Н.П. Бесчастнов

ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА

Допущено учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области изобразительного искусства в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071002.65 «Графика»

16+

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС

2014

УДК 76(075.8)
ББК 85.15р
Б53

Рецензенты:

Ректор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, Действительный член Российской академии художеств, профессор *А.А. Любавин;*

Проректор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения, профессор *А.Н. Лаврентьев*

Бесчастнов, Николай Петрович.

Б53 Цветная графика : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 07 1002.65 «Графика» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 176 с. : ил.; 48 с. цв. ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 978-5-691-01966-1

Агентство CIP РГБ.

В учебном пособии излагаются основы теории и практики цветной графики, применительно к задачам обучения студентов вузов, занимающихся изобразительным искусством. Теоретический материал и темы практических заданий приводятся в методической взаимосвязи. Особое внимание в издании уделено особенностям исполнения творческих тем, встречающихся в практической работе художников-графиков, а также материалам, средствам и приемам работы в цветной графике.

Издание является обобщением опыта преподавания цветной графики в отечественных вузах изобразительного и прикладного искусства. Сведения излагаются с учетом уровня знаний, полученных студентами в период обучения основам академических художественных дисциплин.

Пособие богато иллюстрировано произведениями известных мастеров мировой и отечественной цветной графики (около 200 иллюстраций). Оно является первым значительным по объему и систематизации изданием такого характера в нашей стране. Предназначено для студентов обучающихся по специальности 071002.65 «Графика», готовящихся к работе в сфере изобразительного искусства. Пособие будет полезно педагогам и студентам вузов, выпускающих специалистов книжной и рекламной графики, специалистам, занимающимся подготовкой и переподготовкой художников декоративно-прикладного искусства и дизайнерам различных отраслей промышленности.

УДК 76(075.8)
ББК 85.15р

© Бесчастнов Н.П., 2014
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014
© Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

ISBN 978-5-691-01966-1

Учебное издание

Бесчастнов Николай Петрович

ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071002.65 «Графика»

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.
Сертификат соответствия № РОСС RU. АЕ51. Н 16440 от 20.11.2012.
Подписано в печать 16.07.2013. Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,87 + 3,51 вкл. Тираж 15 000 экз. (1-й завод 1–1 500 экз.). Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, а/я 19. Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22. E-mail: vlados@dol.ru; http://www.vlados.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

Предисловие

Данное пособие являет собой дальнейшее развитие идей, заложенных в изданном в 2002 году учебном пособии «Черно-белая графика»[1]. Задания на выполнение цветных[2] графических изображений следуют сразу же за заданиями по черно-белой графике и являются их логическим продолжением. Учитывая, что студенты ознакомились с рядом общих теоретических установок, приведенных в тексте по черно-белой графике, автор постарался сконцентрировать внимание читателей на специфике многоцветного изображения. Теория графического изображения изложена в тесной взаимосвязи с практикой. Написанное для автономного использования в учебном процессе, пособие по цветной графике может принести студенту много дополнительной информации, если он будет сравнивать методы построения изображения в цветной графике с методами работы над черно-белой композицией.

Учебное пособие охватывает основные проблемы, встречающиеся в графической работе с цветом у студентов старших курсов. В тексте излагаются принципы и приводятся образцы построений наиболее удачных графических листов из творчества крупных художников изобразительного и прикладного искусства, истории искусства орнамента. Особое внимание уделено материалам, используемым в работе и методам их применения (в том числе и наиболее современным). При подготовке текста был обобщен опыт преподавания графических дисциплин для художников в дореволюционных художественно-промышленных школах России, использовано довоенное и послевоенное наследие советских школ изобразительного и прикладного искусства (ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа), Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, Московского государственного университета печати, Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, художественного факультета — факультета прикладного искусства Московского государственного текстильного университета имени А.Н. Косыгина и др.). Кроме того, пособие отражает богатый практический опыт работы художников графического искусства стран Западной Европы, России и личный опыт автора.

[1] *Бесчастнов Н.П.* Черно-белая графика. М., 2002.

[2] В творческой среде, вся графика, в которой используются хроматические цвета, называется цветной. С научной точки зрения это неточно, т.к. черное и белое — тоже являются цветами, но цветная графика — устоявшееся название и оно удобно для изобразительной практики.

Введение

Цветная графика — наиболее эффектная и заметная часть графического искусства. Использование цвета не уподобляет графику живописи и не снижает уровень присущей ей «отвлеченности» или «условности» языка. Цветная графика, как и черно-белые изображения, «есть искусство отвлечения, абстракции, художество берущее от мира не все, а только часть»[1], но эта часть позволяет художникам создавать образы, навсегда остающиеся в памяти любителей искусства.

Тысячи людей рассматривают литографические портреты П. Пикассо, любуются красавицами Утамаро, вдыхают свежесть красок цветных пейзажных линогравюр А.П. Остроумовой-Лебедевой.

Взлет интереса к цветным графическим изображениям не затухающий вот уже более ста лет и напрямую связанный с поисками новых форм проявления образности в искусстве, привел к осознанию художественности «простых» элементов композиции и выразительной силы их сочетаний. Живопись стала очень графичной с активным использованием небольшого количества локальных цветов. «Мы стремимся достичь внутренней гармонии через упрощение идей и пластических форм. Наш единственный идеал заключается в композиционном единстве. Детали вредят чистоте линий и интенсивности переживаний, мы их отвергаем. Нужно научиться или, быть может, вторично научиться методам живописи, которые ставят акцент на чисто рисуночных, линейных элементах», — говорил А. Матисс[2].

В период «синтетического кубизма» П. Пикассо часто вклеивал в композиции кусочки обоев и газет, внося в работу особую фактуру материалов, взятых прямо из суетной жизни. «Трудно провести резкую разделительную черту между тем, что в творчестве Пикассо является графикой, и тем, что относится к живописи. Одно переходит в другое, а порой почти не отличается от другого. В графике Пикассо пользуется больше всего контурной линией, но он прибегает к ней и во многих своих картинах. С другой стороны, характерной особенностью живописи является цвет. Но Пикассо пользуется цветом и в своей графике и достигает порой сильного колористического впечатления. Роль колорита особенно значительна в ранних работах гуашью. В тех случаях, когда он прибегает к наклейкам (в так называемых коллажах), особенно трудно решить, следует ли относить эти ра-

[1] *Щекатихин Н.Н., Сидоров А.А.* Ф. Валлотон. М., 1918. С. 8.

[2] Мастера искусств об искусстве. Т. III. М., 1934. С. 395.

боты к графике или живописи», — отмечал М.В. Алпатов[1].

Предельная обнаженность графических приемов в живописи и графике Пикассо является сознательным вовлечением зрителя в «делание искусства», применением эффекта присутствия при «чуде искусства». В основе любой графики лежит проведенная на плоскости линия или нанесенное пятно, образующие очертания предмета. Именно энергия первых «ударов» инструмента является тем творческим началом, которое создает образ. Пикассо это понимал и культивировал.

Графика после Матисса и Пикассо уже никогда не вернулась в русло иллюзорности, а цвет окончательно приобрел в графических композициях право на свободу в поисках образности. Две ветви развития цветной графики: репродукционная и уникальная соединились в одно целое творческое явление, подпитывая друг друга идеями. Живопись же стала для графики той основой, из которой постоянно черпаются колористические находки в образном восприятии действительности. Находясь в классификации искусства между черно-белым изображением и живописью, цветная графика испытывает активное воздействие своих «соседей» по искусству. Поэтому сфера цветной графики начинается с черно-белых изображений с введением одного-двух хроматических компонентов и заканчивается значительной частью акварельных композиций.

[1] *Алпатов М.В.* Вступительный очерк в альбоме «Графика Пикассо». М., 1968. С. 20.

Но все-таки, несмотря на возможное наличие мощной колористической составляющей, цветная графика — это графика с присущей ей изначально свободой в изображении отвлеченных и субъективных мыслей. Этому способствуют и возможности свободного оперирования пространственными отношениями, позволяющие сочетать плоскостные фигуры с выраженным объемом и пространством.

Мы знаем, что линий, так широко и эффектно используемых в графике, в природе не существует. Строя на бумаге линиями образ мы уже создаем ситуацию, которая даже при всем своем стремлении к реальности изначально условна. Поэтому, вводя в линейное изображение цвет, необходимо понимать, что можно как усилить эту условность, так и вернуть изображение к непосредственным ощущениям от реальности внешних форм. Отвлеченное применение цвета позволяет создавать композиции декоративного характера. В таких композициях рисунок линией не только оставляет широкое поле для наложения разнообразных цветовых пятен, но и может являться параллельной цвету композиционной структурой. В случаях, когда цвет в графике «вытекает» за жестко очерченную форму предметов, композиционная организация определяется через восприятие двух рисующих цветовых структур.

Конкретный натурный цвет вносит в графику мощь ощущений, накопленных человеком за тысячелетия наблюдений природы. Это большая

сила, которую нельзя безболезненно изъять из средств воздействия на зрителя. Но использование натурных цветовых отношений еще не означает «простого копирования природы». Даже то, что мы понимаем под гармоничными цветовыми отношениями, широте обобщения, основано на натурных наблюдениях. Кроме того, рисунок или гравюра могут быть натурно подкрашены акварелью.

Цветная графика — одна из основных тем учебной графики. Цветные изображения человеческих фигур и голов, натюрмортов, пейзажных композиций, изображения зверей в различных вариантах имеются в станковой и иллюстративной графике, рисунках для тканей и керамики, в текстильных панно и гобеленах, графической рекламе, проектном творчестве художников костюма. Цветные изображения в эскизах художников декоративно-прикладного искусства чрезвычайно разнообразны: от почти натуралистического решения до крайне стилизованных форм. Различные степени условности графических изображений, встречающиеся в изобразительном искусстве и дизайне, заставляют студентов активно и разнообразно вести поиски желаемой формы графического решения. Важно, чтобы эти поиски исходили из конкретных пластических, ритмических и цветовых качеств постановки и не уводили в формотворчество, не имеющее образного начала.

К концу обучения работа над изображением человека усложняется решением композиций с двумя и тремя фигурами, переходя в период дипломной работы в многофигурные построения на плоскостях различной конфигурации. В постановках на цветное графическое решение листа с несколькими человеческими фигурами методическая связь с выбранной темой дипломной работы выявляется наиболее полно и наглядно.

Основными свойствами цветной графики, сближающими ее с задачами современного искусства, являются:

- повышенная орнаментальность композиционных решений;
- условная цветовая гамма;
- расширенное использование смешанных техник;
- активное использование парадоксальных сюжетов.

Это не противоречит пониманию графики как вида искусства, тем более границы использования графического языка в изобразительном искусстве и дизайне непрерывно расширяются. Для классической графики, придерживающейся культуры «чувства плоскости» в изображении, орнаментальность и условная цветовая гамма является положительным моментом. Офортные, линогравюрные, ксилографические и литографские оттиски на бумаге, понимаемые нами как наиболее яркие произведения графики, обладают повышенным «чувством листа». Глубокое изучение мира графики художниками декоративно-прикладного искусства необходимо потому, что печатная графика находится в первоначальной взаимосвязи с искусством ткани и переливание идей из изобразительной графи-

ки в орнаментальную и обратно сегодня идет необычайно активно.

Условность графики позволяет считать реальную цветовую трактовку постановок далеко не всегда обязательной для цветных графических листов. «Избегая применение краски для обозначения красочных отношений, художник свободен в использовании ее декоративных, “украшающих” функций, путем ли указания локальных цветов или сведением красочной гаммы к нескольким условным краскам. На тех же принципах должно быть основано и отношение художника к тону. И здесь декоративные функции пятна должны вытеснить его свойства передавать пространственные отношения, т.е. его изобразительные функции»[1], — пишет Н.Э. Радлов в своем исследовании «Графика», разбирая роль цвета в произведении графики. Эти слова как нельзя точнее согласуются с работой студентов в области учебной цветной графики.

В студенческих графических листах цвет не играет подчиненной пластической роли, не просто дополняет рисунок, а работает как равноправное художественное средство. В целом ряде композиций цвет может быть не только равноправным средством художественного выражения, а даже одним из основных средств. В орнаментальных графических композициях цвет, кроме пластической и ритмической «работы», играет и самостоятельную роль цветного «орнаментального сопровождения». Это хорошо выражено в иллюстрациях В.М. Конашевича, Ю.А. Васнецова, И.Я. Билибина, А. Сургайлене, Б. Жилите и других художников, использующих этот принцип в своей работе. Выход к орнаментальным композициям возможен только через постадийный поиск лучших графических решений на протяжении нескольких семестров. После завершения работы над черно-белой графикой цвет вводится в графические композиции постепенно, начиная работу в цветной графике с введения в черно-белую композицию одного-двух хроматических цветов. Только после освоения малоцветных решений студент приступает к использованию в работе трех и более хроматических оттенков. Необходимо подчеркнуть, что малоцветная графика имеет свою особую лаконичную красоту и во множестве вариантов встречается в искусстве. Малоцветные решения могут предваряться введением в черно-белую графику одного-двух «проходов» серого цвета.

Учебные задания по цветной графике не являются подсобной работой к созданию какого-то конкретного произведения изобразительного или декоративного искусства, графического дизайна, напрямую они не решают и задачи рекламной графики. Их цель — научить студентов принципам и методам работы с цветом в графике, действенным в любой проектной ситуации.

Иллюстративный материал подобран с учетом возможностей студентов творческих вузов России найти и изучить наследие отечественных и зарубежных художников в музеях и библиотечных собраниях.

[1] *Радлов Н.Э.* Графика. Л., 1926. С. 9.

Глава I
НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ

В качестве научных положений, лежащих в основе цветного и черно-белого графического изображения, обычно приводится перспектива, законы оптики и цветоведения, законы о пропорциях и психологии восприятия, пластическая анатомия. Учитывая, что большинство общих для изобразительного искусства научных положений достаточно полно изложено в изданных ранее учебниках и учебных пособиях[1], в данной работе мы сосредоточим свое внимание на специфике использования в цветной графике всего трех специализированных научных положений: геометрии пространственных построений графических изображений на плоскости, принципов использования в графике светотени, цвета и колорита.

1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости

В пособиях по изобразительному искусству больше всего распространены примеры из линейной перспективы. Они как бы подчеркивают наше преклонение перед достижениями эпохи Возрождения. Однако в графических изображениях в силу их условности принципы линейной перспективы в полном объеме употребляются ограниченно, а о теоретических аспектах других систем перспективы художники имеют неточные представления. Поэтому, в целом, в среде художников бытуют общие расплывчатые понятия о «плоскостности» графики. Эти представления распространяются и на стадию натурной зарисовки в творческом процессе. Они же влияют и на учебную работу. Такое положение дел сегодня удовлетворить нас не может, так как для эффективной практики нужны более конкретные рекомендации к построению изображений различного вида. Попытаемся очертить

[1] *Алексеев С.С.* Цветоведение. М., 1992; *Барышников А.П.* Перспектива. М.; Л., 1949; *Павлов Г.М., Павлова В.Н.* Пластическая анатомия. М., 1954; *Механик Н.С.* Основы пластической анатомии. М., 1958 и др.

принципиальные направления в методике пространственных построений композиций в цветной графике на различных этапах творческой практики.

Математический анализ наиболее типичных геометрических закономерностей изобразительного материала, проведенный известным ученым Б.В. Раушенбахом, позволил выделить четыре основных метода пространственных построений изображений на плоскости. Ими являются:

— чертежные методы (изображения объективного пространства, свойственные, например, искусству Древнего Египта);

— метод локальных аксонометрий и их трансформаций (ему соответствует античное и средневековое искусство);

— центральная линейная перспектива эпохи Возрождения;

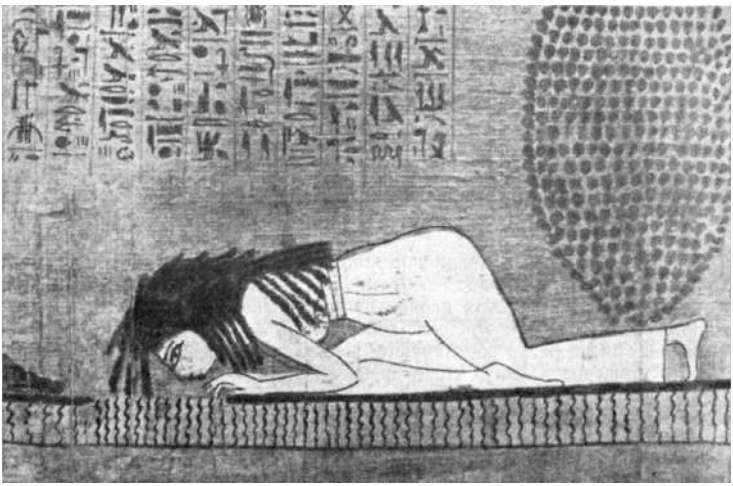
— центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX—XX столетий.

Каждый из названных основных типов пространственных построений мог появиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры[1]. Мы останавливаемся на пространственных построениях в пособии потому, что изображаемые объекты в природе трехмерны, и мы должны графически воспроизвести их на плоскости. Б.В. Раушенбах, введя для художественных изображений термин «чертеж», имел в виду изображение, передающее геометрию «объективного пространства». Тем самым он отделил объективное пространство от перцептивного, то есть то, что «знаю», от того, что «вижу». Это узловой момент и для графических изображений, так как часть изображений объемных фигур подается «чертежно» и зрительно «не оправдываются».

Чертежные методы. Стремление полнее связать изображение с плоскостью и не утратить при этом «узнаваемость» объективных форм привело к распространению метода ортогональных проекций и условно-чертежным приемам с условными поворотами плоскостей изображения, разномасштабностью, знаковостью.

В методе ортогональных проекций применяются не все три проекции, как в инженерной деятельности, а всего одна или две. Для увеличения информативности изображения применяют различные условные приемы. Например, в Древнем Египте при основной направленности изображения фигуры человека как вид сбоку, глаза передаются как вид спереди. В этом случае для большей объективности рисунка применен условный поворот части объекта (рис. 1). Условные повороты отдельных объектов во мно-

[1] *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 4.



1. Использование метода ортогональных проекций (Душа усопшей пьет воду в потустороннем мире. Иллюстрация из Книги Мертвых. 1085–950 до н. э. Древний Египет)

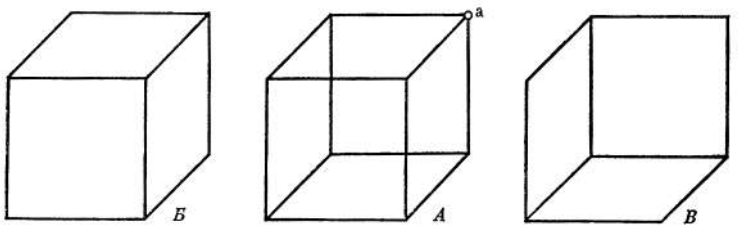
жестве встречаются в древнерусской миниатюре. Так в миниатюру второй половины XVI века, изображающей закладку церкви, включен план-чертеж фундамента возводимой церкви как вид сверху (рис. 2). В современном искусстве цветной графики условные повороты частей тела человека в одном изображении применяются для усиления воздействия образа художественного произведения. Наиболее характерна в этом плане портретная графика П. Пикассо (рис. 3). В книжной и текстильной графике всех времен практикуются разномасштабные изображения фигур в одной и той же проекции. Знаковость наглядно проявляется в прикладной графике и выражается в виде схематизированных символов человека, построенных на основе условных поворотов частей объектов.

Метод локальных аксонометрий. Аксонометрия как метод изображения, применимая лишь для изображения неглубоких пространств и передачи облика отдельных небольших объектов, оказывается вполне достаточной для большей части графических композиций. В аксонометрических построениях активно работает лишь один признак глубины «перекрытие» (близкие предметы заслоняют далекие), так как другой признак уменьшение размеров предметов по мере удаления вглубь пространства — неприменим. Неприменимы и эффекты типа воздушной перспективы. Действие «перекрытия» в аксонометрии обычно объясняется на примере кубов с непрозрачными и прозрачными гранями. Положение кубов с непрозрачными гранями воспринимается однозначно (рис. 4).

2. Чертежный метод изображения в древнерусском искусстве (Закладка каменной церкви Святого Михаила в Великом Новгороде. Миниатюра из «Древнего летописца». XVI век. Т. II. Л. 494)

3. Условные повороты частей головы человека в графике XX века (П. Пикассо. Большая голова. 1962. Цветная линогравюра)

В аксонометрии все видимые ребра куба важны так же, как общий силуэт, например, в пятновой графике фигуры человека. Чем выразительнее силуэт объекта изображения, тем большая роль отводится дальним очертаниям рисунка. Аксонометрические построения на декоративных тканях, панно хорошо заметны в рисунках с сюжетными сценами в городской среде и интерьерах. Сюжетные платочные композиции XIX века с изо-



4. Аксонометрическое изображение куба

5. Аксонометрическое изображение стола в натюрморте П. Сезанна «Ваза с тюльпанами». 1890—1892

бражениями, близкими к реальным, можно считать аксонометрическими. «Пространственный слой» таких композиций очень «тонок», и он как бы лежит на основном поле платка. Наглядность аксонометрических изображений объясняется абсолютной точностью следования закономерностям зрительного восприятия. Это очень рациональный способ изображения и аксонометрические построения объектов первого плана можно найти в работах А. Матисса, В.В. Кандинского (рис. 6) и П. Сезанна (рис. 5).

Приемы использования цвета упрощают эффекты объема, но не уничтожают полностью ощущения некоторой глубины. Отклонения от аксонометрии в сторону прямой или обратной перспективы и введение ряда условных приемов не меняют сути дела. Большие панно, тематические платки могут представлять сложную систему локальных аксонометрий.

Центральная линейная перспектива в современной графике, как мы уже отмечали, в полном ее объеме редка. Даже тогда, когда сюжеты с перспективными сокращениями являются основой графической композиции, они не имеют всех признаков глубины. Таких признаков достаточно много. К наиболее заметным монокулярным признакам глубины относятся:

«1) перекрытие — более близкие предметы могут заслонять собой более далекие;

2) уменьшение размеров предметов по мере их удаления от зрителя; особенно эффективен этот признак, если рассматривать предметы, истинный размер которых известен (деревья и т.п.);

3) явление воздушной перспективы — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет (наблюдаются как бы через голубую дымку);

4) далекие предметы видны сдвинутыми вверх в поле зрения, точнее, приближенными к горизонту;

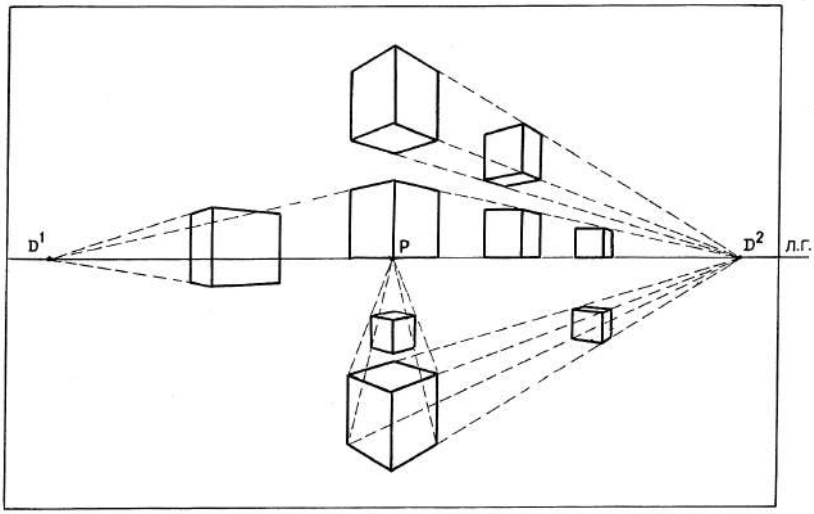
5) большие предметы, освещенные солнцем, оказываются затененными различным образом в различных своих частях, и наблюдаемая система теней способна дать представление

6. Аксонометрическое изображение домов в живописи В.В. Кандинского «Москва. Зубовская площадь». Этюд. 1916

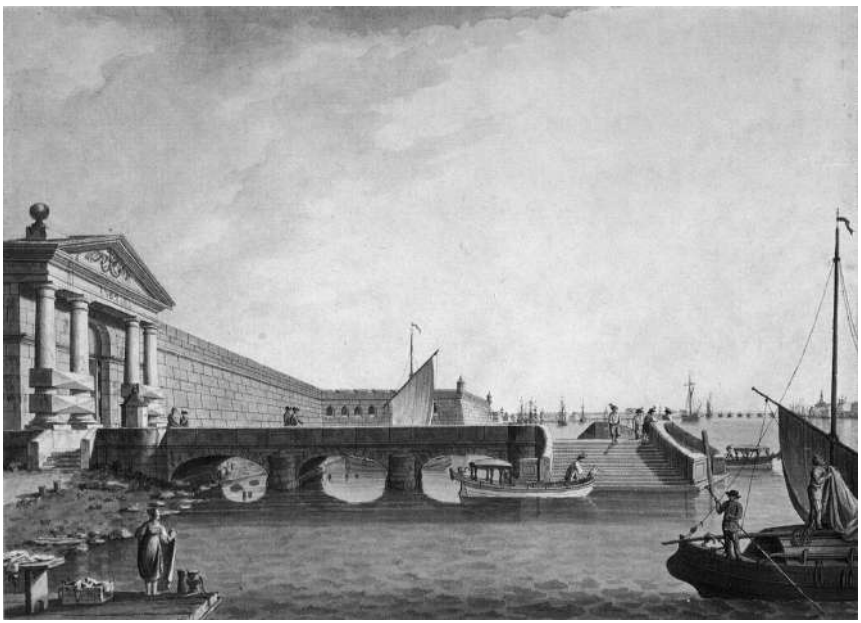
о более близких и более далеких частях этих предметов»[1].

В сюжетных или пейзажных цветных графических композициях обычно используют воздушную перспективу с цветовыми изменениями и уменьшением размеров фигур, но эти признаки трактуются очень вольно. Вполне возможно уменьшение, например, размера фигуры человека в композиции при полном отрицании законов воздушной перспективы, и наоборот. В современном проектировании интерьеров с активным участием изобразительного компонента в виде панно или ткани иллюзии глубокого трехмерного пространства постепенно завоевывают право на существование, и знание основ линейной перспективы являются обязательным как для художников изобразительного, так и прикладного искусства. Принципы получения изображения в линейной перспективе визуализированы на рис. 7. Работа, исполненная по законам линейной перспективы, дана на рис. 8.

[1] *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 44.



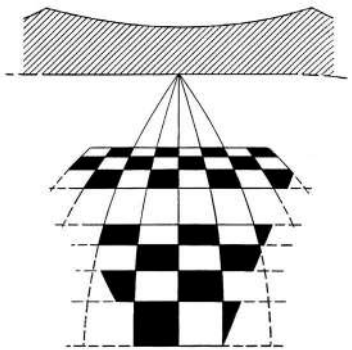
7. Перспективное изображение куба под углом 45° к плоскости картины



8. Пейзаж «Невские ворота Петропавловской крепости и Комендантская пристань», построенный Б. Петерсеном по законам линейной перспективы. 1779. Бумага, гравюра очерком, акварель

Центральная криволинейная перспектива появилась как результат неудовлетворенности художниками рубежа XIX—XX веков системой линейной перспективы. Отклонение от линейной перспективы в рисунках этих художников, в основном, сводилось к наличию нескольких точек схода для объективно параллельных прямых, преувеличению размеров предметов на дальних планах и *плавному искривлению линий*, в натуре являющихся прямыми. Делали они это для большей естественности восприятия их работ зрителям. Научное обоснование законов восприятия предметов в трехмерном пространстве позволило сегодня выявить, что человек воспринимает по законам линейной перспективы (законам оптики, не связанным с сознанием человека) только отдаленные предметы, близкие предметы воспринимаются человеком иначе и это восприятие не укладывается в рамки центральной прямолинейной перспективы.

Введенное в научный оборот понятие «перцептивной системы перспективы», где линейная перспектива является только частным случаем для отдаленных областей пространства, расширяет диапазон творческой работы. В системе перцептивной перспективы линейная перспектива переходит в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой, а может быть и свободной. В искусстве она может применяться там же, где применяют построения с монокулярными признаками глубины. Это композиции с различными сюжетными многофигурными построениями в пространстве, сложные натюрморты, иллюстративные и рекламные изображения. Схема жесткой перцептивной перспективы дана на рис. 9. Пейзаж, построенный П. Сезанном на одном из вариантов системы свободной перцептивной перспективы, дан на рис. 10.



9. Схема построения жесткой перцептивной перспективы

10. Композиция картины П. Сезанна «Поворот дороги» (1879—1882), построена на одном из вариантов перцептивной перспективы

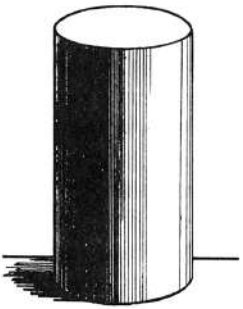
2. Светотень

С точки зрения физики, белый свет — это световой поток, состоящий из волн различной длины. Поверхности, на которые падают лучи света, поглощают и отражают лучи по-разному. Вследствие этого они получают различную окраску, цвет. Однако есть поверхности, которые равномерно поглощают и отражают лучи всех длин волн. Это создает серые поверхности. Чем больше будут отражать такие поверхности лучей света, тем они белее, и наоборот — чем меньше, тем чернее. Серые цвета еще называют ахроматическими. Они имеют только одну характеристику — светлоту. Из жизненного опыта мы знаем, что таких поверхностей довольно много и их роль в создании произведений искусства заставляет нас внимательно осмыслить изобразительные и выразительные возможности данной цветовой шкалы.

Ученые делят ахроматические цвета на группы, которых бывает от четырех до двадцати девяти. Для художников это важно, так как белое и серое обладают поверхностными качествами, а черное лишено этих качеств. Значит, основные характеристики формы в черно-белой графике необходимо выявить белым и серым цветами. Причем серое можно получить путем оптического смещения белых и черных линий, штрихов или точек. Примером зрительного уничтожения формы путем предельного сокращения серых оттенков может служить опыт, описанный А.С. Зайцевым в книге «Наука о цвете и живопись»: «Допустим, что белый шар находится в комнате, все стены и пол которой окрашены в черный цвет, и свет падает через единственное окно. В этом случае мы не будем видеть шара полностью, а только его освещенную половину, потому что зона тени на шаре сольется с чернотой фона. Такой концентрированно направленный свет разрушает форму предмета, шар теряет свой основной признак — “круглоту”, — отмечает исследователь»[1]. Схоже «работает» неполная луна в ночном небе. Эффект разрушения действенен и в случаях, когда освещение идет через хроматические фильтры. Этот принцип в разных вариантах используется как в черно-белой, так и в цветной графике.

В обычных условиях резкого контраста света и тени нет, так как затемненные части предмета все-таки освещены отраженным светом, и световых градаций довольно много. Эти градации дают постепенный переход от зоны света к зоне тени и связывают их между собой. В академической живописи и тональном рисунке, как мы знаем, светотень делят на свет, полутень, тень, блик и рефлекс. Фазы светотени обычно приводятся на примере цилиндра или шара (рис. 11). Самое светлое пятно в освещенной части предмета — блик, самое светлое в тени — рефлекс. Перечисленные

[1] *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 18.



11. Фазы расположения светотени на цилиндре

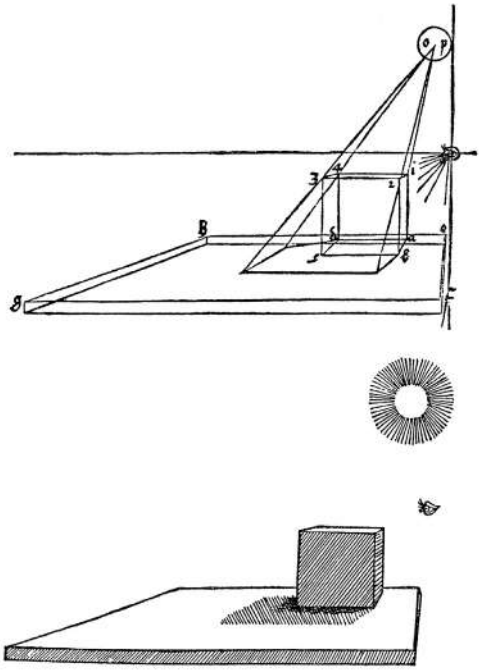
фазы светотени в полной мере соблюдались в портретных рисунках и репродукционной гравюре XIX века, когда нужно было точно передать тональные нюансы реалистического построения изображения. Мастерство светопередачи в рисунках цветными материалами было настолько велико, что при печати их в виде репродукций в ахроматическом регистре они сохраняют выразительность! В творческой графике XX века градации светотени уже не трактуются как абсолютная эстетическая ценность и применяются довольно избирательно.

В графике XX века большое значение стало отводиться «падающей» от какого-либо предмета тени. В отличие от «собственной» тени она не принадлежит самому предмету, а появляется при направленном освещении. Если собственная тень, в основном, выявляет объем и пластику самого предмета, то падающая тень работает как дополнительное средство организации пространства. Она также может выступать и как прием усиления образа произведения. «Падающая тень, в зависимости от расположения источника освещения, может иметь самую различную конфигурацию, начиная от повторения силуэта предмета и кончая пятнами весьма причудливых очертаний, которые ничего общего не имеют с формой того предмета, который отбрасывает данную тень. В зависимости от того, под каким углом к предмету и на каком расстоянии от него находится источник освещения, меняются очертания тени. Между предметом, отбрасывающим тень, и источником света в природе имеется геометрическая связь, которая и определяет построение падающих теней по правилам линейной перспективы»[1].

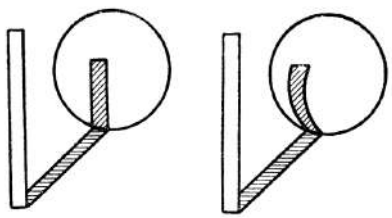
Средоорганизующие и образные возможности падающей тени эффективно используются современными художниками-педагогами в учебном процессе. При объяснении графических законов на лекционных и практических занятиях со студентами с применением точечного источника света, падающая от фигуры натурщика тень-силуэт становится символом зарождения графической идеи. В ряде случаев она может быть даже основой графической композиции. Схемы построения падающей тени даны на рис. 12, 13.

Вместе с линейной перспективой светотень вот уже четыре столетия осознанно используется как одно из важнейших средств выражения про-

[1] *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 21.



12. *А. Дюрер*. Схемы построения падающей тени



13. Падающая тень, выявляющая форму предмета

странства. Однако так было не всегда. До эпохи Возрождения светотень применялась только для определения объема объектов изображения и почти не работала «на пространство». Впервые наиболее последовательно светотень проявляется в творчестве Леонардо да Винчи, но подлинным чародеем «средовой» светотени в живописи и графике считается — Рембрандт. Свет — главный композиционный стержень его произведений, в среду которого помещаются соответствующие сюжету лица. У Рембрандта свет не только отвечает за цельность картинной плоскости, но и определяет методику ее созерцания.

В цветной графике и «собственная», и «падающая» тени активно участвуют в создании общего колорита композиции и в конечном счете образа произведения.

Разнообразие расположения источников освещения в композициях позволяет облегчить восприятие произведения зрителями, четко выявить главное действующее лицо. Особенно это заметно в книжной графике, где условность графического языка позволяет использовать светотень довольно свободно.

Освещение традиционного плана с наличием конкретного источника освещения меньше всего применяется в современной цветной графике с ясными локальными цветами. Освещение в такой графике или полностью игнорируется, или трансформируется в совершенно новый прием — прием «затемнения».

Затемнение используется не для передачи освещения объекта, а для передачи изменений объема. Например, затемнение к краям форм. Наглядно это прослеживается в некоторых графических, да и живописных работах А. Матисса, П. Пикассо,

Ф. Леже. Постепенное освещение или затенение накладывающихся друг на друга предметов в целях пространственной организации применялось и раньше, но художники первых десятилетий XX века довели метод до совершенства, трактуя его как один из основных (рис. 14). Кубисты часто злоупотребляли этим методом, но в разумных формах он вполне применим в современной графике.

Полностью отсутствует традиционное освещение в средневековой книжной миниатюре стран Востока и Европы, в русском лубке, в работе ряда европейских художников-графиков конца XIX — начала XX века. Однако это не означает, что свет и тень постепенно утрачивают свои главенствующие позиции в организации композиции. Творческая практика показывает, что изображение тени от фигуры человека вместе с самой фигурой позволяет строить множество интересных графических решений. Конечно, изображаемая в графике тень не является точным воспроизведением тени постановки, а представляет художественно измененное изображение в соответствии с композиционной организацией графического листа. Такие «тени» могут располагаться в листе и безотносительно к освещению, выступая уже как активный компонент композиции (рис. 15). Свобода в расположении «теней» в графическом листе предопределяет и свободу цветовых характеристик. Цвет той или иной тени может быть любым, в зависимости от цветовой организации графики.

14. Использование приема «затемнение» в живописи П. Пикассо «Женщина с мандолиной». 1909

15. Свободное использование светотени в цветной линогравюре П. Пикассо «Натюрморт с лампой». 1962

3. Цвет и колорит

Исполнение цветной графики требует от художника основ знаний о цвете. Знания о цвете помогут обогатить художественную практику, откроют путь для собственных целеустремленных поисков в области колорита — основы образного построения цветного изображения.

Цветная графика всегда оперирует ограниченным количеством цветов, применяемых на плоскости бумаги. Однако не следует понимать это как упрощение художественных проблем. Н.Н. Волков говорил, что «... задача цветного изображения есть всегда и непременно — даже при отсутствии чисто творческих задач — задача переложения, во-первых, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь палитры, во-вторых, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета в систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости»[1]. Будь то полноценная живопись или графика с очень ограниченной цветовой палитрой, основная художественная проблематика работы с цветом принципиально не меняется. Цветовые законы существуют и активно участвуют в создании образа произведения и в живописи, и в графике с различным количеством цветовых включений. В связи с этим мы не приводим в пособии общепринятых и массово изложенных в литературе понятий о происхождении цвета, цветовом тоне, насыщенности, светлоте, оптическом смешении цветов, контрасте, несобственных качествах цвета[2]. Учитывая имеющуюся информацию, мы остановимся только на вопросах конкретного применения в графической работе законов колорита и цветовой гармонии.

Колорит в графике отличается от колорита в живописи большей условностью и определенной ограниченностью цветовых отношений. В многовековом споре о примате формы и цвета, рисунка и колорита в цветном изображении в графике побеждает форма, т.е. рисунок. График в своем искусстве почти всегда встает на точку зрения флорентийских мастеров эпохи Возрождения, оценивающих рисунок как первооснову любого цветного изображения, в том числе и живописи. Интересно, что и великий живописец Франции Ж.-Л. Давид считал, что «...линия — это контур реального, цвет — не более чем мираж»[3]. Многие педагоги-художники русской реалистической художественной школы отдавали пальму первенства рисунку. И.Н. Крамской отмечал, что «...рисунок чаще достигает объективности, нежели краска»[4].

---

[1] *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М., 1984. С. 278.

[2] *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. М., 1986; *Алексеев С.С.* Цветоведение. М., 1952 и др.

[3] *Guerlin H. L'*Art enseigne par les maitres. La couleur. Paris, 1956. P. 14.

[4] *Соловьев А.М., Смирнов Г.Б., Алексеева Е.С.* Учебный рисунок. М., 1953. С. 18.

О колорите, как о вспомогательном средстве, часто говорил П.П. Чистяков[1].

Сказав об условности и ограниченности цветовых сочетаний, мы как бы сузили проблему выражения колорита, но задачи творческого использования цвета в художественном произведении, конечно, остались. Цвет в графике, безусловно, помогает усилить эмоциональное восприятие произведения, позволяет обогатить композиционный строй творческой работы и колористически соединить ее с интерьерным пространством. Поэтому положения теории колорита, подробно изложенные в ряде пособий по живописи, в целом действенны и в графике.

О различных способах колористического решения художественного произведения особенно много написано в XIX и XX веках. Г.В.Ф. Гегель, Э. Утитц, Ф. Енике, К. Юон, Н.Н. Волков, А.С. Зайцев и другие художники и ученые достаточно полно исследовали колорит в соответствии с развитием теории, истории и практики искусства своего времени. Н.Н. Волков, анализируя развитие теории колорита во времени, отмечал, что несмотря на разнообразие творческих и научных подходов авторов к вопросу о колорите из всех поисков «остаются лишь три самых общих закона — закон увиденности цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (цельности) системы переложения красок природы»[2]. Все три закона действенны в отношении цветной графики.

Для непосредственной творческой практики цветного изображения в графике с нашей точки зрения эффективной следует считать классификацию систем колорита, наиболее четко изложенную В.И. Костиным и В.А. Юматовым в изданном в 1978 году книге «Язык изобразительного искусства». В данной классификации выделяются: локальный колорит, тональный колорит (с условным или естественным освещением) и тональный колорит, основанный на явлениях контраста[3].

Локальный колорит широко распространен в произведениях прикладного искусства, книжной графике, фресковых росписях. Цвет здесь однороден, постоянен и отделен от условий освещения. В одних случаях это ненавязчивое введение одного-двух условных цветов в изображения человеческих фигур в графических композициях А. да Тренто, Л. Кранаха, Е.Е. Лансере, О.Г. Верейского и других художников. В других случаях — применение пяти-шести чистых и сложных цветов, организованных по принципу гармонических рядов. Наиболее яркий пример — советская сюжетная линогравюра 1960—1980-х годов. Сочетание контрастных и сближенных цветовых отношений в виде цветовых

[1] Мастера искусств об искусстве. М.; Л., 1937. Т. IV. С. 189.

[2] *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М., 1984. С. 279.

[3] *Костин В.И., Юматов В.А.* Язык изобразительного искусства. М., 1978. С. 63—70.

пятен создавало достаточное для выражения идеи разнообразие цвета.

Однако при применении нескольких цветов в сюжетных композициях с активным включением природного окружения в той или иной форме проявляется тяготение к передаче сочетаниями пятен достаточно конкретного природного состояния. Ведь человек, прошедший длительный путь своего развития, воспринимает цвета эмоционально, крепко связывая их с рядом образцов и ассоциаций. Так, одни цвета воспринимаются им как теплые и ассоциируются с цветом горящего костра, другие как холодные и ассоциируются со льдом, снегом, морозным утром. Противопоставление теплых и холодных цветов дает ощущение заката солнца осенью или холодного летнего утра.

Разбеленные цвета вызывают ощущение легкой дымки, тумана, окутывающего или «растворяющего» фигуры в утреннем свежем воздухе или лесных далях. Плотные насыщенные охристые, красно-коричневые, зеленые оттенки будят в сознании впечатления летнего знойного дня. Теплые цвета имеют свойство зрительно приближать предметы, холодные — удалять. Поэтому для получения устойчивого пространственного эффекта уже со времени Возрождения художники начинают использовать предметы, изображенные в тепло-коричневой гамме на переднем плане, а на дальнем — в голубоватых оттенках. Это позволяет уже в локальном колорите получать пространственную среду. В дальнейшем это становится общим правилом и входит в обыденное употребление в тиражном эстампе, книжной и журнальной иллюстрации, искусстве мультипликации.

Изучая цветную графику А. Тулуз-Лотрека, Т.-А. Стенлейна, Ж. Шере, А. Мухи, видишь, что художники хорошо освоили возможности эмоционального воздействия цвета на зрителя и артистично это использовали. Рисующий темный цвет в их работах только определяет форму, не мешая воздействию колорита. Условный колорит из локальных цветов дает возможность для построения множества разновидностей одной и той же композиции.

Тональным колоритом называется колористическая система, в которой цвета обусловлены освещенностью предметов и их светлотными характеристиками в пространстве. Тональный колорит может иметь множество вариантов как условного, так и естественного освещения. Эффекты освещения в цветной гравюре стали заметными в начале XVI века в сюжетных композициях итальянского живописца и резчика по дереву Уго да Капри. В 1516 году он получил от венецианского Сената привилегию на новый способ печати «a chiaro e scuro», что в переводе с итальянского означает «светотень». Подбирая близкие по цвету оттенки цветов, Уго да Капри градуировал их в основном по тону, по градации светотени и получал хорошо «вылепленные» объемы форм, несколько напоминающие живопись гризайлью. Применение

незамкнутого цветного контура приводило к поражавшей современников живописности и воздушности гравюр. Широко известны такие гравюры мастера, как «Рафаэль и его возлюбленная», «Диоген». Напечатанные земляными красками, они как бы излучают мягкий и ровный теплый свет. Условное освещение в цветной многофигурной графике широко применялось в репродукционной европейской гравюре восемнадцатого века. Полноценное и масштабное отражение светотени в графике закрепляется в девятнадцатом веке. В тот период в академиях художеств учили различать и воспроизводить в рисунке малейшие изменения светотени. Введение одного или двух хроматических цветов в ахроматический рисунок не меняло светотональный костяк изображения (рис. 16).

16. *А.О. Орловский.* Автопортрет в красном плаще. 1809. Бумага, уголь, сангина, мел

Тональный колорит, основанный на явлениях цветового контраста, получил распространение вместе с творчеством французских импрессионистов и проявился как новаторская цветовая система в живописи и графике. Однако это проявилось в большей степени в пейзажных литографиях. Находки импрессионистов и в настоящее время актуальны. Но сегодня цветовой контраст широко используется не только в работе точкой-мазком, но и линией и штрихом.

Говоря о колорите, невозможно обойти проблемы цветовой гармонии, так как цветовая гармония — согласованность цветов между собой, является важнейшим средством художественной выразительности в искусстве. Согласованность цветов имеет как содержательную согласованность, так и научно-практическую обоснованность. Гармоничный колорит позволяет точнее донести до зрителя идею художника. Попытки создания теории цветовой гармонии идут со времен И. Ньютона. Результаты этих попыток изложены в отмеченных выше обстоятельных работах А.С. Зайцева и Н.Н. Волкова, и мы не будем вникать в учебном пособии в особенности временных изменений ее положений. Кроме того, положения теории цветовой гармонии не исполь-

зуются непосредственно в искусстве, а только способствуют рационализации практических задач. У Р. Адамса, А.Г. Менселла, В. Оствальда и других ученых, исследовавших цветовую гармонию, имелись свои практически обоснованные схемы взаимодействия цветов. Наиболее известны в России теоретические выкладки В. Оствальда, «хроматический аккордеон» Р. Адамса, построения И. Иттена и «гармонии» В.М. Шугаева.

Все эти теории опирались на принцип, в соответствии с которым все цвета, гармонично сочетающиеся между собой, должны иметь в себе какое-то единое качество. Так теоретик XX века Оствальд считал, что цвета являются гармоничными, если они одинаковы по своей насыщенности. При этом он полагал, что цвета, расположенные друг против друга в цветовом круге, представляют дополнения друг к другу. Преподаватель факультета прикладного искусства Московского текстильного института В.М. Шугаев считал, что «уравновесить» (гармонизировать) цвета можно тремя способами (вследствие трехмерности цвета):

— равными количествами главных цветов;

— равной светлотой;

— равной насыщенностью[1].

Эти теории имеют под собой практическую почву и часто дают благополучные результаты. Ими можно пользоваться и нам, но как справедливо отмечает Р. Арнхейм в своей книге «Искусство и визуальное восприятие», не следует забывать, что цветовые взаимодействия меняются и в зависимости от размера цветового пятна. Внешний вид и выразительность цвета меняются в зависимости от содержания и темы произведения искусства. Думается, что и конфигурация окрашенной фигуры также меняет воздействие цвета. А это уже не укладывается в рамки данных систем.

Р. Арнхейм, говоря о трактовке гармонии как некого целого, где все соответствует друг другу, отмечает примитивность такого вида гармонии. И в процессе доказательства сравнивает это с музыкой: «Если музыкальную гармонию рассматривать только как красивую совокупность всех звуков, взятых вместе, то подобный взгляд напоминал бы своего рода эстетство. Музыкальная теория не занимается вопросом, насколько приятно слушать все звуки вместе, а имеет дело с проблемой, каким образом подобрать форму, адекватную предполагаемому содержанию. Потребность создания единого целого есть лишь один из аспектов данной проблемы»[2].

Думается, что нет никакой нужды слепо следовать указаниям теоретиков, так как искусство не делается по руководству. Но знать их необходимо. В определенной степени примитивные типы цветовой гармонии, очерченные теоретически, могут помочь

[1] *Шугаев В.М.* Орнамент на ткани. М., 1969. С. 68.

[2] *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1975. С. 328.

в ряде ситуаций практической работы, подсказать направления цветовых поисков в исполнении форэскизов. Тем более, что работа с цветом в наших форэскизах и чистовых графически листах в ряде случаев имеет своей целью довольно абстрагированные от сюжетного содержания поиски цветовых сочетаний, схожие с колорированием художниками-текстильщиками рисунков для тканей.

Вышеупомянутые приемы элементарной гармонизации цвета широко распространены в графическом дизайне. Целиком на такой цветовой организации «держится» ряд композиций, где, например, одна часть листа преимущественно одного цвета, а другая — другого. Пластического взаимопроникновения цветовых форм нет, так как цвета сгруппированы в различных частях графического листа, а композиция выглядит завершенной. В чем же дело? Оказывается, такие композиции организуются равными по светлоте и по насыщенности родственными или контрастными цветами.

Приемы элементарной гармонизации цвета приемлемы, в основном, для бессюжетных работ. Попытки цветовой организации станковой сюжетной графики путем сближения цветовых пятен по светлоте давали положительные результаты в смысле достижения большей цельности графического листа, но, к сожалению, содержательность произведений часто снижалась.

В настоящее время наиболее удобной для работы в цветной графике является теория гармонических сочетаний цветовых тонов, в которой используется геометрический образ «множества цветов в виде треугольника, в вершинах которого располагаются основные, или первичные, чистые цвета — желтый, красный и синий. Смешивая попарно первичные цвета, можно получить вторичные, или смешанные цвета — оранжевый, зеленый и фиолетовый. Смешение вторичных цветов можно продолжать и получить различное количество промежуточных цветов между основными цветами, так называемых «интервалов»[1].

По данной теории цвета делятся на группы: гармонических сочетаний родственных цветов (желтый-оранжевый, оранжевый-красный, красный-фиолетовый, синий-фиолетовый, синий-зеленый, желтый-зеленый); гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов (желтый-фиолетовый-красный-оранжевый, желтый-фиолетовый-синий-зеленый, синий-оранжевый-красный-фиолетовый, синий-оранжевый-желтый-зеленый, красный-зеленый-желтый-фиолетовый, красный-зеленый-синий-фиолетовый); гармонических сочетаний контрастных цветов (желтый-фиолетовый, красный-зеленый, синий-оранжевый); гармонических сочетаний нейтральных в отношении родства и контраста цветов (желтый-красный, желтый-синий, красный-синий, желтый-красный-синий).

[1] Живопись: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2001. С. 32—33.

Таким образом, четыре блока групп включают 19 различных гармонических цветовых сочетаний, которыми можно пользоваться в работе. Наглядные выкраски в цветовом треугольнике, исполняемые студентами, позволяют избежать множества трудностей в поисках вариантов колорита. Четыре блока групп гармонических сочетаний студенты используют как в работе над цветной графикой, так и при создании орнаментальных композиций и орнаментов.

Глава II
ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ

1. Краткий обзор основных этапов развития цветной графики

То, что сегодня мы понимаем под цветной графикой, возникло в эпоху раннего Возрождения, когда искусство рисунка стало постепенно отделяться от живописи и рассматриваться как отдельное направление в изобразительном творчестве. Рисунок, начав свой путь от контурной прорисовки форм на различного рода изделиях бытового и культового назначения, стал подкрашиваться кистью приобретая от этого особый колорит и проникновенность. Развитию сложных графических изображений способствовало и быстрое удешевление такой основы для рисунка как бумага, которая наряду с пергаментом стала довольно распространенным материалом в Европе к концу XV века. Не уступающие по четкости изображения ксилографии перовые подкрашенные рисунки и сегодня очаровывают ценителей искусства. Опыт перовых изображений с подкраской во многом перешел впоследствии в тиражную графику на бумаге, стал основой для рождения множества индивидуальных творческих «стилей».

Пером виртуозно работало большинство крупных художников-рисовальщиков XV—XVII веков, чьи живописные композиции и рисунки были отгравированы на металле или дереве и размножены в сотнях экземпляров.

Однако, говоря об истории цветной графики, нельзя не сказать, что ее появление на пергаментной или бумажной основе было подготовлено многовековым развитием изображений с двумя-четырьмя различными цветовыми «проходами»[1] еще с глубокой древности. К цветной графике по средствам изображения можно смело отнести пещерные рисунки древнего человека, исполненные кусочком глины и углем, «краснофигурные» росписи древнегреческой керамики,

[1] «Проход» — наложение одной краски в процессе изготовления многоцветной печатной графики на бумаге.

стенопись Древнего Египта. Введение даже одного хроматического цвета меняет возможности восприятия изображения!

Именно в «добумажный» период были практически отработаны основные приемы ограниченного применения цвета в изображении, которые с такой виртуозностью были использованы мастерами более поздних времен. Общая графическая культура, наработанная временем и соединенная с животворной силой Ренессанса, обусловили быстрый расцвет цветной графики в странах европейской культуры. Конечно, графика Возрождения организована с выраженным чувством объема и пространства, основанными на гениальном открытии законов линейной перспективы и разноцветные элементы графики «работают» трехмерно, но легкие хроматические заливки и штрихи, как и в древности, дополняют воздействие основного темного контура. Таковы ранние работы Уго да Капри, Ганса Бургкмайера, Ганса Бальдунга Грина, которые напечатаны с нескольких досок. «Чаще всего к рисующей штриховой доске добавлялась вторая — тоновая или цветная подкладка, которая решалась обобщенно и плоскостно; нередко на ней выбирались самые сильные света и блики. Тоновая доска обычно печаталась оливково-зеленой, коричневатой, красноватой, серо-голубой или бежевой краской. Иногда блики натискивались специальным прогоном золота или серебра («гольддрук») — этот идущий от Ратдольта прием еще раз указывает на связи гравюры с ювелирным искусством, а также со средневековой книжной миниатюрой»[1]. По сути дела в гравюрах с нескольких досок воспроизводилась техника подкрашенного штрихового рисунка пером или штриховой черно-белой гравюры, подкрашенной акварелью (рис. 17).

Уже упомянутый нами выше знаменитый Уго да Капри взял за основу в своих поисках пастельно-сангинную подтушовку и свободную размывку тушью (цв. илл. 1). Это привело к тому, что главным выразительным средством стала не линия, а плоскость. «Применяя три-четыре тоновых доски, в которых изображаемые формы переданы широкими плоскими пятнами, как бы мазками крупной кистью, гравер умело расчленял изображение на четыре-пять светотеневых градации, создавая богатую тональную гамму листа. Самый светлый тон давали участки незапечатанной бумаги, а наиболее темную, обычно черную доску он применял уже не для сплошного контура, а для ударов, подчеркивающих самые глубокие тени. Если пользоваться современной полиграфической терминологией, то ликвидировав «рисующий контур», Уго да Капри оставлял только один, не ограничивающий форму фигур рваный «ударный» контур (цв. илл. 2).

Неожиданно обрывающиеся, «недоведенные» пятна, а также тол-

[1] *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. М., 1987. С. 51.

стые линии и штрихи составляют характерную особенность граверного почерка Уго да Капри. Открытый, незамкнутый контур позволяет силуэтам фигур и предметов «списываться» со средой, растворяться в ней и создает впечатление живописной формы, а также необычной воздушности и насыщенности светом», — писал о творческих находках мастера М.И. Флекель[1]. Но даже «открытый» контур придуманный Уго да Капри, является все-таки контуром своеобразным «теневым» контуром. Кьяроскуро существовало рядом с традиционной линеарной манерой многокрасочной каллиграфии с жестким контуром немецкой и итальянской работы. Целый ряд художников творили и в переходной от традиционной ксилографии к кьяроскуро манере (цв. илл. 3 *а, б, в*).

Влияние мастеров кьяроскуро на европейскую графику было настолько мощным, что ощущалось в искусстве вплоть до XX века. Известно, что кьяроскуро подробно анализировали такие виртуозы русского цветного эстампа как А.П. Остроумова-Лебедева и В.Д. Фалилеев.

Стремлением подкрасить рисунок или черно-белый эстамп и размножить изображения с полученным эффектом определено и появление цветной печати с форм глубокой гравюры на металле. Еще голландский пейзажист, живописец и офортист Геркулес Сегерс, произведения которого коллекционировал великий Рембрандт, печатал свои произведения синеватой краской на розовой тонированной бумаге, оставляя цветную «затяжку» на отдельных участках доски. Некоторые оттиски он дорабатывал кистью акварелью или гуашью. Схожие поиски велись и в Италии.

17. *Д.Б. Тьеполо.* Этюд двух фигур. Бумага, перо и кисть коричневым тоном, черный мел, следы сангины

Многоцветная печать с одной медной доски стала широко применяться в конце XVII — начале XVIII века

[1] *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. М., 1987. С. 54.

18. *Дж. Арделл*. Лорды Джон и Бернар Стюарт. С оригинала А. Ван Дейка. Меццо-тинто

в мастерской амстердамского гравера и издателя Питера Шенка. Отгравированную резцом, меццо-тинто, офортом или комбинациями данных техник доску вручную раскрашивали перед каждым оттиском с помощью тампонов, валиков и кистей. Доску с нанесенной на нее краской переносили в печатный станок и делали с нее оттиск. Конечно, такая работа необычайно трудоемка и сложна, оттиски очень часто приходилось докрашивать кистью. Однако особое обаяние таких оттисков привлекало почитателей искусства и позволило этому способу цветной печати не только найти свое место в художественном творчестве, но и стать в Англии традиционным способом цветной гравюры. Именно английская печать цветом с одной гравированной доски считается самой виртуозной и художественной.

В Англии XVIII века цветные изображения с одной доски делали с рисунка в «черной манере», т.е. меццо-тинто[1]. С одной доски печатался как черно-белый, так цветной эстамп (рис. 18). Одновременно с меццо-тинто в Англии применяли и цветной пунктир. Для получения пунктира использовался специальный штихель-резец, оставляющий на доске треугольные точки или очень короткие штришки. Знаковой фигурой для данной техники был итальянец Франческо Бартолоцци, живший в Лондоне. Бартоллоцци великолепно переводил в гравюру рисунки старых мастеров сангиной и пастелью на цветных фонах. Он — классик печати с одной доски, награвированной пунктиром, оставивший после себя не только сотни графических листов, но и множество учеников. Свои оттиски он легко подцвечивал условными розоватыми, голубоватыми или коричневато-желтыми оттенками прозрачных красок. Бартолоцци много репродуцировал картин Дж. Чиприани и А. Киуфман, но славу ему принесли гравюры с работ Д. Рейнольда. В пособии воспро-

[1] Меццо-тинто — одна из манер гравирования на металле, заключающаяся в выглаживании специально «зазерненной», глубоко зацарапанной поверхности листа металла. Зазерненные части доски при печати дают темные цвета, а выглаженные — различные градации светлых оттенков.

19. *Ф. Бартолоцци.* Портрет Лавинии Спенсер. 1787. Гравюра пунктиром

20. *Ф. Бартолоцци*. Портрет Ангелики Кауфман. По живописному оригиналу Д. Рейнольдса. Около 1780. Гравюра пунктиром (оттиск сангиной)

изводится «Портрет Лавинии Спенсер», отгравированный в 1787 году. Напечатанный в оригинальном оттиске коричневатой краской, портрет наполнен множеством мельчайших темно-коричневых точек, объединенных дышащей дымкой ровной цветной затяжки в кронах деревьев (рис. 19). Достаточно известен и портрет А. Кауфман, награвированный Бартолоцци с живописи Рейнольдса. Напечатанный сангиной по слегка голубоватой бумаге он наполнен массой тончайших холодных и теплых оттенков, создающих эффект живого тела. К сожалению, в репродукции этот эффект исчезает (рис. 20).

В XVIII веке в связи с возросшим интересом к цветным рисункам к таким техникам как гравированный или травленый штрих, акватинта, лавис, меццо-тинто присоединяется разновидность пунктира — «карандашная» манера. Эта техника позволяла очень точно передавать характер нанесения цветных рисовальных материалов. Для этого применяли специальные рулетки с насечкой, которые позволяли одним движением, как движением карандаша, оставлять на доске след из достаточно четких точек. При печати эти точки имитировали след частиц карандашного грифеля по фактурной бумаге. На грави-

21. *Ж. Демарто-старший.* Венера, коронованная Амуром. 1773. Гравюра карандашной манерой

рованную рулеткой доску наносилась краска различных оттенков, схожая с цветами сангинных или пастельных изображений.

Таким образом, рисованная графика и печатная графика как бы использовали одни и те же средства графики, но в разных техниках исполнения. Эталоном художественности был цветной рисунок, но мастера печатной графики, стремясь как можно более точно его воспроизвести в «карандашной» манере, создавали произведения высокой культуры. Переведенный в гравюру рисунок начинал жить своей, отдельной от оригинала жизнью.

Не создавая оригинальных произведений, мастера гравюры XVIII века достигли в своем деле таких высот мастерства, что позволило известному граверу Ш.-Н. Кошену-младшему сказать: «Нельзя рассматривать превосходных граверов как простых копиистов, это скорее переводчики, которые переводят красоты очень богатого языка на другой язык, правда, менее богатый, представляющий некоторые трудности, но дающий равноценные произведения, вдохновленные талантом и вкусом»[1]. Лучшие граверные школы имели Франция и Англия.

В XVIII веке особенно ценились рисунки и наброски, выполненные сангиной, пастелью, а также техникой

[1] Цитируется по ст. *Водо Н.Н.* Французская гравюра XVIII века // Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. С. 224.

«в три карандаша», непревзойденные образцы которой оставили великие мастера рисунка А. Ватто и Ф. Буше. Эти рисунки переводились в «карандашную манеру» такими граверами как Ж. Демарто-старшим (рис. 21) и Л.М. Бонне (цв. илл. 4). Больше всего в гравюре было исполнено рисунков Ф. Буше, который оставил после себя более 10 000 рисунков сангиной, итальянским карандашом с подкраской пастелью. Граверы имели полную свободу в выборе сюжетов. Девичьи головки, полуобнаженные и обнаженные женские тела, изображенные Буше, имели огромный успех. Буше же перевел в офорт автопортрет А. Ватто, исполненный великим рисовальщиком «в три карандаша» (рис. 22). Офортное воспроизведение рисунка украсило первый том издания рисунков Ватто, осуществленного Жаном де Жюльеном — его близким другом в 1726 году. Жану де Жюльену досталось в наследство от друга 500 рисунков, и он счел своим долгом обнародовать лучшие из них.

Демарто первым стал печатать «карандашную манеру» с нескольких досок. Бонне уже применял столько досок, сколько тонов было в оригинале. Иногда количество отдельных досок доходило до десяти. Печатая на синеватой или коричневой бумаге, мастер применял особые кроющие краски и специальным проходом воспроизводил белую штриховку мелом. Листы, отпечатанные кроющими красками с металлических форм в «карандашной манере», стали называть — «пастельная манера».

22. *Ф. Буше.* Автопортрет Антуана Ватто. 1726. Офорт исполнен на основе карандашного (в три цвета) рисунка

При сравнении рисунков и гравированных оттисков, исполненных на их основе, можно увидеть, что один цвет граверы получают с нескольких досок для разных тонов данного цвета. Эта «тоновая растяжка» одного цвета станет впоследствии особым приемом в творческой цветной графике. «Карандашная манера» обогатила гравюру виртуозным применением цветного штриха, наложенного как параллельно, так и перекрестно. Из мастерских Бонне, в которой он работал вместе с учениками, вышло множество листов, послуживших учебными образцами для обучения во многих художественных школах Европы.

Не менее полезным, чем сравнение рисунков пастелью с гравюрами

23. *Т. Роуландсон*. Немного больше... 1791. Офорт, акварель

«пастельной манеры» для нас может быть анализ рисунков пером (тушью) и акварелью, гуашью с исполненной с них цветной акватинтой. Применяя до восьми-десяти металлических досок, со множеством травлений каждой, французские мастера акватинты добивались получения нежнейших градаций прозрачного тона. Изобретатель акватинты, Ж.-Ф. Канине делал виртуозные листы, но подлинной славы в акватинте достиг Л.-Ф. Дебюкур. Будучи неплохим художником-жанристом, он оставил живопись и полностью сосредоточился на гравюре. Ряд произведений в цветной акватинте он исполнил по собственным рисункам (цв. илл. 5). Следует сказать, что и «карандашная манера» и цветная акватинта — очень дорогостоящие техники, сравнимые по затратности с меццо-тинто. Все три техники иногда использовались в работе над одним произведением, но такая работа была по силам только виртуозам печати по бумаге.

Особой любовью пользовалась акватинта в Англии, так как позволяла приблизиться в тиражных эстампах к любимой англичанами акварели. Колоритную жизнь Англии конца XVIII века, увидел своим острым взором и воспроизвел в акватинте карикатурист Т. Роуландсон. Цвет в свои выразительные линейно-штриховые абрисы Роуландсон вводил ярким и, насколько позволяла техника, плотным пятном. Это делало изображения настолько выразительными, что они хорошо воспринимаются даже в ахроматической печати (рис. 23).

В XIX веке цветная графика развивалась как в виде цветного рисунка, гуаши, акварели, так и в виде торцовой гравюры и литографии. В рисунке можно отметить работы Адольфа фон Менцеля и О. Домье (цв. илл. 6 *а, б*). Но в главе мы должны, прежде всего, отметить успехи цветной литографии, позволившей как удешевить цветную печать, так и ввести в эстамп свободную манеру рисования. Не случайно многие великие живописцы с воодушевлением работали в авторской цветной литографии. Однако если в черно-белой авторской литографии (автолитографии) художники стали работать почти сразу же после изобретения

литографии (хорошо известны работы Э. Делакруа, Т. Жерино, Ф. Гойи и др.), то цветная репродукционная литография (хромолитография) получила распространение только с середины XIX века и была освоена художниками в авторских вариантах работы только в конце 1880-х — начале 1890-х годов. Из выдающихся мастеров кисти, оценивших колористическо-декоративные возможности многокрасочной литографии можно отметить Э. Мане, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Тулуза-Лотрека, П. Синьяка, П. Боннара, Э. Вюйяра. Их успехи в литографии очевидны.

В первую очередь необходимо отметить успехи О. Ренуара и П. Синьяка, работавших в литографской мастерской О. Кло. Без участия Кло Ренуар вряд ли сумел бы справиться со столь технически сложной задачей, как выполнение крупноформатных, тончайших по колориту листов, отпечатанных с большого количества камней (до восьми-девяти). Это «Стоящая купальщица» (1896), «Дети, играющие в мяч» (1898), «Украшенная шляпка» («Дочь Берты Иоризо и ее кузина», 1898) и «Ребенок с бисквитом» (1898—1899) — композиции, которые Ренуар неоднократно варьировал и в других техниках (цв. илл. 7).

Первым состоянием каждой из этих литографий был набросок, выполненный Ренуаром на корнпапире[1] в свойственной ему широкой живописной манере в одну краску черным литографическим карандашом (в «Украшенной шляпке» присутствует и полусухая кисть). Кло переводил этот набросок с корнпапира на камень и делал несколько оттисков, которые Ренуар раскрашивал акварелью и пастелью. Раскраску Ренуара Кло затем хромолитографическим путем раскладывал на камни», — писал М.И. Флекель[2]. Кло сумел в литографии сохранить мягкость и легкость ренуаровского рисунка, что особенно эффектно в «Ребенке с бисквитом». Девять камней, с которых напечатана работа, наличие специального «прогона» краски с серебристыми белилами полностью передают характер пастели.

П. Синьяк сделал с Кло двенадцать цветных литографий в пуантилистической технике. При раскладке подготовленных листов для литографий он накладывал акварелью точечные мазки в соответствии с задуманной композицией. При печати прозрачными литографическими красками впечатление легкости и изменчивости было передано не хуже, чем в живописи. Лучшая из работ Синьяка в литографии «Красный буй» (Сен-Тропез. Порт).

Блестящей страницей в истории европейской цветной графики следует считать рекламные композиции конца XIX — первой трети XX века, выполненные в технике литографии. Нет не одной книги по истории искусства без плакатов и афиш

[1] Корнпапир — специальная бумага, позволяющая «переводить» исполненный на ней рисунок на литографический камень.

[2] *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. М., 1987. С. 149.

Ж. Шере, А. Тулуза-Лотрека, П. Боннара, Э. Вюйяра, Т.-А. Стейнлена (цв. илл. 8 *а, б, в*; 9).

Поиски в области литографического портрета перешли у А. Тулуза-Лотрека в афиши, которых им было исполнено около 30. «Листы сразу же поражают почти произвольной игрой масштабов, утрированием пространственного элемента. Гравер работает яркими цветными пятнами и при этом усиленно подчеркивает перспективные сокращения, отчего в каждой его афише как бы борются пространственные и аппликационные начала. Но ведущим формирующим элементом всегда оказывается линия, определяющая предельную выразительность контуров, причем художник очень тонко использует созвучие этих контуров, линий, силуэтов. В каждой из его афиш поражает композиция, где ритмические противопоставления и линейные повторы чередуются так, что в листе не оказывается ни одной второстепенной детали — справедливо отмечают исследователи западноевропейской гравюры О.А. Гасанова и Е.С. Левитин»[1].

Фрагментарность композиций афиш художника, повышенное внимание к ритмическим повторам и динамике фигур все больше и больше привлекают мастеров графической рекламы XXI века. Изображения, как бы мгновенно выхваченные из жизни, очень созвучны урбанизированной жизни мегаполисов, где значительная часть информации воспринимается на ходу или из окна автомобиля. Наибольшей известностью пользуются такие афиши Тулуз-Лотрека как «Диван Жапоне», «Ла Гулю в Мулен-Руж», «Труппа мадмуазель Эглантин». Афиши Тулуз-Лотрека повлияли на все дальнейшее развитие искусства плаката. Чтобы это понять достаточно, посмотреть афиши «Французское шампанское» и «La Revue Blanche» работы П. Боннара.

Чтобы понять насколько разнообразным было бурно развивающееся искусство афиши, следует пролистать пятитомник «Мастера афиши», вышедший в Париже в 1895—1900-е годы. Небывало роскошное издание было выполнено в технике хромолитографии и включало работы художников более 10 стран. В издании были напечатаны коммерческие, выставочные, театральные, спортивные, железнодорожные, издательские афиши и обложки журналов. Инициативную группу по изданию «Мастеров афиши» возглавлял известный и плодовитый плакатист-парижанин Ж. Шере (рис. 24). Яркие и запоминающиеся литографии делали Ж. Виллон (рис. 25) и Г. Лефлер (рис. 26).

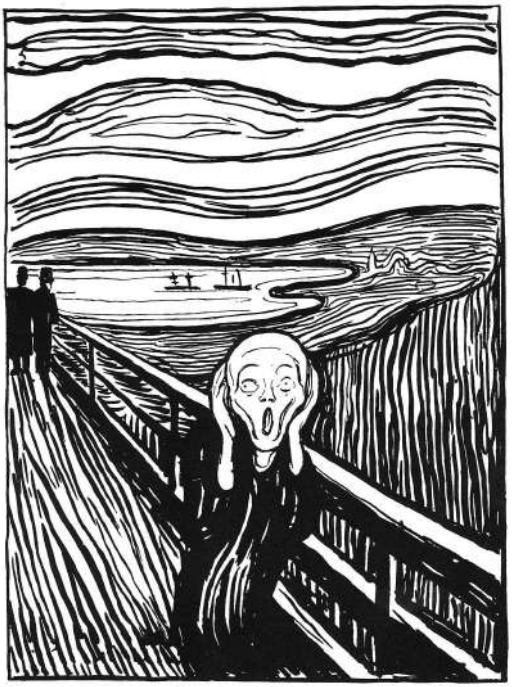
Но известная графика того времени, конечно, не только цветные пятна афиш. Крайне интересен для понимания истории развития цветной графики У. Николсон. Близкий по звучанию темного пятна и линии к Ф. Валлотону он часто сочетал рисующую ксилографическую основу с нанесенными литографией цветными пятнами. Цвет он вносил вторым и третьим

[1] Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. С. 366.

24. *Е. Грассет*. Письмо.
1892. Цветная литография

25. *Ж. Виллон*. Американский бар.
1899. Цветная литография

26. *Г. Лефлер*. Искусство Вены. 1908. Цветная литография



27. *Э. Мунк*. Крик. 1895. Литография

«проходом». Николсон стал известен благодаря альбому ксилографий — портретов, в которых точные характеристики моделей поданы в выраженной плоскостной трактовке. Этот прием он использовал и в других сериях работ (цв. илл. 10). Не менее эффективно с цветом работали Н.Р. Эрдт и Р. Шерих (цв. илл. 11 *а, б, в*).

П. Боннар и Э. Вюйяр создают серии литографий, выполненные на четырех-семи камнях, где цвет достаточно сближен и зрительно проникает друг в друга. В основе их работ лежит живописный принцип светотени, но не черной, как у многих, а светоносной. Эта напоенность светом создает атмосферу покоя и уюта.

Несколько особняком ото всех находятся гравюры с использованием цвета, выполненные импульсивным норвежцем Э. Мунком. Цвет в работах Мунка создает не покой, а нарастающее чувство тревоги. Неровность штриха и, особенно, вязкая тягучесть линии, присущие Мунку, в черно-белых композициях остро переходят в почти диссонансный к изображению цвет. Цвет может быть разным, но длинные червеобразные линии переходят из работы в работу, и мы приводим их в ахроматическом литографическом варианте известной живописи Мунка «Крик» (рис. 27).

Принципиальным для цветной гравюры вкладом в развитие искусства XX века можно считать наследие П. Пикассо и А. Матисса. В послевоенный период П. Пикассо обращается к цветной графике в технике литографии и линогравюры, в которых декоративные поиски мастера материализуются в новых самостоятельных решениях. «Техника исполнения литографий Пикассо отличается необыкновенным разнообразием. Под его руками лист приобретает живописное богатство, поражает строгостью и выразительностью линейного контура, восхищает виртуозной небрежностью, придающей литографиям легкость и невесомость» — пишет исследователь гравюры XX века К.И. Панас[1].

[1] Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. С. 418.

Гравюры Пикассо, особенно цветные, настолько хороши, что искусствоведы почти единодушно выделяют их в отдельную важнейшую область его творчества. Особенно выразительные отгравированные на линолеуме портреты и натюрморты, но на особенностях данных работ мы остановимся в дальнейших главах.

А. Матисс кроме своей живописи и знаменитых линейных рисунков вошел в историю искусства и серией пошуарных[1] изданий «Джаз». «Когда Матисс был тяжело болен и лишен возможности заниматься живописью, он увлекся своеобразной техникой — соединением декупажа (вырезки) и коллажа (наклейки). Для этой работы художник предварительно подготавливал «колера»: листы белой бумаги ровно закрашивал гуашью разных цветов, в основном ярких и чистых оттенков. Затем, «рисуя ножницами», он вырезал из этих листов цветные силуэты, которые подклеивал к также цветному фону. Подобным методом он создал серию из двадцати листов, тема которых была главным образом связана с воспоминаниями о цирковых представлениях. В 1947 году Э. Верель выполнил пошуарные репродукции этой серии, и под названием «Джаз» она была выпущена издательством «Териад» тиражом триста семьдесят экземпляров, нумерованных и подписанных Матиссом»[2]. Печать тиража была проведена точно такой же гуашью, какую использовал старый художник. Издание велось под личным наблюдением Матисса. Цветные коллажи Матисса мы приводим в параграфе «Коллаж» 15 главы.

К великим живописцам, раскрывшим свои таланты и в цветной графике, следует отнести и М. Шагала. Цветные литографии, исполненные Шагалом после Второй мировой войны, сказочно-поэтичны и печальны. Фееричность цветовых сочетаний усиливает воздействие реально-фантастического мира художника на зрителя. Персонажи таких листов, как «Клоун», «Наездница», «Акробаты» надолго фиксируются в памяти. Во Франции в цветной литографии много сделали Ж. Карзу и Б. Бюффе, в Англии — Г. Мур и Г. Сазерленд. В технике цветной литогравюры выполнил оригинальные иллюстрации к словацким сказкам Л. Фулла. В 1950-м году много цветных гравюр на линолеуме исполнила американка Э.Л. Паккард.

С 1940-х годов американские и европейские графики активно осваивают технику шелкографии («сериграфия»). Она позволила печатать цветные графические листы очень больших размеров с использованием фотоизображений. В 1966—1970-е годы техника шелкографии становится общепринятой и, часто, сочетается с другими печатными техниками. К особенностям шелкографии следует отнести язык крупных цветовых форм с тягой к декоративности. Много известных шелкографических изображений исполнил Э. Уорхол.

---

[1] «Пошуар» — печать через трафареты, вырезанные из бумаги или картона.

[2] *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. М., 1987. С. 265.

2. Японская гравюра XVII—XVIII веков

Особое положение в освоении студентами лучших достижений мировой графики занимает японское искусство укиёэ. Гравюра на дереве, известная в Японии с древности, к XVII столетию приобрела черты подлинного искусства и прославилась далеко за пределами островного государства. Темы и мотивы, взятые из повседневной жизни городов и деревень, быта актеров и куртизанок, были очень популярны и в сочетании с мастерством художников обеспечили широкий сбыт гравюрной продукции. Наклеенная на стены, ширмы или экраны, гравюра составляла неотъемлемую часть интерьеров. Гравюр требовалось очень много и над ними трудилось множество людей. Так, например, графическая школа в Эдо насчитывала около тысячи мастеров.

Родоначальником гравюры укиёэ считается Хисикава Моронобу (1618—1694). Он открыл для гравюры городской жанр и исполнил для гравюры первые изображения красавиц. В отличие от европейской ксилографии, активно применяющей разнообразный штрих, японская гравюра на дереве строится на системе цветных плоскостей, очерченных гибкой контурной линией. Линия создает структуру композиции, а цветные плоскости организуют общий колорит работы, передают характерный пространственный мир укиёэ. Обратившись непосредственно к образу человека, художники выработали свои приемы изображения. Фигуры стали рисоваться обычно в три четверти, создавая впечатления и динамики, и статики.

Японским художникам фон бумаги виделся как данное свыше пространство, в которое необходимо вписать первый план. Поэтому они никогда не стремились воспроизвести иллюзорное трехмерное пространство, а строили на плоскости бумаги свою среду, построенную вне законов линейной перспективы. В графических композициях с фигурами людей чаще всего выделяется главный герой, и пространство в произведении подчиняется выражению идеи произведения. В искусствознании такой принцип получил название «перспектива идей»[1]. Даль передавалась разномасштабным соотношением форм, совмещением нескольких точек схода, дымкой и полосками облаков. Японские графики не воспроизводили светотень, считая ее преходящим несущественным явлением.

Имея предшественников в виде народных китайских и японских деревенских картинок, гравюра укиёэ быстро эволюционирует, превращаясь в XVIII веке в искусство городской интеллигенции. Тончайшие оттенки состояния человеческой души стали выражаться резцом гравера. Воздействие японской классической поэзии наделило гравюры налетом грусти и томления. Судзуки Харуно-

[1] *Воронова Б.Г.* Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975. С. 17.

28. *Утамаро*. Материнство. Цветная ксилография

29. *Утамаро*. Ойран с тремя гребенками. Цветная ксилография

бу, Китагава Утамаро, Тосюсай Сяраку, Кубо Сюмман. Кацусика Хокусай и другие создают множество прекрасных гравюр, ценимых сегодня коллекционерами всего мира. Искусство всех вышеупомянутых мастеров заслуживает пристального внимания, но для нас наиболее интересны Судзуки Харунобу, Китагава Утамаро, Кацусика Хокусай.

Все творчество Харунобу посвящено изображению прославленных красавиц Эдо. Прототипы его творчества — жительницы Эдо — молодые девушки О-Сама и О-Фудзи. Через их пластику и гармоничность он воплощает вневременные чувства и желания. Беря за основу реальные формы, он фиксирует на бумаге идеальные образы поэтического восприятия жизни. Не случайно у всех его персонажей одинаковые черты лица, пропорции и плавность фигур. Сюжет у Харунобу — лишь предлог для поэтического отражения красоты действительности. Меняются одеяния, колорит, композиция, но не меняется состояние влюбленности в волшебном движении фигур. Цвета неба и воды усиливаются в орнаментах одежд, создавая волшебную среду зачарованного действия. С точки зрения дизайнера костюма, Харунобу — создатель очень цельной коллекции обобщенных образов, выражающих одну «дизайнерскую идею».

Утонченное искусство Китагавы Утамаро через пластику и цвет отражает тончайшие оттенки чувств (рис. 28, 29). Особенно удаются про-

славленному мастеру гравюры с выражением любовных эмоций. Двумя или тремя фигурами на листе передается то, что ранее удавалось отразить только в лирической поэзии. Фигуры красавиц, как правило, заполняют всю изобразительную плоскость, и зритель хорошо видит мельчайшие детали одежд с орнаментом, читает язык жестов, блестяще отрисованных прекрасных глаз и рук. Погруженный в эмоциональные ощущения своих героинь, мастер редко включает в графические композиции пейзажи и все внимание обращено к графике фигур. Позы изображенных точно передают их внутреннее состояние. Не случайно Утамаро — любимый художник многих великих модельеров XX века (цв. илл. 12, 13).

В искусстве Хокусая мы обращаем внимание прежде всего на его книжную графику, в которой художник с упоением изучает физические формы человеческого тела. Он изучает движения людей в самых различных ситуациях, включая и самые напряженные. На его гравюрах люди на пределе своих возможностей натягивают лук, борются друг с другом, забивают гвозди, занимаются акробатикой. Он подмечает не только прекрасное, но и нелепое и уродливое. Поэтическому образу красавиц он очень часто противопоставляет женщин с подчеркнуто деформированными лицами.

У Хокусая человек не вершина мироздания, а часть природы. Поэтому во многих листах люди отчаянно борются со стихией, захватившей их врасплох. Ветер и дождь рвут одежды людей, огромные волны бросают лодки с рыбаками в морскую пучину. Мастерски отрисованные сложнейшие сюжетные сцены с ландшафтной средой позволяют нам говорить об исключительном и разностороннем таланте передачи в графике мироздания во всех его проявлениях. «Хокусай утверждает принцип “синрабансёюги”, который можно было бы назвать принципом универсализма; он безгранично расширяет пределы эстетического, полагая, что “ничем в природе нельзя пренебрегать”», — пишет исследователь его искусства Б.Г. Воронова[1]. Непревзойденными по соединению образов человека и природы следует назвать такие листы, как «Зимняя сцена», «Любование луной», «Мимигурэ в снегу», «Снег», «Дождь». В данных графических композициях хорошо читаются как человеческие фигуры, так и природное окружение. Соединенные в нерасторжимое целое люди и ландшафтная среда образуют ситуации, которые отражают в конкретных сценах идею гармонии и совершенства мира.

Пейзаж в искусстве японцев, как ничто другое, отражает их мировоззрение, в котором любование состоянием природы имеет ритуальные черты. Стремление к цельности ощущения приводит Хокусая к трактовке пространства как всеобщей объединяющей среде, в которой мягкий всепроницающий свет и воз-

[1] *Воронова Б.Г.* Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975. С. 47.

дух имеют решающее значение. Такой подход к изображению пейзажа дал потрясающие результаты в композициях, включающих водные просторы. Лист под названием «В морских волнах у Канагава» («Большая волна») из серии «Тридцать шесть видов Фудзи» стал объектом для подражания многими художниками мира. «Вид Фудзи от острова Цукуда», «Побережье Ситиригахама», «Вид Фудзи от побережья Кадзуса» и другие листы отражают разнообразные природные отношения воды и неба, раскрывают перед внимательным зрителем философию японского морского пейзажа.

Серия «Тридцать шесть видов Фудзи» положила начало периоду подъема в творчестве мастера. Море в его произведениях — неразрывная часть отражения бытия. Неслучайно в его прославленных сериях имеется и «Тысяча видов моря». В сериях «Живописные мосты, необыкновенные виды» и «Поэты Китая и Японии» композиции с изображениями морских заливов — одни из самых удачных. Цветные гравюры Хокусая хорошо известны в России и часто репродуцируются в книгах и журналах.

Япония — островное государство, окруженное водной стихией. Ветер над островом или его полное отсутствие управляются бесконечным океаном воды. Гора Фудзи, словно символ Японии, порожденная океаном, то теряется в туманных далях, то сверкает на голубом или синем небе. Синий цвет — самый любимый цвет Хокусая. Им можно изображать и море, и небо, и снег. Нередко он делает цвет гравюры лишь в одном синем оттиске, добиваясь цветовых переливов за счет ухищрений печати. «На фоне тяжелого синего неба торжественно вздымается снежная сверкающая вершина Фудзи, и к горизонту уходит светлая недвижная гладь моря; белой пене облаков противостоят иссиня-черные деревья на фантастических голубых скалах; кажется, что земля, деревья, скалы, принимая на себя цвет неба и океана, словно приобретают их силу»[1], — пишет о гравюре «Побережье Ситиригама» известный исследователь японской графики Б.Г. Воронова. Синий цвет является основным в знаменитой гравюре «Большая волна». Желтое дерево лодок только усиливает его грозную глубину и мощь. Известно, что к этой теме Хокусай возвращался неоднократно, и существуют две более ранние версии мастера с изображениями рыбачьих лодок в волнах. Его «Большая волна» конкурирует по популярности в мире с «Девятым валом» И.К. Айвазовского.

В серии «Тысяча видов моря», исполненной в 1830—1840-е годы, развиваются художественные идеи, найденные в предыдущее десятилетие. Однако есть и отличия. Горизонт в гравюрах поднят очень высоко или не изображен вовсе, гравюры отражают не чувство гармонии, а состояние смутного беспокойства. При сравнении листа «Волны в Соосю-

[1] *Воронова Б.Г.* Кацусика Хокусай. Графика. М., 1972. С. 67.

Теси» из серии «Тысяча видов моря» и упомянутой нами «Большой волны» ситуация у гребцов в лодках в первом случае более плачевна.

Четкая линия и цветовое пятно прозрачной краски, позволяют передавать не только динамичность, но и прозрачность воды.

3. Русская цветная графика

Традиции «внесения» цвета в прорисованный контур сформировались на Руси в народном искусстве и были развиты в иконописи и рукописной книге. Они были перенесены в бумажные гравированные и раскрашенные иконы и лубочную народную картину. Бумажные гравированные иконы с XVI века часто раскрашивали в подражание живописным образцам, заполняя цветом все пространство, не занятое штриховкой. Стилистика бумажных икон со строгими контурными линиями сформировалась не только под влиянием гравюр из старопечатных книг, но и под воздействием «прописей» — прорисованных образцов-схем, применяемых в работе над иконой. Таких черно-белых «прописей» скапливалось множество, и соблазн их раскрасить был всегда велик (рис. 30).

30. «Святой Николай Можайский». XVIII век. Цветная ксилография

Русская народная картинка — «лубок», являясь боковой ветвью развития бумажной иконы, в конце XVII века не только трансформировались в графические листы светского содержания, но и приобрела политическую остроту и разудало-веселый характер. Вольные формы приобрели и сказочно-декоративную окраску (цв. илл. 14 *а, б*).

«Лубок, гравированный на дереве, немногословен и статичен. В нем почти нет текста, а тот, что есть, всегда участвует в композиционном и декоративном решении гравюры (как в иконе, фреске, прикладном искусстве). В рисунке деревянный лубок не балагурит, не мельтешит, не рассказывает взахлеб со всеми подробностями о происшествии. Он показывает нам мир человека, зверя, событие в целом, вне временной протяженно-

сти. Его углубленный характер проявляется даже в таких лубках как «Славное побоище царя Александра Македонского с Пором, царем индийским» или сценах охоты и «парадных выездах» (рис. 31).

«Деревянный» лубок условен и фантастичен, хотя на первый взгляд состоит из будто бы знакомых нам вещей. Но все эти вещи связаны между собой не по физическим законам предметного мира, а по декоративным законам искусства лубка... Лубок раскрашивали так же свободно, цельно и фантастично, как компоновали. Цвет должен был поддержать графическое единство листа и усилить его декоративность. Красил лубок один человек, или шла раскраска «по носам», когда каждый из исполнителей, следуя за другим, располагал на листе один какой-нибудь цвет в сочетании с предыдущим, принцип раскраски не менялся. Цвет клали декоративными пятнами в разброс. В начале акцентный красный цвет, который давал листу горячий, яркий колорит. Он был не только более ярким, но и более плотным (типа гуаши или темперы), тогда все остальные краски были прозрачны, как акварель. В сочетании с красным обычно давали желтый, и оба эти цвета заставляли сиять лубок почти по-иконному»[1], — пишет А.Г. Сокович.

Но лубок был последним графическим явлением, связанным с каноничным искусством. С XVIII века русская графика, как и все русское искусство, начинает развиваться под влиянием западноевропейского художественного творчества. На раннем этапе это выразилось в рисунках художников, группировавшихся вокруг Императорской Академии художеств, в конце XIX — начале XX века в работах художников круга «Мир искусства», в XX веке — в графике советских художников.

В классах Академии художеств, основанной в Санкт-Петербурге в 1757 году, обучению рисунку придавалось огромное значение, и ее выпускники с удовольствием рисовали всю свою творческую жизнь. Кроме рисунков, исполняемых итальянским карандашом, углем и свинцовым карандашом рисовали и сочетаниями

31. Русский лубок «Александр Македонский». 1770. Ксилография

[1] Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. С. 529—530.

32. *О.А. Кипренский*. Портрет неизвестного мальчика. 1812. Бумага, итальянский карандаш, мел

угля, сангины и мела, что на тонированной бумаге позволяло добиваться многочисленных тонально-цветовых оттенков.

Очень часто встречались рисунки, исполненные итальянским карандашом, углем, акварелью и пастелью, такое сочетание делало изображения очень живописными при сохранении всех составляющих рисунка. Подобные рисунки встречаются в творчестве А.О. Орловского, О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, К.П. Брюллова и других художников. Многоцветный рисунок русских академистов опирался на западноевропейский опыт «живописного» рисования, о котором мы упоминали ранее. Это хорошо видно в известном портрете калмычки Баяусты, исполненном О.А. Кипренским итальянским карандашом и пастелью. Насыщенные коричневато-красные тона пастели составляют основной цветовой строй изображения. Кипренский с большим мастерством применяет и белый меловой штрих (рис. 32).

Расцвет графики в России, как и в других странах Европы, во многом был связан с развитием искусства книжной и журнальной иллюстрации, одной из вершин которой являются произведения мирискусников. Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст, К.А. Сомов, И.Я. Билибин, А.Н. Бенуа, Г. Нарбут, Д.И. Митрохин, М.В. Добужинский, Б.М. Кустодиев, А.П. Остроумова-Лебедева, окончательно сформировали лицо русской графики и вывели ее на уровень лучших европейских художественных достижений. Прирожденные мастера графики, искусство которых раскрылось в Петербурге — «самом умышленном и отвлеченном», по словам Ф.М. Достоевского, городе мира, они смогли успешно впитать европейские творческие достижения, не утратив русских корней.

Книжная графика, плакат, театрально-декорационное творчество, в области которых они работали, включают в себя тысячи графических шедевров, исполненных в акварели, пастели, гуаши, туши и карандаше. Утонченное понимание стиля позволило им стать «законодателями мод» в искусстве своего времени,

33. *А.Н. Бенуа*. Эскиз костюма господина Журдена к произведению Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». 1923. Бумага, акварель

34. *А.Н. Бенуа*. Эскиз костюма Труфальдино к произведению К. Гольдони «Слуга двух господ». 1920. Бумага, акварель

а Л. Бакста привело к фантастическому успеху в мире европейского модного костюма. На рис. 33, 34 мы можем увидеть чарующее искусство театрального костюма в исполнении А.Н. Бенуа.

Анализ графических произведений художников «Мира искусства» показывает, как быстро русское искусство прошло путь от ученичества до исполнительской виртуозности и перешло к поискам новой художественной формы. «Наш глаз устал... от тонкого, от слишком изощренного искусства, от беглого и, увы, неглубокого цитирования всех стилей», — пишет Бакст в 1909 году в журнале «Аполлон». «Новый вкус идет к форме неиспользованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы — к стилю грубому, лапидарному»[1]. Обновление искусства связывается с обращением к творчеству архаических периодов истории человечества, народному искусству, детскому рисунку, в которых есть искренность и чувство, во многом утраченное в «ученом» искусстве XIX века.

[1] *Бакст Л.С.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 50.

Достижения мирискусников так значительны, что следует говорить о повороте в русском искусстве от конкретно-исторического осознания жизни в сторону отвлеченно-философских поисков жизненного идеала. Материальность и телесность уходит на второй план, и четкий графитный рисунок и масляная живопись уступают место техникам акварели, пастели, гуаши и темперы. Матовость фактуры цветного графического изображения привлекает художников своеобразной «дымкой», сквозь которую они смотрят на жизнь и искусство. Сквозь эту дымку они силятся рассмотреть поэтические переживания прошлого, найти в нем вневременные черты или увидеть прекрасное будущее.

Таким путем идет А.Н. Бенуа в своих двух больших сериях работ, посвященных Версалю XVII века и выполненных в смешанной технике, соединяющей в себе гуашь, акварель и карандаш. Одна из самых изящных картин Бенуа — «Прогулка короля». Сохранился предварительный рисунок композиции, осуществленной в работе. «Голубовато-серые и охристые тона, подсвечивающие рисунок, выполненный черными штрихами, подсказаны однообразными и печальными красками зимы. Бенуа выбирает точку зрения на пейзаже, благодаря которой все формы видимого мира оказываются уравновешенными вокруг центра, утвержденного скульптурой бассейна. Это композиционное построение помогает выразить ощущение покоя. Такого рода композиции, уравновешенные и замкнутые, любил классицизм, на который Бенуа ориентировался в ряде своих работ, отталкиваясь от гравюр XVII века», — пишет о рисунке А.П. Гусарова[1]. Работы версальского цикла напоминают нам о бессмертии одухотворенной искусством природы и скоротечности суетной жизни человека. Тем же чувством наполнены иллюстрации Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина (рис. 35).

Мечта о гармонии жизни живет в работах К.А. Сомова и Е.Е. Лансере. Но гармония Е.Е. Лансере более динамична и естественна. Если Сомов в своих работах искренне наслаждается изображением чувственных развлечений XVIII века в ночных парках под фейерверками, то Лансере притягивает суровость и романтизм деловитой Петровской эпохи. Яркие краски одежд и кораблей на фоне скудного северного пейзажа символизируют решимость русских людей покорить неприветливую природу, строить свою жизнь наперекор обстоятельствам. Способность гуаши и темперы безупречно передавать серое северное ветреное небо художник использует безупречно.

Событием в искусстве книжной графики следует считать иллюстрации Ленсере к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Это в полной мере относится как к многоцветным акварельным композициям, заполняющим всю страницу — «полоску» книги, так и двухцветным сюжетным

[1] *Гусарова А.П.* Мир искусства. Л., 1972. С. 32–33.

35. *А.Н. Бенуа*. Иллюстрации к «Медному всаднику» А.С. Пушкина. 1916. Бумага, тушь, акварель

заставкам и концовкам. Выполненные, уверенной рукой блестящего рисовальщика, это книжное оформление положительно влияло на всю русскую графику первой половины XX века. Приемы, наработанные Лансере при использовании двух графичных цветов на фоне белого листа бумаги, повлияли и на станковые произведения множества советских художников (цв. илл. 15 *а, б, в*).

Виртуозное использование пастели, гуаши и графитного карандаша в пейзажных изображениях можно увидеть и в городских пейзажах М.В. Добужинского. Его заснеженный уютный «Домик в Петербурге» на фоне тускло-желтой громады «массовой застройки» начала XIX века притягивает почитателей цветной графики вот уже более ста лет. В Петербург была влюблена и А.П. Остроумова-Лебедева, воспевшая его в рисунках, акварелях и гравюрах. Она в полной мере возрождает отношение в России к цветной гравюре как к самостоятельному творческому искусству. Тяготея к цветной гравюре с акварельными эффектами, художница добивается поразительных результатов.

Трудно переоценить вклад мирискусников в театральное искусство. А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, А.Я. Головин, Н.К. Рерих, К.А. Коровин, В.А. Серов — определяют общий стиль спектаклей «Русских сезонов», организованных С.П. Дягилевым в Париже.

Их графическая культура ярко проявляется в оформлении сцены и графике костюмов. Их декорации условны и организованы на основе преобладающей роли колорита. Утонченность в сочетании с «варварским цветом» формируют новый аспект «русской души», ничего общего не имеющий с господствовавшим ранее «псевдорусским стилем». Эскизы костюмов Бакста и Головина — самоценные произведения графического искусства, поражающие своей изысканностью цветового колорита, богатством фантазии. Тела танцующих фигур в изображениях окутаны развивающимися тканями с причудливым орнаментом. Творчески переработанные исторические мотивы или сочиненные специально к конкретному спектаклю орнаменты не только отвечают характеру постановки, но и, в ряде случаев, подсказывают стиль танца. Графика, как бы приобретает движение, особую, запоминающуюся пластику.

И.Я. Билибин тоже много сил и времени отдал театральному костюму и оформлению сцены, но запомнился он почитателям его таланта как яркий книжный иллюстратор. Билибин, как и Рерих, очень рано увлекся седой стариной, уходящей в древнейший период становления Руси. Но в отличие от Рериха, ушедшего, в конце концов, в живописные поиски, Билибин навсегда остался верен графике. В 1907—1917 годы он вел в Рисовальной школе Общества поощрения художеств уникальный класс графики и был необычайно требователен к чистоте исполнения изображения, к проявлениям взаимосвязей всех линий.

Если до появления гения Билибина в печатную графику переводились рисунки и живопись, то в его творчестве язык гравюры был переведен в графику, исполненную кистью «от руки»! Материальная обусловленность гравированной линии и штриха превратилась в графический прием. Неслучайно он был назван «одним из основоположников русской графики как отдельной, самодовлеющей области искусства»[1], быстро развивающейся области, которая впитала в себя все достижения рисунка и эстампа. Графический язык, выработанный Билибиным на основе изучения русского лубка, японской ксилографии, поисков английской графики конца XIX века, оказался хорош как для книги, так и для театральных эскизов. И в книге, и в театре он был всегда этнографически точен в деталях. Особенно это касалось русского костюма, который настолько его увлек, что он написал о нем в 1909 году статью «Несколько слов о русской одежде в XVI—XVII вв.»[2].

Сочетание этнографичности и декоративной выразительности в работах художника создает особый билибинский графический сплав, который навсегда врезается в память зрителей. «Был ли красив этот костюм? — пишет Билибин о русском костюме — Он был великолепен. Бывает красота движения и красота покоя. Русский костюм — костюм покоя. Взять хотя бы наш русский танец. Мужчина пляшет, как бес, обхватывая головокружительные по быстроте коленца, лишь бы сломить величавое спокойствие центра танца — женщины, а она почти стоит на месте, в своем красивом наряде покоя, лишь слегка поводя плечами»[3]. В 1909 году Община святой Евгении Красного Креста выпустила восемь открыток с костюмами Билибина к опере М.П. Мусорского «Борис Годунов».

В графике с введением небольшого количества хроматических цветов удачно работают «младшие мирискусники» Г.И. Нарбут, С.В. Чехонин и Д.И. Митрохин. Именно они доводят искусство книги до совершенства. Но в их искусстве уже нет того пиршества цвета как у их старших товарищей. Г.И. Нарбут часто вводил неяркий цвет в почти силуэтные композиции (рис. 36).

Энциклопедическая широта интересов и знаний мирискусников и блестящее проектное их использование в собственных произведениях делают их наследие необычайно привлекательным для специалистов предметно-художественного творчества. Тем более что для них, как для великих старых мастеров, нет разницы между низким ремеслом и высоким искусством. Все пронизывающая графичность их искусства позволяет понять возможности использования графических средств при создании прекрасных творений в различных

[1] *Остроумова-Лебедева А.П.* Иван Яковлевич Билибин. Л., 1945. № 9. С. 17.

[2] *Билибин И.Я.* Несколько слов о русской одежде в XVI—XVII вв. // Старые годы. 1909. Июль–сентябрь. С. 440—456.

[3] Там же. С. 455.

36. *Г.И. Нарбут*. Иллюстрация к сказке Г.Х. Андерсена «Соловей». 1911. Бумага, тушь, акварель

37. *Н.В. Кузьмин*. Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина «Граф Нулин». 1957. Бумага, тушь, акварель

видах и жанрах художественного творчества. Влияние их достижений ощущалось в русском искусстве еще долгие годы.

Множество великолепной цветной графики было выполнено советскими художниками книги и журнала. К.И. Рудаков, С.В. Герасимов, Н.В. Кузьмин (рис. 37), В.А. Милашевский (рис. 38), А.Н. Каневский, А.А. Дейнека и другие создали композиции, которые будут еще долго изучаться многими поколениями художников различных направлений.

Ряд добротных графических многофигурных композиций создан художниками СССР в годы Великой Отечественной войны. В.Н. Дени, Б.Е. Ефимов, Кукрыниксы (М.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов), Н.Э. Радлов, Н.Ф. Денисовский, Д.А. Шмаринов, К.С. Елисеев, Л.В. Сойфертис за короткий период исполнили сотни произведений патриотического характера. Свой графический стиль создали художники журналов «Крокодил», «Огонек», «Перецъ» послевоенного периода.

Значительным событием в отечественной графике стало появление таких ярких мастеров детской книжной иллюстрации, как В.Н. Ло-

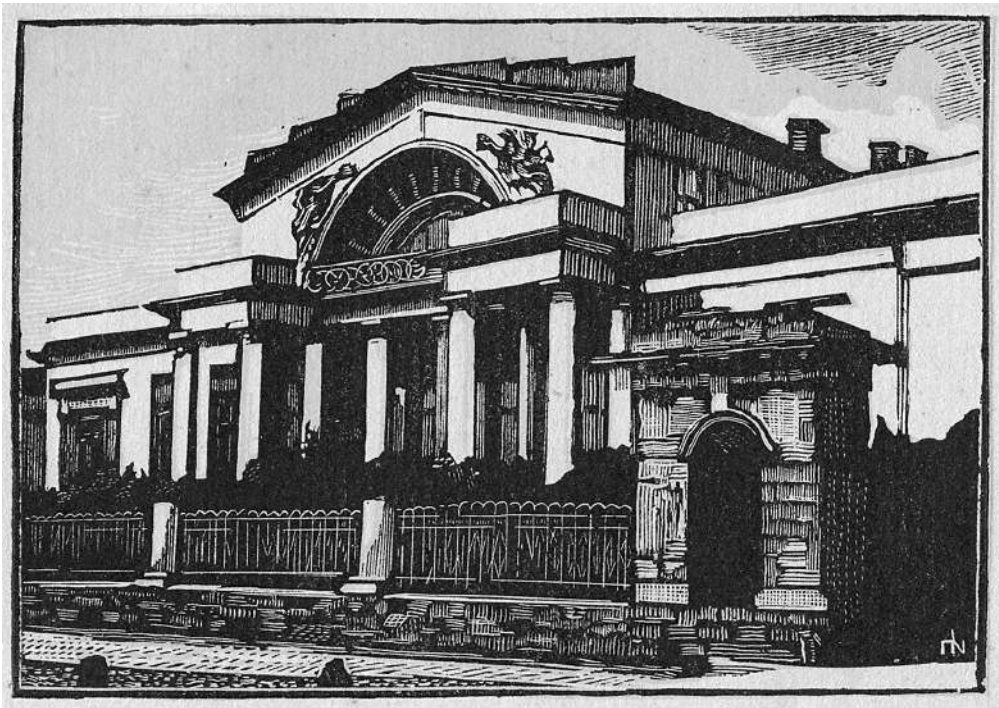
син (рис. 39), В.В. Перцев, В.Д. Пивоваров.

Выдающееся значение в развитии русской графики сыграл цветной эстамп.

Русская линия авторского эстампа, активно развивавшаяся в России, начиная с творчества А.П. Остроумовой-Лебедевой, привела к появлению целой плеяды прекрасных графиков. В.Д. Фалилеев, И.Н. Павлов, П.Я. Павлинов, К.Е. Костенко, Н.И. Пискарев, А.И. Кравченко, Н.Н. Купреянов и другие сделали русский эстамп заметным мировым явлением как по своим художественным достоинствам, так и по массовости распространения графических техник в творческой среде. Являясь выдающимся подлинно профессиональным гравером, Остроумова-Лебедева почти полностью посвятила себя пейзажу и осталась в истории искусства как непревзойденный пейзажист. В ее пейзажной ксилографии соединился опыт классической и новой западноевропейской гравюры, японской цветной ксилографии.

38. *В.А. Милашевский*. Иллюстрация к русской народной сказке «Синяя свита наизнанку сшита». 1975. Бумага, акварель

39. *В.Н. Лосин*. Иллюстрация к русской народной сказке «Репка». 1978. Бумага, акварель



40. *И.Н. Павлов*. Павильон. 1924. Ксилография (в две доски).
Из серии «Старая Москва»

В своих воспоминаниях она неоднократно возвращалась к глубокому впечатлению, которое произвела на нее первая в России выставка японского искусства, организованная в Петербурге в 1896 году. Одну из своих пейзажных гравюр 1902 года она прямо называет «Подражание Хиросиге». Но ее гравюры вполне европейские произведения с нюансировкой прозрачной светотени и изысканной гаммой розовых и фиолетово-голубоватых оттенков. Главное место в творчестве Остроумовой-Лебедевой занимает серия гравюр, посвященная Петербургу. Она сумела органично соединить документальную точность изображений архитектуры с тонкой поэтичностью цветовых решений в передаче влажной цветовоздушной среды.

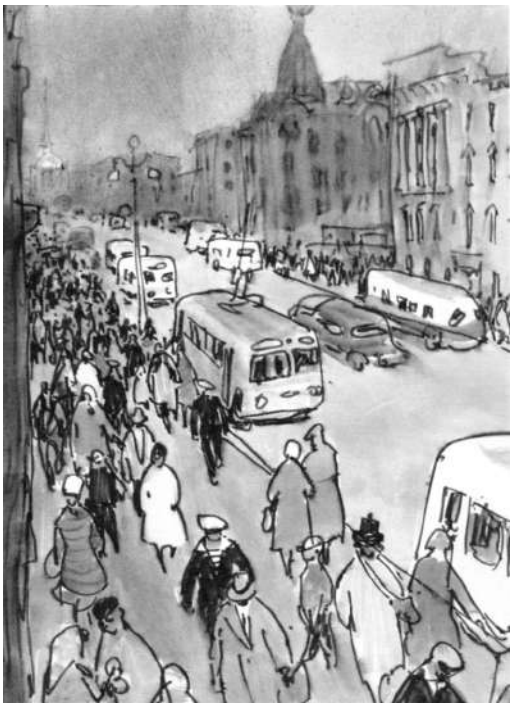
В.Д. Фалилеев, учившийся у В.В. Матэ и А.П. Остроумовой-Лебедевой, выполнял гравюры на дереве и на линолеуме. До революции в России на линолеуме работал только известный гравер И.Н. Павлов, применявший этот материал в типографии И.Д. Сытина. В отличие от А.П. Островской-Лебедевой, использовавшей при печати цветные прозрачные литографские краски, Фалилеев приме-

41. *И.Н. Павлов*. На окраине Москвы. 1924. Ксилография (в две доски). Из серии «Старая Москва»

нял кроющие масляные краски. Благодаря мощному красочному слою, его композиции имеют напряженный живописный колорит. При этом цветная гравюра позволяет делать оттиски в различных цветовых вариантах, и художник с одних и тех же форм получал разные эффекты. В творчестве Фалилеева можно найти много аналогий с работами мастеров японской школы. В первую очередь это произведения Хиросиге и Хокусая и их знаменитые серии с видами горы Фудзи.

Работы И.Н. Павлова на дереве и линолеуме более просты по композиции и колориту, но любовь к данным материалам и пейзажам старых русских городов привели к созданию ряда великолепных творений (цв. илл. 16, рис. 40, 41).

В.Д. Фалилеев и И.Н. Павлов заложили основу русской школы цветной гравюры на линолеуме, получившей наибольшее развитие во второй половине XX века. По количеству художников, работавших на линолеуме и массовости их произведений, ей не было равных в мире. Можно смело сказать, что большинство отечественных графиков XX века пробовали себя как в черно-белой, так



42. *А.В. Кокорин*. На Невском. 1966. Бумага, фломастер, акварель. Из «Ленинградского альбома»

и в цветной линогравюре. И.А. Соколов, Н.И. Пискарев, П.Я. Павлинов, Н.П. Староносов, А.И. Кравченко и многие другие художники успешно работали как на дереве, так и на линолеуме.

Линогравюрой во второй половине XX века активно занимались в детских художественных школах, студиях художников. Будущим художникам декоративно-прикладного искусства, осваивающим основы цветной графики, следует обратить особое внимание на творчество мастеров пейзажного эстампа декоративного направления. Среди таких художников можно выделить А.С. Смирнова (серия «Ленинградское лето»), А.И. Демко (серия «Москва»), Н.Н. Благоволина (циклы «Красная площадь», «Гурзуф»).

К пейзажной цветной графике следует отнести значительную часть зарисовок, сделанных художниками фломастерами и цветными карандашами во время поездок по стране и за рубежом. Во второй половине XX века ими выполнено огромное число работ. Среди них выделяются произведения А.В. Кокорина, Н.Н. Купреянова, Н.А. Соколова, А.Ф. Билль, Т.А. Мавриной. Искусство этих художников открыло нам красоту многих городов и уголков природы. Будучи блестящими рисовальщиками и графиками-станковистами, они выполняли четкие и точные изображения цветной линией, штрихом и пятном (рис. 42).

Как особый мир воспринимается сегодня русский офортный и линогравюрный пейзаж 1970—2000 годов Е.И. Дергилев, А.Е. Ветров, Г.Ф. Захаров, О.С. Юнтунен, В.С. Пименов, В.Ю. Каулин, Ю.С. Авдеев, А.В. Ганин, В.С. Мухин отобразили свое понимание пространственной среды городов, сел и природы Отчизны. Высокий профессионализм, понимание технологии и творческое многообразие приемов, используемых художниками, всегда отмечались на регулярных художественных выставках тех лет.

В этот период была возрождена техника *гравюры подкрашенной*

43. *Е.И. Дергилева*. Закат. 2002. Офорт, акварель

акварелью. Эта техника, применявшаяся до XX века для репродуцирования живописи в эстампе, во второй половине XX века сформировалась как авторская подкраска гравюры. Хорошо известны подкрашенные гравюры Д.И. Митрохина, Е.И. Дергилевой (рис. 43) и других мастеров графики. Такое отношение к изображению пейзажа позволяет соединить в одном произведении «дыхание» натурного рисунка с добротностью законченных в мастерской станковых композиций. Но этот путь возможен далеко не для всех, так как требует от художника комплекса разнообразных навыков и врожденной объемной зрительной памяти.

Глава III
ЭЛЕМЕНТЫ ГРАФИКИ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

1. Элементы графики

Цвет в графике существует в виде цветной линии, цветных точек и пятен, цветного штриха или их сочетаний. В соответствии с этими элементами цветной графики графические изображения можно разделить на четыре основные, ясно выраженные группы:

— цветные линеарные изображения;

— цветные пятновые изображения;

— цветные штриховые изображения;

— цветные точечные изображения,

и 11 смешанных групп, из которых наиболее употребимы:

— цветные линейно-пятновые изображения;

— цветные линейно-штриховые изображения;

— цветные изображения, включающие в себя и линию, и пятно, и штрих;

— цветные изображения, исполненные на основе всех средств выражения.

Это деление, конечно, условно, т.к. каждое графическое произведение может содержать в себе все элементы изображения; вопрос состоит в том, в каких пропорциях они находятся.

2. Линеарная (линейная) цветная графика

Некоторые художники склонные считать, что если работа исполнена, например, не черной линией, а голубой или бордовой, то в этом нет никакой разницы. Думается, что это ошибочное мнение и графические листы, выполненные любой не черной краской, находятся в качественно ином по отношению к черно-белому изображению состоянии. Психология восприятия зрителем хроматических изображений отлична от чер-

но-белых. Да и художник, добиваясь определенного эффекта от восприятия произведения, совершенно поразному применял бы цветную линию и черную. Например, стремясь показать тонкость и воздушность женского платья при работе черной линией, художник применил бы тонкую линию. При работе бледно-голубой линией вполне возможно применение широкой линии для активного использования цветового эффекта. Если же рисунок, сделанный тонкой черной линией, повторить в бледно-голубом цвете, то он значительно проиграет в активности воздействия или даже попросту станет еле заметен. Но это не зачеркивает того, что некоторые линейные изображения, выполненные черной линией, могут по-новому и неожиданно зазвучать в исполнении цветной линией. В таких случаях желательно брать плотные цвета, приближающиеся по тону к черному. Так, виртуозно владевший черной линией в графике англичанин О. Бердслей в последнем периоде своего творчества «просил издателей печатать его рисунки не черной, а зеленой или пурпурной краской»[1].

Мы знаем много интересных изображений фигуры человека, выполненных одной или несколькими цветными линиями, у А. Матисса (цв. илл. 17 *а, б*), П. Пикассо, В. Клемке (цв. илл. 18 *а, б*), А.В. Кокорина, Н.В. Кузьмина и многих других художников. Декоративной силой обладают нераскрашенные изображения русских лубков, напечатанных цветной линией.

Цветная линеарная (линейная) графика чрезвычайно сложная изобразительная техника, т.к. ограничивая себя лаконичной формой графической работы, мы не можем отказаться от стремления к максимуму выразительности. Кажущаяся легкость исполнения изображения линией и ее цвет, дающий свежесть графическому листу, на неискушенный глаз без всяких усилий со стороны автора помогают выявлению образа, но эта мнимая легкость скрывает титанический труд ежедневных наблюдений. Неумелая работа цветной линией может привести к обездушенной манерности или слащавой претенциозности. Погоня за красотой линии может перейти в невыразительную проволочность. «Опуская все лишнее» в графике, необходимо думать о том, чтобы «опустить» только лишнее, не более того.

При работе несколькими цветными линиями могут быть ошибки обратного порядка. Начинающий график, восхитившись возможностями цвета, начинает вводить в изображение большое количество линий разных цветов, пытаясь достичь выразительности за счет большего цветового эффекта. На практике это часто приводит к бессистемному употреблению цветной линии, путанице и взаимному зрительному уничтожению форм. Работа несколькими цветными линиями, также как и одной цветной линией, требует самоконтроля и следованию определенным принципам. Наиболее

[1] *Сидоров А.А.* Обри Бердслей. М., 1917. С. 212.

44. *Н.В. Кузьмин*. Иллюстрация к древнегреческой сказке «Храбрый Персей». 1964. Бумага, тушь, акварель

часто встречаются три приема сочетания нескольких цветных линий в одном изображении:

— изображение выполнено как бы одной линией, но в зависимости от того, что она рисует, она меняет свой цвет. (Например, в одетой фигуре девушки платье рисуется зеленой линией, лицо и ноги — красной, туфельки — черной и т.д.);

— в разных местах изображения параллельно существуют несколько цветных линий, колористически поддерживающих друг друга (это часто родственные друг другу цвета или отличающиеся только по светлоте. К ним могут быть добавлены ахроматические цвета разных светлот). Одни линии активно строят изображения, являются его костяком. Другие — дублируют их, где конструктивно помогая основным, а где имея чисто колористические цели:

— цветные линии работают в изображении не только контурно, но и закрывают отдельные части изображения, создавая их цветовую характеристику. В определенной степени это уже переходный этап к пятновой графике, хотя цветовое пятно получается свободным пересечением линий разных оттенков и сохраняется ярко выраженная техника работы линией. Наиболее последовательно данные приемы применяются в книжной графике (цв. илл. 18 *в*, 19 *а, б*; рис. 44).

Эти приемы работы цветной линией характерны и для текстильного орнамента, где линейные (линеарные) узоры применяются с глубокой древности. Русская народная набойка, изощренное ткачество стиля «модерн», современные рисунки на тканях красноречиво подтверждают любовь художников-орнаменталистов к линии. На пересечении линий-ниток разного цвета (основа и уток) строится бесчисленное множество клетчатых тканных рисунков, богатство оттенков дает параллельное нанесение линий в индийских набивных узорах, свободно и легко очерчивает формы европейский рисунок по шелку 1950-х годов. Линия в изображениях на текстиле наиболее эффектна в случаях, когда поверхность полотна высокого качества, т.к. культура линии на ткани неразрывна с повышенным технологическим уровнем всего производства.

3. Цветная пятновая графика

Если в линеарной (линейной) графике основным изобразительным средством является цветная линия, то в пятновой графике ими являются цветные пятна (плоскости). Сочетания различных по конфигурации цветных пятен определяют изобразительные формы.

Русские и западноевропейские художники исполнили много интересных цветных графических листов, но наиболее высокую культуру пятна в цветной графике несут произведения японских художников XVII—XIX веков. Особенно широкую известность в Европе приобрели графические листы таких художников как Харунобу, Утамаро и Кунисада. Их волшебные пятна красок очаровывают уже не одно поколение художников. Гениальность японских мастеров проявляется и в чрезвычайно сложной ритмической организации форм, нестандартных тональных решениях цветных гравюр.

Пристального изучения художниками-орнаменталистами заслуживает творчество русских и советских художников детской книги, в иллюстрациях которых великолепно использованы выразительные возможности цветового пятна. Специфика детской книги, заставляющая ярко и образно рассказывать детям о героях книжек, приводит к активному использованию цвета в графических изображениях человека. Декоративность большинства цветных детских иллюстраций представляет для нашей графики безусловный интерес. Исключительно на пятне построены цветные иллюстрации с фигурами людей в книжке «Цирк»[1], работы В.В. Лебедева (цв. илл. 20). Схожи с работами В.В. Лебедева по применению цветового пятна, но отличны по экспрессии рисунка иллюстрации В.М. Конашевича в книге «Приходи, сказка»[2]. В полную силу звучит цветовое пятно в графике таких современных мастеров детской книги, как В.Н. Лосин, В.В. Перцов, В.Д. Пивоваров и др.

Цветовое пятно не обязательно должно быть выполнено кистью. Оно может быть получено карандашами, пастелью, другими видами цветных мелков, вырезано из бумаги. Это только разнообразит графические листы (цв. илл. 21 *а, б, в*, рис. 45).

Чувство цветного пятна — одно из главных качеств мастеров орнамента. Пятно легко технологически выполнимо и в ткачестве, и в набойке, и в трикотажном рисунке. В текстиле, как в станковой или книжной графике, пятновые изображения получают из цветных пятен различного размера, конфигурации, цвета и светлоты. Тяга к свободному пятновому орнаменту особенно заметна в практике современных художников текстиля, т.к. новейшие виды красителей позволяют получать не-

[1] Маршак С. Цирк / ил. В. Лебедев. Л., 1974.

[2] Приходи сказка! Сказки и поговорки народов Эфиопии и Судана. Л., 1958.

45. *В.В. Лебедев*. Иллюстрация к книге «Охота». 1924. Автолитография.

обычайно сочные цветные поверхности. Пятновой рисунок, как никакой другой, позволяет выявить красоту звучания цвета.

Интересные композиции дает сочетание нескольких силуэтных изображений, каждое из которых окрашено в свой цвет. Такие построения могут быть как на белом, так и на цветном фоне.

Пятновая графика при внешней своей простоте требует развитого колористического чувства. Чтобы иметь успех в таких изображениях, необходимо постоянно развивать свой глаз натурной живописной практикой.

4. Изображения, исполненные цветным штрихом

Мы знаем, что линия и штрих соседствуют в графическом изображении и дополняют друг друга. В черно-белой графике задачами штриха являются: передача тона, объема, фактуры и «движения» формы. В цветной графике к этому прибавляется еще участие в цветовой организации изобразительной плоскости. Линия тоже может в определенной степени выражать объем и «движение» форм, но не так иллюзорно, как штрих.

По количеству штриха в изображении графику, строящуюся на линии и штрихе, делят на два типа: если преобладает штрих — то штриховая, если линия — линейно-штриховая.

Активная работа цветной линии и штриха видна в альбомных зарисовках А.В. Кокорина, в частности в лис-

тах дневника «По Болгарии», иллюстрациях Н.А. Тырсы (цв. илл. 22 *а, б*). Интересно выглядят современные цветные офорты (травленый штрих, сухая игла), где средствами художественного выражения являются цветные штрихи и линии. Небезынтересно будет напомнить, что штриховые рисунки Рембрандта рисовались коричневыми чернилами (сепия, бистр), и бумага для рисунка бралась чаще с теплым, розоватым оттенком.

Академией цветного штриха следует назвать французский рисунок XVII—XIX веков и его репродуцирование в карандашной манере цветного офорта. Наиболее известны из графики данного периода пастельные изображения работы Буше. Все основные виды штриха в цветном исполнении можно изучать на рисунках французских художников. Ряд особых приемов штриховой техники выявляются и у английских, немецких и других мастеров цветной гравюры XIX—XX веков.

В текстиле цветные штриховые изображения, как и двухтоновые, наиболее ярко прослеживаются в набойках мастерской Оберкамфа (XVIII век), печатавшихся с медных гравированных досок. Рисунки делались многофигурными сюжетными и очень сложными по построению, но количество применявшихся цветов было ограниченным. Так, например, одна из тканей мануфактуры Оберкамфа, хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа, набита черной, красной, фиолетовой и голубой красками[1]. Мастерство художников в знании человеческих фигур и законов их композиционной организации на сюжетной основе было так велико, что на тканях свободно изображались сцены из романа Сервантеса «Дон-Кихот», этапы набивного производства, сцены охоты на диких животных и т.п.

Доски для печати по ткани готовились так же, как и для печати по бумаге.

В начале XX века штрих в текстильном рисунке все чаще стал выходить за пределы изображаемой формы. Как бы отделяясь от нее, он получал в орнаменте самостоятельное формальное звучание. Красота штрихового приема стала основной для целого ряда цветных абстрактных набивных композиций.

Среди этого типа рисунков выделяется ряд работ, исполненных как бы детской рукой и имеющих чисто декоративный характер.

5. Точечные цветные изображения

Классическим примером возможностей цветного точечного изображения является современная «трехцветка» — полиграфическая печать, основанная на совмещениях в различных сочетаниях очень мелких точек основных цветов. Такой метод, примененный в высокоточной техно-

[1] *Бирюкова Н.* Западноевропейские набивные ткани XVI—XVIII века. М., 1973. С. 133.

логии, позволяет получать качественные репродукции даже живописных произведений. В ручной графике точка, конечно, значительно крупнее и трактуется как «точечный» след от прикосновения кисти, карандаша, пера или другого художественного инструмента к поверхности бумаги. В наиболее чистом виде ручной техники точечная техника применялась в пунктирной манере в гравюре. Принцип пунктирной манеры (от латинского punctum — точка) заключался в создании изображения путем нанесения с разных металлических досок сложной системы цветных точек. Точки получали путем выбивания на металле специальными стальными стержнями (пунсонами). Цветная пунктирная манера, как и двухтоновая, была наиболее совершенна в Англии.

Современные художники-графики, несмотря на сложность и архаичность техники, продолжают получать точечные цветные изображения пером, фломастером или кистью, соблазняясь возможностями личной режиссуры нанесения точек и привлекательностью пространственных цветовых поисков. Довольно часто используется прием «набрызга краски» (цв. илл. 23 *а, б*). Однако в чистом виде такая работа все-таки редка. Нанесение точек кистью, фломастером или пером сильно потеснила аэрография. Аэрографы, особенно их усовершенствованные варианты последних десятилетий, позволяют не только быстро точечно наносить краску на любую поверхность, но и регулировать размеры точек и угол их нанесения в очень широком диапазоне. В учебной графике студентов вузов искусства аэрография применяется недостаточно активно из-за слабой оснащенности современными инструментами и приборами мастерских графических техник, но ряд успешных студенческих работ говорит за расширение ее практического освоения в полном объеме накопленного искусством опыта.

В текстиле работа точкой связывается с техникой «пико» в набойке и «точечными выходами» нити на лицевую часть ткани в ткачестве. Кроме того, в текстиль все шире проникают полиграфические методы печати (например, та же «трехцветка»), и все, что возможно выполнить точкой на бумаге, в принципе выполнимо и на ткани.

В своем самоценном звучании цветные точечные структуры отработаны в малоцветных фактурных набойках, называемых иногда «поле». Их огромное количество имеется в книгах образцов XIX века. Большой интерес в изучения графических эффектов представляют и меланжевые ткани.

Глава IV
ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ОСНОВЕ РАЗЛИЧНЫХ КОМБИНАЦИЙ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ

Цветные графические изображения могут включать в себя 11 возможных сочетаний линии, точки, штриха и пятна и на всех 11 легко найти эффектные примеры из творческого наследия. Кратко разберем сочетания:

— линия и пятно;
— линия и штрих;
— линия, пятно и штрих;
— линия, пятно, штрих и точка.

1. Цветные линейно-пятновые изображения

Сочетание цветовой линии и цветного пятна — наиболее распространенная техника цветной графики смешанного типа. Линия и пятно эффектно работают в графических листах, но требуют особой тактичности в их применении. Линия может нести одинаковую с пятном изобразительную нагрузку, может быть основой графического решения и может быть дополнением пятнового решения.

Во многих гравюрах Китагавы Утамаро линия и пятно блестяще дополняют друг друга. Она часто пользуется таким приемом в изображении одетой фигуры: одежды и украшения выявляются контрастно к фону, а лицо, руки и другие обнаженные части тела делает по тону и цвету близкими к фону или даже идентичными фону. И только контурная линия, ненавязчиво работающая в складках одежд, четко и очень пластично отделяет незакрытые одеждой части тела от фона. Этим достигается логичное существование плотных красок фигуры с довольно прозрачным фоном. Возникает тональная связь фигуры с фоном. Фигура «не вываливается» из фона. Этот прием хорошо виден во многих листах знаменитых серий «Современные красавицы», «Выбор песен» и др. Часто линия, кроме выявления лица, руки и ног, активно работает и в решении складок светлых одежд (см. цв. илл. 12, 13).

Рисующую темную перовую линию и раскраску деталей применяли многие советские иллюстраторы, в частности В.А. Каневский, В.С. Алфеевский.

Линия в линейно-пятновой графике может и не являться контуром всей фигуры, а обрисовывать только какую-то часть или деталь. Так В.М. Конашевич решает фигуру Петрушки на обложке книжки С.Я. Маршака «Петрушка-иностранец». Линии выражают только кружевную отделку костюма, все остальное выполнено пятном.

Линейно-пятновой цветной графикой, в определенной степени, следует считать большую часть великолепных эскизов костюмов, выполненных И.Я. Билибиным и Л.С. Бакстом.

В современной линейно-пятновой цветной графике часто применяются фломастеры и пастель, которыми можно свободно рисовать и также свободно закрывать (заштриховывать) плоскости (цв. илл. 24).

Линейно-пятновые изображения — наиболее употребимы и в цветном текстильном орнаменте. Четкая линия контура и заливка формы краской различных оттенков и светлот восходит к древней ручной росписи тканей с применением «резерва». Так в традиционной индийской росписи тканей часто применялись и применяются несколько цветных контуров-резервов, что значительно обогащает колорит изображений и придает им ярко выраженную специфику. Существование рисующего контура-линии в цветных орнаментах настолько устоявшееся явление, что Правила расположения форм и красок как в архитектуре, так и в декоративных искусствах, приведенные в «Кратких очерках орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро Шинье и пр.» (Москва, 1889 год) прямо указывают на целый ряд типичных случаев его необходимого применения. Свою специфику имеют линейно-пятновые изображения, получаемые в ткачестве и трикотаже. За счет особенностей переплетения линия и пятно могут быть «более живыми», «пульсирующими», объемными.

Учитывая приемы работы линией и пятном в станковой и книжной графике, в текстильных орнаментах, учебная цветная графика студентов имеет такие сочетания цветных линий и пятен:

— темный рисующий контур и более светлая цветовая гамма заливки форм фигур;

— светлый рисующий контур на фоне темных цветовых пятен фигур и фона;

— очень темный и очень светлый контуры на фоне средних по тону цветовых пятен фигур и фона;

— несколько разных по цвету и светлоте контуров при наличии светлотного контраста фона и фигур.

Контур может быть разный по толщине и даже переходить в пятно, меняться на своем протяжении по цвету, светлоте и фактуре, зрительно выходить из плоскости листа или уходить вглубь композиции. Пятна могут иметь четкие границы и быть «закованы» в линию, а могут «вытекать» из-под контуров, образуя как бы сложный фон для рисующих линий. На основе данных сочетаний может быть построено еще несколько различных вариантов применения линии и пятна (цв. илл. 25 *а, б, в*).

2. Линейно-штриховые изображения

Мы уже отметили, что линия и штрих постоянно сопутствуют друг другу и «провоцируют» друг друга на действие. Листы, где линия и штрих равноправны в построении композиции, мы называем линейно-штриховыми. Такие листы прежде всего можно встретить в цветной гравюре и в современной детской иллюстрации. Наиболее утончено применяется линия и штрих в иллюстративных рисунках цветными карандашами и фломастерами. Книжная графика Франции, Венгрии, Польши, Германии последних лет дала массу высококлассных новаторских примеров цветного линейно-штрихового рисунка. В магазинах крупных городов России можно купить книги с рисунками В. Клемке, Д. Ливиуса, Ф. Банги, А. Лямина и других.

Все линейно-штриховые цветные изображения на бумаге можно разделить на три типа:

— штрих энергично поддерживает движение линии и как бы вытекает из нее;

— штрих расцвечивает (обогащает фактурно) формы внутри линии;

— штрих и линия каждый отдельно и по-своему решают свои участки какой-либо фигуры.

В первом случае штрих и линия активно работают на форму изображения. Цвет линий и цвет штрихов чаще всего один и тот же.

Во втором случае штрих по движению может быть не связан ни с линией, ни с формой, которую он определяет. Как правило, линия и штрих тут разных цветов. В третьем случае линия и штрих сами решают задачи выявления формы, фактуры и цвета. Все эти типы изображений мы рекомендуем к практическому исполнению в учебных заданиях (цв. илл. 26 *а*, *б*).

В текстиле линейно-штриховые рисунки существуют наравне со штриховыми и их развитие почти аналогично.

3. Изображения, включающие в себя линию, пятно и штрих

Активное включение в графическое цветной решение линии, штриха и пятна широко используется в графической практике. Наиболее интересные и характерные примеры мы можем встретить в цветной станковой гравюре по дереву и по линолеуму. Старые европейские мастера (Уго да Капри, Я. Ливенс, Х. Гольциус) удачно сочетали в образных гравюрах линию, пятно и штрих в изображении людей. Применяя близкие по цвету друг к другу штрихи и располагая их в соответствии с освещенностью фигуры: более светлое место — светлый штрих, менее освещенное — темный и т.д. на 3—5 проходов цвета — они получали очень цельные листы. Но,

конечно, они творчески решали вопрос светотени и не шли по пути слепого копирования.

Сравнительно недавно появившаяся гравюра на линолеуме так же имеет свои достижения. Из советских графиков, работавших в линолеуме, невозможно пройти мимо творчества И.А. Соколова и И.Н. Павлова.

Украшающие качества сочетаний линии, пятна и штриха наиболее полно выявлены в европейском и, особенно, русском лубке. Достижения народной картинки эффектно использовали в своей графике Б.М. Кустодиев и И.Я. Билибин, которые удачно трансформировали в своем творчестве гениальную простоту применения графических средств крестьянскими художниками.

Бесконечные выразительные возможности цветных линий, штрихов и пятен прекрасно выявлены в работах таких выдающихся иллюстраторов как В.М. Конашевич, Е.И. Чарушин, В.А. Фаворский, М.В. Добужинский, А. Степанавичус, В.В. Лебедев, А. Лямин и др. (цв. илл. 27 *а, б*).

В студенческой графике работы, включающие линию, пятно и штрих, чаще всего подаются в виде подкрашенных линейно-штриховых изображений. Следует отметить, что это только одна из форм работы. И линия, и штрих, и пятно могут в разных изображениях брать на себя большую часть изобразительных функций. Это даст множество совершенно разных композиций. Чтобы понять это, необходимо вспомнить изложенные выше возможности линейно-пятновых, штриховых и линейно-штриховых изображений.

В текстиле работа в технике линия-штрих-пятно наиболее распространена в набойке. Такие орнаменты можно встретить почти во все периоды и во всех странах.

4. Изображения, исполненные на основе сочетания всех элементов графики

Активная работа всех элементов графики в создании цветного графического листа встречается редко. В основном какие-то средства работают как основные, какие-то — как дополнительные.

Наиболее наглядное и последовательное сочетание всех средств художественного выражения в цветной графике можно наблюдать только в старой репродукционной гравюре и литографии, предназначавшейся для украшения интерьеров. Несмотря на то, что она копировала живопись или цветные рисунки известных художников, в ней сохранялся элемент уникальности из-за трудоемкости ручных графических техник и определенного элемента случайности при печати оттисков.

Сегодня, когда полиграфия взяла на себя обязанности массового воспроизведения цветных художественных изображений, широкое

использование всех элементов графики стало достоянием только высокотехнических мастеров. Формальные задачи, поставленные перед собой художниками XX века, привели к осознанию самоценности отдельных элементов графики и поискам их орнаментально-пластических связей на очень широкой основе. Определенную роль сыграло тут и увеличение размеров произведений станковой графики. Ведь для фактурного наполнения цветных листов площадью более квадратного метра требуется изощренное техническое мастерство владения материалом! Так, например, виртуозно исполняет литографии Клод Вейсбуш, преподающий графические техники молодым французским художникам.

Техническая изощренность престижна в книжной и в журнальной цветной графике. В технику линия-штрих-пятно многие иллюстраторы добавляют точки типографического, аэрографического или ручного нанесения. Штрих может быть изменен на «зигзаг» (цв. илл. 28, 29).

Полное использование всех графических средств выражения в декоративно-прикладном искусстве встречается только в высокохудожественных многоцветных рисунках. В набойке и в ткачестве прошлого это, в основном, декоративные крупнораппортные ткани сюжетного или «букетного» характера. В современной набойке, имеющей в своем активе изображения коллажного и фотомонтажного плана, любые комбинации средств художественного выражения могут иметь место на самых разных по назначению текстильных полотнах. Из ткацких рисунков по сложности применения средств выражения не имеет конкурентов жаккардовое ткачество. Коллекции московских музеев, в том числе музея художественных тканей Московского текстильного института, имеют первоклассные образцы жаккардовых композиций. Линия, штрих и пятно, строящие изображения, постоянно обогащаются в ткачестве пульсирующими выходами нитей в переплетении. Создается неповторимая ни в какой другой технике игра точечной фактуры разных цветов! Чтобы усилить эту игру, в переплетение добавляют металлизированные нити. Крайне интересной представляется сюжетная роспись по сложной многоцветной ткацкой основе.

Давая в учебном пособии некоторое представление о изображениях, построенных на основе средств графического выражения, мы не имеем иллюзий на счет практического осуществления таких композиций. Отводимое программой время на цветную графику не дает нам права требовать от студентов виртуозного осуществления таких сложнейших изображений. Вопрос состоит только в знакомстве с подобной работой и попытке вступить на путь, который приведет к удаче только через годы упорного труда. Свободное оперирование всеми средствами (элементами) графического изображения требует безукоризненных навыков владения ими по отдельности.

Глава V
КОМПОЗИЦИЯ В ЦВЕТНОЙ ГРАФИКЕ

1. Проблема композиции в цветной графике

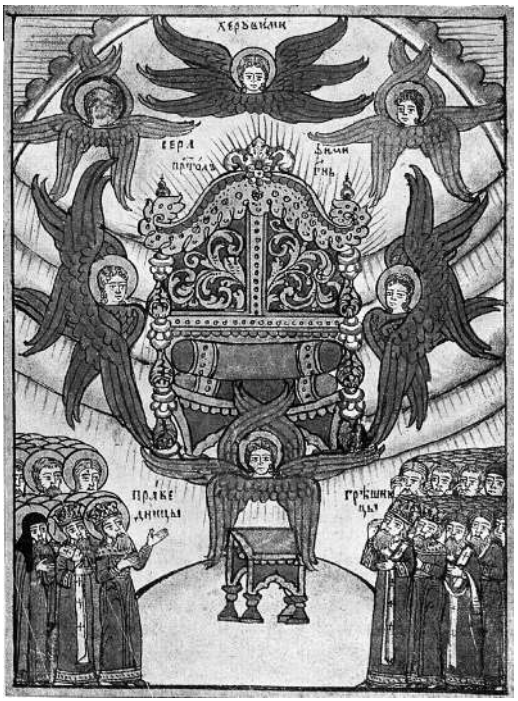
Работа над цветным графическим листом начинается с обдумывания его композиции, которая наиболее точно будет выражать творческий замысел автора. Графически этот процесс отражается в поисковой эскизной работе, в которой пробуются различные варианты расположения цветных объектов изображения.

Основным требованием композиции является единство частей художественного произведения. Необходимо так расположить и связать (пластически, тонально, по цвету) отдельные части графического листа, чтобы они создавали единое целостное впечатление.

Как же конкретно можно достичь композиционной цельности? Точных рецептов для композиционных построений не существует, т.к. может быть бесконечное множество композиционных комбинаций. Можно рекомендовать лишь общие композиционные правила, которые смогут помочь избежать грубых ошибок.

Немногочисленная литература по композиции произведений изобразительного искусства часто перечисляет «правила» композиции. Их много, но в той или иной форме во всех «правилах» разбирается вопрос уравновешенности (равновесия) частей картины. Например, П.П. Чистяков — известный русский художник-педагог конца XIX века, считал, что для того, чтобы картина (графический лист — *Н.Б.*) воспринималась как цельное художественное произведение, в ней должно быть достигнуто равновесие. И не простое «чертежное»[1] равновесие, а равновесие материальных предметов со всеми их особенностями и взаимосвязями. Говоря о равновесии, П.П. Чистяков, видимо, имел в виду объединяющую роль симметрии, а именно осевой симметрии в композициях произведения искусства. Она собирает, объединяет «периферийные» участки работы около главного действия. О равновесии в произведениях изобразительного искусства интерес-

[1] *Молева Н., Белютин Э.* П.П. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953. С. 193.



46. Живописный старообрядческий лубок. XVIII век. Миниатюра из рукописной книги северных писем «Слово Паладия Мниха»

47. Русский лубок «Славный рыцарь Евдон». XVIII век. Подкрашенная ксилография

но пишут Е.А. Кибрик[1], Р. Арнхейм[2] и многие другие.

Действительно, симметрия (соразмерность) лежит в основе организации всех произведений искусства, т.к. в произведениях искусства мы отражаем окружающую нас природу, в строении которой симметрии отводится основополагающая роль. Но не следует забывать, что идеальной симметрии в природе не существует и, говоря о симметрии, мы, прежде всего, имеем в виду понятие относительного равенства, приблизительного соответствия. Слишком строгое соблюдение симметрии в картине может лишить ее жизненности, сделать невыразительной композицию. Однако при удаче композиция приобретает возвышенную торжественность (рис. 46, 47).

Процесс работы над композицией состоит из:

— размещения изображений форм основного объекта и предметов его окружения на изобразительной плоскости;

[1] Советы мастеров. Л., 1973. С. 354.

[2] *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 23—53.

— поиска тонового и цветового решений;

— распределения света и тени (если есть необходимость).

Процесс идет одновременно и без отрыва одного действия от другого. Но для выяснения роли этих факторов в композиции разберем их отдельно.

2. Тоновая и цветовая организация в графике

Композиционное единство графического листа зависит не только от местонахождения и размеров фигуры и окружающих ее предметов, но и от тонового (расположение светлых и темных масс) и цветового решений композиций. Можно было бы говорить отдельно о тоновой и отдельно о цветовой организации графического листа, но в цветной графике, светлые и темные массы выступают в основном в виде цветных пятен и в практическом пособии следует вести комплексный разбор цвето-тоновой композиции.

48. *В.В. Лебедев*. Иллюстрация к детской книжке «Цирк». 1920-е. Литография

Продуманная цветовая организация может сделать великолепным лист, казавшийся неорганизованным или путанным в линейно-плоскостной схеме, и, наоборот, неудачное цветовое решение может испортить композицию, казавшуюся в рисунке хорошей. Цвет обладает сильным психологическим воздействием на зрителя, и поэтому он является значительным композиционным фактором.

В расположении цвета в композиции основополагающую роль играет уже отмеченный закон равновесия, и «цветовые темы» располагаются на плоскости листа в соответствии с этим законом. В многоцветных листах некоторые «цветовые темы» могут проходить по изобразительной плоскости и крайне асимметрично, если прохождение этих цветов в композиции рассматривать отдельно. Но при рассмотрении цветовой композиции графического листа в целом эти «темы» будут уравновешены оттенками других цветов. Например, если «тема красного» крайне смещена вправо относительно вертикальной оси композиции, то ее можно поддержать большим количеством распо-

ложенных левее оси композиции тем оранжевого, кирпично-коричневого или других теплых цветов.

Хрестоматийными в плане цветовой организации в графике с изображением фигуры человека выглядят иллюстрации В.В. Лебедева к детским книжкам С.Я. Маршака (например, приведенные ранее иллюстрации к произведениям «Цирк» и «Вчера, сегодня» — цв. илл. 20, 27 *а*). Даже в черно-белом варианте они выглядят очень убедительно (рис. 48).

В графическом искусстве встречаются решения, почти не имеющие тональных (светлотных) градаций и работающие исключительно на разнице цвета элементов композиции. Если такие работы снять на черно-белую пленку, то изображение не будет просматриваться. В таких решениях цвет должен работать безукоризненно. Некоторая гермонизация цвета из-за одинаковой светлоты цветовых пятне не снимает особо ответственного отношения к цветовым сочетаниям. Чаще в сближенных по светлоте (тону) работах применяют темный или светлый контур, который имеет рисующее значение и укрепляет (объединяет) композицию. Может быть светлая по тону работа с темным контуром, или, наоборот, темная со светлым контуром. Рисующий контур делают как однотолщинным, так и разнотолщинным, варьируя его толщину и даже технику нанесения в зависимости от его местоположения в композиции. Интересными в этом плане являются раскрашенные линогравюры Б.М. Кустодиева («Осень» и другие) (рис. 49), однофигурные

49. *Б.М. Кустодиев*. Осень. 1926. Линогравюра с подкраской акварелью

композиции известных русских лубков «Царь Петр — златые ключи...», «Королевна Дружиневна» и др., иллюстрации к детским сказкам современных художников Литвы.

На цельность композиции в значительной мере влияют гармоничные цветовые отношения в графическом листе. Многие теоретики искусства, о которых мы говорили ранее, занимались поисками законов цветовой гармонии, создавая различные стандартизированные объективные системы. Предполагалось, что эти системы должны служить двум целям:

— дать возможность объективного опознания любого цвета;

— выяснить, какой цвет гармонизирует с другим.

Ни одна из созданных систем не стала универсальной, но в ряде конкретных случаев они применимы.

3. Распределение света и тени в композиции цветного графического листа

50. *А.П. Остроумова-Лебедева.* Венеция ночью. 1914. Ксилография (в две доски)

Отмечая ограниченность участия светотеневых факторов изображаемых объектов в композиционной организации цветной графики, мы имеем в виду освещение традиционного плана, где есть определенный источник (источники) света и свет и тень являются вспомогательными элементами композиции. Непосредственное использование такого освещения постановки в цветной графике студентов будет уводить от задач специализации обучения, и мы предпочитаем чаще ориентироваться на достижения цветной графики с ясными локальными цветами. На распределение света и тени в графическом листе действует все тот же закон равновесия форм в картинной плоскости (рис. 50).

Глава VI
ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА

1. Портретная графика как учебное задание

Графические цветные изображения головы человека являются составной частью специального обучения художников изобразительного искусства и широко входят в процесс сбора материала к курсовым и дипломным работам. Многие плакатные и орнаментальные композиции строятся с активным использованием портретной графики человеческого лица. Таким образом, каждый студент неоднократно обращается к цветному изображению головы человека в учебном процессе.

Цветная графика головы человека исполняется перед заданиями по графике фигуры человека. Вместе с черно-белой портретной графикой она образует учебную базу, на которую опираются все изображения головы человека, встречающиеся в художественной практике. Портретные изображения широко используются во множестве рекламных графических композиций.

Студенты подходят к изображению в цветной графике головы человека, уже имея опыт работы в черно-белой графике. Вследствие этого задание открывает путь к широкой трактовке образа портретируемого. Использование цвета позволяет решать проблему как «внутреннего сходства» так и активного творческого отражения «содержания» личности.

Первые аудиторные постановки, с которых исполняется цветная графика головы человека, организуются таким образом, чтобы их цветовые характеристики были предельно простыми. Драпировки используются сложного сдержанного колорита, но без орнамента. Образ постановки закладывается уже при ее организации и строится на основе портретов-типов: студентка, рабочий, спортсмен, турист, рыбак и т.д. Вначале исполняются эскизы с применением 2—3 цветов, затем 4—5 цветов.

В отличие от начальных портретных постановок в черно-белой графике с резким боковым освещением, постановки для цветной графики часто организуются «на прямом свете»,

и введение одного хроматического цвета в черно-белое изображение (рисующий контур на белой бумаге) дополняет уже «построенный» линией образ. Условность образов портретов-типов позволяет не ограничивать себя в выборе цветовых оттенков. Начальная фаза работы в цветной портретной графике требует исполнения большого количества портретных набросочных изображений, исполненных линией и штрихом и подкрашенных кистью (рис. 51).

В истории искусства европейских стран наработано огромное наследие в виде портретных рисунков, исполненных цветными карандашами, пастелью или иными мелками. Пройти мимо данного опыта неразумно, и студенты всегда увлеченно и эффективно его используют.

Цветные рисунки сухими рисующими материалами исполняются как в аудитории, так и в домашних условиях. Неожиданные результатыдают автопортретные изображения, исполненные в технике «три карандаша», упомянутой нами при описании французских рисунков XVIII века. В учебной практике мы не ограничиваемся использованием сангины, итальянского карандаша, мела или пастели и рекомендуем сочетать в работе разные материалы. Но и классические комбинации выглядят вполне современно (см. цв. илл. 6 *а*).

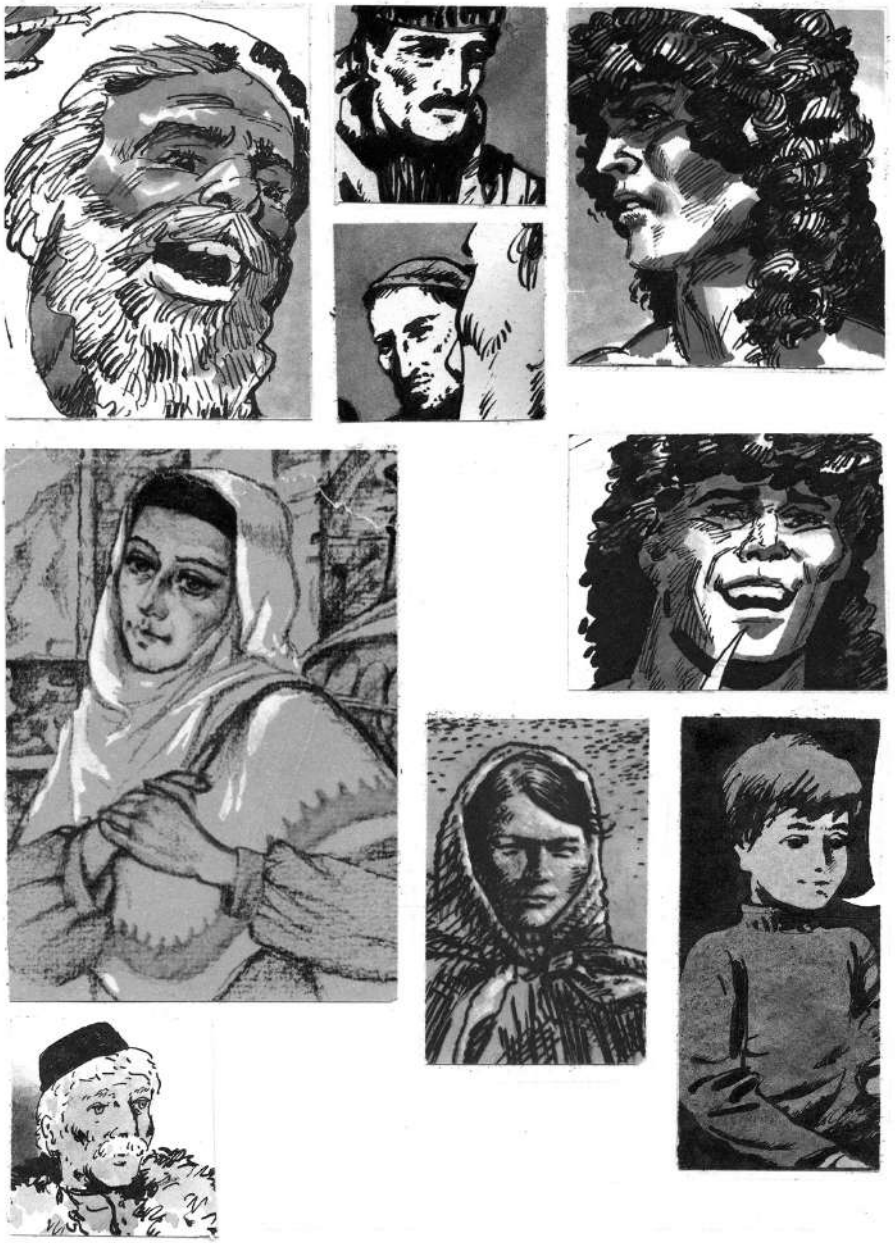
Очень эффективно смотрятся пастельные рисунки-портреты, исполненные на тонированной бумаге.

Но пастелью можно работать почти живописно. Использование такой техники характерно для портретов Э. Мане и З.Е. Серебряковой. «Значительное место в творчестве позднего Мане принадлежит женским портретам, исполненным пастелью. Благодаря легкости, воздушности, самой техники, а также своеобразию композиционного решения, носящего характер импровизации, эти портреты впечатляют удивительной непосредственностью, свежестью. Пастель у Мане близка к акварели. Художник сохраняет прозрачность светлых пятен, под которыми ощущается зернистая поверхность холста[1], он обыгрывает паузы, когда цвета не подходят вплотную друг к другу и между ними переливается «чистое» пространство. Никаких звучных цветовых контрастов, лишь гармоническое соседство прозрачных, переходящих друг в друга штрихов и пятен»[2]. Пастельные штрихи у Серебряковой положены более плотно, но они также безупречны и красивы. Особенно привлекательны у Серебряковой портреты детей, в которых пастельное свечение хорошо отражает матовость кожи детских лиц и рук. Удачные пастельные портреты есть в творчестве С.В. Малютина (цв. илл. 30).

В истории искусства встречается портретная графика, в которой введение в черно-белую или черно-бело-серую гамму одного или двух хроматических цветов производится очень избирательно для активизации

[1] Мане исполнял свои пастели не на бумаге, а на холсте.

[2] *Калитина Н.Н.* Французский портрет XIX века. М., 1986. С. 171.



51. Графика голов человека. Иллюстрации из российских книг для детей и юношества 1960—1980-х годов. Бумага, тушь, подкраска акварелью

52. *И.А. Соколов*. Знатный сталевар Ф.И. Свешников. Завод «Серп и молот». 1949. Цветная линогравюра

образно-смыслового восприятия композиции (цв. илл. 31 *а, б*). Этот прием используется и в рекламной графике. Например, в ахроматической композиции-рекламе головных уборов с изображением конкретного лица известного киногероя цветом выделяются только его ковбойская шляпа. В рекламном киноплакате часто выделяют цветом глаза кинозвезды. В советской революционной графике черно-белые портретные изображения часто дополнялись красным локальным цветом флагов, бантов, транспарантов. Конечно, это очень эффективный прием, но он подвластен только опытным художникам-графикам. Таким художником был, например, Ю. Анненков. Яркий цвет на фоне черно-серого основного изображения может не только усилить, но и разрушить композицию.

Цвет в портретной графике иногда вносится в технике наклейки (коллаж). В портрете жены П. Пикассо Жаклин великий маэстро вклеивает в ахроматическое рисованное изображение кусок цветной бумаги, имитирующей женское платье (цв. илл. 31 *г*).

В литографии «Женщина с зелеными волосами» Пикассо уже использует кроме черного три хроматических цвета, которые обозначают отдельные части композиции. Этот прием станет широко распространенным в XX веке. Причем использованные цвета могут выявлять объем, а могут плоскостно лежать на форме, воздействуя на зрителя конфигурацией пятен (цв. илл. 31 *в*).

При работе над рекламной графикой часто требуется изображения головы человека при резком боковом освещении цветными источниками света, характерными для жизни крупных городов. Лица, освещенные холодным голубоватым светом неоновых вывесок или теплыми огнями вагонов метро давно уже вошли в обиход рекламных изображений.

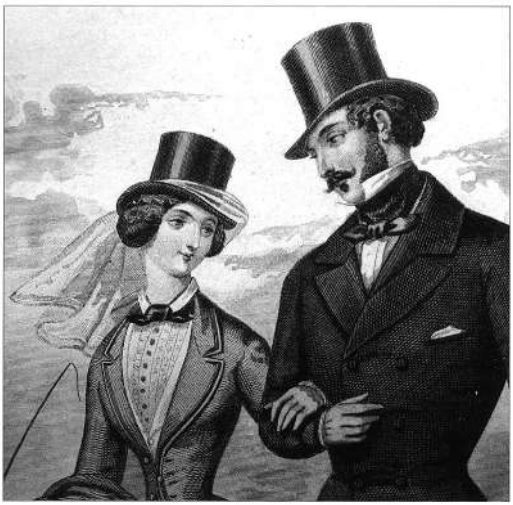
На первых занятиях по черно-белой графике освещение мощным пучком белого электрического света головы модели является наглядным примером, разъясняющим суть графизма. Вспомните портрет В.В. Маяковского работы Ю.В. Могилевского или портреты, исполненные А. Гофмейстером и Ф. Валлотоном. Замена белого цвета бумаги на хроматический цвет не нарушает принципа двухцветности

53. Виды тюрбанов. Гравюры, раскрашенные акварелью.
Иллюстрации из журналов «Petit Courrier des Dames», 1834—1838

изображения, но вносит в композицию уже другие ассоциации. Голубой цвет на изображениях девичьих лиц у многих ассоциируется с лунной ночью, красновато-оранжевые цвета на грубых лицах мужчин — с тяжелой работой в поле или у мартеновских печей (рис. 52). В цветной графике к использованию направленного хроматического освещения необходимо подходить, уже имея значительный багаж знаний, т.к. практика показывает, что неграмотное применение цвета в подобной работе может привести к безвкусице.

В аудиторных постановках на старших курсах педагоги подбирают модели в соответствии с конкретными задачами каждой постановки, объясняют пути решения типичных творческих проблем. В соответствии с задачами постановок организуется и освещение. В ряде постановок, особенно если они организуются для поясных изображений, возможно включение частей интерьерного пространства, предметов, характеризующих личность портретируемого. Однако увлекаться детализацией композиций не стоит. Простые композиции выглядят не хуже.

Рекламный образ в основном рассчитан на восприятие среднего по уровню развития человека. «Типичный образ для типичного потребителя» — говорят в таких случаях технологи рекламных компаний. Поэтому присутствие в графическом образе плакатности и даже гротесксности является обязательным. Страстность и загадочность взглядов красавиц,



54. «Цилиндр амазонки». Линогравюра. Иллюстрация из журнала «Petit Courrier des Dames», 1843

55. Реклама часов фирмы «Swatch». Иллюстрация из журнала «Афиша» от 7 мая 2000

56. Сюзи Бик в платье работы Вивьен Вествуд. Фотография из журнала «ELLE», 1996

смелость героев американских вестернов, уверенность аристократов, воплощенные в цветной графике, должны восприниматься без усилий (рис. 53—55).

Однако не вся реклама плакатна. Многие журналы высокой моды печатают на своих страницах композиции, являющиеся прямыми реминисценциями портретных изображений XVII—XIX веков, и используют для этого графические приемы прошлого. Включение образов прошедшего времени в современную художественную культуру — одна из ярких черт эпохи постмодернизма. В этих случаях японские красавицы с произведений Судзуки Харунобу и Китагавы Утамаро, гравюры французских журналов XIX века начинают вторую жизнь (рис. 56).

2. Композиционная организация портретной графики

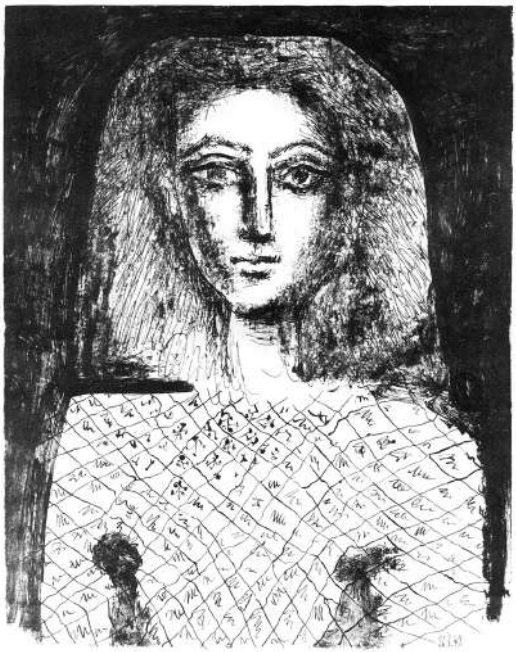
В учебной портретной графике сюжетно-композиционным центром является голова человека или его лицо. Остальные элементы произведения имеют подчиненный характер. В поясных портретных изображениях композиционная завязка может включать в себя и руки модели, образуя тем самым своеобразное сюжетное движение «внутри модели» (рис. 57). Поясные изображения с характерными движениями рук удачно использовали в плакатах А. Муха и П. Бертон (рис. 58, 59).

Самый простой путь достижения композиционной цельности в цветной графике — это обобщение путем «внесения» одного хроматического

57. *Б.М. Кустодиев*. Купчиха, пьющая чай. 1918. Бумага, графитный и цветные карандаши. Рисунок к картине «Купчиха за чаем»

58. *А. Муха*. Рекламный плакат. 1896. Цветная литография

59. *П. Бертон*. Афиша. 1890-е. Цветная литография



60. *П. Пикассо*. Женский портрет (клетчатый корсаж). Литография

цвета во все детали на изобразительной плоскости. Это, как правило, неяркий цветовой «замес», не мешающий рисующему темному контуру. Данный цвет может дублировать контур, но может располагаться внутри очерченных форм. Цвет может наноситься линиями или пятнами, которые значительно шире рисующей темной линии, служа зрительной связи между изображением и листом бумаги. Такое нанесение цвета ничего не выделяет в композиции, но оно придает работе определенную общую тональность. Так, например, бледно-голубой цвет придает изображению легкость и воздушность. Коричневый — конкретность и приземленность. Хроматический цвет может быть «внесен» в изображение и в виде множества импрессионистических мазков, черточек, штрихов и точек фактурного типа. В произведениях, где лицо (голова) человека заполняет большую часть изобразительной плоскости, фактурная цветоносная среда применяется наиболее часто.

Законы симметрии и асимметрии применимы в цветной графике так же, как и в других произведениях искусства. Усиление симметричности позволяет достигнуть впечатления покоя, величественности, особой торжественности. В любом графическом произведении в цветной графике, где по правилам симметрии располагаются несколько сгармонизированных между собой цветов, эти ощущения проявляются с особой силой. Чтобы понять это, достаточно просмотреть несколько древнерусских книжных миниатюр, в которых «вес» цветов по одной и по другой стороне от оси симметрии почти одинаков. Одинаковый «вес» мощных цветовых «проходов» характерен и для основной части линогравюр и литографий XX века.

В большинстве случаев в портретных композициях применяется одна ось симметрии. Уравновешивание достигается размером, тоном или количеством цветовых пятен на левой и правой сторонах композиции. Поскольку лицо человека симметрично и фигура человека имеет ось симметрии, то портретные композиции всегда достаточно симметричны.

Резкий сдвиг композиционного центра изображения головы челове-

ка вправо или влево от осевой линии изобразительной плоскости придает композиции асимметричность. Эта асимметричность в цветной графике может быть выражена различной совокупностью цветовых «проходов». Введение в ахроматическую симметричную композицию одного хроматического цвета — цветового «прохода» может произойти по одной стороне от оси симметрии, и в симметричной композиции появится цветовая асимметрия. Два разных цветовых «прохода» положенные по такой схеме внесут еще больший композиционный дисбаланс. Такие зрительные нарушения симметричности часто бывают необходимы для выражения образа.

Но «вес» цветового пятна в изобразительном искусстве определяется не только его площадью или цветовой насыщенностью, но и активностью использования элементов графики, примененных для его получения. Так, например, изображенная белая геометрическая форма по одной стороне от оси симметрии может быть гораздо активнее цветовых растеков по другой стороне от оси симметрии, т.к. простая форма всегда быстрее воздействует на человека, чем сложная.

Очень важным в портретных цветных композициях является проблема выражения движения, прямо связанная с законами симметрии. Композиция может быть симметрична, но элементы графики, рисующие формы переполнены динамикой. Такова большая часть портретов Пикассо, выполненных в техниках литографии и линогравюра. Симметричность в сочетании с динамичностью изображения позволяют отражать сложнейшие психологические состояния (рис. 60). Как правило, динамику в портретные графические композиции Пикассо вносят линия и штрих, свободно движущиеся по бумаге. Сочетание ахроматических и хроматических цветов в нанесенных на плоскость бумаги очертаниях создает фантастическое художественное пространство. Линии, словно живые, пульсируют в бумажной среде, внося в изображение дыхание жизни.

61. *Утамаро*. Игра. 1790-е. Ксилография из серии «Избранные песни»

Движение можно выразить и чередованием разноцветных элементов

графики, образующих гармоничные цветовые ряды. Соединение сложных и простых ритмических рядов образует ритмическое многоголосие, способное передавать даже оттенки эмоционального состояния портретируемой модели. Цветные ритмические ряды хорошо просматриваются в эстампных композициях.

Цветная линия может переходить в штрих или пятно. В этих случаях можно говорить о пластической активности форм. Пластичность форм в графике человеческого лица писали многие поколения искусствоведов. Особая пластика проявляется в двойных портретных композициях (рис. 61).

Примерные практические задания

Выполнить графические цветные изображения головы человека на основе:

— введения в черно-белое изображение одного хроматического цвета;

— введения в черно-белое изображение двух хроматических цветов;

— использования цветного рисующего контура и 3—4 цветовых «заливок».

Исполнить портретную поясную композицию с активным участием в изображении рук:

— на фоне гладкоокрашенного фона;

— включением в фон элементов интерьера.

Глава VII
ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА. ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

1. Однофигурные композиции

Изучение графики фигуры человека начинается с однофигурных постановок с одетой моделью. Одетая модель — наиболее часто встречающееся изображение в станковой и рекламной графике и работе над фигурой человека в одежде отдается основная часть учебного времени, выделенного на данное задание. Несколько полуобнаженных фигур исполняются студентами как специализированное задание, если их дипломные проекты связаны со спортивной тематикой с рекламой купальных костюмов или нижнего белья.

Работа над цветными графическими изображениями одетой модели идет с аудиторных постановок с цветовой организацией различной сложности. Вначале работают с более простыми по цвету постановками с минимальным количеством атрибутики и выполняют графические листы в три цвета. Следующие постановки усложняются как по цветовой гамме, так и по количеству атрибутики. В постановку вводятся богато орнаментированные ткани, утварь.

В сложных постановках модель довольно часто ставится в историческом костюме с подходящим к данному времени окружением драпировок и мебели. С таких постановок можно выполнять графические листы с применением до 10 цветов. В работе со сложными постановками, кроме грамотного реального решения листа средствами цветовой графики, возникает возможность орнаментальной организации композиции, декоративного решения образа постановки. Орнаментированные драпировки и костюм модели способствуют такому направлению работы. Разбор композиционной организации как простых, так и сложных по своей структуре произведений позволяют увидеть общие принципы построения цветных графических листов (рис. 62).

62. *У. Шоен*. Пламя. 1918. Цветная графика

Анализ местоположения фигуры человека и предметов на изобразительной плоскости в искусствоведении обычно ведется на линейно-плоскостной схеме произведения. При всех недостатках такой метод позволяет, не отвлекаясь на другие особенности произведения, очертить местонахождение фигуры и предметов на плоскости определенного размера.

Само название задания «Цветная графика. Изображение фигуры человека» говорит о том, что основным изобразительным объектом произведения является фигура человека, а возможные в композиции предметы и драпировки — его дополнением. Поэтому центральное место в композиции должно быть отведено изображению фигуры человека. Анализ произведений изобразительного искусства различных эпох также подсказывает нам такое решение однофигурных композиций (цв. илл. 32 *а, б, в*). «В однофигурной композиции композиционный центр, приковывающий внимание зрителя, очевиден. Он является и смысловым композиционным узлом, узлом всех существующих связей. Все соотносится с фигурой человека. В большинстве случаев фигура находится в середине картинного поля или близко к ней, часто занимает почти все поле»[1], — пишет советский теоретик искусства Н.Н. Волков. Но это не означает, что фигура должна быть расположена в геометрическом центре графического листа. Центр композиции произведения изобразительного искусства редко совпадает с геометрическим центром изобразительной плоскости. Это обуславливается как различными сюжетными задачами работ и особенностями пластической организации композиции, так и особенностями человеческого зрения неодинаково воспринимать разные участки изобразительной плоскости. Так, зрительный центр осматриваемой человеком картины не совпадает с геометрическим центром и нахо-

[1] *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М., 1977. С. 178.

дится выше его середины. Отсюда, например, рисунок, размещенный точно в центре листа, кажется сползающим вниз. Изображение фигуры может располагаться в стороне от геометрического и зрительного центров, но не для того, чтобы освобождалось пустое пространство, ненужное в композиции. Это смещение должно быть оправдано, и у зрителя не должно появиться беспокойного чувства незавершенности, недоделанности композиции. Однофигурная композиция построена на неразрывной связи фигуры с окружением, и смещение фигуры к какому-либо краю изобразительной плоскости должно повлечь перемещение в композиции предметов, окружающих фигуру. Фигура и предметы связаны «внутренним действием», которое выражается в ритмической организации и пластических связях композиции (рис. 63, 64).

63. *Г. Броун*. Леди за туалетом в средневековом английском замке. Конец XIX века. Гравюра

64. *Б.М. Кустодиев*. Купальщица. 1926. Линогравюра с подкраской акварелью

Из практического опыта по работе с однофигурными композициями рекомендуется:

— избегать членения композиции на равные части как по горизонтали, так и по вертикали. Иначе работа может зрительно распадаться на части, нарушая цельность произведения;

— «не запутывать» фигуру и окружающие ее предметы совпадением их силуэтов. Чтобы предметы «не втекали» в изображение фигуры и наоборот;

— избегать необдуманной стилизации (геометризации) форм постановки, что иногда делают ради достижения цельности. Это может привести к значительному сокращению пластического разнообразия работы и уменьшению ее художественных качеств.

2. Двухфигурные композиции

Двухфигурные постановки — безусловно, более сложны, чем однофигурные. Их можно считать переходными к многофигурным изображениям заданием. Вопросы композиции встают здесь особенно остро, так как фигуры необходимо увязать между собой по смыслу, пластически и пространственно. Пространство в таких композициях почти не имеет глубины, и графические листы по большей части двухмерны. Однако это не снижает актуальности и сложности взаимосвязей или, как иногда еще говорят, «проблемы общения». Если в однофигурной композиции все соотносится с фигурой человека, и композиционный центр выражен ясно, то «в двухфигурных композициях обе фигуры важны, обе приковывают внимание, даже если одна из фигур по смыслу — второстепенная. Поэтому смысловым композиционным узлом в двухфигурных решениях сюжета часто становится цезура между фигурами — своеобразный выразитель общения, — цезура то меньшая, то большая, то наполненная предметными деталями, то пустая, в зависимости от характера общения. Композиционных же центров, если фигуры достаточно удалены, может быть и два (если обе фигуры достаточно выделены, в цвете или пластике соперничают друг с другом). «Сокращения» рассказа за счет среды, прямого изложения события, предметных деталей могут быть и здесь радикальными, лишь бы выделилось общение — диалог двух фигур»[1], — отмечает уже упоминавшийся нами ранее Н.Н. Волков. Общение может быть прямым и выражаться поворотами голов, жестами, а может быть скрытым — «внутренним». Различные нюансы общения (вплоть до разобщения) выражает дистанция между фигурами. На рисунках 65—67 мы приводим несколько разновидностей таких диалогов в подкрашенных гравюрах XIX века. Характерный диалог цвета дается на цв. ил. 33.

[1] *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М., 1977. С. 178.

65. Модели платьев.
Иллюстрация из журнала «Petit Courrier des Dames», 1835

66. Модели платьев. Гравюра, акварель.
Иллюстрация из журнала «Moniteur de la Mode», середина 1840-х

67. Модели головных уборов. Гравюра, акварель.
Иллюстрация из журнала «Moniteur de la Mode», 1840-е

68. *Ф. Курбен*. Парижские моды. 1800-е. Гравюра, акварель.

69. *В.Л. Гальдяев*. Иллюстрация к книге А. Мусатова «Мальчик из Асуана». 1967. Бумага, акварель

Исходя из ограниченной глубины пространства в графических листах студентов, в диалоге фигур особое значение может приобретать предметное окружение и часть постановок из двух фигур ставится с повышенным количеством сопутствующих образу композиции деталей. Это облегчает студентам приняться за орнаментальный поиск в формах постановки. Задание исполняется как с одетых, так и с обнаженных или полуобнаженных моделей. Орнаментированность композиции не должна мешать основному действию.

Как одна из разновидностей специальных заданий в цветной графике театральных художников и дизайнеров одежды выполняется задание на решение двухфигурной композиции с одетой модели в разных движениях и поворотах. Задание существует с целью изучения графики силуэта костюмов и отработки его деталей и аксессуаров. В этом случае сюжета как такового может и не быть, и лист организуется на основе общих композиционных законов.

Не часто, но встречаются в художественной практике построения, когда дистанции между изображаемыми фигурами практически нет, и их силуэты сливаются в один общий силуэт. В таких случаях двух-

70. *А.Ф. Пахомов*. На окне. Иллюстрация к книжке С.Я. Маршака «Рассказ о неизвестном герое». 1937. Бумага, карандаш, акварель

фигурная композиция сближается по законам построения с однофигурной (рис. 68—70). В случаях, когда фигуры достаточно удалены друг от друга, могут иметь места два композиционных центра.

3. Многофигурные композиции

Многофигурные композиции — графические листы с изображениями трех и более фигур являются самым сложным заданием в цветной графике студентов. Сложным, несмотря на то, что задание трактуется в самых элементарных композиционных вариантах и очень специализированно по отношению к дипломному проекту. Если в дипломе имеются многофигурные станковые или рекламные графические листы или сложные декоративные панно и ткани сюжетного характера, то студенты отрабатывают несколько принципиально важных многофигурных построений. Такая направленность, конечно, накладывает отпечаток на всю систему обучения цветным графическим многофигурным композициям.

Анализ композиционных схем цветного изображения с несколькими фигурами проводится, в основном, на примерах из истории живописи, выделенных в книгах такими искусствоведами как М. Алпатов, Н. Волков, Р. Арнхейм, Л. Жегин, С. Даниэль. Приближая сделанные искусствоведами выкладки к нашему учебному процессу, мы в большинстве случаев соблюдаем сюжетную основу многофигурного изображения и закон единства действия. Подавляющая часть графических работ в цветной графике строится так, чтобы все фигуры были связаны единым действием. Действие, как правило, ограничивается одной сценой и не трактуе-

ется как сквозное действие в разных сценах. Работы, имеющие несколько независимых сюжетов, связанных только какой-то общей идеей (например, в живописи это картины Питера Брейгеля Старшего), исполняются в исключительных случаях. Рекомендуется для сохранения цельности всей композиции создавать один композиционный центр, приближенный к оптическому центру.

Все композиции с несколькими фигурами можно разделить на замкнутые и, в целом, статические, и разомкнутые, с движением, уходящим иногда за пределы изобразительного поля. К замкнутым следует отнести построения, где действие разворачивается по принципам:

— кольца (круга);

— триптиха (подчиненные группы располагаются слева и справа от главной фигуры).

К разомкнутым относятся композиции, где изображаются шествия, бег, столкновения и другие действия человеческих групп, не ограничивающиеся рамками листа.

Разновидностей отмеченных типов композиций может быть бесконечное множество, и в каждый исторический период они получали и будут получать свою смысловую окраску. Так, кольцевые (или радиально-кольцевые) композиции могут быть вытянуты в виде эллипсов по горизонтали, вертикали или диагонали прямоугольного изобразительного поля. Кольцевые построения одни из наиболее каноничных и довольно свободно вкомпановываются во все основные простые геометрические формы (квадрат, прямоугольники разных форматов, круг, овал и др.). Это крайне важно, т.к. художники изобразительного и декоративно-прикладного искусства в своей практической деятельности сталкиваются с этой проблемой очень часто. Примерами кольцевого построения в живописи могут быть: картина Тинторетто «Тайная вечеря», картина Репина «Не ждали» и др. Много кольцевых композиций используется в журнальной и книжной графике (см. цв. илл. 8 *а, б, в*; рис. 71—73).

71. Многофигурная кольцевая композиция. Начало XX века. Бумага, тушь, акварель. Почтовая открытка

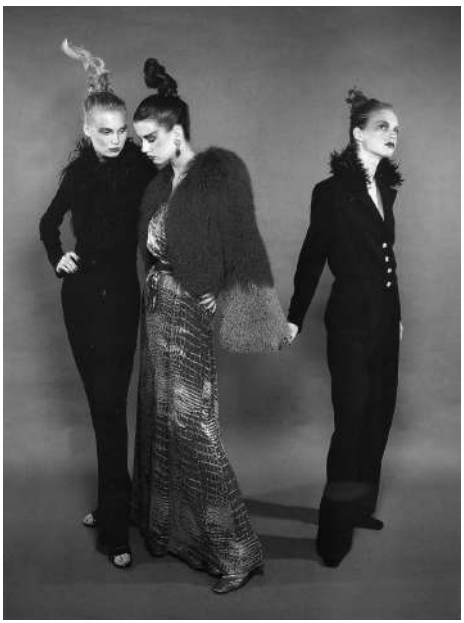
В композициях в виде триптиха возможности изменения взаимоотношений центральной и боковых фигур (групп) открывают простор для фантазии художника. Все части композиции могут подниматься или опускаться в картинной плоскости, фигуры менять позы и т.д. Наиболее известной европейской композицией

72. *В.Л. Гальдяев*. Многофигурная кольцевая композиция.
Иллюстрация к книге А. Мусатова «Мальчик из Асуана». 1967. Бумага, акварель

73. *В.Л. Гальдяев*. Многофигурная кольцевая композиция.
Иллюстрация к книге А. Мусатова «Мальчик из Асуана». 1967. Бумага, акварель

74. *В.М. Васнецов*. Бирючи. 1885—1886. Бумага, акварель

76. *Василий Корень*. Четыре всадника. 1692—1696. Ксилография. Лист из Библии



75. Фотореклама модной одежды. Иллюстрация из журнала «Гардероб», 1997

«по типу триптиха» является «Рождение Венеры» Боттичелли. Много триптихов имеет в своем активе японская цветная ксилография и русская графика (рис. 74). Свои варианты триптихов имеет модная фотография (рис. 75).

Разомкнутые кинетические композиции организуют движение фигур справа налево и слева направо, по диагонали (рис. 76).

Несколько более сложно организованы столкновения двигающихся фигур — «битвы». К композициям типа «шествие» относятся: «Крестный ход в Курской губернии» И.Е. Репина, «Оборона Петрограда» А.А. Дейнеки и др. Следует отметить, что кинетические композиции очень часто встречаются в книжной и журнальной графике А.А. Дейнеки, В.В. Ле-

77. *К.И. Рудаков*. Иллюстрация к роману Г. Мопассана «Милый друг». 1934—1935. Литография

78. *И.И. Захарова*. Иллюстрация к истории Л.Н. Толстого «Как гуси Рим спасли». 1981. Линогравюра (в два цвета)

бедева, В.М. Конашевича, И.И. Захаровой и др. (рис. 77, 78).

В заключение главы хочется выделить композиции, построенные по ярко выраженному S-образному принципу, получившему громкое имя «линия красоты». Эта линия известна в студенческой среде по трактату Хогарта «Анализ красоты»[1]. Частичное использование в композиции этой линии дает разомкнутые кинетические построения в виде упомянутых шествий, бега и т.п. Полное ее использование тяготеет к замкнутым кольцевым композициям. Примеры многофигурных композиций в отечественном искусстве книги даны на цв. илл. 34, 35; рис. 79.

79. *А.Ф. Пахомов*. На улице. 1937. Бумага, карандаш, акварель. Иллюстрация из книги С.Я. Маршака «Рассказ о неизвестном герое»

[1] *Хогарт В.* Анализ красоты. Л.; М., 1958. С. 41.

Примерные практические задания

Выполнить однофигурные композиции:

— на основе введения в черно-белое изображение одного хроматического цвета;

— на основе введения в ахроматическое изображение двух хроматических цветов;

— с использованием 5—6 хроматических цветов.

Выполнить двухфигурные композиции:

— на основе введения в черно-бело-серое изображение одного хроматического цвета;

— с использованием 3—4 хроматических цветов.

Выполнить трехфигурную композицию на основе использования 4—5 хроматических цветов.

Выполнить многофигурную композицию на основе использования 4—6 хроматических цветов.

Глава VIII
НАТЮРМОРТ

1. Жанр натюрморта в цветной графике

Большинство учебных натюрмортов представляют собой поставленные на столе в определенном порядке объемные предметы и драпировки. Постановка организуется на изобразительной плоскости таким образом, что зритель видит только верхнюю часть стола, которая и является композиционным полем. Все сюжетное действие ограничено данным полем, что позволяет студентам сосредоточить внимание на цветотональное и пластическое взаимодействие группируемых предметов.

Столешница — привычная для каждого человека плоскость, постоянно используемая им в быту. Предметы постановок — вещи, созданные для человека и соразмерные ему. Поэтому самыми ранними натюрмортами в истории искусства стали «Завтраки», «Обеды», «Цветы в горшке», которые в дальнейшем превратились в «Обильные столы». Развитие жанра натюрморта породило множество сюжетов, но по большей части в композициях использованы личные вещи, и вещи, отражающие образ жизни человека и сохранившие тепло его рук.

Вид этих предметов рождает в душе человека чувственные переживания, включает «память руки», помогая формированию ощущений в образы.

Так изображение книги и подсвечника или лампы рождает воспоминания о вечерах, проведенных за чтением, а букет полевых цветов воскрешает ощущения знойного летнего дня.

Предназначение стола диктует и тему натюрморта. Кухонный стол становится основой «продуктовых» натюрмортов, обеденный стол позволяет ставить богато сервированные композиции, письменные столы провоцируют на сознание книжных и нотных «развалов» в сочетании с письменными приборами и настольными лампами, а туалетные столики с нагромождением милых безделушек служат организующим началом

для «женских» натюрмортов с веерами, коробочками, украшениями и всевозможными заколками. Нечасто, но встречаются натюрморты, в которых в качестве изобразительной плоскости используются прилавки магазинов, канцелярские «конторки», столы для заседаний в общественных организациях.

Классическим для «настольных» натюрмортов следует считать «Натюрморт с луком-пореем» кисти Ж.Б.С. Шардена. Репродуцированный во многих учебных пособиях по искусству он стал вневременным образцом для построения простых натюрмортов для начальной стадии обучения.

В цветной графике таких всемирно известных композиций нет, хотя первоклассных работ достаточно много. Это связано с тем, что графический натюрморт возник гораздо позднее живописного и станковые живописные натюрморты всегда были лицом данного жанра. Живописные натюрморты репродуцировались в чернобелой и цветной графике, особенно натюрморты с цветами, но это явление не было массовым, т.к. лучшие живописные композиции постоянно копировались цехами ремесленников и продавались недорого.

Цветная оригинальная графика натюрморта стала популярной только в первой половине XIX века. Она долгое время развивалась в виде «альбомной» графики акварелью или гуашью и была украшением кабинетов. Типичным русским представителем такой графики был Ф.П. Толстой. Хотя очаровательные работы Толстого близки к «ботаническому рисунку», очень модному в Европе того времени, они, в своем большинстве, все-таки хорошо организованные натюрморты. Дотошность естествоиспытателя, а Толстой увлекался энтомологией и ботаникой, не заслоняла в нем художника. Хотя темы цветных рисунков Толстого и почти не выходят из круга тем дилетантской альбомной графики и, более того, выросли из этой графики, искусство «гениального дилетанта» высоко оценено профессионалами (рис. 80). Творя свои виртуозные «копии природы» он довел жанр графического натюрморта до большого искусства и его произведения, как произведения его западноевропейских коллег, по праву занимают места в лучших музеях.

Но как бы ни была хороша цветная альбомная графика натюрморта в первой половине — середине XIX века, подлинный расцвет цветных графических композиций связан с рождением авторского эстампа. В репродукционных техниках стали работать люди, которые сами исполняли творческий рисунок и сами его воспроизводили. Это проявилось в работах, исполненных в офорте, ксилографии, литографии, трафаретной печати и линогравюре. Более того, натюрмортная цветная графика начинает вовлекаться в творческое экспериментаторство.

Так, например, в сериях станковой цветной литографии, выполненных П. Боннаром и Э. Вюйяром в 1890-е годы можно увидеть также необычайно интересные для нас лис-

80. *Ф.П. Толстой*. Букет цветов, бабочка и птичка. 1820. Бумага, акварель, белила

ты, как «Ребенок у лампы» и «Очаг». Живописное мышление художников заставляет их закрывать изысканными цветовыми пятнами или штрихами всю плоскость бумаги. Подчеркнутая любовь к фрагменту, заимствованная у японского искусства ксилографии, сочетается у них с композиционной завершенностью. В литографии П. Боннара «Ребенок у лампы» изображена светящаяся лампа с колпаком, стоящая на столе, и маленький ребенок, пытающийся играть при ее свете. Темно-синий колпак лампы резко контрастирует со светлым лицом и руками, создавая цвето-тональный композиционный диалог между ребенком и вещью. Ребенок тянется и к игрушкам и к лампе, как бы подчеркивая ее ведущую роль в композиции.

Литография Э. Вюйяра «Очаг», безупречная по цвету, представляет собой внешне очень случайную композицию из сваленных у камина сковородок, тарелок и другой посуды и стула, изображенного фрагментарно. Эта утварь недавно была снята со стола, который не изображен, но его присутствие ощутимо. Так же ощутимо и присутствие человека-художника. Через вещи и предметы интерьера Вюйяр рассказывает нам о жизни, в которой жилище не отделено от мастерской и искусство озаряет все укромные уголки творческой обители. Этот новаторский прием при его умелом применении позволяет прочувствованно изображать даже самые банальные вещи и находить в них глубокий смысл.

В XX веке творческие поиски реформаторов живописи заставляют их обратиться к натюрморту как к эффектной экспериментальной лаборатории, в которой изменчивая видимость натюрмортов Э. Мане и В. Ван Гога, крепкая конструкция работ П. Сезанна переходит в красочные пятна и линии А. Матисса и деформированные изображения предметов П. Пикассо и П. Брака. Реформаторы искусства придавали изображению особое значение и многие их произведения как бы балансируют между живописью и графикой. К ним принадлежат многоцветные декоративные гуашевые натюрморты Т.А. Мавриной (цв. илл. 36).

В графических натюрмортах последней трети XX столетия все творческие явления, зародившиеся в XX веке, были прямо или опосредовано отражены. Художественный плюрализм постмодернизма позволяет соединить в отдельных произведениях множественные исторические цитаты, достижения дизайна и элементы массовой культуры.

В качестве иллюстрации данной тенденции мы приводим произведения всего нескольких, но достаточно характерных художников. Работы зачастую выполнены на высокоточном шелкографическом оборудовании и парадоксальны по своей идее. Современные красители позволяют получить красивые цветовые оттенки ровного «звучания» по всей изобразительной плоскости. Таковы, например, натюрморты Патрика Коуфилда «Фрукты и чаша» и «Стеклянная по-

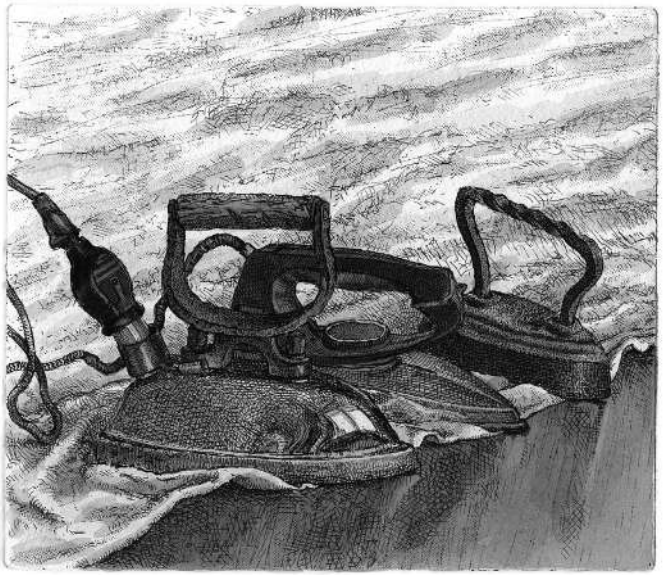
суда» (цв. илл. 37 *а, г*). Характерными для модернизма можно считать натюрмортные композиции серийного типа, в которых схожие по ряду признаков объекты многократно повторяются на плоскости листа. К таким композициям можно отнести работу Майка Массинхама «Четырнадцать камней» (цв. илл. 37 *б*).

Во второй половине XX века графический натюрморт стал неотъемлемой частью жизни почти каждого русского графика. Только их перечисление может занять не одну страницу. Огромное количество цветных натюрмортов выполнено в офорте, литографии, линогравюре и акварели художниками Графического кабинета художественного фонда Союза художников России. Можно сказать, что сформировался определенный стиль советских натюрмортных эстампных композиций, просуществовавший несколько десятилетий. Начиная с многоцветных линогравюрных натюрмортов с цветами И.А. Соколова 1950-х годов и работ Т.П. Гусевой 1960—1970-х годов, их было напечатано для украшения жилых помещений многие тысячи.

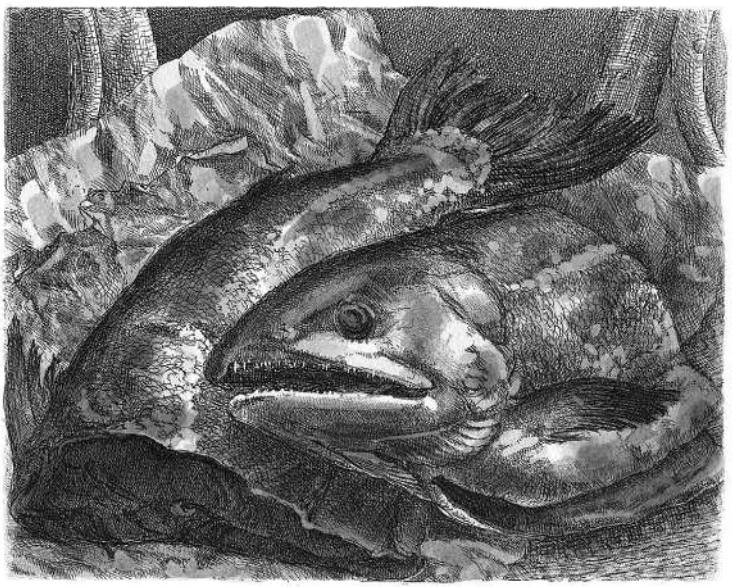
В оригинальной технике подкрашенного акварелью контурного орнаментального рисунка работал гениальный русский график Д.И. Митрохин. На небольших отрывках бумаги он создавал свой митрохинский предметный мир из аптечных склянок, цветов, сухих рыб и фруктов (рис. 81, 82). В технике подкрашенного офорта исполняет свои натюрмортные композиции конца XX века

81. *Д.И. Митрохин*. Аптечное стекло. 1966. Бумага, карандаш, акварель

82. *Д.И. Митрохин*. Бананы, яблоки и абрикосы. 1957. Бумага, тушь, перо, акварель



83. *Е.И. Дергилева*. Утюги. 2003. Офорт, акварель



84. *Е.И. Дергилева*. Красная рыба. 1996. Офорт, акварель

Е.И. Дергилева. Возрождение подкраски черно-белых офортов-натюрмортов было связано с поисками оживления печатных техник. Поиски рукотворности в эстампных композициях стали одной из характерных черт развития цветного графического натюрморта (рис. 83, 84).

2. Композиция в цветной натюрмортной графике

Считая, что в силу своих особенностей натюрморт по-прежнему остается лабораторной базой изобразительного искусства, в цветной учебной графике натюрморта исполняются как традиционные натюрмортные композиции, так и ведется поиск нестандартные решений.

Традиционные натюрмортные композиции исполняются по отработанным в живописи натюрморта схемам с ясно выраженным композиционным центром. Но если в черно-белой графике центром композиции являлся какой-либо черный или белый предмет, то в цветной графике в центре размещают хорошо заметный предмет достаточно яркой окраски. Данный предмет является камертоном всей цветовой организации изображения. В натюрмортах с цветами это букет в вазе, в натюрмортах с дарами леса — корзина с ягодами или грибами, в натюрмортах с атрибутами искусства — книги или нотные папки. Часто в композиционном центре могут располагаться несколько предметов, образующих основную смысловую глубину.

Если в черно-белых натюрмортах композиционный центр очень часто и удачно организуется распределением света и тени, то в цветных изображениях светотень играет меньшее значение. Она «подыгрывает» основному цветовому пятну, но ее роль не является решающей.

В цветных натюрмортных композициях возрастает значение выявления фактуры как отдельных предметов, так участков фона. Фактурное наполнение может производиться как графическими материалами и инструментами, так и путем вклейки в графическую композицию бумаг или полимерных пленок различных фактур. В ряде случаев натюрморт может изображаться на бумаге со специально подобранной фактурой.

Важнейшее значение в композиции натюрморта выявление осознанной взаимосвязи формата и конфигурации изобразительной плоскости и величины изображения групп предметов в натюрморте. Границы изобразительной плоскости и величину предметного изображения следует всегда рассматривать как единое целое натюрмортного произведения. Ни одно исследование о композиции в изобразительном искусстве не обходило этой проблемы, и размещение входящих в натюрморт предметов относительно зрительного и геометрического центра в конкретном изобразительном поле всегда внимательно изучалось[1].

Общеизвестно, что предметы необходимо располагать на плоскости так, чтобы они не только отвечали основным принципам композиции, но и наилучшим образом выявляли идею произведения. Поиски формата и конфигурации плоскости для изображе-

[1] *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М., 1977; *Шорохов Е.В.* Композиция. М., 1986; *Алпатов М.В.* Композиция в живописи. М., 1940 и др.

ния играют в этом важнейшую роль. Практика искусства выработала несколько типов изобразительной плоскости: прямоугольник, квадрат, круг и овал. Однако на практике все натюрмортные построения делят условно на «горизонтальные», «вертикальные» и «квадратные». Ведь «отвесная линия, определяющая вертикальность рисунка вместе со своей партнершей, горизонталью, служат как бы компасом для художника»[1], — писал А. Матисс. Принцип прямого угла, который Ле Корбюзье очень образно назвал «интегралом сил, поддерживающих мир в равновесии»[2], объясняет то предпочтение, которое художники отдают прямоугольному формату.

Чаще всего натюрморты изображаются на плоскости в виде прямоугольника, расположенного по горизонтали. Это наиболее близко к формату столешницы и позволяет наилучшим образом отразить «тихую жизнь» предметов. Внутреннее напряжение придает диагональное расположение предметов внутри горизонтального формата произведения. Кроме ровного диагонального движения в натюрмортах применяется и S-образное расположение предметов, имеющее значительную динамическую потенцию.

Узкий вертикальный прямоугольный формат больше всего подходит к изображениям натюрмортов с высокими цветами. В этих случаях идея роста, заложенная в растениях, получает адекватное воплощение. Вытянутый вверх формат подчеркивает состояние величия и приподнятости. Ровное изобразительное поле зрительно поддерживает имеющиеся в композиции движение. Это позволяет зрителю мысленно продолжить движение изображенных форм, развить идею художника. Высокие линии, камыши, розы, хризантемы в вертикальных вазах изображаются в цветной графике с начала XX века и по сей день (рис. 85). Вертикальное движение характерно и для многих кубистических и супрематических натюрмортов 1910—1920-х годов. «Монтирование» слабоузнаваемых предметов наиболее удобно вести на плоскостях вертикального формата.

В натюрмортах с цветами в широких вазах используется сочетание движения форм вверх по стеблям с радиально-кольцевым расположением головок цветов в букете. Преобразование линейного движения в сферическое цветущее пространство, действует на зрителя завораживающе, втягивая взгляд в круговорот сотен изгибов форм и оттенков цветочных лепестков. Возникает целое семейство S-образных линий, воплощающих могучую силу перехода к бесконечным вращательным движениям (рис. 86).

Композиция натюрморта на квадратной плоскости стремится к зрительному равновесию и четко выраженному центру, т.к. равные стороны границ изображения всегда концентрируют взор зрителя на центральной

[1] *Матисс А.* Сборник статей о творчестве. М., 1958. С. 79.

[2] Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970. С. 31.

85. *Д.И. Митрохин*. Полевые цветы: примула и орхидея. 1934. Офорт

86. *В.М. Конашевич*. Цикламены на ночном окне. 1946. Бумага, гуашь

части композиции. Совпадение данных центров позволяет разворачивать действие по принципу плафонной живописи с радиально-кольцевой структурой изображения. Но идея порядка и симметрии, к воплощению которой провоцирует нас квадрат, далеко не всегда выражается в виде круговой композиции. Очень часто предметы располагаются симметрично по отношению к вертикальной оси.

Натюрмортные композиции в круге прямо связаны с квадратной плоскостью, а круговые движения внутри квадрата и круга организуются идентично.

Натюрморты исполняются как в аудиториях, так и в домашних условиях. Их размеры от половины до одного чертежного листа. Законченные работы выполняются на основе серии проработанных эскизов.

Примерные практические задания

Изобразить графический цветной натюрморт:

— из простых бытовых предметов;

— с цветами в вазе;

— с цветами в вазе и фруктами;

— из предметов мастерской художника;

— из морских раковин, звезд и рыбы;

— с предметами для чаепития и выпечкой;

— с детскими игрушками;

— на фоне открытого окна;

— в сложном интерьерном пространстве.

Глава IX
ИНТЕРЬЕР

1. Графика интерьера

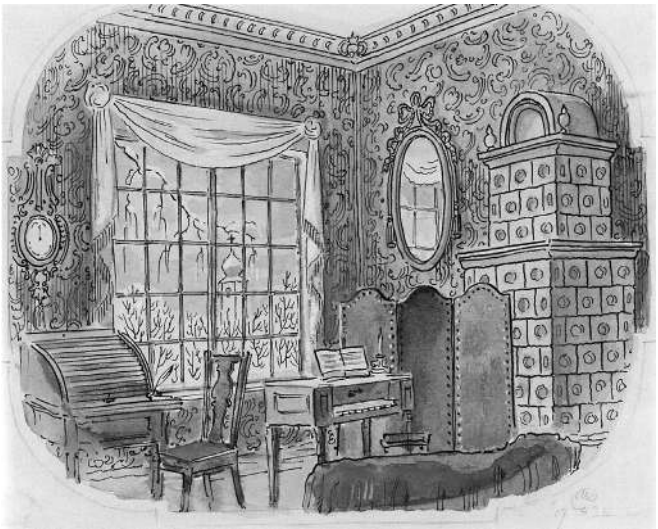
Повышение роли цветовой составляющей в современных интерьерах заставляет нас все больше и больше внимания уделять цветной графике интерьера в процессе обучения студентов. Изучение цветопластической и ритмической организации интерьеров позволяет не только приобрести навыки в изображении интерьеров, но и закладывать основу для оригинальных поисков в графическом дизайне интерьерных пространств.

Цветовые характеристики интерьеров в разные временные периоды менялись в соответствии с укладом жизни или со сменой стилей. Но интерьеры каждого временного периода имели свой цветовой образ. Об этом нам говорят яркая краска мебели в русских избах, серые стены средневековых замков, витражи готических храмов, бело-голубые с золотом залы русского барокко, росписи потолков в архитектуре классицизма, бетон в постройках функционализма и конструктивизма. Всем известен тот факт, что красные стулья на фоне законченных стен, увиденные В.В. Кандинским в поездке по русской провинции, послужили одним из эмоциональных толчков к его устремлениям в обновлении языка изобразительного искусства!

Психология восприятия интерьера зависит и от цвета освещения помещения. Искусственная подсветка архитектуры, имеющая разнообразную цветовую гамму, может радикально менять ощущения от одних и тех же стен. История графики имеет немало примеров изображений анфилад дворцов в дневные и вечерние часы. Современные кафе, бары, рестораны, дискотеки, выставочные залы проектируются с расчетом на искусственное освещение различного цвета. Во время показов моделей одежды в залах меняется освещение десятки раз!

В цветной графике, как и в заданиях на черно-белое изображение, объектами для изображения могут быть:

— общественные и жилые интерьеры сооружений, выполненных в различных архитектурных стилях;



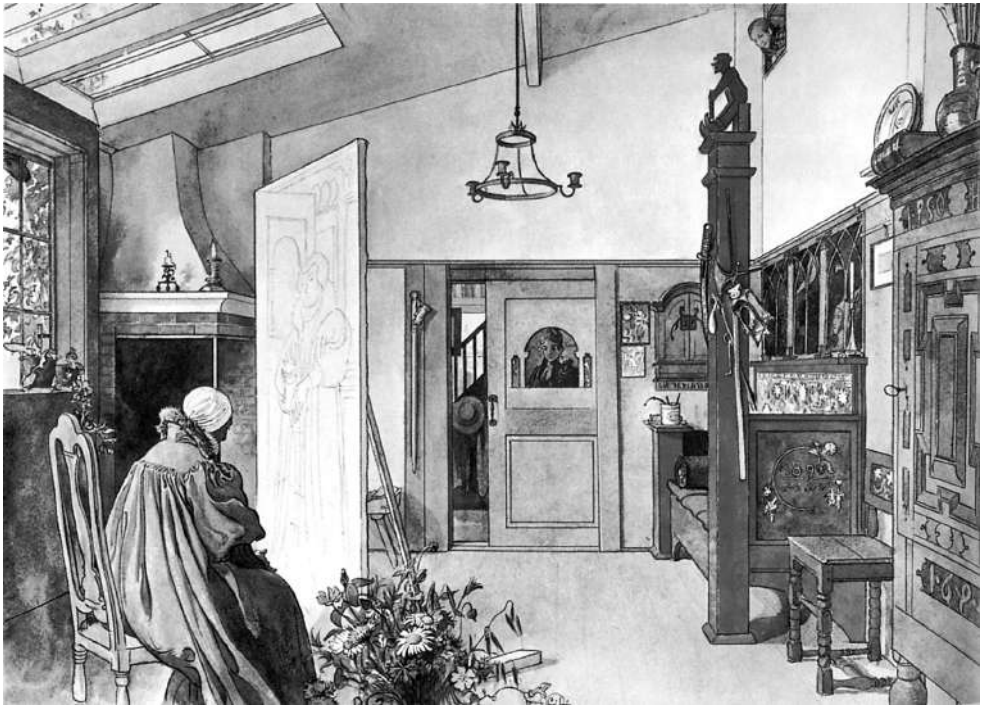
87. *М.В. Добужинский*. Эскиз декорации к опере Ж. Массне «Вертер». 1934. Бумага, акварель, тушь, перо

88. *М.В. Добужинский*. Гостиная в доме Лариных. 1935. Бумага, акварель. Эскиз декорации оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин»

— современные общественные и жилые интерьеры;

— интерьеры аудиторий, где проходит обучение студентов.

Интерьеры обладают четко выраженной пространственной структурой. Она более глубокая, чем у натюрморта, но менее глубокая, чем у пейзажа. В этом отношении интерьер является как бы промежуточным звеном в изучении законов графической организации. Как бы интерьер не был построен, он имеет четкие границы в глубину, ширину и высоту (рис. 87, 88). Его конструкция определяет пространственные



89. *К. Ларсон*. Половина студии. 1890. Бумага, акварель

отношения в работе над графикой. Выполняя изображение интерьера, его как бы заново конструируют при помощи цвета и тона. Особенно тесная связь существует между интерьером и натюрмортом. «Иногда грань, разделяющая их, становится почти неуловимой, особенно в натюрморте типа голландских «тщеславий» или в творчестве Шардена», — отмечает Б.Р. Виннер[1]. Графика интерьеров, в которых всегда находятся натюрморты и мольберты, — необходима, так как помогает понять общие корни жанров в искусстве. Соединение впечатлений от восприятия натюрморта в интерьере дает необычайно объемное ощущение наполненности пространства (рис. 89).

В построении интерьеров необходимо избрать наиболее подходящий тип перспективы. В основном это центральная линейная перспектива, но в ряде случаев возможно применение метода локальных аксонометрий и их трансформаций. В дальнейшем, стремясь полнее связать изображение интерьера с плоскостью, пользуются и методом ортогональных проекций.

[1] *Виннер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922. С. 38.

2. Практические советы

Натурная графика интерьеров исполняется на учебной практике по истории искусства, в аудиторной работе на старших курсах и во время сбора материалов к дипломной работе. Художнику, работающему внутри изображаемого им объекта, найти наилучшую точку зрения нелегко. Орнаментированные поверхности, блики на мебели и стекле, фарфоровые или бронзовые статуэтки осложняют работу в исторических музейных интерьерах, создавая своеобразный калейдоскоп, наполняющий рефлексами каждый уголок помещения. Учитывая все это, знакомство с интерьером лучше начинать в часы, когда нет резкого света, и весь интерьер имеет ровное освещение. Проанализировав тоновые отношения и пластические связи интерьерной обстановки, необходимо понаблюдать их изменения при смене освещения и выбрать лучшее для работы состояние. Графические композиции, в отличие от живописных, более эффектны при изображении контрастных цветовых отношений световых состояний.

После выбора рабочего места начинается практическое исполнение задания, состоящее из двух стадий: подготовительные работы и исполнение графического листа. К подготовительной работе относятся предварительные зарисовки и композиционные поиски, поиск наилучшего тонового и цветового состояния. Обычно размер зарисовок и композиционных схематических изображений не превышает размеров почтовой открытки (исполняются фломастерами и карандашами). Смысл подготовительной работы заключается в выборе лучшего композиционного решения (формат изображения, расположение предметов и т.д.), избранного для исполнения в графике интерьера или его части. Художник «не может оставаться равнодушным к тому, будет ли обстановка гармонировать с архитектурным решением интерьера, подчеркивать и выявлять его пространственное решение, его архитектурную обработку или затемнять их смысл, диссонировать с ними»[1].

В интерьерах исторических стилей можно увидеть, что мебель создавалась по тем же принципам композиции объемов в пространстве, которые присущи архитектуре данного стиля. Внимательный взгляд может увидеть единство архитектурного орнамента и орнамента мебели, посуды, тканей, колористическое единство всех составляющих интерьера. В цветной графике мы обращаем особое внимание на колорит интерьера и пытаемся его отразить как существенную часть его образа (рис. 90).

Законченный графический лист выполняется на основе результатов предварительной работы и может исполняться как с натуры, так и в условиях мастерской. При изображении

[1] *Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство. М., 1975. С. 243.

90. *В. Ван Гог*. Вестибюль госпиталя в Сен-Реми. 1889. Бумага, гуашь

пространства можно применять простые построения с одной-двумя точками схода и одной линией горизонта, но можно использовать и две линии горизонта и несколько точек схода. Например, чтобы показать напольный ковер, хорошо применить построения с высокой линией горизонта. Введение нескольких точек схода позволяет широко охватить пространство большого архитектурного ансамбля. Освещение применяется как условное, так и конкретное с одним или несколькими источниками света. Акцентирование предметных составляющих интерьера определяется в зависимости от творческого замысла автора (цв. илл. 37 *в*).

Примерные практические задания

Выполнить графически интерьеры:

— известных памятников исторической архитектуры;

— современных ресторанов, баров, концертного зала с искусственным освещением;

— современного жилого дома городской застройки;

— спортивного сооружения;

— сельского дома или дачи.

Глава X
ПЕЙЗАЖ

1. Обзор развития цветной графики пейзажа

Цветная авторская графика пейзажа в полной мере была развита в Европе и в России только в XX веке. До начала прошлого века «чистый» пейзаж являлся прерогативой живописи и развивался исключительно в ее границах. Цветные графические листы в большинстве случаев были репродукциями крупных мастеров живописи. И хотя цветные печатные изображения в Европе достигли высокого мастерства уже в XVIII веке, и ряд художников начали делать композиции специально для воспроизведения в цветной гравюре, пейзаж это почти не затрагивало.

Характерным примером перевода в цветную графику работ крупных живописцев может служить творчество изобретателя цветной акватинты Ф. Жанине, повторившего в гравюре ряд романтических архитектурных пейзажей Гюбера Робера. «В собрании рисунков Государственного Эрмитажа хранится акварель, принадлежащая к знаменитой итальянской серии Гюбера Робера — «Вилла Мадама в Риме». В отделе гравюры имеется и великолепный оттиск цветной акватинты с офортом Жанине, исполненный в 1778 году по этой акварели, что позволяет провести их сравнение»[1]. Гюбер Робер неплохо известен в России и гравюры с его произведений были популярны. Наиболее масштабной акцией по факсимильному переводу в гравюру пейзажных композиций следует считать работу англичанина Ричарда Ирлома, исполнившего на металле альбом французского пейзажиста XVII века Клода Лоррена с серией из 200 изображений. Три огромных тома цветных пейзажных гравюр, исполненных сочетанием меццо-тинто, офорта и «карандашной манеры» сделали Лоррена необычайно популярным в Англии и оказали сильное влияние на развитие «вкуса» к классическому «идеальному» пейзажу со спокойным

[1] *Флекель Ф.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. М., 1987. С. 173.

мягким освещением. Эти гравюры оказали особое влияние на творчество Ульяма Тёрнера. Определенную известность в Европе имеют две серии цветных гравюр Девида Люкеса, исполненные с работ английского пейзажиста — Джона Констебля. Подобно Рубенсу, Констебль сам тщательно прорисовывал пробные оттиски, что придает гравюрам особую достоверность и красоту.

Из репродукционной графики XX века в области пейзажа следует отметить работы известного французского живописца и графика Жака Вийона. Работая в век фотомеханической репродукции, в области ручной репродукции он создал по городским пейзажам Мориса Утрилло серию цветных акватинт, отпечатанных небольшим тиражом Луврской калькографией. Но это уже нельзя назвать репродукциями в прямом смысле этого слова. Скорее, это свободные творческие интерпретации композиций художника, сделанные рукой другого большого мастера.

В период поворота от репродукционной цветной графики к авторской в конце XIX — начале XX века в России большую роль в становлении цветного эстампа сыграли художники круга «Мир искусства» и особенно А.П. Остроумова-Лебедева.

Тонкими и проникновенными мастерами цветной пейзажной графики можно считать таких соратников А.П. Остроумовой-Лебедевой по объединению «Мир искусства» как М.В. Добужинский (рис. 91), Е.Е. Лансере, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин. Их уникальная пейзажная графика украшает стены многих музеев мира.

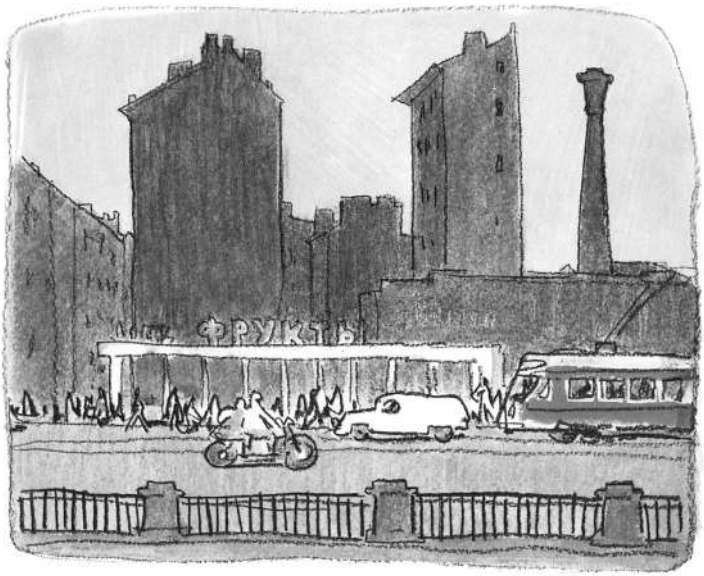
Несколько обособленно от знаменитых художников-граверов стоит гравер-самоучка И.Н. Павлов, ставший известным в первой половине XX века своими пейзажами старой Москвы и русской провинции. В его работах нет сложного колорита. Скорее, это можно назвать «подкраской» одним-двумя цветами черно-белого оттиска. Однако в его огромном наследии можно найти несколько великолепных и методически чисто выполненных пейзажных листов. Безупречными по культуре работы в материале смотрятся пейзажные цветные литографии В.М. Конашевича, выполненные в 1920-е годы (рис. 92).

В.Д. Фалилеев и И.Н. Павлов заложили основу русской школы цветной пейзажной гравюры на линолеуме, получившей наиболее широкое развитие во второй половине XX века. По количеству художников и объему пейзажной продукции ей не было равных в мире.

К цветной пейзажной графике можно отнести многочисленные пейзажные цветные зарисовки, сделанные художниками во время поездок по родной стране и за рубежом. Во второй половине XX века русскими художниками их исполнено огромное количество. Но даже в этом море изображений хочется выделить тематические серии А.В. Кокорина. Блестящий рисовальщик А.В. Кокорин делает живой контурной линией основные объекты изображения и оживляет их

91. *М.В. Добужинский*.
Воронеж. Ворота. 1912.
Бумага, акварель

92. *В.М. Конашевич*.
В старой Сильвии. 1922.
Цветная литография.
Из альбома «Павловский парк»



93. *А.В. Кокорин*. Набережная обводного канала. 1966. Бумага, карандаш, акварель. Из «Ленинградского альбома»

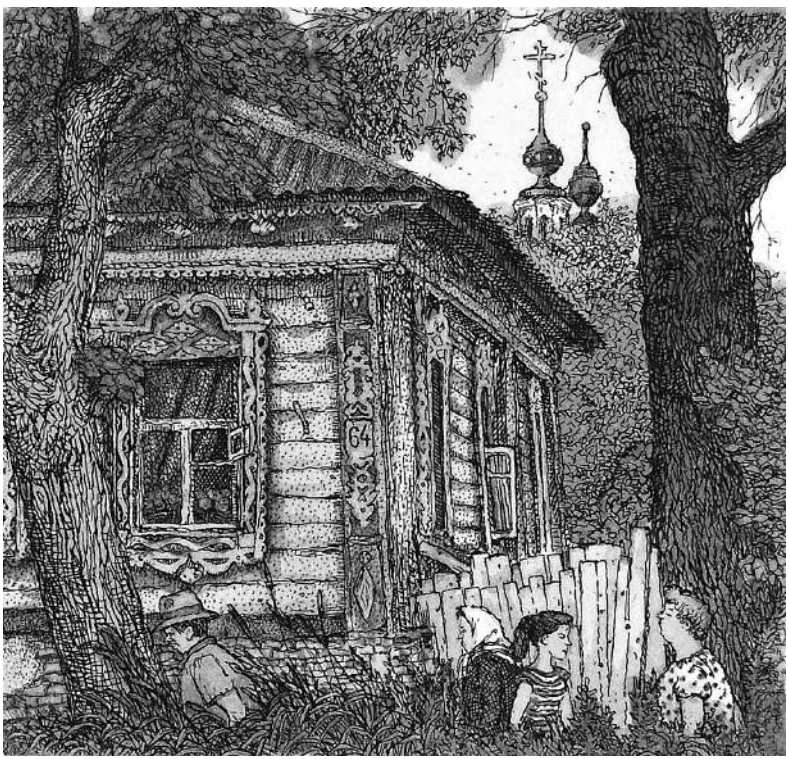
сложными цветовыми пятнами акварели (рис. 93). Его доброе искусство открыло нам сдержанную красоту многих северных стран Европы.

Особой красотой обладают пейзажи, выполненные в технике подкрашенной акварелью гравюры. Эта техника, применявшаяся до XX века для репродуцирования живописи, во второй половине XX столетия сформировалась как авторская подкраска авторской гравюры. Наиболее цельно подкрашенные гравюрные оттиски смотрятся в исполнении Е.И. Дергилевой. Художник рисует свои офорты прямо с натуры и при подкрашивании они приобретают свой уникальный колорит. Работы Е.И. Дергилевой, посвященные Москве и русской провинции, продолжают развивать в XXI веке московскую школу пейзажной графики. Тишина и уют уголков старой Москвы и русской провинции уже не одно столетие привлекает лучших отечественных мастеров графики. Акварельная подкраска позволяет наполнить воздушное пространство тем прозрачным цветом, который придает неспешной жизни захолустья удивительную глубину и умиротворение (цв. илл. 38 *а*, *б*; рис. 94).

В технике подкрашенного акварелью офорта сегодня успешно работают и такие графики как В.С. Пименов, Г.Н. Соколов, А.Е. Ветров, отражая жизнь древних поселений Подмосковья. Вслед за Е.И. Дергилевой они перенесли эту технику в XXI век.

Специфические графические пейзажные композиции исполнены цветными карандашами А.Ф. Биль и пастельными мелками Б.Ф. Французовым. Прекрасным мастером цветного штриха в пейзажных композициях показал себя В.А. Дувидов.

Говоря об акварельной подкраске рисованных или гравированных конкуров в творчестве русских художников нельзя не сказать, что их цветовые достижения стали возможными только при наличии в России стабильной школы акварели. Интерес к акварели, вспыхнувший с новой силой в начале XX века, не угасает и по сей день. В сфере акварельного пейзажа работали почти все выдающиеся русские живописцы первой половины — середины XX века, что позволило возникнуть в конце XX века в Москве отдельному учебному заведению по обучению акварели — «Школе акварели Сергея Андрияки». В этой школе одно из ведущих направлений — пейзажная живопись. Графические варианты пейзажной станковой акварели ярко проявились в масштабной серии большеформатных акварелей «Моя



94. *Е.И. Дергилева*. Голубой дом. 1998. Офорт, акварель

95. *Е.И. Дергилева*. Старая Коломна. 2003. Бумага, акварель

Москва», выполненных в первое десятилетие XXI века Е.И. Дергилевой. Перейдя из поисков в технике подкрашенного офорта к полноценной акварели, она исполнила более 100 произведений о Москве, получивших признание как в России, так и за рубежом (рис. 95, 96). Предельная точность рисунка, выработанная в офорте, проявилась и в акварели.

Необходимо отметить, что в пейзажной графике современных русских художников все больше и больше начинают совмещаться традиции натурной пейзажной зарисовки и станковой тиражной графики. Это позволяет получить выверенные композиции с фиксацией конкретных цвето-воздушных состояний и «живой» энергией штриха или мазка. Этот путь в своей графике экспериментально отработал в 1960—1980-е годы А.Д. Максимов, и его принципы работы оказались очень плодотворны для современной творческой практики.

96. *Е.И. Дергилева*. Малый Афанасьевский переулок. Поздняя осень. 2004. Бумага, акварель

2. Композиция цветного пейзажного изображения. Работа на пленэре

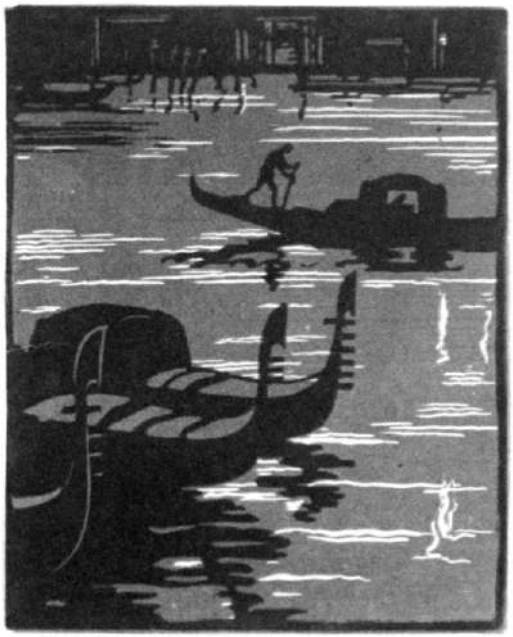
Использование цвета в графике пейзажа приближает исполнение графических листов в живописи, что рождает огромное количество композиций, «лежащих» в классификации искусства между графикой и живописью. Ярким примером такой работы является искусство акварели.

Конечно, красота пейзажа с легкой голубоватой дымкой вдали всегда очаровывает зрителя, и он невольно отдается во власть чувств, наполняющих душу, и стремится запечатлеть на листе бумаги все оттенки цвета. Это желание естественно, но оно вступает в противоречие с принципом обобщения, развитого в графике. Поэтому при работе с натуры лучше делать одноцветный рисунок и живописный этюд-набросок. Рисунок позволяет выявить графическую основу композиции и определить, как иногда говорят «контур» композиции. Этюд-набросок позволяет определить «цветовой настрой» пейзажа, который станет основой для графической «раскладки» цвета.

Цвето-тональная композиция пейзажа может быть очень разнообразной, но что-то принципиально нового, отличного от аудиторной практики изображения постановок почти нет. Те же законы симметрии и асимметрии действуют и в пейзаже, большое значение имеют и ритмические соотношения величин натурных объектов. По отношению к аудиторной работе меняется только условия их применения, к которым в первую очередь относится глубокая и многоплановая перспектива. Перспектива в пейзаже заканчивается часто видимой глазом линией горизонта. Именно глубокое пространство посредством построения планов в большинстве случаев раскрывает сюжет. «Пространство с его влекущей в глубину силой или его размахом вверх и вширь, как бы параллельно картинной плоскости, обладает огромным эмоциональным воздействием. Оно может быть и часто бывает основой самого строя пейзажа, его камерности или монументальности или спокойной описательности пейзажного изображения», — справедливо отмечал А.А. Федоров-Давыдов[1].

Вместе с тем полноценное использование центральной линейной перспективы в полном объеме встречается только в живописи «перспективных ландшафтов». Так, например, исполнены полотна русского живописца-перспективиста М.Н. Воробьева и шведа Б. Патерсена, жившего в Санкт-Петербурге. В пейзажной графике всех признаков глубины не несут в себе даже те композиции, в которых перспективное сокращение является основой изображения. Отвлеченность графических поисков приводит к сокращению приемов, направленных на точное следование законам линейной перспективы.

[1] *Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство. М., 1975. С. 469.



97. *В.Д. Фалилеев*. Венеция.
1921. Цветная линогравюра

98. *В.Д. Фалилеев*. Флоренция.
1921. Цветная линогравюра

В цветной графике пейзажа эскизы имеют еще большее значение, чем в работе над черно-белыми графическими композициями. В цветных эскизах важно определить общее цветовое состояние композиции. Для этого прорисованные эскизы в зависимости от задуманного образа «заливаются» по всему изобразительному полю одним преобладающим оттенком хроматического цвета. Красные летние закаты солнца и глубокие сумерки, о которых часто упоминается в литературе, прекрасно передаются в цветной пейзажной графике. Добавление к преобладающему цвету неба родственных по цвету облаков и темной зелени растений на земле не меняет общего колористического состояния. Показательным в этом отношении выглядят цветные гравюры В.Д. Фалилеева, тональная основа которых предельно выверена (рис. 97, 98).

Некоторые графики-пейзажисты с целью более точной передачи натурного колорита дорабатывают многоцветный эскиз с общим «подмалевком» непосредственно на пленэре, внося в работу красоту натурных оттенков. Иногда для осознания колорита приходится исполнить и полноцветный живописный этюд как делал это при работе над линогравюрой Г.М. Манизер.

Исполнив 20—30 эскизов, студент начинает понимать методику работы

в пейзажной графике. Эскизирование, сочетающее пленэрную практику и студийную доработку, развивает «режиссерское» мышление — умение акцентировать главное, существенное в пейзаже и подчинить ему второстепенное. По сути дела, эскиз — это план законченной графической работы. В ряде случаев, особенно если исполнение законченной графической композиции планируется в виде гравюры, необходимо иметь и проработанный эскиз, который делается на основе серии предварительных эскизов в размер законченного произведения.

Перевод эскиза в законченный (чистовой) графический лист не просто технологический процесс, а специализированная творческая работа. В процессе такой работы открываются новые возможности, появляются новые идеи, которые способствуют уточнению задуманного в эскизе. Законченная графика по способу завершения работы делится на графику: ручного исполнения, печатную и компьютерную, поэтому размеры графических листов могут быть очень разными. Они варьируются от $^1/_4$ бумажного листа до полного формата А1.

Примерные практические задания

Выполнить цветной графический пейзаж:

— сельской местности;
— с городской улицей;
— с парковым сооружением;
— с культовой архитектурой.

Глава XI
ИЗОБРАЖЕНИЕ РАСТЕНИЙ

Умелое использование в проектной работе изображений растений может основываться только на серьезных поисках в области натурной графики. Студенту необходимо в процессе обучения исполнить сотни зарисовок с изучением пластики и цветовой основы растительных мотивов, выявить их характерные особенности и образное начало. Кроме натурных зарисовок студенты должны выполнить 2—3 законченных композиционных листа на основе натурного материала. Необычная форма и цветовые оттенки позволяют создавать эффектные произведения цветной графики.

99. *М.С. Мериан*. Лист с бананами. 1705. Офорт с раскраской акварелью. Из альбома «Метаморфозы суринамских насекомых»

В задание входит аудиторная работа с постановок из растительных форм (ветки деревьев, стебли трав, цветы и соцветия) и внеаудиторная работа в ботаническом саду, оранжереях, в «дикой» природе. Основная часть внеаудиторного изучения растительного мира проходит на летней учебной практике, которая позволяет «окунуться» в жизнь лесов и полей с бесконечным разнообразием растительных форм.

Как и черно-белые изображения, цветную графику растений можно разделить на три вида:

— аналитические,

— образно-эмоциональные,

— орнаментально-пластические.

Однако больше всего с использованием цвета делают образно-эмоциональных и орнаментально-пластических композиций. В аналитические изображения цвет вводится только как факт природной «раскраски» форм растения (рис. 99).

1. Образно-эмоциональные изображения

Образно-эмоциональные изображения направлены на выявление «образа» растения художником через характерное расположение его форм в изобразительной плоскости, цвет, энергию нанесения и приемы изображения. Такие изображения часто не требуют тщательной отрисовки и исполняются «на едином дыхании», сохраняя непосредственность восприятия натуры.

Красота «быстрой кисти» всегда ценилась в традиционном искусстве Китая, и именно этот тип работы получил там наибольшее распространение и глубокое теоретическое обоснование. В знаменитом китайском трактате «Слово о живописи с горчичное зерно» при описании секретов изображения дерева «мэйхуа» написано: «Прежде всего — обдумай идею, замысел. Кисть проворная, вдохновенная неким безумием. Рука движется подобно молнии, без колебаний»[1].

Сам процесс создания художественной композиции не требует многочасового рисования и может быть закончен в несколько минут, но это только внешняя часть огромной внутренней работы и бесконечных предварительных (черновых) штудий. Прежде чем создавать подобные изображения, необходимо хорошо изучить строение объектов.

Все описания приемов заполнены точными характеристиками лепестков цветов, ветвей, листьев и корней растений. «Хризантема — гордый цветок, ее цвет очень красив, ее благоухание — позднее. Художник должен в душе иметь образ всего цветка — только тогда он сможет написать ее дух уединения. В этом ее суть.

Некоторые цветы обращены к земле, некоторые повернуты вверх, но их не должно быть слишком много. Некоторые листья закрыты цветами, другие перед ними — нет здесь порядка. Корни располагают попеременно и не близко друг к другу. В этом заключен основной смысл. Если преуспеешь в этом, то и всего и достигнешь. В общем, в каждой веточке, каждом цветке, бутоне раскрыта во всей полноте их сущность — чжи» — советуют мастера изображения хризантем[2].

Особое значение имеют погодные условия, в которых находится объект изображения. Неслучайно в дальневосточных странах, имеющих традиционную культуру любования растительным миром, всегда подчеркивают как время года, так и состояние дня. «На ветру, в ясную погоду, под дождем, в росе бамбук каждый раз имеет разное положение. Он склоненный или прямой, скрывается или на виду — каждый имеет свою форму и позу. Повороты в сторону, наклон вниз и стремление вверх — каждое положение заключает особую идею и закономерность. Пойми все душой, тогда овладеешь

[1] Слово о живописи из сада с горчичное зерно: О китайской живописи. М., 2001. С. 204.

[2] Там же. С. 209.

100. *Ци Бай Ши*. Шиповник. 1951. Бумага, цветная тушь

методом», — писал в «Книге о бамбуке» Ли Кань[1]. Он же отмечал, что в соответствии с этим меняются и приемы изображения: «Листья, отяжеленные росой или дождем, свисают, на ветру наклонены, под снегом — придавлены. Они видны или с изнанки, или с лица, опущены или приподняты. У каждого неповторимое положение. Нельзя их изображать одинаково»[2].

Тысячи художников Китая работали в традиционной китайской живописи (гохуа). Только история сложения современного стиля этого искусства охватывает четыре последних столетия и делится на три этапа. «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», цитаты из которого мы привели выше, было написано в первый период. Индивидуальный и экспрессивный стиль живописи получил в начальный период максимальное выражение в творчестве Ши Тао и Джу Да.

Однако европейскому духу ближе художники третьего периода и, прежде всего, Ци Бай Ши. Хотя искусство Ци Бай Ши внешне традиционно, в его «цветах и птицах» нет философского безразличия к миру и отстраненности от суетной жизни. Субъективный отбор художником явлений жизни, яркое проявление личных вкусовых предпочтений было очень заметным в его творчестве. Это роднило Ци Бай Ши с таким художником как Жень Бо-нянь, жизнь которого иногда сравнивают с жизнью Ван Гога[3]. Природа в искусстве Жень Бо-няня стала более человечной и понятной. Жень Бо-нянь оказал сильное влияние на сотни других художников своим индивидуальным видением мира.

Творчество художников в жанре «цветы и птицы» в начале XX века совпало со временем новых путей в искусстве и возникновении студий, где искусство рождалось не по ре-

[1] *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. С. 356.

[2] Там же. С. 357.

[3] *Завадская Е.В.* Ци Бай Ши. М., 1982. С. 32.

101. *Ци Бай Ши*. Вьюнок-повилика. 1954. Бумага, цветная тушь

цептам, а подпитывалось натурными впечатлениями. Такой оригинальной школы-студии стал открывшийся в 1914 году в Шанхае при Академии изящных искусств факультет живописи гохуа, где работали многие художники, вставшие, как Ци Бай Ши, на путь обновления традиционной живописи. Е.В. Завадская кроме Ци Бай Ши выделяет таких художников нового направления как Хуан Бинь-хун, Пань Тянь-шоу и Ван Гэ-и. Но наиболее известным из них стал Ци Бай Ши.

Он вошел в историю мирового искусства с огромным наследием, исчисляемым тысячами работ. Излюбленными объектами для изображения у него были пионы, лотосы, цветы дикой сливы — мэйхуа, вьюнки, бегонии, петушиный гребень (рис. 100, 101).

Ци Бай Ши придавал огромное значение работе с натуры. Это он называл «созерцанием метаморфоз природы». Только такое созерцание позволяло ему создавать произведения «на грани сходства и несходст-

ва». «Излишнее сходство — закрывание с обывателем, несходство — обман»[1], — говорил художник.

Технологически живопись гохуа XX века — это изображения, полученные китайской тушью на бумаге. Внешне она отдаленно напоминает акварель, но бумага, кисти, приемы работы иные. По использованию выразительных средств она может быть отнесена к тому, что мы понимаем под графикой. Светлый условный фон позволяет зрителю сосредоточиться на красоте кистевых ударов и движении цвета в толще бумаги, позволяющих передавать как тончайшие цветовые оттенки, так и мощное цветовое звучание. Так влюбленный в скромный колорит осенних увядающих лотосов и сделавший с ними множество композиций, Ци Бай Ши в 96 лет создал замечательный свиток с темно-красным пионом. В последних своих работах мастер использовал необычайно яркие цвета и сочетал их с темным контуром. Такой графический контраст предельно усиливал звучание окрашенных лепестков цветов, придавая им как экстравагантность, так и скрытую грусть. Жизнь прекрасна, даже если художник стар и немощен. Ярким красным цветом мастер писал в 1950-е годы вьюнки.

Большая часть композиции Ци Бай Ши из жанра «Цветы и насекомые» организованы по принципу диалога. У Ци Бай Ши диалог может идти как между растением и насекомым, так и между растениями. Известно, что для своего ученика Ли Кэ-жаня мастер написал две орхидеи в стакане и сделал надпись «Диалог».

Первостепенное значение в образно-эмоциональных изображениях имеет композиция, т.е. размер и формат плоскости и размещение на ней изображения. Художники Китая, многие из которых посвятили жизнь творческому осмыслению какого-либо одного растения, вели композиционный поиск, рисуя изображение эскизным методом на натуре. Несколько десятков черновых набросков позволяет значительно прояснить композиционную ситуацию и выявить путь к наилучшему решению.

Работу над образно-эмоциональными изображениями растений лучше всего начинать с силуэтных мотивов в три тона. Наиболее просты и понятны силуэты темнее тона поверхности листа. Как правило, это ярко окрашенные бутоны цветов средней тональности с черно-серыми или сине-зелеными темными листьями на белом поле бумаги. Линейная прорисовка может наполнить изображение деталями, но не должна мешать хорошо читаемым общим тональным отношениям. Со временем можно увеличивать количество цветовых оттенков, использовать активные цветные фона, технику «по сырому» и т.д.

Наиболее подходящий инструмент — кисти для акварели, гуаши или туши. Могут быть применены офортная прорисовка и цветные карандаши разных моделей (цв. илл. 39).

[1] *Завадская Е.В.* Ци Бай Ши. М., 1982. С. 108.

2. Орнаментально-пластические изображения

Орнаментально-пластические изображения растительных мотивов в больших количествах исполняются в учебном процессе студентами, готовящимися к профессиональной работе в сфере орнамента. Однако знать методику «перевода» объемных растительных форм в орнамент должен каждый дизайнер.

Современная методика работы над орнаментально-пластическим изображением растений в цветной графике представляет собой соединение аналитических поисков и творческой обработки мотивов. Эта методика, успешно применяемая на факультете прикладного искусства в Московском государственном текстильном университете имени А.Н. Косыгина, была детально изложена в учебном пособии «Изображение растительных мотивов», изданном в 2004 году[1]. В данном тексте мы лишь отметим, что в цветных орнаментально-пластических изображениях введение в черный контур рисунка расцветки резко усложняет орнаментальный строй произведения. Графическое выявление сплава черно-белых ритмико-пластических отношений с цветными ритмическими рядами порождает сложнейшие композиционные структуры, скрытые в природных формах. Чтобы не запутаться в этом цвето-пластическом «море» необходимо вести работу в два этапа:

— провести цвето-пластический анализ природного мотива в виде нескольких зарисовок аналитического плана;

— на основе выявленных природных отношений форм и цвета исполнить законченную композицию.

При определенном навыке первый этап может проводиться и «в уме», но для этого придется очень долго наблюдать растение, поворачивая его руками и анализируя отдельные составляющие форм. Необходимо понять как «извлечь» ведущий цветовой строй и осознать возможные пути его трансформации.

Замена черного рисующего контура на хроматический цвет позволяет менять тональность «звучания» всей композиции доводя ее до нежных, таящих в бумаге оттенков. В растительных орнаментально-пластических цветных изображениях растений рисующий контур может быть и очень светлым, т.е. светлее заливок цвета в листьях или цветах. Этот прием часто применяется в текстильных орнаментах и орнаменте на фарфоре (рис. 102).

Законченный графический лист с орнаментально-пластическим цветным изображением должен быть достаточно большого формата (формат А1), чтобы изобразительная плоскость позволяла проявить знания в цветной графике растений наиболее полно.

[1] *Бесчастнов Н.П.* Изображение растительных мотивов: Учеб. пособие для вузов. М., 2004.

102. Таблицы орнаментальных мотивов. Начало XX века. Литография

Примерные практические задания

Исполнить образно-эмоциональные цветные графические изображения:

— комнатных растений;

— полевых и садовых (срезанных) цветов в букете;

— цветущих растений в саду.

Исполнить орнаментально-пластическую цветную графику:

— на основе одной части растения (цветок, лист и т.д.);

— на основе цветущей ветки растения;

— на основе фактурных образований на поверхности растительных форм;

— на основе изображения всего цветущего растения.

Глава XII
АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАФИКА

1. Изображения животных в мировой графике

Большинство графических изображений животных исполняется с использованием цвета, так как шкуры и перья наших любимцев необычайно красивы. Только цветное изображение способно передать внешний вид синей райской птицы, красного ара, зелено-красного попугая или малого зеленого рогоклюва. Оперение птиц состоит из огромного количества перьев. Даже у маленького крапивника их более тысячи. Эти перья разнообразно окрашены и придают птицам неповторимый колорит.

Цветную графику мы считаем вершиной всей работы над изображениями животных, ведущейся с первого курса. Наброски в зоопарке, черно-белая графика приводят нас к цветным композициям, в которых красота животного мира раскрывается во всем своем блеске.

Цветная графика животных исполняется в учебном процессе как в виде зарисовок цветными материалами на белой, черной и разноцветной бумаге, так и в виде законченных композиций цветной графики. Зарисовки исполняются в условиях зоопарка, в зоологических музеях и дома с домашних животных.

Животный мир, так же как и мир растений, является с древнейших времен неисчерпаемым источником орнаментального творчества. Известные изображения зверей, птиц, рептилий, рыб и т.п. составляют основу многих произведений декоративно-прикладного искусства. Целые эпохи в истории человечества оставили нам памятники искусства, отличающиеся безупречным мастерством исполнения животных.

Графические образы зверей, запечатленные рукою доисторического человека на стенах пещер, по обобщенности и прочувственности форм часто не имеют себе равных. «Звериный стиль» скифов и сарматов вошел в историю искусства изображениями животных, сцепившихся в яростной схватке. Мотивы, отработанные

в мелкой пластике свободно переходили в скифо-сарматском искусстве в графику аппликаций из кожи и орнаментированный текстиль. В эпоху великого переселения народов скифо-сарматское искусство распространилось по всей Европе.

Птицы, изображенные на дереве жизни, порталах, клюющие ягоды и разгуливающие среди цветущих деревьев — любимый мотив текстильной и книжной графики, росписи по дереву в европейском средневековье. В эпоху Возрождения львы и дельфины используются в книжной графике и декоративных росписях. Птицы порхают в искусстве барокко и классицизма. Цветная графика животных и птиц заполняет альбомы и книги периода эклектики, в причудливых ракурсах встречается в искусстве модерна.

В XX веке графика животных в наиболее развитом виде встречается в детской иллюстрации почти всех развитых стран мира. Сотни художников работали и работают в области цветного графического изображения. Среди русских художников-анималистов одно из первых мест принадлежит Е.И. Чарушину — классику детской иллюстрации. «Это был едва ли не единственный в своем роде писатель-анималист для маленьких детей, счастливо соединивший в одном лице талантливого литератора и живописца. Он был мастером детского рассказа совершенно особого, синтетического свойства: образы и ритмы литературного текста сливались тут с живописным их выражением. И это была легкая, чистая живопись (акварелью, иногда тронутой гуашью), умело освобожденная от тех чисто литературных способов выразительности, какие гораздо естественнее брал на себя текст», — пишет исследователь детской книги Э.З. Ганкина[1]. Сделав свою первую анималистическую книжку «Птенцы» в 1930-м году, он до конца жизни рисовал животных. Свою лучшую цветную графику животных он исполнил в серии книг 1960-х годов, часть из которых переиздается и сегодня.

Особенно удавались Е.И. Чарушину изображения воробьев, котят, утят, кошек и собак. Чарушин не только тонко чувствовал «организм» детской книги, но и живо и эффектно передавал настроение животных. Красота передачи меха и перьев животных через охристо-серые оттенки не заслоняла характера изображаемых персонажей. Классикой такой иллюстрации следует считать рисунки Е.И. Чарушина к произведению М. Горького «Воробьишко» (цв. илл. 40; рис. 103, 104). Более декоративен и ярок в рисунках животных, чем Е.И. Чарушин, его сын — Н.Е. Чарушин. Воспитанный больше отцом, чем академической школой, он нелегко искал свой путь в искусстве. Работы Н.Е. Чарушина не так завершены и чисты по силуэту как работы его отца, но красота использования приемов рисунка кистью и пастельной штриховки позволяют говорить о его оригинальном твор-

[1] *Ганкина Э.З.* Художник в современной детской книге. М., 1977. С. 46.

103. *Е.И. Чарушин*. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Воробьишка». 1978. Бумага, акварель

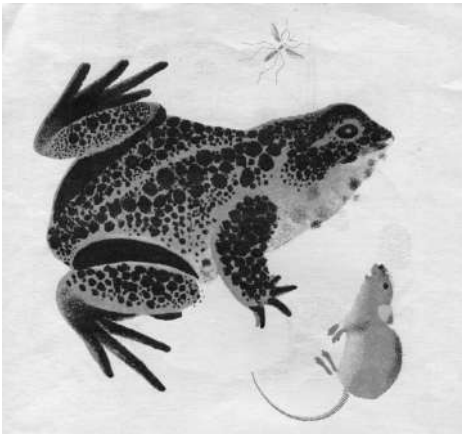
104. *Е.И. Чарушин*. Иллюстрация к детской книжке Б. Герц «Уть-уть». 1980. Бумага, акварель

105. *Н.Е. Чарушин*. Обложка книги Н. Дуровой «Ежонок Тимка и мышонок Невидимка». 1974. Бумага, акварель, гуашь

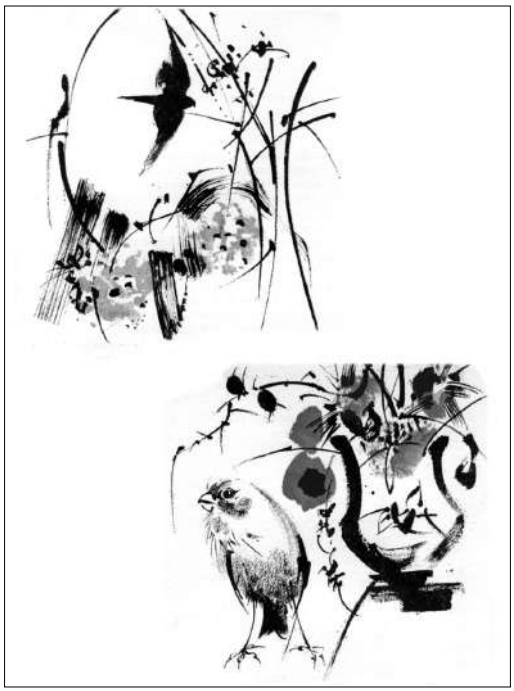
ческом лице. Книжки «Невиданные звери», «Птицы», «Ежонок Тимка и мышонок Невидимка», иллюстрированные Н.Е. Чарушиным, неоднократно переиздавались в нашей стране (рис. 105).

Принципиальными для развития цветной анималистической графики следует считать цветные литографии Н.А. Тырсы, выполненные им в 1930 году для книжки Б. Житкова «Про слона». Лаконизм изображений слонов, выполненных в серо-голубоватом колорите, открывает целое направление в графике животных (рис. 106). Схожая техника была опробована Тырсой в 1926 году в книге Бианке «Снежная книга». Лиса, заяц,

106. *Н.А. Тырса*. Иллюстрация к книге Б.С. Житкова «Про слона». 1930. Литография.



107. *В.В. Лебедев*. Иллюстрация к книге С.Я. Маршака «О глупом мышонке». 1925. Автолитография



108. *И. Красл*. Изображения птиц. 1970-е. Бумага, акварель

сова нарисованы очень портретно. Убедительные образы в сочетании с текстом производят яркое и сильное впечатление.

М.П. Митурич, В.А. Дувидов, Н.А. Устинов делают свою графику на основе натурных впечатлений, но стиль их работы в значительной мере импровизационный. Митурич нашел свой тип цветного рисунка, который жил в книге благодаря декоративной организации страницы — полосы. Но декоративность у Митурича имеет собственные приемы. «Законов такой декоративности, которые можно было применять во всех случаях, нет. Но должно быть чувство декоративности, которое надо в себе развивать», — говорил В.М. Конашевич, метод работы которого Митурич изучал[1].

Крайне интересной для нашего пособия является тоненькая книжка — сказка «О глупом мышонке», выполненная В.В. Лебедевым совместно с С.Я. Маршаком в 1925 году. Великолепный график, бесспорный лидер петербургских книжников блестяще справился с задачей. Животные изображены в виде цветных силуэтов с пятновой проработкой. Утка, жаба, мышонок, свинья, лошадь, щука даны в красивой игре несколько приглушенных цветовых пятен (рис. 107).

Из зарубежных иллюстраторов, работающих в цветной графике животных можно выделить таких иллюстраторов как И. Красл, М. Ханак,

[1] *Конашевич В.М.* О себе и своем деле. М., 1968. С. 239.

Ю. Грабинский. Их отличает безупречная графическая культура, основанная на многовековой культуре европейского искусства и новейших мировых модных веяний. Опыт, наработанный в мировой станковой и книжной графике, влияет на графический дизайн (рис. 108).

2. Практические советы

Этапы работы в цветной анималистической графике схожи с работой в черно-белых изображениях. Вначале набирается материал в виде набросков и зарисовок в условиях зоопарка, на звероводческих фермах, с домашних животных. Потом на основе собранного объемного материала исполняется законченная графическая работа.

Отличием от работы над черно-белым изображением является то, что наброски и зарисовки ведутся цветными материалами и на тонированных бумагах. Кроме того, в работе над цветной графикой делается множество цветных зарисовок с чучел животных в зоологических музеях. Задача зарисовок — предельно точно передать цветовые оттенки и форму перьев и шерсти животных. В большинстве случаев именно природный орнамент на теле животного подсказывает необходимое графическое решение всей композиции. Рисовать чучела можно очень долго, с перерывами для отдыха глаз. Поэтому собираясь в такой музей, подумайте о максимально удобном оборудовании своего рабочего места. С чучела одного животного, как правило, делается несколько рисунков в различных графических техниках. Иногда требуется тщательная отрисовка какой-либо одной части животного.

Поиск законченного графического решения студенты ведет как в аудиторных условиях под руководством педагога, так и дома по отобранным педагогом эскизам и утвержденной графической идее.

Примерные практические задания

Выполнить цветные графические изображения животных:

— натурные зарисовки животных в различных поворотах;

— быстрые изображения отдельных частей тела в движении;

— зарисовки животных с задачей передачи фактуры кожи, шерсти или оперения;

— зарисовки животных с задачей передачи общего силуэта тела;

— законченную графическую композицию с птицами;

— законченную графическую композицию с животным, покрытым шерстью;

— законченную графическую композицию с животным, имеющим на теле панцирь.

Глава XIII
ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ

Во введении в пособие мы уже отметили, что освоение цветной графики происходит в учебном процессе через введение в черно-белое изображение одного-двух хроматических цветов. В ряде случаев очень полезным для начального этапа освоения хроматических композиций в графике бывает использование серого цвета. Серый цвет усложняет тональность графических решений, создает особую гармонию, основанную на взаимодействии серых оттенков. Наиболее безболезненным переход от черно-белых изображений через введение серых оттенков происходит на основе работы с натюрмортными постановками. Натюрмортные постановки не сковывают фантазию студентов, позволяя свободно изменить натурную композицию.

Выполнение заданий по цветной графике в принципе не отличается в своей последовательности от работы над черно-белыми графическими решениями и включает в себя:

— рисунок (зарисовки и наброски) с натуры;

— эскизную работу;

— исполнение чистовых листов.

1. Рисунок и зарисовки с натуры

Рисунки с постановки, заданной для работы над цветным графическим решением, выполняются как для поддержания рисовальных навыков у студентов («график должен постоянно упражнять свой глаз и свое чувство формы рисованием с натуры...»[1]), так и для последующего использования его при работе в цветной графике. Не следует думать, что он может иметь эскизный характер. Это должен быть законченный анализирующий формы постановки и выявляющий пластическую взаимосвязь фигур рисунок. Детализация форм в рисунке постановки, зависящая от дальнейших замыслов автора не должна влиять на художественность изображения.

[1] *Радлов Н.* Графика. Л., 1926. С. 18.

В работе над графическими композициями могут быть полезными отдельные зарисовки поворотов головы, рук, драпировок и т.п.

Рисунки и удачные зарисовки выставляются на просмотре вместе с цветными графическими листами.

2. Эскизная работа

Цветная графика не может обойтись без эскизной работы. Более того, она увеличивается по сравнению с эскизной работой в черно-белой графике за счет поиска колористических решений задуманных композиций. Процесс разработки эскизов включает в себя две стадии:

— разработка композиционных решений;

— поиск наилучшей колористической гаммы найденных композиций.

Колористический поиск может несколько изменять найденную композиционную схему, т.к. она верна только для определенного колорита. В цветной графике на графическую композицию очень сильно воздействует цвет, т.к. размеры каждого цветового поля имеют большое значение.

Психология восприятия человеком различных цветов неодинаковая, и это будет влиять на количественное нанесение того или иного цвета в графической схеме в зависимости от колорита.

Эскизная работа в основном ведется без натурной постановки, но можно работать и в аудитории. С натурной постановки в аудитории эскизы выполняются в тех случаях, если постановка, как в композиции, так и в колорите почти удовлетворяет замыслам автора. Возможно развитие колористических тем постановки в аудиторной эскизной работе.

Эскизы выполняются в размерах $^1/_8$ — $^1/_{16}$ чертежного листа и выставляются на экзамене в виде выклеенной на большой лист бумаги серии.

3. Исполнение чистовых листов

Найденные в процессе эскизной работы наилучшие варианты цветных графических композиций «переводятся» в так называемые «чистовые листы». Чистовыми листами в данном случае мы считаем законченную цветную графическую композицию, выражающую замысел автора во всей полноте и детальной проработке. Чистовые листы должны иметь гармоническое цветовое решение. «Перевод» эскизов в чистовые листы не является механическим увеличением, а представляет собой творческий процесс с большим количеством задач, требующих решения. Это не перевод «малого в большое», а создание графического произведения по разработанному эскизу. Бездушное увеличение эскиза до размеров чистого

109. *Д.И. Митрохин*. Натурщица и художник.
1924. Эскиз ксилографии и ксилография

листа ведет к грубой схематичности и выхолощенности, т.к. эскиз выполнен с учетом его маленьких размеров. Большая изобразительная плоскость требует усложнения ритмики форм, дает возможность для детализации образов и в ряде случаев заставляет несколько менять цветовую гамму эскиза. Цветовая гамма меняется в сторону ее усложнения, как в виде усложнения тона локальных цветов, так и введением не существовавших в эскизе цветовых оттенков.

Эстетические качества чистового листа зависят и от его технологического исполнения, фактуры изобразительной плоскости. Эти особенности разбираются в последней главе пособия.

Размер и формат чистовых листов варьируется в пределах от размера эскиза до одного ватманского листа и в редких случаях бывает больше. Такой размер достаточен для решения задач, поставленных нашим заданием.

Конфигурация изобразительной плоскости зависит от постановки и может быть в виде квадрата, прямоугольника, круга или овала. О точности перенесения эскиза в законченную композицию можно судить по эскизу и ксилографии с него, исполненных Д.И. Митрохиным в 1924 году. Д.И. Митрохин рисовал и печатал ксилографию на желтоватой бумаге как черной, так и коричневатой краской (рис. 109).

Глава XIV
ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ЦВЕТНОЙ ГРАФИКЕ

1. Принципы орнаментальной организации изображения

Орнаментальность (ритмическая организация изобразительной плоскости и соразмерности форм) присуща каждому произведению изобразительного искусства. Вопрос лишь в степени орнаментальной организации. Значительная часть графики, выполняемая студентами вузов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, самим чередованием однотонных ударов краски, изощренной конфигурацией однотонной и, в ряде случаев, однотолщинной линии имеет уже довольно высокий уровень орнаментальной организации. Но на первых постановках, когда студенты только начинают усваивать графические навыки работы, усиление орнаментальных качеств графических листов не включается в требования задания.

Сложные постановки с упором на их орнаментальную организацию ставятся после усвоения студентами элементарных графических приемов. Поиск орнаментальной организации графического листа часто сопровождается отказом от объемной характеристики фигур. Это вполне естественный и необходимый прием при изучении основ орнаментальности в графике. Огромное количество графических произведений, выполненных мастерами графики, не имеют объемных характеристик. Так задумано их образное решение. Пятновая и линейно-пятновая графика Д.И. Митрохина может служить иллюстрацией данного приема. Образный строй его произведений целиком основывается на орнаментально-ритмической организации листа. Он был чародеем орнамента и орнаментальной организации иллюстрации. Особенно эффектны обложки книг 1910—1920-х годов, в которых в одной композиции художник использует серый и красный цвета на белом фоне. Переходы черных силуэтов в белые или красные образуют интересный ритм пятен черного, белого и красного цветов. Несмотря на чрезвычайную условность графики Д.И. Митрохина, в ней нет грубой геометризации,

110. *Д.И. Митрохин*. Тропический лес. Иллюстрация к сказке Р. Густафсона «Баржа». 1913. Бумага, тушь, акварель

влекущей за собой потерю узнаваемости предметов и уничтожающей сложные пластические связи. «Орнаментальность, свойственная работам Митрохина, опирается на живое ощущение русской природы, превосходное знание окружающего мира», — пишет о художнике Э.В. Кузнецова[1]. Иллюстрацию к сказке Р. Густафсона «Баржа», выполненную в черном контуре с подкраской, он превращает в орнамент (рис. 110).

Рассматривая примеры линеарной графики, мы коснулись проблемы украшающих качеств линии, красоты линеарной графики. Линеарная графика О. Бердслея, по утверждению его историографов, в ряде случаев переходила в простую каллиграфию, украшающую листы. «О тонкостях и прихотях начертательной линии» говорит С. Маковский в предисловии к книге Н.Э. Радлова «Современная русская графика»[2].

Чрезвычайно интересной в этом плане представляется книга известного на рубеже XIX—XX веков английского художника Уолтера Крэна «Линия и форма». Разбирая способы рисования линией, функции линии в рисунке, он устанавливает два пути в работе линией. Художник, по его убеждению, может ставить перед собой две задачи: или «графическую», или «орнаментальную»[3]. Говоря точнее, рисунок в нашем случае лучше графики может решать или задачу изобразительную, или орнаментальную. Не беря во внимание категоричность автора в разделении задач графики, следует сказать, что автор справедливо отмечает возможность орнаментальной организации рисунка. «Плоскостность» изображения, выполненного однотонной линией или линией и пятном, способствует усилению внимания к ритмической взаимосвязи линий и форм, образуемых ими. Это вносит определенную орнамен-

[1] *Кузнецова Э.В.* Искусство силуэта. Л., 1970. С. 46.

[2] *Радлов Н.Э.* Современная русская графика. Пг., 1916. С. 8.

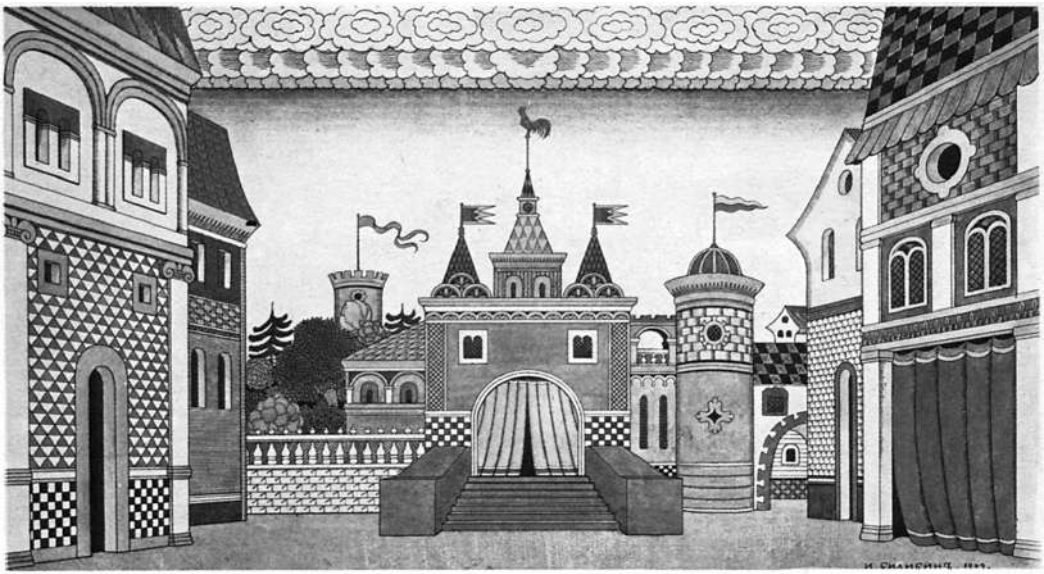
[3] *Сидоров А.А.* Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 16.

111. *И.Я. Билибин*. Воин. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1931. Бумага, карандаш, акварель

112. *И.Я. Билибин*. Командор. Эскиз костюма к драме Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». 1911. Бумага, карандаш, акварель

тальную организацию изображения и придает ему украшающие качества. Сравнивая творчество О. Бердслея и Д.И. Митрохина, можно увидеть ряд схожих приемов орнаментации изображения. Высочайшей орнаментальной культурой обладали японские мастера традиционной графики.

Сложная орнаментальная организация имеет место и в линеарной плоскостной графике с введением однотонного штриха. Чередование через равные промежутки белого однотонных штрихов ритмически усложняет графическую композицию (смотри произведения русского лубка). Графические приемы лубка используют в своей работе многие художники-иллюстраторы и специалисты по художественному оформлению текстильных изделий. Наиболее известны в этом плане работы И.Я. Билибина и Д.С. Стелецкого. Орнаментальные лубочные композиции и композиции в стиле лубка включают в себя в различных вариантах почти весь арсенал изобразительных средств графики, то есть пятно, линию и штрих, что дает неограниченные возможности комбинационной работы (рис. 111—114).



113. *И.Я. Билибин*. Царство Дадона. Городская площадь.
Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».
1909. Бумага, карандаш, тушь, акварель

114. *И.Я. Билибин*. Эскиз декорации
к пьесе Ф.Л. Сологуба «Честь и месть».
1908. Бумага, тушь, акварель

Принципы орнаментальной организации в графике, выявленные известными художниками, конечно, найдут применение в студенческих работах. Правильное понимание орнаментальности позволит усилить эмоциональную выразительность учебной графики.

В графических работах специалистов декоративно-прикладного искусства орнаментальность выражена наиболее ярко. Да это и естественно, так как они — «орнаменталисты», и их призвание — в выражении всей красоты окружающего мира в орнаментальных рисунках. Любой мотив или сюжет они должны уметь «переложить» на язык своей сферы искусства.

Процесс «перекладывания» натурального изображения может иметь несколько стадий, и каждая стадия — конкретный шаг к обозначенной художником цели. В наиболее общей и схематической форме этот процесс может быть выражен так: натура — геометрический орнамент. В более подробной форме: натура — натуралистическое изображение — реальные изображения с различной степенью обобщения — изобразительный орнаментальный мотив — геометрический орнамент.

Художники декоративно-прикладного искусства должны знать и «преобразовывать» натуру в любую из этих стадий. Каждой стадии характерны свои приемы графического изображения, свое использование линии, точки, пятна и штриха.

Одной из важнейших общих черт «прикладных» графических изображений является ограниченное пространство, дающее возможность обращать большее внимание не на выявление различных объектов в перспективе по отношению к зрителю, а на ритмическую их организацию. Ограничение пространства может варьироваться от «глубины рельефа или даже горельефа» до полностью плоскостных изображений. В графических изображениях плоскостных или с иллюзией неглубокого пространства существуют свои композиционные особенности, основанные на отсутствии перспективного сокращения.

Орнамент строится в большинстве случаев с учетом того, что эта плоскость, для которой он предназначен, может бесконечно увеличивать свои размеры. Исходя из этого, цветовые пятна и линии направлены не на разрушение плоскости, а на ее подчеркнутое выявление путем относительного композиционного равновесия.

В бесконечном орнаменте проблема плоскости изображения решается как в самом орнаментальном мотиве, так и в значительной степени заданным повторением его бесконечное число раз. Поэтому тут может быть допущено и выражение некоторой глубины пространства.

В «монораппортной» композиции, гобеленах и тому подобных произведениях плоскостность выдерживается только за счет внутренней организации самой композиции, а значит и осознанного использования графических средств. Усиление ритмических возможностей композиции может достигаться повторяемостью элементов, выполненных одинаковым графическим приемом и одинаковым графическим средством.

Так изображения, выполненные однотонной, однотолщинной (или близкой к этому) линией, будут всегда иметь стремление к плоскостности. Эта линия зрительно не уходит в глубину плоскости, не прорывает ее, стремясь выразить трехмерность или объем, а оперирует только в двухмерном пространстве. Но это не означает, что если нужно сделать изображение хорошо лежащим на плоскости, то нужно работать только такой линией. Указывается лишь наиболее яркий пример. Можно работать и разнотолщинной линией,

нисколько не принося вреда плоскостному характеру композиции. Самые изощренные каллиграфические написания текстов «не рвут» страницу книги. Принципом, близким к каллиграфии, можно пользоваться и при создании изобразительных форм на плоскости.

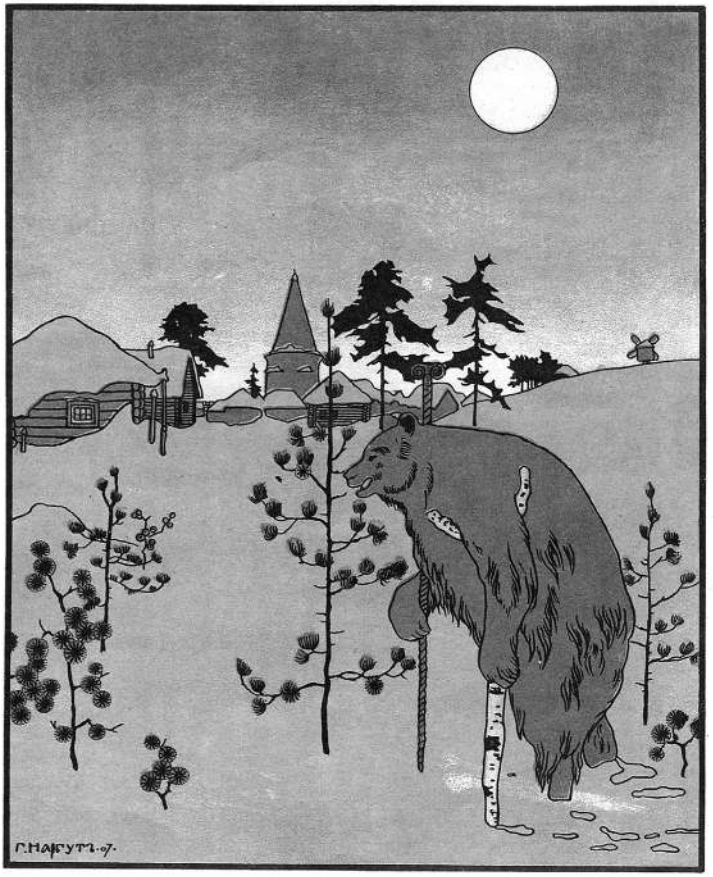
Хорошо подходит к созданию плоскостных изображений работа таким графическим средством, как пятно. Выше мы уже упоминали о высоких качествах графики Г. Нарбута. Посмотрим на рисунок 115 — одну из самых известных его работ. Пятно цвета целиком лежит на плоскости и поэтому является излюбленным средством выражения художников книги и плаката. В наиболее простом варианте цветовые пятна не должны иметь внутри себя тоновых модуляций, «размывающих» плоскость пятна. Цвет должен ровной плашкой лежать в композиции. При создании орнаментальных графических композиций с неглубоким пространством («пространством мятой бумаги») рисунок в значительной степени создается тоновыми модуляциями («раскатами тона»). Этот прием позднее был удачно использован в работе художниками абстрактного искусства.

Выявление объектов композиции вполне возможно и применением такого средства художественного выражения, как точка. Но ей больше присущи композиции с неглубоким пространством и формы с ограниченным, но все же объемным выражением. Качества точечной фактуры мы уже ранее отмечали.

Штрих по своей природе создан для выявления объема, формы, хотя вполне возможен и штрих только фактурного свойства. В орнаментальных графических композициях он несет на себе как ту, так и другую нагрузку. Однако следует отметить, что близкое к полной силе применение свойств штриха можно увидеть только в композициях клеймового характера со значительным пространственным решением. Неглубокие зрительные прорывы плоскости изображения клейм дают возможность показать штрих во всей его красоте и силе.

Указав, что орнаментальным графическим композициям характерно ограниченное пространство или же небесконечное перспективное сокращение, мы вкратце остановились на формах использования средств художественного выражения для получения этого ограниченного пространства, а в крайнем варианте — плоскости. В сугубо орнаментальных рисунках или орнаментальных мотивах не требуется особенно сложных перспективных ухищрений, направленных на удержание изображения в плоскости.

Перспектива там не нужна, и ее практически нет. Но в процессе работы над тематическими настенными панно и гобеленами, где требуется не просто создание красивой композиции на плоскости, а часто и выявление сложного сюжета, нужна бывает и определенная перспективная организация. Это не обычная иллюзорная перспектива, выявляющая глубокие пространственные сокращения,



115. *Г.И. Нарбут*. Иллюстрация к сказке «Медведь». 1907. Цветная литография

а перспектива, направленная на композиционную организацию работы, выявление сюжетных связей действующих лиц (элементов) без разрушения плоскости. Прекрасно понимали и применяли на практике такую перспективную организацию древнерусские живописцы. Многие весьма интересные исследования в этом направлении древнерусской живописи дали кое-какие результаты, но думается, что многое еще впереди. Пока мы только имеем некоторое обоснование применения законов обратной и сферической перспективы.

Ритмичная организация изобразительной плоскости и соразмерность форм при правильном понимании глубины пространства и плоскостности дают графические изображения с высокой степенью орнаментальной организации.

2. Орнаментальная графика

Обращая внимание в творческой практике на орнаментальную организацию графических композиций, художники достигают в ряде случаев такого уровня орнаментального осмысления натурных форм, когда орнаментальность, как одно из свойств графического изображения, переходит в одно из основных свойств или даже основное его свойство и становится отличительной особенностью данной графики. Если называть такую графику по ее отличительной особенности (основному свойству), то она может называться орнаментальной.

Таким образом, графика, где основным свойством композиции являются ритмические отношения орнаментально организованных форм, может условно называться орнаментальной.

Определение рисунка как орнаментального рисунка, графики как орнаментальной графики встречаются в искусствоведческих работах, в высказываниях художников и не являются чем-то новым. Известный русский искусствовед и коллекционер А.А. Сидоров в книге «Обри Бердслей» называет часть рисунков художника орнаментальными рисунками. «Его орнамент, с такой щедростью рассыпанный во многих его рисунках, является изумительной амальгамой прерафаэлитских, японских, античных мотивов. Общая эволюция Бердслея, шедшего от детали к умеренной монументальности классического стиля, нигде не может быть так заметна, как в его орнаментальных рисунках»[1].

Разбирая вопрос об орнаментальности в графике, мы пришли к выводу, что орнаментальная организация присуща любому произведению искусства, разница лишь в степени этой организации. Граница перехода «просто» графики в орнаментальную графику очень условна, но она есть. Графические работы Д.И. Митрохина, безусловно, орнаментальны по сравнению с графикой Д.Н. Кардовского, так как образный строй произведений Митрохина целиком основывается на орнаментально-ритмической организации листа.

Гармонично организованная повторность форм и цветочных сочетаний в произведении искусства вызывает приятные ощущения. Этим объясняется любовь народа на протяжении многовековой истории к орнаменту, орнаментальным мотивам, в которых как бы сконцентрировались украшающие качества ритмически организованных форм. Орнамент — украшение в чистом виде. Орнаментальная графика в связи с особенностями своего композиционного строя обладает значительной способностью к украшению, радуя глаз гармонией цвета и линии.

Интерес к эстетической стороне графики, ее ритмической и орнаментальной организации сближает орна-

[1] *Сидоров А.А.* Обри Бердслей. М., 1917. С. 194.

ментальную графику по принципам решения с декоративным искусством, где на первое место выступает красота орнаментальной организации. В качестве примера можно вспомнить всемирно известные плакаты О. Редона, М.А. Бастарда, О. Кокошки, А. Мухи.

Орнаментальная графика соединяет в себе приемы и методы как станкового, так и декоративного искусства. Переплетение, взаимоусиление декоративных и выразительных элементов станкового искусства в графике выявляются в специфических чертах художественной структуры произведения, в развитии смежных декоративно-станковых форм. Приемы и методы декоративного искусства становятся под кистью художника сильными выразительными средствами. Графику, представляющую собой сплетение декоративного и выразительного языка, часто называют декоративной, понимая декоративность как украшаемость.

В принципе, возможно название орнаментальной графики декоративной графикой, но думается, что для нас важнее заострить внимание на особенностях композиционного строя графики (то есть орнаментальности), тем более что вопросы цвета в орнаментальной графике ставятся значительно уже, чем в декоративной живописи. Определение графики как орнаментальной суживает круг вопросов, давая возможность сосредоточиться на решении задач, наиболее ясно выявляемых только в графике (орнаментально-графическая основа композиции).

Композиции в художественном текстиле и керамике, предназначенные для человека и среды его обитания, в основном, обладают повышенной орнаментированностью, т.е. большим количеством орнамента и орнаментальных мотивов.

Орнаментизация в таких композициях может пониматься как:

1) организация натурных форм, составляющих данную композицию, до орнамента;

2) организация абстрактных форм до орнамента;

3) введение в сюжетную композицию исторического орнамента.

Принципы орнаментации в декоративно-прикладном искусстве в значительной мере определяют характер исполнения художниками натурных зарисовок. Это может выражаться в поисках специфических растений, камней, старинных тканей с орнаментом, расписной или резной утвари, костюмов, богато декорированных орнаментов и т.п. Обильно декорированные формы таких натурных объектов заставляют решать вопросы ритмической совместимости орнаментов и форм уже в первых набросках. В данном случае орнаментация, понимаемая как насыщение композиции постановки различными видами орнамента и их ритмической организацией, в значительной мере происходит в самой постановке, до ее графического осмысления. Но художник, ориентированный на выявление ритмических связей орнаментированных предметов, конечно, проводит большую и сознательную

работу. Выявляя орнаментальную организацию композиции предметов и форм с орнаментом, он получает графическое изображение с высокой степенью орнаментальности и орнаментированности.

Орнаментальное осмысление натурных постановок, образованных как из простых, не орнаментированных форм, так и форм с большим количеством орнамента, в большинстве случаев не переходит границ узнаваемости постановочных предметов. Предметные формы, наличие, если возможно, сюжета, обогащает графические решения наблюдаемыми в жизни пластическими связями, заставляет искать и понимать их красоту.

Орнаментальную графику можно трактовать и как графическое произведение для украшения интерьера. В принципе, такая графика почти не отличается по своему смыслу от произведения декоративно-прикладного искусства и может самостоятельно присутствовать в интерьере как часть декора. Подобное использование графической композиции возможно из-за:

1) плоскостного решения графической композиции;

2) высокого уровня орнаментальной организации и орнаментации изображения;

3) гармонично решенного колорита работ.

История искусство знает довольно много примеров орнаментальных графических решений. Им характерен очень высокий уровень орнаментального осмысления форм, узорчатость. Миниатюра средневековья, японская графика XVIII—XIX веков, русский лубок, работы европейских художников конца XIX — начала XX столетия говорят о жизненной силе этого направления в графике.

Отличительное качество подобной графики — способность украшать жилой или общественный интерьер, книгу или рукопись. Однако способность украшать существует здесь не за счет снижения выразительности силы произведения, а, напротив, она формируется и проявляется как раз благодаря определенному характеру образного строя графики как средства для раскрытия ее содержания.

Особое внимание к орнаментальной организации графической композиции связано с его украшающей ролью. Книжная миниатюра Ирана в значительной степени трактовалась как украшение книги. Японская ксилография, как правило, включается в комплекс оформления домашнего интерьера, ее вешают в специальные ниши, украшенные цветами и керамикой. Европейские художники рубежа XX века, культивировавшие эстетизацию графики в книге, решали вопросы книжного украшения как посредством орнамента, так и орнаментально организованной графики. Не случайно отмечается, что в истории современного декоративного искусства О. Бердслею принадлежит одно из первых мест. Не углубляясь в разбор большого количества графических решений орнаментального характера, остановимся на наиболее близких и знакомых: русский лубок,

творчество И.Я. Билибина, творчество Д.И. Митрохина.

Советский исследователь прикладного искусства Т.С. Семенова в книге «Народное искусство и его проблемы» пишет о популярной народной гравюре XVIII века «Трапеза благочестивых и нечестивых»: «...все, решительно все здесь соткано из этих орнаментальных дорог и дорожек, из перехода одного орнамента в другой. Безусловно, что в результате целое обретало прекрасные декоративные качества, и лубок в интерьере был подобен букету цветов... Орнаментально-ритмическое сцепление и есть то, что составляет лубок. Орнамент в лубке может быть воспринят как сама структура художественной ткани, ее ритмическая вибрация, как наглядная частота колебаний. Можно без особого труда наблюдать, как в смене и переходах разных орнаментальных ритмов в конце концов образуется единый сложный ритм вещи»[1].

Лубок, несмотря на свою нарядность, не является только украшением. Сложная орнаментальная организация композиции не уничтожает содержания лубка, раскрывающегося зачастую в нескольких сюжетных сценах из жизни народа. Мастера лубка с непревзойденным чутьем находили в каждой своей новой работе ту форму взаимоотношений изображения человека или животного с орнаментальными заставками, бордюрами, орнаментированными архитектурными мотивами, которые связывали стилевую композицию. В частности, при решении человеческих фигур двухмерное изображение обыгрывается складками одежд, украшениями, рисующим штрихом, с учетом окружающих фигуры орнаментальных форм. Возникает взаимодействие орнаментальных мотивов и ритмических отношений внутри фигуры с окружением, которое придает народным картинкам исключительную цельность. Предназначавшийся для интерьера раскрашенный лубок имел такую широкую популярность, что составлял необходимую принадлежность крестьянской избы, постоялого двора и почтовой станции (см. цв. илл. 14 *а, б*; рис. 116).

116. Русский лубок «Кот Казанский». XVIII век. Раскрашенная ксилография

Принципы графической организации и некоторые сюжеты русских народных картинок успешно исполь-

[1] *Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы. М., 1977. С. 215.

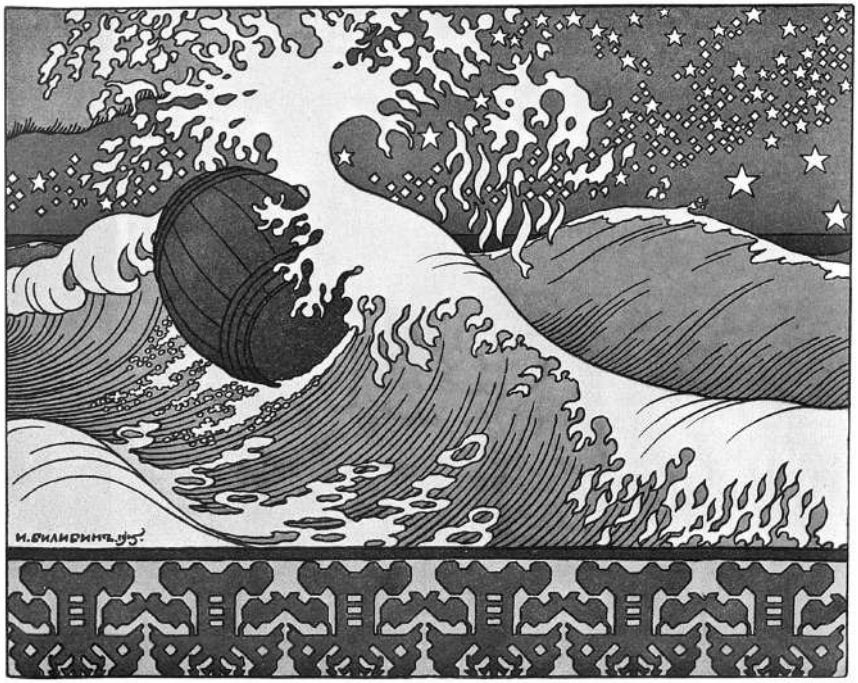
117. *И.Я. Билибин*. Иллюстрация к сказке А.С. Пушкина «Золотой петушок». 1906. Бумага, тушь, акварель

зуются профессиональными художниками театра, а также художниками костюма и текстиля уже на протяжении столетия. Уровень использования народного графического наследия настолько высок, что они не проигрывают даже в сравнении с такой классикой европейского орнаментализма, как графика А. Мухи.

Графические достижения лучших образцов русского народного лубка, уходящего своими корнями в композиционный строй древнерусской живописи, и лучшие качества рисовальных школ конца XIX — начала XX века соединил в себе известнейший мастер графики И.Я. Билибин (рис. 117, 118).

На рубеже XX века, в период общего интереса к графическим искусствам сложился так называемый графический рисунок. «Графическим в отличие от тонального или свободно-штрихового считался рисунок, являвшийся изображением и одновременно украшением, подчиненным плоскости листа, тяготеющим к линейному орнаменту и силуэту», — пишут в книге «И.Я. Билибин» Г.В. Голынец и С.В. Голынец[1].

[1] *Голынец Г.В., Голынец С.В.* И.Я. Билибин. М., 1972. С. 7.



118. *И.Я. Билибин*. Иллюстрация к сказке А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане». 1905. Бумага, тушь, акварель

Такими рисунками можно считать иллюстрации художника к былинам, поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». Свое изумительное орнаментальное чутье проявил художник в известном эскизе к первому действию и второй картине III действия оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Эскиз «Царство Салтана» воспринимается как законченная, орнаментально организованная композиция архитектурного пейзажа и может успешно существовать в интерьере как декоративное панно. Изысканные сочетания локальных цветовых пятен раскрывают художника и как тонкого колориста.

Чародеем орнамента и орнаментальной организации иллюстрации в книге, как мы уже отмечали, был Д.И. Митрохин. «Декоративность — это первейшая особенность работ Д.И. Митрохина, — пишет о нем В. Воинов, — его иллюстрации, где художнику как бы представляется возможность несколько уклониться в область «психологии», и те исключительно книжно-декоративны. Свойства этой декоративности различны в зависимости от времени, к которому относятся его работы.

Ранние рисунки отличаются большей запутанностью деталей — узор их пышен и перегружен в ущерб ясности общего, затем художник мало-помалу освобождается от этого господства деталей над целым, и его композиции становятся проще и яснее. Но как в первых, так и во вторых очень часто выявляется любовь мастера к пышной насыщенности орнамента. Во многих работах, особенно на восточные темы, художник дает волю этой своей склонности и заполняет их благодарными, декоративными подробностями, тут мы видим груды восточного оружия, ваз, кубков, кувшинов, самоцветных камней и золота, пестрые узоры ковров и тканей; в изображении тропического леса вся площадь рисунка густо заполнена тончайшим кружевом из веток, листьев и цветов, среди которого извиваются змеи, корчатся обезьяны, порхают бабочки... Женские фигуры также часто сопровождаются прихотливою игрою украшений, выделываемых художником с исключительной любовью...»[1] В произведениях Д.И. Митрохина ясно видны орнаментальные принципы организации графического листа. В этом смысле его графика просто хрестоматийна.

Орнаментальной графикой следует считать многочисленные заставки, виньетки, концовки и заглавные буквы журналов и книг эпохи европейского модерна, в которых человеческое тело зрительно переплеталось с орнаментом. Такие композиции можно увидеть в графике К. Мозера, Ш. Абста, Ф. Хелбинга и др. Множество орнаментальных композиций исполнено Ю.А. Васнецовым и Т.А. Мавриной (цв. илл. 41; рис. 119—121).

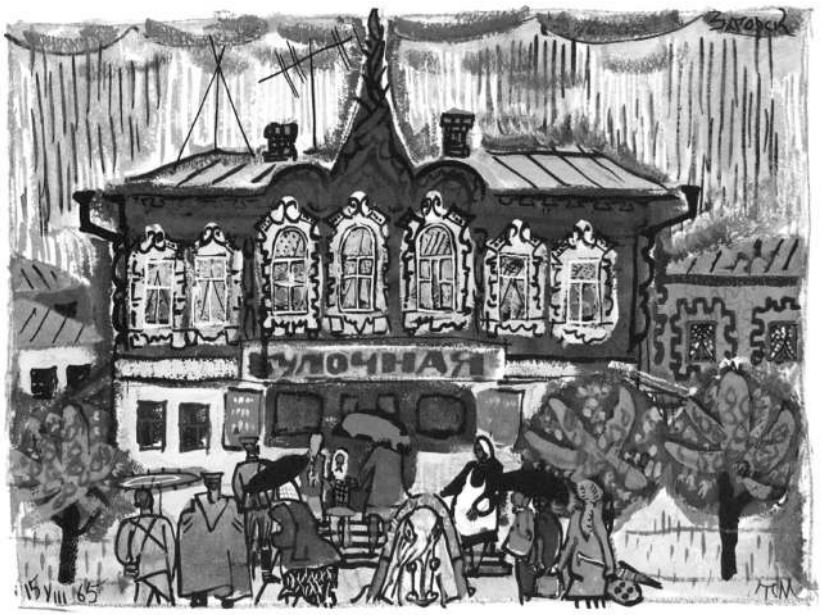
Графическое искусство оставило богатое наследие в области графики орнаментального характера. Изучение его даст обширный материал для работы в графике ткани и рекламе, сходной с графикой затронутых выше художников, послужит дальнейшему развитию интереснейшего явления в искусстве.

Орнаментальная графика — одно из ярких направлений в развитии графических искусств, непосредственно связанное с общими законами графической композиции. Орнаментальность, присущая любому графическому изображению, только в своем крайнем проявлении делает графику орнаментальной. Разумное использование орнаментальности в графических изображениях и понимание графической основы в орнаментальных решениях композиций различного характера поможет художнику решать творческие задачи на более высоком художественном уровне. Затронутые в тексте художественные произведения могут послужить отправным пунктом в изучении и освоении приемов орнаментального осмысления сюжетов и мотивов, интересующих молодых художников.

[1] *Кузьмин М., Воинов В.* Д.И. Митрохин. М., 1922. С. 35—37.

119. *Ю.А. Васнецов*. Иллюстрация к русским народным сказкам «Небылицы в лицах». 1975. Цветная литография

120. *Т.А. Маврина*. Загорск. 1944. Бумага, тушь



121. *Т.А. Маврина*. Загорск. Булочная. 1965. Бумага, гуашь

Глава XV
МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ

Цветная графика является сложной сферой творческой деятельности как по количеству задействованных материалов, так и по разнообразию и трудоемкости техник ее получения. Генетически связанная с черно-белой графикой, она — продолжение решения ее основных задач, но с использованием хроматических цветов.

Каждая техника цветной графики имеет свою особую красоту использования средств художественного выражения и мастера искусства сами выбирают для себя то, что соответствует их личным пристрастиям.

Внимательный анализ произведений графики показывает, что даже обычные рисуночные материалы имеют довольно разнообразную цветовую гамму, которая усложняется за счет множества природных, присущих каждому материалу оттенков и особенностей его растушевки по бумаге. Использование цветного фона и нескольких различных инструментов при получении одного изображения создает сложнонюансированный оттеночный «рисуночный колорит». Акварель, пастель, гуашь, цветные карандаши, цветные фломастеры, цветные эстампные материалы открывают перед нами огромный мир, простирающийся между черно-белыми изображениями и живописью. В этот мир входят цветные рисунки Х. Гольциуса, А. Ватто, Д. Митрохина, кьяроскуро Уго да Капри, цветная акватинта Ш.-М. Декурти, литографии А. Тулуз-Лотрека, гравюры на дереве Утамаро, книжные иллюстрации И.Я. Билибина и Ю.А. Васнецова. Чтобы знать, как это мир построен, необходимо понимать, как произведения этих художников исполнены технически.

Остановимся на рисовании цветными материалами, гравюре на дереве, металле и линолеуме, литографии, фотографии и компьютерной графике. Причем изложим тему главы избирательно, с учетом текста о материалах и техниках, данного в изданном ранее пособии по черно-белой графике.

1. Рисовальные цветные материалы и техники их использования

Уже первые рисунки на стенах пещер человека каменного века были исполнены охристо-красноватой глиной на «тонированной» временем поверхности и по колористическим характеристикам были сходны с рисунками мастеров эпохи Возрождения итальянским карандашом, сангиной и мелом. Такое рисование живет и сегодня, создавая минимальной цветовой гаммой полнокровные произведения искусства. С конца XIX века художественная промышленность не ограничивается скромными цветовыми оттенками и предлагает огромные наборы цветных карандашей с полноцветным спектром основных и смешанных цветов. Т.-А. Стейнлен, Б.М. Кустодиев, Ф.А. Малявин оставили нам блестящие рисунки цветными карандашами (рис. 122). Особенно широки и пластичны живописные цветные штрихи в рисунках русских крестьянок Малявина. Современным мастером цветного карандашного пейзажа можно назвать А.Ф. Билль, натюрморта — А.А. Ливанова.

В последней трети XX века на художественный рынок были выставлены цветные фломастеры, существенно потеснившие цветные карандаши. Фломастеры полностью «захватили» всю сферу детского художественного творчества и активно используются мастерами журнальной графики, дизайнерами одежды и иллюстраторами детских книжек. Фломастеры в какой-то степени заменили нанесение цветной туши или чернил перьевой ручкой. Они, конечно, не могут давать изящной смены толщины наносимой линии, но они дают «бесконечную» линию и не требуют постоянного макания пера в тушечницу или чернильницу (рис. 123). Из крупных отечественных художников фломастерами много рисовал в поездках по миру А.В. Кокорин. Фломастерные рисунки есть в творчестве А.Г. Тышлера.

122. *Ф.А. Малявин*. Две бабы в пестрых платках. Бумага, графитный и цветные карандаши

123. *Ф. Дюпуи и Ч. Берберian*. Париж. 2003. Бумага, цветные фломастеры

Карандашный, перьевой или фломастерный рисунок очень часто и удачно подкрашивают акварелью. Ж. Брак, А.В. Лентулов, М.З. Шагал и другие соединяли рисующую линию с акварелью (рис. 124).

Особый раздел рисования цветом составляет рисование акварелью, пастелью и гуашью — материалами, принадлежащими одновременно и к живописи и к графике, и только условность изображения ими по бумаге относит их к миру графики. Цвет в графике акварелью, пастелью или гуашью имеет в целом дополнительное значение, и на первый план выходят такие средства графики, как линия, штрих и пятно. Цветными водяными красками делали великолепную книжную графику Е.Е. Лансере, К.А. Сомов (рис. 125), С.В. Герасимов, Д.А. Дубинский, Ю.А. Васнецов, Т.А. Маврина и многие другие. Более половины современной книжной графики исполняется акварелью и гуашью.

В целом же к графическим материалам можно отнести почти все материалы, применимые для работы по бумаге, ткани и полимерной пленке, также и почти все виды бумаги, тканей, полимерных пленок.

Красящие (рисующие) материалы:

— акварель;

— цветная тушь;

— цветные чернила;

— гуашь;

— темпера (казеиново-масляная и на полимерной основе);

— типографские краски;

— масляные краски, синтетические краски;

— различные лаки;

— красители, применяемые в текстильной промышленности и ручной росписи тканей;

— цветные карандаши;

— пастель;

— сангина.

Основы для нанесения (красящих рисующих материалов):

— различные сорта бумаги;

— полимерные пленки;

— ткани.

124. *Ф. Дюпуи и Ч. Бербериан*. Венеция. 2008. Бумага, фломастер, акварель

Инструменты для графической работы:

— кисти (от самых мягких сортов до самых жестких);

— перо (стальное, гусиное, камышовое);

— палочки (стеклянные, деревянные, камышовые);

— авторучки;

— фломастеры;

— трубочки для нанесения краски (стеклянные и металлические различных форм);

— рапидографы;

— пульверизатор;

— аэрограф;

— всевозможные растушевки;

различные виды тампонов и валиков для нанесения краски на поверхность.

125. *К.А. Сомов*.
Портрет Е.Е. Владимирской.
1899. Бумага, акварель

2. Технические приемы работы жидкими и порошковидными красками

Основными рабочими инструментами художника по-прежнему являются кисти, от самых мягких до самых жестких сортов. Ими работают с акварелью, тушью, жидким соусом, чернилами, гуашью, темперой, лаками, масляной краской, различными синтетическими красителями. Кисть — наиболее универсальный инструмент в графической работе, т.к. позволяет исполнять широкий диапазон работ от тонкой до свободного закрытия краской больших плоскостей. Толщина штриха при работе кистью варьируется органически свободно. Линия, сделанная кистью, всегда более «живая», чем сделанная пером, т.к. кисть исключительно чутко реагирует на изменения положения руки и силу давления. Большая часть цветных плакатных композиций и книжных иллюстраций первой половины XX века сделана кистью.

Существует несколько технических приемов работы кистью, среди которых наиболее распространенные:

— лессировка;

— пастозное наложение цвета;

— «сухая» кисть.

Лессировкой называется наложение очень тонкого слоя краски, через который просвечивается основа. Великолепные эффекты работы лессировкой дает применение акварели, туши, лаков, высокого качества темперы. Краска как бы сама светится изнутри!

Пастозное наложение цвета (когда слой краски уничтожает или почти уничтожает просвечивание через нее основы) наиболее часто применяется в гуаши, темпере, масляных красках. Эти краски могут свободно обходиться и без помощи просвечивающего цвета основы.

Прием *«сухая» кисть* требует большого опыта и заключается в том, что кисть слегка подсохшей на ней краской, проходя по шероховатой бумаге не окрашивает всю плоскость, а закрывает мелкие точки выступающих зерен бумаги. Трудность работы этим приемом в невозможности исправления, т.к. повторное касание кистью часто загрязняет поверхность, сбивает точечную фактуру.

Не менее развито среди художников станкового и декоративно-прикладного искусства использование различного типа перьев. Отличительными особенностями перового штриха являются ограниченный диаметр штриховой линии, некоторая механичность переходов от тонкой к более широкой линии, жесткость краев самого штриха. Эти особенности делают перовое изображение более «сухим», «вырезанным» и более отвлеченным, чем выполненные кистью. Пером работают тушью и чернилами. При рисовании пером подчеркнутая точность штриха требует большого напряжения и верности руки. Достоинства пера проявляются главным образом в небольшого размера произведениях.

Перо обладает небольшим запасом краски. Поэтому основной прием работы пером — короткая линия, штрих. Красиво и очень изящно выглядят штрихи на изображениях кавалеров и дам в текстильных рисунках Европы XVIII века!

Большим запасом краски обладают так называемые «вечные» перья и разного вида и типа стеклянные и металлические трубочки, фломастеры. «Вечное» перо не обладает упругостью и изяществом обычных перьев, но вполне применимо для получения однотолщинной линии неограниченной длины. Для этой же цели применимы и шариковые ручки, фломастеры, трубочки, рапидографы.

Хочется особо подчеркнуть работу стеклянными и металлическими трубочками, применяемыми обычно только в росписи тканей. Возможности их очень большие и далеко выходят за рамки росписи. Свободно вытекающая краска требует, правда, определенной сноровки в работе, зато усилия с лихвой окупаются красотой стремительно бегущей «живой линии».

В качестве рисующих материалов в различных вариантах используют уголь, графит, соус, цветные пигменты. Их применяют как в виде твердых палочек в оправе и без оправы, так и в порошке. Самыми известными рисующими материалами из цветных прессованных с клеем пигментов являются: пастель — пастельные палочки и цветные карандаши, в которых пигментный стержень оправлен в дерево (рис. 126). Порошок

126. *Б.М. Кустодиев*. Портрет И.Э. Грабаря. 1915. Бумага, пастель

наносится различными тампонами и растушевками.

Для получения больших окрашенных плоскостей применяют пульвезаторы и аэрографы, заправляющиеся жидкой краской. В этом плане у них нет на сегодняшний день конкурентов. Промышленностью выпускается сейчас огромное количество всевозможных красителей в аэрозольной упаковке, что тоже вполне может быть использовано в графике.

В работе часто требуется получение той или иной фактуры поверхности. Художники широко пользуются различными красиво исполненными фактурами, что обогащает работу. Иногда композиции прямо строятся на использовании какой-либо интересной фактуры. Ухищрений тут много и простор для поисков не ограниченный. При получении фактуры краской прибегают к различным тампонам и валикам с интересной структурой (пористая резина, поролон, губка, мочалка, пенопласты). Отпечатать структуру некоторых материалов вручную затруднительно и тогда это можно делать под прессом в офортном станке.

Наиболее употребляемой основой для работы художников является бумага. Сорта подбираются в зависимости от авторского замысла и применяемого инструмента. Для графики с тонкой прорисовкой деталей используют гладкую мелованную бумагу, пятновое графическое решение с большими плоскостями цвета можно исполнить на бумаге с шероховатой поверхностью, которая хорошо держит краску и фактурно обогащает лист. Глубину тона, бархатистость и мягкость к краю штриха дают малопрокаленные сорта бумаги, т.к. они впитывают в себя краску. В этом случае можно применять офортные и литографские сорта бумаги. Почти не проклеенная бумага, напоминающая промокательную, жадно впитывает краску. Этот прием великолепно использовали китайские и японские мастера кисти. Жидкая краска растекается по бумаге (точнее в бумаге) за границы мазка и изображение как бы расплывается, становится мягким. Эффекта «расплыва» краски можно добиться на проклеенных сортах бумаги, увлажняя их перед работой. На этом строится так называемая техника работы «по сырому».

Свой эффект дает работа по кальке текстильными красителями и тушью.

Огромный ассортимент тканей из различных волокон и полимерных пленок позволяет их использовать в качестве основы для графической работы из-за особых, только им присущих фактурных и цветовых качеств. Для этих материалов специально подбираются и краски, способные держаться на их поверхности.

3. Цветная гравюра и литография

В современном искусстве цветная гравюра и литография используется только как авторские творческие техники, так как исполнявшиеся ими ранее функции репродуцирования полностью взяла на себя полиграфия. В творческо-авторской гравюре и литографии художник сам делает формы для печати и печатает с них оттиски на бумаге, лично подписывая каждый изготовленный экземпляр.

Цветная гравюра (от французского слова «*graver*» — вырезать), так же как и черно-белая, делится

по способам печати на две основные группы:

— высокая (выпуклая) печать,

— глубокая (углубленная) печать.

К *высокой цветной печати* относится цветная гравюра на дереве — ксилография и на линолеуме — линогравюра. В такой гравюре срезаются инструментами те места, которые должны остаться без нанесенной краски. Способы резания форм для печати в цветной гравюре такие же как и в черно-белой и мы кратко изложим лишь основные отличительные черты.

Нет никаких сомнений, что появление цветной гравюры на дереве связано с технологией получения цветных набивных тканей. Возникшая задолго до производства бумаги в Европе многоцветная печать рисунков на текстиле с деревянных форм, вырезанных на распиленных вдоль волокна досках, с некоторыми изменениями перешла на сюжетную печать по бумаге. Смена материала, по которому идет печать, не повлияла на принцип получения рисунка — законченный продукт производится путем последовательного оттискивания на одну и ту же поверхность краски с нескольких печатных форм — досок. Такая печать рисунков на бумаге появилась сразу же с возникновением черно-белой печати — контура. То, что черно-белая печать — контур, как экономичная форма донесения информации, получила особое самостоятельное развитие, не должно мешать пониманию «черно-белого» как части многоцветной печати.

Но текстильный рисунок имеет несколько иные цели, чем станковая или книжная гравюра, и его образное решение строится иначе. Поэтому станковая трактовка художественного образа в ранней деревянной цветной гравюре в полной мере проявилась в творчестве Уго да Капри, придумавшего и развившего технику цветной гравюры «кьяроскуро», которая при использовании в печати нескольких продольно распиленных досок-форм, как бы имитирует итальянский рисунок со светотеневой размывкой тушью желтоватых и коричневатых оттенков. Поскольку главным элементом его гравюр стала не линия-контур, а плоскость, то, соответственно, возросло и воздействие цветовых пятен. Цветовое воздействие стало главенствующим. Кьяроскуро вдохнуло в линеарную манеру многокрасочной ксилографии культуру среды с живописным мерцанием поверхности, открытую Возрождением (см. цв. илл. 2, 3).

Чарующую силу цветового пятна в продольной цветной гравюре в сочетании с рисующим контуром несет в себе японская цветная гравюра укиёэ XVII—XVIII веков. Число досок-форм в японской цветной гравюре может быть больше двух десятков! Древние приемы продольной гравюры в цвете преподаются в ряде общеобразовательных учебных заведениях и сегодня. Японские фирмы продолжают выпускать великолепные наборы инструментов для гравирования на дереве, включая и перочинные ножи с заточенной скошенной стороной лезвия.

127. *А.П. Остроумова-Лебедева*. Дворец Бирона и барки. 1916. Цветная ксилография

Технологию цветной ксилографии на деревянной доске, полученной путем распила дерева поперек волокон — «торцовой ксилографии» можно изучать по творчеству А.П. Остроумовой-Лебедевой, всегда работавшей на «торце». Она училась в Париже в мастерской Уистлера и в академической мастерской В.В. Матэ, что позволило ей четко усвоить культуру цвета и тона, лаконизм средств выражения и безупречное педантичное ремесленничество в исполнении (цв. илл. 42 *а, б*; рис. 127). Вслед за Остроумовой-Лебедевой цветную оригинальную ксилографию стали осваивать В.Д. Фалилеев, И.Н. Павлов, М.В. Маторин.

Шлифованные торцовые доски, резцы и специальную рисовую бумагу можно сегодня купить в магазинах или ларьках художественных принадлежностей или заказать по Интернету.

Цветная линогравюра — гравюра на самом доступном и распространенном в XX веке материале, линолеуме — лучше всего знакома российскому человеку по цветной эстампной продукции графических комбинатов. В 1950—1970-е годы все более или менее крупные гостиницы, дома культу-

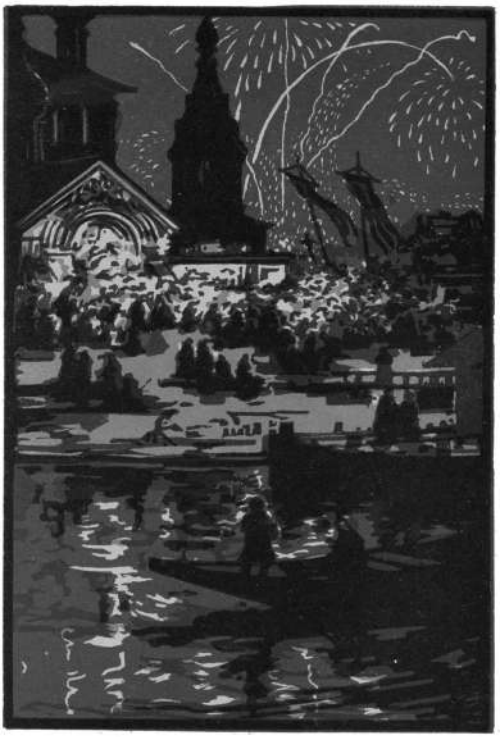
ры и школы были украшены большеформатными цветными линогравюрными натюрмортами и пейзажами.

Признанным мастером цветной линогравюры и популяризатором ее в России в первой половине XX века был И.Н. Павлов. Серии его большеформатных линогравюр, некоторые из которых занимали площадь более половины квадратного метра, под названиями «Мотивы родного пейзажа» и «Старая Москва» были выпущены в 1947 году и стали классикой цветного линогравюрного пейзажа. Широко известны цветные пейзажные линогравюры В.Д. Фалилеева (цв. илл. 43 *а*, *б*), И.А. Соколова, М.В. Маторина, В.Е. Попкова.

Как и гравюра на дереве, гравюра на линолеуме режется специальными стамесками, и каждый цвет-проход режется на отдельной форме. Краски используются те же самые что и в гравюре на дереве (рис. 128). Цветные гравюры можно печатать акварельными красками, добавляя по технологии И.Н. Павлова — «акватипии» — глицерин и крахмальный клейстер. Б.М. Кустодиев раскрашивал свои черно-белые линогравюрные оттиски акварелью от руки.

Большим явлением в мировой графике следует считать цветные линогравюры П. Пикассо, в которых цвет — главное и определяющее образное начало. Кроющие цветные краски работают не на передачу объемной формы, а звучат как отдельные выразительные элементы.

В настоящее время кроме классического линолеума из молотой пробки, перемешанной с окисленным льняным маслом и смолистыми веществами для творческой работы используют и современный поливинилхлоридный пластик для пола, выпускаемый рулонами. Он режется теми же инструментами, что и пробковый линолеум. Но все-таки лучше начинать работать на апробированном временем материале, т.к. именно на нем отработана вся технология создания линолеумных печатных форм и лучшие линолеумные цветные гравюры исполнены с его помощью.



128. *В.Д. Фалилеев*. Пасхальная ночь на Волге. 1913. Цветная линогравюра

К *глубокой (углубленной) цветной печати* относятся все способы получения цветных оттисков в резцовой гравюре, офорте и сухой игле. Как в черно-белой глубокой печати краска забивается в прорезанные (прочерченные) или протравленные кислотой на металле борозды, только это краска уже не черная, а хроматическая. Под давлением в офортном станке краска переходит на увлажненную бумагу. Для многоцветной печати используются несколько печатных форм из металла.

Из всех способов глубокой цветной печати сегодня наиболее распространен цветной офорт. Резьба по металлу (меди, стали) — тяжелый высокопрофессиональный труд даже при работе с одной доской, а подготовить две или три доски не многим по силам. Офорт же получается посредством травления рисунка, процарапанного на покрытой кислоупорным лаком закопченной до черного цвета пластине, и изготовить металлические формы не составляет большого физического труда.

Цветной офорт может печататься как с одной, так и с нескольких авторских «досок» в любой из известных манер офорта.

С одной доски цветной офорт печатается как в один, так и в несколько прогонов. При печати в один прогон разные по цвету краски «набиваются» в доску с помощью тампонов, жестких торцовых кистей и кусочков пластика. После нанесения каждой из красок выступающие части доски тщательно вытираются обычными для офорта приемами и производится печать. При печати с одной доски в несколько прогонов та же доска вновь набивается необходимой автору краской и прокатывается в станке еще раз. Чаще всего повторный прогон делается рисующей краской, объединяющей цвета офорта. При печати с одной доски можно провести раскраску поверхности доски с уже набитой в протравленные участки черной краской, что создает при повторной печати эффекты сложной цветной подкладки. Такая раскраска несколько схожа с подкраской готового оттиска акварелью.

Печать цветного офорта с нескольких досок — наиболее сложный способ офортной работы, заключающийся в последовательной печати специально награвированных для каждого цвета досок. При точном совмещении всех досок получается многоцветный оттиск. «Сочетания досок в таком цветном офорте могут быть самыми разнообразными:

а) в чисто штриховых манерах (травленный штрих, мягкий лак, сухая игла, резерваж-перо и т.д.) все доски исполняются в одной манере или в разнообразных сочетаниях штриховых манер;

б) в декоративных манерах (акватинта, резерваж-кисть, лавис, меццотинто и т.д.) все доски исполняются в одной из этих манер или в сочетаниях различных способов плоскостного гравирования;

в) в разнообразных сочетаниях штриховых и декоративно-плоскостных манер офорта и т.д.

Способы гравирования и сочетание досок в цветном офорте настолько разнообразны, что нет возможности изложить все их комбинации. Можно лишь сосредоточить внимание начинающего офортиста на главных способах работы, на основных моментах творческого процесса в цветном офорте»[1].

В цветном штриховом офорте на жестком лаке, как правило, основную изобразительную нагрузку несет «рисующая» доска, а остальные играют вспомогательную роль. Штриховые манеры мягкого лака распределяют рисующие функции всем задействованным доскам, получая изображение, сходное с рисунком цветным карандашом (цв. илл. 44 *а*). Многодосочная печать в цветной акватинте позволяет получить красивейшие сочетания фактур и тональных градаций. При сочетании травленного штриха и акватинты начинают активно работать все элементы и средства графики. Линия и штрих как бы подчеркивают красоту фактур на плоскости.

Цветной офорт может быть получен и на «подкладках», напечатанных в технике литографии или линогравюры, но бумага с нанесенными на нее подкладками должна быть заготовлена заранее. Линогравюрные и литографские цветные подкладки привлекают однородностью цвета плоскости, но она далеко не всегда нужна. Бархатистость акватинты настолько завораживающе действует на зрителя, что художники предпочитают получать «цветную плашку» подкладки за счет мелкозернистой акватинты.

В настоящее время цветной офорт является достаточно автономным видом получения цветного эстампа, и художник при наличии примитивного станка может работать без помощи печатника.

Своеобразной, но популярной на протяжении нескольких столетий является техника подкраски готовых линейно-штриховых готовых оттисков акварелью. Это позволяет совместить тиражность офорта с энергией цвета, нанесенного от руки.

Цветная литография — многоцветная печать со специальных камней (особого вида плотного известняка) относится к плоской печати, т.к. в камне нет углублений, и краска держится только там, где нанесено изображение. Цветная литография, называется иногда «хромолитеграфией» и обладает огромными возможностями для воспроизведения цветных изображений. Почти все цветные иллюстрации в дорогих книгах второй половины XIX — начала XX века исполнены литографическим способом. Литографические мастерские России в дореволюционный период печатали объемные папки с великолепными цветными репродукциями с коллекций картин крупнейших музеев мира.

В цветной литографии для каждого отдельного цвета — «цветового прохода» — готовится самостоятель-

[1] *Звонцов В.М., Шистко В.И.* Офорт. М., 1971. С. 89.

ная печатная форма — камень — и процесс печати состоит из печати по бумаге каждой формы. Если композиция, предназначенная для литографирования, «разложена» на пять цветов-камней, то осуществляется печать всех пяти камней последовательно. Так делалось в репродукционной литографии, так делается и в автолитографии, когда художник сам рисует все формы и печать осуществляется или им самим, или печатником под руководством автора.

Каждая форма-камень несет свой цвет, но краски, разделяющиеся на прозрачные, полупрозрачные и непрозрачные (кроющие), позволяют производить при наложении их друг на друга массу цветовых смешений. Все цветовые тона, составленные из прозрачных, или, как их называют иногда, «лессировочных», красок, могут свободно печататься один по другому и образовывать на бумаге «составной тон». Существует «приработанная» практикой целая группа методик такой работы. При репродукционной печати вначале печатают светлые краски, а уже потом так называемые рисующие. В автолитографии все несколько сложнее, так как автор сам решает, какая краска должна «звучать» наиболее активно. А она звучит активнее всего, когда положена на чистой бумаге!

Рисунок на камни наносится специально приготовленным карандашом и тушью, в которых главные составные части — сало и мыло. Эти вещества образуют на литографическом камне печатающие элементы изображения, оберегают их от растравления и делают их не смачиваемыми водой. Для того, чтобы рисунок был видим, добавляется ламповая копоть, а чтобы линии держались на одном месте и были эластичными — добавляют воск и смолы.

Существуют сотни приемов работы литографским карандашом и тушью по камню, неплохо изложенные в литературе[1]. Поскольку эти приемы прямо связаны с литографской технологией, то их необходимо знать, так как их успешное применение влияет на результат.

Литографские карандаши бывают разной твердости, и ими работают почти так же, как обычными, графитными. Чтобы литографский карандаш не размягчался в руке, его вставляют в специальные держатели (рейсфедеры). На гладком камне литографской тушью работают при помощи кистей и применяют при необходимости все чертежные инструменты (перо, циркуль и т.д.). Литографским карандашом виртуозно работали в цветной литографии В.И. Соколов, А.Н. Самохвалов, К.И. Рудаков, К.В. Кузнецов, а тушь использовали В.М. Конашевич, Ю.П. Рейтер (цв. илл. 44 *б*), Н.И. Костров, В.А. Дувидов. В 1927 году А.Н. Самохвалов, широко известный сегодня по литографированным иллюстрациям к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, исполнил литографским карандашом в цвете одну

[1] *Суворов П.И.* Искусство литографии. Практическое руководство для художников. М., 1964.

из своих первых книг «В лагерь» (рис. 129).

Широко применялась и сплошная заливка литографской тушью на гладком камне в российском довоенном плакате. Нанесение литографской туши пером, распространенное в черно-белой литографии, при работе с цветом применяется как дополнение. Перо и кисть успешно сочетал А. Тулуз-Лотрек как в станковой графике, так и в плакатных композициях. Сочетания туши и карандаша в цветной литографии широко применял Т.-А. Стейнлен (см. цв. илл. 9).

Существуют и особые способы работы на камне: выскребывание по асфальту, размывка жидкой тушью, гравюра на камне иглой, негативное рисование и т.д. Для студентов в цветной литографии можно рекомендовать выскребывание по асфальту, заключающееся в выскребывании светлых мест рисунка шабером, перочинным ножом или иглой на закатанной асфальтовым грунтом камне. Таким образом, получаются разнообразные белые линии на темном фоне. Ошибки исправляются при помощи кисточки жидким асфальтом, используя тот же раствор, которым был загрунтован камень перед работой. В России выскребывание по асфальту впервые стал широко применять В.А. Ватагин, часто сочетая выскребывание с размывкой и дорисовкой асфальтовым грунтом.

129. *А.Н. Самохвалов*. Обложка книги «В лагерь». 1927 год. Цветная литография

Таким образом, можно понять, что при подготовке к печати каждого цвета-камня имеется множество возможностей «внедрения» художника в технологический процесс с целью творческого самовыражения в авторской литографии (цв. илл. 45).

4. Коллаж

В настоящее время во всем мире в графических изображениях широко применяется коллаж, фотография и фотомонтаж. Такая работа открывает новые возможности для творчества и подводит искусство графики ко

многим художественно-техническим проблемам современного визуального творчества.

Зарубежный опыт, изученный нами, позволяет рекомендовать эти техники к внедрению в учебном процессе вузов изобразительного и прикладного искусства.

Изображение на бумаге можно не только нарисовать при помощи различных инструментов, но и создать при помощи монтажа кусочков различных цветных и черно-белых материалов. Такая техника работы называется коллаж. В одном из элементарных вариантов работы коллажем он напоминает мозаику или маркетри, где изображение составляется из подбираемых по цвету и тону кусочков смальты или дерева. Но если эти техники придерживаются подгонки друг к другу граней составляющих изображение кусков смальты (дерева), то в коллаже из-за незначительности толщины материалов, идет и довольно свободная наклейка их друг на друга. В графике коллаж обычно понимается как сочетание бумажных наклеек. В нашей работе это не всегда так. В настоящее время в коллаже активно используются цветной самоклеющийся пластик, фольга, ткани и другие материалы.

Основное свойство коллажа — достижение в изображении фактур поверхности, цвета и качества исполнения трудноисполнимого или неисполнимого обычными графическими материалами.

Художники декоративно-прикладного искусства и дизайна используют коллаж в эскизах применения в работе «от руки» и рекламной графике для более полной имитации материалов, из которых предполагается выполнить данный проект изделия. Это не трюк и не прихоть художника, а сознательная работа с мыслью в материале. Так, для имитации тканей из искусственных волокон часто используют разные сорта калек (провосченных и простых), кожу имитируют неблестящими полимерными пленками. Улучшение качества фотофильпечати в набойке позволяет применять коллаж в проектах для набивных тканей.

Работа многих ведущих фирм запада говорит о применении коллажа самых разнообразных видов. В коллаже могут участвовать не только цветная бумага, пленка, фольга, но и листья деревьев, трав, цветов.

На технике коллажа прямо основывается современная практика текстильных панно, использующая различные тканевые фактуры, куски набивных полотен, веревочное плетение, кружево, вышивку (материалы вышиваются, вклеиваются, вплетаются в основу панно).

Такая работа имеет свои корни в народном искусстве многих стран. Коллекции Государственного Исторического музея, Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, Музея Художественных тканей Московского государственного текстильного университета имени А.Н. Косыгина дают представление о великолепном природном даре рус-

ских крестьян чувствовать характер различных по качествам материалов и с необыкновенным тактом сочетать их в гармоничные композиции на одежде, полотенцах, материях, головных уборах, изделиях из кожи.

По принципу коллажа исполняются сегодня и многие панно из нетканых материалов, где в основную плоскость входят куски пряжи различных структур.

В мировом искусстве коллаж существует очень давно. Достаточно вспомнить широкое применение в Китае (этой «стране бумаги»), да и во всех странах Дальневосточного региона композиций из цветных бумаг, сухих листьев растений и цветов. И сегодня существенной частью экспорта из этих стран в Европу являются открытки из бумаги с композициями из сухих цветов и подкраской выполненного окружения, в Россию они поступают в основном из Вьетнама.

Коллажем можно считать широко практиковавшиеся в средневековой живописи Западной Европы и Древней Руси вставки из тонкого золотого листа, эмали. Расцвет коллажной техники в наше время приходится на 1920-е годы. Вклейки этикеток от бутылок, коробок, листы газет многие живописцы включали в свои композиции как для создания убедительности и достоверности, так и как в виде чисто декоративного приема. Вспомним в этой связи работы П. Пикассо или живопись П. Кончаловского, висящую в Третьяковской галерее. Правда в те годы развитие в этом направлении не остановилось и перешло в объемные композиции Татлина и др. художников. Практика объемных композиций может применяться и в современной работе над эскизами промышленных изделий, но уже в гораздо более ограниченных размерах, чем коллаж.

Широкое распространение коллажа как в изобразительном, так и в прикладном искусстве, говорит о необходимости планомерного обучения его приемам работы в художественных вузах. Много времени обучению данным навыкам отводят в Высшей школе прикладного искусства г. Будапешта и их студенты хорошо владеют коллажем. Уделяют серьезное внимание коллажу и вузы Германии, Польши, Чехии, Эстонии и др. стран.

В учебном процессе техника работы коллажем может осваиваться на занятиях по цветоведению, специальной графике и творческому проектированию. Что же можно использовать при работе в технике коллажа? Попытаемся детальнее разобраться с накопленным к настоящему времени опытом и перечислим используемые материалы:

1. Бумаги:

— разнокрашенные бумаги разных сортов (гладкие),

— разнокрашенные фактурные бумаги,

— кальки,

— бумага с типографскими растрами и другими типографскими фактурами,

— мятая бумага разных сортов,

— обои с рисунком.

2. Металлическая фольга разных цветов.

3. Искусственные и синтетические материалы:

— самоклеющаяся пленка разных цветов,

— полиэтиленовая пленка,

— искусственные кожезаменители.

4. Природные материалы:

— листья деревьев и трав (сухие),

— сухие цветы,

— срезы коры деревьев,

— деревянная фонировка.

5. Текстильные материалы разных структур и цветов:

— ткани без рисунков,

— ткани с ткацким рисунком,

— ткани с набивным рисунком,

— нетканые материалы,

— трикотажные полотна (преимущественно тонкие),

— пряжа (хлопок, шерсть, искусственные волокна).

Кроме использования коллажа как чистой техники (только коллаж) очень часто встречается коллаж со смешанной техникой. В таких случаях используют все графические материалы, а также:

— быстросохнущие лаки,

— рельефные краски, и пасты,

— порошкообразные материалы, насыпанные на предварительно пропитанную клеем поверхность.

Это дает возможность еще более разнообразить фактуру поверхности бумаги.

Как видно из перечисленных материалов коллаж даже в своем чистом варианте представляет собой смесь довольно разнообразных, разнородных фактур и чрезвычайно сложен по графической организации. Исключения составляют композиции из однородных бумаг (только бумаги одного сорта, но разные по цвету), из одинаковых по фактуре пленочных материалов и т.д. Сочетание, например, цветной бумаги, металлической фольги и сухих листьев является достаточно сложной задачей. Обычно много материалов не употребляют, один-три вида и все.

Вот наиболее часто встречающиеся сочетания:

— композиции из цветных бумаг разных сортов,

— композиции из черных, белых и серых бумаг разных сортов,

— композиции из бумаг с подкраской кистью (аэрографом, карандашом),

— композиции из бумаг и искусственных пленок,

— композиции из бумаг и металлической фольги,

— композиции из бумаг и кожезаменителей,

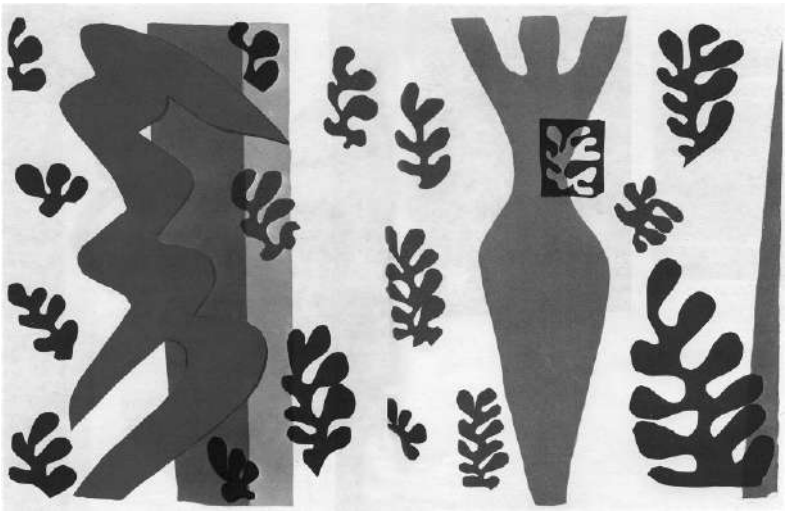
— композиции из бумаг и тканей,

— композиции из бумаг и тканей с подкраской,

— композиции из сухих листьев с подкраской,

— композиции из бумаги и сухих листьев с подкраской.

При удачно найденных отношениях коллажные композиции чрезвычайно эффектны. Более сложные сочетания материалов и графических техник получаются довольно редко,



130. *А. Матисс*. Копьеметатель.
1947. Коллаж. Композиция из книги «Джаз»

но никогда не нужно останавливаться, если вами овладела идея поиска самых невозможных сочетаний. Попробуйте. Может быть, вы окажетесь удачнее других. Когда А. Матисс начал делать свои коллажи и декупажи, эта работа не считалась искусством (цв. илл. 46 *а*, *б*; рис. 130).

5. Фотография, фотографика и фотомонтаж

В практику работы художника изобразительного и декоративно-прикладного искусства все активнее внедряется цветная фотография. Этот процесс естественен и является лишь частью проникновения фотографии в различные виды искусства (рис. 131).

Цветное фото может применяться в создании станковой графики, иллюстрации, орнаментов различного назначения, рекламной графике. Но в той или иной форме фотографии требуют доработки графическими материалами до фотографики, а в большинстве случаев фотомонтажа. Расцвет фотомонтажа в России 1920-х годов, поражающий своими находками и сегодняшнее поколение, не вошел широко в практику работы художника из-за недостаточной технической базы, однако в 1920—1930-е годы были выработаны основные принципы работы в этой области. Одними из лучших мастеров монтажа черно-белых фотоотпечатков с цветной подрисовкой можно считать А.М. Родченко и В.Ф. Степанову. Их плакаты

131. *А. Таль*. Поиграй со мной. 2004. Цифровая печать

и обложки обладали обостренным пониманием ритма и крепкой композиционной организацией (плакат к фильму Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», обложка «Вечер книги» и др., цв. илл. 47).

В графике орнамента фотоизображение используют и как элементы рапортной композиции, и как основной сюжет «монорапортной» композиции. В эскизах применения продуктов дизайна фотографический снимок может использоваться как основной фон, куда вклеивается или врисовывается изображение человека в проектируемом изделии или просто само изделие. Вклеиваемое в фотографический снимок изображение изделия также может быть выполнено фотоспособом, но уже в другом ракурсе, масштабе или со специальными эффектами, дающими более ясное представление о вещи, чем обычная фотография. В рекламной графике возможен и обратный подход к делу, т.е. в рисованный фон вклеивается фотоизображение изделия.

Фотоизображения широко используются в коллаже с бумагой, пластиком, в комбинациях с различными красителями и рельефными пастами.

Резюмируя работу с фотографией, можно сказать, что в настоящее время в мировой практике работы фотохудожника встречаются такие виды использования фотографии:

1. Обычный фотоотпечаток без изменений и добавок.

2. Фотоотпечатки, использованные с применением всевозможных эффектов при фотосъемке или печати позитива (эта работа дает возможность говорить о фотографике, как о виде искусства).

3. Фотомонтаж только из фотоизображений — «чистый фотомонтаж» (фотоотпечатки как обычные, так и специальные).

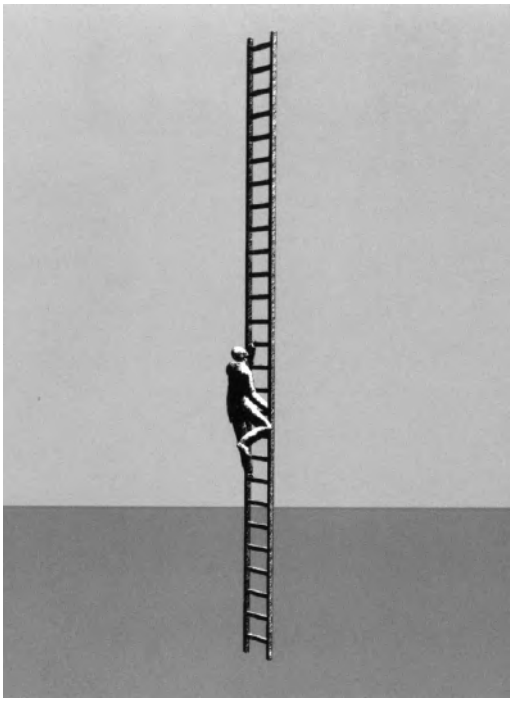
4. Фотоотпечатки с художественной доработкой от руки.

5. Комбинация фотоизображений (обычных и специальных) с рисованными только от руки формами.

6. Комбинации фотоизображений с коллажем из бумаги, фольги, полимерной пленки.

7. Комбинации фотоизображений с коллажем из бумаги, полимерной пленки, фольги и исполненными различными красками от руки формами.

В станковом искусстве в настоящее время эффекты фотографии и различных ручных графических техник совмещают в довольно распространенной технике «шелкография» или «ситография». Хотя эта техника достаточно известна, ее возможности еще полностью не исчерпаны. Очень хорошие примеры работы в этой технике имеет современное искусство стран Западной Европы и Америки.



132. *С.И. Волков*. Лестница. 2004. Шелкография

По технической стороне дела «шелкография» схожа с фотофильмпечатью в текстиле, только сетчатые шаблоны имеют чрезвычайно маленький растр (мелкие ячейки), приспособленные для высокоточной полиграфии. Красители применяются специальные (полимерные) для бумаги, а печать ручная или полуручная. Работа в такой технике была и остается до настоящего времени отличной лабораторией для экспериментов (цв. илл. 48; рис. 132).

Применяемые на текстильных машинах в России шаблоны пока грубы для точного воспроизведения фото-

отпечатка, но они способны печатать фотографии, выполненные в виде фотографики. Кроме того, средства, вкладываемые в легкую и текстильную промышленность нашей страной, позволяют уже сейчас использовать самую современную технологию, которой доступны почти неограниченные возможности.

Хочется еще раз подчеркнуть, что знание материалов, используемых в графической работе, закладывает существенные основы успешной деятельности в графике. Художник должен всегда «думать заодно с материалом», отмечал немецкий мастер гравюры М. Клингер[1], и это совершенно справедливо.

6. Компьютерная цветная графика

Феноменальное развитие компьютерных технологий активно влияет на мир цветной графики, позволяя художнику соединить достижения ручных техник цветной графики с возможностями многоцветной полиграфии. Обзор материалов и техник цветной графики сегодня невозможен без упоминания о путях использования компьютерной техники и цифровой печати на принтерах.

Таких путей может быть два:

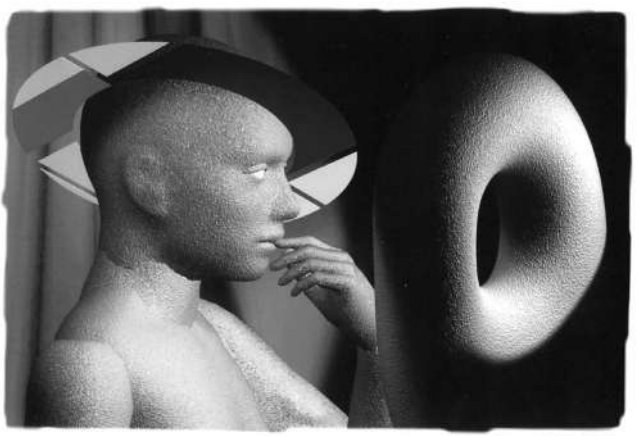
1. Натурный рисунок или фотокарточка сканируются, вводятся в память машины и дорабатываются в соответствии с возможностями «поставленных» на компьютер специализированных графических программ. В процессе работы сделанное распечатывается, дорабатывается вручную и опять вводится в машину. В определенный степени этот путь напоминает получение множества промежуточных офортных оттисков в практике Рембрандта.

2. В памяти машины заранее формируется (в соответствии с устремлениями художника) личный банк рисунков, фактур, фотографий и т.п. изображений, и работа идет на основе материала, имеющегося на цифровом носителе.

Особенностью цветной компьютерной графики является все увеличивающийся объем изобретаемых программистами компьютерных эффектов, почти невыполнимых или вообще не выполнимых вручную. Значительная часть таких эффектов ведет свое начало из опыта мировой цветной «ручной» графики и фотографии, но уже есть и очень специфические «машинные» разработки. Приемы работы карандашом, пастелью, резцом, эффекты контрастной печати, соляризации, пастеризации, барельефа, фактуризации, мягкого фокуса, коллажа приобретают «неземную» чистоту исполнения. Особенно привлекательными и уникальными выглядят «многослойные» композиции с наличием множества разнообразных «подкладок», «сдвигов» и «совмещений». Такие «совмещения» осу-

[1] *Клингер М.* Живопись и рисунок. СПб., 1908.

133. *М. Ценски*. Закопянское шоссе. 2004. Цифровая печать



134. *В. Хаврилла*. В настроении Мондряна. 2004. Цифровая печать

ществить бывает не просто, но цель оправдывает приложенные усилия. Большим «подспорьем» в графической работе «вместе с компьютером» является простота исправления ошибок, цветовые вариативные возможности и простота распечатки в любом размере (рис. 133—134).

Сегодня наибольшие достижения в цветных графических изображениях сконцентрированы в сфере графического дизайна и рекламной графики, т.к. именно там работает основная часть художников, владеющих современным пакетом компьютерных программ.

Заключение

Заканчивая изложение возможностей освоения цветных графических изображений в учебной работе студентов, следует подчеркнуть, что, проблемы, затронутые в пособии, освещены в самом общем виде. История развития цветной графики, элементы цветной графики и их выразительные возможности, жанры графики, описанные в пособии, позволяют сделать первый этап работы студентов цветом не таким болезненным и проблемным.

В основе лежит убежденность, что изложенная последовательность действий обеспечит студентов минимумом знаний для учебной работы. Для более углубленного изучения цветной графики студентам предлагается список литературы, углубляющий и иллюстрирующий изложенное в пособии. Необходимо еще отметить, что сложившаяся к настоящему времени и отраженная в тексте пособия система графической подготовки художников, конечно, не имеет застывших форм. Задания по графике совершенствуются и непрерывно обогащаются как отечественным, так и прогрессивным зарубежным опытом обучения художников изобразительного и промышленного искусства. Особенно быстро развивается графический дизайн, сфера его влияния постоянно расширяется, а это не может отразиться на учебных программах по графике.

Цветная графика изучается одновременно с работой над живописью. Задания этих предметов тесно увязаны и дополняют друг друга. В зависимости от дипломной темы студента графические и живописные листы при согласовании с педагогами могут исполняться и по одной индивидуальной программе.

Основная литература

Адарюков В.Я. Гравюры И.Н. Павлова (1886—1921). М., 1922.

Алпатов М. Композиция и живопись. М.; Л., 1940.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1922.

Бесчастнов Н.П. Графика фигуры человека: Учеб. пособие для вузов. М., 2005.

Бесчастнов Н.П. Графика пейзажа: Учеб. пособие для вузов. М., 2005.

Бирюкова Н. Западноевропейские набивные ткани 16—18 века. М., 1973.

Бурмистров Б.А., Бесчастнов Н.П., Гусейнов Г.М., Сабо Я. Орнаментальная организация графического изображения: Черно-белая графика. М., 1985.

Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.

Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. М., 1986.

Далиэль С.М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.

Духанин К.П., Егоров Ф.И., Лукинов Б.П. и др. Виды изобразительного искусства. Л., 1959.

Журов А.П., Третьякова Е.М. Гравюры на дереве. М., 1977.

Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. М., 1971.

Кристеллер Пауль. История европейской гравюры XV—XVIII века. [М.], 1939.

Кузьмин М., Воинов В. Д.И. Митрохин. М., 1922.

Лаптев А.М. Рисунок пером. М., 1962.

Мазерель Ф. Альбом репродукций. Дрезден, 1959.

Молок Ю. Владимир Михайлович Конашевич. Л., 1969.

Овсянников Ю.М. Лубок. Русские народные картинки XVII—XVIII вв. М., 1968.

Петров В. В.В. Лебедев. Л., 1972.

Радлов Н.Э. Графика. Л., 1926.

Сидоров А.А. Обри Бердслей. М., 1917.

Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956.

Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. М., 1969.

Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М.; Л., 1934.

Фаворский В.А. Альбом репродукций. М., 1967.

Эфрос А., Пунин Н. С. Чехонин. М.; П., 1924.

Дополнительная литература

Альбрехт Дюрер. Гравюры из собрания ГМИИ: Каталог выставки к 500-летию со дня рождения. М., 1971.

Бенуа А., Эрнст С. Остроумова-Лебедева. М.;П., 1924.

Береснева В.Я., Романова Н.В. Вопросы орнаментации ткани. М., 1977.

Варшавский Л.Р. Гюстав Доре. М., 1966.

Ганкина Э.З. Художник в современной детской книге. М., 1977.

Голынец Г.В., Голынец С.В. И.Я. Билибин. М., 1972.

Готлоп Ф. Практика профессиональной фотографии. М., 1981.

Грановский С.Г. Жаккардовые ткани. М., 1971.

Гусарова А.П. Мир искусства. М., 1972.

Демосфенова Г.Л. Журнальная графика Дейнеки. 1920 — начало 1930 гг. М., 1979.

Иванов Е.П. Русский народный лубок. М., 1937.

Каталог выставки японской цветной гравюры. XVIII—XIX вв. М., 1956.

Кент Р. Это я, Господи. Автобиография Рокуэлла Кента. М., 1965.

Киплинг Р. Слоненок / рис. В. Лебедева. М., 1973.

Клемке В. Альбом. Дрезден, 1977.

Клингер М. Живопись и рисунок. СПб., 1908.

Конашевич В.М. О себе и своем деле. М., 1968.

Кузнецова Э.В. Искусство силуэта. Л., 1970.

Крэн У. Линия и форма. Лондон, 1900.

Масютин В. Томас Бьюик: Художник-гравер. Берлин, 1923.

Матофонов В.С. Алексей Федорович Пахомов. М., 1981.

Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Л.;М., 1945, 1951.

Павлов И.Н. Жизнь русского гравера. М., 1963.

Радлов Н.Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 6, 7.

Радлов Н.Э. Современная русская графика / под ред. С. Маковского. 1917.

Романов Н.И. В.Д. Филилеев. М.;Пг., 1923.

Русаков А. Дмитрий Митрохин: Альбом. Л., 1977.

Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. М., 1969.

Семенова Т.С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977.

Соболев Н.Н. Набойка в России. М., 1912.

Узоры симметрии // под ред. М. Сенешель, Дж. Флека. М., 1980.

Фаворский В.А. О графике как основе книжного искусства // Искусство книги. Вып. 2: 1956—1957. М., 1961.

Холодовская М.З. О графике // Художник. 1962. № 6.

Художественные образ и декоративность в искусстве Азии и Африки: Сб. ст. М., 1969.

Оглавление

Предисловие 3
Введение 4

Глава I. НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ 8
1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости 8
2. Светотень 16
3. Цвет и колорит 20

Глава II. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ 27
1. Краткий обзор основных этапов развития цветной графики 27
2. Японская гравюра XVII—XVIII веков 40
3. Русская цветная графика 44

Глава III. ЭЛЕМЕНТЫ ГРАФИКИ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ 58
1. Элементы графики 58
2. Линеарная (линейная) цветная графика 58
3. Цветная пятновая графика 61
4. Изображения, исполненные цветным штрихом 62
5. Точечные цветные изображения 63

Глава IV. ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ОСНОВЕ РАЗЛИЧНЫХ КОМБИНАЦИЙ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ 65
1. Цветные линейно-пятновые изображения 65
2. Линейно-штриховые изображения 67
3. Изображения, включающие в себя линию, пятно и штрих 67
4. Изображения, исполненные на основе сочетания всех элементов графики 68

Глава V. КОМПОЗИЦИЯ В ЦВЕТНОЙ ГРАФИКЕ 70
1. Проблема композиции в цветной графике 70
2. Тоновая и цветовая организация в графике 72
3. Распределение света и тени в композиции цветного графического листа 74

Глава VI. ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА 75
1. Портретная графика как учебное задание 75
2. Композиционная организация портретной графики 81
Примерные практические задания 84

Глава VII. ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА. ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА 85
1. Однофигурные композиции 85
2. Двухфигурные композиции 88

3. Многофигурные композиции 91
Примерные практические задания 96

Глава VIII. НАТЮРМОРТ 97
1. Жанр натюрморта в цветной графике 97
2. Композиция в цветной натюрмортной графике 103
Примерные практические задания 105

Глава IX. ИНТЕРЬЕР 106
1. Графика интерьера 106
2. Практические советы 109
Примерные практические задания 110

Глава X. ПЕЙЗАЖ 111
1. Обзор развития цветной графики пейзажа 111
2. Композиция цветного пейзажного изображения. Работа на пленэре 117
Примерные практические задания 119

Глава XI. ИЗОБРАЖЕНИЕ РАСТЕНИЙ 120
1. Образно-эмоциональные изображения 121
2. Орнаментально-пластические изображения 125
Примерные практические задания 126

Глава XII. АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАФИКА 127
1. Изображения животных в мировой графике 127
2. Практические советы 131
Примерные практические задания 131

Глава XIII. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ 132
1. Рисунок и зарисовки с натуры 132
2. Эскизная работа 133
3. Исполнение чистовых листов 133

Глава XIV. ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ЦВЕТНОЙ ГРАФИКЕ 135
1. Принципы орнаментальной организации изображения 135
2. Орнаментальная графика 142

Глава XV. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ 150
1. Рисовальные цветные материалы и техники их использования 151
2. Технические приемы работы жидкими и порошковидными красками 154
3. Цветная гравюра и литография 156
4. Коллаж 163
5. Фотография, фотографика и фотомонтаж 167
6. Компьютерная цветная графика 170

Заключение 172
Основная литература 173
Дополнительная литература 174

1. *Леонардо да Винчи.* Профиль воина в доспехах и каске. Около 1472. Бумага, грифель, пастель

2. *Уго да Карпи.* Диоген. 1527. Ксилография

а

б

в

3. *А. Андреани.* Положение во гроб. По рисунку Раффаэлино да Реджо. 1585. Ксилография (***а***); *А. Андреани*. Принесение во храм. По рисунку Франческо Сальвиати. Ксилография (***б***); *Уго да Карпи*. Чудесный лов рыбы. С композиции Рафаэля. Ксилография (***в***)

4. *Л.М. Бонне.* Венера с бубном. С оригинала Ф. Буше. Гравюра в карандашной манере

5. *Л.-Ф. Дебюкур.* Утреннее прощание. 1787. Офорт, акватинта

а

б

6. *Адольф фон Менцель.* Молодая женщина с ребенком. Смешанная техника (***а***); *О. Домье.* Кресло в партере. Смешанная техника (***б***)

7. *О. Ренуар.* Украшенная шляпка. 1898. Литография

а

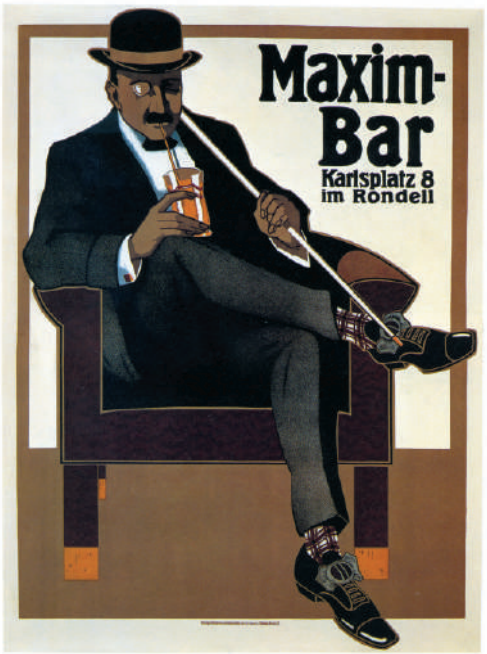
б

в

8. *Ж. Шере.* Пастилки Понселе. 1896. Литография. (***а***); *А. Тулуз-Лотрек.* Диван Жапоне. 1892. Литография (***б***); *Т.-А. Стейнлен.* Афиша. 1896. Литография (***в***)

9. *Т.-А. Стейнлен.* Афиша. 1894. Литография

10. *У. Николсон.* Лист из серии «Алфавит». 1898. Литография



а

б

в

11. *Н.Р. Эрдт.* Максим Бар. 1907. Литография (***а***); *Р. Шерих.* Модный обзор. 1912. Литография (***б***); *Р. Шерих.* Бюргерский клуб в Гамбурге. 1912. Литография (***в***)

12. *Утамаро.* Дерзкая девчонка. Из серии «Разглядывание через очки». Ксилография

13. *Утамаро.* Ныряльщицы. Ксилография

а

б

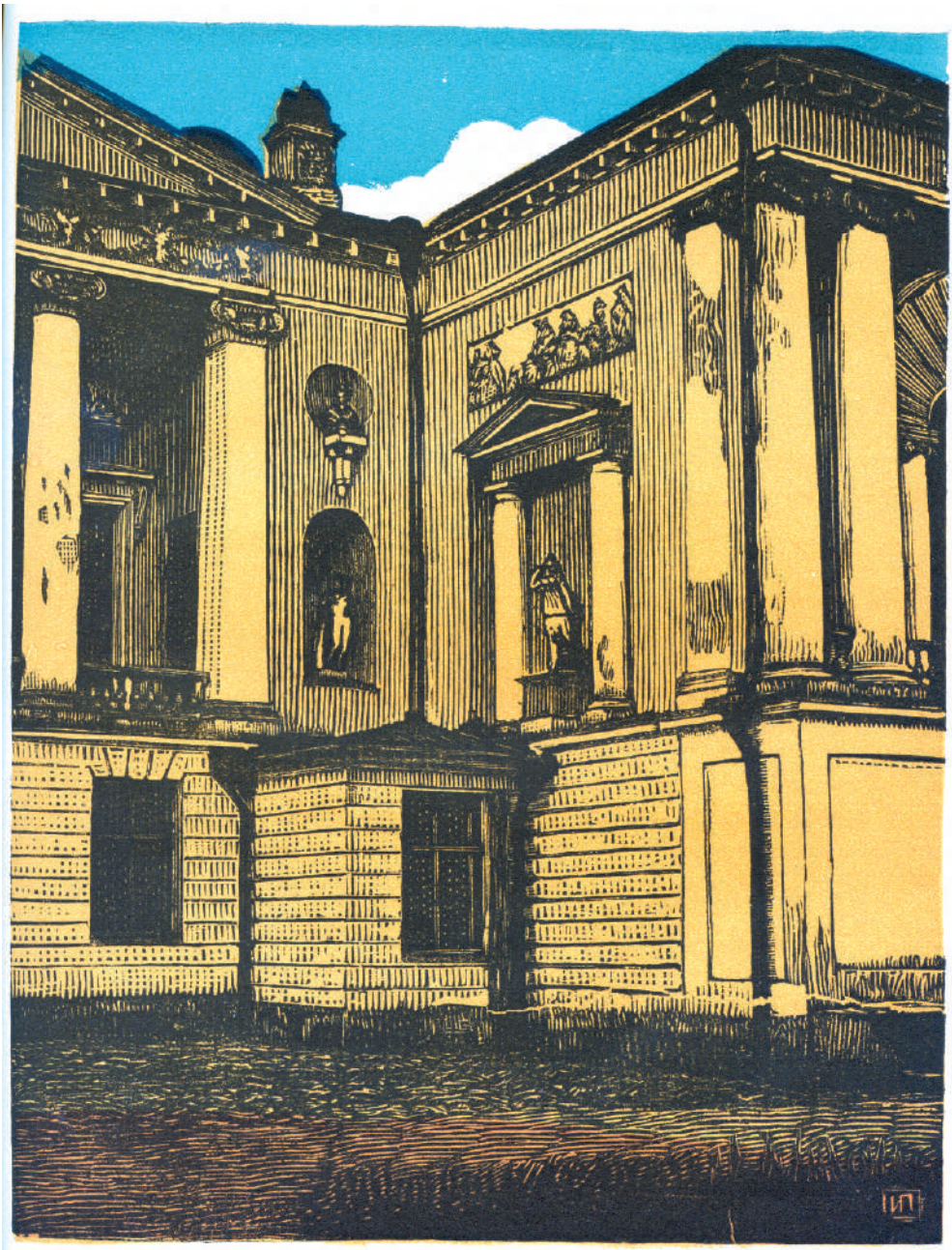
14. Русский лубок «Пан Трык и Херсоня». XVIII век. Подкрашенная ксилография (***а***); Русский лубок «Савоська и Парамошка за картами». XVIII век. Подкрашенная ксилография (***б***)

а

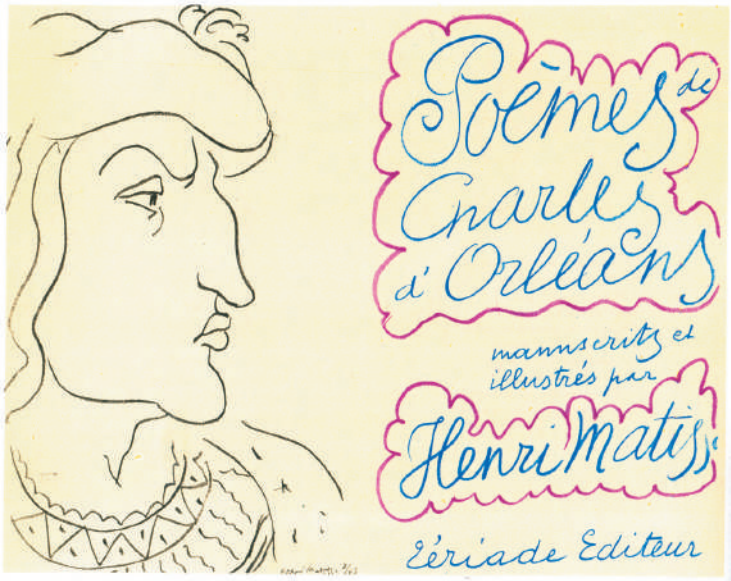
б

в

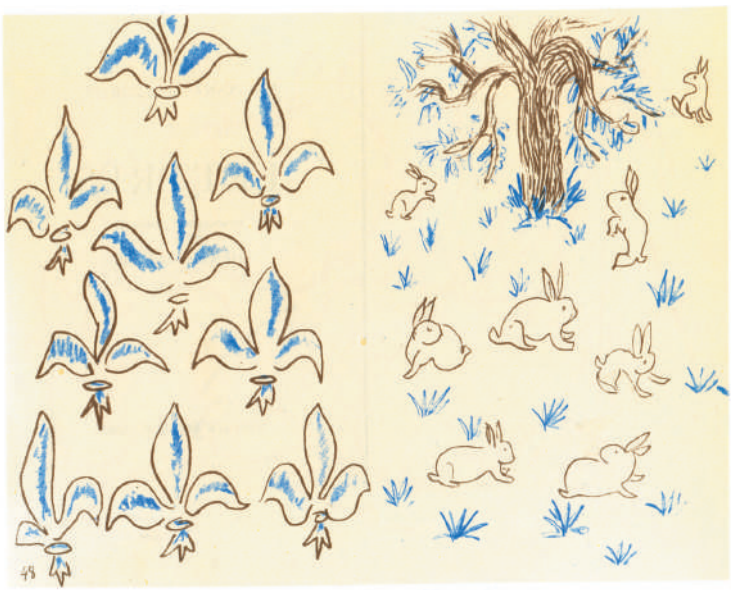
15. *Е.Е. Лансере.* Заставки к произведению Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат». 1916. Литография (***а***, ***б***, ***в***)



16. *И.Н. Павлов.* Уголок дворца со стороны парка. 1916.
Ксилография. Из издания «Останкино»



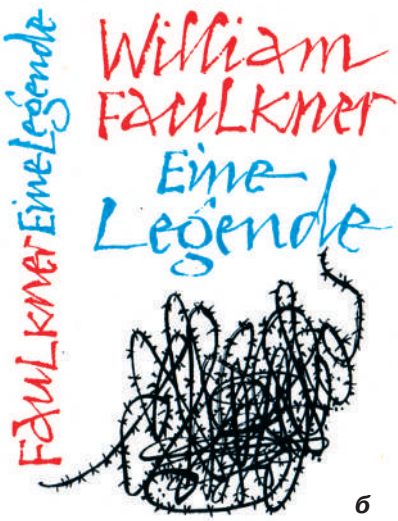
а



б

17. *А. Матисс.* Фронтиспис и титульный лист книги «Поэмы Шарля Орлеанского». 1943–1950. Бумага, цветные карандаши (***а***); *А. Матисс*. Разворот из книги «Поэмы Шарля Орлеанского». 1943–1950. Бумага, цветные карандаши (***б***)

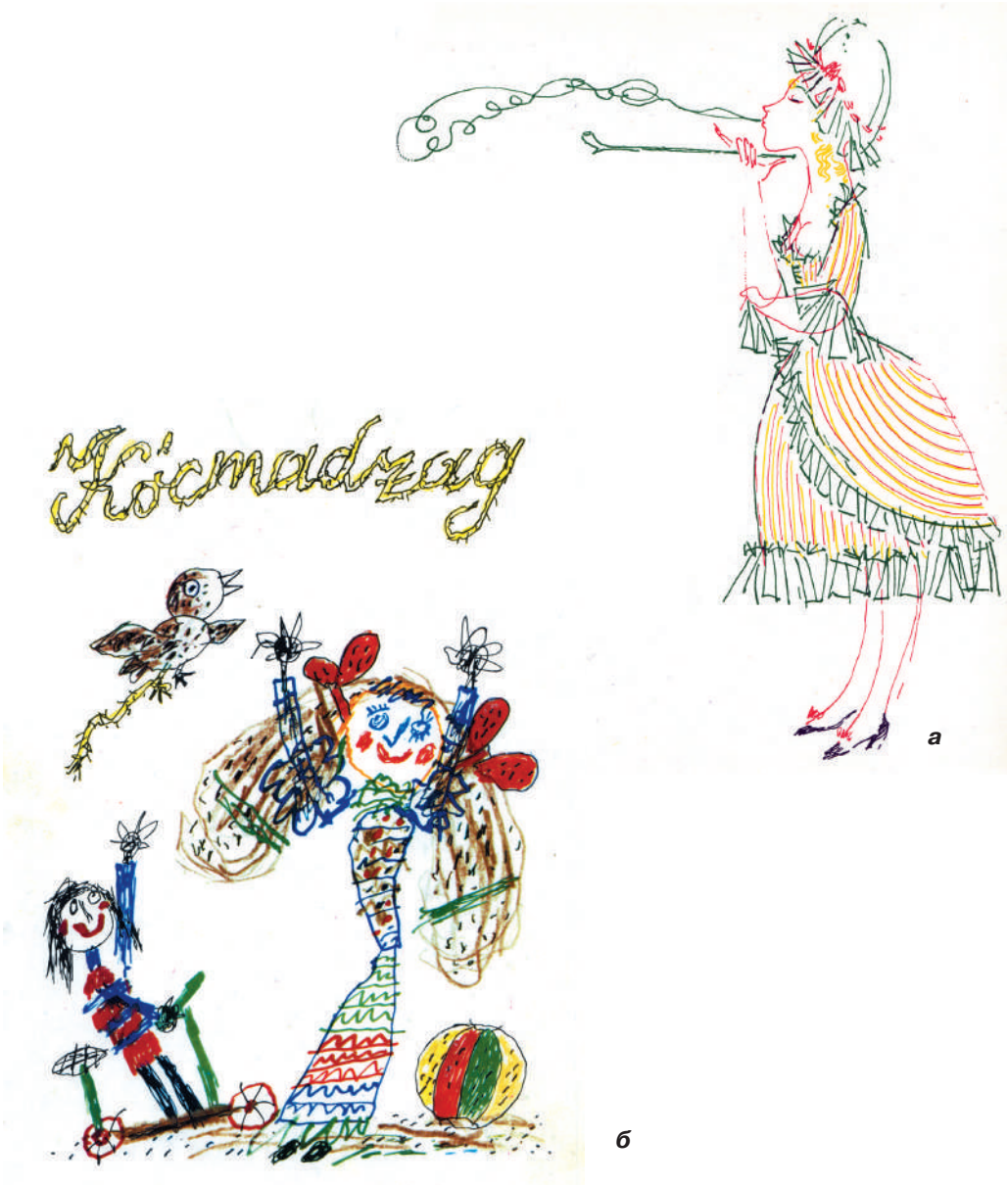
а



б

в

18. *В. Клемке.* Обложка программы. 1957. Офорт (***а***);
В. Клемке. Обложка книги В. Фолкнера «Легенда». 1963. Бумага, кисть, цветная тушь (***б***);
Д. Ливиус. Венгр. Иллюстрация-автопортрет в сборнике стихотворений для детей. 1979. Бумага, цветные фломастеры (***в***)



19. *В. Клемке.* Иллюстрация к стихотворениям И.Х. Гюнтера. 1961. Бумага, цветные фломастеры (***а***);
Д. Ливиус. Игра. Иллюстрация к обложке стихотворений для детей. 1979. Бумага, цветные фломастеры (***б***)

20. *В.В. Лебедев.* Спиридон Кузьмич — коренной москвич... 1920-е. Литография. Иллюстрация к книжке С.Я. Маршака «Цирк»

а

б

в

21. *А. Матисс.* «La chevelure». 1952. Бумага, цветная бумага (***а***);
А. Матисс. Голубая обнаженная. 1952. Бумага, цветная бумага (***б***);
А. Матисс. Кошмар белого слона. 1947. Декупаж. Композиция из книги «Джаз» (***в***)

а

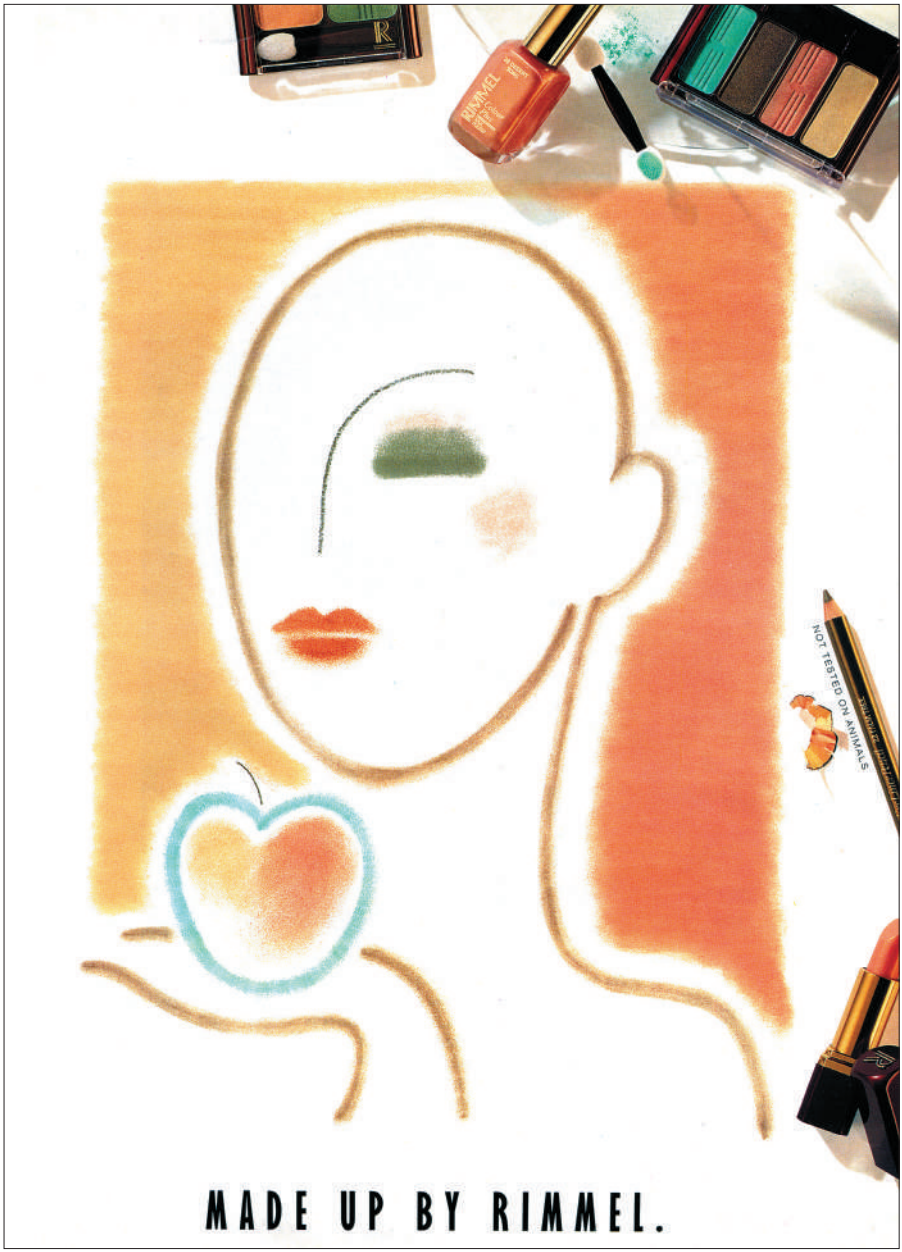
б

22. *Н.А. Тырса.* Иллюстрация к книге В. Бианки «Снежная книга». 1926. Литография (***а***); *Н.А. Тырса.* Иллюстрация к книжке «Козлик». 1923. Литография (***б***)

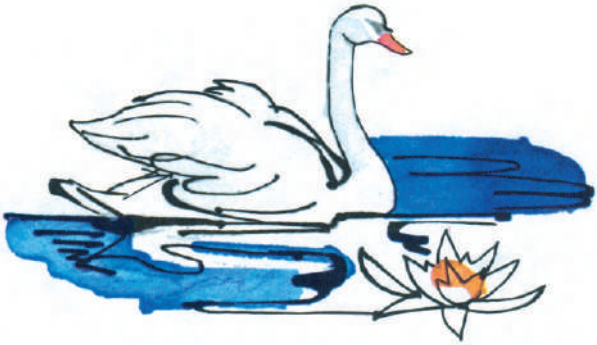
а

б

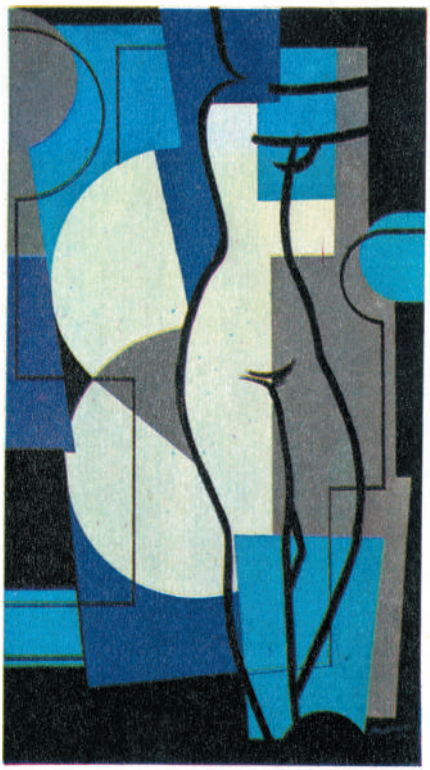
23. *Б.А. Лапшин.* Иллюстрация к сказке «Синицы», из книжки В.Н. Хмельницкого «Скворец, скворчиха и скворчонок». 1989. Бумага, акварель (***а***); иллюстрация к сказке «Крот», из книжки В.Н. Хмельницкого «Скворец, скворчиха и скворчонок». 1989. Бумага, акварель (***б***)



24. Реклама губной помады и пудры. Губная помада, карандаш для контура глаз. Иллюстрация из журнала «ELLE», апрель 1990



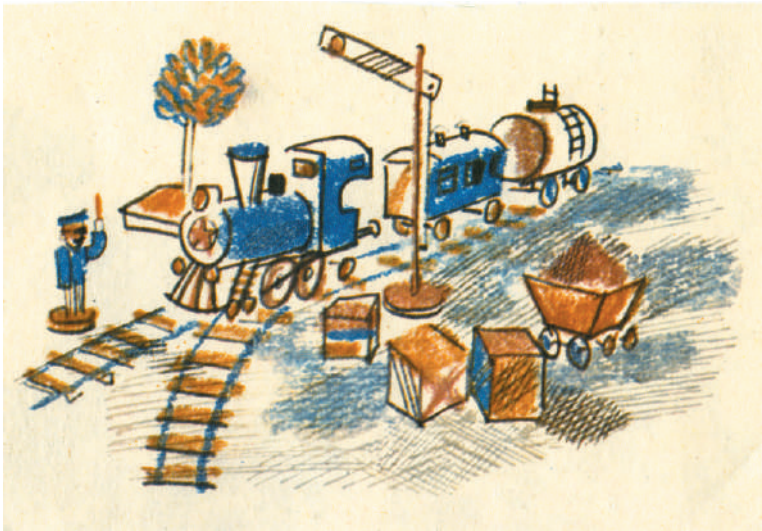
а



б

в

25. *В.С. Алфеевский.* Иллюстрация к сказке Г.Х. Андерсена «Гадкий утенок». 1978. Бумага, акварель, тушь (***а***); *Т. Гроновский.* Обнаженная. 1979. Литография (***б***); *П. Коулфилд.* Натюрморт. 1979. Шелкография (***в***)



а

б

26. *А. Лямин.* Иллюстрация к книге М.И. Борисовой «Добро по кругу». 1987. Бумага, пастель, цветной карандаш (***а***, ***б***)

а

б

27. *В.В. Лебедев.* Иллюстрация к стихотворениям С.Я. Маршака «Вчера, завтра». 1925. Литография (***а***); *А. Лямин.* Иллюстрация к книге М.И. Борисовой «Добро по кругу». 1987. Бумага, пастель, цветной карандаш (***б***)

28. *В.А. Милашевский.* Иллюстрация к русской сказке «Пойди туда не знаю куда, принеси то не знаю что». 1986. Бумага, акварель

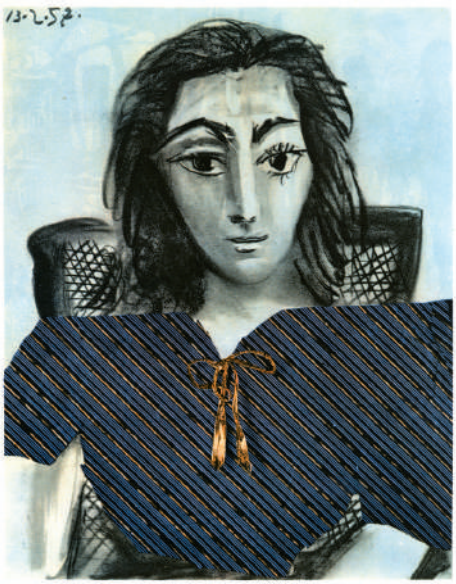
29. *Р. Лихтенштейн.* Я предаюсь мечтам под эту мелодию.
1963. Бумага, смешанная техника

30. *С.В. Малютин.* Портрет В.В. Переплетчикова. 1912. Бумага, пастель

а

б

в



г

31. *К.А. Сомов.* Портрет А.А. Блока. 1907. Бумага, графитный и цветной карандаши, гуашь (***а***); *А.В. Кокорин.* Кули из Банареса. Литография (***б***); *П. Пикассо.* Женщина с зелеными волосами. 1949. Литография (***в***); *П. Пикассо.* Портрет Жаклин. 1957. Коллаж (***г***)

а

б

в

32. *Л.С. Попова.* Эскизы костюмов к спектаклю «Ромео и Джульетта». 1920. Бумага, гуашь, тушь, графитный карандаш (***а***, ***б***); *Н.С. Гончарова.* Эскиз костюма Св. Матфея к постановке «Литургия». 1945. Бумага, гуашь (***в***)

33. *М.В. Добужинский.* Иллюстрация к сказке Г.Х. Андерсена «Свинопас». 1917. Бумага, тушь, акварель

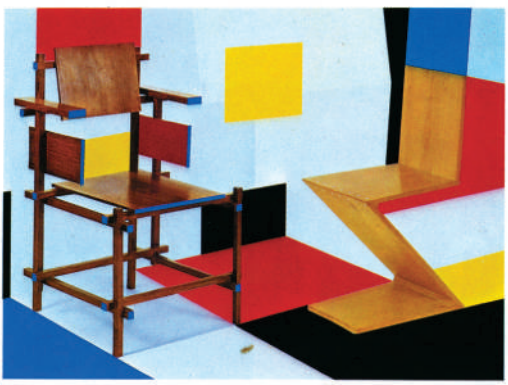
34. *В.Н. Лосин.* Иллюстрация к русской народной сказке «Репка». 1976. Бумага, акварель

35. *М.Ф. Петров.* Иллюстрация к книге Н.Л. Пушкаревой «Евпраксия Рязанская». 1989. Бумага, акварель

36. *Т.А. Маврина.* Букет. 1962. Бумага, гуашь

а

б



в

г

37. *П. Коулфилд.* Фрукты и чаша. 1979. Шелкография (***а***); *М. Массинхам.* Четырнадцать камней. 1991. Бумага, акрил, гуашь, печать (***б***); *Р. Гамильтон.* Создание стиля. 1979. Шелкография (***в***); *П. Коулфилд*. Стеклянная посуда. 1976. Шелкография (***г***)

а

б

38. *Е.И. Дергилева.* У станции метро «Юго-Западная». Зима. 1998. Офорт, акварель (***а***); *Е.И. Дергилева.* Старая почта. 2004. Офорт, акварель (***б***)

39. *Е.И. Дергилева.* Космея. 2005. Офорт, акварель

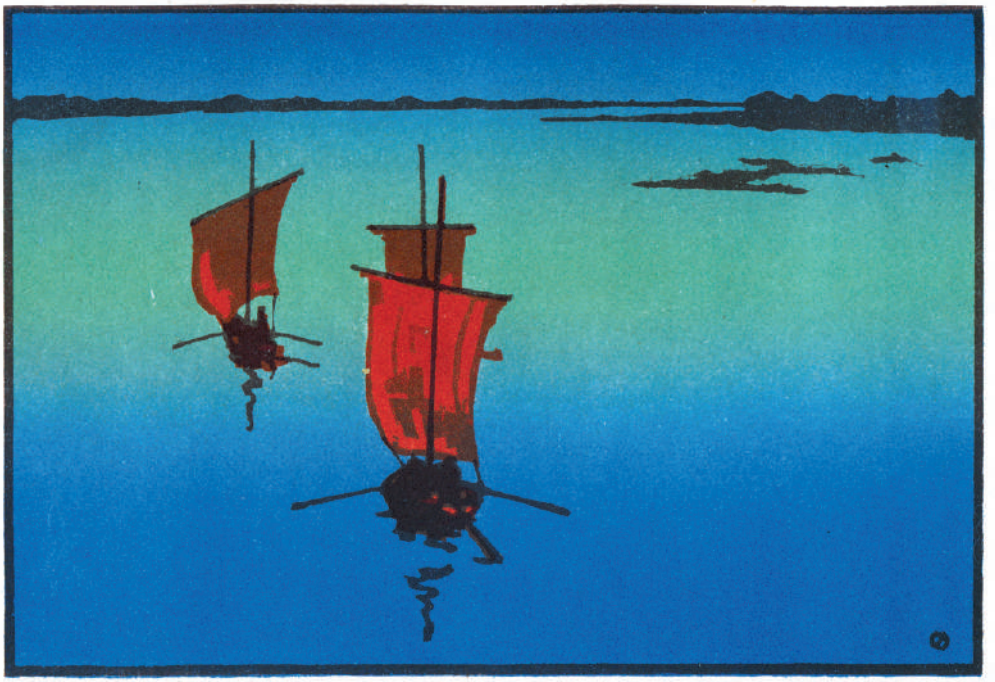
40. *Е.И. Чарушин.* Иллюстрация к произведению М. Горького «Воробьишка». 1978. Бумага, акварель

41. *Т.А. Маврина.* Углич. 1973. Бумага, гуашь

а

б

42. *А.П. Остроумова-Лебедева.* Летний сад в инее. 1929. Ксилография (***а***); *А.П. Остроумова-Лебедева.* Крючков канал. 1910. Ксилография (***б***)



а

б

43. *В.Д. Фалилеев.* Возвращение на Шексну. 1909. Линогравюра (***а***); *В.Д. Фалилеев.* Спящий кучер. 1905. Ксилография и линогравюра (***б***)

а

б

44. *В.И. Шистко.* Зимний пейзаж. Офорт, акватинта с трех досок (***а***); *Ю.П. Рейтер.* Зима. Литография (***б***)

45. *В.А. Дувидов.* Воспоминание о Печорах. 1984. Литография

а

б

46. *А. Матисс.* Коллажи из бумаги для книги «Джаз». 1947 (***а***, ***б***)

47. *В.Ф. Степанова.* Вечер книги. 1924. Фотомонтаж

48. *Э. Уорхол.* Портретная фотографика