распределение помещений, рациональность отделки и оборудования, умелое использование новых материалов; но в постройках выставки сказывались произвольность некоторых композиционных приёмов и недостаточная дешевизна квартир (почему они позднее были заселены лишь состоятельными семьями). Организатором и планировщиком выставки был один из активных деятелей «Веркбунда» и директор «Баухауза» в 1930—33 Л. Мис ван дер Роэ. Его работы первых послевоенных лет (дом Петермана в Потсдаме, 1922, памятник К. Либкнехту и Р. Люксембург в Берлине, 1926) отличались строгими, несколько тяжеловесными формами. Но уже в его проектах сплошь остеклённого высотного дома с металлическим каркасом (1921) и железобетонного конторского здания (1922) смело использованы возможности современной техники. Впоследствии для его работ стали характерны острые контрастные сопоставления объёмов и материалов, свободное, нерасчленённое пространство интерьера, сливающееся с внешним пространством (павильон Германии на выставке в Барселоне, 1929, дом Тугендхата в Брно, Чехословакия, 1930—31). В годы экономического кризиса (1929—33) строительство в Г., и без того недостаточное по масштабам, вовсе свёртывается.

Народное зодчество. 1. Дом нижненемецкого типа. 2. Дом средненемецкого типа. 3. Фахверковые дома в Шваленберге (Северный Рейн-Вестфалия). 4. Дом верхнелужицкого типа с „обвязкой". Гросшёнау (округ Дрезден). 5. „Четырёхсторонний двор" („фирзейтхоф"). Дитмансдорф (округ Карл-Маркс-Штадт). 6. Дом с „передней галереей" („форлаубе") в горах Шварцвальда (Баден). 18 в. 7. Дом нижненемецкого типа. Район Рацебурга (Шлезвиг-Гольштейн). Середина 17 в. 8. Дом альпийского верхнебаварского типа в районе Гармиша (Бавария). 1682.



С установлением фашистской диктатуры (1933) направленность архитектуры Г. резко изменилась. Строительство рабочих посёлков было объявлено социально-опасным, а функционализм — «большевистским» направлением. Многие архитекторы (в т. ч. Гропиус, Мендельзон, Мис ван дер Роэ, Мейер, Май) были вынуждены покинуть Германию (о последующих работах Гропиуса и Мис ван дер Роэ см. *США*). В архитектуре появились напыщенная, ложная монументальность и показная торжественность. Средства монументальной скульптуры и живописи использовались в самой примитивной демагогической форме (фашистская символика и эмблематика). В этом духе создавались парадные ансамбли и мрачные, тяжеловесные общественные сооружения: «орденские крепости» Крёссинзе, Фогельзанг и др., «Дом немецкого искусства» в Мюнхене (1933—37), Министерство авиации (1933—35), рейхсканцелярия (1937—38), Спортивный форум и олимпийский стадион (1934—36) в Берлине, а также различные мемориальные комплексы. Особое внимание уделялось строительству автомобильных дорог и промышленных зданий, связанных с военной подготовкой (авиационные заводы Хейнкель в Ростоке, 1940). В целях укрепления кулацких хозяйств планировались сельские поселения с однообразными скучными рядами индивидуальных домов. Они построены в духе искусственно насаждаемой традиционности, кустарными методами, с пренебрежением к удобству квартир («образцовый» посёлок ам Кохенхоф в Штутгарте, построенный в 1933).

Поражение Г. во 2-й мировой войне и образование в 1949 демократической и федеративной республик вновь изменили пути развития немецкой архитектуры. Если в *ГДР* (см.) открылись широкие возможности для градостроительства, для создания новой социалистической архитектуры, то в *ФРГ* (см.) градостроительные возможности по-прежнему ограничены частной собственностью на землю, и развитие архитектуры, имеющей отдельные крупные достижения, идёт по пути, общему для развитых капиталистических стран.

Сельские поселения Г. частично сохранили старинную планировку — кучевую (гл. обр. на Ю. и З.) и реже круговую (гл. обр. на В.). С наступлением капитализма в деревнях шире внедрялась уличная и квартальная планировка, возросло число хуторов. Среди традиционных сельских домов на С. преобладает «зальный», или «нижненемецкий», дом («халленхауз»), объединяющий жилые помещения, гумно и стойла под одной высокой вальмовой стропильной крышей, крытой соломой или тростником. Внутри дома, разделённого столбами на три нефа, широкий проход (или проезд) ведёт между стойлами от ворот к жилой части позади дома. В «средненемецком дворе» («франконской усадьбе»), преобладающем в центральной Г., отдельные строения — жилой дом с тёплыми сенями, хлев, амбар, сарай — располагаются вокруг частично или полностью замкнутого двора; дом, б. ч. двухэтажный, крытый черепицей или шифером, с двумя печами (в кухне и комнате), выходит торцом на улицу, рядом с воротами и калиткой, ведущими во двор. Для Ю.-З. характерны крупные дома с раздельными хозяйственными и жилыми помещениями (гумно, стойла, комната с кухней и сенями) внизу, амбарами и кладовыми наверху: таковы срубные дома альпийского (баварского) типа с балконом на торцовой стороне и невысокой двускатной крышей, крытой укреплёнными камнями гонтом; дома шварцвальдского (алеманнского) типа из вертикальных стоек и брусьев с очень высокой вальмовой соломенной или гонтовой крышей имеют стойла внизу и жильё на 2-м этаже (вход часто со склона горы). «Франконская усадьба» и «альпийский дом» сходны с крестьянской архитектурой соседних стран — *Австрии* и *Швейцарии* (см.), на В. заметно славянское влияние. Дома фризов, живущих на побережье Северного моря, аналогичны фризским домам в *Нидерландах* (см.). Дома с «обвязкой» из столбов и арок распространены у лужичан. Характерна для Г. фахверковая техника, распространены также частично или полностью срубные постройки; каменные дома известны в ряде районов в Баварии и Рейнской области, иногда из камня возводится нижний этаж или жилая часть. В новое время получают распространение дома городского типа и современные материалы.

Изобразительное искусство. В первые два десятилетия 20 в. состояние искусства Г. представляло сложную картину. В официальной художественной жизни большую роль играли академисты и, наряду с ними, приверженцы «югендстиля» (Ф. Штук, М. Клингер, Ф. Эрлер, F. Erler, 1868—1940, и др.), в творчестве которых также были черты салонного академизма. Получили официальное признание и представители импрессионизма (М. *Либерман*, М. *Слефогт*, Л. *Коринт*, В. *Трюбнер*). Но не этим течениям принадлежало будущее.



К. Кольвиц. „Прорыв". Офорт из цикла „Крестьянская война". 1903—08.

Наиболее передовые тенденции искусства Г. выразились в творчестве графиков — критических реалистов. Большинство из них начало свою деятельность на страницах прогрессивных сатирических журналов. Многие остались верны социальной сатире и в дальнейшем. Среди них выделялись Т. Т. *Хейне*, один из ведущих карикатуристов Европы, и посвятившие своё творчество жителям берлинских трущоб Г. *Цилле* и Х. *Балушек*. Но, несомненно, крупнейшим представителем прогрессивного немецкого искусства рубежа 19—20 вв. была К. *Кольвиц*. Ещё в 1890-х гг. она создала пронизанный революционным пафосом цикл гравюр «Восстание ткачей». Открытым призывом к революции прозвучал цикл «Крестьянская война», исполненный художницей в 1903—08. Первая мировая война наложила существенный отпечаток на творчество Кольвиц. Её личная трагедия — гибель сына на поле боя во Фландрии — соединяется в её сознании с трагедией всего человечества. Кольвиц становится принципиальным противником империалистической войны и стойким борцом за социализм. Она много работает как художница для компартии Г., сближается с её ведущими деятелями. С первых лет существования Советского государства Кольвиц была его другом и не раз поднимала свой голос в его защиту. Активная деятельность художницы в области политического плаката заметно повлияла на всё её творчество: Кольвиц стремится к предельно чёткому выражению мысли, к ясности и зрительной броскости образа. Страстное обличение капиталистической Г., гневный протест наполняют творения художницы повышенной эмоциональностью. Графический язык работ Кольвиц приобретает ещё бо́льшую остроту, чем раньше. В 20-е гг. художница часто обращается к гравюре на дереве, где контрасты чёрного и белого особенно выразительны. Упрощённость контуров, игра крупных контрастирующих пятен, динамизм композиции в известном смысле сближают произведения Кольвиц с работами экспрессионистов.

Экспрессионизм — одно из крупнейших течений в искусстве Г. первых трёх десятилетий 20 в. Его мировоззренческой основой был индивидуалистический протест художественной интеллигенции против уродств буржуазного общества. Но этот протест носил абстрактный характер, часто выступая в сознании художника как неприятие мира вообще. Неопределённость художественной программы экспрессионизма обусловила её многозначность и противоречивость. В формах экспрессионизма находили выражение и социальная критика, и пассивный уход от действительности. Свойственная экспрессионистам эмоциональная острота и, вместе с тем, субъективность восприятия действительности пронизывает весь образный строй их произведений. Они искажают предметные формы, огрубляют контуры и упрощают объёмы, используют контрастные сопоставления интенсивных цветовых пятен, либо полную глухой напряжённости нарочито грязную колористическую гамму. Выразителями крайне субъективистских тенденций экспрессионизма были члены довоенных группировок «*Мост*» (Э. Хеккель, см. *ФРГ*, Э. Л. *Кирхнер*, К. *Шмидт-Ротлуфф*, М. *Пехштейн*) и «*Синий всадник*» (Ф. *Марк*, П. Клее, см. *Швейцария*, В. В. Кандинский, см. *РСФСР*, А. Макке, А. Маске, 1887—1914). Для этих художников основным фактором, определяющим содержание их искусства, был их собственный внутренний мир, интересный, однако, не сам по себе, а как отражение некой вечной «сущности бытия». Художников «Моста» объединяли сходные принципы творчества, и в первую очередь эмоционально-драматическое восприятие мира, находившее воплощение в ломких, обобщённых ритмах, в напряжённой деформации; не случайно эти художники были крупными мастерами графики. Искусство «Синего всадника», в котором преобладали живописно-декоративистские искания, было менее однородным. В творчестве представителей этой группировки, по преимуществу разрабатывавших проблемы колорита, собственно экспрессионистское начало совмещалось с тяготением к абстрактному искусству (и, позднее, к дадаизму и сюрреализму). К субъективистскому крылу экспрессионизма примыкал крупный представитель этого течения мистик и фантаст Э. *Нольде*. В его творчестве звучат отголоски ницшеанских и религиозных идей. Но оно поражает драматической интенсивностью переживания. Нольде воспринимает мир как грандиозную стихию, которая подавляет своей мощью человеческую личность и предстаёт в его картинах как фейерверк насыщенных светоносных красок. В скульптуре главным выразителем тенденций экспрессионизма был В. *Лембрук*; неимоверно вытягивая пропорции фигур, он стремился придать им особую одухотворённость.



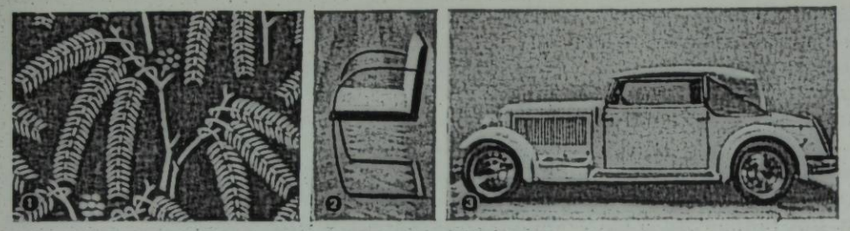
Г. Гросс. Рисунок из цикла „Меченые". 1923.

В 20-е гг. работало второе поколение экспрессионистов (М. *Бекман*, О. Кокошка, см. *Австрия*, и др.). На их творчестве лежит отпечаток трагедии войны и противоречий послевоенной действительности. Большое место в их искусстве принадлежит социальной критике. Пользуясь формальными приёмами предшественников, они изображали в своих картинах смятённый, рушащийся мир и в нём одинокого, затерянного человека. В это время экспрессионисты первого поколения либо полностью перешли на позиции абстрактного искусства (Кандинский), либо примкнули к социально-критическому крылу экспрессионизма (Пехштейн, отчасти К. *Хофер*). Параллельно с экспрессионизмом 20-х гг., порой с ним перекликаясь, развивалось течение, обозначаемое термином «новая вещественность» («Neue Sachlichkeit»). В тщательно выписанных, мертвенных картинах приверженцев «новой вещественности» (А. Канольдт, A. Kanoldt, 1881—1939) выражено трагическое ощущение холодной бездушности мира, его враждебности человеку. С этим же течением связана живопись О. Дикса (см. *ФРГ*) и Г. *Гроса*. Однако в их искусстве, особенно в графике, критика буржуазной действительности и германского милитаризма достигла большой политической остроты. Они стремились с предельной силой обличения показать неприглядные стороны жизни буржуазного общества, порой нарушая эстетические нормы искусства. С религиозно-гуманистической программой выступал один из наиболее ярких художников экспрессионистического круга скульптор, график и писатель Э. *Барлах*, призывавший людей к братству, к отказу от насилия, протестовавший против войн. Опираясь на традиции готических резчиков, он создавал образы простых людей, полные большого внутреннего напряжения. Обобщённый контур, крупные массы придают скульптуре Барлаха особую весомость и впечатляющую силу.

Характерный для буржуазной интеллигенции 20 в. глубокий скепсис, её капитуляция перед противоречиями действительности, утрата веры в пластическую ценность предметного мира, стремление превратить искусство в стенограмму мятущейся души человека, раздавленного «катком истории», либо оставить за искусством чисто декоративные функции — всё это выразилось наиболее последовательно в абстрактивизме, постепенно получившем широкое распространение после 1-й мировой войны. В 20-е гг. преимущественную разработку получила декоративная линия абстрактивизма. В это время художники-абстрактивисты концентрировались вокруг «*Баухауза*», стремившегося к координации пластических искусств на базе архитектуры. В работе «Баухауза» принимали участие Клее, Кандинский, В. *Баумейстер*, Л. Фейнингер (L. Feininger, 1871—1956), О. Шлеммер (O. Schlemmer, 1888—1943), И. Иттен (см. *Швейцария*), Л. Мохой-Надь (L. Moholy-Nagy, 1895—1946), Г. Мухе (см. *ФРГ*). Другое крупное направление буржуазного искусства 20 в.— сюрреализм — в Г. не укоренилось. В 20-е гг. заметным явлением в буржуазном искусстве стали промышленная графика и предельно лаконичный рекламный плакат.

В художественной жизни 20-х гг. большую роль играли и мастера, работавшие в русле реалистических традиций. Это — Цилле, Балушек, скульпторы Г. *Кольбе* и Р. *Синтенис*. Правда, творчество двух последних страдало некоторой тематической односторонностью: Кольбе по преимуществу изображал спокойно стоящих юношей и девушек. Синтенис в основном выступала в анималистическом жанре.

Обострение классовой борьбы в Г. в конце 20-х — нач. 30-х гг. и стремительный рост влияния компартии наложили отпечаток и на художественную жизнь. В эти годы наиболее прогрессивные художники (Кольвиц, О. Нагель, см. *ГДР*, Х. и Л. Грундиг, см. *ГДР*) сознательно стремятся поставить своё творчество на службу борющемуся рабочему классу. По заданию компартии мастера графики создают карикатуры, политические плакаты, иллюстрации для газет и журналов. Рождается новый публицистически острый вид искусства — фотоплакат, крупнейшим мастером которого стал Дж. Хартфилд (см. *ГДР*). В Берлине, Дрездене, Лейпциге, Галле возникают ассоциации революционных художников, объединившиеся в 1931 в «*Союз революционных художников Германии*».



Декоративное искусство 20 в. („Немецкий Веркбунд"). 1. Декоративная ткань по рисунку В. Гропиуса. 1913. 2. Стул на гнутых металлических трубках по модели Л. Мисван дер Роэ. 1930. 3. Автомобиль „Адлер" по эскизу В. Гропиуса. 1930.

С приходом к власти фашистов (1933) многообразное, зачастую противоречивое, но чрезвычайно активное развитие искусства было насильственно прервано. Художественным законодателем стал непосредственно Гитлер, считавший себя знатоком живописи. Произведения мастеров, политически неугодных нацистам, так же как и работы экспрессионистов и абстрактивистов, были объявлены «дегенеративным искусством». Наступил период, когда господствовало откровенно натуралистическое искусство, изображавшее в фальшивом, прикрашенном виде «третью империю», восхвалявшее гитлеровских «сверхлюдей». Ряд крупных мастеров (Бекман, Хейне, Грос) был вынужден эмигрировать, иные влачили жалкое существование, лишённые права преподавать, выставлять свои произведения и даже работать (Хеккель, Пехштейн, Дикс, Хофер). Самые мужественные художники, беззаветно преданные прогрессивным идеям, такие, как Кольвиц, Барлах, Нагель, Х. и Л. Грундиг, продолжали работать нелегально.

После разгрома фашизма (1945) художественная жизнь Г. постепенно оживилась. Вернулись некоторые художники-эмигранты, получили возможность работать те мастера, творчество которых было под запретом. Вопрос о возрождении национальной культуры, о полном разрыве с фашистской идеологией, о путях дальнейшего развития немецкого искусства стал основным вопросом художественной жизни Г. 2-й пол. 40-х гг. С 1945 в немецком искусстве наметились две основные тенденции: с одной стороны, выражение демократических и социалистических идей в современной реалистической форме, с другой — абстрактивизм и наиболее далекие от реалистического искусства разновидности экспрессионизма. С образованием двух немецких государств (1949) размежевание тенденций стало более резким, произошла известная поляризация художественных сил: художники, связавшие своё творчество с народными, социалистическими идеалами, сконцентрировались гл. обр. в *ГДР* (см.), в то время как *ФРГ* (см.) стала прибежищем сторонников буржуазных художественных направлений, хотя и здесь работает ряд представителей прогрессивного искусства.

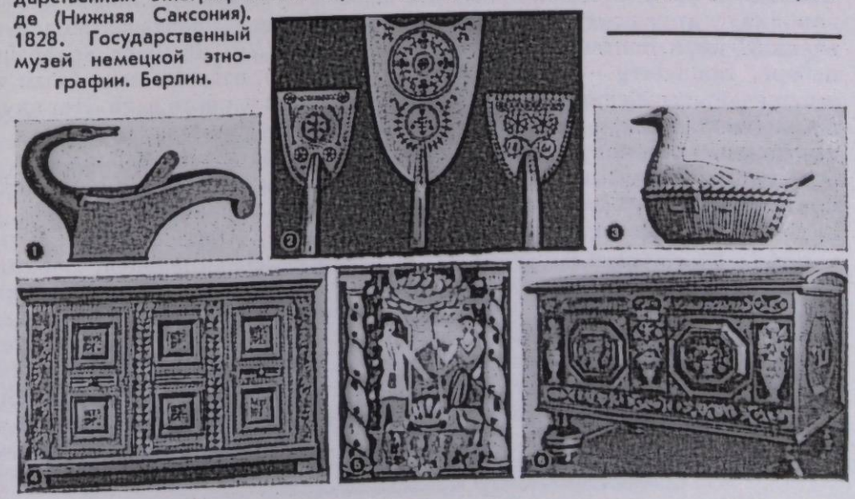
Декоративное искусство. В начале 20 в. широкое распространение в Г. получил «югендстиль». Как и в архитектуре, он был во многом перенесён из Бельгии Х. ван де Велде (см. *Бельгия*) и из Австрии Й. Ольбрихом (см. *Австрия*); в развитии его участвовали многие известные немецкие архитекторы — П. *Беренс*, работавший, как и Ольбрих, в *Дармштадтской колонии художников* (1899—1917), Р. Римершмид (R. Riemerschmid, 1868—1957), сотрудничавший в «Объединённых художественно-ремесленных мастерских» в Мюнхене, художники, как Г. Обрист (H. Obrist, 1863—1927), О. Экман (O. Eckmann, 1865—1902) и др. В мебели, коврах, витражах, вышивках, утвари «югендстиля» господствовало пристрастие к уникальным предметам ремесленного изготовления, к нарочитой причудливости и декоративности форм, к изощрённому криволинейному узору. Мода на модернистические изделия удовлетворялась массовым промышленным производством, что противоречило в известной мере принципам «югендстиля», его ориентации на прихотливую неповторимость изделий и ремесленный труд. Массовое производство резко снижало качество декоративно-прикладных предметов, рынок засорялся грубой претенциозной продукцией, приспособлявшейся к мещанским вкусам. Поэтому в Г., обладавшей большими индустриальными возможностями, рано начались поиски более простых, целесообразных, функционально оправданных форм, специально рассчитанных на промышленное производство. Главную роль в этом сыграл *«Немецкий Веркбунд»* (1907—33), основанный ван де Велде, Римершмидом, Г. Мутезиусом (H. Muthesius, 1861—1927), Т. *Фишером*, Ф. Шумахером (F. Schumacher, 1869—1947) и др. архитекторами и художниками. Активно сотрудничали в «Веркбунде» крупнейшие прогрессивные архитекторы—Беренс, В. *Гропиус*, Л. *Мис ван дер Роэ*, Х. *Пёльциг*, Б. *Таут*, в него входили также предприниматели и мастера декоративного искусства. Область деятельности «Веркбунда» была чрезвычайно широкой — оформление интерьера, широкое участие архитекторов и художников в промышленности (вплоть до оформления купе железнодорожных вагонов, пароходных кают, автомобилей), разработка новых образцов мебели, утвари, тканей и т. д. «Веркбунд» оказал огромное воздействие на

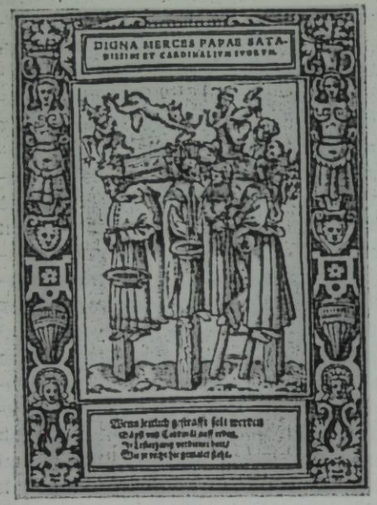
всю международную художественно-промышленную практику, сыграл выдающуюся роль в формировании и пропаганде новых современных вкусов. Ещё более радикальной была деятельность *«Баухауза»* (1919—33). Если «Веркбунд» уделял большое внимание проектам дорогих и даже роскошных изделий, рассчитанных на буржуазного потребителя, то «Баухауз» стремился к максимальному упрощению и удешевлению бытовых предметов, образцы которых поступали из мастерских в массовое производство. Удобство, практичность, гигиеничность изделий «Баухауза» обеспечивали им быстрое распространение, хотя чисто функционалистические установки, абсолютное «очищение» предметов от каких-либо украшений, обнажённость конструкции вызывали споры. Многие выдвинутые «Баухаузом» принципы и образцы, например мебель из гнутых металлических трубок по проектам М. Брёйера (см. *США*) и др., новые формы осветительной арматуры, пишущих машинок и т. д., прочно вошли в мировую практику. «Веркбунд» и «Баухауз» были разогнаны фашистами, в художественной промышленности Г. наступил период застоя, многие деятели этих объединений эмигрировали, перенося их достижения в другие страны.

Народное искусство. Немецкое народное искусство чрезвычайно многообразно. Его старинные центры находятся гл. обр. в Тюрингии, Саксонии, Баварии, на побережье Северного и Балтийского морей. Некоторые из художественных ремёсел в своем развитии были связаны с определёнными профессиями — рыбаков, горняков, пастухов и т. д. Особенного расцвета народное искусство достигло в 17 — сер. 19 вв. Распространение массовых фабричных изделий в период развитого капитализма привело к разорению кустарей и упадку художественных ремёсел, к шаблонности и приспособлению к мещанским вкусам. Некоторые новые фабричные производства, возникшие в старых ремесленных центрах, используют их традиции (ткачество, керамика и т. д.). С нач. 20 в. делались неоднократные попытки поддержать ремёсла и популяризировать народные традиции (создание местных областных объединений-ферейнов, музеев, школ). Большое внимание уделяется народному творчеству в *ГДР* (см.).

Для народного зодчества Г. (его история и типы освещены в архитектурных разделах) характерна фахверковая техника, издавна распространённая как в сельской местности, так и в городах. Нередко она имеет декоративное значение: стойки, ригели и раскосы деревянного каркаса составляют различные геометрические фигуры, а узорное заполнение клеток кирпичом превращается в ряде районов в своеобразную мозаику. Распространение резьбы на сельских постройках относится к 17 в. Особенно декоративны дома центральной Г.— Гессена и части Франконии; наряду с резьбой здесь применяется техника сграффито. Стилизованные парные изображения птиц и животных (гл. обр. лошадей) на концах рёбер крыши являются почти единственным украшением северонемецкого фахверка (Вестфалия, Нижняя Саксония, Мекленбург). Они типичны также для жилища нижних лужичан. Одиночные скульптурные украшения (кресты, шпили) над коньком крыши известны в католических районах Ю. Разнообразная резьба покрывает деревянные детали—консоли, наличники, галереи, причелины срубных и каменных домов Баварии. Каменные стены часто покрываются росписью и сграффито (изображения святых, библейские и жанровые сцены, виноградные лозы). Роспись и резьба сходны здесь с искусством *Австрии* и *Швейцарии* (см.).

Народное искусство. Обработка дерева и плетение. 1. Резной рубанок. Померания. Музей Померании и Рюгена. Штральзунд. 2. Мялка и трепала с резьбой, заполненной цветным воском. О-в Рюген. Государственный музей немецкой этнографии. Берлин. 3. Плетёная корзина. Лихтенфельс (Франкония). 4. Крестьянский резной шкаф из окрестностей Дуйсбурга (Северный Рейн-Вестфалия). 1740. 5. Дверца платяного шкафа с росписью на тему истории Иакова и Рахили. Саксония. 1783. Государственный этнографический музей. Дрезден. 6. Сундук с инкрустацией. Фирланде (Нижняя Саксония). 1828. Государственный музей немецкой этнографии. Берлин.





Лубочная антикатолическая гравюра на дереве. 16 в.

Разнообразна обработка д е р е в а. Изготовленные ремесленниками шкафы, стулья, сундуки, украшенные резьбой или росписью, составляли обычную меблировку крестьянского дома ещё в конце 19 — начале 20 вв. Различна по своей форме и назначению домашняя утварь — катки для белья, посуда для вина, зерна, масла, молока и сыра. Один из главных видов обработки дерева — резьба. Выемчатая трёхгранная резьба, сохранившаяся и на современных изделиях, была известна на территории Г. ещё в эпоху неолита. Значительное влияние на развитие резьбы (а также и других видов народного творчества) оказали стили профессионального искусства — Возрождение, барокко, рококо, принёсшие свои виды орнамента, сюжеты, сочетания красок и т. д.; соединение их с народными мотивами породило новые формы декора. В свою очередь и в профессиональном искусстве (средние века, Возрождение, южнонемецкое барокко) ощутимы народные влияния. Основная область резьбы по дереву — северная Г., особенно Нижний Рейн, Вестфалия, Нижняя Саксония, Шлезвиг-Гольштейн, кроме районов Дипхольца (Diepholz) и Альтланда (Altland; оба района в Нижней Саксонии), где предпочитали яркую роспись. Приёмы резьбы различны — рельефная, глухая, скульптурная, прописловка. Особенно типичен геометрический орнамент: розетки, заключённые в круги, шестиконечные звёзды, круги с радиальными линиями, свастика, кресты. Употребляются также растительные и животные мотивы. Фигурные украшения (птицы, животные, профессиональные символы) на спинках стульев были особенно распространены в начале 19 в. Наиболее богато украшались предметы утвари, служившие свадебными подарками,— прялки, катки и т. д.: среди разнообразных мотивов орнамента здесь часты изображения парных птиц и сердец. Ручки катков, рубанков, прессов для сока и т. д. получают часто скульптурное оформление в виде головы коня, реже — рыбы или птицы, встречаются также гротескно трактованные головы людей. В Фирланде (Vierlande, к Ю.-В. от Гамбурга) и некоторых районах Гессена и Баварии применяется художественная инкрустация. На о-ве Рюген (Rügen) резьбу заполняют цветным воском — зелёным и красным. Для прибрежных и части нижнерейнских районов характерна чешуйчатообразная резьба, для среднерейнских — украшения в виде виноградной лозы. В средней и южной Г., в отличие от С., широко развито искусство росписи; особенная яркость красок присуща ей в Баварии. Наряду с растительным орнаментом (тюльпаны, розы, гвоздики) часто изображаются пейзажи (в Тюрингии, Баварии). С 18 в. применялась «мраморная» роспись в синих и коричневато-красных тонах. Очень часто поверхность расписываемого предмета делится на несколько полей, в которых повторяется рисунок, обычно — ветви с цветами в вазонах. В расположении орнамента нередко чувствуется влияние резьбы. Часто резьба и роспись дополняют друг друга. Большое развитие получило производство деревянных игрушек: в Рудных горах (Зейфен, Seiffen; Аннаберг-Буххольц, см. *ГДР*; Шнеберг, Schneeberg,— все в Саксонии; Зонеберг, Sonneberg,— в Тюрингии) оно служило издавна подсобным заработком для горняков; его значение особенно возросло с 18 в. с упадком горного дела. Наряду с традиционными персонажами (щелкунчик в горняцком мундире, фигура ангела, служащая подсвечником, курильщик) изготовляются и современные игрушки — самолёты, автомобили и т. д. Искусно выполнены небольшие, приводимые в действие механизмом, макеты шахт с многочисленными фигурками рудокопов; многие из них дают картину тяжёлого труда горняков в прошлом. Старые игрушечные центры на юге Г.— Нюрнберг (см. *ФРГ*) и Обераммергау (Oberammergau, Верхняя Бавария) — известны с 16—17 вв. Здесь и в соседнем Берхтесгадене (Berchtesgaden, Верхняя Бавария) производились также распятия, кресты, изображения святых, иногда реалистического характера. Популярны берхтесгаденские шкатулки из тонких дощечек с многокрасочным рисунком (растительный орнамент, фигуры людей в костюмах эпохи барокко и рококо). Из дерева изготовляются фигурные формы для набойки, для марципана и печений. По обилию моделей можно судить о расцвете в период 16 — сер. 18 вв. пряничного дела (известного уже в 13 в.). Среди изображений — фигурки животных и людей, жанровые сценки, гербы и т. д. К эпохе Реформации и Крестьянской войны 1524—25 относится развитие лубочной гравюры на дереве (агитационные листки, иллюстрированные брошюры), содержащей едкую сатиру на феодалов и духовенство.



Народное искусство. Ткани. 1. Вышивка шёлком на носовом платке. Начало 19 в. Гольштейн. Музей в Альтоне. 2. Двухсторонняя ткань (бейдеранд). 18 в. Государственный музей немецкой этнографии. Берлин. 3. Чёрная набойка на белом полотне. 18 в. Германский национальный музей. Нюрнберг. 4. Вышивка. Верхний Шварцвальд (Баден). 1746. Музей земли Баден. Карлсруэ.

Из ветвей, корней и лыка деревьев плели сиденья стульев, корзины и т. д. В художественном отношении выделяются плетёные изделия из Лихтенфельса (Lichtenfels, Верхняя Франкония), где узор плетения усиливается раскраской. Плетение из соломы развилось как домашнее производство в Рудных горах и Шварцвальде, но в середине 19 в. оно пришло в упадок. Солома использовалась здесь и для художественной отделки шкатулок.

Т к а ч е с т в о — один из старейших видов немецкого народного искусства. Сырьём для него служили шерсть, лён, конопля, значительно реже — шёлк, в позднее время — хлопок. Домотканые народные костюмы, скатерти, шторы, занавески были распространены в городе и деревне. Для тканья пользовались вертикальным станом. В отдельных районах северной Г. употреблялись и примитивные виды ткачества — на дощечках и на бердечке (особенно для поясов, койм, отделок). Ткачество на дощечках долго сохранялось на о-ве Рюгене. В 18 в. эти виды ткачества были возрождены, но в чисто декоративных целях. К декоративным тканям относятся дамаст льняной, реже шёлковый (один из основных центров его производства — Гросшёнау, Großschönau, в Саксонии, округ Дрезден), двухсторонняя ткань — бейдеранд: рисунок её создаётся чередованием шерсти и шёлка, часто различных цветов (особенно часты синий, жёлтый, красный, белый, чёрный). Славится «синяя набойка» (Blaudruck), в которой рисунок (обычно с растительными мотивами), будучи покрыт особым раствором, сохраняет при окраске ткани её естественный цвет. Среди мотивов ткачества очень часты симметричные многофигурные композиции из птиц (павлинов, пеликанов и др.), животных (оленей, единорогов), человеческих фигур в сочетании с растительным орнаментом (дубовые листья, дерево — вероятно, «древо жизни», грозди винограда, гвоздики, тюльпаны). Используются также библейские и античные сюжеты.

К о в р о т к а ч е с т в о развилось как побочное занятие крестьян Шлезвиг-Гольштейна и рыбаков Северного и Балтийского морей. Ещё в 18 в. шпалеры украшали дома богатых горожан. На З. Шлезвиг-Гольштейна и на Фризских о-вах изготовляют ворсовые ковры с фигурным и стилизованным растительным орнаментом, близким к скандинавскому; используются геометрические мотивы и сюжеты, перенятые из художественного ткачества. Мотивы изделий рыбаков прибалтийского побережья связаны с окружающей природой (волны, рыбы, олени, белки, зайцы) и судоходством (якоря, корабли). Некоторые из этих промыслов возникли в 20 в. (окрестности Грейфсвальда, см. *ГДР*).

Плетение к р у ж е в имеет более местное значение. Известны кружева, плетённые на коклюшках (Рудные горы), ажурное белое шитьё и филейные работы (Гессен). Искусство в ы ш и в к и связано в основном с народным костюмом. Для вышивки крестом характерно ритмичное чередование геометризованных человеческих фигур, деревьев и животных. Некоторые из мотивов восходят к глубокой древности («древо жизни», олень с птицей на спине). Большой пестротой отличается



Народное искусство. Керамика. 1. Швабский кувшин. 13—14 вв. Музей земли Вюртемберг. Штутгарт. 2—3. Печные глазурованные изразцы с фигурной росписью.. Фридольцхейм (Баден). 1784. Музей земли Баден. Карлсруэ. 4. Кувшин из „каменной массы" с оловянной глазурью и синей росписью. Нижний Рейн. 1696. Музей искусства и ремесла. Гамбург.

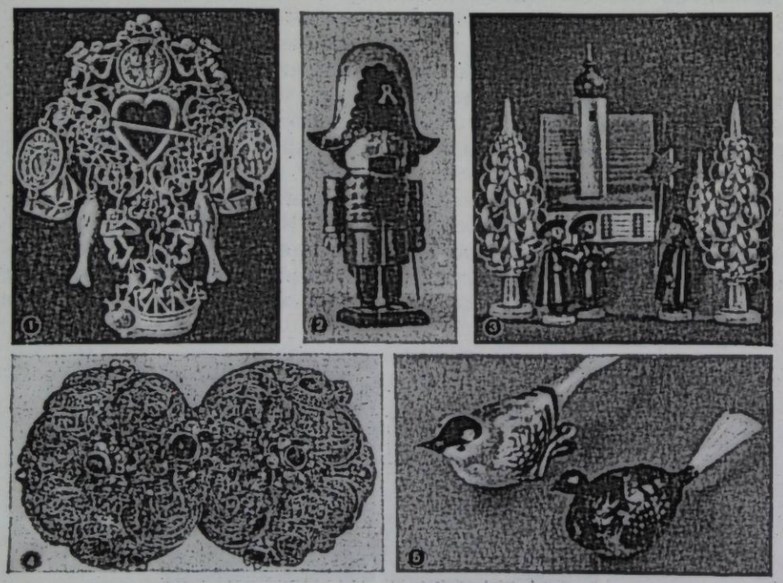
вышивка гладью с преобладающим растительным орнаментом: иногда это коймы наплечных косынок, фартуков (Фирланде, Брауншвейг), иногда вышивка занимает весь фон; таковы женские костюмы из Шаумбург-Липпе (Schaumburg-Lippe, сельскохозяйственный район в Нижней Саксонии), в которых пестрота вышивки усиливается применением цветных бус. В 1920—30-е годы популярность получила вышивка золотистыми бусами. Кроме растительного орнамента (цветов и листьев), встречается подражание мотивам ткачества. В прошлом кожаные пояса баварцев вышивались черенками птичьих перьев (см. также *Австрия*).

К е р а м и ч е с к о е п р о и з в о д с т в о в Г. восходит к глубокой древности. В 11—14 вв. преобладала серая керамика с простейшим узором (волнистые линии, круги, борозды и т. д.). С 15—16 вв. художественный декор обогащается, что связано с распространением глазури. Известные керамические центры — Вестервальд (Westerwald, район в Рейнских сланцевых горах, Вестфалия), Пассау (Passau, Бавария), Зигбург (Siegburg, к С.-В. от Бонна). Большое торговое значение уже в 15—16 вв. имела керамика прирейнских областей. По изобразительным и орнаментальным мотивам керамика близка к росписи дерева и ткачеству. Вестервальдская керамика поныне сохраняет синие растительные мотивы на светло-сером фоне. Неглазурованные изделия из Пассау имеют тёмно-серый, почти чёрный цвет. В Ахене (см. *ФРГ*) применялась пёстрая эмаль. В Кёльне (см. *ФРГ*) изготовлялись сосуды с рельефным изображением человеческого лица, напоминающие глиняные «лицевые» урны железного века. С 15—16 вв. распространены печные изразцы, гл. обр. с зелёной глазурью, позднее с росписью (фигуры людей, пейзажи и т. д.).

В старых ремесленных центрах Тюрингии и Саксонии сохранилось производство с т е к л я н н ы х фигурных флаконов, миниатюрных изображений животных; центром изготовления ёлочных украшений является район Лауша в Тюрингии (Lauscha, округ Зуль). В 17—18 вв. на Ю. (Швабия, Бавария) развилось искусство росписи на стекле и процарапывания изображений на обратной стороне зеркала. Последнее известно также в некоторых районах Саксонии и Тюрингии. Большей частью это религиозные мотивы, сцены на библейские сюжеты.

Художественная обработка м е т а л л а представлена в основном коваными железными изделиями: ажурные церковные решётки, подсвечники, кресты имеют гл. обр. растительные орнаментальные мотивы (ветки или деревья с цветами). Металлическая посуда, цепи для котлов и др. нередко украшаются гравировкой. Сохранились вафельные доски с фигурным орнаментом. Разнообразны украшения тонкой филигранной работы — бусы, нагрудные пряжки, цепочки, броши, более спокойные и строгие на С., витиеватые и причудливые на Ю. Особенно известны пряжки из Дахау (Dachau, Верхняя Бавария). Своеобразны женские украшения о-ва Гельголанд (Helgoland, Шлезвиг-Гольштейн), т. н. хатьен — нагрудные пряжки с подвесками в виде кораблей, лодок, рыб, якорей и т. д.

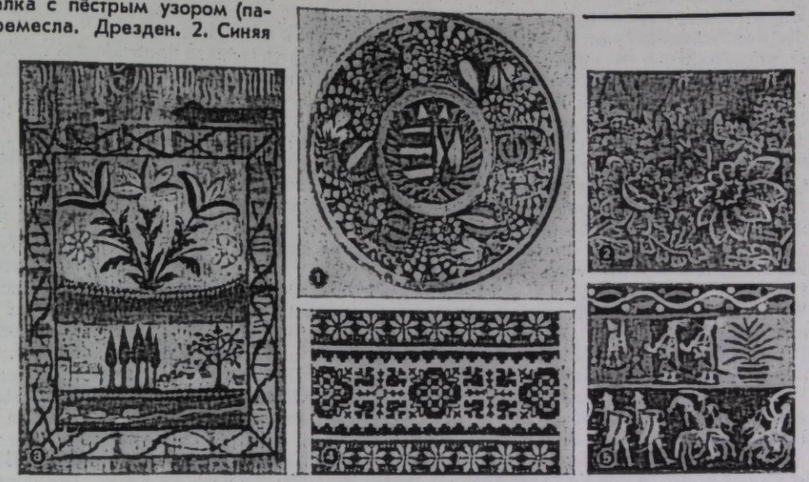
Народное искусство. Украшения и игрушки. 1. Женская нагрудная пряжка „хатьен". О-в Гельголанд. Государственный музей немецкой этнографии. Берлин. 2. Деревянная кукла-щелкунчик. Тюрингия. 19 в. Баварский национальный музей. Мюнхен. 3. Деревянная фигурная группа. Зейфен (округ Карл-Маркс-Штадт). 4. Филигранная пряжка. Дахау (Бавария). Государственный музей немецкой этнографии. Берлин. 5. Стеклянные ёлочные игрушки. Лауша (округ Зуль).



Искусство лужичан. Творчество славянской народности л у ж и ч а н (сорбов) развивается в ГДР на территории исторических областей — Верхней Лужицы (Оберлаузиц, округ Дрезден) и Нижней Лужицы (Нидерлаузиц, округ Котбус).

Интересны сельские дома лужичан: для Нижней Лужицы характерны срубные одноэтажные постройки, для Верхней Лужицы — двухэтажные, со срубным первым этажом и каркасным вторым, иногда с обкладкой стен шифером. Вокруг дома устраивается «обвязка» — ряд примыкающих к стене и соединённых арками деревянных столбов, которые поддерживают кровлю или выступающий второй этаж. Художественное ткачество лужичан связано гл. обр. с народной лужицкой одеждой, служащей символом их национальной принадлежности. В 19 в. популярной стала синяя набойка с реалистически трактованным белым растительным узором (незабудки, ландыши, тюльпаны, дубовые листья). С распространением фабричных тканей в конце 19 — нач. 20 вв. число кустарных мастерских резко сократилось. Изделия немногих современных мастерских имеют чисто декоративное назначение, но народные мотивы используются фабричным производством. В 18—19 вв. широкое развитие получили плетение кружев на коклюшках, ажурное белое шитьё с растительным орнаментом, вышивка. Для вышивки гладью характерны яркие цвета (гл. обр. ветки красных роз с зелёными листьями), для вышивки крестом — геометризованный растительный орнамент (обычно красный, зелёный или чёрный на белом фоне); композиция и мотивы сходны с орнаментом других славянских народов. Кустарная мебель и утварь из дерева ещё в начале 20 в. играли значительную роль в быту лужичан. Особенной яркостью красок отличалась роспись верхнелужицких изделий (Херрнхут, см. *ГДР*): для ранних образцов её (начало 18 в.) типичны традиционные цвета — красный и зелёный; позднее рисунок (цветы, листья аканфа) стал более пёстрым, «мраморным», в композиции его заметно влияние «городских» стилей, особенно барокко и рококо. Старинный вид декоративного искусства, сохранившийся поныне,— роспись пасхальных яиц («писанки») с покрытием узора при окраске воском или скоблением закрашенной поверхности. Известны также пёстрая лужицкая керамика, плетение из ветвей деревьев, пряничное дело, процарапывание на обратной стороне зеркала.

Народное искусство лужичан. 1. Тарелка с пёстрым узором (пастиляж). Музей художественного ремесла. Дрезден. 2. Синяя набойка на женском переднике. 3. Дверная филёнка платяного шкафа с росписью. Верхняя Лужица. 1789. Государственный музей народного искусства. Дрезден. 4. Вышитый половик. 5. Вязаный ковёр. Городской музей. Бауцен.



Расцвет народного искусства лужичан относится к 18—19 вв., в конце 19 — начале 20 вв. с развитием фабричной промышленности большинство его видов пришло в упадок. Отрицательную роль сыграл и многовековой национальный гнёт, особенно усилившийся в годы фашистского режима. Лишь в ГДР лужичане получили все возможности для развития своего искусства как народного, так и профессионального. Народное творчество лужичан (образцы его хранятся в музеях Дрездена, Котбуса, Бауцена, см. *ГДР*, и др.) служит богатым источником для творчества лужицких художников (М. Новак, M. Nowak, род. 1900), черпающих сюжеты и мотивы из истории и фольклора своего народа.

Лит.: О б щ и е р а б о т ы. — Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von O. Schmidt, Bd 1—5—, Stuttg., 1937—60—; Geschichte der deutschen Kunst, Bd 1—5, B., 1888 (Bd 1— Baukunst, Bd 2 — Plastik, Bd 3— Malerei, Bd 4 — Kupferstich und Holzschnitt, Bd 5—Kunstgewerbe); D e h i o G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd 1—5, B., 1922—28; neu bearb. von E. Gall, Abt. 1— Deutschland, Bd 1—[7], B., 1942—56; e r o ж е, Geschichte der deutschen Kunst, Bd 1—4, 2. Aufl., B.—Lpz., 1921—34; Deutsche Kunst. Meisterwerke der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und des Kunsthandwerks, hrsg. von L. Roselius, Bd 1—9, Bremen —B., [1935—1943]; P i n d e r W., Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd 1—3, Frankf.— Köln, 1952—57; K ü h n H., Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands, B., [1935]; S c h r e y e r L., Ein Jahrtausend deutscher Kunst, Hamb., 1954; J a n t z e n H., Ottonische Kunst, [Münch., 1947]; S c h a r d t A. J., Die Kunst des Mittelalters in Deutschland, B., [1943]; S t a n g e A., Deutsche Kunst um 1400, Münch., 1923; P h i l i p p i A., Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden, Lpz., 1898; B i e r m a n n G. (Hrsg.), Deutsches Barock und Rokoko, Bd 1—2, Lpz., 1914; L a n d s b e r g e r F., Die Kunst der Goethe-Zeit... 1750—1830, Lpz., 1931; G u r l i t t C., Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts, 2. Aufl., B., 1900; H ü t t W., Der Einfluß des preussischen Staates auf die

Entwicklung der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert, [Dresd., 1954]; Benz R., Schneider A. von, Die Kunst der deutschen Romantik, Münch., [1939]; Hamann R. und Hermand J., Naturalismus, B., 1959; их же, Impressionismus, B., 1960; Маца И., Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе, М., 1929; Sauerlandt M., Die Kunst der letzten dreißig Jahre, [2. Aufl.], Hamb., [1948]; Grote L., Deutsche Kunst im XX. Jahrhundert, 2. Aufl., Münch., 1954; Roh F., Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, Münch., [1958]; Myers B. S., The German expressionists, N. Y., [1957]; Roth E., 100 Jahre Humor in der deutschen Kunst, [Hannover, 1957]; Römpler K., Das Bildnis in Deutschland von 1800 bis zur Gegenwart, Dresd., [1957].

Архитектура. — Выставка германской современной архитектуры [каталог], М., 1932; Серк Л., Современное жилищное строительство в Германии, «Строительная пром-сть», 1928, февраль; Аранович Д., Архитектурные настроения и тенденции в Германии, там же, 1928, апрель; Аркин Д., Архитектура современного Запада. Ле Корбюзье, Бруно Таут, В. Гропиус, Н. П. Ауд, Франк Райт, Л. Гильберсеймер и др., М., 1932; Калиш В., Современная архитектура Германии, «Архитектура за рубежом», 1935, № 3; Уиттик А., Европейская архитектура XX века, пер. с англ., М., 1960; Deutsche Baukunst in zehn Jahrhunderten, [2. Aufl.], Dresd., 1953; Hempel E., Geschichte der deutschen Baukunst, 2. Aufl., Münch., [1956]; Koepf H., Deutsche Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttg., [1956]; Scheffler K., Deutsche Baumeister als Beauftragte ihrer Zeit, [4. Aufl.], Münch., [1956]; Piltz G., Deutsche Baukunst. Eine Einführung, [B.], 1959; Frankl P., Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst, B., 1926; Gerstenberg K., Deutsche Sondergotik, Münch., [1913]; Stange A., Die deutsche Baukunst der Renaissance, Münch., 1926; Pinder W., Deutscher Barock. Die großen Baumeister des XVIII. Jahrhunderts, Königstein in Taunus—Lpz., 1943; Hegemann H. W., Deutsches Rokoko, Königstein in Taunus, [1956]; Schumacher F., Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, 2. Aufl., Köln, [1955]; Bauhaus. 1919 — 1928. Hrsg. v. H. Baer [u. a., 3. Aufl.], Teufen (Schweiz), [1955]; Hatje G. [a. o. — compil.], German architecture, N. Y., 1956; Brinckmann A. E., Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit, 2. Aufl., B., 1921; Junghanns K., Die deutsche Stadt im Frühfeodalismus, B., 1959; Radig W., Die Siedlungstypen in Deutschland und ihre frühgeschichtlichen Wurzeln, B., 1955; Junghanns K., Die öffentlichen Gebäude im mittelalterlichen deutschen Stadtbild, B., 1956; Rathäuser, mit einem Vorw. von F. Täger, Dresd., 1956; Radig W., Frühformen der Hausentwicklung in Deutschland. Die frühgeschichtlichen Wurzeln des deutschen Hauses, B., 1958; Duncker A., Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen..., Bd 1—14, B., 1857—1877; Schmidt R., Burgen des deutschen Mittelalters, Münch., [1959]; German cathedrals. Introd. by J. Baum, N. Y.—L.—Toronto, 1956; Romanische Kirchen. Vorw. von G. Piltz, Dresd., 1956; Gotische Kirchen. Vorw. von G. Piltz, Dresd., 1957; Dorfkirchen. Vorw. von P. Lange, Dresd., 1957; Beyer G., Beyer K., Deutsche Gärten. Text von G. Lippold-Hälssig, Dresd., [1957]; Die Holzarchitektur Deutschlands vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert, B., [1899]; Phleps H., Deutsche Fachwerkbauten, Königstein in Taunus, [1951]; Bauernhäuser. Vorw. von W. von Fritschen, Dresd., 1957.

Изобразительное искусство. — Скульптура. — Современные германские скульпторы, «Отечественные записки», 1839, т. 6, отд. 4; Feulner A., Müller T., Geschichte der deutschen Plastik, Münch., [1953]; Stange A., Die Entwicklung der deutschen mittelalterischen Plastik, Münch., 1923; Sauerlandt M., Deutsche Plastik des Mittelalters, Königstein in Taunus — Lpz., 1941; Beenken H., Romanische Skulptur in Deutschland, Lpz., 1924; Panofsky E., Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts, Münch., [1924]; Feist P. H., Plastiken der deutschen Romanik, Dresd., [1958]; Jantzen H., Deutsche Plastik des XIII. Jahrhunderts, 2. Aufl., Münch., 1944; Koch A., Deutsche Bildwerke des späten Mittelalters, Lpz., 1960; Pinder W., Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd 1—2, B., [1924—28]; Burger W., Altdeutsche Holzplastik, B., 1926; Sauerlandt M., Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts, Florenz—B., [1926]; Feulner A., Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Potsdam, [1929]; Deutsche Porträtsplastik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. G. Seitz, [Lpz.], 1958.

Живопись. — Новейшая германская живопись, «Отечественные записки», 1839, т. 5, отд. 4; Фабрикант М. И., Старые мастера немецкого реализма, Л., 1936; Изергина А. Н., Немецкая живопись XVII века. Очерки, Л.—М., 1960; Fischer O., Geschichte der deutschen Malerei, 2. Aufl., Münch., [1943]; Goldschmidt A., Die deutsche Buchmalerei, Bd 1—2, Münch., [1928]; Feist P. H., Meisterwerke deutscher Buchmalerei um das Jahr 1000, Dresd., 1955; Boeckler A., Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit, Königstein in Taunus, [1952]; Glaser C., Die altdeutsche Malerei, Münch., 1924; Die altdeutsche Malerei. Mit geschichtl. Einf. und Erläuterung von E. Heidrich, neubearb. v. H. Möhle, Jena, [1942]; Stange A., Deutsche Malerei der Gotik, Bd 1—9—, Münch.—B., 1934—58—; Burger F., Schmitz H., Beth I., Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd 1—3, B., [1919—20]; Stange A., Altdeutsche Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts, Köln—L., [1950]; Lang L., Die Malerei und Graphik der Renaissance in Deutschland, Dresd., [1958]; Tintelnot H., Die barocke Freskomalerei in Deutschland, Münch., [1951]; Hamann R., Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Lpz.—B., [1925]; Kaiser K., Deutsche Malerei um 1800, Lpz., [1959]; Hamann R., Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Bd 1—2, Lpz.—B., 1914; Die Malerei des XIX. Jahrhunderts, hrsg. v. P. O. Rave, B., 1945; Deusch W. R., Malerei der deutschen Romantiker und ihrer Zeitgenossen, B., 1937; Schmidt P. F., Biedermeier-Malerei, Münch., [1922]; Der deutsche Impressionismus [Album und Text von K. Römpler], [Dresd., 1958]; Haftmann W., Malerei im 20. Jahrhundert, [2. Aufl.], Münch., [1957]; Selz P., German expressionist painting, Berkeley—Los Ang., 1957; Deutsche Landschaft in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei, B., [1938]; Geller H., 150 Jahre deutscher Landschaftsmalerei. Ihre Entwicklung von 1800 bis zur Gegenwart, Erfurt, [1951].

Графика. — Ацаркина Э. Н., Революционная карикатура Германии 1848—1870 годов, М.—Л., 1931; Выставка немецкой графики 1880—1957. Каталог, М., 1958; Fischer O., Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik, Münch., [1951]; Winkler F., Altdeutsche Zeichnungen, B., [1947]; Heise K. G., Altdeutsche Meisterzeichnungen von Dürer bis Holbein, Münch., [1942]; Möhle H., Deutsche Zeichnungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, B., [1947]; Weissgärber H., Zeichnungen deutscher Meister vom Klassizismus bis zum Impressionismus. Katalog, B., 1954; Zeichnungen deutscher Meister vom Ausgang des XIX. Jahrhunderts bis zum Beginn des XX. Jahrhunderts aus dem Besitz der Nationalgalerie Berlin, B., 1951; Geisberg M., Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, B., 1939; Hollstein F. W. H., German engravings, etchings and woodcuts 1400—1700, v. 1—6—, Amst., 1954—; Zoege von Manteuffel K., Schubring P., Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen, Bd 1—5, Münch., 1921—25; Höhn H., Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts, Königstein in Taunus—Lpz., 1941 [1942]; Wäscher H., Das deutsche illustrierte Flugblatt, Bd 1—2, [Dresd.], 1955—56; Pommeranz-Liedtke G., Der graphische Zyklus... 1880—1955, B., 1956; Buchheim L. G., Graphik des deutschen Expressionismus, Feldafing, [1959].

Декоративное искусство. — Kohlhaussen H., Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, Münch., [1955]; Kürth H., Auf Wanderfahrt nach alter Handwerkkunst, [B., 1957]; 50 Jahre. Deutscher Werkbund, bearb. v. H. Eckstein, Frankf./M., 1958; Dexel W., Deutsches Handwerksgut, B., [1939]; Hüseler K., Deutsche Fayencen, Bd 1 — Stuttg., 1956; Schöneberger A., Deutsches Porzellan, Münch., [1949]; Falke O. von, Schmitz H., Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Bd 1—3, Stuttg., [1922—24]; Jaques R., Deutsche Textilkunst in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart. Geleitw. von H. Croon, B., [1942]; Redslob E., Deutsche Goldschmiedeplastik, Münch., [1923].

Народное искусство. — Deutsche Volkskunst, hrsg. v. E. Redslob, Bd 1—13, Sonderbd 1, Münch., 1923—33; Schwindrazheim O., Deutsche Bauernkunst, 2. Aufl., W., [1931]; Hahm K., Deutsche Volkskunst, Breslau, 1932; Spamer A., Sachsen, 2. Aufl., Weimar, [1954] (Deutsche Volkskunst); Döppe F., Deutsche Bauernmöbel, Lpz., 1955; Meyer-Heisig E., Deutsche Bauerntöpferei, Münch., [1955]; Bachmann M., Seiffener Spielzeugschnitzer. Leben und Werk der Volkskünstler Auguste Müller und Karl Müller, Lpz., 1956.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

Á3AM (Asam) — семья художников и архитекторов, представителей барокко: 1) Ханс Георг (12.X. 1649, Ротт-на-Инне, Бавария — 7.III.1711, Зульцбах, там же) — мастер фресковой живописи и декор. резьбы. Уч. в Венеции (1682). Произв.: фрески в монастырских церквах баварских гг. Бенедиктбёйерна (1683—86), Тегернзе (1688—94), Фюрстенфельдбрука (1692). 2) Космас Дамиан (28.IX.1686, Бенедиктбёйерн — 10.V.1739, Мюнхен) — живописец и архитектор. Сын Ханса Георга. Уч. в Риме (1712—14). Перенёс в южнонем. плафонную живопись иллюзионистич. приёмы А. дель Поццо (см. *Италия*). Произв.: росписи во дворцах в Мангейме (см. *ФРГ*, после 1728) и Шлейсхейме (Бавария). 3) Эгид Квирин (1.IX.1692, Тегернзе — 29.IV.1750, Мангейм) — скульптор, резчик и архитектор. Уч. в Риме (1712—14) и Мюнхене (1714—1716). Брат и сотрудник Космаса Дамиана. Совм. работы в баварских гг.: ц. монастыря бенедиктинцев в Вельтенбурге (1716—21, арх. Космас Дамиан А. и М. Вольф), церковные интерьеры в Роре (1717—23) и Фрейзинге (1723), ораторий Санкт-Мария-Виктория в Ингольштадте (1732—36), ц. Санкт-Иоганн-Непомук при доме А. в Мюнхене (с 1733, арх. Эгид Квирин А.).

К. Д. и Э. К. Азам. Алтарь монастырской церкви в Вельтенбурге (Бавария). 1716—21.



Лит.: Mitterwieser A., Herkunft, Aufstieg und Niedergang der Künstlerfamilie Asam, Münch., [1936]; Lamb C., Die Asamkirche in München, Münch., 1937; Hanfstaengl E., Cosmas Damian Asam, Münch., 1939; её же, Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, Münch., 1955.

АЛЬТДОРФЕР (Altdorfer), Альбрехт (ок. 1480, Регенсбург — 12.II.1538, там же) — живописец, график и архитектор, глава т. н. дунайской школы. Один из первых европ. пейзажистов. Работал в Баварии и Австрии. Произв.: «Св. Франциск получает стигматы» (1507), «Отдых на пути в Египет» (1510) — в Карт. гал., Берлин-Далем; «Св. Георгий с драконом» (1510, Ст. пинакотека, Мюнхен), «Распятие» (ок. 1510—11, Карт. гал., Кассель), алтарь св. Флориана (ок. 1518, мон. в Санкт-Флориане, Верхняя Австрия, и Художественно-историч. м., Вена), цикл из 7 картин «Легенда о св. Флориане» (ок. 1520, Уффици, Герм. нац. м., Нюрнберг, и др.), «Рождество христово» (ок. 1520—25, Художественно-историч. м., Вена); «Вид Дунайской долины» (ок. 1520—25), «Рождество богоматери» (ок. 1521—25), «Битва Александра» (1529) — все в Ст. пинакотеке; «Нищета на шлейфе у надменности» (1531, Карт. гал., Берлин-Далем); многочисл. гр. и рис. («Пейзаж с деревом», ок. 1522, Гравюрный кабинет, Берлин, и др.).

Лит.: Benesch O., Der Maler Albrecht Altdorfer, [3. Aufl.], W., [1940]; Baldass L. von, Albrecht Altdorfer, Zürich, [1941].

БАЛУШЕК (Baluschek), Ханс (9.V.1870, Бреслау, ныне Вроцлав, Польша — 27.IX.1935, Берлин) — график и живописец, представитель критич. реализма 20 в. Уч. в берл. АХ (1889—94). С 1919 преподавал в Нар. высшей школе в Берлине. Испытал воздействие М. *Клингера*. С 1899 — чл. «Берлинского Сецессиона», с 1913 — «Свободного Сецессиона». Изображал жизнь берл. низов и пролетариата. В 1933 фашисты запретили Б. выставлять свои произв. Мн. работы Б. погибли от их рук и во время бомбёжек во 2-ю мировую войну.

Произв.: «Пролетарки» (1900, Культурно-историч. музей г. Берлина); циклы «Жертвы» (12 рис. углем и мелом, 1906), «Локомотив» (6 литогр., 1910), «Дни революции» (рис. пером, 1919), «Книга с картинами социальной жизни» (12 листов, смеш. техника, 1922—25), «Народ» (36 литогр., 1927).

Лит.: Wendel F., Hans Baluschek, B., 1924; Hans Baluschek. 1870—1935. Ausstellung. Berlin. 1955. [Katalog], B., 1955 (Deutsche Akademie der Künste); Meisner..., Hans Baluschek, Leben und Werk. Diss., Lpz., 1962.

БА́ЛЬДУНГ (Baldung; прозв. Грин, Grien), Ханс [ок. 1484—85, Швебиш-Гмюнд(?), Вюртемберг — 1545, Страсбург, ныне Страсбур, Франция] — живописец и график, представитель иск-ва Возрождения. Ок. 1502—04 работал в Нюрнберге в мастерской А. *Дюрера*, с 1509— в Страсбурге, в 1512—16 — во Фрейбурге-им-Брейсгау. Произв.: гл. алтарь собора во Фрейбурге (1512—16), портрет Л. Лёвенштейна (1513, Карт. гал., Берлин-Далем), «Смерть, целующая женщину» (1517, Публичное художеств. собр., Базель), «Отдых на пути в Египет» (Собр. Академии изобразит. иск-в, Вена); гр. на дер. «Колдуньи» (1510), «Заколдованный конюх».

Лит.: Escherich M., Hans Baldung-Grien. Bibliographie. 1509 bis 1915, Strassb., 1916; Curjel H., Hans Baldung-Grien, Münch., 1923; Fischer O., Hans Baldung-Grien, 2. Aufl., Münch., 1943; Skizzenbuch des Hans Baldung-Grien, hrsg. von K. Martin, Bd 1—2, Münch., 1950; Hans Baldung-Grien. Ausstellung. 1959. [Katalog]. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, [1959].

БА́РЛАХ (Barlach), Эрнст (2.I. 1870, Ведель, Гольштейн — 24.X. 1938, Росток, Мекленбург) — скульптор, график и писатель, был близок к экспрессионизму. Уч. в Художеств.-пром. школе в Гамбурге (1888—91), в дрезденской АХ (с 1891) и в Париже (1895—96). В 1906 посетил Россию. С 1910 работал в Гюстрове. Воспринял влияние нем. готики. Работал гл. обр. в дереве. При фашизме Б. было запрещено работать, его произв. были изъяты и мн. из них уничтожены. Произв.: памятники павшим в соборах в Гюстрове (ныне в Антонитеркирхе в Кёльне, бр., 1927) и Магдебурге (дер., 1931); «Фриз слушающих» (дер., 1931—35); илл. к собств. драмам «Мёртвый день» (литогр., 1911—12) и «Бедный кузен» (литогр., 1919), к «Фаусту» (гр. на дер., 1923) и сб. стихотворений (литогр., 1924) И. В. Гёте, к «Оде радости» Ф. Шиллера (гр. на дер., 1927).



Э. Барлах. „Милосердие". Дерево. 1919. Частное собрание. Берлин.

Лит.: Carls K. D., Ernst Barlach, 6. Aufl., B., [1954]; Ernst Barlach. Ausstellung, Dez. 1951— Feb. 1952. Berlin. Akademie der Künste, B., 1951; Vietta E., Ernst Barlach, B., 1951; Fechter P., Ernst Barlach, Gütersloh, 1957.

БА́УМЕЙСТЕР (Baumeister), Вилли (22. I. 1889, Штутгарт — 1.IX. 1955, там же) — живописец, скульптор, график, декоратор. Уч. в АХ в Штутгарте у А. Хёльцеля. В 1912 и 1914 посетил Париж. В 1928—33— проф. Художеств. школы во Франкфурте-на-Майне. Выступал с теоретич. статьями в ж. «Баухауз» и др. При фашизме был в опале. С 1946 — проф. АХ в Штутгарте. Вначале испытал влияние П. Сезанна (см. *Франция*), в 1924—29 писал картины на индустриальные и спортивные темы, затем обратился к абстрактивизму, в 1942—45 — к мотивам первобытного иск-ва. Произв.: «Стенная картина» (раскраш. рельеф, 1920), «Аполлон» (1921), «Футболисты» (1926), «Машина» (1928), «Теннисисты» (1929), «Роза» (1951, собр. Кавеллини, Брешиа).

Соч.: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttg., 1947.

Лит.: Gräff W., Willi Baumeister, Stuttg., 1928; Grohmann W., Willi Baumeister, Stuttg., 1952.

БЁКЛИН (Böcklin), Арнольд (1827—1901) — швейц. живописец. Уч. в Дюссельдорфе (1845—47), затем работал на родине, в Италии и Г. См. *Швейцария*.

БЕ́КМАН (Beckmann), Макс (12.II. 1884, Лейпциг — 27.XII. 1950, Нью-Йорк) — живописец и график, представитель экспрессионизма. В 1899—1903 уч. в Художеств. школе в Веймаре, в 1903—04— в Париже и Женеве. В 1909—11—член «Нового Берлинского Сецессиона». В 1915—33 работал во Франкфурте-на-Майне, где в 1925—33 был проф. Художеств. школы, из к-рой в 1933 был изгнан фашистами. В 1933—1937 жил в Берлине. В 1937 переехал в Париж, затем работал в Амстердаме (1938—47) и США. В 1947—49 преподавал в ун-те Вашингтона в Сент-Луисе, с 1949— на ф-те искусств Бруклинского м. в Нью-Йорке. Произв.: «Лица» (19 офортов, 1914—18), «Ночь» (1918—19), «Ад» (цикл литогр., 1919), «Видения» (цикл офортов, 1919), «Ярмарка» (10 офортов, 1921), «Берлинское путешествие» (10 литогр., 1922), «Баркас» (1926, Гос. м., Берлин), «Автопортрет в смокинге» (1927, музей Буш-Рейзингер, Кембридж, США), «Автопортрет со статуей» (гал. Г. Франке, Мюнхен).

Лит.: Simon H., Max Beckmann, B., 1930; Reifenberg B. und Hausenstein W., Max Beckmann, Münch., 1949; Göpel E., Max Beckmann in seinen späten Jahren, Münch., 1955; Lang L., Beckmann — seine Größe und seine Grenzen, «Bildende Kunst», 1958, № 12, с. 840—42; Buchheim L. G., Max Beckmann, Feldafing, [1959].

БЕ́РЕНС (Behrens), Петер (14.IV. 1868, Гамбург — 27.II. 1940, Берлин) — архитектор, живописец, график, мастер декор. иск-ва; первоначально представитель «югендстиля», один из основоположников новой нем. арх-ры. Уч. в Художеств. школе в Карлсруэ (1886—89) и у Ф. Брютта в Дюссельдорфе. С 1893— член «Мюнх. Сецессиона». Работал в Мюнхене (1890—1900), Дармштадтской колонии худож. (1900—03), Дюссельдорфе (1903—07, директор Художественно-пром. школы), Берлине (1907—22, 1936—40) и Вене (1922—36). Профессор вен. (1922—36) и берл. (1936—40) АХ. Работы — назв. в статьях «Берлин» (см. *ГДР*), «Франкфурт-на-Майне», «Хёхст» (обе см. *ФРГ*), «Линц» (см. *Австрия*), а также: жилой дом Б. в Дармштадте (1901), дом Шеде близ Веттера (1904), крематорий близ Хагена (1907, оба города — Сев. Рейн-Вестфалия), нем. посольство (1911—12) в Петербурге (ныне Ленинград), склады и управление фирмы «Гутехофнунгсхютте» в Оберхаузене (Сев. Рейн-Вестфалия, 1921—25).

Лит.: Hoeber F., Peter Behrens, Münch., 1913; Cremers P. J., Peter Behrens; sein Werk von 1900 bis zur Gegenwart, Essen, [1928].

БЛЕ́ХЕН (Blechen), Карл (29.VII. 1798, Котбус, Бранденбург — 23.VII. 1840, Берлин) — живописец, офортист, литограф, театр. художник. Работал преим. в области пейзажа, один из родоначальников пленэризма в нем. живописи. Первоначально романтик, затем представитель реализма. Уч. в берл. АХ (с 1822). В 1828—29 посетил Италию, в 1835—Париж. С 1831 — профессор берл. АХ. Произв.: «Лагерь семинов» (1827—28), «Бухта Рапалло» (ок. 1830), «Вид на сады и крыши», «Железопрокатный завод близ Нёйштадт-Эберсвальде»—все в Нац. гал., Берлин.

Лит.: Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk, hrsg. v. P. O. Rave, B., 1940.

БРЕ́ЙЕР (Breuer), Марсель Лайош (р. 1902)— амер. архитектор венг. происхождения, в 1924—35 работал в Г. См. *США*.

БУ́РГКМАЙР (Burgkmair), Ханс Старший (1473, Аугсбург — 1531, там же) — живописец и график. Уч. в Аугсбурге у своего отца — живописца Томана Б.— и в Кольмаре (ныне Франция) у М. *Шонгауэра*. В 1495 посетил Италию. С 1498 — мастер в Аугсбурге. Один из лучших живописцев нем. Возрождения, пионер цв. гравюры на дер. Испытал влияние североитал. иск-ва. Произв.: живопись — «Мария с младенцем» (1509, Герм. нац. м., Нюрнберг); алтарь Иоанна (1518), алтарь с изображением распятия (1519, оба в Ст. пинакотеке, Мюнхен); гр. на дер.—конный портрет императора Максимилиана (1508), илл. к «Генеалогии» (между 1512—18) и морально-аллегорич. книгам «Тёйерданк» (1517) и «Вейскуниг» (издана впервые в 1775).

Лит.: Feuchtmayr K., Das Malerwerk H. Burgkmairs von Augsburg, Augsburg, 1931; Burkhard A., Hans Burgkmair der Ä., B., 1932 (Meister der Graphik, Bd 15); его же, Hans Burgkmair der Ä., Lpz., [1934].

БУСТЕ́ЛЛИ (Bustelli), Франц Антон (Франческо Антонио; 12.IV. 1723, Интранья, Швейцария — 18.IV. 1763, Мюнхен) — скульптор, представитель рококо, крупный мастер фарфоровой пластики. Работал в Баварии, куда приехал, вероятно, из Вены. С 1754 — модельер фарфоровой мануфактуры в Нёйдеке, переведённой в 1761 в Нимфенбург. Произв.: персонажи итал. комедии (ок. 1756), бюст графа фон Хайм Хаузена (1761)— в Баварском нац. м., Мюнхен.

Лит.: Simona L., Francesco Antonio Bustelli da Locarno, [Locarno], 1938 («Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», 1938, Bd 36); Nowak W., Franz Anton Bustelli und Wien. Diss., W., 1942.

БУШ (Busch), Вильгельм (15.IV. 1832, Виденэаль, Нижняя Саксония — 9.I. 1908, Мехтсхаузен, там же)— живописец, график и поэт. Уч. в дюссельдорфской (1851—52), антверпенской (1852) и мюнх. (1854) АХ. Автор юмористич. циклов рис., сопровождавшихся его же стихотворными текстами. Произв.: «Макс и Мориц» (1865), «Св. Антоний» (1870), «Благочестивая Елена» (1872), «Господин и госпожа Кнопп» (1876), «Плиш и Плюм» (1882).

Соч.: Sämtliche Werke, Bd 1—8, Münch., 1943; Von mir über mich, Lpz., 1961.

Лит.: Novotny F., Wilhelm Busch als Zeichner und Maler, W., 1949; Bohne F., Wilhelm Busch, Zürich — Stuttg., [1958].

ВЕ́ЛДЕ (Velde), Генри (Анри) Клеменс ван де (1863—1957) — бельг. архитектор и мастер декор. иск-ва, между 1901 и 1917 работал в Г. См. *Бельгия*.

ВИЦ (Witz), Конрад (Конрат; ок. 1400— ок. 1447)— швейц. живописец нем. происхождения. См. *Швейцария*.

ВОТЬЕ́ (Vautier), Беньямин (27.IV. 1829, Морж, Швейцария — 25.IV. 1898, Дюссельдорф) — живописец-жанрист и график-иллюстратор, представитель дюссельдорфской школы. Швейцарец по происхождению. Уч. с 1847 в Женеве, с 1850— в Дюссельдорфе. Произв.: «Крестьяне, играющие в карты» (1862, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Крестьянин, обременённый долгами» (Публичное художеств. собр., Базель), «Поминки» (музей Вальраф-Рихарц, Кёльн, оба 1865), «Первый урок танца» (1868, Нац. гал., Берлин); илл. к повести К. Иммермана «Старостин двор» (1863) и поэме И. В. Гёте «Герман и Доротея» (1869).

Лит.: Rosenberg A., Vautier, Bielefeld — Lpz., 1897 (Künstler-Monographien, XXIII).

ГА́ЗЕНКЛЕВЕР — иначе *Хазенклевер*.

ГЕ́ЙНЕ — иначе *Хейне*.

ГЕ́РХАРТ (Gerhaert, Gerhart) из Лейдена (или из Лейена), Николаус (ок. 1430—1473, Винер-Нёйштадт, Австрия) — скульптор; вероятно, выходец из Нидерландов; провозвестник принципов Возрождения в нем. скульптуре. В 1462 жил в Трире, в 1463—67 — в Страсбурге (ныне Страсбур, Франция), с 1467— в Винер-Нёйштадте. Работы: надгробие епископа Якоба фон Сирк (известняк, 1462, Епархиальный м., Трир); бюсты пророка (т. н. «Граф Ханау-Лихтенбергский») и сивиллы (т. н. «Бербель из Оттенхейма») для страсбургской канцелярии (1463—64, ныне разрушены, фрагменты — в музее в Страсбуре и Штеделевском художеств. ин-те во Франкфурте-на-Майне), надгробие каноника Конрада фон Бузанг (1464, собор в Страсбуре), «Распятие» (1467, Ст. кладбище, Баден-Баден) — все песчаник; надгробная плита с портретом для гробницы Фридриха III (красный мр., после 1467, собор св. Стефана, Вена).

Лит.: Wimmer F. und Kleben E., Das Grabmal Friedrichs III, W., 1924; Werthelmer O., Nicolaus Gerhaert, B., 1929; Fischel L., Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, [B.], 1944.

ГИ́ЛЛИ — правильно *Жилли*.

ГИ́ЛЬДЕБРАНД — иначе *Хильдебранд*.

ГО́ЗЕМАН — иначе *Хоземан*.

ГО́ЛЛЬ — иначе *Холль*.

ГО́ЛЬБЕЙН — иначе *Хольбейн*.

ГО́ФЕР — иначе *Хофер*.

ГРАФФ (Graff), Антон (1736—1813) — швейц. живописец, работал б. ч. в Г. См. *Швейцария*.

ГРО́ПИУС (Gropius), Вальтер (р. 18.V. 1883, Берлин) — архитектор и теоретик арх-ры, крупный представитель функционализма. В 1903—07 изучал арх-ру в Высших тех. школах Берлина и Мюнхена. В 1907—10— ассистент П. *Беренса*. В 1919—28 — директор «Баухауза» (до 1925 — в Веймаре, затем — в Дессау). В 1928—34 работал в Берлине. В 1929—57 — вице-президент Междунар. конгресса совр. арх-ры (CIAM). В 1934 эмигрировал из Г., преследуемый фашистами. В 1934—37 жил в Лондоне. В 1937—52— проф. (с 1938— руководитель арх. отделения) Гарвардского ун-та в Кембридже, с 1953 работает в Линкольне (оба города— Массачусетс, США). Работы — назв. в статьях «Кёльн», «Карлсруэ», «Дармштадт» (все см. *ФРГ*), «Дессау» (см. *ГДР*), «Афины» (см. *Греция*), а также: ф-ка «Фагус» в Альфельде (Нижняя Саксония, 1912), гор. театр в Йене (Тюрингия, 1922) — обе совм. с А. Мейером; проекты театра в Харькове (1930) и Дворца Советов в Москве (конкурс 1932); совм. с М. Фраем — Империтонский сельский колледж (1936—39, Кембриджшир, Англия) и дом Леви в Лондоне (1936); совм. с М. Брёйером (см. *США*) — дома Г. (1938) и Форда (1939) в Линкольне; новые корпуса Гарвардского ун-та (1948—50); жилой дом на выставке «Interbau» в Зап. Берлине (1957).

Соч.: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar, Münch., 1923; Internationale Architektur, Münch., 1925; Bauhausbauten in Dessau, Münch., 1930; The new architecture and the Bauhaus, L., [1935]; Architecture fonctionnelle, «L'architecture française», 1950, № 97—98; Bauhaus. 1919—1928, N. Y., 1938, 2 ed., Boston (Mass.), 1952; Scope of total architecture, [N. Y.], 1955; Die Rolle des Architekten in der modernen Gesellschaft, «Bauen + Wohnen», 1961, № 9.

Лит.: Argan G. C., W. Gropius e la Bauhaus, 2 ed., [Torino, 1957]; Giedion S., W. Gropius. Work and teamwork, L., [1954]; Fitch J. M., W. Gropius, N. Y., 1960.

ГРОС (Grosz), Георг (26.VII. 1893, Берлин — 6.VII. 1959, там же) — график и живописец. Уч. в АХ в Дрездене (1909—10) и в Художественно-пром. школе в Берлине (1911). Работал в Берлине, с 1932 — в США, в 1959 переселился в Зап. Берлин. Первоначально представитель даданизма, в дальнейшем примкнул к социально-критич. линии экспрессионизма. Произв.: «С нами бог» (9 литогр., 1921), «Лицо господствующего класса» (55 рис., 1921), «Разбойники» (9 литогр., 1922), «Расплата следует!» (57 рис., 1923), «Новое лицо господствующего класса» (60 рис., 1930). Мн. произв. Г. были уничтожены фашистами.

Соч.: A little Yes and a big No, N. Y., 1946.

Лит.: [Съезднин В.], Георг Гросс, М.— Л., 1931; Ray M., George Grosz, [P.], 1927; Hofbauer J., George Grosz, L.— Bruxelles, 1948; Baur J. I. H., George Grosz, N. Y., 1954; Lang L., Ein Künstler, der den Weg verfehlte, «Bildende Kunst», 1958, № 11, с. 768—771.

ГРУ́НДИГ (Grundig), Леа (р. 1906) — художница-график. См. *ГДР*.

ГРУ́НДИГ (Grundig), Ханс (1901—58) — живописец и график. См. *ГДР*.

ГРЮНЕВАЛЬД — правильно *Нитхардт*.

ГЮБНЕР — иначе *Хюбнер*.

ГЮНТЕР (Günther), Гинтер (Ginter, Ginther), Гюндер (Günder), Гюндтер (Gündter), Франц Игнац (22.XI.1725, Альтманштейн, Бавария — 28.VI.1775, Мюнхен) — мастер деревянной скульптуры, представитель позднего барокко и рококо. Уч. в Мюнхене (1743—50) у И. Б. Штрауба, в Манхейме (Баден-Вюртемберг, 1751—52) у П. Эгелля и в Вене (1753) в АХ. С 1754 работал в Мюнхене и др. гг. Баварии. Работы: «Святая» (1755, музей в Штарнберге), «Ангел-хранитель» (1763, «Бюргерский зал», Мюнхен), дарохранительница с многочисл. фигурами (1763—64, монастырская ц., Вейари); декор. оформление интерьеров монастырских ц. в Ротте-на-Инне (1762) и Нёйштифте близ Фрейзинга (1765—66) и приходской ц. в Штарнберге (1766—68).

Лит.: Feulner A., Ignaz Günther ..., [Münch., 1947]; Katalog der I. Günther-Ausstellung, Münch., 1951; Schönberger A., Ignaz Günther, Münch., 1954.

ГЮНТЕР (Günther), Гиндтер (Gindter), Гинтер (Ginter), Гюндтер (Gündter), Маттеус (1705, Унтерпейсенберг, Бавария — 30.IX. 1788, Хайд близ Вессобрунна, там же) — мастер декоративной живописи, представитель рококо, ученик К. Д. *Азама*. С 1731— мастер в Аугсбурге, в 1762—84 — директор аугсбургской АХ. Произв.: плафон «Тайная вечеря» (1743) в капелле Хартмана в Нёйштифте (Тироль, Австрия), фрески (1754) в приходской ц. в Вильтене (пригород Инсбрука, Австрия), плафон «Четыре времени года» (1761) в зале дворца в Зюнхинге (Бавария).

Лит.: Gundersheimer H., Matthäus Günther, Augsb., 1930.

ДАННЕККЕР (Dannecker), Иоганн Генрих фон (15.X. 1758, Вальденбух, Вюртемберг — 8.XII. 1841, Штутгарт) — скульптор, представитель классицизма. Уч. в Париже (1783—85) у О. Пажу (см. *Франция*). В 1785—89 работал в Риме, затем в Штутгарте, где с 1828 был директором художеств. школы. Испытал влияние А. Кановы (см. *Италия*). Произв.: «Вакх» (мр., 1788), «Девушка, скорбящая о мёртвой птице» (гипс, 1790—91) — в Государственной гал., Штутгарт; бюст Ф. Шиллера (мр., 1794, б-ка земли Тюрингия, Вейар), автопортрет (гипс, 1797, Государственная гал., Штутгарт), «Ариадна на пантере» (1806—10, в мр.— с 1814, Ариаднеум, Франкфурт-на-Майне), «Христос» (мр., 1827—32, для павильона «Шапель», г. Пушкин).

Лит.: Spemann A., Dannecker, Stuttg., 1909.

ДЕФРЕГГЕР (Defregger), Франц фон (1835—1921) — австр. живописец. С 1864 уч. и работал в Мюнхене. См. *Австрия*.

ДИКС (Dix), Отто (р. 1891) — живописец и график. См. *ФРГ*.

ДИНГЛИНГЕР (Dinglinger), Иоганн Мельхиор (26.XII.1664, Биберах, Вюртемберг —6.III.1731, Дрезден) — ювелир, скульптор, эмальер. Род. в семье ювелира, работал гл. обр. в Дрездене, с 1698 — придворный ювелир саксонского курфюрста Августа Сильного. Работал в сотрудничестве со своими братьями и сыновьями, со скульптором Б. Пермозером (см. *Австрия*) и др. Выдающийся мастер декор. иск-ва барокко, Д. изготовлял многочисл. сервизы, настольные украшения, табакерки, мелкую пластику и т. д., мастерски сочетал разнообразные технич. приёмы и материалы (драгоценные металлы и камни, слоновая кость, эмаль). Большинство гл. произв. Д. поступило в музей декор. иск-ва «Зелёный свод» в Дрездене (золотой кофейный сервиз, две чаши с Геркулесом, т. н. «Храм Аписа» и др.). Ряд работ Д. хранится в ГЭ.

Лит.: Фелькерзам А., Иностранные мастера золотого и серебряного дела, «Старые годы», 1911, июль—сентябрь; Sponsel J. L., Johann Melchior Dinglinger und seine Werke, 2. Aufl., Dresden, 1905.

ДИНЦЕНХОФЕР (Dientzenhofer) — семья архитекторов, работавших в стиле барокко в Г. и Чехии. В Г. работали братья: 1) Георг (1643, Айблинг, Бавария — 2.II. 1689, Вальдзассен, там же). Работал в Вальдзассене и Бамберге (см. *ФРГ*). 2) Иоганн Леонард (после 1655—26.XI. 1707, Бамберг). С 1687 работал в Бамберге. Построил также цистерцианский мон. в Эбрахе (Бавария; проект 1686—87, стр-во завершено И. Б. *Нёйманом*); создал проект паломнич. ц. в Вальдюрне (Баден, 1798). 3) Иоганн (1665—20.VI. 1726, Бамберг). В 1699, вероятно, был в Риме. Испытал влияние К. Борромини (см. *Италия*). В 1700—11 —гл. арх. аббатства в Фульде (Гессен), с 1711 — придворный арх. архиепископа Лотара Франца Бамбергского. Работы — назв. в статьях «Фульда» и «Банц» (см. *ФРГ*), а также дворец в Поммерсфельдене (Бавария, 1711—18).

Лит.: Weigmann O. A., Eine Bamberger Baumeisterfamilie, Strassb., 1902.

ДЮРЕР (Dürer), Альбрехт (21.V. 1471, Нюрнберг — 6.IV. 1528, там же) — живописец, гравёр, рисовальщик и теоретик иск-ва. Крупнейший худож. нем. Возрождения. Сын ювелира, выходца из Венгрии. Первоначально уч. у отца, в 1486—90—у М. Вольгемута. Работал в Нюрнберге. В 1490—1494 путешествовал по различным городам Г., в 1494—95 и 1505—07 был в Италии (гл. обр. в Венеции), в 1520—1521—в Нидерландах. Начал работать в традициях готики, но с 1500 активно осваивает и развивает художеств. принципы Возрождения. Написал трактаты «Руководство к измерению циркулем и линейкой» (1525), «Руководство по укреплению городов, замков и крепостей» (1527), «Четыре книги о пропорциях человека» (1528). Произв.: живопись — автопортреты (1493, Лувр; 1498, Прадо; 1500, Ст. пинакотека, Мюнхен); портрет О. Крелля (1499) и алтарь Паумгартнеров (1502—04 или ок. 1498) — в Ст. пинакотеке; портрет молодой женщины (1505, Художественно-исторический м., Вена), «Праздник чёток» (1506, Нац. гал., Прага), женский портрет (ок. 1506—07, Карт. гал., Берлин-Далем), «Адам и Ева» (1507, Прадо); портреты молодого человека (1521, Дрезд. г.), пожилого бюргера (1524, Прадо), И. Хольцшуэра (1526, Карт. гал., Берлин-Далем); «Четыре апостола» (1526, Ст. пинакотека, Мюнхен); гр. на дер.— серии «Апокалипсис» (1498), «Большие Страсти» (1497—1511), «Жизнь Марии» (1502—11), «Малые Страсти» (1509—11); гр. на меди — «Блудный сын» (1496), «Три крестьянина» (1497), «Немезида» (1500—03), «Адам и Ева» (1504), «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513); «Пляшущие крестьяне», «Иероним в келье», «Меланхолия» (все 1514); портреты В. Пиркхеймера (1524), Ф. Меланхтона и Эразма Роттердамского (оба 1526); рис.— автопортрет (серебряный кар., 1484, Альбертина, Вена), автопортрет (перо, ок. 1491, Университетская б-ка, Эрланген); «Проволочно-прокатный завод» (гуашь акв., ок. 1494) и портрет матери (уголь, 1514) — в Гравюрном кабинете, Берлин; «Дом у пруда» (акв., ок. 1495—97, Брит. м.), рис. к молитвеннику Максимилиана I (перо, 1515, Баварская гос. б-ка, Мюнхен), «Вид Антверпена» (перо, 1520, Альбертина, Вена).



А. Дюрер. Портрет молодого человека, 1521. Картинная галерея. Дрезден.

Соч.: Schriftlicher Nachlass, hrsg. v. H. Rupprich, Bd 1, B., 1956; в рус. пер.— Дневники. Письма. Трактаты, т. 1—2, Л.—М., 1957.

Лит.: Сидоров А. А., Дюрер, М.— Л., 1937; Лиман М. Я., Дюрер, М., 1957; Нессельштраус Ц. Г., Альбрехт Дюрер. 1471—1528, Л.— М., 1961; Flechsig E., Albrecht Dürer, Bd 1—2, B., 1928—31; Winkler F., Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd 1—4, B., 1936—39; Wölfflin H., Die Kunst Albrecht Dürers, 6. Aufl., Münch., 1943; Panofsky E., Albrecht Dürer, v. 1—2, [3 ed.], Princeton (New Jersey), 1948; Musper H. Th., Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung, Stuttg., [1952]; Waetzold W., Dürer und seine Zeit, Frankf./M., 1953; Albrecht Dürer. Mit einer Einleitung von H. Lüdecke, Lpz., [1956]; Winkler F., Albrecht Dürer, B., 1958.

ЖИЛЛИ (Gilly) — архитекторы, представители классицизма: 1) Давид (7.I. 1748, Шведт, Бранденбург— 5.V. 1808, Берлин). В 1770 сдал экзамен на звание арх., с 1779 — гл. арх. Померании. С 1788 работал в Берлине. В 1798 основал берл. Академию арх-ры. Работы: сельская резиденция Фридриха Вильгельма III в поместье Парец, близ Потсдама (1796—1800), корол. дворец во Фрейенвальде (Бранденбург, 1798), дом Фивегов в Брауншвейге (1801—04). 2) Фридрих (16.II. 1772, Альтдам, ныне Домбе, Польша — 3.VIII. 1800, Карлсбад, ныне Карлови Вари, Чехословакия), сын Давида. Уч. в Берлине (1788—90) у К. Г. *Ланганса* и Ф. В. *Эрдмансдорфа*. В 1797 был в Англии и Франции. С 1798 преподавал в берл. Академии арх-ры. Учитель К. Ф. *Шинкеля*, К. Ф. *Ланганса* и Л. *Кленце*. Работы: проекты пам. Фридриху II (1796), Нац. театра в Берлине (1800).

Лит.: Schmitz H., Berliner Baumeister..., 2. Aufl., B., 1925; Oncken A., Friedrich Gilly, B., 1935; Rietdorf A., Gilly. Wiedergeburt der Architektur, B., [1940].

ЗАЛЬВИСБЕРГ (Salvisberg), Отто Рудольф (1882—1940) — швейц. архитектор. До 1931 уч. и работал в Г. См. *Швейцария*.

ЗАНДРАРТ, Сандрарт (Sandrart), Иоахим фон, Старший (12.V. 1606, Франкфурт-на-Майне — 14.X. 1688, Нюрнберг) — историк искусства, живописец и график. Уч. в Нюрнберге (1620—22) у П. Иссельбурга, в Праге (1622—23) у Э. Заделера, в Утрехте и Лондоне (между 1623 и 1628) у Г. Хонтхорста (см. *Нидерланды*). В 1628—35 работал в Италии, в 1637—44 — в Амстердаме. После 1649 поселился в своём имении Штокау (Верхний Пфальц), в 1660—74 жил в Аугсбурге, с 1674— в Нюрнберге. Гл. работа З.— историко-художеств. трактат «Немецкая академия...зодчества, ваяния и живописи» («Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste», Bd 1—2, 1675—79, лат. 1683). Творчество З.- худож. мало самостоятельно. Произв.: «Отряд стрелков капитана Биккера» (Гос. м., Амстердам), «Мадонна с храмом мира» (аллегория Вестфальского мира; М. земли Вестфалия, Мюнстер).

Лит.: Мастера искусства об искусстве, т. 1, М.— Л., 1937; Kutter P., Joachim von Sandrart als Künstler, Strassb., 1907; Waetzoldt W., Deutsche Kunsthistoriker, Bd 1, W., 1921; Schlosser J. von, Kunstliteratur, W., 1924.

ЗЕМПЕР (Semper), Готфрид (29.IX. 1803, Гамбург— 15.V. 1879, Рим) — архитектор-эклектик (подражал арх-ре итал. Ренессанса и барокко) и прогрессивный теоретик иск-ва. Участник революции 1848—49. Уч. в Мюнхене (1825—26) и в Париже (1826—28). В 1834—1849 — проф. дрезденской АХ, в 1855—71 — проф. Политехникума и директор Строит. школы в Цюрихе. Работал в Дрездене (см. *ГДР*, 1834—49), Париже (1849—1851), Лондоне (1851—55), Цюрихе (см. *Швейцария*, 1855—71) и Вене (см. *Австрия*, 1871—76).

Соч.: Kleine Schriften, Stuttg., 1884; Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten..., Bd 1—2, Frankf./M.— Münch., 1860—63, 2. Aufl., Münch., 1878—79.

Лит.: Zoege von Manteuffel C., Die Baukunst G. Sempers, Freiburg im Breisgau, 1952; Quitzsch H., Die ästhetischen Anschauungen G. Sempers, B., 1962.

ИТТЕН (Itten), Иоханнес (р. 1888) — швейц. живописец, график, скульптор, мастер декор. иск-ва. Уч. в Штутгарте (1913—14). В 1919—23 преподавал в «Баухаузе» в Веймаре, затем в Берлине и Крефельде. См. *Швейцария*.

КАНДИНСКИЙ (Kandinsky), Василий Васильевич (1866—1944) — рус. живописец, график, поэт и теоретик иск-ва. Уч. в Мюнхене (1897—1900), до 1914 и в 1921—33 работал б. ч. в Г. См. *РСФСР*.

КАРСТЕНС (Carstens), Асмус Якоб (10.V. 1754, Санкт-Юрген, Шлезвиг-Гольштейн — 25.V. 1798, Рим)— живописец и рисовальщик, представитель классицизма. Уч. в копенгагенской АХ (между 1776 и 1783). Работал в Любеке (1783—87), Берлине (1787—92), Риме (1792). В 1790—92 — проф. берл. АХ. Произв.: картоны «Греческие вожди в палатке Ахилла» (1794, Нац. гал., Берлин); «Ночь и её дети» (1795) и «Рождение света» — в Гос. художеств. собр., Веймар.

Лит.: Kamphausen A., Asmus Jakob Carstens, Neumünster, 1941; Menz H., Asmus Jakob Carstens, Dresd., [1955].

КАУЛЬБАХ (Kaulbach), Вильгельм фон (15.X. 1805, Арользен, Гессен — 7.IV.1874, Мюнхен) — живописец и рисовальщик, в осн. представитель академизма. Сын ювелира и гравёра Филиппа Карла Фридриха К. Уч. у отца в Мюльхейме (Сев. Рейн-Вестфалия, 1821—22) и в дюссельдорфской АХ (1822—23) у П. *Корнелиуса*. С 1826 жил в Мюнхене. В 1838—39 был в Риме. С 1849— директор мюнх. АХ. Произв.: «Битва гуннов» (1834—37, Нац. м., Познань), «Разрушение Иерусалима» (1842—54, Новая пинакотека, Мюнхен), роспись вестибюля в Новом м., Берлин (1847—65); илл. к «Рейнеке-Лису» И. В. Гёте (1840—46), произв. У. Шекспира (1853—58) и Ф. Шиллера (1865—1867).

Лит.: Ostini F. von, Wilhelm von Kaulbach, Bielefeld — Lpz., 1906; Dürck-Kaulbach J., Erinnerungen an Wilhelm Kaulbach und sein Haus, 3. Aufl., Münch., 1921.

КАУФМАН (Kauffmann), Мария Анна Анжелика (Анжелика) Катарина (30.X. 1741, Кур, Швейцария — 5.XI. 1807, Рим) — живописец и офортист, представительница классицизма. Уч. у отца — австр. живописца Иозефа Иоганна К. В 1742—57 жила в Италии. После 1757 переселилась в Шварценберг (Форарльберг, Австрия), где помогала отцу расписывать приходскую ц., затем жила в Мерсбурге (Баден), Тетнанге (Вюртемберг-Гогенцоллерн), Милане, Флоренции (с 1762— член АХ), Риме (1763—65) и др. итал. городах. В 1766—1781 работала в Лондоне. Выйдя замуж за живописца А. Цукки, в 1781 вновь переселилась в Италию, заняла видное место в кругу нем. худож., работавших в Риме. Произв.: автопортрет (1762, Уффици), «Вышивальщица» (1786, ГМИИ), портреты И. В. Гёте (1787, Нац. м. Гёте, Веймар) и дамы в образе весталки (Дрезд. г.), «Прощание Абеляра и Элоизы» (ГЭ).

Лит.: Engels E., Angelika Kauffmann, 2. Aufl., Bielefeld—Lpz., 1910; Manners V. and Williamson G. C., Angelika Kauffmann, L., 1924.

КЕЙЛЬ, Алекс (Keil, Alex, р. 1902) — нем. псевдоним живописца, графика и плакатиста Ш. Эка (см. *Венгрия*), в 1920 — нач. 30-х гг. работавшего в Г.

КЁНДЛЕР (Kändler), Иоганн Иоахим (1706, Фишбах, Саксония — 18.V. 1775, Мейсен) — скульптор, представитель рококо, один из крупнейших мастеров фарфоровой пластики. Уч. в Дрездене (1723) у Б. Тома. С 1730 — саксонский придворный скульптор; с 1731— модельер, а с 1733—руководитель скульпт. мастерской Мейсенской фарфоровой мануфактуры. Произв.: надгробие барона А. фон Мильтица (песчаник, 1739, ц. в Нёйштадте, Саксония); «Лебединый сервиз» (1737—41), группы «Пастушеская сцена» (ок. 1740) и «Похищение



И. И. Кендлер. Жанровые статуэтки. Фарфор. Середина 18 в.

Прозерпины» (ок. 1750), модель конного памятника Августу III (1753) — все фарфор.

Лит.: Gröger H., Johann Joachim Kaendler, Dresd., 1956.

КЕ́РСТИНГ (Kersting), Георг Фридрих (31.X. 1785, Гюстров, Мекленбург — 1.VII.1847, Мейсен) — живописец, провозвестник принципов «бидермейера» в нем. иск-ве 19 в. Уч. в копенгагенской АХ (1805—08). В 1808—18 жил с перерывами в Дрездене, где испытал влияние К. Д. *Фридриха*. С 1818 — руководитель живописного отделения Мейсенской фарфоровой мануфактуры. Произв.: «К. Д. Фридрих в своей мастерской» (ок. 1811, Нац. гал., Берлин); «Автопортрет в комнате» (1811), «Вышивальщица» (портрет Луизы Зейдлер, 1812), «Мужчина, читающий при свете свечи» (1822) — все в Гос. художеств. собр., Веймар; «Девушка перед зеркалом» (1822, музей в Киле).

Лит.: Gehrig O., Georg Friedrich Kersting, 2. Aufl., Mecklenburg, 1931—32; Vriesen G., Die Innenraumbilder G. F. Kerstings, B., 1935.

КИ́РХНЕР (Kirchner), Эрнст Людвиг (6.V. 1880, Ашаффенбург, Бавария — 15.VI. 1938, Фрауэнкирх, близ Давоса, Швейцария) — живописец, график и скульптор, представитель экспрессионизма. Уч. арх-ре в Высшей тех. школе в Дрездене (1901—05). Живописи уч. самостоятельно. В 1905 вместе с Э. Хеккелем (см. *ФРГ*) и К. *Шмидт-Ротлуффом* основал группировку «Мост». До 1911 работал в Дрездене, в 1911—15— в Берлине, с 1916 — во Фрауэнкирхе. Произв.: «Восход луны в Альпах» (1917, собр. Ф. Бауэра, Давос), «Лесорубы» (ок. 1930, Кунстхалле, Гамбург), «Белый дом на лугу» (гр. на дер., 1919), илл. к «Петеру Шлемилю» А. Шамиссо.

Соч.: Die Chronik der «Brücke», [Dresd.], 1912.

Лит.: Grohmann W., Das Werk Ernst Ludwig Kirchners, Münch., [1926]; Schiefler G., Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners, Bd 1—2, B., 1926—31; Katalog der Kirchner-Ausstellung. Kunsthaus, Zürich, 1952; Grohmann W., E. L. Kirchner, [Stuttg., 1959].

КЛЕ́Е (Klee), Пауль (1879—1940) — швейц. живописец, график и писатель, в 1898—1933 уч. и работал б. ч. в Г. См. *Швейцария*.

КЛЕ́НЦЕ (Klenze), Франц Карл Лео фон (29.II. 1784, поместье Боккенем, близ Хильдесхейма — 27.I. 1864, Мюнхен) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в Берлине у Д. и Ф. *Жилли* и в Париже у Ш. Персье и П. Фонтена (оба см. *Франция*), затем посетил Италию. Придворный арх. Жерома Бонапарта в Касселе (1808—13), затем баварского короля Людвига I (с 1815). Работы — назв. в статьях «Мюнхен», «Регенсбург» (обе см. *ФРГ*), «Афины» (см. *Греция*) и «Ленинград» (см. *РСФСР*).

Лит.: Стасов В. В., Столицы Европы и их архитектура, Собр. соч., т. 1, СПБ, 1894; Schnitt F. I., Leo von Klenze, «Bayerland», [1906], [№] 17.

КЛИ́НГЕР (Klinger), Макс (18.II.1857, Лейпциг— 4.VII. 1920, Гроссзена, Саксония-Анхальт)—живописец, офортист и скульптор. У К. сочетались черты символизма и социальной критики. Уч. (1874—76) у К. Гуссова в Карлсруэ и Берлине. В 1888—93 жил в Риме, где испытал влияние А. Бёклина (см. *Швейцария*). Работал гл. обр. в Лейпциге. Произв.: живопись — «Распятие» (1890, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Христос на Олимпе» (1897, Гал. 19 и 20 вв., Вена); офорт — серии «Ева и будущее», «Амур и Психея» (обе 1880), «Intermezzi» (1880—81), «Перчатка» (1881), «Жизнь» (1881—84), «Драмы» (1883), «Любовь» (1887), «О смерти» (1-я часть— 1889, 2-я — 1898—1910), «Шатёр» (1915—17); цикл офортов и литогр. «Фантазия Брамса» (1890—94); скульптура — «Саломея» (мр., 1893), «Кассандра» (мр., алебастр, 1895), «Бетховен» (мр., алебастр, бр., 1886—1902) — все в М. изобразит. иск-в, Лейпциг.

Лит.: Schmid M., Max Klinger, Bielefeld — Lpz., 1899, 5. Aufl., 1926; Kühn P., Max Klinger, Lpz., 1907; Max Klinger... Zum 100. Geburtstag, Lpz., 1957.

КНА́УС (Knaus), Людвиг (5.X. 1829, Висбаден, Гессен — 7.XII. 1910, Берлин) — живописец-жанрист, представитель дюссельдорфской школы. Уч. в дюссельдорфской АХ (1845—48) у К. Ф. Зона. Один из основателей объед. «Этюдник» («Malkasten», осн. в 1848 в Дюссельдорфе). В 1852—60 работал в Париже, в дальнейшем жил б. ч. в Берлине. В 1874—83 — проф. берл. АХ. Произв.: «Пожар на ферме» (1854), «Девочка в поле» (1857) — оба в ГЭ; «Детский праздник» (1869, Нац. гал., Берлин), «Вынос тела в гессенской деревне» (1871), «Голова крестьянки» (1872, ГЭ), «Совещание крестьян» (1873, Кунстхалле, Гамбург), «С поздравлением» (1877,ГМИИ), «Первый барыш» (1878, ГЭ); портреты Г. Гельмгольца и Т. Момзена — оба 1881, в Нац. гал., Берлин.

Лит.: Булгаков Ф. И., Людвиг Кнаус и его произведения, СПБ, 1897; Pietsch L., Ludwig Knaus, 2. Aufl., Bielefeld — Lpz., 1901.

КНО́БЕЛЬСДОРФ (Knobelsdorff), Георг Венцеслаус фон (17.II. 1699, поместье Куккедель, близ Кроссена, Саксония — 16.IX. 1753, Берлин) — архитектор. Провозвестник раннего классицизма, в отделке интерьеров сохранял принципы рококо. Уч. живописи у А. Пена. Посетил Италию (1736) и Париж (1740). Работы — назв. в статьях «Берлин», «Дессау», «Потсдам» (все см. *ГДР*).

Лит.: Streichhan A., Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko, [Burg], 1932.

КО́КОШКА (Kokoschka), Оскар (р. 1886) — австр. живописец, график и писатель, в 1918—24 работал в Дрездене. См. *Австрия*.

КО́ЛЬБЕ (Kolbe), Георг (15.IV. 1877, Вальдхейм, Саксония — 20.XI. 1947, Берлин) — скульптор. Вначале занимался живописью и графикой в Лейпциге под влиянием М. *Клингера*. В 1897—1901 жил в Париже и Риме, где сформировался как скульптор. С 1903 работал гл. обр. в Берлине. В 1913 посетил Египет, в 1932 — СССР. Крупный представитель нем. реализма 20 в. Произв.: женский портрет (мр., 1902, Скульпт. собр., Дрезден), «Танцовщица» (бр., 1912, Нац. гал., Берлин), «Торс» (известняк, 1919, Кунстхалле, Гамбург), «Adagio» (бр., 1923, Ин-т иск-в, Детройт), «Наяда» (бр., ГМИИ); памятники Бетховену во Франкфурте-на-Майне (1927—47), павшим воинам в Штральзунде (1935), жертвам фашизма (проект, 1946).

Соч.: Auf Wegen der Kunst... Schriften..., B., 1949.

Лит.: Binding R. G., Vom Leben der Plastik, B., [1933]; Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre. Mit Betrachtungen von W. Pinder, B., 1937; Georg Kolbe. Bildwerke, Lpz., [1939]; Wolters A., Georg Kolbes Beethovendenkmal, [Frankf./M.], 1951.

КО́ЛЬВИЦ (Kollwitz; урожд. Шмидт, Schmidt), Кете (8.VII. 1867, Кёнигсберг, ныне Калининград, СССР — 22.IV. 1945, Морицбург, Саксония) — художница-график, скульптор и живописец. Один из крупнейших мастеров европ. прогрессивного иск-ва 20 в. Уч. в художеств. школах К. Штауффер-Берна в Берлине (1885—86) и Хертериха в Мюнхене (1888—89). Испытала в ранний период воздействие М. *Клингера*. С 1919—проф. берл. АХ (в 1928—33 — руководитель графич. мастерской), откуда была изгнана фашистами. С молодых лет была связана с рабочим движением, в 20-е гг. создавала плакаты по поручению компартии Г. В 1927 посетила СССР. Произв.: «Восстание ткачей» (цикл из 3 литогр. и 3 офортов, 1897—98), «Крестьянская война» (цикл из 7 офортов, 1903—08), «Картины нищеты» (6 рис., 1909), плакат «Помогите России!» (1921); гр. на дер.— лист, посвящ. памяти К. Либкнехта (1919), циклы «Война» (1920—24) и «Пролетариат» (1925); литогр.— цикл «Голод» (1924), «Интернационал» (1931), «Мы защищаем Советский Союз» (1932), «Мать с двумя детьми» (1935), «Мать, защищающая детей» (1943); скульптура — пам. павшим нем. солдатам на кладбище в Эссене (близ Диксмёйде, Бельгия; гранит, 1924—32), рельеф «Плач» (гипс, 1938—39, м. Вальраф-Рихарц, Кёльн).



К. Кольвиц. „Жена рабочего", Офорт. 1910

Лит.: Маца И. Л., Кэте Кольвиц, «Революция и культура», 1927, № 2; Сидоров А. А., Кете Кольвиц, М.— Л., 1931; Кэте Кольвиц. [Альбом], вступ. ст. В. Съедина, М.— Л., 1931; Раздольская В. И., Кольвиц, М., 1960; Bonus A., Das Käthe Kollwitz-Werk, neue Aufl., Dresd., [1930]; Strauss G., Käthe Kollwitz, Dresd., 1951; Klipstein A., Käthe Kollwitz, Bern, 1955.

КОРИ́НТ (Corinth), Ловис (21.VII. 1858, Таппау, Вост. Пруссия, ныне Гвардейск, СССР — 17.VII. 1925, Зандворт, Голландия) — живописец и график. Уч. в АХ в Кёнигсберге (1876—80) у О. Гюнтера, в АХ в Мюнхене (1880—84) у Ф. Дефреггера (см. *Австрия*) и Л. Лёфца, а также в академии Жюлиана в Париже (1884—87) у А. Бугро. Работал в Кёнигсберге (1887 — 90), в Мюнхене (1890—1900) и Берлине (с 1900). Поздний импрессионист. Произведения: «Отелло» (1884, Новая гал., Линц), «Гарем» (1895, частн. собр.), «Обнажённая девушка на кровати» (около 1895, Кунстхалле, Бремен), портрет графа Кейзерлинга (1901, Гор. гал., Мюнхен), «Рудольф Ритнер в роли Флориана Гейера» (1907, Гор. м., Вуппераль), «Вирсавия» (1908, Дрезд. г.), «В теплице» (1911, Гор. художеств. собр., Гёрлиц); «Букет» (1918) и «Вид Вальхензе» (1920)— в Дрезд. г.; автопортрет (1925, Кунстхауз, Цюрих), «Се человек» (1925, Публичное художеств. собр., Базель); «Античные легенды» (12 офортов, 1919), «На Вальхензе» (8 офортов, 1920). При фашизме произв. К. были изъяты из нем. музеев и частично уничтожены.



Л. Коринт. „Отелло", 1884. Новая галерея. Линц.

Соч.: Gesammelte Schriften, [B.], 1920; Selbstbiographie, [B.], 1926.

Лит.: Biermann G., Lovis Corinth, 2. Aufl., Bielefeld— Lpz., 1922; его же, Der Zeichner Lovis Corinth, Dresd., 1924; Kuhn A., Lovis Corinth, B., 1926; Osten G. von der, Lovis Corinth, Münch., 1944—45; Berend-Corinth Ch. und Röthel K., Die Gemälde von Lovis Corinth, Münch., 1958.

КОРНЕ́ЛИУС (Cornelius), Петер фон (23.IX.1783, Дюссельдорф — 6.III. 1867, Берлин) — живописец-романтик. Уч. в дюссельдорфской АХ (с 1795). В 1809—11 жил во Франкфурте-на-Майне, в 1811—19 — в Риме, где входил в группировку назарейцев, в 1819—21 — при дворе в Мюнхене. С 1821 — директор дюссельдорфской, с 1825 — мюнх., с 1841 — берл. АХ. Учитель В. *Каульбаха*. Произв.: рис. к «Фаусту» И. В. Гёте (1809—11, изд. в контурных гр. в 1816) и к «Песни о Нибелунгах» (изд. в гр. на меди в 1817); две сцены из истории Иосифа для дома Бартольди в Риме (фреска, 1815—18, с 1887—в Нац. гал., Берлин); фрески в Глиптотеке (1820—30), Ст. пинакотеке (1826—40) и Людвигскирхе (1829—40) в Мюнхене; картоны к неосуществл. росписям в берл. «Кампо Санто» (ок. 1843, ныне в Нац. гал., Берлин), в т. ч. «Апокалиптические всадники».

Лит.: Kuhn A., Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit, B., 1921; Koetschau K., Peter Cornelius in seiner Vollendung, Düsseldorf, 1934.

КОХ (Koch), Йозеф Антон (1768—1839) — австр. живописец и офортист. Уч. в Штутгарте (1785—91). См. *Австрия*.

КРА́НАХ (Cranach), Лукас Старший (1472, Кронах, Верхняя Франкония — 16.X. 1553, Веймар) — живописец и график. Сторонник реформации, друг М. Лютера. В творчестве К. художеств. принципы Возрождения сочетаются с элементами готич. традиции. Уч. живописи, вероятно, у отца. Работал в Австрии (около 1500—04), при дворе Фридриха Мудрого в Виттенберге (Саксония-Анхальт, 1505—50), Аугсбурге (1550—1552) и Веймаре (с 1552). В 1509 ездил в Нидерланды. Произведения: портреты И. Куспиниана и его жены (1502, собр. О. Рейнхарта, Винтертур), «Распятие» (1503, Ст. пинакотека, Мюнхен), «Отдых на пути в Египет» (1504, Карт. галерея, Берлин-Далем), алтарь святой Екатерины (1506, Дрезд. г.), «Венера и Амур» (1509, ГЭ), портреты герцога Генриха Благочестивого Саксонского и его супруги Катарины Мекленбургской (1514, Дрезд. г.), «Лежащая нимфа» (1518, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), портреты кардинала Альбрехта Бранденбургского (ок. 1525, Ст. пинакотека, Мюнхен, и 1526, ГЭ), женский портрет (1526, ГЭ), портрет И. Шёйринга (1529, М. ст. иск-ва, Брюссель), «Плоды ревности» (1530, ГМИИ), «Источник молодости» (1546, Карт. гал., Берлин-Да-



Л. Кранах. Портрет И. Куспиниана. 1502. Собрание О. Рейнхарта. Винтертур.

лем), автопортрет (1550, Уффици), «Мадонна с младенцем» (ГМИИ), «Мадонна с младенцем под яблоней» (ГЭ), многочисл. гр. и рис.

Лит.: Гершензон Н. М., Лукас Кранах, М., 1933; Немилов А., Лукас Кранах (к 400-летию со дня смерти), «Искусство», 1953, № 6; Posse H., Lucas Cranach d. Ä., [W.], [1942]; Ladendorf H., Cranach der Ältere und Cranach der Jüngere-Schrifttum. Lukas Cranach der Ältere. Der Künstler in seiner Zeit, B., 1953 (библиогр. до 1953); Rudloff-Hille G., Lucas Cranach der Ältere..., Dresd., 1953; Jahn J., Lucas Cranach als Graphiker, Lpz., 1955; Thulin O., Cranach-Altäre der Reformation, B., 1955; Rosenberg J., Die Zeichnungen Lucas Cranachs, B., 1960.

КРАФТ (Krafft, Kraft), Адам [ок. 1460, Нюрнберг (?) — 1508 или 1509, Швабах, Бавария] — скульптор, крупный представитель иск-ва, переходного от готики к Возрождению. Деятельность К. протекала в Нюрнберге, где и хранятся его произв. (все — кам.): надгробие Зебальда Шрейера (1490—92, Зебальдускирхе), дарохранительница с портретными фигурами К. и 2 подмастерьев (1493—96, выс. 20 *м*, Лоренцкирхе), рельеф «Весовщик» (1497, здание гор. весов), серия из 7 рельефов «Крестный путь Христа» для кладбища св. Иоанна [1505 (?) — 08, ныне в Герм. нац. м.].

Лит.: Stern D., Der nürnberger Bildhauer Adam Kraft, Strassb., 1916.

КРЮГЕР (Krüger), Франц (3.IX. 1797, Гросбадегаст, близ Кётена, Саксония-Анхальт — 21.I. 1857, Берлин) — живописец. В творчестве К. совмещаются черты «бидермейера» и офиц. придворного иск-ва. Уч. самостоятельно. Писал портреты, жанр. и воен. сцены. Искусно изображал животных, был прозван «Лошадиный К.» («Pferdekrüger»). С 1825 — прусский придворный худож. и проф. берл. АХ. В 1836, 1845, 1847 и 1850—51 приезжал в Петербург. Произв.: портрет принца Августа Прусского (1835), «Верховой выезд принца Вильгельма с художником» (1836), «Парад на площади Оперного театра» (1839), «Присяга сословий 15.X. 1840» (1844) — все в Нац. гал., Берлин; портреты А. Г. Кушелева-Безбородко (1850-е гг.) и кн. Салтыкова в маскарадном костюме (оба в ГЭ); многочисл. рис. кар. и литогр.

Лит.: Cohn M., Franz Krüger, Breslau, 1909; Osborn M., Franz Krüger, Bielefeld — Lpz., 1910; Weidmann W., Franz Krüger, B., [1927].

КУЛЬМБАХ (Kulmbach; собств. Зюс, Süß), Ханс фон (1476, Кульмбах, Верхняя Франкония — 1522, Нюрнберг) — живописец. Уч. в Нюрнберге (1500—03) у Я. де Барбари (см. *Италия*) и А. *Дюрера*. Работал в Нюрнберге, в 1514—16 (и, возможно, в 1510—11) — в Кракове. Произв.: «Поклонение волхвов» (1511, Карт. гал., Берлин-Далем); алтари семьи Тухер (1513, Зебальдускирхе, Нюрнберг), св. Екатерины (1514, Марианцкий костёл, Краков), св. Иоанна (1516, костёл св. Флориана, Краков); «Жизнь св. Петра и Павла» (Уффици), «Ангелы» (2 створки органа, ГМИИ).

Лит.: Muczkowski J., Zdanowski J., Hans Suess z Kulmbachu, Kraków, 1927; Stadler F., Hans von Kulmbach, W., 1936; Winkler F. (Hrsg.), Die Zeichnungen H. Süß von Kulmbachs und H. L. Schäufeleins, B., 1942.

ЛАНГХАНС (Langhans) — архитекторы-классицисты, работавшие в Силезии и Берлине: 1) Карл Готхард (15.XII.1732, Ландесхут, ныне Камьенна-Гура, Польша — 1.X. 1808, Грюнэйхе, близ Бреслау, ныне Вроцлав, Польша). Посетил Италию (1768—69), Голландию, Англию и Францию. Работы — назв. в статьях «Вроцлав» (см. *Польша*), «Берлин» и «Потсдам» (обе см. *ГДР*). 2) Карл Фердинанд (14.I. 1782, Бреслау — 22.XI. 1869, Берлин). Сын Карла Готхарда. Уч. у отца и у Ф. *Жилли*, посетил Италию и Австрию. В осн. строил театры. Работы — назв. в статьях «Вроцлав» (см. *Польша*), «Лейпциг» (см. *ГДР*), а также дворец Вильгельма I в Берлине (1834—36).

Лит.: Rohe W., Karl Ferdinand Langhans, ein Theaterbaumeister des Klassizismus, B., 1931; Grundmann G., Carl Gotthard Langhans, B., 1939.

ЛЕЙБЛЬ (Leibl), Вильгельм (23.X. 1844, Кёльн — 4.XII. 1900, Вюрцбург) — живописец и график, один из крупнейших мастеров реализма 19 в. Уч. в мюнх. АХ (1864—69) у К. *Пилоти*. Испытал влияние Г. Курбе (см. *Франция*). В 1869—70 был в Париже. По возвращении стал во главе группы мюнх. худож.-реалистов. С 1873 работал в деревнях Верхней Баварии. Произв.: автопортрет (1862, М. земли Нижняя Саксония, Ганновер), портрет художника П. Синьен-Мерше (1869, М. изобразит. иск-в, Будапешт); «Старая парижанка» (1869), «Кокотка» (1870), «Старый господин Палленберг» (1871), «Общество за столом» (1870—1873) — все в м. Вальраф-Рихарц, Кёльн; «Жительницы Дахау в трактире» (1874—75, Нац. гал., Берлин-Далем), «Охотник» (1876, картина погибла), «Неравная пара» (1876—77, Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне), «Деревенские политики» (1876—77, собр. О. Рейнхарта, Винтертур), «Три женщины в церкви» (1878—82, Кунстхалле, Гамбург), «Браконьеры» (1882—86, фрагменты в Нац. гал., Берлин-Далем, и др. музеях Г.), «Прядильщица» (1892, М. изобразит. иск-в, Лейпциг); портрет тайного советника Зегера (Кунстхалле, Бремен), «Девочка у окна» (м. Вальраф-Рихарц, Кёльн), «Кухня в Куттерлинге» (Гос. гал., Штутгарт) — все 1899.



В. Лейбль. „Голова девушки в чёрном платке". 1879. Национальная галерея. Берлин.

Лит.: Waldmann E., Wilhelm Leibl, Bielefeld — Lpz., 1930; его же, Wilhelm Leibl als Zeichner, 2. Aufl., Münch., 1943; Neuhaus R., Die Bildnismalerei des Leibl-Kreises, Marburg, 1953; Römpler K., Wilhelm Leibl, Dresd., 1955; Langer A., Wilhelm Leibl, Lpz., 1961.

ЛЕМБРУК (Lehmbruck), Вильгельм (4.I. 1881, Дуйсбург, Сев. Рейн-Вестфалия — 25.III. 1919, Берлин) — скульптор. Уч. в дюссельдорфской АХ (1901—07), работал в Берлине, Париже, Цюрихе. В 1905 и 1912 посетил Италию. Вначале испытал влияние А. Майоля (см. *Франция*), но постепенно перешёл к экспрессионизму. Произв.: «Женский торс» (гипс, 1910, м. Вальраф-Рихарц, Кёльн), «Возвышающийся юноша» (кам., 1913, гал. Флехтхейм, Берлин), «Упавший» (кам., 1915—16, собр. Лембрук, Тюбинген). При фашизме произв. Л. были изъяты из нем. музеев и частично уничтожены.

Лит.: Hoff A., Wilhelm Lehmbruck, B., [1936]; Hofmann W., Wilhelm Lehmbruck, Amst., [1957].

ЛЕНБАХ (Lenbach), Франц фон (13.XII. 1836, Шробенхаузен, Бавария — 6.V. 1904, Мюнхен) — живописец-портретист, представитель салонного академизма. Уч. (1857—59) у К. *Пилоти* в Мюнхене и Риме. В 1860—61 преподавал в Художеств. школе в Веймаре. В 1862—68 пенсионер, копировал ст. мастеров в Мюнхене, Риме и Мадриде. В 1868—74 работал в Мюнхене, Вене, Берлине. В 1875—76 посетил Египет. В дальнейшем жил гл. обр. в Мюнхене. Произв.: портреты Вильгельма I (М. изобразит. иск-в, Лейпциг), Т. Момзена (Нац. гал., Берлин), В. Буша (Дрезд. г. и ГЭ), О. Бисмарка (ок. 80 портретов, ГЭ и др. собр.).

Лит.: Rosenberg A., Franz Lenbach, 5. Aufl., Bielefeld — Lpz., 1911; Kehrer H., Franz von Lenbach, Münch., 1937.

ЛЕССИНГ (Lessing), Карл Фридрих (15.II. 1808, Бреслау, ныне Вроцлав, Польша — 5.VI. 1880, Карлсруэ) — историч. живописец и пейзажист, видный представитель дюссельдорфской школы. Уч. в берл. Строит. школе (с 1822). В 1826 уехал в Дюссельдорф с В. *Шадовым*. С 1858 — директор гал. в Карлсруэ. Произв.: «Пейзаж со средневековым замком» (1828, Нац. гал., Берлин), «Королевская чета, оплакивающая смерть дочери» (1830, ГЭ), «Проповедь гуситов» (1836, Нац. гал., Берлин), «Гус перед собором в Констанце» (1842, Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне), «Гус перед казнью» (1850, Нац. гал., Берлин), «Лейпцигский диспут Лютера» (1866—67, Кунстхалле, Карлсруэ), «Эйфель в непогоду» (1875, Нац. гал., Берлин), «Горный пейзаж» (ГЭ).

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 2, М., 1955, с. 520; Jordan M., [Katalog zur] Ausstellung der Werke K. F. Lessings, B., 1880.

ЛИБЕРМАН (Liebermann), Макс (20.VII. 1847, Берлин — 8.II. 1935, там же) — живописец и график, крупный представитель реализма 1870—80-х гг., с 1890-х гг. — глава нем. импрессионизма. Уч. в Берлине (1866—68) у К. Штеффека и в Художеств. школе в Веймаре (1868—72) у Ф. Паувельса. Неоднократно ездил в Голландию. В 1873—78 жил в Париже (в 1874 был в Барбизоне). Испытал влияние М. Мункачи (см. *Венгрия*), П. Израэльса (см. *Нидерланды*), Ф. Милле и Г. Курбе (оба см. *Франция*). В 1878—84 жил в Мюнхене, затем в Берлине. В 1899 основал «Берл. Сецессион». С 1897 — профессор, в 1920—32 — президент, затем почётный президент берл. АХ. Фашисты отстранили Л. от должности, изъяли из музеев его произв. и запретили ему участие в выставках. Произведения: «Общипывание гусей» (1872, Нац. гал., Берлин), «Урок шитья в приюте для сирот» (1876, музей в Эльберфельде), «Консервщицы» (1879, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Двор амстердамского приюта для сирот» (1881, Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне); «Сапожная мастерская» (1881), «Льнопрядильня» (1887) — в Нац. гал., Берлин; «Починка сетей» (1889, Кунстхалле, Гамбург), «Женщина с козами» (1890, М. земли Нижняя Саксония, Ганновер), портрет бургомистра Петерсена (1891, Кунстхалле, Гамбург), «Старик в дюнах» (1895, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Аллея попугаев» (1901—02, Кунстхалле, Бремен), «Игра в поло в Ненском парке» (1902—03, Кунстхалле, Гамбург), портрет барона Бергера (1904, Дрезд. г.), «Еврейский квартал в Амстердаме» (1905, м. Вальраф-Рихарц, Кёльн), автопортреты (1901, Уффици, и 1909, Кунстхалле, Гамбург), «Капустное поле» (1912, Дрезд. г.), портрет Э. Ф. Зауэрбруха (1932, Кунстхалле, Гамбург); «Офорты» (18 листов, 1879—93); илл. к сб. стихотворений И. В. Гёте (1924).

Соч.: Degas, B., 1898, [8. Aufl.], B., 1922; Josef Israels, B., 1901, [8. Aufl.], B., 1922; Die Phantasie in der Malerei, Lpz., 1916, Lpz., [1948]; Gesammelte Schriften, B., 1922.

Лит.: Max Liebermann. Des Meisters Gemälde. Hrsg. von G. Pauli, Stuttg. — Lpz., 1911; Max Liebermanns graphische Kunst, hrsg. von M. J. Friedländer, 2. Aufl., Dresd., 1922; Friedländer M. J., Max Liebermann, B., [1924]; Max Liebermann. Mit einem Text v. W. Kurth, Potsdam, 1947; Katalog der Gedächtnisausstellung Max Liebermanns in Berlin, B., 1947; Scheffler K., Max Liebermann, [neue Ausg.], Wiesbaden, 1953.

ЛОХНЕР (Lochner), Стефан [между 1410 и 1415, Мерсбург, Баден (?) — 1451, Кёльн] — живописец, представитель иск-ва, переходного от готики к Возрождению. Испытал воздействие Л. *Мозера*, К. Вица (см. *Швейцария*), Флемальского мастера, Я. ван Эйка (оба см. *Нидерланды*). С нач. 1430-х гг. работал в Кёльне. Произв.: «Богоматерь в беседке из роз» (1440-е гг.), «Страшный суд» — в м. Вальраф-Рихарц, Кёльн; «Поклонение волхвов» (ок. 1442—44, собор, Кёльн), «Принесение во храм» (1447, М. земли Гессен, Дармштадт).

Лит.: Förster O. H., Stephan Lochner, [2. Aufl.], Münch., 1941; Stephan Lochner. Der Dreikönigsaltar. [Einführung von H. May], B., 1948.

МАРЕ (Marées), Ханс фон (24.XII. 1837, Эльберфельд, Сев. Рейн-Вестфалия — 5.VI. 1887, Рим) — живописец, от ранних реалистич. исканий перешёл к созданию романтико-символич. картин. Друг эстетика-идеалиста К. Фидлера и А. *Хильдебранда*. Уч. в подготовит. классе берл. АХ (1853—54) и в мастерской К. Штеффека (1854—55). В 1857—64 работал в Мюнхене. В 1864 уехал в Италию. В 1869 посетил Испанию, Францию и Голландию. В 1870 вернулся в Г., с 1873 жил в Италии. Произв.: портреты отца (1862 и 1869), портрет Маре и Ленбаха (1863), «Купание Дианы» (1863) — все в Новой гал., Мюнхен; фрески Зоологич. станции в Неаполе (1873—74); «Юноши под апельсиновыми деревьями» (1875—80) и «Золотой век» (2 варианта, 1879—1885) — в Новой гал., Мюнхен; триптихи «Суд Париса» (1880—81, Нац. гал., Берлин), «Геспериды» (1884—87), «Сватовство» (1885—87, оба в Новой гал., Мюнхен).

Лит.: Гильдебранд А., О Гансе фон Маре, в его кн.: Проблема формы в изобразительном искусстве и Собр. статей, пер. [с нем.], М., 1913; Мастера искусства об искусстве, т. 3, М., 1934; Meier-Graefe J., Hans von Marées, 4. Aufl., B., 1924; его же, Der Zeichner Hans von Marées, Münch., 1925; Fiedler C., Hans von Marées, Münch., 1947, Dresd., 1953; Kuttner E., Hans von Marées, Dresd., [1958].

МАРК (Marc), Франц (8.II. 1880, Мюнхен — 4.III. 1916, погиб под Верденом) — живописец, один из ведущих представителей экспрессионизма. Уч. в мюнх. АХ (1900—02) у Г. Хакля и В. Дица. В 1902 посетил Италию, в 1903, 1907 и 1912 — Францию, в 1906 — Грецию. Работал в Баварии. В 1911 вместе с В. В. Кандинским (см. *РСФСР*) основал группировку «Синий всадник». Произв.: «Красные лошади» (ок. 1910—12, м. Фолькванг, Эссен), «Башня синих лошадей» (1913, не сохранилось), «Синяя лошадь» (собр. Б. Кёлера, Берлин). При фашизме работы М. были изъяты из музеев Г.

Соч.: Der Blaue Reiter. Hrsg. v. Kandinsky, Münch., 1912, 2. Aufl., Münch., 1914; Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Bd 1—2, B., 1920.

Лит.: Schardt A. J., Franz Marc, B., [1936]; Demisch H., Franz Marc. Der Maler eines Neubeginns, B., 1948; Lankheit K., Franz Marc, B., 1950; Franz Marc. Zeichnungen-Aquarelle, 2. Aufl. in neuer Bearb., hrsg. v. H. Bünemann, Münch., 1952.

МЕЙЕР (Meyer), Ханнес (1889—1954) — швейц. архитектор, в 1928—30 возглавлял «Баухауз» в Дессау. См. *Швейцария*.

МЕЙТ (Meit, Meijt), Конрад [ок. 1480, Вормс — ок. 1550/51, Антверпен (?)] — скульптор, крупнейший представитель ренессансного направления в нем. скульптуре 16 в. Работал при дворах Фридриха Мудрого в Виттенберге (Саксония, до 1511) и Маргариты Австрийской в Мехелене (Нидерланды, ныне Бельгия, с 1514), где его посетил А. *Дюрер*. В 1526—32 работал в Бру (Нидерланды, ныне Франция), с 1534 — в Антверпене.

Произв.: «Юдифь с головой Олоферна» (алебастр, выс. 29 *см*, ок. 1515, Баварский нац. м., Мюнхен), парные статуэтки «Адам и Ева» [дер., ок. 1515 (?), М. замка, Гота]; надгробия Маргариты Австрийской, её мужа Филиберта Савойского и его матери Маргариты Бурбон (алебастр, мр., 1526—32, ц. Сен-Никола де Толантен, Бру).

Лит.: Troescher G., Conrad Meit von Worms, Freiburg im Breisgau, 1927 (имеется библиография); Duverger J., Conrad Meijt, [s.l.], 1934.

МЕЛЬХИОР (Melchior), Иоганн Петер (12.X.1742, Линторф, Рейнская обл. — 13.VI.1825, Нимфенбург, Бавария) — скульптор, крупный мастер фарфоровой пластики. Уч. в Дюссельдорфе, Ахене, ок. 1762 посетил Францию. Ранние произв. — памятники, надгробия. С 1767 — модельер фарфоровой мануфактуры в Хёхсте (ок. 300 моделей: мифологич., религ., пасторальные фигуры и группы в стиле рококо, фигуры рабочих, ремесленников, крест. детей — глазуров. скульптура со светлой раскраской). С 1779 до нач. 1790-х гг. работал на фарфоровой мануфактуре во

Франкентале (гл. обр. глазуров. скульптура без росписи), с 1797— на мануфактуре в Нимфенбурге (переход к классицизму; гл. обр. аллегорич. и мифологич. фигуры и группы — бисквит). Выдающийся мастер портрета (гл. обр. медальоны из бисквита): портреты И. В. Гёте (авторская реплика гипсового рельефа 1775) и его родителей (1779) — в Нац. музее Гёте, Веймар; автопортрет (1805, Баварский нац. музей, Мюнхен); портрет неизвестной и ряд др. произв. — в ГЭ.

Лит.: Hofmann F. H., Johann Peter Melchior. 1742—1825, München.— B.— Lpz., 1921.

МЕНГС (Mengs), Антон Рафаэль (22.III. 1728, Аусиг, ныне Усти на Лабе, Чехословакия — 29.VI.1779, Рим) — живописец и теоретик классицизма. Уч. у своего отца Измаэля М., с к-рым в 1741 приехал в Рим. Друг историка античного иск-ва И. И. Винкельмана. В 1745—46 и 1749—54 работал в Дрездене, в 1746—49, 1754—61, 1769—73 и 1775—79 — в Риме, в 1761—69 и 1773—75 — в Мадриде при дворе Карла III. С 1754 — директор Академии св. Луки в Риме. Произв.: портреты Климента XIII (1758, Нац. пинакотека, Болонья) и И. И. Винкельмана (ок. 1761, Нац. м., Краков), «Парнас» (фреска, 1761, вилла Альбани, Рим; эскиз маслом— ГЭ), автопортрет (1773, Уффици); «Персей и Андромеда» (1777), автопортрет, «Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне», «Суд Париса» — все в ГЭ; портрет отца, автопортрет в красном плаще — оба пастель, Дрезд. г.; фрески на античные темы (корол. дворец, Мадрид); «Рождество христово» (Прадо).

Соч.: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, Zürich, 1762; Sämtliche Schriften, hrsg. v. C. F. Prange, Dresd., 1786; Sämtliche hinterlassene Schriften, hrsg. von G. Schilling, übers. v. italien., Bd 1—2, Bonn, 1843—44.

Лит.: Мастера искусства об искусстве, т. 2, М.— Л., 1936; Gerstenberg K., J. J. Winckelmann und A. R. Mengs, Halle, 1929; Lüdecke W., Mengs-Bibliographie, «Repertorium für Kunstwissenschaft», B., 1917, Bd 40, H. 5/6.

МЕ́НДЕЛЬЗОН (Mendelsohn), Эрих (21.III. 1887, Алленштейн, Вост. Пруссия, ныне Ольштын, Польша— 15. IX. 1953, Сан-Франциско, США) — архитектор-конструктивист. Уч. в Высшей тех. школе в Шарлоттенбурге (Берлин), а затем (1907—11) у Т. *Фишера* в Мюнхене. До 1933 работал в различных городах Г.: Берлине, Потсдаме (оба см. *ГДР*), Люккенвальде (Бранденбург; шляпная ф-ка, 1921—23), а также в Нюрнберге (1926), Штутгарте (1926—28) и Хемнице (ныне Карл-Маркс-Штадт; 1929—30), где построил универмаги Шоккен. В 1924 посетил СССР; в 1925 создал проект трикотажной ф-ки «Красное знамя» в Ленинграде. Участвовал в конкурсе 1932 на проект Дворца Советов в Москве. В 1933 эмигрировал из Г., преследуемый фашистами. Между 1933 и 1941 жил в Англии. В 1936—38 работал в Палестине: в Иерусалиме (см. *Израиль* и *Иордания*), Реховоте (торговая школа, с.-х. колледж Еврейского ун-та, фармацевтич. ин-т) и Хайфе (см. *Израиль*). С 1941 жил в США (до 1945 в Нью-Йорке, затем в Сан-Франциско). В 1941—45 преподавал в Колумбийском, Йельском, Гарвардском и Мичиганском ун-тах, с 1947 — в Калифорнийском ун-те. Гл. работы в США — госпиталь Маймонида в Сан-Франциско (1948) и синагогальный центр в Сент-Луисе.

Соч.: Amerika. Bilderbuch eines Architekten, B., 1926; Rußland, Europa, Amerika..., B., 1928.

Лит.: Whittick A., Eric Mendelsohn, [L.], 1937, [2 ed.], L., [1956]; Roggero A., Il contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell'architettura moderna, Milano, 1952; Döcker R., Erich Mendelsohn. Zum Gedenken, «Architektur und Wohnform», Stuttg., 1953, Jahrg. 62, H. 2; Eckhardt W., Eric Mendelsohn, N. Y., 1960.

МЕ́НЦЕЛЬ (Menzel), Адольф фон (8.XII. 1815, Бреслау, ныне Вроцлав, Польша — 9.II. 1905, Берлин) — живописец и график, крупнейший представитель нем. реализма 19 в. С 1830 жил в Берлине. Иск-ву литогр. уч. у отца, в 1830 посещал АХ. В осн. самоучка. В 1855, 1867 и 1868 ездил в Париж, в 1880, 1881 и



А. Менцель. „Воспоминание о музыкальном вечере". Рисунок. 1848. Национальная галерея. Берлин.

1882 — в Верону. Произв.: живопись — «Комната с балконом» (1845), «Сад принца Альбрехта» (1846), «Железная дорога Берлин — Потсдам» (1847), «Спальня художника» (1847), «Концерт в Сан-Суси» (1852), «Ночной бой под Хохкирхом» (1856), «Театр Жимназ» (1856), «Отъезд Вильгельма I в армию в 1870 году» (1871), «Железопрокатный завод» (1875) — все в Нац. гал., Берлин; «Почести погибшим в мартовские дни» (1848, Кунстхалле, Гамбург), «Круглый стол в Сан-Суси» (1850, не сохранилось); «В саду Тюильри» (1867), «Рынок в Вероне» (1884) — в Дрезд. галерее; «На стройке» (1875, частное собр., Берлин); «В Люксембургском саду» (1876), «Странствующий цирк» (гуашь, 1886) — в ГМИИ; серия гуашей «Праздник Белой Розы» (1854, ГЭ); графика — серии литогр. «Жизненный путь художника» (1833—34) и «Достопримечательности бранденбургско-прусской истории» (1834—36); ок. 400 илл. к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера (1840) и 200 илл. к соч. Фридриха II (1846—57, обе серии изд. в гр. на дер.); серия из 600 литогр. «Обмундирование армии Фридриха Великого» (1845—57).

Лит.: Булгаков Ф. И., Адольф Менцель и его произведения, СПБ, 1897; Миллер В., Адольф Менцель, «Искусство», 1936, № 3; Зернов Б., Адольф Менцель (1815—1905), там же, 1955, № 3; Выставка рисунков А. Менцеля [в Москве]. Из собрания Национальной галереи в Берлине. Каталог, М., 1957; Adolf Menzels graphische Kunst, hrsg. von W. Kurth, Dresd., 1920; Scheffler K., Adolf Menzel. Der Mensch, das Werk, Neuaufl., W., 1938; Münch., 1955; Waldmann E., Der Maler Adolf Menzel, W., 1944; Kaiser E., A. Menzel, B., 1956; A. Menzel, B., 1956 (Meister der Buchkunst); Weinhold R., Menzel-Bibliographie, B.— Lpz., 1959.

МИС ВАН ДЕР РО́Э (Mies van der Rohe), Людвиг (р. 27.III. 1886, Ахен) — архитектор, крупный представитель функционализма. В 1908—12 — сотрудник П. *Беренса*. В 1930—33 — директор «Баухауза» в Дессау. С 1938 работает в Чикаго. В 1938—58— директор ф-та арх-ры Технологич. ин-та шт. Иллинойс. Работы: дома́ Фукса в Берлине (1912) и Петермана в Потсдаме (1922), общая планировка и частично застройка пос. Вейсенхоф в Штутгарте (1927), павильон Г. на Всемирной выставке в Барселоне (Испания, 1929), дом Тугендхата в Брно (Чехословакия, 1930—31), а также постройки, назв. в статье «Чикаго» (см. *США*).

Лит.: Johnson Ph., Mies van der Rohe, N. Y., [1947].

МО́ЗЕР (Moser), Лукас — живописец из Вейльдер-Штадта (Вюртемберг), создатель алтаря Магдалины (1431, церковь в Тифенбронне, Баден), представитель иск-ва, переходного от готики к Возрождению.

Лит.: Waldburg-Wolfegg C. J. von, Lukas Moser, B., 1939; Bauch K., Der Magdalenen-Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn, Bremen, [1940]; Boeck W., Der Tiefenbronner Altar von Lucas Moser, Münch., 1951.

МУ́ЛЬЧЕР (Multscher), Ханс (ок. 1400, Рейхенхофен близ Лёйткирха, Вюртемберг — 1467, Ульм)— скульптор и живописец, представитель иск-ва, переходного от готики к Возрождению. Опирался на традицию К. Слютера (см. *Бургундия*). С 1427 работал в Ульме. Произв.: статуи Карла Великого, двух его оруженосцев и королей Чехии и Венгрии (кам., между 1427 и 1433, музей в Ульме); в кафедр. соборе Ульма — статуя страдальца (1429, гл. портал) и алтарь, заказ. А. Каргом (1433), — оба кам.; модель гробницы Людвига Бородатого (известняк, 1435, Баварский нац. м., Мюнхен); алтарь из Вурцаха (Вюртемберг; 8 картин на темы жизни Марии и страстей господних, 1437, Карт. гал., Берлин-Далем); кам. статуи богоматери (приходская ц., Ландсберг, Бавария), св. Варвары и Магдалины (обе в капелле св. Лаврентия, Ротвейль, Вюртемберг); дер. статуи алтаря Марии [1456—58, живопись — Мастера штерцингского алтаря; Фрауэнкирхе, Виппитено (нем. Штерцинг), Италия].

Лит.: Gerstenberg K., Hans Multscher, Lpz., 1928; Otto G., Hans Multscher, Burg, 1939.

МУ́ХЕ (Muche), Георг (р. 1895)— живописец и архитектор. См. *ФРГ*.

НА́ГЕЛЬ (Nagel), Отто (р. 1894) — живописец и рисовальщик. См. *ГДР*.

НЕЙМАН (Neumann), Иоганн Бальтазар (крещён 30.I. 1687, Эгер, ныне Хеб, Чехословакия — 19.VIII. 1753, Вюрцбург) — архитектор и инженер, представитель развитого барокко и рококо. В нач. 18 в. приехал в Вюрцбург. Уч. в мастерской литейщика З. Коппа. С 1719 — гл. арх. архиепископа Вюрцбургского. В 1723 был в Париже, в 1729 и 1730 — в Вене. Работал в различных городах юж. и зап. Г. С 1731 преподавал в ун-те Вюрцбурга. Работы — назв. в статьях «Вюрцбург», «Брухзаль», «Брюль» (все см. *ФРГ*), а также: дворец в Вернеке (Бавария, 1733—37), паломническая ц. в Фирценхейлигене (там же, 1743—71) и бенедиктинская ц. в Нересхейме (Вюртемберг, 1745—92).

Лит.: Neumann G., Neresheim, hrsg. v. H. Jantzen, Münch., 1947; Freeden M. H., Balthasar Neumann, Münch., 1953.

НЙТХАРДТ (Nithardt), или Нейтхардт (Neithardt), он же Готхардт (Gothardt), Матис (ок. 1460—70, Вюрцбург — 31.VIII. 1528, Галле) — выдающийся живописец 16 в., известный под ошибочным именем Грюневальд (Grünewald). В 1485—90 работал в Ашаффенбурге (Бавария), в 1501—26— в Зелигенштадте (Гессен; с 1508 также при дворе архиепископа в Майнце), в 1527 — во Франкфурте-на-Майне, в 1528 — в Галле. Произв.: «Поругание Христа» (1503, Ст. пинакотека, Мюнхен), «Распятие» (ок. 1505, Публичное художеств. собр., Базель), «Распятие» (Нац. гал. иск-ва, Вашингтон); боковые створки «алтаря Хеллера» (1509) — «Св. Лаврентий и Кириак» (Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне) и «Св. Елизавета и Лючия» (гал. в Донауэшингене; ср. часть, написанная А. *Дюрером*, погибла в 1729); Изенхеймский алтарь (ок. 1512—16, м. Унтерлинден, Кольмар), алтарь из соборной ц. в Ашаффенбурге (1517—19, ныне приходская ц., Штуппах, и Гор. собр., Фрейбург), «Встреча св. Эразма и Маврикия» (ок. 1520—22, Ст. пинакотека, Мюнхен), алтарь из Таубербишофсхейма (Баден) с изображением несения креста и распятия (1525, Кунстхалле, Карлсруэ), «Оплакивание Христа» (соборная ц., Ашаффенбург).

Лит.: Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, hrsg. von H. A. Schmid, Tl 1—2, Strassb., 1908—11; M. Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars. Gemälde und Zeichnungen des Meisters, mit einer Einführ. v. W. Niemeyer, 2. Aufl., B., 1922; Hagen O., Matthias Grünewald, 4. Aufl., Münch., 1923; Burkhard A., Matthias Grünewald, personality and accomplishment, Cambr. (Mass.), 1936; Fraenger M., Matthias Grünewald in seinen Werken, B., 1936; его же, Der Isenheimer Altar, 2. Aufl., B., 1938; Grünewald. Das Werk des Meisters Mathis Gothardt Neithardt. Der einleit. Text und der Bildteil v.



М. Нитхардт. „Поругание Христа". 1503. Старая пинакотека. Мюнхен.

M. Hürlimann und W. R. Deusch, B., [1939]; Zülch W., Grünewald. Mathis Gorthardt-Neithardt, 2. Aufl., [Münch., 1949] (1 изд. имеет подзаголовок Der historische Grünewald, 1938); The drawings of Mathis Gothardt Nithart, called Grünewald, ed. by G. Schoenberger, N. Y., 1948, 2 ed., N. Y., 1952; Grünewald. Mathis Neithart genannt Gothart [Werke]. [Text] von W. K. Zülch, [2. Aufl.], Lpz., [1954]; Behling L., Die Handzeichnungen des M. Gothart-Nithart, genannt Grünewald, Weimar, 1955; Scheja G., Der Isenheimer Altar, [B.], 1955; Vogt A. M., Grünewald. Mathis Gothart Nithart. Meister gegenklassischer Malerei, Zürich — Stuttg., 1957.

НО́ЛЬДЕ (Nolde; наст. фамилия — Хансен, Hansen), Эмиль (7.VIII. 1867, Нольде, сев. Шлезвиг, ныне Дания — 15.IV. 1956, Зебюлль, Гольштейн) — живописец и график, работал и как скульптор. Уч. в Школе художеств. резьбы по дер. во Фленсбурге (Шлезвиг-Гольштейн, 1885—89), совершенствовался в Мюнхене, Дахау (Бавария), Париже, Копенгагене. В 1892—98 преподавал в Художественно-пром. училище в Санкт-Галлене (Швейцария). Один из ведущих представителей экспрессионизма; в 1905—07 был связан с дрезденским объед. «Мост». В 1913—14 совершил путешествие в Сибирь, Японию, Океанию. Работал гл. обр. в Берлине и в своём имении Зебюлль. При фашизме был лишён права работать. Произв.: «Маски» (1907, м. Фолькванг, Эссен), «Сошествие святого духа» (1909, частн. собр., Берн), «Положение во гроб» (1915, в семье художника), «Утерянный рай» (1921), «Великий садовник» (1940, частн. собр., Ганновер), «Парусники в Жёлтом море» (Дрезд. г.); «Гамбург» (19 офортов, 1910).

Соч.: Das eigene Leben, B., 1931, 2. Aufl., [Flensb.— Hamb.], 1949; Jahre der Kämpfe, B., 1934; Briefe. Hrsg. von M. Sauerlandt, B., 1927.

Лит.: Denecke Ch., Die Farbe im Expressionismus bei Franz Marc und Emil Nolde, Düsseldorf, [1955]; Jähner H., Nolde oder die Tragödie eines Einzelgängers. «Bildende Kunst», 1956, № 8, с. 428—31; Fehr H., Emil Nolde, Köln, [1957].

О́ВЕРБЕК (Overbeck), Иоганн Фридрих (3.VII. 1789, Любек — 12.XI. 1869, Рим) — живописец. Уч. в вен. АХ (1806—09). В 1809 в Вене основал реакционно-романтич. братство назарейцев («Союз св. Луки»), в 1810 переселился в Рим. Произв.: фрески в доме Бартольди (1816—17, с 1888 — в Нац. гал., Берлин; картоны — в Штеделевском художеств. ин-те, Франкфурт-на-Майне) и в Казино Массимо в Риме (1817—27, 5 фресок на темы «Освобождения Иерусалима» Т. Тассо); автопортрет с женой и сыном (1820, Бенхауз, Любек); картины «Въезд Христа в Иерусалим» (1809—24, Мариенкирхе, Любек) и «Торжество религии в искусстве» (1840, Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне; эскиз — в ГЭ); серии рис. на религ. темы.

Лит.: Howitt M., Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen, Bd 1—2, Freiburg, 1886; Heise C. G., Overbeck und sein Kreis, Münch., 1928.

О́ЛЬБРИХ (Olbrich), Йозеф Мария (1867—1908) — австр. архитектор. С 1899 работал в Г. См. *Австрия*.

ПА́РЛЕР (Parler) — семья архитекторов и скульпторов 14—15 вв., работавших в Г. и Чехии. В Г. работали: 1) Генрих из Кёльна — глава семьи, отец Петра Парлержа (см. *Чехословакия*), строитель хора Хейлигкрёйцкирхе в Швебиш-Гмюнде (Вюртемберг, с 1351). С 1377 строил хор собора в Ульме. 2) Иоганн из Швёбиш-Гмюнда — строитель хора в соборе Фрейбурга-им-Брейсгау (1354—63). Вероятно, сын Генриха.

Лит.: Reinhold H., Der Chor des Münsters zu Freiburg und die Baukunst der Parlerfamilie, [Freiburg], 1929; Der Kölner Dom. Festschrift zur 700-Jahrfeier, Köln, 1948; Schmitt O., Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch-Gmünd, Schwäbisch-Gmünd, 1951.

ПА́УДИС (Paudiß), Пауниц (Pauditz), Бауниц (Bauditz), Кристоф (ок. 1618, Нижняя Саксония — 1666 или 1667, Фрейзинг, Бавария) — живописец. Уч. в Амстердаме ок. 1642 у Рембрандта (см. *Нидерланды*), оказавшего сильное влияние на всё творчество П. Работал в Венгрии, Дрездене, Вене, Фрейзинге. Произв.: «Натюрморт» (1660), «Портрет молодого человека в меховой шапке» — в ГЭ; «Старик-воин в чёрном берете» (ГМИИ), «Отдых по пути на рынок» (Ст. пинакотека, Мюнхен).

ПЁЛЬЦИГ (Poelzig), Ханс (30.IV. 1869, Берлин — 14.VI. 1936, там же) — архитектор, один из основоположников совр. нем. арх-ры. Уч. в берл. Высшей тех. школе (1888—93). В 1900—03 — преподаватель, в 1903—16 — директор АХ в Бреслау (ныне Вроцлав, Польша). В 1916—20 — гл. арх. г. и проф. Высшей тех. школы в Дрездене. С 1920 — руководитель арх. мастерской при АХ, с 1924 — проф. Высшей тех. школы в Берлине. Работы — назв. в статьях «Вроцлав» (см. *Польша*), «Берлин» (см. *ГДР*) и «Франкфурт-на-Майне» (см. *ФРГ*), а также: ратуша в Лёвенберге (ныне Львувек-Шлёнски, Польша, 1906), водонапорная башня в Позене (ныне Познань, Польша, 1910), химич. ф-ка в Лубане (ныне Любань-Шлёнски, Польша, 1911—1912), газовый завод в Дрездене (1916); проект Дворца Советов в Москве (конкурс 1932).

Лит.: Heuss Th., Hans Poelzig, Tübingen, [1955].

ПЁППЕЛЬМАН (Pöppelmann), Маттеус Даниель [3(?).V.1662, Херфорд, Вестфалия — 17.I. 1736, Дрезден] — архитектор, представитель позднего барокко и отчасти рококо. С 1686 работал при дворе в Дрездене. В 1710 посетил Рим и Неаполь, в 1715 — Париж. Работы — назв. в статьях «Дрезден», «Пильниц», «Морицбург» (все см. *ГДР*).

Лит.: Döring B. A., Matthes Daniel Pöppelmann. Der Meister des Dresdener Zwingers, Dresd., 1930; Heckmann H., M. D. Pöppelmann als Zeichner, Dresd., 1954.

ПЕ́ХШТЕЙН (Pechstein), Макс (31.XII. 1881, Цвиккау, Саксония — 29.VI. 1955, Берлин) — живописец, скульптор и график, представитель экспрессионизма. Уч. в Дрездене (1900—06) в Художеств.-пром. школе и в АХ. Неоднократно посещал Италию. В 1913—14 совершил путешествие на о-ва Палау (Тихий океан). В 1923—33 преподавал в берл. АХ, с 1945 — в Берл. высшей школе изобразит. иск-в в Шарлоттенбурге (при фашизме был лишён права преподавать). С 1906 — чл. объед. «Мост» в Дрездене. Произв.: живопись — «Палауский триптих» (1917), «Идол» (1917), «Автопортрет с трубкой» (1918, Кунстхауз, Цюрих), «Яванская шаль» (1920); графика — «Летняя кампания 1916» (8 офортов, 1918), «Деревня» (6 гр. на дер., 1918), «Картины путешествия. Италия» (литогр. пером, 1919), плакаты, посвящ. рабочему движению (нач. 20-х гг.).

Лит.: Biermann G., Max Pechstein, 2. Aufl., Lpz., 1920; Fechter P., Das graphische Werk M. Pechsteins, [B.], 1921; Osborn M., Max Pechstein, B., 1922; Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus. Hrsg. von K. Lemmer, Lpz., [1949].

ПИЛО́ТИ (Piloty), Карл Теодор фон (1.X. 1826, Мюнхен — 21.VII. 1886, Амбах, Верхняя Бавария) — живописец, представитель академизма. Уч. в мюнх. АХ (с 1840) у Ю. Шнорра фон Карольсфельда. В 1847—58 посетил Италию, Бельгию и Францию. С 1856 — проф., с 1874 — директор мюнх. АХ. Учитель многих нем. и иностр. худож. Произв.: «Сени перед трупом Валленштейна» (1855, Новая пинакотека, Мюнхен), «Галилей в темнице» (1861, м. Вальраф-Рихарц, Кёльн), «Колумб открывает Америку» (1866, гал. Шака, Мюнхен), «Смерть Александра в Вавилоне» (1886, Нац. гал., Берлин).

Лит.: Pecht F., Karl von Piloty, «Kunst für Alle», Jahrg. 11. 1895—96, Münch., 1896, с. 321—23.

РА́ЙСКИ (Rayski), Луи Фердинанд фон (23.X. 1806, Пегау, Саксония — 23.X. 1890, Дрезден) — живописец-портретист реалистич. направления. Писал также пейзажи и охотничьи сцены. В 1823—25 и в нач. 1830-х гг. посещал дрезденскую АХ. В 1835—39 жил в Париже и Вюрцбурге. С 1839 работал в Дрездене. В 1862 посетил Англию. Произв.: портрет Минны фон Райски (ок. 1843) и «Пейзаж» (1859) — в Дресд. г.; автопортрет (1855, Гос. художеств. собр., Веймар); портреты графа Хаубольда фон Эйнзиделя (1855, Нац. гал., Берлин) Макса фон Фабрица (1860, м. Вальраф-Рихарц, Кёльн) и инспектора Шнейдера (1876, Кунстхалле, Манхейм).

Лит.: Sigismund E., Ferdinand von Rayski, 2. Aufl., B., 1922; Grautoff O., Ferdinand von Rayski, B., 1923; Goeritz M., Ferdinand von Rayski und die Kunst des 19. Jahrhunderts, B., 1942; Walter M., Ferdinand von Rayski. Sein Leben und sein Werk, Bielefeld — Lpz., 1943.

РА́УХ (Rauch), Кристиан Даниель (2.I. 1777, Арользен, Гессен — 3.XII. 1857, Дрезден) — скульптор, представитель классицизма. Уч. в Хельзене (Гессен, 1786—91) у Ф. Валентина, в Касселе (1791—97) у К. Руля и в Берлине (1802—04) у И. Г. *Шадова*. В 1804—11, 1812—15 и 1816—18 посетил Италию, где испытал влияние А. Кановы (см. *Италия*) и Б. Торвальдсена (см. *Дания*). В осн. работал в Берлине. Произв.: мр. саркофаги с фигурами королевы Луизы (1811—15) и Фридриха Вильгельма III (1846) — в мавзолее в Шарлоттенбурге (Берлин); памятники Фридриху II (бр., 1839—51, первоначально на Унтер-ден-Линден в Берлине, ныне в парке Сан-Суси, Потсдам), А. Дюреру в Нюрнберге (бр., 1830—40); две декор. фигуры Славы на Конногвардейском бульваре (ныне бульвар Профсоюзов) в Ленинграде (бр., 1844—45); мр. бюсты — И. В. Гёте (1821, М. изобразит. иск-в, Лейпциг, и ГЭ), г-жи Мальцан (1824), автопортрет (1828, оба Нац. гал., Берлин), бюсты для храма Славы (т. н. Валгаллы), близ Регенсбурга.



К. Д. Раух. Надгробие королевы Луизы. Мрамор. 1811—15. Мавзолей в Шарлоттенбурге (Берлин).

Лит.: Eggers Fr. und K., Chr. D. Rauch, Bd 1—5, B., 1873—91; Mackowsky H., Chr. D. Rauch, B., 1916.

РЕ́НТГЕН (Roentgen) — семья краснодеревщиков, мастеров мебельного иск-ва: 1) Абрахам (30.I.1711, Мюльхейм-на-Рейне — 1.III.1793, Хернхут, Саксония). Сын и ученик столяра, ок. 1730—38 посетил Голландию и Англию, испытал влияние Т. Чиппендейла (см. *Великобритания*); работал ок. 1740—50 в Херренхаге (Гессен), затем в Нёйвиде (Рейнская обл.). Автор многочисл. предметов обстановки с инкрустацией, гравиров. накладками из металла и слоновой кости (письм. стол во дворце Грюнебург, Франкфурт-на-Майне). 2) Давид (11. VIII. 1743, Херренхаг — 12.II. 1807, Висбаден, Гессен) — один из крупнейших мебельщиков 18 в.; сын и ученик Абрахама, в 1772 получил во владение его мастерскую в Нёйвиде, а затем создал её филиалы в Париже (куда приезжал в 1779) и Берлине. Работал для мн. европ. дворов, изготовлял мебель с богатыми бронзовыми украшениями и маркетри, ок. 1775—80 перешёл от рококо к классицизму. Произв.: бюро Людовика XIV в Версале, письм. стол в мюнх. резиденции; бюро с китайскими сценами (маркетри), стол, секретер, часы и др. — в ГЭ.

Лит.: Huth H., Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, B., 1928; его же, Möbel von David Roentgen, Darmst., 1955; Greber J. M., David Roentgen, Neuwied, 1948.

РЕ́ТЕЛЬ (Rethel), Альфред (15. V. 1816, Дипенбенд, близ Ахена,— 1.XII. 1859, Дюссельдорф) — живописец и график, представитель «историч. романтизма». Уч. в дюссельдорфской АХ (1829—36) у В. *Шадова* и во Франкфурте-на-Майне (1836—47) у Ф. Фейта. В 1844—45 и 1852—53 посетил Италию. Работал в Ахене, Дюссельдорфе и Дрездене. С 1853 страдал психич. заболеванием. Произв.: портрет матери художника (1836, собр. Зон-Ретель, Дюссельдорф), «Немезида» (1837, ГЭ), фрески на темы истории Карла Великого в ратуше в Ахене (1840—51); цикл рис. «Переход Ганнибала через Альпы» (1842—44, Графич. собр., Дрезден; в 1875 гравированы Бюркнером); рис., изд. в гр. на дер.,—илл. к «Песни о Нибелунгах» (1840), «Ещё одна пляска смерти» (6 листов, 1849), листы «Смерть-убийца» и «Смерть-друг» (оба 1847—51).

Лит.: Alfred Rethel. Des Meisters Werke. Hrsg. von J. Ponten, Stuttg.— Lpz., 1911 (Klassiker der Kunst..., Bd 17); Franck H., Alfred Rethel, [B.], 1937; Paul-Piscatore A., Alfred Rethel, Königsberg, 1944.

РИ́МЕНШНЕЙДЕР (Riemenschneider), Тильман (ок. 1460, Остероде, Нижняя Саксония, или Хейлигенштадт, Тюрингия — 7.VII. 1531, Вюрцбург) — скульптор и резчик эпохи Возрождения. Работал в Вюрцбурге (с 1483), возглавлял скульпт. мастерскую. В 1525 за связь с крест. движением был брошен в тюрьму. Произв.: алтари св. Магдалины для приходской ц. в Мюннерштадте (Бавария, 1490—92, ныне в Баварском нац. м., Мюнхен, и Скульпт. собр., Берлин), «Святой крови» (1501—04, Якобскирхе, Ротенбург), Марии (1505—10, Херготскирхе, Креглинген), Распятия для Михаэлискапелле в Ротенбурге (Бавария, ок. 1508—10, ныне в приходской ц., Детванг), алтари Распятия (1494—97) и 12 апостолов (1509, оба разрушены пожаром 1730) для приходской ц. в Виндсхейме (Бавария)— все неокраш. дер.; кам. надгробия — Рудольфа фон Шеренберг (1496—99, собор Санкт-Килиан, Вюрцбург), Конрада фон Шаумбург (1499, Мариенкапелле, Вюрцбург), императора Генриха II и Кунигунды (1499—1513, собор в Бамберге); кам. статуи — Адама и Евы (1491—93, Майнско-Франконский м., Вюрцбург), богоматери (ГЭ).

Лит.: Bier J., Tilman Riemenschneider, [Bd 1—2], Augsburg, 1925—30; Demmler Th., Die Meisterwerke T. Riemenschneiders, [Augsb.], 1937, 2. Aufl., 1939; Knapp F., Tilman Riemenschneider, 4. Aufl., Bielefeld — [Lpz.], 1941; Bier J., Tilman Riemenschneider. Ein Gedenkbuch, 6. Aufl., W., 1948; Freeden M. H. von, T. Riemenschneider, Münch.—B., 1954; Gerstenberg K., Tilman Riemenschneider, 4. Aufl., Münch., 1955; Poensgen G. (Hrsg.), Der Windsheimer Zwölfbotenaltar von T. Riemenschneider, Münch.—B., 1955; Fleschhe H., Tilman Riemenschneider [Album], Dresd., [1957].

РЙХТЕР (Richter), Адриан Людвиг (28.IX. 1803, Дрезден — 19.VI. 1884, там же) — живописец и график, представитель позднего романтизма. Уч. у отца, гравёра Карла Августа Р., и в дрезденской АХ; жил во Франции (1820—21), Италии (1823—26). Испытал влияние Й. А. Коха (см. *Австрия*). В 1828—35 преподавал в рисов. школе Мейсенской фарфоровой мануфактуры, а в 1836—77 — в дрезденской АХ. Способствовал развитию нац. пейзажа, изображал сценки нар. жизни, много работал как иллюстратор. Произв.: «Лесной источник близ Ариччи» (1831) и «Озеро в Исполиновых горах» (1839) — в Нац. гал., Берлин; «Переправа у Шреккенштейна» (1837) и «Свадебное шествие лесной» (1847) — в Дресд. г.; илл. к «Народным сказкам» И. К. А. Музеуса (1842), к сказкам Х. К. Андерсена (1851), Л. Бехштейна (1853), к произв. И. В. Гёте (1853—56) и Ф. Шиллера (1857).

Соч.: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von Heinrich Richter, B., 1885, ausgew. und hrsg. v. M. Fleischhack, B., [1955].

Лит.: Kalkschmidt E., Ludwig Richter, 2. Aufl., B., 1948; Kempe L., Ludwig Richter, [4. Aufl.], Dresd., 1956; Friedrich K. J., Ludwig Richter und sein Schülerkreis, Lpz., 1956; его же, Ludwig Richter. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1958.

РУ́НГЕ (Runge), Филипп Отто (23.VII. 1777, Вольгаст, Мекленбург — 2.XII. 1810, Гамбург) — живописец, график, теоретик иск-ва, крупный представитель раннего романтизма. Уч. в копенгагенской (1799—1801) и дрезденской (1801—03) АХ. С 1804 работал в Гамбурге. Произв.: «Мы втроём» (1805, погибло в 1931); портреты жены (1804 и 1809), детей Хюльзенбек (1805), родителей художника (1806), автопортреты (1805 и 1806), картина «Утро» (1-й вариант — 1808) — все в Кунстхалле, Гамбург.

Соч.: Farbenkugel, oder Konstruktion der Verhältnisse der Farben zueinander, Hamb., 1810; Hinterlassene Schriften, hrsg. von seinem Bruder Daniel, Bd 1—2, [Hamb.], 1840—41.

Лит.: Schmidt P. F., Philipp Otto Runge, Lpz., 1923; Böttcher O., Philipp Otto Runge, Hamb., 1937; Bohner Th., Philipp Otto Runge, B., 1937; Isermeyer Chr. A., Philipp Otto Runge, B., 1940; Privat K., Philipp Otto Runge. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, B., 1942.

СЙНТЕНИС (Sintenis; в замужестве Вейс, Weiss), Рене (р. 20.III.1888, Глац, Силезия, ныне Клодако, Польша) — скульптор. Занимается также живописью и графикой. Видная представительница немецкого реализма 20 в., выступает гл. обр. в анималистич. жанре. Уч. в берл. Художественно-пром. школе (1908—11) у

Л. Кёнига. Работает в Берлине. С 1947 — проф. Берл. высшей школы изобразит. иск-в в Шарлоттенбурге. В годы фашизма С. была запрещена публичная художеств. деятельность. Произв.: автопортрет (1915, Кунстхалле, Гамбург), «Игрок в поло» (1929, м. Бойманс-ван Бёнингена, Роттердам), «Дафна» (1930, м. Вальраф-Рихарц, Кёльн), монумент. статуя медведя (символ г.) в Берлине (1957), «Жеребёнок» (Гор. гал., Франкфурт-на-Майне) — все бронза.

Лит.: Ahlhorn-Pachenius M., Renée Sintenis, B., 1947; Hagelstange R. [u. a.], Renée Sintenis, B., 1947; Kiel H., Renée Sintenis, B., 1956.

СИ́РЛИН (Syrlin), или **Сюрлин** (Sürlin) — семья резчиков по дереву и камню и скульпторов: 1) **Йорг Старший** (ок. 1425, Ульм—1491, там же). В его творчестве наряду с позднеготич. чертами сказались реалистич. тенденции раннего Возрождения. Произв.: многоместное сидение хора в соборе в Ульме (резьба по дер., 1469—74), фонтан «Садок» на рынке в Ульме (резьба по кам., 1482). 2) **Йорг Младший** (ок. 1455, Ульм — после 1521, там же) — сын и сотрудник Йорга Старшего.

Лит.: Vöge W., Jörg Syrlin der Ä. ..., Ulm, 1950.

СЛЕ́ФОГТ (Slevogt), Макс (8. X. 1868, Ландсхут, Нижняя Бавария — 20.IX. 1932, имение Нёйкастель, Пфальц)—живописец и график. Представитель позднего импрессионизма. Уч. в мюнх. АХ (1885—89) у В. Дица. Посетил Францию и Италию (1889—90), Голландию (1898), Сев. Африку (1913—14). В 1890—1900 работал в Мюнхене, в 1900—01— во Франкфурте-на-Майне, с 1901 — в Берлине и в Нёйкастеле. С 1917 — проф. берл. АХ. Произв.: автопортрет (1888, Нац. гал., Берлин), «Д'Андраде в роли Дон Жуана» (1902, Гос. гал., Штутгарт, и 1912, Нац. гал., Берлин), автопортрет (1906, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), портрет Анны Павловой (1909, Дресд. г.); «Нил близ Асуана», «Суданские женщины», «Ураган в Ливийской пустыне»— все 1914, в Дресд. г.; портрет Г. Зудермана (1927, Нац. гал., Берлин); илл. к сказкам «Али-баба и сорок разбойников» (1903) и «Синдбад-мореход» (1908), к соч. Б. Челлини (1914), «Немецким сказкам» братьев Гримм (1918), «Фаусту» И. В. Гёте (1927).



М. Слефогт. „Франсиско д'Андраде в роли Дон Жуана". 1912. Национальная галерея. Берлин.

Лит.: Scheffler K., Max Slevogt, B., 1940; Guthmann J., Die goldene Frucht, [s. l.], 1955.

ТА́УТ (Taut), Бруно (4.V. 1880, Кёнигсберг, ныне Калининград, СССР — 24.XII. 1938, Анкара, Турция) — архитектор и теоретик арх-ры. Начал как сотрудник Т. *Фишера* в Штутгарте. В 1908—21 и 1924—32 работал в Берлине. В 1921—24 — гл. арх. Магдебурга. В 1931—32 — проф. Высшей тех. школы в Шарлоттенбурге (Берлин). Был близок к компартии Г. В 1932 посетил Москву. В 1933 остался в эмиграции, преследуемый фашистами. В 1933—36 работал в Японии, с 1936 руководил арх. отделением АХ в Стамбуле. Представитель функционализма. Одним из первых широко применял в стр-ве стекло и бетон, пропагандировал цвет в арх-ре. Работы — назв. в статье «Берлин» (см. *ГДР*), а также: «Железный монумент» на строит. выставке в Лейпциге (1913), «Стекл. павильон» на выставке «Немецкого веркбунда» в Кёльне (1914); многочисл. постройки в Магдебурге (1913, 1921—24), в т. ч. гор. обществ. зал (1922, совм. с И. Гёдерицем); жилой дом в пос. Вейсенхоф в Штутгарте (1927); проект здания ун-та в Анкаре (1936—38).

Соч.: Die Stadtkrone, Jena, 1919; Alpine Architektur, Tl 1—5, Hagen, 1919; «Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel...», «Die Auflösung der Städte, oder Die Erde eine gute Wohnung...» (Utopie) — оба Hagen in Westfalen, 1920; Die neue Wohnung, Lpz., 1924; Bauen. Der neue Wohnbau, Lpz., 1927; Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttg., [1930].

ТИ́ШБЕЙН (Tischbein) — семья художников 18—19 вв. Наиболее известны: 1) **Иоганн Генрих** (14.X. 1722, Хайна, Гессен — 22.VIII. 1789, Кассель)— живописец, представитель рококо. С 1752 — придворный худож., с 1776 — директор АХ в Касселе. Писал портреты и «галантные сцены» в духе Ф. Буше (см. *Франция*). 2) **Август** (Иоганн Август Фридрих, 9.III. 1750, Маастрихт, Голландия — 21.VI. 1812, Гейдельберг)— живописец-портретист, представитель классицизма. Племянник и ученик Иоганна Генриха. Работал во мн. городах Г., во Франции (1772—77), Голландии, Италии (1777—80). С 1800 — директор АХ в Лейпциге. В 1806—08 посетил Петербург. Произв.: автопортрет (1782, Гос. м., Амстердам); портрет семьи кн. Н. Н. Салтыкова (1782), мужской портрет (1785), портрет прусской королевы Луизы (1798) — все в ГЭ; портреты Амалии Анхальтской с детьми (1798, дворец, Дессау), графини Терезии Фриз (1801, Кунстхалле, Гамбург), Ф. Шиллера (м. Шиллера, Марбах). 3) **Вильгельм** (Иоганн Генрих Вильгельм, 15.II. 1751, Хайна — 26.VI. 1829, Эйтин, Шлезвиг-Гольштейн), прозв. за дружбу с И. В. Гёте «Гёте-Тишбейн» («Goethe-Tischbein»),— живописец и гравёр, племянник и ученик Иоганна Генриха, двоюродный брат Августа. Был в Голландии, в 1779—99 жил в Италии (с 1789 — директор АХ в Неаполе), затем работал в Касселе (1799—1800) и Гамбурге (1800—08). С 1808— придворный худож. в Эйтине. Примыкал к классицистам, с 1800 сблизился с романтиками. Произв.: «Конрадин Швабский перед казнью» (1784, М. замка, Гота; 1785, ГЭ); «Гёте в Кампанье» (1787) и «Гёте у окна своей квартиры в Риме» (рис. тушью, 1787) — в Штеделевском художеств. ин-те, Франкфурт-на-Майне.

Соч. В. Т.: Aus meinem Leben, 1. Aufl., B., 1861; то же, B., 1956.

Лит.: Sörrensen W., Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Stuttg., 1910; Bahlmann H., Johann Heinrich Tischbein, Straßb., 1911; Stoll A., Der Maler Joh. Fr. A. Tischbein und seine Familie, Stuttg., 1923; Harksen J., Handzeichnungen von Wilhelm Tischbein, [Dessau, 1959].

ТО́МА (Thoma), Ханс (2.X. 1839, Бернау, Баден — 7.XI. 1924, Карлсруэ) — живописец и график. Уч. в художеств. школе в Карлсруэ у И. В. Ширмера (1860—66). В 1866 посетил Базель, в 1867 — Дюссельдорф, в 1868 — Париж. Неоднократно был в Италии. Работал в Мюнхене (с 1870), Франкфурте-на-Майне (1876—99) и Карлсруэ, где в 1899—1919 был проф. АХ. Наряду с реалистич. тенденциями в творчестве Т. под влиянием А. Бёклина (см. *Швейцария*) проявились черты фантастич. символики и стилизации. Произв.: «Вечерний час» (1868, Кунстхалле, Гамбург), «Шварцвальдский пейзаж» (1872, Нац. гал., Берлин), автопортрет (1880, Дресд. г.), портрет девочки (1888, Нац. гал., Берлин-Далем), «Адам и Ева» (1897, ГЭ).

Лит.: Schneider A. von, H. Thoma. Zeichnungen, B., 1932; Busse H. E., Hans Thoma, 3. Aufl., B., 1939; его же, H. Thoma. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, [B.], 1942; Ulbricht W., Hans Thoma, B., 1951, [4. Aufl.], B., [1954].

ТРЮ́БНЕР (Trübner), Генрих Вильгельм (3.II. 1851, Гейдельберг — 21.XII.1917, Карлсруэ) — живописец, первоначально худож. круга В. *Лейбля*, затем импрессионист. В 1868—69 уч. в Художеств. школе в Карлсруэ у Ф. Дица и Х. Канона, в 1869 — в мюнх. АХ у А. Вагнера, в 1869—70 — вновь у Х. Канона в Штутгарте, в 1870 — в мюнх. АХ у В. Дица. Испытал влияние Г. Курбе (см. *Франция*). С 1871 примкнул к кругу В. Лейбля в Мюнхене. Вместе с К. Шухом (см. *Австрия*) ездил в Италию (1872) и Голландию (1873). В 1873 жил на озере Хим-зе (Бавария), в 1874—75 — в Карлсруэ, в 1875—96 — в Мюнхене, в 1896—1903 — во Франкфурте-на-Майне. С 1903 — проф. (в 1904/05 и 1910/11 — директор) Художеств. школы в Карлсруэ. Произв.: «На канапе» (1872), «Монастырь Херренкимзе» (1874), портрет К. Шуха — все в Нац. гал., Берлин; автопортреты 1871 и 1902 — в Пфальцграфском м. города Гейдельберга.

Соч.: Personalien und Prinzipien, B., 1908 (2. Aufl.—1918).

Лит.: Beringer J. A., Wilhelm Trübner. Des Meisters Gemälde, Stuttg.— B., 1917 (Klassiker der Kunst..., Bd 26); Elias J. (Hrsg.), Wilhelm Trübner. Handzeichnungen, B., 1921; Trübner und sein Kreis. Katalog der Gedächtnisausstellung, Karlsruhe, 1951.

У́ДЕ (Uhde), **Фриц** Фридрих Карл Герман фон (22.V. 1848, Волькенбург, Саксония — 25.II. 1911, Мюнхен) — живописец. Писал быт. сцены и картины на религ. темы, перенося действие евангельских мифов в обстановку нем. деревни своего времени. Опирался на пленэрные достижения импрессионистов. Уч. в Дрездене (1868—70) у Л. А. Шустера, изучал в Мюнхене (1877) ст. голландцев, уч. в Париже (1879—80) у М. Мункачи (см. *Венгрия*). С 1880 работал в Мюнхене. Испытал влияние М. *Либермана*. С 1899 — президент «Мюнх. Сецессиона». Произв.: «В мастерской художника» (1880, м. Кестнера, Ганновер), «Пустите детей ко мне» (1884, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Войди, господи Иисусе, будь нашим гостем» (1885, Нац. гал., Берлин); «Баварские барабанщики» (1883), «Святая ночь» (триптих, 1888—89), автопортрет (1898) — все в Дресд. г.; «Проводы Товия» (1897, Новая гал., Мюнхен), «Дочери художника в саду» (1903, Кунстхалле, Бремен).

Лит.: Uhde. Des Meisters Gemälde... Hrsg. von H. Rosenhagen, Stuttg.— Lpz., 1908 (Klassiker der Kunst..., Bd 12); Ostini F. von, Uhde, 2. Aufl., Bielefeld — Lpz., 1911.

ФЕ́ЙЕРБАХ (Feuerbach), Ансельм (12.IX. 1829, Шпейер — 4. I. 1880, Венеция) — живописец, представитель «неоидеализма». Уч. в дюссельдорфской АХ (1845—48) у В. *Шадова*, И. В. Ширмера и К. Ф. Зона и в Мюнхене (1848—50) у К. Раля. В 1850 работал в Антверпене, в 1851—54 — в Париже (с 1852 — в мастерской Т. Кутюра), в 1855—73 — в Италии. В 1873—76— проф. вен. АХ, с 1876 жил в Венеции. Испытал влияние Г. Курбе (см. *Франция*), П. П. Рубенса (см. *Бельгия*) и итал. живописцев 16 в. Произв.: «Хафиз в кабачке» (1851—52, Кунстхалле, Манхейм), серия портретов натурщицы Нанны Ризи (1861—64, Кунстхалле, Карлсруэ, Гор. собр. картин, Штутгарт, и др. музеи Г.), «Ифигения» (1862, М. земли Гессен, Дармштадт; 1871, Гор. собр. картин, Штутгарт), «Пир Платона» (1869, Кунстхалле, Карлсруэ; 1873, Нац. гал., Берлин), «Медея» (1870, Новая пинакотека, Мюнхен), автопортрет (ГЭ).

Соч.: Nachgelassene Schriften, Bd 1—4, Braunschweig, 1853.

Лит.: Bodmer H., Feuerbach, Lpz., [1942]; Christoffel U., Anselm Feuerbach, Münch., [1944]; Waldmann E., Anselm Feuerbach, B., [1944].

ФИ́ШЕР (Vischer), Петер Старший (ок. 1460, Нюрнберг — 7.I. 1529, там же) — скульптор эпохи Возрождения. Происходил из семьи скульпторов и бронзолитейщиков 15—16 вв. Работал в Нюрнберге с сыновьями Германом, Петером Младшим и Хансом. Произв.: надгробия воеводы Луки Горки (1488, собор в Познани) и архиепископа Эрнста Саксонского (1494—95, собор в Магдебурге), «Ломающий ветку» (1490, Баварский нац. м., Мюнхен), рака св. Зебальда (1508—19, Зебальдускирхе, Нюрнберг), статуи королей Артура и Теодориха для кенотафа императора Максимилиана (1513, Хофкирхе, Инсбрук) — все в бронзе.



П. Фишер. Автопортрет. Деталь раки св. Зебальда. Бронза. 1508—19. Зебальдускирхе. Нюрнберг.

Лит.: Peulner A., Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg, Münch., 1924; Meller S., Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt, Lpz., 1925; Oberhammer V., Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales, Innsb., 1935; Beyer G. und K., Kämpfer F., Peter Vischer, Dresd., [1960].

ФИ́ШЕР (Fischer), Теодор (28.V.1862, Швейнфурт, Бавария — 25.XII.1938, Мюнхен) — архитектор, представитель традиционалистского направления в арх-ре Г. 20 века. Испытал воздействие «югендстиля». В своих культовых и индивидуальных жилых постройках свободно перерабатывал композиц. приёмы и декор. мотивы арх-ры прошлого. Уч. в мюнх. Политехникуме у Ф. Тирша. Между 1883 и 1889 — сотрудник П. Валлота в Берлине. В 1893—1901 — председатель градостроит. управления в Мюнхене. Проф. Высших тех. школ в Штутгарте (1901—08) и Мюнхене (1908—29). Работы — назв. в ст. «Мюнхен», «Ульм», «Вормс», «Штутгарт» (все см. *ФРГ*), а также: зал (1906) во Пфуллингене (Вюртемберг), ун-т (1905—08) в Йене (Тюрингия).

Соч.: Stadterweiterungsfragen, ..., Stuttg., 1903; Sechs Vorträge über Stadtbaukunst, Münch., 1920; Öffentliche Bauten, Lpz., 1922; Altstadt und neue Zeit, Augsburg, 1929; Gegenwartsfragen künstlerischer Kultur, Aug«b., 1931; Vom Wirken und Werten, Münch., 1946.

Лит.: Karlinger H., Theodor Fischer..., Münch., 1932.

ФРА́НКЕ, или **мастер Франке** («Meister Francke») — живописец, представитель позднеготич. «мягкого стиля». Работал в Гамбурге (1407—14). Произв.: алтарь св. Варвары (1410, Нац. м., Хельсинки), «Мученик» (ок. 1420, М. изобразит. иск-в, Лейпциг); алтарь св. Фомы (начат в 1424), «Мученик» — в Кунстхалле, Гамбург.

Лит.: Martens B., Meister Francke, Hamb., 1929; Kerber O., Meister Francke und die deutsche Kunst um 1400, Tl 1, B., 1939.

ФРИ́ДРИХ (Friedrich), Каспар Давид (5.IX. 1774, Грейфсвальд, Померания — 7.V. 1840, Дрезден) — живописец-пейзажист, крупный представитель раннего романтизма. Уч. в копенгагенской АХ (1794—98). С 1798 работал в Дрездене. С 1817 преподавал в дрезденской АХ. Произв.: Теченский алтарь (1808), «Двое, созерцающие луну» (1819—20) — в Дресд. г.; «Монах у моря» (1808), «Утро в Исполиновых горах» (1811) — раньше оба в дворцовом собр., Берлин; «Грейфсвальдская гавань» (1811), «Женщина у окна» (ок. 1818), «Монастырское кладбище» (1819), «Одинокое дерево» (1823) — все в Нац. гал., Берлин; «Возрасты» (ок. 1815, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Луга под Грейфсвальдом» (1820—30, Кунстхалле, Гамбург), «Богемский пейзаж» (ок. 1815—20, Гос. художеств. собр., Штутгарт); «Пейзаж с радугой» (1809) и «Могила Гуттена» (1815)— Гос. художеств. собр., Веймар; «Восход луны над морем» (1821), «Исполиновы горы» (1835), «Берег моря», «Утро в горах», «На парусном корабле», «Гавань ночью» — все в ГЭ; «Горный пейзаж» (ГМИИ).

Соч.: Bekenntnisse. Ausgew. und hrsg. von K. K. Eberlein, Lpz., 1924.

Лит.: Nemitz F., Caspar David Friedrich, [München.], 1938; EberleinK. K., Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler, 2. Aufl., Bielefeld—Lpz., 1941; Sigismund E., Caspar David Friedrich, B., 1943; Einem H. von, C. D. Friedrich, 3. Aufl., B., 1950; Herbig E., Caspar David Friedrich, Lpz., 1957.

ХА́ЗЕНКЛЕВЕР, Газенклевер (Hasenclever), Иоганн Петер (18.V. 1810, Ремшейд, Сев. Рейн-Вестфалия — 16.XII.1853, Дюссельдорф) — живописец, представитель «бидермейера». Участник революции 1848—49. Уч. в дюссельдорфской АХ (с 1827), сначала в арх. классе, затем в мастерской В. *Шадова*. Работал в Мюнхене (1838—40), Италии (1840—42) и Дюссельдорфе (с 1842). Писал жанр. картины, портреты, создал ряд рис. и акв. Произв.: «Проба вина» (1842), «Кабинет для чтения» (1843), портрет Ф. Фрейлиграта (1851) — все в Нац. гал., Берлин; «Рабочие и магистрат» (1849, музей в Мюнстере, Вестфалия), автопортрет (1851, Нац. м., Равенна).

Лит.: Cohen W., Johann Peter Hasenclever, [Düsseldorf, 1925].

ХА́РТФИЛД (Heartfield), Джон (р. 1891) — плакатист и декоратор. См. *ГДР*.

ХЕ́ЙНЕ, Гейне (Heine), Томас Теодор (28.II. 1867, Лейпциг — 26.I. 1948, Стокгольм, Швеция) — карикатурист, иллюстратор, плакатист, мастер декор. иск-ва. Представитель критич. реализма 20 в. Уч. в дюссельдорфской АХ (1884—88) и недолго в Мюнхене. Работал в Мюнхене с 1889 до 1933, когда эмигрировал в Прагу, затем жил в Брно, Осло и с 1942— в Стокгольме. В 1896 основал сатирич. ж. «Симплициссимус». Делал рис. для ж. «Флигенде Блеттер» («Летучие листки») и «Югенд» («Юность»). Произв.: сб. карикатур «Картинки из семейной жизни» (1898), цикл рис. «По тёмной Германии» (1899—1910).

Соч.: Ich warte auf Wunder, Stockh., [1945].
Лит.: Esswein H., Th. Th. Heine, Münch.— Lpz., [1904]; Der Zeichner Th. Th. Heine. Geleitwort E. Hölscher, Freiburg im Breisgau, [1955].

ХЕ́ККЕЛЬ (Heckel), Эрих (р. 1883) — живописец и график. См. *ФРГ*.

ХИ́ЛЬДЕБРАНД, Гильдебранд (Hildebrand), Адольф фон (6.X. 1847, Марбург, Гессен — 18.I. 1921, Мюнхен) — скульптор и теоретик иск-ва. Уч. в Художеств. школе в Нюрнберге (после 1861) и в Мюнхене (1866—67) у К. Цумбуша. В 1867—69 и 1872—97 жил в Италии, в 1869—72 — в Берлине, с 1897 — во Флоренции и Мюнхене. Испытал влияние Х. *Маре* и эстетика-идеалиста К. Фидлера. Работы: «Адам» (мр., 1878, М. изобразит. иск-в, Лейпциг); фонтаны Бисмарка в Иене (Тюрингия, 1894) и Виттельсбахский в Мюнхене (1895); «Обнажённый юноша» (мр., 1884), бюсты А. Бёклина (бр., 1897) и В. Сименса (мр.)— все в Нац. гал., Берлин.

Соч.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassb., 1893, 9. Aufl., 1914 (в рус. пер.— Проблема формы в изобразительных искусствах, М., 1914); Gesammelte Aufsätze, Straßb., 1909, 2. Aufl., 1916; Briefwechsel mit K. Fiedler, hrsg. von G. Jachmann, Dresd., 1927.
Лит.: Адольф фон Гильдебранд, в кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, М., 1934; Heilmeyer A., Adolf von Hildebrand, Münch., 1922; Hausenstein W., Adolf von Hildebrand, Münch.-Pasing, 1947.

ХОДОВЕ́ЦКИ (Chodowiecki), Даниель Николаус (16.X. 1726, Гданьск, Польша — 7.II. 1801, Берлин) — график и живописец, представитель просветительского реализма. По происхождению поляк. С 1743 жил в Берлине. Уч. у Х. Б. Роде. С 1790 — вице-директор, а с 1797 — директор берл. АХ. Изображал быт нем. бюргерства, создал более 2000 офортов (гл. обр. иллюстрации). Произв.: «Прощание Каласа с семьёй» (1767, Карт. гал., Берлин-Далем), «Общество в берлинском Тиргартене» (М. изобразит. иск-в, Лейпциг); серия рис. «Поездка в Данциг» (перо, кисть, бистр,



Д. Н. Ходовецки. „Автопортрет с семьёй". Офорт. 1771.

тушь, 1773, Гос. м., Берлин, и Графич. собр., Дрезден); серия рис. (ок. 1790) — «У столяра», «У портного», «У книгопечатника» и др.

Лит.: Landau P., Daniel Chodowiecki, B., 1924; Jahn J., Daniel Chodowiecki, B., 1954.

ХО́ЗЕМАН, Гоземан (Hosemann), Теодор (24.IX. 1807, Бранденбург — 15.X. 1875, Берлин) — график и живописец. Окончил дюссельдорфскую АХ (1822). С 1828 работал в Берлине. Проф. (с 1857) и член (с 1860) берл. АХ. Произв.: илл. к «Удивительным приключениям Мюнхгаузена» Р. Э. Распе (1840), к собр. соч. Э. Т. А. Гофмана (1844); серия сатирич. литогр. «Господин Фишер» (ок. 1848).

Лит.: Brieger L., Theodor Hosemann, Münch., [1920]; Kapitän G., Die politische Graphik Theodor Hosemanns, Dresd., 1955.

ХОЛЛЬ, Голль (Holl), Элиас (28.II. 1573, Аугсбург— 6.I. 1646, там же) — архитектор, представитель позднего Возрождения и раннего барокко. Уч. у отца, работал в Аугсбурге (в 1602—35—гл. арх.). В 1600 был в Италии, изучал арх-ру Высокого Возрождения. Работы — назв. в статье «Аугсбург» (см. *ФРГ*), а также замок Виллибальдсбург, близ Эйхштетта (Бавария, начат в 1609).

Лит.: Hieber H., Elias Holl, der Meister der deutschen Renaissance, München, 1923; Christoffel U., Augsburger Rathaus, Augsb., 1929.

ХО́ЛЬБЕЙН, Гольбейн (Holbein), — семья живописцев и графиков эпохи Возрождения: 1) Ханс Старший (ок. 1465, Аугсбург—1524, Изенхейм, ныне предместье Гебвиллера, Эльзас, Франция). Работал в Аугсбурге, Ульме (1494), Франкфурте-на-Майне (1501) и в Изенхейме. Произв.: алтари—девы Марии (1493, собор в Аугсбурге), св. Екатерины (1512, музей в Аугсбурге), св. Себастьяна (1515—16, Ст. пинакотека, Мюнхен); «Источник жизни» (1519, музей в Лисабоне); портрет сыновей Амброзиуса и Ханса (серебряный кар., 1511, Гравюрный кабинет, Берлин), портрет монаха (серебряный кар., кисть, музей в Дессау). 2) Ханс Младший (ок. 1497—98, Аугсбург — между 7.X и 29.XI. 1543, Лондон) — один из крупнейших мастеров нем. иск-ва Возрождения. Сын Ханса Старшего. Работал в Базеле (Швейцария, 1515—26, 1528—32) и в Лондоне (1526—28 и с 1532). С 1536 — придворный худож. короля Генриха VIII. Создатель реалистич. портретов, композиций на религ. темы, декор. фресковых росписей и графич. работ. Произв.: живопись — портреты бургомистра Мейера и его жены (1516), Бонифация Амербаха (1519, все в Публичном художеств. собр., Базель), Эразма Роттердамского (1523, Лувр; 1528—32, Публичное художеств. собр., Базель), Никласа Кратцера (1528, Лувр), Георга Гисе (1532, Карт. гал., Берлин-Далем), Моретта (ок. 1536, Дрезд. г.), Джейн Сеймур (1536), Джона Чейнберса (1541—43, оба в Художеств.-историч. м., Вена), Анны Клеве (1539, Лувр), Генриха VIII (1539—40, Нац. гал., Рим) и др., картины «Мёртвый Христос» (1521, Публичное художеств. собр., Базель), «Мадонна бургомистра Мейера» (1525—26, Дворцовый м., Дармштадт), роспись «Стального двора» в Лондоне и панно «Король Генрих VIII дарует привилегии корпорации цирюльников и хирургов» (1541—43, оба не сохранились); графика — многочисл. карандашные портреты (Виндзорский замок, Англия, Публичное художеств. собр., Базель, и др. м.), илл. к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского (рис. пером, 1515, Публичное художеств. собр., Базель); серия рис. «Образы смерти» (известна под назв. «Пляска смерти», 1524—26) и серия рис. к Библии (1528—1532)—обе изд. в 1538 в гр. на дер. Г. Лютцельбургера.



Х. Хольбейн Младший. Рисунок из серии „Образы смерти". 1524—26. Гравирован на дереве Г. Лютцельбургером.

Лит.: Гольбейн [Альбом]. Под ред. И. И. Бродского, Л., 1935; [Немилов А.], Г. Гольбейн Младший, М.—Л., 1962; Glaser C., Hans Holbein der Ältere, Lpz., 1908; Hans Holbein d. J., des Meisters Gemälde. Hrsg. von P. Ganz, Stuttg.— Lpz., 1912 (Klassiker der Kunst..., Bd 20); Schmid H. A., Hans Holbein der Jüngere, Basel, 1948; Grohn H. W., Hans Holbein der J. als Maler, Lpz., [1956]; Hans Holbein der J. Bildniszeichnungen. Ausgewählt und eingel. von H. W. Grohn, Dresd., [1956]; Lieb N. und Stange A., Hans Holbein der Ältere, B., 1960; Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausstellung zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel. Katalog, Basel, 1960.

ХО́ФЕР, Гофер (Hofer), Карл (11.X.1873, Карлсруэ — 3.IV. 1955, Берлин) — живописец и график. Экспрессионист, испытал влияние П. Сезанна (см. *Франция*) и Х. *Маре*. Уч. в АХ в Карлсруэ (1896—1901) у Х. *Тома* и др. В 1903—08 работал в Риме, в 1908—13 и 1914—17— во Франции, с 1918 — в Берлине. В 1909 и 1911 посетил Индию. В 1919—33 — проф. берл. АХ. В 20-х гг. выступал в защиту прав рабочих. При фашизме картины Х. были изъяты из нем. музеев, и он был лишён права преподавать. В 1943 почти все его произв. погибли при бомбёжке. С 1945 — проф. Берл. высшей школы изобразит. иск-в в Шарлоттенбурге. С 1947— президент АХ в Далеме (Берлин). Произв.: «Возвращение моряка» (1922), «Карнавал» (1928), «Чёрная комната» (1928, вариант — 1942), «Заключённые» (1933), «Нищая» (1938), «Мужчина и девушка» (1939), «Человек среди руин» (1943); «Красные церкви», «Сидящая женщина» — в Дрезд. г.; «Зенана» (цикл литогр., 1923).

Соч.: Aus Leben und Kunst, B., 1952; Erinnerungen eines Malers, B., 1953; Über das Gesetzliche in der bildenden Kunst, [B.-Dahlem, 1956].
Лит.: Carl Hofer. Vorwort von A. Jannasch, [2. Aufl.], Potsdam, 1948; Behne A., Wahrheit und Poesie in den Bildern von C. Hofer, «Bildende Kunst», 1957, № 2, с. 88—91.

ХЮ́БНЕР, Гюбнер (Hübner), Карл Вильгельм (17.VI. 1814, Кёнигсберг, ныне Калининград, СССР — 5.XII. 1879, Дюссельдорф) — живописец-реалист демократич. направления, представитель дюссельдорфской школы. Уч. в дюссельдорфской АХ у В. *Шадова* и К. Зона. Один из основателей и руководителей объед. «Этюдник» («Malkasten», осн. в 1848 в Дюссельдорфе) и «Всеобщее немецкое товарищество художников» (осн. в 1856). Произв.: «Силезские ткачи» (1844), «Право охоты» (1845), «Прощание переселенцев» (1846 и 1855), «Опись имущества» (1847).

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 2, М.— Л., 1955, с. 519—20.

ЦИ́ЛЛЕ (Zille), Генрих (10.I. 1858, Радебург, Саксония — 9.VIII. 1929, Берлин) — рисовальщик, литограф (иллюстратор и карикатурист). Представитель критич. реализма 20 в. Работал в Берлине. Уч. в Художеств. школе в Берлине (с 1872) у Т. *Хоземана* и К. Домшке. Вначале увлекался гр. У. Хогарта (см. *Великобритания*). Участвовал в ж. «Симплициссимус», «Югенд» («Юность»), «Люстиге Блеттер» («Весёлые листки»). С О. Нагелем (см. *ГДР*) основал в 1928 левый сатирич. ж. «Эйленшпигель». Произв.: циклы «Дети улицы» (рис., 1912), «Моя среда» (рис., 1918), «Идём, Карлинкен» (литогр., 1925), «Вокруг Александерплац» (рис., 1926). Изд. в сб.: «Das Zille-Werk» (Bd 1—3, 1926), «Das große Zille-Album» (1927).

Лит.: Евгеньев К., Генрих Цилле, «Искусство», 1934, № 6; Deutsche Akademie der Künste. Heinrich Zille, B., 1958 (Katalog d. Ausstellung); Nagel O., Heinrich Zille, [2. Aufl.], B., 1956; Kuhirt U., Der Zeichner der «Vergessenen», «Bildende Kunst», 1958, № 1, с. 8—13.

ША́ДОВ (Schadow) — художники конца 18—19 вв. 1) Готфрид (Иоганн Готфрид, 20.V.1764, Берлин— 27.I. 1850, там же) — скульптор и график, представитель просветительского классицизма. Уч. в Берлине у А. Тассара и в Риме (1785—87) у А. Триппеля. С 1788— руководитель придворной скульпт. мастерской в Берлине, с 1805 — вице-директор, а с 1815 — директор АХ. В 1791—92 посетил Швецию, Россию, Данию. Произв.: надгробие графа А. фон дер Марка (мр., 1788—91, Гос. м., Берлин), квадрига с фигурой Победы на Бранденбургских воротах в Берлине (медь, 1789—94, разрушена во 2-ю мировую войну, восстановлена в 1957—58); пам. Г. Л. Блюхеру в Ростоке (1819) и М. Лютеру в Виттенберге (Саксония-Анхальт, 1821) — оба бр.; мр. статуи Фридриха II (1793) в Щецине, Х. И. Цитена (1794) и Л. фон Анхальт-Дессау (1800) в Берлине; группа «Кронпринцесса Луиза и принцесса Фридерика» (мр., 1795, раньше — дворцовое собр., Берлин); «Лежащая девушка» (мр., 1826), портретные бюсты И. В. Гёте (бр.) и писателя К. М. Виланда (мр.)—в Нац. гал., Берлин. 2) Вильгельм (Фридрих Вильгельм, 6.IX. 1789, Берлин — 19.III. 1862, Дюссельдорф) — живописец-романтик, один из родоначальников дюссельдорфской школы. Сын Готфрида. Уч. у Ф. Г. Вейча в Берлине. В 1810 поехал в Рим, где в 1811 примкнул к назарейцам («Союз св. Луки»). В 1830—31 и 1839—40 вновь посетил Рим. С 1819 — проф. берл. АХ, в 1826—59 — директор дюссельдорфской АХ. Крупный педагог; ученики: К. Ф. *Лессинг*, А. *Ретель*, А. *Фёйербах*, И. П. *Хавенклевер*, К. В. *Хюбнер* и др. Произв.: фрески «Плач Иакова об Иосифе» и «Иосиф разгадывает сны в темнице» в доме Бартольди в Риме (1816—17, с 1887— в Нац. гал., Берлин); «Христос с разумными и неразумными девами» (1838—42, Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне).

Соч. Г. Ш.: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, B., 1825; Polyklet, oder von den Massen der Menschen nach dem Geschlecht und Alter ..., B., 1834; National-Physiognomien, oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äussere Gestaltung des menschlichen Kopfes, B., 1835; Kunstwerke und Kunstansichten, B., 1849; Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke. Hrsg. von J. Friedländer, Düsseldorf, 1864, 2. Aufl., 1890.
Соч. В. Ш.: Über den Einfluß des Christentums auf die bildende Kunst, B., 1842; Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, B., 1854.
Лит.: Эттингер П., Иоганн Готфрид Шадов о Петербурге, «Старые годы», 1912, март; Mackowsky H., Johann Gottfried Schadow. Jugend und Aufstieg. 1764—1797, B., 1927;

его же, Schadows Graphik, B., 1936; его же, Die Bildwerke G. Schadows, B., 1951; Nemitz F., Gottfried Schadow. Der Zeichner, B., 1938; Kaiser K., Gottfried Schadow als Karikaturist, Dresd., [1955]; Hübner J., [W.] Schadow und seine Schule, Bonn, 1869.

ШВИНД (Schwind), Мориц фон (1804—71) — австр. живописец и график, с 1828 уч. и работал гл. обр. в Мюнхене. См. *Австрия*.

ШЁНФЕЛЬД (Schönfeld), Иоганн Генрих (крещён 23.III. 1609, Биберах на Рисе, Вюртемберг-Гогенцоллерн — 1682 или 1683, Аугсбург) — живописец, представитель барокко. Писал фрески, алтарные и станковые (религ., миф., жанр.) картины. Уч. в Меммингене (Бавария) у И. Зихельбейна, затем работал в Штутгарте, Базеле, Риме (с 1633), Неаполе, Дрездене (ок. 1647), Ульме (до 1652). В 1652 обосновался в Аугсбурге. Произв.: плафоны «Справедливость императора Траяна» и др. (масло, холст) в «Золотом зале» мюнх. резиденции (не сохранились), «Кадм в борьбе с драконом» (раньше — частн. собр., Дрезден); два «Похищения сабинянок» и «Брак в Кане Галилейской» — в ГЭ.

Лит.: Voss H., Johann Heinrich Schönfeld, «Das Schwäbische Museum», 1927.

ШИНКЕЛЬ (Schinkel), Карл Фридрих (13.III. 1781, Нойруппин, Бранденбург — 9.X. 1841, Берлин) — архитектор, живописец, график и теоретик арх-ры. Крупнейший представитель классицизма (строил и в псевдоготич. стиле). Уч. в берл. Академии арх-ры (1798—1800) у Ф. *Жилли*. Работал в Берлине, руководил большими строит. и реставрац. работами. Посетил Италию и Францию (1803—05), Англию (1826). Работы — назв. в статьях «Берлин», «Потсдам», «Дрезден», «Галле» (все см. *ГДР*), «Гамбург» (см. *ФРГ*) и «Петродворец» (см. *РСФСР*).

Соч.: Grundlagen der praktischen Baukunst, Bd 1—2, B., 1844, 4. Aufl., 1850; Briefe, Tagebücher, Gedanken, ausgewählt und erläut. von H. Mackowsky, B., [1922].

Лит.: Grisebach A., Karl Friedrich Schinkel, Lpz., 1924; Rave P. O., Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, B., [1948]; Über Karl Friedrich Schinkel, B., 1951.

ШЛЮТЕР (Schlüter), Андреас [р. ок. 1660, Гданьск, Польша (?) — ум. до 23.VI. 1714, Петербург, ныне Ленинград] — скульптор и архитектор, крупнейший представитель нем. барокко. Работал в Варшаве (1689—93), Берлине (с 1694, в 1702—04 — директор АХ), в 1695—1696 посетил Италию и, возможно, Францию. В 1713 приглашён Петром I в Россию. Скульпт. произв.: головы умирающих воинов на замковых камнях во дворе Цейхгауза (1696), конный пам. Фридриху-Вильгельму (т. н. Великому курфюрсту) на Длинном мосту (бр., 1696—1703, окончен в 1709, ныне во дворе Шарлоттенбургского дворца) — в Берлине; портрет ландграфа Фридриха II Гессен-Гомбургского (бр., ок. 1704, двор замка, Гомбург). Арх. работы — назв. в статьях «Берлин» и «Потсдам» (обе см. *ГДР*), а также отделка Летнего дворца (1713—14) в Петербурге (ныне Ленинград, см. *РСФСР*), проекты дворца Монплезир и гротов в Петергофе (ныне Петродворец, см. *РСФСР*).

Лит.: Шилков В. Ф., Архитекторы-иностранцы при Петре I, в кн.: История русского искусства, под общей ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева, т. 5, М., 1960; Gurlitt C., Andreas Schlüter, B., 1891; Wallé P., Schlüters Wirken in Petersburg, B., 1901; Benkard E., Andreas Schlüter, Frankf./M., 1925; Ladendorf H., Der Bildhauer und Baumeister A. Schlüter, B., 1935; его же, A. Schlüter, B., 1937.

ШМИДТ-РО́ТЛУФФ (Schmidt-Rottluff), Карл (р. 1.XII.1884, деревня Ротлуфф близ Хемница, ныне Карл-Маркс-Штадт) — живописец, график и скульптор, представитель экспрессионизма. Уч. арх-ре в Высшей тех. школе в Дрездене (1905—06). В 1905 вместе с Э. Л. *Кирхнером* и Э. Хеккелем (см. *ФРГ*) основал группировку «Мост». До 1911 жил в Дрездене, в 1911—43 — в Берлине, в 1943—46 — в Хемнице. С 1946 — проф. Берл. высшей школы изобразит. иск-в в Шарлоттенбурге. В 1933—45 Ш.-Р. было запрещено заниматься живописью, а его работы были изъяты из нем. музеев. Произв.: «Лето на море» (1919, м. Фолькванг, Эссен), автопортреты 1920 и 1950 (оба в Гал. 20 в., Берлин), «Пейзаж с деревьями» (Дресд. г.); цикл гр. на дер. «Страсти господни» (1918).

Лит.: Valentiner W. R., Karl Schmidt-Rottluff, Lpz., 1920; Schapire R., Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk, B., 1924; Kröner K., Karl Schmidt-Rottluff, B., 1948; Grohmann W., Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart, 1956.

ШОНГАУЭР (Schongauer), Шён (Schön), Мартин (между 1435 и 1440, Кольмар, ныне Франция — 2.II. 1491, Брейзах, Баден) — живописец, гравёр и рисовальщик, представитель раннего Возрождения. Работал в Кольмаре и Брейзахе (с 1483). Посетил Нидерланды, испытал влияние Р. ван дер Вейдена (см. *Нидерланды Старые*). Произв.: «Мадонна в беседке из роз» (1473, ц. Сен-Мартен, Кольмар); створки алтаря Жана д'Орлиака из ц. антонитов в Гебвиллере, Эльзас, Франция (м. Унтерлинден, Кольмар); гр. на меди «Искушение св. Антония», «Благовещение», «Большое несение креста», «Мадонна во дворе», «Крестьяне, едущие на рынок», серия «Страсти» и др. — всего 113 листов.

Лит.: Baum J., Martin Schongauer, W., 1948; Flechsig E., Martin Schongauer, Strassb., 1951.

ШПИЦВЕГ (Spitzweg), Карл (4.II. 1808, Мюнхен — 23.IX. 1885, там же) — живописец, график, рисовальщик и карикатурист, представитель позднего романтизма. Самоучка. В 1851 посетил Париж. Осн. тема



К. Шпицвег. „Бедный поэт". 1839. Национальная галерея. Берлин.

творчества Ш.— жизнь гор. обывателей. Произв.: «Бедный поэт» (1839) и «Любовное письмо» — в Нац. гал., Берлин; «В комнатке на чердаке», «На Аммерзе», «Вдовец», «Ночной обход» — все в Новой пинакотеке, Мюнхен; «Серенада», «Ипохондрик», «Прощание», «Пастушки на Альме» — все в гал. Шака, Мюнхен; «Отдыхающая труппа актёров» (собр. О. Рейнхарта, Винтертур), «Удильщик» (Дресд. г.).

Лит.: Uhde-Bernays H., Carl Spitzweg, 10. Aufl., Münch., 1935; Boehn M. von, Carl Spitzweg, 4. Aufl., Bielefeld—Lpz., 1937; Kalkschmidt E., Carl Spitzweg und seine Welt, 3. Aufl., Münch., [1959]; Elsen A., Carl Spitzweg, W., [1948], 2. Aufl., W., 1952.

ШТОС (Stoß), Фейт (по-польски Стош, Stosz, Вит; ок. 1455, Хорб, Вюртемберг — 1533, Нюрнберг) — скульптор, живописец и гравёр. Работал в Нюрнберге и Кракове (1477—86). Творчество Ш. знаменует переход от средневековья к Возрождению в нем. и польском иск-ве. Произв.: т. н. «Мадонна из дома Ш.» (дер., ок. 1499, Герм. нац. м., Нюрнберг); рельефы хора (кам., 1499) и «Распятие» (дер., 1520) в Зебальдускирхе и «Благовещение» (дер., 1517—18) в Лоренцкирхе — в Нюрнберге; алтарь собора в Бамберге (1520—23). См. также *Польша*.

Лит.: Daun B., Veit Stoß und seine Schule, Lpz., 1916; Lutze E., Veit Stoss, 2. Aufl., B., 1940; [Dobrowolski T. i Dutkiewicz J. E.], Wit Stwosz. Ołtarz Krakowski, [Warsz.], 1951; Dettloff S., Wit Stosz, t. 1—2, Wrocław, 1961.

ШТУК (Stuck), Франц фон (23.II. 1863, Теттенвейс, Нижняя Бавария — 30.VIII. 1928, Дечин, Чехословакия) — живописец и скульптор, представитель «югендстиля». Посещал мюнх. АХ (1885), в осн. самоучка. Испытал влияние А. Бёклина (см. *Швейцария*) и Ф. *Ленбаха*. Один из основателей «Мюнхенского Сецессиона» (1892). С 1895 преподавал в мюнх. АХ. Произв.: «Борющиеся фавны» (1889), «Грех», «Война» — все в Новой пинакотеке, Мюнхен; автопортрет (1900, Гос. гал., Штутгарт), «Вакханалия» (1905, Кунстхалле, Бремен).

Лит.: Bierbaum O. J., Stuck, 4. Aufl., Bielefeld—Lpz., 1924; Nicodemi G., Franz von Stuck, Bergamo, 1936.

ШУХ (Schuch), Карл (1846—1903) — австр. живописец, в 1870—72 работал в Мюнхене. См. *Австрия*.

ЭЛЬСХЕЙМЕР (Elsheimer), Адам (крещён 18.III. 1578, Франкфурт-на-Майне — 11.XII. 1610, Рим) — живописец-жанрист и пейзажист. Уч. у Ф. Уффенбаха во Франкфурте. Работал в Венеции (1598—1600) и в Риме (с 1600). Оказал влияние на П. Ластмана, Рембрандта (оба см. *Нидерланды*), П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), К. Лоррена (см. *Франция*) и др. Писал небольшие картины на меди в тщательной миниатюрной манере. Произв.: «Товий и ангел» (ГМИИ); «Пейзаж с бегством в Египет», «Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды» — в Дресд. г.; «Пейзаж с круглым храмом» (Нац. гал., Прага).

Лит.: Bode W., Adam Elsheimer, Münch., 1920; Drost W., Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam, 1933; Weizsäcker H., Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt, Bd 1—3, B., 1936—52.

ЭРДМАНСДОРФ (Erdmannsdorff), Фридрих Вильгельм фон (18.V.1736, Дрезден — 9.III.1800, Дессау) — архитектор, представитель раннего классицизма. Изучал классич. арх-ру в Италии (в 1761, 1765 и 1770—71), посетил Голландию, Францию, Англию. Работы — назв. в статьях «Дессау», «Вёрлиц», «Потсдам» и «Магдебург» (все см. *ГДР*).

Лит.: Riesenfeld E. P., Erdmannsdorff, B., 1913.

ЯМНИЦЕР (Jamnitzer) — семья нюрнбергских ювелиров 15— нач. 17 вв.; изготовляла сложные кубки, ларцы, настольные украшения, математич. инструменты, украш. прихотливым орнаментом, изображениями животных и растений, мифологич. и аллегорич. фигурами: 1) Венцель (1508, Вена — 19.XII.1585, Нюрнберг) — сын ювелира, переселившегося из Вены в Нюрнберг, мастер с 1534, когда открыл мастерскую совместно с братом Альбрехтом (ум. 1555, автор хрустального кубка в серебр. оправе, Оружейная палата, Москва). Наиболее известный золотых дел мастер нем. Возрождения, работал для Максимилиана II, Рудольфа II и др., виртуозно применял чеканку и эмаль с арабесковым и растит. узором. Произв.: столовый прибор семьи Меркель (до 1549, собр. Ротшильда, Париж), кувшины семьи Тухер (1562, сокровищница резиденции и Баварский нац. музей, Мюнхен), кубок «наутилус» (ок. 1570, сокровищница резиденции, Мюнхен). 2) Кристоф (12.V.1563, Нюрнберг — 1618, там же) — внук Венцеля, мастер с 1592, представитель маньеризма и раннего барокко. Произв.: кувшин с изображениями «триумфов» по Петрарке (Камера светских ценностей, Вена), «Кубок с драконом» («Зелёный свод», Дрезден), «Кубок с орлом» (1594/95, Оружейная палата, Москва).

Лит.: Frankenburger M., Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie, Strassburg, 1901; Rosenberg M. (Hrsg.), Jamnitzer. Alle erhaltenen Goldschmiedearbeiten, Frankfurt/M., 1920.

ОРГАНИЗАЦИИ

Ассоциация революц. художников Г. (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands, ARBKD) в Берлине, осн. в 1928. Объединяла худож., стремившихся связать свое иск-во с освободит. борьбой пролетариата. АРХГ провозгласила себя «братской организацией» АХРР (см. *РСФСР*). В неё входили М. Кейльзон (председатель), Х. Тихауэр, П. Розенбаум, А. Кейль (Ш. Эк, см. *Венгрия*), А. Бейер-Ред, Г. Вагенер и др. В 1931 на основе АРХГ был создан Союз революц. художников Г.

Ассоциация революц. художников Г. (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands, «Asso») в Дрездене, осн. в 1929. По своей программе аналогична одноим. берл. объед. В её состав входили Х. Гуте (председатель), Х. и Л. Грундиг (см. *ГДР*), О. Грибель, Э. Хофман, В. Лахнит, Ф. Шульце, Э. Шульце-Кнабе, М. Штейнерт и др. В 1931 дрезденская АРХГ влилась в Союз революц. художников Г.

Лит.: Grundig H., Über die «Asso» in Dresden, «Bildende Kunst», 1957, № 7; Schulze-Knabe E., Fritz Schulze — Künstler und Kämpfer, там же; Gute H., Künstler im Alltag des Klassenkampfes, там же, 1958, № 11.

Баухауз (Bauhaus, собств. Дом строительства), или Высшая школа стр-ва и художеств. конструирования (Hochschule für Bau und Gestaltung) — учебное заведение и в то же время объед., концентрировавшее приверженцев новой арх-ры. Осн. в 1919 В. *Гропиусом* в Веймаре, в 1925 переведён в Дессау, в 1933 упразднён фашистами как центр «большевистской культуры» (нек-рые представители Б. работали в СССР). В Б. гл. звеном учебного процесса была практич. работа в производств., проектных и художеств. мастерских, где создавались образцы массовой пром. продукции (гл. обр. мебели, ламп, тканей), типовые проекты жилых домов, произв. декор. живописи и пластики. Б. насаждал принципы функционализма в арх-ре и принципы декор. абстрактивизма в изобразит. иск-ве. Директора Б.: 1919—28—В. Гропиус, 1928—30— Х. Мейер (см. *Швейцария*), 1930—33 — Л. *Мис ван дер Роэ*. В Б. также работали М. Брёйер (см. *США*), П. Клее, И. Иттен (оба см. *Швейцария*), В. В. Кандинский (см. *РСФСР*), Г. Мухе (см. *ФРГ*), Л. Мохой-Надь, О. Шлеммер, Л. Фейнингер и др. Над.: «Staatliches Bauhaus Weimar. 1919—23», [1923]; серия «Bauhausbücher» (с 1925); ж. «Bauhaus». Zeitschrift für Bau und Gestaltung (с 1926).

Лит.: Gropius W., Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar, Münch., 1923; Пажитнов Л., Творческое наследие Баухауза (1919—1933 гг.), «Декоративное искусство СССР», 1962, № 7—8.

Ворпсведская колония художников, осн. в 1889 Ф. Маккензеном в деревне Ворпсведе (Worpswede), близ Бремена. Объединяла гл. обр. живописцев, писавших реалистич. пейзажи с элементами стилизации в духе «стиля модерн». В В. к. х. работали О. и П. Модерзон, Х. ам Энде, Ф. Овербек, Г. Фогелер, арх. Б. Хётгер, писатель Р. М. Рильке и др.

Лит.: Bethge H., Worpswede, 2. Aufl., B., 1907; Gallwitz S. D., Dreissig Jahre Worpswede, Bremen, 1922; Rilke R. M., Worpswede, Bremen, 1951.

Дармштадтская колония художников, осн. в 1899, объединяла представителей «югендстиля», гл. обр. арх. и мастеров прикл. иск-ва, существовала до 1917. В Д. к. х. работали П. М. Ольбрих (см. *Австрия*), П. *Беренс*, Э. П. Маргольд и др.

Лит.: Ludwig Prinz von Hessen, Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihr Gründer Großherzog Ernst Ludwig, Darmstadt, 1950.

Дахауская колония художников, осн. в 1893, объединяла худож., писавших реалистич. пейзажи с элементами стилизации в духе «стиля модерн». В Д. к. х. работали Л. Дилль, А. Лангхаммер, А. Хёльцель.

Лит.: Rossler A., Neu-Dachau..., Bielefeld—Lpz., 1905.

Кронбергская колония живописцев, осн. в 1861 в Кронберге (Kronberg im Taunus, Гессен). Объединяла художников, следовавших принципам барбизонской школы и Г. Курбе (см. *Франция*). В К. к. ж. работали Я. Ф. Дильман, А. Бургер, П. Буриц.

«Мост» («Brücke») — объединение худож.-экспрессионистов, существовало в Дрездене в 1905—13. Осн. Э. Л. *Кирхнером*, К. *Шмидт-Ротлуффом* и Э. Хеккелем (см. *ФРГ*). Позже чл. «М.» стали М. *Пехштейн*, О. Мюллер. К «М.» примыкал Э. *Нольде*.

Лит.: Kirchner E. L., Die Chronik der «Brücke», [B.], 1913; Paula Modersohn und die Maler der «Brücke», Kunsthalle Bern. Ausstellungskatalog, Bern, 1948; Apollonio U., Die Brücke e la cultura dell'espressionismo, Venezia, 1953; Buchheim L. G., Die Künstlergemeinschaft Brücke, Tübingen, 1956.

Назарейцы (Nazarener) — худож., входившие в *«Союз святого Луки»*.

Немецкий Веркбунд (Deutscher Werkbund; собств. Немецкий производственный союз), осн. в 1907 в Мюнхене. Объединял арх.,мастеров прикл. иск-ва и промышленников. Основателями Н. В. были Г. Мутезиус, Х. ван де Велде (см. *Бельгия*), Т. *Фишер*, Ф. Шумахер, Р. Римершмид, Ф. Науман, К. Э. Остхауз. В его работе участвовали П. *Беренс*, В. *Гропиус*, Л. *Мис ван дер Роэ*, Х. *Пёльциг*, Б. *Таут*, Й. Хофман (см. *Австрия*), Ш. Ле Корбюзье (см. *Франция*) и др. Целью Н. В. была реорганизация стр-ва и художеств. ремёсел на совр. пром. основе. Практическая и пропагандистская деятельность объед. способствовала выработке новых форм арх-ры и быт. предметов. Крупнейшие выставки Н. В. (Кёльн, 1914, Штутгарт, 1927) имели широкий междунар. резонанс. Изд.: «Jahrbuch des Deutschen Werkbundes» (1912—22); ж. «Die Form» (1925—33). По образцу Н. В. были осн. «Австрийский Веркбунд» (1912) и «Швейцарский Веркбунд» (1913). В 1933 Н. В. был упразднён фашистами; в 1947 воссоздан в Дюссельдорфе.

Лит.: Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung. Köln. 1914 (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1915); Muthesius H., Naumann F., Velde H. van de [u. a.], Die Werkbund-Arbeit der Zukunft, Jena, 1914; Riezler W., Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes, Münch., 1916; Poelzig H., Werkbundaufgaben, [Münch.], 1919; Riemerschmid R., Der Deutsche Werkbund, [Stuttg.], 1926; 50 Jahre. Deutscher Werkbund..., bearb. von H. Eckstein, Frankf./M.— B., 1958.

«Пласт земли» («Die Scholle»), осн. в 1899; выставочное объединение мюнх. живописцев, представителей «югендстиля» (Р. М. Эйхлер, Ф. и Э. Эрлер, Л. Пуц и др.).

Лит.: Biermann G., Die Scholle, Tl 1—3, Münch, 1910.

Сецессион (Sezession) — наименование ряда художеств. объед. конца 19 — нач. 20 вв., противопоставлявших себя офиц. академич. иск-ву. В частности, С. были активными проводниками «югендстиля». Наиболее значительны «Мюнх. С.» (осн. в 1892 Ф. *Штуком*) и «Берл. С.» (осн. в 1899 М. *Либерманом*), распавшийся в 1906 на «Новый Берлинский С.» во главе с Л. *Коринтом* и «Свободный С.» во главе с М. Либерманом.

«Синий всадник» («Blauer Reiter») — объединение худож.-экспрессионистов, существовало в 1911—14 в Мюнхене. Осн. Ф. *Марком* и В. В. Кандинским (см. *РСФСР*). Чл. «С. в.» были П. Клее (см. *Швейцария*), А. Макке, Г. Мюнтер, Г. Кампендонк, А. Явленский, М. Верёвкина. Изд.: альманах «Der Blaue Reiter» (с 1911).

Лит.: Katalog der Ausstellung «München und die Kunst des 20. Jahrhunderts: Der Blaue Reiter», mit Vorwort von L. Grote, [Münch.], 1949.

«Современные» («Die Zeitgemässen»), осн. в 1924 в Берлине (под назв. «Абстрактные», «Die Abstrakten»),— объединение представителей революц. иск-ва, вышедших из традиций экспрессионизма. С 1928 председателем был О. Нерлингер. В 1933 объед. было упразднено фашистами.

Лит.: Nerlinger O., «Die Zeitgemässen» — eine Künstlergruppe, «Bildende Kunst», 1959, № 1.

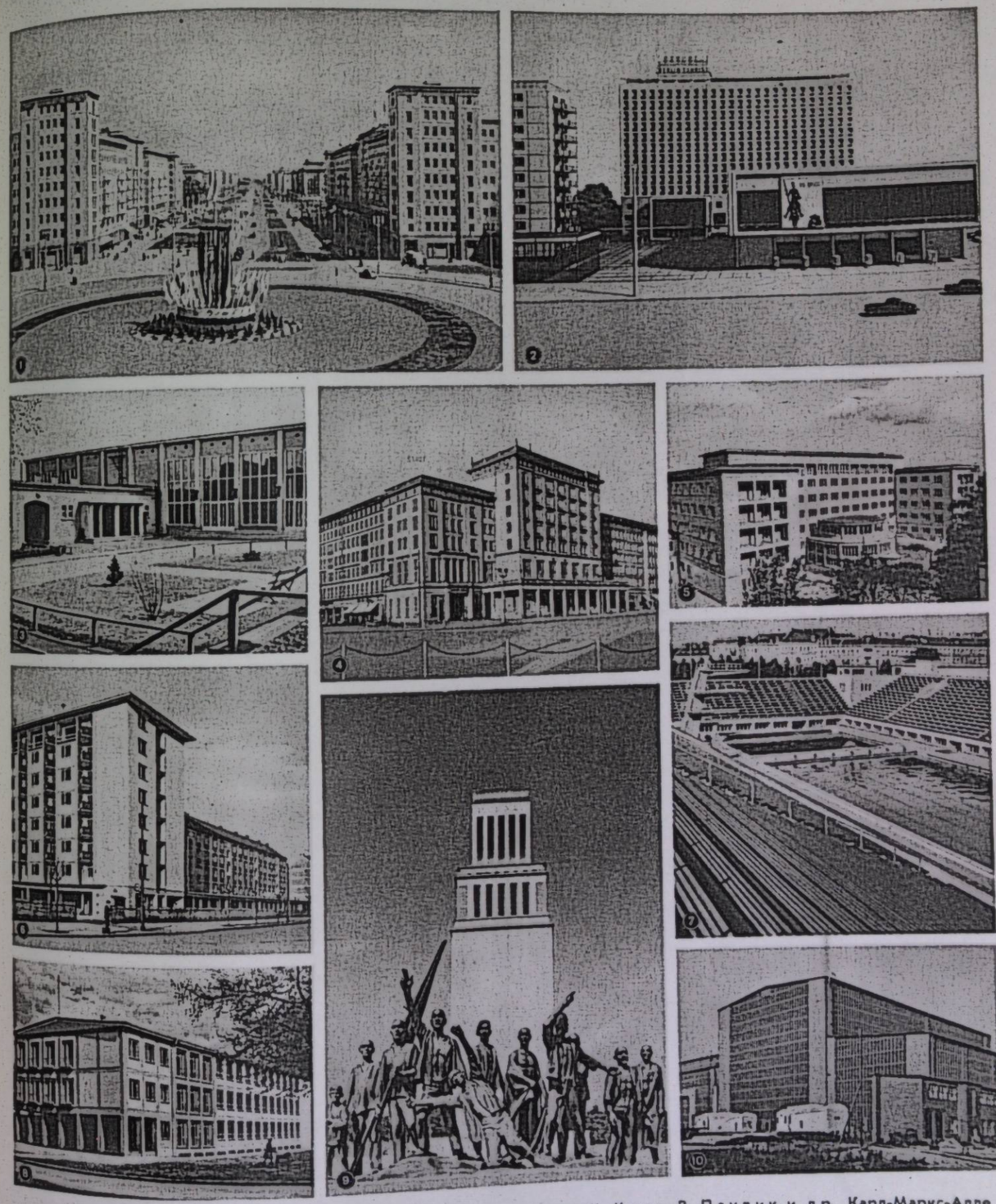
Союз революц. художников Г. (Bund revolutionärer bildender Künstler Deutschlands, BRBKD), осн. в 1931 в Берлине всегерм. конференцией местных Ассоциаций революц. худож. Прекратил легальную деятельность в 1933.

Лит.: Кейль А., Немецкие художники в борьбе за революционное искусство, «Искусство», 1933, № 5; Ék S. (Keil A.), Der ideologische Kampf des BRBKD, «Bildende Kunst», 1958, № 11; Beier-Red A., Von der Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands zum Bund revolutionärer Künstler, там же, 1959, № 2, с.121—24.

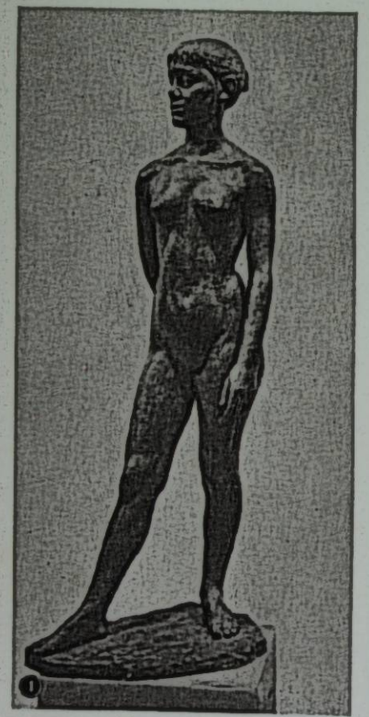
«Союз святого Луки» (Lukasbund), осн. в 1809 в Вене Ф. *Овербеком* и Ф. Пфорром. С 1810 чл. этой реакционно-романтич. группировки, прозв. назарейцами (по легендарному месту рождения Христа — Назарету): П. *Корнелиус*, В. *Шадов*, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, Ф. Фейт, Й. А. Кох (см. *Австрия*) и др.— работали в Риме, где совм. расписали фресками дом Бартольди (1816—17) и Казино Массимо (с 1819). В 1820—30-х гг. почти все они вернулись на родину, где заняли академич. должности.

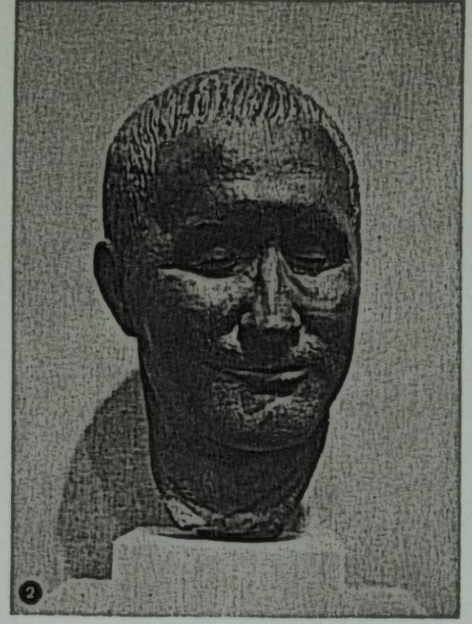
Лит.: Gerstenberg K. und Rave P. O., Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom, B., [1934]; Gröschel G., Die Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen Malerei, [Münch.], 1937; Verbeck-Cardauns H., Die Lukasbrüder, Kempen, 1947.

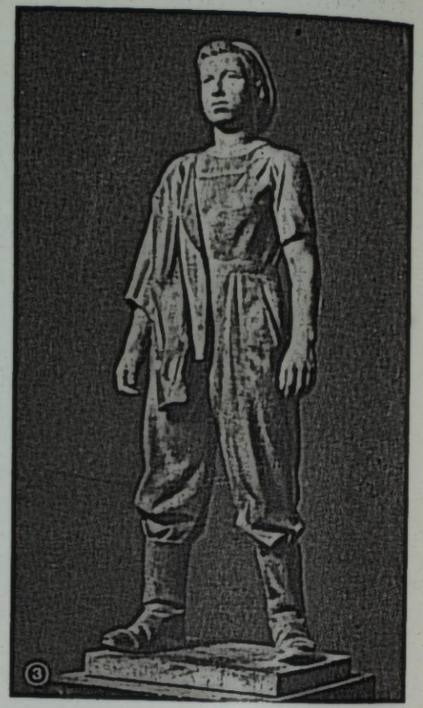
Авторы: Г. Вейдхаз, ГДР (архитектура 8—19 вв., справки об архитекторах), Г. Штраус, ГДР (раздел «Художеств. связи Г.», справка «Баухауз»), Ц. Г. Нессельштраус (изобразит. иск-во 8—16 вв.), Б. А. Зернов (изобразит. иск-во 17—19 вв.), Б. Б. Келлер, Е. Н. Сильверсван (архитектура 20 в.), М. Я. Либман (изобразит. иск-во 20 в.), Н. М. Листова (нар. иск-во), А. М. Кантор (вступит. разделы, древний период, декор. иск-во), В. А. Лебедев (художеств. объединения), Л. С. Азарх (библиография). Консультанты: В. Альбрехт, ГДР (архитектура), Л. А. Ельницкий (древний период), Г. А. Саркисьян (архитектура), И. Л. Маца, Г. Штраус.



ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. 1. Г. Хензельман, Х. Хопп, Р. Паулик и др. Карл-Маркс-Алле в Берлине. Макет второй очереди застройки. 1952—54. 2. Инженер В. Дучке, архитектор Э. Коллейн и др. Карл-Маркс-Алле в Берлине. 1954. 3. Столовая народного предприятия «ИФА» в Вальтерсхаузене. 1954. 4. Э. Хинше, И. Крамер и др. Центральная площадь в Магдебурге. 1954. 5. К. Фугман, М. Шунк. Клиника в Эрфурте. 1955—58. 6. В. Хенш. Жилые дома на ул. Борсбергштрасе в Дрездене. 1956. 7. К. Зоурадни. Плавательный бассейн спортивного форума в Лейпциге. 1950. 8. Г. Кинцер. Средняя школа на ул. Фечерштрасе в Дрездене. 1957. 9. Инженер Л. Дейтерс и др., скульптор Ф. Кремер. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде. Открыт в 1958. 10. Р. Моргенштерн и др. Народное предприятие машиностроит. завод «Германия» в Карл-Маркс-Штадте. 1952.















ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. 1. Ф. Кремер. «Обнажённая». Бронза. 1958. 2. Ф. Кремер. Портрет Б. Брехта. Бронза. 1956. Германская академия художеств. Берлин. 3. В. Арнольд. «Трактористка». Бронза. 1952. 4. А. Мор. «Рабочий с гвоздикой». Литография. 1957. 5. Б. Хеллер. «Тайвань». 1955. Культурный фонд правительства ГДР. 6. Х. Грундиг. «Жертвам фашизма». 1946—49. 7. В. Вомака. «Ута». 1958.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

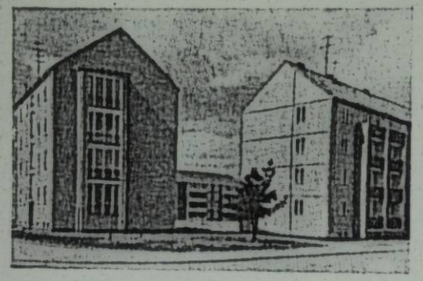
(ГДР. DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK. DDR)

Архитектура и изобразительное искусство образовавшейся в 1949 ГДР начали формироваться в первые годы после 2-й мировой войны. Коренные демократические преобразования, осуществлённые в Восточной Германии, являвшейся в 1945—49 советской зоной оккупации, и далее в ГДР, вызвали серьёзнейшие изменения в художественной жизни страны. Архитекторы и художники сплотились под руководством Социалистической единой партии Германии; они приняли участие в ликвидации тяжёлых последствий господства фашизма и развязанной им войны, в решении задач строительства социалистического общества. Архитектура и искусство были поставлены на службу интересам свободного народа ГДР.

Архитектура. Уже в процессе выполнения первого двухлетнего плана, в 1949 и 1950, в ГДР удалось преодолеть наиболее тяжёлые последствия военных разрушений. Были осуществлены национализация строительной промышленности и строительных предприятий, переход к коллективной работе в государственных проектных бюро, установлены государственный контроль и руководство строительством. В 1950 правительство и Народная палата ГДР утвердили основные правила нового социалистического градостроительства и издали закон о восстановлении и строительстве городов ГДР и столицы — *Берлина*.

Градостроительство. Первым большим объектом социалистической реконструкции центра Берлина явилась комплексная застройка жилыми домами более чем двухкилометрового участка Карл-Маркс-Алле (1952—54, Г. *Хензельман*, Р. *Паулик*, Х. *Хопп* и др.). В этом крупном архитектурном ансамбле, включающем большой комплекс жилых и общественных зданий, а также развитую сеть культурного и бытового обслуживания населения, сказались социалистические начала градостроительства. Недостатки этого ансамбля — свойственная градостроительству начала 1950-х гг. фасадная застройка кварталов по пери-





О. Шмидт, В. Кноф. Жилые дома на улице Республики в Эйзенхюттенштадте. 1957.

метру, преувеличение репрезентативных задач, неглубокая застройка прилегающих к магистрали территорий.

Наиболее полное выражение новые качества градостроительства ГДР получили в создании новых городов и посёлков у возникавших промышленных объектов.

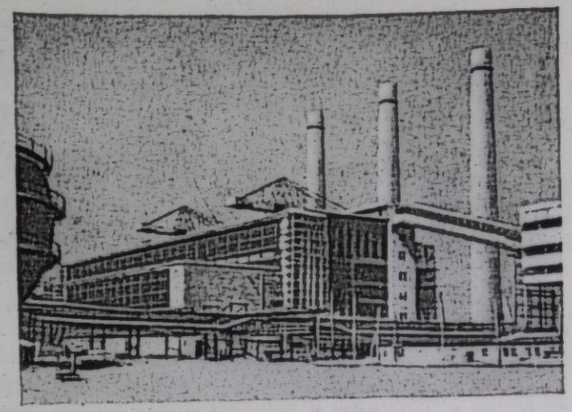
Эйзенхюттенштадт (заложен в 1950), первый из новых городов, имеет систему микрорайонов, включающих жилые здания, озеленённые дворы и здания общественно-бытового назначения (магазины, детские учреждения), а также общественный и культурный центр; к городу примыкают парк и стадион. Отказ от принципов периметральной фасадной застройки, сказавшихся в строительстве Эйзенхюттенштадта, позволил во втором социалистическом городе ГДР — *Хойерсверде* (проектирование начато в 1955), более полно учесть функциональные требования планировки города и достичь более совершенных эстетических решений. В Хойерсверде строчная застройка сочетается с небольшими, расположенными среди зелени группами зданий; несколько односекционных 8—10-этажных жилых зданий акцентируют центр города. Детские учреждения изолированы от магистралей, здания магазинов размещены около транспортных узлов. Завод крупных панелей позволил 70% зданий города возвести с высокой степенью индустриальности.

Те же градостроительные принципы свойственны утверждённому в 1959 проекту застройки второго участка Карл-Маркс-Алле (В. Дучке, W. Dutschke; Э. Коллейн, E. Collein). Пространство проспекта формируют с каждой стороны два фронта зданий: 8—9-этажные жилые корпуса, размещённые на расстоянии 35—40 *м* от красной линии, и невысокие общественные здания, расположенные у красной линии против интервалов в жилой застройке. Это обеспечивает правильную ориентацию зданий, проветриваемость кварталов, изоляцию зданий от пыли и шума.

В большом по объёму промышленном строительстве нашли широкое применение новые конструкции (параболические железобетонные оболочки, тонкостенные волнистые своды, скорлупчатые покрытия, подвесные кровли и пр.). Безопорные покрытия позволили рационально разместить оборудование цехов, а также достичь в них хорошей освещённости. В планировке промышленных зданий ГДР значительное внимание уделяется также бытовым помещениям. Ряд крупнейших сооружений, созданных в ГДР (углеобогатительный комбинат «Шварце пумпе» в Хойерсверде; народная машиностроительная фабрика «Германия» в *Карл-Маркс-Штадте*; энергетические сооружения в Траттендорфе, Trattendorf, 1954, и Люббенау, Lübbenau, 1957, построенные по проекту народного предприятия «Индустрипроектирунг», Берлин, и плотина Рапбоде, Rappbode, 1952, инженер Ф. Шаршмидт, F. Schaarschmidt), характеризуется не только высоким уровнем функционального и конструктивно-технического решения, но и удачным архитектурным обликом.

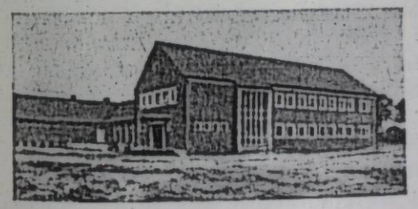


Хойерсверда. Проект планировки и застройки города. Условные обозначения: 1 — детский сад; 2 — школа; 3 — почта; 4 — телефонная станция; 5 — медицинское учреждение; 6 — автостоянка; 7 — детская игровая площадка; 8 — ресторан; 9 — стадион, спортплощадка; 10 — спортзал; 11 — библиотека; 12 — кинотеатр; 13 — выставка; 14 — магазин; 15 — административное здание; 16 — общественный гараж; 17 — театр; 18 — техническое училище.



Инженер Г. Шмидт и др. Комбинат „Шварце пумпе" в Хойерсверде. 1956—58.

В 1956—57 в промышленном строительстве ГДР активизировались индустриализация и типизация. Наиболее широко этот процесс проявился в жилищной архитектуре. С 1950 в ГДР разрабатываются рациональные типы квартир, а с 1956 — типовые секции с унифицированными размерами, рассчитанные на индустриальное строительство. Наряду с экономичностью важнейшей проблемой жилищного строительства 1958—61 стала новая тектоника крупноблочных и крупнопанельных зданий и художественная выразительность типовой застройки. Основными средствами архитектурной выразительности зданий, строящихся в Берлине (в районе Кёпеник и др.), новых зданий на улице Борсбергштрасе в *Дрездене* и др., стали модульность членений, нередко подчёркнутых цветом или фактурой, что вместе с ритмикой балконов, лоджий, эркеров и других функциональных элементов заменило декоративные средства 1-й пол. 50-х гг.— портики, колонны, пилястры. Художественная выразительность жилых комплексов основывается на пространственной композиции зданий нескольких типов, соразмерных в своих пропорциях и объединённых общими типовыми элементами.

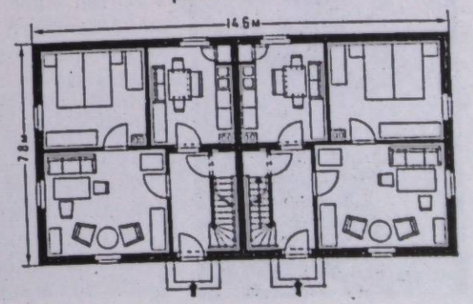


Машинно-тракторная станция Перленберг-Дюпов. 1957.

Сельская архитектура. Организация в деревнях ГДР сельскохозяйственных кооперативов, машинно-тракторных станций и народных имений поставила задачу создания нового типа жилых домов, отвечающих коллективному ведению хозяйства, при котором в индивидуальном здании отпадает необходимость в ряде хозяйственных помещений. В 1958—60 наиболее распространились одноэтажные здания с мансардами (индивидуальные или спаренные), содержащие трёх- или четырёхкомнатные квартиры.

В развитии архитектуры общественных зданий важную роль сыграло строительство объектов массового типа. Принятие закона о всеобщем обязательном и бесплатном обучении вызвало рост строительства школ. С 1957 школы строятся в основном по типовым проектам, индустриальным методом. Наиболее распространён тип школьного здания с павильонной планировкой и свободным асимметричным сочетанием объёмов (средняя школа на улице Фечерштрасе в Дрездене и др.). В соответствии с государственным планом за годы народной власти сооружены многочисленные больницы и поликлиники (клиника в *Эрфурте*); забота о здоровье трудящихся проявилась и в строительстве санаториев, домов отдыха (санаторный комплекс *Бад-Берка*), спортивных сооружений (спортивный форум в *Лейпциге*, здание спортзала в Берлине, плавательный бассейн «Нептун» в *Ростоке*) и парков (проект расширения берлинского Трептов-парка, 1956—57, Р. Лингнер, R. Lingner, предусматривающий строительство летнего театра на 25 тыс. зрителей, планетария, детского клуба и т. д.). Подъём культуры народных масс сопровождается широким строительством клубов, домов культуры (характерны небольшие здания со зрительным залом — Дом культуры в г. *Ратенов*), зданий научно-исследовательских и учеб-

План спаренного жилого дома для членов сельскохозяйственного кооператива. 1957.





М. Лингнер. „Крестьянская война". 1952—55. Музей немецкой истории. Берлин.

ных институтов (Технический университет в Дрездене и др.).

Если в 1-й половине 50-х гг. архитекторы ГДР иногда переоценивали значение монументально-репрезентативных задач архитектуры и злоупотребляли симметрически-осевыми построениями и декоративными элементами исторических архитектурных стилей, то в последние годы утвердилось направление, основанное на понимании многосторонней природы архитектуры и на стремлении к правдивому разрешению её функциональных и эстетических задач. Широкие плоскости стекла, раскрывающие интерьеры зданий и объединяющие внутреннее и внешнее пространство, цветные плитки стеклопластиков и полосы алюминия на фасадах и в интерьерах, простые повторяющиеся членения, отражающие конструктивную структуру здания, собранного из сборных типовых элементов, контрастное сочетание различных объёмов — вот выразительные средства ряда построенных или строящихся в ГДР в последние годы магазинов, кинотеатров, хозяйственных блоков, ресторанов и других зданий общественного назначения. Среди них — строящиеся на втором участке Карл-Маркс-Алле здания кинотеатра «Москва» и магазинов, Дом радиовещания в Берлине, здания на улице Борсбергштрасе в Дрездене и др.

Выдающимся по своей идейно-художественной выразительности памятником-монументом является открытый в 1958 Памятник борцам сопротивления фашизму на территории концентрационного лагеря в Бухенвальде, около *Веймара* (инженер Л. Дейтерс и др., скульптор Ф. *Кремер*). Ансамбль памятника включает аллею стел с рельефами, изображающими страдания и борьбу узников. Одиннадцать фигур, выполненных в обобщённых пластических формах, повествуют об отчаянии, надежде и решимости. За ними расположено башнеобразное здание. К памятнику ведёт лестница. Улица Наций посвящена героям борьбы с фашизмом.

Новое строительство ГДР отмечено небывалым размахом и ясной социалистической направленностью, в основе которой лежит стремление удовлетворить материальные и эстетические потребности трудящихся масс. Многое делается и для восстановления городов (Дрезден и др.).

Изобразительное и декоративное искусство. В становлении нового искусства ГДР важную роль сыграли мастера старшего поколения, возрождавшие традиции революционного искусства Германии, которые сложились в творчестве К. Кольвиц (см. *Германия*) и др. художников. Искусство ГДР не сразу определило чёткие пути своего развития: ряд художников впадал в натуралистическую манеру; своё воздействие оказали и вернувшиеся на родину в ореоле жертв фашизма экспрессионисты и абстракционисты. Среди передовых художников, явившихся создателями нового искусства ГДР, были живописцы и графики: М. *Лингнер*, выступивший с проникнутыми большим общественным содержанием монументальными произведениями, О. *Нагель*, мастер правдивых портретов и пейзажей, А. *Мор*, автор выразительных литографий, изображающих сталеваров, много сделавший также для развития монументальной живописи. Выдающийся вклад в антифашистское, антимилитаристское искусство внёс Дж. *Хартфилд*, создавший тип политического плаката, исполненного средствами фотомонтажа. В развитии новой скульптуры особо важную роль сыграло творчество Ф. *Кремера*.

Дж. Хартфилд. „Долой солнечное затмение на Рейне!". Плакат. 1957.



С 1949—52 искусство ГДР вступило в социалистический этап своей истории. В настоящее время, развиваемое не только мастерами старшего поколения, но и молодыми художниками, сложившимися уже в условиях народно-демократического строя, оно отчётливо определило своё лицо. Осознание того, что страна находится на передовой линии социалистического лагеря, придало творчеству многих художников ГДР остро-политический характер. Видное место заняли антифашистская тематика и темы борьбы за мир. Стремление заклеймить злодеяния фашистов придало искусству ГДР, во всяком случае в первые годы его

развития, трагический, подчас мрачный оттенок (в чём сыграло свою роль влияние экспрессионизма). Но от года к году преобразования, происходившие в стране, изучение жизни заводов, строек, сельскохозяйственных кооперативов укрепляли оптимистические, жизнеутверждающие ноты; в искусство ГДР прочно вошёл новый образ молодого, энергичного, радостного строителя социализма.



Г. Кетнер. Лист из цикла „Из истории немецкого рабочего движения". Литография. 1956.

Наиболее значительны достижения с к у л ь п т у р ы, в которой сложилась школа нового идейного реалистического творчества. Крупнейшему из скульпторов — Ф. Кремеру принадлежит прославленный Бухенвальдский монумент. Произведениям Кремера присуща большая эмоциональная насыщенность. Язык его искусства лаконичен и экспрессивен. Кремер исполнил также галерею портретов и среди них бюст Карла Маркса, одно из лучших изображений великого мыслителя и революционера. Статуи «Молодежь — строительница ГДР» и «Трактористка», олицетворяющие новое поколение в социалистической ГДР, создал В. *Арнольд*. В области скульптурного портрета много работают Г. *Драке*, являющийся также прекрасным анималистом, В. Ховард (W. Howard, p. 1910), Т. Бальден (Th. Balden, p. 1904), Г. Гейер (G. Geyer, p. 1907); В. Грцимек (W. Grzimek, p. 1918) создаёт выразительные бронзовые статуэтки; ряд портретов и Памятник жертвам фашизма в Равенсбрюке (Ravensbrück) создал В. *Ламмерт*. Успешно работает также большая группа молодых скульпторов.

Новую жизнь получили в ГДР старые немецкие традиции г р а ф и к и, в частности книжной иллюстрации. Из графических техник преобладают литография, гравюра на дереве и офорт. В числе крупнейших мастеров — П. *Хегенбарт*, работающий в нервной, иронической манере, Х. Т. *Рихтер*, создатель тонких лирических образов, М. *Швиммер*, блестящий иллюстратор Н. В. Гёте и Г. Гейне. В области книжной графики много работают Х. Бальцер (H. Baltzer, p. 1900) и В. Клемке (W. Klemke, p. 1917); в области пейзажа — Г. Тухольски (H. Tucholski, p. 1896). При всём разнообразии индивидуальностей творчество графиков ГДР объединяют свобода и динамичность композиционных решений, экспрессия образов. Работая в этом стилистическом направлении, Ханс и Леа *Грундиг* наполнили свои гравюры страстным пафосом борьбы против фашизма и поджигателей войны, К. Циммерман (K. Zimmermann, p. 1913) создал образы революционных рабочих, борцов за свободу. Среди графиков, недавно вступивших на самостоятельный путь, завоевали себе широкое признание обращающиеся к большим общественным проблемам К. Э. Мюллер (K. E. Müller, p. 1917), создавший экспрессивные циклы литографий «Алжир» и «Ложное понятие о чести» (оба 1958), Г. Кетнер (G. Kettner, p. 1928) — автор цикла литографий «Из истории немецкого рабочего движения» (1956), и др. мастера.

Б. Кречмар. „Нётниц зимой". 1957.



Ж и в о п и с ь постепенно завоёвывает твёрдые позиции. Большую роль играет станковая живопись, в особенности портрет и пейзаж. В этой области работают принадлежащий к развитой в Дрездене позднеимпрессионистической школе Б. *Кречмар*, О. Нимейер-Хольштейн (O. Niemeyer-Holstein, p. 1896); в области портретной живописи много работает Ф. *Ден*. В последнее время всё большее значение приобретает тематическая картина; её мастера: Р. *Бергандер*, отражающий события новой жизни народа ГДР, Х. Грундиг, достигший своеобразного экспрессивного стиля в своих насыщенных ярким политическим содержанием картинах, Б. *Хеллер*, автор



1. Х. Михель и др. Интерьер. 1950. 2. В. Вомака. Декоративная мозаика в Доме организаций в Эйзенхюттенштадте. 1958.

композиций, которым присущи особая острота и броскость, и выразительных портретов, Г. Эмзен (H. Ehmsen, p. 1886). Среди молодых живописцев выдвинулись В. Вомака (W. Womacka, p. 1925), прирождённый колорист, создатель типических образов новой немецкой молодёжи, В. Нёйберт (W. Neubert, p. 1920), автор тематических картин, интересных по характеристике портретов и оригинальных, хотя и спорных по форме пейзажей, Г. Брендель (G. Brendel, p. 1930) и др.

В ГДР сильно развита выставочная деятельность, причём предпочтение отдаётся выставкам небольшого объёма. Т. н. «Немецкие выставки» устраиваются с перерывами в несколько лет (в первых трёх участвовали также прогрессивные художники ФРГ). Стимулируются занятия искусством широких слоёв трудящихся ГДР. Организуются специальные выставки самодеятельного искусства. Этапом культурной революции явилось т. н. Биттерфельдское движение по объединению художников с народом. Его характерная черта — «рабочие фестивали» с художественными выставками, на которые присылаются произведения по рекомендации предприятий и профсоюзов.

В области художественной промышленности ГДР занимает одно из ведущих мест в Европе. В связи с подъёмом общественного и жилищного строительства получили массовое распространение виды и отрасли декоративно-прикладного искусства, связанные с архитектурой (сграффито, росписи, кованые решётки, мебель, декоративные ткани и т. д.). В этой области работает ряд крупных архитекторов и художников (Ф. Кюн, F. Kühn, p. 1910; Х. Михель, H. Michel, p. 1904; З. Зельманагиц, S. Selmanagic, p. 1905, и др.). Значительное место занимает труд художника в оформлении промышленных изделий, большие художественные силы (К. Виткугель, K. Wittkugel, p. 1910, и др.) привлекла к себе прикладная графика. Далеко за пределами страны пользуются славой фарфор и фаянс, производство которых имеет в Германии прочные традиции.

Большое внимание уделяется оживлению народного творчества. Ремесленники — ковроделы, резчики по дереву и др., являющиеся членами кооперативных объединений или кружков «Немецкого культурного союза», устраивают выставки своих работ. В старых ремесленных центрах созданы специальные кружки в школах. Значительную организационную, научную и творческую работу ведёт Центральный дом народного искусства в Лейпциге. Значительного подъёма достигло творчество лужичан, выдвинувших своих профессиональных художников (см. также *Германия*). Богатые собрания образцов народного творчества находятся в Музее художественного ремесла в Лейпциге, музеях народного искусства в Берлине, Дрездене и др.

Лит.: Архитектура.— Либкнехт К., Градостроительство в ГДР, «Архитектура СССР», 1957, № 11; Шредер К.-Г., Проектирование и строительство крупнопанельных домов в Германской Демократической Республике, там же, 1957, № 8; Планировка жилых районов в городах ГДР, «Строительство и архитектура», Киев, 1959, № 7; Катерюга М., Сельское жилищное строительство в Германской Демократической Республике, «Архитектура СССР», 1959, № 5; Ulbricht W., Das nationale Aufbauwerk und die Aufgaben der deutschen Architektur, [Lpz., 1952]; Liebknecht K., Die nationalen Aufgaben der deutschen Architektur, B., 1954; Architektur und Städtebau in der Deutschen Demokratischen Republik, B., [1959]; Sozialistische Industrialisierung des Bauwesens und sozialistische Baukunst, B., 1959; Oehme T., Kunst und Tradition im deutschen Bauen, Lpz., 1955; Rauda W., Lebendige städtebauliche Raumbildung. Asymmetrie und Rhythmus in der deutschen Stadt, B., 1957.

Изобразительное и декоративное искусство.— Фёдоров-Давыдов А., Достижения передового немецкого искусства, «Искусство», 1953, № 5; Енер Х., Идеи Великой [Окт.] революции, «Творчество», 1957, № 11; Вольфграмм В., За большое искусство мира и социализма, там же, 1959, № 3; Либман М., Произведения художников ГДР, «Искусство», 1959, № 5; Нерлих В., Школа прикладного искусства, «Декоративное искусство СССР», 1959, № 9; Ланг Л., Единые проблемы, «Творчество», 1960, № 11; Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik [Almanach], Bd 1 —, B., 1956 —; Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Plastik, Malerei, Grafik. 1949—1959, Dresd., [1959]; Uhlitsch J., 10 Jahre Malerei in der DDR, Lpz., [1959]; Schifner K., Deutsche Plakatkunst, Heidenau, 1956; Bethe H., Kunst und Handwerk, Lpz., [1953]; Der Weg der Volkskunst in der Deutschen Demokratischen Republik, Lpz., [1954]; Pommeranz-Liedtke G., Der graphische Zyklus... von 1880 bis 1955, B., 1956.

ГОРОДА. НАСЕЛЁННЫЕ ПУНКТЫ. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АЛЬТЕНБУРГ (Altenburg) — г. в округе Лейпциг (в Тюрингии), известен с 976. Ратуша с башней (1562—64, И. Громан, Возрождение; достраивалась в 1580 и 1663). Замок (б. императорская резиденция; 10—12 вв., нынешний обширный комплекс — 15—19 вв., гл. здание — 1706—44, Г. С. Фатер). Парковый дом «Шёнхауз» (около 1720, барокко). Дома 18 в.: дом Зеккендорфа, Польхоф.

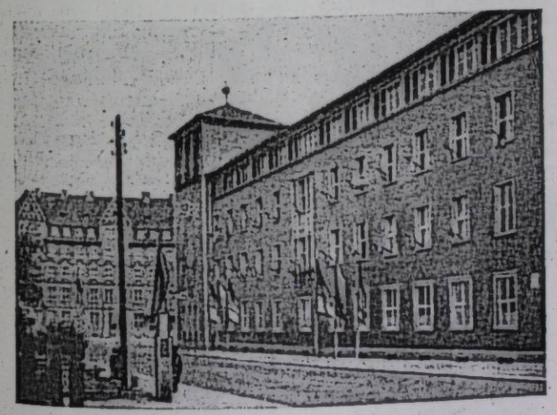
Гос. музей Линденау.

АННАБЕРГ-БУХХОЛЬЦ (Annaberg-Buchholz) — г. в округе Карл-Маркс-Штадт (в Рудных горах, Саксония). Осн. в 1496. Позднеготич. трёхнефная ц. Аннакирхе (1499—1520, Якоб из Швейнфурта) зального типа с сетчатым сводом.

АУГУСТУСБУРГ (Augustusburg) — замок в округе Карл-Маркс-Штадт (в Рудных горах, Саксония). Построен (1568—73, Э. ван дер Мер) под руководством И. Лоттера; состоит из 4 башнеобразных зданий (образующих двор в виде креста) и капеллы.

БАД-БЕРКА (Bad Berka) — курортный г. в округе Эрфурт (в Тюрингии) к Ю.-З. от *Веймара*. Туберкулёзный санаторий (1951—53, Х. *Хопп*), Дом культуры (1953, Х. Хопп), Профсоюзный санаторий (1957, Нар. проектное бюро, Эрфурт).

БАУЦЕН (Bautzen; по-лужицки Будишин, Budišyn) — г. в округе Дрезден (в Оберлаузице), центр слав. лужицкой культуры. Старинное слав. поселение



Ф. Рёчке. Здание Домовины в Бауцене. 1948.

Б. известен с 1002, г.— с 1240. Живописно расположен на гранитном массиве над правым берегом р. Шпре, изобилует ср.-век. и барочными постройками (частично близки к арх-ре Чехии), башнями. Замок Ортенбург (осн. в 957, вновь выстроен в 1483—86, перестроен в 19 в.). Позднеготич. собор (Петридом; 13 в.— 1497). «Старая водокачка»— круглая башня (начата в 1496 как часть гор. укреплений, с 1558 — гор. насосная станция, механик В. Рёршейдт). Пром. сооружения. Инж. училище техники внутризаводского транспорта (1953, Х. Циммер), почтамт (1950, К. Новотни), здание Домовины — масовой демократической организации лужичан (1948, Ф. Рёчке).

Гор. музей Б.

Лит.: Bautzen im Aufbau 1945—1949, [Bautzen, 1949]; Bautzen. Baudenkmale in Stadt und Land, [Bautzen, 1955]; Kannt H., Böttcher K., Schneider J., Bautzen-Budyšin, Lpz., 1960.

БЕРЛИ́Н, Большой Б. (Groß-Berlin),— крупнейший герм. г., столица ГДР. Образовался из двух слав. поселений (осн. ок. 1230) — Колин (нем. Кёльн, упоминается с 1237) на о-ве на р. Шпре и Б. (упоминается с 1244) на прав. берегу. С 1307 под единым управлением, с 1486 — резиденция бранденбургских курфюрстов, с 1701 — гл. г. королевства Пруссии, с 1871 — столица Германии и её осн. пром. центр. Рос, присоединяя к себе предместья (Фридрихсвердер, Фридрихштадт, Доротенштадт, Нёйкёльн и др.). В 1709 Б., Кёльн и ряд предместий были объединены в город Б., в 1861 присоединены Моабит и Веддинг, в 1920 образован Большой Б., включивший Шарлоттенбург, Кёпеник, Шпандау и др. Б. сохранил черты радиально-кольцевой планировки: улицы, расходящиеся от центра (Митте) или следующие кольцевому направлению прежних укреплений и валов; но уже с конца 17 в. г. застраивался по регул. («шахматной») системе; посёлки 20 в. имеют более свободный план. Ср.-век. постройки почти не сохранились. В 18 — нач. 19 вв. создавались парадные ансамбли дворцов, пл. правильной конфигурации, застраивались широкие прямые ул. (Унтер-ден-Линден); массовая жилая застройка по типовым проектам в основном погибла, но крупные обществ. сооружения этого времени во многом и сейчас определяют облик центр. р-нов. Б. стал крупным центром мануфактурной пром-сти (текстиль, с 1751 — фарфор, и т. д.). В 19 и особенно в нач. 20 вв. Б. вырос в гигантский пром. г. с обширными терр. заводов (в Моабите, Веддинге, Рейникендорфе, Шпандау — на С.-З., Трептове, Шёневейде — на Ю.-В.), тесно застроенными пролетарскими р-нами (Нёйкёльн на Ю.-В., Веддинг, Моабит) и кольцом рабочих казарм. Разительный контраст нищете и скученности рабочих кварталов составляли не только парадный центр с правительств. и культурными учреждениями («О-в музеев» на Шпре, ул. Унтер-ден-Линден, Вильгельмштрасе) и аристократич. кварталы зап. части Б. (Шарлоттенбург и др.), но также новые торгово-деловые (ул. Фридрихштрасе, Лейпцигерштрасе, пл. Александерплац) и бурж. жилые (Целендорф, Штеглиц — на Ю.-З.) р-ны. С конца 19 в. пром. терр. выносились за пределы внутр. железнодорожного кольца, гл. обр. к рекам Шпре и Хафель и каналам Тельтов (на Ю.-З.) и Б.-Шпандау (на С.-З.), деловые центры перемещались на З. (ул. Курфюрстендамм и др.), строились крупнейшие пром. комплексы (электротехнич. предприятия «Сименс», «АЭГ») и посёлки (в Брице, Темпельхофе — на Ю., Виттенау на С.); значит. площади были сохранены за зелёными массивами (парк Тиргартен на З. от центра, леса Шпандау на С.-З., Груневальд на Ю.-З., Кёпеник на Ю.-В., и др.) или заняты спортивными комплексами, вырос зелёный пояс вилл и «городов-садов», но острота социальных контрастов не уменьшилась. Отдельные псевдомонумент. тяжеловесные сооружения периода фашистского господства мало что изменили в сложившемся арх. облике Б., строго упорядоченном, сдержанном, деловом, включающем пам. барокко и классицизма наряду с эклектикой 19 в. и функционализмом новой нем. арх-ры. В 1943—45 Б. был наполовину разрушен (27 679 зданий уничтожено, 42 975 повреждено).

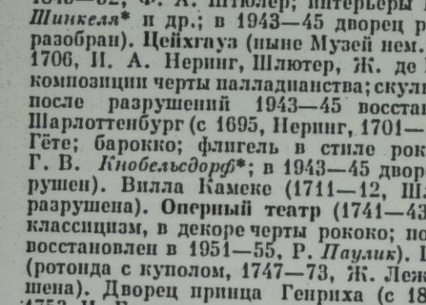
Арх. памятники. Готич. кирп. церкви: Мариенкирхе (зальная, осн. ок. 1260, неф — сер. 14 в.; башня— 1789—90, К. Г. *Ланганс**, классицизм с псевдоготич. элементами), Клостеркирхе (монастырская ц. францисканцев, без башни, ок. 1290—1300). Гор. дворец курфюрстов и королей на Шпре (в б. Кёльне, вначале предф-

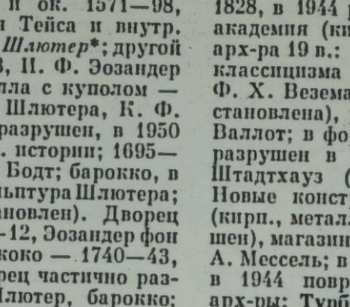
* Здесь и в др. статьях-справках разделов «Города. Населённые пункты. Архитектурные памятники» и «Художники. Архитекторы» курсив со звёздочкой означает ссылку на статью «Германия», раздел «Художники. Архитекторы».

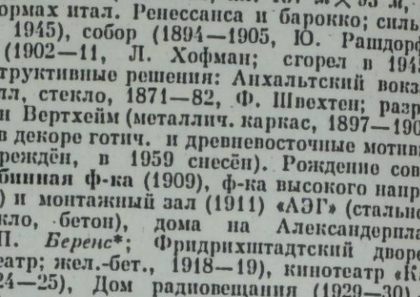
ставлял собой конгломерат построек сер. 15 в.; новые флигели — ок. 1538—40, К. Тейс, и ок. 1571—98, Р. фон Линар; перестройка флигеля Тейса и внутр. двор в стиле барокко—1698—1706, А. *Шлютер**; другой двор с большим порталом — 1707—13, И. Ф. Эозандер фон Гёте, и 1713—16, М. Бёме; капелла с куполом — 1845—52, Ф. А. Штюлер; интерьеры Шлютера, К. Ф. *Шинкеля** и др.; в 1943—45 дворец разрушен, в 1950 разобран). Цейхгауз (ныне Музей нем. истории; 1695—1706, И. А. Неринг, Шлютер, Ж. де Бодт; барокко, в композиции черты палладианства; скульптура Шлютера; после разрушений 1943—45 восстановлен). Дворец Шарлоттенбург (с 1695, Неринг, 1701—12, Эозандер фон Гёте; барокко; флигель в стиле рококо — 1740—43, Г. В. *Кнобельсдорф**; в 1943—45 дворец частично разрушен). Вилла Камеке (1711—12, Шлютер, барокко; разрушена). Оперный театр (1741—43, Кнобельсдорф; классицизм, в декоре черты рококо; после разрушений восстановлен в 1951—55, Р. *Паулик*). Ц. Хедвигскирхе (ротонда с куполом, 1747—73, Ж. Леже; в 1943 разрушена). Дворец принца Генриха (с 1810 ун-т; 1748—1753, И. Боуман; классицизм; в 1944 повреждён, восстановлен). Старая б-ка ун-та (1774—80, Г. Х. Унгер, И. Боуман по планам И.Б. Фишера фон Эрлах, см. *Австрия*; в 1943 разрушена). «Нем.» и «Франц.» церкви (нач. 18 в., барокко,завершены в 1780—85 башнями 76 *м* выс., К. Гонтард, Унгер; в 1944 сильно повреждены). Бранденбургские ворота (символ Б.; 1788—91, К. Г. Лангханс; классицизм; квадрига — 1789—94, скульптор И. Г. *Шадов**; восстановлены в 1957—58, Т. Фойсем). Постройки К. Ф. Шинкеля: классицизм — Новая караульня (с 1960 — Памятник жертвам фашизма и милитаризма; 1816—18, повреждена в 1944, восстановлена в 1958, Х. Мелан), Драматич. театр (1819—21, сильно разрушен), Старый музей (1824—28, восстанавливается); неоготика — Вердерская ц. (зальная, 1825—1828, в 1944 разрушена); поиски новых форм — Строит. академия (кирп., 1831—35, уничтожена). Эклектич. арх-ра 19 в.: биржа (1859—63, Ф. Хитциг; в духе франц. классицизма 17 в.; снесена в 1959), ратуша (1861—69, Ф. Х. Веземан; неоготика; сгорела в 1945, в 1950 восстановлена), рейхстаг (1884—94, пл. 137 *м*×93 *м*, П. Валлот; в формах итал. Ренессанса и барокко; сильно разрушен в 1945), собор (1894—1905, Ю. Рашдорф), Штадтхауз (1902—11, Л. Хофман; сгорел в 1945). Новые конструктивные решения: Анхальтский вокзал (кирп., металл, стекло, 1871—82, Ф. Швехтен; разрушен), магазин Вертхейм (металлич. каркас, 1897—1904, А. Мессель; в декоре готич. и древневосточные мотивы; в 1944 повреждён, в 1959 снесён). Рождение совр. арх-ры: Турбинная ф-ка (1909), ф-ка высокого напряжения (1910) и монтажный зал (1911) «АЭГ» (стальной каркас, стекло, бетон), дома на Александерплац (с 1925) — П. *Беренс**; Фридрихштадтский дворец (Большой театр; жел.-бет., 1918—19), кинотеатр «Капитоль» (1924—25), Дом радиовещания (1929—30) — Х. *Пёльциг**; дом издательства Моссе (1921—23, Э. *Мендельзон**, Р. Нёйтра; в 1943—44 повреждён, позднее снесён); посёлки в Целендорфе (1926—31) и Брице (1925—30), школа в Нёйкёльне (1931) — Б. *Таут**; здание фирмы Катрейнер (стальной каркас, 1929—30, Б. Пауль), здание фирмы Ренания-Оссаг (1931, Э. Фаренкамп), Колумбусхауз (1931—32, Э. Мендельзон; в 1955 снесён). Спортивный форум и олимпийский стадион (1934—36, В. Марх). Важнейшие скульптурные памятники Б.— «великому курфюрсту» Фридриху Вильгельму (бр., начат в 1696—98, отлит в 1700, установлен на Длинном мосту в 1703, аллегорические фигуры цоколя — в 1709, А. Шлютер; ныне во дворе Шарлоттенбургского дворца) и Фридриху II да Унтер-ден-Линден (бр., 1839—51, К. Д. *Раух**; ние в Потсдаме, парк Сан-Суси).

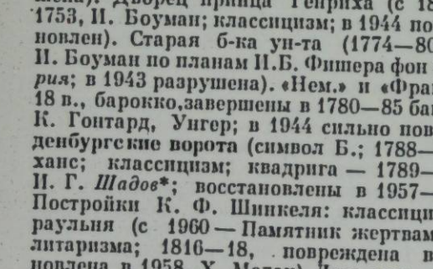
После 2-й мировой войны зап. державы осуществили раскол Б. (1948), незаконно создав в его зап. части сепаратный магистрат. С образованием ГДР (1949) Б. был объявлен её столицей. Правительств. учреждения ГДР находятся в Демократич. (вост.) секторе Б., где осуществляется обширная программа восстановления и строительства в соответствии с гос. законом (1950) и правилами социалистич. град-ства. Восстановлены и реконструированы пром. сооружения нар. предприятий — электротехнич. комбинат, машиностроит. заводы «Бергман-Борзиг» и «7 октября», электростанции Клингенберг и др., построены или расширены больницы в Фридрихсхайне, Кёпенике, Бухе и др., выстроены десятки новых школ (Макс-Крёйцигершуле, 1954, арх. Х. Шмидт, и др.), детских садов и яслей, спортивные сооружения (спортивный зал на Карл-Маркс-Алле, 1950, Р. Паулик; спорт. зал «Динамо», 1957), высшие учебные заведения (Высшая школа изобразит. и прикл. иск-ва в Вейсензе, 1956, З. Зельманагиц, скульптор Ю. фон Войски), разнообразные культурные учреждения (Дом радиовещания, 1958, Ф. Эрлих), зоопарк в Фридрихсфельде (1957, Х. Граффундер, Э. Бендиг и др.) и т. д. В 1949—59 население получило 224 500 новых или восстановл. квартир. Жилищное стр-во до сер. 50-х гг. велось гл. обр. в р-не магистрали Карл-Маркс-Алле (1952—54, Г. *Хенгельман*, Р. Паулик, Х. *Хопп*; Штраусбергерплац, 1954, Франкфуртер-Тор, 1956). В дальнейшем ведётся застройка мн. р-нов с применением функциональной планировки, индустриальных методов и типовых проектов (ам Хиршгартен в Кёпенике, 1956—58, Г. Хейнрих и др.; Коппенштрасе, 1957, Э. Лейбольд и др.; 2-я очередь Карл-Маркс-Алле, с 1959, В. Дучке, Э. Коллейн и др.). Предусмотрены полная реконструкция центра Б. (пл. Маркс-Энгельсплац, ул. Унтер-ден-Линден, пл. Александерплац с выходом на неё Карл-Маркс-Алле) и мн. ул. и пл., расширение Трептов-парка (проект 1956—57, Р. Лингнер). В 1946—49 в Трептов-парке сооружён памятник воинам Сов. Армии (обширный арх.-скульптурный ансамбль с фигурой воина-освободителя, выс. 13 *м*, арх. Я. Б. Белопольский, скульптор Е. В. Вучетич, см. *РСФСР*). Восстановлены ми. историч. сооружения — университет, Бранденбургские ворота, Оперный театр, Новая караульня, Хедвигскирхе и др.

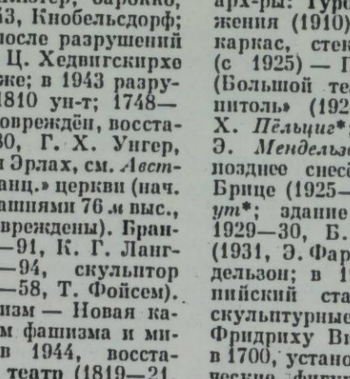
Гос. музеи в Берлине (Staatliche Museen zu Berlin), осн. в 1830, включают: Нац. гал., осн. в 1876, собр. живописи и рис. с конца 18 в.;Переднеазиатский музей; Музей ислама; Античное собр.; Восточноазиатское собр.; Музей нар. иск-ва; Египетский музей; Раннехристианско-византийское собр.; Скульптурное собр.;Карт. гал.;













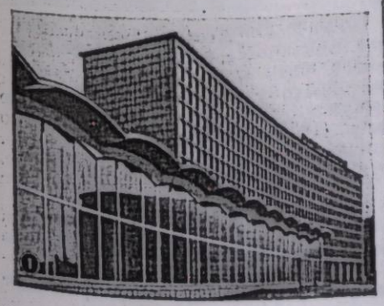
Берлин. 1. Площадь Жандарменмаркт (ныне Плац-дер-Академи). „Немецкая" и „Французская" церкви (начало 18 в., башни—1780—85, архитекторы К. Гонтард, Г. Х. Унгер). Драматический театр (1819—21, архитектор К. Ф. Шинкель). 2. Б. Пауль. Здание фирмы Катрейнер. 1929—30. 3. П. Беренс. Турбинная фабрика фирмы „АЭГ". 1909. 4. Б. Таут. Линейная застройка посёлка в Брице. 1926. 5. Г. Хензельман. Франкфуртер-Тор. 1956. 6. Здание спортивного зала „Динамо". 1957.



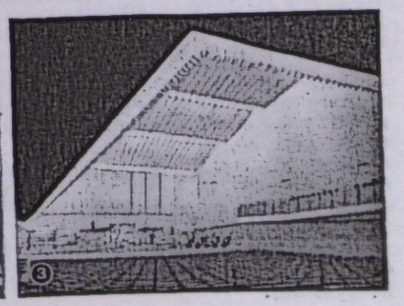
Г. Хейнрих. Жилые дома в Берлине, район Кёпеник. 1956.

Гравюрный кабинет; Нумизматич. кабинет; Художеств.-промышл. музей. Культурно-историч. музей г. Берлина (Märkisches Museum), осн. в 1874. Музей немецкой истории с произв. на историч. темы.

Западный Б., оторв. в 1948 от вост. Б., находится под оккупацией США, Англии и Франции (вопреки сов. предложениям о ликвидации оккупац. режима в Зап. Б. и превращении его в демилитаризов. вольный г.); располож. на терр. ГДР, он рассматривается зап. державами как «фронтовой город» и «витрина свободного мира». Этим определяется уродливый односторонний характер развития Зап. Б., зависящий от политич. ситуации: неровные темпы восстановления, хаотичность стр-ва, затяжное осуществление принятых проектов. Центр. часть почти не восстанавливается, и новый репрезентативный центр формируется в р-не зоосада и магистрали Курфюрстендамм. Жилая застройка, к-рая рассчитана гл. обр. на состоят. семьи, сочетается с подчёркнуто совр. решениями в зданиях контор (небоскрёб «Телефункен», П. Швебес, Х. Шосбергер), банков (Берлинер банк, 1953, Г. Зигман), магазинов, отелей, церквей. Функциональными и художеств. достоинствами отличается концертный зал Высшей музыкальной школы (1952—54, П. Баумгартен). Стр-во имеет часто рекламный характер. Значит. часть его ведётся на средства или с участием оккупирующих стран, гл. обр. США («Свободный ун-т» Форда, с 1948, Ф. Г. Сотботка, Г. Мюллер; театр Шиллера, 1949—50, Х. Фёлькер, Р. Гроссе; Амер. мемориальная б-ка, 1952—1954, Г. Йобст, В. Крёйер, Х. Вилле, Ф. Борнеман; зал Конгрессхалле с большепролётным висячим покрытием,







Западный Берлин. 1. Г. Йобст, В. Крёйер, Х. Вилле, Ф. Борнеман. Американская мемориальная библиотека. 1952—54. 2. В. и Х. Лукхардт. Дома на площади Котбузер-Тор. 3. П. Баумгартен. Концертный зал Высшей музыкальной школы. 1952—54.

1957, амер. арх. Х. Стаббинс). Ряд арх. мероприятий имеет провокац. или реваншистский смысл (монумент в память «Воздушного моста», 1951, арх. Э. Людвиг; восстановление на средства ФРГ рейхстага, дворца Бельвю в качестве резиденции президента ФРГ). В 1957 на терр. разруш. квартала Ганза была развёрнута междунар. строит. выставка «Интербау» (пл. 17,7 *га*, ок. 50 зданий — жилые дома разных типов в 1—18 этажей, б-ка, кинотеатр, детский сад, 2 церкви и др.); кроме нем. арх., участвовали Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*), А. Аалто (см. *Финляндия*), О. Нимейер (см. *Бразилия*), живущий в США В. *Гропиус* *. Интересная как выставка крупных зданий, «Интербау» тем не менее дала мало нового (кроме здания Конгрессхалле) и обладала существ. градостроит. недочётами.

Гос. музеи в Берлине (Staatliche Museen in Berlin; в Далеме) включают: Египетское отд., Античное отд., Отд. ислама, Скульпт. отд., Карт. гал., Нац. гал., Гравюрный кабинет, Художеств.-промышл. музей, Музей первобытной и древней истории, Этнографич. музей, Отд. восточноазиатского иск-ва и др. Гал. 20 в. в Шарлоттенбурге. Администрация б. Гос. дворцов и парков (Шарлоттенбург, Груневальд, Павлиний о-в).

Лит.: Berlin und seine Bauten, Bd 1—2, B., 1896; Schmitz H., Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, 2. Aufl., B., [1925]; Berlin. Heute und Morgen, B., [1953]; Reimann G. J., Das Berliner Strassenbild des XVIII und XIX Jahrhunderts, B., 1954; Müther H., Berlins Bautradition, B., [1956]; Ludwig H., Berlin von gestern [Album], B., [1957]; Kramer M. F., Berlin im Wandel der Jahrhunderte, B., [1956]; Berlin 1945—1958 [Album], [B., 1958].

БРАНДЕНБУРГ (Brandenburg) — г. в округе Потсдам; б. столица Бранденбурга. Осн. ок. 1170 на месте разруш. в 927—28 слав. г. Бранибор. Образовался из 3 частей: 1) Мариенберга с ц. Мариенкирхе (на г. Харлунг; кирп., ок. 1220, выс. 79 *м*, в плане равноконечный крест с 4 апсидами и башнями между ними; снесена в 18 в.) и Старого г. с ратушей (14 в.), романской ц. Николайкирхе (ок. 1200) и романско-готич. Готхардкирхе (начата в 1456); 2) Нового г. с Новой ратушей (15 в.), домом курфюрста (16 в.) и позднеготич. ц. Катариненкирхе (1401—34, Гинрих из Брунсберга, трёхнефная зальная ц. со звёздчатыми и сетчатыми сводами); 3) Соборного о-ва на р. Хафель с позднероманским трёхнефным сводчатым собором (кирп., ок. 1200—35, перестроен в 15 в.). Заводские здания; общежитие учеников завода (1951, Р. Р. Вагнер); детский сад (1953, Г. Либинг).

ВАРТБУРГ (Wartburg) — замок в округе Эрфурт (в Тюрингии), крупный центр культуры средневековья и Возрождения. Музей. Кроме укреплений, в комплекс входят: дворец (на месте ст. здания, ок. 1070, от к-рого сохранились части с узкими окнами), вестибюль к-рого с аркадами и двухэтажные помещения построены, вероятно, в 1180-е гг., третий этаж с большим залом — нач. 13 в. (неоднократно перестраивался); Дом наместника (фогтей; нижний этаж — 15 в., фахверковый верх — 16 в.); хорошо сохранилась комната, где работал М. Лютер. Росписи 1854—56 М. Швинда (см. *Австрия*).

Лит.: Asche S., Die Wartburg und ihre Kunstwerke, [4 Aufl.], Eisenach — Kassel, [1956]; Piltz G., Die Wartburg, Dresd., 1961.

ВЕЙМАР (Weimar) — г. в округе Эрфурт (в Тюрингии). Возможно уже в 5—6 вв. был резиденцией герцогов; известен как г. с 10 в. Расцвет пережил в 18 — нач. 19 вв., когда были сооружены дворцы и жилые дома (И. В. Гёте, Ф. Шиллера и др.). Во 2-ю мировую войну были разрушены многие ср.-век. и ренессансные здания (на Рыночной пл. и в др. местах). В современном облике г. видное место занимают постройки 16 в. (арх. Н. Громан и др.) и классицизма. В 1919—25 в В. находился «Баухауз» (см. *Германия*). Пам. И. В. Гёте и Ф. Шиллеру (1857, Э. Ричель), Э. Тельману (1958, В. *Арнольд*).

К С. от Веймара — Нац. памятник Бухенвальд, б. концлагерь, где в 1958 открыт Памятник борцам сопротивления фашизму (инж. Л. Дейтерс и др., скульптор Ф. *Кремер*).

Музей Гос. художественные собрания В., осн. в 1809 И. В. Гёте; включает — Дворцовый музей, Собрание графики, Художеств. б-ку, Музей рококо Бельведер, Кабинет медалей. Гор. музей. Музей первобытной и древней истории Тюрингии (Museum für Ur-und Frühgeschichte Thüringens in Weimar). Нац. музей И. В. Гёте.

Лит.: Fink F., Das Stadtbild Weimars im Wandel der Zeit, Weimar, 1931; Beiträge zur Geschichte der Stadt Weimar. Hrsg. v. F. Fink, Bd 1—5 (H. 1—48), Weimar, 1931—34; Bätel., Weimar. Antlitz einer Stadt, Weimar, 1956; Heinemann A. v., Scheidig W., Iwan W., Weimar. Ein Führer durch die Stadt..., Weimar, [1957]; Piana T., Weimar. Stätte klassischer Tradition [Album], Weimar, 1958.

ВЁРЛИЦ (Wörlitz) — г. в округе Галле (в Саксонии-Анхальт), известен с 10 в., г.— с 14 в. Классицистич. дворец (1769—73) и ратуша (1795, оба Ф. В. *Эрдмансдорф**), псевдоготич. ц. с классицистич. элементами (1806—10, Г. Х. Хезекиель), классицистич. синагога. Пейзажный (англ.) парк (заложен ок. 1768) с многочисл. классицистич. и псевдоготич. постройками.

Музей Гос. дворцы и парки В.

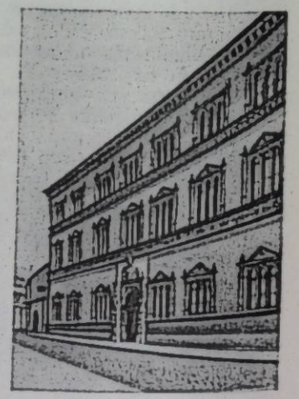
Лит.: Rode A., Beschreibung des fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau, 1928.

ВЕРНИГЕРО́ДЕ (Wernigerode) — г. в округе Магдебург (в Гарце.) Получил права г. в 1229. У подножия горы с замком (почти заново выстроен в 1870—80) — живописные фахверковые дома 16—17 вв., многие из них богато украшены. Ратуша (перестроена из Танцевального дома, нач. 15 в.) с фахверковым этажом (ок. 1500) и пристройкой (1498, Т. Хиллеборх).

Гос. музей. Музей феодализма замок В.

Лит.: Wernigerode. Vorwort von M. Oelsner, F.—W. Newie, Dresd., 1961.

ВИ́СМАР (Wismar) — г. и порт в округе Росток (в Мекленбурге) на Балтийском море. Известен как г. с 1229. Разбит по регул. плану. Сильно пострадал во 2-ю мировую войну. **Фюрстенхоф** — ренессансный дворец мекленбургских князей (кирп., 1553—54), трёхэтажный, с рельефными фризами (известняк и терракота). Кирпичные церкви: Мариенкирхе (1339, с более старой зап. башней, трёхнефная базилика; снесена в 1960), Георгенкирхе (сер. 15 века, трёхнефная крещатая базилика; частично восстановлена после разрушений 2-й мировой войны), Николайкирхе (начата в 1381; Генрих из Бремена, Герман из Мюнстера, Ханс Мартенс; трёхнефная базилика; самый высокий средний неф среди кирп. ц.— 37 *м*). Нар. предприятие верфь Маттиас-Тезен (1950, по проекту Технич. бюро Росток), поликлиника при ней (1955, инж. К. Рик).



Дворец Фюрстенхоф в Висмаре. 1553—54.

Местный гор. муз. (Heimatmuseum der Stadt Wismar).

Лит.: Techen F., Geschichte der Seestadt Wismar, [Wismar], 1929.

ГА́ЛЛЕ, Халле (Halle),— г., адм. центр округа Галле (в Саксонии-Анхальт), осн. ок. 800. Сильно разросся в конце 19—20 вв. вокруг старого г. с неправильной ср.-век. планировкой; в центре находятся Рыночная пл. с колокольней «Красная башня» (15—16 вв.) и замок Морицбург (1484—1503). Собор (собств. доминиканская ц.; 1-я пол. 14 в.), трёхнефный, центральный, форма покрытий (1520—23) напоминает законы рус. церквей. Ун-т (новое здание 1832—34, К. Ф. *Шинкель* *). Многочисл. индустриальные постройки. Комплекс новых домов на Штреземанплац (1957, Х. Дитрих и др.).

Музей первобытной истории (Landesmuseum für Vorgeschichte), осн. в 1823.

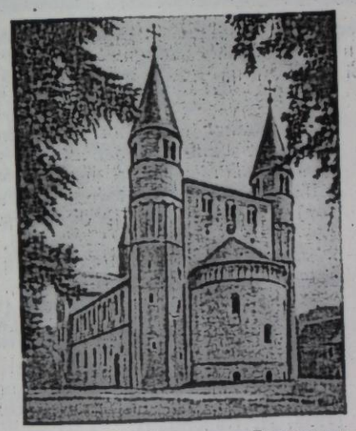
Лит.: Neuss E., Plechocki W., Halle an der Saale, [2. Aufl.], Dresd., 1955; 4 Aufl., Dresd., 1961.

ГЕРЛИЦ (Görlitz) — г. в округе Дрезден (в Оберлаузице). Осн. в нач. 13 в. ок. древнего слав. г. Згорелец. Г.— с 1303. Во многом сохранил планировку и облик от 14—18 вв. Наиболее ценны ренессансные жилые дома и ратуша (1537, В. Роскопф) с башней, порталом и наружной лестницей.

Музей Гос. художеств. собрания Г.

Предместье (Жележец) на вост. берегу р. Нейсе принадлежит Польше.

ГЕРНРО́ДЕ (Gernrode) — г. в округе Галле (в Гарце). Бенедиктинский мон. (основан в 961) с одним из значительнейших памятников раннего средневековья — ц. св. Кириака — трёхнефная, 3-апсидная базилика с эмпорами и плоским покрытием; зап. апсида и крипта 1-й пол. 12 в.; план неправильной формы; скульптура «Гроба господня» (кам., около 1100).



Церковь св. Кириака в Гернроде. Западная часть. 1-я половина 12 в.

Лит.: Grote L., Die Stiftskirche in Gernrode, Burg, [1932].

ГО́ТА (Gotha) — г. в округе Эрфурт (в Тюрингии), известен с 10 в.; г. — с 12 в. Ст. город с Рыночной пл. в центре, окружён озелен. ул. и парками. К В. от него — индустриальный квартал. Замок Фриденштейн (1643—54, по проекту А. Рудольфи из Магдебурга), П-образный в плане, двор пл. 86 *м*×65 *м*. Ряд новых зданий (Финансовая школа, 1954, Г. Хаубенрейсер).

Музей замка Гота (в замке Фриденштейн).

Лит.: Volkland W., Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Gotha, Gotha, 1929.

ГРЕЙФСВАЛЬД (Greifswald) — г. в округе Росток (в Померании), осн. в сер. 13 в. ок. мон. Эльдена. Ст. часть г. имеет регул. («шахматную») планировку. Кирп. жилые дома конца 14—1-й пол. 15 вв. на Рыночной пл. Ц. Мариенкирхе (кирп., сер. 13 — нач. 14 вв.), трёхнефная, зальная с башней; по её образцу построено много церквей в прибалтийских странах. Ц. Николайкирхе (2-я пол. 13 в.), по типу Мариенкирхе; в 14 в. по образцу любекской Мариенкирхе перестроена в базилику; башня (14 в.) — по нидерл. образцам, верх башни в стиле барокко (1652). Ун-т (осн. в 1456) с новым зданием Ин-та агробиологии (1957, В. Лицков).

Местный музей (Heimatmuseum Greifswald).

Лит.: Glnnow K., Greifswald. Die Stadt am Bodden, Rostock, [1956].

ГЮСТРОВ (Güstrow) — г. в округе Шверин (в Мекленбурге), осн. ок. 1200. Позднеренессансный дворец с кв. внутр. двором; зап. и юж. части (1558—70, Ф. Парр), сев. (1587—89, Ф. Брандин), юж. часть снесена. Новые жилые дома (кирп., с черепичными кровлями, 1955).

ДЕ́ССАУ (Dessau) — г. в округе Галле (в Саксонии-Анхальт), осн., вероятно, в 12 в. Был распланирован и застроен в осн. в 18 — нач. 19 вв. в стиле классицизма: арх. Ф. В. *Эрдмансдорф* * (зал в замке герцогов, 1767—68; дворцы Луизиум, 1774, и Георгиум, 1780; Оранжерея, 1793; театры и жилые дома), Г. В. *Кнобельсдорф* * (юж. и вост. крылья замка герцогов, восходят к 16 в.). В 20 в., когда Дессау стал крупным индустриальным центром, здесь работали А. Мессель (дворец Кон-Оппенхейм, 1903) и В. *Гропиус* * (комплекс «Баухауза», 1926, жилой р-н Тёртен, 1926—28). В 1944—45 почти полностью разрушен. Интенсивно восстанавливается (дома на Шиллерштрасе, 1954, арх. В. Штамм и др.; на Бебельштрасе, 1957, арх. П. Зоммер и др.; детские ясли, 1952, В. Штамм и др.).

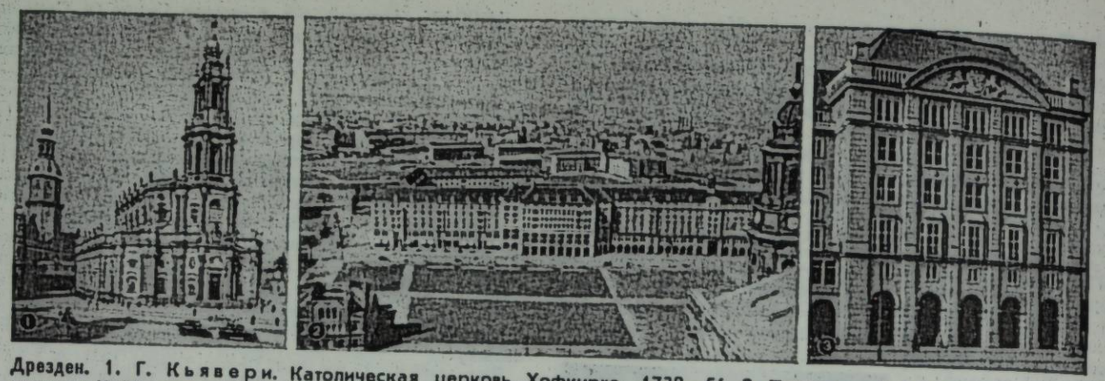
Музей Государств. гал. и дворец. Музей дворец Мозигкау.

Лит.: Geschichte der Stadt Dessau, Dessau, 1901; Wäschke H., Die Dessauer Elbbrücke, Halle, 1903; Dessau (Wörlitz), Vorwort von W. Usemann, Dresd., 1961.

ДО́РНБУРГ (Dornburg) — дворец в округе Магдебург (в Саксонии-Анхальт), построен по заказу Екатерины II для её родителей в стиле барокко с чертами рококо (1751—55, Ф. И. Штенгель; с 1945 в руинах; с 1954 восстановлен).

ДРЕ́ЗДЕН (Dresden) — г. на р. Эльбе, адм. центр округа Дрезден (в Саксонии). Первоначально — рыбачий слав. пос. Драждяна, захвачен саксонскими феодалами; Д. упоминается с 1206, как г.— с 1216. С 1547— резиденция курфюрстов, в 1806—1918— королей. В конце 17 и 18 вв. при Августе II и его преемниках усиленно застраивался в стиле барокко и стал одним из красивейших городов Германии, крупным культурным центром («Флоренция на Эльбе»). В 19 и 20 вв. Д. во многом изменил свой облик, став также важным пром. и коммерч. центром и портом. 13.II.1945 Д. был почти полностью разрушен англо-амер. авиацией. Первое поселение возникло на правом берегу, но историч. ядром Д. стал левобережный Старый г., имевший со ср. веков сравнительно правильную сетку улиц и прямоугольную пл. Альтмаркт в центре; осн. арх. пам. сосредоточены в пределах пятиугольника б. укреплений (1546—1591), гл. обр. близ берега Эльбы. Новый г. на левом берегу имеет регул. радиально-кольцевую планировку: в центре — овальная пл. Единства с памятником сов. воинам, соединённая со Старым г. широкой ул. Освобождения (б. Хауптштрасе), ул. Единства и мостами. Среди парков Д. (430 *га*) крупнейший — Гросер-гартен (160 *га*). Вместе с предместьями и соседними городками Д. образует р-н сплошной застройки от *Мейсена* до *Пирны*.

Арх. памятники (в осн. разрушены). Замок курфюрстов, позднее королей (осн. ок. 1200, перестроен ок. 1471—76, с 1548—49 возник двор с аркадами и угловыми лестничными башнями; малый двор — 1592—93, П. Бухнер; башня выс. 101 *м* — 1674—76, К. Кленгель). Дворец в Большом парке (Гросер-гартен; Н-образный корпус с внешними парадными лестницами, 1679—80, И. Г. Штарке). Цвингер (нарядный дворцовый ансамбль из объединённых галереями легких павильонов с 3 сторон двора 106 *м*×107 *м*, памятник позднего барокко, 1711—22, М. Д. *Пёппельман* *; богатый декор в стиле рококо, скульпторы Б. Пермозер, см. *Австрия*, и др.; грот Нимфенбад; ансамбль восстановлен в 1955—1962). В Новом г.— Японский (первоначально — Голландский) дворец (музей фарфора; вокруг двора — 4 флигеля с угловыми павильонами и изогнутыми крышами, 1715—41, З. Лонглюн, Ж. де Бодт; парковый фасад — Пёппельман) и ц. Дрейкёнигскирхе (1732—39, Пёппельман). Церкви в Старом г.: Францисканская (Зофиенкирхе; зальная с 2 нефами, с 1351), Фрауэнкирхе (протестантская, с центрич. планом, купол диам.



Дрезден. 1. Г. Кьявери. Католическая церковь Хофкирхе. 1738—56. 2. Площадь Альтмаркт. Справа — церковь Крёйцкирхе (1764—92, архитектор И. Г. Шмидт), застройка западной стороны (1953, архитектор И. Рашер). 3. А. Кюнцер. Универсальный магазин на площади Альтмаркт. 1954—56.

23,3 *м*, выс. 95 *м*, 4 лестничные башни, 7-ярусные эмпоры, 3600 мест; 1726—38, окончена в 1743, Г. Бер; полностью уничтожена), **Хофкирхе** (католич., с базиликальным планом, цилиндрич. сводами и башней выс. 83 *м*; 1738—56, Г. Кьявери; восстановлена), Крёйцкирхе (1764—92, И. Г. Шмидт; восстановлена). Ратуши в Старом г. (1741—45) и Новом г. (1750—52), ландхауз (1770—76, Ф. А. Крубзациус); дворцы: ам Ташенберг (1711—15), Брюль (1737—51) и Козель (1744—45, оба — К. Кнёффель) и др. Классицизм — гауптвахта в Старом г. (1831—33, К. Ф. *Шинкель* *). Эклектика 19 в.: Карт. гал. (замыкает двор Цвингера; в духе Высокого Возрождения; 1847—49, Г. *Земпер* *, окончена к 1856, купол — М. Хенель, восстановлена), Оперный театр (в том же стиле, 1838—41, Земпер, после пожара 1869 восстановлен в 1871—78 Г. и М. Земпер), дворец Оппенхейм (1845—1848, Г. Земпер), школа Крёйцшуле (1866, К. Ф. Арнольд, неоготика). 20 в.: Новый дом сословий (1901—1907, П. Валлот); ц. Кристускирхе (1905, Р. Шиллинг, Р. Гребнер, «югендстиль»), Новая ратуша (1905—10); мост Августа (1906—10; восстановлен) и Музей гигиены (1927—30) — оба В. Крейс. Социалистич. реконстр. Д.: Альтмаркт (1953, И. Рашер, Х. Шнейдер и др.), Технический ун-т (Ин-т слаботочной техники; 1951, К. В. Окс, Г. Реттиг и др.; Ин-т термодинамики, 1956, Ф. Шаршмидт и др.), общежитие Высшей школы путей сообщения (1954, Р. *Паулик* и др.), Инж. железнодорожная школа (1954, Ф. В. Вурм); жилые дома на Блохманштрасе (1954), Борсбергштрасе (1956), в Иоганнштадте (1957) — все В. Хенш; школа на Фечерпарке (1955—56, К. Рётиг и др.).

Гос. художестн. собрания, включают: Карт. гал. (Дрезд. г.), осн. в 1560, спасена сов. войсками, вновь открыта в 1956 (отд. старых мастеров в Цвингере и отд. новых мастеров в *Пильнице*); Музей художеств. ремесла; Графич. собрание; Скульпт. собрание; «Зелёный свод» (Grünes Gewölbe, декор. иск-во); нумизматич. кабинет; Собр. слепков. Музей первобытной истории земли Саксония. Гос. этнографич. музей. Гос. музей нар. иск-ва. Гор. собрания.

Лит.: Schumann P., Dresden, 2. Aufl., Lpz., 1922; Justi K., Das augusteische Dresden, [Dresd.], 1955; Löffler F., Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, [3. Aufl.], Dresd., 1958; Ermisch H. G., Der Dresdner Zwinger, 3. Aufl., Dresd., 1956; Kempe L., Schlösser und Gärten um Dresden, Dresd., [1957]; Dresdener Galerie. Ausw. und Einf. von W. Balzer, Lpz., 1956; Festschrift Dresden. Zur 750-Jahrfeier der Stadt 1206—1956, [Dresd., 1956]; Seydewitz R., Dresden—geliebte Stadt, Dresd., 1961; 400 Jahre Dresdener Kunstsammlungen, Dresd., 1960.

ЕРИХОВ (Jerichow) — г. в округе Магдебург (в Саксонии-Анхальт). Премонстрантский мон. (осн. в 1144) с ц. романского стиля — трёхнефная крещатая базилика с плоскими покрытиями и двумя башнями (13 в.); нижняя часть — кам., верхняя — кирп.

ЗААЛЬФЕЛЬД (Saalfeld)— г. в округе Гера (в Тюрингии). «Хёйер Шварм» — руины донжона замка (рубеж 12—13 вв.). Ратуша (1526—37), кубич. с двускатной крышей и 8-гранной лестничной башней. Новые здания районной больницы (1954, Х. *Хонп*, В. Вольфрам), школы производств. обучения (1956, Ф. Грос и др.).

Лит.: Schamberger M., Schönes aus Saalfeld und Umgebung. Architektur- und Landschaftsbilder, Saalfeld, 1929.

ЗЕНФТЕНБЕРГ (Senftenberg) — г. в округе Котбус (в Нидерлаузице). Пром. сооружения на угольных разработках. Крупный комплекс жилых 4-этажных домов (1958, Н. Бидерман).

ЗОНДЕРСХАУЗЕН (Sondershausen) — г. в округе Эрфурт (в Тюрингии), известен с 12 в. Дворец в стиле барокко; ряд зданий 18 в. Сильно разрушен во 2-ю мировую войну. Пром. сооружения. Учебный комбинат (1957—58, О. Энгльбергер).

Гос. местный и дворцовый музей (Staatliches Heimat- und Schlossmuseum Sondershausen; во дворце).

Лит.: Lutze G., Aus Sondershausens Vergangenheit, Bd 1—3, Sondershausen, 1901—19.

КАЛЬБЕ (Calbe) — г. в округе Магдебург (в Саксонии-Анхальт). С 1948 сооружены крупные пром. здания комплекс 4-этажных жилых домов (1956, Х. Хрусса А. Квасница).

КАРЛ-МАРКС-ШТАДТ (Karl-Marx-Stadt; до 1953— Хемниц, Chemnitz)— г., адм. центр округа Карл-Маркс-Штадт (в Саксонии). Основан на месте слав. поселения Каменицы. Известен как г. с 13 в. Сильно разросся как индустр. центр с конца 19 в. (фабричные здания, универмаг Шоккена, 1929—30, арх. Э. *Мендельсон* *, и др.). Радиально-кольцевой план, включающий зелёные зоны. После разрушений во 2-ю мировую войну ведутся восстановит. работы и обширное новое стр-во — индустриальное (машиностроительный завод «Германия», 1952, инж. Р. Моргенштерн и др.; завод текстильных машин, 1958, арх. Э. Зелинг, инж. Х. Хенш), жилищное и обществ. (дома на ул. Лютерштрасе, 1957, Г. Лаке и др.; ул. Унрицштрасе, 1957, арх. В. Зем, П. Анзорге, парковый арх. Х. Шульце; Машиностроит. ин-т, 1956, инж. К. Витлингер и Х. Зейдель, арх. А. Вагнер).

Восстановленный в 1953 фасад дома в стиле барокко на Рыночной площади в Карл-Маркс-Штадте.



Музей Шлосберг (Schlossberg-museum). Гор. музей.

КВЕДЛИНБУРГ (Quedlinburg) — г. в округе Галле (в Гарце), известен с 9 в. Центр, окружённый новой застройкой, имеет прямоугольную сетку улиц. Сохранились многочисл. ст. фахверковые жилые дома. Ц. Блазиускирхе с башней (9 в.), ц. Виперткирхе с криптой (9 в., первоначально отдельная капелла, перестроена в 936), трёхнефной, покрытой цилиндрич. сводами. Ц. Серватиускирхе (между 930 и 997); первонач. часть вошла как крипта (в к-рой сохранился ряд скульпт. надгробий — аббатисс Адельгеймы и Беатриче, ок. 1161, и др.) в трёхнефную базилику (1070—1129) с плоским покрытием; её башни окончены в 19 в.

Лит.: Kleemann S., Quedlinburg. Ein Führer, 10. Aufl., Quedlinburg, 1927; Müller H., Quedlinburg, Lpz., [1955]; Speer F., Quedlinburg, Dresd., 1953.

КОРИН (Chorin) — цистерцианский мон. в округе Франкфурт-на-Одере (в Бранденбурге). Раннеготич. ц. (кирп., 1275—1334) — трёхнефная базилика с трансептом и хором, треугольными фронтонами. Ныне мон. в руинах.

Лит.: Löffler H., Kloster Chorin, ein Führer, 2. Aufl., B., 1925.

ЛЕЙНА (Leuna) — г. в округе Галле (в Саксонии-Анхальт). Осн. в 1916 и сильно развился как центр хим. пром-сти. Комбинат Вальтер-Ульбрихт-верке; рабочие жилые р-ны, в к-рых отразились все этапы развития жилищной арх-ры с 1919. Химич. ин-т (1957, Х. Фёлькер). Ныне город Л. слился с *Мерзебургом*.

ЛЕЙПЦИГ (Leipzig) — г., адм. центр округа Лейпциг (в Саксонии). Осн. в 1015 как укрепл. слав. поселение Липцы; с 12 в. — нем. г. Центр. часть г. имеет регулярную («шахматную») планировку с Рыночной пл. посередине. На ней — Ст. ратуша (ренессансное здание, начато в 1556, И. Лоттер и др.) с башней, членящей фасад по «золотому сечению», открытой гал. и залом (дл. 43 *м*) в верхнем этаже. Романско-готич. зальная ц. Николайкирхе (начата в 13 в., интерьер перестроен Ф. Дауте в 1784—97). Барочная Ст. биржа (1678, Х. Рихтер из Веймара) с залом во втором этаже, куда ведёт открытая лестница. В г. сохранились жилые дома 16—17 вв.; в период подъёма г. в 18 в. сооружались жилые дома дворцового типа в стиле барокко и рококо с садами. Л. пережил быстрый рост в конце 19 — нач. 20 вв., когда стихийно сложились пром. р-ны, р-н издательств и книгопечатен, застраивалась территория ярмарки, возникли эклектич. обществ. здания: Новый театр (1864—67, К. Ф. *Ланганс**; разрушен во 2-ю мировую войну, в 1956 — снесён), Суд (ныне музей Г. Димитрова; 1888—95, Л. Хофман и др.) и др. В 20 в. создан ряд индустриальных, обществ. и транспортных зданий (аэропорт, 1913; Гл. вокзал, 1915—1917, В. Лоссов и М. Кюне; Большой зал ярмарки, 1927—30, арх. Х. Риттер), новые жилые р-ны (Рундлинг, 1929, Х. Риттер, с домами, располож. по трём концентрич. окружностям). После разрушений во время 2-й мировой войны ведутся восстановит., реконструктивные работы (ренессансное здание «Старых весов» на Рыночной пл., 1555). Новое стр-во: индустриальные объекты, здания ярмарки, новый ансамбль на пл. Росплац (1953, Р. Ропер), здания ун-та Карла Маркса (анатомич. ин-т, 1951; физиологич. и фармакологич. ин-т, 1954, Х. Н. Бах, Х. Раушенбах и др.); новое здание Оперы (1956—60, К. Хеммерлинг, К. Нипераде); спортивный форум с плават. бассейном (1950, К. Зоурадни), Высшей школой физкультуры



Х. И. Бах, Х. Раушенбах и др. Физиологический и фармакологический институт университета Карла Маркса в Лейпциге. 1954.

(1952, Х. *Хонп* и К. Нипераде), зданием гл. входа (1955, К. Зоурадни, Э. Яковски, Р. Лоснер). Памятник Битвы народов (1898—1913, выс. 92 *м*, арх. Б. Шмиц).

Музей изобразит. иск-в, осн. в 1837. **Музей художеств. ремесла**, осн. в 1874. **Этнографич. музей**, осн. в 1869; колл. пам. культуры народов мира. **Герм. музей книги и письменности**, осн. в 1884. **Музей истории города** (в Ст. ратуше), осн. в 1911.

Лит.: Schulze F., Alt-Leipzig. Ein Führer..., 4. Aufl., Lpz., 1927; Pevsner N., Leipziger Barock, Dresd., 1928; Leipziger Bautradition, Lpz., 1955; Leipzig. Stadt der Vielfalt. Hrsg. v. F. Donath, Lpz., 1957.

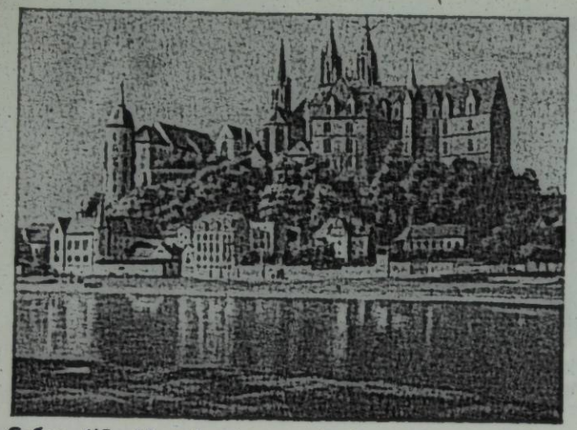
ЛЕНИН (Lehnin)—деревня в округе Потсдам (в Бранденбурге). Цистерцианский мон. с частично сохранившимися готич. кирп. постройками. Церковь (ок. 1220—1270), трёхнефная сводчатая кирп. базилика, в осн. романская по стилю.

МАГДЕБУРГ (Magdeburg) — г., адм. ц. округа Магдебург (в Саксонии-Анхальт), осн. в нач. 9 в. Г. рос вокруг двух почти параллельных улиц и р-на Старого моста через р. Эльбу. Раннеготич. собор (Санкт-Маурицнус-унд-Катарина; на месте собора 955), трёхнефная крещатая сводчатая базилика, начата по франц. образцам в 1209 — вост. часть, ок. 1225 добавлен 2-й ярус хора (мастер из Маульбронна, возможно, М. Бонензак), трансепт окончен в 1266, нефы — 1-я пол. 13 в. — 1363, зап. фасад — 1307—1520, с башнями (выс. 103 *м*); в соборе — романские местной работы надгробия архиепископов (бр., 12 в.), кам. скульптура хора «Портал дев» (кам., сер. 13 в.). Романская ц. Либфрауэнкирхе (начата в 1064), трёхнефная крещатая базилика, в 1-й трети 13 в. заново покрыта раннеготич. сводами. С 19 в. М.— крупный индустриальный г. В 20 в.— один из центров развития новой арх-ры: в 1921—24 гл. арх. г. был Б. *Таут* *, построивший жилые комплексы, зал для собраний (1922). В 1631 и 1944 город был сильно разрушен. С 1948 восстанавливается; сооружены новые пром. здания, комплексы зданий на Центр. пл. (1954, Э. Хинше, Н. Крамер и др., по типу Карл-Маркс-Алле в Берлине) и в др. р-нах, Ин-т тяжёлого машиностроения (1956, Г. Хартвиг и др.) и т. д.

Культурно-историч. музей, осн. в 1892.

Лит.: Greischel W., Der Magdeburger Dom, B., 1929; Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, Jahrg. 1—75, Magdeburg, 1886—1941; Piltz G., Magdeburg. Stadt am Strom, Dresd., 1955; Glade H., Magdeburger Tagebuch, B., 1957; Mrusek H. J., Magdeburg, Lpz., [1959]; Neubauer E., Häuserbuch der Stadt Magdeburg, Bd 1—2, Halle/S, 1956.

МЕЙСЕН (Meissen)—г. в округе Дрезден (в Саксонии). Возник в 929 на месте древнего слав. поселения, сложился как г. в 13 в. Комплекс собора и замка на скале над



Собор (13—15 вв.) и замок Альбрехтсбург (1471—85) в Мейсене.

р. Эльбой. Готич. собор (начат в сер. 13 в. на месте ст. романского, окончен в 15 в.), первоначально базилика, с 14 в. — перестроен в зальный храм; до 1547 имел три зап. башни; совр. 2 башни, нач. 20 в. Гл. постройка замка — позднеготич. Альбрехтсбург (1471—85, Арнольд Вестфальский) — трёхэтажное здание с залами неправильной формы, перекрытыми звёздчатыми и сотовыми сводами; арки в виде занавесей, винтовые лестницы в башнях с замечат. резьбой по камню. Старейший в Европе фарфоровый завод (осн. в 1710).

Музей (Albrechtsburg Meißen; в замке). Гор. музей.

Лит.: Mrusek H. J., Meissen, Dresd., [1957]; Czeczot U., Die Albrechtsburg Meissen, Meissen, [s. a.].

МЕРЗЕБУРГ (Merseburg) — г. в округе Галле (в Саксонии-Анхальт); был известен уже ок. 800. Собор (св. Лаврентия и Иоанна Крестителя; начат в 11 в.; в 13—16 вв. сильно перестроен), готич. на романском фундаменте, первоначально крещатая базилика с двумя хорами и 4 башнями, ныне зальная ц.; в ней — надгробие Рудольфа Швабского (бр., ок. 1080). Ренессансный Епископский дворец (1480—89, перестроен в 1605). Ныне М.— разросшийся индустр. центр, слился с г. *Лёйна*.

Лит.: Haesler F., Der Merseburger Dom des Jahres 1015, Halle, 1932; Zwarg W., Merseburg/Leuna, Dresd., [1959].

МО́РИЦБУРГ (Moritzburg) — охотничий замок недалеко от *Дрездена* с франц. (регул.) парком, переходящим в ландшафт. Замок (1542—46, Х. Ден-Ротфельзер; расширен и перестроен в 1722—30, М. Д. *Пёпельман**), расположен на о-ве; 4 круглые башни; внутр. отделка в стиле барокко. Ныне — музей барокко.

Лит.: Fränzel H. [u. a.], Moritzburg, Lpz., 1960.

МИ́ЛЬХАУЗЕН (Mühlhausen) — г. в округе Эрфурт (в Тюрингии); известен с 8 в. Сохранились ср.-век. гор. стены. Центр Крестьянской войны 1525. Ц. Марienкирхе (14 в., зап. фасад 13 в.), пятинефная, зальная с трансептом и двумя 8-гранными башнями. Францисканская ц. (после 1232), сильно вытянутая, зальная, со стройной башней. Ряд новых индустриальных зданий.

Местный музей (Heimatmuseum Mühlhausen).

Лит.: Mühlhausen. Die Stadt Thomas Müntzers..., [s. l.], 1952.

НАУМБУРГ (Naumburg) — г. в округе Галле (в Саксонии-Анхальт). С 10 в.—феод. резиденция, с 1028—епископство; г.— с 1142. Сохранил своеобразный ст. облик, особенно на Рыночной пл. с ц. Венцельскирхе (конец 15,— нач. 16 вв.) и ратушей (нач. 16 в.). Один из гл. пам. нем. средневековья — собор Санкт-Петер-унд-Пауль (1-я пол. 13 в.; на месте собора 1028—44), трёхнефная базилика с двумя трансептами, с двумя хорами (в вост. и зап. частях) и 4 башнями (юго-зап. башня 19—20 вв.); знаменитый зап. хор с замечат. своей жизненной выразительностью статуями основателей ц. и с рельефами «Страстей христовых» на ограде (ок. 1250—60).

Лит.: Wassermann K., Hege F., Naumburg. Stadt und Dom, Dresd., 1952; Der Naumburger Dom. Architektur und Plastik. Dargest. von W. Hütt und L. Manikowski, H. L. Nickel, P. Feist, Dresd., 1956; Hinz P., Der Naumburger Meister, [Neuaufl.], B., [1954].

НЕЙБРАНДЕНБУРГ (Neubrandenburg) — г., адм. центр округа Нейбранденбург (в Мекленбурге). Осн. в сер. 13 в. и был разбит на 25 прямоугольных кварталов. Силуэт определяла мощная кирп. ц. Марienкирхе (13 в.; такая же, как в *Пренцлау*). После разрушений 1945 относительно неплохо сохранилось кольцо укреплений с 4 кирп. воротами 15 в. Ведётся интенсивное новое стр-во: жилые дома (арх. Й. Брёйер и др.), политехникум (1955, О. Гезе, Г. Хандорф и др.), отель «У четырёх ворот» (1955, К. Вейч).

Местный музей (Heimatmuseum Neubrandenburg).

ПАУЛИНЦЕ́ЛЛА (Paulinzella) — нас. пункт в округе Гера (в Тюрингии). Бенедиктинский мон. с ц. (1-я пол. 12 в.), выстроенной в типе хирсауской школы — трёхнефная с трансептом, двумя башнями, ступенчатым порталом (ок. 1126). С 16 в. в руинах.

Лит.: Urkundenbuch des Klosters Paulinzelle. Hrsg. von E. Anemüller. H. 1—2, Jena, 1889—1905.

ПИЛЬНИЦ (Pillnitz) — парк к Ю.-В. от *Дрездена* с дворцами и павильонами в стиле барокко и классицизма. «Водяной дворец» (1720, М. Д. *Пёппельман** и З. Лонглюн) в формах экзотич. барокко с «китайскими» мотивами и сходный с ним «Горный дворец». В замке — часть Дрезденской гал.

ПИ́РНА (Pirna) — г. в округе Дрезден (в Саксонии), известен с 13 в. Центр разбит на прямоугольные кварталы. В силуэте г. господствует позднеготич. с элементами эпохи Возрождения ц. Марienкирхе (1502—46, башня 1466), зальная с потолком на нервюрах, образующих узор в виде древесных ветвей.

Гор. музей (в доминиканск. мон. 14—15 вв.).

Лит.: Meiche A., Historisch-topographische Beschreibung der Amtshauptmannschaft Pirna, Dresd., 1927.

ПО́ТСДАМ (Potsdam) — г. близ Берлина, адм. центр округа Потсдам (в Бранденбурге). Известен с 10 в. как слав. поселение, г. — с 14 в. В 17—18 вв. отстроен как



И. Г. Бюринг, Г. Л. Мангер. Новый дворец в Потсдаме. 1763—66.

воен. город, защищённый палисадами и монумент. воротами (псевдоготич. Наузнер-тор, 1755, и др.); в каждом доме были выделены помещения для солдат. Характерен также регул. распланированный с типовыми кирп. домами Голл. квартал (осн. в 1734). Городской дворец с парадным двором (1660—82, Ф. де Кьезе из Пьемонта и П. Г. Мемхардт; отделка Мраморного зала, 1694, А. *Шлютер**; гал. и купольный портал на сев. стороне, 1701, Ж. де Бодт; перестроен в 1745—51 Г. В. *Кнобельсдорфом** и получил классицистич. внешний вид и рокальную внутр. отделку). Центрич. с куполом на барабане классицистич. ц. Николайкирхе (1830—37, закончена в 1849, К. Ф. *Шинкель**; угловые башни — Ф. Л. Персиус, Ф. А. Штюлер). Вместе с дворцами, церквами и парками г. представлял стройный ансамбль. Почти полностью разрушен в 1945. Ведётся новое стр-во (застройка Кунерсдорфштрасе, 1958, Г. Кочарник, и др.).

К З. от г. — дворцово-парковый ансамбль Сан-Суси с регул. франц. (включающей итал. парк) и пейзажной англ. частями и дворцами: Сан-Суси (1745—47, Г. В. Кнобельсдорф, боковые пристройки 1841) с овальным залом в центре, пилястрами с атлантами на фасаде и двором с полукруглой колоннадой, выстроен в стиле рококо (отдельные классицистич. элементы в интерьере — арх. Ф. В. *Эрдмансдорф**); Новый дворец (1763—1766, И. Г. Бюринг, Г. Л. Мангер) выстроен в духе сдержанного сев. барокко; Коммёнс (1765—69, К. Гонтард и Ж. Леже) — дом для гостей и хозяйств. нужд; Оранжерея (1850, Л. Ф. Хессе и Ф. А. Штюлер). В отдельном т. н. Новом парке — классицистический с бельведером Мраморный дворец (кирп. и мр., начат в 1787 К. Гонтардом, затем строил К. Г. *Лангханс**).

Рядом с Сан-Суси — прямоугольный в плане классицистич. с дорич. портиком дворец Шарлоттенхоф (начат в 1826, К. Ф. Шинкель, Ф. Л. Персиус).

Ныне в г. входят также: посёлок Нова-Вес (осн. в 1751, сходный с Голл. кварталом), с шёлкоткацкой ф-кой (1912, Г. Мутезиус); обсерватория Башня Эйнштейна (жел.-бет., 1920—21, Э. *Мендельзон**); замок Бабельсберг (начат в 1834, К. Ф. Шинкель и П. Г. Штрак) выстроен в подражание Виндзорскому замку в Англии. В р-не Бабельсберг большое новое стр-во (застройка ул. Нейманштрасе, 1953, инж. Х. Ю. Клуге, и др.).

Музей Гос. дворцы и парки. Окружной музей (Bezirksheimatmuseum).

Собор Санкт-Петер-унд-Пауль в Наумбурге. 1-я половина 13 века.



Лит.: Kurth W., Sanssouci. Seine Schlösser und Gärten, [2. Aufl.], B., 1957; Kania H., Potsdamer Baukunst, [3. Aufl.], B., 1926; Hürlimann M. und Raye P. O., Die Residenzstadt Potsdam. Berichte und Bilder, B., [1933]; Redslob E., Barock und Rokoko in den Schlössern von Berlin und Potsdam, B.-[Zehlendorf], 1954.

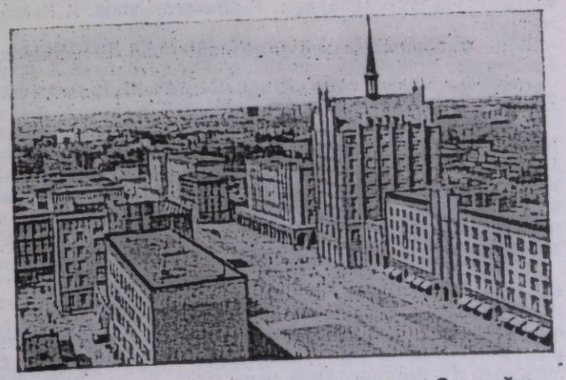
ПРЕ́НЦЛАУ (Prenzlau) — г. в округе Нейбранденбург (в Мекленбурге), известен с 12 в.; г. — с 13 в. Ср.-век. церкви Марienкирхе (кирп., 13—14 вв., трёхнефная, зальная с высоким фронтоном) и др. Разрушены во 2-ю мировую войну, после к-рой ведётся новое стр-во (отель «Уккермарк», 1956, Э. Магнус, К. Зельмер, Й. Вальтер).

Местный музей (Heimatmuseum Prenzlau).

Лит.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Prenzlau, unter der Schriftleit. v. E. Blunck, bearb. von P. Eichholz [u. a.], B., 1921.

РА́ТЕНОВ (Rathenow) — г. в округе Потсдам (в Бранденбурге). После разрушений 1945 заново распланирован (1946—47, О. Хезлер) и застроен. Дом культуры (1958, арх. В. Якоб, консультант по декор. иск-ву — В. Нерлих).

РО́СТОК (Rostock) — г., адм. центр округа Росток (в Мекленбурге); порт — один из значительнейших на Балтийском море. В древности — слав. поселение (разрушено в 1161). Образовался из трёх частей: Старого г. (осн. в 1218) со Старой рыночной пл. и кирп. готич. ц. Николайкирхе (13—15 вв.) и Петрикирхе (нач. 15 в., базилика, выс. башни со шпилем 132 *м*, шпиль сооружён в 1577, разрушен в 1945); Среднего г. (осн. в 1232) с Новой рыночной пл., трёхнефной с тремя башнями на зап. фасаде базиликой Марienкирхе (кирп., 13—15 вв.) и ратушей (ок. 1500, перестроена в барочно-классицистич. духе); Нового г. (осн. в 1252) с трёхнефной базиликой Якобикирхе (кирп., 1-я пол. 14 в., повреждена в 1945, снесена в 1959). В 1262—65 все части были



Г. Дюстерхёфт, И. Нетер и др. Застройка Лангештрасе в Ростоке. 1954—56.

обнесены общей стеной. Г. сильно пострадал во 2-ю мировую войну. С 1948 интенсивно отстраивается: восстановлена и расширена верфь «Нептун», созданы постройки Рыбного комбината (1955, В. Лицков), комплексы зданий на Лангештрасе (1954—56, Г. Дюстерхёфт, И. Нетер и др.), жилой комплекс Рёйтерсхаген (1954, А. Нонnемакер), плавательный бассейн «Нептун» (1950) и Балтийский стадион (1952) — оба М. и К. Крюгер.

Музей города Р.

Лит.: Frankenberg E., Rostock, Rostock, 1935; Stübe G., Rostock, Dresd., 1957; Fabian E., Rostock, Dresd., [1959].

СТАЛИНШТА́ДТ (Stalinstadt) — с 1961 *Эйзенхюттенштадт*.

СТЕ́НДАЛЬ (Stendal) — г. в округе Магдебург (в Саксонии-Анхальт). Осн. в 12 в. От ср.-век. укреплений сохранились ворота (Юнглингер-тор, ок. 1400, нижняя

часть из булыжника, верх — кирп.). Кирп. готич. церкви — собор (башни сер. 13 в., трёхнефная, зальная, осн. часть с трансептом и хором — 1423—50) и др.

Лит.: Schürenberg L., Das mittelalterliche Stendal. Burg bei Magdeburg, Stendal, [1929].

ТАНГЕРМЮНДЕ (Tangermünde) — г. в округе Магдебург (в Саксонии-Анхальт). Известен с 11—12 вв., г. — с 13 в. Сохранились фахверковые жилые дома 16—17 вв. и большая часть мощных укреплений 15 в., в т. ч. ворота Нёйштедтер-тор (ок. 1440)— прямоугольная с Ю. и круглая с С. кирп. башня с проездом. Готич. кирп. ратуша (вост. часть, завершённая ажурным фронтоном, ок. 1430, Гинрих из Брунсберга), внутри два зала с нервюрными сводами. Руины ср.-век. императорского замка.

ТОРГАУ (Torgau) — г. в округе Лейпциг (в Саксонии), известен с 10 в. Регул. планировка и дома горожан с фронтонами и полукруглыми эркерами 16 в. На высоком берегу р. Эльбы — ренессансный дворец Хартенфельс (1533—35, К. Кребс), включает башню с винтовой лестницей (в вост. корпусе), капеллу с 2 хорами и кафедрой (1543—44, Н. Громан) — старейшую нем. протестантскую ц.

Лит.: Torgau. Hrsg. vom Magistrat der Stadt, B., 1931.

ФРЕЙБЕРГ (Freiberg)—г. в округе Карл-Маркс-Штадт (в Саксонии); осн. в 12 в. ок. серебряных рудников. Ныне индустриальный г., разросся вокруг неправильно распланированного Старого г. с замком и собором (романская часть 12 в.; готич. портал «Золотые врата», ок. 1235, со скульптурой; первоначально раскраш. и позолоч.; осн. часть — готич. зальная ц. с сетчатыми сводами и эмпорами между внутр. контрфорсами — 1484—1501). Среди новых зданий — комплекс Горной академии (химич. ин-т, 1951, Х. Терпиц и О. Мервиц; общежитие студентов, 1955, арх. Г. Шлегель, инж. К.Вейзе, и др.).

Гор. и горный музей Ф. (Stadt- und Bergmuseum Freiberg).

Лит.: Hentschel W., Die Goldene Pforte, Dresd., 1954; Frendel Fr., Freiberg, Dresd., 1961.

ФРЕЙБУРГ (Freyburg) на р. Унструт — г. в округе Галле (в Тюрингии); известен с 11 века. Замок Нёйенбург (11—13 вв., в 16—17 вв. сильно перестроен) с 2-этажной капеллой с позднероманскими колоннами; верхняя часть — сводчатая. Городская церковь (13 век, перестроена в 14 и 15 вв.) — вариант собора в *Наумбурге*.

ХАФЕЛЬБЕРГ (Havelberg) — г. в округе Магдебург (в Бранденбурге), известен с 10 в. Разбит по радиальной системе с Рыночной пл. в центре. Собор (кирп., ок. 1160—70) — базилика крепостного вида, перестроена в позднеготич. духе и покрыта сводами в нач. 15 в.

ХАЛЬБЕРШТАДТ (Halberstadt) — г. в округе Магдебург (в Гарце), осн. в 9 в. До больших разрушений 1945 сохранял многочисл. фахверковые жилые дома 15—16 вв. Романская трёхнефная ц. Либфрауэнкирхе (12 в., со штуковыми рельефами ограды хора, 13 в.). Трёхнефный готич. собор с трансептом и башнями (зап. часть по франц. образцам, 1230—40, нефы — после 1250, остальные части — до 1486; позже достраивался и обновлялся). Готич. ратуша из кам. блоков (14—16 вв., с порталом 17 в.). Новое стр-во (жилые дома на ул. Ратенауштрасе, 1957, Э. Шульце, Р. Мюллер и др.).

Лит.: Döring O., Die Kirchen von Halberstadt, Augsburg, 1927.

ХЕЛЛЕРАУ (Hellerau) — город-сад к С.-В. от *Дрездена*, осн. в 1907. Разбит по плану Р. Римершмида, выстроившего там мастерские и жилые дома (1909); в г. строили также Г. Тессенов (Школа ритмической гимнастики, т. н. «Дом празднеств» — «Фестшпильхауз», 1910—12), Г. Мутезиус и др.

ХЕМНИЦ (Chemnitz) — с 1953 *Карл-Маркс-Штадт*.

ХЕРНХУТ (Herrnhut) — г. в округе Дрезден (в Оберлаузице). Регул. планировка 2-й трети 18 в. с жилыми домами вокруг центр. пл. Сооружённые хернхутским братством общежития (хорхауз) и служебные здания в стиле сдержанного, скромного барокко; т. н. Зал — подчёркнуто скромная низкая постройка для религ. служб хернхутеров; Х. сильно разрушен в 1945.

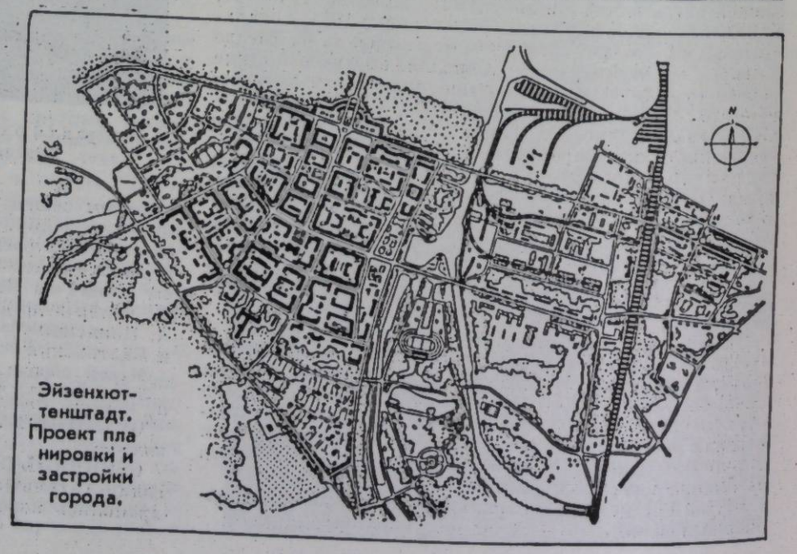
Лит.: Beckler T. H., Ortsgeschichte von Herrnhut, Herrnhut, 1922.

ХОЙЕРСВЕРДА (Hoyerswerda) — г. в округе Котбус (в Нидерлаузице). Новый социалистич. г., начат в 1955 в связи со строительством коксового комбината «Шварце пумпе» (1956—58; инж. Г. Шмидт и др.). Первоначально застраивался кирп. домами. С 1957— зданиями из жел.-бет. крупных блоков, производимых специально созданным заводом. Новый жилой комплекс «Шварце пумпе» для 60 тыс. жителей спроектирован в 1957 Р. *Пауликом* и Р. Демелем. Характерны свободная пространств. застройка, размещение детских учреждений в глубине комплекса, в отдалении от транспортных магистралей, сочетание групп зданий с зеленью.

Ф. Шимер. Институт социалистического сельского хозяйства в Шверине. 1954.



ШВЕРИН (Schwerin) — г., адм. центр округа Шверин (в Мекленбурге). Основан в 12 веке на месте славянской крепости



Эйзенхюттенштадт. Проект планировки и застройки города.

Зверин, известной в 10—11 вв. Гл. старые постройки: на озеленён. о-ве — замок (3-я четверть 16 века, И. Б. Парр; большая часть нынешнего здания — 1843—57, Г. А. Демлер и Ф. А. Штюлер); в тесном Ст. городе — готич. кирп. собор (14 в., изменён реставрацией), трёхнефная сводчатая базилика с трансептом, башня (на месте ст., нач. 20 в.); барочная ц. Николайкирхе (1708—11, Я. Рёйц, в 1713 перестроена Л. К. Штурмом в связи с превращением в протестантскую ц.). Многочисл. совр. индустриальные постройки. В зап. части г. — новый жилой р-н (1955, Г. Фенш). Ин-т социалистич. сельского хозяйства (1954, Ф. Шимер). Окружная ветеринарная лечебница (1956—57, О. Гезе).

Гос. художеств. музей. Музей первобытной и древней истории (Museum für Ur- und Frühgeschichte).

Лит.: Jesse W., Geschichte der Stadt Schwerin, Bd 1—2, Schwerin, 1913—20; Josephi W., Das Schweriner Schloss, Rostock, [1924]; Benthien B., Leopoldi H. H., Schwerin und Umgebung, Lpz., [1958].

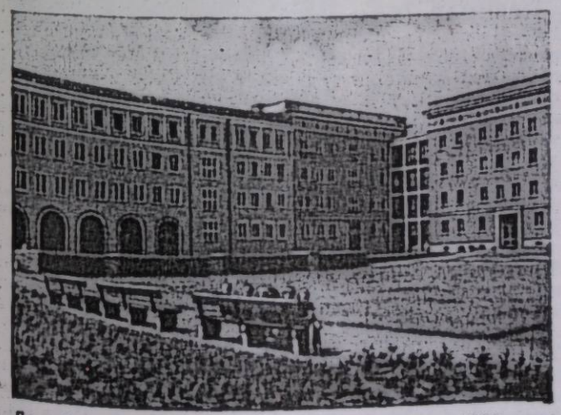
ШМАЛЬКАЛЬДЕН (Schmalkalden) — г. в округе Зуль (в Тюрингии), известен с 9 в. Расположен в узкой долине; сохранил планировку 16—18 вв., ряд ст. фахверковых домов, позднеготич. гор. ц. (1437—1509). Над г. господствует ренессансный замок Вильгельмсбург (сооружён на месте ср.-век. замка в 1585—89, Х. и К. Мюллер) с капеллой в виде прямоугольного зала с 3 эмпорами (1590, В. Фернуккен).

Местный музей (Heimatmuseum Schmalkalden).

Лит.: Lohse F., Schmalkalden, Schmalkalden, 1927.

ШТРАЛЬЗУНД (Stralsund) — г. в округе Росток (в Померании). В 12 в. известен как слав. центр. С 1234 развился как нем. г. В ср. века — один из крупнейших ганзейских городов. Находится на о-ве против о-ва Рюген. Планировка с двумя Рыночными пл. близка к регул. Сильно пострадал во 2-ю мировую войну. Ведётся новое стр-во. Значит. пам.: ратуша (нижний этаж с двумя залами — 1278, 2-й этаж с большим залом и богато украш. фасадом — 2-я пол. 14 в., достроена в 15 в.) и образующая с ней ансамбль Рыночной пл. ц. Николайкирхе (кирп., начата в 1311), трёхнефная готич. базилика. Готич. кирп. ц. Мариенкирхе (начата в 1382, с использованием частей ст. постройки, окончена в 1460, дл. 99 *м*, выс. ср. нефа 32,40 *м*), трёхнефная базилика с 2 трансептами. Готич. жилые кирп. дома.

Культурно-историч. музей, осн. в 1858.



Двор жилого квартала в Эйзенхюттенштадте. 1950-е гг.

ЭЙЗЕНХЮТТЕНШТАДТ (Eisenhüttenstadt; до 1961— Сталинштадт, Stalinstadt) — г. в округе Франкфурт-на-Одере (в Бранденбурге). Новый социалистич. г., основан в 1950 как центр металлургич. пром-сти. Металлургич. комбинат с портом и вокзалом (начат в 1950). Сам г. разделён на микрорайоны (прибл. 6 тыс. жителей каждый) с озелен. дворами, быт. зданиями; имеет обществ. и культурный центр, парк, стадион. На первом этапе (с 1950) выстроены жилые дома для 30 тыс. чел. В 1951—52 утвердился тип 3—5-этажных домов, в последние годы — крупнопанельных. Характерны застройка аллеи Г. Гейне и ул. М. Горького (1956, В. Штамм), ул. Республики (1957, О. Шмидт, В. Кноф). Дом организаций (1955, арх. Х. Вундерлих, настенная моз. на лестнице, 1958, В. Вомака).

Лит.: Hofmann H., Oldenburg E., Stalinstadt, Dresd., 1961.

ЭРФУРТ (Erfurt) — г., адм. центр округа Эрфурт (в Тюрингии). Осн. в 8 в.; развился вокруг укреплённого холма с собором и ц. Северикирхе. Пригороды, образовавшиеся за пределами стен конца 12 в., были в 15 в. окружены ещё одной стеной; к З.— холм Петерсберг с остатками романской ц. Петерскирхе (1103—1147) и укреплений. Гл. постройки: готич. Северикирхе (1278— конец 14 в., на месте ст. церкви), пятинефная зальная ц. с 3 башнями у апсиды; собор (сер. 12 в., 3 башни у апсиды — 1201—35; хор — 1349—70 с витражами 1370—1410; после перестройки, начатой в 1455,— готич. зальная ц.; своеобразный портал — ок. 1330); Доминиканская ц. (1-я пол. 14 в., маленькая башня — 1447), трёхнефная базилика; Францисканская ц. (1285, хор окончен в 1316, в 1944 разрушена); ряд ст. жилых домов (начиная с 15 в.). В 1950-е гг.— большое новое стр-во: комплексы жилых домов для рабочих на периферии г. (Штольцештрасе, 1957, Ф. Оллерц и др.), клиника (1955—58, К. Фугман, М. Шунк), Дом профсоюзов (1952).

Лит.: Piltz G., Hege F., Erfurt, Stadt am Kreuzweg, Dresd., 1955.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АРНОЛЬД (Arnold), Вальтер (р. 27.VIII.1909, Лейпциг) — скульптор. Уч. в Школе художеств. ремесла в Лейпциге (1928—32). Проф. Высшей школы графики и иск-ва книги в Лейпциге (1946—49) и с 1949— Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене. Произв.: «Молодёжь — строительница ГДР» (бр., 1951, Анненшуле, Карл-Маркс-Штадт), «Трактористка» (бр., 1952), памятник Э. Тельману в Веймаре (бр., 1958).

Лит.: Arnold Walter [Album]. Mit Beiträgen von E. Herbig und P. Feist, Dresd., [1959]; Arnold Walter. Ausstellung. Berlin. 1959. National-Galerie. Katalog, B., 1959; Liebmann K., Das erste Denkmal für Ernst Thälmann, «Bildende Kunst», 1958, № 11.

БЕРГАНДЕР (Bergander), Рудольф (р. 22.V.1909, Мейсен) — живописец и график. Уч. у О. Дикса (см. *ФРГ*) в АХ в Дрездене (1929—34). Испытал влияние и О. Кокош-

Р. Бергандер. „Домовый комитет защиты мира". 1957.



ки (см. *Австрия*). С 1949 — проф., а в 1952—59 — директор Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене. Произв.: «Женщины, разбирающие развалины» (1954—1955), «Домовый комитет защиты мира» (1957), портрет О. Бухвица (1958), ряд офортов и литогр.

Лит.: R. Bergander. Begegnungen mit Menschen [Album]. Einführ. A. Dänhardt, Dresd., 1959; Schmidt-Walter H., Ausstellung Rudolf Bergander (Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten. Staatlich. Museum), Schwerin, [1956]; R. Bergander. Handzeichnungen..., [Ausstellungskatalog], Meissen, [1957].

ГРУ́НДИГ (Grundig, урожд. Лангер, Langer), Леа (р. 23.III.1906, Дрезден) — художница-график. Жена Х. *Грундига*. Училась в АХ в Дрездене (1923—26). Испытала воздействие экспрессионизма. С 1930— член Ассоциации революц. худож. Германии. При фашизме была лишена права выставлять свои произв.; в 1936 и 1938 подвергалась аресту. В 1939 бежала в Палестину. В 1949 вернулась в Дрезден. С 1950 — проф. Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене. Произв.: циклы — «Война угрожает» (оф., 1935—37), «Под свастикой» (оф., 1935—38), «Больше никогда!» (рис., 1944—1947), «Крестьянская война» (оф., 1955—56), «Уголь и сталь для мира» (литогр., 1951), «Борьба против атомной смерти» (офорт, 1958).



Л. Грундиг. „Епископ Дибелиус благословляет атомную бомбу". Офорт из серии „Борьба против атомной смерти". 1958.

Соч.: Grundig L., Gesichte und Geschichte. Ein Lebensbericht, 2 Aufl., B., 1959 (а также лит. к ст. Х. *Грундиг*).

ГРУ́НДИГ (Grundig), Ханс (19.II.1901, Дрезден — 11.IX. 1958, там же) — живописец и график. Муж Л. *Грундиг*. Уч. в Школе прикл. иск-ва (1920—21) и в АХ в Дрездене (1922—26). Испытал воздействие О. Дикса (см. *ФРГ*), экспрессионизма. Один из основателей Ассоциации революц. худож. Германии (осн. в 1929 в Дрездене). В годы фашизма был лишён права выставлять свои произв.; заключён в концлагерь. С 1947 — проф. Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене. Произв.: «Демонстрация голодающих» (1932), цикл «Звери и люди» (оф., сухая игла, 1934—38), «Жертвам фашизма» (1946—49), «Объявите вне закона атомную бомбу» (1954), «Борьба против атомной смерти» (1958).

Соч.: Grundig H., Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers, [6 Aufl.], Dresd., 1960.

Лит.: Ольшевский В., Искусство — подвиг. Выставка произведений Г. и Л. Грундиг, «Искусство», 1959, № 8, с. 42—46; Зернов Б., Выставка произведений Л. и Г. Грундиг. 27 февр.— 27 марта 1959 (Гос. Эрмитаж), Л., 1959; Hans u. Lea Grundig. [Werke], Einführ. v. E. Frommhold, Dresd., [1958]; Hans und Lea Grundig. Berlin. Dresden. Katalog..., Dresd., 1958.

ДЕН (Dähn), Фриц (р. 26. I. 1908, Хейльбронн) — живописец и график. Уч. в Школе прикл. иск-ва (1925—1927) и АХ (1930—34) в Штутгарте. Работал в Хейльбронне и Штутгарте. В 1948—50— проф., а затем директор Высшей школы арх-ры и строит. дела в Веймаре; в 1951—53 — один из руководителей Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене. Был председателем Союза худож. Германии. Произв.: «Женщина в саду» (1956), портрет проф. Ломара (1957), «Вид на Карл-Маркс-Алле» (литогр., 1958).

Лит.: Schifner K., Fritz Dähn, ein Sinfoniker der Farbe, «Bildende Kunst», 1956, № 6, с. 319—321; Frey E., Fritz-Dähn-Ausstellung in Potsdam, «Bildende Kunst», 1957, № 5, с. 355.

ДРАКЕ (Drake), Генрих (р. 15. II. 1903, Ратцик, близ Липпе-Детмольда) — скульптор. Уч. у резчика по дереву в Детмольде (1924—26) и в АХ в Дрездене (1927—30). С 1946 преподаёт (с 1947—проф.) в Высшей школе изобразит. и прикл. иск-ва в Берлине. Мастер портрета и анималист. Произв.: «Обнажённая» (бр., 1949), «Пантера» (гранит, 1953, обе — Нац. гал., Берлин), портреты Карла Маркса (гранит, 1951, Министерство культуры ГДР), Хо Ши Мина (бр., 1959).

Лит.: Brosemann M., Heinrich Drake, Dresd., 1958; Howard W., Mein Lehrer Heinrich Drake, «Bildende Kunst», 1954, № 5/6.

КРЕ́МЕР (Cremer), Фриц (р. 22.X.1906, Арисберг) — скульптор. Уч. в Высшей школе изобразит. и прикл. иск-ва (1929—34) и в АХ (1938—1940) в Берлине. В 1946—50 руководил скульпт. отд. Академии прикл. иск-ва в Вене. Совершил учебные поездки во Францию, Англию и Италию (1934—38 и 1943). С 1950 — руководитель мастерской при Герм. АХ в Берлине. В ранние годы испытал влияние Э. *Барлаха**; в 1940-е гг. примыкал к абстрактивистам; в настоящее время — один из ведущих скульпторов-реалистов ГДР. С недавних пор обратился также к литогр. Произв.: памятник жертвам фашизма на Центр. кладбище в Вене (кам., 1947—48), «Ева» (бр., 1949, музей Линденау, Альтенбург), бюст Карла Маркса (бр., 1954, Герм. АХ, Берлин), Бухенвальдский монумент (бр., 1952—1958), «Долой развалины» (бр., 1953, Совет г. Берлина), «Б. Брехт» (бр., 1956, Герм. АХ, Берлин), «Обнажённая» (бр., 1958), циклы литогр. «Венгрия» (1956), «Бухенвальд» (1955—57).

Лит.: Либман М., Бухенвальдский монумент, «Творчество», 1957, № 4; его же, Фриц Кремер, «Искусство», 1958, № 4; Lüdecke H., Fritz Cremer. Der Weg eines deutschen Bildhauers, Dresd., [1956] (издание на русском языке — Творческий путь немецкого скульптора, М., 1960); Fritz Cremer [Album]. Einleit. von P. H. Feist..., Dresd., 1959.

КРЕ́ЧМАР (Kretzschmar), Бернгард (р. 29. XII. 1889, Дёбельн) — живописец. Уч. в Академии художеств. ремесла (1909—11) и в АХ (1911—12 и 1914—17) в Дрездене. При фашистах не имел возможности выставлять свои произв. С 1949 — проф. Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене. В основном — пейзажист и портретист. Произв.: автопортрет (1946), «Брюльская терраса в Дрездене» (1951), «Пожар летом» (1954), «Вид на Шанхай» (1954), «Нётниц зимой» (1957).

Лит.: Bernhard Kretzschmar, «Faltblatt der Kunst», 17, Berlin; Bernhard Kretzschmar. Versuch mich im rechten Winkel zu spiegeln, «Bildende Kunst», 1936, № 3, с. 135—138.

ЛАММЕРТ (Lammert), Вилль (5. I. 1892, Хаген, Вестфалия — 30. X. 1957, Берлин) — скульптор. Уч. частным образом в Дюссельдорфе, затем в художеств. школе в Гамбурге. В 1912—13 жил в Париже. После 1-й мировой войны посещал Керамич. школу Хёр в Кобленце. В 1933 бежал от фашистов. С 1934 жил в СССР, в 1951 возвратился в Берлин. Произв.: скульпт. оформление крематория в Эссене (керамика, 1926), портреты актёра Э. фон Винтерштейна (бр., 1955), В. Пика (бр., Герм. АХ, Берлин), памятник в Равенсбрюке (эскизы — 1956—57).

Лит.: Will Lammert, «Faltblatt der Kunst», 3, Berlin; Cremer F., Im Gedenken an Will Lammert, «Bildende Kunst», 1958, № 2, с. 93—95; Cremer F., Rede zur Eröffnung der Ausstellung Will Lammerts am 6. III. 1959, «Bildende Kunst», 1959, № 6, S. 423—426.

ЛИ́НГНЕР (Lingner), Макс (17.XI.1888, Лейпциг — 14.III.1959, Берлин) — живописец и график. Уч. в АХ в Дрездене (1907—18). Участник Кильского восстания 1918. В 1927—49 жил и работал в Париже; участвовал в Движении Сопротивления; в 1930—35 — сотрудник газеты «Монд», издававшейся А. Барбюсом, затем — газеты «Авангард», в 1936—49 — «Юманите», оформлял «Праздники Юманите», работал также в области книжной илл. и плаката. Произв.: «Пригороды Парижа» (цикл гуашей, 1930—38), «Строительство ГДР» (1952—1953, роспись на фарфоровых плитках, в вестибюле Дома министерств в Берлине, 3×24 м²), «Крестьянская война» (1952—55, Музей нем. истории в Берлине), эскиз к незавершённой росписи «1848 год» (1953, там же).

Соч.: Mein Leben und meine Arbeit, Dresd., 1955 (рус. пер.— Моя жизнь и моя работа, М., 1960).

Лит.: Лингнер М., Парижские предместья, «Искусство», 1957, № 8, с. 45—48; Сидоров А., Книга о выдающемся современном немецком художнике (Рецензия), там же, 1956, № 6, с. 77—78; Max Lingner. Dessins et peintures, P., 1939 (нем. изд. B., 1951); Max Lingner [Werke]. Einleit. v. A. Dohmann, Dresd., 1958; Max Lingner. Ausstellung. Berlin. 1958 [Katalog], B., 1958 (Deutsche Akad. der Künste).

МОР (Mohr), Арно (р. 29. VI. 1910, Познань, Польша) — живописец, литограф и гравёр. Уч. в Высшей школе изобразит. и прикл. иск-ва в Берлине (1933—1934), где затем стал проф. Автор монумент. росписей, гравюр и литографий: «Земельная реформа» (1956, казеиновая роспись в Высшей школе изобразит. и прикл. иск-ва в Берлине), цикл берл. зарисовок (литогр., 1955—56), «Сталелитейщики» (оф., 1954), «Рабочий с гвоздикой» (литогр., 1957).

Лит.: Frankenstein W., Die kleine Form und das große Bild, «Bildende Kunst», 1956, № 11/12, с. 581—586; Mittelstädt K., Der Grafiker Arno Mohr, «Bildende Kunst», 1958, № 9, с. 619—623.

НА́ГЕЛЬ (Nagel), Отто (р. 27.IX.1894, Берлин) — живописец и рисовальщик. Самоучка. Активный деятель движения солидарности с Сов. Россией; один из основателей «Художественной помощи» России (1921). В 1928 вместе с Г. *Цилле** основал сатирический ж. «Эйленшпигель». При фашизме был лишён права работать. Один из организаторов (1950) и президент Герм. АХ (1956), почётный член АХ СССР (1958). Пишет гл. обр. портреты и гор. виды (масло, пастель): «Юбиляр» (1925, Музей революции, Москва), «Семидесятилетие» (1935, Нац. гал., Берлин), портрет Б. Келлермана (1949, ЦК СЕПГ, Берлин), автопортрет (1949, Культурно-исторический музей г. Берлина).



О. Нагель. Автопортрет. 1949. Культурно-исторический музей г. Берлина.

Лит.: Марченко Е., Отто Нагель, М., 1960; Otto Nagel. Ausstellung zu seinem 65. Geburtstag. Sept.— Dez. 1959 [Katalog], [B., 1959]; Otto Nagel. Leben und Werk. [Geleitw. v. M. Schroeder], B., 1952; Otto Nagel. Text v. L. Justi, Potsd., 1947; Jasmand B., Otto Nagel. Oeuvre-Katalog, B., 1953.

НА́УЛИК (Paulick), Рихард (р. 7.XI. 1903, Рослау) — архитектор. Уч. в Высших технич. школах в Дрездене и Берлине-Шарлоттенбурге у Х. *Пёльцига**. Сотрудничал с В. *Гропиусом** в его работах в Дессау и Берлине. Построил жилые здания в Дессау, гараж Канта (1931) в Берлине. В 1933—49 работал в Китае. Вернувшись в ГДР, строит в *Берлине*, *Дрездене*, *Хойерсверде*. С 1955 — вице-президент Герм. строит. академии.

РИ́ХТЕР (Richter), Ханс Тео (р. 7.VIII. 1902, Рохлиц) — график (иллюстратор и станковист). Уч. в Академии художеств. ремесла (1919—22) и в АХ (1926—1931) в Дрездене у О. Дикса (см. *ФРГ*). Проф. Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене (с 1947). Работает в технике станковой литографии. Произв.: портрет матери художника (1954), «После купания» (1954), «У зеркала» (1956), «Мать с ребёнком» (1957).



Х. Т. Рихтер. „После купания". Литография. 1954.

Лит.: Balzer W., Hans-Theo Richter, Dresd., 1956; Hans-Theo Richter. Ausstellung. Katalog, Freib., 1958.

ХА́РТФИЛД, Джон (Heartfield, John; наст. фамилия и имя Херцфельд, Хельмут, Herzfeld, Helmut) (р. 19. VI. 1891, Берлин) — плакатист и декоратор. Уч. в мюнх. Школе прикл. иск-ва (1907—11), затем в Училище художеств. ремесла в Берлине-Шарлоттенбурге (1912—14). В 1930—31 жил в СССР, в 1933—1950— в эмиграции в Праге и Лондоне. В 1950 возвратился в ГДР. Создатель пролетарского антифашистского, антиимпериалистич. фотомонтажного плаката, работает также в журналах, кино и как художник книги.

Лит.: Фёдоров-Давыдов А., Воинствующее искусство. Д. Гартфильд, «Бригада художников», 1932, № 1; Третьяков С., Теллингатер С., Джон Хартфильд, [М.], 1936; Выставка произведений художника Джона Хартфильда (ГДР). Каталог, М., 1958; John Heartfield und die Kunst der Fotomontage [Album]. Text von Bodo Uhse, B., 1957.

ХЕ́ГЕНБАРТ (Hegenbarth), Йозеф (р. 15.VI.1884, Ческа-Каменице, Чехия) — график (иллюстратор и станковист). Уч. в АХ в Дрездене (1905—15), где был проф. в 1946—49. Излюбленная техника — рис. тушью: серия «В зоопарке» (1947), илл. к «Рейнеке-лису» И. В. Гёте (1950), «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя (1952), драмам У. Шекспира (1957).

Лит.: Josef Hegenbarth. Text von W. Grohmann, Potsdam, 1948; Jasmand B., Josef Hegenbarth als Illustrator, B., 1955.

ХЕ́ЛЛЕР (Heller), Берт (р. 30.III.1912, Ахен) — живописец. Уч. в мюнх. АХ (1940). С 1953 — проф. Высшей школы изобразит. и прикл. иск-ва в Берлине, в 1956—1958 — её директор. Автор станковых картин и фресок. Произв.: Триптих «1525—1844—1949» (1953—57, Гор. управление Берлина), «Тайвань» (1955, Культурный фонд правительства ГДР), портреты — Е. Вейгель (1951, Дрезд. гал.), В. Пика (1952, посольство ГДР, Москва), Б. Брехта (1955—56, Нац. гал., Берлин).

Лит.: Либман М., Острота, агитационность, «Творчество», 1959, № 3; Bert Heller. Reproduktionen von Gemälden, hrsg. von H. Jähner, B., 1959.

ХЕ́НЗЕЛЬМАН (Henselmann), Герман (р. 3.II.1905, Росла) — архитектор. Уч. в АХ в Веймаре, в 1945—49— директор Высшей школы арх. и строит. дела там же. Сложился как арх. на традициях «Баухауза» (см. *Германия*) и творчества Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*). Работы: в *Берлине*, Франкфурте-на-Одере и Заспице.

ХЁПП (Hopp), Ханс (р. 9.I.1890, Любек) — архитектор. Уч. в Высшей технич. школе в Карлсруэ. В 1922—

1945 работал в Кёнигсберге (ныне Калининград, СССР), с 1945 — в Берлине. Произв.: в *Бад-Берка*, *Лейпциге*, *Берлине*, *Заальфельде*, Эйзенхюттенштадте (1953). Ныне — президент Союза нем. арх.

ШВИММЕР (Schwimmer), Макс (9.XII.1895, Лейпциг — 12.III.1960, Дрезден) — график-иллюстратор. Самоучка. Проф. Высшей школы графики и иск-ва книги в Лейпциге (1946—50) и Высшей школы изобразит. иск-ва в Дрездене (с 1951). Работал в осн. тушью: илл. к поэме Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка» (1952), к «Фаусту» и дневнику И. В. Гёте (1955).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурные: строит.-арх. ф-т Тех. ун-та в Дрездене, осн. в 1890 (в прошлом Политехникум, осн. в 1828); Высшая школа арх-ры и строит. дела в Веймаре, осн. в 1860 как АХ, изд. «Wissenschaftliche Zeitschrift»; Высшие школы строит. дела в Лейпциге (осн. в 1954), Котбусе (осн. в 1953, изд. «Wissenschaftliche Zeitschrift»).

Художественные: Высшая школа изобразит. и прикл. иск-ва в Берлине (Вейсензе), осн. в 1948; Высшая школа изобразит. иск-ва в Дрездене (в прошлом АХ, осн. в 1705 как Ин-т живописи, в 1764 включены др. виды иск-ва); Высшая школа художественного конструирования индустриальной продукции в Галле-Бурггибихенштейне (осн. в 1915 как Художеств. школа г. Галле; с 1950— Ин-т художеств. оформления промышленных изделий ун-та М. Лютера в Галле-Виттенберге, с 1958 — самостоят. высшая школа); Высшая школа графики и иск-ва книги в Лейпциге, осн. в 1764; Школы (училища) прикл. иск-ва в Хейлигендамме, Лейпциге, Магдебурге, Зоннеберге, Берлине.

В Западном Берлине: ф-т арх-ры Технич. ун-та в Шарлоттенбурге, осн. в 1946 (на основе Высшей технич. школы, образовавшейся в результате слияния в 1879 Строит. академии, осн. в 1799, и Строит.-промышл. академии, осн. в 1821); Берлинская высшая школа изобразит. иск-в в Шарлоттенбурге, осн. в 1696.

ОРГАНИЗАЦИИ. УЧРЕЖДЕНИЯ

Германская строительная академия (Deutsche Bauakademie), осн. в 1951 в Берлине; имеет Ин-т теории и истории и др. исследов. ин-ты по разным отраслям арх. и строительства. **Союз немецких архитекторов** (Bund Deutscher Architekten), осн. в 1952 в Берлине в результате разделения в 1951 общегерм. Союза нем. арх. (осн. в 1903; вновь создан в 1919); имеет отд. в округах ГДР; изд. ж. «Deutsche Gartenarchitektur» (с 1950) и, совм. с Герм. строит. академией,— ж. «Deutsche Architektur» (с 1952). **Германская АХ** (Deutsche Akademie der Künste), осн. в 1950 в Берлине (на основе б. Прусской АХ, осн. в 1694 и начавшей деятельность в 1696); имеет секцию изобразит. иск-ва, художеств. учебные студии отдельных крупных мастеров; 60 чл. (на 1960); изд. ж. «Sinn und Form». **Союз худож. Германии** (Verband Bildender Künstler Deutschlands), осн. в 1950 в Берлине; имеет отд. в округах ГДР, изд. ж. «Bildende Kunst» (с 1947). **Немецкий культурный союз** (Deutscher Kulturbund; до 1958 — Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands), осн. в 1945 в Берлине; объединяет широкие круги интеллигенции ГДР. **Центр. дом народного иск-ва** (Zentralhaus für Volkskunst), осн. в 1952 в Лейпциге; имеются также окружные Дома народного творчества и Дом сорбского (лужицкого) народного иск-ва в Баутцене.

В Западном Берлине: АХ (Akademie der Künste), осн. в 1954 в Далеме.

ПЕРИОДИКА

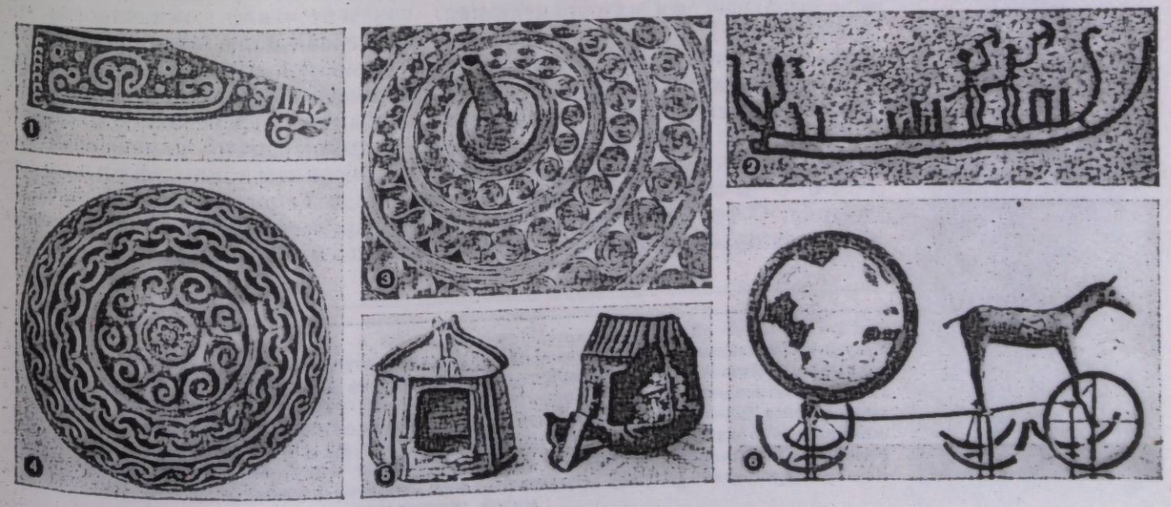
«Bauplanung und Bautechnik» («Строительное планирование и строительная техника») — научно-строит. ж. для инженеров, изд. ежемесячно, с приложениями, Технической палатой с 1947 в Берлине. **«Bauzeitung»** («Строительная газета»; фактически ж.)— изд. Объед. свободных нем. профсоюзов, ежемесячно с 1947 в Берлине. **«Bibliographie der Kunstblätter»** («Библиография изданий по искусству») — изд. Немецкой гос. б-кой, нерегул. с 1931 в Лейпциге (к 1958 вышло 28 тт.). **«Bildende Kunst»** («Изобразительное искусство») — ж. по изобразит. и нар. иск-ву, изд. Союзом худож. Германии, ежемесячно с 1947 в Берлине и Дрездене. **«Bildnerisches Volksschaffen»** («Художественное народное творчество»)— ж., руководство по изобразит. и прикл. иск-вам для кружков художеств. самодеятельности, изд. 6 раз в год с 1956 в Лейпциге. **«Deutsche Architektur»** («Немецкая архитектура») — изд. Герм. строительной академией и Союзом немецких арх-ров, ежемесячно с 1952 в Берлине. **«Druck und Reproduktion»** («Печать и репродукция») — спец. вып. ж. «Бумага и печать», изд. ежемесячно с 1947 в Берлине. **«Farbe und Raum»** («Цвет и пространство») — ж. немецких художеств. ремёсел, изд. ежемесячно с 1947 в Берлине. **«Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen zu Berlin»** («Исследования и сообщения Государственных музеев в Берлине»)— изд. с 1957 в Берлине (за 1957—58 вышло 2 т.). **«Kultur im Heim»** («Культура в домашнем быту»)— ж., изд. 4 раза в год с 1957 в Берлине. **«Kulturelles Leben»** («Культурная жизнь») — ж. по культурной работе профсоюзов, изд. Объед. свободных нем. профсоюзов, ежемесячно в 1952—54 и в 1957—60 в Берлине. **«Kunst und Literatur»** («Искусство и литература»)— ж. по вопросам эстетики и теории иск-ва, изд. Центр. правлением Об-ва германо-советской дружбы, ежемесячно с 1953 в Берлине. **«Kunsterziehung in der Schule»** («Художественное воспитание в школе») — ж., изд. Министерством нар. образования ГДР, ежемесячно с 1953 в Берлине. **«Städtebau und Siedlungswesen»** («Городское строительство и вопросы расселения») — ж., изд. н.-и. Институтом областной, городской и сельской планировки Герм. строительной академии, нерегул. с 1955 в Берлине. **«Volkskunst»** («Народное искусство»)— ежемесячник для работников кружков художеств. самодеятельности, изд. Центр. домом нар. иск-ва с 1952 в Лейпциге.

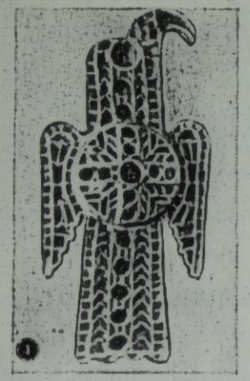
Авторы: Н. А. Самойлова (арх-ра, очерк), М. Я. Либман (изобразит. иск-во), Г. Вейдхаз, ГДР, и В. Альбрехт, ГДР (города, архитекторы), Б. Б. Келлер и А. А. Стригалёв (Зап. Берлин), Л. С. Азарх (учебные заведения, организации, периодика). Консультанты: Г. Фейст и У. Фейст, ГДР (изобразит. иск-во), Г. Штраус, ГДР.

ГЕРМАНЦЫ (ДРЕВНИЕ)

Древние германские племена обитали в Европе в основном между Северным морем, Рейном, Дунаем и Лабой (Эльбой), а также на юге Скандинавского п-ова. Здесь найдены памятники искусства палеолита и неолита, но только с бронзового века к племенам и народам Северной Европы можно применить известные нам исторические названия. В бронзовом веке (ок. 1600—600 до н. э.) на С. Европы сложились сравнительно богатые земледельческие и скотоводческие культуры. С Ю. Европы в большом количестве привозился металл, сначала в виде готовых изделий; потом появились местные формы оружия и украшений, своеобразный орнамент (гл. обр. на металле), по которым устанавливают 5 периодов. В 1-й период (ок. 1600—1400 до н. э.) господствовал привозной металл, орнамент гравировался б. ч. в виде острых углов и реже — кругов. Во 2-й период (ок. 1400—1200 до н. э.) концентрическими кругами и спиралями украшались рукоятки и набалдашники кинжалов, бритвы, поясные бляхи, появившиеся тогда застёжки-фибулы большие женские шейные воротники, литые из бронзы. В 3-й период (ок. 1200—1000 до н. э.) гравированные спирали сменились литыми концентрическими кругами и волнистыми линиями. Появились мужские витые медные обручи-гривны, фибулы из двух спиралей с крестовидной головкой иглы. В 4-й период (ок. 1000—850 до н. э.) преобладал волнистый орнамент. Возникли новые типы фибул — с изогнутой дужкой и плоские щитковые. В 5-й период (ок. 850—600 до н. э.) спиральный орнамент возродился, но на концах спиралей появились звериные головы—

Искусство германцев бронзового и раннего железного веков: 1. Бритва с изображением корабля (Дания). 2. Наскальный рисунок. Бохуслен (Швеция). 3. Поясная бляха из Лангструпа (Дания) со спиральным орнаментом древнего бронзового века. Бронза. Диаметр 28 *см*. Национальный музей. Копенгаген. 4. Подвесной сосуд из Вестерйётланда (Швеция) со спирально-волнистым орнаментом позднего бронзового века. Бронза. Диаметр 20 *см*. Государственный исторический музей. Стокгольм. 5. Урны в виде домиков. 750—400 до н. э. 6. Культовая тележка из Трунхольма (Дания). Бронза. Около 1400—1200 до н. э. Длина 60 *см*, диаметр диска 26 *см*. Национальный музей. Копенгаген.











происходил переход к т. н. звериному орнаменту. В бронзовом веке известны также золотые ковши и чаши.

Изобразительное искусство было развито слабо. Примитивные плоскостные, беспорядочно расположенные наскальные рисунки — в Бохуслене (Bohuslän) в Швеции и др., изображают языческих богов (в виде людей или животных), культовые процессии, лодки, морские битвы, сражающихся воинов с круглыми щитами, людей за плугом и т. д. На бронзовых бритвах 4-го и гл. обр. 5-го периодов схематично гравировались лодки, люди, лошади, рыбы, змеи. Среди немногочисленных находок скульптуры — бронзовая культовая тележка из Трунхольма (Trundholm, Дания, ок. 1400—1200 до н. э., Национальный музей, Копенгаген), где на оси с шестью колёсами помещены лошадь и за ней — покрытый кругами и спиралями диск, изображающий, по-видимому, луну или солнце. Дошли до нас и остатки деревянных идолов, весьма грубых и примитивных.

О жилищах Г. можно судить по погребальным домикам в круглых курганах Шлезвиг-Гольштейна: это — прямоугольные в плане сооружения из толстых столбов, иногда с крытым портиком. В позднем бронзовом веке на С. центральной Германии были дома типа „мегарона“ (см. *Эгейское искусство*) с очагом и внутренней комнатой. Сначала они имели плетёные стены на каркасе из вертикальных деревянных столбов, позже рубились из горизонтальных брёвен. К бронзовому веку относится и часть мегалитических погребальных сооружений.

С началом железного века (на С. Европы ок. 600 до н. э.) искусство Г. переживало некоторый упадок. Железо появилось у Г. почти на 300 лет позже, чем у *иллирийцев* и *кельтов* (см.), металла для изделий не хватало, поэтому на С. Европы чаще встречаются привозные вещи. Исчезли золото, большие фибулы, на бронзовых предметах почти нет орнамента. Появились погребения в урнах со схематичными изображениями человеческих лиц и в урнах в виде домиков. Широко распространённые на территории т. н. лужицкой культуры (см. *Славяне*), они встречаются также в северной Германии, Дании, южной Швеции. Сталкиваясь при частых переселениях и завоеваниях с другими народами, Г. воспринимали элементы их искусства. Особенно сильными к началу нашей эры были влияния кельтов с З. и античных цивилизаций с Ю. С начала нашей эры Г. были тесно связаны с Римом. Техника (в частности, в ювелирном деле) совершенствовалась, но художественные качества изделий были невысоки: господствовал сухой геометрический стиль изделий с едва выступающим рельефным декором. Формы вещей и оружия (близкие к позднелатенским изделиям кельтов) выразительнее, чем их орнаментация.

К концу 1 в. н. э. у Г., окончательно перешедших к оседлому земледелию, родовая община сменилась большесемейной. Племенная знать приобретала привозную утварь и ювелирные изделия, и на искусстве самих Г. сказывалось влияние римского провинциального ремесла. Из Причерноморья и с низовьев Дуная проникали филигранные украшения. Покрытые филигранью и зернью золотые привески и фибулы «филигранного стиля» во 2 в. распространились до Тюрингии, Дании и Скандинавии. С 4 в. золотые вещи украшались яркими драгоценными камнями и стеклянными вставками, развивался «полихромный стиль»,

Искусство германцев железного века. 1. Остготская фибула в виде орла. Найдена в Чезене (провинция Форли, Италия). Золото с альмандинами. „Полихромный стиль“. Около 500. Германский национальный музей. Нюрнберг. 2. Готская пряжка. Найдена в Альт-Коссевене близ Зенсбурга в Восточной Пруссии (ныне Мронгово, Польша). Бронза с альмандинами. 6 век. 3. Англская серебряная фибула из Гальстеда (Дания). Около 500. Национальный музей. Копенгаген. 4. Скандинавская серебряная позолоченная фибула из Гуммерсмарка (Дания). Орнамент „1-го звериного стиля“. 5 — 6 вв. Национальный музей. Копенгаген.

характерный для эпохи переселения народов. На смену ремесленной сухости предыдущего периода пришли шедевры ювелирного искусства, замечательные полихромным блеском и орнаментальной фантазией. В сер. 6 в. «полихромный стиль» сменился орнаментом «звериного стиля» с мастерским плетением из стилизованных звериных тел. Эти явления не были в равной степени распространены у всех Г.: у восточного племени готов не было звериного орнамента, а в Скандинавских странах — «полихромного стиля».

В 1—3 вв. художественные изделия разных племён вследствие романизации мало различались между собой; но позднее, с падением римского влияния, германское ремесло приобрело большее своеобразие у различных племенных групп. Готы, двигавшиеся с 4—5 вв. на З., распространили в Европе «полихромный стиль», вероятно, перенятый в значительной мере у *сарматов* (см.). Камни помещались на поверхности изделия (украшенной часто филигранью, зернью и т. д.) либо шлифовались в виде тонких пластинок и вставлялись между золотыми перегородками, образуя мозаику с гладкой поверхностью. Перегородки составляют узор из звёздочек, розеток и т. д. В готских украшениях использовался индийский пурпурно-красный альмандин, позже — европейский гранат или цветное стекло. На З. у вестготов ячейки заполнялись цветной эмалью. Часты в готских украшениях детали в виде голов хищных птиц с кривым клювом, стилизованные головы зверей. Постепенно украшения приобретали облик животных: орла, небольших птичек, цикад. Лучшие ювелирные изделия вестготов, относящиеся к 5 в., найдены среди украшений и оружия в могиле франкского короля Хильдерика (Childerich, умер в 481) в Турне (Бельгия). В нач. 6 в. это искусство, достигнув вершины, стало грубеть. Золото и цветные камни становятся редки, распространяются большие бронзовые пряжки, украшенные эмалью.

Г. средней Европы (франки, алеманны, тюринги, бавары, а также пришедшие с В. на Рейн бургунды) в 4—5 вв. находились под влиянием римского провинциального искусства (керамика, изделия из стекла). Но у франков, бургундов и алеманнов был и особый стиль литых или штампованных ажурных металлических изделий с фигурами людей или зверей. В украшениях господствовал стилизованный растительный орнамент, из античного искусства были заимствованы пальметта, меандр. В 5—6 вв. распространился «полихромный стиль». Около 550 на франкских и алеманнских украшениях появились фигуры животных — крайне стилизованные, вытянутые или укороченные, разделённые на части, как бы разорванные, фантастические существа. Этот «1-й звериный стиль» происходил, вероятно, из Скандинавии. К 700 сложился «2-й звериный стиль»: это — головы и фигуры зверей и птиц с большими клювами, соединённые сложной плетёнкой. Среди завитков и плетений можно различить животных, исполненных напряжённого движения и усилия, как бы запутавшихся в сложных узорах, которые сами похожи на странные фантастические существа. Орнамент крайне сложен по композиции, мотив повторяется много раз в различных направлениях, так что глаз не в состоянии распутать плетение, и орнамент кажется бесконечным. У англов, саксов и ютов, заселивших с сер. 5 в. Англию, часто











Искусство германцев железного века. 1. Франкская бронзовая бляха из Висбадена (Гессен, ФРГ). Около 600. 2. Алеманнский керамический сосуд из Ульма (Баден-Вюртемберг, ФРГ). 6—7 вв. 3. Алеманнская прорезная бронзовая бляха из Брёйнлингена (Баден-Вюртемберг, ФРГ). 6—7 вв. Музей земли Баден. Карлсруэ. 4. Серебряная позолоченная фибула с орнаментом „2-го звериного стиля“. Из франкского погребения в Зосте (Северный Рейн-Вестфалия, ФРГ). 7 в. Музей земли Вестфалия. Мюнстер. 5. Франкская каменная стела из Нидердоллендорфа на Рейне (Северный Рейн-Вестфалия, ФРГ). 7 в. Высота 43 *см*. Музей земли Рейнланд. Бонн.

встречаются перенятые у кельтов стилизованные изображения человеческих масок, шлемовидных голов, полудемонических существ с круглыми глазами, спиралевидными бородами и волосами. В заселённом ютами Кенте этот стиль смешан со звериным орнаментом. У северных Г. (в Дании и на Скандинавском п-ове), более изолированных от внешних влияний, возник ок. 700 своеобразный ярчайший «3-й звериный стиль» с усложнённым вычурным плетением; он достиг наивысшего развития в Скандинавии в 9—10 вв., в т. н. эпоху викингов (см. *Норманны*). В зверином орнаменте на предметах быта и оружии воплотилось полное сказочных образов, во многом условное, искусство Г., гл. обр. орнаментальное, но несущее отпечаток необыкновенно напряжённой, беспокойной фантастики. В 5—8 вв., с формированием классового общества, Г. воспринимали новые, связанные с христианством идеи и образы.

Памятники слаборазвитого изобразительного искусства Г. относятся к позднему времени. После рельефных изображений людей на золотых рогах из Галлехуса (Gallehus, Дания, ок. 400, Национальный музей, Копенгаген) только в 6 в. возобновились попытки изобразить человеческие фигуры, богов, мифологические сцены. На каменной стеле из Хорнхаузена (Hornhausen, ГДР, ок. 700, Музей первобытной истории, Галле) изображён вооружённый копьём всадник (бог Вотан?), на камне из Нидердоллендорфа (Niederdollendorf, ФРГ, 7 в., Музей земли Рейнланд, Бонн)— воин с мечом, а на другой стороне — человек с копьём и сиянием вокруг головы. Вероятно, это — изображение божества, где совмещены языческая и христианская символика.

В раннем железном веке у Г. средней Европы встречаются наряду с прямоугольными столбовыми домами овальные и круглые хижины. Дома на С. имели обычно продолговатую форму и двускатную крышу. В Скандинавии делались каменные основания для стен, а иногда и насыпные из щебня стены с каменной облицовкой. К сер. 1-го тысячелетия н. э. деревянное зодчество Г. достигло высокого развития. Дерево в различных комбинациях использовалось для строительства и украшения зданий. Выступающие брусья, передние края балок украшали резным орнаментом, иногда ярко окрашивали. По углам ставились небольшие резные колонки. Деревянные колонны поддерживали крышу во внутренних помещениях, в обширных залах домов знати.В позднейшем каменном зодчестве сохранились многие формы и декоративные детали, выработанные в дереве. Но в целом яркое искусство древних Г. было энергично и систематически вытеснено искусством зрелого средневековья.

Лит.: Древние германцы. Сб. документов. Вводн. ст.и ред.А. Д. Удальцова, М., 1937; Adama van Scheltema F., Die altnordische Kunst, B., 1923; Hoernes M., Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen, bis um 500 vor Christi, 3 Aufl., durchges. und ergänzt von O. Menghin, W., 1925; Kühn H., Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands, B., 1935; Kossinna G., Germanische Kultur im I. Jahrtausend nach Christus, 2 Aufl., Lpz., 1939; Picton H., Early German art and its origins..., L., [1939]; Jenny W. A. von, Die Kunst der Germanen im frühen Mittelalter, B., 1940; Holmqvist W., Germanic art during the first millenium A. D., Stockh., 1955.

Автор А. Л. Монгайт. Консультант Л. А. Ельницкий.

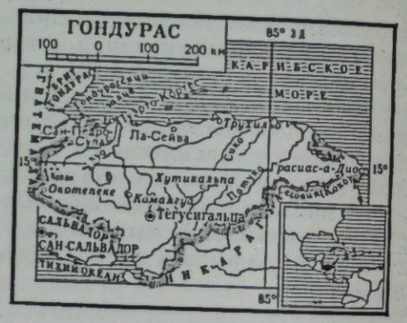
ГОЛЛАНДИЯ

(HOLLAND)

Голландским искусством принято называть искусство западноевропейского государства, образовавшегося на территории северных нидерландских провинций в результате Нидерландской буржуазной революции 16 в.; тогда же за новым государством (республикой Соединённых провинций) — первой в истории буржуазной республикой — утвердилось неофициальное название Г. (по имени главной из её провинций и основного населения страны — голландцев), сохраняющееся и сейчас. Выделившись наряду с фламандским искусством (см. *Бельгия*) из единой до того старонидерландской школы (см. *Нидерланды* Старые), искусство Г. в 17 в. явилось прогрессивной силой в художественной культуре Европы; ряд крупных архитекторов и художников Г. выдвинула и в 19—20 вв. С 1815 Г. официально называется Королевством Нидерландов. Сведения об архитектуре и изобразительном искусстве Г. см. в статье *Нидерланды*.

ГОНДУРАС

(РЕСПУБЛИКА ГОНДУРАС, ПРАВИЛЬНЕЕ — ОНДУРАС. REPÚBLICA DE HONDURAS)



До завоевания страны испанцами (Г. был открыт Х. Колумбом в 1502) на территорию Г., как и многих других стран Центральной Америки, распространялось воздействие великих древнеамериканских культур. В долине реки Улуа были найдены мраморные вазы, в ряде мест — каменные статуи. Крупным центром культуры *майя* (см.) был город *Копан* — у границы с Гватемалой, культура которой оказывала большое влияние на Г. и в последующее время. С колонизацией страны культура индейцев была в большой мере испанизирована. Однако у таких племён, как пипили и ленка (известных выделкой раскрашенных масок из тыквы), а в большей степени у индейцев племени сумо (известны их раскрашенные сосуды) сохраняются традиционные черты их искусства (см. *Индейцы*). Культура колониального периода складывается в Г. в 16 веке; с установлением независимости (1838) формируется новое искусство.

Архитектура. Памятников зодчества 16—17 вв. в Г. почти не сохранилось. В этом повинны в первую очередь землетрясения и опустошительные набеги пиратов. С 16 в. в Г. закладываются серебряные рудники, вокруг которых растут посёлки. Возникают города, обычно на пути, соединяющем побережья Атлантического и Тихого океанов. В центре страны основываются старая столица Г.— *Комаягуа* и новая — *Тегусигальпа*. Города разбиваются по типичному для Латинской Америки регулярному плану, с площадью в центре, и застраиваются гл. обр. одноэтажными, с вытянутыми фасадами домами из самана («адобы»), окрашенными в светлые яркие цвета. Этот тип застройки остаётся массовым и в 20 в. С 16 в. сооружаются монетные дворы, где чеканится монета из добываемого в стране серебра. Наиболее значительные постройки в городах Г.— храмы, соединяющие в своей архитектуре испанские и местные черты и созданные под влиянием зодчества г. Антигуа (см. *Гватемала*). Самый интересный памятник Г.— собор в Комаягуа (конец 17 в.— ок. 1825) — трёхнефная базилика, крытая цилиндрическими сводами с подпружными арками на толстых пилонах. Купола над алтарями покрыты изразцами. Весь декор сосредоточен на фасаде собора, являющемся одним из лучших памятников стиля барокко в зодчестве Центральной Америки. Колонны и карнизы делят фасад на 12 полей, заполненных плоской ковровой резьбой, не нарушающей, а, наоборот, подчёркивающей архитектонику здания. В нижнем ярусе — это крупный растительный (использующий мотивы местной флоры) орнамент, окружающий ниши со статуями; в среднем ярусе — розетки, а в верхнем — лёгкий прозрачный узор. То же сочетание строгих в своей основе форм с ярким декором свойственно и фасаду церкви Лос Долорес в Тегусигальпе (1732—1815). Здесь пилястры, статуи в нишах, балясины глухих балюстрад и другие детали выполнены из поливной керамики белого, зелёного и жёлтого цветов. Деревянный наборный потолок — «артесонадо», которым покрыт неф, и деревянный восьмигранный купол с росписью также относятся к характерным особенностям церковного зодчества Г., много воспринявшего от испанской архитектуры т. н. «стиля мудехар» (см. *Испания*). Среди новых общественных зданий выделяются Дворец президента, подражающий форме испанских замков, и Национальный театр с классическим портиком (1915)— оба в Тегусигальпе. Промышленная архитектура в Г., отсталая экономика которого контролируется США, почти не развита.

Изобразительное искусство. В колониальное время и в 19 в. в Г. работали в основном приезжие европейские мастера. Местные художники выдвигаются лишь в конце 19 — нач. 20 вв. Основоположники гондурасской исторической и жанровой живописи на национальные темы, портретной и пейзажной живописи П. С. *Сьерра*, К. *Суньига Фигероа* и др. учатся за границей, гл. обр. в Испании. Наряду с ними здесь работает большая группа художников-любителей. Художественная школа, положившая начало профессиональному образованию в Г., была основана в г. Тегусигальпе только в 1940. Сейчас в искусстве Г. сильно развита реалистическая тенденция. Художники М. А. Рус (M. A. Ruiz), Х. А. Веласкес (J. A. Velazquez), А. Л. Родесно (A. L. Rodezno), Д. Лазарони (D. Lazaroni) и др. отражают в своих произведениях жизнь народа, изображают виды городов, тропическую природу. Однако работам ряда из них свойственны черты наивности и созерцательности. Неореалистическое направление выдвинуло яркого мастера А. *Каналеса*, искусство которого проникнуто демократическими идеями; герой его произведений — рабочий или крестьянин. Передавая значительность образа простого человека, красоту природы, он раскрывает в своих работах драматизм жизни, её социальные трагедии.

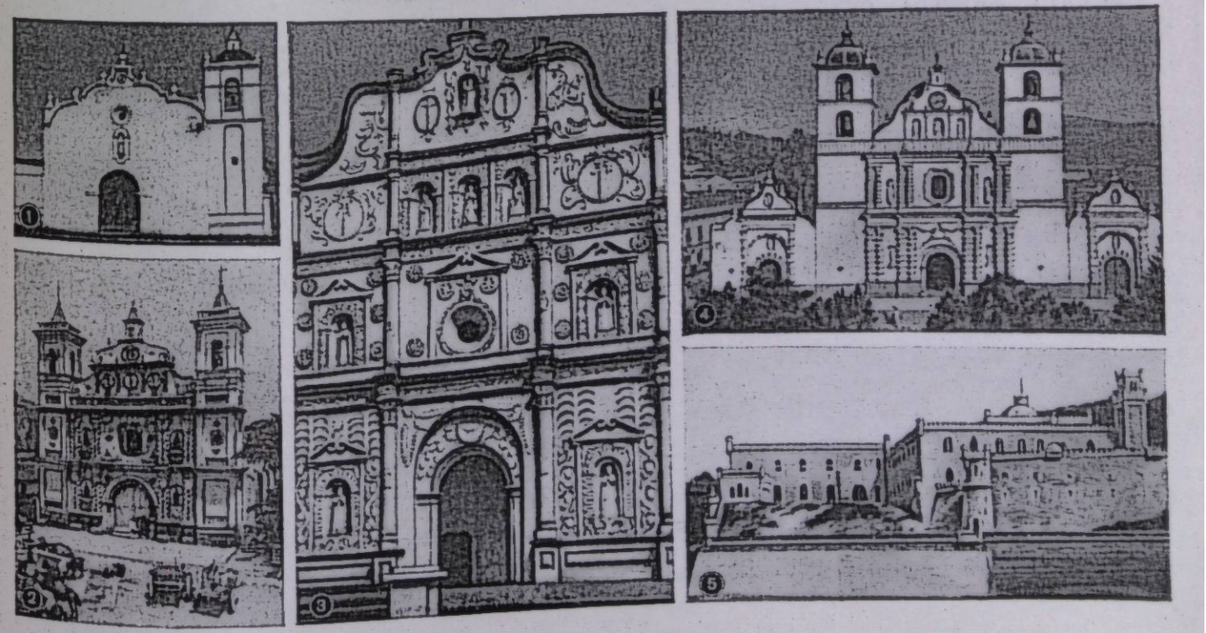
Лит.: Архитектура.— Angulo Iñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 2—3, Barcelona, 1950—56; Lozoya Juan de Contreras de, Historia del arte hispanico, t. 3—4, Barcelona, 1934—45; Solá M., Historia del arte hispanoamericano, 2 ed., Barcelona, 1958; Kelemen P., Baroque and rococo in Latin America, N. Y., 1951; Ogrizek D., Le Méxique. Amérique Centrale. Antilles, [P., 1955]; Helbig K., Von Mexico bis zur Mosquitia, Lpz., 1958; Toussaint M., Arte mudejar en América Latina, México, [1946]. Изобразительное искусство.— Sanz y Diaz I., Pintores hispanoamericanos contemporaneos, Barcelona, 1953; Sculpture of the Western hemisphere, [Wash.], 1942; «Artes de México», 1958, № 24.

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

КОМАЯГУА (Comayagua), или Нуэва-Вальядолид (Nueva Valladolid),— г., осн. в 1537 (по др. данным — в 1523); по 1880 (когда К. была разрушена пожаром)— столица Г. Регул. спланированный г. с широкими ул., застроенными одноэтажными домами с сильно нависающими выносами крыш. Собор (конец 17 в.— ок. 1825). Небольшая приходская ц. Ла Мерсед (ок. 1611) с дер. потолком — артесонадо над нефом и восьмигранным плоским куполом над гл. алтарём; гл. фасад имеет нишу со статуей, круглое окно над входом, две статуи пум наверху на углах стены. К ней близка ц. Ла Каридад, фасад к-рой завершают три звонницы-«эспаданьи».

КОПА́Н (Copán)— древний центр культуры *майя* (см.), гл. обр. т. н. «классического периода» (300—950 гг.). Остатки пирамид, храмов, знаменитые моно-

1. Церковь Ла Мерсед в Комаягуа. Около 1611. 2. Церковь Лос Долорес в Тегусигальпе. 1732—1815. 3. Фасад собора в Комаягуа. Конец 17 в. — около 1825. 4. Собор Сан-Мигель в Тегусигальпе. Середина 18 в.—1765. 5. Дворец президента в Тегусигальпе. 20 в.



литые кам. стелы с рельефными изображениями и надписями (одна из них 623 года —в Мексике— в Нац. м. антропологии, г. Мехико). Ныне — археологич. заповедник.

ТЕГУСИГА́ЛЬПА (Tegucigalpa — «Серебряный холм») — столица Г. (с 1880), осн. в 1579 как посёлок ок. открытых в 1578 залежей серебра. Расположен на обрывистых берегах р. Чолутека и её притоков; много улиц-лестниц. Застроен домами, окрашенными в яркие светлые цвета. В центре — парк Морасана с конным памятником Ф. Морасану. У парка — собор Сан-Мигель (сер. 18 в.— закончен в 1765 И. Киросом), однонефный, без трансепта, но с куполом на барабане над предалтарной частью цилиндрич. свода нефа; гл. фасад двухъярусный с двумя приземистыми башнями, к к-рым примыкают входы в сад. Ц. Лос Долорес (1732—1815), на пл. Рынка, однонефная с дер. потолком и куполом. Дворец президента (20 в.), Нац. театр (портик 1915).

Нац. музей.

ХУДОЖНИКИ

КАНА́ЛЕС (Canales), Альваро (р. 5. X. 1919, Сан-Педро-Сула)— живописец и график. Уч. в Г. и в Мексике, где гл. обр. и работает. Жанр. картины («Разорённые», 1958, «Шахтёры», 1958, «Полдень», 1959), пейзажи и портреты (масло, акв.), литогр.

РОДЕ́СНО (Rodezno), Артуро Лопес — совр. живописец, график, керамист. Уч. в Париже, США, на Кубе, в Мексике. Директор Нац. художеств. школы в Тегусигальпе. Произв.: росписи Нац. художеств. школы в Тегусигальпе, «Пейзаж с купальщицами», «Полуденный отдых», «Трагедия на холмах» и др.

СЬЕ́РРА (Sierra), Пабло Селая (1896—6. III. 1933, Тегусигальпа)— живописец. Уч. в Художеств. школе в Сан-Хосе (Коста-Рика, 1916), где потом был проф., в Академии Сан-Фернандо в Мадриде (1920). Портретист, пейзажист, жанрист.

СУ́НЬИГА ФИГЕРО́А (Zúñiga Figueroa), Карлос (р. 5. VI. 1883, Тегусигальпа)— живописец, график. Уч. в Академии Сан-Фернандо в Мадриде, изучал литогр. в Тегусигальпе. Историч. живописец, портретист, жанрист («Расстрел генералов Морасана и Вильясеньора в Сан-Хосе», «Портрет генерала Тибурсио Кариаса»), росписи в Нац. театре в Тегусигальпе.



1. А. Каналес. „Разорённые". 1958. 2. А. Каналес. „Полдень". 1959. 3. Х. А. Веласкес. „Церковь в маленьком посёлке Сант-Антонио-де-Орьенте". 1950-е годы. 4. М. А. Руис. „Плоские крыши". 1950-е годы.

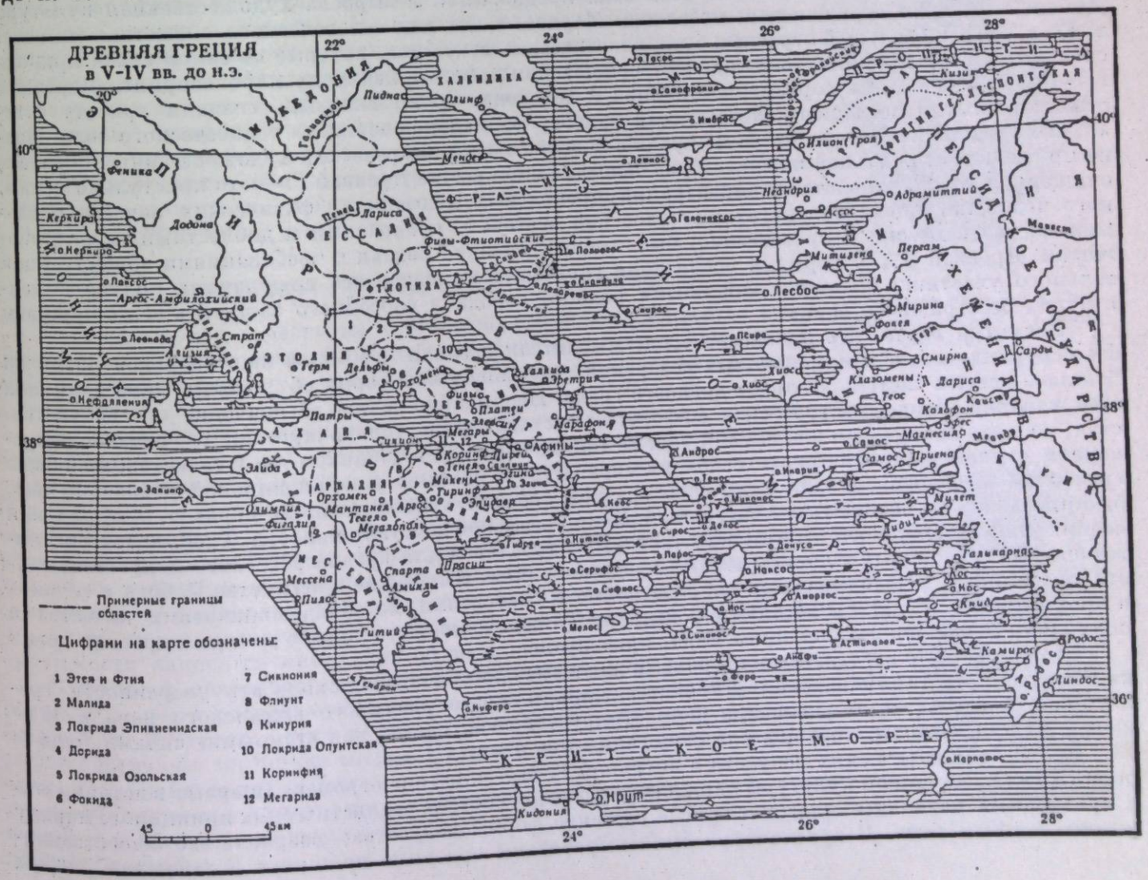
УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Национальная художественная школа в Тегусигальпе, основана в 1940.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во). Консультанты: Е. В. Зиберт (иск-во индейцев), Р. В. Кинжалов (иск-во доиспанского времени).

(ЭЛЛАДА. Ἑλλάς)

Искусство Древней Г. знаменует один из высочайших взлётов в культурном развитии человечества. В своём творчестве греки использовали опыт более древних художественных культур, и в первую очередь *эгейского искусства* (см.). История собственно древнегреческого искусства начинается после падения Микен и дорийского переселения и охватывает 11—1 вв. до н. э. В этом историко-художественном процессе обычно выделяют четыре этапа, которые соответствуют основным периодам общественного развития Древней Г.: 11—8 вв. до н. э.— гомеровский период; 7—6 вв. до н. э.— архаика; 5 в. — первые три четверти 4 в. до н. э.— классика; 4-я четверть 4 в.—1 в. до н. э.— эллинизм. Область распространения древнегреческого искусства выходила далеко





за пределы современной Г., охватывая Фракию на Балканах, западную часть Малой Азии, многие острова и прибрежные пункты на Средиземном и Чёрном морях, где находились греческие колонии. После походов Александра Македонского греческая художественная культура распространилась по всему Ближнему Востоку.

Древнегреческое искусство полнее всего раскрыло свои возможности в период классики, когда переживала расцвет рабовладельческая демократия, полисы (города-государства) достигли наивысшего подъёма, а свободные ремесленники и земледельцы ощущали себя полноправными гражданами общества. По словам Маркса, мелкое крестьянское хозяйство и независимое ремесленное производство «...образуют экономическую основу классического общества в наиболее цветущую пору его существования, после того как первоначальная восточная общая собственность уже разложилась, а рабство еще не успело овладеть производством в сколько-нибудь значительной степени» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 23, с. 346, прим. 24). Результатом этого был и особый, более демократический характер идеологии по сравнению с идеологией рабовладельческих обществ Древнего Востока и императорского Рима. Что касается представлений греков о мире, то, объясняя его наивно, фантастически, они не теряли ощущения его цельности, упорядоченности, постижимости человеческим разумом. На основе всех этих предпосылок и выросла художественная культура Древней Г., ярко отражающая, по словам Маркса, «...детство человеческого общества» (там же, т. 12, с. 737). Её ведущей отраслью были пластические искусства, которые по самой своей природе соответствовали проникнутому жизнеутверждающим пафосом, цельному мировосприятию древних греков. Убеждённые в соразмерности мира и человека, греки впервые осознали красоту естественного бытия последнего, в частности красоту нормально развитого человеческого тела. Идеальное представление о человеке и мире, воплощённое в древнегреческих художественных образах, не противостоит реальной жизни. Образ человека в искусстве Древней Г.— это кристально ясная, очищенная от случайностей концентрация прекрасных духовных и физических качеств реального человека. Идеал калокагатии («калос кай агатос» — прекрасный и доблестный, т. е. совершенный и физически и нравственно) был непосредственно связан с требованиями общественной жизни Древней Г., с нормами воспитания гармонически развитого гражданина полиса — деятельного участника политической жизни родного города и способного защитить его с оружием в руках бесстрашного воина.

Несмотря на то, что древнегреческие мыслители сделали огромный шаг вперёд в развитии философских и естественнонаучных воззрений, мифология как форма объяснения мира занимала большое место в системе взглядов древнего грека. Необычайно велико её значение для искусства. Как говорит Маркс, «...греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» (там же, с. 736), т. е. не только служила источником тем и сюжетов, но и была первой ступенью эстетического освоения мира. Будучи общедоступной и широкой по содержанию, греческая мифология играла роль своеобразной системы художественных образов, которая как бы призвана была обобщать всё богатство явлений реальной действительности. Т. обр., тот органический сплав идеального и реального, который характерен для древнегреческого искусства, сложился уже в народных художественных представлениях. Бытующие в искусстве Г. боги и герои — это те же люди, с человеческими добродетелями и слабостями, но обладающие этими качествами в преувеличенной, как бы абсолютной степени. То человеческое мерило, с которым древние греки подходили к различным явлениям мира, простиралось и на богов.

Столкновение с негативными сторонами жизни не способно было поколебать уверенности грека в устойчивом, гармоническом устройстве мира, в победе разумного эллинского начала. И не случайно в искусстве эллин всегда демонстрирует превосходство над «тёмными» силами, будь то кентавры или гиганты, горгоны или стимфалийские птицы.

Прогресс пластических искусств в античной Г. был поистине огромен. Впервые в истории мировой художественной культуры сложилась развитая система реалистических принципов; наряду с культовыми развились многочисленные светские формы искусства; возросла его общественно-воспитательная роль. В архитектуре были выработаны ордерные принципы и заложены основы научного градостроительства; в скульптуре осознана выразительность человеческого тела на основе великолепного знания его анатомической структуры; в живописи были созданы первые станковые картины, зародились принципы светотени и перспективы; развилась совершенная по своим декоративным качествам вазопись. Древнегреческие художники блестяще разрешили проблему синтеза пластических искусств, о чём свидетельствуют скульптурные фризы и фронтоны храмов, образцы монументальной живописи, статуи, созданные с расчётом на архитектурное окружение.

До нас дошёл ряд выдающихся памятников греческой архитектуры: храмы, театры, жилые дома и др. сооружения. Произведения скульптуры в основном известны по копиям римского времени (часто встречаются снабжённые подпорками мраморные копии с бронзовых оригиналов). Живопись почти целиком погибла. Косвенное представление о ней дают росписи Помпей и Рима (см. *Рим Древний*), а также многочисленные образцы вазописи. В Древней Г. сложились первые эстетические теории (Платон, Аристотель и др.), зародились элементы искусствознания (в работах Геродота, Фукидида, Ксенократа).

Каждая последующая эпоха в той или иной мере использовала опыт древнегреческого искусства. Особенно значительной оказывалась его роль в те периоды, когда искусство руководствовалось рациональными, гуманистическими идеалами (искусство Возрождения и классицизма) и античная традиция выдвигалась в противовес спиритуализму и мистике готики и барокко. И невзирая на то, что художественное познание человечества на протяжении веков ушло далеко вперёд, некоторые стороны общественного бытия и качества общественного человека никогда не были отражены искусством в такой классической форме, которая была найдена древними греками. Поэтому древнегреческое искусство и эпос до сих пор, по словам Маркса, «...продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 12, с. 737).



Псевдоамфора из Керамика. Субмикенский период (1-я половина 11 в. до н. э.). Музей Керамика. Афины.



Амфора из Керамика. Протогеометрический период (2-я половина 11в.—10 в. до н. э.). Музей Керамика. Афины.

ГОМЕРОВСКИЙ ПЕРИОД (11—8 вв. до н. э.)

Первый период в развитии собственно греческого искусства совпадает с последней стадией первобытнообщинного строя. Наиболее ярко эта эпоха отражена в поэмах Гомера, именем которого её и принято называть.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусства гомеровской эпохи носят примитивный характер. Среди них относительно большего развития достигает искусство керамики, подразделяемое на субмикенское (1-я пол. 11 в. до н. э.), протогеометрическое (2-я пол. 11—10 вв. до н. э.) и геометрическое (9—8 вв. до н. э.). Субмикенские гончары и вазописцы опирались на позднемикенскую традицию (см. *Эгейское искусство*); при этом усилилась тенденция к геометризации орнамента: преобладают круги, волнистые линии, треугольники. Сосуды протогеометрического периода более стройны, более чётко расчленены росписью. Состав орнамента сохраняется, но окружности наносятся циркулем.

Сложнее и совершеннее ваза геометрического стиля. Её поверхность целиком покрыта росписью, состоящей из полос меандра, крестов, окружностей и т. д. Построенная на чётком сочетании вертикалей и горизонталей, роспись выявляет тектонику сосуда. На вазах развитого стиля («дипилонские» вазы, т. е. найденные на Дипилонском некрополе в Афинах) появляется геометризованное изображение человека.



Дипилонская ваза. 9—8 вв. до н. э. Национальный археологический музей. Афины.



"Конь". Статуэтка (рукоятка крышки пиксиды из некрополя Керамика). Терракота. Конец 9 — начало 8 вв. до н. э. Музей Керамика. Афины.

Геометризмом форм отличается и мелкая пластика 9—8 вв. до н. э.: вотивные (т. е. приносимые в святилище во исполнение обета или с какой-либо просьбой к божеству) фигурки животных, гл. обр. коней, бронзовая статуэтка воина с Акрополя (Национальный археологический музей, Афины), одна из многих подобных, многочисленные терракотовые статуэтки из Беотии. Монументальная скульптура геометрической эпохи не сохранилась. Античные авторы сообщают, что в древнейших храмах стояли деревянные, иногда обитые кованой бронзой статуи богов («ксоаны»). Они были предельно обобщены, геометризированы. Так, статуя Аполлона в Амиклах (Ἀμύκλαι), по словам греческого писателя 2 в. н. э. Павсания, напоминала медную колонну.

К гомеровскому периоду относятся первые памятники греческой глиптики — искусства резьбы по камню. Резные камни с углублёнными изображениями (инталии) использовались как личные печати, амулеты, украшения. Они изготовлялись преимущественно из мягких пород камня (гематит, стеатит и др.). Изображения на камнях напоминают геометрические рисунки на вазах. В числе художественных изделий из металла сохранились украшенные рельефными изображениями посуда, вотивные треножники, предметы вооружения.



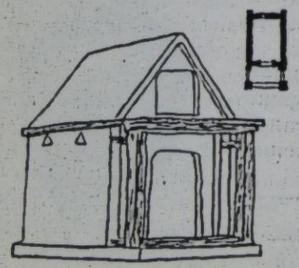
„Воин". Статуэтка геометрического стиля с Акрополя. Бронза. 2-я половина 8 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины.

Архитектура. Некоторое представление об архитектуре гомеровской эпохи дают эпос, немногие остатки древнейших построек, терракотовые модели храмов, найденные при раскопках т. н. священных участков. Скудость археологических данных не позволяет воссоздать архитектурный облик городов того времени. В отдельных местах «Илиады» и «Одиссеи» встречаются описания древних святилищ — священных рощ и пещер с примитивными алтарями, даётся характеристика жилой усадьбы, группировавшейся вокруг двора («ауле»), разделённой на мужскую и женскую половины и включавшей специальные помещения для рабов; главным помещением жилого дома был примыкавший ко двору «мегарон» — прямоугольный зал с очагом в центре, отверстием для выхода дыма в потолке и входным портиком, образуемым выступающими концами продольных стен («антами») и столбами между ними.

Мегарон был исходным архитектурным типом в развитии греческого храма. Судя по раскопанным фрагментам зданий, строительная техника гомеровской эпохи заметно уступает микенской и критской. Постройки возводились из глины или сырцового кирпича (редко из плитняка) на фундаментах из бута, скреплённого глиняным раствором; вытянутые в плане, они завершались криволинейной апсидой (мегарон в *Термоне**). В 9—8 вв. до н. э. начали применять деревянный каркас, укрепляющий сырцовую постройку (храм Артемиды Орфии в *Спарте**), что способствовало переходу к прямоугольным планам. Глиняная модель храма 8 в. до н. э. из Герайона близ *Аргоса** свидетельствует о развитии двускатной кровли и появлении потолка и фронтонов; столбы образуют самостоятельный портик. Позже возникает портик вокруг всего храма, защищающий сырцовые стены от дождя (первый храм Геры в Герайоне близ Самоса, ныне *Тигани**, здание «Б» в Термоне).

Описание в «Одиссее» дворца Алкиноя позволяет угадать эстетические воззрения той эпохи, когда архитектура ещё не отделилась от ремёсел, а представление о красоте — от восхищения мастерством, по словам Гомера, сияющим, подобно солнечному отсвету, на всех продуктах человеческого труда. Это сияние и делает «лучезарным» сказочный дворец, при виде которого сердце Одиссея забилось сильнее; он чарует не столько специфическими средствами архитектуры, сколько искусными металлическими деталями и обшивками, резьбой по дереву, роспи́сями, декоративными тканями; путника манят богатый дом, искусно орошённый сад, прохлада помещений, продуманная организация всей усадьбы, наполненной творениями человеческих рук.

Модель храма из аргосского Герайона. 8 в. до н. э.



* В настоящей статье название памятника или города, выделенное курсивом со звёздочкой, означает ссылку на статью *Греция* (Новая), раздел «Города. Селения. Острова. Архитектурные памятники».



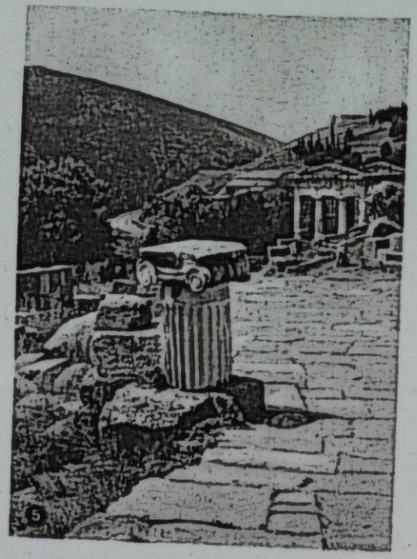
ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Вазопись. 1. Эксекий. «Мемнон с негром». Фрагмент росписи амфоры. 3-я четверть 6 века до н. э. Британский музей. Лондон. 2. Эксекий. «Ахилл и Аякс за игрой в шашки». Роспись амфоры. 3-я четверть 6 в. до н. э. Ватикан. 3. Эксекий. «Аякс с телом Ахилла». Роспись амфоры. 3-я четверть 6 в. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен. 4. Евтимид. «Пир». Фрагмент росписи амфоры. Конец 6 — начало 5 вв. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен. 5. Дурис. «Эос с телом Мемнона». Роспись килика. 1-я треть 5 в. до н. э. Лувр. Париж. 6. Вазописец Клеофрада. «Менада в экстазе». Фрагмент росписи амфоры с Дионисом. Конец 6 — начало 5 вв. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен. 7. Мастерская Евфрония. «Девушка, направляющаяся к купальне». Роспись килика. Конец 6 — начало 5 вв. до н. э. Королевские музеи искусства и истории. Брюссель. 8. Бриг. Килик «Симпосий (пир)». 1-я треть 5 в. до н. э. Музей Мартина Вагнера. Вюрцбург. 9. Вазописец Бриг а. «Последствия симпосия». Роспись внутренней стороны килика «Симпосий».

















ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Архитектура архаики. 1. Эолийская капитель из Неандрии. Известняк. 7 в. до н. э. Археологический музей. Стамбул. 2. Т. н. храм Деметры в Пестуме. 2-я половина 6 в. до н. э. 3. «Терраса Львов» в Делосе. 7 в. до н. э. 4. «Базилика» в Пестуме. Середина 6 в. до н. э. 5. Сокровищница афинян в Дельфах. Начало 5 в. до н. э. 6. Храм Геры в Олимпии. Конец 7 в. до н. э. 7. Храм Аполлона в Коринфе. Около 550 до н. э. 8. Храм Афины Афайи на острове Эгина. Около 500—480 до н. э.



















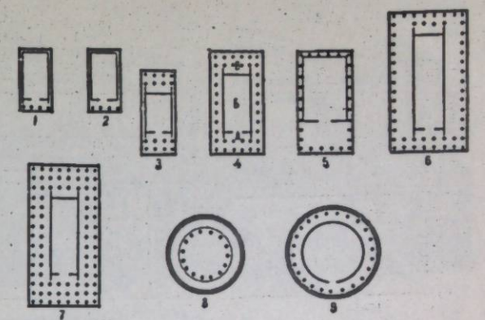
ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура архаики. 1. «Тесей и Антиопа». Фрагмент скульптуры западного фронтона храма Аполлона в Эретрии. Мрамор. Конец 6 в. до н. э. Музей в Халкисе. 2. «Курос Тенейский». Мрамор. Середина 6 в. до н. э. Глиптотека. Мюнхен. 3. Т. н. всадник Рампина. Мрамор. Середина 6 в. до н. э. Музей Акрополя. Афины. 4. Кора «675». Мрамор. Около 510 до н. э. Музей Акрополя. Афины. 5. Голова Гериона (Тифона). Фрагмент скульптуры восточного фронтона (т. н. фронтона Синей бороды) Гекатомпедона в Афинах. Известняк. Около 570 до н. э. Музей Акрополя. Афины. 6. Кора «679» (т. н. кора в пеплосе). Мрамор. Около 530 до н. э. Музей Акрополя. Афины. 7. Полимед. Статуя Клеобиса. Мрамор. Около 600 до н. э. Музей в Дельфах. 8. «Афина и гигант». Фрагмент скульптуры восточного фронтона Гекатомпедона в Афинах. Мрамор. Около 520 до н. э. Музей Акрополя. Афины. 9. Т. н. Аполлон из Пьомбино. Бронза. Начало 5 в. до н. э. Лувр. Париж.



ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Архитектура классической эпохи. 1. Феодор из Фокеи. Фолос в Дельфах. Начало 4 в. до н. э. 2. Поликлет Младший. Театр в Эпидавре. 350—330 до н. э. 3. Храм Аполлона Пифейского в Дельфах. 6—4 вв. до н. э. 4. Храм Посейдона на мысе Сунион. 3-я четверть 5 в. до н. э. 5. Т. н. храм Посейдона в Пестуме. 2-я четверть 5 в. до н. э. Интерьер. 6. Дипилонский некрополь в Афинах с надгробиями классической эпохи. 7. Иктин. Храм Аполлона в Бассах. Около 430 до н. э. Интерьер. 8. Т. н. храм Посейдона в Пестуме. Внешний вид. 9. Храм Аполлона в Бассах. Внешний вид.

АРХАИКА (7—6 вв. до н. э.)

Эпоха архаики — это время постепенного формирования классового, рабовладельческого общества, колонизации греками побережья Средиземного и Чёрного морей, бурного роста городов и образования полисов, дальнейшая история которых насыщена борьбой между аристократией и демосом, между правящей верхушкой и большинством свободного населения. Кругозор человека, вышедшего за пределы родовой общины, значительно расширяется. Колонизация дала возможность грекам ближе познакомиться с художественными культурами других народов. Становление греческой государственности сопровождалось выработкой монументальных изобразительных и архитектурных форм; возрастает общественное значение искусства, становящегося выразителем новых, гражданских и государственных, идеалов. Напряжённая борьба демоса с аристократией в известном смысле проявилась и в искусстве. Стремление к сохранению сложившихся в предшествующую эпоху отвлечённых геометрических форм, с одной стороны, и тенденция к созданию художественных образов, соразмерных человеку, прославляющих красоту его естественного бытия,— с другой, свидетельствуют о столкновении эстетических вкусов.



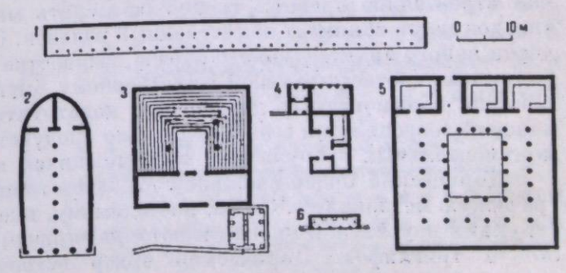
Классификация греческих храмов: 1— храм в антах; 2 — простиль; 3 — амфипростиль; 4— перистер (А — пронаос, Б — наос, или целла, В — опистодом); 5 — псевдопериптер; 6 — псевдодиптер; 7 — диптер; 8 — монoптер; 9— фолос.

Архаическая эпоха была временем зарождения античного реализма классики. В обобщённых, наивно-монументальных архаических художественных формах воплотилась величавая, порою суровая героика эпохи. Искусству архаики свойственна и могучая цельность, в какой-то мере утраченная классикой, и человечность, неведомая древнейшим культурам.

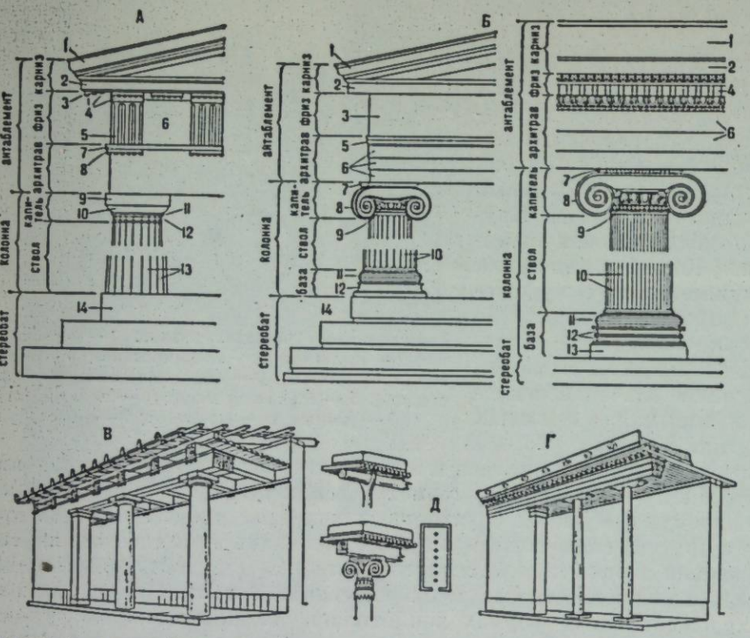
Архитектура. Город обычно располагался вокруг укреплённого холма— «акрополя», на вершине которого находилось святилище с храмом, посвящённым богу — покровителю полиса. У подножия акрополя размещались жилые кварталы; их планировка складывалась стихийно; ремесленники каждой профессии селились отдельными слободами. Центром нижнего города была торговая площадь «агора» — место политических собраний граждан.

В эпоху архаики осуществляется переход к строительству из камня. В связи с возникновением новых форм общественной жизни складываются различные типы зданий общественного назначения; среди них ведущее место принадлежало храмам, которые повторяют характерные особенности деревянно-сырцовых построек и в конечном счёте восходят к мегарону. Его воспроизведением почти без изменений является «храм в антах»; в «простиле» к мегарону добавляется развитый портик, в «амфипростиле» — два портика, в «перистере» — окружающая храм одинарная, а в «диптере» — двойная колоннада. Главным помещением храма была «целла», или «наос», где находилась культовая статуя. «Теменос» (священный участок), на котором располагались храмы, включал также открытые алтари, сокровищницы (обычно повторявшие форму храма в антах) и был окружён оградой с монументальным входом («пропилон», или «пропилеи»).

Типы общественных сооружений эпохи архаики. Планы: 1— стоя в святилище Геры на о-ве Самосе, 1-я половина 7 в. до н. э.; 2— булевтерий в Олимпии, 6 в. до н. э.; 3— булевтерий в Афинах, 6 в. до н. э.; 4— пропилеи и стоя в святилище Афины Афайи на о-ве Эгина, 6 в. до н. э.; 5— дом симпосиев в аргосском Герайоне, 6 в. до н. э.; 6— фонтан (реконструкция по изображению на вазе).



Наряду с храмами сложились другие типы общественных зданий: «булевтерий» — дом для собрания совета общины; «пританей» — дом со священным очагом общины, предназначенный для официальных приёмов и торжественных трапез. Рано появились «стои» — портики, открытые спереди, а часто и с других сторон, служившие местом отдыха и прогулок. К числу общественных зданий относились также «лесхи» (своего рода клубы), фонтаны, театры, стадионы. Целые комплексы сооружений отводились для «палестр»



Ордера в греческой архитектуре. А — дорический ордер (Парфенон в Афинах): 1— сима; 2— выносная плита; 3— мутулы; 4— гутты, или регулы; 5— триглиф; 6— метопа; 7— тения; 8— полочка с гуттами; 9— абак; 10— эхин; 11— ремешки; 12— шейка капители, или гипотрахелион; 13— каннелюры; 14—стилобат (верхняя ступень стереобата). Б — ионический ордер; слева — аттический вариант (храм Нике Аптерос в Афинах), справа — малоазийский (храм Артемиды в Эфесе): 1— сима; 2— выносная плита; 3— фриз; 4— зубчики; 5— тения; 6— фасции архитрава; 7— абак; 8— волюта; 9— эхин;10 — каннелюры; 11— полувал, или торус; 12— скоция; 13— плинт; 14 — стилобат. В — прототип дорического ордера. Г — прототип ионического ордера. Д — храм в Неандрии (план) с эолийской капителью и её прототипом в дереве.

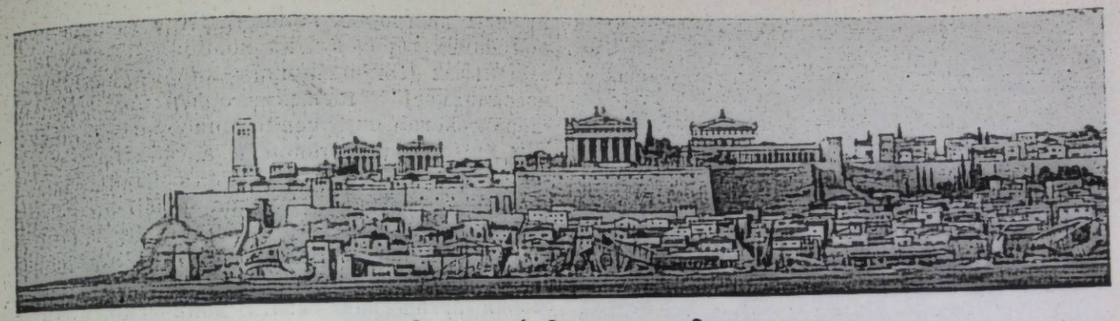
и «гимнасиев» — школ для физического и общего воспитания молодёжи. Большинство общественных сооружений свободно размещалось вокруг агоры.

Начало поисков более долговечных, чем известные прежде, более внушительных и соответствующих требованиям новой эпохи архитектурных форм знаменует храм Аполлона Термиоса в *Термоне** (7 в. до н. э.),где деревянные конструкции были облицованы керамикой, а промежутки между балками закрыты керамическими расписными метопами. Так же был облицован и храм Геры в *Олимпии**. Начатый в конце 7 в. до н. э., он имел сырцовые стены с деревянным каркасом, которые были возведены на цоколе из вертикально поставленных каменных плит («орфостатов»). Ветшавшие деревянные опоры постепенно заменялись каменными колоннами, различными по пропорциям. Но антаблемент храма оставался деревянным.

Эти храмы в большей мере свидетельствуют о поисках, чем об успехах зодчества архаики. Его крупнейшие достижения были связаны с созданием и последовательным применением ордерных принципов. Ордер представляет особый тип архитектурной композиции, характерными чертами которого являются трёхчастность (стереобат, колонны и антаблемент), чёткое разделение частей на несомые и несущие, нарастание сложности построения снизу вверх. По своему происхождению ордер — это закреплённая традицией в нескольких вариантах переработка деревянной стоечно-балочной конструкции, сложившейся в строительстве не только храмов, но и народных жилищ. Строгий и лаконичный «дорический» ордер и более стройный, изящный «ионический» (включающий, в свою очередь, два варианта — аттический и малоазийский) встречаются уже в первых каменных сооружениях (между 600 и 550 до н. э.). Третий, «коринфский», ордер, который отличается от ионического резной «растительной» капителью, появился лишь во 2-й пол. 5 в. до н. э.

Ордер возник как важный элемент архитектуры общественного здания. Кроме того, он отвечал стремлению древних греков осмыслить мир как некую закономерную систему, в которой твёрдое место занимает общественный человек. Ордерные принципы помогали созданию тектонически ясного архитектурного образа, выработке соразмерных человеку архитектурных масштабов, разумной, соответствующей естественному бытию людей организации пространства. Повторение в камне общепонятных деревянных конструктивных форм, бытовавших в постройках, которые каждый возводил для себя, позволяло почувствовать особенно остро принципиальную новизну монументальных сооружений, возводившихся всеми для общего пользования.

Дорический ордер сложился на базе строительного опыта дорийских племён, заселявших греческую метрополию. Здесь, по-видимому, имелся крупный лес и применялась раздельная конструкция двускатной кровли и потолка, причём стропила и балки оказались прототипами мутулов и триглифов. Дорический ордер встречается уже в первых сооружениях, построенных



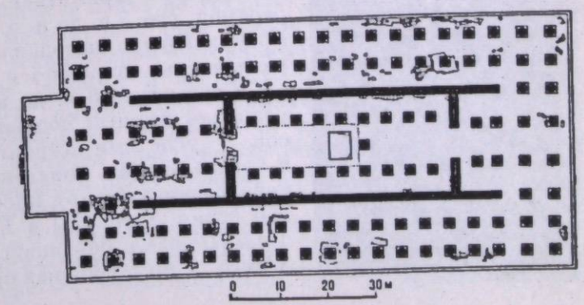
Акрополь в Селинунте. 6—5 вв. до н. э. Реконструкция.

из камня как в метрополии (старый храм Афины Пронаии и старый фолос в *Дельфах**), так и в дорийских колониях (храм Артемиды в *Керкире**, храм Аполлона 1-й пол. 6 в. до н. э. в Сиракузах, см. *Италия*, и др.). На первых порах дорические постройки имели много местных особенностей. Со временем стёрлись различия в плане. Исчезли и резкие колебания в пропорциях колонн, первоначально весьма значительные: их нижний диаметр укладывался в высоте то 6—7 (старый храм Афины Пронаии в Дельфах), то 4 раза (храм Аполлона в Сиракузах). Вышла из употребления керамическая облицовка, бессмысленная в каменных сооружениях, но иногда применявшаяся по традиции (сокровищница гелоян в Олимпии, храм «С» в Селинунте, см. *Италия*, сооружённый ок. 530 до н. э.). На протяжении 6 в. до н. э. изживались локальные особенности архитектуры, вырабатывались всеэллинские архитектурные образы, в которых преобладали типологические черты. Показательно, что сходство храмов, даже рядом расположенных, во 2-й пол. 6 в. до н. э. казалось естественным (акрополь Селинунта). Примерами сложившейся архаической дорики служат храм Афины на о-ве *Эгина**, сокровищница афинян в Дельфах, храм Аполлона в *Коринфе**, «базилика» (сер. 6 в. до н. э.) и т. н. храм Деметры (2-я пол. 6 в. до н. э.) в Пестуме (см. *Италия*). Три последние постройки благодаря суровой строгости и торжественной силе своей архитектуры особенно ярко выражают героическое мироощущение эпохи архаики.

Важным элементом архаической архитектуры был декор: скульптура, заполнявшая поля метоп и фронтонов, и раскраска фасадов (восковыми красками по тончайшей мраморной штукатурке или прямо по камню). В дорических храмах фоны для скульптуры окрашивались в синий или красный цвет, мутулы, триглифы и регулы — в синий, нижние поверхности карниза и тении и врезы под капителями—в красный. Основные, «работающие» части здания (архитрав, колонна) не окрашивались. Раскраска подчёркивала конструкцию и в то же время придавала архитектуре праздничный, мажорный характер.

Лёгкий в пропорциях, декоративно-изящный ионический ордер сформировался в богатых торговых городах островной и малоазийской Г., испытавших воздействие культуры Востока. Конструктивным прототипом ионического антаблемента была плоская, совмещённая с потолком глинобитная кровля, уложенная по сплошному накату из мелкого леса. В этой конструкции и находят свой прообраз высокая ионическая сима и зубчики, расположенные поверх архитрава. Ионическая капитель, по-видимому, совместила в себе черты простой подбалки и опоры с развилкой, послужившей прототипом и т. н. эолийских капителей, образцы которых (все 7 в. до н. э.) были найдены в Неандрии и др. местах. Ионический ордер встречается впервые в больших малоазийских диптерах сер. 6 в. до н. э., возведённых из известняка и мрамора. Среди них наиболее прославлен храм Артемиды (архитекторы *Херсифрон* и *Метаген*) в Эфесе (см. *Турция*); храм, в архитектуре которого чувствуется влияние Востока, поражал своими размерами, обилием мраморных колонн, словно лес окружавших целлу, великолепием резьбы и скульптуры (барельефы украшали симу

Херсифрон и Метаген. Храм Артемиды в Эфесе. Начат в середине 6 в. до н. э. План.





"Аполлон и Артемида". Роспись мелосской амфоры. Середина 7 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины.

и базы некоторых колонн). В сокровищницах ионийских городов и их колоний, выстроенных в Дельфах (сокровищницы книдян, сифнийцев, массалийцев), ионический ордер под влиянием «дорического» окружения приобретает двускатную крышу с фронтоном и антаблемент с фризом. Эти постройки положили начало новому варианту ионического ордера — варианту, который можно назвать аттическим, поскольку он больше и лучше всего применялся в 5 в. до н. э. в Афинах, где, кроме того, была разработана особая «аттическая» база. В ионической архитектуре, так же как и в дорической, на протяжении эпохи архаики сформировались типы сооружений и были созданы типические художественные образы, подобные обобщённым образам героев, воинов и атлетов в скульптуре.

В 6 в. до н. э. греческие зодчие добились крупных успехов и в создании архитектурных ансамблей. Важнейшим типом ансамбля, наряду с агорой и акрополем, было святилище. В ансамбле святилища в Дельфах, определившемся в основных чертах в 6 в. до н. э., важным элементом архитектурного образа является пейзажное окружение. Композиция святилища была рассчитана на восприятие человека, который в составе торжественной процессии поднимался по зигзагам священной дороги, обрамлённой сокровищницами и вотивными статуями; на одном из поворотов перед его взором возникали неожиданно крупные и потому особенно впечатляющие массы главного храма, стоявшего на высокой террасе.

Изобразительное искусство 7 в. до н. э. Ведущее место в искусстве 7 в. до н. э. по-прежнему занимает расписная керамика, в меньшей мере, чем скульптура, связанная с узко-культовыми задачами и потому более восприимчивая к новым художественным потребностям общества. Общая тенденция греческого искусства к гармоничным, тектонически разумным формам, обусловившая появление ордера в архитектуре, проявляется и в искусстве керамики. Правильный, точный и в то же время округлый, мягкий силуэт отличает вазу 7 в. до н. э. от сосудов гомеровского периода. Декоративный, праздничный облик вазы, богатая полихромия её росписи, несомненно, родственны керамической облицовке храмов 7 в. до н. э. Обилие орнамента, стилизующего растительные формы, придаёт декору ковровый характер (поэтому вазы 7 в. до н. э. называют керамикой «коврового стиля»). В вазописи родосско-милетской и сикионо-коринфской школ преобладает роспись в виде горизонтальных фризов, заполненных фигурами животных и мифологических существ. На мелосских и аттических вазах уже с сер. 7 в. до н. э. встречаются изображения человека. Здесь особенно чувствуются традиции крито-микенского искусства, напр. в изображении Аполлона и муз на колеснице на мелосской амфоре (сер. 7 в. до н. э., Национальный археологический музей, Афины).

Архерм (?). "Ника Делосская". Мрамор. Середина 6 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины.



Немногие сохранившиеся рельефы 7 в. до н. э. (напр., фриз с всадниками из храма в *Принии**) по стилю близки к вазописи. Круглой скульптуре 7 в. до н. э. в силу её культового характера свойственна определённая консервативность. В новых материалах: известняке, мраморе — сохраняются формы примитивных ксоанов; так, в статуе Артемиды Делосской (мрамор, сер. 7 в. до н. э., Национальный археологический музей, Афины) фигура богини неподвижна, как идол, её плоские поверхности почти не расчленены, сохраняется геометрическая угловатость ритмов.

Скульптура 6 в. до н. э. С конца 7 в. до н. э. искусство архаики переживает бурный подъём, обусловленный интенсивным развитием полисов и успехами строительства и ремёсел. Переход в архитектуре к камню вызвал появление скульптурного декора. Фронтонная скульптура развивалась от плоскостных рельефов, не связанных общим сюжетом (храм Артемиды в *Керкире**), к односюжетным объёмным композициям («Геракл, борющийся с гидрой», нач. 6 в. до н. э., музей Акрополя, Афины, и др.). Наивная праздничность фантастических образов акропольских фронтонов (напр., т. н. Тифон или Герион с фронтона «Синей бороды», венчавшего первый Гекатомпедон в *Афинах**) усиливается полихромной раскраской.

В храмовой скульптуре 2-й трети 6 в. до н. э. изображения «оживают», становятся более содержательными, скульпторы осознают всё более отчётливо пластическую красоту человека. Так, на северном фризе сокровищницы сифнийцев в *Дельфах** (мрамор, музей в Дельфах) фигуры богов и героев представлены в резком движении, моделировка фигур отличается небывалой свободой и естественностью. О развитии реалистических принципов свидетельствуют и многоплановая композиция и богатая светотень, достигнутая мастерской обработкой мрамора. Ценность этого и подобных памятников не только в том, что они прокладывали путь к реализму классической эпохи, но и в том, что в них проявляется наивно-цельное, героическое ощущение мира, весьма специфичное для эпохи архаики и особенно отчётливо воплотившееся в образах архитектуры (т. н. храм Деметры и «базилика» в Пестуме, см. *Италия*, храм Аполлона в *Коринфе**). Следующим шагом к искусству классики была фронтонная скульптура второго Гекатомпедона в Афинах. Лишь некоторое противоречие между угловатостью силуэтов, подчинённых общему декоративному ритму, и естественностью бытия героев сцены связывает группу «Гигантомахия» с искусством архаики. Но внутренняя одухотворённость изображённых на фронтоне (особенно Афины, повергающей гиганта) роднит этот памятник с произведениями классики. Точно так же открывает дорогу к классике проникнутая духом ясной гармонии и возвышенной лирики группа «Тесей и Антиопа» (мрамор, конец 6 в. до н. э., музей, Халкис) с фронтона храма Аполлона в Эретрии (Ἐρέτρια).

"Персей, убивающий Медузу". Метопа храма „С" в Селинунте. 3-я четверть 6 в. до н. э. Национальный музей. Палермо.



Развитие героического художественного идеала в борьбе со схематизмом, геометрической условностью отчётливо прослеживается на примере эволюции статуй стоящих обнажённых юношей («куросов»). Этот тип статуи сложился в конце 7 в. до н. э. как средство увековечить атлета — победителя на спортивных играх. Для грека эпохи архаики образ куроса стал воплощением лучших черт гражданина полиса; порой с этим образом связывалось представление о божестве (статуи куросов иногда служили изображениями Аполлона). В скульптуре ранней архаики курос изображается напряжённо застывшим в неподвижной позе; композиция статуи фронтальна и симметрична; формы обобщены; мускулатура торса лишь графически обозначена; только нога, выставленная вперёд, оживляет эту статическую схему. Перечисленные канонические черты всё же не исключали несколько различной интерпретации образа куроса в разных школах греческого искусства. Так, в статуях Клеобиса и Битона работы пелопоннесского скульптора *Полимеда* подчёркнута физическая сила коренастых, непропорционально укороченных тел атлетов. В аттических куросах конца 7 в. до н. э. впечатление грубой физической силы сглажено; они выглядят более стройными, более правильны пропорции фигур.

"Гера Самосская". Мрамор. 2-я четверть 6 в. до н. э. Лувр. Париж.



В памятниках сер. 6 в. до н. э. (курос из Тенеи, Τενέα, Глиптотека, Мюнхен, и др.) угловатость ранних статуй смягчается, становится пластичнее трактовка обнажённой фигуры. Поднятые уголки губ оживляют застывшее лицо (т. н. архаическая улыбка). По степени обобщённости образ не уступает раннеархаическим образам куроса, но уже сама моделировка тела придаёт ему бóльшую жизненность, конкретность. На смену механической тектонике ранних статуй приходит живое, упругое соотношение несомых и несущих частей фигуры. Если монументальность раннего куроса определялась примитивной обобщённостью формы и статичностью композиционного решения, то сейчас основой монументальности служит осознанная ваятелем пластическая закономерность. Если ранние куросы только иллюстрировали представление древних греков о герое, то сейчас это представление оказывается воплощённым в убедительной художественной форме. Во 2-й пол. 6 в. архаическая скульптура продолжает освобождаться от скованности и схематизма. Образ куроса становится более одухотворённым, его поза приобретает естественность,



Кора „686" (т. н. кора Евтидика). Фрагмент. Мрамор. Начало 480-х гг. до н. э. Музей Акрополя. Афины.

нуждённость (т. н. Аполлон из Пьомбино, бронза, нач. 5 в. до н. э., Лувр, Париж).

На протяжении 6 в. скульптура всё более обогащается новыми изобразительными мотивами и скульптурными типами. Так, к сер. 6 в. до н. э. относятся т. н. всадник Рампина с афинского Акрополя (торс — музей Акрополя, голова — Лувр, Париж) и «Нике Делосская» (приписывается *Архерму*), автор которой делает попытку изобразить в скульптуре летящую фигуру, применяя схему т. н. коленопреклонённого бега (согнутые в коленях ноги изображались в профиль, торс — в фас), распространённую в вазописи и рельефе (в частности, эта схема применена в композиции метопы храма «С» в Селинунте «Персей, убивающий Медузу», 3-я четверть 6 в. до н. э., Национальный музей, Палермо).

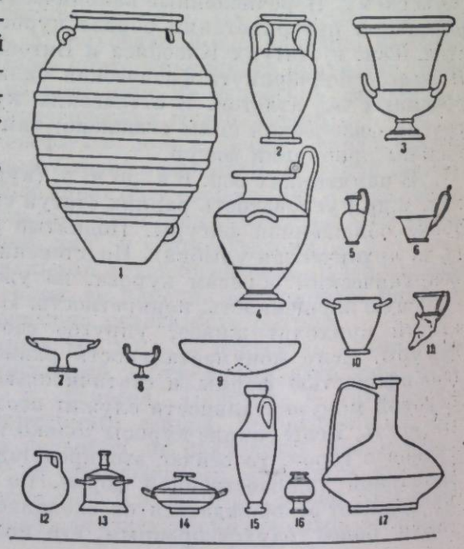
В отличие от скульптуры материковой Г., где ведущим был образ куроса, в ионийской пластике главное место занял образ девушки («коры»). В статуе Геры из Герайона близ Самоса (ныне *Тигани**) объём нижней части фигуры не расчленён, зато точна и выразительна обобщённая моделировка спины и груди; интересна попытка передать различие фактуры плаща и хитона Геры. На примере статуи Геры Самоской видно, как скульпторы 6 в. до н. э. всё больше осознают пластические закономерности, яснее ощущают гармонию форм, как бы скрытую в природном блоке камня.

О дальнейшем развитии образа коры даёт представление группа статуй, найденных на афинском Акрополе и, вероятно, изображающих жриц Афины. Большей частью это — произведения ионийских художников, работавших в Афинах во 2-й пол. 6 в. до н. э. (кора «675», мрамор, ок. 510 до н. э., музей Акрополя, Афины, и др.). Обаяние этих статуй — в декоративном изяществе, в той свободе мастерства, которую демонстрируют ионийские ваятели, многообразно и тонко разрабатывая поверхность, создавая прихотливую ритмическую игру струящихся волос и складок одежды. Более жизненны аттические коры. Такова «Кора в пеплосе» (кора «679», мрамор, ок. 530 до н. э., музей Акрополя, Афины). Обобщённостью форм она напоминает раннеархаические статуи. Но совершенно по-новому трактовано лицо: глаза удивлённо взирают на мир, на губах замерла наивная улыбка. Сквозь каноническую схему как бы пробиваются ростки живого человеческого чувства. В 520-х гг. до н. э. скульптор *Антенор* переработал ионический тип коры, придав фигуре бо́льшую устойчивость, утяжелив пропорции, подчинив ритм драпировок структуре сильных, крепких форм тела. В самой поздней из акропольских кор, принесённой в дар Афине Евтидиком (нач. 480-х гг. до н. э., музей Акрополя, Афины), нет и следа изысканной декоративности более ранних статуй. Всё внимание скульптора сосредоточено не на одежде, а на лице, исполненном спокойствия, сдержанной силы.

Значительное место в искусстве архаики занимает раскрашенная скульптура из терракоты: статуэтки Аполлона, сидящих и стоящих богинь, бытовые статуэтки (братителей зла) гротескные фигурки силенов и животных. Производившаяся в Ионии, Родосе, Беотии, Аттике терракотовая мелкая пластика часто не уступает по качеству монументальной скульптуре.

Чернофигурная вазопись. Ширящийся интерес художников архаики к многообразию реального мира проявился наиболее полно и отчётливо в расписной керамике 6 в. до н. э. К этому времени сложились различные типы древнегреческих ваз. Принципиально изменился характер вазовой росписи: на смену ковровому орнаменту пришло изображение мифологических и бытовых сцен в т. н.

Основные типы древнегреческих ваз: 1— пифос; 2— амфора; 3— кратер; 4— гидрия; 5— ойнохоя; 6— киаф; 7— килик; 8— канфар; 9— фиала; 10— скифос; 11— ритон; 12— арибалл; 13— пиксида; 14— лекана; 15— лекиф; 16— псиктер; 17— лагин.



чернофигурной технике. Однако связь между росписью и поверхностью вазы при этом не нарушилась, т. к. роспись сохранила необходимую декоративную условность. Она выполнялась чёрным лаком, отчасти красками (белой и пурпуром) поверх красноватого (несколько подкрашенного) глиняного фона с процарапанным рисунком. Экспрессивная композиция чернофигурной росписи строилась на густых чёрных силуэтах, очерченных точной обобщённой линией, иногда — плавной, певучей, упругой, иногда — ломкой и динамичной. Именно в композициях вазописи словно прорывается наружу свойственная лучшим памятникам архаики внутренняя эмоциональная насыщенность.

Чернофигурный стиль достиг расцвета во 2-й и 3-й четверти 6 в. до н. э. в Аттике, где в этот период работали многие крупные мастера. Одним из них был *Клитий*, расписавший всемирно известный большой кратер («Ваза Франсуа»). Роспись, насчитывающая более 200 фигур, вероятно, отражает несохранившиеся композиции монументальной живописи.

Крупнейшим мастером чернофигурного стиля был *Эксекий*. Наряду с эпически спокойным повествованием («Ахилл и Аякс за игрой в шашки»), он создаёт сцены, полные динамики («Аякс с телом Ахилла»), впервые разрабатывает мотив психологических переживаний («Самоубийство Аякса»). Росписи Эксекия отличаются чётким, лаконичным рисунком. Одна из лучших работ мастера — килик «Дионис в ладье». Упругий силуэт ладьи гармонирует со сферической поверхностью вазы, ритмически перекликается с изогнутыми телами дельфинов, символизирующих морскую стихию. Выразительны росписи *Амасиса*, работавшего одновременно с Эксекием. В 3-й четверти 6 в. до н. э. достигло высокого совершенства изготовление тонкостенных мелкофигурных киликов (мастерская *Тлесона*).

Краснофигурная вазопись «строгого стиля». Ок. 530 до н.э. в аттической вазописи совершается переход от чернофигурной к краснофигурной технике, вызванный развитием реалистических тенденций в искусстве. В краснофигурной вазописи фигуры сохраняют натуральный цвет глины, а окружающий фон покрывается чёрным лаком. Усложняется рисунок; фигура строится не только с помощью контурных, но и с помощью внутренних линий. Краснофигурная техника давала большие возможности для свободного, пластически объёмного изображения человеческой фигуры. В то же время краснофигурная вазопись не обладает безупречными декоративными качествами чернофигурной. Краснофигурную вазопись последней четверти 6 — первых десятилетий 5 вв. до н. э. называют вазописью «строгого стиля». Для раннего периода «строгого стиля» характерны простые композиции с небольшим числом фигур. Первые мастера краснофигурной вазописи: вазописцы из мастерских *Андокида* и *Никосфена* — работали одновременно в двух техниках, нередко совмещая два рисунка с одинаковым сюжетом — чернофигурный и краснофигурный — на одном сосуде. Реалистические тенденции краснофигурной вазописи особенно ярко выступают в творчестве крупнейшего мастера «строгого стиля» — *Евфрония*. На «Псиктере с гетерами» обнажённые женские фигуры представлены в сложных и разнообразных позах, художник стремится передать их трёхмерность. На «Пелике с ласточкой» Евфроний превращает традиционные надписи около фигур в текст диалога между персонажами. В первых десятилетиях 5 в. до н. э. вазопись в отношении реализма идёт впереди монументальной скульптуры. Исчезает угловатость движений, складки одежд теряют жёсткость, появляются композиции с большим числом фигур. Особенно выделяются вазы, расписанные *Дурисом*, а также вазописцами из мастерских *Брига* и Гиерона (Ἱέρων). Рисунок Дуриса изящен и чёток, пропорции фигур несколько удлинены; драматично изображение богини Эос с телом её сына Мемнона. Напротив, характер спокойного рассказа носит изображение занятий в школе. Росписи «вазописца Брига», как мифологические, так и жанровые, отличаются большой жизненной непосредственностью и знаменуют переход к реализму классики. Художник изображает с равным мастерством и битву с её драматическим пафосом («Взятие Трои») и бытовую ситуацию («Последствия симпосия»).

Глиптика. Мебель. В глиптике начиная с 6 в. до н. э. используются более твёрдые, чем раньше, породы камня: халцедон, лазурит, сердолик. Интальи с изображением мифологических сцен или фигур животных обычно имеют форму жуков-скарабеев, пришедшую из Египта. Из античных источников известны имена

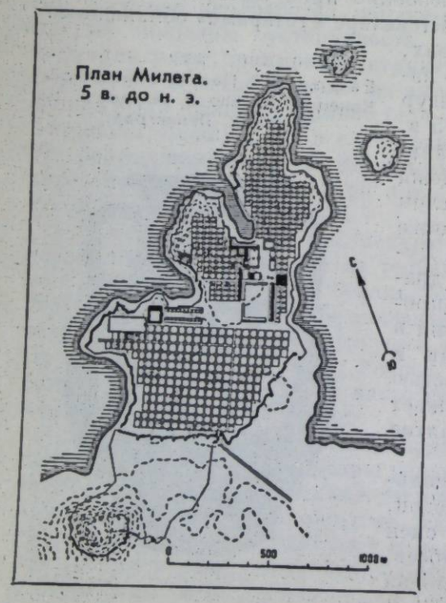
Евфроний. Пелика с ласточкой. Конец 6— начало 5 вв. до н. э. Эрмитаж. Ленинград.



некоторых резчиков 6 в. до н. э. Это — Мнесарх (Μνησάρχος), *Феодор* из Самоса. По изображениям на вазах и рельефах можно судить о мебели эпохи архаики. Отличительная особенность архаической мебели — заимствованные в Египте звериные формы ножек. Применялись и дощатые ножки с глубоким декоративным вырезом посредине и двойной волютой вверху.

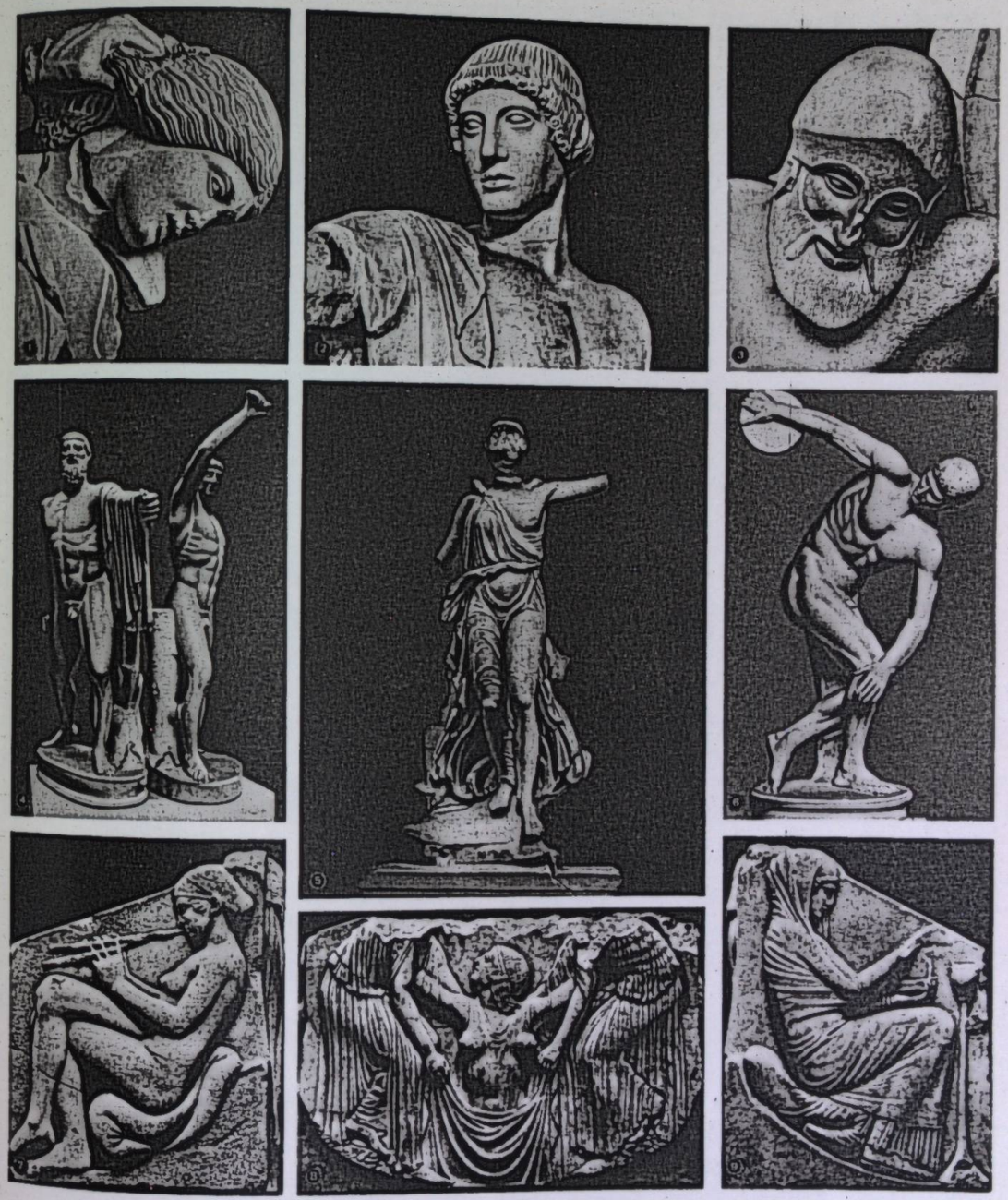
КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД (5 в. — первые три четверти 4 в. до н. э.)

Художественные устремления классической эпохи воплотились наиболее ярко и последовательно в творчестве аттических мастеров. Их деятельность имела огромное значение для всей Г., ибо роль Афин в жизни Эллады в эпоху классики неизмеримо возросла. Возглавив борьбу греков за независимость во время греко-персидских войн (500—449 до н. э.) и объединив под своей эгидой ряд полисов (1-й Афинский морской союз), Афины превращаются в 5 в. до н. э. в политический и культурный центр Эллады. Социальной почвой искусства классики была рабовладельческая демократия, утвердившаяся в Афинах к концу 6 в. до н. э. Её победа в значительной мере способствовала развитию прогрессивных тенденций идеологии, торжеству реалистических принципов в искусстве, демократических художественных вкусов. Начавший складываться ещё в эпоху архаики гражданский эстетический идеал был ясно сформулирован искусством классики и стал основным его содержанием. Не случайно одним из первых художественных произведений классической эпохи был памятник тираноубийцам Гармодию и Аристогитону, воздвигнутый в Афинах *Критием* и *Несиотом*. Главной темой классического искусства становится человек, наделённый совершенными физическими и моральными качествами. Безупречно владея пластическими средствами: правильно изображая структуру тела, расположение складок одежды и т. д.,— скульпторы классики создали бессмертные образы телесной красоты человека, от которой неотделима красота духовная. Ушёл в прошлое суровый пафос наивно-монументальных, проникнутых сдержанной энергией художественных образов архаического искусства. Но с избытком окупая эту частичную утрату, в искусство приходит просветлённая гармония, полная свобода и естественность человеческого бытия. Гармоничному характеру художественного мышления классической эпохи соответствовали сложившийся в это время принцип регулярной планировки города и безупречная тектоника общественных построек. Наступивший в период поздней классики кризис гармонического художественного идеала ещё не повлёк радикальной перестройки всей системы эстетического мышления. Характерное для эпохи Кимона и Перикла представление о красоте и значительности человека, о поэтичности его телесного и духовного бытия сохраняется, хотя и в изменённом виде, в искусстве *Скопаса*, *Праксителя* и др. художников 4 в. до н. э.



Архитектура. В 5 в. до н. э. достигли расцвета греческие города, сложилась система регулярной планировки (Милет, см. *Турция*; *Пирей* * и др.). Основные принципы этой системы, связываемой с именем *Гипподама*,— разбивка города прямоугольной сетью улиц, расположение общественных зданий, святилищ и агоры на участках, равных или кратных стандартному кварталу, комплексная застройка жилых кварталов равновеликими домами. «Гипподамова система» отвечала передовым общественным идеалам и соответствовала демократической структуре полиса.

Жилые дома в эпоху классики строились из сырца (в редких случаях — из камня). Как видно на примере построек *Олинфа* *, ядром планировки жилого дома был двор. С его северной стороны устраивался крытый проход на столбах — «пастада», в который выходили главные жилые помещения. Планировка дома, сохраняя типические черты, видоизменялась в зависимости от потребностей семьи. Внутри дома стены украшались росписью, полы парадных помещений — мозаикой; в раскопанных домах Олинфа найдены сидячие терракотовые ванны. Соседние жилые дома имели общие боковые стены; сырцовые фасады были оживлены лишь проёмами дверей и редкими окошками верхних помещений. На этом фоне особенно ярко выделялись ордерные формы общественных построек.



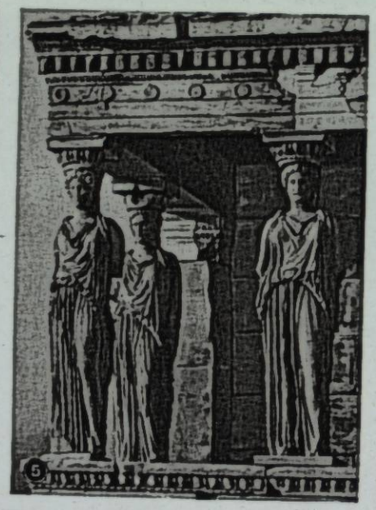
ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура ранней классики. 1. Голова лапифянки. Фрагмент скульптуры западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 468—456 до н. э. Музей в Олимпии. 2. Торс Аполлона. Фрагмент скульптуры западного фронтона храма Зевса в Олимпии. 3. Голова воина. Фрагмент скульптуры восточного фронтона храма Афины на острове Эгина. Мрамор. 490—480 до н. э. Глиптотека. Мюнхен. 4. Критий и Несиот. «Гармодий и Аристогитон». 477 до н. э. Римская копия. Национальный музей. Неаполь. 5. Пеоний. «Ника». Мрамор. Около 455 до н. э. Музей в Олимпии. 6. Мирон. «Дискобол». Середина 5 в. до н. э. Римская копия. Национальный музей. Рим. 7. «Девушка, играющая на флейте». Рельеф боковой стороны т. н. трона Лудовизи. Мрамор. 2-я четверть 5 в. до н. э. Национальный музей. Рим. 8. «Рождение Афродиты». Рельеф передней стороны т. н. трона Лудовизи. 9. «Женщина, приносящая жертву». Рельеф боковой стороны т. н. трона Лудовизи.

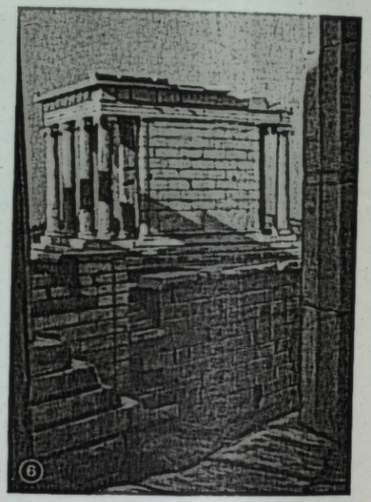


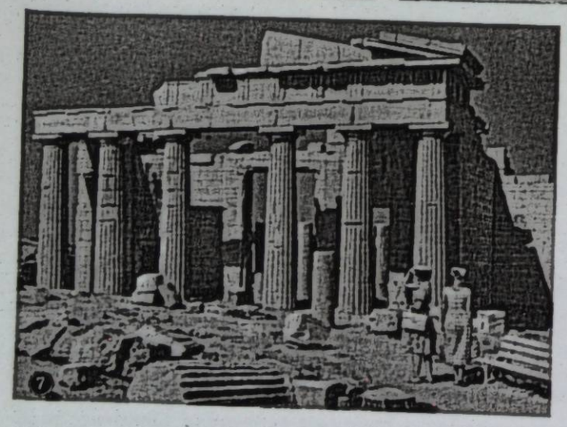


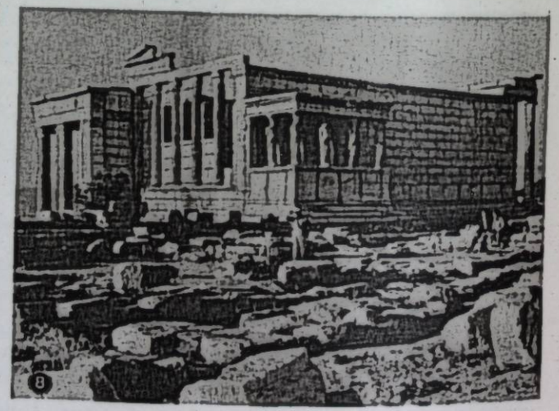












ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Архитектура афинского Акрополя эпохи высокой классики. 1. Пиргос с храмом Ника Аптерос. 470—420 до н. э. 2. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—438 до н. э. Вид с северо-запада. 3. Мнесикл. Пропилеи. 437—432 до н. э. Ионическая капитель внутреннего портика. 4. Парфенон. Восточный фасад. 5. Эрехтейон. 421—406 до н. э. Портик кариатид. 6. Калликрат. Храм Ника Аптерос. 449—420 до н.э. Общий вид. 7. Пропилеи. Восточный фасад. 8. Эрехтейон. Общий вид.



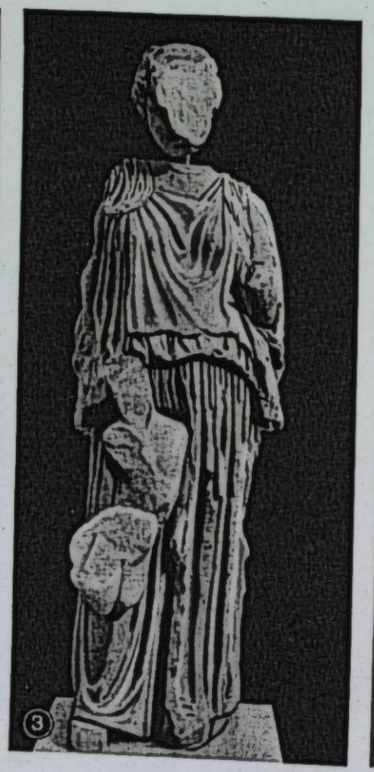


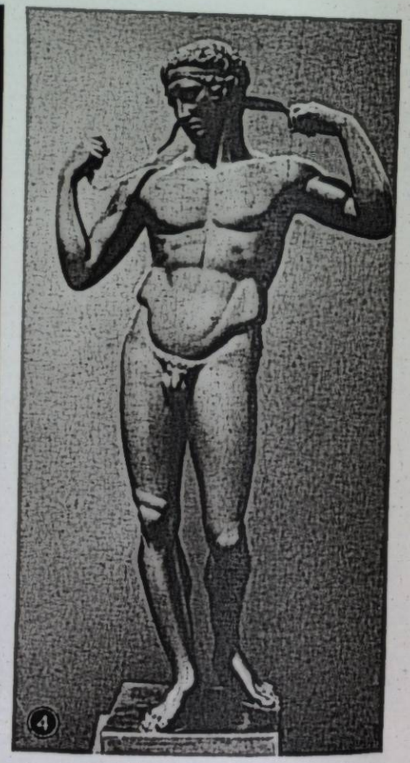


ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура сооружений афинского Акрополя эпохи высокой классики. 1. Круг Фидия. «Мойры». Фрагмент скульптуры восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 до н. э. Британский музей. Лондон. 2. «Ника, развязывающая сандалию». Рельеф балюстрады храма Ника Аптерос. Мрамор. Конец 5 в. до н. э. Музей Акрополя. Афины. 3. Круг Фидия. «Девушки». Фрагмент скульптуры зофора Парфенона. Мрамор. 442—435 до н. э. Лувр. Париж.







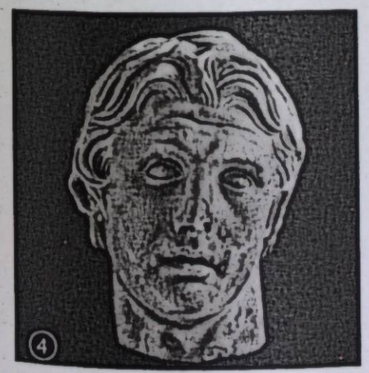


ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура высокой классики. 1. Круг Фидия. «Юноша, ведущий коня, и распорядитель празднества». Фрагмент скульптуры зофора Парфенона (сохранился на месте). Мрамор. 442—435 до н. э. 2. Поликлет. «Дорифор». Около 440 до н. э. Римская копия. Национальный музей. Неаполь. 3. Алкамен. «Прокна и Итис». Мрамор. Музей Акрополя. Афины. 4. Поликлет. «Диадумен». Около 420—410 до н. э. Римская копия. Национальный археологический музей. Афины.

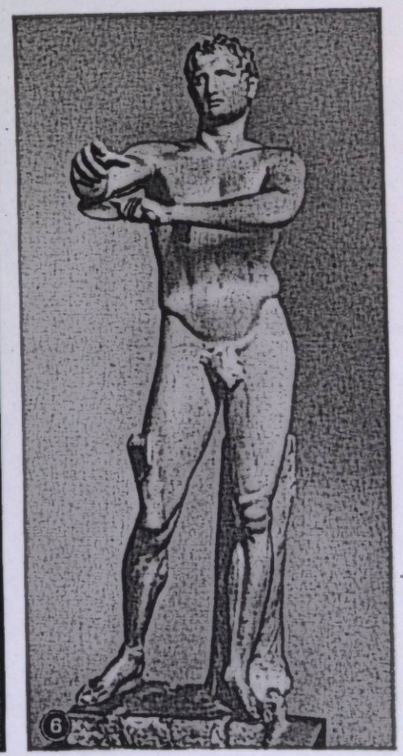




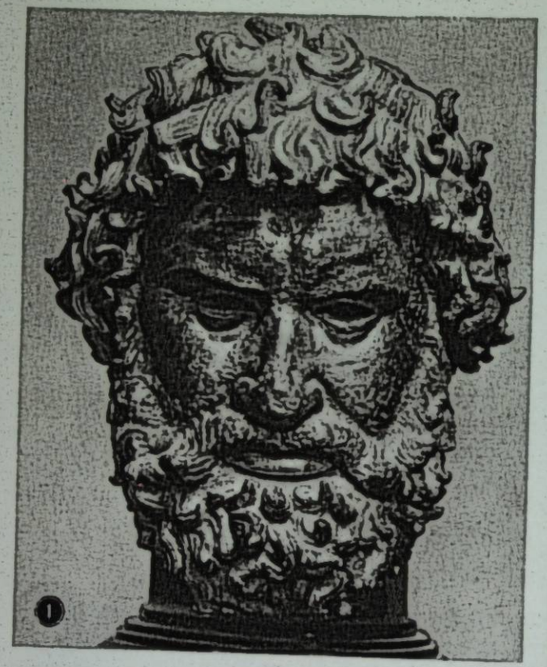


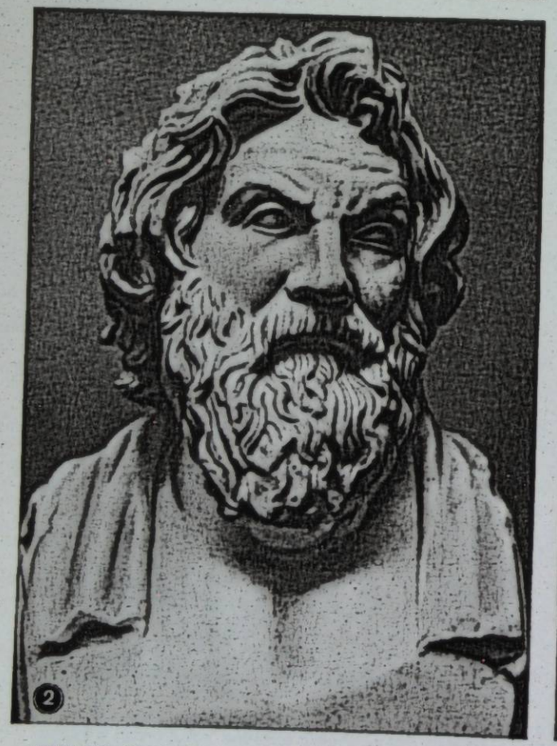






ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура поздней классики. 1. Праксителъ. «Гермес с младенцем Дионисом» (фрагмент). Мрамор. Около 340 до н. э. Музей в Олимпии. 2. Круг Праксителя. Статуя юноши, найденная в море близ Марафона (фрагмент). Бронза. Около 330 до н. э. Национальный археологический музей. Афины. 3. Скопас. «Мелеагр» (фрагмент). Римская копия. Вилла Медичи. Рим. 4. Голова Александра Македонского. Эллинистическая копия, восходящая к Лисиппу. Археологический музей. Стамбул. 5. «Артемида из Габий». Копия, восходящая к «Артемиде Бравронии» (около 340—330 до н. э.) Праксителя. Лувр. Париж. 6. Лисипп. «Апоксиомен». 2-я половина 4 в. до н. э. Римская копия. Ватикан.

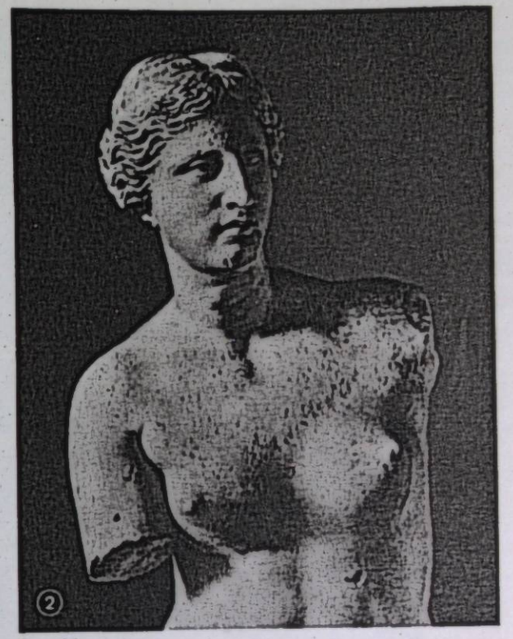


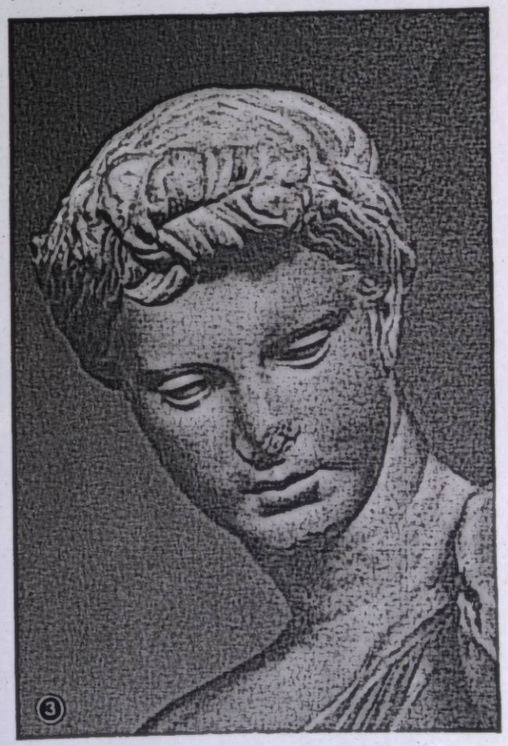




ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура поздней классики. 1. Круг Лисиппа. Портрет кулачного бойца (из Олимпии). Бронза. Около 330 до н. э. Национальный археологический музей. Афины. 2. Деметрий из Алопеки. Портрет Антисфена. 1-я половина 4 в. до н. э. Римская копия. Ватикан. 3. Скопас. «Менада». Римская копия. Скульптурное собрание. Дрезден.





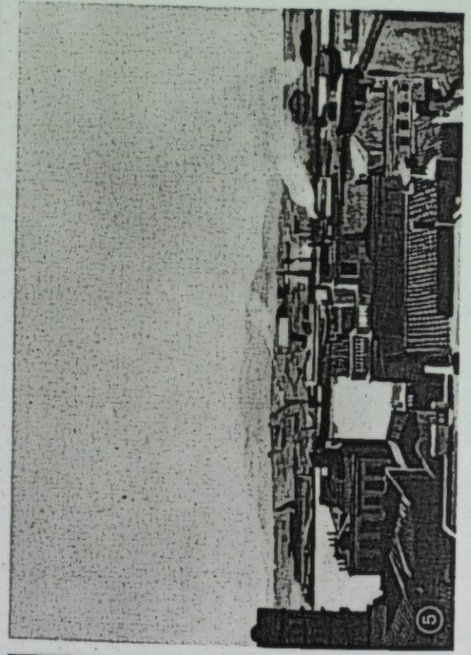


ГРЕЦИЯ ДРЕВНЯЯ. Скульптура эллинистической эпохи. 1. «Ника Самофракийская». Мрамор. Конец 4 или 2 вв. до н. э. Лувр. Париж. 2. «Афродита Мелосская» (фрагмент). Мрамор. 2 в. до н. э. Лувр. Париж. 3. «Девушка из Анцио» (фрагмент). Мрамор. Середина 3 в. до н. э. Национальный музей. Рим.

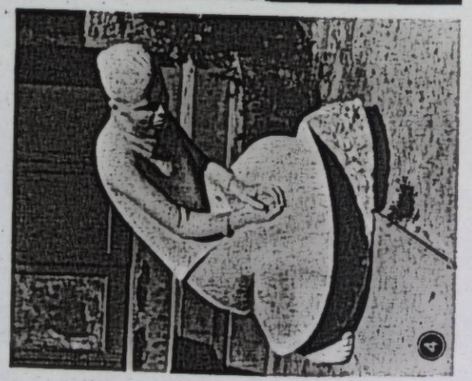






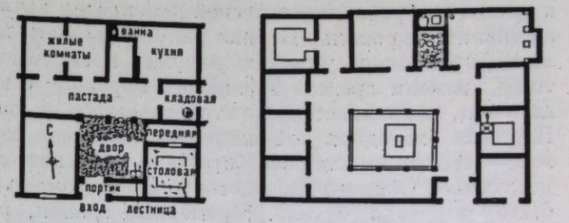






ГРЕЦИЯ НОВАЯ. 1. Н. Литрас. «Оплакивание погибших в Псаре» (фрагмент). 2-я половина 19 в. Национальная галерея. Афины. 2. А. Тассос. «Рыбаки». Цветная гравюра на дереве. 1958. 3. В. Семерцидис. «На жатве». Гравюра на металле. 1960. 4. Х. Капралос. «Мать». Гипс. 1950-е гг. 5. Я. Моралис. «Композиция». 1951—58. Частное собрание. Нью-Йорк. 6. Я. Царухис. «Пирей». 1956. Частное собрание. Афины.

Прогресс общественного производства в классическую эпоху и дальнейший рост городов повлекли за собой широкое строительство производственных, торговых и оборонительных сооружений: эргастериев (ремесленных мастерских), складов, портовых молов, арсеналов (арсенал в Пирее, архитектор *Филон*). С 5 в. до н. э. оборонительные стены, как правило, окружают не только акрополь, но и нижний город.



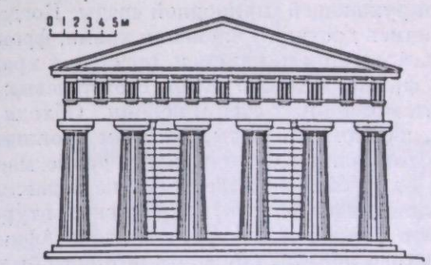
Дома классического периода в Олинфе. Планы.

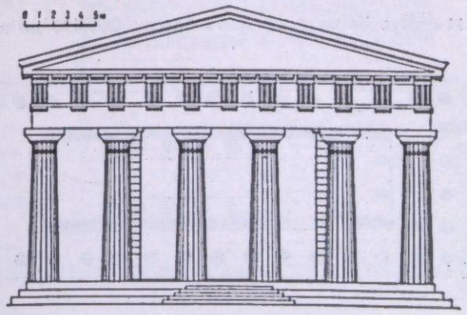
Если на протяжении 6 в. до н. э. складывались всеэллинские типы общественных зданий, а также единые для всей Г. формы основных ордеров, то в 5 в. до н. э. для каждого сооружения характерно сочетание типических черт с индивидуальными, что легче всего проследить на храмах, культовая и гражданская роль которых в этот период тесно переплетается: храм не только посвящён богу — покровителю полиса, но и олицетворяет последний; поэтому стремление к индивидуализации храма развивается вместе с чувством полисного патриотизма. Во 2-й четверти 5 в. до н. э. эта тенденция уже господствовала в греческом зодчестве, что явствует, напр., из сравнения т. н. храма Посейдона в Пестуме (см. *Италия*) и храма Зевса в *Олимпии* *.

Могучие и тяжеловесные наружные колонны храма Посейдона без труда несут гигантский антаблемент. Равновесие огромных, героизированных форм и скрытые в них избыточные силы придают храму органическую целостность и подлинно стихийную мощь. Иным было художественное содержание храма Зевса. Ощущение строгого величия, безмятежного, бесстрастного покоя достигалось сдержанной силой колонн и стройностью спокойных, ясных пропорций. Такого рода архитектурный образ, раскрытию которого содействовала и скульптура, естествен для памятника, возведённого в Олимпии — месте популярных общеэллинских состязаний.

Важнейшим средством индивидуализации построек стали ордера: малейшее изменение пропорций интерколумния и особенно архитрава меняло характер сооружения, которое могло быть либо величественным, либо изящным и строгим, либо интимным и т. д. Верно учитывая взаимосвязь между пропорциями и реальными размерами архитектурных форм, а также взаимодействие здания со средой (архитектурной и природной), зодчие умели целеустремлённо изменять «масштабность» сооружения, порой придавая значительность и величие даже небольшой постройке. Словом, в 5 в. до н. э. ордер из основного элемента типического архитектурного образа превращается в индивидуально-многообразный язык зодчества, но отнюдь не в незыблемый вечный канон, каким пытается его представить идеалистическая эстетика и теория архитектуры. Сложившиеся в архаический период архитектурные типы получают особую разработку в каждом конкретном сооружении, подобно тому как в скульптуре обобщённые образы атлетов постепенно обогащаются индивидуальными чертами. Новые художественные функции ордера проявились и в таких его деталях, как обломы, т. е. профили или очертания горизонтальных ордерных элементов (база, эхин, венчающая часть карниза). С помощью обломов выявляются пластические свойства сооружения. Так, облом играет роль пластически выразительной связки между стволом ионической колонны и её базой, между стилобатом и стеной (плинт). Значение обломов, сведённых к немногим простейшим типам (выкружка, полувал и т. п.), которые бесконечно варьировались, особенно возросло с переходом к строительству из мрамора в 5 в. до н. э.

Храмы Посейдона в Пестуме и Зевса в Олимпии (сравнительная таблица).



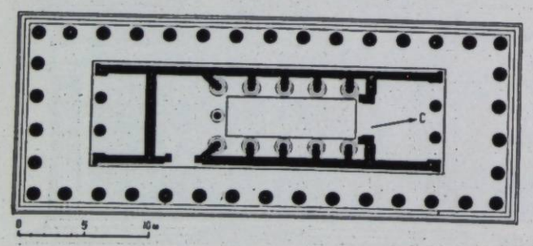


Архитектурные средства развивались вместе с усложнением идейных и художественных задач монументального строительства, наивысший подъём которого связан

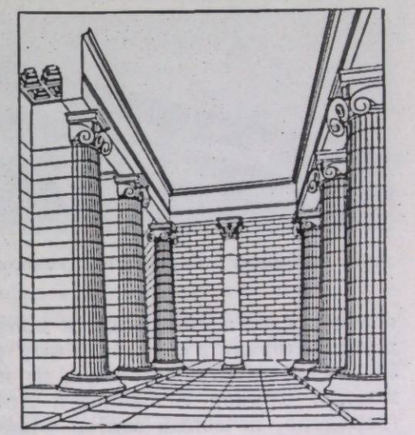
с расцветом рабовладельческой демократии в *Афинах* *. Восстанавливая разграбленный персами афинский Акрополь, Перикл задумал создать здесь новый ансамбль, новое всеэллинское святилище, призванное укрепить ведущее место Афин в греческом мире. Использование огромных по тому времени средств Афинского морского союза, привлечение лучших художественных сил, наконец, сама атмосфера патриотического и творческого подъёма, царившая в Афинах эпохи Перикла благодаря сочетанию коллективной солидарности с небывалой до того свободой личности,— всё это вместе способствовало рождению одного из самых совершенных ансамблей в мировом искусстве. Общее руководство всеми строительными и скульптурными работами на Акрополе было поручено *Фидию*. Мраморные здания, различные по характеру, образуют живописную композицию, сочетающую элементы асимметрии и симметрии, ионики и дорики. Комплекс рассчитан на восприятие человека, идущего в составе культовой процессии, т. е. на непрерывную и последовательную смену точек зрения. Словно вырастая из акропольской скалы, ансамбль вызывает у зрителя впечатление величия и естественности. На склоне расположены торжественные Пропилеи с дорическими портиками на разных уровнях; наклонный коридор внутри здания обрамлён ионической колоннадой. Неодинаковы по величине боковые крылья, выдвинутые в сторону города. Но равновесие композиции поддерживает расположенный симметрично северному крылу Пропилей маленький храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы) — строгий образец аттического варианта ионического ордера.

Парфенон, центральное сооружение ансамбля, был главным храмом полиса и одновременно хранилищем казны Афинского морского союза. В архитектуре и скульптуре Парфенона нашёл своё высшее пластическое выражение эстетический идеал Афин 5 в. до н. э., определённый Периклом как красота без прихотливости и мудрость без изнеженности. Творцы Парфенона *Иктин* и *Калликрат*, стремясь придать облику храма бóльшую торжественность и нарядность, отступили от сложившейся схемы периптера, поставив на торцовых фасадах здания по 8 колонн вместо 6, замкнув пространство целлы П-образной колоннадой, дополнив дорический ордер ионическими элементами (ионические колонны в казнохранилище, скульптурный фриз-зофор на стенах целлы с наружной стороны). Благодаря тому, что зодчие сознательно нарушили геометрическую правильность здания, применив курватуры (изгибы горизонталей) и энтазис («припухлость» колонн), сузив угловые интерколумнии и слегка наклонив колонны к стенам храма и к центру фасадов, Парфенон воспринимается зрителем как одухотворённая пластическая материя, как живой, полный внутренних сил организм, словно вырастающий из скалы Акрополя. Эффект художественного воздействия храма менялся и нарастал по мере приближения к нему человека. Издали Парфенон воспринимался как кристальный объём, выделявшийся своей геометрической организацией из окружающей природной среды. Когда зритель приближался к Акрополю, его восприятию становились доступны членения храма, фронтонная скульптура. Вступая на Акрополь, он уже видел рельефы метоп и, наконец, подойдя к храму, мог любоваться многообразной по мотивам скульптурой фриза, а также игрой светотеневых переходов и цветных рефлексов на золотистой поверхности мраморных стен и колонн. Обходя Парфенон вокруг, человек превосходно ощущал тот жилам Парфенона удалось найти такие масштабы и пропорции, при которых храм, господствуя над округой, в то же время не подавлял зрителя вблизи. Более того, художественный образ, воплощённый в архитектуре и скульптуре Парфенона, возвышал самосознание человека: узнавая себя в рельефах зофора, граждане Афин, шедшие в составе процессии, ощущали себя частью великого полиса, символом которого был торжественно-монументальный, исполненный радостной гармонии храм Афины. Близ Парфенона расположен Эрехтейон — небольшой ионический храм. Благодаря своей подчёркнуто асимметричной, сложной композиции, отразившей более утончённые вкусы конца 5 в. до н. э., он не теряется рядом с массой главного храма.

Иктин. Храм Аполлона в Бассах. Ок. 430 до н. э. План.



Другие общественные здания, украсившие Аттику в 5 в. до н. э., близки по воплощённым в них архитектурным принципам к сооружениям Акрополя и отличаются художественно оправданным соединением ионических и дорических ордерных форм, оригинальностью композиционных приёмов. Среди них наиболее примечательны стоя Пойкиле (Пёстрая), где впервые была широко использована монументальная живопись, и стоя Зевса, органически завершённая ризалитами (обе в Афинах); новый афинский булевтерий (конец 5 в. до н. э.); Эннеакрунос и др. монументально оформленные фонтаны. Наиболее яркое представление об аттической школе зодчества дают постройки Иктина — одного из создателей Парфенона: одеон Перикла в Афинах, Телестерион в *Элевсине* * — большой многоколонный зал, освещавшийся (как и одеон) оригинальным световым фонарём в крыше, дорический храм Аполлона в *Бассах* *. Пространственная композиция последнего усложнена применением коротких поперечных стенок, с торцовой стороны завершённых ионическими полуколоннами. Их условные, «неработающие» формы подчёркивали несущую функцию стенок. Тем самым было положено начало использованию ордера в таких композициях, где основным конструктивным элементом является стена (особенно широко применявшихся в Древнем Риме и в эпоху Возрождения). Новаторский характер носило и введение скульптурного фриза в интерьер и применение впервые в истории коринфской колонны.

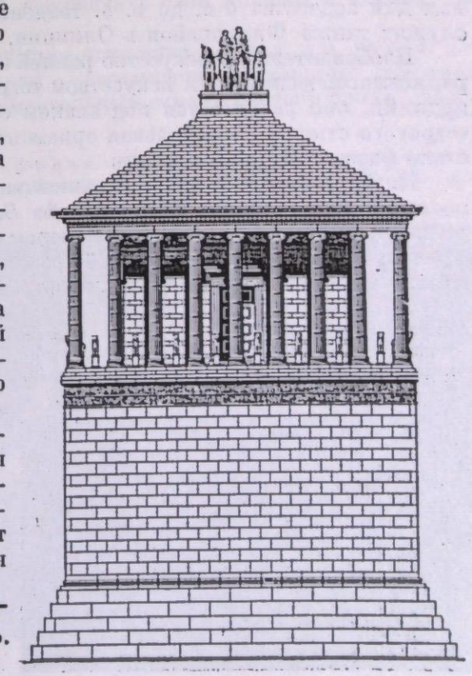


Иктин. Храм Аполлона в Бассах. Около 430 до н. э. Реконструкция В. Ф. Маркузона.

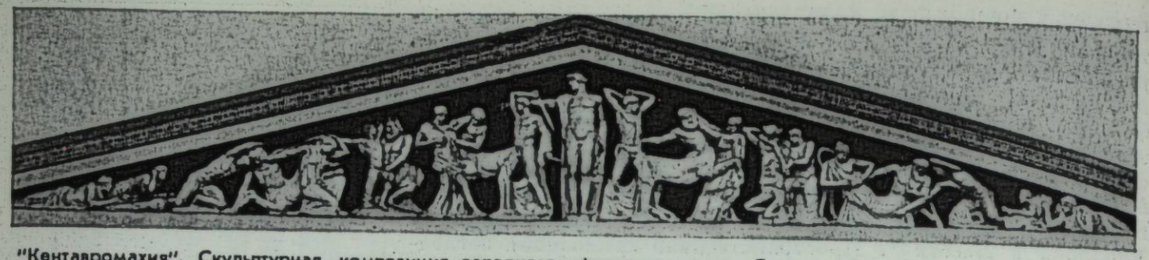
Бурное строительство было прервано Пелопоннесской войной (431—404 до н. э.) и оживилось лишь ко 2-й четверти 4 в. до н. э., но теперь его главной ареной стали не побеждённые Афины, а Пелопоннес и Малая Азия. Надвигался кризис полисной системы; одним из его симптомов был упадок патриотических настроений, повлиявший на общий характер греческой архитектуры. Величие и строгость, свойственные произведениям 5 в. до н. э., сменились интимностью, героика — утончённым изяществом. Зодчие поздней классики тяготеют к сложным композиционным решениям, прибегают к эффектному противопоставлению контрастных форм, всё чаще совмещают в одном здании разные ордера; архитектурный декор становится теперь изобильнее и живописнее [храм Афины Алеи в Тегее (ныне *Пиали* *), построенный *Скопасом*].

В результате вытеснения интересов полиса интересами личности главное место в архитектурной практике 4 в. до н. э. занимает строительство уже не культовых зданий, а сооружений, более непосредственно связанных с бытовыми потребностями человека: гимнасиев, палестр, одеонов, театров. Ядром театра служила «орхестра» — круглая площадка с алтарём Диониса, на которой происходили выступления хора и танцы. «Театрон», открытый зрительный зал, по традиции располагался на склоне горы или холма, но с 5 в. до н. э. получил правильную форму; обычно театрон был оборудован каменными скамьями, охватывавшими более половины орхестры. Служившая фоном для действия «скене» (сцена), которая в 6 в. до н. э. представляла палатку для актёров, в 5-м столетии до н. э. превратилась в деревянное, а в 4 в. до н. э. — в каменное здание. В эллинистический период скене обычно двухэтажная; спереди к ней пристраивают одноярусный «проскений», перекрытие которого («логейон») становится местом главного действия.

Наиболее сохранившийся театр в *Эпидавре* * отличается красотой общей композиции (фоном для действия служит великолепный пейзаж) и отдельных архитектурных элементов (таковы ныне восстановленные «пароды» — торжественные порталы у проходов, отделяющих скене от театрона), а также прекрасной акустикой, которая



Пифей и Сатир. Мавзолей в Галикарнасе. Середина 4 в. до н. э. Реконструкция Ф. Кришена.



"Кентавромахия". Скульптурная композиция западного фронтона храма Зевса в Олимпии. 468—456 до н. э. Реконструкция.

обеспечивается специальным профилем театрона (его крутизна в верхнем ярусе увеличивается) и резонаторами в скамьях. Театр расположен рядом со святилищем бога-врачевателя Асклепия. Это — ансамбль нового типа, не имевший выраженного композиционного центра и включавший, помимо храмов Асклепия и Артемиды, отдельные утилитарные сооружения, напр. Абатон (вероятно, лечебный зал) и Фимелу — круглое здание, очевидно предназначенное для музыкальных действий. Весьма свободная планировка святилища и разбросанной среди зелени примыкающей застройки свидетельствует о новых тенденциях: на смену героическому пафосу архаики и 5 в. до н. э. приходит более интимная трактовка архитектурного комплекса.

В архитектуре Малой Азии и в 5 и в 4 вв. до н. э. безраздельно господствуют ионические традиции. Главные малоазийские сооружения эпохи классики — храм Афины в Милете (сер. 5 в. до н. э.); памятник Нереид в Ксанфе (конец 5 в. до н. э.), поставленный на высоком подии и украшенный фигурами морских богинь; храм Афины в Приене (закончен в 334 до н. э., архитектор *Пифей*); храм Артемиды в Эфесе, отстроенный после пожара 356 до н. э. (архитектор Хейрократ, Χειροκράτης); храм Артемиды в Сардах, сооружённый ок. 325 до н. э. на фундаментах храма 5 в. до н. э.— первый образец ионического псевдодиптера; мавзолей в Галикарнасе (ныне Бодрум) — величественная гробница, возведённая правителем Карии Мавсолом (все города — см. *Турция*). Мавзолей (сер. 4 в. до н. э., архитекторы Пифей и *Сатир*) представлял сочетание высокого цоколя, периптера и пирамиды. В самом факте сооружения мавзолея проявилась характерная для зодчества 4 в. до н. э. тенденция к увековечению отдельной личности, чему примером служат также Филиппейон в Олимпии, памятник Лисикрата в Афинах.

Изобразительное искусство ранней классики. Искусство 1-й пол. 5 в. до н. э. обычно называют раннеклассическим, или искусством «строгого стиля». Хотя в нём ещё сохраняются пережитки архаики, оно развивается под знаком становления новых художественных принципов. Мастера «строгого стиля», преодолевая орнаментальность позднеархаического искусства, тяготеют к простым формам и композициям.

Переход от архаической к раннеклассической скульптуре виден на примере фронтонных композиций храма Афины Афайи на о-ве *Эгина* *. Их сюжет — битва ахейцев с троянцами из-за тела убитого Ахилла — созвучен помыслам греков эпохи борьбы с персами. Композиция западного фронтона строго симметрична. Её правая и левая части зеркально повторяют друг друга. Трактовка лиц во многом традиционна: заострённые черты, архаическая улыбка. В то же время скульпторы стремятся к объединению фигур общим действием. Мастер восточного фронтона (сохранились только четыре фигуры) пытается изобразить человеческое тело в сложном повороте.

Круг Фидия. "Всадники". Фрагмент скульптуры зофора афинского Парфенона. Мрамор. 442—435 до н. э. Британский музей. Лондон.



Следующим шагом в развитии классической фронтонной композиции была скульптура храма Зевса в *Олимпии* *. Композиция восточного (главного) фронтона, которая изображает приготовления к состязанию Пелопса с Эномаем, проста, монументальна, тектонична. Ритм стоящих в центре торжественных фигур соответствует ритму колонн храма. В героическом духе трактована и скульптура западного фронтона. Основная идея композиции, изображающей борьбу греческого племени лапифов с кентаврами,— торжество разумного, человеческого начала над стихийными силами природы.

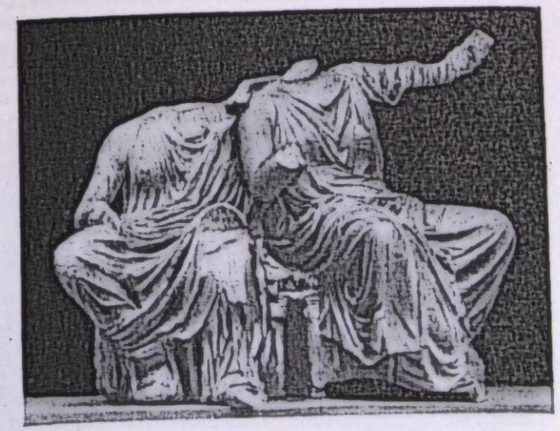
В отличие от обособленных статуй эгинского фронтона, фигуры борющихся сплелись между собой, образуя группы. По сравнению с эгинетами олимпийские статуи более пластичны, объёмны. Выразителен контраст грубой внешности разъярённых кентавров и благородного облика эллинов. Тема метоп олимпийского храма — подвиги Геракла. Композиция каждого рельефа спокойна и уравновешена, что соответствует монументальному духу храма в целом. Однако общая схема не мешает художникам в их поисках смелых композиционных решений (напр., перекрёстное движение Геракла и критского быка на одной из метоп).

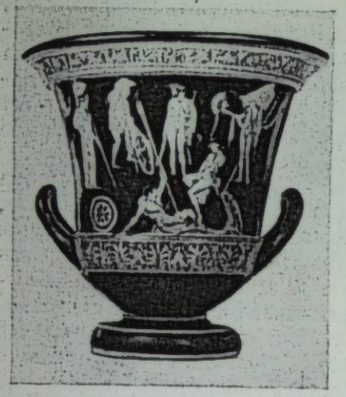
В раннеклассической скульптуре, как и в архаической, ясно выражены стилевые особенности основных художественных школ Г. Мастера́ Пелопоннеса (гл. обр. Аргоса) работают в бронзе, изображая спокойно стоящие фигуры. Ионийские художники стремились к разработке проблемы движения, ввели в искусство изображение тела, просвечивающего через тонкую одежду. На рельефе центральной плиты т. н. трона Лудовизи (мрамор, 2-я четверть 5 в. до н. э., Национальный музей, Рим) покрытое мокрой одеждой тело выходящей из моря Афродиты выглядит почти как обнажённое. Фигуры богини и её спутниц Гор с большим мастерством вписаны в плоскость плиты. На боковых плитах представлены две фигуры: обнажённая (флейтистка) и одетая (приносящая жертву),— которые изображают два аспекта женской красоты. В статуе богини Нике (ок. 455 до н. э.) работы *Пеония* из Менде разрешена труднейшая задача изображения летящей фигуры. Нике, словно птица, парит в воздухе, плавно опускаясь на землю. Прозрачная ткань её хитона обрисовывает тело, плащ развевается от ветра. Изображая Нике, мастер исходит из конкретного наблюдения природы; от архаической схемы «коленопреклонённого бега» не остаётся и следа.

На достижения ионийских и пелопоннесских художников опиралась аттическая школа, и прежде всего её крупнейший мастер — *Мирон*. В знаменитой статуе дискобола он окончательно порвал с архаической традицией, изобразив фигуру в сложной позе и блестяще решив трудную задачу динамического равновесия. Метатель диска представлен в момент перехода от размаха к броску, т. е. показана кульминационная точка движения. Статуя Мирона олицетворяет представление о прекрасном, гармонически развитом человеке. Она не является портретом в нашем смысле слова, но по сравнению с архаическими куросами знаменует более высокую ступень индивидуализации образа. Показ движения в кульминационной точке служит основной пластической задачей и в статуе Марсия из группы Мирона «Афина и Марсий». Силен, объятый страхом перед богиней, отпрянул назад, но инерция, влекущая его вперёд, к флейте, которая лежит на земле, остаётся непреодолённой. Полная грубой силы фигура Марсия, с его некрасивым, характерным лицом, противопоставлена фигуре Афины, разгневанной, но умеющей сдерживать свои порывы и потому не утратившей красоты и достоинства.

Изобразительное искусство высокой классики. Греческое искусство 2-й пол. 5 в. до н. э. называют искусством высокой классики. Его главные черты — возвышенная гармония, глубокая человечность. В своём развитии оно тесно связано с монументальным строительством эпохи Перикла. Наиболее последовательное и всестороннее воплощение художественные принципы высокой классики получили в творчестве *Фидия* — создателя статуй сидящего Зевса для храма в *Олимпии* * и Афины Парфенос для Парфенона в *Афинах* *, выполненных из золота и слоновой кости, монументальных, торжественно-спокойных. Под руководством Фидия была создана и скульптура фриза, метоп и фронтонов Парфенона. Изваянные в первую очередь метопы, изображавшие кентавромахию и др. мифологические сцены, ещё во многом близки скульптурной декорации храма Зевса в Олимпии. Большей зрелостью стиля отличается рельеф фриза-зофора, изображающий панафинейское шествие афинских граждан. В плавном, текучем ритме развёртывается движение процессии; здесь и всадники, и юноши, ведущие жертвенных животных, и девушки, выткавшие одежду Афины, и распорядители празднества. Их образы обобщены, типизированы, очищены от случайных

Круг Фидия. "Оры". Фрагмент скульптуры восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 до н. э. Британский музей. Лондон.





Кратер из Орвието. Середина 5 в. до н. э. Лувр. Париж.

подробностей. У главного входа в храм зофор завершается изображением вечно прекрасных богов, непринуждённо беседующих друг с другом. Рельеф отличается тонкой моделировкой форм, богатством ритмов, многообразием сюжетных мотивов. Строгое соблюдение передней плоскости и равноголовия фигур определяет декоративную цельность рельефа. Более всего гений Фидия ощущается в скульптуре фронтонов («Рождение Афины из головы Зевса» на восточном фронтоне и «Спор Афины с Посейдоном за первенство в Аттике» на западном). Боги изображены в виде прекрасных, совершенных людей. На смену строгой композиции раннеклассических фронтонов приходит более свободное построение: правые и левые крылья уравновешены, но не буквально соответствуют друг другу. Статуи обработаны со всех сторон и более объёмны, чем на ранних фронтонах. Прекрасны фигуры Мойр с восточного фронтона. Богини сидят в свободных, непринуждённых позах. Лёгкая, полупрозрачная ткань не скрывает очертаний их тел. «Живописная» трактовка поверхности мрамора дополнялась искусной раскраской статуй.

Творчество Фидия сыграло огромную роль в развитии древнегреческого искусства, оказав воздействие не только на скульптуру, но и на вазопись. Ученики Фидия и мастера его круга осваивали разные стороны его творческого наследия. Тенденция к идеальному, обобщённому образу характерна для *Кресилая* — автора портрета Перикла. Единая пластическая трактовка одежды и тела получает дальнейшее развитие в статуе *Алкамена* «Афродита в садах». Ритм струящихся складок сливается воедино с трепетной жизнью человеческого тела. Полон непринуждённой грации жест руки, приподнимающей одежду на плече. По тому же пути идут создатели рельефов балюстрады храма Ники Аптерос. Ника, развязывающая сандалию, прежде чем войти в храм, представлена в сложной позе. Богатая игра складок плаща оказывается очень важным элементом повышенно-эмоционального пластического образа.

Во 2-й пол. 5 в. до н. э. значение крупного художественного центра продолжал сохранять Аргос, где работал *Поликлет* — один из величайших мастеров высокой классики. Идеалы пелопоннесской рабовладельческой аристократии накладывают отпечаток на его творчество. Поликлету свойственна тенденция к некой отвлечённой нормативности, чуждая мастерам Аттики. Продолжая традиции пелопоннесских скульпторов, Поликлет б. ч. изображал спокойно стоящих атлетов. Таков дорифор (копьеносец) — идеальный образ воина и гражданина. Статуя ярко иллюстрирует теоретические взгляды скульптора, изложенные им в сочинении «Канон». Свободна, естественна поза дорифора: он стоит, опираясь на правую ногу, в то время как левая слегка согнута. Тяжеловатые пропорции статуи основаны на математических расчётах. Фигура построена в соответствии с принципом перекрёстного равновесия (хиазма): поднятому плечу соответствует опущенное бедро (и наоборот). Изваянная позже статуя «Диадумен» (юноша, надевающий победную повязку) отличается большей лёгкостью пропорций, что свидетельствует о воздействии на Поликлета аттической скульптуры.

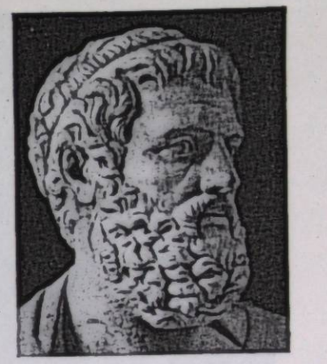
Надгробие Гегесо. Мрамор. Около 410 до н. э. Национальный археологический музей. Афины.



О живописи 5 в. до н. э. мы знаем только по описаниям античных авторов. Знаменитым живописцем был *Полигнот*. Согласно Плинию, его палитра была ограничена 4 красками. Пытаясь передать глубину пространства, Полигнот помещал фигуры на разных уровнях. Он мастерски изображал тонкие и прозрачные развевающиеся одежды, сложные причёски, лица и жесты. Древние авторы особенно ценили «этос» Полигнота — выражение душевного величия людей. Основоположником светотеневой живописи античные авторы считают *Аполлодора*. В его искусстве получили развитие и достижения предшественников в области перспективы. Искания Аполлодора нашли отклик в творчестве его младшего современника *Зевксиса*.

Монументальная и станковая живопись 5 в. до н. э. оказала существенное воздействие на развитие вазописи. 2-я четверть века была временем перехода вазописи от «строгого» к «свободному стилю».

Фигуры приобретают бо́льшую пластичность, объёмность, но при этом нарушается характерное для архаики идеальное соответствие между росписью сосуда и его формой и поверхностью. Воспринимая достижения монументальной живописи, вазопись до некоторой степени утрачивает свою специфику. В числе наиболее интересных памятников вазописи 3-й четверти века должны быть названы погребальные лекифы с росписью лаком и красками по белому фону, кратер из Орвието (ок. 450 до н. э., Лувр, Париж) с изображением мифа об аргонавтах и гибели Ниобидов и вазы, расписанные *Полигнотом* 1-м.



"Софокл". Фрагмент. 340—330 до н. э. Римская копия. Латеранский музей. Рим.

В конце 5 в. до н. э. усиление борьбы демократических и олигархических тенденций, рост имущественного неравенства, постепенное вытеснение труда свободных трудом рабов, длительная Пелопоннесская война (431—404 до н. э.) приводят к кризису афинской демократии. Искусство утрачивает свой гражданский пафос, зато у художников возрастает интерес к внутреннему миру человека, к его личным переживаниям (рельеф «Орфей и Эвридика», Национальный музей, Неаполь, надгробие Гегесо, Национальный археологический музей, Афины, оба— мрамор). Меняется структура и собственно героического образа: на смену возвышенной гармонии приходит драматическая патетика (фриз храма Аполлона в *Бассах** с изображением амазономахии и кентавромахии). В вазописи на смену «свободному» приходит «роскошный стиль», крупнейшим представителем которого был *Мидий*. Он любит изображать нарядные одежды и украшения (гидрия «Похищение Левкиппид»), вводит в роспись элементы пейзажа, стремится передать пространство, помещая фигуры на разном уровне (гидрия «Суд Париса»).

Изобразительное искусство поздней классики (400—325 до н. э.) развивалось в условиях углубляющегося кризиса классических полисов. Противоречия действительности сказались на творчестве мастеров 4 в. до н. э. В позднеклассическом искусстве выделяется несколько направлений. Одно из них представлено творчеством *Скопаса*. Глубоко драматический пафос борьбы, страстное напряжение всех духовных и физических сил человека — черты, присущие образам Скопаса,— отличают их от гармоничных творений высокой классики. Раненые и умирающие воины с фронтонов в Тегее (ныне *Пиали* *) вызывают сострадание зрителя. Скопас отходит от идеально правильной трактовки человеческой фигуры: он придаёт голове почти кубическую форму, наделяя драматическим пафосом сам пластический объём. Глаза, помещённые в глубоких орбитах, застланы тенью; взгляд выдаёт душевную боль. В статуе менады, изваянной с расчётом на несколько точек зрения (в отличие от статуй 5 в. до н. э.), состояние вакхического безумия проявляется в неистовом танце, в пронизывающем фигуру напряжённом ритме. Скопас, *Тимофей*, *Бриаксис* и *Леохар* создали в Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*) скульптурный фриз мавзолея с изображением битвы греков с амазонками (мрамор, Британский музей, Лондон). В рельефе господствует бурный прерывистый ритм. Фигуры движутся не только вдоль фона, но и уходят в глубину: поэтому фон воспринимается как пространство. Позы и жесты людей патетичны, остро выразительны.

Характерный для искусства 4 в. до н. э. интерес к внутреннему миру людей способствовал развитию портретного бюста (работы Силаниона, Σειλανίων, *Деметрия* из Алопеки и др.) и портретной статуи (статуя Софокла, 340—330 до н. э., римская копия — Латеранский музей, Рим, и др.).

Скопас. "Амазономахия". Фрагмент скульптуры фриза Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Ок. 350 до н. э. Британский музей. Лондон.



Тенденция к лирическому, созерцательному образу, поэтизация состояния задумчивого, мягкого покоя (в противовес героической, величавой гармонии 5 в. до н. э.) характерна для творчества *Праксителя*. Праксителевские герои словно живут в мире мечтаний. Их раздумье порой безмятежно, порой принимает элегическую окраску. Созданные мастером образы Афродиты, полной грации и чувственного очарования,



Леохар. "Аполлон Бельведерский". Середина 4 в. до н. э. Римская копия. Ватикан.

были выражением нового идеала женской красоты («Афродита из Арля», «Афродита Книдская»). Поражает совершенством форм, красотой пропорций, мягкостью моделировки статуя Гермеса с Дионисом, найденная в *Олимпии* * в 1877. В изображении богов появился элемент жанра, ещё более очевидный в статуе «Аполлон Сауроктон». Праксителю вводит ряд новых художественных приёмов: частичное слияние нижнего века с глазным яблоком (т. н. влажный взгляд), применение внешней точки опоры с целью придать позе изображённого изящество и свободу. Статуи Праксителя искусно раскрашивал живописец *Никий*.

Кроме прогрессивных художественных течений, воплощавших наиболее важные черты мировоззрения поздней классики, в искусстве 4 в. до н. э. существовало ретроспективное «академическое» направление. Его крупнейшим представителем был Леохар. Произведения Леохара, среди которых наиболее известен «Аполлон Бельведерский», полны холодного изящества, внешние эффектны, однако лишены подлинной одухотворённости.

Последним великим мастером классической эпохи был *Лисипп*, работавший во 2-й пол. 4 в. до н. э. Лисиппу свойственно острое ощущение драматически-сложной жизни мира, изменчивости вещей и явлений. В трактовке традиционной темы атлета он далёк и от героической гармонии 5 в. до н. э. и от трагической цельности Скопаса. В образах, созданных Лисиппом, сила и мощь сочетаются с усталостью и тревогой, покой — с внутренним напряжением, идеальное обобщение — с характерной выразительностью. В поисках одухотворённости, динамичной неустойчивости пластического образа скульптор удлиняет пропорции фигур («Агий»), наделяет их активной пространственной жизнью («Апоксиомен» — одна из первых статуй, рассчитанных на круговой обзор). Герои Лисиппа всегда деятельны, им неведомо чувство умиротворённости. Закономерно, что мастера увлекает образ Геракла. Но лисипповский Геракл же не обладает тем естественным превосходством над неразумной природой, каким обладали герои произведений высокой классики. Его борьба с немейским львом (скульптурная группа в Эрмитаже, Ленинград) трудна, изнурительна. Лисипп работал и в области портрета; при этом человек его интересует прежде всего как носитель сложной, напряжённой внутренней жизни (портрет Александра Македонского). Ещё дальше отходят от идеальной концепции портрета высокой классики некоторые мастера круга Лисиппа (напр., автор портрета кулачного бойца из Олимпии, бронза, ок. 330 до н. э., Национальный археологический музей, Афины).

"Женщина в плаще". Танагрская статуэтка. Терракота. Конец 4 в. до н. э.



В период поздней классики и эллинизма достигает расцвета терракотовая пластика. Главное место в этом виде искусства занял поэтический образ молодой девушки. В терракотовых статуэтках пластике тела тонко соответствует ритм складок длинной одежды. Наибольшей славой пользовались статуэтки из Танагры (Τάναγρα, Беотия).

Общая тенденция искусства 4 в. до н. э. к раскрытию диалектической сложности мира способствовала расцвету живописи (*Апеллес*, Никий и др.). Получают дальнейшее развитие принципы перспективы и светотени, изображение пейзажной среды, о чём отчасти свидетельствует подлинная греческая роспись конца 4—нач. 3 вв. до н. э., открытая в Казанлыке (см. *Болгария*). Памфил (Πάμφιλος) и Павсий (Παυσίας) из Сикиона усовершенствовали энкаустику — живопись восковыми красками, обладавшими особой интенсивностью.

Искусство вазописи на протяжении 4 в. до н. э. постепенно приходит в упадок. Усложняются формы ваз; роспись приобретает декоративную пышность, чисто орнаментальные мотивы начинают вытеснять сюжетные изображения.

Глиптика, торевтика, ювелирное искусство, мебель в 5—4 вв. до н. э. достигли высокого художественного уровня. Изображения на геммах (резных камнях) отличаются особой тонкостью и красотой рисунка

и более реалистичны, чем в период архаики. Знаменитым резчиком 2-й пол. 5 в. до н. э. был Дексамен (Δεξαμενός) Хиосский. Сохранились 4 геммы с его подписью, 2 из них найдены в *Причерноморье Северном* (см.). Произведения торевтики и ювелирные изделия классического времени известны гл. обр. по археологическим находкам вне метрополии (Северное Причерноморье, Болгария, Южная Италия).

Мебель эпохи классики отличается строгой тектоникой, простотой и выразительностью ритмов (например, стул на рельефе надгробия Гегесо). «Звериные» и дощатые ножки уступают место круглым и прямоугольным.



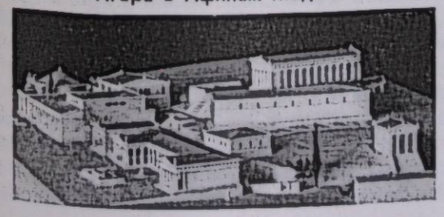
"Пир". Фрагмент росписи гробницы в Казанлыке (Болгария). Конец 4— начало 3 вв. до н. э.

ЭЛЛИНИЗМ (4-я четверть 4 в.—1 в. до н. э.)

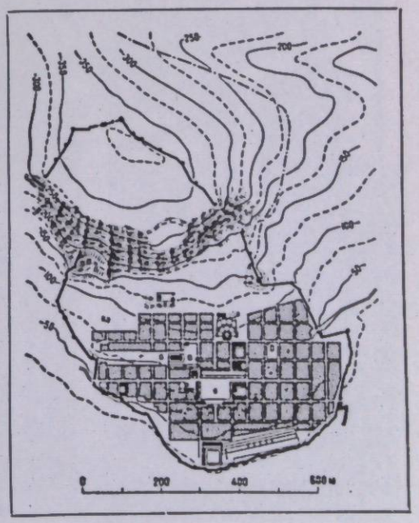
Важной вехой не только политической, но и культурной истории Г. были походы Александра Македонского (334—324 до н. э.), в результате которых греческая культура распространилась на Ближнем и Среднем В., войдя в тесное соприкосновение с местными культурами. С этого момента искусство Г. становится частью *эллинистического искусства* (см.). Последнее неоднородно по составу и включает две группы художественных школ: школы, в которых основная роль принадлежит греческой художественной традиции (аттическая, пергамская, александрийская и др. школы Восточного Средиземноморья), и школы, где греческий элемент в искусстве оказывается только привходящим и появляется лишь в результате художественного воздействия других эллинистических школ; ко второй группе принадлежат школы Гандхары (см. *Гандхарское искусство*), *Бактрии* (см.), *Парфии* (см.).

Исторические противоречия и потрясения эпохи оставили глубокий след в сознании людей эллинистического времени. Скульпторы и живописцы создают патетические художественные образы, в которых отражаются и величие эпохи, и её трагические катаклизмы. В период эллинизма рабовладельческая демократия окончательно изживает себя, уступая место крупным монархиям или государствам с олигархическим правлением. Наметившиеся в мировоззрении 4 в. до н. э. индивидуалистические тенденции получают дальнейшее развитие. Этому способствуют два обстоятельства: с одной стороны, возрастает роль личности в социальной жизни, т. к. власть сосредоточивается в руках немногих, с другой стороны, невозможность для каждого ощущать себя активным участником общественного целого означает противоречие между личностью и обществом. В искусстве эпохи эллинизма тенденция к возвеличению монарха совмещается со стремлением эстетически освоить мир частного человека, тяготение к героико-патетическим образам — с разработкой проблем портрета и бытового жанра и созданием интимных садово-парковых статуй, строительство парадных архитектурных ансамблей — со стремлением комфортабельно оборудовать частный дом. Эллинистическое искусство выражает более сложное отношение к миру, чем искусство классики, и в этом его положительная сторона. В то же время оно лишено высокой гражданственности, героической цельности художественной культуры классической эпохи.

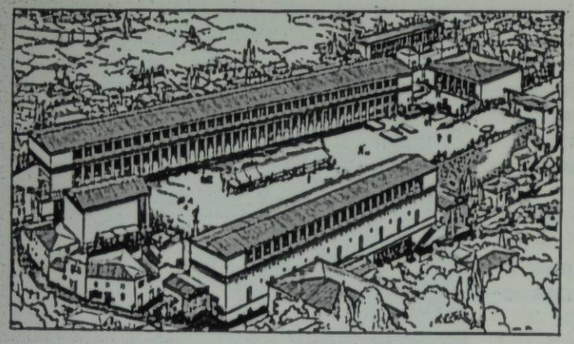
Агора в Афинах. Модель.



План Приены. 2-я половина 4 в. до н. э.



Архитектура. В период эллинизма основные очаги строительной деятельности передвинулись на Восток. Александр Македонский и его преемники основали в завоёванных областях много новых городов:



Агора в Ассосе. Реконструкция.

Александрию (см. *Египет*), Антиохию на Оронте (ныне Антакья, см. *Турция*), Селевкию на Тигре (см. *Ирак*) и др. Их планировка была регулярной. В прямоугольной уличной сети города обычно выделялась большей шириной главная улица (или две взаимно-перпендикулярные улицы), которая вела от главных городских ворот к торгово-общественному центру и проходила вдоль одной из сторон прямоугольной агоры (напр., в Приене, см. *Турция*). В результате имущественного расслоения городского населения «гипподамова система» лишилась первоначального социального содержания: комплексная застройка классического города сменяется множеством разновидностей жилища — от самого скромного до дома, занимающего всю территорию квартала, и до обширного дворца. Чаще используется камень как строительный материал жилой архитектуры. Быстрый рост городской застройки в сочетании с развитием интимно-личного мировосприятия рождал у человека эллинистической поры острое тяготение к природе. Поэтому ядром жилища становится сад. В планировке домов эпохи эллинизма, помимо социальных, прослеживаются многочисленные местные отличия. В домах Приены и Ольвии на Буге с помощью портика и фронтона выделялась главная жилая комната («простада», перекликающаяся с древним мегароном); в жилищах Делоса центральный двор превратился в обрамлённый колоннадой «перистиль», в дальнейшем получивший широкое распространение во всём эллинистическом мире. Интерьеры жилых домов состоятельных горожан отличались богатством отделки: сырцовые стены покрывались мраморной штукатуркой и росписью, имитирующей каменную облицовку; полы в главных помещениях были мозаичными; материалом для колонн перистиля, а иногда и для архитравов служил мрамор.

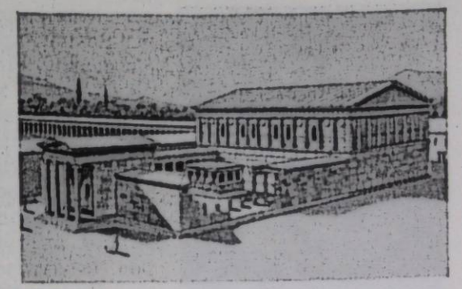
Застройка городского общественного центра также носила регулярный характер и отличалась большой пышностью. По периметру главной площади, размеры которой были кратны размерам жилого квартала, сооружались великолепные стои; на площади воздвигались алтари, монументы, торговые и общественные здания. Принцип регулярности простирался и на планировку святилищ. Храмы возводились на прямоугольных участках и отделялись стоями от окружающей застройки (святилища Зевса в Приене с храмом 4—3 вв. до н. э. и Артемиды Левкофриены в Магнесии на Меандре, см. *Турция*).

Храм Зевса Олимпийского в Афинах. 2 в. до н. э.—2 в. н. э.



В эпоху эллинизма появились новые виды построек: библиотеки (в Пергаме, ныне Бергама, см. *Турция*, Александрии и др. городах), водяные и солнечные часы («Башня ветров» в *Афинах* *), складские и портовые сооружения, маяки (Фаросский маяк в Александрии), большие надгробия, чисто декоративные постройки (палатка Птолемея в Александрии) и др. Возник тип двухэтажной стои с дорическим первым и с ионическим вторым ярусами (стоя Аттала II в Афинах). Планировка зданий усложнилась. Так, в булевтериях появился свой двор: более широкая расстановка опор в зале, несомненно, указывает на изобретение фермы (булевтерий в Милете, см. *Турция*, построенный ок. 170 до н. э.).

Общая тенденция к большим масштабам, к декоративной пышности проявлялась и в храмовой архитектуре, где б. ч. применялся ионический или коринфский ордер (храмы Артемиды Лафрии в *Мессини* *, Зевса Олимпийского в Афинах). В Малой Азии восстанавливались грандиозные ионические диптеры, приобретая ещё большее великолепие, чем прежде (храм Аполлона в Дидимах близ Милета, 4—2 вв. до н. э., псевдодиптеральный храм Артемиды Левкофриены в Магнесии на Меандре, архитектор *Гермоген*). В связи с регулярной планировкой святилища архитектура храма создаётся с расчётом в первую очередь на фронтальное восприятие. Вновь получают развитие типы храма в антах и простиля, возрастает число колонн в пронаосе. В период эллинизма превратился в самостоятельное сооружение монументальный, богато украшенный алтарь. Большой алтарь Зевса в Пергаме (ок. 180 до н. э.) был воздвигнут на одной из террас акрополя и представлял платформу размерами 36,4 *м*×34,2 *м*, увенчанную ионической колоннадой и украшенную грандиозным рельефом.



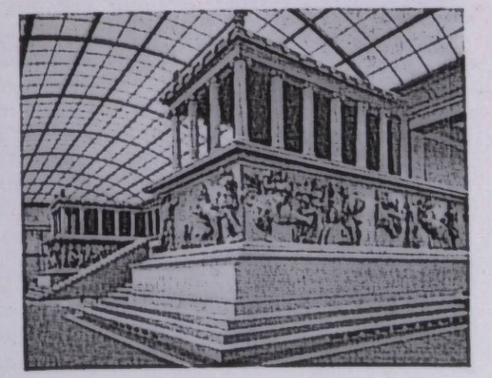
Булевтерий в Милете. Около 170 до н. э. Реконструкция.

Композиция эллинистического архитектурного комплекса строится на эффектных контрастах между зданием и окружающей средой, между освещённой солнцем площадью и затенённым пространством портиков, между строгим расположением стой и живописной разбросанностью монументов. Применение ордера становится значительно более разнообразным, напр. он используется для тектонической характеристики и ритмического расчленения стены (пилястры, полуколонны); сочетание дорического и ионического ордеров в одном сооружении позволяет разделить главное и второстепенное в архитектурной композиции, нагляднее выявить ярусные членения (напр., в двухэтажных стоях). Становится свободнее сама трактовка ордерной системы: используются лишь отдельные элементы ордера (базы, капители, консоли); применяются неожиданные сочетания форм различных ордеров (триглифный фриз над ионическими колоннами стои в святилище Афины в Пергаме); в ордерную систему включаются элементы, заимствованные в архитектуре Востока, напр. капители в виде протом, т. е. передних частей, коленопреклонённых быков в портике Быков в Делосе (*Дилос**), «львиный» фриз на аттике дворца Гиркана в Арак-эль-Эмире (см. *Иордания*). Эллинистическая архитектура внесла значительный вклад в историю мирового зодчества. Именно в период эллинизма были сделаны решительные шаги в разработке приёмов планировки городских ансамблей, лёгших в основу римского градостроительства. Развившиеся в эллинистический период средства художественной выразительности архитектуры впоследствии послужили отправной точкой для творческих исканий европейских зодчих эпохи Возрождения и нового времени.



Акрополь в Пергаме. Модель.

Большой алтарь Зевса в Пергаме. Около 180 до н. э. Реконструкция. Античное собрание. Берлин.



Изобразительное искусство. В период эллинизма локальные отличия между художественными школами становятся более существенными, чем прежде. Придя в состояние экономического и политического упадка после македонского завоевания, материковая Г., и в частности Аттика, продолжала, однако, играть роль крупного культурного центра и хранителя классических традиций до конца античной эпохи. Скульпторы, работавшие в Афинах в конце 4 и 3 вв. до н. э., продолжали традиции *Праксителя*, *Лисиппа* и отчасти *Скопаса*. К направлению Праксителя принадлежали его сыновья Кефисодот (Κηφισόδοτος) Младший и Тимарх (Τίμαρχος) и внук Праксител (Πραξιτέλης) Младший — вероятный автор рельефов мантинейской базы (ок. 330 до н. э., Национальный археологический музей, Афины). Среди ат-



Боэтос из Халкедона. "Мальчик с гусем". 3 в. до н. э. Римская копия. Капитолийские музеи. Рим.

тических портретистов выделяется *Полиевкт* — автор статуи Демосфена. Художник продолжает традицию портретных статуй 4 в. до н. э. Однако портрет Демосфена более индивидуален и драматичен по концепции. Стремление художников эллинизма к более широкому, сюжетно-развёрнутому изображению жизни, чем в искусстве классики, проявляется в т. н. живописных рельефах — своеобразных многоплановых скульптурных картинах. Во 2 в. до н. э. сложилась неоаттическая школа, просуществовавшая до конца эллинистической эпохи. Её представители подражали художникам классики. Их мастерство не компенсирует внутренней незначительности их искусства. Среди скульпторов неоаттической школы наиболее известен *Аполлоний*, сын Нестора.

Яркая художественная школа в эпоху эллинизма сложилась в Александрии, которая представляла своеобразный очаг греческой культуры в Египте (см. *Египет* Древний). В александрийской школе преобладала жанровая, интимно-лирическая линия эллинистического искусства. Скульпторы следовали традиции Праксителя (голова богини, мрамор, 3 в. до н. э., Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), создавали «живописные рельефы» («Крестьянин и корова», 3 в. до н. э., Художественно-исторический музей, Вена; «Геракл с собакой», 2 в. до н. э., римская копия — Лувр, Париж) и жанровые статуи, иногда поражающие беспощадной правдивостью («Старый рыбак», 2 в. до н. э., римская копия — Ватикан). Близка к произведениям александрийской школы прославленная в древности статуя «Мальчик с гусем» работы Боэтоса (Боэф, Βοηθός) из Халкедона (3 в. до н. э., римская копия — Капитолийские музеи, Рим). Жанровые мотивы преобладают и в терракотовой пластике, одним из центров производства которой стала Александрия эллинистического периода (наряду со Смирной, Мириной, Аттикой и Великой Г.). Важное место в искусстве александрийской школы занимала живопись (*Апеллес*, Антифил, Αντίφιλος).

Крупный центр эллинистического искусства сложился в Сирии — западной части государства Селевкидов. В период раннего эллинизма здесь работал *Евтихид* из Сикиона, создавший грандиозную статую богини Тихе. В сирийской скульптуре важное место занимает портрет (мраморный портрет Антиоха III, конец 3— нач. 2 вв. до н. э., Лувр, Париж; бронзовая статуя т. н. диадоха, 2 в. до н. э., Национальный музей, Рим).

"Старый учитель". Аттическая статуэтка. Терракота. Эллинистический период. Лувр. Париж.



Среди малоазийских художественных центров выделялся Пергам (ныне Бергама, см. *Турция*) — столица Атталидов. Скульпторы Пергама опирались на традиции Скопаса, ибо патетичность и страстность его творчества наиболее отвечали их исканиям, использовали наследие Лисиппа. Известно, что Аттал I (241—197 до н. э.) поставил на пергамском акрополе статуи и группы, изображающие сцены борьбы пергамцев с галлами. Отголосками этого скульптурного комплекса считаются сохранившиеся в римских копиях «Галл, убивающий жену и себя» (Национальный музей, Рим) и «Умирающий галл» (Капитолийские музеи, Рим). Носителями героического начала в этих статуях оказываются варвары, этнический облик которых с большим вниманием передан скульпторами. Здесь нарушается традиционное представление о неразрывной связи между духовной значительностью и совершенством телосложения человека.

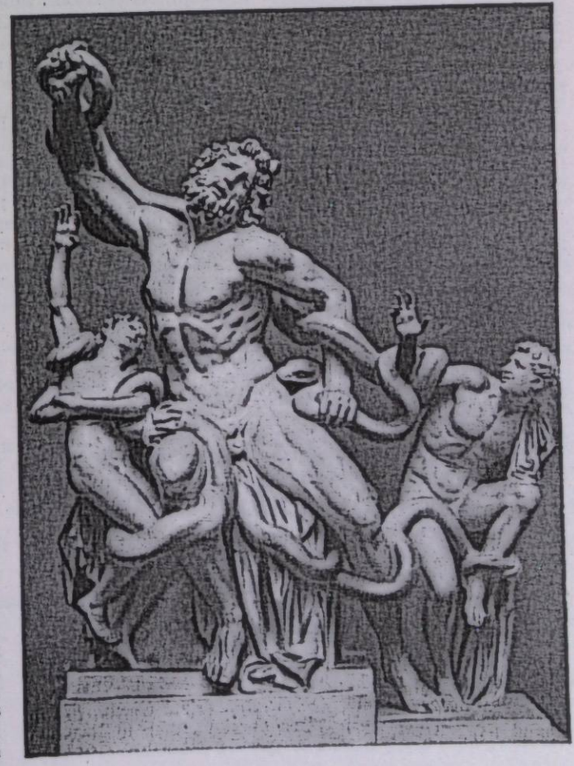
Знаменитый алтарь Зевса в Пергаме был сооружён Евменом II ок. 180 до н. э. в ознаменование победы над галлами. Большой фриз алтаря (мрамор, Античное собрание, Берлин; длина ок. 120 *м*, высота 2,3 *м*) изображает битву богов с гигантами. В этом грандиозном скульптурном памятнике ярко воплощено характерное для эллинизма представление о трагических катаклизмах, потрясающих мир. Высокий рельеф изобилует резкими контрастами света и тени, что усиливает драматизм общего впечатления. Все элементы пластики: динамичные жесты, развевающиеся драпировки, напряжённые мускулы — выражают пафос борьбы. Цельная по замыслу композиция исполнялась многими мастерами: Орестом (Ὀρέστης), Дионисиадом (Διονυσιάδης), Менекратом (Μενεκράτης) и др. Характерна для стиля пергамской школы голова Афродиты (мрамор, нач. 2 в. до н. э., Античное собрание, Берлин). Полуоткрытый рот, глубокие глазницы придают выражению лица патетическую страстность. Искусство Пергама, тесно связанное с традициями классики, органически их развивающее на новом этапе, должно быть расценено как генеральная линия художественной культуры эллинизма.

Стремление творчески переосмыслить классическое наследие (наряду с тенденцией к механическому подражанию классике) вообще свойственно искусству эллинизма. Найденная на о-ве Мелосе (Μῆλος) статуя Афродиты работы скульптора Александра (или Агесандра) из Антиохии на Меандре (мрамор, 2 в. до н. э., Лувр, Париж) сочетает величавую монументальность образов *Фидия* с характерной для эллинизма динамикой композиции. Об освоении традиций классики свидетельствует и лирически-проникновенная статуя девушки из Анцио (мрамор, сер. 3 в. до н. э., Национальный музей, Рим).

Видное место в искусстве эллинизма занимала школа Родоса. Вероятно, родосский мастер был создателем мраморной статуи Нике, поставленной на о-ве *Самофракии** (возможно, в честь морской победы над египтянами, одержанной в 306 до н. э. Деметрием Полиоркетом). В этом памятнике высокая патетика, грандиозность образа, призванного увековечить триумф властителя, сочетаются с глубокой человечностью и торжественным оптимизмом. К числу грандиозных эллинистических памятников относилась знаменитая статуя Гелиоса (т. н. Колосс родосский), установленная в 285 до н. э. на о-ве *Родосе**.

Кроме того, родосские скульпторы создали большие многофигурные группы, насыщенные множеством сюжетных и аллегорических подробностей, но лишённые подлинной пластической цельности (композиции «Фарнезский бык» работы *Аполлония* и *Тавриска* из Тралл, «Лаокоон» работы *Агесандра*, *Полидора* и *Атенодора*).

Агесандр, Полидор и Атенодор. "Лаокоон". Мрамор. Около 50 до н. э. Ватикан.



Декоративно-прикладное искусство. В период эллинизма более широкое распространение, чем прежде, получают торевтика и глиптика; в быт богатых рабовладельцев входит посуда из дорогих металлов, появляются камеи — камни с рельефными изображениями мифологических сцен или портретами. Среди эллинистических резчиков наиболее известен Пирготел (Πυργοτέλης) — придворный мастер Александра Македонского. Одним из самых значительных центров торевтики был Пергам. Вероятно, руками пергамских мастеров сделаны знаменитые серебряные кубки с рельефными изображениями, найденные в Боскореале (близ Помпей), и некоторые сосуды из Хильдесхеймского клада. Эллинистическая мебель теряет простоту и ясность классической, приобретает черты декоративной изощрённости. В декоративных целях возрождаются «звериные» формы архаической мебели (бронзовая кровать из Приены, 3—2 вв. до н. э., Гос. музеи, Берлин, деревянный стол из Египта, 2—1 вв. до н. э., Королевские музеи искусства и истории, Брюссель).

Искусство эпохи эллинизма было последней стадией развития художественной культуры Древней Г. и в то же время послужило фундаментом для дальнейшего художественного развития античного мира. В частности, оно сыграло большую роль в развитии искусства Рима, в состав которого Г. была включена в 146 до н. э. О дальнейшей истории искусства Г. см. ст. *Рим Древний*, *Византия*, *Греция* (Новая).

Лит.: Общие работы.— К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. [Сборник], сост. М. Лифшиц, т. 1, М., 1957; Павсаний, Описание Эллады, пер., т. 1—2, М., 1938—40; Plinii C. (Secundi), Naturalis Historiae libri XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVII (см. изд. Histoire naturelle de Pline avec la trad. en

français par m. É. Littré, t. 1—2, P., 1883); Михаэлис А., Художественно-археологические открытия за сто лет, пер. с нем., М., 1913; Всеобщая история искусств, т. 1— Искусство древнего мира, под общ. ред. А. Д. Чегодаева, М., 1956; Древняя Греция. Под ред. В. В. Струве и Д. Ю. Каллистова, М., 1956; Curtius L., Die antike Kunst. Die klassische Kunst Griechenlands, Potsdam, [1938]; Schuchhardt W. H., Die Kunst der Griechen, B., 1940 (Geschichte der Kunst, I, Teil 1); Zervos Chr., L'art en Grèce du troisième millénaire au IV siècle avant notre ère, P., [1946]; Seltman Ch., Approach to Greek art, L.—N. Y., [1948]; Hamann R., Griechische Kunst, Münch., [1949]; Schefold K., Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939, Bern, 1949; Stützer H. A., Die Kunst der griechischen Antike, Münch., 1955 (Das Abendland in der Kunst, Bd 1); Zschietzschmann W., Kunstgeschichte der Griechen und Römer, [Stuttg., 1955]; Richter G. M. A., A handbook of Greek art, L.—N. Y., [1959]; Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, hrsg. von G. Wissowa, Stuttg., 1893—; Enciclopedia dell'arte antica, Roma, 1958—; Колпинский Ю. Д., Искусство Древней Греции, М., 1961; Вощинина А. И., Античное искусство, М., 1962.

Архитектура.— Брунов Н. И., Очерки по истории архитектуры, т. 2, М.—Л., 1935; Шуази О., История архитектуры, т. 1, М., 1935, 2 изд., доп., М., 1937; Гартман К. О., История архитектуры, т. 1, Л., 1936; Благовидный В. Д., Архитектура античного мира, М., 1939; Всеобщая история архитектуры, т. 2, кн. 1 — Архитектура древней Греции, М., 1949; Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1958; Durm J., Die Baukunst der Griechen, 3 Aufl., Lpz., 1910 (Handbuch der Architektur, Teil 2, Bd 1); Fyfe Th., Hellenistic architecture, Cambr., 1936; Shoe L. T., Profiles of Greek mouldings, Cambr. (Mass.), 1936; Grinnell I. H., Greek temples, N. Y., 1943; Robertson D. S., A handbook of Greek and Roman architecture, 2 ed., Cambr., 1945 (библ.—с. 347—78); Weickert K., Antike Architektur, B., 1949; Dinsmoor W. B., The architecture of ancient Greece, [3 ed.], L.—N. Y.— [a. o.], [1950]; Weickert K., Studien zur Kunstgeschichte des 5. Jahrh. v. Chr., Bd 2. Εργα Περικλεος, B., 1950 (Deutsche Akad. der Wissenschaft zu B.); Kirerweit. Aufl., Hdlb., 1956; Lawrence A. W., Greek architecture, [Harmondsworth], [1957].

Бунин А. В., Ильин Л. А., Поляков Н. Х. и Шкварников В. А., Градостроительство, М., 1945; Бунин А. В., История градостроительного искусства, т. 1, М., 1953; Gerkan A. von, Griechische Städteanlagen, B.—Lpz., 1924; Wycherley R. E., How the Greeks built cities, L., 1949.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство.— Общие работы.— Мальмберг В., Древне-греческие фронтонные композиции, СПБ, 1904; Максимова М. И., Античные фигурные вазы, т. 1, М., 1916; Античные резные камни Эрмитажа. Путеводитель по выставке. Сост. М. И. Максимова, Л., 1926; Вальдгауэр О. Ф., Этюды по истории античного портрета, М.— Л., 1939; Благовидный В. Д., Греческая скульптура, М.—Л., 1939; его же, История античной расписной керамики, М., 1953; Кобылина М. М., Аттическая скульптура VII—V века до н. э., [М.], 1953; Hekler A., Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Stuttg., [1912]; Pfuhl E., Malerei und Zeichnung der Griechen, Bd 1—3, Münch., 1923; Rodenwaldt G., Das Relief bei den Griechen, B., 1923; Köster A., Die griechischen Terrakotten, B., 1926; Swindler M. H., Ancient painting from the earliest times to the period of christian art, New Haven — L., 1929; Gerke F., Griechische Plastik in archaischer und klassischer Zeit, Z.—B., [1938]; Buschor E., Griechische Vasen, Münch., 1944; Lippold G., Die griechische Plastik, Münch., 1950; Richter G. M. A., The sculpture and sculptors of the Greeks, new ed., New Haven, 1950; её же, Three critical periods in Greek sculpture, Oxf., 1951; её же (вводная статья), Greek painting. The development of pictorial representation from archaic to Graeco-Roman times, [4 ed.], N. Y., 1952; Picard Ch., Manuel d'archéologie grecque. La sculpture, [t.] 1—4, P., 1935—54; Coche de la Ferté [E.], La sculpture grecque et romaine au Musée de Louvre. Guid..., P., [1956]; Frel J., Řecké vázy, Praha, 1956; Lullies R. und Hirmer M., Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. [Album], Münch., [1956]; Villard F., Les vases grecs, P., 1956; Paul E., Griechische Plastik, Altenburg, 1957; Buschor E., Die Plastik der Griechen, Münch., [1958]; Robertson M., Greek painting (Great centuries of painting), N. Y.—[a. o.], 1959; Schuchhardt W. H., Die Epochen der griechischen Plastik, Baden-Baden, [1959]; Cook R. M., Greek painting pottery, L., 1960; Alscher L., Griechische Plastik, Bd 1—4, B., 1954—61.

Искусство гомеровской и архаической эпох.— Matz Fr., Geschichte der griechischen Kunst, Bd 1. Die geometrische und die früharchaische Form. Textband, Frankf./M., [1950]; Charbonneaux J., La sculpture grecque archaïque, P., [1938]; Richter G. M. A., Kouroi. A study of the development of the Greek kouros from the late 7th to the early 5th century, N. Y., 1942; её же, Archaic Greek art..., N. Y., 1949; Beazley J. D., The development of Attic black-figure, Berkeley —Los Angeles —L., 1951; его же, Attic blackfigure vase-painters, Oxf., 1956.

Искусство классики.— Фармаковский Б. В., Аттическая вазовая живопись и её отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн, СПБ, 1902; Колпинский Ю., Искусство Греции эпохи расцвета, [М.], 1937; его же, Древняя Греция, М.—Л., 1939; Василиев А., Античная гробница в Казанлыке, [пер. с болг.], София, [1958]; Beazley J. D., Attic red-figure vase-painters, Oxf., 1942; Charbonneaux J., La sculpture grecque classique, [v. 1—2], P., 1948.

Искусство эллинизма.— Buschor E., Das hellenistische Bildnis, Münch., [1949]; Bieber M., The sculpture of the hellenistic age, N. Y., 1955.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

АГА́ТОН ('Αγάθων), сын Неотела,—архитектор 4 в. до н. э. Работал в *Дельфах**. *В. М.*

АГЕЛА́Д ('Αγελάδας) — скульптор. Работал около 520—450 до н. э. Глава аргосской школы. По Плинию (XXXIV, 55 и 57), учитель *Мирона* и *Поликлета*. К кругу А. принадлежит статуя Зевса или Посейдона, найденная в море близ мыса Артемисион (ок. 450 до н. э., бр., Нац. археологич. м., Афины). *Н. Л.*

АГЕ́САНДР ('Αγήσανδρος) — скульптор 1 в. до н. э. Работал на о-ве Родосе. Со скульпторами Полидором и Атенодором создал группу «Лаокоон» (мр., ок. 50 до н. э., Ватикан). *Н. В.*



Амасис. Амфора "Дионис и две менады". Около 540 до н. э. Национальная библиотека. Париж.

АЛКАМЕ́Н ('Αλκαμένης)— скульптор 2-й пол. 5 века до н. э. Работал в Афинах. По Плинию (XXXIV, 72), ученик *Фидия*. Произв.: подлинное (?) — «Прокна и Итис» (мр., м. Акрополя, Афины); приписываемые (в копиях)—«Арес» («Арес Боргезе»), «Афродита в садах» (оба — Лувр).

Лит.: Walston C., Alcamenes, Cambr., 1926; Langlotz E., Alkamenes-Probleme, B., 1952. *Г. С.*

А́МАСИС ('Αμασις) — аттич. гончар и, вероятно, вазописец, представитель развитого чернофигурного стиля. Работал в 550—530 до н. э. Сохранились 8 подписных ваз А. с немногими крупными фигурами на тулове и узкими многофигурными фризами на плечиках (амфоры «Дионис и две менады», Нац. б-ка, Париж; «Афина и Посейдон», Лувр; «Фетида и Ахилл», М. изящных искусств, Бостон; «Сатиры, собирающие виноград», м. Мартина Вагнера, Вюрцбург; ольпа «Персей и Медуза», Брит. м., и др.). *Н. С.*

АНДОКИ́Д ('Ανδοκίδης) — гончар и, возможно, вазописец 2-й пол. 6 в. до н. э., работал в Афинах. Среди сохранившихся ваз — чернофигурные (амфора круга А. «Геракл и Цербер», ГМИИ), краснофигурные (амфора «Купающиеся женщины», Лувр), а также исполненные в смеш. технике (амфора «Пирующий Геракл», М. античного малого иск-ва, Мюнхен; киликс в Нац. м., Палермо, и др.). *Н. С.*



Андокид. "Пирующий Геракл". Роспись амфоры. Краснофигурная сторона. 2-я половина 6 в. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен.

АНТЕ́НОР ('Αντήνωρ)— скульптор, работал в Афинах в 4-й четверти 6 в. до н. э. Возможно, руководил созданием фронтонов храма Аполлона в Дельфах. Произв.: несохранившаяся бр. группа «Тираноубийцы Гармодий и Аристогитон» (установлена в Афинах после 510, в 480 похищена персами); кора «681» (мр., 520-е гг., м. Акрополя, Афины). А. впервые пытается преодолеть консервативные архаич. нормы скульптуры. *Н. С.*

АПЕ́ЛЛЕС ('Απελλῆς) — живописец 2-й пол. 4 в. до н. э. Род. в Колофоне, уч. у Эфора в Эфесе и Памфила в Сикионе. Работал в Эфесе, *Косе**, Александрии (Египет) и др. городах. Был придворным худож. македонских царей. Писал темперой на дер. досках, покрывая картины лакообразным составом. Используя только 4 краски (белую, чёрную, жёлтую и красную), А. виртуозно владел светотенью. Произв. (не сохранились): «Афродита Анадиомена», аллегорич. картина «Клевета», портреты Филиппа и Александра Македонских, Антигона, автопортрет и др. *Н. Л.*

АПОЛЛОДО́Р ('Απολλόδωρος) — живописец 3-й трети 5 в. до н. э., работал в Афинах. От стенной живописи перешёл к станковой: писал темперой на дер. досках. Произв. (не сохранились): «Молящийся жрец», «Одиссей», «Аякс, поражённый молнией» и др. *Н. Л.*

АПОЛЛО́НИЙ ('Απολλώνιος) из Тралл (Кария)— скульптор сер. 2 в. до н. э. (по мнению нек-рых исследователей, сер. 1 в. до н. э.). Работал на о-ве Родосе. Со скульптором Тавриском создал группу «Фарнезский бык» (рим. копия — Нац. м., Неаполь).

Лит.: Studniczka Fr., Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, «Zeitschrift für bildende Kunst», Neue Folge, Lpz., 1903, Bd 14, s. 171—81. *Н. Б.*

АПОЛЛО́НИЙ ('Απολλώνιος), сын Нестора,— скульптор 1 в. до н. э., работал в Афинах. Произведения: «Бельведерский торс» (мр., Ватикан), «Сидящий кулачный боец» (бр., Нац. м., Рим). *Н. Б.*

АРХЕ́РМ ("Αρχερμος)— скульптор сер. 6 в. до н. э., родом с о-ва Хиоса. Работал на о-вах Делосе и Паросе и в Афинах, где найдены базы статуй с его именем. А. приписывается мр. статуя летящей Ники с о-ва Делоса (Нац. археологич. м., Афины). *Н. С.*



Круг Бриаксиса. "Деметра Книдская". Мрамор. Около 340—330 до н. э. Британский музей. Лондон.

АТЕНО́ДОР ('Αθηνόδωρος)— скульптор, соавтор *Агесандра*.

БРИ́АКСИС (Βρύαξις)— скульптор 2-й половины 4 в. до н. э., родом из Карии. Работал вместе со *Скопасом* в Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*), Афинах, Александрии (см. *Египет*). Произв.: вотивная база с рельефами (мр., Нац. археологич. м., Афины), «Деметра Книдская» (круга Б., мр., Брит. м.) и др.

Лит.: Lippold G., Sarapis und Bryaxis, в книге: Festschrift P. Arndt, zu seinem 60. Geburtstag, Münch., 1925. *Ю. Ч.*

БРИГ (Βρύγος) — аттич. гончар 1-й трети 5 в. до н. э. Среди мастеров, расписывавших вазы Б., лучшим считается т. н. вазописец Брига — мастер «строгого стиля». Произв.: скифос «Прибам перед Ахиллом» (Художественно-историч. м., Вена), килики «Взятие Трои» (Лувр), «Симпосий и его последствия» (м. Мартина Вагнера, Вюрцбург), «Гера и Ирида, преследуемые свитой Диониса» (Брит. м.), «Дионис с менадами и сатирами» (на дне — «Менада», М. античного малого иск-ва, Мюнхен). *Н. Л.*



Вазописец Бига. "Менада". Роспись килика. 1-я треть 5 в. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен.

ГЕРМОГЕ́Н ('Ερμογένης) — архитектор конца 3 — начала 2 вв. до н. э., род., вероятно, в Приене. Работы: храмы Артемиды в Магнесии на Меандре (220—206 до н. э.) и Диониса в Теосе (незадолго до 193 до н. э.). *В. М.*

ГИППО́ДАМ ('Ιππόδαμος) — градостроитель 5 в. до н. э. Род. в Милете. По Аристотелю, изобретатель регул. планировки города. Г. приписывают планировку *Пирея**, Фурий (Турин, см. *Италия*) и *Родоса**.

Лит.: Castagnoli F., Ippodamo..., R., 1956. *В. М*

ДЕЙНОКРА́Т (Δεινοκράτης) — архитектор и градостроитель 2-й пол. 4 в. до н. э. Работал в Александрии (см. *Египет*).

Лит.: Körte W., Dinokrates und die barocke Phantasie, в кн.: Die Antike, [s. l.], 1937, 13. *В. М.*

ДЕМЕ́ТРИЙ (Δημήτριος) из Алопеки — аттич. скульптор, гл. обр. портретист, конца 5—1-й пол. 4 вв. до н. э. Стремился передать характерные индивидуальные особенности облика людей. Произв.: упомянутые в античной лит. портреты полководца Симона, жрицы Афины — Лисимахи (Плиний) и стратега Пеллиха (Лукиан); дошедшие в рим. копиях — портрет Антисфена (Ватикан), детский портрет (ГЭ). *Г. С.*

ДО́РИС (Δοῦρις)— аттич. вазописец 1-й трети 5 в. до н. э., представитель «строгого стиля». Сохранилось ок. 30 ваз с жанр. и миф. росписями Д., в т. ч.: амфора «Атлет и Ника» (ГЭ), килики «Эос с телом Мемнона» (Лувр), «Занятия в школе» (Античное собрание, Берлин), «Неоптолем и Одиссей» (Художественно-историч. м., Вена), псиктер «Силены» (Брит. м.). *Н. Л.*

ЕВПО́ЛЕМ (Εὐπόλεμος) — архитектор 5 в. до н. э., работал в *Аргосе**. *В. М.*

ЕВТИМИ́Д (Εὐθυμίδης) — аттич. вазописец конца 6 — нач. 5 вв. до н. э., представитель «строгого стиля». Произв. (подписные): амфоры «Снаряжение Гектора к войне» [с надписью «Евтимид, (сын) Полия, расписал, как Евфроний никогда бы не смог»] и «Пятиборцы. Пир» (обе М. античного малого иск-ва, Мюнхен), псиктер «Борьба Тесея с Керкионом» (Гор. м. античного иск-ва, Турин) и др. *Н. С.*

ЕВТИХИ́Д (Εὐτυχίδης) из Сикиона — скульптор и, возможно, живописец конца 4—нач. 3 вв. до н. э., ученик *Лисиппа*. По Плинию (XXXIV, 51), участник 121-й олимпиады (296—293 до н. э.). Автор известной по монетам бр. статуи богини Тихе для Антиохии на Оронте (уменьшенная рим. копия — Ватикан). *Н.Б.*



Евфроний. "Всадник". Роспись килика. Конец 6—начало 5 вв. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен.

ЕВФРО́НИЙ (Εὐφρόνιος) — аттич. вазописец и гончар конца 6 — нач. 5 вв. до н. э., крупнейший представитель «строгого стиля». Возможно, начал работать в чернофигурной технике. Произв.: килики «Битва Геракла с Гервоном», «Всадник» (оба М. античного малого искусства, Мюнхен), кратер «Борьба Геракла с Антеем» (Лувр), «Пелика с ласточкой», «Псиктер с гетерами» (оба в ГЭ) и др. *Н. С.*

ЗЕ́ВКСИС (Ζεῦξις)—живописец конца 5 — нач. 4 вв. до н. э. Работал в разных гг. Г. и Италии. Античные авторы особенно ценят картины З. «Елена», «Семья кентавров», «Младенец Геракл, удушающий змей». Реплики картин З. встречаются в рим. росписях (дом Веттиев, Помпеи) и мозаиках (вилла Адриана, Рим).

Лит.: Kraiker W., Das Kentaurenbild des Zeuxis, Berlin, 1950. *Н. Л.*

ИКТИ́Н (Ἰκτῖνος)— архитектор 2-й половины 5 века до н. э. Работал в *Афинах**, *Элевсине** и Бассах (*Вассе**). *В. М.*

КАЛЛИКРА́Т (Καλλικράτης) — архитектор сер. 5 в. до н. э. Работал в *Афинах**. *В. М.*

КЕФИСО́ДОТ (Κηφισόδοτος) Старший — афинский скульптор 1-й пол. 4 в. до н. э., отец *Праксителя*, автор установл. ок. 374 до н. э. в Афинах статуи «Богиня мира Эйрена с младенцем Плутосом на руках» (римская копия — Глиптотека, Мюнхен). *Н. С.*



Кефисодот. "Эйрена и Плутос". Около 374 до н. э. Римская копия. Глиптотека. Мюнхен.

КЛЕОФРА́Д (Κλεοφράδης) — аттич.гончар конца 6 — нач. 5 вв. до н. э., создавший около 100 ваз, б. ч. расписанных т. н. вазописцем Клеофрада — мастером «строгого стиля». Работы: амфоры «Вступление Геракла на Олимп» (Ватикан), «Дионис с менадами и сатирами» (М. античного малого искусства, Мюнхен) и др. *Н. Л.*

КЛИ́ТИЙ (Κλιτίας)— аттич. вазописец 2-й четверти 6 в. до н. э., представитель раннего чернофигурного стиля. Работал в мастерской *Эрготима*. Произв.: «Ваза Франсуа»— кратер с сюжетами из троянского цикла и из мифов о Тесее и Дионисе (Археологич. м., Флоренция), килик с дельфинами (Античное отделение, Берлин-Шарлоттенбург) и др. *Н. С.*

КОССУ́ТИЙ (Κοσσούτιος, Cossutius) — архитектор 2-й четверти 2 в. до н. э., выходец из Рима. Работал в *Афинах**. *В. М.*

КРЕСИЛА́Й (Κρησίλας) из Кидонии — скульптор 2-й пол. 5 в. до н. э., работал в Афинах. Произв.(в копиях): портрет Перикла (Брит. м.), «Диомед» (Нац. м., Неаполь), «Амазонка, опирающаяся на копьё» (Капитолийские м., Рим). *Н. Л.*

КРИ́ТИЙ (Κριτίος) — аттич. скульптор 1-й пол. 5 в. до н. э. Возможно, автор мр. статуи юноши (с Акрополя). Со скульптором Несиотом создал группу «Гармодий и Аристогитон» (477 до н. э., рим. копия — Нац. м., Неаполь) взамен одноим. группы *Антенора*.

Лит.: Buschor E., Die Tyrannenmörder, Münch., 1940 (Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Abhandlung 5). *Н. С.*

ЛЕОХА́Р (Λεωχάρης) — скульптор сер. 4 в. до н. э., представитель т. н. академич. направления, работал в Афинах, Олимпии, Дельфах, вместе со *Скопасом* в Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*), а также при дворе Александра Македонского. Произв. (в рим. копиях): «Ганимед», «Аполлон Бельведерский» (оба в Ватикане), «Артемида Версальская» (Лувр), т. н. «Александр Ронданини» (Глиптотека, Мюнхен). *Ю. Ч.*

ЛИ́БОН (Λίβων) — архитектор 1-й пол. 5 в. до н. э., родом из г. Элиды. Работал в *Олимпии**. *В. М.*

ЛИСИ́ПП (Λύσιππος) — скульптор из Сикиона, придворный мастер Александра Македонского, крупнейший художник 2-й пол. 4 в. до н. э. Работал только в бр. Бесспорная работа — «Апоксиномен» (рим. копия — Ватикан). К произв. Л. относят «Отдыхающего Гермеса» (рим. копия — Нац. м., Неаполь), голову Александра Македонского (эллинистич. копия — Археологич. м., Стамбул), «Агия» (мр. копия 2-й пол. 4 в. до н. э.— музей в Дельфах), «Геракла со львом» (рим. копия — ГЭ) и др.

Лит.: Вальдгауэр О. Ф., Лисипп, Берлин, 1923; Johnson F. P., Lysippos, Durham, 1927. *Г. С.*

МЕТАГЕ́Н (Μεταγένης) — архитектор сер. 6 в. до н. э. Вместе со своим отцом *Херсифроном* построил храм Артемиды в Эфесе (см. *Турция*). По Витрувию, Херсифрон и М. были авторами арх. трактата. *В. М.*

МИ́ДИЙ (Μειδίας) — аттич. вазописец конца 5—нач. 4 вв. до н. э., представитель «роскошного стиля». Произв.: гидрии «Суд Париса» (М. земли Баден, Карлсруэ) и «Похищение Левкиппид» (Брит. м.).

Лит.: Hahland W., Vasen um Meidias, B.— Wilmersdorf, 1930. *Н. Л.*

МИ́РОН (Μύρων) из Элевтер — скульптор сер. 5 в. до н. э. Работал в Афинах. Прославился как автор статуй атлетов-победителей и как анималист (напр., упомянутая Плинием и др. статуя тёлки). Произв. (в рим. копиях): «Дискобол» (Нац. м., Рим), группа «Афина и Марсий» (Афина — Либигхауз, Франкфурт-на-Майне, Марсий — Латеран).

Лит.: Вальдгауэр О. Ф., Мирон, Берлин, 1923; [Соколов Г.], Мирон. Поликлет. [Альбом], М., 1961; Arias P. E., Mirone, Firenze, 1939; Poulsen H. V., Myron. Ein stilkritischer Versuch, в кн.: Acta archaeologica, v. 11, Kbh., 1940, с. 1—42. *Н. С.*

МНЕСИ́КЛ (Μνησικλῆς) — архитектор 2-й пол. 5 в. до н. э. Работал в *Афинах**.

Лит.: Bundgaard J. A., Mnesicles, Kbh., 1957. *В. М.*

НЕСИО́Т (Νησιώτης) — скульптор, соавтор *Крития*.

НИ́КИЙ (Νικίας) — афинский живописец 4 в. до н. э., автор стенных росписей, надгробных стел, картин на досках. Работы Н. не сохранились; нек-рые из них («Ио и Аргус», «Персей и Андромеда») нашли отражение в помпейских и рим. росписях.

Лит.: Neutsch B., Der Maler Nikias von Athen, [B.], 1940. *Н. Л.*

НИКОСФЕ́Н (Νικοσθένης) — аттич. гончар 3-й четверти 6 в. до н. э. Сохранилось более 100 подписных ваз и фрагментов Н., гл. обр. амфоры. Среди ваз Н.— чернофигурные (амфора «Менады и силены», Брит. м., килик «Корабли». Лувр, и др.), распис. белой краской по чёрному фону, и краснофигурные (росписи вазописцев *Эпиктета* и Олтоса). *Н. С.*

ПАРРА́СИЙ (Παρράσιος) из Эфеса — живописец 2-й пол. 5 в. до н. э., сын и ученик живописца Евенора. Работал в Афинах. По творч. устремлениям был близок драматургу Еврипиду, умело передавал физич. страдания и внутр. переживания людей. Мастер пластич. контурной линии. Произв. (не сохранились): «Прометей», «Филоктет», «Одиссей, симулирующий безумие», «Демос». *Н. Л.*

ПАСИТЕ́Л (Πασιτέλης, Pasiteles)— скульптор, ювелир, историк иск-ва, живший в 1 в. до н. э. Представитель рим. школы эллинистич. иск-ва. Род. в Великой Г., работал в Риме, где создал мастерскую копиистов, воспроизводивших лучшие образцы греч. пластики. Художеств. и литературные произв. П. не сохранились. *Н. Б.*

ПЕО́НИЙ (Παιώνιος) из Менде — скульптор 5 в. до н. э., автор статуи летящей Ники (мр., ок. 455 или ок. 420 до н. э., музей в Олимпии) и, возможно, акротериев храма Зевса в Олимпии. *Н. С.*

ПЕО́НИЙ (Παιώνιος) из Эфеса — архитектор, с именем к-рого связывают завершение храма Артемиды в Эфесе (ок. 450 до н. э.) или стр-во храма Аполлона в Дидимах близ Милета (оба г.— см. *Турция*). Но участие П. в обеих постройках, далеко отстоящих друг от друга хронологически, маловероятно. *В. М.*

ПИФАГО́Р (Πυθαγόρας) — скульптор 1-й пол. 5 в. до н. э., работал в г. Регии (Юж. Италия). Создал многочисл. статуи атлетов-победителей. Работал только в бр. Произведения П. не сохранились. Его «Хромой Филоктет» известен по гемме в Лувре и мр. торсу (рим. копия, раньше — палаццо Валентини, Рим). Отнесение О. Ф. Вальдгауэром к числу работ П. «Гиакинфа» (т. н. «Эрот Соранцо», ГЭ) не является общепринятым.

Лит.: Вальдгауэр О. Ф., Пифагор Регийский, Пг., 1915 («Записки Историко-филол. фак-та имп. Петрогр. университета», ч. CXXIV); Lechat H., Pythagoras de Rhégion, Lyon, 1905. *Н. С.*

ПИФЕ́Й (Πυθέος) — архитектор и скульптор 4 в. до н. э. Работы: мавзолей (ок. 350 до н. э., совм. с Сатиром) в Галикарнасе (ныне Бодрум), храм Афины (до 334 до н. э.) в Приене (оба г.— см. *Турция*) и, возможно, скульпт. квадрига на мавзолее. *В. М.*

ПОЛИГНО́Т (Πολύγνωτος)— живописец и скульптор 2-й четверти 5 в. до н. э., сын и ученик Аглаофона, род. на о-ве Тасосе, работал в Афинах и Дельфах. Произв. (не сохранились): стенные росписи «Греки после взятия Илиона» (стоя Пойкиле, Афины), «Отъезд греков из захваченного Илиона» и «Подземное царство» (обе — лесха книдян, Дельфы) и др., энкаустич. картины, скульпт. работы.

Лит.: Löwy E., Polygnot. Ein Buch von griechischer Malerei, Bd 1—2 , W., 1929; Gullini G., Polignoto, в кн.: Archeologica classica, [v.] III, [s. l.], 1951; Weickert C., Studien zur Kunstgeschichte des 5. Jahrh. v. Chr., Bd 1. Polygnot, B., 1950 (Deutsche Akad. der Wissenschaft zu Brl). *Н. Л.*

ПОЛИГНО́Т (Πολύγνωτος) 1-й — аттич. вазописец краснофигурного стиля, крупнейший из четырёх мастеров вазописи, носивших это имя; работал в 3-й четверти 5 в. до н. э. Произв. (подписные): два стамноса (Королевские м. иск-ва и истории, Брюссель, и Брит. м.), амфора (ГМИИ) и пелика (Археологич. нац. м., Сиракузы). *Н. Л.*

ПОЛИ́ДОР (Πολύδωρος)— скульптор, соавтор *Агесандра*.

ПОЛИ́ЕВКТ (Πολύευκτος)— скульптор, автор установленной в Афинах в 280 до н. э. бр. статуи Демосфена (мр. копии — Ватикан и Новая Карлсбергская глиптотека, Копенгаген). *Н. Б.*

ПОЛИ́КЛЕТ (Πολύκλειτος) из Аргоса — скульптор 2-й пол. 5 в. до н. э.; крупнейший представитель аргосской школы, автор теоретич. соч. «Канон», в к-ром пытался установить закон пропорциональности человеч. тела. Произв. (в копиях): «Киниск» (Брит. м.), «Дорифор» (ок. 440 до н. э., Нац. м., Неаполь), «Раненая амазонка» (ок. 440—30, Античное собр., Берлин), «Диадумен» (ок. 420—10, Нац. археологич. м., Афины). После 423 П. исполнил хризоэлефантинную статую Геры для аргосского Герайона, известную по античным монетам.

Лит.: Недович Д., Поликлет, М.—Л., 1939; [Соколов Г.], Мирон. Поликлет. [Альбом], М., 1961; Mahler A., Polyklet und seine Schule, Athen—Lpz., 1902; Anti C., Monumenti Policletei, «Memorie (Atti) dei reale Accad. dei Lincei», Roma, 1920, v. XXVI; Blümel C., Der Diskosträger Polyklets, B.—Lpz.,1930; Bianchi-Bandinelli R., Policleto, Firenze, 1938. *Н. С.*

ПОЛИ́КЛЕТ (Πολύκλειτος) Младший — архитектор 4 в. до н. э. Работал в *Эпидавре**. *В. М.*

ПОЛИМЕ́Д (Πολυμήδης) из Аргоса — скульптор, работал около 600 до н. э. в Дельфах. Создал упомянутые Геродотом (I, 31) статуи атлетов Клеобиса и Битона (мр.,музей в Дельфах). *Н. С.*

ПРАКСИТЕ́ЛЬ (Πραξιτέλης, ок. 390 до н. э., Афины — ок. 330 до н. э.) — скульптор. Сын *Кефисодота*.



Пракситель. „Афродита Книдская". Около 350 до н. э. Римская копия. Ватикан.

Работал в Афинах, Эфесе и др. гг. Образы П. проникнуты духом ясной гармонии, безмятежной созерцательности. П. работал гл. обр. в мраморе. Произв.: подлинник (?)—«Гермес с младенцем Дионисом» (ок. 340 до н. э., музей в Олимпии); в копиях — «Аполлон Сауроктон» (Ватикан), «Афродита» для о-ва Коса («Афродита из Арля», Лувр), «Афродита Книдская» (ок. 350 до н. э., Ватикан и Глиптотека, Мюнхен), «Артемида Бравронии» (ок. 340—30 до н. э., «Артемида из Габий», Лувр), «Отдыхающий сатир» (Капитолийские м., Рим); подлинники круга П.—бронзовая статуя юноши (из Марафона) и мраморный рельеф мантинейской базы (вероятно, работы П. Младшего — внука П.) — оба 330 до н. э., Нац. археологич. м., Афины.

Лит.: Зеест И. Б., Праксителъ, М., 1941; [Бритова Н. Н.], Праксителъ. [Альбом], М., 1958; Rizzo G. E., Prassitele, Mil.—Roma, 1932; Antonsson O., The Praxiteles marble group in Olympia, Cambr., 1937; Blümel C., Der Hermes eines Praxiteles, Baden-Baden, 1948. *И. В.*

ПЭО́НИЙ — иначе *Пеоний*.

РО́ЙКОС, Ройк (Ροῖκος) — архитектор и скульптор 6 в. до н. э. Работал в Самосе (ныне *Тигани**). *В. М.*

САТИР (Σάτυρος) — архитектор и скульптор 4 в. до н. э. Работал в Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*) вместе с *Пифеем*. *В. М.*

СКО́ПАС (Σκόπας) — скульптор и архитектор 4 в. до н. э. Род. на о-ве Паросе, работал в Тегее (ныне *Пиали**), Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*) и др. городах Г. и М. Азии. Произв.: подлинное — мр.



Скопас. „Амазономахия". Фрагмент скульптуры фриза Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Ок. 350 до н. э. Британский музей. Лондон.

фриз мавзолея в Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*) с изобр. амазономахии (ок. 350 до н. э., совм. с Бриаксисом, Леохаром и Тимофеем; фрагменты в Брит. м.); в рим. копиях — «Потос» (Уффици и Скульпт. собр., Дрезден), «Молодой Геракл» (раньше — собр. Ландсдоун, Лондон), «Мелеагр» (Ватикан и вилла Медичи, Рим), «Менада» (Скульпт. собр., Дрезден). Подлинное произв. круга С. — надгробная стела с р. Илиссос в Афинах (мр., Нац. археологич. м., Афины).

Лит.: Чубова А. П., Скопас, Л.—М., 1959; Neugebauer K. A., Studien über Skopas, Lpz., 1913; Arias P. E., Scopa, Roma, 1952. *Н. Л.*

СО́СТРАТ (Σώστρατος) из Книда — архитектор 3 в. до н. э. Работал в Книде, Александрии (см. *Египет*) и Дельфах (возможно, оформлял террасу лесхи книдян). *В. М.*

ТАВРИ́СК (Ταυρίσκος) из Тралл — скульптор, соавтор *Аполлония*.

ТИМО́МАХ (Τιμόμαχος) из Византия — живописец 1 в. до н. э. Произв. (не сохранились): «Неистовый Аякс», «Убийство детей Медеей» (оба были куплены Цезарем), «Орест», «Ифигения в Тавриде», «Учитель гимнастики Лекифион», «Семейный портрет», «Двое мужчин в паллиях», «Горгона».

Лит.: Lippold G., Timomachos, Münch., 1937. *Н. Л.*

ТИМОФЕ́Й (Τιμόθεος) из Афин — скульптор 1-й пол. 4 в. до н. э. Работал в *Эпидавре** и вместе со *Скопасом* в Галикарнасе (ныне Бодрум, см. *Турция*). Создал статую Леды (копия — Капитолийские м., Рим).

Лит.: Crome J. F., Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros, B., 1951. *Ю. Ч.*

ТЛЕ́СОН (Τλίσων), сын Неарха,— аттич. гончар 3-й четверти 6 в. до н. э. Сохранилось более 60 подписных киликов и фрагментов ваз Т., украш. мелкими чернофигурными изображениями птиц, животных, сфинксов, сирен и т. п. *Н. Л.*

ФЕО́ДОР (Θεόδωρος) из Самоса — архитектор, скульптор, резчик гемм и торевт 6 в. до н. э. Работал в Самосе (ныне *Тигани**), Спарте и Эфесе. По преданию, сделал золотой перстень Поликрата со смарагдовой печатью. *В. М.*

ФЕО́ДОР (Θεόδωρος) из Фокеи — архитектор нач. 4 в. до н. э. Работал в *Дельфах**. *В. М.*

ФИ́ДИЙ (Φειδίας), сын Хармида,— скульптор, живописец и архитектор 2-й и 3-й четверти 5 в. до н. э., работал в Платеях, Дельфах, *Афинах**, *Олимпии**. В скульптуре, кроме бронзы и мрамора, применял хризоэлефантинную технику. Произв. (в копиях): т. н. «Кассельский Аполлон» (музей в Касселе; приписывается Ф.), «Афина Лемния» (торс—Скульпт. собр., Дрезден; голова — Гор. м., Болонья), «Амазонка» («Амазонка Маттеи», Ватикан), «Афина Парфенос» для Парфенона («Афина Варвакион», Нац. археологич. м., Афины, и др.) с рельефами щита (т. н. щит Странгфорда, Брит. м.). Ученики и последователи Ф.: *Кресилай*, *Алкамен*.



Круг Фидия. „Кефал". Фрагмент скульптуры восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 до н. э. Британский музей. Лондон.

Лит.: Нюберг С. Н., Фидий. Культурно-ист. очерк, М., 1941; Hekler A., Die Kunst des Phidias, Stuttg., 1924; Schrader H., Phidias, Frankf./M., 1924; Buschor E., Phidias als Mensch, [München., 1948]; Langlotz E., Phidiasprobleme, Frankf./M., [1947]; его же, Phidias, в кн.: Vermächtnis der antiken Kunst, hrsg. von R. Herbig, Hdlb., 1950; Frel J., Feidias, Bratislava, 1953. *Г. С.*

ФИ́ЛОН (Φίλωνος) из Элевсина — архитектор 2-й пол. 4 в. до н. э. Работы: арсенал (скеуотека) в Пирее (начат после 346, окончен в 330—329 до н. э., не сохранился) и портик Телестериона в *Элевсине** (317—307 до н. э.). Возможно, работал и в Дельфах. *В. М.*

ХЕРСИ́ФРО́Н (Χερσίφρων) из Кноса — архитектор сер. 6 в. до н. э. Вместе со своим сыном *Метагеном* построил храм Артемиды в Эфесе (см. *Турция*) и, согласно Витрувию, написал арх. трактат.

ЭКСЕ́КИЙ (Ἐξηκίας) — аттич. гончар и вазописец 3-й четверти 6 в. до н. э., крупнейший представитель развитого чернофигурного стиля. Произведения: амфоры «Геракл в борьбе со львом» (Античное собрание, Берлин), «Геракл в борьбе с Герионом» (Лувр), «Амазономахия. Дионис со спутниками», «Ахилл в борьбе с Пентесилией. Мемнон с негром» (обе Британский музей), «Ахилл и Аякс за игрой в шашки» (Ватикан), «Аякс с телом Ахилла» (М. античного малого иск-ва; Мюнхен), динос «Корабли» (М. виллы Джулиа, Рим), килики «Дионис в ладье» (М. античного малого иск-ва, Мюнхен), «Ника» (Лувр), 2 килика без фигурных изображений (М. античного малого иск-ва, Мюнхен, и Нац. археологич. м., Афины). Э. приписываются амфора «Самоубийство Аякса» (Гор. м., Болонья) и др. вазы.



Эксекий. „Дионис в ладье". Роспись килика. 3-я четверть 6 в. до н. э. Музей античного малого искусства. Мюнхен.

Лит.: Technau W., Exekias, Lpz., 1936; Neutsch B., Exekias, ein Meister der griechischen Vasenmalerei, в кн.: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, [Bd] 15, Marb., 1949/50. *Н. С.*

ЭПИ́КТЕТ (Ἐπίκτητος) — аттич. вазописец конца 6 — нач. 5 вв. до н. э., представитель «строгого стиля», начал работать в чернофигурной технике, сотрудничал с гончарами *Никосфеном*, Памфеем, Гисхилом, Пифоном и Пистоксеном. Произведения: пелика с изображением богини, килик «Силен с мехом для вина» (оба Античное собр., Берлин); килики «Всадник», «Танцовщица и флейтист», «Возлежащий певец» (все Брит. м.), «Юноша с мехом для вина» (ГЭ).

Лит.: Kraiker W., Epiktetos, в кн.: Jahrbuch des Deutschen Archologischen Instituts, Bd 44, B., 1930. *Н. С.*

ЭРГО́ТИМ (Ἐργότιμος)—аттич. гончар 2-й четверти 6 в. до н. э., создатель новых типов вазы: кратера с волютами на ручках и мелкофигурного килика в виде глубокой чаши на высокой ножке. Сотрудничал гл.обр. с вазописцем *Клитием*. *Н. С.*



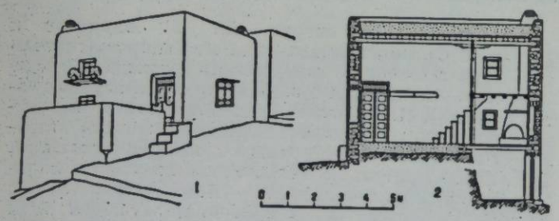
Эрготим. Так называемая ваза Франсуа, расписанная Клитием. 2-я четверть 6 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция.

Авторы: очерка — В. Ф. Маркузон и А. И. Опочинская (арх-ра), Н. А. Сидорова (скульптура и вазопись гомеровского периода и 7 в. до н. э., скульптура 6 в. до н. э., чернофигурная вазопись), Н. М. Лосева (декор.-прикл. иск-во гомеровского и архаич. периодов, вазопись «строгого стиля», иск-во ранней и высокой классики), Н. Н. Бритова (иск-во поздней классики и эллинизма); справочной части — Н. Н. Бритова (*Н. Б.*), Н. М. Лосева (*Н. Л.*), В. Ф. Маркузон (*В. М.*), Н. А. Сидорова (*Н. С.*), Г. И. Соколов (*Г. С.*), Ю. Е. Чистяков (*Ю. Ч.*).

ГРЕЦИЯ

(ГРЕЧЕСКОЕ КОРОЛЕВСТВО. ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ 'ΕΛΛΑΔΟΣ)

Художественная культура современной Г. сложилась в стране, где в прошлом существовали великие культуры древности и средневековья. В 3—2-м тысячелетиях до н. э. на территории Г. процветало *эгейское искусство* (см.). В 1-м тысячелетии до н. э. развилось древнегреческое искусство (см. *Греция* Древняя), сыгравшее выдающуюся роль в истории мировой художественной культуры. С 4-й четверти 4 в. до н. э. Г. стала важнейшим очагом *эллинистического искусства* (см.), традиции и принципы которого греческая культура во многом сохранила и в период римского господства (см. *Рим Древний*), начавшегося во 2 в. до н. э. В 4—5 вв. н. э. Г. была включена в Византийскую империю, и в дальнейшем искусство Г. явилось существенной частью средневекового искусства *Византии* (см.). В средние века большое число построек создали на территории Г. также вторгавшиеся в страну крестоносцы и венецианцы.



Жилой дом на о-ве Скирос (чертёж): 1 — общий вид; 2 — разрез.

Крушение Византийской империи, захват её территории турками в сер. 15 в. оборвали естественный ход развития культуры Г. В стране на долгое время замерла жизнь в городах, перестало развиваться большое профессиональное искусство, несколько веков в Г. господствовали застойные средневековые традиции. Подъём новогреческой культуры наступил в начале первого десятилетия 19 в., в тесной связи с развитием освободительной борьбы народа.

Архитектура. В разорённой турками Г. в конце 15— начале 19 вв. ведущим было народное зодчество. Чуть ли не в каждой из долин и на каждом из о-вов были выработаны свои варианты народного жилого дома, различающиеся по строительному материалу (на С. широко применялось дерево, на островах — камень), по типам планировки и объёмной композиции, по конструкции: сводчатые и купольные здания на о-ве Тира (Санторин; Θήρα, Σαντορίνη), плоские крыши-террасы на о-вах Андрос (Ἄνδρος), Миконос (Μύκονος) и т. д. Основным же типом (наиболее характерным для островов) является дом, близкий по форме кубу, сложенный из дикого камня и оштукатуренный. Одну половину дома занимает большой зал, другую — двухъярусная деревянная галерея, куда ведёт из зала лестница и где помещаются кухня и спальни. Лаконичность, пластическая красота объёмов зданий сочетается с редкой живописностью застройки. Т. к. и на материке и на о-вах рельеф местности сплошь и рядом гористый, то застройка обычно ведётся террасами, широко употребляются наружные лестницы, дворики, расположенные на разных уровнях. Строители этих рыбачьих и крестьянских поселений, органично связанных с природой, поныне хранят традиции своего мастерства.

Приёмы народного зодчества проникли и в церковную архитектуру. При турках строились храмы упрощённого крестово-купольного типа, сложенные не из плинф или тёсаных блоков, как это было в Византии, а из кусков дикого камня, иногда вперемешку с осколками старых плинф. В живших замкнутой жизнью монастырях родилось представление о здании как о труднодоступном убежище. С удивительной живописностью лепятся по скалам суровые постройки позднесредневековых монастырей *Афона* и *Метеоры*.

К началу 19 в. многие города Г. запустели; в крупных городах сложились турецкие кварталы с двухэтажными домами на тесных кривых улочках. С освобождением страны от турецкого ига в 1830-х гг. полузаброшенные *Афины* становятся столицей. Король Г., родом немец из Баварии, привлекает иностранных архитекторов, которые сооружают в городе классицистические общественные здания с пышными колоннадами — университет, Академию наук, библиотеку. Выдвигаются греческие зодчие — С. *Клеантис*, создатель нового плана Афин, один из основоположников (вместе с Л. *Кавтадзоглу* и др.) нового типа жилой застройки 1—3-этажными односемейными домами, ясными по пропорциям, простыми и строгими — без колонн, которыми злоупотребляли архитекторы-иностранцы. Общественные здания строились, как правило, в классицистических традициях, лишь несколько зданий (обычно церквей) было выстроено в духе византийского зодчества.

После балканских войн и первой мировой войны в Г., воссоединившей ряд своих земель (в т. ч. *Салоники*), оживляется строительство, ищутся новые пути развития архитектуры. Так



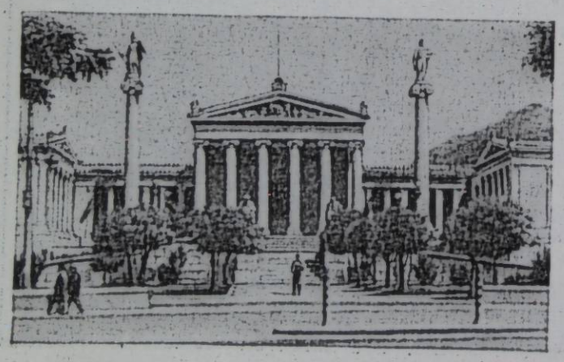


Слева — жилые дома на о-ве Тира (Санторин); справа — жилые дома на о-ве Скирос.

как в хозяйстве аграрной Г. большую роль играет экспорт, строительство развилось преимущественно в портовых городах, а многие некогда прославленные города, как, напр., *Спарта*, остались полудеревнями. В портовых городах сооружаются немногочисленные для Г. фабрики: табачная фабрика в *Пирее* (нач. 30-х гг.), нефтеперегонный завод ок. Скараманги (Σκαραμαγκᾶς, 1955—57). В этих постройках, а также в ряде общественных и жилых зданий уже с сер. 20-х гг. начинает применяться железобетон; в архитектуре сказывается влияние западноевропейского конструктивизма. Жилая архитектура развивается больше всего в Афинах. Здесь с 20-х гг., особенно с притоком ок. 1 млн. греков-беженцев из Турции, возникают новые быстрорастущие районы. Позже, в 50-е гг., предпринимаются опыты реконструкции площадей г. Афин (архитектор П. *Василиадис*). Реконструкции подвергся также центр Салоник.

В 1920-х гг. в жилищном строительстве происходит поворот от малоэтажного односемейного дома к многоквартирному. Тип многоквартирного дома, (над его созданием работал архитектор К. *Кицикис* и др.), каким он сложился к сер. 20 в., рационален и хорошо приспособлен к климату. Как правило, вдоль фасада на каждом этаже устраивается балкон-лоджия, защищающий комнату от зноя, на крыше сооружаются террасы-садики. В 40—50-е гг. обычно применялись железобетонный каркас с легким кирпичным заполнением, штукатурная облицовка приветливых светлых тонов. Таковы жилые дома в Афинах работы А. Кицикиса (А. Κιτσίκης), П. Сакелариоса (П. Σακελλάριος, р. 1905) и др. Были предприняты опыты создания дешёвых многоквартирных домов в р-нах Афин, Пирея, Салоник (архитекторы А. Константинидис, А. Κωνσταντινίδης; П. Милонас, П. Μυλωνᾶς). Это невысокие дома с железобетонным каркасом и кирпичной кладкой стен, с открытыми наружу в целях аэрации лестничными клетками; однообразие их фасадов скрашивает яркая расцветка стен. В парковых р-нах Афин и др. городов, на побережье и в предгорьях строятся односемейные дома-виллы (архитекторы Д. Пикионис, Δ. Πικιώνης; Д. Триподакис, Δ. Τριποδάκης, и др.). В этих зданиях, характерных для архитектуры Г. 40—50-х гг., новая функциональная структура увязывается с планировкой народного жилого дома; с железобетоном, стеклом, пластическими материалами сочетаются традиционные строительные и отделочные материалы — дикий камень, дерево, керамика, побелённая штукатурка.

Т. Э. Хансен. Академия наук в Афинах. 1859—85.

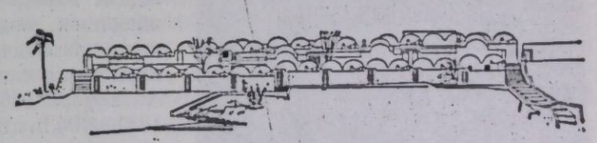


Туристические отели (архитектор Х. Сфаэллос, Χ. Σφαέλλος, и др.), строительство которых бурно развернулось с 1950, также создаются с учётом требований современного комфорта и связи здания с природой и традицией местной архитектуры. Как и другим постройкам зодчих Г., архитектуре отелей свойственны ясные и строгие прямолинейные формы. Примером претворения народных приёмов явилось восстановление поселений о-ва Тира (Санторин), разрушенных землетрясением в 1956. Зодчие П. Василиадис, А. Спанос (А. Σπανός) и др. создали для о-ва Тира тип двухквартирного дома, покрытого по местной традиции коробовым сводом. Школьные здания, потребность в которых весьма велика в Г., стали строиться с 1928 по двум типам: для северных р-нов — с коридором, защищающим

1. Д. Триподакис. Жилой дом-вилла в районе Кифисия в Афинах. 1950-е гг. 2. Н. Валсамакис. Жилой дом в Афинах. 1950-е гг. 3. К. Капсамвелис. Банковский павильон в Салониках. 1950-е гг.



классные комнаты от северных ветров; для южных — с открытым коридором-лоджией, создающим затенённую зону в южной части здания. Их архитектура прошла эволюцию от сухого конструктивизма 20-х гг. до национальной «органической архитектуры» наших дней, наиболее ярко представленной жилыми зданиями. Кроме того, здания некоторых типов (напр., банки) возводятся в Г. в «неоклассическом стиле», а ряд конторских зданий в ультрасовременной манере со сплошным остеклением стен (работы фирмы архитектора К. Доксиадиса, К. Δοξιάδης, р. 1914). Заметное место в современном зодчестве занимает строительство музеев (архитектор П. Карандинос, П. Καραντινός) и реставрация старых памятников (архитекторы А. Захос, А. Ζάχος, р. 1879; А. Орландос, А. Ὀρλάνδος, р. 1888).



П. Василиадис, А. Спанос и др. Проект жилых домов на о-ве Тира (Санторин). 1957.

Изобразительное искусство. Народное искусство. При турецком господстве, с конца 15 до начала 19 вв., главную роль в искусстве Г., находившемся во власти средневековых традиций, играло народное творчество и монастырское искусство. Г. знает около двух тысяч вариантов народной одежды, сложившихся на островах и в различных местностях материковой части страны. Бесконечно разнообразны и украшающие одежду вышивки: стилизованный растительный узор, многоцветный, но приглушённый по тону, или геометрический чёрно-бело-красный узор — на С. страны; густой яркий с преобладанием алых тонов узор — в Аттике, где развито также золотое шитьё по чёрному фону; тонкий светлый геометризованный узор — на Ю. страны и ряде островов; ярчайший многоцветный узор, включающий фигуры людей, изображения кораблей — на островах. Значительное место в искусстве народных мастеров занимает также керамика.

Под воздействием народного творчества в церковные фрески пришло несколько наивное повествование; светлые фигуры на тёмных фонах образуют красивый коврово-лубочный узор. Фольклорное начало проникает также и в средневековые иконопись и гравюру. Но уже с 16 в. намечается освобождение от средневековых условностей. С ним порывает знаменитый живописец уроженец Крита Доменико Теотокопули (Эль Греко, см. *Испания*). В 17—18 вв. живописцы Ионических о-вов воспринимают влияние итальянской живописи (семейство Доксарас, Δοξαρᾶς; Москос, Μόσκος). В начале 19 в. на о-ве

Народное творчество. 1. Вышивка с севера Греции. 19 в. 2. Керамический сосуд с белым узором по чёрному фону с о-ва Скирос. 19 в. 3. Вышивка с греческих островов. 19 в. 4. Аттическая вышивка золотом. 19 в.





Икона „Жертвоприношение Авраама". Вероятно, 18 в. Византийский музей. Афины.

Корфу складывается первая школа нового светского искусства Г.: скульптор П. Просалендис (П. Προσαλέντις, 1784—1837) основывает там в 1806 художественное училище. Идеи освобождения от турецкого ига, от средневековых предрассудков вдохновляли её мастеров, со страстью и радостью первооткрывателей обратившихся к реальной жизни и прежде всего к человеку. Главным в творчестве Н. Кандуниса (N. Καντούνης, 1767—1834), уроженца Тироля Ф. Пидзе (Φ. Πίτζε) и близкого к ним критянина Н. *Кунелакиса* становится безыскусственно правдивый портрет. К сер. 19 в. центром искусства Г. стали Афины, где правительство короля Оттона (бывшего баварского принца) создаёт в 1836 Художественную школу и приглашает из Германии учителей. В 19 в. большинство греческих художников завершает своё образование в Мюнхене у К. Пилоти (см. *Германия*), воспринимая приёмы мюнхенского академизма. В этих рамках Н. *Литрас*, Н. *Гизис* и др. утверждают народную, национальную тематику новой греческой живописи, поднимаясь в лучших своих работах до сильных, драматических образов. С академическим направлением была связана в 19—20 вв. и скульптура (Л. Сохос, Λ. Σῶχος, 1862—1911; К. Димитриадис, К. Δημητριάδης, 1881—1943). В 1870-е гг. появляется эмоциональный пленэрный пейзаж К. *Воланакиса* и Я. *Алтамураса*; новый шаг в этом направлении делает в нач. 20 в. К. Малеас (К. Μαλέας, 1879—1928). Традиции искусства Н. Литраса, Н. Гизиса и др. продолжают жить и в 20 в. (Г. Яковидис, Г. Ἰακωβίδης, 1853—1932; Г. Роилос, Г. Ροΐλος, 1867—1928), подчас приобретая салонный оттенок. Но в целом в 1910—1920-х гг. греческие художники решительно порвали с мюнхенским влиянием. Начался период поисков воплощения в искусстве идей, порождённых ростом национального самосознания, путей претворения образов античного мира и средневековья, которые стали осмысливаться как национальное культурное наследие. Вместе с тем это был период, когда искусство Г. стало жадно впитывать в себя все новейшие течения — от импрессионизма до абстрактивизма. Самый яркий и противоречивый живописец этого периода К. *Партенис* создаёт патриотические героические образы, обращается к условности и символике, пишет прочувствованные реалистические пейзажи. Известную аналогию его искусству представляет в скульптуре Я. Халенас (Г. Χαλεπάς, 1859—1937). В 1920—30-х гг. определяются многие из направлений современного искусства Г.: течение, следующее реалистическим традициям 19— нач. 20 вв. (А. *Георгиадис*; Э. Томопулос, Е. Θωμόπουλος, р. 1878); течение, опирающееся на средневековые традиции и приёмы народного искусства (мастер фрески Ф. Кондоглу, Ф. Κοντόγλου, р. 1895; график и живописец С. Василиу, Σ. Βασιλείου, р. 1902; отчасти живописец Я. *Царухис*); течение, претворяющее классические античные мотивы, зачастую в характерном для Г. мечтательно-лирическом духе (живописец Г. Гунаропулос, Г. Γουναρόπουλος, р. 1890; графики Д. *Галанис* и Я. Кефаллинос, Г. Κεφαλλίνος, 1894—1957; скульптор М. *Томброс*), или мотивы архаического искусства (деревянная скульптура А. *Сохоса*); формалистическое направление — живописец Н. Хаджикириакос-Гикас (N. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, р. 1906), скульптор Г. Зонголопулос (Г. Ζογγολόπουλος, р. 1903), в т. ч. абстракционисты — живописец А. Кондопулос (А. Κοντόπουλος, р. 1905), скульптор Л. Ламерас (Λ. Λάμερας, р. 1913) и др. В пейзажной живописи 20 в. преобладает задумчиво-поэтическая созерцательность.

Н. Гунаропулос. „Перикл". Фрагмент росписи в ратуше г. Афин. 1937—39.



Реалистическое направление, обращающееся к жизни народа, зародившись в 1930-е гг., развилось и окрепло под влиянием героической борьбы народа Г. в годы 2-й мировой войны. Многие художники сражались в рядах народно-освободительной армии и создали произведения на темы войны (Д. Мегалидис, Δ. Μεγαλίδης, р. 1908, и др.). Среди участников освободительной войны был В. *Семерцидис*, раскрывающий в своих реалистических, часто с оттенком экспрессионизма, картинах и графических работах суровую силу человека-борца и труженика. Скульптор Х. *Капралос* в своих статуях создаёт проникнутый глубоким человеческим содержанием образ матери-гречанки; правдой простой жизни проникнуты гравюры художницы Вассо Катраки (Βάσσο Κατράκι, р. 1914), живопись и графика О. *Канеллиса*. В следующем по реалистическому пути искусстве А. *Тассоса* главными являются образы рыбаков, скотоводов, хлебопашцев, не обладающие глубоким социальным содержанием, но овеянные романтикой борьбы человека с природой.



„Заключённый". Гравюра неизвестного художника, выполненная в концлагере. 1950-е гг.

Ряд художников, подвергшихся преследованиям в годы разгула реанции, запечатлели в своих работах заключённых в концлагерях борцов за свободу народа. Освободительные идеи пронизывают и произведения мастеров, работающих за пределами Г. (гравёр Н. Мануссис, N. Μανούσσις, р. 1923). В творчестве передовых мастеров, работающих в Г. или в эмиграции, развивается демократическое искусство, активно вмешивающееся в жизнь.

Лит.: Архитектура. — Djelepy P., Les maisons de l'archipel grec, «Cahiers d'art», P., 1934, № 1—4; его же, L'architecture populaire en Grèce, P., 1953; Papas C., L'urbanisme et l'architecture populaire dans les cyclades, P., 1957; Crespo O., Haus und Dorf auf den Griechischen Inseln, «Werk», Bern, 1957, Dezember; Orlandos A. K., Monastiriaki architektoniki, Athine, 1958 (на греческом языке).

Изобразительное искусство.— Полевой В., О формировании национальной школы нового греческого искусства, в сб.: Современное изобразительное искусство капиталистических стран, М., 1961; его же, У греческих художников, «Творчество», 1958, № 6; его же, Современная греческая гравюра, «Искусство», 1959, № 12; Антонова И., Новая встреча, «Творчество», 1959, № 9; Выставка современной греческой гравюры. Каталог, М., 1959; Prevelakis P., The art of modern Greece, «Studio», L., 1938, April; Hadjidakis M., Some aspects of modern Greek art, «Atlantic Monthly», Boston, 1955, Jan., v. 195; Προκοπίου Α. Γ., Νεοελληνική τέχνη, Ἀθῆναι, 1936; Φραντζισκάκης Ε. Κ., Ἕλληνες ζωγράφοι τοῦ δέκατου ἑνάτου αἰῶνος, Ἀθῆναι, 1957.



Вассо Катраки. „Рыбаки Месолонгиона". Гравюра на дереве. 1953.

ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ. ОСТРОВА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

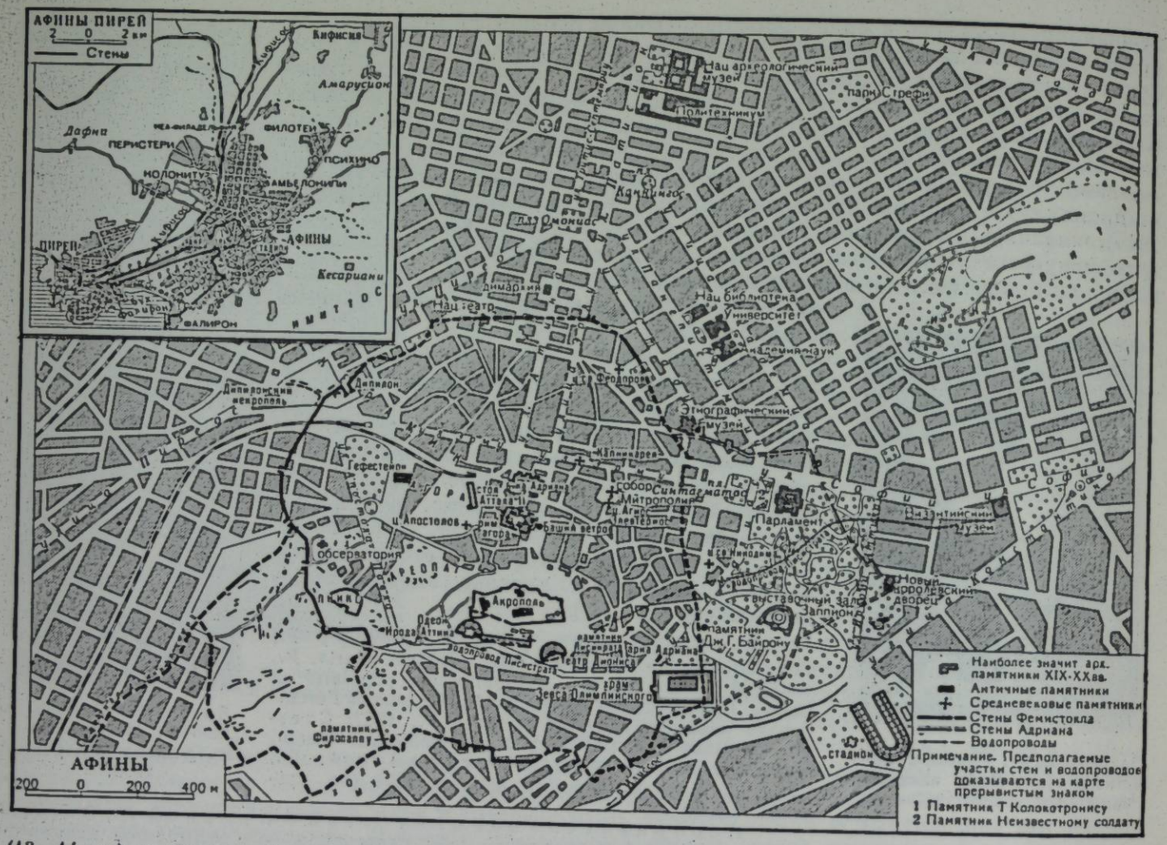
А́РГОС ("Αργος) — г., центр античной Арголиды. Раскопки ведутся с 1902 голл. и франц. археологами. На горе Кастро (древняя Лариса) — остатки построек микенского времени и акрополя 6—5 вв. до н. э. (с храмами Зевса и Афины Полиады), на его фундаментах — крепость (13 в., возведена крестоносцами) с бастионом (15 в., пристроен венецианцами); на горе св. Ильи (древний Аспис) — святилище Аполлона с остатками храма Аполлона (под остатками ср.-век. ц.), пританея и др. зданий; у подножия горы — некрополь микенского времени; на терр. г.— остатки поселений периода ранней бронзы и микенского времени, некрополь 9—8 вв. до н. э., стоя и булевтерий или телестерион (оба 5 в. до н. э.), театр на 20 тыс. мест (4 в. до н. э.), одеон (3 или 4 в. н. э.), рим. термы с гимнасием, остатки гор. стен (3 в до н. э.). В 297 и 395 н. э. античный А. был разрушен готами. Новая застройка малоэтажными домами. Музей (в здании димархии), др.-греч. рельефы, керамика.

В 8 *км* к С.-В. от А.— **Герайон** (святилище Геры). Раскопки велись в 1892—95 амер. археологами. Остатки поселения микенского времени; древний храм Геры (с дер. колоннадой, 7 в. до н. э., сгорел в 423 до н. э.), новый храм Геры (кам., 5 в. до н. э., арх. *Евполем**), стоя (конец 7 в. до н. э.), дом симпосиев (6 в. до н. э.), рим. термы.

Лит.: Waldstein Ch., The Argive Heraeum, Boston—N.Y., 1902—05.

А́РТА ("Αρτα; античная Амбракия, Ἀμβρακία)— г. в Эпире, осн., возможно, ок. 600 до н. э. Остатки сооружений античной эпохи. Др.-рим. мост, перестроен в визант. и тур. периоды. Ср.-век. крепость (ок. 820) на остатках античного акрополя. Визант. ц. св. Василия

* Здесь и в др. статьях-справках раздела «Города. Селения. Острова. Архитектурные памятники» курсив со звёздочкой означает ссылку на ст. Греция (Древняя), раздел «Архитекторы. Художники».



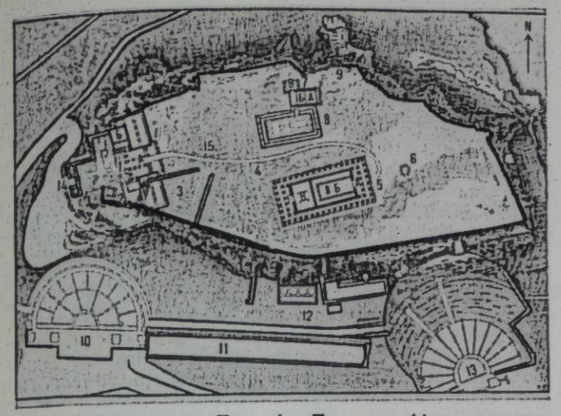
(13—14 вв.), св. Феодоры (13 в.), ц. Панагия Паригоритисса (осн. в 1071, перестроена в 13 в.) с многоярусным, украшенным колоннами подкупольным помещением; в куполе мозаики 13 в. Ряд тур. построек.

АФИ́НЫ (Ἀθῆναι) — столица Г., расположена на холмистой равнине, открытой к Сароническому заливу, на берегу к-рого находится порт Афин — *Пирей*. Над г. возвышаются скалистые Акрополь и Ликавитт (Ликабет) и холмы Муз, Ареса (Ареопаг), Пникс. Совр. А. замечательны сочетанием великих пам. античности (гл. обр. на господствующем над городом Акрополе и в его р-не) с пам. визант. средневековья (вкрапленными в новую застройку) и обширными р-нами новых построек.

От античного периода сохранились выдающиеся арх. сооружения и их остатки, открытые раскопками (начаты в 1870). Историч. ядро г. — Акрополь, скала выс. 156 *м*. На её вершине, склонах и в окр. обнаружены остатки позднеэнеолитич. и микенских поселений, на склонах холмов Ареса (к З. от Акрополя) и Муз (к Ю.-З. от Акрополя) — микенский некрополь. Планировка античного г. определилась к концу 7 в. до н. э. Акрополь стал культ. центром, Агора (к С.-З. от Акрополя) — обществ. центром, холмы Ареопаг и Пникс (к З. от Акрополя) — соответственно местами заседаний гор. совета и нар. собрания. При Писистрате (560—527 до н. э.) был устроен водопровод. В конце 6 — нач. 5 вв. до н. э. А. обнесены стенами. На С.-З. к стенам г. примыкал р-н Внешний Керамик — место некрополя. В 480 до н. э. А. были захвачены и разрушены персами. Раскопками 1882—91 на Акрополе в слое «персидского мусора» (обломки храмов и статуй) найдены «Мосхофор», многие «Коры» и др. архаические статуи.

После 479 до н. э. возобновлены стены г. и Акрополя (с использованием материалов разруш. построек, напр. барабанов колонн). Ок. 457—445 до н. э. возведены т. н. Длинные стены (при участии *Калликрата**), соединившие А. с Пиреем и Фалерской гаванью. В эпоху Перикла (444—429 до н. э.) возведены наиболее знаменитые сооружения Акрополя (под руководством *Фидия**), проводились отдельные работы по укреплению его стен (в т. ч. восточной — при участии Калликрата).

Пам. **Акрополя:** т. н. **Гекатомпедон** («Стофутовый», дл. целлы — 100 аттич. футов, т. е. 32 *м*, из туфа, ок. 570 до н. э., перестроен ок. 520 до н. э., сохранился фундамент) — храм Афины, с фронтонной скульптурой 570 и 520 гг. (фрагменты в музее Акрополя); святилище Артемиды Браврониии (6—4 вв. до н. э., сохранились фундаменты); **Парфенон** (мр., начат в 447, освящён в 438, скульпт. убранство создано к 432 до н. э., арх. *Иктин** и Калликрат, дорич. перинтер, 30,89 *м*×69,54 *м*, число колонн — 8×17, в 1687 разрушен, в наст. время наружная колоннада почти полностью восстановлена) — храм Афины Парфенос (Девы) с хризоэлефантинной статуей богини работы Фидия в целле (выс. ок. 12 *м*, не сохранилась) и с выполн. художниками круга Фидия скульптурой фронтонов (вост. — «Рождение Афины из головы Зевса», зап. — «Спор Афины и Посейдона



Афинский Акрополь. План: 1— Пропилеи (А — центральная часть, Б — пинакотека); 2— храм Ники Аптерос; 3— святилище Артемиды Браврониии; 4— священная дорога; 5— Парфенон (А — пронаос, Б — целла, В — сокровищница, Г — опистодом); 6— храм Ромы и Августа; 7— Эрехтейон (А — целла Афины, Б — целла Эрехтея, В — северный портик, Г — портик Кариатид); 8— Гекатомпедон; 9— встроенные в стену барабаны храмовых колонн; 10—одеон Ирода Аттика; 11—стоя Евмена II; 12—святилище Асклепия; 13— театр Диониса; 14— римские пропилеи; 15— место статуи Афины Промахос.

из-за Аттики»), метоп («Кентавромахия» и др. сюжеты) и фриза, опоясывающего снаружи стены храма («Панафинейское шествие»); бо́льшая часть скульптуры Парфенона в 1801—03 была вывезена в Англию лордом Элгином и хранится в Брит. м.; статуя Афины Промахос (Воительницы) работы Фидия (не сохранилась); Пропилеи (437—432 до н. э., арх. *Мнесикл**, дорич. сооружение с ионической колоннадой внутри, вост. портик полностью восстановлен) — парадный вход на Акрополь; Пинакотека (в сев. крыле Пропилей); храм Ники Аптерос (проект 449, закончен ок. 420 до н. э., арх. Калликрат, ионич. 4-колонный амфипростиль; венчает Пиргос — выступ креп. стены, перестроенный в 460-е гг. до н. э.), со скульпт. фризом (часть в Брит. м.) и рельефами балюстрады (конец 5 в. до н. э., музей Акрополя); Эрехтейон (421—406 до н. э.) — храм Афины и Эрехтея, асимметричный в плане, с двумя целлами, располож. на разных уровнях, с ионич. портиками с В. и С. и портиком кариатид с Ю. (размеры без портиков — 11,63 *м*×23,5 *м*); храм Ромы и Августа (конец 1 в. до н. э.— нач. 1 в. н. э.); рим. пропилеи (2 в. н. э.).

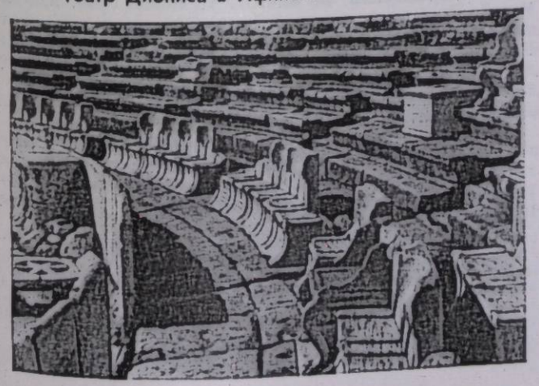
С Ю. к Акрополю примыкают театр Диониса (начат в 6 в. до н. э., закончен в 338—326 до н. э., перестроен в рим. время), одеон Перикла (5 в. до н. э., Иктин, сохранился фундамент), святилище Асклепия (5—4 вв. до н. э.), стоя Евмена II (1-я пол. 2 в. до н. э.), одеон Ирода Аттика (после 160 н. э.).

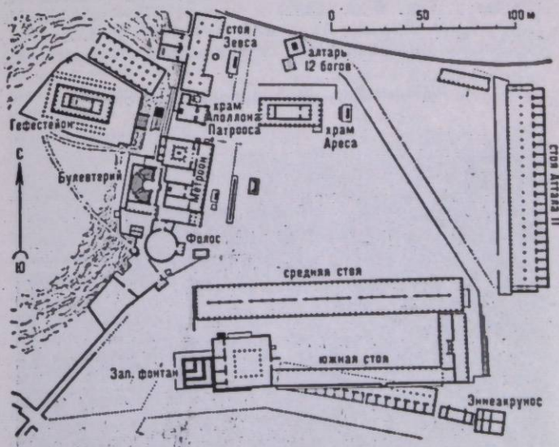
Пам. Агоры: 2-этажная стоя Аттала II (2 в. до н. э., ныне, после реконстр. 1953—56,— музей Агоры); остатки фонтана Эннеакрунос (6 в. до н. э.), булевтерия (6—5 вв. до н. э.), алтаря 12 богов (ок. 510 до н. э.), Метроона, фолоса, стой Зевса и Пойкиле (Пёстрой), храмов Аполлона Патрооса и Ареса, зап. фонтана (все 5 в. до н. э.), двух средних и юж. стой (все 2 в. до н. э.), одеона Агриппы (1 в. до н. э.). К Агоре примыкает Гефестейон (ошибочное назв. Тесейон; 2-я пол. 5 в. до н. э., дорич. перинтер, 13,72 *м*×31,77 *м*, число колонн — 6×13).

На терр. г.: остатки гор. стены, б. ч. 5 в. до н. э., в разных р-нах г.; Дипилон — гл. гор. ворота античных А.; Дипилонский некрополь с надгробиями 5—4 вв.



Театр Диониса в Афинах. 6—4 вв. до н. э.





Агора в Афинах: внизу — план; вверху — стоя Аттала II, 2 в. до н. э. (на переднем плане — остатки построек Агоры).

до н. э.; хорегический памятник Лисикрата (ок. 335 до н. э.); т. н. Башня ветров (горологий, сер. 1 в. до н. э.); рим. агора (после 27 н. э.); надгробный пам. Филопанну (114—116) на холме Муз; храм Зевса Олимпийского (заложен при Писистрате, начат в 175—164 до н. э. арх. *Косутием**, закончен в 129—132 н. э.; коринфский диптер, 41,1 *м*×107,75 *м*, число колонн — 8×20); б-ка и арка Адриана (120—130-е гг. н. э.); стадион (начат в 330 до н.э., закончен ок. 138 н. э., с 1896 на его фундаментах новый стадион).



„Башня ветров" в Афинах. Середина 1 в. до н. э.

От средневековья сохранились гл. обр. памятники церк. архитектуры. Среди древнейших — остатки базилики на р. Илиссос и центрич. ц. в б-ке Адриана (обе 5 в., вероятно, имели дер. купола). Византэпоха оставила также ряд изящных небольших ц.: кам. ц. Агиос Элевтериос (Малая Митрополия; 11 в., пл. 7,32 *м*×11,38 *м*), кам. с кирп. центрич. ц. Апостолов на Агоре (11 в., реставрирована в 1954—57), крестово-купольные ц. св. Феодоров (1049) и Капникарея (12 в.); самая большая из них ц. св. Никодима (1045, ныне сильно перестроена). От периода тур. господства (сер. 15 в.—1820-е гг.) в А. сохранились район скученной убогой застройки на сев. склоне Акрополя и ряд зданий в др. местах.

В новое время, с освобождением от турок, запустевшие при них А. (в 1832 было ок. 2 000 жителей) начали быстро расти. В 1832 С. *Кленгис* и нем. арх. Э. Шауберт предложили новый план А. (переработан Л. Кленце, см. *Германия*), к к-рому восходят совр. планировка гл. площадей (Синтагматос и Омониас) и улиц А. (Павых улиц. Классицистич. обществ. здания 19 в. в районе этих площадей и улиц: Ст. корол. дворец (ныне парламент; 1834—38, Ф. Гертнер, при участии Л. Кленце); Нац. б-ка (1832) и ун-т (1837) — оба Х. К. Хансен (см. *Дания*); Академия наук (1859, Т. Э. Хансен, см. *Дания*, окончена 1885; статуи работы Л. Дроссиса);

Афины. Вид на Акрополь с востока.



Нац. политехникум (1862—80, Л. *Кавтадзоглу*); димархия (ратуша, 1872—74, Калкос, с росписями Г. Гунаропулоса и Ф. Кондоглу, 1930-е гг.); Нац. музей (1860—74, Л. Ланге); музей Акрополя (открыт в 1878, к сер. 20 в. перестроен П. Карандиносом); выставочный зал «Заппион» (1875—85, Т. Э. Хансен и Э. Циллер); собор Митрополия (1842—62, по плану Э. Шауберта); Нац. театр (1873—1903); Олимпийский стадион (1896, А. Метаксас); Новый корол. дворец (1891—93, Э. Циллер); на холме Пникс — обсерватория (1843—46, Т. Э. Хансен, по плану Э. Шауберта). Жилая застройка 19— нач. 20 вв. — 1—3-этажные односемейные дома (арх. С. Клеантис, Л. Кавтадзоглу, Я. Кумелис, А. Метаксас, А. Николудис и др.). С 1922 в связи с массовой иммиграцией греков из Турции застраиваются новые районы около горы Ликавитт, возникают парковые пригородные р-ны Кифисия, Филотей, Психико, застроенные домами-виллами (арх. Д. Пикионис, А. Триподакис и др.). С сер. 20-х гг. широко строятся многоквартирные дома, преим. в центре и по ул. Патисион, Софии, Александра (арх. К. *Кицикис*, Н. Валсамакис, П. Сакелариос и др.). На Ю.-З. разросся пром. р-н. Около А. возникли кварталы домов для рабочих (Неа-Филадельфия, 1957—58, А. Константинидис; квартал, выстроенный в 1957—58 П. Милонасом). В 1950 начались работы по реконстр. площадей и улиц А. (реконстр. пл. Омониас со станцией метрополитена, 1957—58, П. *Василиадис*, А. Спанос, С. Кокколиадис). Среди крупных зданий 20 в.: школа у Акрополя (П. Карандинос) и новое здание для ун-та (нач. 30-х гг., Э. Криезис), театр. здание «Олимпия» (1951, Р. П. Цолакис), отели Атене-палас (1957, К. Кицикис), Хилтон-отель (начат в 1959, П. Василиадис, Э. Вурекас, С. Стойкос, 10 этажей и 2 подземных, объём 185 327 *м*³), посольство США (1957—61, группа амер. арх. во главе с В. Гропиусом, см. *Германия* и *США*).

Памятники Дж. Г. Байрону (1892), К. Трикупису (скульптор Ф. Томопулос), Т. Колокотронису (1905, скульптор Л. Сохос), Неизвестному солдату (20 в., арх. Э. Лазаридис).

Нац. археологич. музей, осн. в 1874; одно из лучших в мире собр. античного иск-ва, в т. ч. эгейской эпохи. **Визант. музей**, осн. в 1914, с 1930 — в новом здании; преим. поздневизантийская живопись. **Музей декор. иск-ва**, осн. в 1916. **Музей Акрополя**, открыт в 1878; пам. иск-ва, найденные в р-не Акрополя. **Музей историч. и этнографич. об-ва**, осн. в 1883; пам. культуры времени тур. господства. **Музей Бенаки** (Бенакиса, Μπενάκης), осн. в 1931; пам. визант., новогреч. иск-в, иск-ва стран Востока, ранние работы Эль Греко. **Нац. гал. живописи**, осн. в 1900; зап.-европ. живопись от эпохи Возрождения по нач. 20 в., новое греч. иск-во. **Музей Ловердоса**, частн. собр. визант. и ср.-век. греч. иск-в. **Галерея Е. Кутлидиса**, частн. собр. живописи Греции 19 в. **Музей Агоры** (в реконструиров. Стое Аттала), осн. в 1956; материалы из раскопок на Агоре. **Музей Керамика**, материалы из раскопок в р-не Дипилонских ворот.

В 7 *км* от А. (от центра г.) у подножия горы Имиттос (Гимет) — мон. **Кесариани**, первоначальное здание храма 6 в.; совр. постройки мон. 10—11 вв.; реставрирован в 1950-е гг.; росписи 16—17 вв. В 10 *км* от центра А. — *Дафни*.

Лит.: Античные Афины.— Колобова К. М., Древний город Афины и его памятники, Л., 1961; Judeich W., Topographie von Athen, 2. Aufl., Münch., 1931; Hill J. Th., The ancient city of Athens, Cambr., 1953; Athènes. Corinthe. Mycènes. Delphes, P., 1960 (Les guides bleus); Schede M., Die Burg von Athen, B., 1922; Picard Ch., Boissonas F., L'Acropole d'Athènes, v. 1—2, P., 1930; Payne H., Young G. M., Archaic marble sculpture from the Acropolis, L., 1936; Balanos N. M., Les monuments de l'Acropole, [t. 1—2], P., 1938; Collignon M., Boissonas F., Le Parthénon, P., 1914, 2 éd., P., 1926; Stevens G. P., The setting of Periclean Parthenon, Cambr. (Mass.), 1940; Рогонин Н. Е., Пропилеи Акрополя в Афинах, М., 1940; Stevens G. P., The Periclean entrance court of the Acropolis of Athens, Cambr. (Mass.), 1937; Брунов Н. И., Эрехтейон [Альбом], М., 1938; Paton J. M. and Stevens G. P., The Erechtheum, Cambr. (Mass.), 1927; Pickard-Cambridge A. W., The theatre of Dionysus in Athens, Oxf., 1946; American school of classical studies at Athens. The Athenian Agora, Athens, 1954; Koch H., Studien zum Theseustempel in Athen, B., 1955.

Ср.-век. Афины.— Gregorovius F., Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter, Bd 1—2, Stuttg., 1889.

АФО́Н, Агион-Орос (Ἄθως, Ἅγιον Ὄρος — греч. Святая гора), — мон. комплекс на Халкидонском п-ове. Сложился в осн. в 10—11 вв. на месте др.-греч. колонии. Включает 20 живописно расположенных в скалах укрепл. мон. В центре А. — в Карие (Кариесе) — мон. Протатон (осн. в 10 в.) с базиликой с фресками М. Панселина (см. *Византия*). Для монастырских церквей А. характерен тип купольного триконха с развитым, обычно двойным, нартексом; многие имеют фрески и мозаики (самые ранние — 11 в.). Мон. и даты их основания: Лавра (962—63), Ивирон (980), Ватопедиу (10 век, возник, возможно, в 4—5 вв.), Филотеу (12 в., по преданию — 10 в.), Ксенофонтос (все 11 в.), Каракалу (вероятно, 11 в.), Агиу Павлу (11 в., сложился как крупный мон. в 14 в.), Кутлумусиу, серб. мон. Хилиандариу и рус. мон. Пантелеймонос (все 12 в.), болг. мон. Зографу (упоминается с 11 в., сложился ок. 1270), Пантократорос, Дионисиу, Григориу и Симонос Петра (все 14 в.), Ставроникита (1533, возник, возможно, в 11—12 вв.). Мон. А. неоднократно обновлялись и перестраивались. В А. прекрасное собр. визант. рукописей, икон и предметов декор.-прикл. иск-ва.



Монастырь Симонос Петра на Афоне. 14 в. и позже.

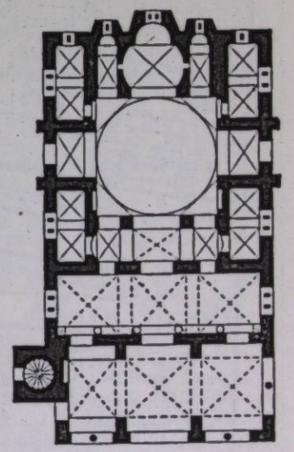
Лит.: Кондаков Н. П., Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ, 1902; Brockhaus H., Die Kunst in den Athos-Klöstern, Lpz., 1924; Pabel R., Athos. Der Heilige Berg, Münster, 1940; Byron R., Monte Athos, [Münster], 1952; Millet G., Les monuments de l'Athos, P., 1927; Sherrard Ph., Athos the mountain of silence, Oxf. (Toronto), 1960.

БА́ССЫ — ныне *Вассе*.

ВА́ССЕ (Βάσσαι) — местность в совр. Мессинии близ г. Фигалии. Остатки святилища с храмом Аполлона (известняк, ок. 430 до н. э., арх. *Иктин**, дорич. периптер, 14,63 *м*×38,29 *м*, число колонн — 6×15); построен на месте более древнего маленького храма (отчасти включает его в себя), ориентирован с С. на Ю.; здесь впервые применены коринфская капитель (на колонне, отделявшей адитон от целлы) и др. арх. новшества. Скульптура фриза и метоп — в Брит. м.

Лит.: Stackelberg O. M., Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien, Rom, 1826; Cockerell C. R., The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae, L., 1860; Gütschow H., Untersuchungen zum korinthischen Kapitell, в кн.: Jahrbuch des archäologischen Instituts, Bd XXXVI, [B.], 1921; Kenner H., Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia, W., 1946.

ГО́РТИНА, Гортис (Γόρτυνα, Γόρτυς), — древний г. на о-ве Крите (между совр. деревнями Агиа-Дека и Митрополис), в рим. эпоху — столица Критской пров., в ср. века пришёл в упадок. Раскопки ведутся с 1884 итал. и нем. археологами. В 1958—59 открыты остатки жилищ неолитич. и микенской эпох. Памятники: визант. крепость (на месте акрополя, существовавшего с 1400 до н. э. и включавшего гл. храм г.— 7 в. до н. э.), др.-греч. театр, святилище Аполлона Пифейского с храмом (ок. 600 до н. э., вестибюль — ок. 200 до н. э., апсида — рим. времени); сооружения рим. эпохи— остатки дворца правителя Критской пров., одеон, термы 2—3 вв., театр, ипподром, акведук; венец. церковь св. Тита (14 в., перестр. из визант.).



Церковь Успения в Дафни. 2-я половина 11 в. План.

Музей, скульптура и надписи, гл. обр. римского времени.

ДАФНИ́ (Δαφνί)—местность в 10 *км* от Афин (от центра г.). Визант. мон. с крестово-купольной ц. Успения Марии (2-я пол. 11 в.), с куполом на тромпах (т.н. тип с куполом на 8 опорах). Замечат. мозаики того же времени. Реставрировались в 1889—97 и в конце 1950-х гг.

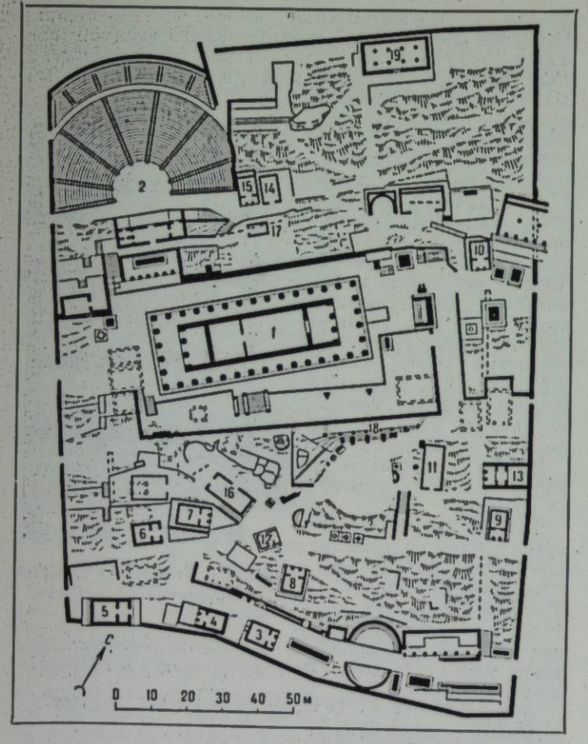
Лит.: Millet S., Le monastère de Daphni, P., 1899.

ДЕ́ЛОС — ныне *Дилос*.

ДЕ́ЛЬФЫ (Δελφοί) — насел. пункт в Фокиде, б. местопребывание оракула, наиболее прославл. в Древней Г. К 7 в. н. э. Д. пришли в полный упадок. Раскопки ведутся с 1893 франц. археологами. Д. располагались на склонах Федриад (отрогах горы Парнас) около двух свящ. участков: Аполлона и Афины (т. н. Марамария). Памятники: святилища Аполлона — храм Аполлона Пифейского (6 в. до н. э., перестроен арх. Ксенодором и *Агатоном** в 4 в. до н. э., дорич. периптер, 21,65 *м*×58 *м*, число колонн — 6×15) со скульптурой фронтонов 6 в. до н. э. (вост. — «Аполлон на квадриге», мр.; зап.—«Гигантомахия», известняк, ныне в местном музее); расположенные вдоль свящ. дороги сокровищницы—коринфян (нач. 6 в. до н. э.), сикионцев (сер. 6 в. до н. э., скульптура метоп—«Диоскуры ведут захваченных быков» и др.,— в местном музее; построена на месте ст. фолоса нач. 6 в. до н. э., реконстр. которого в местном музее), книдян (сер. 6 в. до н. э.), сифнийцев (ок. 525 до н. э., реконстр. фасадов обеих — в ме-

„Гигантомахия". Фрагмент скульптуры северного фриза сокровищницы сифнийцев в Дельфах. Мрамор. Около 525 до н. э. Музей. Дельфы.





Святилище Аполлона в Дельфах. План: 1— храм Аполлона; 2 — театр; 3 — 12 — сокровищницы (3 — сикионцев, 4— сифнийцев, 5— фиванцев, 6—потидейцев, 7— афинян, 8— т. н. эолийская, 9— киренцев, 10— аканфян, 11— коринфян, 12— книдян); 13— пританей; 14—15— святилище Диониса; 16— булевтерий; 17— святилище Посейдона; 18— стоя афинян; 19— леска книдян.

стном музее), массалийцев (ок. 530 до н. э., пальмовидная капитель — в местном музее), афинян (нач. 5 в. до н. э., восстановлена, скульптура метоп — «Подвиги Геракла и Тесея» — в местном музее), потидейцев (1-я пол. 5 в. до н. э.), фиванцев (нач. 4 в. до н. э.) и др.; ионич. стоя афинян (475 до н. э.); леска (клуб) книдян (2-я четверть 5 в. до н. э., сохранились фундаменты); театр на 5 тыс. мест (2 в. до н. э.); Мармарии — фундаменты старого (конец 7 в. до н. э.) и нового (конец 6 в. до н. э.) храмов Афины Пронайи, дорич. фолос нач. 4 в. до н. э. (*Феодор** из Фокеи); вне свящ. участков — стадион (6 в. до н. э.), гимнасий (6—5 вв. до н. э.), бассейн Кастальского источника (рим. времени).

Музей с пам., найденными в Д. (статуя дельфийского возничего и др.).

Лит.: Homolle Th., Fouilles de Delphes, v. 1—4, P., 1902—12; La Coste-Messelière P. de, Delphes, P., 1943; Athènes. Corinthe. Mycènes. Delphes, P., 1960 (Les guides bleus).

ДИЛОС (Δῆλος; др.-греч. Делос) — г. на о-ве Микра-Дилос (в древности о-в Делос), крупный др.-греч. торговый и религ. центр (по мифологии, место рождения Аполлона и Артемиды). Раскопки франц. археологов начаты в 1877. Комплексы и пам.: святилище Аполлона с дорич. храмом Аполлона (начат во 2-й четверти 5 в., закончен в 4 в. до н. э.), портиками наксосцев (7 в. до н. э.), Быков (ок. 315 до н. э.), Рогов (сер. 3 в. до н. э.) и Филиппа V Македонского (ок. 200 до н. э.) и свящ. участком Артемиды; к С. от святилища — жилой «Дом на холме», агора посейдониастов, т. е. сирийских купцов (4-я четверть 2 в. до н. э.), «Терраса Львов» (мр. статуи львов 7 в. до н. э.), т. н. базилика (ок. 210 до н. э.) и агора италийцев (конец 2 в. до н. э.); к Ю. — агора рим. купцов, жилые дома 3—нач. 1 вв. до н. э. (с моз. и росписями), театр на 4—5 тыс. мест (3 в. до н. э.), остатки торговых сооружений и молов 2 в. до н. э.; к Ю.-В. от святилища, на склоне г. Кинф,— остатки поселения 3-го тысячел. до н. э., святилище сирийских и егип. богов (2 в. до н. э.), храм Геры (мр., конец 6 — нач. 5 вв. до н. э., на месте храма нач. 7 в. до н. э.), эллинистич. грот Аполлона (?), перестроен из более древнего; на вершине г. — остатки храма Зевса Кинфоса и Афины Кинфии (3 в. до н. э.).

Античный Д. разрушен во время 1-й войны между Митридатом VI Понтийским и Римом (88—85 до н. э.).

Музей, античные пам., найденные на о-ве.

Лит.: Homolle Th. et Holleaux M., Exploration archéologique de Délos, fasc. 1—5, P., 1909—17; Vallois R., Architecture hellénique et hellénistique a Délos, v. 1, P., 1944; Champdor A., Délos — l'Ile d'Apollon, P., [1960].

ДРИРОС (Δρῖρος; др.-греч. Дрерос) — древний город на острове Крит. Раскопками вскрыты остатки построек гомеровской и арханч. эпох. Гл. арх. комплекс — святилище Аполлона с храмом 8—7 вв. до н. э.

КЕРКИРА (Κέρκυρα) — г. на о-ве Корфу (Керкира). Заложен в 734 до н. э. коринфянами, основавшими здесь колонию. В 7—3 вв. до н. э. — самостоят. полис. Близ совр. г.: гробница Менекрата (7 век до н. э.), остатки дорич. храма Артемиды начала 6 века до н. э. (фронтон с изображением Горгоны, известняк), раннехристианская базилика. В г. и ок. него — визант. укрепления, церкви, укрепления венецианцев, владевших К.в 14—18 вв., многочисл. жилые дома 18—19 вв., виллы и отели 19—20 вв.



„Горгона". Фрагмент скульптуры западного фронтона храма Артемиды в Керкире. Известняк. Около 600 до н. э. Музей. Керкира.

Музей (в б. дворце англ. губернатора, 1816), скульптура фронтона храма Артемиды и др.

Лит.: Rodenwaldt G., Altdorische Bildwerke in Korfu, B., 1938; его же, Korkyra. Archaische Bauten und Bildwerke, Bd 1, B., 1940.

КНОС, Кносс (Κνωσός),— древний г., столица о-ва Крита в эгейскую эпоху. Раскопки начаты в 1900 англ. археологом А. Эвансом. Начало застройки К.— ок. 2000 до н. э., период расцвета—17—15 вв. до н. э. Дворец правителей (пл. ок. 16 тыс. м²) насчитывает неск. периодов существования (осн. часть — после 2000 до н. э., восстановлен после землетрясения и пожара в нач. 16 в. до н. э., разрушен ок. 1400 до н. э.); к настоящему времени открыты прямоугольный в плане главный двор, парадные, жилые и хозяйств. помещения, лестницы, пропилеи, зал «Двойного топора», тронный зал 16 в. до н. э. с росписями. Близ дворца правителей — т. н. Малый дворец, Царская вилла, т. н.караван-сарай. На терр. г. открыты остатки кам. жилых домов 1-й пол. 2-го тысячел. до н. э. Ныне росписи и многие находки из К. хранятся в музее г. Гераклион.

Лит.: Златковская Т. Д., У истоков европейской культуры (Троя, Крит, Микены), М., 1961; Evans S. A., The palace of Minos... at Knossos, v. 1—4 and Index, L., 1921—36.

КОРИНФ (Κόρινθος) — г. на Истмийском перешейке, центр античной Коринфии, в рим. время — столица пров. Ахайя. Античный К. находился в 6 км к Ю.-З. от совр. г. Раскопки начаты в 1896 амер. археологами. Открыты остатки неолитич. поселения, жилые кварталы г. рим. времени. Памятники и комплексы: храм Аполлона (известняк, ок. 550 до н. э., дорич. периптер, 21,5 м ×53,8 м, число колонн — 6×15, семь из них на месте, частично с архитравом); к В. от храма — базилика времён Августа (известняк, позднее перестроена в мр., под ней — остатки греч. агоры 5—3 вв. до н. э.), термы 2 в. до н. э. (т. н. бани Еврикла), свящ. участок Аполлона (перистиль рим. времени и храм 4 в. до н. э.); к Ю. от храма Аполлона — рим. агора с пропилеями (15 г. н. э.), источником Пейрена (высеч. в скале водоёмы — эпохи арханки, двор с бассейном и колоннадой перестроен в рим. период), базиликой Юлия, юж. стоей 4 в. до н. э. (к к-рой с Ю. примыкали водоёмы, связанные каналом с Пейреной, и юж. базилика), с храмом Венеры Фортуны, Пантеоном, храмами Посейдона, Геракла, Аполлона Клариоса, Гермеса (все рим. эпохи); к З. от рим. агоры и храма Аполлона — храмы Октавии (?) и Геры Акрайи (рим. времени), источник Главке (с высеч. в скале бассейнами арханч. периода и более поздним портиком), одеон (ок. 100 н. э.), театр. Сохранились также остатки визант. построек. Античный К. был разрушен Аларихом I в 395 н. э.

Музей (ок. агоры), находки из раскопок.

Современный К. основан после разрушений от землетрясения в 1858, регул. распланирован и застроен малоэтажными зданиями.

В окр. К. — укрепления античной и позднейших эпох на горе **Акрокоринф**; **Истмийское святилище** Посейдона с остатками храма 5 в. до н. э. (на месте храма 6 в. до н. э.), стадиона эпохи классики, театра и терм рим. времени, крепости Юстиниана (6 в. н. э.).

Лит.: Fowler H. N. [a. o.] (ed.), Corinth, Cambr. (Mass.), 1929—; Carpenter R., Broneer O., Ancient Corinth. A guide to excavations, 4 ed., Athens, 1947; American school of classical studies at Athens. Ancient Corinth, Athens, 1954; Athènes. Corinthe. Mycènes. Delphes, P., 1960 (Les guides bleus).

КОС (Κῶς) — о-в в Эгейском море с городом того же назв. Гл. арх. комплекс древности — святилище Асклепия — обнаружен Р. Херцогом в 1902. Располагается на 3 террасах: на ниж.— стоя 3 в. до н. э. (внутри расчлен. на камеры, П-образная в плане), камеры с водоёмами, постройка храмового типа (1 в. н. э.), рим. термы; на ср. — храм в антах (конец 4 в. до н. э.), где находилась картина *Апеллеса** «Женщины, приносящие дары Асклепию», алтарь 4 в. до н. э., того же типа, что и в Пергаме (ныне Бергама, см. *Турция*), коринфский периптер (2-я пол. 2 в. н. э.) и др. постройки; на верхней — дорич. храм 2 в. до н. э., стоя 1 в. до н. э., П-образная в плане. Ср.-век. постройки рыцарей Иоаннитов и турок (укрепления 14—16 вв.), постройки итальянцев, владевших о-вом в 1912—47.

Лит.: Herzog R., Kos, Bd 1, Asklepieion, B., 1932.

МАНТИНЕЯ (Μαντίνεια) — древний г. в Аркадии. В ср. века был оставлен населением. Остатки оборонит. стен 370 до н. э. почти по всему периметру г. (ок. 4 км).

Лит.: Pougères G., Mantinée et l'Arcadie orientale, P., 1898.

МЕГАЛОПОЛИС (Μεγαλόπολις; др.-греч. Мегалополь) — г. в Аркадии, осн. в 371 до н. э. как центр Аркадского союза гг. В конце 3 в. до н. э. античный М. был разрушен спартанским царём Клеоменом. Раскопки велись англ. археологами в 1890—92. Арх. памятники и комплексы: Ферсилион (дом Совета десяти тысяч аркадян; 370—360 до н. э.) с театром (ок. 350 до н. э., самый большой в Древней Г.), агора с портиком Филиппа Македонского (2-я пол. 4 в. до н. э.) и святилищем Зевса Сотера (3 в. до н. э.).

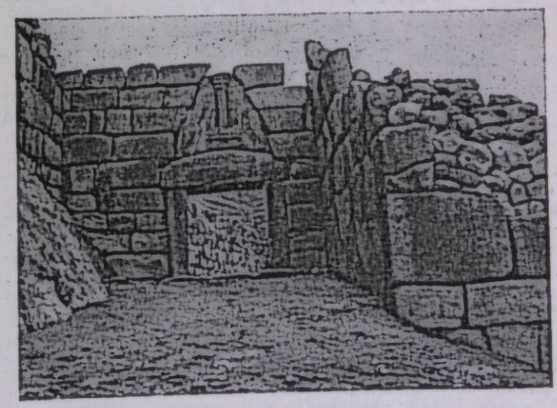
Лит.: Gardner E. A. [a. o.], Excavations at Megalopolis, L., 1892.

МЕССИНИ (Μεσσήνη; др.-греч. Мессена, первоначально Итоме, Ἰθώμη) — столица античной Мессении (близ совр. насел. пункта Мавромати), осн. в 369 до н. э., ныне в развалинах. Сохранились остатки стен акрополя (4 в. до н. э.), внутри акрополя — мон. эремитов (на месте храма Зевса Итомского, 4 в. до н. э.), гор. стены эллинистич. периода с Аркадийскими воротами, агора с дорич. храмом в антах, коринфским храмом Артемиды Лафрии (3 в. до н. э.) и залом собраний (ок. 300 до н. э.).

Лит.: Blouet A., Expédition scientifique de Morée, v. 1—3, P., 1831—38; Le Bas Ph., Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure..., v. 1—3, P., 1847.

МЕТЕОРА (Μετέωρα) — комплекс 24 мон. в Фессалии. Возник в 14 в., строился в осн. по 18 в. Постройки живописно расположены в скалах. Многие мон. и церкви с росписями (Ипапанти, 1387; Агиос Стефанос и Старая ц., 1483; мон. Агиос Николаос, 1527; ц. Преображенья, 1552, и др.).

МИКЕНЫ (Μυκῆναι) — древний г. в Арголиде (близ совр. пос. Харвати), в крито-микенский период — крупнейший политич. и торговый центр Пелопоннеса. В 463 до н. э. разрушен аргосцами. Раскопки начаты в 1874—76 нем. археологом Г. Шлиманом. В ниж. г. открыты постройки 14—13 вв. до н. э.: жилые дома, цистерны, купольные гробницы (толосы); на акрополе — циклопич. стены с Львиными воротами



Львиные ворота в Микенах. 14 в. до н. э.

(14 в. до н. э.), шахтовые гробницы (конец 17—1-я пол. 16 вв. до н. э.), обнесённые круглой стеной (ок. 1400 до н. э.), жилые дома (14—13 вв. до н. э.), зернохранилище (12 в. до н. э.) и дворец (14—13 вв. до н. э.), включавший пропилеи, лестницы, двор, большой мегарон с фресками и др. помещения. В 1952 к З. от акрополя открыт второй комплекс шахтовых гробниц (16 в. до н. э.).

Близ М.— т. н. сокровищница Атрея (толос 14 в. до н. э.) и жилые дома (14—13 вв. до н. э.).

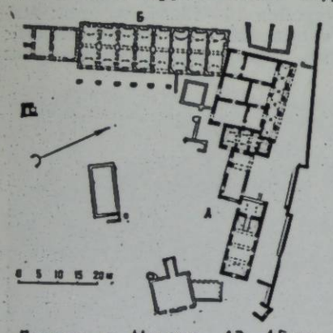
Лит.: Златковская Т. Д., У истоков европейской культуры (Троя, Крит, Микены), М., 1961; Schliemann H., Mykenae, Lpz., 1878; Karo G., Die Schachtgräber von Mykenä, Bd 1—2, [B.], 1930—33; Wace A. J. B., Mycenae, Princeton, 1949; Athènes. Corinthe. Mycènes. Delphes, P., 1960 (Les guides bleus).

МИСТРА (Μυστρᾶς) — мёртвый ср.-век. г. в 7 км от *Спарты*. Осн. ок. 1249, когда крестоносцы выстроили на вершине холма М. крепость. В конце 13—15 вв. — столица Морейского деспотата. Остатки ок. 2 тыс. кам. и кирп. построек, живописно разбро-



Мистра. Общий вид города. 13—15 вв.

санных на склонах. Дворец (13—15 вв.; древнейшая часть, вероятно, сер. 13 в.; крыло Палеологов с аркадой в ниж. ярусе — 1400—60), жилые дома Ласкариса, Франгопулоса (14 век) и др. Ц. двух осн. типов — базиликальные в ниж. ярусе и крестово-купольные в верхнем: Митрополия (св. Димитрия;. 1309 — 10, фрески 14 века), Одигитрия (Афендико; в мон. Бронтохион, нач. 14 в., фрески 14 в.), Пантанасса (освящена в 1428, ныне мон., фрески 1428—45); крестово-купольные: св. Феодора в мон. Бронтохион (конец 13 в., с куполом на тромпах, фрески 14 в.), Евангелистрия (14 в., фрески 14 в.), св. Софии (ок. 1350, с фресками), церковь мон. Перивлепта (14 в., фрески конца 14 — начала 15 вв.), а также ряд базилик.



Дворец в Мистре. 13—15 вв. План: А — древнейшая часть, 13 в.; Б — крыло Палеологов, 1400—60.

Лит.: Sotiriou M. G., Mistra, Athènes, 1956; Struck A., Mistra, W., 1910; Millet G., Monuments byzantins de Mistra, P., 1910; Hadzidakis M., Mistra, Athènes, 1948.

НАВПЛИОН (Ναύπλιον) — г. в Арголиде. Известен с 7 в. до н. э. как гавань *Аргоса*. Следы поселений на г. Иц-Кале восходят к 3-му тысячел. до н. э., там же возник др.-греч. г., обнесённый ок. 300 до н. э. кам. стенами. В ср. века принадлежал крестоносцам и венецианцам (15—нач. 18 вв., с перерывом), застроившим Нижний г., соорудившим укрепления на Иц-Кале, замок Бурзи на о-ве в гавани, крепость на горе Паламиди; от этого времени сохранились жилые дома, Дом коменданта, ц. Агиос Спиридон (1702) и Агиос Николаос (1713). Известен ряд тур. построек. В 1830-е гг. в Н. (к-рый тогда являлся столицей Г.) был создан ряд классицистич. зданий. Совр. застройка малоэтажная.

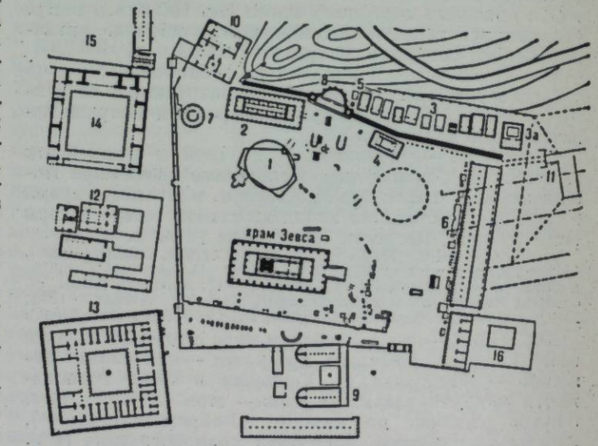
Музей (в Доме коменданта), находки из Микен, Тиринфа, Асины, Аргоса.

НЕМЕ́Я (Νεμέα) — насел. пункт и местность в Арголиде близ древних Клеон. Святилище Зевса с дорич. храмом (сер. 4 в. до н. э., перипт, 22 *м* × ×44,5 *м*, число колонн — 6×13, сохранились фундамент и 3 колонны), церковью 7 в. н. э. (на месте гимнасия 4 в. до н. э.), музеем (на месте палестры 4 в. до н. э.). За пределами свящ. участка — остатки стадиона, театра, ипподрома (все 4 в. до н. э.).

ОВРИОКА́СТРО (Ὀβριόκαστρο; древний Рамнунт) — насел. пункт в Аттике, близ к-рого находилось знаменитое в Древней Г. святилище Немезиды. Раскопками англ. археологов открыты основания храмов Фемиды (конец 6 в. до н. э.) и Немезиды (ок. 430 до н. э.). От античного г. сохранились остатки крепостных стен с 6 башнями (сер. 4 в. до н. э.), театра, жилых домов.

Лит.: Poulilloux J., La forteresse de Rhamnonte, P., 1954.

ОЛИ́МПИЯ (Ὀλυμπία) — древний г. в Элиде. В О. находилось знаменитое в Древней Г. святилище Зевса. В 776 до н. э. — 394 н. э. О. — место общегреч. олимпийских игр. Первые раскопки велись в 1829 франц. археологами, систематич. раскопки — с 1875 (нем. археологи Э. Курциус и др.). На свящ. участке Зевса Олимпийского (т. н. Алтис) — остатки святилища Пелопса (восходит к концу 2-го тысячел. до н. э., расширено в 1-й пол. 1-го тысячел. до н. э., дер. ворота заменены кам. в конце 5— нач. 4 вв. до н. э.); храм Геры конца 7 в. до н. э. (на месте одноим. храмов гомеровской эпохи и сер. 7 в. до н. э.; дорич. перипт, 18,75 *м* ×50,01 *м*, число колонн — 6×16, кам. фундамент, стены были сырцовыми, колонны, сначала дер., по мере обветшания заменялись кам.) со статуей *Праксителя** «Гермес с младенцем Дионисом» в целле (ныне в местном музее); храм Зевса (известняк, 468—456 до н. э., арх. *Либон**, дорич. перипт, 27,68 *м* × 64,12 *м*, число колонн—6×13), с хризоэлефантинной статуей Зевса работы *Фидия** в целле (не сохранилась) и мр. скульптурой фронтонов (вост.— «Приготовления к состязанию Пелопса с Эномаем», зап.— «Кентавромахия») и метоп («Подвиги Геракла») — ныне в местном музее; 12 сокровищниц, в т. ч. гелоян (нач. 6 в. до н. э., пристройка — 1-й пол. 5 в. до н. э.); Метроон (1-я пол. 4 в. до н. э.) — храм матери богов; храм Зевса Сосиполиса и Илитии (после 363 до н. э.); портик Эхо (2-я пол. 4 в. до н. э.); Филиппейон (мр., 338—334 до н. э., круглый в плане, с ионич. колоннами снаружи и коринфскими полуколоннами внутри) — постройка Филиппа II Македонского; экседра Ирода Аттика (ок. 160 н. э.).



Олимпия. План: 1— святилище Пелопса; 2— храм Геры; 3— терраса сокровищниц; 3-а — сокровищница Гелы; 4— Метроон; 5— храм Зевса Сосиполиса и Илитии; 6— портик Эхо; 7— Филиппейон; 8— экседра Ирода Аттика; 9— булевтерий; 10 — пританей; 11 — стадион; 12 — Теэколеон; 13— Леонидайон; 14— палестра; 15— гимнасий; 16— юго-восточное строение.

За пределами свящ. участка — булевтерий (6 в. до н. э., перестроен в 5 в. до н. э.), пританей, остатки мастерской Фидия, стадион классич. эпохи со сводчатым проходом рим. времени (земляные трибуны восстанавливаются), Теэколеон («Дом жрецов»), Леонидайон (оба 4 в. до н. э.), палестра (3 в. до н. э., восстановлены колонны), гимнасий эллинистич. времени, купальни (от 5 в. до н. э. до рим. эпохи), юго-вост. строение (конец 5 — нач. 4 вв. до н. э., перестроено в 1 в. н. э.), визант. ц. (5 в. н. э.).

Античная О. разрушена в 426 н. э. визант. императором Феодосием II.

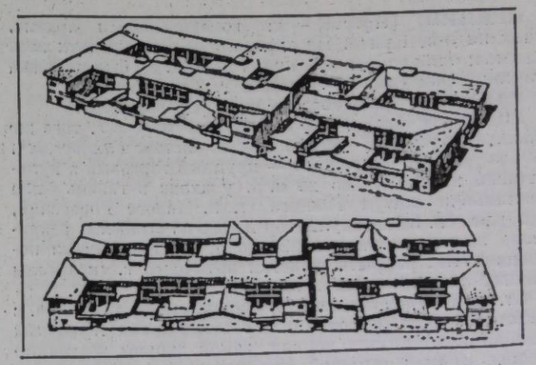
Музей (1882, арх. Э. Циллер), пам. из раскопок в Олимпии.

Лит.: Adler F., Curtius E., Dörpfeld W. [u. a.], Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen, Bd 1—5, B., 1890—97; Dörpfeld W., Alt-Olympia, Bd 1—2, B., 1935; Kunze E., Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia, Münch., 1948; его же, Olympische Forschungen, Bd 1—3, B., 1941—57.

О́ЛИНФ (Ὄλυνθος) — древний г. на Халкидонском п-ове, вначале поселение фракийского племени боттийцев, в 479 до н. э. стал греч. и в 5 в. до н. э. возглавлял союз халкидских гг. В 348 до н. э. полностью разрушен Филиппом II Македонским. Раскопки ведутся с 1928 амер. археологами. Раскрыты остатки неолитич. поселения и застроенные по регул. плану жилые кварталы классич. периода. Памятники: вилла «Доброй судьбы», «Дом комического актёра» (оба 5—4 вв. до н. э., с мозаичными полами).

План жилых кварталов классического периода в Олинфе.

Лит.: Кобылина М. М., Открытия в Олинфе, «ВДИ», 1939, № 3; Excavations at Olynthus, pt 1—, Baltim., 1929—.



Жилые кварталы классического периода в Олинфе. Реконструкция.

ОРО́П (Ὠρωπός) — ныне *Скала-Оропу*.

ПИАЛИЙ (Πιαλεύς) — пос. в Аркадии на месте античного г. Тегея, известного культом Афины Алеи и разруш. готами в 395 н. э. Раскопки начаты франц. археологами в 1888—89. Храм Афины Алеи (мр., 350—340 до н. э., дорич. перипт, 19,16 *м* × 47,52 *м*, число колонн — 6×14) с мр. скульптурой фронтонов, хранящейся ныне в Нац. археологич. музее, Афины (арх. и скульптор *Скопас**); театр Антиоха Епифана (между 175 и 164 до н. э.).

Музей, часть скульптуры фронтонов и арх. детали храма Афины.

Лит.: Dugas Ch. [e. a.], Le sanctuaire d'Athéna Aléa à Tégée, P., 1924.

ПИЛОС (Πύλος), **Навари́н** (Ναβαρῖνον), — древний г. в Мессинии, в 15—13 вв. до н. э. — крупный центр эгейской культуры на терр. материковой Г. Разрушен дорянами. Открыт раскопками амер. и греч. археологов, начатыми в 1938. Памятники (все 13 в. до н. э.): дворец с центр. двором, мегаронами (с остатками фресок), жилыми и хозяйств. помещениями, лестницей, коридорами, развитой системой водоснабжения и канализации; остатки поселений; толосы.

Лит.: Златковская Т. Д., У истоков европейской культуры..., М., 1961.

ПИРЕ́Й (Πειραιεύς) — г., в 8 *км* от *Афин*, на берегу Саронического залива. Античный г. осн. Фемистоклом в 493—492 до н. э. как афинская военно-морская гавань. Оборонит. стены П. (закончены к 470 до н. э.) впоследствии сомкнулись с Длинными стенами Афин. После 446 до н. э. П. был распланирован по регул. системе (возможно, *Гипподамом**). Античный П., от к-рого сохранились остатки гор. стен, складских, портовых и жилых сооружений классич. и эллинистич. эпох, а также театр (сер. 2 в. до н. э.), был разрушен Суллой в 86 до н. э. В 1959 в П. найден ряд подлинных бр. статуй 6—4 вв. до н. э.

Современный г. выстроен по плану Э. Шауберта (1835), возобновившего античную планировку. Основная масса зданий 19—1-й пол. 20 вв., в т. ч. гор. театр (1885, И. Лазаримос, построивший также ц. св. Николая и ц. св. Константина), жилые дома 20 в. (арх. А. Лазаримос) и др. С 1930-х гг. модернизирован порт, сооружены табачная ф-ка Папастратоса (инж. М. Параскевопулос), ряд зданий в р-не набережных. Среди новых построек Морской вокзал, жилой р-н Агиос Иоаннис Рендис (1957—58, А. Константинидис).

Музей, пам. античной скульптуры.

Лит.: Marstrand V., Arsenalet i Piraeus og Oldtidens Byggeregler, Kbh., 1922; Judeich W., Topographie von Athen, 2. Aufl., Münch., 1931.

ПРИ́НИЙ (Πριηνά) — г. гомеровской и архаич. эпох на о-ве Крите. На акрополе — остатки двух кам. храмов; один из них (2-я пол. 7 в. до н. э.) был украшен скульптурой (ныне — в музее г. Гераклион).

РАМНУ́НТ (Ραμνοῦς) — ныне *Овриокастро*.

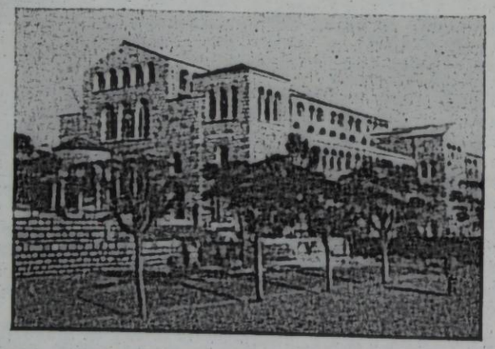
РО́ДОС (Ρόδος) — о-в в Эгейском море с г. того же назв., постр. в 408—407 до н. э. по системе *Гипподама**. В 4 в. до н. э.— 1 в. н. э. — крупный торговый и культурный центр. В 285 до н. э. у входа в гавань была поставлена статуя Гелиоса (т. н. Колосс Родосский, бр., выс. св. 30 *м*, скульптор Харес из Линдоса; разрушена землетрясением в 224 до н. э.). Раскопками последних лет открыты участки античного г. (кварталы жилых домов классич. времени).

Ст. часть современного г., окруж. стеной 15—16 вв. с укрепл. воротами, сохранила остатки храма Афродиты (3 в. до н. э.), визант. церкви, замок, дворцы, постоялые дворы, церкви рыцарей Иоаннитов, владевших о-вом с нач. 14 в. по 1522; жилые здания, мечети, бани времени тур. господства (1522—1912); вход в порт защищён ср.-век. фортом Агиос Николаос. В период итал. оккупации (1912—47) разрослась новая часть г. В ср. века (при турках) о-в был крупным центром производства расписной керамики.

Музей г. Родоса (в б. замке Иоаннитов), предметы из раскопок в античных центрах о-ва — Камиросе, Линдосе и др. (местная расписная керамика 7—6 вв. до н. э., эллинистич. и рим. скульптура, раннехристианские мозаики).

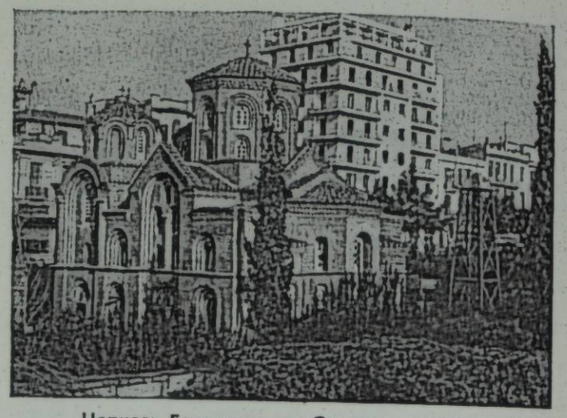
Лит.: Clara Rhodos. Studi e materiali publicati a cura dell'Istituto storico e archeologico di Rhodi, v. 1—10, Bergamo, 1928—41; Balducci H., Architettura turca in Rodi, Mil., 1932.

САЛО́НИКИ (Σαλονίκη), Фессалоники (Θεσσαλονίκη),— г., один из крупнейших греч. портов, осн. в качестве резиденции царём Македонии Кассандром в 315 до н. э. Гл. ул.— Эгнатия Одос — восходит к рим. времени. Сохранились отдельные рим. постройки, в т. ч. арка Галерия (ок. 300 н. э.). От ср. веков, когда С. были крупным хозяйств. и культурным центром, дошли до нас господствующие над г. крепость и «замок с 7 башнями», остатки визант. гор. стен,



Базилика св. Димитрия в Салониках. Построена в основном в 5 веке; позже восстанавливалась и перестраивалась.

некогда окружавших С., «Белая башня» (16 в.) у набережной, построенная венецианцами. Многочисл. визант. ц.: св. Георгия (ок. 500 переделана из рим. постройки конца 3— нач. 4 вв., круглая в плане, диам. 24,15 *м*, покрыта куполом с мозаиками, опирающимся на 8 пилястров, толщина 6,30 *м*, между к-рыми ниши с мозаиками; первоначально была окружена круглой стеной и связана с аркой Галерия); Ахиропойитос (св.



Церковь Богоматери в Салониках. 1028.

Параскевы; 5 в., при турках — мечеть Эски-Джума, трёхнефная базилика, с мозаиками); ц. св. Димитрия (5 в., с включением остатков более ранней постройки, перестроена после пожара в 7 в., восстановлена после разрушений 1917 в течение 1918—39 и 1945—49 при участии М. и Г. Сотириу, А. Захоса, Л. Фанопулоса; пятинефная базилика с трансептом; на столбах ок. апсиды сохранились прекрасные мозаики 7 в., в приделе св. Евфимия — фрески, 1303); ц. св. Софии (начата в 5—6 вв., выстроена в осн. в 8 в.— переходный тип от купольной базилики к крестово-купольной ц.; мозаики 9 в.); крестово-купольные—ц. Богоматери (Теотокос; при турках — мечеть Казанджилар-Джами, 1028, фрески 14 в.), св. Пантелеймона (Исакие-Джами; 12 в.), св. Екатерины (Якуб-паша-Джами; 12—13 вв., в апсиде — фрагменты росписи), Апостолов (Соукю-Джами; 1312—15, с фресками и мозаиками 14 в.). От времени тур. господства (1430—1912) в С. сохранились тесные кварталы убогих домов, вторые этажи к-рых нависают над узкими, кривыми ул. При турках развилась портовая часть г. С 1920-х гг. проведена реконстр. С. (франц. арх. Э. Эбрар, греч. — К. *Кицикис* и др.). Новые дома на ул. и пл. Аристотеля и др. частях центра, особенно на парадной набережной контрастируют со ст. антисанитарной застройкой предгорной части С. Новое стр-во ведётся также в р-не Междунар. ярмарки.

Археологич. музей, античные и раннесредневековые пам.

Лит.: Diehl Ch., Saladin H., Tourneau M. L., Les monuments chrétiens de Salonique, [P.], 1918; Diehl Ch., Salonique, P., 1920.

САМОС (Σάμος) — ныне *Тигани*.

САМОФРА́КИЯ (Σαμοθράκη) — о-в в Эгейском море, где находилось святилище Кабиров и Великих богов, культ к-рых восходит к эгейской эпохе. Раскопки австр. (с 1873) и амер. (с 1938) археологов. Древнейшие пам.— циклопич. стена и скальный алтарь (оба 2-е тысячел. до н. э.) Др.-греч. памятники: Анакторон (ок. 500 до н. э.) — храм для посвящения в мисты; Гиерон (т. н. «Новый храм»; начат ок. 300, закончен ок. 150 до н. э.; целла завершается абсидой) — храм для посвящения в высшую ступень мистерий; зал для жертвоприношений (ок. 550 до н. э.); центр. теменос (ошибочное назв.— «Старый храм») — свящ. участок с пропилеями (ок. 340 до н. э.); дорич. алтарь (ок. 325 до н. э.); Арсинойон (280-е гг. до н. э., круглый в плане); театр (ок. 200 до н. э.); стоя (ок. 200 до н. э.). Найденная на терр. святилища статуя Нике (конец 4 в. или 2 в. до н. э.) ныне — в Лувре.

Музей, арх. части и находки из святилища и др. мест.

Лит.: Conze A. [u. a.], Archäologische Untersuchungen auf Samothrake, W., 1875; их же, Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake, W., 1880; Thiersch H., Pro Samothrake, «Sitzungsberichte der Akad. der Wissenschaften». Phil.-hist. Kl., W., 1930, Bd 212, Abt. 1; Lehmann K., Samothrace, N. Y., 1955.

СКА́ЛА-ОРОПУ́ (Σκάλα Ὠρωποῦ; древний Оропп) — г. в Аттике, близ к-рого находилось античное святилище Амфиарая. Раскопками греч. археологов (1889—1921 и 1929) открыты дорич. храм с 6 колоннами в антах (4 в. до н. э., перестроен в эллинистич. эпоху), лечебные залы и дома для паломников 4 в. до н. э., театр 2 в. до н. э.

Лит.: Flechter E. P., Das Theater in Oropos, Stuttg., 1930.

СКРИПУ́ (Σκριποῦ) — насел. пункт в Беотии. Монастырская ц. Богоматери (873—74, в плане—22,30 *м* × ×18,60 *м*), сооружена из остатков античных зданий; переходного типа от трёхнефной базилики к крестово-купольному храму. Повреждена землетрясением в 1895, реставрирована в 1929.

Лит.: Sotiriu M., Die Kirche von Skripu, Athen, 1931.

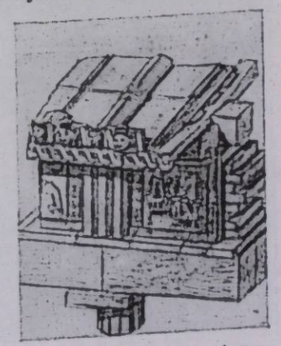
СПА́РТА (Σπάρτη)—гл. г. Лаконии; в Древней Г. один из наиболее значит. полисов. Раскопки велись амер. археологами в 1906—10 и 1924—27. Античные памятники: акрополь (святилище Афины) с храмом Афины Халкиойкии 6 в. до н. э. (на месте храма геометрич. периода), святилище Леонида с постройкой 5—4 вв. до н. э., театр 1—2 вв. н. э., святилище Артемиды Орфии с храмом конца 7 в. до н. э. (на месте сырцового храма сер. 9 в. до н. э.). В 297 и 395 н. э. античная С. была разрушена готами.

Совр. С. (осн. в 1834) имеет регул. план и застроена малоэтажными домами, расположенными вдоль идущей через г. озелен. гл. улицы.

Музей, скульптура, керамика из Лаконии.

СУ́НИОН (Σούνιον; др.-греч. Суний) — мыс на Ю.-В. Аттики с остатками крепости 409 до н. э. (в плане — прямоугольник, окруж. стенами полигон. кладки с башнями, 220 *м* × 350 *м*). В юго-вост. углу крепости — святилище Посейдона с храмом (мр., 3-я четверть 5 в. до н. э., дорич. периптер, 13,48 *м* × 31,15 *м*, число колонн — 6 × 13), стоей и пропилеями.

За пределами крепости — теменос Афины с храмом 5 в. до н. э. В Древней Г. в бухте С. проводились морские состязания в честь Посейдона.



Антаблемент храма Аполлона Термиоса в Термоне. Конец 7 в. до н. э. Реконструкция.

Лит.: Στάη В., Τὸ Σούνιον καὶ οἱ ναοὶ Ποσειδῶνος καὶ Ἀθηνᾶς, Ἀθῆναι, 1920.

ТЕГЕ́Я (Τεγέα) — ныне *Пиали*.

ТЕ́РМОН (Θέρμον; др.-греч. Терм) — святилище Аполлона в Этолии, религ. центр Этолийской лиги. Разграблено и разрушено Филиппом V Македонским в 218 и 206 до н. э. Раскопки велись греч. археологами в 1897—1899. Неолитич. постройки, мегарон конца 2-го тысячел. до н. э., остатки здания «Б» 10 в. до н. э. и храмов Аполлона Термиоса конца 7 в. до н. э. (дер.-сырцовый периптер; расписные керамич. метопы, сима и акротерии — Нац. археологич. м., Афины), Аполлона Лисейоса (конец 7 в. до н. э.), Артемиды [6 в. до н. э. (?)].

Лит.: Kawerau G., Soteriadis G., Der Apollo-Tempel zu Thermos, в кн.: Antike Denkmäler, Bd 2, [B.], 1902—1908.

ТИГА́НИ (Τηγάνι) — насел. пункт на о-ве Самосе, на месте античного г. Самоса, достигшего расцвета при тиране Поликрате (ок. 538—522 до н. э.). Раскопки нем., франц. и греч. археологов с 1880. Найдены остатки поселений 3—2-го тысячел. до н. э. От античного г. сохранились водопровод (времени Поликрата, арх. Евпалин), остатки укреплений акрополя и молов (не ранее 5 в. до н. э.), жилые кварталы архаич. и классич. эпох.

Близ Т. — самосский Герайон (святилище Геры). Возник ок. 1000 до н. э. Остатки укрепл. поселения эпохи ранней и ср. бронзы, алтарей 10, сер. 9 и сер. 6 вв. до н. э., расположенных друг над другом храмов Геры нач. 8, 2-й четверти 7 (с фрагментами живописного фриза) и сер. 6 вв. до н. э. (последний — ионич. диптер, 51 *м* × 102 *м*, число колонн — 8 × 20, известняк, арх. *Ройкос** и *Феодор** из Самоса; будучи разрушен пожаром, восстанавливался в последней трети 6—1-й пол. 5 вв. и 3—2 вв. до н. э., но остался незаконч.), стои 1-й пол. 7 и 3-й четверти 6 вв. до н. э., статуя Геры Самосской (мр., 2-я четверть 6 в. до н. э., ныне в Лувре). В 5 в. н. э. была построена трёхнефная базилика (18 *м* × 30 *м*).

Музей (в здании димархии), архаическая и римская скульптура.

Лит.: Wiegand Th., Erster vorläufiger Bericht über die ... Ausgrabungen in Samos, B., 1911; Jolles A. und Krischen F., Polykrates, B., 1921; Schede M., Zweiter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen auf Samos, B., 1929; Buschor E., Heraion von Samos. Frühe Bauten, «Athenische Mitteilungen», Athen, 1930, Bd LV.

ТИРИНФ (Τίρυνθος, Τίρυνς) —древний г. в Арголиде, один из центров микенской культуры, существовал уже в 3-м тысячел. до н. э., достиг расцвета в 16—13 вв. до н. э. Разрушен аргосцами ок. 470 до н. э. Раскопки ведутся с 1884 нем. (Г. Шлиман, В. Дёрпфельд и др.) и греч. археологами. Пам. акрополя: круглая постройка (3-е тысячел. до н. э.), циклопич. стены (14—13 вв. до н. э.), дворец (13 в. до н. э.) с двумя мегаронами (с остатками фресок; в один из них встроен храм Геры 7 в. до н. э.), дворами, пропилеями, жилыми помещениями, ванной. В ниж. г. открыты жилые дома 13 в. до н. э.

Лит.: Златковская Т. Д., У истоков европейской культуры ..., М., 1961; Tiryns, der prähistorische Palast der Könige von Tiryns, von H. Schliemann mit ... Beiträgen von W. Dörpfeld, Lpz., 1886; Frickenhaus A. [u. a.], Tiryns, die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts, Bd 1—3, Athen, 1912—30.

ФЕСТ (Φαιστός) — древний г. на о-ве Крите, возник в период позднего неолита (4000—3000 до н. э.). Один из крупных центров эгейского периода. К концу античной эпохи постепенно пришёл в упадок. Раскопки начаты в 1900 итал. археологами. Гл. памятник — дворец правителей (два периода существования: ранний дворец — с 2000, поздний — с 1600, разрушен ок. 1400 до н. э.) с двором, парадными, жилыми и складскими помещениями, лестницами, театром.

Лит.: Пендлбери Дж., Археология Крита, пер. с англ., М., 1950; Pernier L. e Banti L., Il palazzo minoico di Festos, v. 1—2, Roma, 1935—51.

ФИЛИППЫ (Φίλιπποι) — древний г. во Фракии. Выстроен в сер. 4 в. до н. э. при Филиппе II Македонском на месте более древнего г. Датона (известен с 6 в. до н. э.). Разрушен в ср. века. Раскопками франц. археологов (начаты в 1924) открыты гор. стены 4 в. до н. э., форум рим. времени, термы 3 в. н. э., две базилики 5—6 вв. н. э. Наиболее интересна трёхнефная базилика «Б» с широким трансептом и куполом над средокрестием.

Лит.: Lemerle P., Philippes et la Macedoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine, P., 1946.

ХИОС (Χίος) — о-в в Эгейском море. В юж. части о-ва, близ деревни Пирги — святилище Аполлона Фанайоса

(основанное в 9 в. до н. э.) с храмом (2-я половина 6 в. до н. э.).

Ср.-век. крепость Византийский мон. Неа-Мони (между 1042—56), его крестово-купольный храм католикон, трёхапсидный с куполом на тромпах (т. н. тип с куполом на 8 опорах), занимающим всю ширину храма (обрушился в 1881, восстановлен). Мозаики того же времени.

ХО́СИОС ЛУ́КАС (Ὅσιος Λούκας) — мон. в Фокиде. Два храма 1-й пол. 11 в.: католикон — крестово-купольный с куполом на тромпах (т. н. тип с куполом на 8 опорах); мозаики того же времени. С С. к нему примыкает ц. Богоматери — классич. крестово-купольного типа с куполом на парусах и свободно стоящих опорах; замечателен узорной кладкой стен из кирпича с прослойками из камня. Повреждён землетрясением 1593, последний раз реставрировался в 1950-х гг.

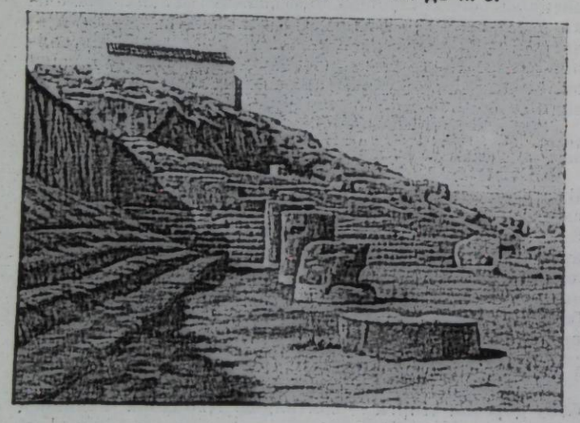
Лит.: Diehl Ch., L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide, P., 1889; Schultz R. W., Barnsley S. H., Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis ..., L., 1901.

ЭГИНА (Αἴγινα) — о-в в Саронических заливе с г. того же назв. В 8—6 вв. до н. э.— один из наиболее развитых полисов. Раскопки велись англ. и нем. археологами в 1811 и 1901. На терр. г.— остатки поселения конца 4-го— нач. 3-го тысячел. до н. э., гробницы (толосы) легендарных основателей г.— Фокоса и Айакоса, храм Аполлона Теарноса, водопровод (ок. 500 до н. э.), остатки гор. стен (482 до н. э.), театр и стадион (оба 2 в. до н. э.). Близ г.— святилище Афины Афайи с храмом (ок. 500—480 до н. э., дорич. периптер, 13,8 *м* ×28,5 *м*, число колонн — 6×12; колоннада частично восстановлена; мраморная скульптура фронтонов на тему борьбы греков с троянцами, 500—480 до н. э.,—Глиптотека, Мюнхен). На свящ. горе Зевса Элланиоса (ныне Орос; высшая точка о-ва) — капелла пророка Ильи (на месте античного алтаря Зевса), остатки античной террасы и дома для приезжих.

Лит.: Furtwängler A., Aegina. Das Heiligtum der Aphaia, Münch., 1906; Welter G., Aegina, B., 1938.

ЭЛЕВСИ́Н (Ἐλευσίς, Ἐλευσῖνος)—г. в Аттике (в 22 *км* от Афин). В Древней Г.—место мистериального культа Деметры и Персефоны. Раскопки велись франц. (1859) и греч. (с 1882) археологами. Арх. пам. и комплексы: остатки неолитич. поселений; некрополь с купольными гробницами (толосами), мегарон (оба микенского периода); остатки укреплений (от микенского времени до 2 в. н. э.); античное святилище с остатками расположенных один под другим Телестерионов (залов для собраний, посвящённых мистериальному культу) времён Солона, Писистрата, Кимона и Перикла (арх. *Пктин**; достроен в конце 5 в. до н. э. по измен. схеме; в 4 в. до н. э. дополнен портиком, арх. *Филон**), Малыми (ок. 40 до н. э.) и Большими (2-я пол. 2 в. н. э.) пропилеями; перед входом в святилище — двор с колодцем (6 в. до н. э.) и комплекс рим. построек — резервуар, 2 триумф. арки, храм Артемиды (на месте храма 8 в. до н. э.).

Телестерион в Элевсине. 6—5 вв. до н. э.



В 396 н. э. античный Э. был разрушен готами. Совр. Элевсин представляет собой небольшой городок, застроенный малоэтажными зданиями.

Музей, пам. из раскопок в Элевсине.

Лит.: Noack F., Eleusis, B.— [Lpz.], 1927; Kouruniotes K., Eleusis. A guide to the excavations and the museum, Athens, 1936.

ЭПИДА́ВР (Ἐπίδαυρος) — г. в Арголиде. Близ Э.— знаменитое в древней Г. святилище Асклепия. Раскопки начаты в 1881 греч. археологами. Дорич. храм Асклепия (380 до н. э., 11,9 *м*×23 *м*, число колонн — 6×11) со скульптурой фронтонов (вост. — «Взятие Трои», зап. — «Амазономахия»), акротериев, статуей Гигиейи, рельефом «Асклепий» (руководитель скульпт. работ — *Тимофей**, совр. местонахождение скульптуры — местный музей и Нац. археологич. м., Афины). Ряд др. построек (360—330 до н. э.): Фимела (фолос, арх. *Поликлет** Младший, с дорич. колоннадой снаружи и коринфской внутри); Абатон — большой (дл. 70 *м*), частично 2-этажный портик (вероятно, лечебный зал); храм Артемиды.

Вне свящ. участка — стадион, палестра, катагогий (дом для приезжих), театр на 14 000 мест (350—330 до н. э., арх. Поликлет Младший, диам. орхестры ок. 12 *м*, в основном восстановлен). Туристич. павильон (1950-е гг., К. *Ласкарис*).

Музей, арх. детали и скульптура из Э.

Лит.: Kavvadias P., Fouilles d'Épidaure, v. 1, Athènes, 1893; Defrasse A. et Lechat H., Épidaure, P., 1895; Robert F., Épidaure, P., 1935; его же, Thymélé, P., 1939; Crome J. F., Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros, B., 1951.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АЛТАМУ́РАС (Ἀλταμούρας), Янис (1852, Неаполь, Италия — 1878, Афины) — живописец. Уч. (1873—76) в АХ в Копенгагене. Маринист, один из первых в Г.



Я. Алтамурас. „Гавань в Копенгагене". 1874. Национальная галерея. Афины.

мастеров пленэра. Произв.: «Гавань в Копенгагене» (1874), «Корабли» (1874), «Лодки у Спецаи» (1877) — все в Нац. гал., Афины; «Пирей» (1876, частн. собр.), «Западный ветер» (частн. собр.).

ВАСИЛИА́ДИС (Βασιλειάδης), Прокопиос (р. 1912, Киев, Украина) — архитектор и градостроитель. Уч. в Нац. политехникуме в Афинах, а также в Ливерпуле и Лондоне. Работы: отель на о-ве Миконос (1954), новая застройка о-ва Тира (Санторин; 1957, совм. с А. Спаносом и др.); в Афинах — реконстр. пл. Омониас (1957—58), парк в р-не Кифисия (1959), Хилтон-отель (начат в 1959, вместе с Э. Вурекасом и С. Стойкосом).

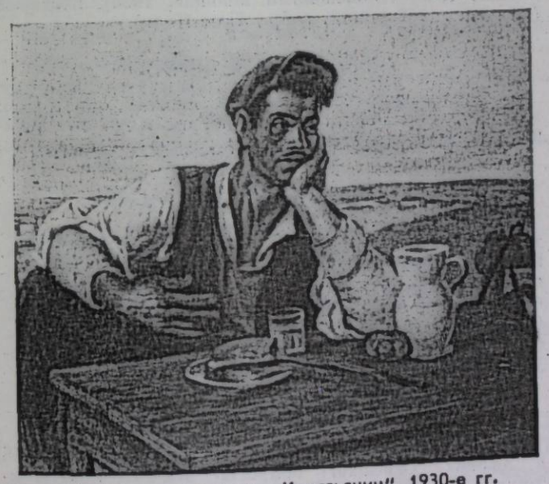
ВОЛАНА́КИС (Βολανάκης), Константинос (17.III. 1837, о-в Крит — 1907, Пирей) — живописец, маринист и жанрист. Уч. в мюнх. АХ (с 1865) у К. Пилоти (см. *Германия*), работал в Триесте, затем — проф. Высшей художеств. школы в Афинах. Произв.: «Рыбачьи лодки», «Рытьё Коринфского канала» и «Берег» — все в собр. Е. Кутлидиса, Афины; «Пирей» (1870) и «Цирк» — обе в Нац. гал., Афины; «Гавань в Пирее» (частн. собр.); «Посадка на корабль» (акв., частн. собр.).

ГАЛА́НИС (Γαλάνης), Димитриос (р. 22.V.1879, Афины) — график. Уч. в Париже, где живёт с 1899. Автор станковых гравюр на дер., портретов, рис., журн. рис., илл. (к произв. Софокла, Шекспира, Мериме и др.).

Лит.: Προκοπίου Α. Γ., Γαλάνης, Ἀθῆναι, 1947.

ГЕОРГИА́ДИС (Γεωργιάδης; псевд. Крис, Κρής), Андреас (р. 30.XI.1892, Кания, о-в Крит) — живописец. Окончил Высшую художеств. школу в Афинах (1923), уч. в Париже (1925—28), затем в Италии. Исходит в своём творчестве из классич. живописи 16 в. Портретист («Усталый», 1938, «Крестьянин», 1930-е гг., «Два друга», 1950-е гг.), жанрист («Молитва об отсутствующем», 1950-е гг.), автор религ. композиций по мотивам Эль Греко.

А. Георгиадис. „Крестьянин". 1930-е гг.



ГИ́ЗИС (Γύζης), Николаос (1.III.1842, о-в Тинос—4.I. 1901, Мюнхен)—живописец. Уч. в Нац. политехникуме в Афинах и в мюнх. АХ (1866—71) у К. Пилоти (см. *Германия*). В 1872—74 и в 1877 посетил Г., Малую Азию. С 1874 жил гл. обр. в Мюнхене, где с 1882 преподавал в АХ. Писал жанр. картины («Счастливая мать», «Несчастие» — собр. Е. Кутлидиса, Афины; «Тайная школа при турецком владычестве»; «Обручение детей», 1877, Нац. гал., Афины), портреты («Телемах», собр. Е. Кутлидиса, Афины; «Голова мальчика», частн. собр.; «Голова старика», Нац. гал., Афины), аллегорич. композиции («Апофеоз Баварии», ок. 1899, Музей декор. иск-ва, Нюрнберг; «Апофеоз религии», не окончена).

Лит.: Montandon M., Gysis, Bielefeld—Lpz., 1902.

Н. Гизис. „Тайная школа при турецком владычестве". 2-я половина 19 в.



КАВТАДЗО́ГЛУ (Καυτατζόγλου), Лисандр (1811, Салоники —1885, Афины) — архитектор классицистич. направления. Уч. в Италии. Строил в Афинах: Нац. политехникум (1862—80), школа «Арсакион», глазная клиника, ц. св. Ирины, ц. св. Константина, частн. дома. Был директором Нац. политехникума.

КАНЕ́ЛЛИС (Κανέλλης), Орестис (р. 6.VI.1912, Измир, Турция) — живописец и график. Уч. в ун-те в Афинах (на медицинском ф-те) и в Париже (1930—31). Портреты детей (часто жанровые), крестьян («Старуха», 1953—54, «Рыбак», 1956), альбом литогр. «Дети» (1953).

Лит.: журн. Ἐπιθεώρηση τέχνης, Ἀθῆναι, 1958, июнь.

КАПРА́ЛОС (Καπράλος), Христос (р. 6.XI.1909, деревня Панетолион, центральная Г.)—скульптор. Уч. в Афинах частн. образом (1928—29) и в Высшей художеств. школе (1930—34). В 1934—40 жил и уч. в Париже. В 1940—46 работал в своей деревне. Произв.: барельеф «Оккупация и освобождение Греции» для пам. битвы на Пинде (1-й вариант — гипс, 1946; в 1957 выполнен в туфе, 40 *м*×1,1 *м*); портреты — сестры (мр.), голова крестьянина (кам.), голова пастуха (кам.); статуи — «Крестьянин», «Крестьянка», мать худож. (неск. вариантов) — все гипс.

Лит.: Βάδης Α., Χ. Καπράλος, Ἀθῆναι, 1947.

КИЦИ́КИС (Κιτσίκης), Константинос (р. 1892, Афины) — архитектор. Уч. в Берлине, где работал в 1913—15. В 1917—19 работал над реконстр. Салоник. Многочисл. работы в Афинах — банковские, жилые здания и т. д. Председатель греч. группы в Международ. союзе арх. (с 1946), руководит изданием ж. «Ἀρχιτεκτονική». Его сын — А. Кицикис —архитектор, работает в Афинах.

КЛЕА́НТИС (Κλεάνθης), Стаманиос (1802, Вельвендос—1862, Афины) — архитектор классицистич. направления. Уч. в Берлине. В 1828 вернулся в Г. Вместе с Э. Шаубертом создал в 1832 новый план Афин. Произв.: Ст. ун-т (на сев. склоне Акрополя, ныне перестроен), дома Плакидиса на ул. Софии (ныне Византийский музей; 1848), Теотоки на ул. Сократа, англ. посольство в Афинах.

КУНЕЛА́КИС (Κουνελάκης), Николаос (1829, о-в Крит — 1869, Каир, Египет) — живописец. Уч. в России (вольноприходящий ученик АХ в Петербурге, где в 1842 получил 2-ю серебр. медаль), в 1857 переехал в Рим, затем во Флоренцию, где работал ок. 10 лет. Гл. образом портретист: «Семья художника», «Старуха».

«Невеста»—все в Нац. гал., Афины; автопортрет и портрет графини Вольтера и др. (собр. Е. Кутлидиса, Афины), «Натурщица» (частное собрание).

ЛАСКАРИС (Λάσκαρης), Кимон (р. 1905, Ламия)—архитектор. Уч. в Нац. политехникуме в Афинах. Произв.: туристич. павильоны в Микенах и Эпидавре, Школа торгового мореходства в Аспропиргосе (1950-е гг.), Нар. театр в г. Ламии, театр Мусури в Афинах, руководил реконстр. ц. Митрополии в Афинах.



Н. Кунелакис. Автопортрет. Середина 19 в. Собрание Е. Кутлидиса. Афины.

ЛИТРАС (Λύτρας), Никифорос (1832, о-в Тинос—1904, Афины) — живописец. Уч. в Высшей художеств. школе в Афинах и в мюнх. АХ у К. Пилоти (см. *Германия*). В 1866 вернулся в Г.; проф. Высшей художеств. школы в Афинах, учитель многих греч. худож. Ездил с Н. *Гизисом* в Малую Азию. Писал жанр. картины («Оплакивание погибших в Псара», Нац. гал., Афины; «Возвращение с Пентеликона», собр. Е. Кутлидиса), портреты и жанр. типы (Л. Кавтадзоглу, «Негр», «Монахиня у мангала», «Молочник», 1875, «Курящий моряк» — все в Нац. гал., Афины).

МОРАЛИС (Μόραλης), Янис (р. 23.IX.1916, Арта)—живописец и театр. художник. Уч. в Высшей художеств. школе в Афинах (1931—36). В 1937—39 жил в Риме и Париже. Гл. тема живописи—женские фигуры в интерьере («Женщина в трауре», 1951; «Композиция», 1949—58 и 1958, собр. худож., 1951—58, части. собр., Афины, 1952—58, части. собр., Милан; «Интерьер», 1955). Оформил спектакли в Театре иск-ва, Нац. театре, балеты в театре Греческий балет.

ПАРТЕНИС (Παρθένης), Константинос (р. 4.VI. 1879 или 24.VI.1878, Александрия, Египет) — живописец. Уч. в Вене и Париже. Автор драматич. картин, в к-рых претворил ситничные и визант. образы («Появление гиганта», «Апофеоз Афанасия Диакона», 1940), символич. произв., пейзажей («Аттика»).

СЕМЕРЦИДИС (Σεμερτζίδης), Валиас (р. 18.II. 1911, Екатеринодар, Россия) — живописец и график. В Г.—с 1922. Уч. в Высшей художеств. школе в Афинах (1928—35). Участник партизанской борьбы против фашистских оккупантов, к-рую отразил в картинах «Народный суд», «Заседание народного совета самоуправления» («Оратор»; 1943—46), «Демонстрация» (1943—44), «Флейта пастуха» (1943—47), в графич. серии «Дети голода» (1942). Пишет жанр. картины («Рабочий в Мелантони», 1956), пейзажи, портреты. Автор гравюр на металле, посвящённых гл. обр. трудящимся Г.

Лит.: Полевой В., У греческих художников, «Творчество», 1958, № 6.

СОХОС (Σῶχος), Антонинос (р. 13.XI.1888, о-в Тинос) — скульптор. Уч. у своего отца скульптора Лазароса Сохоса (1862—1911), в Высшей художеств. школе в Афинах (1908—14), в Париже (1919—22). Автор памятников (в Дойрани, 1928, Пироте, 1930), статуй (Макариос, 1951, Киренния, о-в Кипр), бюстов и голов (голова девушки, 1921, и мать — в Нац. гал., Афины). Много работает в дереве («Сократ» и «Моисей» —1953, в гал. Уолд-хаус, Нью-Йорк; «Агамемнон», 1952, Музей совр. иск-ва, Белград).

ТАССОС (Τάσσος), Алевизос (р. 25.III.1914, Мессинии) — график. Уч. в Высшей художеств. школе в Афинах. Автор гравюр на дер.— тоновых («Остров Идра», 1952, «Равнина под дождём», 1953, «Девушка», 1950-е гг.) и цветных («Слуга в таверне», 1955, «Земледельцы», 1957, «Композиция», 1957, «Сельские рабочие», 1958, «Рыбаки», 1958), литогр. («Сельские рабочие»), илл.

Лит.: журн. Ἐπιθεώρηση τέχνης, Ἀθῆναι, 1958, июль.

ТОМБРОС (Τόμπρος), Михалис (р.12.XI.1889, Афины)—скульптор. Окончил Высшую художеств. школу в Афинах (1909), где с 1919 стал проф., уч. и жил в Париже в 1910-е и в 1920-е гг. Автор статуй («Моряк», гипс, 1950-е гг., «Порыв», бр., 1951), статуэток, декор. работ («Экзотическая композиция», мр., 1955).

ЦАРУХИС (Τσαρούχης), Янис (р. 1.I.1910, Пирей)—живописец. В 1928 поступил в Высшую художеств. школу в Афинах. С 1935 жил в Италии и Франции. Автор жанр. портретов и сцен; часто пишет темперой на досках («Юноша», 1937, «Две женщины», 1938, «Гречанка», 1948, «Обнажённый юноша», 1954), пейзажей («Пирей», 1956, части. собр., Нью-Йорк).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Высшая художеств. школа в Афинах, осн. в 1836; имеет отд. живописи, скульптуры, рис. и гр. Ф-т архитектуры Нац. политехникума в Афинах, осн. в 1836.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Афинская академия, осн. в 1926; имеет отд. литературы и иск-ва. **Ассоциация иск-в и литературы**, осн. в 1938 в Афинах; 1500 чл. (на 1961). **Федерация ассоциаций изобразит. иск-в**, осн. в 1937 в Афинах; объединяет — Ассоциацию греч. художн. (осн. в 1910), Объединение греч. скульпторов (осн. в 1930), Художеств. общество, Свободных худож., Ассоциацию карикатуристов и графиков (осн. в 1926).

ПЕРИОДИКА

«Ζύγος» («Зигос») — ж., изд. ежемесячно с 1955 в Афинах. Освещает вопросы иск-ва. «Ἀρχιτεκτονική» («Архитектура») — ж., изд. нерегул. с 1957 в Афинах. «Ἐπιθεώρηση τέχνης» («Обозрение искусства») — ж., изд. ежемесячно с 1954 в Афинах. Освещает с прогрессивных позиций вопросы литературы и иск-ва. «Νέα ἑστία» («Новый очаг»)—ж., изд. с 1927 в Афинах. Освещает вопросы литературы и иск-ва.

Авторы: В. М. Полевой (очерк, справки о худож. и арх., разделы ср.-век. и новой арх-ры в справках о городах), В. Ф. Маркузон (разделы античной арх-ры в справках о городах), Н. А. Сидорова (справки о Пилосе, Самофракии), Ю. Е. Чистяков (часть справки об античном Родосе). Редактор Н. А. Сидорова (разделы античной арх-ры в справках о городах). Консультант В. Семерцидис, Греция (изобразит. иск-во).

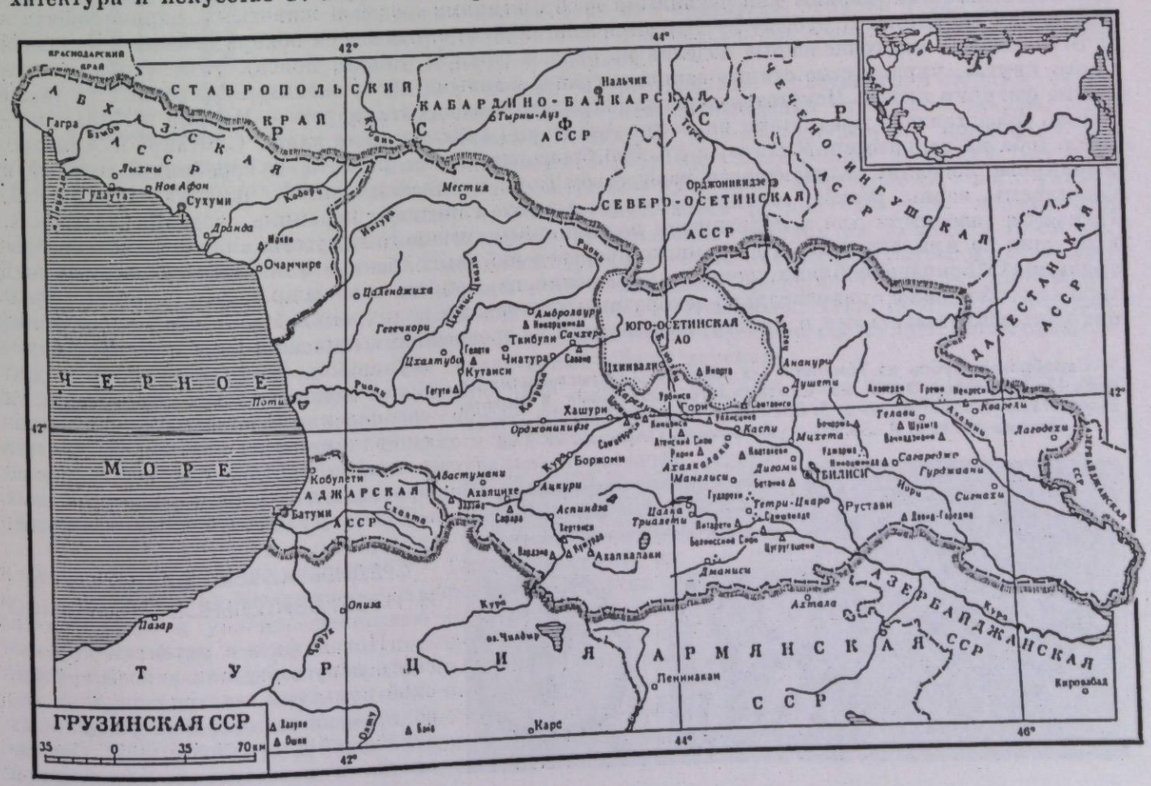
См. илл. на отдельном листе к стр. 561.

ГРУЗИНСКАЯ ССР

(ГРУЗИНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ГРУЗИЯ. САКАРТВЕЛОС САБЧОТА СОЦИАЛИСТУРИ РЕСПУБЛИКА. САКАРТВЕЛО)

На территории Г., одной из древнейших стран Закавказья, развитие архитектуры и искусства прослеживается на протяжении нескольких тысячелетий. Они были связаны в своих истоках с художественным творчеством других народов Кавказа, а также, в течение веков, с художественной культурой ближневосточных и средиземноморских стран. В 19—20 веках особенно большую роль в становлении реалистического изобразительного искусства и новых принципов градостроительства сыграло установление прочных связей с русской культурой.

Архитектура и искусство Г. достигали в определённые периоды высокого художественного уровня. Особенно значительны произведения грузинской средневековой архитектуры, монументальной живописи, чеканки по металлу, резьбы по камню. Новый большой подъём получили архитектура и искусство Г. в советское время.


ГРУЗИНСКАЯ ССР
ЧЕРНОЕ МОРЕ
ТУРЦИЯ
СТАВРОПОЛЬСКИЙ КРАЙ
КАБАРДИНО-БАЛКАРСКАЯ АССР
СЕВЕРО-ОСЕТИНСКАЯ АССР
ЮГО-ОСЕТИНСКАЯ АО
ЧЕЧЕНО-ИНГУШСКАЯ АССР
ДАГЕСТАНСКАЯ АССР
АБХАЗСКАЯ АССР
АДЖАРСКАЯ АССР
АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР
АРМЯНСКАЯ ССР
ТБИЛИСИ
Сухуми
Батуми
Кутаиси
Гагра
Гудаута
Очамчире
Ткибули
Чиатура
Хашури
Боржоми
Ахалцихе
Ахалкалаки
Рустави
Мцхета
Гори
Душети
Телави
Лагодехи
Сигнахи
Гурджаани
Тетри-Цкаро
Дманиси
Пенинакан
Карс
Ольты
Нальчик
Орджоникидзе
Местия
Цхинвали
Кобулети
Поти
Супса
Кварели
Ахалцихе
Ахалкалаки
Аспиндза
Цкалтубо
Самтредиа
Зестафони
Чохатаури
Ланчхути
Ананури
Казбеги
Степанцминда
Дигоми
Мухатгверди
Сагареджо
Цнори
Сиони
Мцхета
Гудаута
Ткварчели
Очамчире
Гагра
Новый Афон
Лыхны
Дранда
Моква
Гантиади
Кобулети
Шуахеви
Кеда
Хуло
Ахалсопели
Цалка
Ахалдаба
Ахалсопели
Ахалкалаки
Ацкури
Аспиндза
Ахалцихе

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

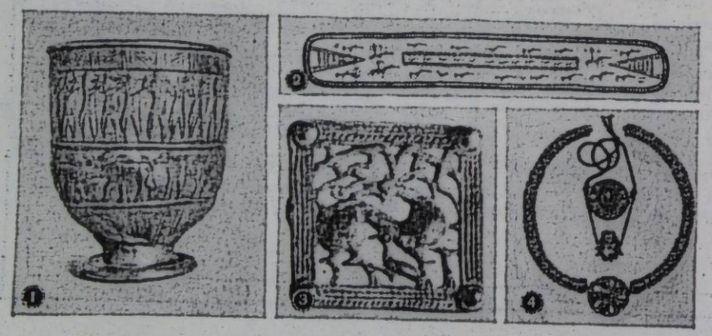
Архитектура. Остатки древнейших поселений на территории Г. восходят к энеолиту (4-е тысячелетие — нач. 3-го тысячелетия до н. э., в Бешташени и в Озни — в исторической провинции *Триалети* и др.). К эпохе бронзы относятся курганы Триалети, Самгори (близ Тбилиси), дольмены Абхазии, остатки культовых сооружений: Нацар-гора в *Цхинвали*, Ховле-гора в Восточной Г. в Каспском р-не. От времени первых рабовладельческих государств на территории Г.— Иберии в восточной части Г. и Колхиды в западной (сер. 1-го тысячелетия до н. э.— первые века н. э.) — сохранились остатки значительных архитектурных комплексов. Важнейшие из них связаны с древней столицей Г.— *Мцхетой*: акрополь Армазцихе (Багинети) с толстыми крепостными стенами и развалинами сооружений; гробница 1 в.; руины дворцового комплекса в Армазис-хеви. Памятники свидетельствуют, что уже в это время Г. обладала развитыми строительными традициями, в частности высокой культурой обработки и применения камня (кладка стен из тёсаного камня, каменные сводчатые перекрытия), имела опыт скального строительства (наиболее ранние помещения комплекса *Уплисцихе*). Литературные источники говорят о существовании в Г. на рубеже нашей эры различных типов народного жилища, в частности дома типа «дарбази» — прямоугольного в плане, с деревянным куполообразным ступенчатым перекрытием «гвиргвини» в центре. Композиционные принципы дарбази имели большое значение для становления монументального культового зодчества Г. феодального времени.



Гробница близ Мцхеты. 1 в.

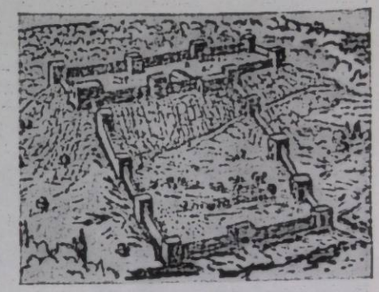
Изобразительное искусство. Древнейшие памятники искусства Г.—художественные изделия из металла и керамика с лепным орнаментом — также восходят к энеолиту. Серединой 2-го тысячелетия до н. э. датируются найденные в *Триалети* изделия из золота, серебра и бронзы, украшенные цветными камнями, зернью или чеканными изображениями людей и животных, чернолощёная и расписная керамика. К рубежу 2—1-го тысячелетий до н. э. относятся обнаруженные в Западной и Восточной Г. многочисленные изделия из бронзы (топоры, бляхи, пояса), т. н. «кобано-колхского круга», украшенные стилизованными гравированными изображениями животных, а также литые фигурки людей. Искусство периода рабовладельческих государств — Иберии и Колхиды — богато представлено предметами из Вани, Ахалгори (*Ахалгорийский клад*), Самтавро и Армазис-хеви (оба на территории Мцхеты) и др. Это бронзовые бляхи, золотые и серебряные сосуды и ювелирные изделия, отличающиеся изяществом форм и отделки (литьё, чеканка, гравировка, филигрань, зернь, резьба, цветные вкладки), а также глиптика, керамика, изделия из стекла. Наряду с завозными или исполненными под влиянием античного искусства предметами (серебряные чаши из Армазис-хеви и др.), много произведений, выполненных в местных художественных традициях (бронзовые бляхи, золотые украшения из Армазис-хеви и др.), для которых характерны преобладание орнаментально-декоративных мотивов и полихромия. Ранние археологические находки свидетельствуют о культурных связях Г. с древнейшими народами Переднего Востока— шумерами, хеттами, урарту и др.; более поздние — с ахеменидским и сасанидским Ираном, Грецией и римско-эллинистическим миром. Вместе с тем на протяжении веков можно проследить развитие своеобразных местных художественных традиций.

1. Серебряный кубок из Триалети. 1-я половина 2-го тысячелетия до н. э. 2. Бронзовый пояс из Самтаврского могильника в Мцхете. 2 — 1-е тысячелетия до н. э. 3. Бронзовая бляха из Брили, 1-е тысячелетие до н. э. 4. Золотые украшения из Армази. 2—3 вв.



СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

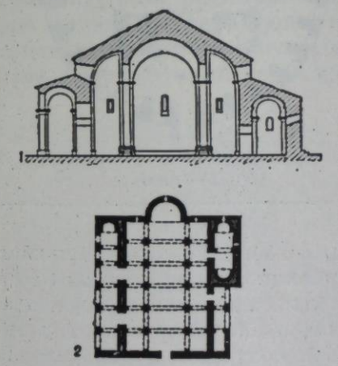
Новая фаза в развитии грузинского искусства, как и всей грузинской культуры, наступает с 4—5 вв., со времени зарождения феодальных отношений и принятия (337) христианства в качестве государственной религии. В монументальной архитектуре преобладающее значение приобретают культовые сооружения, в монументальном искусстве — религиозная тематика. Несмотря на тематическую общность произведений архитектуры и искусства Г. с архитектурой и искусством других областей христианского Востока, в них развиваются и углубляются черты национального своеобразия, имеющие корни в предшествующей эпохе, а также в истоках народного строительного искусства и художественного творчества.



Цитадель города Уджарма. 4—6 вв. Реконструкция И. Цицишвили.

Архитектура. Путь развития средневековой архитектуры можно проследить начиная с 1-й пол. 4 в. по сохранившимся в большом количестве и в хорошем состоянии храмам и уцелевшим (гл. обр. в виде развалин) монастырским сооружениям, городским укреплениям, крепостям, дворцам, мостам и т. д.

Первые же постройки раннефеодального времени показывают отработанность строительных приёмов и конструкций. Все монументальные здания возводятся из камня на известковом растворе. Стены церквей обычно складываются с фасадной и внутренней стороны из гладко отёсанных квадров, уложенных правильными рядами. Перекрытия сводчатые. Широко распространены арки. В качестве отдельных опор применяются сложенные из камня столбы.



Базилика Болнисский Сион, 478—493: 1 — разрез; 2 — план.

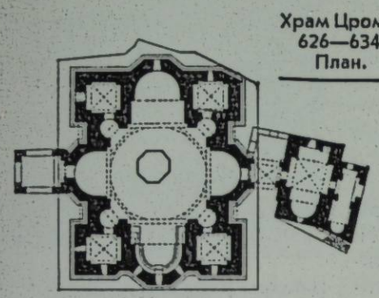
Характерные образцы феодальных укреплённых городов, построенных на склонах гор,— *Уджарма* с цитаделью и дворцовыми сооружениями 4—6 вв. и *Тбилиси*, облик которого на раннем этапе его развития можно в общих чертах восстановить по письменным источникам. На гребне горы располагалась цитадель, в ней обычно находились дворец царя или правителя, церковь и ряд хозяйственных сооружений. По склонам спускались городские кварталы, обнесённые стенами с башнями.

В соответствии с требованиями христианской церкви перед архитекторами встала задача возведения культовых зданий, вмещающих большое количество молящихся. Первые церковные постройки показывают борьбу противоположных традиций: местных (стремление к центрально-купольным композициям, восходящим к дарбази) и привнесённых извне (форма базилики, неизвестная ранее в Г., но уже утвердившаяся в первых христианских центрах на Ближнем Востоке). Древнейшие из сохранившихся в Г. маленьких церквей 4—5 вв. (*Некреси*, *Шуамта* и др.) имеют лишь внешнее подобие базилики, но лишены чётко выраженной продольной оси и настоящих нефов. Первая и самая значительная настоящая базилика — *Болнисский Сион* (478—493), а также ряд храмов 6—7 вв., отличаясь от римско-эллинистических базилик, составляют самостоятельную типовую группу. Для Болниси характерны: общая двускатная крыша над тремя нефами; отсутствие окон в продольных стенах и устройство в них входов, что снижает значение продольной оси внутри здания; отсутствие западного нартекса. В 6 в. преобладающее значение приобретают центрально-купольные храмы и особенно тетраконхи (четырёхапсидные в плане) с центральным подкупольным квадратом (Дзвели Гавази, *Ниноцминда*).

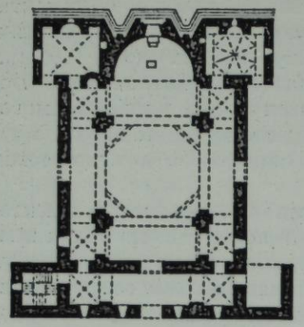
Храм Джвари. 586/7 — 604. Вид на алтарь. Рисунок Н. П. Северова.



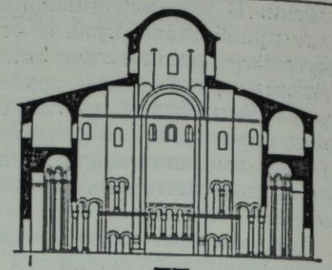
Период первого расцвета грузинской феодальной архитектуры — конец 6 — 1-я половина 7 вв., когда в Г. создаётся ряд выдающихся произведений. Здания отличаются строгостью и уравновешенностью композиции, чёткостью и тектоничностью форм, сдержанным применением декора, лишь акцентирующего отдельные части здания (в основном это резные оконные навершия и отдельные рельефы на фасадах), высоким мастерством каменной кладки, выразительностью и артистизмом очень простых, лаконичных профилей. Тромпы и подковообразные арки — характерные конструктивные элементы данного периода. Уже

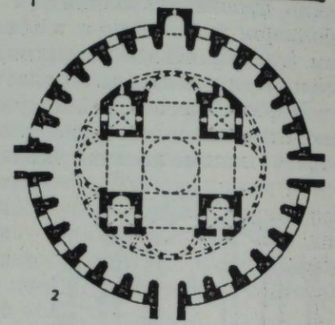


Храм Цроми. 626—634. План.



Храм Джвари. 586/7—604. План.





Храм Бана, 7 в.: 1 — разрез; 2 — план.

с древнейшего времени в Г. связь архитектурного сооружения с окружающей природой сознательно ставится не только как практически-утилитарная, но и как художественная задача.

Важнейший памятник этого периода — храм *Джвари* (586/7—604) близ Мцхеты, одно из выдающихся произведений мирового зодчества раннего средневековья. Возведённый на вершине высокой горы у слияния рек Куры и Арагви, храм поражает редкой гармоничностью пропорций, законченностью и уравновешенностью внутреннего пространства и внешних масс, глубокой продуманностью соотношения целого и деталей.

Храмы типа Джвари (тетраконх с четырьмя угловыми комнатами, с восьмигранным куполом, опирающимся непосредственно на стены) известны только в Г. и Армении (см. *Армянская ССР*). Архитектура Джвари имела большое значение для последующего развития грузинского зодчества. В отличие от Византии, где в ту пору основное внимание было обращено на разработку интерьера, в Г. разрешается задача создания художественно законченных фасадов, отражающих внутреннее архитектурное деление сооружения и отвечающих художественному решению интерьера.

Вачнадзиани. Храм Квела-Цминда. Конец 8 — начало 9 вв. Интерьер. Рисунок Н. П. Северова.



На многообразие грузинской архитектуры этого времени указывают большие храмы 7 в. — *Цроми* и *Бана*, а также крохотная, редкая по изяществу, купольная церковь *Самцевриси*. Круглые купольные храмы типа Бана — в плане тетраконхи с круговым обходом — встречаются в Г. лишь в раннефеодальную эпоху. Цроми же по плану, по решению внутреннего пространства и построению внешних масс во многом предвосхищает развитие купольных сооружений в эпоху зрелого феодализма. Его характеризуют: вытянутая продольная ось; купол на четырёх свободно стоящих столбах; единственная — алтарная — апсида, не выступающая снаружи, но выделенная на фасаде двумя треугольными нишами по сторонам; три прямоугольных рукава; хоры с западной стороны; выделение по всем четырём фасадам центральных, завершённых фронтонами, частей. К этому же времени относится создание т. н. трёхцерковных базилик (в *Дманиси*, *Некреси* и др.) оригинального типа (нефы разделены не устоями, а стенами), не известного за пределами Г. Строились также однонефные (зальные) церкви небольших размеров.

Со 2-й половины 7 в. до середины 10 в., в период арабского завоевания, а затем борьбы за изгнание завоевателей и за объединение разрозненных грузинских царств и княжеств, в периферийных провинциях Г. — в Тао-Кларджети, в Абхазии, в Кахетии — созревали политические и духовные силы для государственного объединения феодальной Г., создавались предпосылки блестящего расцвета грузинской литературы, искусства и философской мысли в 10—12 вв. Гражданские и крепостные сооружения этого времени сохранились в руинах. Лучшие образцы дворцовых сооружений 8—10 вв. находятся в Кахетии. Это прямоугольные в плане каменные здания с подсобными помещениями на первом этаже и большими парадными залами с плоским потолком и с рядом широких арочных окон на втором. Культовое зодчество этого переходного периода переживает процесс формирования нового стиля, характеризуется творческими исканиями, многообразием архитектурных решений. Главнейшие храмы 8—10 вв. уже несут в себе те или иные черты, которые становятся характерными для последующего этапа. Среди них сложная по плану большая купольная церковь Квела-Цминда близ с. *Вачнадзиани* (ныне Шрома), в которой наряду с тромпами впервые применены паруса, а пропорции здания сильно вытянуты вверх; двухкупольная церковь *Гурджаани* (8—9 вв.); многоапсидная церковь *Кацхи* (рубеж 10—11 вв.); храм *Кумурдо* (964), сочетающий многоапсидность с планом прямоугольного очертания, и, наконец, храм типа триконха (трёхапсидного) в с. *Ошки* (50—60-е гг. 10 в.) с богатой декоративной разработкой фасадов.



Храм Кацхи. Рубеж 10 — 11 вв. Часть обхода.

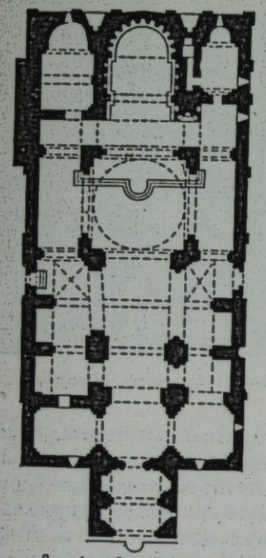


Храм в Ошки. 50—60-е гг. 10 в. Южный фасад.

Новый период расцвета грузинской архитектуры (10—1-я половина 13 вв.) связан с периодом развитого феодализма, с эпохой воссоединения разрозненных грузинских княжеств и создания централизованного феодального государства. Судя по литературным источникам и сохранившимся остаткам сооружений, в этот период велось обширное строительство в городах *Гори*, *Тбилиси*, *Кутаиси*, *Гударехи*, *Дманиси*, *Самшвилде*. Сооружались мосты (*Беслетский мост*, Рконский и др.), каналы, водопроводы, бани, больницы, прокладывались дороги, строились караван-сараи, гостиницы и др. Были построены академия Гелатского монастыря — большой прямоугольный зал со сводчатым портиком, академия в монастыре Икалто, близкая по архитектуре к дворцам Кахетии. Наиболее значительное дворцовое сооружение — *Гегути* (некоторые части 12 в., есть и более ранние), с большим купольным залом, имеющим с четырёх сторон широкие сводчатые айваны (айваны). Величественное впечатление производят мощные, возведённые в неприступных местах крепости. Крупнейшие из них — *Хертвиси*, Тмогви, Ацкури, Хорнабуджи. По-прежнему наиболее отчётливо прослеживается развитие архитектуры культовых сооружений. Определился ведущий тип купольного храма — удлинённое с запада на восток четырёхугольное в плане здание, с высоким куполом на четырёх свободно стоящих устоях. Внешние массы образуют форму креста, в центре которого возвышается многогранный барабан купола, увенчанный пирамидальным многогранным шатром. Рукава креста перекрыты двускатными кровлями, а межрукавные, более низкие помещения, — односкатными. Пропорции вытянуты ввысь, но гармоничное соотношение частей никогда не нарушается. Фасады облицованы тёсаным камнем светлой окраски (желтовато-песочного, изумрудно-зелёного и др. цветов), отделаны декоративной аркатурой; резьба по

Гелатский монастырь. Руины академии. 12 в.



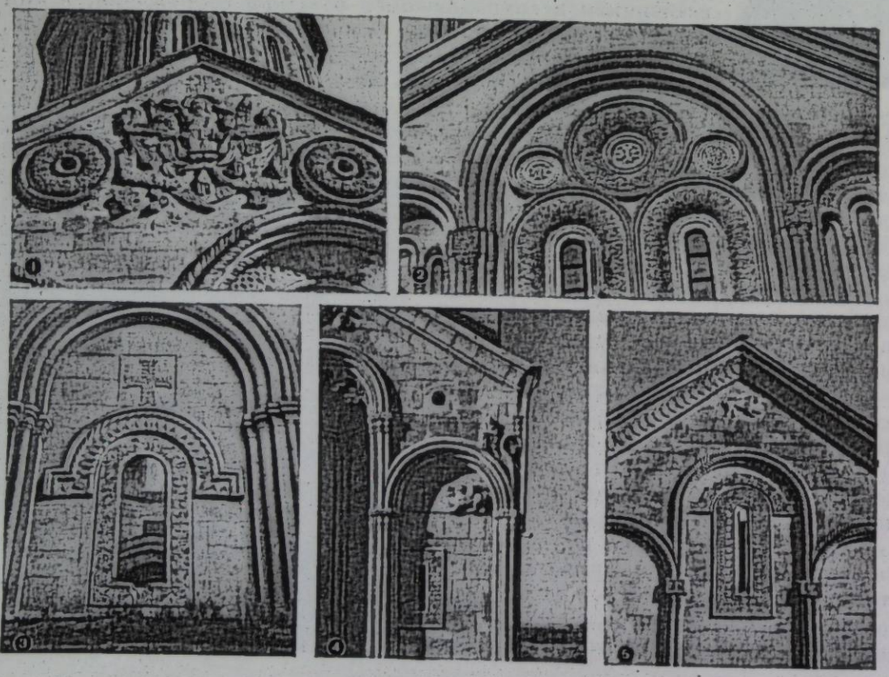


Зодчий Арсукисдзе. Собор Свети-Цховели в Мцхете. 1010—29. План.

камню, украшающая наличники и карнизы, отличается исключительным богатством орнаментальных мотивов и совершенством выполнения. В ряде памятников фасады украшены сюжетными рельефами, которые располагаются по определённой системе и органически слиты с общим декором здания (напр., храм в *Никорцминде*, 1010—14). Стены и своды внутри храмов сплошь покрывались фресковой росписью.

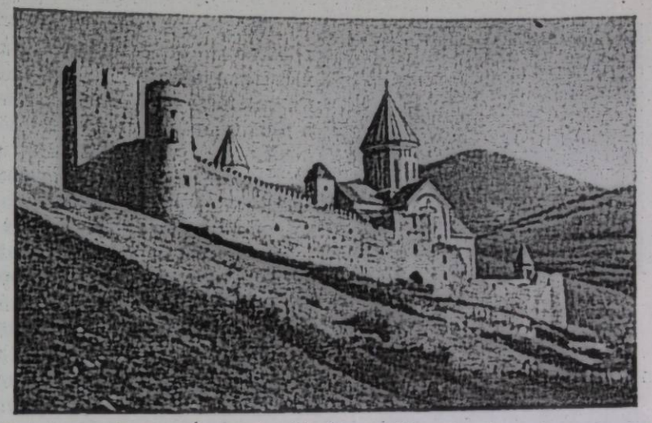
Особенности зодчества 11 в. в полной мере проявились в трёх монументальных храмах, являющихся этапными произведениями грузинской средневековой архитектуры: храме Баграта в *Кутаиси*, соборах Свети-Цховели в *Мцхете* и *Алаверди* в Кахетии. Храм Баграта (1003) отличается совершенством пропорций, большой динамичностью архитектурных масс (прямоугольные выступы боковых апсид, галереи и башни по внешним стенам), богатством резного декора. Свети-Цховели (1010—29)— самая крупная церковная постройка Г. Прямоугольное в плане, сильно удлинённое по продольной оси, здание производит впечатление грандиозности и мощи; резные украшения стен тут также играют существенную роль. В Алаверди (1-я четверть 11 в.) сказываются характерные для построек Кахетии черты — сильно вытянутые ввысь пропорции и очень скупое применение декора (это объясняется отчасти тем, что в Кахетии, за редким исключением, в облицовке фасадов применены булыжник и ноздреватый туф). Внутреннее пространство Алаверди по величественности не имеет себе равных в Г. К этим трём храмам примыкают хронологически и стилистически храм в *Самтависи* (1030) — один из лучших памятников эпохи, Самтавро в *Мцхете* (1-я пол. 11 в.) и др. В отделке восточного фасада Самтависи применена композиция из большого декоративного креста, резного обрамления алтарного окна и резных квадратов под ним, получившая дальнейшее распространение в 12—13 вв. Великолепные образцы однонефной (зальной) церкви: Хциси (1002) в Восточной Г. (близ г. Хашури) и *Саване* (1046) в Западной Г. (в 6—7 *км* от посёлка Сачхере). Обе отличаются, при простоте общего построения, изысканностью пропорций, продуманностью и мастерским исполнением фасадной резьбы.

К началу 12 в. относится большой ансамбль *Гелатского монастыря* с знаменитой академией — средоточием научной и философской мысли средневековой Г. На протяжении 12 в. создаётся грандиозный пещерный монастырь *Вардзиа*.



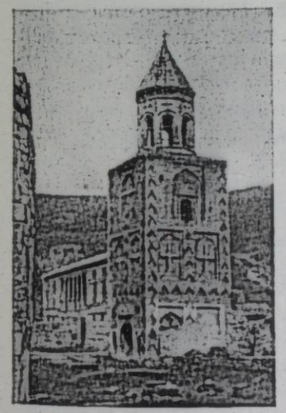
Отделка фасадов: 1 — рельефы на фасаде церкви в Никорцминде, 11 в.; 2 — фрагмент южного фасада собора Самтавро в Мцхете, 11 в.; 3 — украшение окна храма Ишхани, 1032, зодчий Иванэ Морчаисдзе; 4 — фрагмент восточного фасада храма Самтависи, 1030, зодчий Илларион Самтавнели; 5 — фрагмент западного фасада церкви Саване, 1046, зодчий Арабай.

В храмах конца 12 — начала 13 веков усиливается декоративность, доходя до рафинированности. Барабаны куполов сплошь покрываются резьбой; декоративные «пятна» оконных наличников и резных крестов контрастно выделяются на гладких стенах, на которых в большинстве случаев уже нет аркатур. Меняются пропорции: сильно вытягивается барабан купола; план становится компактнее, приближаясь к квадрату; барабан опирается на два столба и на выступы апсиды. Храмы рубежа 12—13 вв., строившиеся обычно отдельными феодалами в уединённых местах, значительно меньше по размерам, чем кафедралы 11 в. Лучшие образцы — *Бетания*, *Кватахеви*, *Питарети*. Близки к ним по построению масс и по пропорциям кирпичные храмы Тимотесубани и *Кинцвиси* (рубеж 12—13 вв.) в Восточной Г.



Замок Ананури. 16—17 вв. Общий вид.

Расцвет грузинской архитектуры продолжался вплоть до середины 13 в. В дальнейшем неоднократные опустошительные нашествия монголов, а также распад грузинского государства на отдельные княжества привели к резкому ухудшению политического и экономического состояния страны, к сильному сокращению масштаба строительства. В сооружениях конца 13 — нач. 14 вв. проявляются черты эклектизма, а позднее — и некоторая ремесленность, в особенности в декоре. Лучшие постройки этого времени, выполненные ещё с высоким профессиональным мастерством,— храм Метехи в *Тбилиси*, храмы в *Сафаре*, *Зарзме* и др.

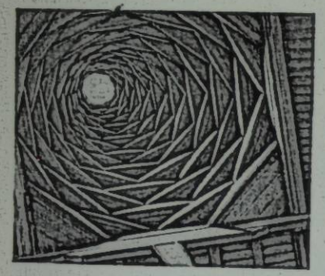


Ниноцминда. Кирпичная колокольня, 50-е гг. 16 в., и дом митрополита, 1774—77.

Последний этап развития средневековой грузинской архитектуры — 14 — начало 19 вв.— протекал в обстановке непрерывной борьбы против захватнической политики Турции и Ирана, в тяжёлых междоусобицах местных феодалов. От 15 в. дошло очень мало построек. В основном восстанавливались разрушенные при нашествиях Тимура храмы, крепости и др. Строительство оживает в 16—17 вв. В многочисленных феодальных замках-крепостях (*Ананури*, 16—17 вв.) и в некоторых городах, ставших центрами отдельных княжеств или царств (*Греми*, *Тбилиси*), возводятся крепостные стены и башни, дворцы и жилые дома, хозяйственные и торговые сооружения, бани (многие на природных тёплых источниках), мосты. Связи с вековыми национальными традициями строительного искусства продолжают жить; в стилистическом отношении углубляются черты, наметившиеся на рубеже 13—14 вв. В Восточной Г. характерны изменения, связанные с применением нового строительного материала — кирпича, который становится преобладающим, хотя продолжают много строить также и из камня. В кирпичных постройках, сохраняющих в композиции традиционные для каменных сооружений черты, появляются в связи с некоторым иранским влиянием новые приёмы оформления фасадов: выведенные кирпичной кладкой заглублённые или выступающие ниши, фигуры крестов, ромбов, которые иногда образуют ряды, ритмически расчленяющие поверхность стен, зубчатые карнизы и т. д. (колокольня в *Ниноцминде*, 50-е гг. 16 в., колокольня Анчисхати в *Тбилиси*, 1675).

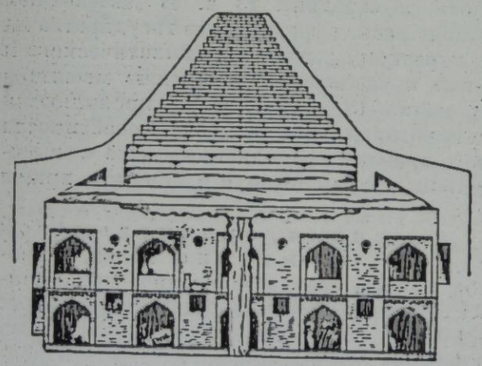
Мост Гатехили Хиди. 17 в.



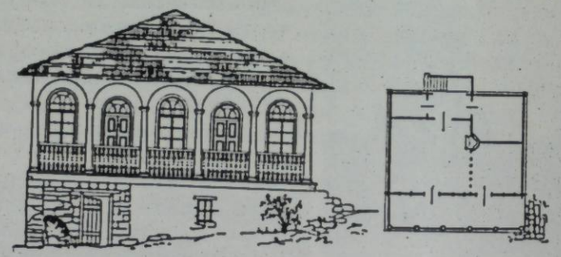


Восьмиугольный гвиргвини (купол дарбази). Вид снизу.

Народное зодчество занимает особое место в развитии грузинской архитектуры. Разнообразие природных условий, различные исторические судьбы отдельных провинций Г., неравномерность их экономического и социального развития обусловили различия в планировке и застройке сёл, а также большое разнообразие планировых и композиционных решений и декора крестьянских жилых домов. Для селений в восточных и высокогорных районах характерна компактная застройка, часто по склонам гор, с извилистыми улочками; в западных и низменных районах преобладает рассредоточенное расположение усадеб. Те и другие отличаются свободным характером, умелым использованием особенностей рельефа и окружающего пейзажа. В восточных и южных районах Г. были распространены дома типа дарбази. План дарбази обычно прямоугольный. В центре главного зала — очаг. Деревянное перекрытие гвиргвини со световым, служившим одновременно выходом для дыма, отверстием в центре состоит из квадратных или многогранных в плане ступеней, расположенных напуском. Фасад с открытой галереей на уровне земли очень прост. Важный элемент интерьера — опорный деревянный столб «дедабодзи» (мать-столб), обычно украшенный резьбой, а также стенные ниши хозяйственного назначения. В горных районах сохранились каменные жилые дома в 2—3 этажа, хорошо увязанные с рельефом; в Сванетии, Хевсуретии, Пшави, Хеви в комплекс дома входила высокая (до 30 м) каменная квадратная в плане башня, служившая для укрытия и обороны обитателей при нападении врага. Все эти типы в настоящее время ушли в прошлое, как не соответствующие новому быту. Более жизненным оказался тип «ода-сахли» Западной Г.— деревянный дом на невысоком каменном цоколе или на каменных столбах, прямоугольный в плане, состоящий из нескольких комнат (чаще всего из большого зала и двух меньших помещений) и имеющий крытый деревянный балкон с резными перилами во всю длину фасада. Наряду с жилым домом в единый комплекс жилой усадьбы входят и хозяйственные сооружения — кухня, хлев, кукурузник (обычно на высоких деревянных столбах и с плетёными стенами). Плановое решение и отдельные детали (напр., раздвижные перегородки, балконы и др.) ода-сахли в силу своей целесообразности продолжают жить и в наше время, обогащаясь новыми элементами.



Дарбази в Карагаджи. Разрез.



Жилой дом типа ода-сахли в с. Горди. Фасад и план.

Изобразительное искусство. В начале периода раннего средневековья (4—9 вв.) вместе с новой идеологией Г. воспринимает из центров культуры христианского Востока новое содержание и формы изобразительного искусства, перерабатывая которые на основе местных декоративных художественных традиций, она развивает собственную школу.

Этот процесс прослеживается прежде всего в скульптуре, представленной рельефами с фигурными изображениями и орнаментальной резьбой (геометрические и растительные мотивы) на стенах храмов, алтарных преградах, мемориальных стелах, каменных крестах и др. В рельефах капителей *Болнисского Сиона* (478—493) с изображениями животных и растений творчески переработанные занесённые извне формы сочетаются с местными народными мотивами. Рельефы *Джвари* (586/7—604) с монументальными изображениями строителей храма, сценой «Вознесения креста» и др. ещё сохраняют пластичность формы, унаследованную от эллинистического искусства, сочетая её с характерной для Г. декоративностью и подчёркнутой линейностью. Но

в памятниках последующего времени (рельефы из *Атенского Сиона*, 1-я пол. 7 в., *Опизы*, 9 в., стела из Усанети, 8—9 вв., и др.) наблюдается постепенная коренная переработка этого наследия. Заменяя объёмную форму плоскостной, увеличивая размеры головы и кистей рук, акцентируя резкую жестикуляцию и напряжённый линейный ритм контуров фигуры и складок одеяний, скульптор не только решает декоративные задачи, но стремится собственными средствами придать экспрессию изображению. Отказ от пластических достижений прошлого явился исторически-прогрессивным моментом, расчистившим путь для дальнейшего самостоятельного развития грузинской скульптуры.



Капитель из базилики Болнисский Сион. 478—493.

Аналогичное развитие наблюдается и в чеканке по металлу, являющейся важной областью грузинской пластики. Изображения Мартвильского складня (8—9 вв.) ещё сочетают различные художественные принципы, но чеканный оклад иконы «Преображения» из *Зарзмы* (886) исполнен в плоскостно-декоративной манере и по напряжённости чёткого линейного ритма и экспрессивности фигур близок скульптурному рельефу из Опизы.

Самые ранние из обнаруженных памятников монументальной живописи Г.— мозаичные полы базилик в *Бичвинте*, Ланчхути — примыкают по содержанию и стилю к кругу древнехристианских памятников Переднего Востока. В мозаиках Бичвинты (4—5 вв.), исполненных из камешков натуральной расцветки, наряду с геометрическим орнаментом представлены символические изображения животных и птиц. Мозаика с торжественной композицией «Слава Христа» в конхе апсиды храма в *Цроми* (7 в.) выполнена в широкой, но уже несколько линейной манере, что вместе с сдержанностью и условностью красочной гаммы (камешки и смальта серебряных, золотых, синих, зелёных и др. тонов) свидетельствует об отходе от принципов эллинистического иллюзионизма. В росписях 9—10 вв., украшающих в этот период лишь алтарную апсиду храмов, изображения получают ещё более плоскостно-линейную трактовку, фигуры застылые, угловатые, рисунок одежд условен («Слава Христа» в пещерной церкви монастыря Додо в комплексе *Давид Гареджа*, в церкви Несгун в Сванетии и др.). То же развитие стиля демонстрируют миниатюры двух древнейших из сохранившихся грузинских иллюстрированных четвероевангелий — Адишского, 897 г. (Краеведческий музей с. Местиа в Земо-Сванетии), исполненного в живописной манере, и 1-го Джручского, 940 г. (Институт рукописей АН Грузинской ССР), мастер которого, художник *Тевдоре*, пользуется линейным рисунком с подцветкой.



Мозаика пола из Бичвинты. Фрагмент. 4—5 вв.

В период зрелого средневековья (10 в.— 1-я половина 13 в.) — эпоху политического, экономического и культурного расцвета страны — грузинское изобразительное искусство имело передовой и ярко выраженный национальный характер. Крупные грузинские монастыри в Г. и за её рубежом (в Сирии, Палестине, Греции) являлись очагами национальной культуры и вместе с тем связывали её с культурными и художественными достижениями всего христианского Востока, в частности с *Византией* (см.).



Мастер Асат. Выносной крест Давида Куропалата из Брили. Позолоченное серебро. Выполнен между 966—1001. Фрагмент.

Со 2-й половины 10 в. в скульптуре намечаются органические, а не подражательные, как в начале средневековья, поиски пластических форм, давшие в 11 в. замечательные результаты. В Г., как и в ряде других стран, этот процесс выявился наиболее последовательно в малой пластике — чеканке по металлу, получившей в этот период исключительный размах. В распятии из *Ишхани* (973) фигура Христа передана сильным, но ещё не дифференцированным пластически объёмом, в пропорциях тела и трактовке лица по-прежнему подчёркивается экспрессия. Памятники конца 10— нач. 11 вв. (выносные кресты из Брили, мастер *Асат*, и из Брети, пластины с изображением праздников из Саголашени, Моцамети, украшенная рельефными фигу-

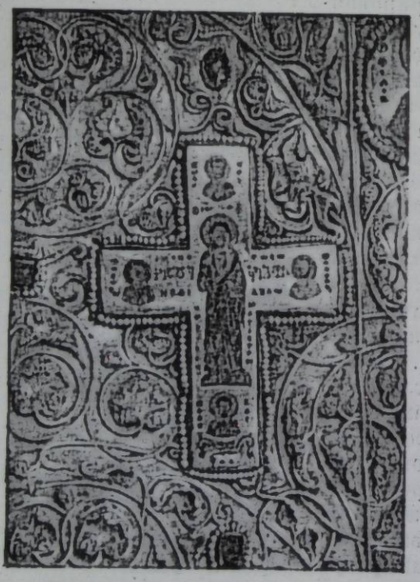


Золотая чеканная чаша из Бедии. Конец 10 в.

рами золотая чаша из Бедии и др.) наряду с архаическими чертами обнаруживают новые тенденции, получившие особенно яркое выражение в памятниках 1-й пол. 11 в. Образ «Умиления» из Зарамы с циклом евангельских сцен на полях, Гелатское тондо с изображением св. Мамая, Мартвильский выносной крест и др. отличаются пластической моделировкой формы, правильностью в передаче пропорций и движения фигуры. Линия теряет напряжённость, становится плавной, играя значительную роль в общем впечатлении мягкой эмоциональности и гармоничности образов. Приблизившись в трактовке изображения к круглой скульптуре, не допускаемой православной церковью, это прогрессивное направление не получило развития и в дальнейшем оборвалось. В произведениях чеканки 12— нач. 13 вв. повторяется достигнутая раньше разработка фигуры, но главное внимание уделяется декоративно-орнаментальной стороне произведения, достигающей большой пышности и сложности. Возрастает также роль живописных акцентов в декоре — эмалевых бляшек, цветных камней, черни и др. (иконы из Мгвимеви и Хахульский складень, 1-я пол. 12 в.; произведения Бешкена и Бека *Опизари*).

Относительно небольшие скульптурные каменные рельефы с изображениями людей, животных, растений и целых сцен, украшающие в сочетании с орнаментом стены храмов 10 — начала 11 вв., отличаются, по сравнению с 9 в., сильно выраженной объёмной формой. Портреты строителей в храмах Тбети (10 в.), *Кумурдо* (964) лишены пластической проработки, которая появляется в рельефах Ошки (961), Свети-Цховели в Мцхете (1029) и в рельефах великолепного скульптурного убранства храма в *Никорцминде* (1010—14). Но уже в ряде памятников 11 в. (фасады храма в *Самтависи*, 1030) рельефы уступают место орнаментально-декоративным мотивам и в 12—13 вв. встречаются лишь в виде отдельных небольших фигурок. Высокого художественного уровня достигают рельефы на алтарных преградах 10—11 вв. (из Ховле, Атени, Уртхви, *Шиомгвиме*, *Сафары* и др.). Стройные, пластически моделированные фигуры, умело скомпонованные с архитектурными и горными фонами, отличаются изяществом и выразительностью (напр., высеченные из голубовато-зелёного камня сцены на преграде из Сафары). Рельефы красиво сочетаются с богатейшими орнаментальными мотивами. Приём украшения преграды одним лишь орнаментом, применявшийся и в 11 в. (алебастровая преграда в Спети), в дальнейшем становится господствующим.

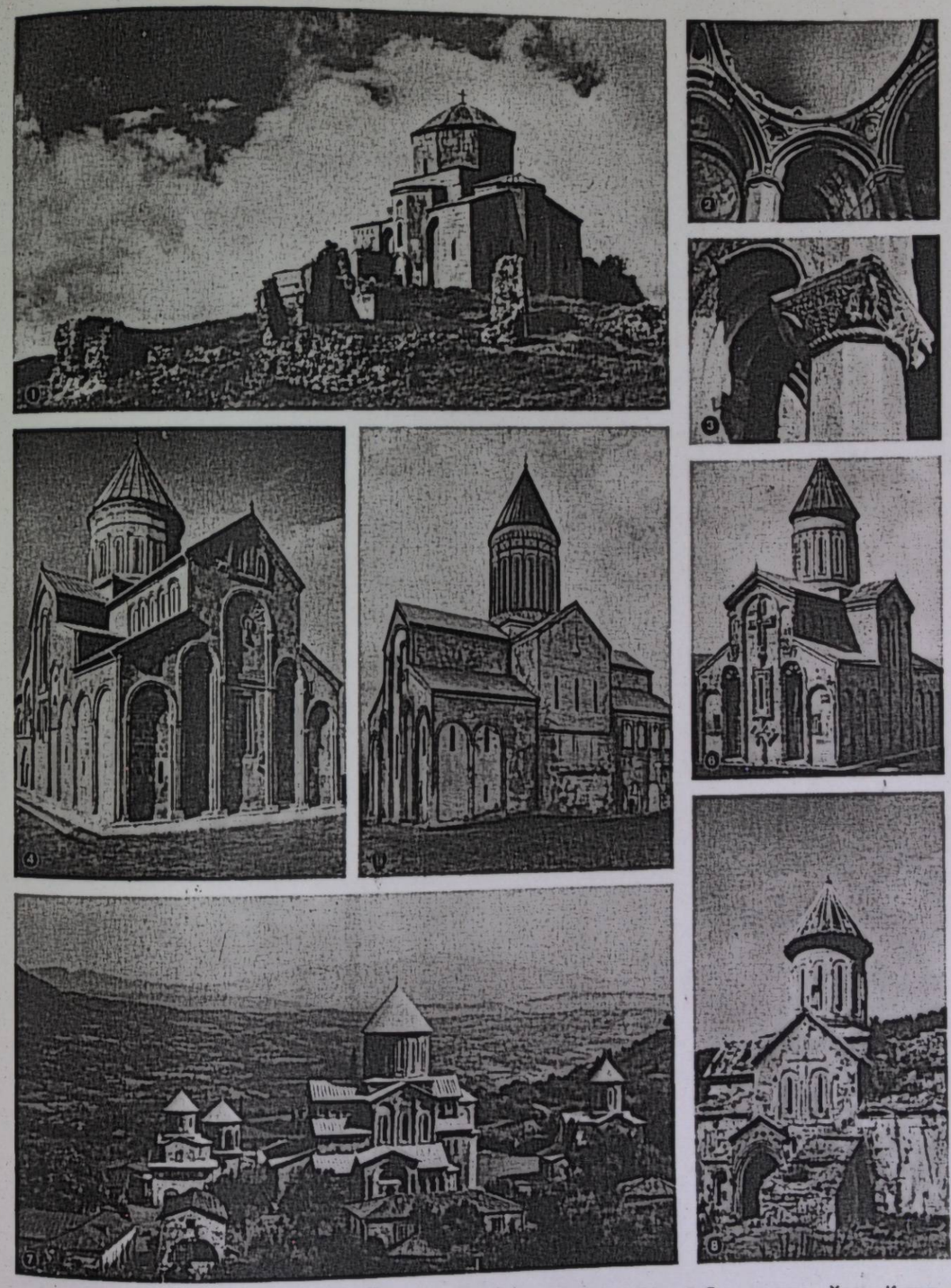
Фрагмент Хахульского складня. 1-я половина 12 в. Чеканка по металлу и перегородчатая эмаль.



Орнаментальная резьба по камню, блещущая разнообразием и богатством мотивов, достигает в 10—11 вв. технического совершенства. Мотивы, разработанные в эту эпоху, повторяются поколениями мастеров. О расцвете в 10—11 вв. резьбы по дереву свидетельствуют резные двери из церквей Сванетии (в Чукули, Пхотрери, Джахундери и др.), богато украшенные изящным орнаментом, с умело вкомпонованными человеческими фигурками. Существовала и резьба по слоновой кости (рельеф Рачинского складня, родственный по стилю произведениям грузинской скульптуры).

Блестящее развитие получила в 11— начале 13 вв. фресковая живопись, украшающая теперь весь храм внутри, а иногда и его фасады (ряд церквей находящихся в Сванетии).

В росписи появляются оригинальные житийные циклы местных святых и портреты заказчиков росписи. Но и усвоенные извне (из Византии и др. стран) иконографические образцы творчески перерабатываются: сдержанность мягко сгармонированного колорита и линейная манера письма остаются характерными чертами грузинской живописи. Как и в произведениях пластики — линия в росписях 11 в. (Ишхани, *Манглиси*, Земо-Крихи, *Атенский Сион* и др.) и



ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Храм Джвари. 586/87—604. Вид с юго-востока. 2. Зодчий Сакоцари. Храм Кумурдо. 964. Подкупольная конструкция. 3. Храм Баграта в Кутаиси. 1-я половина 11 в. Капитель в южном портике. 4. Зодчий Арсукисдзе. Собор Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029. Вид с юго-востока. 5. Собор в Алаверди. 1-я четверть 11 в. Вид с северо-востока. 6. Зодчий Илларион Самтавнели. Собор в Самтависи. 1030. Вид с северо-востока. 7. Гелатский монастырь. Общий вид. В центре — главный храм. 1106. 8. Храм Питарети. 13 в.















ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Голова св. Фёдора. Фрагмент росписи церкви Квирике и Ивлиты. Художник Тевдоре. 1112. 2. Фрагмент сцены «Вознесения Христа». Роспись церкви в Земо-Крихи. Середина 11 в. 3. Ангел из сцены «Благовещения». Роспись в Атенском Сионе. 1080. 4. Архангел Михаил. Фрагмент иконы из Сванетии. 11—12 вв. 5. Голова архангела Гавриила. Фрагмент мозаики из Гелатского монастыря. 1120-е гг. 6. Иуда в сцене «Тайной вечери». Фрагмент росписи церкви в Убиси. 14 в. 7. Ангел из росписи храма в Кинцвиси. Начало 13 в.





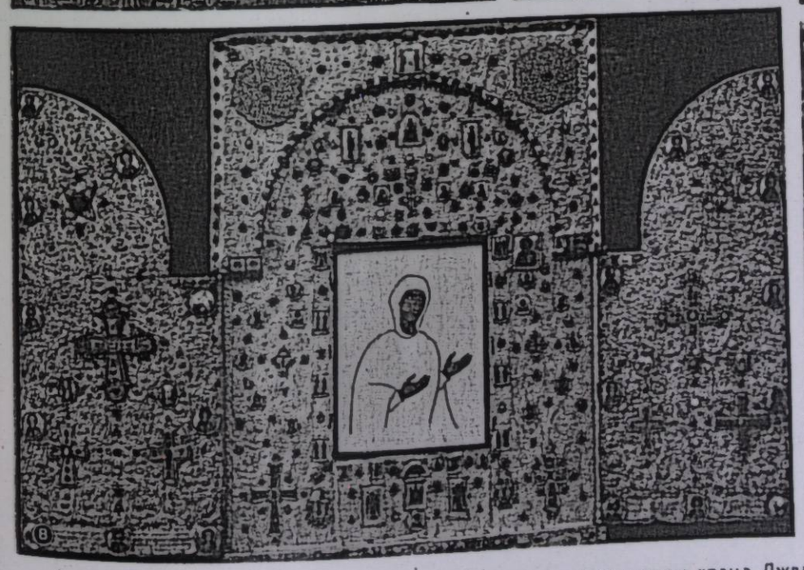


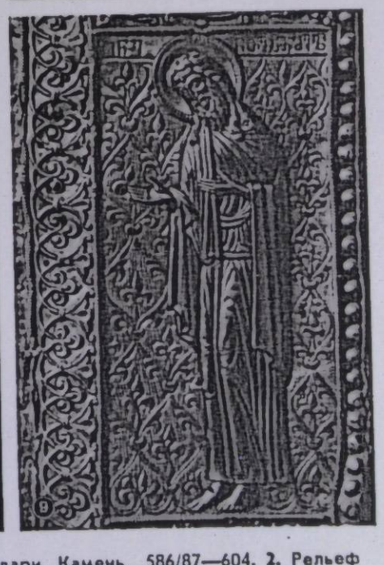




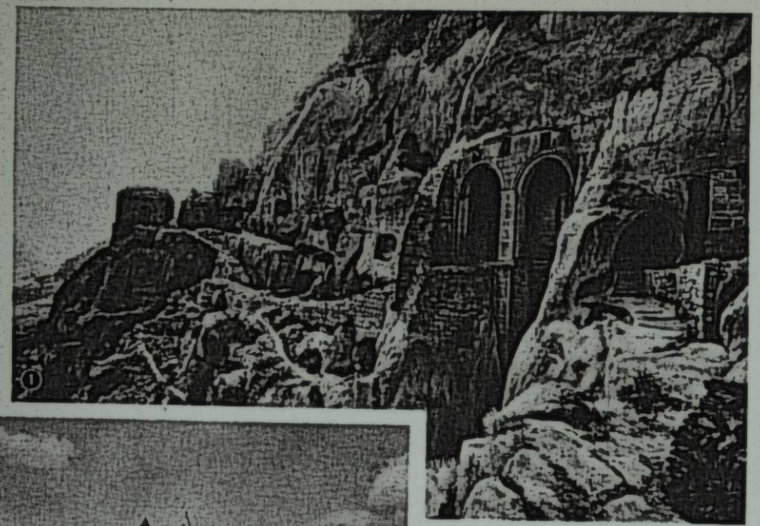


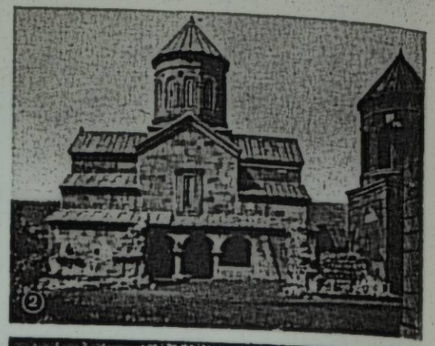




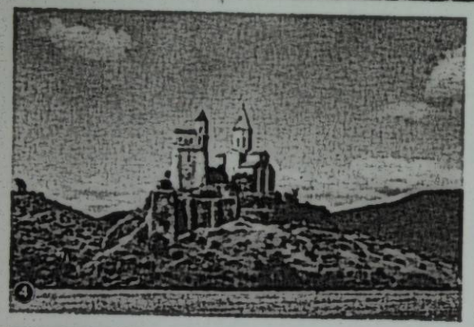


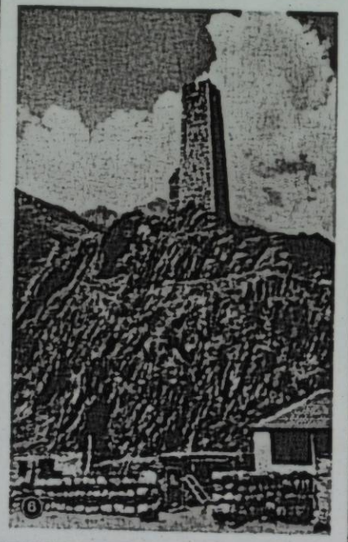
ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Рельеф «Вознесение креста» над южным входом храма Джвари. Камень. 586/87—604. 2. Рельеф Ашота Куропалата из Опизы. Камень. 1-я четверть 9 в. 3. Икона «Преображения» из Зарзмы. Фрагмент. 886. 4. Тондо с изображением св. Мамая из Гелатского монастыря. 1-я половина 11 в. 5. Икона «Умиления» из Зарзмы. 1-я половина 11 в. 6. Алтарная преграда из Сафары. Камень. 11 в. Фрагмент. 7. Пластина со сценой «Благовещения» из Сагола-шени. Рубеж 10—11 вв. 8. Хахульский складень. 1-я половина 12 в. 9. Бека Опизари. Оклад Анчийского образа. Деталь. 1195. (№№ 3—5 и 7—9 — чеканка по металлу).

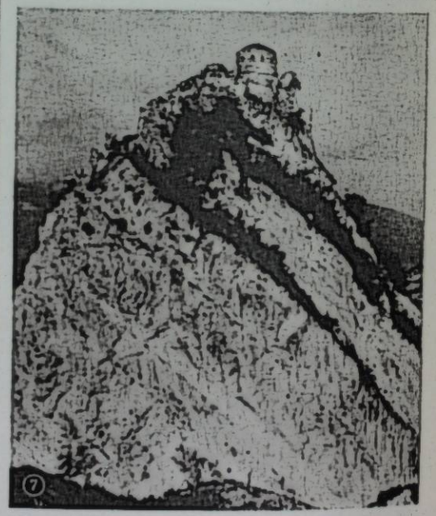




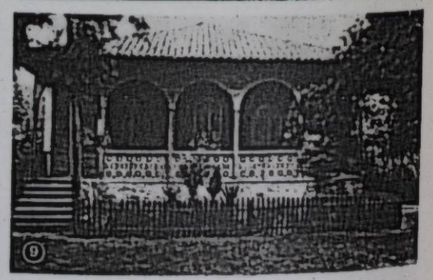












ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Пещерный монастырь Вардзиа. 12 в. 2. Храм в Зарзме. Начало 14 в. Вид с юга. 3. Мост на реке Беслети. 11—12 вв. 4. Гремн. Крепость, дворец и храм. 16 в. 5. Крепость Хертвиси. 6. Сигнальная башня в с. Пашети Казбегского района. Позднее средневековье. 7. Крепость Кварасцихе. 8. Сванетия. Общий вид деревни с башнями. 9. Крестьянский жилой дом в Западной Грузии.

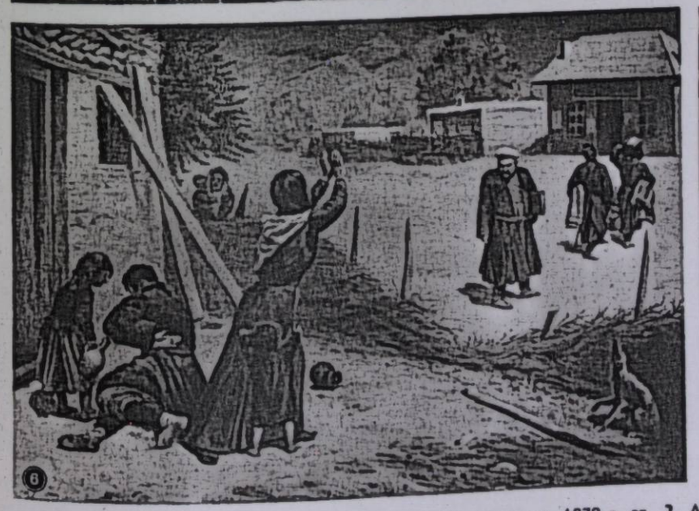






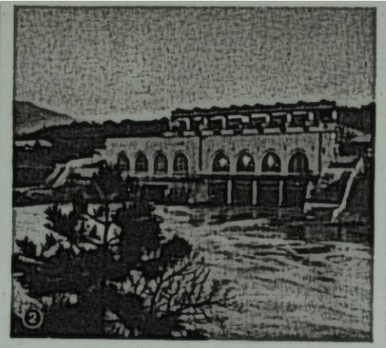


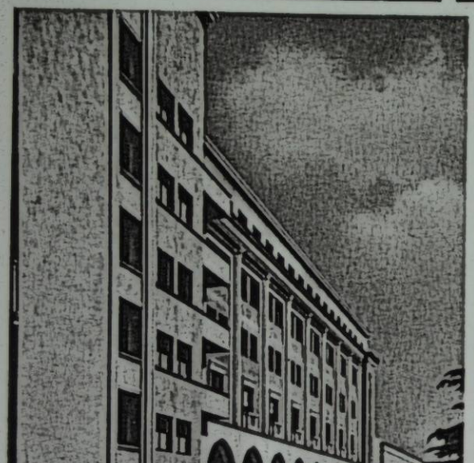
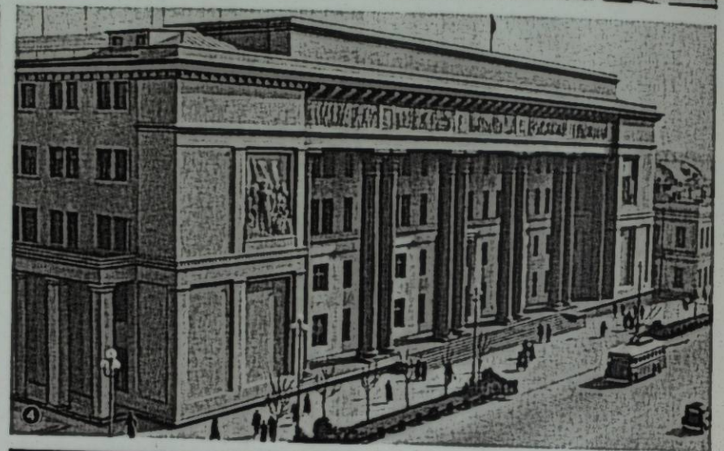






ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Г. Майсурадзе. Автопортрет. 1870-е гг. 2. А. Бериджзе. «Девушка, вяжущая чулок». 1892. 3. Г. Габашвили. «Пьяный хевсур». 1899. 4. Г. Габашвили. Портрет князя. 1901—1903. 5. Г. Габашвили. Храмовый праздник («Алавердоба»). 1899. 6. А. Мревлишвили. «Низкий забор». 1901. 7. М. Тоидзе. Портрет матери. 1904—1905. (Все — Музей искусств Грузинской ССР, Тбилиси).

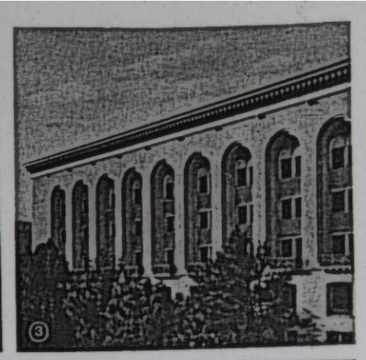
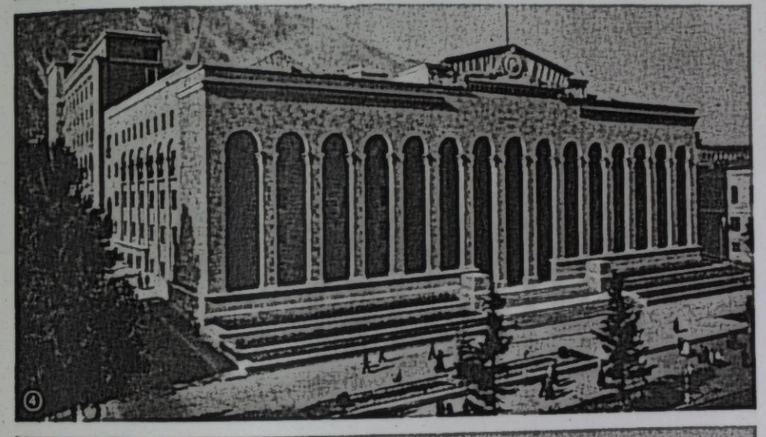
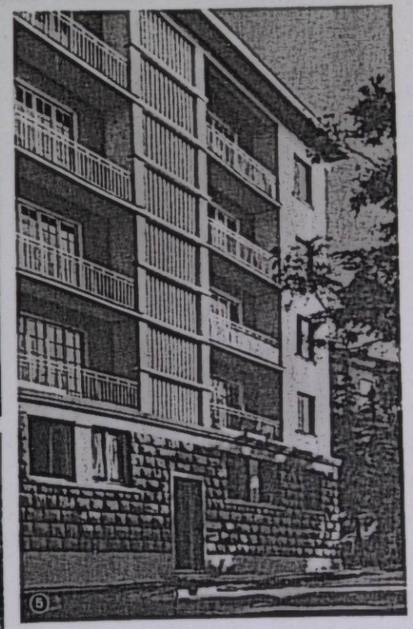
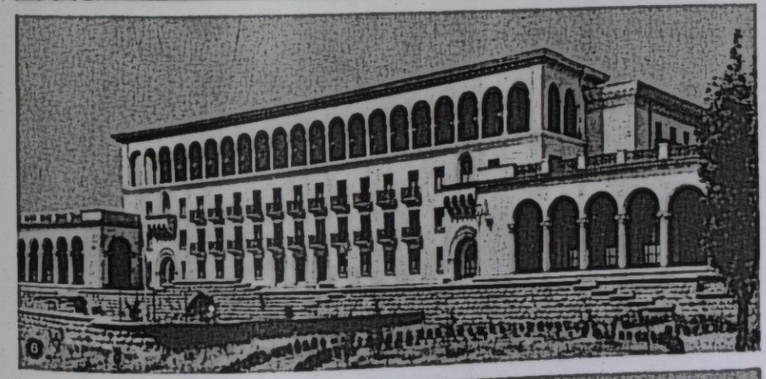
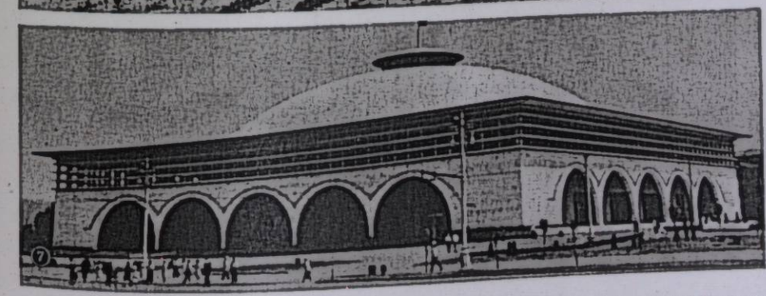



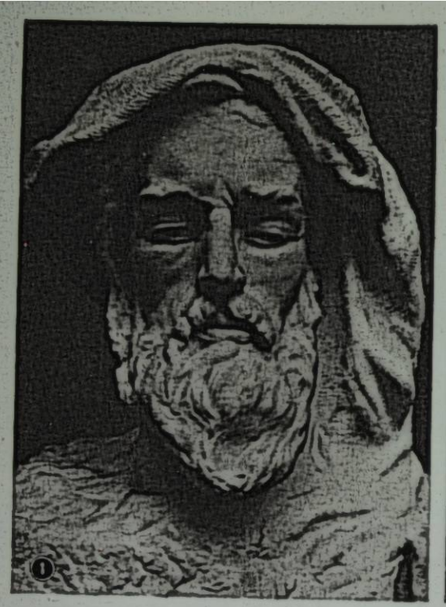


ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Н. П. Северов. Государственный музей Грузии им. С. Джанашиа в Тбилиси. 1927—29. Центральная часть фасада. 2. А. Н. Кальгин, К. А. Леонтьев, М. Мачавариани. ЗАГЭС, генераторная станция. 1927. 3. З. и Н. Курдиани, при участии А. В. Валобуева. Верхняя станция фуникулёра. Тбилиси. 1938. 4. А. В. Щусев. Здание Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма в Тбилиси. 1938. 5. В. Д. Кокорин, при участии Г. Лежава. Дом правительства Грузинской ССР в Тбилиси. Верхний корпус. 1938. 6. А. Курдиани. Стадион «Динамо» в Тбилиси. 1933—37. 7. А. Курдиани, при участии Г. Лежава. Павильон Грузинской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939. 8. Площадь Героев Советского Союза в Тбилиси. Справа — здание цирка. 1940. Архитекторы Н. М. Непринцев, С. Сатунц, В. Урушадзе. Слева — 100-квартирный жилой дом. 1939. Архитектор М. Г. Калашников.



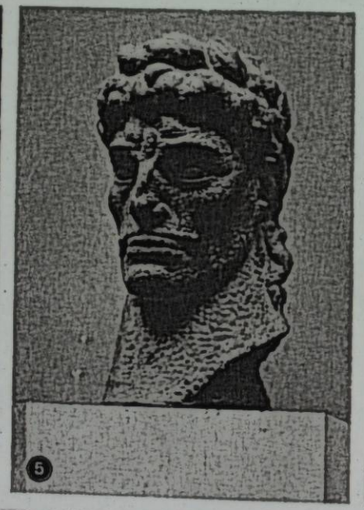

ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Ш. Кавлашвили и Г. Мелкадзе. Детский сад на улице Палиашвили в Тбилиси. 1953. 2. В. Гагошидзе и Д. Кипшидзе. Жилой дом на Главном проспекте в Рустави. 1949. 3. И. Чхенкели. Дом связи в Тбилиси. Реконструкция 1954. 4. Г. Лежава, В. Д. Кокорин и др. Дом правительства Грузинской ССР в Тбилиси. Главный корпус. 1953. 5. Р. Байрамашвили, Т. Канделаки, Д. Морбедадзе. Жилой дом на Мцхетской улице в Тбилиси. 1959. Часть фасада. 6. В. Кедиа, соавтор Н. Соловьёва. Санаторий «Металлург» в Цхалтубо. 1957. 7. Архитекторы В. Алекси-Месхишвили, Ю. Касрадзе, инженер Д. Каджана. Дворец спорта в Тбилиси. 1960. 8. Ш. Кавлашвили, Г. Мелкадзе, Л. Харашвили. Жилой дом на Набережной улице в Тбилиси. 1961.

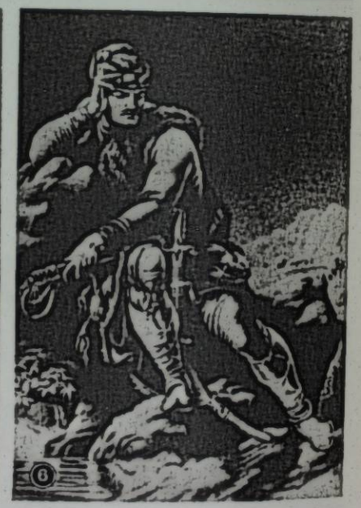


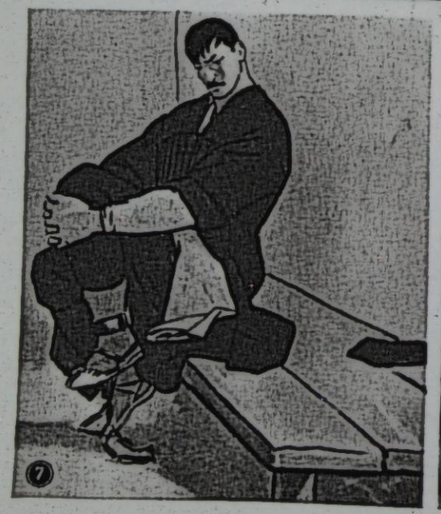
















ГРУЗИНСКАЯ ССР. 1. Я. Николадзе. Портрет грузинского поэта 12 в. Чахрухадзе. Мрамор. 1948. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси. **2.** Д. Какабадзе. «Имеретинский лейзаж». 1934. **3.** У. Джапаридзе. «Думы матери». 1945. Музей искусств Грузинской ССР, Тбилиси. **4.** Т. Абакелиа. Из иллюстраций к произведениям Важа Пшавела. 1947. **5.** Э. Амашукели. Вахтанг Горгасал. Бронза. 1958. **6.** С. Кобуладзе. Из иллюстраций к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 1935—37. **7.** А. Бандзеладзе. Из иллюстраций к грузинскому народному эпосу «Песнь об Арсене». 1957. **8.** Е. Ахвледиани. «Уголок Кутаиси». 1960. **9.** К. Магалашвили. Портрет М. Хидашели. 1958.



Деревянная резная балка из села Мелеси (ныне с. Чачубети, Каспский район). 1-я четверть 11 в.

1-й пол. 12 в. (*Гелатский монастырь* — нартекс главного храма, Накипари и др.) становится более плавной, экспрессия напряжённого движения сменяется спокойной силой и выразительностью образов. В росписях конца 12 — нач. 13 вв. (*Вардзиа*, *Бетания*, *Кинцвиси*, Бертубани, Тимотесубани и др.) — линия ещё более плавная, а лирическая трактовка некоторых образов особенно проникновенна. В то же время развитие стиля в целом идёт от строгой монументальности (в произведениях 11 в.) к относительной динамичности и декоративности (в живописи нач. 13 в.). Своеобразие отдельных росписей определяется также принадлежностью к различным живописным школам, связанным с отдельными районами и монастырскими центрами. Произведения столичной школы отличаются большей строгостью композиции и рисунка, широким использованием в красочной гамме дорогой ляпис-лазури. Таковы росписи Атенского Сиона (1080) с их монументальным, органически связанным с архитектурой построением, сильным выразительным рисунком и мягкой гаммой голубых, серебристо-зелёных и коричневато-розовых тонов, и росписи в Кинцвиси (нач. 13 в.), исключительно изысканные по рисунку и колориту, в котором преобладают лазурно-голубые и светло-зелёные тона. Изображение ангела на северной стене Кинцвиси принадлежит к числу прекраснейших произведений средневековой живописи. Подчёркнутая декоративность, линейность и сдержанность красочной гаммы, построенной на сочетании различных оттенков серо-синего, красно-коричневого и охры, характерны для провинций Рачи (роспись в Земо-Крихи, сер. 11 в.) и Сванетии (росписи художников *Тевдоре*, *Микаела Маглакели* и др.). Особая школа развилась в монастырях *Давид Гареджа* (росписи 11—13 вв. в Удабно, Бертубани). Высоким мастерством исполнения отличается мозаика (1120-е гг.) в апсиде главного храма Гелатского монастыря, изображающая богоматерь с младенцем и двумя архангелами по сторонам. В стиле этой мозаики, блещущей золотом и глубоким синим тоном, наряду с чертами, характерными для грузинских росписей, проявляется сильное воздействие византийского искусства. Печатью большого мастерства отмечена и иконопись этого времени. Ряд икон по изысканности рисунка и цвета близок лучшим грузинским фрескам этой эпохи (иконы архангелов в Сванетии и др.).



Изображение грифона на восточном фасаде храма Самтависи. 1030.

Широко развивается миниатюра. В различных центрах страны и за её рубежом существуют многочисленные «скриптории» (мастерские), в которых переписываются и иллюстрируются грузинские рукописи. Для местных художественных традиций, становление которых связано со 2-й пол. 10 в., характерны линейная манера письма и яркая расцветка, отличающие как рукописи скромные, народного характера (сборник Микаела Модрекили, 10 в., Институт рукописей АН Грузинской ССР),



1. „Исцеление слепого". Миниатюра из 1-го Джручского четвероевангелия. 940. 2. Фрагмент страницы 2-го Джручского четвероевангелия. 12 в. 3. Изображение льва из Астрономического трактата. 1188. 4. „Благовещение". Миниатюра из евангелия № А 26. 13 в. (Все находятся в Институте рукописей Академии наук Грузинской ССР).



Миниатюра с изображением батальной сцены из „Лицевой псалтыри". 15 в. Институт рукописей Академии наук Грузинской ССР.

так и богатые, отмеченные высоким мастерством исполнения и изощрённостью фантазии («Мцхетская псалтырь», 10 в., Институт рукописей АН Грузинской ССР; «Янашское евангелие», нач. 13 в., Краеведческий музей Местии в Земо-Сванетии, и др.). Рукописи, следующие традиции византийских парадных кодексов, исполнены в технике многослойного письма с применением золота (четвероевангелия — Местийское, 1033, Краеведческий музей Местии в Земо-Сванетии, Гелатское и 2-е Джручское, 12 в., оба в Институте рукописей АН Грузинской ССР). Примером тонкого мастерства линейного рисунка являются изображения месяцев и знаков зодиака в Астрономическом трактате 1188 г. (Институт рукописей АН Грузинской ССР) — единственной дошедшей до нас от этого времени иллюстрированной светской рукописи.

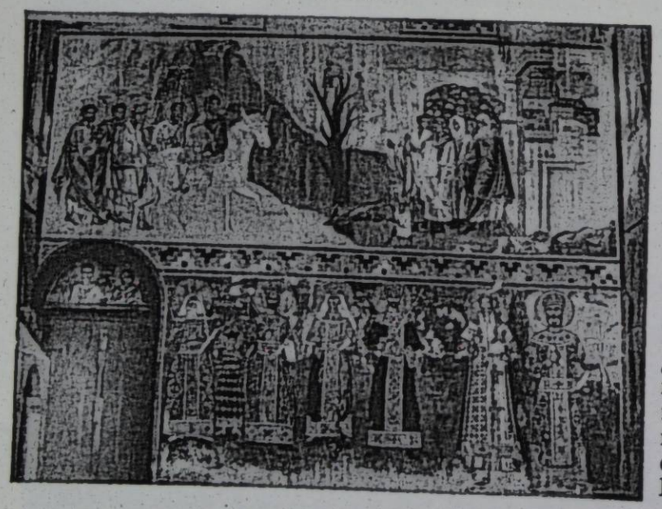
Декоративно-прикладное искусство. В 6—14 вв. создавались произведения перегородчатой эмали (иконки, медальоны, кресты, оклады и др.). Они отличаются живостью рисунка, чистотой и интенсивностью тонов смальты (декоративные бляшки, 6 в., и медальоны, 10 в., на иконе богоматери из Хоби, изображение «Деисуса» на Мартвильском складне 8—9 вв., имеющее прозрачный изумрудно-зелёный фон, медальоны на иконе Спаса из Цаленджихи, фрагменты образа Хахульской богоматери и медальоны Хахульского складня и мн. др.).

Образцы средневековой расписной керамики в Г. восходят к 8—9 вв. В 11—13 вв. в Тбилиси, Дманиси, Рустави и др. существовали крупные керамические производства, выпускавшие изделия (всевозможные сосуды, облицовочные плитки и др.) из фаянса и керамики с красным и белым ангобом. В декоровке применялись резервация, подангобные рельефные изображения, росписи цветной глазурью, гравировка и др.

Изготовлялись художественные бытовые предметы из металла (сосуды, украшения, оружие и др.), отделанные чернью, чеканкой, гравировкой, насечкой, и из дерева (ларцы, подносы, сосуды и др.), с резными геометрическими, реже растительными узорами.

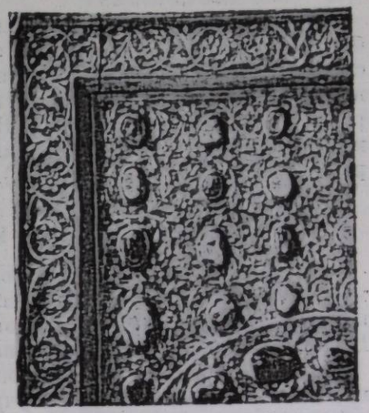
Изобразительное искусство в 13—18 вв., в период позднего средневековья, ознаменованного непрерывной борьбой Г. с внешними врагами (монголами, Турцией, Ираном) и внутренними междоусобицами, вначале ещё сохраняет более или менее высокий уровень, который в дальнейшем постепенно снижается.

Роспись на северной стене главного храма Гелатского монастыря. 16 в. В нижнем ряду помещены изображения ктиторов — царей Имеретии во главе с Давидом Строителем (крайний справа).



В монументальной живописи 13—14 вв. наряду с некоторыми росписями в Восточной Грузии, повторяющими в огрублённом виде старые приёмы (роспись в церкви Благовещения в комплексе Давид Гареджа — 2-я пол. 13 в., и др.), в западных и южных районах Г. создаются росписи в новом, воспринятом из Византии «палеологовском стиле». Среди них росписи Хоби (в южном рукаве храма), Гелати (в южном приделе главного храма), Сафары, *Зарзмы*, *Лыхны*, *Мартвили*, Сори, Набахтеви, *Убиси* (художник Дамиан), Цаленджихи (константинопольский художник Кир Мануил Евгеник) и др. Это направление нашло отражение также в иконописи (иконы из Убиси, 14 в., ряд икон в Сванетии и др.) и в миниатюре (иллюстрации «Моквского евангелия», 1300, Институт рукописей АН Грузинской ССР).

В 15 в., после губительных нашествий Тимура, монументальная живопись замирает и возрождается в 16 в., когда создаются росписи в Ахали *Шуамта*, *Греми*, *Некреси*, Алвани, заново расписываются главный храм и церковь св. Георгия в Гелатском монастыре и др. В иконографии и стиле этих росписей развиваются в основном традиции предшествующей эпохи. Для живописи 17 в. (росписи Свети-Цховели в Мцхете и др.) характерны раздробленность композиционного построения, вялость рисунка и колорита. Значительное место в ряде росписей занимают светские портреты, выполненные линейно и плоскостно. В двух церквах Сванетии — Лаштхвери (14—15 вв.) и Чажаши (17 в.) — сохранились наружные росписи со светскими изображениями на сюжеты поэмы «Амиран-Дареджаниани», повторяющие, судя по литературным данным, более древние грузинские дворцовые росписи. В миниатюре 14—15 вв. наряду с рукописями, украшенными лишь несложным графическим орнаментом, окрашенным в два-три тона, создаются традиционные парадные лицевые рукописи («Лицевая псалтырь» 15 в., Институт рукописей АН Грузинской ССР, изобилующая жанровыми и батальными сценами). Они выполняются и в 16—17 вв., но на более низком уровне мастерства («Лицевая псалтырь» 16 в., в миниатюрах которой сказывается первое знакомство с западноевропейскими образцами, и др.). В ряде светских миниатюр 16—18 вв. (к «Витязю в тигровой шкуре», эпосу «Зилиханиани», 1674, и др.) сказывается влияние иранской миниатюры.



Фрагмент иконы Ацкурской богоматери. 16 в. Резьба и гравировка по металлу, рубины, жемчуг, бирюза.

В чеканке 13—14 вв. наряду с декоративными принципами предшествующего времени (икона Спаса в Гелати, конец 13 в.) заметно воздействие живописных образцов (напр., в многофигурных сценах праздничного цикла на створках Ничийского складня, нач. 14 в.). С сер. 15 в. намечается новый подъём искусства чеканки (работы мастера Мамне), продолжающийся и в 16 в., когда появляются (в основном в Кахетии) новые приёмы резьбы и гравировки фонов мелким растительным орнаментом и украшение их россыпью рубинов, бирюзы и жемчуга (икона Ацкурской богоматери, сосуд из Чхороцку и др.). Многие иконы украшаются изображениями заказчиков (Зугдидский и Шемокмедский складни и др.). В чеканке 17—18 вв. повторяются на значительно более низком уровне старые мотивы и технические приёмы (икона Левана Дадиани из Корцхели, 17 в., и др.), а также проявляются влияния европейских образцов (икона св. Саввы из Чхари, 1780).



Леван Дадиани. Деталь иконы из Корцхели. 17 в.

Немногочисленные скульптурные рельефные изображения из камня людей и животных, преимущественно плоские, слабо моделированные и грубые по рисунку, применяются в 13—17 вв. в виде вставок в облицовку фасадов или тимпанов входов. Орнаментальная резьба по камню также становится размельчённой, сухой и вялой.

В 18 в. наряду со старыми видами искусства — стенной росписью, книжной миниатюрой (художник А. Месхишвили), чеканкой, уже не достигавшими прежнего художественного уровня, появляются новые виды искусства — гравюра на дереве (первопечатные книги Вахтанга IV), в которой сказываются влияния русских и европейских образцов, и станковая живопись масляными красками, в основном портреты, выполненные приезжими западноевропейскими и русскими художниками.

Шемокмедский складень. 16 в. Чеканка по металлу.



Декоративно-прикладное искусство представлено шитьём по шёлку и бархату шелками, волочёным золотом и канителью (наиболее значительны — плащаницы со сложными сюжетными изображениями), знамёнами, резными печатями. В керамике с 13 в. производство ангобированных расписных изделий прекращается. С 15 в. появляется и повсеместно распространяется майолика. В народном творчестве выделяются изделия из металла (посуда, ювелирные изделия, украшения сбруи), златотканое шитьё, рельефы на надгробных плитах, резьба по дереву (мебель и др.).

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 19 — начала 20 вв.

Присоединение в 1801 к Российской империи приобщило Г. к прогрессивной русской культуре, стимулировало экономическое и социальное развитие края. Эти факторы, несмотря на жестокий национальный гнёт царского самодержавия, несомненно, имели благотворные последствия. В частности, они сказались и на развитии грузинской художественной культуры.

В архитектуре преобладающее значение приобрело городское строительство, гл. обр. казённых зданий и общественных учреждений. Наряду со старой хаотичной застройкой появляются новые кварталы регулярной планировки; устанавливаются направление и ширина улиц, осуществляются некоторые меры по благоустройству. Наиболее интенсивное строительство велось в Тифлисе (Тбилиси), который превратился в крупный административный и культурный центр Закавказья.

Монументальное зодчество 1-й половины 19 в. восприняло черты стиля русского классицизма. Но в архитектуре жилых домов Тифлиса и других городов Г. (*Кутаиси*, *Телави*, Сигнахи, *Гори*) отдельные формы, детали и композиционные приёмы классицизма органически сочетались с традиционными для Г. композиционно-планировочными принципами, продиктованными укладом жизни и климатическими условиями: расположение жилого корпуса по двум или трём сторонам двора, выходящего на улицу; открытые балконы, связывающие помещения между собой и по площади нередко превосходящие площадь комнат; наружные крытые переходы и лестницы; ажурные перила и арки деревянных балконов, отличающиеся лёгкостью и изяществом. Был распространён и анфиладный тип дома.

С 60-х гг. 19 в., в период быстрого развития капитализма в Г., Тифлис складывается в типичный буржуазный город, с относительно более благоустроенными центральными кварталами и с запущенными рабочими окраинами, лишёнными элементарных удобств. Эклектизм архитектуры, распространившийся в Западной Европе и России, проник и в Г. Утрачивается связь с национальными традициями. На их место приходит подражание различным историческим стилям. Господствующим типом городской постройки становится буржуазный доходный дом. Возводятся большие общественные сооружения, несущие на себе особенно яркую печать эклектизма: оперный театр (1880—96), здания, в которых ныне помещаются горсовет (1880-е гг.), сельскохозяйственный институт (1902—05), Картинная галерея (б. «Храм Славы»; 1880-е гг.) и др. С нач. 20 в. распространяется «стиль модерн». В эти же годы делаются отдельные интересные попытки творческого использования форм монументальной грузинской архитектуры (здание б. Грузинского дворянского банка; ныне Республиканская библиотека имени Карла Маркса в Тбилиси, 1912—16, архитектор А. Н. *Кальгин*, художник Г. Ф. Гриневский, 1869—1937).

Жилой дом 50—60-х гг. 19 в. в Тбилиси.



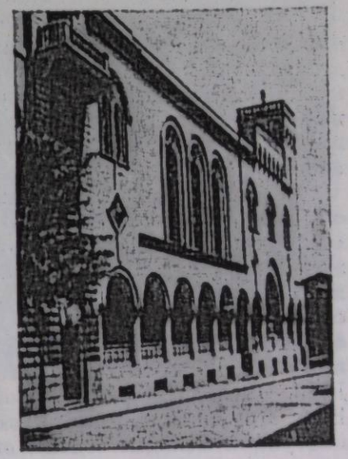
Для развития изобразительного искусства присоединение Г. к России имело очень большое значение. Связи с передовым русским искусством, непосредственно осуществлявшиеся через приезжих русских художников и художников-грузин, учившихся в России, сыграли значительную роль в определении дальнейшего пути грузинского искусства. Развивается станковая живопись, графика и, в конце 19 в., скульптура.

В 1-й половине 19 в. распространена гл. обр. портретная живопись. Вначале она носит следы западноевропейского, русского, иранского влияний. К сер. 19 в. складывается местная тбилисская школа, представленная в основном портретами неизвестных мастеров. Видным портретистом был живший в Г. армянский художник А. Овнатанян (см. *Армянская ССР*). В произведениях этого времени известная условность рисунка, статичность композиции, плоскостная

трактовка тела, идущие от традиций средневековой живописи, сочетаются с некоторыми реалистическими чертами, с тщательной проработкой лица и деталей одежды.

Создателем реалистической грузинской портретной живописи явился художник Г. *Майсурадзе*, первый из грузин окончивший (1844) петербургскую Академию художеств (по классу К. П. Брюллова, см. *РСФСР*).

Подъём национального искусства во 2-й пол. 19 в. имел своей основой демократические идеи передовой части грузинского общества, связанной с русскими шестидесятниками. Существенную роль в развитии изобразительного искусства Г. сыграло *Кавказское общество поощрения изящных искусств* и существовавшая при нём Рисовальная школа. В 80-х гг. 19 в. появились первые художники-реалисты демократического направления, широко отразившие в своём творчестве национальную тематику: Р. *Гвелесиани*, А. *Беридзе* и др. Наиболее ярким представителем этого направления был художник Г. *Габашвили* — основоположник грузинского бытового жанра («Алавердоба» и др.), сыгравший также значительную роль в развитии грузинской пейзажной и портретной живописи. В своих лучших произведениях Габашвили с исключительным мастерством передавал колоритные народные типы. В эти годы работал первый грузинский гравёр-ксилограф Г. *Татишвили*. В конце 19—нач. 20 вв. выступают художники, творчески связанные с передвижниками (см. *РСФСР*) и выражающие революционно-демократические настроения передовой части грузинского народа. Это А. *Мревлишвили*, изображавший в своих социально направленных полотнах тяжёлую жизнь и бесправие грузинских крестьян, и М. И. *Тоидзе*, обращавшийся к темам из народной жизни. События революции 1905—07 получили отражение в графике: в рисунках А. Мревлишвили, А. *Гогиашвили*, в острых карикатурах О. И. *Шмерлинга*. Выступивший на рубеже 19—20 вв. основоположник грузинской скульптуры Я. *Николадзе* создаёт в нач. 20 в. мастерские, глубоко реалистические, психологические портреты (бюсты писателей Э. Ниношвили, А. Церетели и др.), надгробный памятник И. Чавчавадзе и мн. др. К этому же периоду относится творчество талантливого самоучки Н. *Пиросманишвили*, изображавшего с большой непосредственностью и своеобразной остротой быт и типы горожан Тифлиса и грузинской деревни, писавшего натюрморты, пейзажи, животных.



Архитектор А. Н. Кальгин, художник Г. Ф. Гриневский. Республиканская библиотека имени Карла Маркса (б. Грузинский дворянский банк) в Тбилиси. 1912—16.

В предреволюционные годы выступают художники А. *Цимакуридзе*, Г. Месхи, В. *Сидамон-Эристави*, Л. *Гудиашвили*, Д. *Какабадзе*. В Тифлисе работают также русские (К. Зданевич, Н. В. Склифосовский, Б. А. Фогель, Ф. Ходорович и др.) и армянские (Г. Башинджагян, Е. Татевосян, А. Шамшинян, см. *Армянская ССР*, В. Ходжабекян и др.) художники.

Д. Какабадзе. „Имеретия — мать моя!". 1918. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.



Н. Пиросманишвили. „Дворник". 1904. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.



АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ГРУЗИИ

С установлением Советской власти (1921) в жизни грузинского народа началась новая эра. Г. стала республикой развитой индустрии, социалистического сельского хозяйства, передовой культуры. Больших успехов достигли архитектура и изобразительное искусство Г.

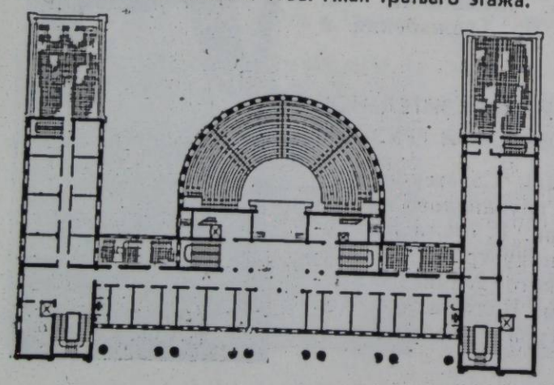
Архитектура, перед которой были поставлены многообразные, невиданные ранее задачи, определяющиеся потребностями всего народа, получила особенное развитие. В годы первого десятилетия работа архитекторов Г. была направлена на удовлетворение первейших, неотложных нужд строительства, а также благоустройства и некоторой реконструкции городов. В сооружениях этих лет, созданных гл. обр. зодчими старшего поколения, уже проявилось стремление создать новую архитектуру Г., отвечавшую практическим и идейно-художественным требованиям эпохи.

Характерными произведениями первого периода (1921—32) являются: комплекс Земо-Авчальской гидроэлектростанции (ЗАГЭС, 1927, А. Н. *Кальгин*, К. А. Леонтьев, М. *Мачавариани*) и реконструированный Музей Грузии (1927—29, Н. П. *Северов*). В этих современных по назначению зданиях наряду с чётким решением функциональных задач умело использованы традиционные мотивы грузинской архитектуры (аркатура в сочетании с широкой свободной плоскостью стены, орнаментальные детали и т. д.). Однако некоторые архитекторы, неправильно понимая задачу освоения наследия, механически переносили отдельные формы древнегрузинской архитектуры в новое строительство (жилые дома рабочих-трамвайщиков в Тифлисе, 1926—28, архитектор Д. Г. Числиев, р. 1879; жилой дом на углу ул. Меликишвили и Ленина, 1928—29, архитектор В. Я. Якубович, р. 1889). Часть архитекторов была увлечена конструктивизмом. К концу 20-х гг. выступили молодые зодчие, окончившие архитектурный факультет Тбилисской Академии художеств и строительный факультет Грузинского политехнического института.

1930-е — начало 1940-х гг. для грузинской советской архитектуры — период творческих поисков национального своеобразия и совершенствования профессионального мастерства. Широко развернулись работы по реконструкции и благоустройству городов, сёл, курортов, составлялись генеральные планы нескольких крупных городов (в первую очередь Тбилиси). Вступали в эксплуатацию крупные промышленные предприятия, общественные здания, культурно-просветительные учреждения. Интенсивно велось жилищное строительство. Большое значение имели проведённые конкурсы и затем строительство двух крупных объектов в *Тбилиси*: верхнего корпуса Дома правительства Грузинской ССР (1938, В. Д. Кокорин, см. *РСФСР*, при участии Г. *Лежава*) и Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма (1938, А. В. Щусев, см. *РСФСР*). Верхний корпус Дома правительства — П-образный в плане, открывался на проспект Руставели парадным двором с широкими лестницами, соединяющими террасы, устройство которых диктовалось сложным рельефом участка. Здание Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма, также выходящее главным фасадом на проспект Руставели, выдержано в традициях классической архитектуры с использованием отдельных национальных декоративных мотивов. В строительстве этих двух сооружений впервые были применены конструкции из лёгкого железобетона. В качестве облицовочного материала широко использован золотистый болнисский туф.

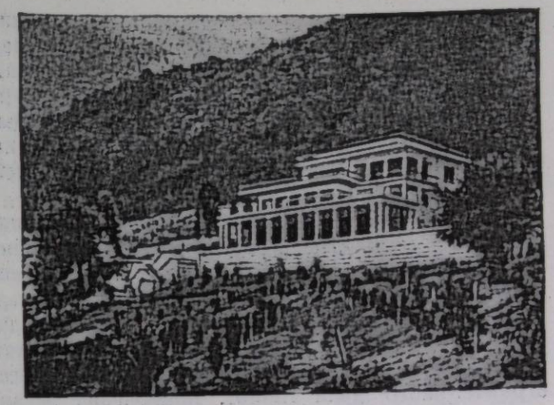
В архитектуре этого периода можно выделить несколько направлений. В ряде современных по назначению и конструкциям сооружений (стадион «Динамо» в Тбилиси, А. *Курдиани*; павильон Грузинской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве, А. Курдиани, при участии Г. Лежава; верхняя станция фуникулёра в Тбилиси, З. Курдиани, р. 1909, Н. Курдиани, р. 1909, при участии А. В. Валобуева, р. 1907, и др.) использованы на новой основе традиционные приёмы декоративной разработки стен и отдельные архитектурные элементы (аркатура, аркады, лоджии, резные мотивы). В архитектуре многих зданий заметно обращение к принципам классического зодчества. Среди них: Бальнеологический курорт (Ю. К. Житковский, р. 1905, М. Г. Калашников, р. 1886, Б. В. Карбин, р. 1904), физико-химический корпус университета (1940, М. *Шавишвили*), здание цирка (1940, Н. М. Непринцев, р. 1903, С. Сатунц, р. 1910, В. Урушадзе, р. 1908), кинотеатр им. Руставели (1939, Н. П. Северов), ряд жилых домов — все в Тбилиси. Интересную трактовку принципов современной архитектуры даёт Дом отдыха Совета Министров Грузинской ССР в Гагре (1935, Н. П. Северов) и др. Однако в некоторых зданиях проявилось чисто внешнее, механическое применение

А. В. Щусев. Грузинский филиал Института марксизма-ленинизма в Тбилиси. 1938. План третьего этажа.



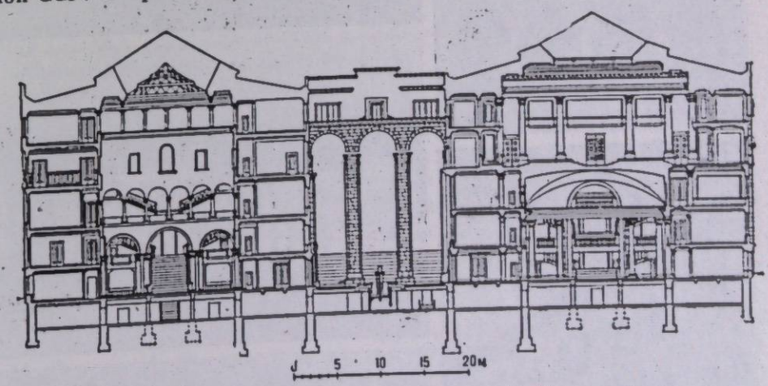
элементов классического зодчества как грузинского, так и мирового; были примеры «увражного» проектирования, увлечения ложной монументальностью архитектурных форм.

Новый этап в развитии архитектуры советской Г. наступил после окончания Великой Отечественной войны. По всей республике развернулось большое строительство. Вступили в строй промышленные гиганты — Закавказский металлургический комбинат в Рустави, Кутаисский автозавод, Горийский хлопчатобумажный комбинат, электровозоремонтный (позднее — электровозостроительный) завод в Тбилиси, несколько больших гидроэлектростанций, ирригационные сооружения и т. д. Это повлекло за собой не только проектирование и строительство больших рабочих посёлков при старых городах (*Гори*, *Кутаиси*), но и создание около Тбилиси нового большого города *Рустави* (на месте древнего городища) с прямыми широкими проспектами, садами, благоустроенными жилыми кварталами и разнообразными общественными зданиями (ген. план под руководством М. Н. *Непринцева*). Ведутся большие работы по реконструкции городов, курортов на основе новых ген. планов (Гори, архитекторы Л. *Сумбадзе* и Б. Лордкипанидзе, р. 1908; Цхалтубо, архитекторы В. *Кедиа* и И. Заалишвили, р. 1905; Батуми и Сухуми, под руководством А. *Николайшвили*, и др.).



Н. П. Северов. Дом отдыха Совета Министров Грузинской ССР в Гагре. 1935.

Ещё большего размаха достигли работы по планировке и благоустройству Тбилиси, в частности его новых р-нов — Ваке и Сабуртало. Создаются новые улицы, площади, кварталы города. Значительной постройкой послевоенных лет является главный (или нижний) корпус Дома правительства в Тбилиси (1953, Г. Лежава, В. Д. Кокорин, соавтор В. Насаридзе). Корпус замыкает со стороны проспекта Руставели внутренний парадный двор и приобретает доминирующее значение во всём комплексе Дома правительства и в ансамбле проспекта. Центром композиции комплекса (верхнего и главного корпусов) является сквозная ось пропилеев, по обеим сторонам которых в главном корпусе помещаются чётко членённые группы помещений Верховного Совета и Совета Министров Грузинской ССР. В архитектуре фасада ведущей темой является аркада, объединяющая две различные по назначению части здания. Умелый учёт местных условий, чёткое функциональное решение, цельный объём здания, единая цветовая гамма, лёгкость и вместе с тем монументальность форм — эти веками сложившиеся черты грузинской архитектуры творчески переработаны и получили новое идейное звучание в архитектуре Дома правительства.



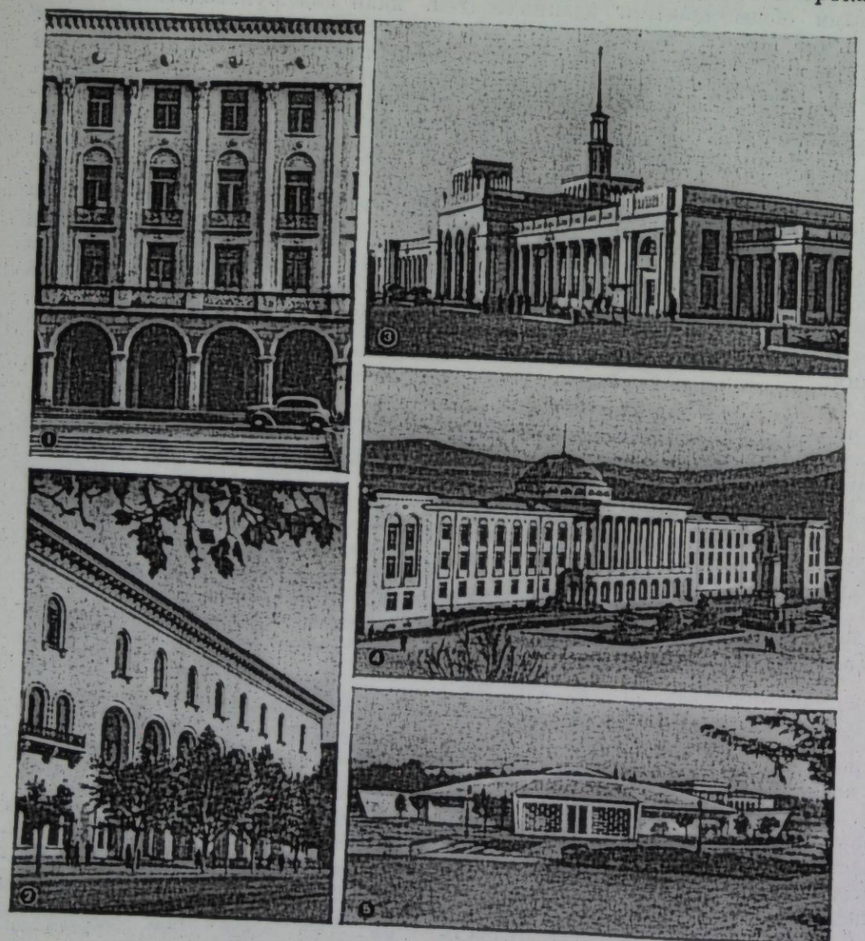
Г. Лежава, В. Д. Кокорин, соавтор В. Насаридзе. Главный корпус Дома правительства Грузинской ССР. Разрез.

В конце 40-х и в 50-е гг. по всей республике ведётся большое жилищное строительство (с 1946 по 1955 введено в строй ок. 3 млн. $м^2$ жилой площади). Построено много школ и детских учреждений, учебных заведений и научных учреждений (в т. ч. зооветеринарный институт в Тбилиси, С. Ревишвили, р. 1916; научно-исследовательский институт в Гори, М. Шавишвили, соавтор З. Цкитишвили, и мн. др.). Возведены театры: в *Кутаиси*, *Сухуми*, *Батуми*, Чиатуре (К. *Чхеидзе*) и др.; Дворец культуры металлургов в *Рустави*; музеи в *Гори*, Батуми и др.; гостиницы в Гори, в *Цхалтубо*;

вокзалы в Сухуми и др. Среди крупных административных зданий выделяется здание в Кутаиси (М. Шавишвили). Созданы большие парки (парк в р-не Ваке в Тбилиси, нагорный лесопарк в Сухуми и др.). Построено много санаториев, домов отдыха и лечебных зданий на курортах Г.: в Цхалтубо, Боржоми, Абастумани, Гагре и др.

Значительно изменился за советские годы облик грузинского села. Здесь строятся дома культуры, клубы, школы, благоустроенные жилые дома, различные хозяйственно-производственные сооружения (совхозы в Гагрском р-не, в сёлах Махарадзевского, Зугдидского, Телавского и др. районов).

Но в ряде произведений этого периода наблюдается нагромождение декоративных элементов, деталей и форм. Под предлогом создания национальной архитектуры многие архитекторы слепо копировали отдельные мотивы и украшения древнегрузинской архитектуры. Внешнему виду здания придавали основное значение, а функционально-утилитарное решение оставалось на втором плане. Такое ложное понимание творческих задач, естественно, тормозило развитие грузинского советского зодчества, приводило к украшательству и ложному монументализму, никак не решая и проблему подлинно национальной формы. Вместе с этим были утрачены те достижения в области строительного дела (напр., применение лёгких железобетонных конструкций в Доме правительства, здании Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма, стадиона «Динамо» и др. в Тбилиси), которые могли принести новые успехи экономического и строительного порядка. Отставание в индустриализации строительства и применении новых материалов и конструкций отрицательно сказывалось на стоимости и сроках строительства.



Отмеченные в постановлениях ЦК КПСС и Совета Министров СССР по вопросам строительства («Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4.XI.1955, и др.) недостатки этого периода развития архитектуры начали преодолеваться в последующие годы. Проделана большая работа по рационализации проектного дела и индустриализации строительства. Созданы новые типовые проекты жилых секций, индивидуальных домов, школ, детских садов и яслей, больниц, колхозных клубов; выстроены крупноблочные жилые дома в разных городах республики и т. д. Особое внимание уделяется жилищному строительству. Жилые кварталы создаются крупными массивами, комплексно, с применением типовых проектов; всё шире внедряется механизация строительных работ. Ряд новых жилых районов Тбилиси имеет интересные архитектурно-планировочные решения: жилмассивы в р-не им. 26 комиссаров (архитекторы М. Джапаридзе, р. 1926, Н. Микадзе, р. 1927), в Дигоми (Н. Микадзе, И. *Чхенкели*), в Сабуртало (А. Бакрадзе, р. 1925, Д. Гдзелидзе, р. 1921, Ш. Кавлашвили, р. 1926, И. Кавлашвили, р. 1932).

1. М. Шавишвили. Административное здание в Кутаиси. Фрагмент фасада. 1947. 2. С. Ревишвили. Зооветеринарный институт в Тбилиси. 1954. 3. Л. и Л. Мушкудиани. Железнодорожный вокзал в Сухуми. 1951. 4. М. Шавишвили. Научно-исследовательский институт в Гори. 1956. 5. Архитектор И. Заалишвили, инженеры-конструкторы Д. Каджаия, Н. Месхи. Ванное здание № 8 на курорте Цхалтубо. 1959.

Из отдельных построек нового этапа следует отметить крытый Дворец спорта на 10 тыс. зрителей в Сабуртало (архитекторы В. *Алекси-Месхишвили*, Ю. *Касрадзе*, инженер Д. Каджаия, р. 1912), в котором особо выделяется новое конструктивное решение купола, кинотеатр «Газапхули» (К. Нахуцришвили, р. 1926, Н. Шошитайшвили, р. 1927) и два жилых дома — в Тбилиси на Мцхетской ул. (архитекторы Р. Байрамашвили, р. 1929, Т. Канделаки, р. 1928, Д. Морбедадзе, р. 1926) и на Набережной (Ш. Кавлашвили, Г. Мелкадзе, р. 1923, Л. Харашвили, р. 1911), отличающихся рациональной планировкой и простыми, но выразительными фасадами.

Для творчества грузинских архитекторов последних лет характерно стремление к целесообразности функционального решения, разработке новых конструкций, строгости пропорций и простоте форм. В центре внимания — жилищное строительство, создание целых комплексов и районов, наилучшим образом удовлетворяющих потребности советского человека.

Изобразительное искусство. С установлением Советской власти в Г. начинается формирование национальной художественной школы грузинского советского изобразительного искусства. Широкое развитие получают различные виды и жанры искусства. В борьбе за Советскую власть зарождается грузинский политический плакат (выпускался мастерской ГрузкавРОСТА при участии художников Н. М. Кочергина, р. 1897, А. М. Любимова, 1870—1955, С. Надарейшвили, р. 1895, и др.), развивается сатирическая графика (О. И. *Шмерлинг*, В. А. Кротков, 1880—1939, Л. *Гудиашвили*). В осуществление ленинского плана «Монументальной пропаганды» устанавливаются скульптурные памятники (писателям А. Церетели, Э. Ниношвили — работы Я. *Николадзе*, и др.).

В основанной в 1922 Тбилисской Академии художеств под руководством крупнейших педагогов реалистического направления — Г. *Габашвили*, Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*), Я. Николадзе, Б. А. Фогеля, 1872—1961, И. А. *Шарлеманя*, Е. Татевосяна (см. *Армянская ССР*), велась подготовка национальных кадров. Большое значение имела также Народная художественная студия, открытая в том же году М. *Тоидзе*. Развитие искусства в эти годы ознаменовано поисками нового, социалистического содержания и отвечающих ему художественных форм. В процессе этих поисков, однако, подчас игнорировались реалистические традиции, отдавалась дань ложному новаторству, модернистическим течениям искусства Запада. Наиболее активной в исканиях нового была деятельность творческой организации САРМА, существовавшей в 1929—32 и объединившей в основном молодые художественные силы. Художники, входившие в эту организацию, боролись за новую тематику, за внедрение искусства в широкие массы, но, недооценивая роль художественного наследия, нередко уходили от создания реалистических, понятных народу произведений. Более положительной в утверждении принципов реалистического искусства была деятельность РЕВМАС (1929—31), близкой в своих идейно-творческих установках АХРРу (см. *РСФСР*).

Созданный в 1933 Союз художников Грузинской ССР объединил все художественные силы республики. Активизируется художественная жизнь. Систематически проводятся тематические, юбилейные и персональные выставки. В связи с юбилеем (1937) поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» создаются скульптурные, живописные и графические портреты поэта, обширные серии иллюстраций к его поэме (С. *Кобуладзе*, И. *Тоидзе*, Т. *Абакелиа* и др.). Сооружается памятник Руставели (открыт в 1942 в Тбилиси, скульптор К. *Мерабишвили*).

В живописи 30-х гг. получают распространение темы труда, социалистического строительства, нового быта (работы М. Тоидзе, И. Тоидзе, В. *Сидамона-Эристави*, А. Гиголашвили, р. 1911, К. Кикнадзе, р. 1910, и др.). Талантливым бытописателем выступает У. *Джапаридзе*, создавший серию проникнутых задушевностью жанровых сценок. Своеобразны произведения Л. Гудиашвили, стилизованно трактующего образы и сюжеты из прошлого Г., из грузинской мифологии и народных сказаний. Образы современников находят многообразное воплощение в портретных работах К. *Магалашвили*, А. *Бажбеук-Меликова*, П. М. Блёткина (р. 1903), К. Санадзе (р. 1907), Г. Месхи (р. 1884). Пейзажная живопись тяготеет к эпическим, панорамным решениям, проявляющимся в ярко декоративных, исполненных в линейно-плоскостной манере полотнах Д. *Какабадзе*, в пленерных, сочно и материально написанных работах А. *Цимакуридзе*, в городских пейзажах В. Джапаридзе (р. 1901), Е. *Ахледиани*. Появляются первые индустриаль-



Л. Гудиашвили. „В ложе". 1940. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.

ные пейзажи («Рионгэс» Д. Какабадзе, и др.). Во 2-й половине 30-х гг. широкое развитие получила историко-революционная тема (произведения У. Джапаридзе, А. *Кутателадзе*, И. Вепхвадзе, р. 1888, и др.). Однако полужительное в своей основе обращение художников к этой теме снижалось односторонним, порой даже искажённым изображением историко-революционных событий, что было связано с культом личности И. В. Сталина (ряд работ, представленных на выставке к декаде грузинской литературы и искусства в Москве в 1937).

Театрально-декорационную живопись 20-х гг. характеризует широкий диапазон изобразительных решений — от реалистических декораций (В. Сидамон-Эристави — «Овечий источник» Лопе де Вега, и др.) до сугубо условных (Д. Какабадзе — «Гоп-ля, мы живём!» Э. Толлера, П. *Оцхели* — «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, И. Шарлемань — «Святая Иоанна» Б. Шоу, и др.) и конструктивно построенных (И. *Гамрекели* — «Анзор» А. Шаншашвили, «Загмук» А. Глебова, и др.). В 30-е гг. создаётся ряд интересных спектаклей, оформленных с большим пониманием специфики театра и характера пьесы. Среди них работы И. Гамрекели («Разбойники» Ф. Шиллера), Д. *Тавадзе* («Осенние дворяне» С. Клдиашвили), С. Кобуладзе («Хозяйка гостиницы» К. Гольдони), С. *Вирсаладзе* («Данси» З. Палиашвили) и др. Успешно работают в театре И. Штенберг (р. 1905), Е. Ахвледиани и др. Однако постепенно начинает преобладать тенденция к превращению сцены в натуралистически воспроизведённые интерьеры и пейзажи с подробно переданными деталями, независимо от характера пьесы.

В графике складываются принципы и стилистические особенности искусства книжной иллюстрации. Формируется стиль С. Кобуладзе, тяготеющего к торжественно-монументальным решениям, чеканной, скульптурно трактованной форме (иллюстрации к «Витязю в тигровой шкуре» Руставели, произведениям У. Шекспира и др.), и близкой ему по строю образов Т. Абакелиа (поэмы Важа Пшавела и др.), начинающих линию эпико-романтической иллюстрации. Повествовательный характер носят рисунки И. Тоидзе к «Витязю в тигровой шкуре». Следуя стилю грузинской миниатюры, подчёркивая эстетическую, эмоциональную выразительность линии, создаёт иллюстрации Л. Гудиашвили (к поэме Руставели, к произведению Сулхан-Саба Орбелиани «Мудрость лжи» и др.). В станковой графике в различной технике выполняются пейзажи, в частности городские (эстампы на темы Тбилиси В. Кутателадзе, р. 1902, Н. Н. Чернышкова, р. 1908), листы на историко-революционные темы (офорты Д. Кутателадзе, 1901—58).

Л. Гудиашвили. Из иллюстраций к произведению Сулхан-Саба Орбелиани „Мудрость лжи". Тушь, перо. 1939.



В станковой и монументальной скульптуре ведущее место занимает портрет. Исторические портреты Я. Николадзе (И. Чавчавадзе, Шота Руставели), при разнообразии пластических решений, объединены чёткостью социальных и психологических характеристик, выявлением духовного мира человека. Преимущественно портреты современников создаёт Н. *Канделаки* (героизированные образы людей труда — «Горняк», «Шахтёр» и др.). В 30-е гг. начали активно работать Г. Сесиашвили (р. 1893), Н. Церетели (1902—39), В. *Топуридзе*, К. Мерабишвили, С. *Кавкабадзе*, Ш. *Микатадзе*, Р. Тавадзе (1910—41) и др. Широко развернувшееся градостроительство стимулирует во 2-й пол. 30-х гг. развитие монументально-декоративной пластики. Создаются горельефные группы (Я. Николадзе) и фриз, посвящённый революционной борьбе и социалистическому строительству грузинского народа (Т. Абакелиа), для здания Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма, фигуры рабочего и спортсменов для фасада кинотеатра им. Руставели (работы В. Топуридзе и Ш. Микатадзе) в Тбилиси, скульптурная группа «Счастливая семья» (В. Топуридзе) для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.

В годы Великой Отечественной войны ведущую роль в искусстве Г. приобретает графика благодаря своему боевому операторскому характеру. Интенсивно развивается политический плакат: «Родина-мать зовёт!», «Отстоим Кавказ!» И. Тоидзе, плакаты художников Ш. Бериташвили (р. 1908), Д. *Габашвили*, Дони (Д. Нацвлишвили, р. 1899), М. Вадбольского (р. 1899), И. Гурро (Каспарян, р. 1907) и др. Создаются злободневные сатирические листы — «Окна ГрузТАГ», серия плакатов «Штыком и пером», в которых рисунки сопровождались стихотворным текстом. Цикл острых антифашистских рисунков исполняет Л. Гудиашвили. Борьбе советских людей за независимость своей Родины, трудовым подвигам в тылу посвящались многие произведения живописи, скульптуры и станковой графики («Письмо с фронта» М. Тоидзе, скульптурные группы «Родина зовёт» Ш. Микатадзе, «Отомстим!» Т. Абакелиа, и др.).



И. Тоидзе. „Родина-мать зовёт!". Плакат. 1941.

Успешно развивается искусство Г. в послевоенное время. Однако ряду произведений конца 40 — начала 50-х гг. присущи внешняя парадность, ложный пафос, иллюстративность. Общий подъём заметен во 2-й половине 50 — начале 60-х гг., когда решения XX и XXII съездов КПСС вызвали углубление и расширение связей искусства с народом, активизацию творческой мысли художников. Интенсивно ведутся поиски образной выразительности, национально-самобытного художественного языка, воплощающего единое для всего советского искусства социалистическое содержание. Новаторскими исканиями обогащают искусство молодые художники, хотя некоторые из них порой используют в этих исканиях чуждые приёмы (пуантилизм, архаизация формы и др.). В живописи усиливается интерес к проблемам колорита, цвета и света. Художники обращаются к более глубокому, поэтическому изображению жизни народа. Продолжает писать жанровые сценки У. Джапаридзе, сочетающий в своих произведениях мягкую бытовую интонацию с чертами монументальности. Поэтические картины народной жизни передают и полотна А. Кутателадзе, С. Надарейшвили, Ж. Медзмариашвили (р. 1925), Б. Санакоева (р. 1919). Поиски больших обобщающих образов современности характерны для молодых художников (р. 1928; «На новую землю», «Герои чайных плантаций»), Г. Геловани (р. 1928; «Молодость», «В. И. Ленин»),— тяготеющих к языку монументально-декоративной живописи. Эта тенденция ярко выражена в монументальной живописи Р. Стуруа (р. 1916), исполнившего проникнутое высокой романтикой панно «Праздник Грузии» (совместно с Ж. Медзмариашвили) и праздничные по настроению росписи плафонов театра в Чиатуре, домов культуры в с. Шрома (Махарадзевский р-н) и в г. Ткибули. В портретной живописи углубляется работа над образом современника. Зрелым мастерством отмечены работы К. Магалашвили. Со свойственной ей естественной простотой цветовых и композиционных решений, художница достигает в своих портретах глубины и тонкости характеристики (портреты А. Ишхнели, М. Хидашели). Образ современника находит воплощение также в композиционных портретах-картинах Г. Джаши (р. 1914), К. Санадзе, Д. Хахуташвили (р. 1927). Камерностью, лиричностью отличаются женские портреты П. М. Блёткина, А. Бажбеук-Меликова, молодых художников З. Нижарадзе (р. 1928), Р. Туркиа (р. 1926), работы Н. Янкошвили (р. 1920) и др. В пейзажной живописи получают распространение индустриальные мотивы: произведения Д. Какабадзе, обратившегося в эти годы к объёмности и пространственности изображения («Поти. Элеватор», «Рустави»), В. Джапаридзе («Самгори»,

У. Джапаридзе. „Напутствие". 1957. Частное собрание. США.





Г. Геловани. „Молодость". 1957. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.

«Ортачалгэс»). Поиски живописной выразительности, передающей колористическую и пластическую красоту мира, приводят к яркой образности пейзажей, посвящённых Тбилиси и его окрестностям, Сванетии и др. Это наиболее ярко воплотилось в произведениях Е. Ахвледиани, П. М. Блёткина, а также Г. Тоидзе (р. 1933), М. Хвития (р. 1924) и др.

В театрально-декорационном искусстве характерен отказ от натуралистических подробностей, утверждение принципов лаконичных выразительных решений [оформление спектаклей «Ричард III» У. Шекспира художника И. *Сумбаташвили* (в Театре им. К. Марджанишвили), «Такая любовь» П. Когоута — Д. Тавадзе (в Театре им. Руставели), отличающиеся строгим отбором художественных средств и простотой техники; «Царь Эдип» Софокла — П. *Лапиашвили* (в Театре им. Руставели) и др.]. Яркой индивидуальностью отмечено творчество С. Вирсаладзе. Лаконичные в целом, темпераментные по красочному решению его постановки всегда дают цвето-световое осмысление мизансцен (балет «Отелло» А. Мачавариани в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили). Плодотворно работают в эти годы И. Штенберг («Васса Железнова» М. Горького — в Театре им. Руставели, и др.), Д. Такайшвили (р. 1918), О. Литанишвили (р. 1923) и др.

Графика характеризуется многообразием творческих направлений, поисками острых и смелых решений, особенно проявляющихся в творчестве молодёжи. Эти искания объединяются в общем тяготении художников к героико-романтическим образам, к лаконичной обобщённой форме, к декоративности цвета, восходящим к народной национальной традиции. В развивающейся на материале грузинской классической литературы книжной иллюстрации преобладает эпико-романтический стиль, особенно характерный для произведений С. Кобуладзе (иллюстрации к «Королю Лиру» У. Шекспира, «Юрию Боголюбскому» Ш. Дадиани) и Т. Абакелиа, создавшей высоко патетические образы в иллюстрациях к поэмам Важа Пшавела, для полных острого драматизма линогравюр Т. Кубанейшвили (р. 1924) к тем же поэмам. Разные формы выражения эпико-романтическая иллюстрация находит в творчестве молодых художников З. Лежава (р. 1925), Л. Шенгелиа (р. 1931), Г. Очиаури (р. 1927), А. Бандзеладзе (р. 1927), давшего смелое декоративное решение в рисунках к народному эпосу «Песнь об Арсене», к «Маугли» Р. Киплинга, и др.

В продолжающей развиваться повествовательной иллюстрации усиливается социальная и психологическая выразительность (иллюстрации И. Тоидзе к «Антологии грузинской поэзии», исполненные с глубоким знанием эпохи иллюстрации И. Шарлеманя к «Георгию Саакадзе» А. Антоновской, У. Джапаридзе к «Разбойнику Како» И. Чавчавадзе, психологически заострённые, сурово сдержанные образы главных героев повести И. Чавчавадзе «Вдова Отарова» художника Т. Кубанейшвили). В области детской иллюстрации плодотворно работает И. *Габашвили*, добивающийся в своих рисунках подкупающей простоты и наглядности изображения, а также Ш. Цхададзе (р. 1916), Е. Багдавадзе (р. 1916), А. Бандзеладзе и др.

Интенсивно развивается в эти годы искусство книжного оформления, где особенно выделяются тонким вкусом и мастерством работы опытного мастера В. *Григолиа*, Д. Габашвили, Д. и В. Кутателадзе, художницы Н. Янкошвили и др. Образного единства иллюстраций и декоративного оформления книги достигает Л. Гудиашвили («Грузинские народные песни» Г. Чхиквадзе, «Грузинские народные сказки»). В его станковых листах проявляется любовь к сказочным сюжетам, к аллегории и вымыслу («В бесконечном ожидании», «Архаическая сказка» и др.).

В станковой графике картины старого и нового Тбилиси, природа различных уголков Г., социалистическое строительство, жизнь и быт народа нашли воплощение в офортах Д. Кутателадзе, продолжающего работать и над историко-революционной темой, и А. Нацвлишвили (1919—54), ксилографиях В. Кутателадзе, линогравюрах Н. Н. Чернышкова, В. К. Белецкой гуашах Н. Палавандишвили (р. 1921), А. Шаликашвили (р. 1919), акварелях Н. Чиковани (р. 1919). Ярко выразительны полные экспрессии линогравюры Р. Тархан-Моурави (р. 1923), монументально-обобщённые по форме, декоративные линогравюры Д. Нодиа (р. 1931), поэтические

рисунки Т. Мирзашвили (р. 1934), пастели Д. Эристави (р. 1931), акварели В. Джапаридзе.

Увеличивается роль журнальной и газетной сатирической графики (Дони, А. Кандолаки, р. 1914, И. Гурро, Г. Пирцхалава, р. 1922, Д. Лолуа, р. 1932, и др.). Заметны успехи в искусстве плаката (напр., серия броских, запоминающихся плакатов к декаде грузинской литературы и искусства в Москве в 1958, художники Н. Малазония, р. 1929, О. Джишкариани, р. 1929, Д. Дундуа, р. 1928, Э. Бердзенишвили, р. 1926, М. Бердзенишвили, р. 1929, Л. Шенгелиа, Г. Горделадзе, р. 1911, и др., под руководством В. Григолиа).

Скульптура достигает широкого тематического и жанрового многообразия — от обобщённо-аллегорических композиций до согретых лирическим чувством произведений малой пластики. В портрете углубляются поиски национальной самобытности образов, эстетически прекрасной пластической формы. Я. Николадзе создаёт свои лучшие и вдохновенные произведения. Тонкой поэтичностью проникнут созданный им портрет поэта XII века Чахрухадзе (1948, мрамор; первоначально выполнен в 1944 в гипсе). Свободная моделировка объёмов со скользящей по ним светотенью передаёт трепетную жизнь скорбного лица, таящего гамму тонких и сложных чувств. Реалистической силы достигает скульптор в портрете «Ленин в период создания „Искры"». Скупые и энергичные по пластической лепке произведения создаёт Н. Канделаки (портреты А. Хоравы, А. Кванталиани и др.). Творческое активное начало в человеке раскрывается в лучших работах К. Мерабишвили (портреты Г. Эристави, Ш. Амиранашвили), С. Какабадзе (портрет И. Бериташвили), И. Окропиридзе (р. 1914; портрет Я. Николадзе). Стремление к остроте портретных характеристик, к эмоциональной выразительности романтически трактованных образов, тонкое понимание специфики различных материалов проявляются в произведениях молодых ваятелей. Среди них Б. Авалишвили (р. 1922), работающий в дереве (портреты Важа Пшавела, В. Сараджишвили), Г. Кордзахиа (р. 1923; портрет Н. Бараташвили), Т. Асатиани (р. 1916; портрет С. Багашвили), Т. Гвиниашвили (р. 1925; портрет А. Цуцунава), Э. Какабадзе (р. 1926; портрет М. Джапаридзе), А. Горгадзе (р. 1924; «Мужской портрет», рельеф «Марганец-сталь»), И. Очиаури (р. 1924; портрет студентки), Г. Очиаури, Э. Амашукели (р. 1928; «Вахтанг Горгасал», «Мать-Грузия»), В. Ониани (р. 1932; «Портрет сына», «Металлург») и др. Внутренняя энергия образов в работах молодых ощущается в напряжённой динамике композиции и силуэта, часто как бы разрывающего пространство, или, при внешней статичности,— в большой насыщенности пластической формы.



Р. Тархан-Моурави. „Игра в лахти". Из серии „Грузинские народные игры". Линогравюра. 1959.



Д. Габашвили. „Натюрморт". Линогравюра. 1959.

Широкий размах получает в последние годы монументальная скульптура, тяготеющая к решению больших тем, к широким пластическим обобщениям. Полную патетики бронзовую фигуру «Победа» для здания театра в Чиатуре создаёт В. Топуридзе. Устанавливаются памятники В. И. Ленину в Тбилиси и Рустави (В. Топуридзе), в Махарадзе (Ш. Микатадзе), в Кутаиси (К. Мерабишвили), памятники Лесе Украинке в Сурами (Т. Абакелиа), В. Маяковскому в Москве, во дворе дома-музея поэта (Г. Кордзахиа), домику И. Джавахишвили (Т. Гвиниашвили), А. С. Грибоедову (М. Мерабишвили) в Тбилиси, и др. Всё большее значение приобретает малая и декоративная парковая пластика (в различных материалах): скульпторы Б. Г. Шебуев (р. 1879; барельеф «Автопортрет» и др.) и Г. Сесиашвили (керамический рельеф «Охота», скульптурное оформление источников), а также И. Окропиридзе, Н. Алексидзе (р. 1921), Т. Асатиани и др.



Г. Кордзахиа. Портрет Н. Бараташвили. Дерево. 1957.



В. Топуридзе. В. И. Ленин. Бронза. 1953.

В декоративно-прикладном искусстве наряду с народными мастерами работают и многочисленные художники. Особенно интересно творчество художников-керамистов: З. Майсурадзе (р. 1912), Н. Гомелаури (р. 1918), И. Кандашвили (р. 1919), С. Сулханишвили (р. 1925), И. Гачечиладзе (р. 1922), Р. Яшвили (р. 1929), А. Какабадзе (р. 1928) и др. развивают в своих произведениях (декоративная посуда, рельефные панно, скульптурные группы) традиции древней народной грузинской керамики. В художественной обработке металла широко применяются чеканка, гравировка, чернь, филигрань: мастера Г. Хандамашвили (1882—1953), Т. Джикиа (1874—1952), А. Джикиа (1892—1957), Ф. Дзадзамидзе (р. 1877) и их ученики Г. Андриашвили, И. Бучкури, М. Магомедова и др. Резьба и инкрустация по дереву представлены работами А. Манукова (р. 1879) и Г. Манукова (р. 1915), К. и З. Ботковели, Г. Авалишвили. Интересные образцы кукол, изображающих различные народы, персонажи сказок и др., создаёт Н. Брайлашвили (р. 1899), новаторски используя разнообразные материалы. Широко и многообразно было представлено изобразительное и декоративно-прикладное искусство Г. на выставке в дни декады грузинской литературы и искусства в Москве в 1958.



Б. Авалишвили. „Важа Пшавела". Дерево. 1955.

АБХАЗСКАЯ АВТОНОМНАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

(АБХАЗИЯ. АПХАЗЕТИС АВТОНОМИУРИ САБЧОТА СОЦИАЛИСТУРИ РЕСПУБЛИКА)

Архитектура. На территории Абхазской АССР, образованной в 1921 и входящей в состав Грузинской ССР, обнаружены одни из самых древних палеолитических стоянок, дольмены, остатки античных и раннесредневековых построек (развалины Диоскурии и Себастополиса в *Сухуми*, комплекс оборонительных сооружений древней Анакопии, ныне Новый Афон, руины сооружений в *Бичвинте* и т. д.). Сохранились памятники средневекового зодчества: купольные храмы 10 в. в Бичвинте, *Лыхны* (с фресками 14 в.), *Мокви*, Бедиа (перестроен в 14 в.); *Беслетский мост* (11—12 вв.); ряд крепостных сооружений. Храм Бедиа по своим архитектурным формам и декору является типичным для общегрузинской архитектуры эпохи развитого феодализма; другие постройки, сохраняя близость к средневековым грузинским памятникам, имеют черты, родственные византийской архитектуре.

Архитектура крестьянского жилого дома сходна с архитектурой крестьянского жилища низменных районов Западной Грузии: деревянный ода-сахли (объяснено в очерке, стр. 606) с верандой по главному фасаду; разнообразные хозяйственные строения — кухня, кукурузник (рядом с домом), хлев и др.

В советское время архитектура в А. получила большое развитие. К 30-м гг. относится первый проект генерального плана застройки столицы А.— Сухуми, начало широкого строительства санаториев, домов отдыха и работ по благоустройству черноморских курортов (Новый Афон, *Гагра* и др.). Особенно большие работы развернулись в послевоенные годы. В Сухуми сооружены новый вокзал (1951, Лола Мушкудиани, р. 1912, и Леван Мушкудиани, р. 1919) — павильонного типа здание с аркадами и колоннадами, здание драматического театра (1952, М. *Чхиквадзе*) — оба облицованы тёсаными квадрами белого камня, и мн. др. Разбит обширный нагорный лесопарк. В 1961 утверждён новый генеральный проект Сухуми (архитекторы А. *Николайшвили*, Г. Телиа,

р. 1919, Э. Багратиони, р. 1928, при участии Д. Берулава, р. 1931). Большой размах получило курортное строительство: несколько крупных санаториев строится в Гагре; развёрнуты (с 1959) большие строительные работы в Бичвинте (руководитель М. В. Посохин, см. *РСФСР*). Ведётся строительство также в сёлах, совхозах (в р-не Гагры и др.).

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Народное искусство абхазцев: резьба и инкрустация по дереву, гравировка по металлу, вышивка (часто золотыми и серебряными нитями) на одежде, бытовых предметах, коврах и т. д.; плетение узорчатых шёлковых и бумажных поясов и др.

В предреволюционные годы и в первые годы Советской власти появились живопись и графика, представленные работами приезжих русских художников. Особенное развитие искусство А. получает с 30-х гг. Большую роль сыграло Художественное училище (1935—41) в Сухуми, где преподавали И. Цомая (р. 1901), В. С. Контарев (р. 1888), В. Ф. Европина (р. 1899) и др. Помимо педагогической деятельности, эти художники вели плодотворную творческую работу. Первая большая выставка была устроена к двадцатилетию советской Грузии в 1941. На ней экспонировались тематические картины (И. Цомая — «Арест С. Орджоникидзе в Бомборах»), пейзажи, портреты. В период Великой Отечественной войны художники А. выпускали политические и сатирические плакаты, участвовали в сатирическом журнале «Штык». В послевоенные годы в А. переезжает ряд художников, получивших образование в Тбилисской АХ. В живописи наряду с тематическими картинами («Дружба» И. Цомая, «Восстание в Лыхне» В. Я. Щеглова, р. 1909, «Партизаны» Ч. Кукуладзе, р. 1920) значительное место занимает пейзаж. Яркие по колориту морские пейзажи пишет О. В. Брендель (р. 1923), в широкой живописной манере исполнены пейзажи Н. Табукашвили (р. 1915), передающие субтропическую растительность побережья и виды горной Абхазии; разнообразные уголки природы привлекают Г. Зедгенидзе (р. 1921), И. Шенгелия (р. 1922), Ч. Кукуладзе. Портрет получил наибольшее развитие в скульптуре: работы Б. Гогоберидзе (р. 1918), А. Размадзе (р. 1916), Г. Рухадзе (р. 1925). Активно работает художница-график В. Д. Бубнова (р. 1886). Театрально-декорационное искусство представлено художниками Н. Казбеги (р. 1910) и А. Верулейшвили (р. 1918). С 1953 устраиваются ежегодные выставки в Сухуми. В 1957 в связи с декадой абхазской литературы и искусства в Тбилиси была устроена большая выставка произведений абхазских художников.

АДЖАРСКАЯ АВТОНОМНАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

(АДЖАРИЯ, АЧАРИС АВТОНОМИУРИ САБЧОТА СОЦИАЛИСТУРИ РЕСПУБЛИКА)

Архитектура. На территории Аджарской АССР, образованной в 1921 и входящей в состав Грузинской ССР, сохранились памятники архитектуры эпохи зрелого и позднего феодализма, гл. обр. крепостные сооружения и мосты (крепости Гонносцихе, Тамарисцихе, Барцхана и мосты Сапуткрети, Коколати в Батумском р-не; крепости и мосты в Кеда и Дандало Кедского р-на и т. д.). Из культовых сооружений наиболее значительна однонефная церковь *Схалта* (в Хулойском р-не)— типичный памятник середины 13 в.

Характерны крестьянские жилые дома, обычно двухэтажные: нижний этаж, каменный, предназначается для скота или устройства погреба, верхний, деревянный,— жилой; деревянные балконы. Встречаются также дома распространённого в Западной Грузии типа ода-сахли (объяснено в очерке, стр. 606). Резьба украшает деревянные перила балконов, двери, потолки, а также деревянную мебель.

В советское время ведутся интенсивные работы по застройке и благоустройству столицы А.— *Батуми* и курортов. Особенно широко развернулось строительство в послевоенные годы. Составлены генеральные проекты реконструкции и планировки Батуми (1958, архитекторы А. *Николайшвили*, К. Джавахишвили, 1915, Н. Паремузова, р. 1907, Л. *Сумбадзе*) и курорта Кобулети (1958, руководитель архитектор А. Николайшвили). В Батуми построены: Летний театр (1949, К. Джавахишвили, Б. Киракосян, р. 1912), Музей Революции (1955, К. Джавахишвили), Драматический театр (1953, Л. С. Теплицкий), много жилых домов; на курортах — санатории, дома отдыха, жилые дома. Меняется облик сёл, где строятся жилые дома, школы, хозяйственные сооружения, дома культуры и т. д.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Народное искусство аджарцев: резьба по дереву, художественная обработка металла, вышивка. Профессиональное изобразительное искусство появилось в А. только в 20 в., гл. обр. в советское время. В формировании его значительную роль сыграли художники, получившие образование в Москве и Петербурге,— В. Ф. Илю-

шин (р. 1888), Г. Сеченян (р. 1897), Н. К. Пилипенко (р. 1883). Местные кадры готовило Художественное училище (1936—42). С конца 30-х гг. художники А. принимают участие в художественной жизни Грузии. К двадцатилетию советской Грузии (1941) была организована выставка в Батуми. В 40—50-х гг. художественные силы А. пополнились воспитанниками Тбилисской Академии художеств. Среди них скульпторы Т. Чантурия (р.1908), М. Болквадзе (р. 1927), живописцы Ш. Холуашвили (р. 1921), Г. Мегреладзе (р. 1916), Ш. Замтарадзе (р. 1926), график Д. Имнайшвили (р. 1912), график и живописец В. П. Трофимов (р. 1923). Значительное место в искусстве А. занимают историко-революционные темы: В. Ф. Илюшин — «Расстрел демонстрации 9 марта 1902 г.», Ш. Холуашвили — «В. И. Ленин и Миха Цхакая на III съезде РСДРП». Художники-пейзажисты передают залитые ярким солнцем живописные уголки аджарского побережья, морские пейзажи: «Вечер на море» Г. Мегреладзе, «В порту» Ш. Замтарадзе, «Воскресный день на море» В. П. Трофимова, «Цитрусы», «Водопад» — графика Д. Имнайшвили. Большое развитие получил портрет, живописный и скульптурный: «Портрет старика», «Спортсменка», «Студентка» — Ш. Холуашвили, «Портрет Героя Социалистического Труда Г. Джинчарадзе», «Старый революционер Г. Комахидзе» — скульптора Т. Чантурия, «Портрет И. Джинчарадзе» — скульптора М. Болквадзе. Интересный вид керамической монументально-декоративной мозаики разрабатывает Н. А. Новицкая (р. 1930); в декоративной керамике работает В. Квернадзе (р. 1930). В области театральной декорации выделяются художники И. Ф. Ефремов (р. 1886) и А. М. Филиппов (р. 1921). В 1957 в связи с декадой аджарской литературы и искусства в Тбилиси была организована выставка произведений аджарских художников.

Б. Санакоев и Г. Котаев. „У нового порога". 1960.



ЮГО-ОСЕТИНСКАЯ АВТОНОМНАЯ ОБЛАСТЬ

(ЮЖНАЯ ОСЕТИЯ. САМХРЕТ ОСЕТИС АВТОНОМИУРИ ОЛКИ)

Архитектура. На территории Ю.-О. АО, образованной в 1922 и входящей в состав Грузинской ССР, сохранился ряд памятников средневековой архитектуры: крестово-купольные каменные храмы Армази (864), Тигва (1152), скупо отделанный, с оригинальным пирамидальным покрытием кирпичной конструкции; храм *Икорта* (1172), близкий по архитектуре и декору храму *Самтависи*; развалины феодальной резиденции в с. Дзагина (16—17 вв.), могильники-склепы и др. Интересна архитектура крестьянского жилого дома: в ряде сёл уцелели каменные четырёхгранные башни-крепости и дома, представляющие разновидность дарбази (объяснено в очерке, стр. 606)— т. н. «эрдояни сахли»: наземные постройки, прямоугольные в плане, имеющие плоские покрытия и гранёный пирамидальный «купол» (гвиргвини) с отверстием в центре (над очагом).

В годы Советской власти развернулось широкое строительство в административном центре Ю.-О. АО — *Цхинвали*, в посёлках и колхозных сёлах. Наиболее значительные сооружения в Цхинвали: здание Драматического театра им. К. Хетагурова (1925—29, А. Тер-Степанов, р. 1887), административный дом (1937, М. *Шавишвили*), жилой дом (1959, Н. М. Непринцев, р. 1903, Т. Бейер, р. 1898) и др. В послевоенные годы вырос большой посёлок городского типа Кваиси.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Народное искусство осетин: резьба по дереву, вышивка золотыми и серебряными нитями и шёлком, художественная обработка металла. Характерны изящные рога для питья в серебряной оправе. В конце 19 в. появляются живописные и графические произведения К. Хетагурова (1859—1906)— основоположника осетинской художественной литературы и первого осетинского художника, а также М. Туганова (1870—1952), расцвет творчества которого падает на

советское время (см. *РСФСР*, Северо-Осетинская АССР). Хетагуров писал жанровые картины («За водой», «Дети-каменщики» и др.), создал ряд портретов и пейзажей. Глубокое знание жизни и обычаев своего народа отличает картины М. Туганова.

В советское время художники-осетины получают образование в Тбилиси, Москве и Ленинграде. В 1955 в Цхинвали создано Художественное училище им. М. Туганова. Выделяются произведения живописца Б. Санакоева (р. 1920; «Будущее», «Юность», «У нового порога»), скульптора В. Кокоева (р. 1921; голова старика, портрет революционера Знаура Айдарова), живописцев Г. Догузова (р. 1923), В. Мезурова (р. 1925); в области монументально-декоративного искусства работают М. Кокоев (р. 1922), А. Плиев. В 1957 на выставке во время декады юго-осетинской литературы и искусства в Тбилиси было экспонировано ок. 300 произведений живописи, скульптуры и графики.

Лит.: Общие работы.— Толстой И. и Кондаков Н., Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, СПБ, 1891; Айналов Д. В., Некоторые христианские памятники Кавказа, «Археолог. изв. и заметки» [Моск. Арх. об-ва], М., 1895, т. III; Беридзе В. В., Против искажения истории грузинского искусства, Тб., 1949; Амиранашвили Ш. Я., История грузинского искусства, [т.] 1, М., 1950; его же, История грузинского искусства, т. 1, Тб., 1961 (на груз. яз.); Ars Georgica. Разыскания Института истории грузинского искусства, [т.] I—V, Тб., 1942—1959; Tschubinaschwili G., Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», Lpz., 1922, Jahrg. 15, H. 7—9; Baltrušaitis J., Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, P., 1929; ჩუბინაშვილი გ. ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1936. გობეჯიშვილი გ., არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში, თბილისი, 1952.

Средневековые архитектура и изобразительное искусство

Архитектура.— Чубинашвили Г. и Северов Н., Пути развития грузинской архитектуры, Тб., 1936; Северов Н. П., Памятники грузинского зодчества, М., 1947; Беридзе В. В., Архитектура Грузии, М., 1948; его же, Зодчие древней Грузии, Тб., 1956 (на груз. и рус. яз.); Христианские памятники. Экскурсия Е. Такайшвили 1902 г., в кн.: Материалы по археологии Кавказа, под ред. Уваровой, вып. 12, М., 1909; Такайшвили Е., Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тб., 1952; Чубинашвили Г., Архитектура Кахетии. Исследование развития арх-ры в восточной провинции Грузии в IV—XVIII вв., Тб., 1956—1959 (таблицы и текст); его же, Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье, в кн.: Ars Georgica, [т.] I, Тб., 1942; Пачулиа В., По историческим местам Абхазии, Сухуми, 1960; Адзинба И. Е., Архитектурные памятники Абхазии, Сухуми, 1958; Народное жилище.— Гараканидзе М., Грузинское деревянное зодчество, М.—Л., 1959; Лежава Г. И. и Джандиери М. И., Архитектура Сванетии, М., 1938; Джандиери М. И. и Лежава Г. И., Архитектура горных районов Грузии. Хевсуретия, Южная Осетия, Горная Рача и Нижняя Сванетия, М., 1940; Сумбадзе Л., Грузинские дарбази, Тб., 1960; Baltrušaitis J., L'église cloisonnée en Orient et en Occident, P., 1941; თაყაიშვილი ე., ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, თბილისი, 1924. ჯავახიშვილი ი., მასალები ქართველების მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, 1 — მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბილისი, 1946. ცინცაძე ი., ქართული არქიტექტურის ისტორია, ლექციების მოკლე კურსი, თბილისი, 1955. ჩუბინაშვილი გ., ქართლის დარბაზი, 1—4, თბილისი, 1926—27. გრიძე ვ., სამების ხუროთმოძღვრება XIII—XVI საუკუნეებში, თბილისი, 1955; ადამია ი., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება, აჭარა თბილისი, 1956; შმერლინგი რ., ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბილისი, 1954. გაბაშვილი ც., პორტალები არქიტექტურაში, თბილისი, 1955. სუმბაძე ლ., ცინცაძე ვ., იმერეთის სამინაო ხუროთმოძღვრება, в кн., Ars Georgica, т.II, თბილისი, 1948.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство.— Шмит Ф. И., Заметки о поздневизантийских храмовых росписях, в сб.: Византийский временник, т. XXII, СПБ, 1915; Айналов Д. В., Византийская живопись XIV столетия, «Записки классич. отд. Русского археолог. об-ва», СПБ, 1917, т. IX; Гордеев Д. П., Отчет о поездке в Ахалцихский уезд летом 1917 г. Росписи в Чуле, Сафаре и Зарзме, «Изв. Кавказ. отд. Моск. археолог. об-ва», П., 1923, т. 1; Толмачевская Н. И., Фрески древней Грузии, Тб., 1931; Амиранашвили Ш. Я., История грузинской монументальной живописи, т. 1, Тб., 1957; Государственный Музей искусств Грузинской ССР. Живопись [Альбом, автор-составитель Ш. Амиранашвили], М., 1960; Вирсаладзе Т. Б., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, в кн.: Ars Georgica, [т.] IV, Тб., 1955; её же, Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма, в кн.: Ars Georgica, [т.] V, Тб., 1959; Алибегашвили Г., Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957; Шервашидзе Л. А., Стенные росписи с сюжетом «Амиран-Дареджанидзе» в Сванетии, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. XVII, № 5, Тб., 1956; Гордеев Д. П., Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского древлехранилища в Тифлисе, в кн.: «Ars». Ежемесячник искусств и литературы, № 2—3, Тифлис, 1918; Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Альбом: введ. и замеч. к таблицам Р. Шмерлинг, Тб., 1940; Алибегашвили Г. В., Иллюстрации двух средневековых астрономических трактатов, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. XII, № 6, Тб., 1951; Аладашвили Н. А., Рельеф из Оницы с изображением Ашота Куропалата, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. XV, № 7, Тб., 1954; Вольская А., Рельефы Шио-Мгвиме..., Тб., 1957; Шмерлинг Р. О., Алтарные преграды в Грузии, в кн.: Ars Georgica, [т.] III, Тб., 1950; Чубинашвили Н. Г., Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тб., 1958; Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство, т. 1—2, Тб., 1959; Кондаков Н., История и памятники византийской эмали. Собрание А. В. Звенигородского, СПБ, 1889—1892; Барнавели С. В., Из истории античных печатей Грузии, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. XVIII, № 2, Тб., 1957; её же, Две геммы, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. VI, № 7, Тб., 1945; Максимова М. И., Геммы из некрополя Мцхеты — Самтавро, «Вестник Гос. музея Грузии...», Тб., 1950, т. XVI-B.; Джапаридзе В., Майсурадзе З. П., Грузинская художественная керамика XI—XIII вв., Тб., 1954;

Грузинская керамическая промышленность. Грузия XI—XIII вв. по археолог. материалам. Дисс., Тб., 1956; Майсурадзе З., Керамика Озаани, Тб., 1959; Кравченко А. В., Каралашвили Н. И., Грузинский орнамент, Тб., 1958; Амиранашвили Ш., Древние традиции (металл, дерево, керамика, ткани, шитьё и др.), «Декоративное искусство СССР», 1958, № 4; Шевякова Т., Древнегрузинские орнаменты, там же, 1959, № 10; ბარბაველი ს., ქართული დროშები, თბილისი, 1953.

Архитектура и искусство Советской Грузии

Архитектура.— Беридзе В., История грузинской советской архитектуры, в кн.: Ars Georgica, [т.] IV, Тб., 1955 (на груз. яз.); Джаши Н., Грузинская советская архитектура (на примере Тбилиси), Тб., 1956; Джанберидзе Н., Кинцурашвили С., Архитектура Советской Грузии [Альбом], М.— Тб., 1958; Агабабян Р., Цицишвили И., Чигогидзе Г., Архитектурная практика Грузии, «Архитектура СССР», 1960, № 7; Лордкипанидзе Т., Типы жилища для условий Грузии, «Жилищное строительство», 1960, № 10.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство.— Изобразительное искусство Грузинской ССР [Альбом, текст И. А. Урушадзе и Б. П. Гордезиани], М., 1957; Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Грузинское советское изобразительное искусство в лит-ре последних 10 лет (Краткий обзор), в кн.: Ars Georgica, [т.] IV; Тб., 1955; Езерская Н., Грузинские художники — сорокалетию республики, «Искусство», 1961, № 12; Чубинашвили Г. Н., Достижения Советской Грузии в области истории искусств, Тб., 1959; Бебутова-Габуния В., Народные мастера, «Декоративное искусство СССР», 1958, № 4; Габуния А. Г., Народное творчество Грузии. Текст частично дон. Т. Арманд, Тб., 1958;

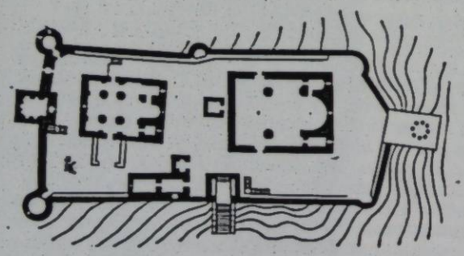
ჯაბერიძე ნ., საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურა, თბილისი, 1957; გორდეზიანი ბ., ქართული საბჭოთა გრაფიკა, თბილისი, 1952; ჯაფარიძე გ., აჭარის სსრ სახვითი ხელოვნების გამოფენა: „საბჭოთა ხელოვნება". 1957. № 11: ფირალიშვილი ო. აჭარის მხატვრები, „მნათობი", 1957, № 2 (თებერვალი).

ГОРОДА. СЁЛА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АЛАВЕ́РДИ — кафедр. собор в Алазанской долине, в 20 *км* к С.-З. от Телави. Один из наиболее значит. груз. памятников 1-й четверти 11 в. По плану А. — триконх, все 3 апсиды к-рого заключены в прямоугольник внешних стен (кам., 41,7 *м*×26,4 *м*). Внутр. пространство храма — самое грандиозное во всей груз. арх-ре (св. 50 *м* выс.). В ограде А. — развалины жилых построек, бани, трапезной и др. сооружений нач. 17 в.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1956 (таблицы) и 1959 (текст). *Т. С.*

АНАНУ́РИ — позднефеод. замок-крепость (16—17 вв.) в одноим. с., в 64 *км* к С. от Тбилиси. В прямоугольнике (прибл. 70 *м*×32,5 *м*) кам. креп. стен с гл. 4-угольной башней и круглыми башнями сохранились большой



Замок Ананури. План.

купольный храм (кам., 1689, пл. 22 *м*×17 *м*, арх. Бахсарашвили), малый купольный храм, баня с пирамидальной крышей, колокольня, водохранилище, баня.

Лит.: ზაქარაია პ., ანანურის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი, თბილისი, 1953. *Т. С.*

АРМА́ЗЦИХЕ — руины акрополя (4—3 вв. до н. э.— нач. н. э.) близ *Мцхеты*.

АРМА́ЗИС-ХЕ́ВИ — некрополь и остатки дворцовой резиденции (первые века н. э.) близ *Мцхеты*.

АТЕ́НСКИЙ СИО́Н (Атени) —купольный храм (кам., 1-я пол. 7 в., зодчий Тодоса) в ущелье р. Тана, в 12 *км* к Ю. от Гори. По плану и арх. формам повторяет храм *Джвари*, но с неск. изменёнными пропорциями (19 *м* × 23 *м*, выс. 23 *м*). На фасаде — рельефы (отдельные фигуры и композиции); внутри храма — замечат. роспись 1080 (включающая портреты историч. лиц).

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Памятники типа Джвари, Тб., 1948; Амиранашвили Ш. Я., История грузинской монументальной живописи, т. 1, Тб., 1957, с. 77—98; Шмерлинг Р. О., К вопросу о датировке Атенской росписи, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. VIII, № 4, Тб., 1947; Барнавели Т. В., О датировке росписи Атенского Сиона, «Вестник АН ГССР», 1956, [т.] 17, № 3. *Т. С.*

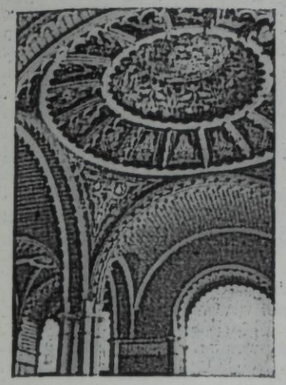
АХАЛГОРИ́ЙСКИЙ КЛАД — назв. богатого инвентаря (ок. 100 предметов) женского погребения с конём (6—5 вв. до н. э.), обнаруж. в 1908 близ с. Садзегури (ок. Лешигори). Осн. часть клада — украшения, детали конского убора и серебряная посуда, декориров. сложным орнаментом. Большинство предметов—произв. местного иск-ва, наряду с ними имеются предметы, стилистически приближающиеся к ахеменидским, а также отражающие греч. влияние (Музей Грузии, Тбилиси).

Лит.: Смирнов Я. И., Ахалгорийский клад, Тифлис, 1934. *К. М.*

БА́НА — храм (в плане тетраконх, заключ. в круговой обход, диам. 37,45 *м*, ныне руины) 7 в. в историч. груз. провинции Тао, на терр. *Турции* (см.).

БАТУ́МИ — г.-порт на берегу Чёрного моря, столица (с 1921) Адж. АССР. Впервые упоминается в 1 в. В ср. века известен под назв. Батоми. В 16—17 вв. вместе с юж. р-нами Г. был захвачен турками. В 1878 присоединён к России. Быстро начал расти к концу 19 в. после постройки железной дороги Баку — Батуми (1883) и прокладки вдоль неё керосинопровода (1900). В застройке конца 19 — нач. 20 вв. преобладали здания эклектич. арх-ры.

В сов. время Б. стал одним из красивейших городов черноморского побережья. В основе плана — прямоугольная сеть широких улиц. Прекрасная набережная. Много зелени, парков (Приморский парк культуры и отдыха и др.). Расширен и реконструирован порт. Построены жилые и обществ. здания: гостиница (1939, А. В. Щусев, см. *РСФСР*); Летний театр (750 мест, 1949, К. Джавахишвили, Б. Киракосян) — лёгкое деревянное сооружение, украш. резьбой; Драматический театр (650 мест, 1953, Л. С. Теплицкий), Музей Революции (1955, К. Джавахишвили), в интерьере и на



К. Джавахишвили и Б. Киракосян. Летний театр в Батуми. 1949. Деталь интерьера.

фасадах к-рого — резьба по камню, пилястры в виде сдвоенных валиков, арки на колоннах и т. д. На гл. фасаде—фриз (скульптор Т. *Абакелиа*). У нефтеперерабатывающего завода построены жилой посёлок, клуб. В Б. сооружён памятник В. И. Ленину (1955, А. Лавинский, арх. Н. Абашидзе, Г. Халатов, В. Цомаиа). В 1958 утверждён ген. план дальнейшего развития города (арх. А. *Николайшвили*, К. Джавахишвили, Н. Паремузова, Л. *Сумбадзе*).

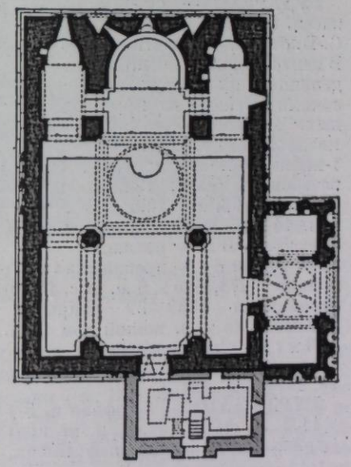
Вблизи Б. — курорты Махинджаури, Зелёный мыс, где расположен Ботанический сад АН Груз. ССР (осн. в 1912, терр. 10 *га*), Цихис-Дзири.

Лит.: Комахидзе Д., Батуми, [Батуми], 1956. *С. К.*

БЕСЛЕ́ТСКИЙ МОСТ — арочный однопролётный мост 11—12 вв. (общая дл. 35 *м*, пролёт 13,3 *м*) на р. Беслети, в 5 *км* к С.-В. от Сухуми, в Абх. АССР. Сложен из крупных камней; в облицовке — тёсаные камни с прослойками кирпича. На арке пролёта — большая др.-груз. надпись.

Лит.: Рчеулишвили Л. и Чубинашвили Н., Мост на реке Бесletке XI—XII вв., в кн.: Материальная культура эпохи Шота Руставели, Тб., 1938. *Т. С.*

БЕТА́НИА — купольный храм (кам., рубеж 12—13 вв.) в ущелье р. Вере, в 20 *км* к Ю.-З. от Тбилиси. В плане — прямоугольник (20,5 *м*× × 13,8 *м*, общая выс. 24,5 *м*), в к-рый вписан крест. Вост. подкупольные устои сливаются со стенами алтаря. На глади фасадов, облицов. тёсаным камнем,— резные наличники окон и заключённые между ними кресты. Внутри храма — роспись с изображениями царицы Тамары, Георгия III, Георгия Лаша и др. С зап. стороны храма — маленькая зальная церковь (1196); с Ю.-портик.



Храм Бетания. Рубеж 12—13 вв. План.

Лит.: Алибегашвили Г., Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957. *М. К.*

БИЧВИ́НТА, Пицунда (греч. Питиунт, Πιτυοῦς) — древнее поселение на берегу Чёрного моря, на мысе *Пицунда* (Абх. АССР). Во 2-й пол. 1-го тысячел. до н. э. — 1-м тысячел. н. э. — большой богатый город, остатки к-рого обнаружены раскопками 1950-х гг.: мощные креп. сооружения, храмы, бани и пр. Художеств. интерес представляют мозаики пола одной из церквей (4—5 вв.). К С.-В. от древнего городища — крестово-купольный храм 10 в. (43,30 *м* × 22,75 *м*, выс. 27 *м*). Стены выложены из кирп. и камня — чередующимися рядами. В нартексе — фрески 16 в.

Лит.: Мацулевич Л. А., Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте, «ВДИ», М., 1956, № 4. *Ю. Х.*

БОЛНИ́ССКИЙ СИО́Н — трёхнефная базилика, в 70 *км* к Ю.-З. от Тбилиси, близ пос. Болниси, одна из крупнейших в Г. (пл. 27,8 *м* × 24,2 *м*). По строит. надписи датируется 478—493. Выступающая апсида, подковообразные арки, открытые люнеты над входами — характерные черты ранней ср.-век. груз. арх-ры. Внутри здания на капителях и базах — резные геометрич. узоры, изображения растений и животных. Рядом с Б. С.— кирп. колокольня 17 в.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Болнисский Сион, «Известия ИИМК» [Груз. филиал АН СССР], Тб., 1940, [т.] IX. *Т. С.*

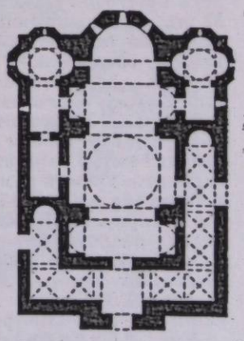
БОЧО́РМА — комплекс креп., дворцовых и культ. сооружений в 60 *км* к С.-В. от Тбилиси. Гл. здание — ц. св. Георгия (10 в.), 6-апсидная, заключённая в 12-гранник наружных стен (по осям 16 *м*×12,5 *м*), с куполом в центре (общая выс. 17 *м*). Стены облицованы снаружи песчаником, внутри — водяным туфом. Внутри — фрагменты росписи 12 в.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 416—423. *Т. С.*

ВА́РДЗИА — пещерный мон. 12 в. в ущелье р. Куры, в 30 *км* к Ю. от с. Аспиндзы. Сотни пещер высечены в отвесной туфовой скале (на протяжении 900 *м*), расположены ярусами и соединены ходами. Сохранились многочисл. жилые помещения и кельи, хорошо оформленные пещеры крупных размеров, с высокими сводами и открытыми террасами, хозяйств. сооружения, винные погреба, водоёмы. В центре мон.—гл. храм и стоящая отдельно на площадке колокольня. Гл. храм зального типа с коробовым сводом, с пилястрами и подпружными арками, высеч. в массиве скалы; внутри — фресковая роспись с изображениями царя Георгия III и царицы Тамары. С 1938 В. — музей-заповедник.

Лит.: Джамбурия Г. Д., Мелитаури К. Н. [и др.], Вардзиа. Путеводитель, Тб., 1957; Гаприндашвили Г.М., Пещерный ансамбль Вардзиа, Тб., 1960; Алибегашвили Г., Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957. *М. К.*

ВАЧНАДЗИА́НИ, ныне Шрома,— с., близ к-рого в горах находится большая купольная ц. Квела-Цминда (конец 8 — нач. 9 вв.). В плане — длинный зал с трёхсторонним 2-ярусным обходом (27,8 *м*× ×17,5 *м*, выс. 24 *м*). Средняя часть зала перекрыта куполом на барабане; впервые в груз. арх-ре здесь наряду с тромпами применены паруса. Стены — из булыжника и водяного туфа, своды, арки и купол — из кирпича.



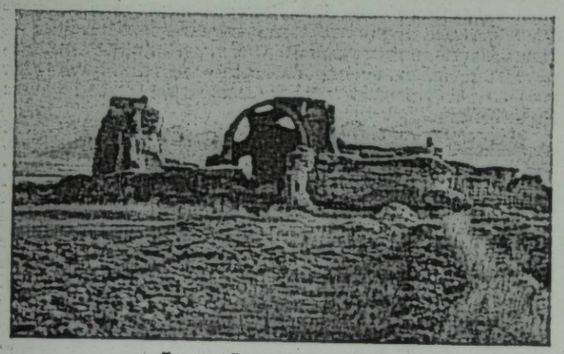
Вачнадзиани. Храм Квела-Цминда. Конец 8 — начало 9 вв. План.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 287—320. *М. К.*

ГА́ГРА (до 1948 — Гагры) — курорт на берегу Чёрного моря, в Абх. АССР. В первые века н. э.— рим. крепость. В 19 в. — рус. крепость. Стр-во курорта началось в первые годы 20 в.: был заложен (1902—05) приморский парк ландшафтного стиля (пл. 10 *га*) с системой декор. водоёмов, сооружались частн. дачи. В сов. время ведётся планомерное стр-во. Курорт расширился в сторону пос. Новая Гагра. Реконструирован парк. На прибрежной полосе и на склонах гор построены дома отдыха и санатории: санаторий им. XVII съезда ВКП(б) (1930, В. Кильдишев), дом отдыха Совета

Министров Груз. ССР (1935, Н. П. *Северов*), санаторий «Украина» (1936, Я. А. Штейнберг), пансионат «Сакартвело» (1959, М. Бузоглы) и др. *С. К.*

ГЕГУ́ТИ — дворец (ныне руины) в долине р. Рioни, в 8 *км* к Ю. от Кутаиси. Первоначально состоял из одного помещения с камином и был «охотничьим домом»



Гегути. Развалины дворца.

царя. В 12 в. был пристроен из кирп. большой купольный зал (пл. 54 *м*×43 *м*, выс. 20 *м*) на высоком (3 *м*) цоколе из крупных квадров тёсаного камня. К 13—14 вв. относятся 2-этажная пристройка с З. и дворцовая церковь.

Лит.: წილოსანი ვ., გეგუთი, ციხე-დარბაზი, в кн.: შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბილისი, 1938. *М. К.*

ГЕЛА́ТСКИЙ МОНАСТЫ́РЬ (Гелати) — арх. комплекс, в 7—8 *км* к С.-В. от Кутаиси. Один из крупнейших культурных центров ср.-век. Грузии. Осн. в 1106 царём Давидом Строителем. От нач. 12 в. сохранились крестово-купольный гл. храм (36 *м*×33,2 *м*, выс. 35 *м*), руины академии (25,36 *м*×10,36 *м*, выс. сохранившихся стен 10 *м*), отдельные части кам. ограды с входом, сооружённым над могилой Давида Строителя; от 13 в. — купольная ц. св. Георгия (15,55 *м*×11 *м*, выс. 21,4 *м*), 2-этажная ц. св. Николая (10 *м*×9,4 *м*, выс. 19,1 *м*), 3-ярусная колокольня (пл. 7 *м*×6 *м*, выс. 16 *м*) над балдахином родника, портик входа академии (всё из камня). Замечат. мозаика (20-е гг. 12 в.) в конхе алтаря гл. храма и разновременные (12—18 вв.) росписи в гл. храме и в ц. св. Георгия (включают много портретов историч. лиц). Созданные в Г. м. в 1-й пол. 12 в. оклад эмалевой иконы Хахульской богоматери — т. н. **Хахульский складень** (ср. часть золотая, створки позолоч. серебро, 1,47 *м*×2,02 *м*), и ряд икон — ныне в М. иск-в Г., Тбилиси. Г. м. является филиалом Кутаисского историко-этнографич. музея.

Лит.: Ломинадзе Б., Гелати. Путеводитель, Кутаиси, 1958; Виссаладзе Т. Б., Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма, в кн.: Ars Georgica, [т.] V, Тб., 1959; Кения Р. И., К вопросу о характере чеканки Хахульской иконы, в кн.: Сообщения АН Груз. ССР, т. XXII, № 1, Тб., 1959;

ლომინაძე ბ., გელათი (გზამკვლევი) თბილისი, 1959; ყენია რ., ხახულის ღვთისმშობლის ქარედი ხატი. „საბჭოთა ხელოვნება", № 2, თბილისი, 1959. *М. К.* и *Р. К.*

ГО́РИ — г. на р. Куре, при впадении в неё р. Б. Лиахви; расположен на обширной равнине, окаймлённой горами. Один из древнейших городов Грузии. На невысокой горе — развалины ср.-век. крепости «Горисцихе» (под назв. «Тонтио» известна по груз. источникам с 7 в.; под ср.-век. крепостью — остатки кам. крепости последней трети 1-го тысячел. до н. э.). При Давиде Строителе (конец 11 — нач. 12 вв.) Г. — один из важнейших груз. городов. Ст. кварталы Г. запутанной планировки с тесной сетью улочек. В сов. время арх. облик Г. сильно изменился. По ген. плану 1950 (арх. Л. *Сумбадзе*, Б. Лордкипанидзе) город расширен (почти вдвое), реконструирован, созданы новые кварталы, ул., площади. Крупные обществ. сооружения: н.-и. институт (1956, М. *Шавишвили*, соавтор З. Цкитишвили), Музей И. В. Сталина (1955, А. *Курдиани*), перед к-рым разбит большой сквер, гостиница (1956, А. Курдиани, К. Поракишвили-Соколова), драматич. театр (480 мест, 1935, Ш. Тавадзе, М. *Чхиквадзе*). Школы, жилые дома. Сооружён памятник В. И. Ленину (1960). На левом берегу р. Б. Лиахви — пос. рабочих хлопчатобумажного комбината (арх. Л. Сумбадзе).

Лит.: Джанберидзе Н., Кицурашвили С., Архитектура Советской Грузии [Альбом], М. — Тб., 1958, с. 231—232. *С. К.*

ГРЕ́МИ — городище близ одноим. с. на берегу р. Ипцоба, в 18 *км* к С.-В. от Телави. В 16 в. — столица Кахетинского царства. К этому времени относятся руины неск. церквей, торговых рядов, бань и жилых помещений (булыжник, кирпич); на вершине одного из холмов — крепость, дворец и гл. храм (ок. 1565) — крестово-купольное кирп. здание (15 *м*×12,1 *м*, выс. 25,2 *м*) с росписью 16 в.



Колокольня в Гударехи. 1278.

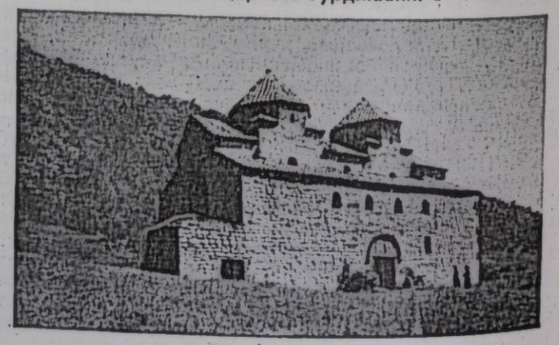
Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 447—450. *М. К.*

ГУДАРЕ́ХИ — ср.-век. насел. пункт, в 6—7 *км* к С.-В. от пос. Тетри-Цкаро. В центре, на возвышении — дворцовая пл., окруж. высокими стенами из крупных, хорошо отёсанных квадров камня. На пл. — 1-нефная, богато украш. резьбой ц. (кам., 1222—1245, пл. 9,3 *м*×16,5 *м*, выс. 14,5 *м*, зодчий *Чичапориздзе*). В ц. — роспись 13 в. Рядом с ц. — древнейшая в Грузии датиров. колокольня (1278, 6 *м*×6 *м*, выс. 15 *м*). В пределах ограды раскопками 1938—39 открыты разнообразные сооружения (в т. ч. жилой дом 13 в., украш. резьбой).

Лит.: მუსხელიშვილი ლ., გუდარეხის პირველი და მეორე (1938 და 1939 წ.წ.) არქეოლოგიური კამპანიის ანგარიში, თბილისი, 1954. *М. К.*

ГУРДЖААНИ — 3-нефная ц. 8—9 вв. (пл. 20,6 *м*××11,2 *м*, выс. 14,3 *м*), в нескольких *км* к Ю.-З. от г. Гурджаани. Средний неф имеет два купола на низ-

Двухкупольная церковь Гурджаани. 8—9 вв.



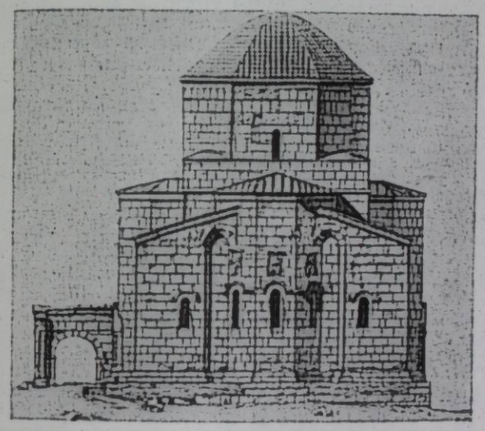
ких 8-гранных барабанах. Стены — из булыжника и водяного туфа, конструктивные элементы — из кирп.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 273—286. *Т. С.*

ДАВИ́Д ГАРЕ́ДЖА — большой комплекс пещерных мон., в 60 *км* к Ю.-В. от Тбилиси. На протяжении прибл. 25 *км* неск. сотен выдолбленных в скалах помещений. Древнейшие мон. Д. Г. — лавра Давида, мон. Додо и Натлис-Мцемели (Иоанна Крестителя) — осн. в 1-й пол. 6 в., в 10—13 вв. образовались другие мон.: Удабно, Чичхитури, Бертубани. Во мн. церквах и трапезных Д. Г. сохранились высокохудожеств. стенные росписи, включающие портретные изображения историч. лиц.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Пещерные монастыри Давид Гареджи, Тб., 1948. *Т. С.*

ДЖВА́РИ (ц. Большого Креста) — крестово-купольный кам. храм на высокой горе, у слияния рек Куры и Арагви, напротив *Мцхеты*. Возведён в 586/7 — 604 (ктиторская надпись) рядом с маленькой ц. — М.



Храм Джвари. 586/7—604. Восточный фасад. Рисунок Н. П. Северова. 1924.

Джвари (сер. 6 в., ныне полуразрушена). Д. — первый и лучший образец типа храма, получившего распространение в Грузии 7 в. В основе плана Д. — тетраконх (22 *м*×18,4 *м*); в углах креста размещено по одному помещению, к-рые связаны с осн. пространством глубокими нишами. Над центр. квадратом возвышается 8-гранный барабан на тромпах (общая выс. 23,4 *м*). На фасадах — рельефы, включающие ктиторские изображения.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Памятники типа Джвари, Тб., 1948. *М. К.*

ДМАНИ́СИ — в ср. века богатый торговый г., ныне развалины, в 93 *км* к Ю.-З. от Тбилиси. Осн. в 9 в., расцвет 12—13 вв. Раскопки (1936—37) выявили облик древнего Д. Городище состоит из двух частей: город (пл. 13 *га*) на мысе при слиянии рек Машавери и Пинезаури и к Ю. от него — загородный квартал (по обоим берегам р. Пинезаури); цитадель с кам. крепостенами и башнями — в междуречье. Обнаружены улицы, укрепления с бастионами, подземные ходы, бани (в цитадели и загородном квартале), хозяйств. помещения. В цитадели сохранилась трёхцерковная базилика (булыжник, 6—7 вв., восстановлена в нач. 18 в.; 13 *м*××11,7 *м*, выс. 15,2 *м*), с зап. стороны — притвор (тёсаный камень, 1-я четверть 13 в.), богато украшенный резьбой. К В. от храма — развалины колокольни.

Лит.: Мусхелишвили Л., Раскопки в Дманиси, в кн.: СА, вып. VI, 1940; მუსხელიშვილი ლ., დმანისი (ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა), შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბილისი, 1938. *М. К.*

ЗА́РЗМА — ср.-век. мон. в ущелье р. Квабливани, в 35—40 *км* к З. от Ахалцихе. Осн. в 6—7 вв.; сохранившиеся постройки — нач. 14 в. Купольный храм (кам., в плане прямоугольник 20,5 *м*×17,1 *м*, выс. 26,5 *м*), колокольня, неск. часовен, родник. Фрески 14 и 16 вв. (поновлены в нач. 20 в.) с изображениями историч. лиц. В храме находились икона «Преображения» (чеканка, позолоч. серебро; 886; 1,47 *м*×0,90 *м*) и икона «Умиления» (т. н. Лаклакидзевская; позолоч. серебро, 1-я четверть 11 в.) — ныне в М. иск-в Г., Тбилиси.

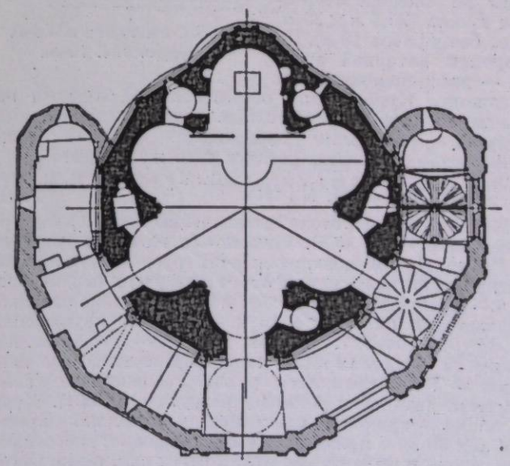
Лит.: Мацулевич Л. А., О росписи в церкви в селении Зарзма, в кн.: Труды Всероссийского съезда художников. 1911—1912, П., [б. г.];

ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება XIII—XVI საუკუნეები, თბილისი, 1955. *Т. С.* и *Р. К.*

ИКО́РТА — крестово-купольный храм (кам., 1172), в 22 *км* к С. от Гори, в границах нынешней Юго-Осетинской АО. По плану — прямоугольник (24,5 *м*××14 *м*, выс. 25,9 *м*) с 4 подкупольными столбами. Резное обрамление окон и отделка входа, на вост. фасаде — резной крест, связанный с окном и декор. квадратами под ним (подобно композиции в храме *Самтависи*). *М. К.*

ИШХА́НИ — храм в историч. груз. провинции Тао, ныне на терр. *Турции* (см.). Первоначально 7 в. (тетраконх с круглым обходом); отстроен заново в 1032 (зодчий Иванэ *Морчаисдзе*).

КА́ЦХИ — купольный храм, в 10 *км* к З. от Чиатуры, 6-апсидный внутри, заключ. во внешний многогранник



Храм Кацхи. Рубеж 10—11 вв. План.

(кам., рубеж 10—11 вв.; по осям — 13,5 *м*×12 *м*, выс. 20 *м*). С трёх сторон храм окружён большим обходом (1-я пол. 11 в.) с богатым резным декором.

Лит.: ბერიძე ვ., კაცხის ტაძარი, в кн.: Ars Georgica, ტ. III, თბილისი, 1950. *Т. С.*

КВАРАЦХИ́ХЕ — ср.-век. замок, в неск. *км* от пос. Амбролаури. Стены замка (выс. 6—7 *м*) окружают пл. до 2 тыс. *м*² на вершине неприступной скалы между двумя горными реками. На терр. замка: кв. жилая баш-

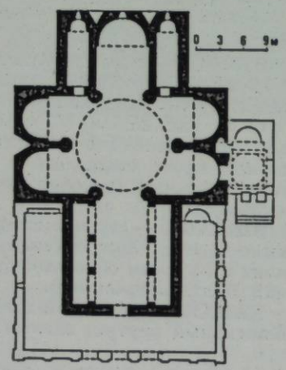
ния, круглая башня (жилище феодала) с примыкающей к ней церковью, казармы, цистерны, подземные камеры.

Лит.: Северов Н. П., Памятники грузинского зодчества, М., 1947, с. 207. *Т. С.*

КВАТАХЕ́ВИ — ср.-век. мон. в лесистом ущелье р. Кавтура, в 7 *км* к Ю. от Каспи. Большой центрально-купольный храм (кам., рубеж 12—13 вв., 20,4 *м* × × 13,8 *м*, выс. 25,7 *м*) с двумя свободно стоящими подкупольными столбами; стены и высокий барабан купола богато украшены мастерски выполненной резьбой. С юж. стороны храма — большой притвор того же времени; с зап.— портик с открытыми арочными пролётами (2-я пол. 17 в.).

Лит.: Северов Н. П., Указ. соч., с. 181. *М. К.*

КИНЦВИСИ — ср.-век. мон., в 7 *км* к Ю.-З. от с. Карели. Среди построек — купольный храм (кирп., рубеж 12—13 вв.), в к-ром сохранилась замечат. роспись того же времени (включает портреты царей Георгия III, Тамары, Георгия Лаша и заказчика росписи Антония Чкондидели).



Зодчий Сакоцари. Храм Кумурдо. 964. План.

Лит.: Гордеев Д., Предварительное сообщение о кинцвисской росписи, в кн.: Учёные записки н.-и. кафедры истории европ. культуры, вып. III, [Харьков], 1929; Алибегашвили Г., Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957. *Т. В.*

КУМУ́РДО, купольный храм в с. Кумурдо, в 12 *км* к З. от г. Ахалкалаки (964, зодчий *Сакоцари*). План здания сложный: 5 полукруглых апсид и прямоугольный зап. рукав вписаны во внешние очертания креста (35,5 *м* × 26 *м*, выс. без купола 16 *м*). По сторонам алтарной апсиды — два помещения с апсидами. Купол (ныне обвалившийся) опирался на 6 мощных пристенных столбов. В вост. подкупольных парусах — рельефные изображения историч. лиц. В алтаре — фрагменты росписи того же времени.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Северов Н. П., Кумурдо и Никорцминда, М., 1947. *Т. С.*

КУТАЙСИ — г., второй по значению пром. и культурный центр Груз. ССР. Расположен на обоих берегах р. Рioни. К.— один из древнейших городов Г., известный античным авторам как Котаисиум; в первые века н. э.— крепость Кутаиси; с 8 в.— столица Западно-грузинского царства; с 10 в. — один из крупнейших культурно-политич. центров Г. В 13 — нач. 14 вв. и в конце 15 — нач. 19 вв. — столица Имеретинского царства. В К. сохранились руины грандиозного храма Баграта (закончен в 1003, разрушен в 1691). Храм в плане — триконх, вписанный в очертания креста (49 *м* × 39 *м*) с прямоугольными рукавами: короткими юж. и сев. и вытянутыми зап. и вост.; зап. рукав разделён на 3 нефа и с 3 сторон имел хоры; купол опирался на 4 больших столба. Внутри была роспись. К зап. фасаду примыкала башня. Богато украшенные резьбой портики с зап. и юж. сторон — 1-й пол. 11 в.

Сложный рельеф, богатая растительность, скалистые берега р. Рioни способствуют живописности К., в планировке к-рого сохранились черты стихийно росшего ср.-век. города, с запутанной сетью улиц и переулков. Кварталы правобережной части расположены по крутым склонам гор. Жилые дома в 1—2 этажа, из белого камня или кирпича, с застеклёнными гал., окружённые пышной зеленью садов, возвышаются друг над другом. Доступ к ним—по узким улицам, пешеходным проходам, улицам-лестницам. Левобережная часть К., сложившаяся в конце 19—1-й пол. 20 вв., имеет более спокойный рельеф. В центре её — прямоугольный сквер (бульвар), ограниченный улицами и большой пл. Здесь сконцентрированы обществ. и культурные учреждения: гостиница (1935, М. *Чхиквадзе*), адм. здание (1947, М. *Шавишвили*), Театр им. Месхишвили (1100 мест, 1955, Ш. Тавадзе, М. Шавишвили) и др. В облицовке зданий использован белый экларский камень, в отделке применены декор. мотивы др.-груз. зодчества. Реконструирована привокзальная пл., соединённая монумент. лестницей с новой магистралью — ул. Ленина, ведущей к автозаводу. Разбиты скверы, бульвары, создан парк культуры и отдыха. Большое жилищное стр-во (жилой пос. при автозаводе, арх. М. Шавишвили и Г. Чигогидзе). В новых районах широкие прямые ул. Памятники: В. И. Ленину (1958, К. *Мерабишвили*, арх. Ш. Ломтадзе, Г. Цхакана), А. Цулукидзе (1923, Я. *Николадзе*), писателю А. Церетели (В. *Топуридзе*) и др.

Историко-этнографич. музей, осн. в 1922 на базе колл. Кутаисского историко-этнографич. об-ва (осн. в 1912); включает собр. произв. прикл. груз. иск-ва ср. веков (чеканка, украш. рукописи, вышивки и др.).

Картинная галерея, осн. в 1961.

Близ К. — дворцовые сооружения *Гегути* и ансамбль *Гелатского монастыря*.

Лит.: Северов Н. П., Опыт реконструкции Кутаисского храма Баграта, в кн.: Ars Georgica, [т.] V, Тб., 1959, с. 91—110; Цинцадзе В., Краткий отчёт по руководству работами консервации храма Баграта в Кутаиси, там же, с. 111—122; ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი, „არილი", თბილისი, 1925. *В. В.* и *С. К.*

ЛЫХНЫ — ср.-век. арх. комплекс в одноим. с., в 4 *км* от Гудауты в Абх. АССР: руины дворцового сооружения, колокольня и купольный храм (кам., 10 в., 19,68 *м* × 10,5 *м*, выс. 12 *м*) с росписью 14 в.

Лит.: Северов Н. П., Памятники грузинского зодчества, М., 1947, с. 194—95. *М. К.*

МАНГЛИ́СИ — купольный храм близ одноим. пос., в 65 *км* к З. от Тбилиси. Первоначально (7 в.) храм был 4-апсидным (тетраконх) с внешними очертаниями 6-гранника. В нач. 11 в. перестроен (ныне размеры — 28 *м* × 17,3 *м*, выс. 26 *м*), заново украшен резьбой; с Ю. и З. пристроены притворы, украш. аркатурой и резьбой. Внутри — фрагменты росписи 1-й четверти 11 в.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Заметки о Манглисском храме, в кн.: «Вестник Гос. музея Грузии», Тб., 1922, т. 1. *Т. С.*

МАРТВИ́ЛИ — древний мон., ныне в пос. Гегечкори. Гл. постройка — купольный храм (нач. 7 в.) типа *Джвари* (20,8 *м* × 22,8 *м*, выс. 25,6 *м*). Изменение соотношений частей плана создаёт впечатление более обширного внутр. пространства, чем в Джвари; в декоре вместо отдельных рельефов даны сплошные рельефные фризы. Храм переделан в 10 в. Внутри здания — фрагмент мозаики и роспись 12—17 вв. Рядом — небольшая 2-этажная ц. 12—13 вв.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Памятники типа Джвари, Тб., 1948. *Т. С.*

МО́КВИ — арх. комплекс на левом берегу р. Моквицкали, в 15—20 *км* от Очамчире в Абх. АССР: 5-нефный купольный храм (тёсаный кам., сер. 10 в., значит. перестроен в 19 в.; 37,1 *м* × 19,5 *м*, выс. 21,5 *м*) с выступающими в плане 3 апсидами и 2-ярусная колокольня (кам., позднефеод. время).

Лит.: Северов Н. П., Памятники грузинского зодчества, М., 1947, с. 194. *М. К.*

МЦХЕ́ТА — г. на мысе, при впадении р. Арагви в р. Куру. Большой насел. пункт существовал здесь уже во 2-м тысячел. до н. э. Как политич. центр Иберии

упоминается в историч. источниках за неск. веков до начала н. э.; до сер. 6 в. н. э. — столица Г., в дальнейшем — церк. центр страны. На терр. М. и в её окр. с 1937 систематич. ведутся раскопки. На сев. окраине М.—Самтавро —исследован огромный некрополь (со 2-го тысячел. до н. э. по 9 в. н. э.) с богатейшим погребальным инвентарём: керамика разнообразнейших форм, изделия из бронзы, украшения из золота и серебра, стекло, бусы и т. д., выполненные местными мастерами. На правом берегу Куры открыты развалины акрополя Армазцихе (4—3 вв. до н. э. — начало н. э.): стены цитадели, развалины дворцового и хозяйств. сооружений из тёсаного камня и сырца, погребение с богатым инвентарём. Недалеко от железнодорожной станции М. — уникальная для арх-ры Г. гробница-склеп (кам., 1 в.), прямоугольная в плане (2,37 *м* × × 1,80 *м*, выс. 1,90 *м*), с полуциркульным сводом, крытая черепицей. Выше по течению Куры в Армазис-хеви обнаружены руины дворцового комплекса, баня (2—3 вв.) и некрополь — усыпальницы груз. знати (первые века н. э.) с многочисл. художеств. изделиями (утварь, украшения, оружие) из золота, серебра и бронзы, высококачеств. местного стекла, портретные геммы и др. произв. иск-ва.

Памятники ср. веков. Комплекс мон. Самтавро, гл. храм к-рого — крестово-купольное здание (11 в., 28,4 *м* × 18,3 *м*, выс. 32, 28 *м*) с куполом, опирающимся на 2 устоя и на выступы апсиды, с богатейшим декором на фасадах. Грандиозный кафедр. собор Свети-Цховели (построен в 1010—29 зодчим *Арсукисдзе* на месте первой в Г. христианской ц. 4 в.; восстанавливался в нач. 15 и в 17 вв.). В плане вытянутый 4-угольник (50,2 *м* × 24,6 *м*, выс. 48 *м*). Зап. часть разделена на 3 нефа, над ней устроены хоры. Четыре свободно стоящих столба несут барабан купола. Величественно внутр. помещение с фрагментами росписи, гл. обр. 16—17 вв. Фасады украшены аркатурой, резьбой, рельефами.

Близ М. находятся храм *Джвари*, Земо-Авчальская ГЭС (ЗАГЭС, 1927, арх. А. Н. *Кальгин*, К. А. Леонтьев, М. С. *Мачавариани*) с памятником В. И. Ленину (1927, скульптор И. Д. Шадр, см. *РСФСР*).

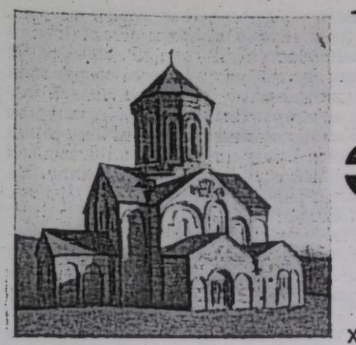
Лит.: Апакидзе А. [и др.], Мцхета. Итоги археологич. исследований, т. 1, Тб., 1958; Северов Н. П., Чубинашвили Г. Н., Мцхета, М., 1946; Шмерлинг Р. О., Самтавро — памятник XI в., в кн.: Ars Georgica, [т.] I, Тб., 1942; ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი, „არილი", თბილისი, 1925; აფაქიძე ა., გოგჭიშვილი გ., ქალანდაძე ა., ლომთათიძე გ., მცხეთა, ტ. I, თბილისი, 1955. *М. К.*

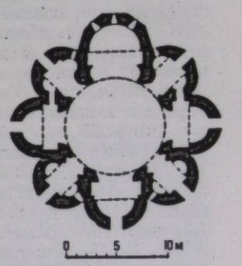
НЕКРЁСИ — древний мон., в неск. *км* к С.-З. от пос. Кварели. Сохранились: маленькая ц. 4 в. — один из самых ранних пам. ср.-век. арх-ры в Г., трёхцерковная базилика (6—7 вв., 17,8 *м* × 13,2 *м*, выс. 11,8 *м*), 2-этажный дворец епископа (1-я пол. 9 в.), небольшой купольный храм (сер. 9 в.), остатки различных строений. В базилике — роспись 16 века с изображениями историч. лиц.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 37—45, 173—176, 531—532. *Т. С.*

НИКОРЦМИ́НДА — купольный храм (1010—14), в 14 *км* к Ю.-З. от пос. Амбролаури. Основа композиции— подкупольный 6-гранник, к 5 граням к-рого примыкают апсиды, а к зап. грани — прямоугольный рукав. Наружное очертание плана — крестообразное (22,3 *м* × × 18,1 *м*, выс. 24,5 *м*). Притворы с Ю. и З. пристроены неск. позднее, но тоже в 11 в. На фасадах — богатейшая резьба по камню и фигурные рельефы. Внутри храма — роспись 16—17 вв.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Северов Н. П., Кумурдо и Никорцминда, М., 1947; ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები, თბილისი, 1957. *Т. С.*


Храм Никорцминда. 1010—1014. Общий вид с юго-запада.



Храм в Ниноцминде. Середина 6 в. План.

НИНОЦМИ́НДА — с., в 35—40 *км* к В. от Тбилиси, где сохранились руины большого храма (кам., сер. 6 в.). В основе плана храма — тетраконх (21,2 *м* × 21,5 *м*), между 4 основными апсидами к-рого введены 4 небольших полукруглых помещения. Ок. храма — кирп. 3-этажная колокольня (50-е гг. 16 в., 6,9 *м* × 6,7 *м*, завершённая гранёным киоском и пирамидальной крышей (общая выс. 24,5 *м*), и 2-этажный дом митрополита (1774—77).

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 232—246, 497—508; Рчеулишвили Л., Дворец Саввы Тусишвили в сел. Ниноцминда, в кн.: Ars Georgica, [т.] III, Тб., 1950 (на груз. яз.). *Т. С.*

ОПИ́ЗА — ср.-век. мон. в историч. груз. провинции Тао, ныне на терр. *Турции* (см.). Постройки 9 в. — храм, семинария, б-ка, трапезная.

ОШКИ — купольный храм в историч. груз. провинции Тао, ныне на терр. *Турции* (см.). Построен в 50—60-х гг. 10 в. (начальник строителей — зодчий *Григол*). Роспись — 1036.

ПИТАРЕ́ТИ — купольная ц., в 15 *км* к Ю.-З. от пос. Тетри-Цкаро, прямоугольная в плане (кам., 1-я четверть 13 в., 15 *м* × 13,5 *м*, выс. 23 *м*), с куполом на двух свободно стоящих подкупольных столбах и выступах апсиды и с приделом с юж. стороны. На фасадах и на барабане — богатая, виртуозно выполненная резьба по камню.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, в кн.: Ars Georgica, [т.] III, Тб., 1950. *Ю. Х.*

ПИЦУ́НДА — мыс на побережье Чёрного моря, в Абх. АССР, где сохранились сооружения древнего поселения *Бичвинта*. В сов. время в конце 50 — нач. 60-х гг. ведётся большое курортное строительство. Сооружаются пансионаты, многоэтажные гостиницы, мотели, здания культурно-бытового назначения и др.

РКО́НИ — ср.-век. мон. в ущелье р. Тедзами, в 18—19 *км* к Ю.-З. от с. Ахалкалаки. Сохранились: 3-нефная базилика (7—8 вв., 22,3 *м* × 16,8 *м*) с портиком 13 в., пристроенная к базилике маленькая церковь и церковь-усыпальница (обе 13 в.), трапезная, колокольня, развалины жилых и служебных построек. Выше мон.— ср.-век. мост через р. Тедзами. Мон., разруш. Тамерланом, был восстановлен в 16 в. *Т. Сан.*

РУСТА́ВИ— г. на р. Куре, выросший в связи со строительством Закавказского металлургич. комбината, в 30 *км* к Ю.-В. от Тбилиси. Р. расположен на равнине, состоит из левобережной (проект планировки и застройки 1944, М. Н. *Непринцев*, З. Курдиани, Н. Курдиани, Д. Меликишвили, Л. Кобаладзе) и правобережной (1955, М. Н. Непринцев, И. *Чхенкели*, Д. Меликишвили) частей, разделённых широкой поймой реки. На терр.

левобережной части в древности был город, разруш. в 13 в. монголами (раскопками вскрыты остатки стен и фундаментов зданий). Застройка совр. Р. началась с 1945. Его арх. облик формируют крупные сооружения промышл. зоны и живописные кварталы жилой застройки. В основе планировки: проспект Металлургов (шир. 40 *м*, дл. 1,5 *км*), соединяющий левый и правый берега и замыкающийся Предмостной пл., и Вокзальная ул. (шир. 25 *м*), соединяющая центр г. с вокзалом. На пересечении этих магистралей—Центральная пл. (1,8 *га*). На берегу р. Куры создан парк (пл. ок. 30 *га*). Среди зданий: Дом обществ. организаций (1959, Т. Кашакашвили), Дворец культуры металлургов (зрит. зал на 750 чел., 1956, М. Н. Непринцев), гостиница «Рустави» (1950, П. И. Ушенин), стадион «Металлург», гор. поликлиника (1951, В. С. Орлинский) и др. 1—4-этажные жилые дома (по типовым проектам) объединены в кварталы со школами, детскими садами и яслями. Памятник В. И. Ленину (1961, В. *Топуридзе*, арх. В. Насаридзе, Д. Папинашвили).

Лит.: Багашвили Ш. А., Кулага Л. Н., Рустави, М., 1958 (в серии «Новые города СССР»). *С. К.*

САВА́НЕ — зальная ц., в 6—7 *км* к Ю.-В. от пос. Сачхере (кам., 1046, 8,4 *м*×15,9 *м*, выс. 12,3 *м*, зодчий *Арабай*). Декор. убранство фасадов С.— 3-арочная аркатура в виде жгутов с повышенной средней аркой, сочный резной орнамент из крупных стилизованных листьев и т. д. Внутри — алебастровая резная алтарная преграда 11 в. С юж. стороны ц. — неск. более поздняя пристройка.

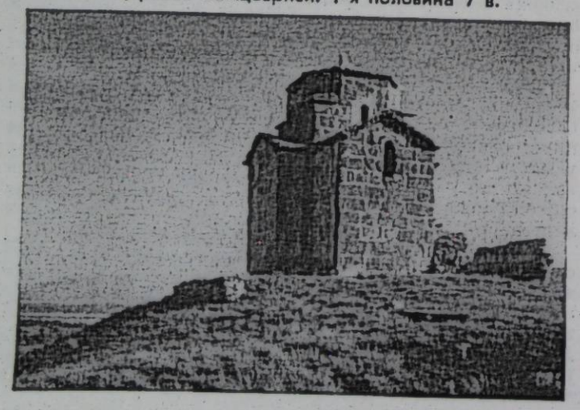
Лит.: ბერიძე ვ., სავანე, в кн.: Ars Georgica, ტ. I, თბილისი, 1942. *М. К.*

САМТАВИ́СИ — крестово-купольный храм, в 30 *км* к В. от Гори. Сооружён в 1030 (зодчий *Илларион Самтавнели*); барабан купола и зап. стена восстановлены в конце 15 в. В плане С.— прямоугольник (24,15 *м*××17,7 *м*, выс. 36,5 *м*), сильно укороченный по сравнению с планами др. кафедралов 11 в. На вост. фасаде применена новая система декора: кроме трад. ниш по сторонам апсиды и аркатуры, в центре фасада помещена композиция из большого орнаментиров. креста, резного наличника гл. окна и орнаментиров. квадратов под ним. Внутри храма — остатки росписи 17 в.

Лит.: Северов Н. П., Памятники грузинского водчества, М., 1947, с. 178; Барнавели С. В., Личность вторичного строителя храма Самтависи, в кн.: Сообщения АН ГССР, т. XII, № 9, Тб., 1951. *Т. С.*

САМЦЕВРИ́СИ — маленькая крестово-купольная ц. (кам., 1-я пол. 7 в.), в 2—3 *км* к З. от с. Карели. В плане—простой крест (9,4 *м*×8 *м*, выс. 11 *м*) с полукруглой апсидой на В. Стилистически близка к *Джвари*. Рядом

Церковь Самцевриси. 1-я половина 7 в.



с храмом — кирп. усыпальница (16 в.) и развалины крепости позднефеод. времени.

Лит.: Северов Н. П., Самцеврисы, в кн.: Ars Georgica, [т.] II, Тб., 1948; ჩუბინაშვილი გ., მასალები სამწერლის ტაძრის შესწავლისათვის, в кн.: Ars Georgica, ტ. II, თბილისი, 1948. *Т. С.*

САМШВИ́ЛДЕ — городище (пл. ок. 20 *га*), в 4—5 *км* к Ю. от пос. Тетри-Цкаро на мысе, при слиянии рек Чивчави и Храми. Город С. основан в 5—4 вв. до н. э., существовал до конца 16 в. С трёх сторон имел глубокие овраги, с четвёртой (вост.) был защищён крепостью (слои стр-ва разных веков; древнейшая кладка — дохристианского времени, сложена насухо). На терр. городища — остатки жилых кам. помещений, водопровода, оросительный канал, водохранилище, баня (16—17 вв.), две зальные ц. (12 в. и 1672); языческие культ. памятники — тетралит и менгир. Самое значит. сооружение — Самшвилдский Сион (759—777), центрально-купольный храм (ныне руины; тёсаный кам., 23,5 *м*××24,7 *м*, выс. сохранившихся стен 10 *м*).

Лит.: Мусхелишвили Л., Надписи Самшвилдского Сиона..., «Известия ИЯИМК АН ГССР», 1943, т. 13, с. 85—102 (на груз. яз.).

САФА́РА — ср.-век. мон., в 10 *км* к Ю.-В. от Ахалцихе. Купольный храм св. Саввы (кам., 80-е гг. 13 в., 24,7 *м*×16,2 *м*, выс. 26,1 *м*, арх. *Парезасдзе*) с росписью нач. 14 в. Сохранились также ц. Успения (10 в.), колокольня, руины дворца (рубеж 13—14 вв.), маленькие часовни (14—16 вв.). Фрагменты кам. алтарной преграды (1-я четв. 11 в.) из ц. Успения, с орнаментом и фигурными рельефами — ныне в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: Шмерлинг Р. О., Алтарные преграды Грузии, в кн.: Ars Georgica, [т.] III, Тб., 1950, а также лит. на груз. яз. при ст. *Зарзма*. *Т. С.*

СУХУ́МИ — г.-порт на Чёрном море, столица Абх. АССР. В последние века до н. э. на терр. С. находилась античная колония Диоскурия; в первые века н. э. — рим. крепость Себастополис. В ср. века С. (по груз. летописям Цхуми) входил в состав груз. царства. В сер. 15 — нач. 19 вв.— под тур. владычеством. В 1810 присоединён к России. В 19—нач. 20 вв.— маленький портовый и курортный городок. В сов. время С. стал одним из красивейших юж. приморских г. Прибрежная часть С. расположена на равнине; в этой части — правильные кварталы, прямоугольная сеть улиц, построены обществ. здания: адм. здание (1939, В. А. Щуко, см. *РСФСР*), гостиница «Абхазия» (1938, И. Голубев, Ю. В. Щуко), вокзал (1951, Л. и Л. Мушкудиани), драматич. театр (750 мест, 1952, М. *Чхиквадзе*) и др. Большинство из этих зданий облицовано белым тёсаным камнем и украшено резьбой по камню. На центр. пл.— памятник В. И. Ленину (1959, Т. Асатиани, А. Горгадзе, арх. С. Цинцабадзе). В нагорной части — нерегул. сеть улиц. В С.— неск. санаториев и домов отдыха. Сооружён мост на р. Беслети (1951, З. Таварткиладзе). В низменной части города — Ботанич. сад АН Груз. ССР (б. Сухумский военно-ботанич. сад, осн. в 1840, реконструирован в сов. время); разбит нагорный лесопарк (1952, О. Литанишвили, Т. Мачарашвили, Л. Мушкудиани, Г. Телиа, С. Цинцабадзе). С. развивается по новому ген. плану (утверждён в 1961, арх. А. *Николайшвили*, Э. Багратиони, Г. Телиа, при участии Д. Берулава).

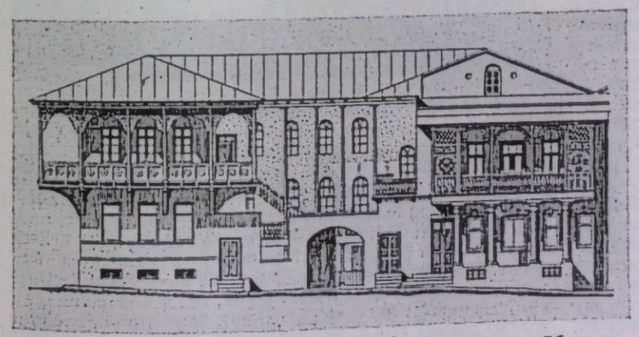
В окр. С. открыты одни из наиболее ранних на терр. СССР стоянки первобытного человека. *С. К.*

СХА́ЛТА — большая зальная ц. (сер. 13 в., 20 *м*××16,5 *м*, выс. 14,2 *м*) с одной выступающей гранёной апсидой, на правом берегу р. Схалта в Адж. АССР. Снаружи и внутри облицована квадрами прекрасно тёсанного камня. Наличники окон и входы украшены резьбой. Внутри характерна разбивка продольных стен

мощными пилястрами, подпирающими подпружные арки. Сохранились фрагменты росписи.

Лит.: მგფისაშვილი რ., სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, в кн.: ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში, ბათუმი, 1955. *Т. С.*

ТБИЛИ́СИ (до 1936 — Тифлис) — г., столица Груз. ССР. Расположен на обоих берегах р. Куры (протяжённостью св. 20 *км*) на склонах Триалетского хребта, с 3 сторон ограничен горами. Как город-крепость известен с 4 в.; с 6 в.— столица Картли. С конца 7 в., после завоевания Т. арабами, — резиденция эмира; с 1122 — столица объединённого груз. гос-ва, и в дальнейшем на протяжении всей истории Г. — экономич., политич. и культурный центр страны. После присоединения к Российской империи (1801) — адм. центр Кавказа. Своеобразный облик Т. определяется сложным рельефом с большой разницей уровней в различных частях города. Левобережная часть в основном низменная, поднимающаяся в сторону горы Махата, правый берег — высокий и крутой, ограниченный с юга Салалакским хребтом, с З. — горой Мтацминда, природной доминантой города. Основные магистрали располагаются параллельно р. Куре. Древнее ядро — т. н. Старый город, сохранило яркое своеобразие. Развалины цитадели Нарикала (кам., кирп.; древние части 4 в., поздние 16—17 вв.) на правом берегу Куры и храм Метехи (кам.; 1278—93, 20,5 *м*×21,5 *м*, выс. 27,5 *м*) на левом берегу создают характерный силуэт этой части города. Сохранились также: кафедр. храм Сиони (кам., осн. в 6—7 вв., переделывался в ср. века, последний раз в 1710); 3-нефная базилика Анчисхати (кам., 6 в., 12,5 *м*××21,5 *м*, выс. 14,2 *м*). Колокольня Анчисхати (кирп., звонница — кам., 1675) и баня дворца царя Ростома (кирп., 17 в.) — образцы арх-ры позднефеод. периода.



Фасад дома середины 19 в. на Абасабадской площади в Тбилиси.

Узкие ул. (нек-рые круто поднимаются в гору) Ст. города сохраняют черты ср.-век. стихийной застройки. Много 2—3-этажных кирп. жилых домов с резными дер. балконами (30—60-е гг. 19 в.). Эти дома соединяют в себе элементы классицизма с местными планировочными приёмами и архитектурными формами.

С нач. 19 в. начал разрастаться т. н. Новый город с прямоугольной сетью улиц (первоначально на правобережье, где складывался адм.-культурный центр Т.; с 1840-х гг. — на левом берегу). Здания возводились гл. обр. в стиле позднего рус. классицизма: колокольня Сиони (1812), здание штаба армии (1824), духовная семинария (ныне Музей иск-в Г.; конец 1830-х гг.). К концу 19 в. Т. — типичный бурж. город. В конце 19 — нач. 20 вв. было построено много больших доходных домов, зданий адм., обществ., культурного назначения, изменивших масштаб основных магистралей и занявших ведущее положение в ансамбле г. Арх-ра этого периода эклектична: Театр оперы и балета им. З. Палиашвили (1248 мест, 1880—96, арх. В. Шретер), Театр им. Руставели (б. дом «Артистического общества»; 848 мест, 1901, арх. В. Татищев, И. Шимкевич), гостиница «Тбилиси» (1915, Г. Тер-Микелов, см. *Аз. ССР*), б. груз. дворянская гимназия (ныне Тбилисский ун-т; 1900—16, С. *Клдиашвили*) и др. Выделяется здание б. Груз. дворянского банка (ныне Респ. б-ка; 1912—16, арх. А. Н. *Кальгин*, художник Г. Ф. Гриневский), в к-ром удачно использованы формы груз. ср.-век. арх-ры. В 1905 сооружён фуникулёр на Мтацминду.



С. Клдиашвили. Здание Тбилисского университета (б. грузинская дворянская гимназия). 1900—16.

В сов. время Т. сильно вырос и изменился. Благоустроены и реконструированы ст. магистрали и пл., проложены новые. От пл. Ленина, располож. на грани Старого и Нового г., с памятником В. И. Ленину в центре (1956, скульптор В. *Топуридзе*, арх. Ш. Кавлашвили, Г. Мелкадзе, Г. Хечумов, К. *Чхеидзе*), идёт гл. магистраль Т. — проспект Руставели, на к-ром сосредоточены важнейшие постройки сов. времени. Среди них: Музей Грузии им. С. Джанашиа (реконстр. фасада с использованием композиц. и декор. приёмов старой груз. арх-ры, 1927—29, Н. П. *Северов*). Дом правительства Груз. ССР, располож. на террасах между проспектом Руставели и параллельной ул.: верхний корпус (жел.-бет. каркас с заполнением жел.-бет. блоками; 1938, В. Д. Кокорин, см. *РСФСР*, соавтор Г. *Лежава*, конструктор М. Якубович) и нижний, или главный, корпус (кирп.; перекрытия, колонны, столбы — жел.-бет.; 1953, Г. Лежава, В. Д. Кокорин, соавтор В. Насаридзе; конструкторы М. Кебуладзе, Г. Омадзе, Л. Бабанов); величеств. аркада фасада гл. корпуса (облицов. жёлтым болнисским туфом) открывается в центре пропилеями во внутр. двор с озелен. террасами и бассейнами, соединяющий оба корпуса и образующий сквозную арх. ось комплекса. Груз. филиал Ин-та марксизма-ленинизма (1938, А. В. Щусев, см. *РСФСР*), П-образное в плане здание (объём 95 000 *м*³) с монумент. колоннадой, завершённой фризом (Т. *Абакелиа*) и мощными пилонами по сторонам (горельефы



В. Д. Кокорин и Г. И. Лежава. Дом правительства Грузинской ССР в Тбилиси. 1938—53. Генеральный план.

на пилонах—Я. *Николадзе*). Кинотеатр им. Руставели (1939, 1200 мест, Н. П. Северов). Реконструированный Дом связи (1954, И. Чхенкели). Гл. высотная доминанта города—верхняя станция фуникулёра на плато горы Мтацминда (1938, З. и Н. Курдиани, соавтор А. В. Валобуев) со стоящей рядом металлич. телевизионной вышкой (1956, 192 *м*). Отсюда открывается красивая панорама Т. и его окр. На середине склона горы находится Пантеон груз. писателей и обществ. деятелей. Проспект Руставели продолжает улица Ленина, к-рая через площадь Героев Сов. Союза и р-н Сабуртало вливается в Военно-Груз. дорогу, где у въезда в город установлен обелиск к 1500-летию Т. (архитектор Т. Канделаки, скульптор Э. Амашукели). Обелиски сооружены также у въездов в Т. на Болнисском шоссе (арх. А. Бакрадзе) и на Кахетинском шоссе (арх. Н. Джобадзе). Недалеко от пл. Героев находится здание цирка (зал диам. 44 *м*, на 2000 мест, устроен без опорных колонн, 1940, арх. Н. М. Непринцев, С. Сатунц, В. Урушадзе), а на самой площади—100-квартирный жилой дом (1939, М. Г. Калашников). От ул. Ленина ответвляется ул. Меликишвили, переходящая в проспект И. Чавчавадзе — гл. магистраль р-на Ваке. Ваке и Сабуртало, соединённые ул. Варазисхеви, созданы гл. обр. в сов. время и представляют собой крупные жилые р-ны, в к-рых сосредоточено также много зданий учебных и научных учреждений (физико-химич. корпус ун-та, 1940, Груз. политехнич. ин-т, 1954, — оба М. *Шавишвили*, Зооветеринарный ин-т, С. Ревишвили, строится комплекс зданий АН ГССР, Г. Лежава и др.). В Сабуртало построен Дворец спорта — крытый зал на 10 тыс. зрителей, увенчанный куполом (диам. 76 *м*) из жел.-бет. плит (1961, арх. В. *Алекси-Месхишвили*, Ю. *Касрадзе*, инж. Д. Каджана). В левобережной части Т. реконструирована осн. магистраль — проспект Плеханова, застроенный гл. обр. жилыми домами (в т. ч. 5-этажный дом, 1950, И. *Чхенкели*). Сооружён стадион «Динамо» на 30 тыс. зрителей (1933—37, А. *Курдиани*). Обе части г. соединяют мосты: им. Челюскинцев (1935, арх. Н. П. Северов, инж. К. С. Завриев и Н. А. Славинский), Метехский (1950, арх. С. Демчинели, инж. Г. Чомахидзе), Верийский (1953, арх. М. *Мелиа*, инж. Г. Чомахидзе), Дидубийский (1954, арх. А. Курдиани, инж. К. Дидидзе) и др. Реконструированы и благоустроены набережные р. Куры, застроенные гл. обр. жилыми домами (в т. ч. 123-квартирный дом, 1955, арх. М. *Мелиа*; 220-квартирный дом, 1960, арх. Ш. Кавлашвили, Г. Мелкадзе, Л. Харашвили). Среди крупных жилых домов Т. — также построенные А. *Миминошвили*, М. Н. *Непринцевым*, М. *Чхиквадзе* и др. Сооружены памятники: Шота Руставели (1942, К. *Мерабишвили*, арх. Ш. Тулашвили), двухфигурный памятник И. Чавчавадзе и А. Церетели (1958, Ш. *Микатадзе* и В. *Топуридзе*), бюст-памятник А. Церетели у Театра оперы и балета (1922, Я. Николадзе); памятник А. С. Грибоедову (1961, М. Мерабишвили, арх. Г. Мелкадзе); надгробные памятники во дворе ун-та: П. Меликишвили (Я. Николадзе), И. Джавахишвили (1953, Т. Гвинпашвили, арх. К. Нахуцришвили). В городе — обилие зелени. Реконструированы старые сады и парки: Коммунаров (б. Александровский) с памятниками: Э. Ниношвили (1923, Я. Николадзе), Л. Кецховели (1936, В. Топуридзе), Б. Дзнеладзе (1958, Р. Тавадзе и К. Мерабишвили, арх. Ш. Кавлашвили, Г. Мелкадзе), Н. В. Гоголю (1909, Ф. Ходорович); парк им. С. М. Кирова с памятником С. М. Кирову (К. Мерабишвили); парк им. С. Орджоникидзе и др. Разбиты новые большие парки: на горе Мтацминда (150 *га*, заложен в 1938, арх. З. и Н. Курдиани, дендролог Е. Цицишвили); в Ваке (180 *га*, заложен в 1946, арх. К. Дгебуадзе, дендролог Е. Цицишвили) со стадионом на 25 тыс. мест (1956, К. Дгебуадзе); Комсомольская аллея на Салалакском хребте (1938); зелёные массивы вдоль набережных; лесопарк на берегу искусств. водохранилища «Тбилисское море» (авторы генплана Г. Андриадзе, М. Джапаридзе, С. Кицурашвили, Г. Мелкадзе, дендролог — Е. Цицишвили, 1952) и др.

Музей Грузии им. С. Джанашиа, осн. в 1919 (на базе Кавк. музея, осн. в 1852); ценнейшие произв. иск-ва дофеод. времени, собр. произв. нар. творчества: резьба по дереву, вышивки, ткани и т. д. Музей иск-в Груз. ССР (М. иск-в Г.), осн. в 1933 (до 1952 наз. «Метехи»); ценнейшая колл. груз. иск-ва всех времён, произв. рус. иск-ва, иск-ва стран Европы, Востока и др.; св. 28 тыс. эксп. (на 1961). **Картинная галерея** — выставочный зал, имеет также постоянный фонд произв. иск-в. Музей нар. творчества, осн. в 1937; керамика, набойка, художеств. изделия из металла, резьба по дереву и камню, вышивка, ковры и др. Музей игрушки, осн. в 1937; колл. игрушек народов СССР и зарубежных стран.

Лит.: Карбелашвили М., Кицурашвили С., Джанберидзе Н., Архитектура Тбилиси. Путеводитель, Тб., 1961; Цицишадзе В. Г., Тбилиси, Тб., 1958; Квирквелия Т. Р., Тбилиси, М., 1961; Музей искусств Грузинской ССР. Живопись [Альбом, автор-составитель Ш. Амиранашвили], М., 1960;

ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება. 1801—1917. ტ. I, თბილისი, 1960.

В. В. и *С. К.*

ТЕЛА́ВИ — г. на Кахетинской равнине. Упоминается со 2 в.; в 10—11 вв. — экономич. и политич. центр Кахетии; с 17 в.—столица Кахетинского царства. Памятники: 3-нефная базилика Гвтаеба (6—7 вв., перестроена в 16 в.); Дзвели-Галавани — цитадель города (10—11 вв.); три цитадели позднефеод. периода. Жилые дома 19 в. В сов. время выстроено много жилых и обществ. зданий, в т. ч. кинотеатр на 350 мест (1954, Ш. Миндорашвили), адм. здание (1960, Г. Канделаки), комбинир. жилое и адм. здание (1953, Ш. Миндорашвили) и др. В 1959 утверждён проект планировки Т. (арх. А. *Николайшвили*, Ш. Миндорашвили, Ш. Гоголашвили). *М. К.*

ТРИАЛЕ́ТИ — группа археологич. пам., — остатки поселений и курганы (от позднего палеолита и энеолита до раннего средневековья), к Ю. от Триалетского хребта, преим. в Цалкском р-не. Среди погребального инвентаря курганов (ок. 50) эпохи ранней и средней бронзы (сер. 2-го тысячел. до н. э.) — керамика с росписью и большое кол-во высокохудожеств. изделий из драгоценных металлов. Выделяются золотой кубок, украш. драгоценными камнями, зернью, сканью, серебряный кубок с фризообразно располож. рельефными сценами культ. характера, серебряное ведёрко с чеканными изображениями и др. произв. местных мастеров.

Лит.: Куфтин Б. А., Археологические раскопки в Триалети, [т. 1], Тб., 1941; его же, Археологические раскопки 1947 г. в Цалкинском районе, Тб., 1948.

К. М.

УБЙСИ — ср.-век. мон. комплекс, в 12 *км* к С. от пос. Орджоникидзе. Кам. зальная ц. 9 в. с пристройками позднефеод. эпохи; 3-ярусная башня (1141), колокольня, развалины трапезной (позднефеод. время). В церкви сохранилась роспись (конец 14 в., худож. Дамиан).

Лит.: Амиранашвили Ш. Я., История грузинского искусства, т. 1, М., 1950, с. 242—44; Шмерлинг Р. О., К вопросу о датировке Убисского храма, «Вестник АН ГССР», 1955, т. 16, № 2, с. 169—74.

Т. С.

УДЖА́РМА — древний г., в 37 *км* к С.-В. от Тбилиси, возникший на рубеже античной и раннефеод. эпох; в 5—6 вв. — один из важнейших центров Вост. Г. Был обнесён мощными стенами из тёсаного камня и защищён системой укреплений. Комплекс цитадели города, располож. на скалистой возвышенности на правом берегу р. Нори, состоит из верхней крепости (в к-рой находились 2-этажный дворец и базилика Джвар Патисани, 5 в.) и нижней крепости, обнесённой мощными стенами с 9 башнями.

Лит.: Мусхелишвили Д., Город Уджарма (автореферат), Тб., 1956.

М. К.

УПЛИСЦИ́ХЕ — пещерный г. на левом берегу р. Куры, в 10 *км* к В. от Гори. Груз. летописи упоминают о крепости У. с 1 в. до н. э.; в 10—11 вв.—один из важнейших городов Г.; в 13 в. разорён монголами. У. состоит из разновременных групп выдолбленных в скале



Пещерный город Уплисцихе. 1 в. до н. э. — 11 в. Общий вид.

помещений. Сохранились ул., пл., подземный ход, ведущий к реке. Часть сооружений античного времени (зал с кессонированным сводом). Ряд помещений (напр., стоящая на площади ц. типа трёхцерковной базилики) создан в 10—11 вв. Раскопками (1957) вскрыты остатки оборонит. стены (первые века до н. э.), 3-нефной базилики (6 в.) и др.

Лит.: Чубинашвили Н., Уплис Цихе [Пещерный город-крепость], Тб., 1961;

ჩუბინაშვილი ნ., სამნავიანი გამოქვაბული ბაზილიკა ძველ ქალაქ უფლისციხეში, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. XXIV, № 4, 1960.

М. К.

УРБНИСИ — городище в одноим. с. на левом берегу р. Куры, в 10 *км* к З. от Гори. Как свидетельствуют раскопки (1953—55 и 1957—59), поселения здесь восходят к энеолиту. В позднеантичное время У.— большой укрепл. (раскрыты остатки сырцовой оборонит. стены с башнями) город; сохранял своё значение и в эпоху раннего и зрелого феодализма. В У. сохранилась одна из крупнейших (31,8 *м* × 15,3 *м*, выс. 16,7 *м*) 3-нефных базилик Г. (нач. 6 в., реставрировалась в 17 в.). *М. К.*

ХАХУ́ЛИ — ср.-век. мон. в историч. груз. провинции Тао, ныне на терр. *Турции* (см.).

ХЕРТВИСИ — большая ср.-век. крепость в Ахалцихском р-не на высоком крутом мысе у впадения в Куру р. Ахалкалакис-Цкали. Одна из башен крепости датируется 1354—56.

Лит.: Северов Н. П., Памятники грузинского зодчества, М., 1947, с. 206.

Ю. Х.

ЦРО́МИ — купольный храм, сохранившийся в полуразрушенном состоянии, в 10 *км* к З. от с. Карели. Самый ранний (626—634) образец груз. храма (общая длина 25,66 *м*, шир. 23,53 *м*), в котором купол опирается на 4 свободно стоящих столба. Большое внутр. пространство храма расширено хорами над нартексом. На вост. фасаде по сторонам апсиды—две глубокие, треугольные в плане ниши, мотив, нашедший в дальнейшем широкое распространение в груз. арх-ре. Внутри в апсиде — фрагмент росписи (10 в.). Фрагменты мозаики (7 в.)—ныне в М. иск-в Г., Тбилиси.



Храм Цроми. 626—634. Интерьер. Рисунок Н. П. Северова и И. А. Шарлеманя.

Lит.: Tschubinaschwili G. und Smirnov J., Georgische Baukunst, Bd 2. Die Kirche im Zromi und ihr Mosaik, Tiflis, 1934; Смирнов Н. И., Цромская мозаика, Тб., 1935.

Т. С.

ЦУГРУГАШЕ́НИ — купольная ц. (1-я четверть 13 в.) близ *Болнисского Сиона*. В плане — удлинённый крест, вписанный в прямоугольник (12,5 *м* × 9 *м*). В центре—очень высокий барабан купола (общая выс. 19,5 *м*). Наличники окон, порталы и барабан богато украшены резьбой.

Лит.: ზაქარაია ბ., წულუკიძენი, თბილისი, 1952.

Ю. Х.

ЦХАЛТУ́БО — г.-курорт, в 12 *км* к С.-З. от Кутаиси. Известен с древнейших времён целебными источниками. В сов. время неблагоустроенная, заболоченная местность превращена в благоустроенный курорт (первый проект планировки — 1932—40, арх. Н. П. *Северов*, инж. П. Мамрадзе; в проектировании участвовали Т. Бейер, Ю. Житковский, Б. Лордкипанидзе, Л. Мелеги; в 1950—51 составлен новый ген. план курорта, арх. И. Заалишвили и В. *Кедиа*). Характер местности определил кольцеобразную схему застройки. Первая ул.— Кольцевой проспект— осуществлена ещё до войны. На холмах расположена санаторная зона. Жилая застройка выносится в местность Тернали (к югу от Ц.). Построены большие санатории (ВЦСПС, 1936, арх. С. М. Лентовский; «Шахтёр», 1953, М. Мелеги, Г. Химшашвили; «Металлург», 1957, В. Кедиа, соавтор Н. Соловьева; Министерства обороны, 1956, А. Ицкирвели, В. Чантладзе, соавтор В. Насаридзе; Промстройкасс, 1961, В. *Алекси-Месхишвили*, и др.), новые ванные здания — № 5 (1939, Н. П. Северов), № 6 (1950, М. Тарасов, Г. Химшашвили), № 8 (1959, И. Заалишвили, инж. Д. Каджана, И. Месхи), гостиницы и жилые дома. Разбит большой курортный парк; два бетонных обводных канала регулируют р. Цхалтубо, чем достигнуто осушение болот и оздоровление климата.

Лит.: Джанберидзе Н. и Кицурашвили С., Архитектура Советской Грузии, М.—Тб., 1958, с. 233—36.

С. К.

ЦХИНВА́ЛИ (в 1934—61 — Сталинири) — г., адм. центр Юго-Осетинской АО. Расположен в котловине на обоих берегах реки Б. Лиахви, окружён горами. На терр. Ц. обнаружены остатки культ. сооружений 2-й пол. 2-го тысячел. до н. э.— Нацар-гора. Ц. разросся гл. обр. в сов. время. В арх-ре г. доминантой являет-

ся адм. здание (1937, М. *Шавишвили*), расположенное на холме. Центр. пл. застроена зданиями Драматич. театра им. К. Хетагурова (1925—29, А. Тер-Степанов), гостиницы (1937, Л. Джанелидзе) и жилыми домами. Сплошь озелен., идущие параллельно,центр. улицы застроены гл. обр. малоэтажными жилыми домами. В 1961 утверждён проект планировки Ц. (арх. В. Гогичайшвили).

Н. Д.



„Троица". Резная плита алтарной преграды из Шиомгвиме. 11 в.

ШИОМГВИ́МЕ — древний мон. на левом берегу р. Куры, в 10 *км* к З. от Мцхеты, окруж. множеством пещер (груз. «мгвиме»). Осн. в 6 в. Сохранились: небольшой крестово-купольный храм (50—60-е гг. 6 в., 14,3*м*×11,7 *м*, выс. 14,6 *м*) с замечат. кам. алтарной преградой (1-я четверть 11 в.), украш. орнаментами и фигурными рельефами; большая базилика (перестроена в 18 в. из купольной ц. нач. 12 в.); трапезная (12 в., перестроена в 17 в.), колокольня (18 в.); на горе, близ мон. — часовня 12 в. (внутри роспись 12—13 вв.).

Лит.: Tschubinaschwili G., Die Schiomghwime-Lawra, в кн.: Bulletin de l'Université de Tiflis, т. V, Tiflis, 1925; Шмерлинг Р. О., Алтарные преграды Грузии, в кн.: Ars Georgica, [т.] III, Тб., 1950; Вольская А., Рельефы Шио-Мгвиме..., Тб., 1957.

Т. С.

ШРО́МА — совр. назв. с. *Вачнадзиани*.

ШУА́МТА, Давели Шуамта (Старая Шуамта)—комплекс храмов, в 7 *км* к Ю.-З. от Телави. Состоит из базилики (5 в., 13,8 *м*×11 *м*, выс. 9,5 *м*) и двух купольных церквей (7 в.): большой, типа *Джвари* (11,5*м*×9,2 *м*, выс. 14,8 *м*), и малой (7,75 *м*×6,95 *м*, выс. 11,3 *м*). Храмы выстроены из булыжника, в угловых частях — квадры водяного туфа. В 2 *км* от Давели Шуамта расположен комплекс Ахали Шуамта (Новая Шуамта) — монастырь 16 в.: купольный храм (16—17 вв., 24,4 *м*×20,6 *м*, выс. 29,2 *м*) из кирпича, с характерной для этого времени разделкой стен неглубокими нишами; многоэтажная колокольня с жилыми помещениями и др. сооружения. Внутри храма—роспись 16 в.

Лит.: Чубинашвили Г. Н., Памятники типа Джвари, Тб., 1948; его же, Архитектура Кахетии..., Тб., 1959, с. 251—55, 440—46.

Ю. Х.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АБАКЕ́ЛИА, Тамара Григорьевна [19.VIII(1.IX). 1905, Хони, ныне Цулукидзе,— 14.V.1953, Тбилиси]— скульптор, график и театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1923—29) у Я. *Николадзе* и Н. *Канделаки*. Произв.: скульпт.— фриз на фасаде здания Груз. филиала Ин-та марксизма-ленинизма в Тбилиси (кам., 1936—37), композиция «Отомстим!» (бр., 1944, М. иск-в Г., Тбилиси), памятник Лесе Украинке в Сурами (бр., 1952); графич.— илл. к «Витязю в тигровой шкуре» Руставели (кар., акв., сангина, тушь, 1936—37), к произв. Важа Пшавела (акв., гуашь, тушь, кар., 1947); своеобразные станковые композиции — «Счастливая семья» (картон: кар., акв., уголь, сангина, гуашь, 1936) и др. Оформила ряд спектаклей в театрах Тбилиси, кинофильмы «Арсен» (1935), «Георгий Саакадзе» (1940—41), «Давид Гурамишвили» (1946).

Лит.: Джапаридзе Г. Д., Т. Г. Абакелия, М., 1957; Пиралишвили О. Д., Абакелия, М., 1957; ფირალიშვილი ო., თამარ აბაკელია, თბილისი, 1956.

Л. Ш.

АЛЕ́КСИ-МЕСХИШВИ́ЛИ, Владимир Шалвович [р. 15(28).IX. 1915, Тифлис] — архитектор. Окончил Груз. индустриальный ин-т в Тбилиси (1939). С 1955 преподаёт в Груз. политехнич. ин-те. Работы: Дворец спорта в *Тбилиси* (1961, совм. с Ю. *Касрадзе*, инж. Д. Каджана), санаторий Промстрахкасс в Цхалтубо (1961), строящийся (с 1961) ресторан на берегу «Тбилисского моря», проект комплекса Груз. с.-х. ин-та в Тбилиси (1961, совм. с Г. Габашвили).

Н. Д. и *С. К.*

АРАБА́Й—зодчий 11 в., строитель ц. в с. *Саване*.

Т. С.

АРСУКИ́ДЗЕ (ум. в 1029) — зодчий, строитель храма Свети-Цховели в *Мцхете*.

Т. С.

АСА́Т (2-я пол. 10 — нач. 11 вв.) — золотых дел мастер. Выполнил (966—1001) для Давида Куропалата выносной крест из Брили (выс. 36,5 *см*, М. искусств Г., Тбилиси) с рельефными изображениями распятия и фигур святых.

Р. К.

АХВЛЕДИА́НИ, Елена Дмитриевна [р. 5(18).IV. 1901, Телави] — живописец, график, театр. художник. Уч. (1922—27) в Париже и Италии. Живописные произв.— преим. пейзажи: многочисл. виды Тбилиси, серия «Новостройки Грузии» и др. Выполнила илл. к произв. Э. Ниношвили, М. Твена, Лонгфелло (1930-егг.), Важа Пшавела (1950-е гг.) и др. Оформила св. 60 спектаклей и кинофильмов, среди к-рых: «Отелло» У. Шекспира (1932), «Мадам Сан-Жен» В. Сарду (1940) в Театре им. К. Марджанишвили в Тбилиси; «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского (1944) в Театре им. Руставели в Тбилиси; «Мать» Т. Хренникова (1957) в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде; «Бал-Маскарад» Дж. Верди (1956) в Театре оперы и балета им. Т. Шевченко в Киеве; кинофильмы— «Стрекоза» (1954), «Прерванная песня» (1960).

Лит.: Шмерлинг Р., Пейзаж родины, «Творчество», 1961, № 6.

Е. П.

БАЖБЕУ́К-МЕ́ЛИКОВ, Александр Александрович [р. 30.VIII (11.IX). 1891, Тифлис] — живописец. Уч. в тифлисском Художеств. училище (1906—10) и в петерб. АХ (1910—12). Преподавал в Нар. художеств. студии



А. Бажбеук-Меликов. „Девушка с цветком". 1946. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.

М. Тондзе (1922—29). Преим. портретист. Произв.: портрет Лены Занис (1930, М. иск-в Г., Тбилиси); «Зелёный попугай» (1933), цикл «Цирк» (1930—40), «Покинутая» (1942) — все в части. собр.; «Девушка с цветком» (1946, М. иск-в Г.). Дочь Б.-М. — художница Лавиния Бажбеук-Меликян работает в Армении (см. очерк в ст. *Арм. ССР*).

Е. П.

БЕРИ́ДЗЕ, Александр Лонгинович [1 (13).X. 1858, Тифлис — 1917, Владикавказ, ныне Орджоникидзе]— живописец и график-реалист демократич. направления. Уч. в петерб. АХ (1877—78 и 1881—82). В 1879—80 и 1883—85 жил в Италии. Изображал груз. нар. типы— «Старик» (1890-е гг.), «Девочка, вяжущая чулок» (1892), «Мальчик, играющий на свирели» (1892) — все в М. иск-в Г., Тбилиси. Выполнил живописные и графич. (И. Чавчавадзе, Г. Орбелиани и др.) портреты и этнографич. зарисовки, а также оформлял спектакли в Тифлисском драматич. театре.

Лит.: ღუდუჩავა შ., ახალი ქართული ხელოვნება, თბილისი, 1950.

Т. В.

ВИРСАЛА́ДЗЕ, Симон Багратович [р. 30.XII.1908 (12.I.1909), Тифлис] — театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1926) у И. *Шарлеманя*, в моск. ВХУТЕИНЕ (1927—28) у П. П. Кончаловского и И. М. Рабинович (см. *РСФСР*) и в ленингр. АХ (1928—31) у М. П. Бобышова (см. *РСФСР*). Среди работ В. в Тбилиси: оперы «Вильгельм Телль» Д. Россини (1931), «Даиси» З. Палиашвили (1936), балеты «Жизель» А. Адана (1948), «Отелло» А. Мачаварианн (1957) — в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили (гл. худож. театра в 1932—36); «Герои Крцаниси» А. Шаншиашвили (1943), «Великий государь» В. А. Соловьёва (1945) — в Театре им. Руставели. В 1940—41 и с 1945 В. — гл. худож. Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде, где оформил: балеты — «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1938), «Лауренсия» А. А. Крейна (1939), «Раймонда» А. К. Глазунова (1948), «Спящая красавица» П. И. Чайковского (1952), «Каменный цветок» С. С. Прокофьева (1957), «Легенда о любви» А. Меликова (1961); оперы — «Лоэнгрин» Р. Вагнера (1941), «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского (1950), «Дон Жуан» В. Моцарта (1956), «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1958) и др. В. создал также декорации и костюмы: к балету «Семь красавиц» К. Караева (1953), к опере «Сицилийская вечерня» Д. Верди (1952) — в Ленингр. Малом оперном театре; к балету «Каменный цветок» С. С. Прокофьева (1959) в Большом театре СССР в Москве.

Лит.: ღუდუკაია ე., საბჭოთა თეატრის გამოჩენილი მხატვარი, „საბჭოთა ხელოვნება", 1958, № 2.

И. Л.

ГАБАШВИ́ЛИ, Георгий (Гиго) Иванович [9(21). XI. 1862, Тифлис — 28.X.1936, там же] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1886—88) у Б. П. Виллевальде (см. *РСФСР*) и в мюнх. АХ (1894—97). Один из основателей и проф. (1922—30) Тбилисской АХ. Основоположник груз. жанр. и бат. живописи, сыграл значит. роль в развитии пейзажа и портрета. Среди многочисл. (св. 2 тыс.) произв.: «Всадник курд» (1887, 1888), «Три горожанина» (1893), «Базар в Самарканде» (1894—97, неск. вариантов), «Спящий хевсур» (1898), «Пьяный хевсур» (1899), «Алавердоба» («Храмовый праздник»; 1899), «На плотах» (акв., 1902), портреты де Роза (1902), князя (1901—03) — все в М. иск-в Г., Тбилиси; портреты И. Чавчавадзе (1907—08, клуб Союза писателей Г., Тбилиси), Филимона Коридзе; З. Чавчавадзе (1913) и «На рассвете» — оба в МИНВ.

Лит.: Дудучава М., Г. Габашвили, М., 1958; Урушадзе И., Г. Габашвили, Тб., 1958; ღუდუჩავა შ., გიგო გაბაშვილი, თბილისი, 1953.

Е. П.

ГАБАШВИ́ЛИ, Давид Александрович [р. 6(19). XI. 1914, Тифлис] — график, живописец, скульптор. Уч. в Тбилисской АХ (1935—39) у И. *Шарлеманя*; с 1944 там же преподаёт. Работает в области оформления книги (В. Беридзе, Архитектура Тбилиси, 1960, П. Закарана, Архитектурный комплекс Цаиши, 1956, и др.), плаката, станковой графики: серия индустриальных пейзажей, портреты, натюрморты (в технике темперы, автолитографии и др.). Создал ряд скульптурных портретов.

М. К.

ГАБАШВИ́ЛИ, Иосиф Ильич [р. 15 (28).II. 1908, Владикавказ, ныне Орджоникидзе] — график. Уч. в Тбилисской АХ (1925—30) у Г. *Габашвили*, И. *Шарлеманя* и Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*). С 1936 — педагог, с 1959 — проф. Тбилисской АХ. Работает гл. обр. в области илл. и оформления детской книги: «Коза и виноградник» (1934), «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина (1942), «Нацаркекия» («Золодув»; 1942), «Свадьба соек» (1947), «Рассказ косулёнка» Важа Пшавелы (1949), «Детские рассказы» Важа Пшавелы (1953). Работает также как живописец и театр. художник.

Лит.: Шмерлинг Р. О., Творчество художника И. Габашвили, в кн.: Ars Georgica, [т.] V, Тб., 1959.

Г. А.

ГАМРЕКЕ́ЛИ, Ираклий Ильич [18(30).V. 1894, Гори — 10.V.1943, Тбилиси] — театр. художник. Специального художеств. образования не получил. С 1922— гл. художник Театра им. Руставели в Тбилиси, где офор-

Т. Абакелиа. Фриз на фасаде Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма в Тбилиси. Фрагмент. Камень. 1936—37.



мил спектакли «Латавра» С. Шаншиашвили (1924), «Человек из зеркала» Ф. Верфеля (1925), «Гамлет» У. Шекспира (1925), «Тетнульд» Ш. Дадиани (1931), «Разбойники» Ф. Шиллера (1933), «Арсен» А. Шаншиашвили (1936), «Отелло» У. Шекспира (1937), «Георгий Саакадзе» С. Шаншиашвили (1940), «Василий Киквидзе» В. Дарасели (1941) и др. Создал декорации к операм: «Абесалом и Этери», «Даиси» З. Палиашвили (обе 1937), «Патара Кахи» И. Гокиели (1943) — в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили в Тбилиси, и ряд постановок в др. театрах СССР (всего ок. 120).

Лит.: Гудиашвили Н., И. И. Гамрекели, М., 1958. *Г. А.*

ГВЕЛЕСИА́НИ, Романоз Николаевич (1859, с. Шалаури, б. Телавского уезда,— 1884, Тифлис) — живописец и график. Уч. в тифлисской Рисов. школе (1879—1881) и в петерб. АХ (1881—84). Испытал влияние передвижников (см. *РСФСР*). Произв.: живопись — «Кахетинец с кувшином», «Грузинка», портрет худож. А. Беридзе; графика — илл. в ж. «Новь», многочисл. пейзажи, зарисовки нар. типов. Все в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: დუდუჩავა მ., ახალი ქართული ხელოვნება, თბილისი, 1950.

ГОГИАШВИ́ЛИ, Антон Иванович [2(14).XII. 1878, Тифлис — 28.XII. 1907(10.I.1908), там же] — график. Уч. в тифлисском Художеств. училище (1901—06). Многочисл. рис. (тушь) Г. посвящены природе и быту груз. деревни («Село Мухури», «Рынок в Озургети» — оба 1905), революции 1905—07 («Погром», 1906, «Гурийцы, укрывшиеся в лесу», 1906). Илл. к произв. И. Чавчавадзе, Р. Эристави и др.

Лит.: კვასხვაძე შ., ანტონ გოგიაშვილი, თბილისი, 1947. *Т. В.*

ГРИ́ГОЛ (10 в.) — зодчий, строитель храма в *Ошки*. На одном из столбов юж. галереи храма дано рельефное (в камне) изображение коленопреклонённого строителя. *Ю. Х.*

ГРИГО́ЛИА, Владимир Давидович [р. 16(29).VIII. 1903, с. Сепиети, Абашский р-н] — график и скульптор. Уч. в Тбилисской АХ (1924—30) у Я. *Николадзе* и И. *Шарлеманя*; там же преподаёт с 1933, с 1947 — проф. Один из зачинателей художеств. оформления груз. сов. книги. Оформил юбилейные издания: «Витязь в тигровой шкуре» (1937), произв. А. Церетели (1940), Н. Бараташвили (1945), а также произв. К. Гамсахурдия «Давид Строитель» (1953) и «Десница великого мастера» (1959), собр. соч. Важа Пшавелы (1957), сб. стихов Г. Табидзе (1959). Выполнил ряд портретов: Георгия Саакадзе (гуашь, кисть, 1938), Г. Орбелиани (гуашь, 1943) — оба в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: გორდეზიანი ბ., ქართული საბჭოთა გრაფიკა, თბილისი, 1952. *М. К.*

ГУДИАШВИ́ЛИ, Ладо (Владимир) Давидович [р. 18(30).III. 1896, Тифлис] — живописец, график, театр. художник. Уч. в тифлисской Школе живописи и скульптуры (1910—14) и в Париже в академии Ронсона (1919—26). Проф. Тбилисской АХ (1926—32). Создал св. 2 тыс. произв. (сцены из жизни тифлисской богемы, портреты, аллегорич. изображения и др.). Произв.: живопись — «Рыба Цоцхали» (1920), «В ложе» (1940), «Смерть Нико Пиросманишвили» (1946) — все в М. иск-в Г., Тбилиси; «Танец „Вихрь"» (1937, собств. автора); ряд портретов; графика — «Парус любви» (кар., 1925), «Привоз грифонов в Тбилиси» (кар., 1931)— оба в М. иск-в Г.; «Антифашистский цикл» (тушь, 1942), «Свадьба в Армази» (кар., 1949), «Девушка Толия» (цв. кар., 1950) «Сёстры» (акв., 1955); оформление и илл. произв. Сулхан-Саба Орбелиани «Мудрость лжи» (тушь, перо, 1939), сб. «Грузинских народных песен» Г. Чхиквадзе (1946). Работает также как театр. художник.

Лит.: Каталог выставки Л. Гудиашвили, Тб., 1957 (на груз. и рус. яз.) и 1960; Топурия М., Л. Гудиашвили, Тб., 1958. *Л. Ш.*

Л. Гудиашвили. Концовка к книге Г. Чхиквадзе „Грузинские народные песни". 1946.

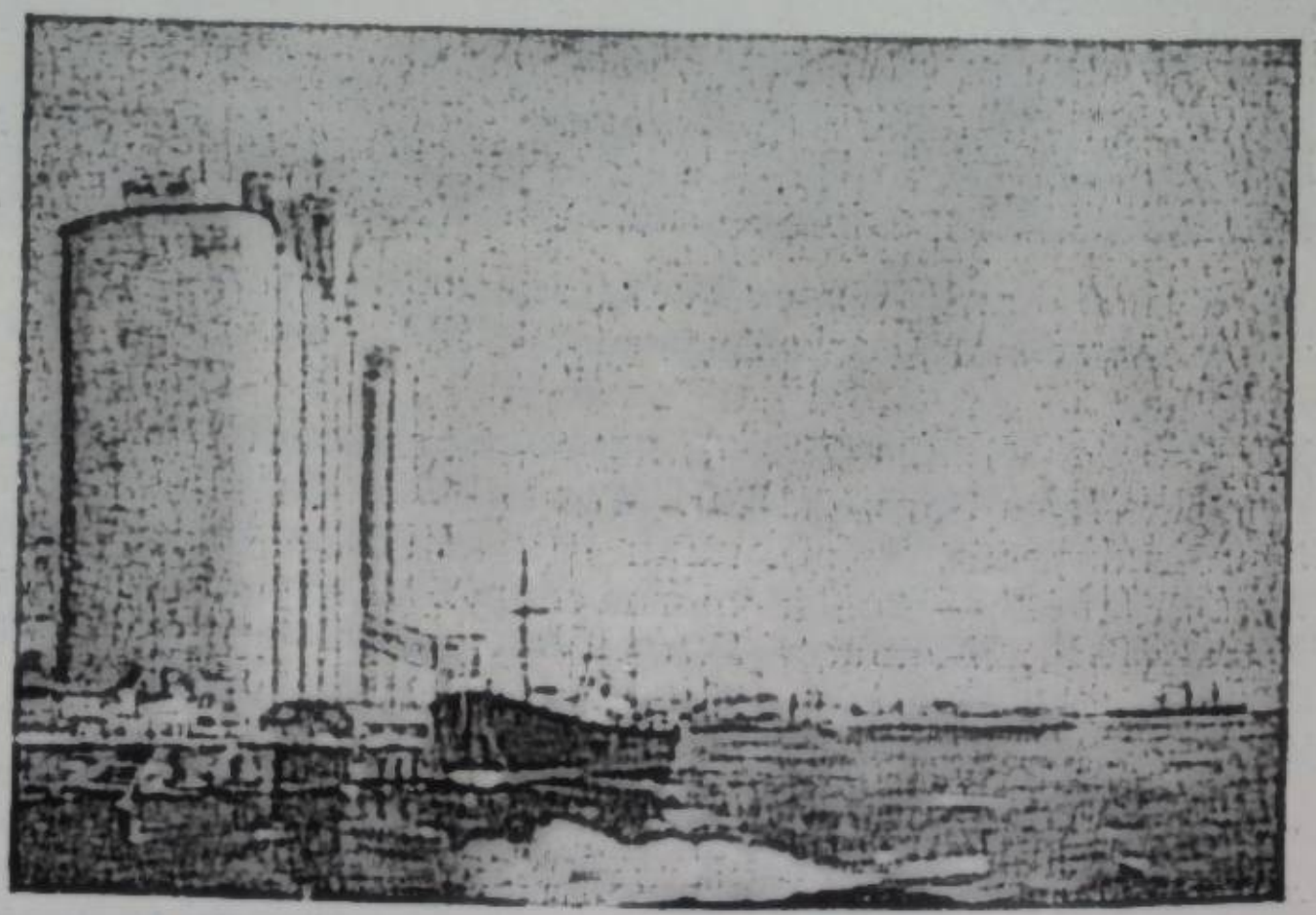


ДЖАПАРИ́ДЗЕ, Уча Малакиевич [р. 4(17). VIII. 1906, с. Гари, Онский р-н] — живописец. Уч. в Нар. художеств. студии М. Тоидзе (1922—24) и в Тбилисской АХ (1924—25, 1928—31) у Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*), Л. *Гудиашвили*, Д. *Какабадзе*, И. *Шарлеманя*. В 1932—1936 жил в Москве. С 1936 преподаёт, с 1944 — проф., в 1942—48 — директор Тбилисской АХ. Произв.: «Первомайская демонстрация в Тифлисе в 1901 г.» (темпера, 1939—41, Груз. филиал Ин-та марксизма-ленинизма, Тбилиси); «Друзья юности» (1938), «Думы матери» (1945), портреты У. Чхеидзе (пастель, 1943), И. Имедашвили (1951)— все в М. иск-в Г., Тбилиси; «Гордость дедушки» (1954, МИНВ), «Напутствие» (1957, частн. собр., США); илл. к поэме И. Чавчавадзе «Разбойник Како» (гуашь, тушь, 1952—53).

Лит.: Урушадзе Н., У. Джапаридзе, Тб., 1958; У. Джапаридзе [Альбом], текст Н. Езерской, [М.], 1959; Алибегашвили Г. В., Творчество У. М. Джапаридзе, в кн.: Ars Georgica, [т.] V, Тб., 1959. *Е. П.*

ИЛЛАРИО́Н САМТАВНЕ́ЛИ (11 в.) — зодчий, создавший храм *Самтависи* и небольшую часовню в Ашуриани (Каспский район). Был епископом Самтависким. *М. К.*

КАКАБА́ДЗЕ, Давид Несторович [8(20). VIII. 1889, с. Кухи, близ Кутаиси,— 10.V.1952, Тбилиси] — живописец. Уч. в Петербурге (1910—15) у Л. Е. Дмитриева-Кавказского. В 1919—27 жил во Франции. В 1928—48 преподавал (с 1934— проф.) в Тбилисской АХ. Произв.: «Автопортрет с гранатами» (1913); «Имеретия — мать моя!» (1918, М. иск-в Г., Тбилиси); серии «Имеретия» (1933—34), «Сванетия» (кар., гуашь, 1939), «Тбилиси и его окрестности» (1944, акв., гуашь); индустриальные пейзажи «Поти. Элеватор» (1949), «Рустави. Первая выплавка чугуна» (1951) — оба в М. иск-в Г. Много работал как театр. художник.



Д. Какабадзе. „Поти. Элеватор". 1949. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.

Лит.: Алибегашвили Г., Д. Какабадзе, Тб., 1958; Павлов П., Путь исканий и творческого роста, «Искусство», 1960, № 3. *Л. Ш.*

КАКАБА́ДЗЕ, Силован Якимович [р. 31. VII (12. VIII). 1895, Хони, ныне Цулукидзе] — скульптор. Уч. в Тбилисской АХ (1922—30) у Я. *Николадзе*; там же с 1932 преподаёт, с 1942 — проф., в 1936—1942 — директор. Работает в области монумент. и станковой скульптуры: портреты Р. Агладзе (кам., 1945) и Г. Табидзе (кам., 1947)—оба в МИНВ; Сулхан-Саба Орбелиани (кам., 1947, ГТГ), И. Бериташвили (кам., 1956), Н. Каландарншвили (мр., 1961). *Л. Ш.*



С. Какабадзе. Портрет Н. Каландаришвили. Мрамор. 1961.

КАЛЬГИ́Н, Анатолий Николаевич [20.IV (2.V). 1875, Владикавказ, ныне Орджоникидзе,— 27. III. 1943, Тбилиси) — архитектор. Окончил Институт гражд. инж. в Петербурге (1900). С 1907 жил в Г. Изучал памятники др.-груз. зодчества. Преподавал в Тбилисской АХ (1922—30). Постройки: здание б. Груз. дворянского банка в Тбилиси (ныне Респ. б-ка; 1912—16), Земо-Авчальская ГЭС (ЗАГЭС, 1927, совм. с К. А. Леонтьевым и М. *Мачавариани*). *Н. Д.* и *С. К.*

КАНДЕЛА́КИ, Николай Порфирьевич [р. 5(17).X. 1889, пос. Кулаши, Самтредский р-н]—скульптор. Окончил ленингр. АХ (1926), уч. у А. Т. Матвеева (см. *РСФСР*). С 1926 преподаёт в Тбилисской АХ, с 1944— проф. Работает гл. обр. в области портрета: Л. Гудиашвили (кам., 1935), А. Хорава (бр., 1948) и Н. Мусхелишвили (бр., 1954) — все в М. иск-в Г., Тбилиси; памятник Ф. Махарадзе в г. Махарадзе (бр., 1958, выс. фигуры 3,5 *м*).

Лит.: Квасхвадзе Ш., Николоз Канделаки, М., 1961. *Л. Ш.*

КАСРА́ДЗЕ, Юрий Сергеевич [р. 12(25).I.1911, Тифлис] — архитектор. Окончил Груз. индустриальный ин-т в Тбилиси (1936). Работы: школа на 880 учащихся (1939), Ин-т физич. культуры (1957), жилой дом на ул. Челюскинцев (1954, совм. с А. Тевзадзе), Дворец спорта (1961, совм. с В. *Алекси-Месхишвили* и инж. Д. Каджана) — все в *Тбилиси*; стадион в Зугдиди (1949). *Н. Д.* и *С. К.*

КЕ́ДИА, Валериан Александрович [р. 1(14).VIII. 1911, Зугдиди] — архитектор. Окончил Инженерно-строит. ин-т в Тифлисе (1932). Педагог Тбилисской АХ с 1932. Работы: планировка гг. Поти, Зестафони (1934—1938) и курорта *Цхалтубо* (1950—51, совм. с И. Заалишвили), где им построен санаторий «Металлург» (1957). *Н. Д.* и *С. К.*

КЛДИАШВИ́ЛИ, Симон Григорьевич [2(14).II. 1865—26.V.1920] — архитектор. Окончил МУЖВЗ (1895). Работал гл. обр. в Тифлисе, где построил много жилых домов и здание груз. дворянской гимназии (ныне Тбилисский ун-т; 1900—16). К. участвовал в обследовании пам. зодчества юж. провинций Г.

Лит.: ბერიძე ვ., ხუროთმოძღვარი სიმონ კლდიაშვილი, წგ-ში: თბილისის სახ. უნივერსიტეტი, ტ. 33, 1948. *Н. Д.* и *С. К.*

КОБУЛА́ДЗЕ, Сергей Соломонович [р. 25.I(7.II). 1909, Ахалцихе] — график, живописец, театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1925—30) у Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*), И. *Шарлеманя* и Г. *Габашвили*; там же с 1938 преподаёт, с 1957 — проф., в 1953—58 — директор. Произв.: графич.— илл. к поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (гуашь, 1935—37, ГТГ), к трагедиям У. Шекспира (гуашь, уголь, 1934—35), к «Слову о полку Игореве» (гуашь, 1939, изд. 1946), к трагедии У. Шекспира «Король Лир» (уголь, кар., гуашь, 1946), к «Грузинским народным сказкам» (гуашь, перо, 1954); «Металлург» (сухая игла, меццотинто, 1958); «Голова девушки» (сухая игла, меццотинто, 1959); живопись — «Голова девушки» (1936), «Женская голова» (темпера, 1959). Театр. работы: оформление балета «Раймонда» А. К. Глазунова (1945) в Большом театре СССР, Москва; опер «Сказание о Тариэле» Ш. Мшвелидзе и «Абесалом и Этери» З. Палиашвили (обе 1946), балета «Синатле» Г. Киладзе (1947) — в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили, Тбилиси, парадный занавес для того же театра (1961).



С. Кобуладзе. Из иллюстраций к „Слову о полку Игореве". Гуашь. 1939.

Лит.: Урушадзе Н. А., С. Кобуладзе, М., 1956. *М. К.*

КУРДИА́НИ, Арчил Григорьевич (р. 13(26). III. 1903, Тбилиси] — архитектор. Окончил Груз. политехнич. ин-т (1929), уч. у А. Н. *Кальгина*. В 1936—44— гл. арх. Тбилиси, в 1944—53 — начальник Управления по делам арх-ры при Совете Министров Груз. ССР. В 1959—62— председатель Союза арх. Груз. ССР. С 1948 преподаёт в Тбилисской АХ, с 1960 — проф. Работы: павильон Груз. ССР на Всесоюзной с.-х. выставке в Москве (1939, при участии Г. Лежава), стадион «Динамо» (1933—37) и Дидубийский мост (открыт в 1954)— в *Тбилиси*, Музей (1955) и гостиница (1956, совм. с К. Поракишвили-Соколовой) в *Гори*, жилые дома в Тбилиси и др. *Н. Д.* и *С. К.*

КУТАТЕЛА́ДЗЕ, Аполлон Караманович [р. 25.XII. 1899 (6. I. 1900), Хони, ныне Цулукидзе] — живописец. Окончил Тбилисскую АХ (1926), уч. у Г. *Габашвили*; там же с 1943 преподаёт, с 1946 — проф., с 1959 — директор. Картины на историко-революц. темы («Серго Орджоникидзе призывает горцев стать на защиту г. Грозного», 1938, ЦМСА), пейзаж, портрет, быт. жанр («На чайных плантациях», 1952, «Радостный урожай», 1953, «Сбор винограда», 1961).

Лит.: Гудиашвили Н., А. Кутателадзе, Тб., 1958. *Е. П.*

ЛАПИАШВИ́ЛИ, Парнаоз Георгиевич [26. IV (9. V). 1917, Мирзаани, Цителцкаройский р-н] — театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1935—41), где с 1960 преподаёт. С 1948 работает в Театре им. Руставели в Тбилиси: «Дон Сезар де Базан» Дюмануа и Денери, 1953, «Царь Эдип» Софокла, 1956, «Гамлет» У. Шекспира, 1960, «Бахтриони» по Важа Пшавела, 1960. Оформлял спектакли и в Театре им. Марджанишвили, Тбилиси («Деревья умирают стоя» А. Касона, 1957). *Г. А.*

ЛЕЖА́ВА, Георгий Ильич [р. 21.VI (4. VII). 1903, с. Лахундара, Орджоникидзевский р-н] — архитектор. Окончил Тбилисскую АХ (1929). В 1931—41 и в 1945—46 работал в Москве. Педагог: в 1934—37 — в МАИ, с 1950 — в Груз. политехнич. ин-те в Тбилиси. Л.— соавтор верхнего корпуса (1938, автор В. Д. Кокорин) и автор гл. корпуса (1953, совм. с В. Д. Кокориным) Дома правительства Груз. ССР, а также руководитель проекта комплекса АН Груз. ССР в *Тбилиси*. Опубликовал книги по арх-ре груз. нар. жилища: «Архитектура Сванетии», М., 1938, «Архитектура горных районов Грузии», М., 1940 (обе совм. с М. Джандиери). *Н. Д.* и *С. К.*

МАГАЛАШВИ́ЛИ, Кетевана Константиновна [р. 7 (19).IV. 1894, Кутаиси] — живописец-портретист. Уч. в тифлисской Школе живописи и скульптуры (1911—1915) у М. *Тоидзе* и Е. Татевосяна (см. *Арм. ССР*); в МУЖВЗ (1915—17) у Н. А. Касаткина и С. В. Малютина (см. *РСФСР*); в Париже в академии Колороси (1923—26). Портреты: Я. Николадзе (1922), Е. Ахвледиани (1924), И. Орбелиани (1925), С. Закариадзе (1951) и Т. Магалашвили («Девушка в розовом»; 1952)— все в М. иск-в Г., Тбилиси; В. Анджапаридзе (1945), М. Джапаридзе (1957), Н. Амиреджиби (1957) — все в МИНВ; А. Ишхнели и М. Хидашели (оба 1958), Э. Вирсаладзе (1959).

Лит.: Вирсаладзе Т., К. Магалашвили, Тб., 1958; Каталог выставки К. Магалашвили, Тб., 1961 (на груз. и рус. яз.). *Е. П.*

МАЙСУРА́ДЗЕ, Георгий (Григорий) Иванович [6(18). VI.1817, с. Цинандали — 6(18).VI.1885, Кутаиси] — живописец, зачинатель реалистич. портрета в груз. иск-ве. Был крепостным поэта А. Чавчавадзе, к-рый дал ему вольную (1837). Уч. в петерб. АХ (1837—1844) у К. П. Брюллова (см. *РСФСР*). С 1850 жил в Кутаиси, где вёл педагогич. работу. Лучшие произв.: портреты М. Чичинадзе (1853), И. Абуладзе (1860-е гг.), автопортрет (1870-е гг.) — все в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: ჯაბხეიძე შ., გიორგი მაისურაძე, თბილისი, 1958. *Т. В.*

МАЙСУРА́ДЗЕ, Захарий Петрович [р. 10(23). III. 1912, Тифлис] — художник-керамист. Уч. в Тбилисской АХ (1932—38), где в 1939—59 преподавал. Произв.: серия— «Олени» (1952—60), композиции на темы груз. нар. сказок (круглая малая скульптура), декоративные панно на колхозные темы («Сбор урожая», 1953), серия декоративных настенных плит («Берикаоба», 1957—59). Опубликовал ряд статей и книг.

Лит.: Шмерлинг Р., З. Майсурадзе, «Декоративное искусство СССР», 1959, № 7. *М. К.*

МАЧАВАРИА́НИ, Михаил Спиридонович [27.VIII (8.IX). 1886, Самтредиа — 29.III.1951, Тбилиси] — архитектор. Окончил Технологич. ин-т в Томске (1913). Работал гл. арх. на стр-ве железной дороги (1914—21). С 1921—в Г. С 1938 — зав. кафедрой арх-ры в Груз. политехнич. ин-те. Работы: Земо-Авчальская ГЭС (ЗАГЭС, 1927, совм. с А. Н. *Кальгиным* и К. А. Леонтьевым), вокзал в Махарадзе (1923—29). *Н. Д.* и *С. К.*

МЕ́ЛИА, Михаил Семёнович [р. 1(14).X. 1909, Баку] — архитектор. Окончил Инженерно-строит. ин-т в Тифлисе (1932). Работы: жилые дома по проспекту Руставели (1939, совм. с С. Кубанейшвили и А. *Курдиани*), на пл. Марджанишвили (1948), по Набережной (1955), мост (1953) — все в *Тбилиси*. *Н. Д.* и *С. К.*

МЕРАБИШВИ́ЛИ, Константин Михайлович [р.10 (23). VII. 1906, Тифлис] — скульптор. Окончил Тбилисскую АХ (1930), уч. у Я. *Николадзе*. С 1934 там же преподаёт, с 1944 — проф. Произв.: памятники Руставели в Тбилиси (кам., мр., открыт в 1942, общая выс. 14 *м*); Г. Эристави в Гори (бр., гранит, открыт в 1950, общая выс. 6,5 *м*), В. И. Ленину в Кутаиси (бр., гранит, общая выс. 17 *м*) и М. Ф. Ахундову в Тбилиси (бр., гранит, выс. 6,3 *м*) — открыты в 1958; ряд портретов.

Лит.: Майсурадзе З., К. Мерабишвили, Тб., 1958. *Л. Ш.*

МИКАЁЛ МАГЛАКЕ́ЛИ — художник, расписавший в 1140 г. в Мацхвариши (Верхняя Сванетия).

Лит.: Вирсаладзе Т. Б., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, в кн.: Arts Georgica, [т.] IV, Тб., 1955. *Т. В.*

МИКАТА́ДЗЕ, Шота Владимирович [р. 29.V(11.VI). 1905, с. Дзнмити, близ Махарадзе] — скульптор. Уч. в Тбилисской АХ (1924—29) у Я. *Николадзе*. С 1937 там же преподаёт. Произв.: «Альпинист» (искусств. кам., 1937, выс. 4 *м*, на кинотеатре им. Руставели в Тбилиси), композиция «Родина зовёт» (гипс, 1944), памятники В. И. Ленину в Махарадзе (бр., 1957, общая выс. 15 *м*) и Гомеле (бр., гранит, 1958, выс. фигуры 6 *м*); фигура И. Чавчавадзе в памятнике И. Чавчавадзе и А. Церетели в Тбилиси (бр., 1958, общая выс. 8 *м*). *Л. Ш.*

МИМИНОШВИ́ЛИ, Алексей Яковлевич [р. 3(16).XI. 1911, Сухуми] — архитектор. Окончил Инженерно-строительный институт в Тифлисе (1933). Работы: жилой дом в Сухуми (1937—39), жилые дома на ул. Н. Николадзе (1949) и в 1-м тупике Я. Николадзе (1957) в *Тбилиси*, винный завод в Харагоули (1931—1933), планировка колхозов Адзюбжа, Хорга, Сагвамичао (1939—40). *Н. Д.* и *С. К.*

МОРЧАЙСДЗЕ, Иванэ (11 в.) — зодчий, перестроивший в 1032 храм в *Ишхани*. *Ю. Х.*

МРЕВЛИШВИ́ЛИ, Александр Романович [3(15). VIII. 1866, Мцхета — 25.XII. 1933, Тифлис] — живописец. Уч. в МУЖВЗ (1884—90) у В. Д. Поленова (см. *РСФСР*) и в Париже в академии Жюлиана (1898—1901). Посетил Италию и Германию (работы этого периода: «Безработные», «И это называется свобода?» и др.). Осн. произв.: «У сельской канцелярии» (1899), «Низкий забор» (1901), «Сбор подати» (1900-е гг.); рис. «Жизнь крестьянина» (1905) и др.— все в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: Урушадзе И., А. Р. Мревлишвили, М., 1954; ჯანელიძე ლ., ალექსანდრე მრევლიშვილი, თბილისი, 1956. *Т. В.*

НЕПРИ́НЦЕВ, Михаил Николаевич [22.VIII (3.IX). 1877, Тифлис—2. III. 1962, Тбилиси] — архитектор. Окончил Ин-т гражд. инж. в Петербурге (1902). Педагог: в Груз. политехнич. ин-те (1919—29 и с 1959) и в тбилисском Ин-те инж. железнодорожного транспорта (1941—59). Среди работ (св. 200 проектов): ряд вокзалов (в Нахичевани, Джульфе, Туапсе и др.); адм. здание по ул. Ленина, корпус Ин-та инж. железнодорожного транспорта (1941—54), жилой дом по ул. Ленина (1948), адм. здание и жилой дом «Грузнефти» (1949) — все в *Тбилиси*; драматич. театр в Зугдиди (1944); Дворец культуры металлургов в *Рустави* (1956), много жилых домов. Руководил составлением ген. плана застройки *Рустави*. Сыновья Н.: Николай Н. — архитектор, один из авторов здания цирка в Тбилиси; Юрий Н. — живописец (см. *РСФСР*). *Н. Д.* и *С. К.*

НИКОЛА́ДЗЕ, Яков Иванович [16(28).V.1876, Кутаиси — 10.III.1951, Тбилиси] — скульптор. Уч. в Строгановском училище в Москве (1892—94), Одесской рисов. школе (1894—95 и 1897—98), в Париже (1899—1901 и 1904—10), где более года работал у О. Родена (см. *Франция*). Основоположник груз. реалистич. скульптуры. Один из создателей и первых проф. Тбилисской АХ. Произв.: «Ветер» (кам., 1905) и «Девушка Севера» (мр., 1906) — в М. иск-в Г., Тбилиси; надгробие И. Чавчавадзе (бр., мр., 1908—10, открыто в 1913, Пантеон на горе Мтацминда в Тбилиси); памятники в Тбилиси — Э. Ниношвили (бр., кам., 1911, установлен в 1923), А. Церетели (кам., 1914, установлен в 1922, ныне в М. иск-в Г., на месте заменён бронзовой отливкой); памятник А. Цулукидзе в Кутаиси (мр., 1923); портрет В. И. Ленина (мр., 1933, в Груз. филиале Ин-та марксизма-ленинизма, Тбилиси) и горельефные группы на пилонах (1937, там же); портрет И. Чавчавадзе (1937, М. иск-в Г.); портрет поэта Чахрухадзе (гипс, 1944, МИНВ; мр., 1948, М. иск-в Г.; бр., 1951, ГТГ); «Ленин в период создания „Искры“» (бр., 1947, ГТГ; мр., 1949, Центр. музей В. И. Ленина, Москва); памятник К. Леселидзе в Тбилиси (мр., 1947).

Лит.: Николадзе Я., Год у Родена, Тб., 1930 (на груз. яз.) и 1946 (на рус. яз.); Еверская Н. А., Н. И. Николадзе, М., 1955; Урушадзе И., Я. Николадзе, Тб., 1958; ნიკოლაძე ი., რჩეულ ნაწარმოებთა ალბომი, მ. დუდუჩავას რედაქციითა და შესავალი წერილით, თბილისი, 1955. დუდუჩავა მ., იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1953. შანიძე ლ., იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1961. *Л. Ш.*

НИКОЛАЙШВИ́ЛИ, Александр Минаевич [р. 12(24). I. 1898, Поти] — архитектор-градостроитель. Окончил Высшее технич. училище в Шарлоттенбурге (Берлин, 1927), после чего приехал в Тбилиси. Преподаёт с 1928 в Груз. политехнич. ин-те. Автор ген. проектов планировки и реконстр. Касни, Боржоми, *Кутаиси* (1938), Кобулети (1938 и 1958), Качрети (1946), *Батуми* (1958), *Сухуми* (утверждён в 1961) и др. Осн. постройки: тбилисская чаеразвесочная ф-ка (1937), Ин-т виноградарства и виноделия в Дигоми (1959). *Н. Д.* и *С. К.*

ОПИЗА́РИ, Бека и Бешкен (2-я пол. 12 в.)— золотых дел мастера из *Опизы*. Подписные работы: оклад к «Бертскому четвероевангелию» (позолоч. серебро, 24 *см*×18 *см*, Ин-т рукописей АН Груз. ССР, Тбилиси), выполненный Бешкеном; оклад «Цкаростависского четвероевангелия» (позолоч. серебро, 1195, 20 *см*× ×17 *см*, там же), оклад Анчийского образа (Анчисхати; золото, М. иск-в Г., Тбилиси) — работы Бека.

Лит.: Амиранашвили Ш., Бека Опизари, Тб., 1939 и 1956. *Р. К.*

ОЦХЕ́ЛИ, Пётр Григорьевич [25. IX (8. X). 1907, Кутаиси—1937] — театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1925—28). С 1928 был гл. художником Театра им. К. Марджанишвили в Тбилиси: «В самое сердце» Ш. Дадиани (1928), «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1929), «Беатриче Ченчи» П. Шелли (1930), «Сломанный мост» Ш. Дадиани (1935). *Г. А.*

ПАРЕЗА́СДЗЕ (2-я пол. 13 в.) — зодчий, строитель храма св. Саввы в *Сабаре*. *Ю. Х.*

ПИРОСМАНИШВИ́ЛИ, Нико [1860(?), с. Мирзаани, Цителкаройский р-н — 1918, Тифлис] — художник-самоучка. Писал картины (преим. на клеёнке, красками собственного приготовления) из жизни тифлисских горожан, мелких торговцев и ремесленников («кинто» и «карачогели»), крестьян, пейзажи, натюрморты, изображения животных: «Дворник» (1904), «Медведь в лунную ночь» (1905), «Натюрморт» (1910—12), «Продавец дров», «Лань» (1916) — все в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: Каталог выставки Н. Пиросманишвили, Харьков — Киев — Одесса, 1931 (на укр. яз.); Каталог выставки картин Н. Пиросманишвили, Тб., 1938 и 1960. *Л. Ш.*

САКОЦА́РИ (10 в.) — строитель храма *Кумурдо*.

СЕ́ВЕРОВ, Николай Павлович [18.II(2.III). 1887, Тифлис — 21.II.1957, Киев] — архитектор. Окончил Ин-т гражд. инж. в Петербурге (1915). В 1918—48 работал в Тбилиси; в 1948—57 — в Киеве. Историк арх-ры и педагог (в 1922—48 — проф. Тбилисской АХ). В 1935—48 — председатель Союза арх. Груз. ССР. В 1952—54 —вице-президент АА УССР. Работы: здание ЦК КП Грузии (1929—30), реконструкция Музея Грузии (1927—29), мост им. Челюскинцев (1935), кинотеатр им. Руставели (1939) — все в *Тбилиси*; санатории и дома отдыха в Боржоми (1933, совм. с Д. Фоминым), *Гагре* (1935) и др., первый проект планировки Цхалтубо (1932—40, с соавторами). Опубликовал книги: Пути грузинской архитектуры, Тб., 1936; Мцхета, М., 1946; Кумурдо и Никорцминда, М., 1947 (все три совм. с Г. Н. Чубинашвили); Памятники грузинского зодчества, М., 1947, и др. *Н. Д.* и *С. К.*

СИДАМО́Н-ЭРИСТА́ВИ, Валериан Владимирович [20.I (1.II). 1889, с. (ныне пос.) Кварели — 29.VI.1943, Тбилиси] — график, живописец и театр. художник. Уч. в МУЖВЗ (1909—15). В 1928—43 — педагог, с 1938 — проф. Тбилисской АХ. Произв.: «Царица Тамара» (1917, МИНВ), картины на историко-революционные темы и бат. картины, илл. к эпосу «Амираниани» (1915). Среди театр. работ: «Овечий источник» К. Лопе де Вега (1922) и др. — в Театре им. Руставели; оперы «Даиси» З. Палиашвили (1923), «Кармен» Ж. Бизе (1940) — в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили, Тбилиси.

Лит.: თაბუკაშვილი ლ., ვალერიან სიდამონ—ერისთავი, თბილისი, 1958. *Е. П.*

СУМБА́ДЗЕ, Лонгиноз Захарович [р. 14(27).IV. 1908, с. Вардисубани, Телавский р-н] — архитектор и исследователь архитектуры. Окончил Инженерно-строит. ин-т в Тифлисе (1932). По типовым проектам жилых домов, созданным С. (1948, проекты типовых жилых домов серии 209), построено св. 400 домов в Г., а также жилые кварталы в г. Виктория в Румынской Народной Республике. С. разработал планировку *Гори* (1950), участвовал в разработке ген. плана *Батуми* (1958). Опубликовал работы: Жилые дома Имерети, Ars Georgica [т.] II, 1948 (совм.с В. Цинцадзе); Колхидское жилище по Витрувию, в сб.: Архитектурное наследство, вып. 11, М., 1958; Грузинские дарбази, Тб., 1960, и др. *Н. Д.* и *С. К.*



Л. Сумбадзе. Жилой дом в совхозе в Бичвинте. 1955.

СУМБАТАШВИ́ЛИ, Иосиф Георгиевич [р. 28. X (10. XI). 1915, Тифлис]—театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1936—42). С 1948—гл. художник Театра им. Марджанишвили в Тбилиси: «Пастырь» А. Казбеги (1948), «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира (1951), «Ричард III» У. Шекспира (1957). Оформлял постановки и в Театре им. Руставели в Тбилиси. *Г. А.*

ТАВА́ДЗЕ, Дмитрий Матвеевич [р. 6(19).II.1911, с. Тхилкани, Махарадзевский р-н] — театр. художник. Уч. в Тбилисской АХ (1925—30) у Г. *Габашвили*, И. *Шарлеманя* и Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*). С 1945— гл. художник Театра им. Руставели в Тбилиси, где оформил: «Осенние дворяне» С. Клдиашвили (1936), «Отелло» У. Шекспира (1947), «Потопленные камни» И. Мосашвили (1950), «Отарова вдова» И. Чавчавадзе (1952), «Испанский священник» Дж. Флетчера (1954), «Такая любовь» П. Когоута (1959). Работал и в др. театрах. *Г. А.*

ТАТИШВИ́ЛИ, Григорий Павлович [1838, Гори — 29.VI (12.VII). 1911, Тифлис] — первый груз. гравёр-ксилограф. Участвовал в оформлении 1-го изд. (1888) поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Создатель альбома груз. шрифта (1894). Выполнял илл. к детской лит.: «Деда эна» Я. Гогебашвили, журналы «Джеджили», «Накадули» и др.

Лит.: გორდეზიანი ბ., გრიგოლ ტატიშვილი, თბილისი, 1957. უორშაძე მ., გრიგოლ ტატიშვილი, თბილისი, 1959. *Т. В.*

ТЕВДОРЕ́ (10 в.) — миниатюрист. Выполнил илл. в 1-м Джручском евангелии, 940 г. (по более древнему образцу).

ТЕВДОРЕ́ — художник, расписавший в конце 11— нач. 12 вв. ряд церквей Верхней Сванетии: Ипрари, 1096, Квирике и Ивлиты, 1112, Накипари, 1130(?). Именовал себя «царским живописцем».

Лит.: Вирсаладзе Т. Б., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, в кн.: Arts Georgica, [т.] IV, Тб., 1955, с. 188 и след. *Т. В.*

ТОЙДЗЕ, Ираклий Моисеевич [р. 14(27).III.1902, Тифлис] — график и живописец. Уч. у своего отца М. *Тоидзе* и в Тбилисской АХ (окончил в 1930). Преподавал в Нар. художеств. студии М. Тоидзе. С 1931 живёт в Москве. Произв.: «Лампочка Ильича» (1927) и «Призыв вождя» (1947) — оба в МИНВ; «Земной поклон Родине» (1961); илл. к поэме Руставели «Витязь в

тигровой шкуре» (1937), к «Антологии грузинской поэзии» (1948), на темы истории Грузии (1950); плакат «Родина-мать зовёт!» (1941).

ТОЙДЗЕ, Моисей (Мосе) Иванович [21.I (2.II). 1871, Тифлис — 17.VI.1953, Тбилиси] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1896—99). С 1899 жил в Тифлисе, где организовал в 1922 Нар. художеств. студию. Проф. Тбилисской АХ (1930—53). Произв.: «Мцхетоба» (1899—1901), «Прачка» (1902), портрет матери (1904—1905), «Счастливая жизнь» (1934), «Старый Тбилиси» (1935), «Письмо с фронта» (1942) — все в М. иск-в Г., Тбилиси; «Песня Победы» (1948).

Лит.: Квасхвадзе Ш., М. И. Тоидзе, М., 1955; Пиралишвили О., Мосе Тоидзе, Тб., 1958. *Е. П.*

ТОПУРИ́ДЗЕ, Валентин Багратович [р. 31.XII. 1907 (13.I.1908), Тифлис] — скульптор. Уч. в Тбилисской АХ (1924—31) у Я. *Николадзе*, Н. *Канделаки*, И. *Шарлемана*, Е. Е. Лансере (см. *РСФСР*). Преим. монументалист: памятник Л. Кецховели в Тбилиси (кам., 1935—36, 90 *см*), статуя «Победа» на театре в Чиатуре (бр., установлена в 1950), памятник В. И. Ленину (бр., 1956, выс. фигуры 7,5 *м*) и фигура А. Церетели в памятнике И. Чавчавадзе и А. Церетели (бр., 1958, общая выс. 8 *м*) в Тбилиси, памятники В. И. Ленину в Калининграде (бр., 1958), Рустави (бр., 1961). Портреты В. И. Ленина: бюст (мр., 1938, в здании ЦК КПГ), голова (бр., 1953), портрет Н. Шенгелая (бр., 1944). *Л. Ш.*

ЦИМАКУРИ́ДЗЕ, Александр Григорьевич [5(17).IV. 1882, с. Квишхети, Хашурский р-н — 24.V.1954, Тбилиси] — живописец. Уч. в тифлисском Художеств. училище (1902—05) и в МУЖВЗ (1906—15) у



А. Цимакуридзе. „Солнечный день". 1947.

А. М. Васнецова (см. *РСФСР*). Преподавал в Нар. художеств. студии М. Тоидзе (1922—29) и в Тбилисской АХ (1930—54, с 1945—проф.). Преим. пейзажист: картины на тему «Старый Тбилиси» (1926—30, Коммунальный музей, Тбилиси); «Окрестности Квишхети» (1930), «Домик художника» (1937), «Солнечный день» (1947) — все в М. иск-в Г., Тбилиси.

Лит.: Вирсаладзе Т. Б., А. Г. Цимакуридзе, в кн.: Arts Georgica, [т.] IV, Тб., 1955. *Е. П.*

ЧИЧАПОРИ́ДЗЕ (13 в.) — зодчий, строитель церкви в *Гударехи*. *М. К.*

ЧХЕЙДЗЕ, Константин Вячеславович [р. 3(16).XII. 1912, с. Даркveти, Чиатурский р-н] — архитектор. Окончил МАИ (1937). Работы: драматич. театр в г. Чиатуре (700 мест, 1949), гостиница, там же (1950), адм. здание «Грузуголь» в Тбилиси (1953, совм. с М. *Чхиквадзе*), дома культуры в Ткибули, Ткварчели и др. Соавтор арх. части памятника В. И. Ленину в Тбилиси (1956). *Н. Д.* и *С. К.*

ЧХЕНКЕ́ЛИ, Иван Ноевич [р. 16(29).IX.1910, Батуми] — архитектор. Окончил Инженерно-строит. ин-т в Тифлисе (1933). С 1959 — гл. арх. Тбилиси; в 1955—1958—ответств. секретарь, с 1962 — председатель Союза арх. Груз. ССР. С 1944 преподаёт в Тбилисской АХ. Работы гл. обр. в Тбилиси: жилые дома на проспекте Плеханова (1950) и на ул. Лиси (1955, совм. с К. Поракишвили-Соколовой), реконстр. Дома связи (1954), проект (1959) театра филармонии на 2000 мест, типовые секции жилого дома, лёгшие в основу массового стр-ва в Тбилиси. Соавтор планировки правобережной части *Рустави* (1955). *Н. Д.* и *С. К.*

ЧХИКВА́ДЗЕ, Михаил Арчилович [р. 19.V(1.VI). 1903, с. Ананури, Душетский р-н] — архитектор. Окончил Тбилисскую АХ (1929). С 1933 там же преподаёт. Работы: гостиница в *Кутаиси* (1935), драматич. театры в *Гори* (1935, совм. с Ш. Тавадзе) и в *Сухуми* (1952), генераторная станция ХрамГЭС (1952), административное здание «Грузуголь» в Тбилиси (1953, совместно с К. *Чхеидзе*). *Н. Д.* и *С. К.*

ШАВИШВИ́ЛИ, Михаил Калистович [р. 2(14).IX. 1894, Махарадзе] — архитектор. Окончил Инженерно-строит.ин-т в Тифлисе (1931). С 1931 преподавал там же и затем в Груз. политехнич. ин-те (до 1954). Среди работ (ок. 40): адм. здание в *Цхинвали* (1937), физико-химич. корпус ун-та (1940), комплексы зданий медицинского ин-та (1940) и Груз. политехнич. ин-та (1954), комбинат шампанских вин (1953) — все в *Тбилиси*; адм. здание (1947), Театр им. Месхишвили (1955, совм. с Ш. Тавадзе), жилой пос. при автозаводе (совм. с Г. Чигогидзе) — все в *Кутаиси*; н.-и. ин-т в *Гори* (1956, соавтор З. Цкитишвили). *Н. Д.* и *С. К.*

ШАРЛЕМА́НЬ, Иосиф Адольфович [6(18).IV.1880, Петербург — 31.XII.1957, Тбилиси] — график и театр. художник. Уч. в петерб. АХ. С 1918 — в Г. Один из основателей Тбилисской АХ, где руководил ф-том графики (1922—56); с 1941 — проф. Произв.: илл. к «Севастопольским рассказам» Л. Н. Толстого (1914, изд. в 1936), к романам — М. Джавахишвили «Арсен из Марабды» (кар., перо, 1934), В. Барнови «Георгий Саакадзе» (тушь, перо, 1939). Среди театр. работ: «Юлий Цезарь» У. Шекспира (1925) в Малом театре в Москве; оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (обе 1938), «Броненосец Потёмкин» А. Чишко (1939) — в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили, Тбилиси.

Лит.: Гордезиани Б., И. Шарлемань, Тб., 1958. *М. К.*

ШМЕ́РЛИНГ, Оскар Иванович [1(13).VII. 1863, Тифлис — 2.I.1938, там же] — живописец и график. Уч. в петерб. АХ у Б. П. Виллевальде (см. *РСФСР*) и в Мюнхене (1891—93) у Ф. Рубо. С 1902 был бессменным директором Художеств. училища и затем Школы живописи и скульптуры в Тифлисе. Работал гл. обр. в области политич. карикатуры и илл. (в журналах, газетах, к сб. «Грузинские сказки» и др.).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурные: арх. ф-т Тбилисской АХ, осн. в 1922; Инженерно-строит. ин-т в Тифлисе, существовал в 1930—33; строит. факультет Груз. политехнич. ин-та им. В. И. Ленина, осн. в 1928 (в 1921—28 — арх. отделение строит. ф-та Тбилисского ун-та).

Художественные: Рисовальная школа, осн. в 1874 при Тифлисском художеств. об-ве (позднее при Кавк. об-ве поощрения изящных иск-в), в 1906 слилась с Художеств. училищем; Художеств. училище в Тифлисе, осн. в 1901, по постановлению петерб. АХ, открыто в 1902, существовало до 1906, когда слилось с Рисов. школой Кавк. общества поощрения изящных иск-в, образовав Художеств. классы этого об-ва; Школа живописи и скульптуры в Тифлисе при Кавк. об-ве поощрения изящных иск-в, осн. в 1909 (под наблюдением петерб. АХ) на базе Художеств. классов, созданных в результате слияния в 1906 Рисов. школы об-ва с Художеств. училищем, существовала до 1922; Народная художеств. студия М. Тоидзе в Тифлисе, осн. в 1922, в 1929 преобразована в Рабфак при Тбилисской АХ; Тбилисская АХ, осн. в 1922 на базе Школы живописи и скульптуры, имеет ф-т живописи и скульптуры (с отд. живописи, графики, скульптуры, керамики), ф-т декоративно-прикл. иск-ва и ф-т арх-ры; Тбилисское художеств. училище им. Я. И. Николадзе, осн. в 1933; Художеств. школа в Гори, осн. в 1958; Художеств. училище в Сухуми, существовало в 1935—41; Художественная школа в Сухуми, осн. в 1955, готовит кадры для художеств. ин-тов; Художеств. училище в Батуми, существовало в 1936—42; Художеств. школа в Батуми, осн. в 1955; Художеств. училище им. М. Туганова в Цхинвали, осн. в 1955 на базе художеств. студии, организованной М. С. Тугановым в 1932; Художеств. школа в Цхинвали, осн. в 1960.

ОРГАНИЗАЦИИ

Тифлисское художеств. об-во, осн. в 1873; в 1877 вместе с Музыкальным об-вом (к-рое в дальнейшем обособилось) образовало Кавк. общество поощрения изящных иск-в, существовавшее в 1877—1921 (*Лит.:* Пахомов Д. А., К 25-летию Тифлисского художественного общества, «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 6,с. 453—68). Общество груз. художников, назв. двух объединений, существовавших в 1916—21 и 1922—32 в Тифлисе. Сарма (Ассоциация революц. художников Г.), существовала в 1929—32 в Тифлисе; декларация опубликована в 1930. Ревмас (Ассоциация худож. революции), существовала в 1929—31 в Тифлисе, объединяла художников, ориентировавшихся в основном на АХРР (см. *РСФСР*). Союз худож. Груз. ССР, осн. в 1933 1-м учредит. съездом в Тбилиси. Съезды: 2-й — 1940, 3-й — 1955, 4-й — 1958, 5-й — 1962. 520 чл. (на 1962). Имеет отд.: Абхазское, Аджарское, Юго-Осетинское, Кутаисское. Сапара (Ассоциация пролетарских арх. Грузии), существовала в 1930—32 в Тифлисе,— первая творческая организация груз. арх. Союз арх. Груз. ССР, осн. в 1934 1-м учредит. съездом в Тбилиси. Съезды: 2-й — 1938, 3-й — 1947, 4-й — 1955, 5-й — 1959. 321 чл. (на 1962). Имеет отд.: Абхазское, Аджарское, Кутаисское.

ПЕРИОДИКА

«Сабчота Хеловнеба» («Советское искусство») — ж., выходит с 1927, с перерывами, в Тбилиси на груз. яз. В 1927 вышло 8 номеров; в 1931 — 32 выходил под назв. «Пролетарули хеловнебисатвис» («За пролетарское искусство»); с конца 1932 по 1935 под назв. «С. Х.» выходила ежедекадная, а затем двухнедельная газ.; в 1935—41 — ж. «С. Х.», первый номер под назв. «Хеловнеба» («Искусство»). В 1935 вышло 6 номеров, в 1936 — 12, в 1937 и 1938 — по 6, в 1939 и 1940 — по 12, в 1941 — 1—5. В 1954 ж. возобновлён. В 1954, 1955, 1956 вышло по 1—6 номеров; в 1957 — 11; в 1958, 1959, 1960 — по 12. Посвящён вопросам изобразит. иск-ва, арх-ры, театра, музыки, кино. «Мнатоби» («Светоч») — лит.-художеств. и обществ.-политич. ж., орган Союза писателей Г.; изд. с 1924 (8 номеров), с 1925—ежемесячно в Тбилиси на груз. яз. Освещает также вопросы иск-ва. «Театри да цховреба» («Театр и жизнь») — лит.-художеств. ж., изд. нерегул. в 1910, 1914—20, 1923—26 в Тбилиси на груз. яз. Освещал также вопросы иск-ва; имел юмористич. отдел с карикатурами. «Цискари» («Заря») — лит.-художеств. и обществ.-политич. ж., орган ЦК комсомола Г. и Союза писателей Г.; изд. ежемесячно с 1957 в Тбилиси на груз. яз. Освещает также вопросы иск-ва и арх-ры.

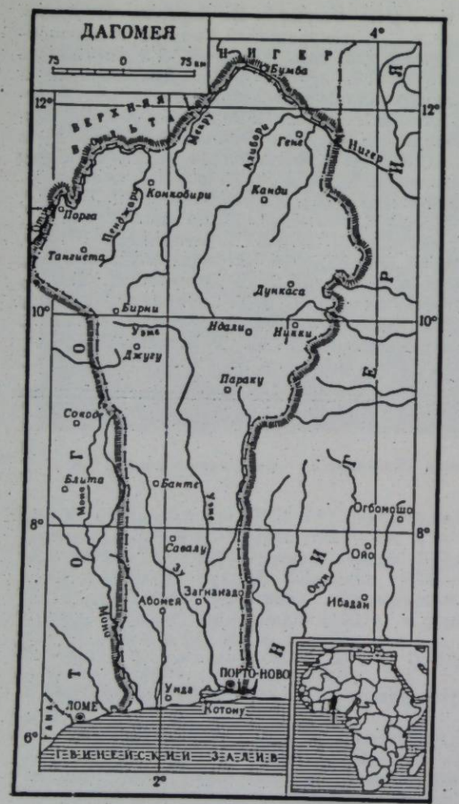
Авторы: очерка — В. Беридзе, Н. Джанберидзе и С. Кинцурашвили (арх-ра с древнейших времён до сов. времени), Т. Вирсаладзе (иск-во до сов. времени), Н. Джанберидзе и С. Кинцурашвили (сов. арх-ра), Н. А. Езерская (сов. иск-во), С. Кинцурашвили и Г. Масхарашвили (арх-ра и иск-во Абх. АССР и Адж. АССР), М. Карбелашвили (арх. и иск-во Юго-Осетинской АО); справочной части — Н. Аладашвили (*Н. А.*), Г. Алибегашвили (*Г. А.*), В. Беридзе (*В. В.*), Т. Вирсаладзе (*Т. В.*), Н. Джанберидзе (*Н. Д.*), М. Карбелашвили (*М. К.*), Р. Кения (*Р. К.*), С. Кинцурашвили (*С. К.*), К. Мачабели (*К. М.*), Е. Привалова (*Е. П.*), Т. Сакварелидзе (*Т. С.*), Т. Саникидзе (*Т. Сан.*), Ю. Хускивадзе (*Ю. Х.*), Л. Шанидзе (*Л. Ш.*). Консультант Г. Н. Чубинашвили.

ДАГОМЕЯ

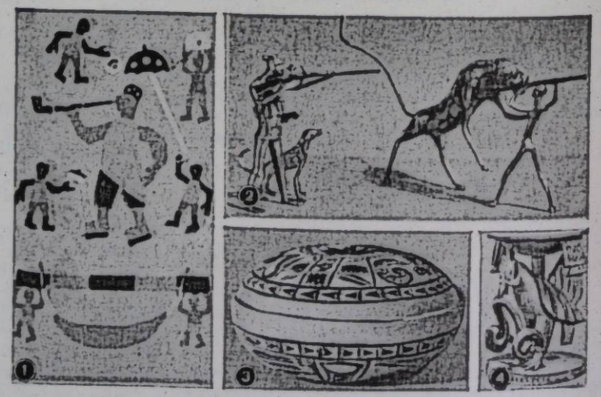
(РЕСПУБЛИКА ДАГОМЕЯ. RÉPUBLIQUE DU DAHOMEY)

Искусство народов Д. (дагомейцы, йоруба, бариба и др.) — страны в Западной Африке, провозглашённой в 1960 независимой республикой,— обладает большими традициями. В могущественном монархическом государстве, существовавшем здесь с конца 17 до конца 19 вв. (когда Д. стала французской колонией), развивались художественные ремёсла (литьё, резьба, вышивка). Характерна специализация отдельных семей, работавших гл. обр. для царского двора, на тех или иных видах искусства; потомственные мастера (исключительно мужчины) есть в Д. и до сих пор.

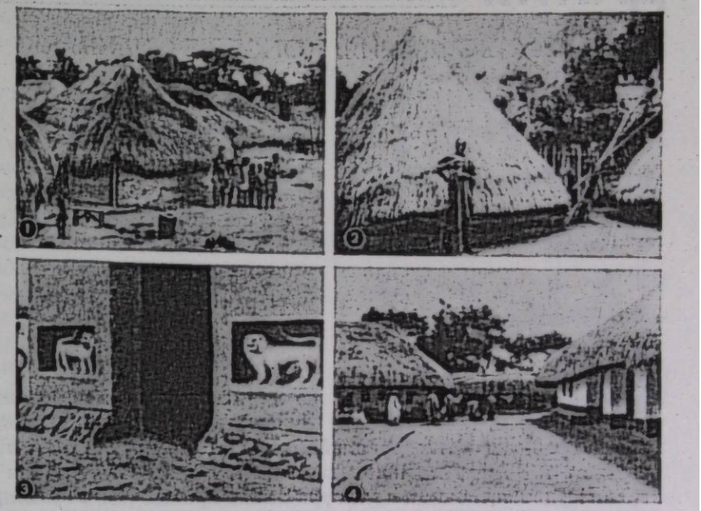
Бронзовая скульптура отливалась по восковым моделям; изображались как единичные фигуры, так и целые сцены (церемониальные, охотничьи, жанровые). Статуэтки обычно хорошо передают движение, внешние особенности изображённых людей и животных; им присущи своеобразная стилизация, специфические пропорции (вытянутые суховатые фигуры с тонкими конечностями) и композиционные приёмы (группы состоят из отдельных фигур, объединённых ритмикой движений). Довольно широко было распространено литьё из серебра, сходное по художественным качествам с изделиями из бронзы. Большей условностью изображений отличается вышивка. Аппликацией выполняются целые композиции охотничьего, культового, церемониального содержания на знамёнах, драпировках, а также зонтах и головных уборах царей. Характерно сочетание золотисто-жёлтого или чёрного фона с красными, зелёными, синими накладками. Широко распространены в Д. различные виды резьбы — по дереву (бытовые, культовые предметы), слоновой кости. Замечательны резные деревянные скипетры царей Д.,



1. Вышитая аппликацией ткань. 2. Бронзовая группа. Охотники и животные. 3. Орнаментированный калебас. 4. Культовая чаша. Резное дерево.



скамьи, представляющие собой многофигурные композиции, культовые чаши, статуэтки, отличающиеся по характеру стилизации (укороченные пропорции, крупные головы) от бронзовых. Деревянные резные маски не получили в Д., в отличие от других областей Западной Африки, широкого распространения. Характерны для Д. орнаментированные «калебасы» (тыквы, из которых делались предметы обихода). Техника их орнаментации двоякая: либо снимается кожура и на образовавшемся светлом фоне раскалённой проволокой выжигается узор, либо он создаётся сохранением кожуры на отдельных частях очищенной поверхности. Орнамент калебас имеет аллегорическое или магическое значение. В Д. встречаются керамические сосуды, украшенные фигурными изображениями, и статуэтки. Глиняные лепные рельефы, раскрашенные преимущественно в красный и жёлтый цвета, помещаются на стенах царских дворцов и храмов; для отделки стен последних используются и плоскостные росписи.



1. Вид деревни. 2. Культовое сооружение. 3. Рельефы у входа в дом правителя. 4. Комплекс сооружений храма.

По своему архитектурному типу дворцы и храмы сходны с обычным жилищем, отличаясь от него лишь размерами. В южной Д. преобладают прямоугольные в плане дома, они имеют каркас из столбов, заполнением его служат ветви и листья деревьев; четырёхскатные крыши часто венчает конёк. В центральной Д. стены прямоугольных домов обмазываются глиной и белятся. В северной Д. дома обычно круглые в плане с обмазанными глиной стенами из ветвей и коническим покрытием. Во всех типах домов крыша обычно травяная или соломенная, сильно выступающая за плоскость стены. Образуемый т. обр. навес иногда поддерживают широкие столбы (в прямоугольных домах). Полы земляные или глинобитные. Группы жилых и хозяйственных построек иногда объединены общей оградой. Планировка поселений обычно произвольная.

Лит.: Ольдерогге Д., Искусство народов Западной Африки в музеях СССР, Л.—М., 1958; Herskovits M. J. and F. S., The art of Dahomey, «American Magazine of Art», Wash., 1934, v. XXVII, № 2; Herskovits M. J., Dahomey. An ancient West African kingdom, v. 1—2, N. Y., 1938; Paulme D., Les sculptures de l'Afrique Noire, P., 1956; Wingert P. S., The sculpture of Negro Africa, N. Y., 1951; Waterlot E. G., Les bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey), P., 1926 (Travaux et Mémoires de l'Institut d'éthnologie, v. I); Les guides bleus. Afrique Occidentale française. Togo, P., 1958.

ГОРОДА

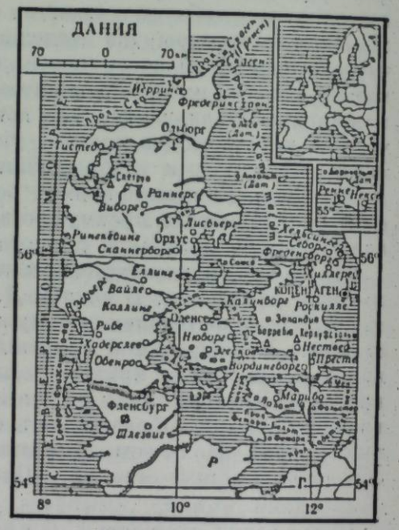
АБОМЕ́Й (Abomey, Abomé) — г., б. столица царей Д. Знаменит руинами царских дворцов (занимающих пл. ок. 40 *га*), два из к-рых реставрированы (в 1956—57) и являются музеем. В нём представлены полихромные глиняные кв. (дл. сторон 0,75 *м*) рельефы, изображающие историч. события и животных, символизирующих царскую власть; статуэтки, украшения, вышитые зонты, культ. предметы.

ПО́РТО-НО́ВО (Porto Novo) — столица Д., расположена у лагуны Гвинейского залива. Основана, по преданию, в 16 в., назв. получила от португальцев в 18 в. Застроена в осн. глинобитными домами с солом. или железными кровлями. В центре П.-Н.— лабиринты узких кривых улиц, пересеч. несколькими новыми широкими проспектами.

Автор Л. Е. Куббель. Консультант Д. А. Ольдерогге. Рецензент Ю. Д. Лебедев.

ДАНИЯ

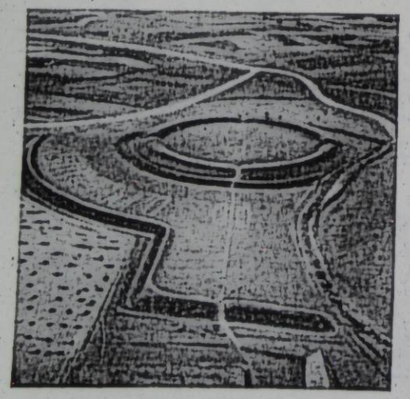
(КОРОЛЕВСТВО ДАНИЯ. KONGERIET DANMARK)



Археологические находки на территории Д., расположенной на п-ове Ютландия, о-ве Зеландия и ряде др. островов, включают памятники древнейших эпох (статуэтки из янтаря восходят к 8-му тысячелетию до н. э.). Высокого уровня достигла художественная культура эпохи бронзы (см. *Германцы*); особенно интересны наскальные изображения на о-ве Борнхольм (Bornholm), передающие в острой графической манере сцены войны и охоты, а также найденные оружие, украшения и т. д. На территории Д. встречаются кромлехи и дольмены, сложенные из огромных каменных глыб в период неолита и бронзового века. Дольмены о-ва Борнхольм, имеющие в плане форму корабля, являются погребениями знатных викингов (см. *Норманны*). Сохранились остатки кольцевых укреплений и открытые раскопками фундаменты домов военного лагеря Треллеборг (Trelleborg, 9—10 вв.) на З. о-ва Зеландия; дома также имели в плане форму корабля (струга), строились из дёрна или брёвен с каркасом из деревянных столбов. Эпоха викингов оставила в Д. и ряд своеобразных памятников искусства, в т. ч. огромные отёсанные камни, видимо надгробия, испещрённые руническими надписями с декоративным орнаментом и фигурами. Полный изощрённой фантастики, замечательный богатством узоров орнамент из петель и плетёнок, объединяющий изображения чудовищных зверей, драконов, львов, особенно характерен для ранних этапов искусства Д.

Архитектура. Со времени создания (10 в.) единого датского раннефеодального королевства (когда появилось название датчане) и распространения в нём христианства (10 — нач. 11 вв.) началась эра бурного строительства церквей, первоначально деревянных, а с сер. 11 в.— каменных романского стиля. Набеги викингов и завоевательные походы датских королей (в Англию, Норвегию, Прибалтику), интенсивная торговля превратили Д. (включавшую часть территории Швеции и Норвегии) в 11—начале 13 вв. в самое значительное государство Северной Европы.

Военный лагерь викингов Треллеборг на острове Зеландия. 9—10 вв.

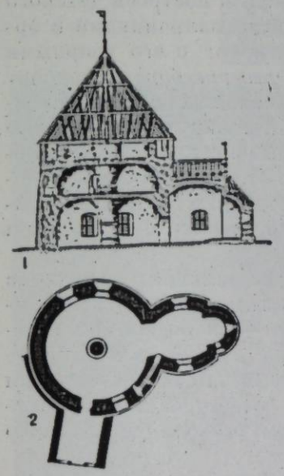


Уже в средние века возник контакт в культурном развитии Д., Швеции и Норвегии, однако архитектура и искусство каждого из этих государств приобрели свои национальные черты.

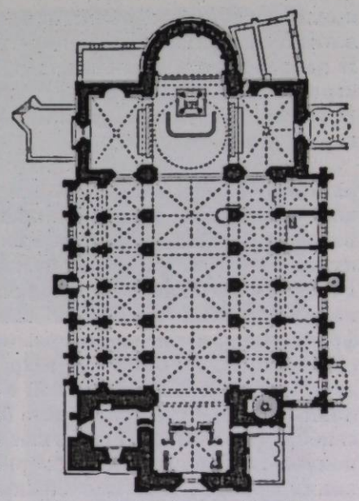
Большие средства вкладывали дворянство и духовенство Д. в строительство, разбогатев в результате эксплуатации феодально-зависимых крестьян. Возводятся крупные церкви, имеющие обычно трёхнефный план,— соборы в Роскилле (Roskilde), Лунде (Lund, ныне в Швеции) и др. Они строились

из гранита, местного известняка и даже из прирейнского туфа (собор в Рибе, Ribe). Большинство мелких церквей этого периода однонефные.

К наиболее значительным романским церквам принадлежит и собор в Виборге (Viborg, ок. 1140), построенный из отёсанных гранитных валунов моренных отложений. Особую группу, возможно связанную с польскими и чешскими памятниками, составляют круглые церкви на о-ве Борнхольм, перекрытые кольцевым сводом, опирающимся на цилиндрический массивный центральный столб. Их толстые стены, сторожевые ходы, брустверы и др. устройства свидетельствуют о фортификационном характере этих зданий. Применение со 2-й пол. 12 в. обожжённого кирпича обусловило появление характерных орнаментальных форм в виде пилообразных фризов, ступенчатых фронтонов и т. д. Церкви позднероманского стиля в большинстве случаев имеют план вытянутого (латинского) креста. Среди построек этого времени выделяется монументальная церковь в Калунборге (Kalundborg, ок. 1200), план которой в виде греческого креста подчёркнут четырьмя башнями на концах креста, а также более высокой башней в центре.

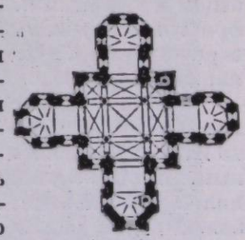


Церковь св. Николая на острове Борнхольм, ок. 1200: 1 — разрез; 2 — план.



Собор в Рибе. Конец 12 в. План.

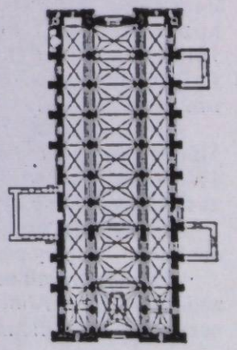
Значительно развилось в данный период и крепостное строительство. Наиболее крупным фортификационным сооружением из кирпича была «великая» стена — Даневирке (сохранился лишь вал), отделяющая п-ов Ютландию от Германии (начата строительством в 12 в., длина 3700 м) и сооружавшаяся против нашествий немцев. На о-ве Зеландия сохранились остатки крепостных сооружений 10—12 вв.— башня Баструп (нач. 12 в.), крепость (ок. 1100) с восьмигранной башней у озера Сёборг (Søborg), окружённая позднее стеной с мощными башнями. Во времена короля Вальдемара Великого (1131—82) строились королевские и княжеские замки, имевшие стратегическое значение: Нюборг (Nyborg) на о-ве Фюн, продолговатое в плане сооружение с массивными круглыми башнями, *Вордингборг* на о-ве Зеландия.



Церковь в Калунборге. Ок. 1200. План.

В 13 в. готика в Д. стала господствующим стилем, отличавшимся здесь конструктивной ясностью, а также благородной выразительностью применённого материала. Внутренние стены храмов в местах, не покрытых росписью, оставались неоштукатуренными, их красную кирпичную поверхность оживляли лишь белые швы известкового раствора. Наиболее интересен интерьер собора в Роскилле. Его высокие кирпичные столбы, вертикально расчленённые на белые оштукатуренные и красные неоштукатуренные поверхности, отличаются особым изяществом. Стрельчатые белые своды расчленены полихромными нервюрами так же, как и в соборе г. *Оденсе* — наилучшем раннеготическом памятнике Д. Монастырские церкви 14—15 вв. (в Хельсингёре, Helsingør, и др.), мастерски сложенные из кирпича, имеют характерные ступенчатые щипцы двухскатных крыш.

Собор св. Кнуда в Оденсе. Ок. 1300. План.



В 15—16 вв., в период феодальных усобиц и крестьянских восстаний, возводились укреплённые феодальные замки, окружённые рвами или построенные на островах среди озёр: Спётруп (Spøttrup; в амте Виборг), *Борребю*, Глиммингехус (Glimmingehus; ныне в Швеции), *Эгесков* и др. Это были обычно строгие, прямоугольные в плане здания с толстыми стенами, маленькими окошками. В верхнем этаже располагался большой зал для празднеств, отапливаемый камином. Многочисленные войны и усобицы

повлияли также на облик появившихся в средние века городов. Окружённые валами и рвами, они плотно застраивались одно-, трёхэтажными зданиями, обрамлявшими узкие запутанные улицы. В центре города обычно находились рыночная площадь, собор, ратуша. Жилые дома в то время строились гл. обр. фахверковые с заполнением из глины, сырца или обожжённого кирпича. Встречаются также дубовые, рубленые дома из поставленных вертикально или положенных горизонтально брёвен.

Важным событием в общественной жизни Д. явилось проведение в 1536 королевской (лютеранской) реформации, которая уничтожила влияние католической церкви и обогатила дворянство. С нач. 16 в. в Д. проникает влияние культуры Возрождения, гл. обр. из Германии и Голландии, а потом из Франции. Стрельчатые проёмы окон и дверей сменяются полуциркульными арками, а ступенчатые щипцы и фронтоны — криволинейными. Для построек датского Ренессанса характерны кирпичные стены с белыми горизонтальными тягами, наличниками и орнаментальными вставками из песчаника. Таковы биржа и дворец Росенборг с его узорными фронтонами и многочисленными башнями (оба в *Копенгагене*), замки *Фредериксборг*, Кронборг (1574, близ Хельсингёра) и др. Формы этих зданий по сравнению с сооружениями эпохи Возрождения Южной и Центральной Европы отличаются большой строгостью; они имеют прямоугольные планы и гранёные встроенные башни, образующие их ажурный, живописный силуэт. Дворец Росенборг (ныне музей) включает большие залы, соединённые коридором, по сторонам которого расположены комнаты. Характерна частично сохранившаяся ренессансная отделка стен в виде деревянных панелей со вставленными в филёнки панно и картинами, плоские потолки с росписью и лепниной, большие камины.

В 17 в. широкие масштабы приняло градостроительство. По схеме «идеального города» в Копенгагене были созданы регулярно распланированные кварталы Кристиансхавна, укреплённые бастионами, и жилой квартал личного состава военно-морского флота — Нюбодер. Множество построек Копенгагена и его окрестностей было возведено архитекторами *Стенвинкелями* — отцом и сыновьями. Разбогатевшие купцы возводили в городах украшенные высокими острыми фронтонами дома высотой до пяти этажей: дом Енса Банга в г. Ольборге (Ålborg, 1623—24), фахверковый дом аптекаря Реймингса в г. Коллинг (Kolding, 1595) с богатой резьбой деревянного каркаса наружных стен.

С утверждением абсолютизма во 2-й половине 17 в. в Д. распространился стиль барокко. Богатое и насыщенное пластическими деталями, беспокойными криволинейными формами барокко Италии и Франции становится в кирпичных постройках Д. более умеренным, скромным и спокойным. Большие гладкие поверхности фасадов дворцов расчленены крупным стройным ордером из пилястров и колонн, проходящих через несколько этажей. Сверху здания завершаются карнизом, балюстрадой, однако без криволинейных очертаний и разрывов, характерных для барокко более южных стран. Только по наличникам, сандрикам и др. деталям можно определить стилевую принадлежность здания.

В середине 18 в. был разработан и частично осуществлён проект нового городского р-на Копенгагена к С. от крепостных валов. Сеть прямых, широких улиц этого района, застроенных новыми особняками вельмож, ещё и сейчас заметно отличается от средневековых кривых переулков центрального ядра города.

В 18 в. на о-ве Зеландия возводились королевские дворцы, в т. ч. Фреденсборг, с роскошными залами в стиле рококо; при дворцах были разбиты регулярные парки. Очень живописен расположенный в лесопарке Дюрехавен (близ Копенгагена) барочный дворец Эрмитаж (1734—36, архитектор Л. *Тура*). Наиболее выдающимся градостроительным и архитектурным произведением 18 в. является дворцовый ансамбль Амалиенборг в Копенгагене (архитекторы Н. *Эйтвед*, Н. Жарден). Район рядом с дворцом Амалиенборг также частично застраивался Эйтведом дворцами и особняками, проекты которых строго контролировались, чтобы не было нарушено единство ансамбля.

Основание в 1754 Академии художеств совпало в Д. с формированием классицизма. Многие городские и загородные дворцы, в т. ч. Мариенлюст близ Хельсингёра (перестроен в 1758—62), дворец Бернсторфа близ Копенгагена, построенные по канонам классицизма, носят, хотя и несколько сухой, академический, но всё же величественный характер.

Выдающимся представителем датского классицизма был К. Ф. *Харсдорф*; построенный им особняк Харсдорфа стал образцом для многих буржуазных копенгагенских особняков.

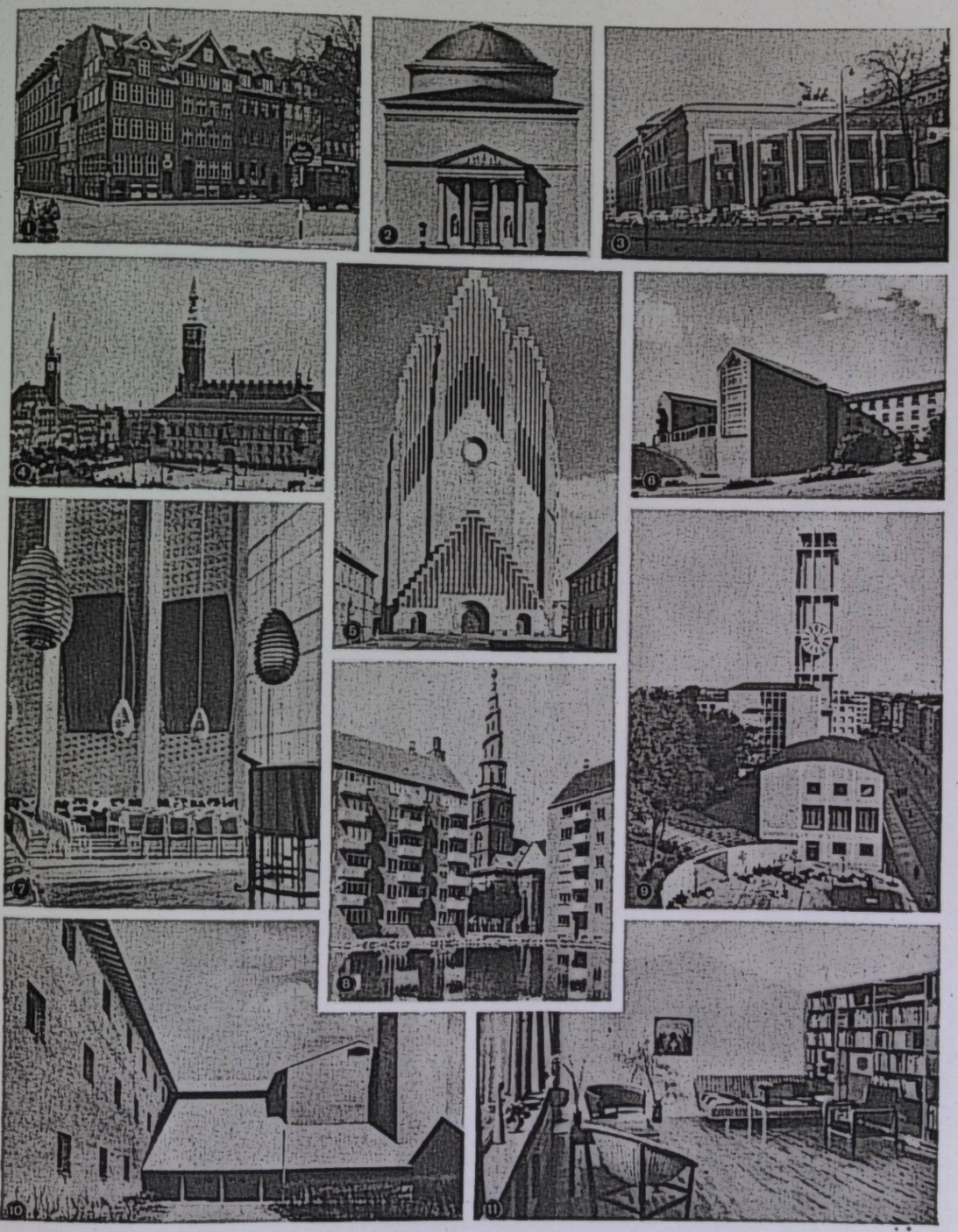
На пороге 19 в. выступил другой ведущий зодчий датского классицизма К. Ф. *Хансен*. Возведённые им в Копенгагене дворцовая церковь и храм Богоматери с кассетированным цилиндрическим сводом являются наиболее выразительными памятниками датского классицизма. Влияние



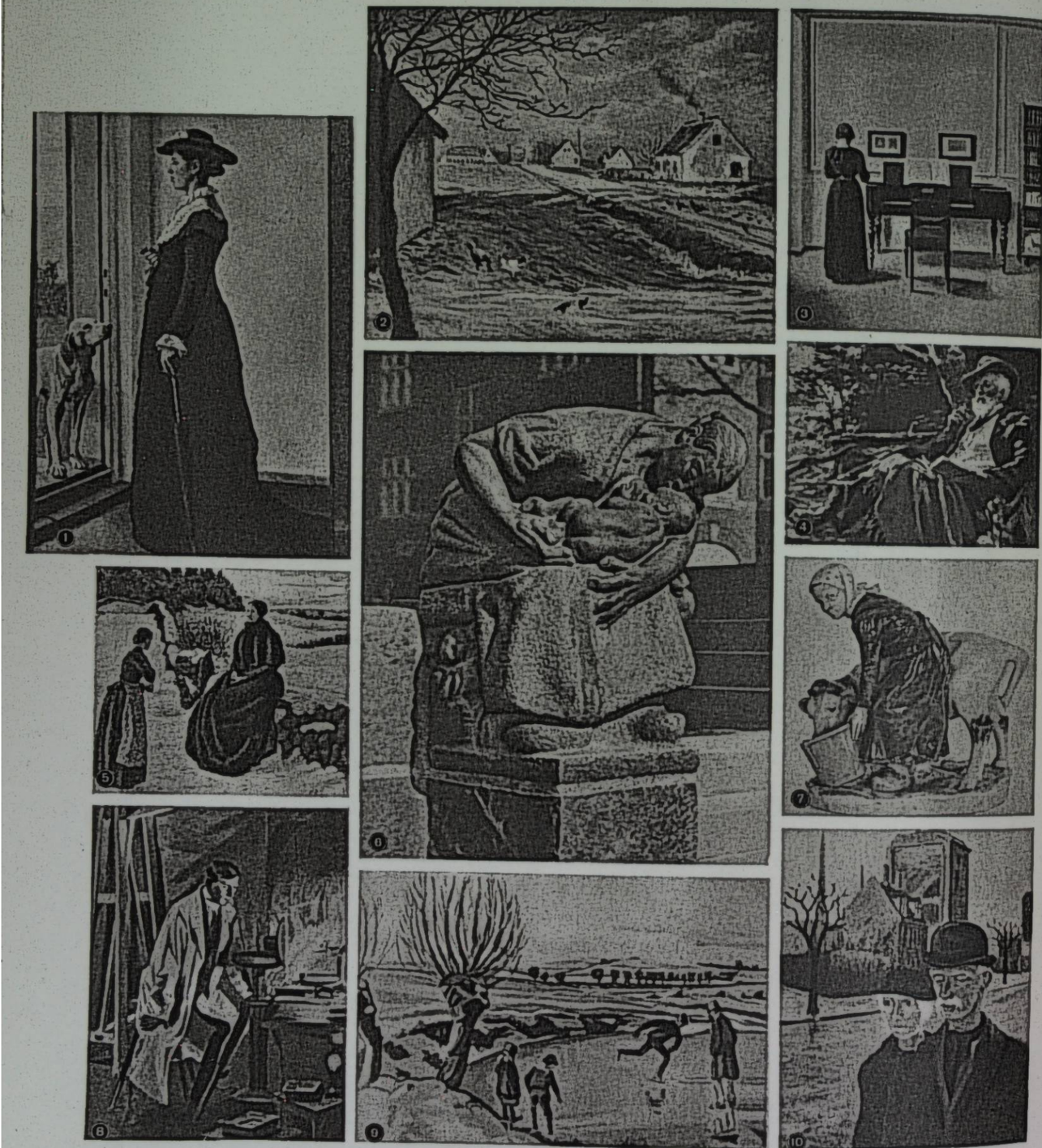
ДАНИЯ. 1. В. Эриксен. «Екатерина II в преображенском мундире на коне». 1764. Эрмитаж, Ленинград. 2. Е. Юль. «Вид на Малый Бельт». Музей Торвальдсена, Копенгаген. 3. Б. Торвальдсен. «Изгнание Элиодора». Модель. 1791. Музей Торвальдсена, Копенгаген. 4. К. А. Енсен. Портрет дамы в голубом платье. 1824. Эрмитаж, Ленинград. 5. Б. Торвальдсен. «Меркурий со свирелью». Мрамор. 1818. Музей Торвальдсена, Копенгаген. 6. К. В. Эккерсберг. Портрет Б. Торвальдсена. 1814. Шарлоттенборг, Копенгаген. 7. К. Кёбке. «Сестра художника». 1831. Государственный художественный музей, Копенгаген. 8. В. Марстранн. «Жена и дети художника». 9. К. Сартман. «Леонора Кристина покидает темницу». 1885. Новая Карлсбергская глиптотека, Копенгаген.



ДАНИЯ. 1. Круглая церковь на острове Борнхольм. Около 1150. 2. Интерьер собора в Роскилле. Начат в 12 в. 3. Собор в Роскилле. Начат в 12 в. 4. Церковь в Калунборге. Около 1200. 5. Романско-готическая церковь. Остров Зеландия. 6. Замок Борребю. 1556. Остров Зеландия. 7. Жилой квартал Нюбодер в Копенгагене. 17 в. 8. Братья Стенвинкель. Дворец Росенборг в Копенгагене. 1606—34. 9. Дворец Фредериксборг. Между 1600 и 1620; в 19 в. восстановлен. Остров Зеландия. 10, 12. Н. Эйтвед, Н. Жарден. Ансамбль Амалиенборг в Копенгагене. 1749. 11. Братья Стенвинкель. Биржа в Копенгагене. 1619—25.



ДАНИЯ. 1. Жилые дома, построенные после пожара 1728. Копенгаген. 2. К. Ф. Хансен. Церковь во дворце Кристиансборг. Копенгаген. 1826—28. 3. М. Г. Биннесбёль. Музей Торвальдсена в Копенгагене. 1839—48. 4. М. Нюроп. Ратуша в Копенгагене. 1892—1905. 5. П. В. Енсен-Клинт, К. Клинт. Церковь Грундтвига в Копенгагене. 1921—40. 6—7. К. О. Фискер, К. Ф. Мёллер, П. Стегман. Университет в Орхусе. 1932—46. (6 — главное здание; 7 — интерьер зала). 8. Т. Васс, Х. Иоргенсен. Жилые дома в Копенгагене. 1936—38. В глубине шпиль церкви Спасителя. 1749—52. Архитектор Л. Тура. 9. А. Якобсен и др. Ратуша в Орхусе. 1938—42. 10. К. Фискер. Школа «Вольпаркен» в Копенгагене. 1946—49. 11. Ф. Мусэус, О. Вунги. Интерьер одноквартирного жилого дома. Общая комната с наклонным потолком. 1957.



ДАНИЯ. 1. М. Анкер. Портрет жены. 1884. Собрание Хиршспрунга. Копенгаген. 2. Т. Филипсен. «Дорога близ Копенгагена». 1890. Государственный художественный музей. Копенгаген. 3. В. Хаммерсхой. «Музыкальная комната». 1901. Частное собрание. Копенгаген. 4. П. С. Крёйер. Портрет Х. Драхмана. 1902. Собрание Хиршспрунга. Копенгаген. 5. Ф. Сюберг. Иллюстрация к произведению Х. К. Андерсена «История матери». 1898. 6. К. Нильсен. Скульптурная группа на Блогорс-плас в Копенгагене. Гранит. 1913—16. 7. К. Томсен. Фарфоровая группа с подглазурной росписью. Копенгаген. Конец 19 — начало 20 вв. Музей керамики. Кусково. 8. Е. Ф. Виллумсен. «Физик». 1913. Частное собрание. Оденсе. 9. Ф. Сюберг. «Пришла зима». 1919—21. Государственный художественный музей. Копенгаген. 10. Ф. Бентсен. «Старики». 1948.

Хансена на архитектуру того периода было исключительно сильным. В обработке интерьеров архитекторы датского классицизма достигли благородства и простоты линий, лаконизма форм, что проявилось также в характере удобной мебели.

Последний отзвук датского классицизма — здание музея Торвальдсена (1839—48) в Копенгагене, построенное архитектором М. Г. *Биннесбёлем*. Своими компактными внешними формами, сужающимися кверху большими проёмами, угловыми пилястрами, монументальным фризом и пологой медной кровлей музей напоминает египетский храм. В построенных Биннесбёлем жилых домах, госпиталях, санаториях найдены истинно функциональные и простые решения.

Для зодчества 2-й половины 19 в. характерно подражание стилям прошлых веков. К этому времени в связи с бурным развитием капитализма появляется много торговых зданий, вилл и ресторанов в духе эклектизма и подражания старым стилям — архитекторы П. Херхольдт (I. Herholdt, 1818—1902), Ф. Мельдаль (F. Meldahl, 1827—1908), Е. В. Далеруп (I. V. Dahlerup, 1836—1907).

Резкий перелом в архитектуре Д. ознаменовало строительство в 1892—1905 нового здания ратуши в Копенгагене по проекту архитектора М. *Нюропа*, положившее начало направлению национального романтизма. В этом здании из красного кирпича возрождены классические традиции датского строительного ремесла, причём архитектор творчески использовал национальное и мировое наследие. Ратуша с её высокой изящной башней, зубцами и эркерами в ансамбле с позже построенными в том же стиле зданиями создала новый центр Копенгагена.

Последним крупным сооружением национального романтизма является знаменитая церковь Грундтвига (1921—40) в Копенгагене. Используя мотивы датских средневековых церквей, архитекторы П. В. *Енсен-Клинт* и К. Клинт (K. Klint, p. 1888) создали несколько тяжёлое монументальное сооружение в виде огромного органа, которое на фоне окружающей его малоэтажной застройки кажется ещё более величественным.

В 1920-х гг. на смену национальному романтизму пришёл неоклассицизм (архитектор Х. *Кампман* и др.). Однако это направление долго не продержалось, так как оно было таким же реставраторским и ретроспективным, как и предшествующий ему национальный романтизм.

Тогда же в архитектуру Д. стали проникать из Германии, Франции и Голландии прогрессивные идеи функционализма. Здесь они нашли благоприятную почву для своего развития, вследствие традиционного для датских зодчих функционального подхода к строительству. В архитектуре жилых и общественных зданий традиционный материал (кирпич, черепица) стал вытесняться железобетоном, сталью и стеклом. Однако ряд выдающихся общественных зданий — комплекс университета в *Орхусе*, школа Стенгор (архитектор В. Т. Лауритсен, V. T. Lauritzen, p. 1894) в Гладсаксе (Gladsaxe, близ Копенгагена, 1952) и др.— продолжали в кирпиче датские традиции функциональной архитектуры.

В архитектуре жилищ 1920-х гг. возродился встречавшийся уже в 17 в. тип малоэтажного блокированного дома, в котором каждая квартира имеет отдельный вход с улицы и выход на небольшой участок. Частью современных блокированных и индивидуальных домов обычно является гараж в виде пристройки к дому или вставки между блокированными домами. В течение последних лет в пригородах Копенгагена и др. городах блокированные дома стали строиться из крупных железобетонных панелей. Начиная с 1940-х гг. большое распространение получило индивидуальное строительство жилых домов по типовым и индивидуальным проектам; в их планировке соблюдается чёткое функциональное деление внутренних помещений. В интерьерах датских домов часто можно встретить весьма оригинальные решения: наклонные подшитые деревом потолки, целые остеклённые стены, открывающие широкую перспективу в сад, и т. д. Стационарное оборудование кухонь в высокой степени стандартизировано.

Наряду с малоэтажным строительством в Д. с 1920-х гг. значительное распространение получило строительство многоэтажных жилых домов, которые образуют большие замкнутые кварталы с озеленёнными внутренними дворами (Хорнбексхус в Копенгагене, 1922—23, архитектор К. О. *Фискер*). Фасады таких домов имеют вид решётки однообразных одинаковых окон. Начиная с 1930-х гг. на периферии городов и в городах-спутниках возводятся новые жилые массивы на основе принципа застройки микрорайонами. Дома располагаются свободно, часто живописно среди зелени; они достаточно изолированы от транспортных магистралей. Торговые, административные здания и здания культурно-бытового назначения составляют общественный центр района. В наружной обработке жилых зданий характерно чередование остеклённых эркеров и лоджий, а иногда использование традиционных мотивов (в т. ч. повторяющихся кирпичных щипцов). С 1950-х гг. в застройке микрорайонов используется новый принцип сочетания домов-башен (в 8—12 этажей)



Крестьянский дом (деревянный каркас с кирпичным заполнением, каменный фундамент, соломенная крыша). 19 в. Район г. Виборга.

с домами секционного типа в три-четыре этажа и одно-двухэтажными блокированными домиками. Большое внимание обращено на рациональную планировку квартир, на цветовое решение фасадов и интерьеров, создание удобств и уюта, особенно в домах для состоятельных слоёв населения.

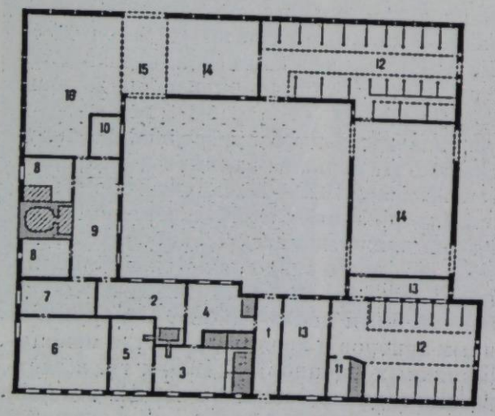
Значительное восстановительное и новое строительство велось после 2-й мировой войны на о-ве Борнхольм в гг. Рённе (Rønne) и Нексё (Neksø). Центр Рённе был одновременно перепланирован, изменена ширина его улиц. Ведутся также работы по реконструкции *Оденсе*. Прогрессивен по своему характеру план реконструкции и дальнейшего развития Копенгагена, предусматривающий наиболее благоприятное размещение жилых и промышленных зон и транспортных линий, интенсивное озеленение. Однако в силу противоречий капиталистической экономики этот план реализуется медленно и не везде претворяется в жизнь.

В архитектуре промышленных зданий и сооружений последовательно проводятся идеи функционализма. Характерна исключительная скупость форм, ясность линий (завод Кристенсен в Ольборге, 1958). Важными инженерными сооружениями являются железнодорожные и автомобильные мосты, соединяющие острова Д. Крупнейший из них — мост (длина 3211 *м*) через пролив Сторстрёммен (Storstrømmen).

На архитектуру 1950-х гг. накладывают свою печать вводимые всё в большем масштабе индустриальные методы сборного домостроения. Членение фасадов зданий на крупные панели в размер комнаты, раскраска гладких штукатурных или бетонных плоскостей яркими контрастными цветами, большие плоскости остекления внесли новый колорит и масштаб в датский городской и поселковый ландшафт.

В сельской местности распространены хуторские поселения; деревни встречаются гл. обр. в густонаселённых районах восточной Ютландии и на островах, у побережья — рыбацкие посёлки. Древнейшим типом построек является однофлигельная усадьба, вытянутая с запада на восток, с находящимися под одной крышей жилыми и хозяйственными (хлев, амбар) помещениями. Входная дверь — обычно в середине северной стены. В средние века распространяются двух- и трёхфлигельные усадьбы. Для современной сельской архитектуры Д. характерна четырёхфлигельная усадьба (появилась в 18—19 вв.) с замкнутым двором посередине; северный и южный флигели обычно жилые. В строительстве издавна широко применялись деревянный каркас, заполненный плетёнкой из лозы с глиняной обмазкой или кирпичом. Реже встречались дома с капитальными кирпичными или глинобитными стенами; этот тип возник не раньше 2-й пол. 18 в. Крыши домов покрывались дранкой, соломой, тростником, иногда черепицей. В настоящее время сельскохозяйственные фермы и хутора строятся из кирпича, частично по типовым проектам, с использованием достижений современной техники.

План четырёхфлигельного богатого крестьянского двора в южной Ютландии, конец 19 в.: 1— прихожая; 2— кухня; 3—6— жилые комнаты; 7— кладовая; 8— пивоварные; 9— пекарня; 10— комната для служанок; 11— комната для работников (людская); 12— хлевы; 13— помещение для неочищенного зерна; 14— амбары; 15— тележный сарай; 16— помещение для хранения торфа.



Изобразительное искусство. На развитии средневекового искусства Д. сильнейшим образом сказалось утверждение феодализма, сопровождавшееся введением христианства (10—нач. 11 вв.). Элементы местной художественной культуры в течение длительного времени сочетались с чертами, проникавшими из других европейских стран вместе с предметами нового религиозного культа и новой художественной тематикой. Это с особой выразительностью проявилось в церковной утвари 11—12 вв.— изделиях из металла, резьбе по камню и дереву. Характерны деревянное распятие, облицованное медными позолоченными пластинками (1050—1100, Национальный музей, Копенгаген), на котором распятый Христос изображён в виде героя-викинга в воинском головном уборе, с драгоценным ожерельем на шее, а также медный золочёный алтарь чеканной работы из церкви в Лисбьерге (Lisbjerg, ок. 1150), на котором рядом с фигурами Христа, апостолов и множества святых большое место занимают полосы древнего геометрического орнамента со стилизованными растительными и животными мотивами. В росписях романских церквей чувствуется влияние византийского искусства с его монументальностью и иератичностью («Христос во славе», 1175, в церкви Себю, Sæby, близ озера Тиссё, о-в Зеландия). Произведениям пластики 12—13 вв. свойственны строгое и чёткое композиционное построение, выразительность жестов и поз, эмоциональность образов («Снятие со креста», ок. 1130, рельеф над дверью в соборе в Рибе, Ribe; фигура Христа с распятия, слоновая и моржовая кость, 1-я пол. 13 в., церковь в Херлуфсхольме, Herlufsholm). В целом живопись и скульптура Д. 12—13 вв. больше связаны с художественной культурой других стран Европы, чем прикладное искусство.

Готическое искусство в Д., особенно живопись, менее отвлечённо, чем романское. Так, росписи церквей, часто не фресковые, а исполненные «al secco» (красками на известковом растворе), включают реалистические бытовые детали (церковь Скиббю, Skibby, о-в Зеландия, ок. 1335; капелла св. Троицы собора в Роскилле, Roskilde, ок. 1465, и др.). Начиная со 2-й пол. 15 в. для церквей импортируется значительное число художественных произведений из-за границы, в первую очередь — из северо-немецких и ганзейских городов. В 1504—32 в Д. работал скульптор К. Берг (K. Berg, 1475—1535), немец по происхождению, испытавший сильное влияние Ф. Штоса (см. *Германия*; см. также В. Стош в ст. *Польша*). Несколько позднее датчане знакомятся с искусством Нидерландов, и затем в Д. начинают работать нидерландские мастера; их деятельность продолжается здесь и в эпоху Возрождения, в период после реформации (1536), когда ослабевает власть церкви и появляются первые ростки светского искусства. Наряду с иностранцами начинают выступать и местные художники. Но датские мастера 16 в. не создали у себя на родине школы, и в 17 в. в Д. во всех областях искусства продолжают работать иностранцы, преимущественно голландцы и французы. Даже когда в сер. 18 в. в Копенгагене была открыта Академия художеств, её руководителем был назначен французский скульптор Ж. Сали (J. Saly, 1717—76), а ведущую роль в преподавании играл шведский живописец К. Г. Пило (C. G. Pilo, р. 1711 или 1713 — умер 1792 или 1793). Лишь к концу 18 в. развитие искусства датских мастеров даёт, наконец, ощутимые результаты; рост национального самосознания, сказавшийся уже в области науки и литературы, наделил мощным импульсом и изобразительное искусство. Появляется своя национальная художественная школа, резко отличающаяся по направленности от насаждаемого в придворных кругах аристократического иноземного искусства. Усиленно развивается живопись: над светским портретом работает В. *Эриксен*, подчёркивающий в парадных изображениях свою любовь к нежным оттенкам праздничных светлых цветов; интимному портрету и пейзажу посвятил свои силы Е. *Юль*, умевший с лирической проникновенностью охарактеризовать человека и природу; Н. А. *Абильгор* создавал картины на темы из датской истории и классической литературы, отличавшиеся спокойной простотой композиции и благородной красочной гаммой; несколько сентиментальные бытовые сцены, а также пейзажи и портреты писал Э. Пауэльсен (E. Pauelsen, 1749—90); к мифологическим темам обращался К. Г. Кратсенстейн-Стуб (Ch. G. Kratzenstein-Stub, 1783—1816).

1. Алтарь из церкви в Лисбьерге. Позолоченная медь. Около 1150. Национальный музей. Копенгаген. 2. Христос. Деталь скульптурного распятия. Слоновая и моржовая кость. 1-я половина 13 в. Церковь в Херлуфсхольме. 3. Камень с руническими надписями из Иеллинга. 986.







Не менее интенсивно развивалась и датская пластика, о чём свидетельствуют динамичные и изящные скульптуры Й. Видевельта (J. Wiedewelt, 1731—1802) и одухотворённые и

строгие по форме произведения С. К. Стэнли (S. K. Stanley, 1703—61). Передовые датские художники конца 18 в. демократичны, они внимательно и осторожно подходят к натуре и умеют передать увиденное с особой мягкостью и простотой.

Начало 19 в. было временем коренных сдвигов в жизни Д. и, в частности, в её искусстве. В стране происходила глубокая перестройка социальных отношений, обусловленная начальным этапом промышленного переворота (1820-е гг.), поднялось либерально-оппозиционное движение торгово-промышленной буржуазии и революционное движение крестьян. 1-я пол. 19 в.— это время расцвета датского изобразительного искусства. Именно в это время творил Б. *Торвальдсен*— крупнейший представитель классицизма 19 в. в европейской скульптуре, мастер с тонким чувством ритма и благородной сдержанностью пластических средств. В своих композициях на мифологические и религиозные темы, а также в портретах, он достигал монументальности образов, гармонической плавности линий и спокойствия обобщённых форм, особенно впечатляющих благодаря виртуозной обработке материала. Однако работам Торвальдсена свойственна известная академическая отвлечённость. Почти на всём протяжении 19 в. в датской пластике чувствовалось влияние Торвальдсена — как в работах его непосредственных учеников и последователей, так и у мастеров следующих поколений.

В живописи Д. 1-й половины 19 в. ведущим течением был буржуазный реализм, крупнейшим представителем которого являлся К. В. *Эккерсберг*. Он с удивительной правдивостью и наблюдательностью изображал своих современников — чиновников и врачей, юристов и военных, их жён и детей. Его картины, построенные на простых объёмах и строгих линиях, характеризуются пластической выразительностью фигур и обычно спокойным, несколько замедленным ритмом. Наряду с портретами Эккерсберг уделял много внимания пейзажам, изображая чаще всего тихую морскую гладь, чуть оживлённую прибоем, а на ней — величественные корабли, написанные со всеми деталями оснастки. Творчество Эккерсберга оказало огромное влияние на датское искусство; свыше 50 лет живопись развивалась в духе его реалистических тенденций. Продолжателями их были одарённый колорист К. *Кёбке*, передававший окружающий мир с тонким лирическим чувством, В. Бендс (W. Bendz, 1804—32), разрабатывавший вопросы цвета и освещения, пейзажисты Й. Т. Лундби (J. T. Lundbye, 1818—48) и М. Рёрбю (M. Rørby, 1803—48), портретист К. А. *Енсен*, особенно привлекательный в своих ранних произведениях, а также А. Мюллер (A. Müller, 1811—44), Й. Рёд (J. Roed, 1808—88) и др. Они образовали сильную группу передовых живописцев, чьё творчество отмечено любовью к родной природе и людям, а также непретенциозной, сдержанной живописной манерой. Наряду с этими живописцами, ряд их современников и особенно художники следующего поколения — монументалист К. *Хансен*, В. Н. *Марстранн*, работавший во многих областях живописи, но особенно известный своими бытовыми картинами, Й. Зонне (J. Sonne, 1801—84)— баталист и автор сцен из народной жизни, пейзажист П. Сковгор (P. Skovgaard, 1817—75), жанристы Ю. Экснер (J. Exner, 1825—1910), К. Дальсгор (Ch. Dalsgaard, 1824—1907), Ф. Вермерен (F. Vermehren, 1823—1910)—показали свой интерес к национальному быту и природе Д. с иных позиций. Их произведения имеют несколько приподнятый характер и лишены чарующей непосредственности и искренности работ живописцев 1820-х гг. Во 2-й пол. 19 в. пагубно сказывается потеря датской живописью того реалистического начала, которое было присуще художникам круга Эккерсберга. В искусстве резко обозначился застой, характерный для всей общественной жизни Д. в течение ряда десятилетий. Последние ученики престарелого Эккерсберга пришли к созданию академически-спокойных, традиционных по живописи картин, в которых свежесть переживания подменялась занимательностью сюжета, эффектностью мотива. Существенный подъём в датской живописи наступил лишь в конце 19 в., когда наиболее передовые живописцы Д. снова обратились к непосредственному изучению природы и жизни, к поискам свободной от академической традиции живописной техники. Прогрессивным задачам служило и созданное в 1891 объединение «Свободная выставка». Ряд художников едет учиться за границу, особенно во Францию, где большое значение для их развития имеет знакомство с пленэрной живописью. По возвращении, поселившись в рыбачьем посёлке Скаген (Skagen, Сев. Ютландия), эти художники изучали воздействие света и воздушной среды на форму и очертания предметов видимого мира. Обогащая своё творчество разработкой чисто живописных проблем, вырабатывая новый художественный язык, они не теряли, однако, глубоко демократической основы своего искусства — интереса к родной природе и простым людям. Сильнейшие из них — портретисты П. С. *Крёйер*, В. *Йохансен*, писавшие также сцены из обыденной жизни, портретист А. Ерндорф (A. Jerndorff, 1846—1906), супруги *Анкер*, посвятившие своё творчество изображению труда и быта рыбаков. С этой группой была тесно связана по своим художественным исканиям деятельность скульптора и живописца Т. Э. *Филипсена*. В том же плане, что и

художники Скагена, работала группа молодёжи, поселившаяся на о-ве Фюн (Fyn). Это были преимущественно пейзажисты и анималисты: П. Хансен (P. Hansen, 1868—1928), автор сельских пейзажей, часто оживлённых фигурами людей, Ф. *Сюберг*, Й. Ларсен (J. Larsen, 1867—1961), анималист, особенно часто изображавший птиц, П. Кристиансен (P. Christiansen, 1855—1933) — мастер монументального пейзажа, и ряд других.

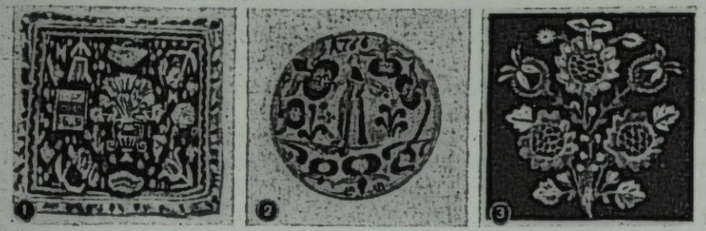
Особое явление в живописи Д. конца 19 — начала 20 вв. представляет собой творчество К. *Сартмана*. Его многочисленные картины на сюжеты из датской истории, исполненные в сочной и красочной живописной манере, с использованием цветовых и световых эффектов, проникнуты глубоким психологизмом и страстной эмоциональностью; они не имеют аналогий в современной Сартману датской живописи. Крупнейшей фигурой в искусстве Д. на рубеже 19—20-х вв. является скульптор К. *Нильсен*. Его полнокровное темпераментное искусство исходит из непосредственного впечатления от конкретной реальности. Произведения Нильсена (портреты, статуи, тематические рельефы) эмоциональны и отличаются живописностью в обработке материала. Творчество Нильсена и таких мастеров его поколения как Ж. Гоген (J. Gauguin, p. 1881), Й. К. Бьерг (J. C. Bjerg, p. 1886), Э. Утсон-Франк (E. Utzon-Frank, 1888—1955) в основном определяет характер скульптуры Д. и в наши дни.

Параллельно с искусством датских пленэристов в конце 19 — нач. 20 вв. развивалось и другое художественное течение, так же противопоставлявшее себя академической живописи, как и искусство художников Скагена и Фюна. Живописцы и графики этого второго направления стремились к углублённой передаче своих настроений и переживаний, работая в несколько стилизованной обобщённой манере; она отнимала у реальной действительности её конкретность, насыщала преувеличенной эмоциональностью. Ведущими в этой группе были В. *Хаммерсхой*, часто изображавший спокойные интерьеры, пронизанные солнцем или тонущие в сумерках, Э. А. Нильсен (E. A. Nielsen, 1872—1957), погружённый в проблемы жизни и смерти, Е. Ф. *Виллумсен*, многогранный художник, в основном живописец и скульптор, драматизировавший свои впечатления от действительности. Наряду с этими художниками, творчество которых проникнуто несколько пессимистически окрашенным лиризмом, в нач. 20 в. возникают и стилизаторские течения. К представителям этого искусства относятся братья *Сковгор*, Н. Ларсен-Стевнс (N. Larsen Stevns, 1864—1941), разрабатывавший религиозную тематику и сказочные сюжеты в стилизованных архаизирующих формах.

Х. Бидструп. „Богатая тётушка". 1945.



В искусстве нач. и сер. 20 в., особенно в 1930-х гг., наблюдается сосуществование бесконечного числа художественных направлений; множество кратковременных объединений художников, часто выступающих вместе на одной — двух выставках («Колористы», «Товарищи», «Осень» и мн. др.), а затем идущих каждый по своему индивидуальному пути, не даёт представления о национальной школе как таковой. Среди многочисленных представителей современного датского искусства можно найти фовистов («дикие»), кубистов, конструктивистов, а также романтиков, символистов и др., в творчестве которых национальное своеобразие проявляется весьма слабо; таковы Х. Гирсинг (H. Giersing, 1881—1927), Э. Вейе (E. Weie, 1879—1943), В. Шарф (W. Scharff, p. 1886) и др. Абстрактное искусство, представленное в настоящее время творчеством Э. Альфельт (E. Alfelt, p. 1910), Э. Билле (E. Bille, p. 1910), Э. Якобсена (E. Jacobsen, p. 1910) и др. Однако реалистическая линия, на протяжении длительного времени игравшая ведущую роль в искусстве Д., и сейчас представлена рядом выдающихся



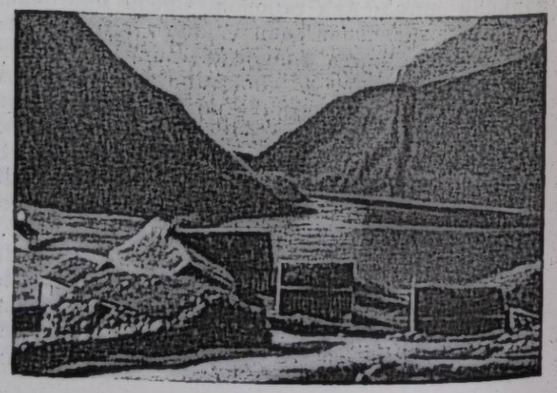
1. Ковровая подушка. 1690. Датский музей декоративного искусства. Копенгаген. 2. Фаянсовая тарелка. 1766. Остров Зеландия. Датский музей декоративного искусства. Копенгаген. 3. Вышивка шёлком на бархатном головном уборе. 19 в. Остров Зеландия. Датский музей декоративного искусства. Копенгаген.

художников. Особое место среди них занимают «грёнингенцы» — пейзажисты-колористы, с любовью передающие красоту Грёнингенского побережья: С. Сване (S. Swane, p. 1879), П. Роструп-Бойесен (P. Rostrup-Bøyesen, p. 1882), А. П. Енсен (A. P. Jensen, p. 1885), К. Иверсен (K. Iversen, p. 1886), К. Аггер (K. Agger, p. 1895), Х. Енсен (H. Jensen, p. 1880) и др. Интерес к социальной тематике, разрабатываемой в несколько экспрессионистическом плане, свойствен искусству Й. Кристенсена (J. Christensen, 1896—1940), Э. А. Нильсена, Ф. Бентсена (F. Bendtsen, p. 1907). Яркое выражение она получила в рисунках Х. *Бидструпа*, то добродушных, то остро сатирических и всегда мастерски выполненных. Он разработал характерный тип графической серии на бытовые и политические темы. Реалистическая, глубоко демократическая и принципиальная графика Бидструпа популярна не только в Д., но и далеко за её пределами.

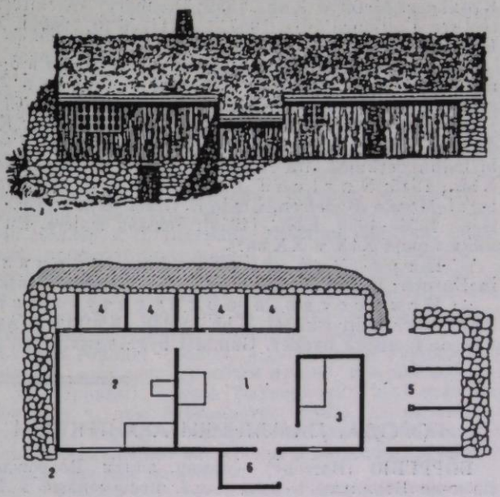
Народное, декоративно-прикладное искусство. Уже в 7—10 вв. развивались древнейшие отрасли декоративно-прикладного искусства Д.: керамическое производство, гравировка по металлу, резьба по дереву, достигшая высокого уровня в эпоху викингов. Характерен животный орнамент, стилизованные изображения драконов и мифологических существ. От периода раннего средневековья сохранились употреблявшиеся вплоть до 19 в. кузнечные и ювелирные изделия (украшения, частично оружие), покрытые насыщенным животным орнаментом. К 15 в. значительного развития достигли в Д. вязание, ковроделие, кружевоплетение, вышивка. Вязание особенно распространилось в западных районах; свитеры, кофты, чулки, перчатки украшались геометрическим или животным орнаментом, в котором преобладают сочетания красно-коричневого с белым, серого с чёрным. В плетёных на коклюшках белых кружевах часты растительные мотивы. В 19 в. кружево ручного изготовления вытеснилось машинным. Сравнительно молодым видом декоративно-прикладного искусства является в Д. производство фарфора, начавшееся в 1760-х гг. в Копенгагене (изготовление сервизов, ваз с росписью и пластическими украшениями, полихромных статуэток). После освоения производства твёрдого фарфора (мануфактура Ф. Г. Мюллера, F. H. Müller, 1732—1820) была принята марка, ставшая традиционной (три синие волнообразные линии). На рубеже 19—20 вв. в производстве фарфора наблюдается значительный подъём, распространяется подглазурная роспись посуды и статуэток (скульптор К. Томсен, Ch. Thomsen, 1860—1921) с преобладанием нежных блёклых тонов и национальными сюжетами. В настоящее время производство датского фарфора сконцентрировано в Копенгагене.

Искусство и архитектура фарерцев. Художественная культура фарерцев, народа населяющего Фарерские о-ва, расположенные к северу от Шотландии и административно входящие в состав королевства Д., представлена, в основном, лишь незатейливыми образцами прикладного искусства и скромными, тесно связанными с сельским бытом архитектурными сооружениями. Поселения фарерцев, возникшие в 9—10 вв., расположены на пологих берегах и имеют кучевую планировку. Исключение представляет столица — Торсхавн (Thorshavn), распланированная радиально. До начала 20 в. дома строились приземистыми, традиционный строительный материал — базальтовый камень, дёрн и прибиваемый к берегу плавник (дерево). Задние и боковые стены дома возводили из камня и земли, переднюю — из дерева; внутри обшивали досками.

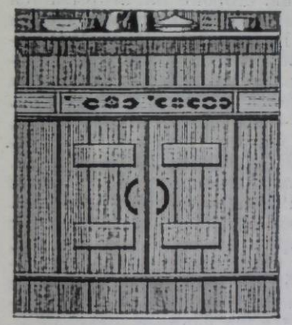
Общий вид усадьбы зажиточного крестьянина-фарерца. Вдали слева — типичная сельская церковь (построена в 1858).



Дом зажиточного крестьянина-фарерца. 1837. 1. Фасад дома. 2. План: 1) «повседневная» комната с открытым очагом типа камина, 2) гостиная с дополнительным очагом, 3) маленькая неотапливаемая гостиная, 4) спальные альковы, 5) коровник на три стойла, 6) прихожая.



Стропила двускатной крыши (покрытой дёрном, реже соломой) опирались на столбы с деревянной панелью, за которой у задней стены размещались спальные альковы. У безземельных крестьян имелось лишь однокомнатное жилище, у зажиточных оно состояло из целого ряда помещений с одним или двумя застеклёнными окнами (с 1700-х гг.). Открытый очаг, иногда типа камина, стоял в центре. Этот тип дома связан с традициями западнонорвежского народного жилища. С начала 20 в. жилые дома возводят из дерева (ввозится из Норвегии) на каменном фундаменте, покрывают рифлёным железом и черепицей, но в сёлах и даже городах продолжает бытовать и традиционное жилище. Разнообразны хозяйственные постройки; это склады со стенами из вертикальных брёвен, коровники, торфяные и лодочные сараи (часто коллективные), зерносушилки; на горных пастбищах — общинные постройки (овчарни, загоны). У богатых крестьян усадьба состоит из 10—20 построек. Планировка усадеб хаотическая или порядковая.



Дверь в доме фарерца, ведущая из «повседневной» комнаты в спальный альков; пропиловочная резьба.

Декоративно-прикладное искусство фарерцев развито слабо. Встречается пропиловочная резьба по дереву с простым геометрическим орнаментом на дверях спальных альковов и на внутренних перегородках сельских церквей. Вязаные и тканые шерстяные изделия обычно чёрного или коричневого цветов, иногда украшаются красными, тёмно-синими и светло-синими горизонтальными полосами. Ныне у фарерцев развивается профессиональное искусство, в т. ч. живопись, представленная разными направлениями. 120 картин фарерских художников экспонировалось в Исландии. Об искусстве эскимосов, населяющих принадлежащую королевству Д. Гренландию, см. в ст. *Эскимосы*.

Лит.: Общие работы.— Klindt-Jensen (Ole), Le Danemark avant les Vikings, Grenoble—P., 1960; Kunstens historie i Danmark, redig. af K. Mandsen, Kbh., 1901—1907; Hannover E., Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts, Lpz., 1907; Laurin C., Hannover E., Thiis J., Scandinavian art, N. Y., 1922; Laurin C. G., Nordisk konst, dl 1—3, Stockh., 1921—1925; Beckett Fr., Danmarks kunst, dl 1—2, Kbh., 1924—27 (dl 1. Oldtiden og den aeldre middelalder; dl 2. Gotiken); Petersen C. V., Samtida konst i Danmark, Malmö, 1929; Danmarks malerkunst fra middelalder til nutid..., redig. af E. Zahle, Kbh., 1937, 4 udg., Kbh., 1956; Bramsen H., Dansk kunst fra Rokoko til vore dage, Kbh., 1942.

Архитектура.— Поляков Е. В., Жилище в Дании, М., 1958; Опыт строительства за рубежом, М., 1959; Строительство и реконструкция городов. 1945—1957, т. 1, ч. 1, М., 1958 (Разд. 6, Дания); Neckelmann F. S., Denkmäler der Renaissance in Dänemark, B., 1888; De Maré E., Scandinavia: Sweden, Denmark and Norway, L., 1952; Skandinavien. Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland. Baukunst, B., 1930; Seesselberg F., Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte, B., 1897; Thurah L. L., Den danske Vitruvius, [dl] 1—2, Kbh., 1746—49; Finsen H., Ung dansk arkitektur. 1930—1945, Kbh., 1947; Hartmann J. B., Dansk arkitektur, Kbh., 1947; Fisker K., Yerbury F. R. (ed.), Modern Danish architecture, L., 1927; Rasmussen S. E., Nordische Baukunst, B., 1940; Nordens landsbygd. Red. [af] E. Andersen, Kbh., 1957; Danmark før og nu. [Red. af.] J. Brøndsted, Bd 1—6, Kbh., 1952—1957; Redlich M. and Nansen J. G., Denmark. Places and people, Kbh., 1948; 2 ed., L., 1948, Cph., 1950; Hvem byggede hvad. Red. af H. Langberg, Kbh., 1952; Langberg H., Danmarks bygningskultur, Bd 1—2, Kbh., 1955; Danske borgerhuse, [s. l.], 1943; Modern architecture in Denmark, Cph., 1925; Hiort E., Housing in Denmark since 1930, Cph., [1952]; Socialt boligbyggeri, Kbh., 1941; Zangeberg H., Danske bondegaarde, Kbh., 1925; Mackeprang M., Vore landsbykirker, Kbh., 1919; Danmarks kirker, dl 1—6, Kbh., 1933 — (издание продолжается); Elling Chr., Danske herregaarde, 2 udg., Kbh., 1948; Wanscher V., Danmarks arkitektur, Kbh., 1943; Lorenzen V., De danske klostres bygningshistorie dl 1—11, Kbh., 1912—41; Lorenzen V., Landgaarde og lyststeder i barok, rokoko og empire, dl 1—2, Kbh., 1916—20 (Gammel dansk bygningskultur); Wanscher V.,

Kronborgs historie, Kbh., 1939; Denmark, «Architectural Review», 1948, v. 104, special number; Danemark, «L'architecture d'aujourd'hui», 1937, t. VIII, № 10, 1940, t. XI, 1945, t. XVI, 1949, t. XX; Dänische Architektur, «Das Werk», Bern, 1948, Bd XXXV, 5.

Изобразительное искусство.— Mortensen N. Th., Dansk billedkunst, gennem en menneskealder, [Odense], 1939; Mortensen N. Th., Ny dansk billedkunst, Kbh.—Odense, 1957; Danmarks malerkunst. Billeder og biografier samlede af Ch. A. Been. Kapitlerne indledede af E. Hannover, dl 1—2, Kbh., 1902—1903; Schultz S., Dansk genremaleri, Kbh., 1928; Madsen H., Dansk malerkunst gennem de sidste 40 aar, Odense, 1934; Parkes K., Sculpture of to-day, v. 2, N. Y.—[a. o.], [1921]; Schultz S., Nyere dansk billedhuggerkunst fra Niels Skovgaard til Jais Nielsen, Kbh., 1929; Uldall K., Gammel dansk folkekunst, Kbh., 1945; Nørlund P., og Lind E., Danmarks romanske kalkmalerier, Kbh., 1947; Dansk keramik. 6 artikler af Merete Bodelsen, Bredo L. Grandjean, Dyveke Helsted, [a. o.], Kbh.,[1959]; 25 aar i dansk kunst. Kammeraterne 1934—1959, Kbh., [1959]; Seksten malere. En billedantologi ved Gösta La Cour, Kbh., 1958 (Датские художники конца XIX и XX вв.).

Народно-декоративное прикладное искусство.— Bossert H. M., Volkskunst in Europa, B., 1926; Uldall K., Gammel dansk folkekunst, Kbh., 1945.

Искусство и архитектура фарерцев — Rasmussen H., Faerøske Kulturbilleder omkring aarhundredskiftet, Kbh., 1950; Kampp Aa. H., Faergerne. Folk og erhverv, Kbh., 1950; Bruun D., Fra de faerøske bygder. Gammel bygningsskik paa Faergerne, Kbh., 1929.

ГОРОДА. ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ

БО́РРЕБЮ (Borreby) — замок эпохи Возрождения на о-ве Зеландия в амте Сорё, построенный в 1556. Трёхэтажное кирп. прямоугольное в плане здание с высокой двускатной крышей и четырьмя встроенными башнями с машикулями.

ВО́РДИНГБОРГ (Vordingborg) — г. на о-ве Зеландия. Вырос вокруг корол. замка 12 в., от к-рого сохранились только развалины и реставриров. кирп. круглая «Гусиная башня» (14 в.; выс. башни 26 *м*, вместе со шпилем 36 *м*, диам. 11 *м*) с золочёным изображением гуся на медном шпиле. Готич. ц. Богоматери (15 в.) с фресками (1475).

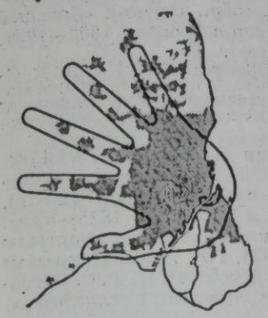
КОПЕНГА́ГЕН (København, в переводе — купеческий порт) — столица с 1445, впервые упоминается в 1043, как деревня Хавн. Расположен по двум сторонам узкого пролива между о-вом Зеландия и о-вом Амагер и также на ряде др. небольших о-вов. Ст. город, прилегающий к проливу, был в 17 в. укреплён новыми валами и рвами, превращёнными во 2-й пол. 19 в. в полукольцо красивых парков. В центре Ст. города на о-ве Слотсхольмен (Дворцовый о-в), окруж. каналами, расположены: дворец-парламент Кристиансборг, здание биржи, Музей Торвальдсена, ряд старинных министерских зданий, Корол. б-ка и др. **Дворец Кристиансборг**, впервые построенный на месте ср.-век. крепости в 1733—40 Э. Д. Хёйсером в стиле барокко (внутр. убранство Л. *Тура*; восстановлен после пожара 1794 К. Ф. *Хансеном* в 1800—20); нынешний дворец (1907—28, Т. Йёргенсен) представляет собой П-образное в плане 4-этажное псевдобарочное здание с многоярусной башней, удачно вписанной в общий силуэт столицы. К памятникам дворцового ансамбля принадлежат барочный Мраморный мост, флигели и пропилеи сер. 18 в. (Н. *Эйтвед*), дворцовая церковь в стиле классицизма (1826—28, К. Ф. Хансен). Восточнее дворца, вдоль набережной расположено длинное (127 *м*) 2-этажное здание биржи (1619—25, братья *Стенвинкель*), выдающийся памятник дат. Ренессанса. Её ажурная башня увенчана изящным винтообразным шпилем в виде сплетённых хвостов четырёх драконов. К С. от дворца — здание Музея Торвальдсена с ярким живописным фризом (1846—50, худож. Й. Зонне).

В р-не Слотсхольмена — сеть узких кривых улиц ст. К. с церквами Троицы в стиле дат. Ренессанса (1637—42, Х. Стенвинкель Младший), Богоматери (1811—29, К. Ф. Хансен) в стиле классицизма, Корол. Новой пл., барочным дворцом **Шарлоттенборг** (ныне здание АХ; 1672—77, Л. *Хавен*) и корол. театром (1872—74, Е. В. Далеруп). Севернее — р-н (заложен в 18 в.) с регул. ул. и дворцами в стиле барокко и классицизма. В этой части К. — знаменитый ансамбль **Амалиенборг** (1749, Н. Жарден, Н. Эйтвед): четыре 2-этажных барочных дворцовых здания образуют 8-гранную пл. с конной статуей Фредерика V (бр., 1770—71, скульптор Ж. Сали) в центре; с Ю. въезд на пл. оформлен триумф. воротами в ионич. ордере (1795, арх. К. Ф. *Харсдорф*), а с зап. стороны пл. открывается вид на барочную Мраморную ц. с высоким куполом (1749—1894; в 18 в. строил Н. Эйтвед, в 19 в.— Ф. Мельдаль). К З.— дворец **Росенборг** (1606—34, братья Стенвинкель); к С.— остатки большого жилого комплекса 2-этажных, однотипных домов (Нюбодер, 1631—48). В юж. части Ст. города — ц. Спасителя (1682—96, Л. Хавен) с винтообразным шпилем (1749—52, Л. *Тура*). В 18—19 вв. в К. строили Й. К. *Кригер*, Х. К. *Хансен*.

К З. от о-ва Слотсхольмен находится пл. Ратуши со зданием **ратуши** (1892—1905, М. *Нюроп*) в стиле нац. романтизма — внушительное 4-этажное кирп. здание с внутр. двором-залом, перекрытым стеклянной крышей, имеет живописный силуэт благодаря зубцам, маленьким башенкам и большой башне (выс. 102 *м*) с часами и медным шпилем. Западнее расположен р-н Фредериксберг с парком (конец 17 в.) и дворцом (нач. 18 в., Й. Эрист).

С нач. 20 в. К. растёт радиально к сев.-зап. и к Ю. на о-ве Амагер, где расположен аэропорт. Город постепенно включает в себя пригороды, застроенные в осн. в нач. 20 в. малоэтажными зданиями (виллами), блокированными домами (арх. И. *Бентсен* и др.) и начиная с 1930-х гг. 3—5-этажными жилыми комплексами (арх. Э. *Томсен*, К. О. *Фискер* и др.). Ряд скульптур для К. выполнил К. *Нильсен*. В последние 10—15 лет на периферии К. построены жилые массивы с 8—12-этажными домами (комплекс Беллахой; 1950—1952, Е. Финк, Э. *Хейберг*, С. Э. *Кристенсен* и др.). Среди значит. обществ. зданий 20 в.— здание полицейского управления (1919—24, Х. *Кампман* и О. Рафн), ц. **Грундтвига** (1921—40, П. В. *Енсен-Клинт* и К. Клинт), комплекс радиоцентра (1938—45, В. Лауритсен), здания фирм Есперсен (1955, А. *Якобсен*), Смит (1956, П. Суэнсон), аэровокзал с гостиницей «Ройял» (1959—61, А. Якобсен).

Ген. план развития К., опубликованный в 1948 (арх. С. Э. *Расмуссен* и др.), предусматривает, учитывая рост города, пять основных направлений в виде руки с растопыренными пятью пальцами, где «ладонь» покрывает Ст. город, а «пальцы» — его новые р-ны; между «пальцами» к центру К. клиньями врезаются терр. зелёных насаждений, свободных от застройки. В 1954 разработан проект реконструкции центра К., запрещающий стр-во здесь пром. зданий, наметивший создание кольцевой транспортной магистрали, центр. пассажирской станции, нового гостиничного и театр. центра.



План развития Копенгагена.

Гос. художеств. музей (1896, арх. Е. В. Далеруп), создан на основе корол. художеств. колл., реорганизованной в художеств. гал. в 1760; включает памятники дат. и зарубежного искусства; изд. «Kunstmuseets Aarsskrift». Нац. музей (1743—44, арх. Н. Эйтвед), осн. в 1807; включает отделы археологии, дат. иск-ва, классич. древности и др.; изд. «Nationalmuseets Arbejdsmark» и «Nationalmuseets Skrifter». **Собрание Хиршспрунга** (1908—11, архитектор Х. Б. Сторк), осн. в 1902 Х. Хиршспрунгом; включает св. 2 тыс. произв. дат. мастеров 19 в. **Новая Карлсбергская глиптотека** (1892—97, арх. Е. В. Далеруп), осн. в 1888; включает произв. иск-ва различных стран и произв. античного иск-ва. Музей **Торвальдсена** (1839—48, арх. М. Г. *Виннесбёль*), открыт в 1848; включает произв. Торвальдсена и его колл. античных пам. и совр. ему живописи; изд. «Meddelelser fra Thorvaldsens Museum». Дат. музей декор. иск-ва (Музей художеств. пром-сти; начат в 1752 арх. Н. Эйтвед и Л. Тура), осн. в 1894; включает памятники европ. и вост. прикл. иск-ва. **Дворец Росенборг**, осн. ок. 1660; колл. оружия, ювелирные изделия, мебель королей Д.

Лит.: Строительство и реконструкция городов 1945—57, т. 1, М., 1958, с. 3—20; København og omegn. Haandbog, Kbh., udg. af den danske turistforeningen, Kbh., 1897; 19 udg., Kbh., 1919; Lorenzen V., Christianshavns borgerlige bygningskunst, Kbh., 1914; его же, Københavnske polaeer, bd 1—2, Kbh., 1922—26 (Gammel dansk. bygningskultur); Elling C. Det klassike København, Kbh., 1944; Hartmann J. B., København: interiører og prospekter. 1800—1860, Kbh., 1948; Bjerregaard J., Det idylliske historiske København, [Kbh.], 1959.

О́ДЕНСЕ (Odense) — гл. г. о-ва Фюн, осн. в 1120. Разросся концентрически вокруг ср.-век. ядра с ранне-готич. кирп. собором св. Кнуда (ок. 1300, достроен в 15 в.; реставрирован в 19 в.), имевшего узкие кривые ул. Сохранились ц. Богоматери (12 в.), ц. Иоанна (15 в.), старинные фахверковые дома (16—17 вв.). В 1930—1950-х гг. частично осуществлена реконструкция центра, предусматривающая создание широких улиц с местами для автостоянок, при этом сохранился старинный квартал 1—2-этажных домов, окружающих дом-музей сказочника Х. К. Андерсена.

Новые жилые р-ны (с малоэтажной застройкой)—вокруг О. и в пригороде Далум. Стадион (1942, Э. *Томсен* и др.). Ст. канал (1803, дл. 9 *км*) соединяет город с портом на сев.-вост. и новым пром. р-ном.

Художественный музей, включает произведения датск. живописи.

Музей «Фюнская деревня», осн. в 1946; расположен вблизи О., включает ок. 20 старинных фахверковых и др. крестьянских дворов, мельницы, кузницы, трактиры, к-рые собраны из разных р-нов о-ва Фюн.

Лит.: Holbeck H. S., Odense bys historie, Odense, 1926.

О́РХУС (Århus) — г. на вост. побережье п-ова Ютландия, второй по величине в Д. Права г. утверждены в 1441. Ст. часть О. расположена по сторонам устья реки Орхус. В центре г.— ц. Богоматери (конец 11—нач. 12 в., закончена в 15 в.) и собор (13—15 вв.) — пам. первоначально романского стиля, а после перестройки — поздней готики, самая большая по длине (96 *м*) церковь Д., кирпичная с росписями (15 в.). Рядом с собором — Ст. ратуша (1857) и концертный зал «Скала» (1955). Монументы работы К. *Нильсена*: «Девушка из Орхуса» (1921), «Пробуждение» (1923—24). К вост. от Ст. города большой совр. порт, имеющий пристани протяжённостью 6 *км*. В 1938—42 сооружена Новая ратуша (А. *Якобсен* и др.). В О. строят арх. Э. *Томсен*, Э. *Хейберг* и др. В юж. части О. расположены большие парки и сады, виллы. Из совр. ансамблей О. выделяется комплекс ун-та (1932/33—46, К. *Фискер*, К. Ф. Мёллер и П. Стегман). Учебные корпуса, общежития, профессорские жилые дома, расположенные на склоне холма, свободно вкомпонованы в естеств. ландшафт. Гл. корпус с актовым залом замыкает перспективу. Все корпуса сложены из жёлтого кирпича, имеют прямоугольные, простые геометрич. объёмы.

«Старый город», единств. в своём роде город-музей (в ботанич. саду под открытым небом), в к-ром собрано ок. 50 старинных, преим. фахверковых 2—3-этажных домов (в т. ч. дом бургомистра, 1597), из различных городов Д.; наряду с интерьерами жилых помещений показаны ремесленные мастерские и магазины. **Музей** О. с произв. датской живописи.

Лит.: Beckett F., [o.a.], Aarhus. Byens historie og udvikling gennem 1000 aar, Aarhus, 1903—1906; Aarhus gennem tiderne, under red. af J. Clausen [o. a.], bd 1—4, Aarhus, 1939—41.

РО́СКИЛЛЕ (Roskilde) — г. на о-ве Зеландия, один из древнейших в Д., уже в 900—торговый порт. До 14 в. был резиденцией королей Д. В центре — кирп. собор (дл. 84 *м*, шир. 24 *м*), начатый стр-вом в 1170-х гг., по своей архитектуре представляет переход от романского к готич. стилю; две 4-угольные башни построены в 13—15 вв., венчающие их острые медные шпили возведены в 17 в. (общая выс. 74,5 *м*); с юж. и сев. сторон собора в разные века и в различных стилях пристроены капеллы для захоронения королей (арх. Л. *Стенвинкель* и др.). На холме у залива — ц. св. Поргена (11 в.), построенная из известняка с арх. деталями, копирующими древнейшие формы дер. церквей. На рыночной пл.— псевдоготич. ратуша (1883—84), пристроенная к башне (выс. 30 *м*) б. церкви св. Лаврентия (15 в.), в нижнюю часть к-рой встроен гл. вход и вестибюль ратуши. От ст. резиденции епископа осталась лишь «Арка Абсалона» (1100), соединявшая жилые помещения с верхним ярусом собора. В 1732—33 Л. *Тура* на месте дома епископа построил корол. дворец в стиле барокко. Новые жилые р-ны застроены малоэтажными многоквартирными и индивидуальными домами.

Лит.: Lorenzen V., Roskilde domkirke, [Roskilde], 1924; Fang A., Roskilde i gamle dage, Roskilde, [1930].

ФРЕ́ДЕРИКСБОРГ (Frederiksborg) — дворцовый комплекс, построенный в осн. в 1600 (или 1602) — 20 на С. о-ва Зеландии (ок. г. Хиллерёд) в стиле Возрождения. Стены из красного кирп. с декор. деталями из песчаника. Ф. расположен на трёх о-вах озера, соединённых мостами. Гл. 4-этажное здание состоит из трёх корпусов, окружающих прямоугольный парадный двор, имеет пышно оформленные (арх. Л. *Хавен*, Х. *Стенвинкель* и др.) живописью и лепниной залы. После пожара в 1859 гл. здание было восстановлено. Ныне — **Нац. историч. музей**.

Лит.: Beckett F., Frederiksborg, Kbh., 1914.

ЭГЕСКОВ, точнее Эгескау (Egeskov) — замок стиля Возрождения, построен из кирп. ок. 1550 (о-в Фюн, в амте Свенборг). Окружён рвами, наполненными водой. 3-этажное здание с высокой кровлей и ступенчатыми фронтонами. Две угловые круглые башни имеют выступающие верхние ярусы, поддерживаемые арочным фризом. Реставрирован в 1884.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

А́БИЛЬГОР (Abildgaard), Николай Абрахам (1743, Копенгаген—4.VI.1809, Фредериксдаль) — живописец, архитектор, декоратор, теоретик иск-ва. Уч. в АХ в Копенгагене (1760-е гг.). В 1772—77 — посетил Рим, Неаполь, Париж. С 1777 — в Д. С 1778 (или 77)— проф., в 1789—91 и 1801—09 — директор АХ в Копенгагене. С 1782 — корол. историч. живописец. Произв.: «Филоктет, ужаленный змеёй» (1775), картины на сюжеты из «Золотого осла» Апулея (1800-е гг.) — все в Гос. художеств. м. в Копенгагене.

Лит.: N. A. Abildgaard. Arkitektur og dekoration (Tekst L. Svane), Kbh., 1926.

А́НКЕР (Ancher), Анна Кирстине (18.VIII.1859, Скаген — 15.IV.1935) — художница. Жена М. П. *Анкера*. В 1875—79 уч. в школе пейзажиста В. Кюна. Затем в Париже у П. Пювис де Шаванна (см. *Франция*). Работала преим. в Скагене. Писала маслом и пастелью быт. сцены из жизни рыбаков и их семей. Произв.: «Рыбак и рыбачка ощипывают чаек» (1883, собр. Хиршспрунга, Копенгаген), «Похороны» (1891, Гос. художеств. м., Копенгаген), портрет М. П. Анкера (1900—02, АХ, Копенгаген).

А́НКЕР (Ancher), Микаэль Петер [9.VI.1849, о-в Борнхольм — 19 (или 20).IX.1927, Скаген] — живописец. Муж худож. Анны А. Уч. в АХ в Копенгагене (1871—75) и в школе П. *Крёйера*, затем в Париже у П. Пювис де Шаванна (см. *Франция*). Работал преим. в Скагене. Писал картины из жизни моряков и портреты: «Спасательная лодка выходит в море» (1883, Гос. художеств. м., Копенгаген), портрет жены (1884, собр. Хиршспрунга, Копенгаген).

БЕ́НТСЕН (Bentsen), Ивар (13.XI.1876, Валлекилле —21.V.1943, Копенгаген) — архитектор. Руководил (1908—20) училищем строителей в Валлекилле и Хольбеке. Проф. (1923—40) арх. отд. АХ в Копенгагене. Работы: в Копенгагене — первый комплекс совр. блокиров. домов Баккехусене (1921—23, совм. с Т. Хеннингсеном), госпиталь и жилой комплекс Блида (1933—35, совм. с Э. *Хейбергом*); жилища, электростанции и молочные заводы в сел. местностях.

БИДСТРУП (Bidstrup), Херлуф (р. 10.IX.1912, Берлин) — художник-карикатурист. Уч. в АХ в Копенгагене (1931—35). Автор сатирич. рис. на быт. и политич. темы, публикуемых в газетах (с 1936— в «Social-demokraten», с 1945 — в коммунистич. «Land og Folk»). Еженедельные серии рис. Б. каждый год публикуются (в Д. и за границей) отд. альбомами. Б. создал также серии путевых зарисовок поездок по Чехословакии (1948, 1952), СССР (1952), Китаю (1955) и др. странам.

Соч.: Смех мое оружие, «Иностранная литература», 1958, № 11; его же, По Китаю, пер. с датск., М., 1958; Альбом рисунков и карикатур, [Львов, 1959, 1960]; его же, Рисунки и карикатуры, М., 1958; его же, Сатира и юмор, [Таллин], 1959.

Лит.: Херлуф Бидструп. Каталог, М., 1961.

БИННЕСБЁЛЬ (Bindesbøll), Микаэль Готлиб (5.IX.1800, Ледойе — 14.VII.1856, Копенгаген) — архитектор. Последний представитель классицизма в Д. Уч. в Германии и Франции (1822—24), в АХ в Копенгагене (1824—33), в 1834—38 — в Италии и Греции. Работы: больница в Оринге (1854—57), Музей Торвальдсена (1839—48) и Высшее с.-х. училище (1855—56) в Копенгагене.

Лит.: Wanscher V., Arkitekten M. G. Bindesbøll, Kbh., 1903; Bramsen H., Gottlieb Bindesbøll, Kbh., 1959.

ВИЛЛУМСЕН (Willumsen), Енс Фредерик (7.IX. 1863, Копенгаген — 4.IV.1958, Канн, Франция) — живописец, график, скульптор, керамист, архитектор. Символист. Уч. в АХ в Копенгагене (1881—85 или 84) и в школе П. С. *Крёйера* (1883). Путешествовал по Европе, Америке, Африке. Один из основателей объед. «Свободная выставка» (1891) в Копенгагене. Произв.: картины «Горы Ютунхейм» (1890-е гг.) и трилогия «Умирающий Тициан» (1935—38) — в музее г. Фредериксунна, «Физик» (1913, части. собр., Оденсе); «Большой рельеф» (разноцветный мрамор и бронза, 1893—1928, Гос. художеств. м., Копенгаген).

Лит.: Ohman Hj., J. F. Willumsen, [Kbh.], 1921; Mottesen E., J. F. Willumsen, [Kbh.], 1923; J. F. Willumsen. Malerier. Skulptur. Keramik... med en biografisk inledning af V. Jastrau, [Kbh.], 1928; Wanscher V., J. F. Willumsen, [Kbh.], 1937.

ЁНСЕН (Jensen), Кристиан Альбрехт (26.VI.1792, Бредштедт, ФРГ — 13.VII.1870, Копенгаген) — живописец-портретист. Уч. в АХ в Копенгагене (1812—16), в Дрездене (1817—18), затем в Италии. С 1835—проф. Посетил Россию. Работал преим. в Д. Произв.: портреты «Дама в голубом платье» (1824, ГЭ), жены художника (1826, Нац. историч. м. Фредериксборг), Н. Ф. С. Грундтвига (ок. 1830, Новая Карлсбергская глиптотека, Копенгаген).

ЁНСЕН-КЛИНТ (Jensen-Klint), Педер Вильхельм (21.VI.1853, Хольстейнборг-Соги — 1.XII.1930, Копенгаген) — архитектор. Окончил (1877) политехнич. училище, уч. (1878—85) в АХ в Копенгагене. В 1891 посетил Италию. Работы: ц. Грундтвига в Копенгагене (1921—40), закончена его сыном Коре Клинтом (р. 1888), виллы, церкви и др.

ЙОХАНСЕН (Johansen), Вигго (3.I.1851, Копенгаген — 18.XII.1935, там же) — живописец. Уч. в АХ в Копенгагене (1868—75). Посетил ряд европ. стран, в т. ч. Голландию, Францию, Италию. С 1906— проф., в 1911—14 — директор АХ в Копенгагене. Произв.: «Вечерняя болтовня» (1886), «Рождественский вечер» (1891, собр. Хиршспрунга, Копенгаген), «Художники» (1903, Нац. м., Стокгольм), портреты — композитора К. Нильсена (1905—06, консерватория, Копенгаген), Э. Ганновера (1912, Дат. м. декор. иск-ва, Копенгаген).

КА́МПМАН (Kampmann), Хак (6.IX.1856, Эбельтофт —27.VI.1920, Копенгаген) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене (1873—78), с 1883— в АХ в Париже. Корол. инспектор стр-ва (1892—1920). В 1908—1919 — проф. АХ в Копенгагене. Председатель Союза арх.-акад. (1917—19). Работал в *Копенгагене*: новая часть Глиптотеки (1901—06), здание полицейского управления (1919—24, совм. с О. Рафном).

КЁБКЕ (Købke), Кристен (26.V.1810, Копенгаген — 7.II.1848, там же) — живописец и график. С 12 лет посещал АХ в Копенгагене, с 1828 уч. у К. В. *Эккерсберга*. Посетил Италию. Работал в Копенгагене и его окр. Произв.: «Продавец сигар» (1831, Ассоциация любителей иск-ва, Копенгаген); «Ворота» (1834, Новая Карлсбергская глиптотека, Копенгаген); «Сестра художника» (1831), «Остербро при утреннем освещении» (1836) и портрет невестки художника (1842) — в Гос. художеств. м., Копенгаген; «Форум в Помпеях» (1840).

Лит.: Hannover E., Maleren Christen Købke, [Kbh.], 1893.

КРЁЙЕР (Krøyer), Педер Северин [23.VII.1851, Ставангер, Норвегия — 20 (или 21). XI.1909, Скаген]— живописец и график. С 13 лет посещал АХ в Копенгагене, в 1877—79 работал в мастерской Ж. Л. Бонна в Париже. Посетил ряд стран Европы. Много работал в Скагене. Преподавал в художеств. школе в Копенгагене (1882—1904). Глава реалистич. направления в иск-ве Д. конца 19 в. Произв.: «Чистка сардин в Конкарно в Бретани» (1879) и «Рыбаки на берегу моря» (1883) — в Гос. художеств. м., Копенгаген; «Деревенский шляпочник в Италии» (1880, собр. Хиршспрунга, Копенгаген); «Заседание Академии наук» (1897, собр. Хиршспрунга; вариант 1898, АН, Копенгаген); портреты Розенёрн-Лен (1891, Гос. художеств. м.), Х. Драхмана (1902, собр. Хиршспрунга).

Лит.: Christensen H. Chr., P. S. Krøyer, Kbh., 1923.

КРЙГЕР (Krieger), Йохан Корнелиус (1683—21.IX. 1755, Копенгаген) — архитектор и садово-парковый строитель. Уч. в Копенгагене, Голландии, Англии. Работы: дворцы Фреденсборг на о-ве Зеландия (1720—22), Фредерика IV (1727) и Мольтке (1730) в Копенгагене; Шарлоттенлунн (центр. часть, 1733) близ Копенгагена; Ледреборг на о-ве Зеландия (1743); типовые проекты домов для восстановит. стр-ва Копенгагена после пожара 1728.

КРЙСТЕНСЕН (Kristensen), Свенн Эске (р. 1.IV.1905, Тистед) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене; преподавал в ней в 1935—55. Работы: жилые комплексы Херлев Бюенге (1946—49) в Херлеве, Бредальспаркен (1946—49) и Беллахой в Копенгагене (1950—52, с соавторами); здания банков в Рённе и Вордингборге; заводы и ф-ки в Раунхольме и Копенгагене. Труды по вопросам типизации, стандартизации и индустриализации стр-ва.



В. Марстранн. „Встреча". Середина 19 века. Рисунок.

МА́РСТРАНН (Marstrand) Вильхельм Николай (24.XII.1810, Копенгаген — 25. III. 1873, там же) — живописец и график. Уч. у К. В. *Эккерсберга*. Посетил Италию, Францию, Германию, Англию. Работал гл. обр. в Дании. С 1848—проф. АХ в Копенгагене, в 1853, 1859 и 1863—73 — её директор. Создал всего около 600 картин и 10 000 рис. Произв.: «Музыкальный вечер» (1834, Нац. историч. м. Фредериксборг); «Комната роженицы» (1845) и портрет К. Хансена (1862) — в Гос. художеств. м., Копенгаген; «Жена и дети художника».

Лит.: Madsen K., Wilhelm Marstrand. 1810—1873, Kbh., 1905; Oppermann [C. R.] Th., Wilhelm Marstrand, Kbh., 1920.

НИ́ЛЬСЕН (Nielsen), Кай (26.XI.1882, Свенборг — 2.XI.1924, Копенгаген) — скульптор и керамист. Уч. в АХ в Копенгагене (1902—06, по др. данным 1912). Гл. произв. выполнены в камне — портрет Т. Бинесбёля (гранитная терма, 1909—10, Гос. художеств. м., Копенгаген); 17 скульпт. групп на Блогорс-плас в Копенгагене (1913—16); «Сотворение мира» и «Сотворение человека» — рельефы для студенч. общежития в Копенгагене (1923—24); монументы в *Орхусе* и др.

Лит.: Swane S., Kai Nielsen's kunst. En omvurdering, Kbh., 1925; Uttenreitter P., Kai Nielsen, Kbh., 1926. Wanscher V., Kai Nielsen. Hans liv og vaerker, Kbh., 1926.

НЮРОП (Nyrop), Мартин (11.XI.1849, о-в Хольмсланн — 18.V.1921, Копенгаген) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене (1870—76). Был в Италии, Испании, Греции, Франции. В 1906—19 — проф. АХ в Копенгагене, в 1908—11 — её директор. Основоположник школы нац. романтизма в Д. Работы: ратуша (1892—1905), госпиталь Биспебьерг (1907—18) и др. в *Копенгагене*, здание полицейского управления и Суда (1920) в Вайле, много особняков и вилл в пригородах Копенгагена.

ПЕ́ТЕРСЕН (Petersen), Карл (17.I.1874, Копенгаген — 19.VI.1923, там же) — архитектор и керамист. Уч. в АХ в Копенгагене (1896—1901). С 1918—проф. АХ. Основатель школы неоклассицизма 20 в. Работы: Музей в Фоборге (1913—15), виллы в Хеллерупе и Кертеминне (1913—14).

РАСМУССЕН (Rasmussen), Стен Эйлер (р. 9.II. 1898, Копенгаген) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене. С 1938 — проф. АХ. Председатель Комитета планировки Копенгагена (1945—58). Работы: ратуша в Рингстеде, школа в Рингстеде, проекты планировки городов и новых р-нов.

Соч.: Kunst nutide. Dansk bygningskunst i nutiden, Kbh., 1929; Britisk brugskunst, Kbh., 1933; Byer og bygninger, Kbh., 1949.

САРТМАН (Zahrtmann), Кристиан (31.III.1843, Рённе — 22.VI.1917, Копенгаген) — живописец. Уч. в АХ в Копенгагене (1864—68) у В. Н. *Марстранна*. Был в Италии, Испании, Франции, Греции. Писал сцены из итал. нар. жизни, из дат. истории: «Праздник в Чивита-д'Антино» (1890), «Смерть королевы Софии Амалии» (1882), «Леонора Кристина в Синей Башне» (1891)— все в Гос. художеств. м., Копенгаген; «Леонора Кристина покидает темницу» (1885, Новая Карлсбергская глиптотека, Копенгаген).

Лит.: Christensen H. Chr., Kristian Zahrtmann. Fortegnelse over hans malerier, [Kbh., 1917]; Kristian Zahrtmann. Mindebog bygget over hans egne optegnelser og breve fra og tilham udg. af F. Hendriksen, [Kbh.], 1919; Danneskjold-Samsøe S., K. Zahrtmann, Kbh., 1942.

СКО́ВГОР, точнее Скаугор (Skovgaard), Йоаким Фредерик (18. XI. 1856, Копенгаген — 9. III. 1933, там же) — живописец, скульптор, график, мозаичист, керамист. Брат Нильса С. Уч. в АХ в Копенгагене (1871—76). Был во Франции, Италии и др. странах. С 1909—проф. копенгагенской АХ, в 1920—24— её директор. Один из основателей объед. «Свободная выставка» (1891) в Копенгагене. Произв.: фрески «Христос в царстве мёртвых» (1891—94, Гос. художеств. м., Копенгаген) и собора в Виборге (1895—1900, 1901—06, 1913, с соавторами), мозаики собора в г. Лунде в Швеции (1924—27, с соавторами).

Лит.: Madsen K., P. C. Skovgaard og hans sønner, Kbh., 1918.

СКО́ВГОР, точнее Скаугор (Skovgaard), Нильс Кристиан (2. XI. 1858, Копенгаген — 3. II. 1938, Лингбю) — скульптор, живописец, график, мозаичист, керамист. Брат Йоакима С. Уч. в АХ в Копенгагене (1874—79). Посетил ряд стран Европы. Жил преим. близ Копенгагена. Один из основателей объед. «Свободная выставка» (1891) в Копенгагене. Произв.: монумент Магнусу Доброму (кам., 1898, на юге Ютландии), портрет Н. Ф. С. Грундтвига (многоцветная керамика, 1908, дом Грундтвига в Копенгагене), «Коленопреклонённый Грундтвиг» (дер., 1912—32).

Лит.: Madsen K., P. C. Skovgaard og hans sønner, Kbh., 1918.

СТЕНВИ́НКЕЛЬ (van Steenwinckel)—семья архитекторов и художников, выходцев из Нидерландов. Ханс С. Младший (24.VI.1587, Копенгаген —6. VIII. 1639, там же) — архитектор и скульптор. Уч. у отца, арх. Ханса С. Старшего (1545—1601), а с 1602—в Амстердаме. С 1619—гл. корол. строитель. Работы: отд. части дворца *Фредериксборг* и многие скульптуры для него; дворец Вальдемара на о-ве Тосинге; ц. Троицы с круглой башней (1637—42) и жилой квартал Нюбодер (с 1631), мосты Хейбро и Нюбро — все в *Копенгагене*; мост в г. Кьеге (1633); завершил после смерти своего брата архитектора Лоуренса С. (1585—1619) начатые последним стр-во дворца Росенборг (1606—34) и биржи (1619—25) в Копенгагене, усыпальницу Кристиана IV в *Роскилле* (начатую в 1613) и ц. в Кристианстаде (ныне Швеция; 1625).

СЮВЕРГ (Syberg), Фриц (Кристиан Фридрих) (28. VII. 1862, Фоборг — 20. XII. 1939, близ Кертеминне) — живописец и график. Уч. у К. *Хансена*, К. *Сартмана* и др. Посетил Голландию, Италию, Францию. Произв.: «Смерть» (1890—92, Гос. художеств. м., Копенгаген), илл. к произв. Х.К. Андерсена «История матери» (1895—1898, изд. 1929), «Вечер на Сванингенских отмелях»

(1900, музей Фоборг), «Пришла зима» (1919—21, Гос. художеств. м.).

Лит.: Syberg F., Skabelsen. En billedcyklus med tekst af H. Madsen, Odense, 1936; Madsen H., Fritz Syberg. Et billedvaerk..., Odense, 1937.

ТОМСЕН (Thomsen), Эдвард (р. 9. I. 1884, Копенгаген) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене (до 1914). В 1920—54 — проф. АХ в Копенгагене, а в 1946—49 — её директор. Работы: школа Эрегор (1924) близ Копенгагена; крематорий Сённермарк (1930) в Копенгагене, жилой комплекс Риггаден в Орхусе (1942—45, соавторы К. Ф. Мёллер и Г. Крон), стадион в Оденсе (1942), жилой комплекс Флювербо в Копенгагене (1949).

ТОРВАЛЬДСЕН (Thorvaldsen), Бертель [13 (или 19). XI. 1768 (или 1770), Копенгаген — 22 (или 24). III. 1844, там же] — скульптор, крупнейший представитель классицизма 19 в., один из вождей академич. направления. Уч. в АХ в Копенгагене (1781—93) у К. Ф. Стэнли, П. Видевельта, Н. А. *Абильгора*. В 1797—1838 жил в Неаполе и Риме. С 1838 — в Д. Президент рим. Академии св. Луки (с 1825) и АХ в Копенгагене (с 1833). Создал ок. 80 статуй, 130 бюстов, 240 рельефов. Работал гл. обр. в мраморе. Произв.: статуи «Ясон» (1802—03), «Ганимед» (1804), «Амур и Психея» (1807), «Меркурий со свирелью» (1818), «Раненый лев» (1819, Люцерн), «Три грации» (1817—1819), надгробие Ф. Бетмана-Гольвега (1814, новое кладбище во Франкфурте-на-Майне), портретная статуя Е. А. Остерман-Толстой (ок.1815—19, ГЭ), рельеф «Пагнание Элиодора» (1791), грандиозный рельеф (дл. ок. 30 м) «Поход Александра Македонского» (1812, вилла Карлотта, у озера Комо), медальоны «Ночь» и «День» (1814—15), конная статуя И. Понятовского (бр., 1820—1829, Варшава), памятник Копернику (бр., отлит в 1830, Варшава), надгробие папы Пия VII (1824—31, собор св. Петра в Риме), памятник Ф. Шиллеру (бр., 1835—39, Штутгарт), автопортрет (1839). Большинство произв. Т. собрано в посвящённом ему музее в Копенгагене.

Лит.: Луначарский А. В., Торвальдсен, в его кн.: Статьи об искусстве, М.—Л., 1941; Thiele J. M., Den danske billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans vaerker, dl 1—4, Kbh., 1831—1850; Rosenberg A., Thorvaldsen, Bielefeld—Lpz., 1896; Moltesen E., B. Thorvaldsen, Kbh., 1929; Jensen J. V., Thorvaldsen. Haandvaerkeren og manden, Kbh., 1938; Thorvaldsens museum, Cph., 1953.

ТУРА (Thurah), Лаурис [4. III. 1706, Орхус — 6 (или 5). IX. 1759, Копенгаген] — архитектор, представитель барокко. Уч. в Германии. С 1754 — гл. корол. строитель. Работы: корол. дворец в *Роскилле* (1732—33), шпиль на ц. Спасителя (1749—52), внутр. убранство дворца Кристиансборг (1733—40), здания и сооружения в парке Фреденсборг (1753—56), госпиталь «Фредерикс» (начат в 1752) — все в *Копенгагене*; дворец Эрмитаж близ Копенгагена (1734—36). Автор труда «Den danske Vitruvius» («Датский Витрувий», 1746).

Лит.: Weilbach F., Arkitekten Lauritz Thura, Kbh., 1924.

ФИЛИПСЕН (Philipsen), Теодор Эсбери (10. VI. 1840, Копенгаген — 3.III. 1920, там же) — живописец, скульптор, керамист; представитель импрессионизма. В 1874—82 посетил Францию, Италию, Испанию, Тунис. Работал в Копенгагене, Скагене. Один из основателей объед. «Свободная выставка» (1891) в Копенгагене. Произв.: картины «Дорога близ Копенгагена» (1890, Гос. художеств. м., Копенгаген), «Погрузка скота в Сальтхольме» (1897, музей в Рибе), «Доение коров близ Дюрехавегора» (1901, музей в Раннерсе), скульптура «Римский бык» (бр., 1892, Гос. художеств. м., Копенгаген).

Лит.: Madsen K., Maleren Th. Philipsen, Kbh., 1912.

ФИСКЕР (Fisker), Кай Отто (р. 14. II. 1893, Копенгаген) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене (до 1920). С 1936 — проф. Работы: Коммунальная больница (1933) и ун-т в Орхусе (1932/33—46, с соавторами), жилые комплексы Хорнбекскус (1922—23), Вестерсёхус (1935—39, соавтор К. Ф. Мёллер), Брёнспаркен (1940—41), Вольпаркен (1946—1949) и теплицы (1952) — все в Копенгагене.

Соч.: Modern Danish architecture, ed. by K. Fisker and F. R. Yerbury, L., 1927; Københavnske boligtyper, [Kbh.], 1930; Raekkehustyper, [Kbh.], 1940; Danske arkitekturstrømninger 1850—1950, under red. af K. Fisker, Kbh., 1951 (совм. с К. Millech'ом).

ХАВЕН (Haven), Ламберт ван (16. II. 1630, Берген, Норвегия — 9. V. 1695, Копенгаген) — архитектор и живописец, представитель барокко. С 1671 — корол. ген. архитектор. Уч. у отца и за границей в Италии (1660—61), Германии, Франции, Голландии (1668—1670). Работы: дворец Шарлоттенборг (1672—77), ряд зданий и сооружений в парке дворца Росенборг и др. в *Копенгагене*; зал приёмов во дворце *Фредериксборг* (1680—87).

ХАММЕРСХОЙ (Hammershøj), Вильхельм (15. V. 1864, Копенгаген — 13. II. 1916, там же) — живописец. Уч. в АХ в Копенгагене (1879—84), с 1884 — в художеств. школе у П. С. *Крёйера*. Посетил ряд стран Европы. Произв.: портрет Иды Ильстед (1890) и «Церковь св. Петра в Копенгагене» (1906) — в Гос. художеств. м., Копенгаген; «Музыкальная комната» (1901, частн. собр., Копенгаген).

Лит.: Bramsen A., V. Hammershøi's arbejder, [s. l.], 1900; Michaëlis S. og Bramsen A., Vilhelm Hammershøi, Kbh., 1918.

ХАНСЕН (Hansen), Константин (3. XI. 1804, Рим — 29. III. 1880, Копенгаген) — живописец и график. Уч. в АХ в Копенгагене, с 1825 — у К. В. *Эккерсберга*. В 1835—43 жил в Италии, с 1844 — в Д. С 1873 — вице-директор АХ в Копенгагене. Произв.: «Групповой портрет трёх девушек» (1827, Гос. художеств. м., Копенгаген), «Датские художники в Риме» (1838, АХ, Копенгаген), фрески в вестибюле ун-та в Копенгагене (1844—53), «Пир Эгира» (1855—57, Гос. художеств. м.), «Утверждение конституции 1848 г.» (1860—64, Нац. историч. м. Фредериксборга). Был декоратором корол. театра.

Лит.: Hannover E., Maleren Constantin Hansen, [Kbh.], 1901.

ХАНСЕН (Hansen), Кристиан Фредерик (29. II. 1756, Копенгаген — 10. VII. 1845, там же) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в АХ в Копенгагене (до 1774) у К. Ф. *Харсдорфа*. В 1782—1800 работал в Германии, Италии. С 1808 — высший инспектор по стр-ву в Д., проф. АХ в Копенгагене (1808—35) и её директор (1811—21 и 1827—30). Работы: восстановление дворца Кристиансборг (после пожара 1794; 1800—1820), дворцовая ц. (1826—28), ц. Богоматери (1811—29), ратуша (ныне здание суда; 1816), школа Метрополитан (1816) и др.— все в *Копенгагене*.

ХАНСЕН (Hansen) — архитекторы, братья: 1) Теофиль Эдвард (13. VII. 1813, Копенгаген — 17. II. 1891, Вена). Построил: АН (1859) и др. здания в Афинах (см. *Греция*), парламент в Вене (1873—83) и др. 2) Ханс Кристиан (20. IV. 1803, Копенгаген — 2. V. 1883, Вена). Строил в Афинах (Нац. б-ка, 1832; ун-т, 1837), а с 1857 в Копенгагене (госпиталь, 1859—63; Естественно-историч. музей, 1863—69, и др.).

ХАРСДОРФ (Harsdorff), Каспар Фредерик (26. V. 1735, Копенгаген — 24. V. 1799, там же) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в АХ в Копенгагене (1754—56), затем в Париже (1757—62) и Риме (1762—1764). С 1771 — проф. и директор (1777—79) АХ в Копенгагене. Был придворным архитектором. Работы: складские здания в порту (1777—83), особняк Харсдорфа (б. дворец Эриксена, ныне торговый банк; 1779—80) и др., в *Копенгагене*.

Лит.: Høyen N. L., C. F. Harsdorffs vaerker, [s. l.], 1859—71; Weilbach F., Arkitekten C. F. Harsdorff, Kbh., 1928.

ХЕЙБЕРГ (Heiberg), Эдвард (10. I. 1897, Осло, Норвегия — 5. XI. 1958, Копенгаген) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене (с 1916) и в Париже (1922—24). В 1930—31 — проф. «Баухауза» (см. *Германия*). Участвовал в создании жилых комплексов: Блида (1933—1935), Фелледгорден (1933), Биспегорден (1940—41), Хаунструпгор (1937—42), Беллахой (1950—52) в Копенгагене, Престехавен в Орхусе (1939—41).

ЭЙТВЕД (Eigtved), Николай (12. VI. 1701, Харльстед — 7.VI. 1754, Копенгаген) — архитектор. В течение 12 лет уч. в Польше, Германии, Италии, Австрии. После 1735 руководил всем корол. и гос. стр-вом в Д. Работы: ансамбль Амалиенборг (1749, с Н. Жарденом), кварталы р-на Фредерикстаден, часть ансамбля Дворцового о-ва — все в *Копенгагене*.

ЭККЕРСБЕРГ (Eckersberg), Кристоффер Вильхельм (2. I. 1783—22. VII. 1853, Копенгаген) — живописец и рисовальщик, реалист. Уч. сначала в школе при АХ в Копенгагене у Н. А. *Абильгора*; в 1811—12 — в мастерской Ж. Л. Давида (см. *Франция*) в Париже. В 1813—1816 жил в Риме. С 1818 — проф. АХ в Копенгагене, в 1827—29 её директор. Произв.: «Спартанские мальчики» (1812, собр. Хиршспрунга, Копенгаген), портреты Б. Торвальдсена (1814, Шарлоттенборг, Копенгаген, есть повторения в Новой Карлсбергской глиптотеке Копенгагена и в Стокгольме), госпожи Шмидт (1818, собр. Хиршспрунга), семейства Натансон (1818, Гос. художеств. м., Копенгаген), «Вид через арки Колизея» (1815, Гос. художеств. м.), «Девушка из семьи Марсман» (1820, частн. собр.), «Русский линейный корабль на рейде» (1828) и «Корвет „Галатея“ в бурю» (1839, Гос. художеств. м.).

Лит.: Weilbach Ph., Maleren Eckersbergs levned og vaerker, Kbh., 1872; Hannover E., Maleren C. W., Eckersberg, [Kbh.], 1898; Johansen P., Den danske malerkunsts fader Christopher Wilhelm Eckersberg, Kbh.—Flensborg, 1925.

ЭРИКСЕН (Erichsen), Вигилиус [2. IX. 1722 (или 1732), Копенгаген — 24 (или 23). V. 1782, там же] — живописец-портретист. Работал в Копенгагене и в Петербурге (1757—72). Произв.: «Екатерина II в преображенском мундире на коне» (1762, ГТГ; повторение 1764, ГЭ); «Екатерина II у зеркала» (1768), «Алексей Орлов в маскарадном костюме на карусели», «Григорий Орлов в маскарадном костюме на карусели» — все в ГЭ.

Лит.: Pander A., Vigilius Erichsen, «Samleren», 1930, VII, juli, c. 97—110.

ЮЛЬ (Juel), Енс (12. V. 1745, Гамборг, о-в Фюн — 27. XII. 1802, Копенгаген) — живописец. Уч. в Гамбурге, с 1765 в АХ в Копенгагене. В 1772—80 жил в Италии, Франции, Швейцарии. С 1784 — проф. АХ в Копенгагене, в 1795—97 и в 1799—1801 — её директор. Произв.: портрет госпожи Кирхгоф (1768), «Приближение грозы» (1782), «Малый Бельт при лунном свете» (1787), «Автопортрет художника с женой» (1791—92) — все в Гос. художеств. м., Копенгаген; женский портрет (ГЭ), «Вид на Малый Бельт» (Музей Торвальдсена, Копенгаген).

Лит.: Lowzow A., Mindeskrift om maleren Jens Juel, og H. R. Dörschel, Kbh., 1891.

ЯКОБСЕН (Jacobsen), Арне (р. 11. II. 1902, Копенгаген) — архитектор-функционалист. Окончил (1924) училище Технич. об-ва и в 1927 АХ в Копенгагене. С 1956 — проф. АХ в Копенгагене. Работы: первая в Д. вилла в духе функционализма (1931) и театр Бельвю (1934) в Клампенборге, здания фирм Стеллинг (1937) и Есперсен (1955), аэровокзал с гостиницей «Ройял» (1959—61) в Копенгагене, крытый теннисный корт в Хеллерупе (1936), ратуши в *Орхусе* и Сёллерёде (1942). Стадион (1941—42) и жилой комплекс для малосемейных (1947—49) в Гентофте, блокированные жилые дома Сёхольм (1949—51) в Клампенборге и др.

Лит.: Pedersen J., Arkitekten Arne Jacobsen, 2 udg., Kbh., 1957.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Корол. АХ (Det Kongelige Akademi for de skønne Kunster) в Копенгагене, осн. в 1754; имеет отд. живописи, скульптуры, архитектуры, декор. иск-ва, мебели.

ОРГАНИЗАЦИИ

Нац. объединение дат. арх. (Danske Arkitekters Landsforbund) в Копенгагене; включает осн. в 1879 Союз арх.- акад. (окончивших АХ) и Союз дат. арх., осн. в 1886 и объединявший арх., не имеющих академич. образования. **Корол. академия изящных иск-в** (АХ; Det Kongelige Akademi for de skønne Kunster), осн. в 1754 в Копенгагене. **Общество худож. «18 ноября»** (Kunstnerforening af 18 de November), осн. в 1843 в Копенгагене. **Ассоциация живописцев** (Malende Kunstneres Sammenslutning), осн. в 1909 в Копенгагене. **Общество дат. скульпторов** (Dansk Billedhuggersamfund), осн. в 1905 в Копенгагене. **Нац. общество дат. прикл. иск-ва**, осн. в 1907 в Копенгагене; занимается вопросами усовершенствования мебели и предметов декор. иск-ва.

ПЕРИОДИКА

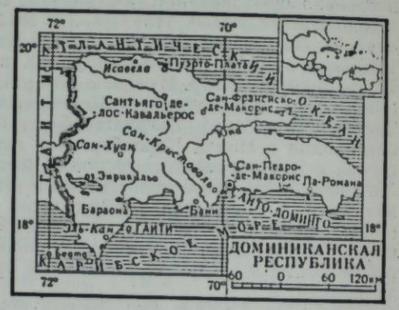
«Arkitekten» («Архитектор») — ж., изд. 26 номеров в год с 1899 и 2 раза в месяц с 1957 в Копенгагене. **«Bygmesteren»** («Строитель») — ж., изд. ежемесячно с 1907 в Копенгагене. **«Arkitektur»** («Архитектура») — ж., изд. 6 раз в год с 1957 в Копенгагене. **«Byplan»** («Планировка городов») — ж., изд. 6 раз в год с 1948 в Копенгагене. **«Dansk Kunsthaandvaerk»** («Датское прикладное искусство») — ж., изд. ежемесячно с 1928 в Копенгагене. **«Kunst»** («Искусство») — ж., изд. 9 раз в год с 1953 в Копенгагене.

Авторы: В. Г. Гроссман (арх-ра), А. Е. Кроль (изобразит. иск-во), Г. И. Анохин (нар. иск-во и арх-ра Дании и фарерцев). Консультант Э. Хорскьер, Дания. Рецензент А. И. Венедиктов (арх-ра).

ДОМИНИКАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

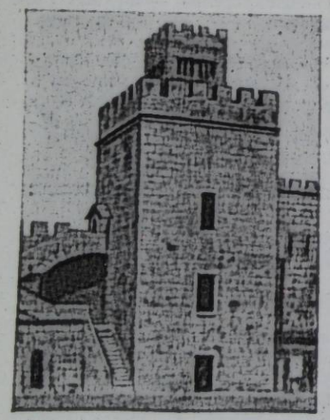
(REPÚBLICA DOMINICANA)

На территории Д. Р., занимающей восточную часть о-ва Гаити, до открытия его Х. Колумбом в 1492, было развито индейское искусство (расписная керамика, утварь из дерева, изображения из дерева и камня). Испанцы, истребившие коренное население острова, пресекли развитие индейского искусства и распространили формы испанской культуры, а ввезённые ими африканские рабы положили начало народному искусству нового времени.

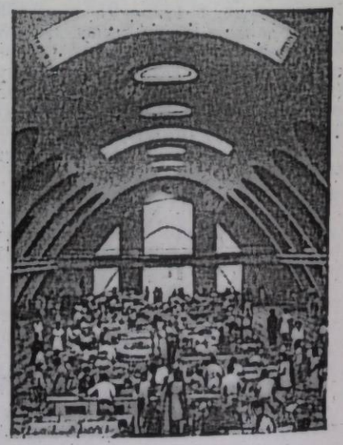


Архитектура. Основанные испанцами в конце 15 — 1-й пол. 16 вв. города стали первыми центрами колониальной латиноамериканской культуры. Остатки сооружений этого времени сохранились в ряде городов — в первом испанском поселении на территории Д. Р.— Исавела (Isabela), созданном в 1494 ещё по нерегулярному плану, в столице страны — городе *Санто-Доминго*, основанном в 1496 и разбитом по регулярному плану, и др. Зодчество Д. Р. с большей чистотой, чем в материковых странах Америки (где существовали мощные местные культуры), восприняло архитектурные стили Испании того времени. Санто-Доминго в период своего бурного расцвета (1-я пол. 16 в.) застраивается в стилях «исабелино» (поздняя готика) и «платереско» (раннее Возрождение): готические двухэтажные жилые дома с одним и более «патио» (внутренний двор), госпитали, арсенал, монастыри, торговые конторы. Торре дель Оменахе — башня-донжон городской крепости, положила начало строительству испанских укреплений на берегах новых колоний. В ней жил «Адмирал Индий» сын Х. Колумба — Диего, для которого был затем сооружён замок-дворец Каса дель Альмиранте, со стенами из дикого камня и углами и обрамлениями окон из тёсаного камня, со сводами в первом и деревянными потолками во втором этажах, украшенный портиком-лоджией. Этот замок-дворец оказал влияние на всю жилую архитектуру Латинской Америки (по его типу построен дворец Кортеса в Куэрнаваке, Cuernavaca, см. *Мексика*). Собор Санто-Доминго соединяет формы исабелино, в которых выдержан интерьер (с тремя сводчатыми нефами одинаковой высоты), и платереско, мотивы которого сказались в обработке западного фасада, украшенного резьбой. С других сторон собор имеет суровые гладкие стены. Вместе с «эспаданьей» (звонницей), воздвигнутой на настоящем бастионе, собор дал начало типу церквей-крепостей в Латинской Америке.

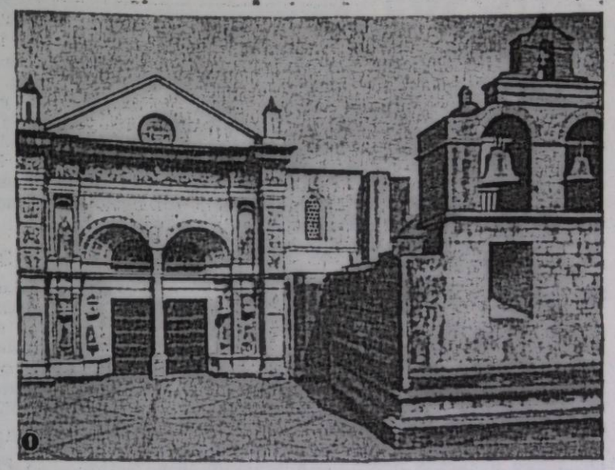
Башня Торре дель Оменахе в Санто-Доминго. 1503—07.



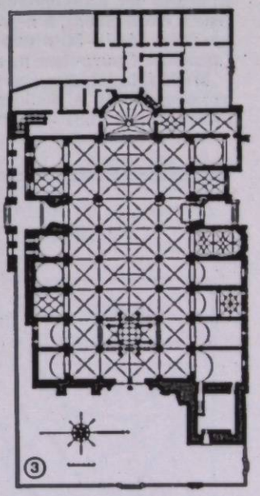
Крытый рынок в Санто-Доминго. 20 в.



Собор в Санто-Доминго, 1-я половина 16 в.: 1 — западный фасад с эспаданьей (звоницей); 2 — интерьер; 3 — план.



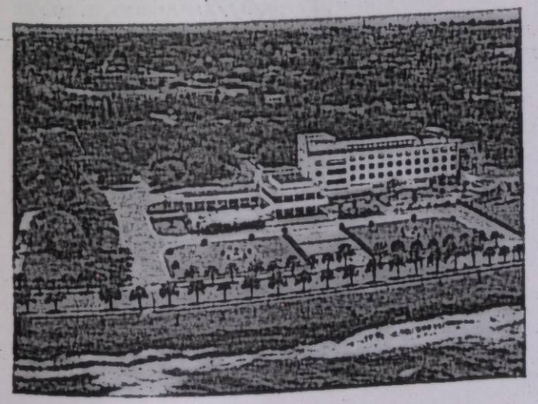




Перемещение колониальных центров в другие страны Латинской Америки было причиной скорого упадка зодчества в Д. Р. Уже во 2-й пол. 16 в. Санто-Доминго превратился в тихий провинциальный городок и даже его стены остались недостроенными. Пираты и землетрясения не раз опустошали города Д. Р. Зодчество в стране развивалось замедленно. Поныне в провинциальных городах немало убогих деревянных домов; в сельских местностях много хижин с деревянным каркасом и крышей из листьев. Новая застройка столицы, после разрушившего её в 1930 урагана, ведётся во многом по образцам архитектуры США, с использованием в крупных зданиях железобетона.

Изобразительное искусство колониального периода не оставило значительных памятников. Новое искусство Д. Р. зародилось в нач. 20 в., когда Л. Десанглес (L. Desangles), А. Грульон (A. Grullón) и А. Р. Урданета (A. R. Urdaneta), работавший также как скульптор, создали первые исторические картины, портреты и пейзажи. Большая часть молодых художников училась в Санто-Доминго, где первая художественная школа была основана в 1908. На искусство современных художников Ф. П. Дефильо (F. P. Defillo), Э. Пичардо (E. Pichardo), Х. Эрнандес Ортега (G. Hernandez Ortega), К. Ледесма (C. Ledesma) сильное влияние оказывают модернистские течения США и Европы, в т. ч. кубизм (Х. М. *Кольсон*), абстракционизм (П. Хьюдисельи, P. Giudicelli) и сюрреализм, сказавшийся в творчестве Д. *Суро*.

Лит.: P a l m E. W., Los monumentos arquitectónicos de la Española, Ciudad Trujillo, 1955; A n g u l o I ñ i g u e z D., Historia del arte hispanoamericano, t. 1—3, Barcelona, [1953]; Contemporary artists in Latin America, Wash., [s. a.]; «Artes de Mexico», 1958, № 24; F l o r é n L o z a n o L., Bibliografia de las bellas artes èn Santo Domingo, Bogota, 1956.



Г. и А. Гонсалес. Отель Ярагуа в Санто-Доминго. 1943.

ГОРОДА

САНТО-ДОМИНГО (Santo-Domingo; в 1936—61 — Сьюдад-Трухильо, Ciudad Trujillo) — столица Д. Р., осн. в 1496 братом Х. Колумба — Бартоломе. Совр. г. выстроен после разрушения ураганом в 1930 старого г. Сохранил регул. план и нек-рые ст. постройки (многие в руинах или перестроены). Башня Торре дель Оменахе (1503—07, кв. в плане). Остатки гор. стен (1543—1702). Арсенал (1-я пол. 16 в., с коробовыми сводами). Жилые дома (Каса дель Кордон, 1500-е гг., и др.). Университет (в здании мон., осн. в 1511). Замок-дворец Каса дель Альмиранте (1510—14). Собор

(1-я пол. 16 в., с гробницей Х. Колумба). Дворец Каса де Энгомбе (1535). Госпитали Сан-Николас де Бари (осн. в 1503) и др. Монастырские ц. (2-я четверть 16 в.). В центре совр. г.— площадь с парком Колумба, правительств. зданиями и собором. Среди новых зданий — театр (1913, инж. А. У. Хастад), отель Ярагуа (1943, арх. Г. и А. Гонсалес), сенат, воен. госпиталь, рынок, крытый параболич. сводом, портовые и пром. сооружения.

Нац. музей (в Каса дель Альмиранте), осн. в 1927; иск-во доколумбийского, колониального времени; 18 тыс. эксп. Нац. художественная галерея, осн. в 1943; новое искусство.

Лит.: Alemar L. E., Santo-Domingo, Ciudad Trujillo..., Santiago R. D., 1943.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

КО́ЛЬСОН (Colson), Хайме Антонио (р. 1904, Пуэрто-Плата) — живописец. Уч. в Мадриде (1920) и в Париже (1924). Испытал влияние кубизма, пишет религ. сцены («Чудо», «Благовещение»).

ЛЬЕ́НДО (Liendo), Родриго Хиль Росильо де (гг. рождения и смерти неизв.) — архитектор 16 в. В 1525 приехал из Вальядолида (Испания) в Санто-Доминго (где и скончался), в к-ром построил ц. Ла Мерсед, участвовал в 1547—56 в стр-ве ц. Сан-Франсиско и собора (капелла Санта-Ана и, возможно, зап. фасад).

МО́Я (Моуа), Лупс де (гг. рождения и смерти неизв.)— архитектор 16 в. Работал в Испании, с 1530— в Санто-Доминго. С 1531 — «гл. мастер» стр-ва собора.

СУ́РО (Suro), Дарио (р. 1917, Ла-Вега) — живописец. Учился в Нац. художеств. школе в Санто-Доминго (1934) и в Мексике (1943) у Д. Ривера и др. Был ген. директором Ген. дирекции изящных иск-в Д. Р.



Д. Суро. Автопортрет. Середина 20 в. Генеральная дирекция изящных искусств. Санто-Доминго.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Нац. художеств. школа в Санто-Доминго, осн. в 1941—42. Инженерный и архитектурный ф-т ун-та Санто-Доминго, осн. в 1538.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Ген. дирекция изящных иск-в в Санто-Доминго. Альянса Сибаэна (Alianza Cibaena), общество иск-ва и художеств. промышленности, осн. в 1884 в Саньтьяго-де-лос-Кавальеросе.

Авторы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во).

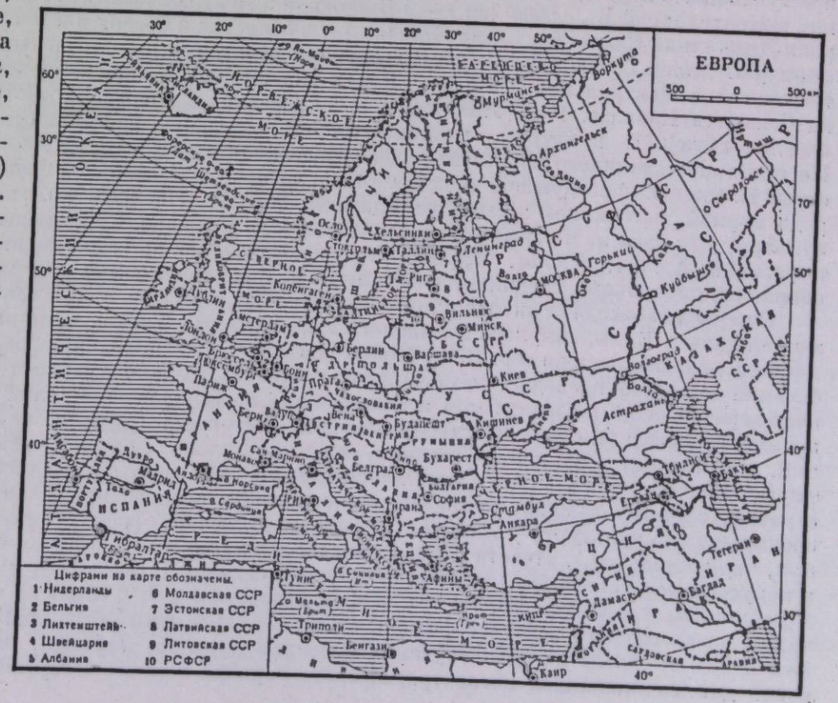
ЕВРОПА

Одни из древнейших в истории человечества архитектура и изобразительное искусство стран и народов Е. занимают чрезвычайно большое место в художественной культуре всего мира. Роль многообразнейших художественных школ Е. и их взаимоотношения между собой и с архитектурой и искусством стран и народов других материков сильно изменялись с течением времени.

Художественное творчество зародилось на территории Е. около 30—40 тысяч лет тому назад, в период верхнего палеолита. На огромном пространстве от Кавказа до Пиренейского п-ова обнаружены памятники этой эпохи: замечательные пещерные росписи и рельефы с изображением зверей и охотничьих сцен (во *Франции*, *Испании*, см.,и др. странах), женские статуэтки и изображения животных из глины, камня и кости (из находок во Франции, *Австрии*, см., на территории *РСФСР*, *Украинской ССР*, см., и т. д.), первые жилища первобытного человека. В переходный период к неолиту, продвигаясь за отступавшим ледником, человек создал новые очаги культуры в северных областях Е. В период неолита и бронзового века в Е. возникали разнообразные сооружения и их комплексы, обладавшие подчас определенной архитектурной композицией: сооружения из каменных монолитов во Франции, Англии (см. *Великобритания*), на Скандинавском, Пиренейском, Аппенинском полуостровах,

в Крыму, на Кавказе, свайные постройки на территории *Швейцарии*, *Германии*, *Италии* (см.), поселения т. н. трипольской культуры на Украине, в *Болгарии* (см.) и соседних областях. Повсеместно развивались искусство керамики и её росписи, скульптура; в северных областях Е. (на севере РСФСР, в *Швеции*, см., и др.) создавались также наскальные изображения обычно схематического характера, но отражающие более сложные и развитые, чем в палеолите, представления о мире.

Искусство периода разложения первобытнообщинных и зарождения классовых отношений расцвело в 3—2-м



тысячелетиях до н. э. в Средиземноморье, где скрещивались влияния великих древневосточных культур *Азии* и *Африки* (см.). Здесь, на о-ве Крит и на территории Греции возникла первая в Е. высокоразвитая культура раннеклассового общества, развились крепостная и дворцовая архитектура, скульптура, настенная живопись, художественная керамика (см. *Эгейское искусство*). Эта культура послужила древнейшей первоосновой для античного древнегреческого искусства (см. *Греция* Д р е в н я я), достигшего блестящего подъёма в 1-м тысячелетии до н. э. В Древней Греции, особенно в Афинах, в условиях рабовладельческой демократии, впервые в мире было создано глубоко человечное реалистическое искусство, воплотившее в гармоничных, пластически совершенных образах физическую и нравственную красоту человека, гражданские идеалы общества, расцвело зодчество, выработавшее проникнутую разумной ясностью ордерную систему, развившее рациональные приёмы градостроительства. Основанные греками на берегах Средиземного моря города стали рассадниками античного искусства, оказавшего плодотворное влияние на местные культуры — *этрусков* (см.) в Италии, ряда народов Азии и Африки; на северных берегах Чёрного моря (см. *Причерноморье Северное*) греческая культура в 1-м тысячелетии до н. э.— первых вв. н. э. вступила в тесное соприкосновение с искусством *скифов* и *сарматов* (см.), создавшим ярчайшие самобытные образцы «звериного стиля» и многое воспринявшим от греков. Особенно широким воздействие Греции стало в эпоху эллинизма (конец 4-го—1 вв. до н. э.), когда на основе сочетания греческой и местных культур в *Египте* Д р е в н е м (см.) и многих азиатских странах возникли очаги *эллинистического искусства* (см.). Культура Древней Греции сыграла огромную роль в сложении и развитии древнеримской культуры (см. *Рим Древний*), поднявшей на большую высоту строительное мастерство, решение практических задач архитектуры и градостроительства, реалистическую остроту характеристики в скульптурном портрете, широко развившей декоративное искусство. В период Римской империи (первые века нашей эры) влияние античной культуры распространилось далеко на север Е., в пределы Северной Африки и вглубь Азии.

Весь античный период не прекращалось взаимодействие культуры рабовладельческих государств с соседними европейскими странами и народами, которые, подвергаясь античному влиянию, во многом сохраняли «варварскую», гл. обр. орнаментальную основу своего искусства. Кроме упомянутых выше, здесь следует назвать находившихся на стадии разложения родоплеменного строя и вступавших в период классового строя *кельтов* (см.) — в Западной Е., *германцев* (см.) — в Северной и Центральной Е., *славян* (см.) — в Восточной и Центральной Е., *фракийцев* (см.) — в бассейне реки Дунай и на Балканах, *иллирийцев* (см.)— в областях к Северу и к Востоку от Адриатического моря (см. также *Гальштатское искусство*), *угро-финнов* (см.) — в отдельных областях Северной, Восточной и Центральной Е., *тюрков* (см.) — преимущественно на юго-востоке Е., *аланов* (см.)— на Северном Кавказе. Роль этих народов усиливалась с распадом рабовладельческого строя и гибелью античной культуры, влияние которой постепенно растворилось в местных культурах. Но принципы античного искусства надолго пережили античные государства, став для искусства стран Е. многих последующих эпох постоянно воскресавшим и обновлявшимся образцом и своего рода нормой, источником жизнеутверждающих образов. Наследие античности вошло в мировую культуру как одно из мощных основополагающих начал, наряду с наследием великих древних цивилизаций *Китая*, *Индии*, *Африки* и *Америки* (см.), дав при этом первичную основу известной общности, длительной традиции, которая может быть прослежена в культуре стран Е.

В период перехода от античности к средневековью, в 4—6 вв. н. э., в качестве ведущей художественной силы в Е. выдвинулась *Византия* (см.), культура которой, возникшая на стыке Е., Азии и Африки, развивалась до сер. 15 в. Претворив в духе феодальных церковно-государственных требований античное наследие, византийское искусство создало художественные образы, проникнутые средневековым догматизмом и наполненные необыкновенной силой духовного напряжения, преодолевающего телесное, чувственное начало. Византия выработала новые типы церковных зданий, украшенных мозаикой и фресками, создала иконопись, развила искусство книжной миниатюры, относясь отрицательно к круглой скульптуре. Эти нормы привились в соседних с Византией странах, сформировавших, опираясь на опыт византийского искусства, свою самостоятельную средневековую культуру,— *Албании*, *Болгарии*, *Румынии*, *Сербии*, *Боснии* и *Герцеговине*, *Македонии*, *Черногории* (см.), отчасти в *Хорватии* и *Словении* (см.), некоторых местностях *Италии* (см.), в искусстве *норманнов* (см.) в Сицилии; прочно связаны с Византией и средневековые искусства Армении (см. *Армянская ССР*) и Грузии (см. *Грузинская ССР*). Столь же широко используя опыт и нормы византийского искусства, на почве, богатой самобытными традициями, развилась на рубеже 1-го и 2-го тысячелетий древнерусская культура (см. *Русь Древняя*). Она послужила общей основой для сложившихся после трагического периода монголо-татарского нашествия (13 в.) изобразительного искусства и архитектуры русского (см. *РСФСР*), украинского (см. *Украинская ССР*) и белорусского (см. *Белорусская ССР*) народов. Опыт византийского искусства помог странам Восточной Е. решительно преодолеть примитивность их древнего искусства и освоить новое, более сложное жизненное содержание эпохи средневековья. Это ярко показало русское искусство, сохранившее в силу исторических условий средневековую форму до конца 17 в. и разработавшее её во всех областях (архитектура, монументальная живопись, иконопись, миниатюра, декоративное искусство) с большим богатством и тонкостью. Переживая общеевропейские идеологические процессы (в т. ч. и зарождение гуманистического мировоззрения), но и не разрушая средневековой системы, оно нашло средства для сильного и проникновенного выражения передовых идей эпохи.

Не менее сильную тормозящую роль, чем монголо-татарское нашествие, сыграло завоевание в 14—15 вв. стран Юго-Вост. Е. турками, разрушившими культуру Византии, подавившими культуру балканских стран. В захваченных странах турки насаждали свои типы зданий (мусульманские мечети, медресе и т. д.) и нормы художественного творчества; в свою очередь искусство *Турции* (см.) многое восприняло от культуры Византии и других завоёванных стран. Национальный гнёт и консервативная феодальная система задержали общественное и культурное развитие этих стран на уровне средневековья вплоть до 19 в.

Искусство большинства стран Е. (Западной, Центральной, Северной) прошло в средние века более или менее общие этапы последовательной смены историко-художественных стилей. В искусстве 2-й пол. 1-го тысячелетия яркая орнаментальная фантазия (напр., в книжной миниатюре *Ирландии*, см., и Англии, см. *Великобритания*) и «звериный стиль», распространившиеся в Е. с переселением народов (3—7 вв.), сочетались с воздействием позднего искусства Древнего Рима, которое стремилась воскресить культура франкского государства Каролингов (8—10 вв.), и византийскими влияниями. На этой основе сложился с развитием феодализма романский стиль (10—12/13 вв.), проникнутый феодально-церковной идеологией. В это время стали возводить суровые и тяжеловесные крепостные и церковные постройки, развивались условные, подчинённые религиозным догмам, но оживлённые часто наивной наглядностью повествования скульптура, фресковая и миниатюрная живопись, художественные ремёсла. Феодальная раздробленность обусловила обилие местных школ романского стиля, которые, постепенно сближаясь в пределах отдельных стран, образовывали основу для последующего формирования национальных художественных школ. Расцвет средневековой городской культуры, пробуждение самосознания ремесленников и торговых слоёв общества вызвали смену романского стиля готикой (12/13—15 вв.), принёсшей с собой оживление строительства, в т. ч. городского светского, создание новаторских каркасных конструкций устремлённых ввысь церковных зданий, обогащение изобразительного искусства одухотворённостью образов, многообразием жизненных наблюдений. Искусство романского и готического стилей развилось во *Франции*, *Германии*, *Австрии*, *Нидерландах* (С т а р ы х), *Великобритании*, *Ирландии*, *Дании*, *Швеции*, *Норвегии*, *Финляндии*, *Швейцарии*, *Бургундии*, *Португалии* и *Испании* (где оно сочеталось с мавританским искусством, родственным искусству стран арабского Востока), *Венгрии*, *Польше*, *Чехословакии* (см.), в сев.-зап. областях Югославии (см. *Словения*, *Хорватия*), странах Прибалтики (см. *Латвийская ССР*, *Литовская ССР*, *Эстонская ССР*); оно охватило территорию малых стран современной Е.—*Андорры*, *Лихтенштейна*, *Люксембурга*, *Монако*, *Сан-Марино* (см.); крестоносцы занесли его приёмы в Грецию, на о-в *Кипр* (см.) и на Ближний Восток. Особый характер эти стили приобрели в *Италии* (см.), где в 13—14 вв. возникла культура проторенессанса, а в 15—16 вв. расцвела передовая культура Возрождения (Ренессанса), ознаменовавшая переход к искусству, свободному от средневековых предрассудков и условностей, и заложившая общую основу европейского искусства нового времени.

Культура эпохи Возрождения, отражала процессы зарождения капиталистического уклада, опиралась на реалистическое жизнеутверждающее античное искусство, отвергая средневековую культуру как «варварскую». Новое жизнелюбивое искусство, вобравшее в себя опыт развития точных наук, наполнило реалистическим содержанием старые формы, претворив их коренным образом (напр., церковные росписи), а многое создало заново: ведущую роль стала играть светская архитектура, возрождённая ордерная система была применена для новых по типу зданий, икона сменилась станковой картиной, с появлением книгопечатания гравюра вытеснила рисованную книжную миниатюру, в скульптуре развились типы свободно стоящей статуи, портретного бюста, конного памятника. Наряду с Италией, подчас в обстановке жестокой социальной борьбы и в более противоречивых формах рождалась ренессансная культура в *Нидерландах* (С т а р ы х) и *Германии* (где её проявления были во многом связаны с народными освободительными движениями), во *Франции*, *Испании* (см.) и др. странах, она охватила ряд стран северо-востока Е., *Великобританию*, *Австрию*,

Польшу, *Венгрию*, *Чехословакию* (см.); яркую вспышку она дала в Далмации (см. *Хорватия*), проникла на Восток вплоть до Западной Украины (см. *Украинская ССР*) и т. д.

Благодаря быстрым темпам социально-экономического развития и технического прогресса в странах Е. раньше, чем в странах других материков, произошёл переход к капиталистической формации. Опередив в своём историческом развитии страны других материков, государства Е. вступили начиная с 15 в. в период открытия, завоевания, ограбления и колонизации новых земель. Уничтожением местных культур, истреблением и вытеснением их носителей, созданием новых колониальных культур (в значительной степени по европейскому типу) сопровождались колонизация Америки, Африки, Австралии, вторжение колонизаторов в ряд стран Азии. В самой Е. с конца 16 по 18 вв. продолжалось формирование национальных художественных школ, чья сложная социальная природа и стилистические различия дают противоречивую картину, полную острой борьбы и ярких художественных достижений. В странах, где господствующей была дворянская культура (см. *Италия*, *Испания*, *Бельгия*, *Германия*, *Австрия* и др.), сложилось искусство стиля барокко, патетическое, полное парадного блеска и бурной динамики, воплотившее вместе с тем представления о безграничности, многообразности и вечной изменчивости мира. В ряде стран Восточной Е. барокко последовало непосредственно за средневековьем, минуя этап Возрождения. Так, в формах стиля барокко воплотился первый подъём светской русской художественной культуры, сбросившей с себя на рубеже 17 и 18 вв. путы средневековья и приобщившейся к передовым достижениям Е. того времени. В 18 в. в России были созданы замечательные городские и загородные архитектурные ансамбли, сложилась одна из важнейших в Е. школ реалистического портрета. В искусстве Украины и Белоруссии ещё раньше сложились своеобразные школы искусства барокко. Но в ряде стран Западной Е. барокко либо вообще не привилось, либо сказалось в сдержанных формах; во Франции, в условиях централизующей и регламентирующей деятельности абсолютизма, ведущую роль стали играть тенденции классицизма, который, опираясь на античное наследие, утверждал примат разума, гражданского долга, рационалистически-упорядоченных принципов в искусстве. Принципы классицизма складывались и в архитектуре первых капиталистических стран—Голландии и Англии. Именно в Голландии (см. *Нидерланды*) в 17 в. сформировалась национальная школа реалистической живописи, выделявшейся глубокой демократичностью, жизненной естественностью образов, показавшей красоту и внутреннюю значительность обыденных явлений. Не менее велики достижения мастеров реалистической живописи, работавших в 17 в. в *Испании*, Фландрии (см. *Бельгия*), *Франции* (см.) и создавших, в частности, замечательные картины народной жизни.

Буржуазное просветительство 18 в., объявив беспощадную войну феодально-средневековым идеологическим устоям, дало новый толчок развитию реализма во Франции, Англии, Германии, России и др. странах. Вместе с тем просветительские идеи окрасили и новую волну классицизма, возникшую в борьбе с утончённым дворянским искусством рококо. Классицизм 18 — нач. 19 вв., давший, напр., в России подъём градостроительства и монументальной скульптуры, был последним более или менее единым стилем. Но уже в классицизме, связанном в разных странах и в разные периоды с различными социальными явлениями (во Франции конца 18 в.— с идеалами буржуазной революции, в России — с подъёмом национального самосознания и патриотических гражданских устремлений общества и т. д.), отчётливо намечаются направления, существенно различные по социальной и художественной программе.

В 19 в. искусство стран Е. сыграло ведущую роль в процессе формирования мировой художественной культуры. Установив непосредственную связь с классовой борьбой, политикой, течениями общественной мысли, искусство стран Е. развивалось в 19 в. не путём последовательной смены стилей, а в форме борьбы направлений, за которыми стояли определённые социальные силы. Уже широкое романтическое движение, возникшее на рубеже 18—19 вв. на почве неудовлетворённости буржуазной действительностью, распадалось на два направления. Реакционный романтизм с его апологией средневекового прошлого, монархии и религии повлиял на формирование салонно-академических и эстетских стилизаторских течений в искусстве 19 в. Прогрессивный романтизм, наиболее крупных мастеров которого выдвинула Франция, внёс в искусство страстный пафос борьбы за политическую и творческую свободу, утверждение богатства человеческих характеров и эмоций и во многом подготовил путь для критического реализма. Создавая объективную картину действительности, обличая её тёмные стороны, утверждая эстетическую ценность образов трудящегося народа, его борьбы за свободу, критический реализм стал мощным оружием в классовой и национально-освободительной борьбе. С яркими революционными демократическими произведениями выступили передовые французские художники; в России сложилось мощное течение демократического искусства «передвижников»; в искусстве реалистического направления проявились

освободительные устремления чешского, словацкого, венгерского и др. народов, боровшихся против австрийского гнёта; в реалистической форме утверждало себя новое искусство балканских стран, освободившихся от турецкого ига; в искусстве Турции в свою очередь зарождается движение, опирающееся на опыт передового художественного творчества других стран Е.; самостоятельные художественные школы сформировались в середине и 2-й пол. 19 в. в *Норвегии*, *Финляндии*, *Исландии* (см.). Опыт идейного, социально-значительного искусства, овладевшего развитыми средствами реалистической художественной выразительности, сыграл большую роль в становлении художественных школ многих народов Е. и других материков. Примером этому служит благотворное воздействие, оказанное передовым русским искусством на искусство других народов европейской и азиатской частей России (см. *СССР*).

В 19 в., в связи с быстрым технико-экономическим развитием, в странах Е. значительно расширяется архитектурно-строительная деятельность. Возникают новые типы промышленных и общественных зданий, складывается система застройки городов многоквартирными жилыми домами, в строительство вводятся новые материалы, прежде всего металл. Роль передовых в техническом отношении стран Е. (а также быстро развивавшихся в 19 в. *Соединённых Штатов Америки*, см.) в мировой архитектуре этого времени была чрезвычайно велика. Вместе с тем с распадом исторических художественных стилей происходит разрыв инженерно-технической и художественной сторон архитектуры. В последней воцаряются стилизация и эклектика.

К рубежу 19—20 вв. художественная жизнь Е. приобретает остро-противоречивый характер. Волнами проходят по странам Е., выходя и за её пределы, быстро сменяющие друг друга течения — импрессионизм, символизм, кубизм и др., воплотившие в себе идейно-художественные противоречия того времени и имевшие своим истоком гл. обр. французское искусство. Е. оказалась родиной упадочных формалистических направлений буржуазного искусства, разрушающих идейно-познавательную сущность художественного творчества. Но тогда же в Е. развилось и окрепло искусство, проникнутое пролетарской, революционной идейностью, ставшее ведущей идейно-художественной силой.

Содержание историко-художественного процесса в Е. 20 в. определили кризис капитализма и его культуры и развитие культуры революционных общественных сил. Именно в Е.— в России (а также на её азиатской территории) — был в 1917 прорван фронт капитализма и впервые в мире сложилась социалистическая художественная культура, созданная народом и служащая ему. Советское искусство, развивая лучшие традиции прошлого, выработало метод социалистического реализма, обеспечивающий создание идейных, жизненно-правдивых произведений, отражающих действительность в её революционном развитии. Освобождение от классового и национального гнёта раскрыло безграничные возможности для расцвета культуры всех народов СССР (см. *РСФСР*, *Украинская ССР*, *Белорусская ССР*, *Латвийская ССР*, *Литовская ССР*, *Эстонская ССР*, *Молдавская ССР*, а также статьи о кавказских и среднеазиатских республиках СССР); некоторые из народов РСФСР только в советское время развили своё профессиональное искусство и архитектуру. Влияние советского искусства распространилось на другие страны, находя там поддержку в национальных школах демократического искусства. Передовое искусство стран Центральной и Западной Европы развивалось в период между 1-й и 2-й мировыми войнами в непрестанной борьбе против буржуазных течений, которые приобрели особенно мрачный, человеконенавистнический характер в годы фашизма в Германии и Италии. Нередко передовые политические идеи получали выражение в противоречивых, подчас искажённых художественных формах (напр., в экспрессионизме в Германии). Яркую, хотя и кратковременную, вспышку дало революционное искусство в период советской власти в Венгрии (1919) и в годы освободительной войны в Испании (1936—39).

Победа народов над фашизмом привела к образованию мощного социалистического лагеря, явившегося передовой силой в художественной жизни не только Е., но и всего мира. На путь социалистического развития среди стран Е. стали художественные культуры *Чехословакии*, *Болгарии*, *Румынии*, *Польши*, *Венгрии*, *Албании*, *Германской Демократической Республики* (см.), в отличие от *Федеративной Республики Германии* (см.), где господствует буржуазная культура. Свой путь развития ищет культура Федеративной Народной Республики *Югославии* (см.).

Развернувшееся под руководством коммунистических и рабочих партий движение за мир и демократию, за мирное сосуществование двух систем не только не исключило, а во многом обострило идеологическую борьбу демократических, реалистических направлений против формализма и его крайнего выражения — абстрактного искусства, распространившегося в Е. и США и используемого империалистическими силами в целях своей идеологической экспансии.

В послевоенное время в Италии, Франции и ряде других капиталистических стран возникло мощное течение неореализма, обращённое к жизни народа, к образу простого человека; ряд мастеров этих стран опирается на метод социалистического реализма. Опыт передового искусства стран Е., помимо и вопреки старательно насаждаемому формалистическому влиянию, впитывают художественные культуры народов других материков, ведущие борьбу за свободу и независимость. В свою очередь их искусство оказывает всё более активное воздействие на страны Е.

Требования растущих промышленности и транспорта, индивидуальные и общественные запросы населения, задачи восстановления и реконструкции разрушенных двумя мировыми войнами городов и сёл вызвали в 20 в. интенсивный рост архитектурно-строительной деятельности в странах Е. К рубежу 19—20 вв. относятся первые опыты в области рационального градостроительства, использования новых материалов (прежде всего железобетона) и их свободного от подражания историческим образцам эстетического осмысления, которое первоначально выразилось в претенциозных формах «стиля модерн» (его первые очаги—*Бельгия*, *Австрия*, Шотландия, см. *Великобритания*). Попыткой порвать с эклектикой явилось и национально-романтическое течение в архитектуре скандинавских стран, Голландии (см. *Нидерланды*) и др. В 1920-е гг. совершился решительный поворот к рациональному пониманию архитектуры, подчиняющему композицию, планировку и формы сооружений и комплексов их функциональной и конструктивной основе и экономическим требованиям строительства. Это течение, получившее разные характер и названия в разных странах (функционализм, конструктивизм, рационализм, новая архитектура и т. д.), несло в себе, кроме подлинно рациональных и прогрессивных, также и формалистические, субъективистские тенденции, питавшиеся во многом традициями «модерна». Оно сформировалось в странах Е. и в США, получило повсеместное распространение на всех материках. Новую эру в истории градостроительства открыла Великая Октябрьская социалистическая революция: ликвидация частного землевладения, система государственного планирования обеспечили планомерное развитие населённых мест; в СССР выдвигается ряд новых идей, направленных на решение социальных задач архитектуры и градостроительства; осуществляются большие работы по строительству новых и реконструкции старых городов, по созданию новых промышленных зданий и сооружений. После второй мировой войны европейская архитектура дала немало положительных технических и художественных решений как в капиталистических, так и в социалистических странах, общественный строй которых позволил достичь невиданного ранее и органически не свойственного капиталистическому миру размаха градостроительных работ, подъёма промышленного, общественного и жилищного строительства, свободного от погони за прибылью и служащего удовлетворению нужд трудящихся. Ряд стран Е. был поставлен перед необходимостью восстановления населённых мест, разрушенных в годы войны. В СССР, в процессе осуществления грандиозных восстановительных работ, был радикально преображен облик многих городов. Градостроительные работы получили прогрессивную научную основу; небывалого объёма достигло жилищное строительство. Исключительно велики в СССР достижения в области индустриализации строительства, вызвавшие подлинный переворот в архитектуре и выдвинувшие перед архитекторами новые творческие задачи. Страны социализма ведут большие строительные работы не только у себя, но и в слаборазвитых странах мира, оказывая им дружескую помощь.

Серьёзные изменения переживают в 19—20 вв. народное творчество и художественная промышленность стран Е. Народы всех стран Е., в том числе обитающие в нескольких странах, но сохраняющие известную общность культуры (*баски*, *саамы*, см.), пришли к этому времени со своими традициями народного творчества. Но в условиях капитализма народное творчество во многих странах заглохло, чему способствовало развитие фабричного производства, вытеснявшего ручной художественный труд. Повторение в фабричных изделиях форм, созданных ручным художественным ремеслом, привело в 19 в. к падению качества, эклектике, безвкусице. Лишь в 20 в. были созданы новые формы, материалы и способы обработки, отвечающие специфике массового машинного производства. Благоприятные условия для развития художественной промышленности и народного творчества созданы в странах социалистического лагеря, где художественная культура, широко охватывая различные стороны жизни, стала подлинно массовой и подлинно народной.

Автор В. М. Полевой. Консультант Г. А. Недошивин.

ЕГИПЕТ (ДРЕВНИЙ)

Культура Древнего Е.— одна из древнейших великих культур мира — расцвела в плодородной долине Нила [карту см. в статье *Египет* (ОАР)]. На протяжении свыше 4 тысячелетий здесь развивались архитектура и искусство одного из первых в истории классовых обществ. В рабовладельческом государстве Древнего Е. под властью фараона, знати и жречества были сосредоточены невиданные до того средства и рабочая сила. Резко шагнули вперёд в Е. научные знания и технический опыт. Все это дало возможность создать обширную систему ирригационных сооружений, на которой держалось земледелие Е., позволило возводить мощные укрепления, сооружать монументальные каменные здания и в первую очередь отвечавшие требованиям обожествлённой власти и религии храмы, гробницы, дворцы, создавать грандиозные статуи, монументальные рельефы и росписи. Египтяне явились одними из создателей важнейшего вида поселения человека — города. И в городах и в сельских поселениях убогие жилища бедноты представляли собой резкий контраст сооружениям, возводившимся для верхушки общества и наиболее ярко воплотившим новые технические и художественные достижения.

Египтяне великолепно владели обработкой камня (они раскалывали его деревянными клиньями, которые поливались водой и от этого разбухали, обрабатывали его бронзовыми зубилами, полировали камнем и песком) и различных металлов, приёмами добывания и составления красок, резьбой по дереву и кости, изготовлением изделий из стекла и фаянса, тонких прозрачных тканей. Архитектура и искусство Древнего Е. отразили классовые противоречия рабовладельческого общества; проникшись идеями возвеличивания обожествлённых правителей страны, они приобрели не известное до тех пор мировой культуре общественное значение.

Великим достижением технического и художественного мастерства человека явились созданные египтянами архитектурные сооружения. Египтяне выработали типы зданий и сооружений, замечательные завершённостью и продуманностью их художественного строя. Ими были созданы воплотившие победы человеческого труда над стихией природы гигантские пирамиды, грандиозная каменная масса которых была облечена в строго-рациональную геометрическую форму. Зодчие Древнего Е. сформировали принципы архитектурной композиции, связывающей в единую систему части храмового или дворцового ансамбля, дающей в храме последовательное развитие архитектурного образа. В постройках египтян господствовали симметрия, чёткий и ясный ритм, прекрасно увязанные с лаконизмом форм и подавляющими человека масштабами монументальных сооружений, которые должны были нести в себе идею величия обожествлённого фараона.



Статуя фараона Хефрена. Диорит. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Египетский музей. Каир.

В скульптуре и живописи (служивших для убранства зданий и существовавших самостоятельно) главное место завоевал образ человека, воплощённый с неизвестной ранее полнотой и художественной выразительностью. В Е. развилось искусство рельефа и настенной росписи, содержащих развёрнутое повествование на религиозные, исторические и бытовые темы; был выработан тип строго ритмической композиции



Женщина, готовящая пиво. Известняк. 2-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Археологический музей. Флоренция.

этих плоскостных, идущих полосами изображений, отличающихся красотой и отточенностью силуэтов и контуров.

Широчайшее развитие получила и круглая скульптура различных типов и видов — от монументальных статуй до мелких статуэток. Скульпторы высекали статуи по контурам, нанесённым на четыре стороны каменного блока, сглаживая затем грани. Поэтому композиция была подчинена форме глыбы камня. В таком изображении господствовала застылость; при всех чертах жизненных наблюдений статуя прежде всего несла в себе суровые и отвлечённые религиозно-государственные идеи. Наиболее сильно эти идеи звучат в официальном искусстве, имевшем торжественный, монументальный характер. Искусство Е. выработало приёмы создания монументальных образов с их строго отобранными и обобщёнными формами; в портретных изображениях (создание которых является замечательным достижением египетского искусства) художник внимательно следовал натуре, а в мелкой пластике на бытовые темы он оставался в значительной мере свободным от официальных требований. В различной трактовке отдельных тем отчётливо сказалась разница их социальной значимости: фараон изображался в более монументальном и отвлечённом стиле, нежели раб в какой-либо жанровой сцене. Однако все жанры и виды искусства Е. объединяет определённое единство эстетических принципов.

Большинство произведений искусства Е. имело религиозное назначение, и религия закрепила в виде незыблемых правил-канонов многие черты древнейших памятников искусства. Художники были обязаны в известной мере следовать этим правилам, при этом они достигли блестящего мастерства в разработке и в интерпретации традиционных тем и мотивов. Эти каноничность и традиционность, разумеется, не могли остановить развития искусства, отразившего исторические изменения, борьбу социальных сил, знавшего и художественные школы и отдельных ярких мастеров.

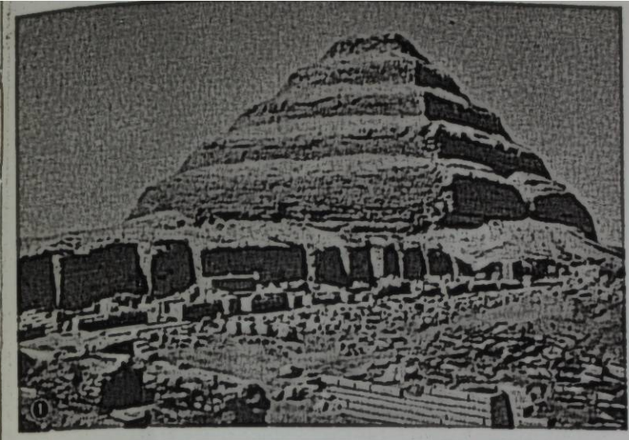
При первобытнообщинном строе (в 4-м тысячелетии до н. э.) зодчество делает первые шаги от хижин из глины и тростника к постройкам из дерева и из кирпича-сырца. План жилых построек кладётся в основу планов гробницы и святилища. Росписи в гробницах вождей общин и на сосудах, рельефы на предметах культового назначения, примитивные статуэтки женских божеств и животных были связаны с заупокойными обрядами, охотничьими и матриархальными верованиями. В изображении людей и животных художник воспроизводил с наиболее важной по его мысли точки зрения то, что считал для них основным. Так складывались правила изображения фигуры человека, по которым голова и нижняя часть тела давались в профиль, а плечи и глаз — в фас, определялись приёмы изображения реки, озера, дороги, как бы увиденных сверху.

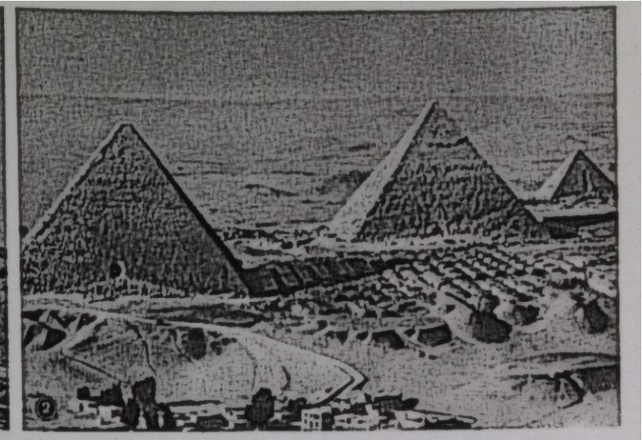
В период Древнего царства (ок. 3000—2300 гг. до н. э.) в рабовладельческом государстве, вступившем в пору первого расцвета, сложились основные свойства культуры Древнего Е.

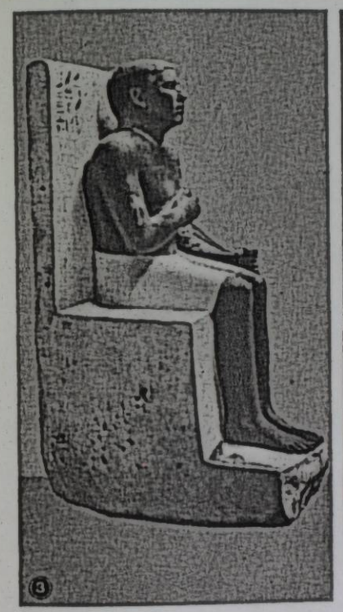
Архитектуре принадлежала ведущая роль. Наряду с сырцовыми и деревянными массовыми жилыми и хозяйственными постройками были созданы монументальные каменные постройки: гробницы фараонов (пирамиды) и знати («мастабы»). Эти типы гробниц развились из простых могил-ям доклассового периода. Постепенно могильный холм и пристроенная к нему кирпичная молельня сменились монументальной мастабой — каменной постройкой, прямоугольной в плане, с наклонными для прочности стенами. По верованиям египтян человек обладал душой, существовавшей после его смерти только в том случае, если сохранялось тело. Поэтому стали бальзамировать трупы и ставить в гробницу статую умершего (как замену тела в случае его порчи), а мастабы сооружать в виде прочных массивных надземных построек с молельней, в которой помещалась статуя, и подземной камеры, где стоял саркофаг с мумией. Царские гробницы сначала также имели форму

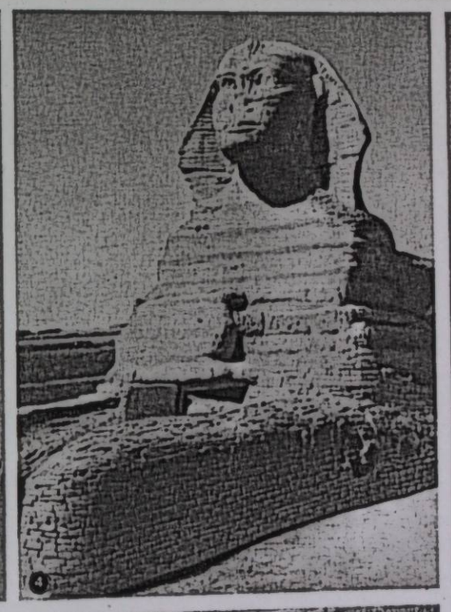
Роспись из гробницы вождя в Иераконполе. Конец 4-го тысячелетия до н. э. Додинастический период. Ныне в Египетском музее. Каир.



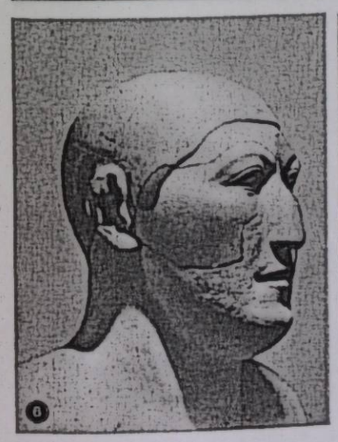




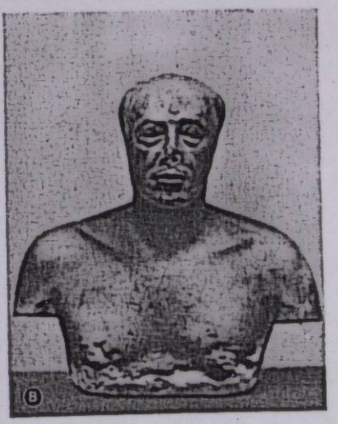




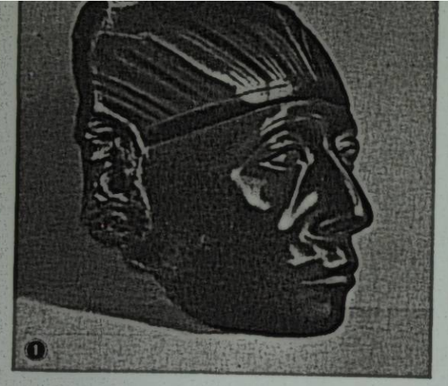


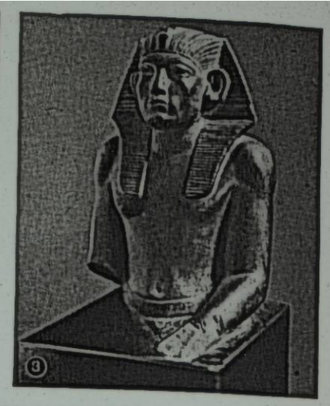


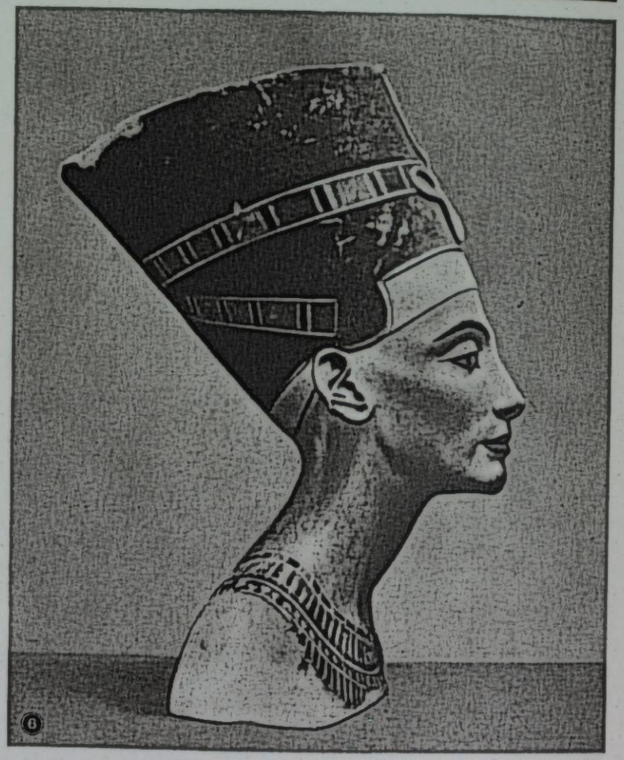


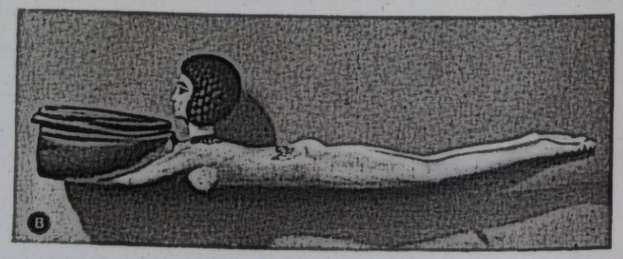


ЕГИПЕТ ДРЕВНИЙ. 1. Пирамида фараона Джосера в Саккаре. Начало 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. 2. Пирамиды в Гизе: слева направо — фараонов Хеопса, Хефрена, Микерина; справа перед пирамидой Хефрена — мастабы. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. 3. Статуя царского сына Рахотепа. Раскрашенный известняк с инкрустацией. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Египетский музей. Каир. 4. Сфинкс фараона Хефрена в Гизе. Известняк. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. 5. Статуя жреца Ранофера. Известняк. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Египетский музей. Каир. 6. Голова статуи зодчего Хемиуна. Известняк. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Музей Пелицейса. Хильдесхейм. 7. Рельеф с изображением полевых работ. Известняк. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Лувр. Париж. 8. Бюст царевича Анххафа. Известняк, покрыт слоем раскрашенного гипса. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Музей изящных искусств. Бостон.

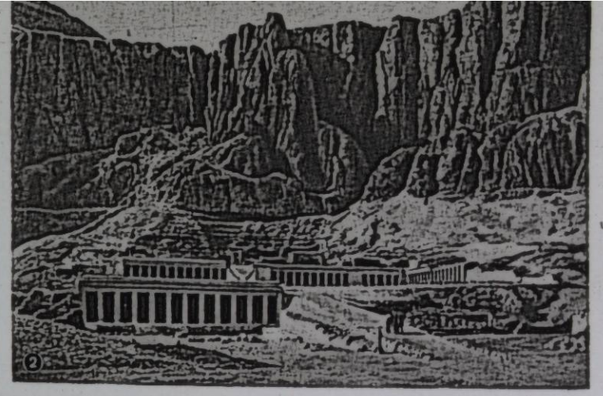


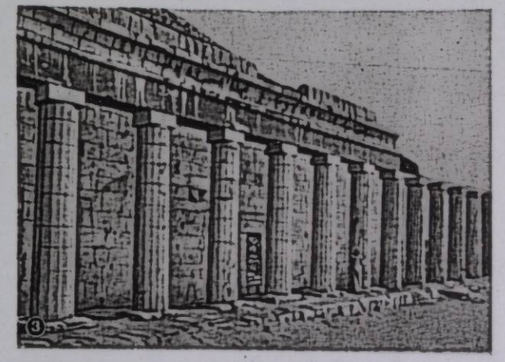
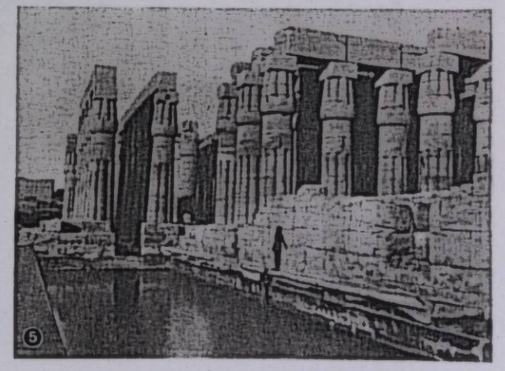


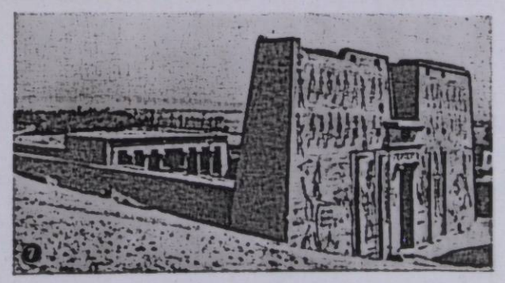


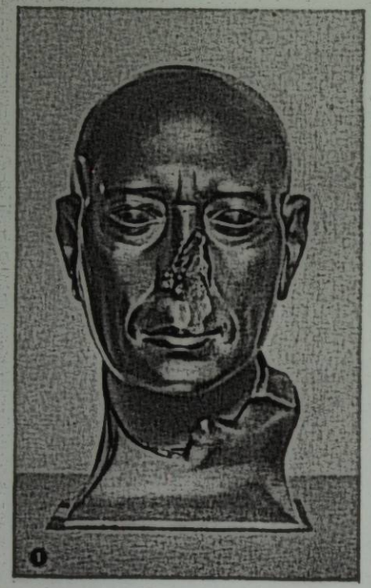
ЕГИПЕТ ДРЕВНИЙ. 1. Голова статуи фараона Сенусерта III. Обсидиан. 19 в. до н. э. Среднее царство. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. 2. Сфинкс фараона Аменемхета III из Таниса (фрагмент). Гранит. 19 в. до н. э. Среднее царство. Египетский музей. Каир. 3. Статуя фараона Аменемхета III (фрагмент). Гранит. 19 в. до н. э. Среднее царство. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва. 4. Дикая кошка. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Хасане. 20 в. до н. э. Среднее царство. 5. Дочери фараона Эхнатона. Роспись из дворца в Ахетатоне. 14 в. до н. э. Новое царство. 6. Скульптор Тутмес. Портрет царицы Нефертити. Раскрашенный известняк. 14 в. до н. э. Новое царство. Гос. музеи. Берлин-Далем. 7. Рельеф с изображением плакальщиков. Известняк. 14 в. до н. э. Новое царство. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва. 8. Туалетная ложечка. Дерево, слоновая кость. 15 в. до н. э. Новое царство. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



ЕГИПЕТ ДРЕВНИЙ. 1. Портал пещерного храма фараона Рамсеса II в Абу-Симбеле. 13 в. до н. э. Новое царство. 2. Архитектор Сенмут. Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари. 16 в. до н. э. Новое царство. 3. Колоннада храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари. 16 в. до н. э. Новое царство. 4. Заупокойный храм фараона Рамсеса III в Медине-Абу. 12 в. до н. э. Новое царство. 5. Архитекторы Аменхотеп «Младший», Гори, Сути и др. Храм бога Амона-Ра в Луксоре. 15—13 вв. до н. э. Новое царство. 6. Аллея сфинксов в Карнаке. 12 в. до н. э. 7. Храм бога Гора в Эдфу. 3—1 вв. до н. э. Эллинистический период.





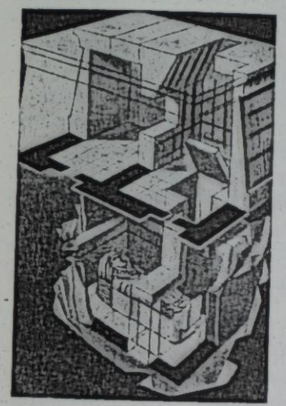






ЕГИПЕТ ДРЕВНИЙ. 1. Голова жреца. Зелёный шифер. Саисский период. Гос. музеи. Берлин-Далем. 2. Рельеф с изображением молотьбы в гробнице Петосириса около Гермополя. Около 300 до н. э. Эллинистический период. 3. Резной камень с портретом Птолемея Филадельфа и Арсинои (т. н. камея Гонзага). 3 в. до н. э. Эллинистический период. Эрмитаж. Ленинград. 4. Статуя Арсинои (фрагмент). Гранит. 3 в. до н. э. Эллинистический период. Эрмитаж. Ленинград. 5—7. Фаюмские портреты. Энкаустика. Римский период (№ 6—1—2 вв. н. э.; № 5 и 7—2 в. н. э.). Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва. 8. Коптский резной каменный орнамент из Бауита. 4 в. 9. Коптская ткань. 5 в. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

мастаб и отличались лишь размерами. Гениальный строитель усыпальницы фараона Джосера — *Имхотеп* впервые начал увеличивать здание по вертикали, создав в начале 3-го тысячелетия до н. э. ступенчатую пирамиду в *Саккаре**. Этим был намечен путь к появлению классического типа пирамид, самые знаменитые из которых были построены в *Гизе** при фараонах Хеопсе, Хефрене и Микерине. Они производят огромное впечатление своими возвышающимися над песками строгими по форме массивами; эти пирамиды заслуженно были причислены в древности к «семи чудесам света». Наиболее грандиозная из них — пирамида Хеопса — была величайшим каменным сооружением Древнего мира. Сложенные из плотно пригнанных известняковых блоков пирамиды представляют собой почти сплошную каменную массу; лишь узкие коридоры ведут в погребальную камеру в центре пирамиды. Вход в пирамиду замуровывался после погребения. Каждая пирамида являлась центром целого архитектурного ансамбля заупокойных святилищ. В создании их использовались гранит, диорит и алебастр. Кровли храмов поддерживали разнообразные столбы или колонны в форме пальм, связок лотосов и папирусов. Основные черты архитектуры — монументальность и предельная простота форм, строгость композиции и чёткость ритма — были свойственны также скульптуре и живописи Древнего царства.



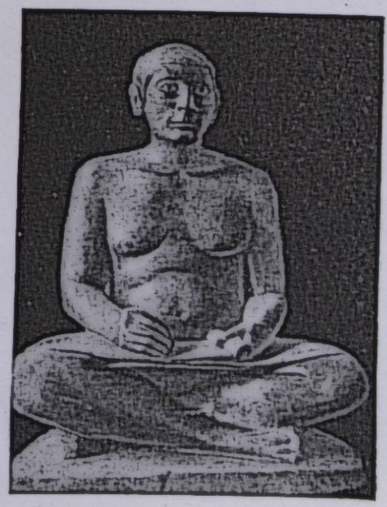
Разрез мастабы.



Палетка фараона Нармера. Шифер. Конец 4-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Египетский музей. Каир.

Среди видов изобразительного искусства важное место занимала скульптура. В эту эпоху в египетской скульптуре господствуют устойчивые каноны. В круглой скульптуре прочно сложились типы композиции статуи: стоящая фигура, застывшая с прижатыми к торсу руками; напряжённо-неподвижная сидящая фигура, смотрящая прямо вперед. Форма тела трактуется обобщённо; поверхность камня делается ровной и гладкой, глаза статуи обычно инкрустируются, а вся фигура раскрашивается. Окрашивались и рельефы — египтяне использовали два их типа: плоский барельеф и углублённый рельеф, где в плоскость врезаются контуры изображения. Назначение статуй — служить заменой тела — вызвало появление портрета. Лучшие памятники портретной скульптуры Древнего царства поражают яркостью характеристики представителей высшей знати, зодчих, писцов и т. д. Лицо царского сына Анххафа в портретном бюсте, хранящемся в Музее изящных искусств в Бостоне, приковывает к себе внимание мастерством передачи характера властного и умного сановника. Вся лепка выполнена не по известняку, из которого высечен бюст, а по слою гипса, покрывающему камень. Вниманием к жизни отмечена деревянная статуя вельможи Каапера (Египетский музей, Каир), известная под названием «Сельский староста». Не только лицо, но и вся грузная фигура этого пожилого, полного человека передают его индивидуальные особенности. Однако позы статуй оставались застылыми, общий их образный строй не выходил за пределы строгой каноничности. Ещё более каноническими были идеализированные изображения фараонов. Такова диоритовая статуя фараона Хефрена (Египетский музей, Каир), полная суровой силы, несущая в себе идеи величия правителя Е. С отточенным мастерством, с высоким художественным совершенством передаётся в мощной и напряжённой фигуре

Статуя царского писца Каи. Раскрашенный известняк с инкрустацией. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Лувр. Париж.



* Здесь и далее в ст. Египет (Д р е в н и й) курсив со звёздочкой означает ссылку на статью *Египет* (ОАР), раздел «Города. Архитектурные памятники».



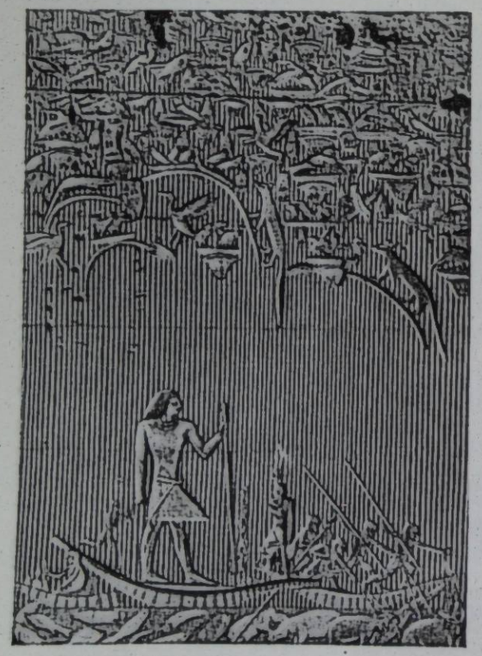
Статуя вельможи Каапера (так называемый «Сельский староста»). Дерево. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство. Египетский музей. Каир.

фараона это идейное содержание. Особым видом воплощения в искусстве идеи сверхчеловеческой сущности фараона был образ сфинкса — фантастического существа с туловищем льва и портретной головой фараона. Самым знаменитым памятником этого вида скульптуры является грандиозный сфинкс с портретной головой фараона Хефрена, высеченный из скалы около пирамиды Хефрена в Гизе.

В противоположность каноническим изображениям богов, царей и вельмож большей непосредственностью и разнообразием отличались статуэтки слуг и рабов, предназначавшиеся для службы своим господам в загробном мире, и образы занятых своим трудом земледельцев, ремесленников, слуг, рабов, а также животных, создававшиеся в рельефах и росписях. Здесь художник имел возможность свободнее проявить свою наблюдательность, творческую индивидуальность, достичь живости повествования. Рельефы и росписи Древнего царства, располагавшиеся на стенах храмов и гробниц поясами, проникнуты чётким, строгим ритмом; фигура бога, царя или вельможи выделялась размерами.

От времени Древнего царства сохранилось много предметов художественного ремесла: чудесные сосуды из алебастра, порфира, яшм; ювелирные изделия из золота, малахита, бирюзы, сердолика, аметиста; мебель из ценных пород дерева, украшенная золотом и слоновой костью. Грандиозное строительство, которое вели фараоны, и грабительские войны ослабили Е., распавшийся во 2-й пол. 3-го тысячелетия до н. э. на отдельные области. Новое объединение страны произошло в 21 в. до н. э.

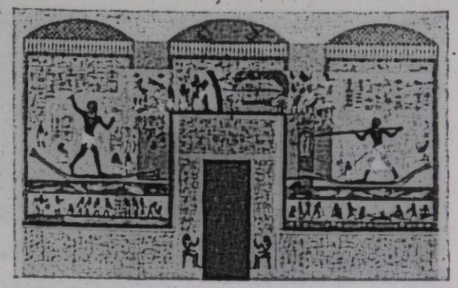
Охота на гиппопотамов. Рельеф гробницы Ти в Саккара. Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство.



В период Среднего царства (21—18 вв. до н. э.) выросло значение средних слоёв населения, развилась городская жизнь, выдвинулись местные центры, а в связи с этим произошли и сдвиги в идеологии. Были предприняты посильные в условиях египетского общества попытки в области конкретных знаний, развивались математика, медицина.

Архитектура пережила ряд изменений. Большой размах приобрело сооружение ирригационных устройств: обширные работы велись в оазисе *Файюм** (Фаюм). Гробницы фараонов имели, как и раньше, форму пирамид, но они стали значительно меньше, нередко их сооружали из сырцового кирпича и лишь облицовывали камнем. Заупокойные храмы при пирамидах с усилением власти новых фараонов сделались центрами общегосударственного культа обожествлённых владык Е. Строительство этих храмов, увеличивавшихся в размерах, завершилось в нач. 19 в. до н. э. созданием грандиозного святилища при пирамиде Аменемхета III в *Хаваре** («Лабиринт»). Представление о гражданской архитектуре дают города при пирамидах, показывающие разительную картину общественного неравенства. Таков был город *Кахун**, разделённый стеной на две части. В большей находился дворец и дома знати, строившиеся из кирпича-сырца с каменными косяками. В центре такого дома был зал с четырьмя деревянными колоннами на каменных базах; дом покрывался плоской бревенчатой кровлей, либо кирпичным сырцовым сводом. В меньшей части города

ютились домики ремесленников; беднейшее же население жило в тростниковых хижинах. В этот период строились и монументальные храмы (в *Гелиополе** и др.) с пилонами и обелисками, но от них почти ничего не сохранилось.



Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Хасане. 20 в. до н. э. Среднее царство.

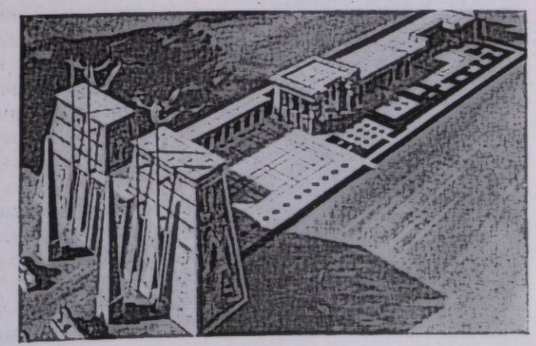
В изобразительном искусстве нарастают реалистические тенденции, зародившиеся в ряде местных центров. Мастера ищут новые способы передачи окружающего мира. В росписях и рельефах гробниц художники отступают от ряда обязательных ранее правил, подчас даже отходят от расположения сцен поясами. Росписи поражают богатством красок, в них даются переходы тонов. Выработанный в местных центрах стиль был затем воспринят и официальным искусством, лучшими памятниками которого явились реалистические царские портреты с характерной для них проработкой лица, с передачей костяка и мускулатуры, резкой игрой светотени. Суровой властностью проникнуты созданные в этом стиле портреты фараонов Сенусерта III (Метрополитен-музей, Нью-Йорк), Аменемхета III (Эрмитаж, Ленинград; Музей изобразительных искусств, Москва). Однако такая трактовка лица по-прежнему соединялась с величественной монументальностью и неподвижностью фигуры фараона-деспота.

В 18 в. до н. э. Е. был покорён пришедшими из Азии гиксосами. С изгнанием захватчиков и завоеванием Сирии наступил период Нового царства (16—11 вв. до н. э.).

Архитектура. В 16 в. до н. э. Е. достиг небывалой мощи. Знать, богатевшая в результате войн, окружала себя роскошью. Грандиозные храмы, пышные дворцы и дома быстро изменили облик городов и особенно столицы — *Фив**. Поныне огромная территория, на которой некогда располагался этот город, хранит следы его былой славы — всё ещё стоят великолепные колоннады и монументальные пилоны храмов, стрелы высоких обелисков. Храмы Нового царства, как мы их знаем по храмам *Карнака**, *Луксора** и др. местностей, представляли в плане вытянутый прямоугольник. От Нила к фасаду храма вела дорога, обрамлённая рядами сфинксов. Вход имел вид пилона — двух мощных башен с наклонными стенами по сторонам двери (появились уже в Среднем царстве). Перед пилоном стояли мачты с флагами и статуи фараонов. За ним находились дворы с портиками, колонные залы-молельни, располагавшиеся друг за другом вдоль оси храма и создававшие постепенный переход от открытых дворов к тёмным закрытым святилищам. Важную роль в храмах играл «гипостиль» — колонный зал, следовавший за двором. В архитектуре храмов усилилась роль колоннад и скульптуры, нарастает внушительность, торжественность архитектуры и внешняя декоративность. Заупокойные храмы фараонов имели тот же облик; они были теперь отделены от гробниц, которые для безопасности высекались в отдалённых ущельях.

На рубеже 15—14 вв. до н. э. фараон Аменхотеп IV (Эхнатон), стремясь ограничить притязания высшей знати и жречества и подорвать их авторитет, объявил ложными старых богов. Он провозгласил божеством Атона — солнечный диск. Фараон покинул Фивы и выстроил новую столицу Ахетатон (*Амарна**). Как показали раскопки, главные магистрали города шли параллельно Нилу. В центре был дворец, разделённый на официальную и частную половины; последняя имела большие сады. В архитектуре дворца большую роль играли колоннады, отделка росписями и поливными фаянсовыми плитками. Жилые дома, покрытые плоскими кровлями, строились, как и дворцы, из сырца; колонны были деревянные на каменных базах, обрамление дверей — из камня. Храмы состояли из огромных открытых дворов, так как культовый обряд совершался под открытым небом. После смерти Эхнатона старые порядки были восстановлены, а Ахетатон разгромлен. Во второй половине Нового царства в результате удачных для Е. войн, нового притока богатства и рабской силы снова раз-

Храм Нового царства (схема).



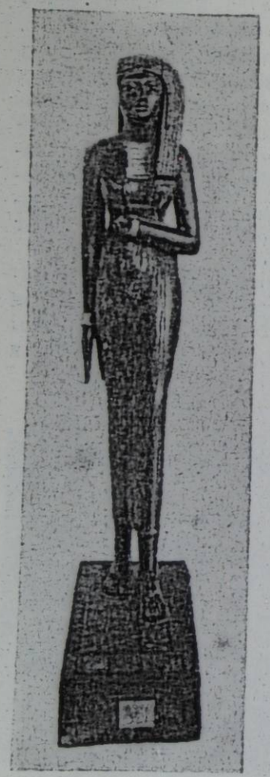


„Поклонение Осирису". Рисунок на папирусе. Новое царство. Британский музей. Лондон.

вернулась строительная деятельность. Зодчество этого времени отличается стремлением к грандиозным масштабам и небывалой пышности оформления; колонны храмов достигают свыше 20 *м* в высоту.

Для изобразительного искусства, в частности для скульптур фараона и знати, было характерно стремление передать подлинные черты изображаемого и в то же время возвеличить и приподнять его. Одновременно продолжались новые поиски. В рельефах и статуях фигуры приобретают большую пластичность и мягкость очертаний; росписи отмечают румянец, тени, просвечивающие одежды; усиливается внимание к жанровым сценам; художники более свободно передают движение. Новые свойства скульптуры раскрывает статуэтка жрицы «певицы Амона» Раннаи (16 в. до н. э., Музей изобразительных искусств, Москва), в которой удивительная грациозность очертаний фигуры сочетается с тонкой и точной манерой выполнения деталей, изысканной красотой материалов: чёрного дерева, серебра одежд, золота украшений. Все эти поиски находят свое завершение в 14 в. до н. э. в искусстве времени Эхнатона. Искусство сознательно порывает с традициями прошлого, отказываясь от ряда обязательных ранее канонов. До тех пор цари и боги изображались схожими, что должно было подтверждать божественное происхождение фараона. Эхнатон не мог позволить изображать себя по старым правилам, иначе его образ совпал бы с образами ненавистных ему божеств. В его изображениях главным стал живой, индивидуальный характер фигуры и лица фараона. Сближению искусства мастеров Ахетатона с жизнью способствовало, в частности, изменение состава придворной знати, где видную роль стали играть выходцы из средних слоёв населения. В искусстве Ахетатона ярко проявился интерес к передаче природы, воспроизведению бытовых сцен, стремление к созданию реалистического образа человека. Здесь были созданы подлинные шедевры — знаменитые скульптурные портреты Эхнатона и его жены Нефертити. При всей строгости манеры их автора — скульптора *Тутмеса* — портреты Нефертити полны настоящим дыханием жизни. С исключительной лёгкостью и точностью переданы чуть улыбающиеся губы рта царицы, тончайшая моделировка щёк даёт впечатление естественной мягкости тела. Изяществом и поэтичностью проникнуты и росписи зданий Ахетатона. Влияние искусства Ахетатона сказалось и после его гибели в памятниках последующего времени.

Статуэтка жрицы „певицы Амона" Раннаи. Чёрное дерево, серебро, золото. 16 в. до н. э. Новое царство. Музей изобразительных искусств. Москва.



С новым подъёмом храмового строительства, наступившим с 14 в. до н. э., вновь расцветает монументальная скульптура. Создаются монолитные статуи фараонов, весящие до тысячи тонн. Пилоны и стены храмов покрываются раскрашенными рельефами, изображающими победоносные походы и удачные охоты царей. Мы видим здесь лагерные стоянки, сражения, взятие крепостей. Поражает разнообразие сюжетов; батальные сцены полны движения, всюду вкраплено множество отдельных интересных эпизодов. Большое внимание уделяется пейзажу: изображаются и нубийские селения и хвойные леса Сирии. Строгая слаженность композиции, чёткость и чистота форм, безупречность ритмики отличают эти произведения. Некоторые же памятники содержат поразительные по остроте чувства драматические сцены. Таков рельеф из *Мемфиса** с изображением плакальщиков (14 в. до н. э., Музей изобразительных искусств, Москва).

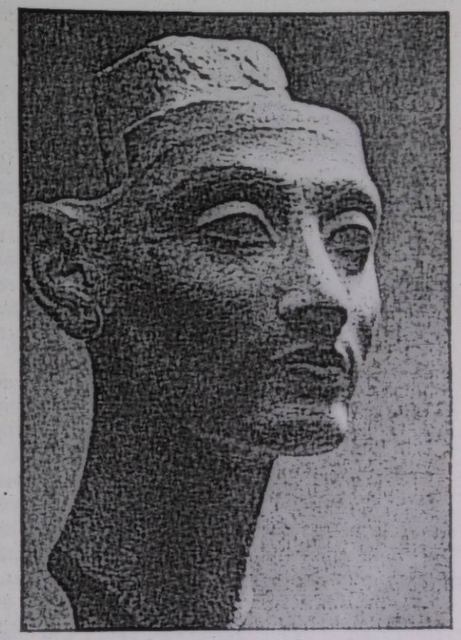
В Новом царстве расцветают художественные ремёсла, о чём наиболее наглядно свидетельствуют находки в гробнице фараона Тутанхамона в *Бибан-эль-Молуке**. Работы мастеров этого времени из металла, фаянса, дерева, кости и т. д. замечательны сочетанием редкого вкуса и утончённости в выборе формы и материала с необычайной тщательностью выполнения, доходившей до того, что для инкрустации

иного ларца использовалось до 20 тысяч вставок из кусочков слоновой кости и ценного дерева.

Поздний период (1-е тысячелетие до н. э.). С распадом Е. на ряд отдельных, изредка объединявшихся царств сократилось строительство; скульптура и живопись не дают чего-либо нового.

Новый расцвет наступил в 7 в. до н. э. с объединением Е. под властью Саисских фараонов. Для этого времени стало характерно возвращение к идеалам былого величия Е. Многие храмы и гробницы этого времени не сохранились. Дошедшие до нас памятники скульптуры показывают, что саисские мастера, изучая древние памятники, создали своеобразный стиль, холодный и изысканный, отмеченный тонкостью отделки деталей. В 6 в. до н. э. Е. был завоёван персами, но и в эти тяжёлые времена египетское искусство далеко ещё не исчерпало своих возможностей: в последующие века был создан ряд прекрасных памятников, напр. голова жреца из зелёного камня (Гос. музеи, Берлин-Далем).

Эллинистический и римский период (4 в. до н. э.—4 в. н. э.). В 332 до н. э. Е. был завоёван Александром Македонским и свыше 3 веков управлялся династией Птолемеев, потомков одного из военачальников Александра. В Е. расцветает новое, *эллинистическое искусство* (см.), в котором сложным образом переплелись античные и местные черты.



Скульптор Тутмес. Портрет царицы Нефертити. Песчаник. 14 в. до н. э. Новое царство. Египетский музей. Берлин.

Архитектура ярко отразила эти веяния. Новая столица — *Александрия** — стала одним из крупнейших культурных и художественных центров Средиземноморья. В городе, разбитом по регулярному плану, были построены храмы, дворцы, театр, знаменитая библиотека, грандиозный маяк, в архитектуре которых сильную роль играло греческое влияние. Для объединения своих подданных — египтян и греков — Птолемеи создали культ бога Сераписа, соединивший элементы египетских и греческих верований, а в Александрии был сооружён в его честь великолепный храм со статуей бога из золота и слоновой кости. В то же время Птолемеи, укрепляя своё положение, поддерживали и старые культы, воздвигая храмы древнеегипетским богам в *Дендере*,* *Эсне**, *Эдфу** и др. городах; на стенах этих храмов Птолемеи изображались в традиционных образах фараонов.

Золотая маска саркофага фараона Тутанхамона. 14 в. до н. э. Новое царство. Египетский музей. Каир.



В изобразительном искусстве, наряду с памятниками, продолжавшими египетские традиции, и произведениями, выполненными греками в нормах античного искусства, всё чаще появляются произведения, отражающие слияние искусств обоих народов. В Александрии складывается своеобразная школа эллинистического искусства, проникнутая вниманием к жизни и склонная к лирическим образам. Это сближение усилилось, когда Е. после 30 г. до н. э. стал провинцией Рима. Так, в итоге смешения египетских и римских

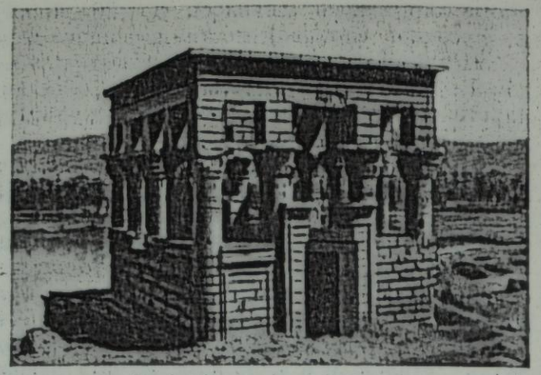
Битва при Кадеше. Рельеф храма Рамсеса II в Абу-Симбеле. 13 в. до н. э. Новое царство.





Светильник с видом города Александрии. Терракота. 1 в. до н. э. Эллинистический период. Эрмитаж. Ленинград.

верований на лица мумий теперь помещали написанные восковыми красками портреты умерших. Названные «фаюмскими» по месту их первой находки в оазисе Файюм (Фаюм)— эти портреты являются великолепными образцами живописи первых веков н. э., отличавшейся яркой жизненностью, мастерством в передаче характера. К 3 в. н. э. фаюмские портреты утрачивают полноту индивидуальной характеристики; живопись становится плоскостной, графичной. Особенно сильно звучит нота резкой духовной экспрессии.



Так называемый „Киоск Траяна" на острове Филе. Римский период.

Коптский период (4—7 вв. н. э.). С разделом Римской империи Е. стал (с 395) провинцией *Византии* (см.). Архитектура и искусство коптов (т. е. египтян-христиан; слово «копт» произошло от арабского произношения греческого слова «айгюптос» — египтянин), впитав наследие Древнего Е., античности и Ближнего Востока, отразили смену рабовладения феодализмом, язычества — христианством.

Монументальная архитектура представлена христианскими постройками *Белого монастыря**, *Красного монастыря**, *Баута** и др., с трёхнефными базиликами. Гробницы строились в виде купольных молелен со склепом (некрополь *Багауат** и др.). Известны жилые дома, имевшие два — четыре этажа. Широко применялись арки, своды, купола.

Изобразительное искусство представлено росписями и рельефами на христианские темы. Скульптура сохранилась слабо. Важной областью коптского искусства являлось художественное ремесло, в особенности многочисленные ткани. На их изображениях можно проследить, как распространённые в 4 в. древние мифологические образы, трактованные реалистически с соблюдением перспективы и светотени, сменяются к 6 в. христианской тематикой и условностью трактовки. Эллинистический стиль вытесняется манерой, имеющей местный, нередко примитивный характер. Новый большой подъём культуры Е. наступил после завоевания страны арабами в 7 в. [см. ст. *Египет* (ОАР)].

Лит.: Общие работы.— Павлов В. В., Очерки по искусству Древнего Египта, [М.], 1936; его же, Скульптурный портрет в древнем Египте, М.—Л., 1937; его же, Скульптурный портрет Древнего Египта, М., 1957; его же, Искусство Древнего Египта, М., 1962; Матье М. Э., Искусство Среднего царства, Л., 1941 (История искусства Древнего Востока, т. I, Древний Египет, вып. II); её же, Искусство Нового царства, Л., 1947 (История искусства Древнего Востока, т. I, Древний Египет, вып. III); её же, Искусство Древнего Египта, М., 1958; её же, Искусство Древнего Египта, М.—Л., 1961; Лурье И., Ляпунова К., Матье М., Пиотровский Б., Флиттнер Н., Очерки по истории техники Древнего Востока, под ред. акад. В. В. Струве, М.—Л., 1940; Павлов В. В., Ходжаш С. И., Художественное ремесло Древнего Египта, М., 1959; Лукас А., Материалы и ремесленные производства Древнего Египта, [пер. с англ.], М., 1958; Матье М. Э., Скульптурный портрет царицы Нефертити, Л., 1958; Стрелков А. С., Фаюмский портрет, [М.—Л.], 1936;

Коптские ткани. 4 в. 1. Медальон с изображением богини Геи. Эрмитаж. Ленинград. 2. Медальон с изображением бога Нила. Музей изобразительных искусств. Москва.



Шуринова Р., Фаюмский портрет, М., 1960; Бок В. Г., Материалы по археологии христианского Египта (текст и табл.), СПБ, 1901; Матье М. Э. и Ляпунова К. С., Художественные ткани Коптского Египта, М.—Л., 1951; Шуринова Р., Коптские ткани, М., 1960; Smith B., Egyptian architecture as cultural expression, N. Y.—L., 1938; Baumgärtel E., The cultures of Prehistoric Egypt, [v.] 1, 2 ed., L., 1955, [v.] 2, L., 1958; Clarke S. and Engelbach R., Ancient Egyptian masonry, L., 1930; Firth C. M., Quibell J. S., The Step pyramid, t. 1—2, Cairo, 1936; Lauer J., La pyramide à degrés, t. 1—3, Le Caire, 1936—39; Aldred C., The development of Ancient Egyptian art, L., 1952; Ancient Egyptian painting. Selected by N. M. Davies (Nina M. [de Garis]), with edit. assistance of A. H. Gardiner, v. 1—3, Chi.-L., 1936; Badawy A., A history of Egyptian architecture, I, Cairo, 1954; Edwards I. E. S., The pyramids of Egypt, L., 1961; Bissing F., Denkmaeler aegyptischer Skulptur, Münch., 1911—14; Mekhitarian A., Egyptian painting, Geneva, 1954; Iverson E., Canon and proportions in Egyptian art, L., 1955; Dobrovits A., Réalité et critique sociale dans l'art égyptien, «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungariticae», Bdp., 1955, III; Lange K. and Hirmer M., Egypt: architecture, sculpture and painting in three thousand years, L., 1956; Wolf W., Die Kunst Ägyptens, Stuttg., 1957; Smith W. S., The art and architecture of Ancient Egypt, Harmondsworth, 1958; его же, A history of Egyptian sculpture and painting of the Old Kingdom, L., 1959; Müller H. W., Ägyptische Malerei, B., 1959; Hassan S., The sphinx, Cairo, 1949; Klebs L., Die Reliefs und Malereien die Mittleren Reiches, Hdlb., 1922; Evers H. G., Staat aus dem Stein, v. 1—2, Münich, 1929; Jéquier G., Les temples memphites et thébains dès origines à la XVIII dinastie, P., 1920; его же, Les temples ramessides et saïtes de la XIX à la XXX dynastie, P., 1922; Frankfort H., The Mural painting of El-'Amarneh, L., 1929; Witt C. de, La statuaire de Tell el-Amarna, Antwerp., 1950; Desroches-Noblecourt C., Ancient Egypt: the New Kingdom and the Amarna period, L., 1960; Jéquier G., Les temples ptolemaiques et romains, P., 1924; Drerup H., Ägyptische Bildnisköpfe griechischer und römischer Zeit (Orbis Antiquus, 3), Münster in Westfalen, 1950; Möller G., Die Metallkunst der Alten Ägypter, B., 1924.

Публикация памятников.— Памятники искусства древнего Египта в музеях Советского Союза [Альбом]. Сост. и вступ. ст. В. В. Павлова и М. Э. Матье, [М., 1958]; Павлов В. В., Египетская скульптура в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Малая пластика, М., 1949; Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Краткий путеводитель по музею. Искусство Древнего Востока и античности, М., 1956; Выставка памятников культуры и искусства народов ОАР. Путеводитель, 1958; Шандровская В. С., Путеводитель по залам Гос. Эрмитажа. Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока 4 тысячелетие до н. э.— XVIII в. н. э. и Византии IV—XV веков, Л., 1960; Банк А. В., Восточное собрание Эрмитажа, Л., 1960; Capart J., L'art égyptien, [t.] I—VI, P., 1909—1948; Encyclopedie photographique de l'art, t. 1, [P.], 1936 (Les antiquités égyptiennes du Musée de Louvre, 1—5); Encyclopédie photographique de l'art, [t. 2], Le Musée du Caire, [P., 1949] (Les antiquités égyptiennes...); Jéquier G., Manuel d'archéologie égyptienne, [I]—Les éléments de l'architecture, P., 1924; Schäfer H., Andrae W., Die Kunst des Alten Orients, B., 1925; Carter H. and Mace A., The tomb of Tut-ankh-Amen, v. 1—3, L.— N. Y., 1923—33; Capart J., Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, v. 1—2, P., 1927—31; Wreszinski W., Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, v. 1—2, Lpz., 1923—36; Smith W. S., Ancient Egypt as represented in the Museum of Fine arts, 4 ed., Boston, 1960; Bissing F. W. von, Metallgefässe (Cat. général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire), Vienna, 1901; Bénédite G., Miroirs (Cat. général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire), Cairo, 1907; Edgar C. C., Maspéro J., Le Musée égyptien, II, Cairo, 1904; Vernier E., Bijoux et orfévreries, v. 1—4 (Cat. général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire), Cairo, 1907—27; Schäfer H. (ed.), Ägyptische Goldschmiedearbeiten (Königliche Mus. zu Berlin...), B., 1910; Williams C. R., Gold and silver jewelry and related objects (Cat. of Egyptian antiquities), N. Y., 1924.

Справочные издания.— Porter B., Moss R. L. B., Topographical bibliography of ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs and paintings, 1—7, Oxf., 1927—51, 2 ed., 1960—; Vandier J., Manuel d'archéologie égyptienne, t. 1—3, P., 1952—1958.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

(Всего известно свыше 200 мастеров Древнего Египта).

АМЕНХОТЕ́П, СЫН ХА́ПУ (15 в. до н. э., Фивы) — архитектор, начальник всех работ фараона. Построил 3-й пилон храма бога Амона-Ра в *Карнаке* *, заупокойный храм Аменхотепа III в *Фивах* *.

АМЕНХОТЕ́П «МЛАДШИЙ» (15 в. до н. э., Фивы) — архитектор, хранитель печати, начальник всех работ фараона. Он осуществил (вместе с архитекторами братьями Гори и Сути) строительство храма бога Амона-Ра в *Луксоре* *, построил также храмы в Солебе и в Седеинга, центральную колоннаду главного гипостиля храма Амона-Ра в *Карнаке* *, перестроил храм богини Мут в Карнаке.

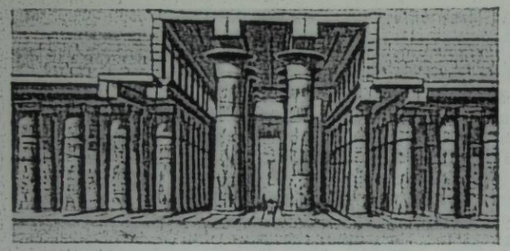
БЕК, СЫН МЕ́НА (14 в. до н. э.) — скульптор, работал в храмах Ахетатона (*Амарны* *).

ИМХОТЕ́П (ок. 29 в. до н. э., Мемфис) — архитектор, верховный сановник, начальник всех работ фараона. Построил ступенчатую пирамиду и заупокойный храм фараона Джосера в *Саккаре* *.

ИНЕ́НИ (16 в. до н. э., Фивы) — архитектор, начальник всех работ фараона. Строил храм Амона-Ра в *Карнаке* * при фараонах Аменхотепе I и Тутмосе I, заупокойные храмы этих фараонов — в Фивах, на западном берегу Нила, и гробницу Тутмоса I в *Бибан-аль-Молуке* *.

ИПТИСЕ́Н (21 в. до н. э., Фивы) — скульптор. Один из авторов рельефов храма Ментухотепа I в *Дейр-эль-Бахари* *.

ИУПА (13 век до н. э., Фивы) — архитектор, начальник работ по всем памятникам фараона. Построил (вместе с зодчими *Майа* и *Хатиаи*, *сыном Иупа*) замечательный гипостиль храма бога Амона-Ра в *Карнаке* *.



Архитекторы Аменхотеп "Младший", Майа, Иупа и Хатиаи, сын Иупа. Гипостильный зал храма бога Амона-Ра в Карнаке. 15—13 вв. до н. э. Новое царство. Реконструкция.

МАЙА (14 в. до н. э.) — архитектор, строил заупокойный храм Тутанхамона-Эйе-Харемхеба в Фивах, на зап. берегу Нила, а также запланировал и начал возведение большого гипостиля в *Карнаке* *.

МЕН (14 в. до н. э.) — скульптор, работал в храмах Ахетатона (*Амарны* *).

МЕНХЕПЕРРАСЕНЕБ (16—15 вв. до н. э., Фивы)— архитектор, начальник работ фараона. Производил перестройки в храме бога Амона-Ра в *Карнаке* *, построил «восточный» зал Тутмоса III, там же.

МЕРИ (20 в. до н. э.) — архитектор. Построил пирамиды и заупокойный храм фараона Сенусерта I в Лиште (в *Файюме* *).

НЕХЕБУ (12 в. до н. э., Мемфис) — начальник всех работ фараона. Построил пирамиду фараона Пепи I в *Саккаре* *.

ПАНЕФЕР (13 в. до н. э.) — скульптор. Один из авторов рельефов в храме в *Абу-Симбеле* * (вост. стена большого гипостиля).

ПАРЕННЕФЕР (14 в. до н. э., Фивы) — архитектор, начальник работ фараона. Построил храм бога Атона в *Карнаке* *.

ПЕНРА (13 в. до н. э., Фивы) — архитектор, начальник работ в заупокойном храме Рамсеса II в *Фивах* *.

ПИАИ (13 в. до н. э.) — скульптор. Один из авторов рельефов в храме в *Абу-Симбеле* * (вост. стена большого гипостиля).

ПУИМРА (16 в. до н. э., Фивы) — архитектор. Строил (вместе с *Сенмутом*) храм богини Мут в *Карнаке* *, обелиски Тутмоса III в храме бога Амона-Ра, там же.

САХАТОР (20 в. до н. э.) — архитектор, хранитель печати, начальник работ фараона. Построил пирамиду и заупокойный храм Аменемхета II в Дашуре (на территории древнего *Мемфиса* *).

СЕН (20 в. до н. э., Шмуну, греч. Гермополь) — скульптор. Автор колоссальной статуи номарха Тхутихотепа II.

СЕНМУТ (16—15 вв. до н. э., Фивы) — архитектор, хранитель печати, начальник сокровищницы, руководитель всех работ фараона. Построил храм царицы Хатшепсут в *Дейр-эль-Бахари* *, вёл работы в храмах бога Амона-Ра и богини Мут в *Карнаке* *, а также в храмах Луксора, Гермонтиса.

СЕНУСЕРТ, СЫН ИРТИСЕНА (21 в. до н. э., Фивы) — скульптор, начальник работ фараона. Один из авторов рельефов храма Ментухотепа I в *Дейр-эль-Бахари* *.

ТУТМЕС (14 век до н. э., Ахетатон) — начальник скульпторов. Автор скульпт. портретов царицы Нефертити и др.



Архитектор Сенмут с принцессой Нефрурой на коленях. Гранит. 16—15 вв. до н. э. Новое царство. Египетский музей. Берлин.

УАШИТАХ (25 в. до н. э., Мемфис) — архитектор. Строитель пирамиды фараона Нефериркара в *Абусире* *.

УСЕРХЕТ (15 в. до н. э., Фивы) — живописец бога Амона. Автор росписей в гробнице жреца Аменхотепа Са-Се в фиванском некрополе.

ХАПУСЕНЕБ (16 в. до н. э., Фивы) — архитектор, верховный жрец Амона, начальник всех работ фараона. Работал в храме бога Амона-Ра в *Карнаке* *, построил гробницу царицы Хатшепсут в *Бибан-эль-Молуке* *.

ХАТИАИ, СЫН ИУПА (13 в. до н. э., Фивы) — архитектор, великий начальник работ по всем памятникам фараона. Построил (вместе с *Майя* и *Иупа*) гипостиль храма бога Амона-Ра в *Карнаке* *.

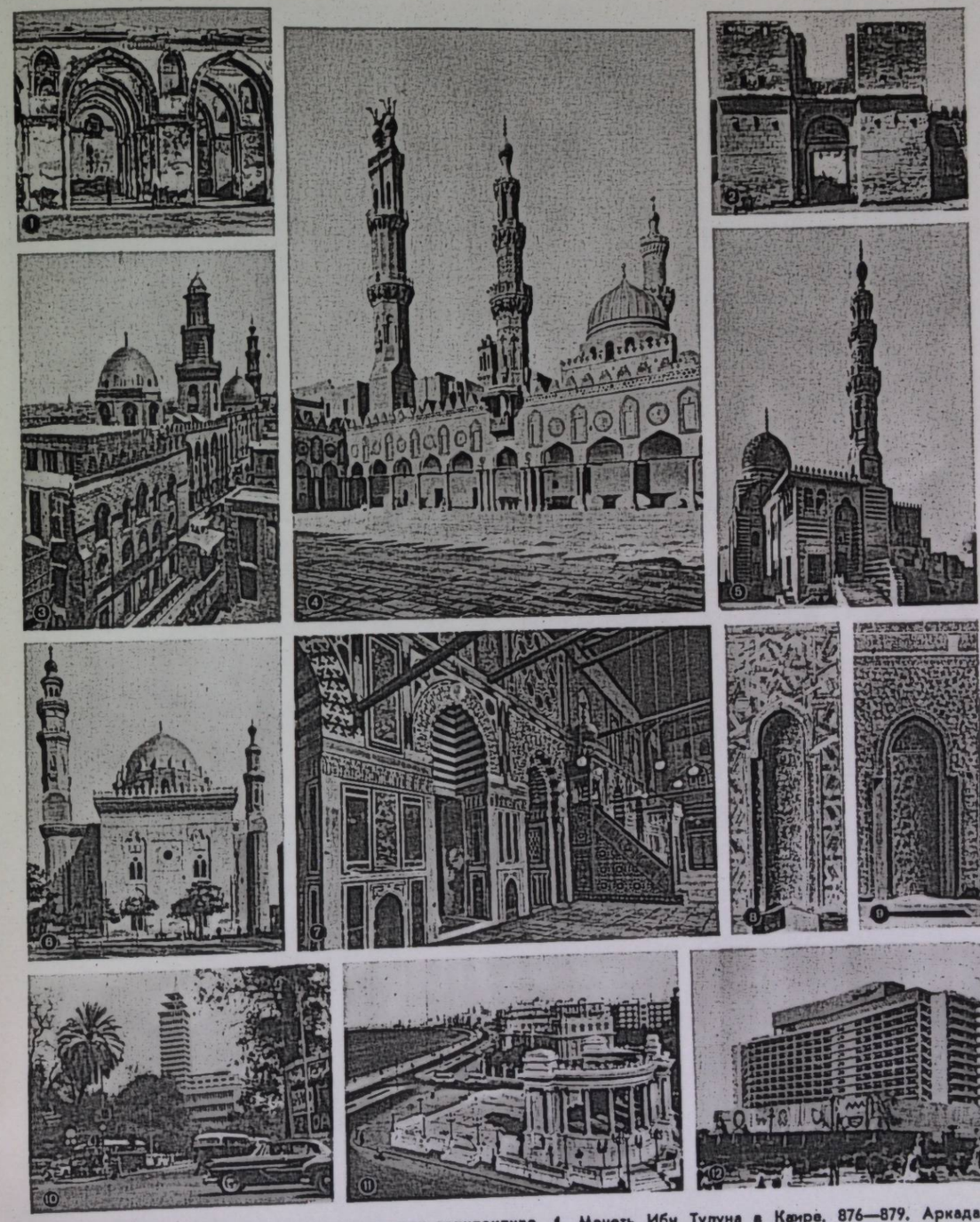
ХЕМИУН (28 в. до н. э., Мемфис) — архитектор, начальник всех работ фараона, верховный жрец бога Тота. Построил пирамиду Хеопса в *Гизе* *.

ХЕНИ (13 в. до н. э.) — скульптор. Один из авторов рельефов храма в *Абу-Симбеле* * (сев. стена большого гипостиля).

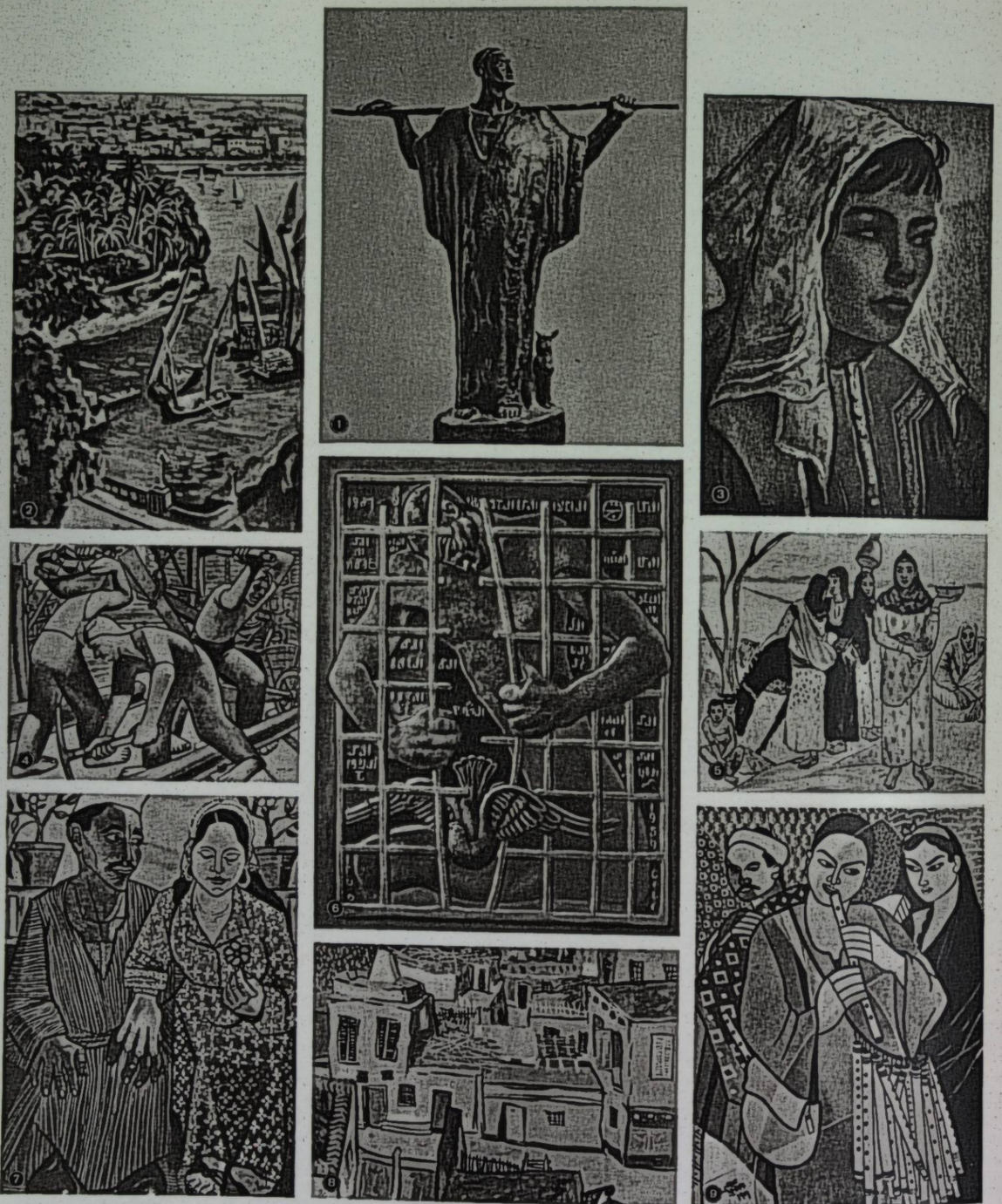
ЮТИ (14 в. до н. э., Ахетатон) — гл. скульптор. Автор рельефов гробницы Хеви, статуи царевны Бакетатон в Ахетатоне (*Амарне* *) и др.

О художниках Древнего Египта смотри работу Матье М. Э. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта, в сб.: ТОВЭ, т. IV, Л., 1947.

Автор М. Э. Матье.



ЕГИПЕТ (ОАР). Средневековая и современная архитектура. 1. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. 876—879. Аркада. 2. Городские ворота Баб-ан-Наср в Каире. 1087—92. Архитектор ар-Рахиб Йуханна (?). 3. Комплекс построек султана Калауна в Каире. 1284—85. 4. Мечеть аль-Азхар в Каире. 970—972. 5. Мечеть-мавзолей Каит-бея в Каире. 1472—74. 6. Мечеть-медресе султана Хасана в Каире. 1356—63. 7. Часть интерьера с михрабом мечети султана аль-Муайада в Каире. 1415—20. 8—9. Декоративное оформление михрабов.12 в. (?). 10. Площадь Эзбекие в Каире. 11. Набережная в Александрии. 12. Отель Хилтон в Каире.



ЕГИПЕТ (ОАР). Искусство 20 века. 1. М. Мухтар. «Пастух». Бронза. 1930. Музей современного искусства. Каир. 2. М. Наги. «Мост в Каире». 1950. Музей современного искусства. Каир. 3. М. Сабри. «Девушка из Марокко». 4. М. Овейс. «Строительство железной дороги». 1956. 5. Г. Себаст. «Женщины из Марюта». 6. Г. Сагини. Рельеф «Свобода». Кованая медь. 1956. Музей современного искусства. Каир. 7. Г. Сирри. «Помолвленные». 8. Н. Шакер. «Деревня». 9. Х. А. Исса. «Продавец флейт». Гуашь.

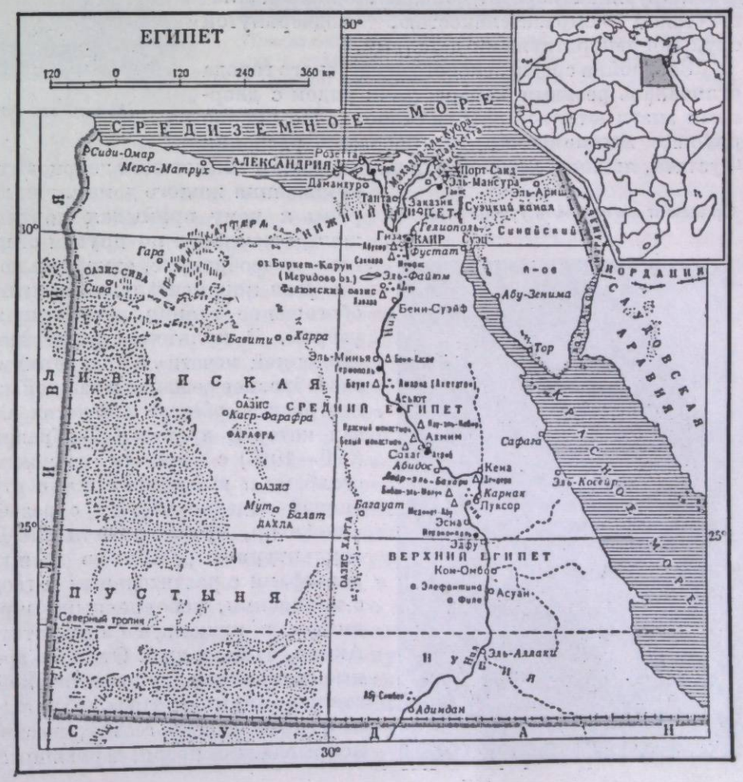
ЕГИПЕТ

(ОБЪЕДИНЁННАЯ АРАБСКАЯ РЕСПУБЛИКА)

Художественная культура Е. сложилась на территории, где существовала одна из древнейших культур мира (см. *Египет* Д р е в н и й). В сер. 7 в. Е. был включён в огромное раннефеодальное арабское государство. В 9 в. он стал фактически независимым и в последующие шесть столетий под властью династий Фатимидов (10—12 вв.), Айюбидов (12—13 вв.) и затем Мамлюков (13—16 вв.) был одной из сильнейших феодальных держав Средиземноморья и центров развития средневековой культуры. Каир — столица Е.— в течение многих веков был средоточием арабской науки и искусства. С конца 19 в., в связи с ростом национального освободительного движения, и в 20 в., особенно после революции 1952, развиваются новые архитектура и искусства Е.

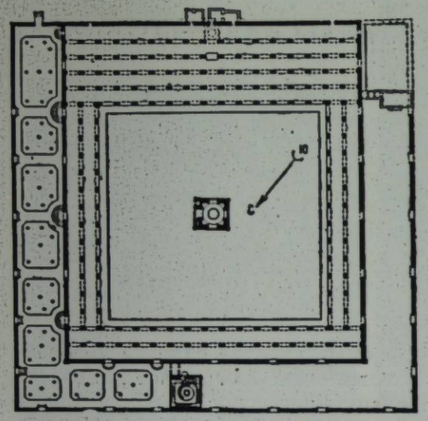
СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Виды и формы искусства, а также типы сооружений (мечети, медресе, караван-сараи и др.), распространённые на всём средневековом арабском Востоке, развивались в Е. в рамках общих канонов и вместе с тем были отмечены ярко выраженным местным своеобразием. Особого развития достигли монументальное зодчество — культовое, соответствовавшее требованиям ислама, и светское, а также декоративно-прикладное искусство, тесно связанное с архитектурой и бытом народа.



Виды и формы искусства, а также типы сооружений (мечети, медресе, караван-сараи и др.), распространённые на всём средневековом арабском Востоке, развивались в Е. в рамках общих канонов и вместе с тем были отмечены ярко выраженным местным своеобразием. Особого развития достигли монументальное зодчество — культовое, соответствовавшее требованиям ислама, и светское, а также декоративно-прикладное искусство, тесно связанное с архитектурой и бытом народа.

Архитектура 7—9 вв. К этому времени многие древнеегипетские города прекратили своё существование. С приходом арабов возникли новые центры. Первым из них был Фустат (640), слившийся в дальнейшем с *Каиром*, ставшим с 10 века богатой столицей фатимидов. На раннем этапе развития, в 7—8 вв., наблюдается непосредственная связь с художест-

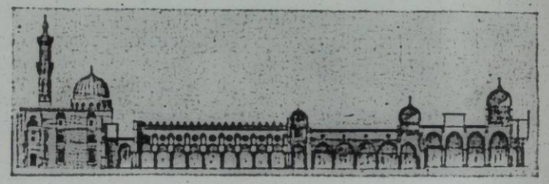


Мечеть Ибн Тулуна в Каире. 876—879. План.

венной культурой позднеантичного и, особенно, коптского Е. (см. *Египет* Д р е в н и й). Первая мечеть, воздвигнутая при основании Фустата в 641—42, мечеть Амра — колонного типа — имела резные капители византийского стиля. Красивая перспектива уходящих вдаль колонн и арок заставляет почувствовать грандиозность пространства зала. Традиции коптского искусства продолжали жить и в художественном ремесле.

Архитектура феодального Е. достигает зрелости уже в 9 в. Мечеть Ибн Тулуна в Каире (876—79) — также колонного типа — отличается ясностью конструкций и выразительностью архитектурного облика. Огромный квадратный двор, в котором размещались тысячи молящихся, окружён аркадой. Арки опираются здесь на массивные прямоугольные столбы. Основные архитектурные объёмы и плоскости подчёркнуты резным по стуку стилизованным растительным узором. Простота и величие пространственного решения, спокойный ритм архитектурных форм и декора создают ощущение гармонии и цельности художественного образа.

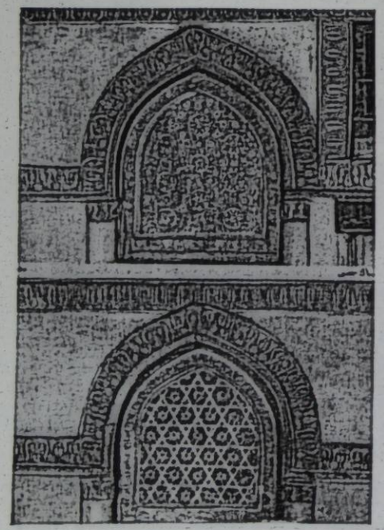
Архитектура 10—12 вв. Фатимидский Каир занимал довольно большую территорию, квадратную в плане, обнесённую мощной крепостной стеной. Замечательными памятниками гражданской архитектуры 11 в. являются сохранившиеся городские ворота Каира: Баб-ан-Наср, Баб-аль-Футух, Баб-аз-Зувайла. Строгие, монументальные объёмы квадратных и полукруглых башен, фланкирующих ворота, обладают большой пластической выразительностью, подчёркнутой скупыми декоративными деталями.



Мечеть аль-Азхар в Каире. 970—972. Разрез.

Застройка средневекового египетского города отличалась резкими контрастами: рядом с дворцами знати ютились лачуги бедноты. Но именно рядовые жилые дома, как показали раскопки Фустата, явились истоком для планировки и композиции дворцовых и культовых зданий. Основой композиции жилого дома служил внутренний двор. С одной стороны к нему примыкал портик, за которым располагались жилые комнаты, по другим сторонам двора находились айваны — своеобразные, открытые во двор помещения.

Орнамент мечети Ибн Тулуна в Каире. 876—879.



Для монументальной архитектуры 10—12 вв. характерно обогащение здания декоративным, пластично трактованным узором. В культовом зодчестве продолжал развиваться тип «колонной мечети» с внутренним двором, получивший, однако, своеобразное решение в каждой из крупных каирских культовых построек, особенно в мечетях аль-Азхар (970—972), колонный зал которой прорезан Т-образным трансептом, и аль-Хаким (990—1013) с широким трансептом, прямоугольными в плане столбами и высокими арками стройных пропорций. В декоративной отделке наряду с резьбой по стуку (интерьер мечети аль-Азхар, михраб мечети аль-Джуюши) применяется сочная скульптурная резьба по камню. Стены зданий украшаются рельефами с растительным и геометрическим узором, фризами с надписями, исполненными шрифтом «цветущий куфи», карнизами и нишами со сталактитами (напр., фасад мечети аль-Акмар, 1125, и др.). От этого времени сохранились замечательные памятники художественной резьбы по дереву. Строгие стилизованные мотивы, характерные для 9 в., сменил сложный арабесковый геометрический и растительный орнамент, покрывающий двери, деревянные надгробия и михрабы. В резьбе, предназначенной для гражданских зданий, в орнамент нередко включены жанровые сценки с динамично трактованными фигурками людей и животных (напр., фризы из дворца Фатимидов в Каире).

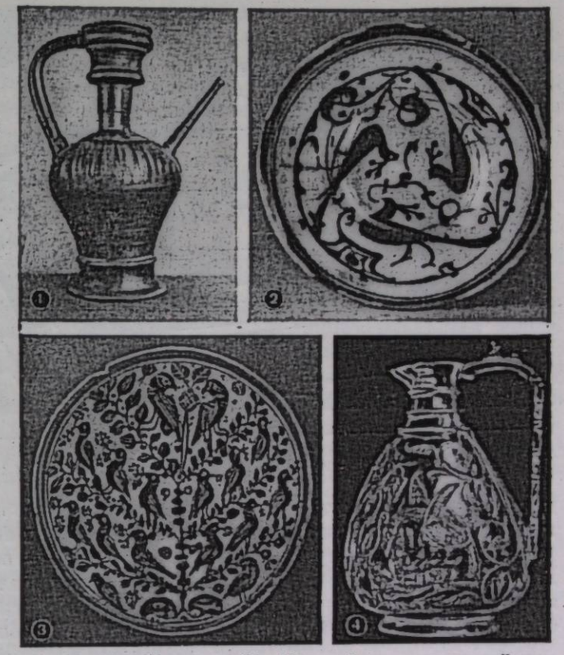


Фриз из Фатимидского дворца в Каире. Резьба по дереву. 10 в.

Египетская ткань с изображениями зверей и птиц в средней полосе. 10—11 вв.



Изобразительное и прикладное искусство в 10—12 вв. получили значительное развитие. Известна красочная монументальная настенная живопись с изображением фигур сидящих людей, красиво вкомпонованных в широкие стрельчатые обрамления (найдена при раскопках бани в Фустате). Среди миниатюр 11—14 вв. (собрание Музея исламского искусства и частные собрания — в Каире) особенно интересны происходящие из Фустата эскизные изображения людей, зверей и птиц, исполненные чёрным контуром на бумаге и коже. Многочисленные произведения прикладного искусства, которые в эту пору пользовались широкой известностью, отличаются богатством художественных форм. Традиции коптского прикладного искусства были преломлены в них в духе вкусов новой эпохи. Изображения живых существ приобрели стилизованный плоскостной характер, но не исчезли из искусства. Они вошли в богатые и красочные декоративно-орнаментальные композиции, насыщенные геометрическими и растительными мотивами и арабскими надписями. Своеобразна расписная люстровая керамика (фаянсовые и глиняные вазы, чаши, блюда) с преобладанием золота, светло-зелёных и синих тонов. На сосудах среди орнаментального узора, исполненного в свободной живописной манере, размещены крупные фигуры всадников, жанровые сцены, изображения реальных и фантастических зверей. Превосходны изделия из цветного и витого стекла и горного хрусталя (кувшины, бокалы, кубки, флаконы — гранёные и гравированные), бронзовые сосуды в форме животных и птиц, льняные и шёлковые ткани, отличающиеся звучной красочной гаммой.

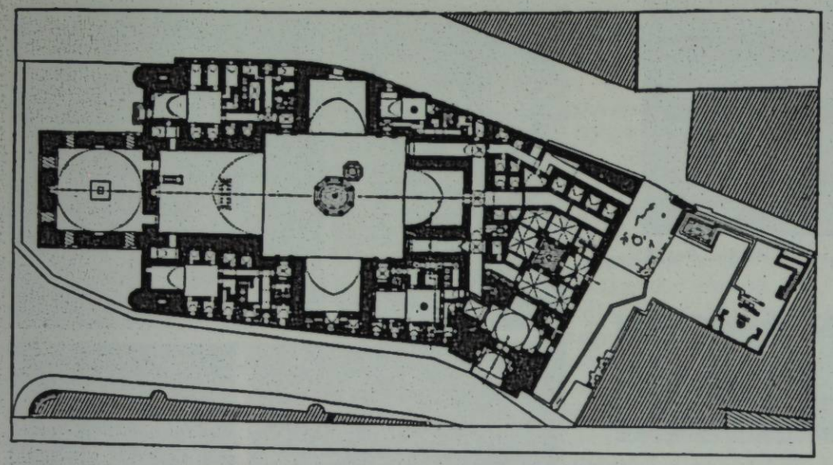


Прикладное искусство 10—12 вв.: 1 — металлический сосуд с отделкой серебром и эмалью; 2 — расписная чаша с цветной глазурью; 3 — расписное блюдо; 4 — сосуд из горного хрусталя.

Мариstан султана Калауна в Каире. Интерьер. 1284—85.



Архитектура 13—15 вв. Новый этап развития искусства Е. начался в 13 в. после падения Фатимидской династии, в период подъёма экономической жизни и укрепления политического могущества страны при Айюбидах и затем Мамлюках. В монументальном культовом зодчестве на смену простому орнаментальному ритму аркад колонной мечети пришли иные, более сложные композиции, слагающиеся из мощных, отвлечённо-геометрических по форме, монолитных архитектурных блоков, величественных порталов и айванов. Грандиозные по размерам архитектурные памятники этого времени

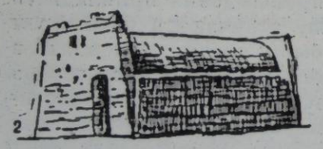


Мечеть-медресе султана Хасана в Каире. 1356—63.

производят впечатление величия и силы. Декор в архитектуре — богатая, но плоскостная и несколько сухая резьба, которая словно кружево покрывает стены и своды. Появилась также полихромия: во многих зданиях 13—15 вв. кладка из коричнево-красных, серых и белых камней образует на фасадах и в интерьере ряды горизонтальных полос, квадраты и круги, обрамляет оконные и дверные проёмы, создаёт радиальный узор вокруг арок. Новые своеобразные пластические и декоративные качества архитектуры заметны уже в мавзолее имама аш-Шафии (1211), но особенно ярко проявились они в крупнейших памятниках эпохи: «маристане» (госпитале) султана Калауна (1284—85) и мечети султана Хасана (1356—63) — оба в Каире. В ансамбле Калауна выделяется величественный мавзолей в виде вписанной в квадрат восьмиугольной ротонды, купол которой поддерживают мощные колонны и столбы. Мечеть Хасана относится к типу т. н. четырёхайванных: в большой квадратный двор выходят четыре глубоких сводчатых айвана. Снаружи мечеть имеет вид монолитного блока, украшенного огромным прямоугольным порталом и завершённого высоким заострённым куполом. Над стеной возвышаются типичные для Каира многогранные и многоярусные башни-минареты с сильно выступающими ажурными круговыми галереями.



Выдающиеся памятники 15 в.— каменные мавзолеи Мамлюков, квадратные в плане сооружения, с куполами, покрытыми резным орнаментом. Изяществом архитектуры и богатством декора выделяется комплекс мавзолея султана Каит-бея (1472—74).



Народная архитектура: 1— жилой дом в Танте; 2— жилой дом в Асуане.

В прикладном искусстве и в украшении рукописей 13—15 вв. большого совершенства и мастерства композиции достигает орнамент, но почти исчезают изображения живых существ. Страницы коранов мамлюкского времени (прекрасная коллекция — в Национальной библиотеке Каира) поражают декоративным богатством изящной вязи арабских букв и окружающих их красочных арабесковых узоров, выполненных золотом, красной и синей красками. Тончайшие геометрические и стилизованные растительные узоры покрывают деревянные и металлические бытовые предметы, а также кожаные тиснёные переплёты рукописей. В изделиях из стекла, кроме известных ранее приёмов, появляется орнаментальная роспись золотом и цветными эмалями. Получают распространение стеклянные расписные лампы, предназначенные для мечетей. Многоцветный узор характерен для расписной керамики и тканей.

Народная архитектура: жилой дом типа „колыбели" в Среднем Египте.



Архитектура и искусство 16—19 вв. переживали период застоя. Страна находилась под гнётом турок (с 1517), а затем европейских колонизаторов (французов в конце 18 в. и англичан со 2-й пол. 19 в.). Лишь в периоды, когда страна обретала некоторую самостоятельность, начиналось крупное строительство, носившее, однако, следы влияния архитектуры других стран. Так, в 1-й пол. 19 в. старинную цитадель Каира украсила величественная мечеть Мухаммеда-Али, выполненная в духе константинопольских образцов.

Народная архитектура Е. отличается многообразием форм, в зависимости от района, в котором расположены постройки. Для Нижнего и Среднего Е. характерны жилые дома с глухими стенами крепостного характера, покрытые ветками, сухой травой или глиной; в городах преобладают каменные 3—4-этажные дома с нависающими балконами, закрытыми деревянными решётками (Суэц, Каир). Встречаются также 2—3-этажные дома башенного типа (в Файюме), дома с полуцилиндрическими сводами в Верхнем Египте (Асуан) и др. Интересны наполовину крытые дома-«колыбели» в Среднем Е.: дом разделён двором на две половины, объединённые продольными стенами и крышей, имеющей над двором овальное отверстие.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 20 в.

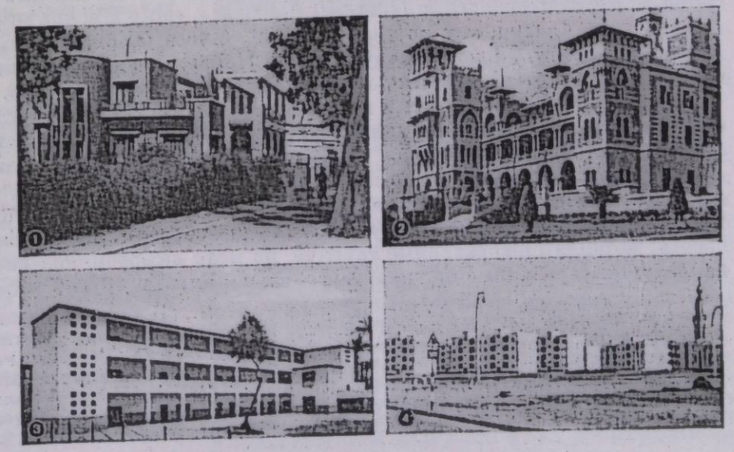
Архитектура городов Е. с конца 19—нач. 20 вв. развивается под сильным воздействием архитектуры Западной Европы. В Каире, Александрии и др. крупных городах строятся правительственные учреждения, банки, гостиницы, доходные дома и виллы. В некоторых случаях вводятся элементы национального средневекового зодчества — купола, решётки, орнаментальный декор.

Большое участие в строительстве Е. принимали французские и итальянские архитекторы (напр., новое здание Египетского музея в Каире, 1902, архитектор М. Дурньон, M. Dourgnon). После 2-й мировой войны проекты ряда сооружений созданы английскими зодчими: Виктория-колледж в Каире (архитектор Дж. Полток, J. Poltock, 1-я очередь закончена в 1950) и др. В последние десятилетия, особенно после революции 1952, большое строительство ведётся по всей стране. Восстановлены разрушенные бомбардировкой при империалистической агрессии 1956 кварталы *Порт-Саида*, разработаны генеральные планы реконструкции Каира (1955), Александрии (1958), возводятся жилые рабочие посёлки: Омм-Сабер, Омар-Макрам в провинции Тахрир, посёлок в Махалла-эль-Кубра и др. Строятся крупные промышленные и ирригационные сооружения (высотная Асуанская плотина, создающаяся по проекту и при участии советских специалистов, и др.). В городах строятся жилые дома, больницы, учебные заведения, спортивные сооружения. Активное участие в строительстве принимают египетские архитекторы, получающие образование в архитектурном институте и на архитектурном факультете университета в Каире. Среди них С. Карим (автор многочисленных жилых домов в Каире), А. Сидки, М. Хайкал (автор ряда школ), Н. Хебиб, М. Омар, работавший ряд лет с Ф. Л. Райтом (см. *США*), и др.

Строительством руководят государственное проектное бюро и частные организации, создан научно-исследовательский центр, занимающийся вопросами проектирования городов и зданий и применения строительных материалов.

В архитектуре многоэтажных зданий наряду с европейскими формами и достижениями строительной техники (железобетон, металлический каркас и др.) используются и традиционные элементы: зарешеченные окна и лоджии (односекционный жилой дом башенного типа в Каире, архитектор Н. Хебиб), мотивы древнего искусства в барельефах и т. д. Значительную роль в архитектуре играет цвет: фасады многоэтажных жилых домов с балконами и лоджиями оживляются подцветкой нежных тонов, оконные переплёты и жалюзи окрашиваются в яркие краски. Для смягчения солнечного зноя применяются т. н. солнцерезы — горизонтальные и вертикальные рёбра. На основе местных строительных приёмов и материалов создан жилой посёлок Гурна (близ Луксора, 1947), где постройки из сырца с куполами и сводами воспроизводят традиционные архитектурные формы и планировки зданий (архитектор Х. Фатхи). В цент-

1. Вилла на шоссе аль-Ахрам в Каире. 2. Дворец Мунтаза в Александрии. Начало 20 века. 3. Школа в Каире. 1950-е гг. Архитектор М. Хайкал. 4. Восстановленный квартал аль-Манах в Порт-Саиде. 1958.





Д. Сакаф. „Голова негра".

ре посёлка — площадь, окружённая аркадами галерей. Вокруг неё расположены здание управления, мастерские, открытый театр и мечеть. В посёлке имеются школы, рынок, баня и открытый бассейн. Жилые кварталы застроены двухэтажными домами с внутренними дворами и открытыми лестницами, ведущими во 2-й этаж.

Новое изобразительное искусство Е. формировалось с конца 19 — начала 20 вв. в связи с развитием национального освободительного движения и с преодолением консервативных средневековых традиций. Большое значение имело создание в Каире школ изобразительного и декоративного искусства. В творчестве основоположников нового искусства — скульптора М. *Мухтара*, живописцев А. *Сабри* и М. *Наги*, воспринявших и претворивших опыт разных европейских художественных течений, преобладают реалистические тенденции, их искусство одухотворено любовью к своей стране. Скульптор Мухтар, автор монумента «Пробуждение Египта» в Каире, первым из египетских художников творчески переосмыслил монументальность и лаконизм древнеегипетского искусства. Он создал живые, эмоциональные, подчас лиричные образы. А. Сабри — тонкий живописец-реалист, особенно проявил себя в портрете. Большой эмоциональностью отличаются звучные по цвету, несколько условные по трактовке композиции художника Наги.

Революция 1952 дала толчок дальнейшему развитию национального искусства Е. Испытывающее сильное воздействие искусства Западной Европы, оно противоречиво в своём развитии. Лучших художников объединяет любовь к родине и своему народу. Это особенно ярко сказалось во время империалистической агрессии в Е. в 1956. Многие художники создали впечатляющие, полные негодования образы, повествующие о страдании и героизме народа: М. Кадрави «Народ на защите Порт-Саида», Н. Шакер «Последствия войны», А. Салиб «Мать» и др. Впервые широкое развитие получила графика: карикатура (художники Ж. аль-Бахгури и др.), книжная иллюстрация, станковая графика, политический плакат (выразительные плакаты художников Вафи, Фуада и Иззата, призывающие к защите и восстановлению Порт-Саида, и др.). В живописи распространён пейзаж. Многие художники обращаются к темам из жизни народа. В декоративном плане их решают Г. Себаст, Х. А. *Исса*, Т. Хусейн, Г. *Сирри*, С. *Абдель Рассул*, использующие в известной мере традиции средневековой миниатюры или древнеегипетской живописи. М. *Овейсу* принадлежат картины из жизни рабочих; типические образы простых людей воплощены в произведении художницы Эммы Кали Аяд — «Продавщица апельсинов», в картинах художницы Инжи *Эфлатун*; поэтические портреты создаёт М. Сабри. Своеобразной живописной манерой выделяются работы Сейфа и Эдхема *Уанли*. Среди художников Е. немало приверженцев абстракционизма. В скульптуре воздействию различных формалистических направлений противостоят прогрессивные мастера, среди которых выделяется скульптор Г. *Сагини*. Стремясь использовать наследие древнеегипетских ваятелей, Сагини создаёт символические, несколько стилизованные образы, одухотворённые современными народными идеями (рельефы «Свобода», «Мир и война между небом и землёй» и др.). В известной мере близки ему по творчеству М. Мусса («Канал принадлежит мне», «Материнство») и А. Осман («Смерть колониализму!», «Дочь Нила»). Реалистические тенденции нашли выражение в портретных работах скульпторов Д. *Сакаф*, К. Ф. Фарага и др.

Декоративно-прикладное искусство. В стране работает множество народных мастеров — резчиков по металлу и кости, ювелиров, керамистов, ткачей и др. В основном они сохраняют традиционные виды техники, формы изделий и характер орнаментики. Художники, посвятившие себя декоративно-прикладному искусству, создают, сочетая традиционные приёмы с современными, новаторскими тенденциями, интересные произведения керамики (Саед ас-Садр, р. 1909, Айда Абдель Керим и др.), текстиля (безворсовые ковры Саада Каммеля и др.), изделия из дерева, металла (декоративные тарелки из меди с серебряной насечкой Мустафы аш-Шами, гравированные серебряные подносы Хусейна ас-Садра) и других материалов.

Лит.: Общие работы — Денике Б. П., Искусство Востока, Казань, 1923; Веймарн Б., Каптерева Т., Подольский А., Искусство арабских народов (Средневековый период), М., 1960; Веймарн Б., Подольский А., Искусство Египта, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961; Prisse d' Avennes E., L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII siècle jusqu'à la fin du XVIII, v. I—III, P., 1869—1877; Diez E., Die Kunst der islamischen Völker, B.—Wildpark-Potsdam, [1917]; Glück H., Diez E., Die Kunst des Islam, B., 1925 (Propyläen Kunstgeschichte, V); Marçais G., Manuel d'art musulman, I—III, P., 1926; Kühnel E., Die islamische Kunst, в кн.: Handbuch der Kunstgeschichte, hrsg. von A. Springer, Bd 6, Lpz., 1929, c. 373—550; Ross E. D. (ed.), The art of Egypt through the ages, L., 1931; Salles G., Les arts musulmans, в кн.: Histoire universelle des arts, sous la dir. de L. Réau, t. 4, P., 1939; Marçais G., L'art de l'Islam, P., [1946]; Theile A., Aussereuropäische Kunst von den Anfängen bis Heute, Bd 2. Die Kunst des Islam, Köln, [1956], c. 257—367; Islamic art, L., 1957; Cinotti M., Arte di tutti i tempi, t. 2, Novara, 1957, c. 7—30; Wiet G., L'Islam et l'art musulman, в кн.: L'art et l'homme, publ. sous la dir. de R. Huyghe, v. 2, [P., 1958], c. 133—152.

Архитектура.— Воронина В. Л., Архитектура арабских стран и стран Ближнего и Среднего Востока, в кн.: Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1958, с. 532—55; Saladin H., Manuel d'art musulman. L'architecture, P., 1907; Rivoira G. T., Architettura musulmana, Mil., 1914; то же на англ. яз., L., 1918; Briggs M. S., Muhammadan architecture in Egypt and Palestine, Oxf., 1924; Creswell K. A. C., Early muslim architecture, pt 1—2, Oxf., 1932—1940 (библиогр.); Масаджиде Миср, т. I—II, Каир, 1948 (на арабск. яз.); то же на англ. яз.; The mosques of Egypt, v. I—II, Giza (Orman), 1949; Creswell K. A. C., The muslim architecture of Egypt, [v.] 1—2, Oxf., 1952—1960; Mayer L. A., Islamic architects and their works, Genève, 1956; Schilling J., Moderne Architektur in Ägypten, «Schweiz. Bauzeitung», 1960, № 40, c. 639—45.

Изобразительное искусство.— Migeon G., Manuel d'art musulman. Arts plastiques et industriels, t. 1—2, 2 éd., P., 1927; Grohman A., Arnold T., Denkmäler islamischer Buchkunst, Firenze—Münch., [1929]; Fine arts of Egypt, [Cairo], 1956; Dimand M. S., A handbook of Muhammadan art, 3 ed., [Cambr. (Mass)], 1958; Изобразительное искусство Объединённой Арабской Республики [альбом], М., 1959; Дарский Э. Н., Прокофьев О. С., Искусство Объединённой Арабской республики, Ливана, Туниса,... (VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов. Международная выставка изобр. и прикладного искусства. Москва. 1957), М., 1959; Новое искусство Египта, «Современный Восток», 1959, № 1.

Декоративно-прикладное искусство.— Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, hrsg. von F. Sarre und F. R. Martin, unter Mitwirk. von M. van Berchem, E. Kühnel, S. Schröder, Bd 1—3, Münch., 1912; Kühnel E., Islamische Stoffe aus aegyptischen Gräbern, B., 1927; Wiet G., Lampes et bouteilles en verre émaillé (Catalogue général du Musée Arabe du Caire), Cairo, 1929; Bahgat Aly bey et Massoul F., La céramique musulmane de l'Égypte, Le Caire, 1930; Pauty E., Bois sculptés d'églises coptes (époque fatimide), Cairo, 1930; его же, Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide (Catalogue général du Musée Arabe du Caire), Cairo, 1931; Barrett D., Islamic metalwork in the British museum, L., 1949; Mostafa M., Moslem ceramics, [Cairo, 1956]; Kühnel E., Cairene rugs and others technically related 15—17 cent., Wash., 1957 (The Textil museum. Catalogue raisonné, [v. 4]); Lane A., Later Islamic pottery, L., [1957]; его же, Early Islamic pottery, [4 rev. ed.], L., [1958].

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

Абидос (араб. Араба эль-Мадфуна) — один из древних свящ. городов Верхнего Е. Планировка неизвестна. Сохранились остатки двух укрепл. дворцов II династии, некрополи и поминальные царские храмы. Гл. из них — храм Сети I (14—13 вв. до н. э.), с 2 дворами за пилоном, 2 гипостилями, 7 (в ряд) молельнями и залами. На колоннах и стенах замечат. рельефы. К З. от храма — подземное сооружение т. н. «кенотафа Сети I», в к-рое вёл кирп. сводчатый переход.

Лит.: Vandier J., Manuel d'archéologie égyptienne, t. 2, P., 1954—55, c. 722—34; Calverley A. M. and Gardiner A. H., (ed.), The temple of King Sethos I at Abydos, v. 1—4, L.—Chi., 1933—58.

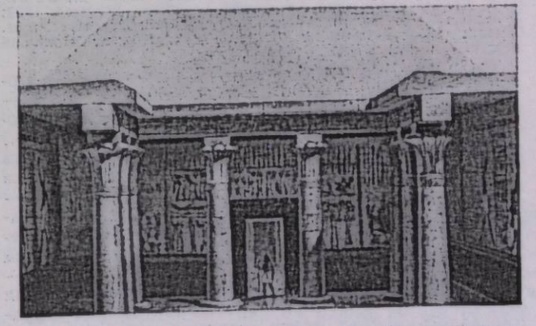
Абу-Симбел — пещерный храм гл. богов и Рамсеса II (13 в. до н. э.) на юге Е., в Нубии. Вход имеет вид пилона и обрамлён гигантскими статуями сидящего царя (выс. 20 *м*), высеч. в скале, как и все помещения храма (2 гипостиля, святилища и молельни); на стенах храма — рельефы (скульпторы *Панефер**, *Пиаи**, *Хени**). К С. от него — скальный храм богини Гатор, с большими (ок. 10 *м* выс.) статуями Рамсеса II и царицы Нефертири на фасаде. Для защиты от воды Нила, уровень к-рой поднимется при стр-ве высотной Асуанской плотины, храмы (по проекту итал. инж. и арх.) должны быть вырезаны из скалы и подняты на 62 *м*.

Лит.: Vandier, Manuel ..., t. 2, c. 955—60.

Абусир — селение, близ к-рого некрополи древнего *Мемфиса*. Остатки пирамид V династии и заупокойные храмы. Наиболее известны: пирамида (известняк, выс. ок. 46,8 *м*, сторона основания — 78 *м*) фараона Нефериркара (25 в. до н. э., арх. *Уашптах**) и заупокойный храм фараона Сахура (сер. 3-го тысячел. до н. э.) с колоннадой из пальмовидных колонн во дворе.

Лит.: Edwards J. E. S., The pyramids of Egypt, L., 1961, c. 134—137.

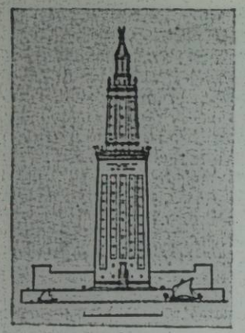
* Здесь и далее в статье Египет (ОАР) курсив со звёздочкой означает ссылку на статью *Египет* (Древний), раздел «Архитекторы. Художники».



Двор заупокойного храма фараона Сахура около Абусира (реконструкция). Середина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство.

Аварис — то же, что *Танис*.

Александрия (араб. Аль-Искандария) — один из крупнейших г. и гл. порт Е. на побережье Средиземного моря. Осн. Александром Македонским в 332—331 до н. э. В 4 в. до н. э. — 7 в. н. э. столица и гл. культ. центр Е. Город имел регул. план [арх. Дейнократ, см. *Греция* (Древняя)]. От древних построек [храм Сераписа со статуей бога работы Бриаксиса, см. *Греция* (Древняя), 2-я пол. 4 в. до н. э., дворцы, музей, б-ка, ипподром и др.] сохранились остатки. Уцелела т. н. колонна Помпея (22 *м* выс., воздвигнута в честь Диоклетиана). В А. было два порта. Дамба соединяла А. с о-вом Фарос, на к-ром стоял знаменитый, причисленный к „семи чудесам света" 3-этажный маяк (выс. 120 *м*), увенч. статуей Посейдона [арх. Сострат из Книда, см. *Греция* (Древняя)]. Некрополи эллинистич. времени и катакомбы (Ком-эш-Шукафа и др.). В эпоху эллиниз-



Архитектор Сострат из Книда. Маяк на острове Фарос в Александрии. 3 в. до н. э. Эллинистический период. Реконструкция.

ма в А. сложилась самостоят. художеств. школа. В ср. века А. сохраняла значение крупного ремесл. центра, славившегося текстилем и художеств. изделиями из стекла. При завоевании Е. турками г. был сильно разрушен. В дальнейшем вновь отстраивался, особенно широко в 19 в. Сохранились мечети 17, 18, 19 вв. Старая часть А., с узкими улицами и переулками, застроенная гл. обр. однообразными неблагоустроенными жилищами трудового люда, включает портовые сооружения, пром. предприятия, мастерские ремесленников. Новая часть города (Канопская), между Зап. и Вост. портами, имеет широкие асфальтиров. улицы, проспекты с особняками и многоэтажными зданиями совр. арх-ры. В центре — пл. Тахрир (450 *м*×100 *м*) с конной статуей Мухаммеда-Али-паши (2-я пол. 19 в., франц. скульптор А. Жакмар). Много зелени, фонтанов. Особенно живописна набережная у Вост. бухты и парк Мунтаза с дворцом (ныне Музей).

Музей греко-рим. древностей, осн. в 1892. **Музей изящных иск-в**, осн. в 1952.

Лит.: Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa. Ausgrabungen und Forschungen, hrsg. von E. Sieglin, bearb. von Th. Schreiber, Lpz., 1908 (Expedition E. Sieglin..., Bd 1, Tl 1—2); Brecc i a E., Alexandrea ad Aegyptum. A guide, Bergamo, 1922; Dimand M. S., A handbook of Muhammadan art, Cambr. (Mass.), 1958; Forster E. M., Alexandria: a history and a guide, 3 ed., N. Y., 1961.

АМА́РНА (Эль-Амарна, Тель-эль-Амарна) — насел. пункт в 287 *км* к Ю. от *Каира*. Ок. А.— развалины Ахетатона — столицы Е. при Аменхотепе IV (Эхнатоне). Построена в 1-й пол. 14 в. до н. э., разгромлена ок. сер. 14 в. до н. э. В центре находились главный дворец и главный храм. Дворцы и дома были из кирпича-сырца, колоннады и обрамления дверей — из камня. Гл. дворец состоял из офиц. и частн. частей, соединённых крытым переходом через разделявшую их дорогу. Гл. фасад выходил на передний двор, украш. статуями царя. В частной половине — жилые помещения, большие сады; к ней примыкал дворцовый храм. Нек-рые помещения дворца группировались вокруг внутр. садов с водоёмами; ряд комнат был украшен росписями (изображения нильских зарослей с птицами и животными, сцены дворцового быта), фаянсовыми изразцами с изображениями растений. Имелись загородные дворцы с большими садами, прудами, зверинцами. Дома богатых людей располагались посреди большого участка (дворы, сад, колодец, службы), обнесённого стеной. Парадная часть дома состояла из приёмных комнат (центральная — выше других); жилая — из спальни хозяина с умывальной, женских помещений и кладовых. Окна были под потолком, кровли — плоские. Стены покрывались росписями. Дома рядового гор. населения были меньше и не имели служб и садов. Храмы с входами в виде невысокого пилона состояли из огромных открытых дворов с небольшими пилонами и портиками. На дворах стояли жертвенники. В Ахетатоне работали скульпторы *Тутмес* *, *Мен* *, *Век*, *сын Мена**, *Юти* * и др.

К В. от Ахетатона — скальные гробницы для царя и знати: входы и залы оформлены колоннами, стены покрыты рельефами. По дороге к гробницам — посёлок для работников некрополя.

Лит.: Лурье И. М., Город Тель-Эль-Амарна, «СА», 1937, № 2, с. 161—185; Vandier, Manuel..., t. 2, c. 984—994; Davies N., The rock tombs of El Amarna, pt 1—6, L., 1903—1908; The city of Akhenaten, pt I—III, L., 1923—1951 (серия: The Egypt exploration society, memoirs, 38, 40, 44).

АСУА́Н (Ассуан) — г., центр одноим. пров. на р. Нил. Скальная гробница Саренпута II — правителя 1-го нома Верхнего Е. (20 в. до н. э.): два 3-нефных зала (первый зал шир. 6, 1 *м*); в коридоре, в нишах стояли статуи Саренпута в натуральную величину. Остатки христианского мон. св. Симеона (8—13 вв.); минарет и много купольных мавзолеев из сырца (11 в.).

Близ А. — Асуанская плотина (построена в 1898—1902; реконструировалась и наращивалась в 1912 и в 1929—33. Дл. 1950 *м*, выс. ок. 54 *м*. Объём водохранилища св. 5 млрд. *м*³). На терр. водохранилища затоплен о-в Филе с храмом Исиды эллинистич. времени и «Киоском Траяна» рим. времени. К Ю. от этой плотины начато (1960) стр-во новой, т. н. высотной плотины (выс. до 111 *м*, с водохранилищем ок. 130 млрд. *м*³), ведущееся по проекту и при участии сов. специалистов.



Поклонение фараона Эхнатона солнцу. Рельеф из храма в Ахетатоне. 14 в. до н. э. Новое царство. Египетский музей. Каир.

Лит.: Матье М.Э., Искусство Среднего царства, Л., 1947 (История искусств Древнего Востока, т. I. Древний Египет, вып. II), с. 82; Vandier, Manuel..., t. 2, c. 338—340; Creswell K. A. C., The muslim architecture of Egypt, t. 1, Oxf., 1952; Monneret de Villard U., La necropoli musulmana di Aswān, [Cairo, 1930].

АХЕТАТО́Н — столица Е. при Аменхотепе IV (Эхнатоне), близ *Амарны*.

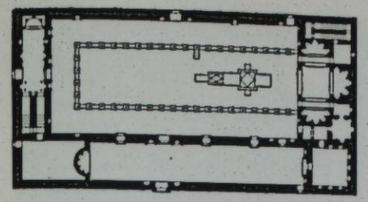
БАГАУА́Т (Эль-Багауат) — коптский некрополь 4—6 веков в оазисе Харга на юге Е. Неск. сотен сырцовых купольных гробниц, с предверьями, апсидами на вост. стороне и склепами. В нек-рых гробницах («Молельня Исхода», «Молельня Мира» и др.) сохранились росписи (библейские и евангельские сцены и т. д.).

Лит.: Бок В. Г., Материалы по археологии христианского Египта. [текст и таблицы], СПБ, 1901; Fakhry A., The Necropolis of El-Bagawāt in Khārga Oasis, Cairo, 1951; Mallet G., Doura et El-Bagawāt..., «Cahiers archeologiques», [P.], 1956, [t.] VIII.

БАУИ́Т — коптский мон. в Среднем Е. Осн. в 4 в., разрушен ок. 1160; прекрасные стенные росписи: изображения Христа, богоматери, святых, богатая растит. орнаментика.

Лит.: Clédat J., Le monastère et la nécropole de Baouît, t. [1]—2, Le Caire, 1904—16.

БЕ́ЛЫЙ МОНАСТЫ́РЬ (Дейр-эль-Абьяд) — коптский монастырь в Среднем Е. Осн. около 440 церковным деятелем и писателем Шенуте. Обнесён стеной из плит известняка; входы облицованы гранитом; верх стен и портала украшен егип. карнизом; включает храм — 3-нефную базилику с 3-конховой апсидой. Остатки росписей.



План храма Белого монастыря, основанного около 440. Коптский период.

Лит.: Бок В. Г., Материалы по археологии христианского Египта. [текст и таблицы], СПБ, 1901; Monneret de Villard U., Les couvents près de Sohâg, Milan, 1925—26.

БЕ́НИ-ХАСА́Н — с. в Среднем Е., близ к-рого сохранились высеченные в скалах гробницы (ок. 30) местных правителей (21—20 вв. до н. э.). Снаружи эти гробницы оформлены портиками; внутри украшены замечательными росписями и рельефами. Выделяется гробница Хнумхотепа II — правителя 16-го нома Верхнего Е. (20 в. до н. э.); имеет портик с «протодорическими» колоннами, кв. в плане 3-нефный зал; потолок расписан геометрич. орнаментами, стены — сценами охоты на Ниле и др.

Лит.: Матье М., Искусство Среднего царства, с. 50—55, 81—82; Vandier, Manuel..., t. 2, c. 323—25.

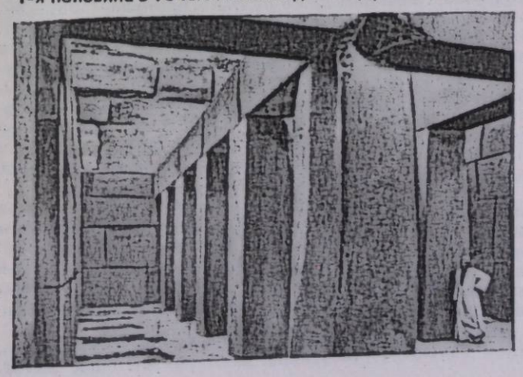
БИБА́Н-ЭЛЬ-МОЛУК («Врата царей») — некрополь древних *Фив*: вырубленные в скалах гробницы (58) фараонов Нового царства. Наиболее прославлена гробница Тутанхамона (14 в. до н. э.), открытая в 1922 в неразграбленном состоянии и содержащая множество ценнейших памятников — от прекрасных изделий культ. и быт. назначения (статуэтки, украшения, сосуды, одежда и пр.) до золотого саркофага фараона; в погребальной камере — стенные росписи с изображением заупокойных обрядов.

Лит.: Картер Г., Гробница Тутанхамона, М., 1959; Carter H. and Mace A., The tomb of Tut-ankh-Amen, t. 1—3, L.—N. Y., 1923—33.

ГЕЛИО́ПОЛЬ — древний г., ныне часть *Каира*.

ГИ́ЗА (Гизе, Гизех) — г. ок. Каира, на терр. древнего *Мемфиса*. Ансамбль пирамид фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина (1-я пол. 3-го тысячел. до н. э.); каждая пирамида имела с В. заупокойный храм, соединявшийся проходом с меньшим — нижним храмом в долине. Пирамида Хеопса (выс. 146,6 *м*, сторона основания — 233 *м*, арх. *Хемиун**), сложена из блоков известняка весом от 2,5 до 30 *т* (всего ок. 2300 тыс. штук), облицована плитами известняка; пирамида Хефрена (известняк, выс. 143,5 *м*, сторона основания — 215,25 *м*);

Зал в заупокойном храме фараона Хефрена в Гизе. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Древнее царство.



ок. её нижнего храма с замечат. залом, перекрытие к-рого опирается на четырёхгранные столбы (гранит), находится «Большой сфинкс» (дл. 57 *м*, выс. 20 *м*), высеч. из скалы; пирамида Микерина (известняк, выс. 62 *м*, сторона основания — 108,4 *м*). Пирамиды меньших размеров и целые поля гробниц (мастаб).

Лит.: Reisner G. A., A history of the Giza Necropolis, v. 1—2, Cambr. (Mass.), 1942—55; Junker H., Giza, v. 1—12, Vienna — Lpz., 1929—55; Edwards J. E. S., The pyramids of Egypt, L., 1961, c. 87—132.

ДАМЬЕ́ТТА — г. на берегу Средиземного моря. В ср. века крупный торговый и ремесл. центр, особенно известный художеств. тканями, к-рые вывозились в страны Европы и Азии. Мечеть (2-я четверть 14 в.).

Лит.: Dimand M. S., A handbook of Muhammadan art, Cambr. (Mass.), 1958, c. 25.

ДЕ́ЙР-ЭЛЬ-БА́ХАРИ — долина у подножия скал, близ древних *Фив*. Заупокойный храм Ментухотепа I (21 в. до н. э., известняк; часть гипостиля и святилище вырублены в скалах), обнесён колоннадами, увенчан пирамидой; стены украшены рельефами (скульпторы



Дейр-эль-Бахари. Слева — храм фараона Ментухотепа I. 21 в. до н. э. Среднее царство; справа — храм царицы Хатшепсут (архитектор Сенмут), 16—15 вв. до н. э. Новое царство. Реконструкция.

Иртисен * и *Сенусерт*, *сын Иртисена**). Из долины вела дорога (1200 *м* дл., 32 *м* шир.), обрамлённая стенами и статуями. Заупокойный храм царицы Хатшепсут (известняк, 16—15 вв. до н. э., арх. *Сенмут**) расположен у подножия скал на трёх террасах, обнесённых колоннадами и связанных лестницами; близок по арх-ре храму Ментухотепа, но превосходит его масштабами, обилием колоннад и скульптуры (св. 200 статуй), роскошью внутр. убранства (серебряные и золотые плиты полов и пр.); к храму вела дорога, уставленная скульптурой. Близ храма подземная гробница арх. Сенмута, украш. рельефами.

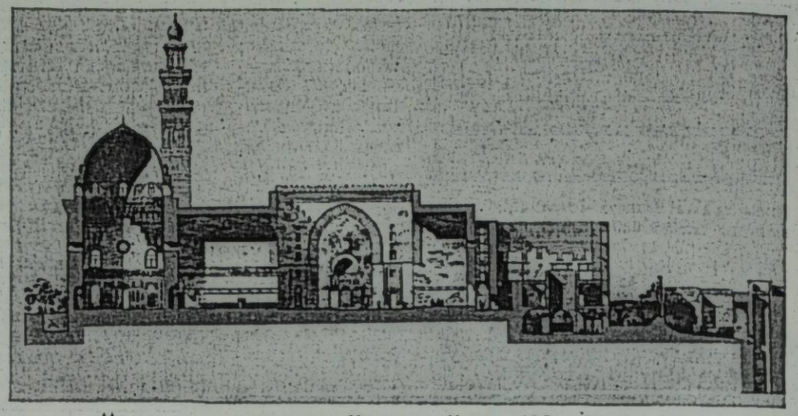
Лит.: Матье М., Искусство Среднего царства, с. 10—16, 60—68 и 84—88; Vandier, Manuel..., t. 2, c. 158—64, 669—80.

ДЕНДЕ́РА (др.-егип. Иунтанетерет) — с. на терр. древнего г. между *Абидосом* и *Фивами*. Храм богини Гатор (1 в. до н. э. — 1 в. н. э., песчаник; дл. ок. 100 *м*), сооружён на месте древнего святилища, двор и пилон построены не были; пронаос имеет 24 колонны с капителями с изображениями головы Гатор, за ним — гипостиль (колонны с пальмовидными, лотосовидными, «гаторическими» капителями), далее святилище и молельни. На крыше, расположенной террасами,— небольшой храм Гатор и др. помещения. Остатки др. сооружений и ряд подземных культ. помещений.

Лит.: Porter B., Moss R. L. B., Topographical bibliography of ancient Egyptian..., [t.] VI, Oxf., 1939, c. 42—103.

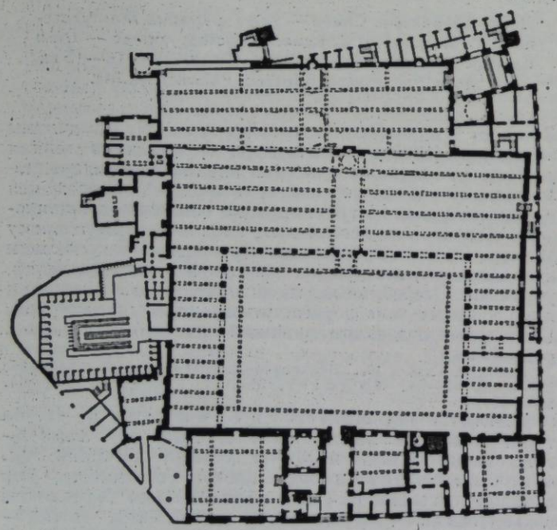
КАЙР (араб. Аль-Кахира) — г. на берегах Нила, близ дельты, столица Египта (ОАР). Осн. в 969 к С. от древней столицы Е.— Фустата (осн. в 640, к 16 в. слился с К.).

На терр. Фустата сохранились древние постройки: мечеть Амра (641—642, перестр. в 9 в.; первонач. размер 17 *м*×29 *м*, после перестройки — 110 *м*×120 *м*), типа «колонной» мечети с открытым двором (75 *м*×80 *м*), окружена кирп. стеной, зал для молящихся (110 *м*×34 *м*) имеет более ста мраморных колонн. Мечеть Ибн Тулуна (876—79, общая пл. 162 *м*×162 *м*), кв. двор (92 *м*×92 *м*) обнесён с трёх сторон двойной аркадой и кирп. стеной (выс. 12 *м*), в юж. части двора — молитв. зал, разделённый на 5 поперечных нефов (по 17 арок в каждом); минарет месопотамского типа в виде уступчатой башни со спиралевидной лестницей; в 13 в. над бассейном для омовения сделан купольный павильон. Близ Фустата на о-ве Рода — нилометр (715, арх. из Ферганы; восстанавливал арх. *Хасан ибн Хусейн ат-Тулуни*) — кам. колодец (вверху кв. в плане — 6,2 *м*×6,2 *м*) с колонной (выс. ок. 10 *м*) посредине, по к-рой определяли уровень воды в Ниле. При раскопках Фустата найдены дома 11 в., в к-рых жилые помещения с айванами расположены вокруг двориков.



Мечеть-медресе султана Хасана в Каире. 1356—63. Разрез.

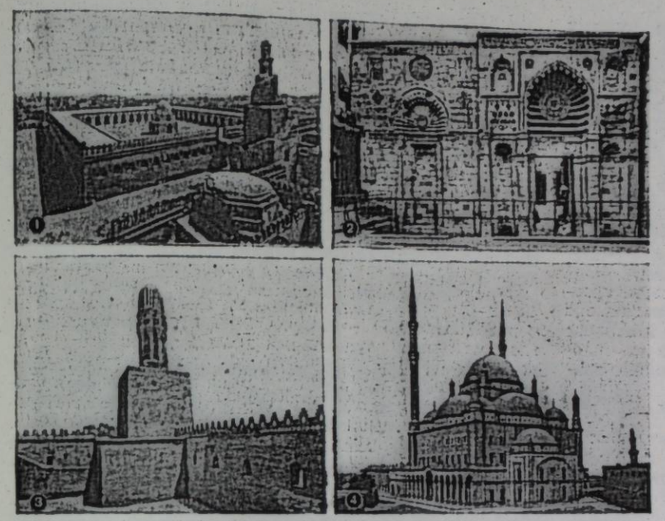
К а и р с 10 в. — столица гос-ва Фатимидов, крупный экономич. и культ. центр. По свидетельству (1046) тадж. путешественника Носира Хисрава в К. было «должно быть не меньше двадцати тысяч лавок..., караван-сараев, бань и прочих общественных зданий столько, что пересчитать их нет возможности.... Большая часть зданий в пять и в шесть этажей». Сохранились остатки кам. гор. стен К. с воротами, укреплёнными башнями: Баб-ан-Наср, Баб-аль-Футух, Баб-аз-Зувайла (1087—92, шир. от 22 до 25 *м*, глубина от 20 до 25 *м*, выс. от 20 до 22 *м*, ширина проездов ок. 5 *м*; предположительно арх. ар-Рахиб *Пухавна*). От 10—12 вв. сохранились: мечеть аль-Азхар (970—72, неоднократно перестраивалась), древнее ядро мечети (общая пл. 68 *м*×85 *м*) — внутр. двор с аркадой (43 *м*×85 *м*) и грандиозный колонный зал (25 *м*×85 *м*, 5 продольных нефов с Т-образным трансептом, ок. 300 мр. колонн, строители — сицилийские зодчие); мечети — султана аль-Хакима (990—1013, пл. 114 *м*×121 *м*), с молитв. залом на прямоугольных в плане столбах; аль-Акмар (1125); ас-Салих-Талаи (1160, пл. 30 *м*×54 *м*); аль-Джуюши (1085, пл. 16 *м*×21 *м*), украш. резьбой по стуку и камню. В годы правления Салах-ад-дина (1171—93) К. расширился, возведена цитадель (1176). От времени династий Мамлюков (1250—1517) сохранились мечети 4-айванного типа (вместо колоннад с каждой стороны двора—айваны) и купольные мавзолеи. Крупнейшие постройки: мавзолей имама аш-Шафии (1211); мечеть-медресе султана Бейбарса (1267—69, пл. 110 *м*×110 *м*); величеств. комплекс султана Калауна (1284—85), включающий мавзолей, мечеть и госпиталь; двухкупольный мавзолей Санджара-аль-Гавли (1303—04); на пл. перед цитаделью — комплекс мечети-медресе султана Хасана (1356—63, пл. 68 *м*×155 *м*), включает усыпальницу с гробницей султана, мечеть, медресе, кельи. В центре комплекса — кв. двор с 4 айванами, перекрытыми стрельчатыми сводами. Стены построек (выс. до 35 *м*) отделаны мр. и кам., полы мозаичные. В этом же стиле выдержана мечеть-медресе султана Баркука (1384—86, арх. *Шихабаддин*, пл. прибл. 50 *м*×55 *м*). Постройки К. 15—16 вв. отличаются изысканными арх. формами и нек-рой перегрузкой орнамента: мечеть султана аль-Муайада (1415—20) — колонного типа, с куполом на тромпах; мечеть и мавзолей султана аль-Гури (1503); многочисл. мавзолеи Мамлюков с куполами стрельчатой формы; комплекс мавзолея Каит-бея (1472—74, общая пл. 30 *м*×35 *м*). От этого времени сохранились также дворцы и караван-сараи.



Мечеть аль-Азхар в Каире. 970—972. План.

Построенные в период тур. владычества купольная мечеть Синан-паши (1571, пл. 27 *м*×35 *м*), «алебастровая» мечеть Мухаммеда-Али (1830—48, арх. Юсуф Бохна) носят черты культ. построек Константинополя. Во 2-й пол. 19 в. созданы кварталы регул. планировки, разбит сад Эзбекия (1867), построен Оперный театр (1869) и др. здания.

К 20 в., в период англ. колониального господства, К. — большой г., состоящий из Старой и Новой частей.



Мечети Каира: 1— Ибн Тулуна, 876—879; 2 — аль-Акмар, 1125, фасад; 3—султана аль-Хакима, 990—1013; 4— Мухаммеда-Али, 1830—48, архитектор Юсуф Бохна.

Старый К. — скопление узких извилистых улиц без зелени, жилища лишены элементарных удобств. Сохранились старинные 3—4-этажные, гл. обр. каменные жилые дома с внутр. двориками и характерными для К. зарешеченными балконами («мушарабия»); богато украш. резным орнаментом постройки над источниками. Новый город — к З. от пл. и сада Эзбекия, занимает всё пространство до р. Нила, о-ва Гезира и Рода, р-н Замалик на левом берегу Нила, застроенный виллами и высотными зданиями; в состав Нового К. вошёл Гелиополь (один из старейших г. Древнего Е.), с кварталами, построенными в нач. 20 в. бельгийцами. В новой части К.— прямые, широкие ул. Гл. магистрали сходятся к пл. Тахрир (пл. Освобождения); набережная Нила реконструирована, облицована гранитом, построены мосты, соединившие центр с островами (самый большой — Университетский, дл. 484 *м*, закончен в 1958); разбиты новые сады и парки (свыше 200 *га*). Улицы застроены многоэтажными зданиями (нек-рые достигают 30 этажей): правительственные учреждения, ун-т, банки, рестораны, магазины, гостиницы. Сооружены: телевизионная башня (65 *м* выс.), стадион на 100 тыс. зрителей, жилые дома с большими балконами и террасами. По плану 1955 проводятся работы по реконструкции и благоустройству К., выстроен ряд жилых домов и общественных зданий в рабочих районах — в Имбаба (северный пригород К.), в аль-Фаваль, жилой массив Зеверный пригород К.), в аль-Фаваль, жилой массив Зеном и др. Воздвигнута статуя «Пробуждение Египта» (скульптор М. *Мухтар*).

К.— с давних времён центр художеств. ремесла: изделия из кожи, металла, дерева, керамика, вышивка, аппликация по ткани, ювелирное производство.

Егип. музей, осн. в 1858 франц. археологом О. Мариетом (в 1902 построено спец. здание, арх. М. Дурьетом (в 1902 построено спец. здание, арх. М. Дурьетом (в 1902 построено спец. здание, арх. М. Дурь

окружён озером; план строго симметричен; в наружных портиках — статуи богини с головой львицы (одна из них ныне в Эрмитаже, Ленинград); храм соединялся аллеями сфинксов с др. святилищами. Храм бога Хонсу (известняк, 12 в. до н. э.) — обычный тип храма Нового царства; при Птолемеях пристроены два внешних пилона, соединённых аллеей сфинксов. Храм бога Атона (песчаник, построен при царе Эхнатоне, 1-я пол. 14 в. до н. э., арх. *Парennефер**) — снесён в середине 14 в. до н. э.; известны очертания большого двора, обнесённого колоннадой с колоссальными статуями Эхнатона.

Лит.: Матье М., Искусство Нового царства, с. 27—46, 48—82; Vandier, Manuel ..., t. 2, с. 862—943.

КАУ-ЭЛЬ-КЕБИР — с. в Среднем Е. Скальные гробницы правителей 10-го нома Верхнего Е. (20 в. до н. э.): имели вырубленный в скале колонный зал и молельни; под открытым небом — дворы с портиками и пилонами; вниз, в долину, вёл крытый проход, оканчивавшийся молельней.

Лит.: Steckeweh H., Die Fürstengräber von Qâw, Lpz., 1936.

КАХУ́Н (Илахун, Лахун; др.-егип. Хетхетеп-Сенусерт) — г. 20—19 вв. до н. э. ок. пирамиды Сенусерта II в *Файюме*. Был построен в короткий срок по единому плану, просуществовал ок. 100 лет, был заброшен и оказался засыпанным песком, что сохранило



План города Кахун.
20—19 вв. до н. э.
Среднее царство.

до наших дней его планировку. Кирп. стены окружали город и разделяли его на две части: в вост. части находились дворец (стоял на холме), ряд помещений имел колонны, стены были расписаны), караульные помещения, дома знати, склады. Улицы перекрещивались под прямым углом и были слегка наклонны к середине, где имелись выложенные камнем стоки. Нек-рые дома знати имели ок. 70 помещений (пл. дома — 41,4 *м*×59,4 *м*). В зап., меньшей части К., располагались правильные кварталы домиков ремесленников, состоявших из дворика и двух комнат (кирпич-сырец; пл. 5 *м*×10 *м*).

Лит.: Матье М., Искусство Среднего царства, с. 83—85; Vandier, Manuel ..., t. 2, с. 950—84.

КРАСНЫЙ МОНАСТЫРЬ (Дейр-эль-Ахмар) — коптский мон. ок. *Белого монастыря*, осн. несколько позже его (5 в.) и близок к нему по типам зданий, но стены сложены из обожж. кирпича (откуда назв.); имеет купольную 3-нефную базилику с 3-конховой апсидой.

Лит.: Бок В. Г., Материалы по археологии христианского Египта, [текст и таблицы], 1901.

ЛУКСО́Р (др.-егип. Ипет-Рес, араб. Эль-Аксур) — г. на терр. древних *Фив*. Ансамбль храма бога Амона-Ра (15 в. до н. э., арх. *Аменхотеп «Младший»**, братья Гори и Сути), отличающийся чёткостью, симметрией плана, вытянутого по продольной оси (общая дл. 260 *м*, шир. 55 *м*), обилием колонн (151, б. ч. в виде связок папируса). Состоит из гл. здания (в плане — вытянутый прямоугольник) с великолепным колонным (32 колонны) вестибюлем, почти кв. двора (45 *м*×51 *м*), с трёх сторон обрамлённого двумя рядами колонн (выс. 10 *м*), и колоннады (2 ряда по 7 колонн, выс. ок. 20 *м*), являющейся частью начатого, но неосуществлённого огромного двора. Колоннада превращена позднее в монументальный проход к построенному в 13 в. до н. э. второму двору, с портиками и новым пилоном, перед к-рым были установлены два обелиска из розового гранита (один из них вывезен французами и ныне на пл. Согласия в Париже), а также две громадные сидящие и четыре стоящие статуи Рамсеса II. Ансамбль Л. был соединён аллеей сфинксов с *Карнаком*.

Лит.: Матье М., Искусство Нового царства, с. 46—48, 52—55; Vandier, Manuel..., t. 2, с. 843—52.

МЕДИНЕ́Т-АБУ́ — местность на терр. древних *Фив*, где сохранился заупокойный храм Рамсеса III (12 в. до н. э.).

МЕМФИ́С (др.-егип. Меннефер) — один из крупнейших г. Древнего Е. (близ *Каира*), столица в 3-м тысячел. до н. э. Важный центр др.-егип. художеств. культуры. Разрушен в 640. Некрополи М. с гробницами царей и знати сохранились на терр. совр. *Гизы*, *Саккары*, *Абусира*, Дашура.

ПОРТ-САИД — крупный г.-порт у входа в Суэцкий канал. Сильно пострадал во время англо-франко-израильской интервенции 1956, ныне восстановлен и реконструирован. Рационально распланированные кварталы застроены совр. по типам и арх-ре зданиями. Центр города — пл. Тахрир с монументом-обелиском в память жертв войны 1956, в цоколе к-рого помещён Музей обороны П.-С. На сев. стороне пл. — здание муниципалитета с башней.

САИС — один из древних г. в дельте Нила; в 7—6 вв. до н. э. — столица Е. и важный художеств. центр. Здания не сохранились, известны по описаниям античных авторов.

Лит.: Habachi L., Sais and its monuments, в кн.: Annales du service des Antiquités de l'Egypte, XLII, Cairo, 1942.

САККА́РА — с. в Нижнем Е., близ к-рого находится один из некрополей древнего *Мемфиса*. Остатки больших погребальных комплексов (царей I, III—VI династий) и огромное число гробниц (от Древнего царства до Саисского периода). Наиболее значит. ступенчатая пирамида фараона Джосера (известняк, арх. *Имхотеп**, нач. 3-го тысячел. до н. э., выс. ок. 60 *м*) и остатки окружавших её сооружений (общая пл. комплекса св. 15 *га*); заупокойный храм и колоннады проходов воспроизводят ряд форм дер. построек; колонны не отделены от стен; залы облицованы алебастром, нек-рые подземные камеры — фаянсовыми плитками. В гробницах С. найдено много художеств. предметов, росписей, рельефов, скульптуры, в т. ч. знаменитый «Писец» (Лувр), статуи Каапера, Ранофера (Егип. м., Каир) и др. Среди пирамид — Пепи I (25 в. до н.э., арх. *Нехебу* *), Пепи II.

Лит.: Porter and Moss, III, с. 83—215; Vandier, Manuel..., t. 2, с. 290—92; Edwards J. E. S., The pyramids of Egypt, L., 1961, с. 33—64, 140, 167.

ТАНИС — политич. и художеств. центр Древнего Е. в дельте Нила. Столица гиксосов (Хет-Уарет, Аварис); при Рамсесе II — вторая столица Е. (Пер-Рамсес — Дом Рамсеса). Планировка неизвестна. Гл. ансамбли: храм Рамсеса II (13—12 вв до н. э.) — крупнейшее святилище после *Карнака*, известны 2 двора с 6 обелисками и 3-й двор с гигантскими статуями царя; храм богини Анаит времени Рамсеса II (пл. 85 *м*× 110 *м*); гробницы фараонов XXI династии (11—10 вв. до н. э.).

Лит.: Vandier, Manuel..., t. 2, с. 819—22; Montet P., Tanis. Douze années de fouilles dans une capitale oubliée, P., 1942; его же, Les constructions et le tombeau d'Osorkon II à Tanis, P., 1947; его же, Les constructions et le tombeau de Psousonnès à Tanis, P., 1951.

ТИНИ́С — г. близ *Порт-Саида*, известный в ср. века великолепными художеств. тканями ремесл. производства.

Лит.: Dimand M. S., A handbook of Muhammadan art, N. Y., 1958, с. 249—50.

ФАЙЮ́М (Эль-Файюм, Фаюм) — оазис в Среднем Е., имевший благодаря Меридову озеру огромное значение для ирригационной системы Е. В Ф. были расположены многие города и пирамиды Среднего царства — *Кахун*, Лишт, *Хавара*. Ф. прославлен также впервые найденными здесь в 1887 ритуальными портретами (выполнены в технике восковой живописи). Крупный центр ремесл. произ-ва, особенно славившийся в ср. века художеств. изделиями из стекла.

Лит.: Стрелков А. С., Фаюмский портрет, М.—Л., 1936; Dimand M. S., A handbook of Muhammadan art, N. Y., 1958, с. 233.



Сцены пира. Роспись гробницы Рехмира в одном из некрополей Фив. 15 в. до н. э. Новое царство.

ФИ́ВЫ (Thebai, от др.-греч. Θῆβαι; др.-егип. Уасет)— один из крупнейших г. и художеств. центров Древнего Е. Столица Е. в 21 и в 17—7 вв. до н. э. В 88 до н. э. разрушена. Ф. были расположены на обоих берегах Нила. Точная планировка неясна. На их терр. сохранились грандиозные храмовые ансамбли: на вост. берегу — в *Карнаке* и *Луксоре*; на зап. берегу — гл. обр. заупокойные храмы фараонов и некрополи (*Бибан-эль-Молук*, Бибан-эль-Харим и др.). Наиболее значит. из заупокойных храмов: храм Аменхотепа III (15 в. до н. э., арх. *Аменхотеп, сын Хапу**) — самый большой из царских заупокойных храмов Нового царства. Сохранились лишь 2 грандиозные статуи фараона (песчаник, выс. 21 *м*), названные греками «Колоссами Мемнона»; к Нилу шла аллея сфинксов, два из к-рых теперь в Ленинграде на Университетской набережной. Храм Рамсеса II (т. н. Рамессеум; песчаник, общая пл. 44 200 *м*², 13 в. до н. э., арх. *Пепра**), особенностью к-рого является соединение в одном комплексе храма, дворца, жилых помещений, конюшен, складов и др. За массивным пилоном (ок. 67 *м* шир.) располагались 2 двора с портиками и гигантскими статуями фараона (ок. 17 *м* выс.), гипостиль (40 *м*×30 *м*, 48 колонн) и молельни; к Ю. от первого двора — дворец; весь комплекс окружён огромными кирп. сводчатыми кладовыми. Храм Рамсеса III (12 в. до н. э.) в Мединет-Абу, в общих чертах повторяющий комплекс Рамессеума. Весь участок (пл. ок. 8 *га*) обнесён двойной стеной из кирпича-сырца и камня (наружная — выс. св. 18 *м*, толщина 10,5 *м*), с укреплёнными воротами и рвом, соединяющимся каналом с Нилом. Остатки дворца этого комплекса хорошо обследованы. Храмы Ментухотепа I и царицы Хатшепсут расположены в долине *Дейр-эль-Бахари*.

Лит.: Матье М., Искусство Нового царства, с. 60; Струве В. В., Ленинградские сфинксы, П., 1914; Vandier, Manuel..., t. 2, с. 688—90, 700—13, 742—90.

ФУСТА́Т (Фостат) — г. к Ю. от дельты Нила, возникший на месте воен. лагеря, осн. арабами в 640. К 16 в. слился с *Каиром*.

ХАВА́РА — пирамида и заупокойный храм Аменемхета III в *Файюме* (19 в. до н. э.); в кладку пирамиды (кирпич, облицовка — известняк, плохо сохранилась) вставлена погребальная камера, вырубленная в монолите кварцита (вес св. 100 *т*). Верхний храм — знаменитый «Лабиринт» (пл. ок. 72 тыс. *м*²) — состоял из многочисл. залов и молелен, украш. статуями и рельефами, был окружён колоннадой; 2 зала, в глубине второго — колоннада; 21 молельня с колоннами. К Нижнему храму (не сохранился) вёл проход (шир. 18,55 *м*). Ок. пирамиды — 2 статуи фараона (жёлтый кварцит, выс. статуй — 12 *м*, пьедесталов — 6 *м*).

Лит.: Матье М., Искусство Среднего царства, с. 76—81; Vandier, Manuel..., t. 2, с. 190—94.

ЭДФУ, Идфу (др.-егип. Эджбо) — древний г. в Верхнем Е. Храм бога Гора (песчаник, 3—1 вв. до н. э.) на месте древнего святилища: за пилоном (выс. 35 *м*, шир. 76 *м*) — двор с портиками (32 колонны), гипостиль (18 колонн), пронаос с колоннадой (12 колонн), святилище и молельни. К З. от храма — поле мастаб (конец Древнего царства) и рим. некрополи.

Лит.: Porter and Moss, V, с. 200—05; VI, с. 119—77; Michałowski K. [a. o.], Tell Edfu, v. 1—3, Cairo, 1937—50.

ЭСНА, Исна (др.-егип. Тасни, ранее — Иунит) — местность в Верхнем Е. Храм бога Хнума (песчаник, конец 1-го тысячел. до н. э.): пилон (выс. 15 *м*, шир. 37 *м*), пронаос (пл. 33 *м*×16,5 *м*) с 24 колоннами (выс. 11,3 *м*). На стенах и колоннах — рельефы рим. времени. Минарет (1082).

Лит.: Porter and Moss, V, с. 110—17.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АБДЕЛЬ РАССУ́Л (Абд-ар-Рассул), Саед (р. 20. VI. 1916)— живописец и график. Произв.: красочные декор. сцены из нар. жизни («Жатва», 1956, «Народный праздник», 1958), исполненные в стилизов. плоскостной манере.

АУЁС — иначе *Овейс*.

ВА́НЛИ — иначе *Уанли*.

ИССА́, Хасиб Ахмед — совр. живописец. Автор стилизованных декор. композиций, проникнутых звучным красочным ритмом: «Рубобист», «Продавец флейт» (бум., гуашь) и др.

ИУХА́ННА, ар-Рахиб (11 в.) — архитектор из г. Эдессы (Сев. Месопотамия), к-рый, возможно, построил в 1087—92 в *Каире* часть сев. гор. стены и ворота Баб-аль-Футух, Баб-ан-Наср и Баб-аз-Зувайла.

МУХТА́Р, Махмуд (10. V. 1891, Каир — 27. III. 1934, там же) — скульптор, основоположник новой, реалистич. скульптуры Е. Уч. в Художеств. ин-те в Каире (с 1908). Жил во Франции и Италии (1910-е гг.). Произв.: монументы, в т. ч. монумент «Пробуждение Египта» в *Каире* (1919—28), рельефы — «Конституция», «Правосудие» и др.; многочисл. реалистич. портретные бюсты, жанр. крупные статуи («Девушка с кувшином», «Затаившая секрет») и небольшие статуэтки («Пастух», 1930, «При встрече с мужчиной» и мн. др.). В 1952 в Каире открыт Музей Мухтара; много его произв. хранится в М. изящных иск-в в Александрии.

Лит.: Musée Mouktar inauguré le 27 mars 1952, Cairo, [s. a.] (на араб. и франц. языках).

НАГИ, Мухаммед (27. I. 1888, Александрия — 5. IV. 1956, Каир) — живописец. Уч. во Флоренции и Париже (1910-е гг.). В 1931—32 работал в Эфиопии. Организатор об-ва «Ателье» (1932) в Александрии. Был директором Художеств. ин-та (с 1937) и Музея совр. иск-ва (с 1939) в Каире. Произв.: портреты крестьян и ремесленников, сцены труда и быта, пейзажи. Н. создал монумент. панно для госпиталя Моассат в Александрии (1934), павильона Е. на Междунар. выставке в Париже в 1937, панно «Александрийская школа» (1940, ныне в Муниципалитете г. Александрии). Произв. Н. — в Музее совр. иск-ва в Каире и в Музее изящных иск-в в Александрии.

Лит.: Retrospective Mohamed Naghi. 1888—1956. [Le Caire], 1957.

ОВЕЙС (А у е с), Мухаммед (р. 1919, Бени-Суэйф) — живописец. Окончил Художеств. ин-т в Каире (1946). Автор картин на темы из жизни трудящихся («Строительство железной дороги», 1956, «Мастерская», 1958, «Сельская семья» и др.), трактованных в условно-обобщённом монумент. плане.

Лит.: «Азия и Африка сегодня», 1962, № 2, с. 50.

САБРИ, Ахмед (1896, Каир — 1955, там же) — живописец-портретист. Окончил Художеств. ин-т в Каире (1915). Произв.: портрет писателя Тауфика аль-Хакима, «Женщина в тюрбане», «Музыкант» и др. Большинство работ С. — в Музее совр. иск-ва, Каир.

САГИНИ, Гамаль (р. 6. I. 1917, Каир) — скульптор. Произв.: монумент. статуи (Гамаля Абдель Насера и др.), композиции, жанр. группы («Материнство», «Пастух» и др.) и рельефы: «Мир и война между небом и землёй», «Свобода» (1956) и др. (кованая медь).

Лит.: Богданов А., Скульптура Гамаля ас Сагини, «Иностр. лит-ра», 1960, № 8, с. 250—55.

САКАФ (ас-Сакаф), Диа (р. 1925) — скульптор и живописец реалистич. направления. Произв.: «Мальчик» (мр.), «Голова негра» (гипс), «Две женщины» (масло).

СИРРИ, Газибия (р. 11. X. 1930, Каир) — живописец. Произв.: сцены из нар. жизни («Помолвленные», «Мать», «Любовь»), трактованные в условном, плоскостно-декор стиле, иеск. напоминающем ср.-век. миниатюру Востока.

УАНЛИ (Ванли) — живописцы, братья: 1) Сейф (р. 1906, Александрия). В 1934 основал студию в Александрии. 2) Эдхем (р. 1908, Александрия). Особенно известна серия (33 листа) ярких по цвету произв. (бумага, масло), посвящ. балету и нар. танцам (в т. ч. народов СССР), исполненная братьями совм.

ХАСАН ИБН ХУСЕЙН АТ-ТУЛУНИ (1432—1517) — архитектор. В 1453 был назначен начальником архитекторов Каира. До 1491 принимал участие в постройке или восстановлении ряда монумент. культ. и светских зданий Каира, в т. ч. мечети и миномера на о-ве Рода.

Лит.: Mayer L., Islamic architects and their works, Geneve, 1956.

ШАКЕР, Наги (р. 1932) — живописец и график. Произв.: «Последствия войны», «Интервенция» и др., а также пейзажи.

ШИХАБАДДИН, Ахмед ибн Мухаммед ат-Тулуни — архитектор. В 1386 закончил мечеть-медресе султана Баркука в *Каире*.

ЭФЛАТУН, Инжи (р. 16. IV. 1924, Каир) — художница. Произв. из жизни бедняков, портреты (Джамилы Бухиред и др.), пейзажи («Бальтим» и др.).

Лит.: Пламенная патриотка художница Инжи Эфлатун..., «Женщины мира», 1960, № 2.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурный ин-т в Каире. Арх. ф-т при ун-те в Каире. **Художеств. ин-т** в Каире, осн. в 1908 (как художеств. школа); ф-ты живописи, скульптуры, графики, арх-ры и декор. иск-ва. Высшая школа прикл. иск-ва в Гизе. **Художеств. школа** в Александрии.

ОРГАНИЗАЦИИ

«Ателье», осн. в 1932 в Александрии об-во худож. и писателей.

ПЕРИОДИКА

«Бина аль-Ватан» («Отечеств. стр-во») — архитектурный журнал, издаётся с 1959 в Каире.

Авторы: Б. В. Веймарн (ср.-век. арх-ра и иск-во и совр. иск-во), В. Л. Воронина (совр. арх-ра), М. Э. Матье (справки о городах и пам. Древнего Египта). Рецензенты: А. А. Иванов (ср.-век. арх-ра и иск-во и совр. иск-во), Э. Н. Дарский (совр. иск-во).

СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В ЭНЦИКЛОПЕДИИ «ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА»

АА — Академия архитектуры
Абх. АССР — Абхазская АССР
австр.— австрийский
австрал.— австралийский
Адж. АССР — Аджарская АССР
адм.— административный
аз.— азербайджанский
Аз. ССР — Азербайджанская ССР
акад.— академик, академический
акв.— акварель, акварельный
алб.— албанский
амер.— американский
АН — Академия наук
англ.— английский
АО — автономная область
араб.— арабский
аргент.— аргентинский
арм.— армянский
Арм. ССР — Армянская ССР
арх.— архитектор, архитектурный
арх-ра — архитектура
АСиА СССР — Академия строительства и архитектуры СССР
АСиА УССР — Академия строительства и архитектуры УССР
АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов
афг.— афганский
афр.— африканский
АХ — Академия художеств
АХРР — Ассоциация художников революционной России
Б.— Большой (в географических названиях)
б.— бывший
бат.— батальный
Башк. АССР — Башкирская АССР
белорус.— белорусский
бельг.— бельгийский
берл.— берлинский
бирм.— бирманский
б-ка — библиотека
болг.— болгарский
браз.— бразильский
Брера — галерея Брера. Милан
брит.— британский
Брит. м.— Британский музей. Лондон
бр.— бронза
БССР — Белорусская ССР
букв.— буквально
бурж.— буржуазный
Бурят. АССР — Бурятская АССР
б. ч.— большая часть, большей частью
быт.— бытовой
В.— восток
в., вв.— век, века
ВАНО — Всесоюзное архитектурно-научное общество
ВАХ — Всероссийская Академия художеств
вен.— венский
венг.— венгерский
венец.— венецианский
визант.— византийский
вкл.— включительно, включая
ВНР — Венгерская Народная Республика
внутр.— внутренний
воен.— военный
ВОПРА — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов
вост.— восточный
в т. ч.— в том числе
ВХУТЕИН — Высший государственный художественно-технический институт. Москва
ВХУТЕМАС — Высшие государственные художественно-технические мастерские. Москва
вып.— выпуск
выс.— высота
вьетн.— вьетнамский
г.— год, гора, город
га — гектар
газ.— газета, газетный
гал.— галерея
гг.— годы, города
ГДР — Германская Демократическая Республика
ген.— генеральный
герм.— германский
ГИМ — Государственный исторический музей. Москва
гл.— главный
гл. обр.— главным образом
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва
голл.— голландский
гор.— городской
горком — городской комитет
гос.— государственный
гос-во — государство
гр.— гравюра
град-ство — градостроительство
гражд.— гражданский
греч.— греческий
ГРМ — Государственный Русский музей. Ленинград
груз.— грузинский
Груз. ССР — Грузинская ССР
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея. Москва
губ.— губерния
ГЭ—Государственный Эрмитаж. Ленинград
ГЭС — гидроэлектростанция
Даг. АССР — Дагестанская АССР
дат.— датский
ДВП — Дирекция художественных выставок и панорам
декор.— декоративный
диам.— диаметр
дер.— дерево, деревянный
дл.— длина
др.— другой
др.- — древне-(напр., др.-греч.— древнегреческий)
ДРВ — Демократическая Республика Вьетнам
Дреад. г.— Дрезденская галерея
европ.— европейский
егип.— египетский
ж.— журнал
жанр.— жанровые
жел.-бет.— железобетон
З.— запад
зап.— западный
зап.-европ.— западноевропейский
значит.— значительный
и др.— и другие
изд.— издаёт, издание, издаётся
илл.— иллюстрация
им.— имени
и ми. др.— и многие другие
инд.— индийский
индонез.— индонезийский
инж.— инженер, инженерный
ин-т — институт
и т. д.— и так далее
и т. п.— и тому подобное
и пр.— и прочие
иран.— иранский
ирл.— ирландский
иск-во — искусство
исл.— исландский
исп.— испанский
итал.— итальянский
Каб.-Балк. АССР — Кабардино-Балкарская АССР
кавк.— кавказский
каз.— казахский
Каз. ССР — Казахская ССР
Калм. АССР — Калмыцкая АССР
кам.— камень, каменный
кар.— карандаш
канад.— канадский
Кар. АССР — Карельская АССР
Кара-Калп. АССР — Кара-Калпакская АССР
карт. гал.— картинная галерея
КАССР — Коми АССР
кв.— квадратный
кельт.— кельтский
киев.— киевский
кирг.— киргизский
Кирг. ССР — Киргизская ССР
кирп.— кирпичный, кирпич
кит.— китайский
к.-л.— какой-либо
км — километр
км² — квадратный километр
к.-н.— какой-нибудь
кн.— книга, князь
КНДР — Корейская Народно-Демократическая Республика
КНР — Китайская Народная Республика
колл.— коллекция
кол-во — количество
кор.— корейский
корол.— королевский
креп.— крепостной
крест.— крестьянский
к-рый — который
ксил.— ксилография
куст.— кустарный
культ.— культовые
лат.— латинский
лат.-амер.— латиноамериканский
латв.— латвийский
Латв. ССР — Латвийская ССР
Латеран — Латеранский музей. Рим
латыш.— латышский
ленингр.— ленинградский
линогр.— линогравюра
лит.— литературный
литов.— литовский
Литов. ССР — Литовская ССР
литогр.— литография
лонд.— лондонский
Лувр — музей Лувр. Париж
м.— музей (при названии)
М.— Малый (в географических названиях)
м — метр
м² — квадратный метр
м³ — кубический метр
МАИ — Московский архитектурный институт
македон.— македонский
малайск.— малайский
Мар. АССР — Марийская АССР
междунар.— международный
мекс.— мексиканский
мес.— месяц
Метр.-м.— Метрополитен-музей. Нью-Йорк
МИИВ— Государственный музей искусства народов Востока. Москва
миф.— мифологический
млн.— миллион
млрд.— миллиард
мн.— многие, многое
МНР — Монгольская Народная Республика
моз.— мозаика
молд.— молдавский
мон.— монастырь, монастырский
монг.— монгольский
Морд. АССР — Мордовская АССР

моск.— московский
мр.— мрамор
МСА — Международный союз архитекторов
МССР — Молдавская ССР
МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества
мусульм.— мусульманский
МХИ — Московский художественный институт им. В. И. Сурикова
мюнх.— мюнхенский
наз.— называется, называемый
назв.— название
напр.— например
нар.— народный
наст.— настоящий
Нах. АССР — Нахичеванская АССР
нац.— национальный
нач.— начало, начальный
неизв.— неизвестный
нем.— немецкий
нерегул.— нерегулярный
неск.— несколько
н.-и.— научно-исследовательский
нидерл.— нидерландский
ниж.— нижний
новг.— новгородский
новогреч.— новогреческий
новозел.— новозеландский
норв.— норвежский
н. э.— наша эра
о-в — остров
ОАР — Объединённая Арабская Республика
об-во — общество
обком — областной комитет
обл.— областной, область
объед.— объединение
ок.— около
окр.— окрестности
ОМХ — Общество московских художников
ОРС — Общество русских скульпторов
ОСА — Общество современных архитекторов
осн.— основан, основанный, основной
ОСТ — Общество художников-станковистов
ост.— остальное
отд.— отделение
оф.— офорт
офиц.— официальный
ОХР — Общество художников-реалистов
пам.— памятник
переим.— переименован
перс.— персидский
петерб.— петербургский
Питти — галерея Питти. Флоренция
пл.— площадь
ПНР — Польская Народная Республика
п-ов — полуостров
пол.— половина (в сочетании: 1-я пол. 19 в.)
полинез.— полинезийский
португ.— португальский
пос.— посёлок
Прадо — музей Прадо. Мадрид
преим.— преимущественно
прибл.— приблизительно
прикл.— прикладной
пров.— провинция, провинциальный
произв.— произведение
пром.— промышленный
пром-сть — промышленность
проф.— профессор
псевд.— псевдоним
р.— река (при названии)
р., род.— родился
РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников
регул.— регулярный
реконстр.— реконструкция
религ.— религиозный
респ.— республиканский, республика
рим.— римский
рис.— рисунок
РНР — Румынская Народная Республика
р-н — район
росс.— российский
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
рум.— румынский
рус.— русский
С.— север
с.— село, селение
сб.— сборник
св.— свыше, святой
С.-В.— северо-восток
сев.-вост.— северо-восточный
сев.— северный
сев.-зап.— северо-западный
сер.— середина
серб.— сербский
С.-З.— северо-запад
сиб.— сибирский
сканд.— скандинавский
скульпт.— скульптурный
слав.— славянский
след.— следующий
см — сантиметр
см.— смотри
С.-О. АССР — Северо-Осетинская АССР
собр.— собрание
сов.— советский
совм.— совместно
совр.— современный
соч.— сочинение
ср.— средний
ср.-век.— средневековый
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ст.— старый, статья
стр.— страница
стр-во — строительство
СХ — Союз художников
СА — Союз архитекторов
с.-х.— сельскохозяйственный
США — Соединённые Штаты Америки
тыс.— тысяча
табл.— таблица
тадж.— таджикский
Тадж. ССР — Таджикская ССР
тат.— татарский
Тат. АССР — Татарская АССР
т-во — товарищество
т. д.— так далее
т. е.— то есть
театр.— театральный
терр.— территориальный, территория
тех.— технический
т. к.— так как
т. н.— так называемый
т. обр.— таким образом
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок
трад.— традиционный, традиция
тур.— турецкий
туркм.— туркменский
Туркм. ССР — Туркменская ССР
тысячел.— тысячелетие
тюрк.— тюркский
Удм. АССР — Удмуртская АССР
узб.— узбекский
Узб. ССР — Узбекская ССР
укр.— украинский
ул.— улица
ум.— умер
ун-т — университет
УССР — Украинская ССР
Уффици — галерея Уффици. Флоренция
уч.— учился
феод.— феодальный
фин.— финляндский, финский
ф-ка — фабрика
флам.— фламандский
флорент.— флорентинский
ФНРЮ — Федеративная Народная Республика Югославия
франц.— французский
ФРГ—Федеративная Республика Германии
ф-т — факультет
х-во — хозяйство
хорв.— хорватский
худож.— художник
ц.— церковь (при названии)
цв.— цветной
цейл.— цейлонский
церк.— церковный
ЦМСА — Центральный музей Советской Армии. Москва
ч., чел.— человек
чехослов.— чехословацкий
частн.— частное
Чеч.-Ингуш. АССР — Чечено-Ингушская АССР
чеш.— чешский
чл.— член
ЧССР — Чехословацкая Социалистическая Республика
Чув. АССР — Чувашская АССР
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шир.— ширина
шотл.— шотландский
шт.— штат
эст.— эстонский
Эст. ССР — Эстонская ССР
эксп.— экспонаты
Ю.— юг
Ю.-В.— юго-восток
юго-вост.— юго-восточный
югосл.—югославский
юж.—южный
Ю.-З.— юго-запад
юго-зап. — юго-западный
ЯАССР — Якутская АССР
яз.— язык
япон.— японский

В прилагательных и причастиях допускается отсечение окончаний, включая суффиксы: «енный», «онный», «ующий», «еский», «альный», «ильный», «ельный» и др., напр.: «естеств.», «господств.», «центр.», «значит.».

Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Гл. ред. Б. В. Иогансон.
т. I. М., Советская Энциклопедия, 1962
(Краткая художественная энциклопедия. Энциклопедии. Словари. Справочники).
т. I. Австралия — Египет.
1962 696 с.с илл., 72 л. илл.

В томе помещены 72 вклейки глубокой печати. В тексте — 51 карта и 1445 иллюстраций и схем.

Бумага для текста изготовлена на фабрике им. Ю. Янониса. Иллюстрации, выполненные глубокой печатью, отпечатаны в Московской типографии № 2. Печать текста с матриц, изготовленных в Первой Образцовой типографии им. А. А. Жданова.

Сдано в набор 24/IV 1961 г. Подписано к печати 26/IV 1962 г.

Государственное научное издательство «Советская Энциклопедия»; Москва, Ж-28, Покровский бульвар, д. 8.

Т04356. Тираж 60 тыс. экз. Заказ № 1726. Формат 84 × 108/16. Объем 43,5 физич. п. л. + 9 вклеек. Всего 52,5 физич. п. л., 71,34 усл. п. л. + 14,76 вклеек. Всего 86,10 усл. п. л., 89,52 уч.-изд. л. + 20,82 вклеек. Всего 110,34 уч.-изд. л.
Цена 1 экз. книги 4 руб. 50 коп.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза. Москва, Проспект мира, 105.
Заказ 1432.


Ар 50Н